

*Dvojpohled***Nemístnost touhy**

Osmnáctiminutový film Marguerite Durasové *NEGATIVNÍ RUCE* vznikl ze „špatně“ natočeného materiálu, ze stop po jiném filmu. Záběry z pomalé jízdy autem pařížskými ulicemi od Bastilly k Champs-Élysée natáčené jednoho časného srpnového rána, kdy jsou ulice téměř prázdné až na černošské metaře uklízející odpadky a něco málo aut, se měly původně objevit ve filmu *LE NAVIRE NIGHT*, ale když se po vyvolání záběrů ukázalo, že se „nepodařily“ (obraz je mírně rozostřený a barevně nepřesný), tak nebyly použity.

NEGATIVNÍ RUCE vznikly díky tomu, že Durasová záběry později sestříhala a přidala k nim text (jenž sama čte mimo záběr), v němž evokuje „obraz“ muže, který před třiceti tisíci lety zanechal barevné otisky svých rukou v jeskyni jako jakýsi mlčenlivý výkřik, stopu své touhy, svého volání. „Lidé píšící seznamovací inzeráty do novin jsou titíž jako lidé z *Negativních rukou*, kteří ovšem zůstávají navždy bez odpovědi. [...] Muž, který otiskuje své ruce na žulové stěny jeskyně u El Castilla, stejně jako muž z Bronxu, který píše své jméno a svou adresu po zdech a po vagónech metra, neumějí křičet, volat. Kvůli tomu jsem tu já, abych to dokázala,“ napsala Durasová.¹⁾

V centru tohoto filmu je absence, která není jen hlavním tématem (vypráví se tu o člověku, kterého ničí pocit chybění a osamělosti, přičemž navíc sám tento člověk je /už/ nepřekonatelně nepřítomný, ztracený...), ale též základním „formálním pohybem“ filmu. Formální prostředky (slovo, obraz a hudba) se oddělují a nabývají vlastní autonomie – každý z nich tvoří svébytnou linii, jež jsou sice navzájem paralelní (tj. namířené ke stejnému cíli, vyjádření stejného pocitu/ideje), nicméně nezvykle, „chladně“ samostatné a oddělené, nesloužící nikdy coby „pouhá ilustrace“ pro něco, co je sdělováno jiným způsobem.

Tato technika, pro Durasovou ovšem typická, působí zvláště silně a neobvykle díky extrémnímu rozpojení obrazu a slova, které jinak v naprosté většině „normálních“ filmů fungují synchronně a služebně (slovo ilustruje obraz a naopak). Oceňujeme-li zpravidla na filmech, jak přesně obraz koresponduje se slovy, s příběhem, u *NEGATIVNÍCH RUKOU* tato přesnost spočívá paradoxně v absolutní *lhostejnosti* obrazu ke slovům (viz absolutní asynchronnost obrazu a slova, jež zpodobňují nezávisle na sobě zcela odlišné časoprostory; viz to, jak jsou lidé v obraze, metaři i náhodní chodci, zcela „hluší“ k vyprávěnému příběhu), neboť právě tato lhostejnost, toto míjení, tato ne-komunikace jsou tím, oč v celém filmu „jde“. Občas nicméně jako by vystoupí na povrch vnitřní paralelnost, v náhlém, krátkém spoji. Snad nejvíce v jednom okamžiku ke konci filmu, kdy hlas říká: „Třicet tisíc let křičím před mořem, bílý přízrak“ a v obraze se v tu chvíli objevuje

1) Marguerite Duras, *Les yeux verts*. „Cahiers du cinéma“ 1980, č. 312/313 (červenec), s. 11.

také jakýsi „bílý přízrak“: pomník s jezdcem na koni téměř zcela zakrytý bílou plachtou. Ačkoli (či právě proto, že) je to film zcela bez herců, bez figur, místy tu dochází k jakémusi neurčitému, bolestně nepravému a pomíjivému „zobrazení“: jakýsi mladý muž náhodně zachycený kolem projíždějící kamerou zezadu, odcházející někam pryč ve vedlejší uličce právě ve chvíli, kdy hlas říká: „miluji tě nedefinovatelnou láskou“, se na okamžik stává „hlavním hrdinou“ vyprávění. Stejně tak anonymní černošští metaři se stávají chvílemi jakoby oním dávným mužem, kýmsi, kdo volá neviděn a neslyšen, kdo je stále přehlížen, kdo mizí s úsvitem...

Tato propojení nicméně nikdy nesmazávají distanci: lidé z ulic jsou vždy jen *jako* onen muž, o němž se vypráví, resp. chvílemi jako by hlas nemluvil za onoho muže z minulosti, ale říkal to, co si – možná – myslí lidé, které vidíme.

Díky oddělenosti jednotlivých složek je neklid chybění vepsán do samé struktury filmu. Jinak řečeno: tady je všechno z *dálky* – naprosto vše vyjadřuje absenci, nepřekonatelnou vzdálenost (mezi obrazem, slovem a hudbou; mezi právě viděnými ulicemi Paříže a jeskyní, na jejíchž stěnách jakýsi muž právě zanechává otisky svých rukou; mezi minulostí a současností; mezi těmi, kdo volají, a těmi, kdo je neslyší...).

Přisu-li, že je tu vše z *dálky*, znamená to, že tu nic není zcela přítomné: v NEGATIVNÍCH RUKÁCH není žádný ze současně vytvářených „obrazů“ dominantní, jednotlivé časo-prostory (současná Paříž; jeskyně s mužem před třiceti tisíci lety; jeskyně se stopami jeho rukou v současnosti; neurčité místo, odkud hovoří hlas vypravěčky) se neustále navzájem uvádějí v nepřítomnost. Vytváří se tu tak ve výsledku zvláštní ne-místo, jakási „nemožná“, *neviditelná víceexpozice* několika autonomních časoprostorů.

„Všechno je ve všem, všude, neustále,“ říká hlavní hrdinka jiného filmu Durasové, KAMIONU. U Durasové je vše vzdáleno, všechno je jinde, jindy – a zároveň je vše (nemístně, závrtně) spojené, vše komunikuje, vše trvá. Je-li v jejích filmech (a v NEGATIVNÍCH RUKOU možná více než v jiných) na jedné straně zobrazována jakási absolutní, vše prostupující a oddělující absence, na straně druhé je tu dosahováno „nemožného“ propojení vzdálených časů, prostorů, identit. Vnímáme několik míst a několik časů *zároveň* – přičemž podstatné je, že tento „přebytek“ je dosažen právě jen skrze onen fundamentální nedostatek, absolutní chybění. Absence je tím, co věci odděluje, ale zároveň je jakýmsi nedokonalým, stále selhávajícím, zneklidňujícím poutem spojuje. Jejím důsledkem je proto touha – touha po dokonalejším propojení, po zpřítomnění toho, co chybí, co je jen zpola-zpřítomněno ve vzpomínce, v nalézáných stopách, v pocitu chybění.

Je-li absence vzdáleností, pak touha je pohybem. Není proto náhodou, že mají NEGATIVNÍ RUCE po vizuální stránce podobu pomalého, neustávajícího pohybu, nekonečné, bezcílné cesty – zpodobňuje se tu tak jaksi doslova, skrze formu, to, že touha je nepřestavný pohyb a zároveň paralýza.

Touha, jež je touhou po splnutí, je v jistém smyslu touhou identifikovat se. V NEGATIVNÍCH RUKÁCH lze těžko oddělit touhu fungující jaksi v rámci fikce od touhy, která je tu samým hybatelem, zdrojem narace: samo vyprávění tu postupuje právě na základě touhy identifikovat se, touhy splynout, či aspoň propojit všechny roviny do nerozlišitelnosti: vypravěčka hovoří někdy ve třetí a někdy v první osobě, přičemž nelze říct, zda v takové chvíli mluví vlastně za sebe, za onoho muže z jeskyně, za lidi, jež vidíme v záběru, či prostě, na zcela abstraktní rovině, za „kohokoli“... Vyprávění je neseno jakousi

nerozumnou, ne-místnou empatií, náhlými, „bezuzdnými“ identifikacemi se zcela neznámými lidmi, jejichž pocity a životy jsou ve vyprávění vytvářeny či implikovány na základě nepatrných stop (otisků rukou v jeskyni; krátkých, náhodných záběrů lidských postav...). Přestává být zřejmé, kdo vypráví o kom, kde je subjekt – ztrácí se v oněch náhlých pádech do někoho jiného, do nějakého cizího života, cizí touhy. „Životu lze vdechnout život jen tím, jak se představivost zmocňuje všeho, co bylo, je a bude,“ řekla jednou Durasová.²⁾ Základním narativním principem se stává imaginární nastávání, rozpuštění se do cizí (ale přitom i vlastní, neboť imaginární) řeči, neustálá výměna pozic. V jádru tohoto, ale i jiných „pozdních“ filmů Marguerite Durasové se nacházejí tři základní prvky, jež se navzájem zapřičiňují a uvádějí do pohybu, a jež vytvářejí v tomto svém vzájemném vztahu „vzorec“ absolutní (tj. nikdy nenaplněné) touhy: absence (zobrazovaná nepřekonatelnou vzdáleností, stopami...) – „nemístná“ propojenost (časoprostorů, vědomí...) – touha (ve formě nepřestávající hybnosti, osamělého volání...).

Helena Bendová

Negativní ruce

(Les Mains Négatives)

Les films du Losange, 1979 (Francie)

Námět, scénář a režie: Marguerite Duras. **Kamera:** Pierre Lhomme. **Střih:** Geneviève Dufour. **Hudba:** Amy Flaming. **Zvuk:** Dominique Hennequin. **Hlas:** Marguerite Duras.

2) Marguerite Durasová, *Hmatatelný život*. Praha 1994, s. 133.