

Články

VNITŘNÍ HLAS

*Jeanne Moreau a trubky Milese Davise ve filmu Výtah na popravistiště
(aneb: jak být pro nepřítomného...)*

Jiří Cieslar

I

Říkáme přece: „*nosit si někoho v sobě*“. Rozmlouvat tedy s někým, kdo je fakticky značně vzdálený: nějak a někam krátce zmizel, anebo nás definitivně opustil, třeba – i velmi dávno – zemřel. Ale o to naléhavěji se k němu mnohdy obracíme. Tento úkaz vnitřního života je tak samozřejmý, až by málem nestál za řeč, kdyby zároveň nebyl něčím unikátním. I ta nejvšednější existence se v něm totiž rozevírá do bezmála dobrodružné radikality: zůstáváme v sobě, a přece se nevidaně přemisťujeme do pomyslného „jinam“. V dějinách kinematografie existuje dílo, které pod maskou „*dobrého thrilleru*“ (režisérovými slovy) žije výhradně z možností a důsledků, jež s sebou nese tato naše zvláštní schopnost „být pro nepřítomného“. Jde o prvotinu Louise Malla VÝTAH NA POPRAVIŠTĚ (1958), kde se prvně proslavila herečka Jeanne Moreau. Je to také jediný hraný film, pro který složil hudební doprovod jazzový guru Miles Davis.

II

Zkušenější filmoví diváci si nepochybně připomenou zdánlivě jednoduchý trik, který tvoří příběhový svéráz VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ: dva milenci tu dělají vše pro společnou věc, ale mocí záludného osudu se nikdy v příběhu nesetkají. V úvodu si jen telefonují a v závěru je spolu spatříme, avšak pouze na fotografiích. Nic víc, nic méně. O tuto „vzájemnou nepřítomnost“ zde ovšem hlavně běží, třebaže na dějovém povrchu přihlížíme zdánlivě nejdůležitější akci – příběhu jedné vraždy. Někdejší žoldák z cizinecké legie Julien Tavernier (Maurice Ronet) zabije svého zaměstnavatele, obchodníka se zbraněmi Simona Caralu, manžela své milenky Florence (Jeanne Moreau), která s Julienem vraždu zosnovala. Jak pochopíme z úvodního telefonického rozhovoru obou milostných kompliců: Julien má Caralu v jeho kanceláři zastřelit, zatímco Florence na něj počká v jejich oblíbené kavárně Royal Camée, a pak spolu kamsi prehnou. Rozvírá se tedy před námi idea – představa dokonalého zločinu, který však vzápětí po spáchání dostane drobnou, leč stále dál prolamovanou puklinu: Julien na místě činu

zapomene usvědčující důkaz, musí se vrátit, ale stane se vězněm výtahu k pracovně zastřeleného obchodníka, protože nic netušící vrátný právě vypnul elektrický proud. Je to puklina sice banální, avšak neméně dokonalá jako idea, v níž praskla. Ke všemu ve stejné době uniká z Paříže v Julienově ukradeném autě jiná, mírně znuděná mladičká dvojice květinářky a napovrch drsného kluka v černé kožené bundě, který v nedalekém motelu víceméně bezdůvodně zastřelí dva německé turisty: z této vraždy je však později obviněn právě sám Julien. Úvodní vize perfektně připraveného mordu se tak scénou po scéně hroutí – vstupní příběhová „lehkost“ těžkne pod břemenem rostoucích překážek až po finální zatčení obou ústředních zločinců, Juliana a Florence. Sotva se po mučivé noci vyprostí Julien z tak dlouho nehybného výtahu, policie ho po ránu bez problémů odchytne v přilehlé kavárně Royal Camée a někdy v téže době zatkne i Florence, jež tuto zadeštěnou pařížskou noc prochodila ulicemi, různými špeluňkami, bistry, a na dálku přitom v opakovaných monolozích „rozmlouvala“ s pohřešovaným Julienem.

Oba milenci o sobě nic nevědí, tím víc jsou vězni své samoty, své „neznalosti“. Zato divák střídavě přebývá s oběma izolovanými komplici, i s „paralelními“ mladistvými uprchlíky, a ví tak naprosto vše. Po ničem nemusí na rozdíl od detektivů pátrat, nanejvýš pouze trne – je „napínán“, jak se otevřeně rozdané karty zápletky vlastně dohrají. Tedy žádná „detektivka ze současné Francie“, jak zněl nápis na českém plakátu k VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ z doby pražské premiéry filmu v roce 1966, ale naopak klasický thriller. Dokonce užší forma thrilleru – *film noir* se všemi jeho základními rysy: morálně sporní hrdinové, autorova (divákova) dvojznačná sympatie k nim, odvážná femme fatale, směs cynismu i destruktivní vášně, polapení hrdinů potměšilou chybou do nezvratného, nepřejíciho osudu, „nedýchatelno“ velkoměsta, černobílý, noční, místy výrazně expresivní obraz. K těmto klasickým „černým“ příznakům patří i jen napovězené politické pozadí příběhu: mafián Carala versus Julienova koloniální minulost (obchoduje se zbraněmi, bojoval v Indočíně, v Alžíru) a v bočním příběhu anarchistické žvásty oráženého, ve skutečnosti zkomplexovaného mladíka „bez dějin“ – proti soudobému establishmentu.

Je to *film noir* zrozený nejen ze starších amerických vzorů čtyřicátých let, i z Hitchcocka, ale také z domácí tradice francouzského poetického realismu let třicátých, hlavně z Carného a Préverta. Tedy *film noir* výrazně „rozpítý“, lyrizovaný. Jiný. Unesený do básně, a to právě třemi formami vnitřní kinematografické řeči neboli trojí cestou „bytí pro nepřítomného“. Tak lze snad pojmenovat téma následujících řádků. Téma umění i (naštěstí) běžné životní zkušenosti.¹⁾

1) K Louisi Mallovi: narodil se ve stejném roce jako François Truffaut – 1932, a to v Thumeries nedaleko Lille v přísně katolické rodině bohatého průmyslníka, orientovaného na výrobu cukru. Dvojznačné city k vysokému prostředí si Malle uchoval po celý život, jak je to už patrné ve VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ, kde výrazný pohled „zdola“ jistě nereprezentují oba společensky exkluzivní hrdinové, ale ve vedlejší story rozpačitě, banálně „revoltní“ dvojice milostných utečenců. Této druhé, nicméně stavebně důležité dějové lince, se ve svém textu skorem nevěnuji, přiznávám dost nespravedlivě. Takřka nic však nepřidává k mému tématu vnitřní řeči – bytí pro nepřítomného.

Malle rozhodně nezosobňoval otevřenou politickou revoltu jako třeba jeho vrstevník z francouzské nové vlny Jean-Luc Godard (nar. 1930), to už byl bližší „bezmála pravičákovi“ Truffautovi. Za války se početná rodina Mallů přestěhovala do Paříže, kde byl Louis spolu se čtyřmi bratry vychováván u jezuitů, pak ve Fontainebleau u karmelitánů. K této zkušenosti se později vrátil v autobiografickém filmu

III

Ještě než se pustíme do úvah nad touto trojí kinematografickou cestou „bytí pro nepřítomného“ ve VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ, věnujme pár slov tomu, co se vlastně o obou „poutnících“ na zmíněné cestě, o Julienovi a Florence dozvíme. Co z nekonečna bodů, jež tvoří každý osud, Malle propustil do příběhu. Tady se ukáže, jak ve stopách *filmu noir* je také on vypravěčsky velmi úsečný stratég, který své informace dávkuje neobyčejně střídmě, s lakoničností soudního znalce i lyrika. Vždyť Julien a Florence se zdají být jen funkcemi svého činu, vraždy, plánu někam zmizet, nebýt ovšem toho, co je k sobě z dálky poutá, a co příběh tak zbásňuje – jejich „nedotknutelné“ lásky, kdy se jejich těla v čase příběhu nikdy nesmějí setkat. VÝTAH NA POPRAVIŠTĚ tedy nepozná jinou lásku než tu v podobě touhy. A je v tom nemilosrdně důsledný a namíchává tak bezpříkladný, až „šílený“ mix krutosti i něhy.

Julien – to je muž mlčení a ticha. Prózy. Veškeré údaje o něm proniknou k nám výhradně z jeho okolí: má za sebou poměrně čerstvé válečné zkušenosti, pod oblekem vyléčená zranění, skryté jizvy. Žádné iluze. Dobře situovaný, pohledný třicátník, chladný perfekcionista jakoby „bez zájmu“ o své okolí, co se líbí ženám. Kdysi patrně rutinní, vojácký sukničkář. Věcný, pohotový muž, který si ví se vším rady, a přece se stane protagonistou vlastní bezmoci, ztracencem v osudné výtahové „puklině“ dokonale promyšleného zločinu. Jako by jím neprochvívaly žádné city, a přesto v sobě ukrývá blíže neurčenou, a přece mocnou, dokonce vraždící lásku. Julien je samé „a přece“: zosobněná uzavřenost, nejasný vnitřní paradox, ztělesněné tajemství. Představiteli Julienu, herci a později i režisérovi Maurici Ronetovi (1927 – 1983) bylo při natáčení VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ třicet let. Tento „učení Céline“²⁾ hrál vždycky elegantní muže, obtočené pesimistickým stínem. V Ronetově pragmatické tváři jako by se už od jeho počátků s Louisem Mallem (hrál ještě v Mallově pozdější BLUDIČCE (1963) chvělo něco překvapivě sebeničivého, snad i stigma jeho vlastního života – poměrně časně smrti.

Florence – to je žena slov skrytých pro okolí, s bytostným sklonem k monologu, k vnitřnímu „znění“. Proto k ní tolik patří hudba a vůbec vše muzické. Hořce krásná, záhadná,

SBOHEM, DĚTI (1987). Během války studoval IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques), odkud jej námořní kapitán Jacques-Yves Cousteau povolal na loď Calypso, kde Malle po tři roky působil jako „podvodní“ kameraman. K mnohem pozdějšímu Cousteauově SVĚTU TÍCHA (1955) měl tedy Malle dávnou, víceletou přípravu. Asistoval také krátce Tatimu, významněji pak Robertu Bressonovi. V 60. a 70. letech se věnoval jednak dokumentu, jednak nákladnějším produkcím. Silná osobní nota jeho začátků se však u něj objevovala už jen vzácně. Od roku 1977 pracoval deset let v USA (manželství s herečkou Candice Bergenovou), do Francie se vrátil zmíněným svěžitopisným filmem SBOHEM DĚTI. Zemřel na rakovinu v roce 1995 v Kalifornii. Patří k průkopníkům francouzské nové vlny – kupříkladu Truffaut si jeho filmů velmi vážil (z těch raných, nadějných připomínám ještě ZAZIE V METRU (1960). Ostatně právě VÝTAH NA POPRAVIŠTĚ ocenilo jak publikum, tak kritika (obdržel prix Louis Delluc). Přesto Mallovo postavení v okruhu časopisu Cahiers du cinéma bylo vždy bezmála okrajové, poznamenané jeho částečnou dezercí od výrazně autorské tvorby: z těch časných tuto dezerci již signalizují filmy SOKROMÝ ŽIVOT (1962) a VIVA MARÍA! (1965). Přesto zvláště jeho začátky (VÝTAH NA POPRAVIŠTĚ, MILENCI) byly takřka oslnivé a na své pravé docenění teprve čekají.

2) Cituji ze slovníkového hesla v *Dictionnaire du cinéma français* (ed. Jean-Loup Passek). Paris 1987, s. 364.



Florence oslovuje Julienu někde v abstraktní „lyrické“ tmě, jakoby nepoutána rukou a uchem k telefonnímu přístroji; kameramansky velmi rafinovaný vstup do děje obličejovým makrodetailem – básnivě entrée, které si s monologem a s naší diváčkou dezorientací jen účinně pohrává...

Foto archiv

neurčitelná. Elitářka. Žena bohatého, zjevně bezskrupulózního „obchodníka s válkou“ (Julienovými slovy) Simona Caraly. Střídají se v ní chvíle rezignace, zasněného pohroužení i dravé vůle jednat, třebaže jí osud tak nepřeje. Nemilosrdně oddaná své vášni. Přesto se nic bližšího o jejím mileneckém poutu k Julienovi nedozvíme, ani nic přesnějšího o motivaci jejich činu, a také nic jasnějšího o jejich plánech: kam chtějí zmizet a za jakou svobodou. Něco kradmo, politicky revoltního se tu ovšem nabízí: bývalý zabiják v milostném spolku s bohatou dámou kontra nynější válečnický mocipán, ale v celé této revoltě je něco divného, nejasného. Tady i v jiných motivech kolem Florence vše dýchá spíše v mezerách, signálech, v evokacích. To již tehdy přesně odpovídalo intuitivnímu, „sálavému“, nepolapitelně senzitivnímu herectví její představitelky. Jeanne Moreau (nar. 1928) bylo v čase VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ dvacet devět let. Podobně jako Ronet prošla hereckou konzervatoří, hrála už v Comédie française, i po boku Gérarda Philipa, ale v kinematografii se zatím objevovala jen v druhořadých filmech. Proslavil ji až Malle: VÝTAHEM NA POPRAVIŠTĚ a vzápětí MILENCI (1958). Právě její Florence bude

protagonistkou našeho tématu – monologického rozhovoru s někým, kdo není a už nikdy nebude po ruce.

IV

Monolog je vlastně až mysteriózní, od bezprostředního světa odkloněný útvar: „já“ v monologu adresuje svou řeč, ať už neznělou či slyšitelnou (samomluva), v jazyce mlžně roztroušenou či zřetelně artikulovanou – sobě samému, zase nazpět k já. Obvykle se nositel této řeči nachází při monologu i fyzicky sám, ale tělesná samota zde není vůbec nutnou podmínkou. Tou je výhradně ona adresa k sobě, třebaže i ta, jak víme z všední, skoro nepřetržité zkušenosti s vlastní vnitřní řečí, může být také mnohdy velmi složitá, dokonce i pomyslně dialogická: mluvíme „se sebou“ či ne-li s různými vnitřními hlasy anebo s někým druhým, kdo tu však poblíž není a přebývá v nejasné dálce.

Jen krátce se nejprve zmiňme v souvislosti s VÝTAHEM NA POPRAVIŠTĚ o první podobě monologu – o monologu situačním. O monologu nejazykovém, pojmově tedy míněném metaforicky: obě postavy jsou prostě opravdu skoro stále samy. Není to tedy ani monolog esenciální, protože vychází z té nenutné podmínky – z pouhého faktu fyzické samoty. Tyto situační monology obou hlavních postav ovšem nelze vynechat, protože tvoří v jakési dvojí izolované ose samu stavbu příběhu. Tou první osou je vertikála výtahové šachty a znehybnělé kabiny, kde strnul vrcholně zdatný, a přece bezmocný atentátník Julien. Nelze si tu nevzpomenout na první filmovou zkušenost, kterou debutant v hraném filmu, tehdy pětadvacetiletý Louis Malle (1932 – 1995) měl poměrně čerstvě za sebou: na jeho spoluzříteli podmořského, víceméně dokumentárního filmu Jacquese-Yvese Cousteaua SVĚT TÍCHA (1955). Ve VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ mi SVĚT TÍCHA připomínají hlavně kolmé průhledy kamery Henry Decaye do němých „hloubek“ výtahové šachty, jež v sobě jímá něco z temného mořského nedozírna, kam rovněž shůry dolů shlížely už Cousteauovy kamery. Myslím i na výtahová „potopená“ lana mířící do hlubiny pod kabinou a také na hořící krabičku sirek, kterou Julien shodí rozevřeným otvorem v podlaze výtahu do propastné šachty pod sebou: rozžatá padající krabička mi zase v paměti evokuje svítilny – vpravdě rozplameněné louče klesajících Cousteauových potápěčů, také často zavěšených na lanech, kteří se díky „ohni“ v temnotách rovněž snažili cosi zahlédnout a měli ovšem víc štěstí a šancí než Julien: měli více „světla“.

Ve VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ se však ocitáme v chmurné, beznadějné vertikále, jíž zprvu vládne Julienova chladnokrevná, filigránská snaha přemoci se zapalovačem a s kapesním nožkem nástrahy znehybnělé a uzamčené kabiny. Odtud nás asociace nutně vedou k Mallovi druhé dosavadní filmové zkušenosti – k jeho asistování na filmu Roberta Bressona ODŠOUZENÝ K SMRTI UPRCHNUL (1956), který také na překvapivě rozlehlé časové ploše předvádí – mimo jiné – souboj uvězněného hrdiny, mladičkého odbojáře s hradbou ke svobodě: s jinými dveřmi jiné kabiny, nacistické cely. Malle se ostatně k této bressonovské inspiraci pro svůj VÝTAH NA POPRAVIŠTĚ často hlásil. Julien ovšem nevlastní nic z duchovního světla Bressonova hrdiny. Je „temný“, má však jeho odhodlání a vlastní také cosi z jeho osobního „meta“ světa, kam není vidět: skrytý, absolutně skrytý cit. Julienův situační monolog ve VÝTAHU je cizelérsky dějový až do chvíle hrdinovy rezignace, pak už je docela ztuhlý. Naprostý.

Situační monolog Florence, opakovaně vestřihávaný do scén Julienovy výtahové lápálie, má v mnohém působivě opačné příznaky. Je horizontální, hybný, dlouho tažený nadějí, jakkoli neúprosně rozbíjenou. Je částečný, protože zpola veřejný, velkoměstský a přece představuje pouze jinou podobu milenecké samoty. Florence vytrvale chodí horizontálou pařížských ulic kolem luxusního bulváru Champs-Élysées. Svou samotu narušuje občasnými dotazy na Juliana po kavárnách a naopak, zvenčí – vnikají do jejího osamění různé noční dotěrové z mokré čtvrti a později i policisté. Dlouho jí nic nebrání v pohybu, v chůzi, ale i ta, stejně jako její tvář, je něčím „monologická“ – zůstává pohroužena do sebe, lhostejná k okolí, pokud z něj nekyne příležitost dozvědět se něco o Julienovi. I cesta Florence nevede jinam než k „popravišti“. Ona a Julien k němu stoupají osaměle, každý na svůj vnuceně monologický způsob.

V

Druhá, již esenciální podoba monologu, monolog slovní – ten se váže výhradně k Florence, bez ohledu na to, zda se tato noční poutnice nachází, či nenachází sama. Jak jsem už naznačil, Florence má k monologu bytostný sklon. Monologická dispozice vrostla do její hrdé, vášnivě, někdy až panovačné duše jako zvláštní protitah přírody, který jí dodává kontrastní hloubku, možnosti prostoru, něco nepochybně jemného až snivého i tam, kde jsou její slova ostrá a prozřetelná. A to zatím hovořím pouze o jejích viditelných, výslovných monolozích, tedy o těch, kdy Florence na jevištní způsob opravdu před kamerou hovoří (voice in), zatímco většinou její hlas slyšíme z prostoru mimo záběr, v němž její tvář zůstává němá (voice out, voice off). Zaujalo mne, jak režisérka postihující tuto „náklonnost do vnitřku sebe sama“ u takových viditelně, výslovně monologických postav, si vždy dává záležet na tom, aby nás přesvědčili, že velká monologická chvíle jejich vyvolených figur nepřišla náhodou, že se zrodila ze sebezpytné tkáně jejich psychického vnitřku a pečlivě, i když třeba jen v signálech takový silný monologický okamžik připraví. Počítají s tím anebo jen intuitivně tuší, co dobře známe z vlastní zkušenosti: jasnozřivě si promluvit k sobě umí ten, kdo právě „na to má“, kdo už se nějak – třeba bezděčně – připravil. Kdo se ocitl v osudové chvíli. Tady odkazují i na nejcennější – výslovný, viditelný monolog, který jsem dosud v kinematografii objevil, na tříminutovou samomluvu židovského lékaře Armina Brauna v hereckém podání Miroslava Macháčka z filmu Zbyňka Brynycha ...A PÁTÝ JEZDEC JE STRACH (1964). I tam je Braunovo intenzivní monologické hledání ve vlastní duši připraveno ve filmové expozici drobným náznakem hrdinova spontánního zvyku promluvit si ve vyhocené chvíli k sobě.³⁾

Takovou přípravnou monologickou kapku před velkým monologem objevíme i v příběhu Florence. A to nebudeme počítat s prvními záběry filmu, kdy ona se spiklenectvím odvážné milostenky telefonuje z pouliční budky s Julienem a Decayova kamera dlouho snímá v černobílém okolí záběru pouze část jejího obličeje – oči, nos, ústa,

3) Viz text o Braunově – Macháčkově monologu v kapitole Obrana samomluvy, in: *Démanty všednosti. Český a slovenský hraný film 60. let*. Praha 2002, s. 299 – 322.



*Předtím, než nasedne do své limuzíny, zašeptá vysílená Florence
„Jsem odporná... anebo šílená.“*

Foto archiv

nasvícené v úzkém pruhu. Tehdy Florence oslovuje Juliana někde v abstraktní „lyrické“ tmě, jako by nepoutána rukou a uchem k telefonnímu přístroji. Je to výrazný, ale především kameramansky velmi rafinovaný vstup do děje obličejovým makrodetailem – básnivé entrées, které si s monologem a s naší diváckou dezorientací jen účinně pohrává. Soustředíme se spíše na jinou, bezelstnější – opravdu přípravnou monologickou miniaturu, která však o Florence skrze Florence tolik řekne.

Přichází v tom okamžiku jejího bezútešného putování noční Paříží, kdy ji krátce s dotěrným Julienovým kamarádem zadrží policie. Vzápětí se této manželce mocného muže policisté omluví. Vysílená Florence se pak na ztemnělé ulici chystá sednout do auta, vydává svému řidiči pokyny a pomýšlí na návrat domů. A přesto právě v této chvíli, kdy se konečně stává jakoby vládkyní své rezignace, právě tehdy před rozevřenými zadními dveřmi elegantní limuzíny si pro sebe viditelně i slyšitelně zašeptá: „Jsem odporná... anebo šílená“ (*Je suis affreuse... ou je suis folle*). Tehdy najednou ostře a bez jakýchkoli iluzí vidí samu sebe. Nejprve se odsoudí a po krátké pauze v jediné větě si přizná, do jak šíleného podniku se zapletla. V té pauze je ovšem i silné „shakespearovské“ vytušení faktu, jak blízko má zlo k šílenství. Říz jejího pohledu do sebe sama zaostřuje výmluvně



*Julien – to je muž mlčení a ticha; věčný, pohotový muž, který si ví se vším rady,
a přece se stane protagonistou vlastní bezmoci, ztracencem v osudné výtahové „puklině“
dokonale promyšleného zločinu*

Foto archiv

i Decayova kamera. Ta je jindy v nočních scénách z ulic obrazově mlžná, mollově měkká, pozorující kaluže na chodnících, rozostřená světla reklam a rozpité pablesky světel na bocích aut. V inkriminovanou chvíli však vnímá, a je to současně i pohled Florence, vedle tváře hrdinky hlavně kapky na kapotě jejího vozu tak ostře vyrýsované, jako kdyby orosený povrch limuzíny se v ten okamžik proměnil v lidské tělo, jež v ustrnutí nad svým osudem dostalo „husí kůže“.

A víc: v tento okamžik ostrého vidění jako by se Florence skutečně oklikou noční scenerie zahleděla až na dno své duše a uviděla v ní – podobné kapkám – ty „černé tak a vpité skvrny... že barvy nepouštějí“ (*such black and grained spots / As will not leave their tinct*)⁴⁾, jak to o sobě dokáže říct jiná, také zčásti zlotřilá žena, Hamletova matka

4) Tento a další citáty z *Hamleta* přebírám z překladu Josefa Sládka, literárně, nikoli divadelně, po mém soudu dosud nepřekonaném (William Shakespeare, *Tragédie II*. Praha 1962, s. 162). Anglický originál cituji ze souborného vydání Shakespearova díla *The Works of William Shakespeare* (ed. Charles Knight). London 1920.



*Florence vytrvale chodí horizontálou pařížských ulic
kolem luxusního bulváru Champs-Élysées;
svou samotu narušuje občasnými dotazy na Julienu po kavárnách*
Foto archiv

Gertruda v Shakespearově slavném dramatu. Florence v tu noční pařížskou chvíli potvrzuje, že má dar i vprostřed své zločinné vášně vnímat skvrnu svého prohřešení – to jí ovšem náhle dodává jistou velikost, dar hrůzného sebenáhledu, chvilkový zákmit vnitřní roztržky i možné morální síly, ostatně tolik příznačný pro fatální ženy *filmů noir*. A to je myslím si klíčový rys velkých monologů i přípravných monologických „kapek“ – jsou jistou sebeobhajobou a v případě figur skutečně temných i nevyřčenou prosbou o spásu duše. Nesignalizují tedy pouze jistý „druhý svět“ v člověku, nezcizitelné vnitřní bohatství, dar odpoutávat se od okolí do sebe, ale jsou i prosbou o rozhřešení, jakkoli postavy tak hrdé, jako je Florence, si tuto prosbu vůbec nepřipouštějí, „nestojí“ o ni. Jsme to výhradně my, kdo ji vnímáme, a proto těmto postavám – zčásti – odpouštíme i zločiny a jsme jimi, takřka naprosto, fascinováni. Neboť otevírají v nás naši vlastní, vždy připravenou, temnou možnost našeho života a spolu s tím i zklidňující skulinu případného, ryze soukromého ospravedlnění. Vždycky znamenají i naše „možná“ či „jednou někdy“. Proto je myslím velký monolog vskrytu více „rozhovorem“ než všechny běžné i neběžné dialogy na terénu téhož příběhu, protože spodními nitěmi se dotýkají

něčeho, co se nachází i v nás: nejskrytější sféry strachu i naděje – možnosti pádu i vykoupení.

V takovém velkém monologu jsme jako by bezděčně stahováni spolu s figurou – „dolů“, dovnitř sebe, do „světa ticha“, řečeno Cousteauovou a Mallovou metaforou, kde už s námi, pokud nejsme věřící, nikdo nemůže být. Opravdu mne ohromilo, když jsem v době psaní tohoto textu při promítání Cousteauova a Mallova SVĚTA TICHÁ najednou narazil v tomto polohraném dokumentu na udivující, absolutně odlišné a již nezopakované několikaveršované intermezzo: stylově zcela „vymknutou“ miniaturu, kam Malle jako by vtiskl hrot své intuice, svého tématu – příštího filmu o Florence. V sekvenci ohledávání ztroskotaného vraku na mořském dně se totiž kameře ukáže lodní zvon, který v namodralých vodních záběrech působí jak zteřelá, šedivá lampa, spoutaná pavučinami. Potápěč ji před našima očima nožem očistí, a v tu chvíli se mořskou hlubinou rozezní jako by na vteřinu osvobozený ženský hlas. Ten sice pouze „přečte“ nápis na boku zvonu, zřejmě místo jeho zrodu: „*Thisglone – Glasgow*“, ale v tom tak prostorově znělém, naléhavém, žensky smavém hlase jako by se ve vší kinematografické nadsázce vtělil nějaký monologický, k nikomu a nikam se neobracející, v hlubinách moře ztracený vzlyk, vydechlý akord, echo dávné (lodní) – lidské tragédie, a v mém vnímání: něco, kde už na jediný okamžik, ovšem zcela bezděčně, „zazní“ první takt tragédie Florence – první „tón“, slovní a jakoby i hudební nádech z její vnitřní řeči, z její osamělé, v pařížském moři utonulé existence.

VI

Dávnou archetypální postavu, pravzor pro mravní rozpornost Florence, pro vnitřní roztržku, jež ale neztratila dar nahlédnout samu sebe, vidím skutečně v Shakespearově Gertrudě. Tak jako archetypální figuru pro jiného monologistu – již zmíněného židovského lékaře a psance Armina Brauna z Brynychova filmu ...A PÁTÝ JEZDEC JE STRACH, jsem kdysi viděl v soubytí dvou komplementárních postav, „společně“ hledajících odvahu jednat: v Hamletovi a v Prvním herci z téže Shakespearovy tragédie. Královna Gertruda je též komplic vraždy a také ji zřejmě nespáchala vlastní rukou. Rovněž Gertruda, obvykle hraná jednostrunně jako propadlá smyslná žena, jež se s odpudivě hříšnou rychlostí vrhla do lůžka vraha svého manžela – je s to si uvědomit, čeho se dopustila. Má ovšem k tomu po ruce právě syna – Hamleta, který Gertrudu pro její spojení s otcovrahem nenávidí, ale do poslední chvíle svého života ji také miluje a do posledního dechu ji má opakovanými výzvami k tomu, aby nahlédla, čeho se dopustila. Však Gertruda sama Hamletovi zděšeně přiznává: „Mé oči v samu duši obracíš“ (*Thou turn'st mine eyes into my very soul*).⁵⁾ Gertruda – to je na věky zosobněné zděšení nad sebou. Jakési nevyřčené: „Co jsem to udělala?“ A víc: „Čeho se to stále dopouštím?“ Chvilkovým zpřítomněním „Gertrudina komplexu“ jako vlastní přiznané skvrny je i ta jediná věta Florence „od kapek“ nočního auta.

Nemohu tady nepokračovat v paralele Gertruda – Florence, a nepřipomenout okamžik ze čtvrtého dějství Shakespearova dramatu, tu chvíli, která je scénicky také monologickou

5) W. Shakespeare, *Tragédie II*. Praha 1962, s. 162.



*Milesova hudba stále vede Florence v myšlenkách a pocitech k Julienovi,
točí se jak vzdušný vír v sobě, a přesto zní „bytím pro druhého“*

Foto archiv

miniaturou, jež skane z Gertrudiny zhroucené duše po tolika synových obviněních, a to v krátké pauze mezi odchodem Horatia a příchodem Ofélie. Tehdy si Gertruda pro sebe (aparté) řekne jen pár slov, jež Shakespeare zhustil do čtyř veršů: „Mé choré duši, jak už chce to hřích, / jest každá cetka věštbou příhod zlých. / Tak neobratna vina jest v mém klamu, / že krýt se chtějíc, zradí sebe samu.“ (*To my sick soul, as sin's true nature is, / Each toy seems prologue to some great amiss. / So full of artless jealousy is guilt, / It spills itself in fearing to be spilt.*)⁶⁾ I toto Gertrudino přiznání nápadně odpovídá nočním úvahám a pocitům bloudící Florence, kterou občas ovládne žárlivé i mylné podezření, že Julien vraždu vůbec nevykonat a ujel z Paříže s mladičkou květinářkou. A tak i Florence s pocitem tolik „neobratné“ viny do jisté míry „třístí sebe samu“, přeložíme-li doslovně Shakespearovy verše. Florence je však o poznání pevnější a tvrdší než Getruda: nikdy neztratí sebevládu a ve finále, jak uvidíme, se ke svému činu a ke své spoluvině hrdě přihlásí. Tady již všechny podobnosti ovšem s královnou Gertrudou končí: vždyť ta svému pocitu

6) Tamtéž, s. 175.

viny nikdy neuteče. Ostatně i to svědčí o tom, jak přesný je každý Hamletův slovní „zásah“. Florence zůstává mnohem víc sama než Gertruda. Hamlet, byť nenávidící, je totiž krom jiného také velkolepý syn – i tím, jak matce nic neodpustí, ale také tím, jak ji nikdy neopustí.

Zato Florence je však opravdu na vše úplně sama. A ocitá se nadto v moci omylu, když na bulváru Haussmann zahlédne v Julienově limuzíně květinářku Véronique a pojme chybné podezření, že vedle ní nutně musel sedět sám Julien. Při nočním osamělém blouzení a v marném hledání sebemenší stopy po Julienovi, vede v pěti příběhových vstupech se svým milencem dálkový, pomyslný rozhovor. Jeho oddělené partie tu s pomocí tří teček, jistě velmi neurvale, spojuje do jediné citace. Florence nejprve reaguje na dotírání jistého opilce: „...*Tenhle hlupec tu do mě bude hlučet celou noc. Proč tam Julien měl to děvče? Proč? Ano poznala jsem ji, prodává v květinářství. To není možné. Bylo by to tak nízké. Třeba dostal strach a nevystřelil. Julien je zbabělec. Báł se šáhnout po štěstí... Juliene... Juliene, co já se tě všude nahledala... V tuhle noc jsem tě ztratila, Juliene. Neměla jsem si tě všímat, líbat tě, hladit ti tvář. Jestli jsi Simona nezabil. Jestli seš báł, tím lépe, chci, abys byl zdravý a tady, se mnou, vedle mě. Juliene, musíš tu být, a tady, se mnou, vedle mě. Juliene, musíš tu být. Musíš. Musíš... Celou noc jsem Julienu hledala. Jak šílená. A marně. Jen mě zebou nohy... Jsem strašná... anebo šílená...*“

S výjimkou této poslední, už tolik probírané věty, již si Florence k sobě vyřkne šeptem, znějí všechna ostatní její slova z prostoru mimo záběr, zatímco její tvář je nehybná, pozorující i zamčená do sebe. Že jde o monolog důsledně dialogizovaný, tedy o vnitřní rozhovor Florence se zmizelým Julienem, je nasnadě. Dokonce i tam, kde se Julien propadne v pouhé „on“, i tam jako by vládla dialogická síla myšlenek Florence. Té gramatické třetí osobě prostě nechceme věřit – je to ovšem ve Florence vždy okamžik vrcholícího vyčerpání, rezignace, otupění před posledním vzepětím. Ale předtím jsme tu do jisté míry svědky jakoby osaměle prodlužovaného telefonního rozhovoru mezi Julienem a Florence z filmového prologu. Dialogizovaný monolog vyjadřuje prudké zlomy v pocitech Florence, její podezření i pokaždé nakonec vítězí, až vládcovskou věrnost jejich vztahu. Když natřikrát opakuje s naléhavě protahovaným důrazem na samohlásku své „musíš“ (*il faut...*), nemluví z ní jen odhodlaná milenka, ale i mocná, bohatá „kněžka“ zvyklá vládnout, jednat. Snad i proto působí šeptaný zastřený hlas Jeanne Moreau tolik přesvědčivě, nejen proto, že je tak prostorový, milostný, zaujatý, ale i proto, že šepot ji neopouští dokonce ani ve skutečném dialogu – ani ve chvíli, když oslovuje s dotazem po Julienovi různé noční bytosti. I když „normálně“ k druhým mluví, Moreau jako ti zvlášť zkušený divadelní herci dokáže šeptat, což je také znak velkolepého hlasu, který umí vládnout prostorem i tehdy, kdy jako by o nic neusiluje, a přece se snaží až fatálně o vše.

To nám znovu může připomenout filmový úvod, telefonní rozhovor mezi Florence a Julienem, kdy Julien vyřkne větu, kterou z nitra celého filmového rukopisu Louise Malla můžeme chápat i jako inscenační průkopnický hold hlasu Jeanne Moreau, tolikrát v její pozdější kariéře zopakovaný nejrozličnějšími režisérskými autoritami. Julien v Mallově zastoupení tehdy řekl: „*I já tě miluji. Bez tvého hlasu bych byl zajatcem v zemi ticha.*“ Ostatně tato Julienova věta ještě něčím jiným vyčnívá nad ostatní nečetná slova, která smí tento zoufale izolovaný atentátník v příběhu vyřknout: vždyť všechna jeho další



*Florence – to je žena slov skrytých pro okolí, s bytostným sklonem k monologu,
k vnitřnímu „znění“; střídají se v ní chvíle rezignace, zasněného pohroužení
i dravé vůle jednat*

Foto archiv

slova, i v telefonním rozhovoru s Florence, později se zaměstnanci Caralova úřadu či nakonec po dopadení s policisty při vyšetřování, jsou velmi strohá, věcná. Zmíněná věta je jediným, básnivým (s „cousteauvoskou“ metaforou světa ticha) potvrzením jeho citu k Florence – krom pozdějších usvědčujících fotografií. A je to také vstupní signál filmu, že thriller, do kterého telefonním prologem právě vstupujeme, má vysoké básnické ambice, že nad strohou věcností Julienova příštího vražednického konání rozpíná sféru lyrična, kterou už nikdy neopustí.

Jistě: toto výslovné – jazykové lyrično, tolik podporované náladově mollovými, měkkými obrazy noční kamery Henry Decaye, se napříště váže už jen k Florence, k jejím prévertovsky osudovým slovným výrazům, k její takřka ontologické „muzikalitě“ – daru v sobě znít. Taková slova zračí odvahu pro svou lásku i zahynout. Její básnivý vnitřní hlas dominuje i v dosud nezmíněné pointě VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ.⁷⁾

7) V několika pasážích o lyrismu Mallova filmu jsem se nechal inspirovat podivuhodnou knihou Emila Steigera, *Základní pojmy poetiky*. Praha 1969.

VII

Finále: odehrává se ve fotolaboratoři motelu de Trappes na okraji Paříže. Sama tato prostora mluví svou obzvláštní řečí: je to prostor tmy, kde se orientujeme jen podle několika rozsvícených bodů (žárovky). Prostora, kde se – na způsob platónského mýtu o jeskyni – vyrýsovávají ze tmy „odrazy věcí“, v našem případě fotografie, a to v médiu speciální tekutiny: ve „vývojce“. Obrazy na fotkách vystupují z nezřetelných obrysů do zřetelnosti tvarů. Tady ve fotografické laboratoři Florence podléhá sice v úvodu strategii komisaře (Lino Ventura), který ji nejprve navnadí falešnou nadějí, ale pak jí dá šach – mat: v nádobě s vývojkou jí ukáže fotografie – náhle usvědčující předměty doličné, protože je na nich zachycena v objetí s Julienem, kdesi v parku, v blízkosti stromů. Past se definitivně zaklapla. Spousta věcí je tu najednou v Malloyově rukopisu „poprvé“ a „alespoň“: nejen že vidíme prvně přirozené lidské pouto, dva rozradostněné lidi opravdu vedle sebe, dokonce objaté – alespoň na fotkách. Ale pozorujeme i vnější vyjádření jejich přirozené svobodných prožitků: poprvé opustíme, alespoň na fotografiích, tísnivé, dosud všudypřítomné velkoměsto „jinam“ – do přírody.

Ve chvíli, kdy spolu s komisařem a Florence hledí Decayova kamera na fotky vznášející se v mělké nádobě s vývojkou, jak vystupují k hladině a získávají jasné obrysy, shrnuje Malle v jakési nevídané koncentraci všechny své výrazové prostředky a všem dává mocný, právě teď vygradovaný punc. Co se tu pod nápořem takového úsilí kulminovat tudíž děje? Setkává se zde pohyblivost filmového obrazu přítomné scény z fotolaboratoře s přirozenou statičností fotografií. Ty ovšem svou ztuhlost ztrácejí, protože je sledujeme „ve stavu zrodu“, v procesu „vyvolávání do tvarů“. A navíc: další pohyb, tentokrát zvenčí, dodává dosud „neustáleným“ fotografiím sama Florence, když se jednotlivé porozházené snímky pod kapalinou vývojky snaží srovnat, seřadit je vedle sebe, jako by si v narychlo vytvořené „fotosérii“ chtěla přehrát dávnou šťastnou chvíli svého života.

Dále: najednou se před námi rozevře dokonce trojí čas. Sbíhá se zde přece příběhové „teď“, chvíle dějící se za našeho svědectví ve fotolaboratoři – s časově blíže neurčenou minulostí, stvrzenou na fotkách plovoucích ve vývojce. Avšak ještě se zde rozepne třetí časová dimenze, a to ve chvíli, kdy tu vrcholí také série dialogizovaných monologů Florence, která podruhé – po zmíněné monologické „kapce“ – v záběrech hovoří opravdu viditelně (voice in) a dokonce se po chvíli otočí do kamery, jako by mluvila přímo k nám. Tehdy reaguje na komisařova strohá slova, že Julienu čeká desetileté vězení a ji možná i smrt. Jindy suverénní komisař však vzápětí přichází o svou dominanci, vytrácí se ve tmě za její nasvícenou tvář, jež si znovu, vládcovsky bere monologické slovo. Florence: *„Deset let... deset, dvacet let. Nekonečná doba. Chci spát, toužím se sama probouzet... (nyní otočí hlavu do kamery) ...deset, dvacet let... nebyla jsem shovívavá. Milovala jsem tě, ale myslela jsem pouze na sebe... teď budu stárnout sama ve vězení... (podívá se opět dolů na fotografii, na níž se u stromu objímá s Julienem) ...Ale tady jsme spolu, tady nás nikdo nerozdělí.“*

Tvář Florence se v tuto básnicky modulovanou chvíli mění v masku, v tvář pohrouženou do sebe: Florence dočista nevnímá temné okolí fotolaboratoře, ignoruje dokonce i komisařovu hrozbu, že ji na rozdíl od Julienu nečeká vězení, ale nejspíš i poprava. Otočením do kamery z nás dělá publikum své hrlosti: „vyvolané“ fotky ji sice svou usvědčující



Milenecká dvojice, květinářka Véronique a její hoch Louis; „nedělní utečenci“, uprchlíci napůl z nudy, dojemní i ve své banalitě, neboť postrádají stigma velkého osudu

Foto archiv

silou právě zbavují svobody, ale jsou zároveň také její sebeobhajobou, potvrzením citu. Dokonce pro nás, pro druhé znamenají definitivní zveřejnění milostného vztahu – jsou důkazem, že byl, o čemž teď už nesmíme ani zapochybovat.⁸⁾ V duchu básnivých tónů Mallova rukopisu opakuje Florence jistá slova a dokonce v lyrické nadsázce ve fotkách vidí jakousi stvrzenou věčnost, vedle přítomnosti fotolaboratoře a „vyvíjené“ minulosti fotek tedy náhle rozevřenou, třetí časovou dimenzi příběhu.

Do tohoto třetího časového rozměru – do věčnosti sahá ve výjimečné osudné chvíli jen vybičovaná lidská velkorysost a její nástroje, v tomto případě Florence. Duše zde nachází své „bezedno“. Alespoň tak se snaží být dál pro toho druhého, nepřítomného: ve věčnosti. Tomuto romantickému časovému pomyslu dává svou jedinou, pozemskou záruku: vlastní věrnost společnému osudu. Alespoň tak lze být pro nepřítomného?

8) Rolanda Barthese – autora *Světlé komory* (Bratislava 1994) – by jistě potěšila Mallova finální scéna z fotolaboratoře, neboť fotografie zde potvrzuje tu svou úlohu, v níž právě Barthes ve jmenované úvaze nad fotografií své matky z jejího dětství spatřoval esenci fotky: totiž fakt, že podává důkaz o čemsi, že to ono sice už není, ale někdy opravdu, nesporně *bylo*!

I v této scéně, v níž Florence vyvolává „věčnost“ – dominuje lyrický stav, evokace, „pasivní agilita“, vydechnutí citu, kdy postava jako by sama nehovoří, ale je pouhým médiem, neboť něco, zdá se, hovoří skrze ní: náhle odemčená vnitřní rozlehlost. Je to druh okamžiku, po níž existence prahne. Pro tuto lásku zvěčnělou – alespoň na fotkách, jindy ale v kameni, náhrobku, na soše – najdeme předchůdce ve francouzské kinematografii, u Cocteaua, Préverta, Carného, Resnaisa. Ale takovou asociační linii nechceme zde rozvíjet, protože je tu něco mnohem silnějšího než historické, cinefilske odkazy, co jsme dosud nezmínili, ač jde o prvek v Mallově filmu tak zásadní: při posledních slovech Florence vybičuje svůj part ze zvukové stopy i nespátřitelná trubka Milese Davise – hudební *alter ego* Florence, její spřeženec a tlumočník.

VIII

V knize rozhovorů vzpomíná Louis Malle, jak se v mládí, v padesátých letech věnoval dvěma vášním: kinu a jazzu. Mimo jiné píše: „Po Cousteauovi Miles Davis, to bylo moje druhé základní životní setkání. Už dlouho jsem ho poslouchal, byl na vrcholu tvůrčí dráhy a právě v době sestřihu mé prvotiny *Výtah na popraviště* přijel do Paříže koncertovat. Seznámil mě s ním spisovatel, překladatel americké prózy a také hráč na trumpetu Boris Vian (1920 – 1959). Miles viděl film jen dvakrát, pak se dlouze připravoval, ale potom jsme hudbu natočili za jedinou noc jako naprostou improvizaci jeho quinteta. Bylo to tehdy v kinematografii zcela ojedinělé. Tajemství Milesovy hudby tkví i v tom, že ve filmu zní jakoby stále a přitom ji z devadesáti minut slyšíme pouhých osmnáct minut. Jeho hudba spustila film na vodu, už v prologu, vytvořila náladu...“⁹⁾

Miles Davis (1926 – 1981), černošský rodák z Illinois, žák a spoluhráč Dizzy Gillespieho, Charlieho Parkera a mnoha dalších slavných jazzmanů, popisuje ve své knižní autobiografii setkání Mallem s určitými faktografickými odlišnostmi takto: „Pak jsem jel zase hrát jako hostující sólista na pár týdnů do Paříže. Na tomhle výletě jsem se prostřednictvím Juliette Greco seznámil s francouzským režisérem Louisem Mallem. Přiznal se, že se mu moje muzika vždycky líbila a že by byl rád, kdybych mu napsal muziku k jeho novému filmu *Ascenseur pour l'Échafaud* (*Výtah na popraviště*). Souhlasil jsem a byla to velká zkušenost, protože jsem předtím nikdy nic pro film nepsal. Díval jsem se na denní práce a pokaždý mě napadaly nějaký nápady, který jsem si vždycky zapsal. Protože to bylo o vraždě a měl to být napínavej film, nechal jsem muzikanty hrát ve starém, tmavém a hodně ponurým domě. Zdálo se mi, že to dodá hudbě určitou atmosféru, a taky že dodalo. Všem se muzika v tomhle filmu líbila.“¹⁰⁾

9) Philip French (ed.), *Malle on Malle*. London 1966, s.1 – 20.

10) Miles Davis – Quincy Troupe, *Miles*. Bratislava 2000, s. 196 – 198. Tento strmý proud Milesovy prostořeké, nespoutané mlůvy v ich formě ovšem vznikl „po nesčetných hodinách rozhovorů, nejen s Milesem, ale i s mnoha dalšími, kteří ho důvěrně znali...“, píše v předmluvě původního vydání spoluautor knihy Quincy Troupe (New York 1990). Mimochodem: velmi mne potěšilo, že slovenský filosof Miroslav Marcelli ve svém textu o této knize si výslovně povšiml, že hudebník i vypravěč Miles „velmi často si pomáhá priestorovými metaforami a jeden z rozhodujících kroků pro rozvíjání svojho štýlu vyjadruje slovami, že chcel, aby ‚bolo počut prostor‘“ (viz Miroslav Marcelli – Miroslav Petříček, *Dublety*.



Florence se snaží srovnat jednotlivé porozházené snímky pod kapalinou vývojky, jako by si v narychlo vytvořené „fotosérii“ chtěla přehrát dávnou šťastnou chvíli svého života

Foto archiv

V dalších partiích svého bouřliváckého životopisu Miles Davis líčí, jak se svým quintetem, komentujícím i příběh VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ, hrál v té době, v roce 1957 v jistém pařížském klubu na St. Germain a jak tehdy popuzoval domácí kritiky tím, že odmítal jakkoli komunikovat, natož „*křenit se a šaškovat*“ s publikem, což se tehdy od černošských hudebníků očekávalo. Dodává ještě, jak si Paříž při svém turné zamiloval, mimo jiné pro vztah s Juliette Greco, a přesto se tam, především hudebně, cítil cizincem. Ostatně dokument s názvem „Miles Davis“, uvedený na podzim 2000 v České televizi – záznam vystoupení jeho skupiny v Montrealu roku 1985, ukazuje ho jako zestárlého, ale stále nesmírně vitálního, vyzáblého, železně temného muže s nápadně úzkými černými brýlemi, a to v charakteristicky nezávislé pozici na pódiu: při postávání či v chůzi s trumpetou po jevišti, kdy šestici svých tehdejších spoluhráčů jako by nevnímá či nanejvýš své partnery pozoruje koutkem oka, ponořený v předklonu takřka výhradně do své trubky, s očima upnutýma k jejímu tělu a k podlaze.

Bratislava 2002, s. 217). Že stejný postřeh o prostorovém cítění platí rovněž o vlastní Milesově „prostorové“ hudbě, mimo jiné i v Mallově filmu, je snad zjevné.

Uvádím tyto dva dodatky k obsáhlým citacím z Louise Malla a Milese Davise proto, abych upozornil, že v Milesovi tkvěly jakési „monologické“, hudebně jevištní dispozice, a že ho současně pronikaly cestovatelsky cizinecké pocity. Oba tyto příznaky jeho životního i hudebního stylu nesporně vyhovovaly psanecké úloze monologické Pařížanky Florence v Mallově příběhu a možná zčásti objasňují i ten podivuhodný fakt, že je to Milesova jediná hudba k hranému filmu, kterou kdy za svůj autorsky rozsáhlý život napsal.¹¹⁾ Není prostě divu, že právě Milese, okouzleného, a přece cizince v Paříži, i hudebně svérázného „skupinového monologistu“, musel příběh VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ zaujmout velmi osobně, temperamentem, bez ohledu na samu příběhovou zápletku.

Milesova trubka, diskrétně, až na hranici slyšitelnosti provázená jeho quintetem, si postavu Florence rozhodně nenárokuje pouze pro sebe. Přesto od počátku cítíme, že patří hlavně k ní, přesněji: k jejímu poutu k Julienovi. Proto nejdříve vniká hned doprostřed úvodního telefonního rozhovoru Florence s Julienem, kdy oba spřeženci smlouvají vraždu a útěk. Později zní sice i při odjezdu druhé milenecké dvojice, pikantní květinářky Véronique a jejího hochy v ukradeném Julienově autě z Paříže do nedalekého motelu. Jde o ty „nedělní utečence“ (Mallovými slovy), uprchlíky napůl z nudy, dojemné i ve své banalitě, neboť postrádají stigma velkého osudu. Však je také Milesova hudba ve scénách jejich úprku z místa krádeže Julienova auta výrazně jiná než v ústřední linii, vyhrazené fatální Florence: Milesova trubka v rychlých smycích tu jakoby zbrkle trylkuje, působí nesoustředěně i hravě, mladistvě, asi tak, jako její dva vyplašení protagonisté na filmovém obraze. Hudba šumí později i ve scéně v motelu de Trappes, než Véronique a její hoch při pokusu o další útěk zastřelí dva německé turisty – i tady je výrazně odlišná od ústřední melodie, jakoby lehkovážně otevřená do světa, bez centra, pěnívá. Také zde ovšem přispívá k celkovému bohatství, k barvitosti Milesova osmnáctiminutového partu. Pouze jednou se Milesova trubka odmlčí a zcela ponechá prostor hlavně bicím Kennyho Clarka, a to ve scéně vyšetřování zatčeného Juliána v závěru filmu. Jako by tu sám autor hudby spolu s režisérem chtěli naznačit, že Julienův izolovaný vnitřní svět, pokud není právě „vestřiháván“ do scén nočního bloudění Florence – kdy už tedy neznamená doplněk, alespoň výduť v jejím prožívání, je příliš daleko od pocitového, hudebního centra příběhu.

Zásadně, v jádru a v mírně obměňovaných refrénech náleží tedy Milesova hudba a hlavně jeho trubka opravdu k Florence, k poutnici obrácené do sebe, a vzácně, v drobných přesazích, neustává i v jejích asociacích vztažených k Julienovi – právě v těch dvou okamžicích, kdy hudba od Florence krátce „šáhne“ i do prostoru Juliána uvězněného

11) Už v úvodních titulcích VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ čteme zmínku o Milesově „původní hudbě“ s upozorněním, že vyšla jako samostatná deska s filmovým titulem *Ascenseur pour l'Échafaud* v pařížském nakladatelství Fontana, v prosinci 1957, tedy vzápětí po dokončení filmu. Sám Miles v autobiografii uvádí, že jeho hudba k VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ se později objevila na albu newyorské Columbie, které se jmenovalo *Jazz Irack*, ještě spolu se skladbou *Green Dolphin Street*. Krom VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ natočil „trumpetař“ Miles už jen hudbu k životopisnému dokumentu o předním černošském boxerovi Jacku Johnsonovi. Miles tam hrál mimo jiné spolu s B. Cobhamem, H. Hancockem a J. McLaughlinem. Hudba k VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ znovu probudila vztahy kinematografie a jazzu. Kupříkladu nedlouho nato, v roce 1959, zkomponoval Duke Ellington původní hudbu pro film Otto Premingera *ANATOMIE VRAŽDY*.



*Závěrečný monolog – tvář Florence se v tuto básnický modulovanou chvíli
mění v masku, v tvář pohrouženou do sebe*

Foto archiv

ve výtahové kabině. Můžeme říci, že Florence na Julienu myslí i jakoby „hudebně“, ačkoli nic přesného o jeho osudu neví.

Určující vazba hudby k Florence, a tedy naše tvrzení, že Milesova trubka je vedle jejích slovních monologických projevů i druhým, doplňujícím vyjádřením její vnitřní řeči – potvrzují zjevně, zhora nemetaforicky zvláště dvě chvíle. V první scéně při jedné z jejích nočních chůzí, „bytostně monologická“ Florence pohybuje rty, viděna přitom z mírného podhledu: cosi si pro sebe mumlá, ale Malle, jindy tak pozorný pro každé její slovo, nechá jejími rty hovořit jen Milesovu naříkající i hrdou trubku. A podruhé o ztotožnění vnitřních stavů Florence a Milesovy trubky svědčí scéna v jedné z kaváren, kde Malle nechá uměle ztišit hovory nočních návštěvníků od stolků a od baru, těch zaujatě gestikulujících hostů, pro něž v tu chvíli nemá Florence ani oči, ani uši. Vždyť i v tu chvíli myslí Florence jen na své hledání Julienu, a to znovu v táhlých tónech Milesovy trubky: i tady nad uměle „zrušeným“ světem cizích slov, zvuků, šumů hudebně zní její nitro – přitom figura Florence je kameře dosti vzdálená kdesi na horizontu kavárenského prostoru.

V úvodu ve scénách nočních bloudění Florence pařížskými ulicemi uvede podvakrát Milesovu trubku piano René Utregera. Poprvé navozuje jemnou, bezmála klidnou atmosféru. Podruhé v jedné z kavárenských scén zní skoro lehkověrně, jako by něco nasála z tamějšího bohémsky uvolněného povídání, ale i tady má Utregerův klavír úlohu mírného, ztišeného uvaděče, aby o to víc vždy vynikl odkudsi „sestupující“ zpěv Milesovy trubky, jen nepatrně rozostřený basou Pierra Michelota.¹²⁾ Důležité jsou právě tyto hudební, pozvolné nástupy trubky: jako by ticho v ulicích a ve Florence už to se sebou nemohlo vydržet a rozeznělý tón žalostného osudu na způsob krve vytrysklé z rány vyšel do světa. Milesova trubka se tak rozeznívá jako sílící vodotrysk, dál a dál rozevíraná trhlina na těle nepříznivých událostí. A tehdy jeho trubka oba prostory – velkého („světového“, pařížského) i malého (osobního, Florence) světa sjednocuje až do účinného nerozeznatelnosti, jako by se vše „naladilo“ kolem hrdinčina utrpení.

Hudba zde vyhovuje, podobně jako slovní monology Florence, základním požadavkům, jež se obvykle přisuzují lyrickému rozpoložení: jako by při ní nikdo nic „nekoná“, neboť právě takto, přírodně, jako větev v koruně stromu, pouze jest – „roste“, zní. Jen se v ní děje určitý stav, opakovaně, ve dvou časových formách zároveň: v tragickém „ted“ a rovněž v „jednou provždy“. A přitom táž hudba je přece tak fantaskní, odněkud uměle zrozený, ryze lidský dodatek do osudu. Se vši svou „neurčitou určitostí“ vyjadřuje ponurou chvíli, aniž by nesla jasnost slova, zato disponuje hlubší zřetelností zažívaného pocitu. Nemluví, usedá.

Milesova trubka vedle mírných či lehce rozpustilých přihrávačů z hudebního prostoru quinteta má především neodvolatelný, naléhavý „tón“: ve své rozostřené pocitovosti si jako by pouze cosi rozpráví, ale přesto něco dokonce velmi zřetelného o ztracené poutnici sděluje – nikam už nelze uhnout! Není kam ustoupit! Hudba ovládá prostor jak sama pařížská noc, kterou už čeká jen kalné ráno, vystřízlivění. Po způsobu přírodního živlu, vody či vzduchu¹³⁾ anebo klimatického, fyzikálního příznaku, právě tmy či světla¹⁴⁾, rozpíná se rovnovážně do všech stran. Už jsme to řekli: má tuto „vlezlou“ přírodní samozřejmost,

12) O tradičních, z neurčité dálky signalizovaných nástupech Milesovy trubky, jak je to patrné i ve VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ, píše v obsáhlém slovníkovém hesle muzikolog Igor Wasserberger: „tón se nerozeznával v určitém přesně definovatelném okamžiku a právě tak i nepozorovatelně přestával, lehce identifikovatelný způsob tvoření tónu byl a zůstal charakteristickým rysem Davisovy hry.“ *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, část jmenná – světová scéna A – K*. Praha 1986, s. 254.

13) Tématem vody se Gilles Deleuze (*Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000) zabývá hlavně v souvislosti s francouzským filmem 20. a 30. let (Epstein, Vigo, Renoir etc.), a provádí i jakousi typologii různých rolí vody v kinematografii, přičemž si všímá i jejích fyzikálních, potažmo (významových) vlastností. Kupříkladu při zmínce o filmech Abela Gance píše, že se v nich „kapalný prvek prodlužuje, přenáší a šíří /se/ do všech stran“ (c. d., s. 99). Naše pojetí „roztékající se“ a vše, i nás zahrnující hudby Milesovy trubky můžeme vztáhnout i k Deleuzovu pojmu „reuma“. Deleuze tak pojmenovává v úvaze o francouzské škole takový filmový pohled či přímo „obraz, který se stal kapalným a který protéká rámem nebo pod ním. Vidění kamery se stalo reumatem, protože se aktualizovalo v plynoucím vnímání a dospělo tak k materiální determinaci, k hmotě-odtékání“ (c. d., s. 102).

14) Z knihy *De luce* středověkého autora, biskupa z Lincolnu Roberta Grossetesteho cituje Umberto Eco o ve své publikaci *Umění a krása ve středověké estetice* (Praha 1998, s. 143): „Světlo se totiž díky své přirozenosti šíří všemi směry, takže ze světelného bodu se okamžitě stane sféra neomezené velikosti, pokud se mu ovšem od cesty nepostaví neprůhledné těleso.“

ačkoli je přitom sama médiem nesporné zvukové umělosti. Tak naléhavě zde po lyrickém způsobu hudba splývá s předmětem, s pocity, jež ve Florence i „někde“ v prostoru zní: natolik srůstá rozeznělý plech s vlhkou nocí.

Milesova hudba stále vede Florence v myšlenkách a pocitech k Julienovi, točí se jak vzdušný vír v sobě. A přesto zní „bytím pro druhého“, které si už ale nedělá žádné časové, pozemské iluze – kde by je také mělo brát: ve výsledku hraje výhradně na vyšší strunu „věčnosti“, zařezává se jakkoli anonymně do pomyslné genealogie, do dějin velkých citů. Ač vrásněná a klidněná dusítkem, oblíbenou Milesovu pomůckou v „ústech“ jeho nástroje, přesto se mistrova křídlovka prostírá celým prostorem existence Florence, jež náhle není než její cit.

Cítíme dokonce, jak zhudebnělou tvář bloudící milenky vibruje lidská existence jako taková – i tento kus tíživého všeobecná lze v Milesově jinak tolik osobní, komorní muzice zaslechnout. Tušíme, že se tu jako při mši podílíme na něčem osobním i na něčem velmi obecném. Právě takto – kromě zmíněné „prosby o spásu“ – můžeme snad závěrem pojmenovat další, také klíčový, existenciální rys velkého monologu. To „zobecňující“ uplatňuje se zvláště tehdy, když se monologické slovo zesílí spojením s monologickou hudbou, což je důsledek vtahující, „ostré neurčitosti“ vší muzikality: všichni jsme účastni, všichni jsme „v tom“. Je to chvíle pohledu do propasti. Ale také chvíle někdy až závrtné velkorysosti, či – „velkodušnosti“, jak se kdysi říkávalo. Na okamžik se nastojuje demokracie tragické nálady. Nelze jí uniknout. Nikomu. Všichni jsme v ní, dříve či později, nějak namočení.

(listopad – prosinec 2002)

Prof. PhDr. Jiří Cieslar (1951)

Autor pracuje na katedře filmových studií FF UK a je redaktorem Literárních novin.

Věnuje se kinematografické historii a filmové a literární kritice.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, katedra filmových studií,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Výtah na popraviště

(Ascenseur pour l'échafaud)

Nouvelles Éditions de Films, 1958

Režie: Louis Malle. **Námět:** román Noëla Calefa. **Scénář:** Louis Malle, Roger Nimier. **Kamera:** Henri Decae. **Hudba:** Miles Davis (trubka – Miles Davis, bicí – Kenny Clarke, basa – Pierre Micheleton, saxofon – Barney Wilen, piano – René Utreger). **Architekt:** Rino Mondellini, Jean Mandaroux. **Střih:** Léonide Azar. **Zvuk:** Raymond Gauguier. **Maskér:** Boris de Fast. **Vedoucí výroby:** Irénée Leriche. **Hrají:** Jeanne Moreau (Florence), Maurice Ronet (Julien), Yori Bertinová (Véronique) Georges Poujouly (Louis), Jean Wall (Carala), Lino Ventura (komisař), Félix Marten (Subervie), Ivan Petrovich, Elgas Andersenová ad.

Další citované filmy:

... a pátý jezdec je Strach (Zdeněk Brynych, 1964), *Anatomie vraždy* (Anatomy of a Murder; Otto Preminger, 1959), *Bludička* (Le feu follet; Louis Malle, 1963), *Jack Johnson*, *The Big Fight* (William Cayton, 1970), *Milenci* (Les Amants; Louis Malle, 1958), *Odsouzený k smrti uprchnul* (Un condamné à mort s'est échappé; Robert Bresson, 1956), *Sbohem, děti* (Au revoir les enfants; Louis Malle, 1987), *Soukromý život* (Vie privée; Louis Malle 1962), *Svět ticha* (Le Monde du silence; Louis Malle, 1955), *Viva María!* (Louis Malle, 1965), *Zazie v metru* (Zazie dans le métro; Louis Malle, 1960).

SUMMARY

AN INNER VOICE

*Jeanne Moreau and Miles Davis' Trumpets in „The Elevator to the Place of Execution“
(or, How to exist for the one not present...)*

Jiří Cieslar

There is a work of cinematography, which under the guise of a „good thriller“ (in the director's words) lives exclusively from the options and consequences resulting from our odd ability „to exist for the one not present.“ It is the debut by Louis Malle, *THE ELEVATOR TO THE PLACE OF EXECUTION* (1958), which made actress Jeanne Moreau famous. This is also the only feature movie for which musical accompaniment was composed by jazz guru Miles Davis. The experienced cinemagoers will recall the seemingly simple trick, which makes for the movie's storyline peculiarity: two lovers do everything for their own thing, but the might of the guileful fate prevents them from ever meeting in the story. At the outset, they talk on the phone with each other; in the end, we catch a glimpse of them together, but on photographs only, though. Nothing more, nothing less. That's what this „mutual absence“ is all about, although as far as the storyline is concerned, we are watching the apparently most important event – the story of a murder.

Both lovers are prisoners of their own loneliness, of their „lack of knowledge.“ The viewer alternately dwells with both isolated accomplices, and with „parallel“ juvenile runaways; the viewer knows it all. This is a *film noir* born not only of the older American models of the 1940's, even Hitchcock, but also of the domestic tradition of French poetic realism of the 1930s. This is a *film noir* markedly „blotched“, lyricized. Reconstituted in a poem, through three forms of an inner cinematographic language, or a triple path of „existing for the one not present.“ Perhaps this is how one could call the topic of the present text.

A monolog happens to be a mysterious form, removed from the surrounding world: the „I“ of a monolog addresses its speech, either not heard or audible (soliloquy), to itself, back to that „I“. Usually, the carrier of such a speech happens to be also physically alone, but this physical solitude is not a must. The must is exclusively *that addressing* it to oneself, although even that, as everyday experience with our own inner speech shows, may also be quite complicated, even fictitiously dialogic.

In respect to *THE ELEVATOR TO THE PLACE OF EXECUTION*, let's mention first the first appearance of the monolog – a situational one. A non-language monolog, meant as a metaphor, meaning-wise: both protagonists are really nearly always alone. Therefore, it is not an essential monolog. These situational monologs of the protagonists constitute the very structure of the story, on some sort of an isolated, double axis. The first axis happens to be the vertical of the elevator shaft and the elevator car, which has become immobilized, where the strong but helpless assassin Julien is stuck. Florence's situational monolog, repeatedly cut into the scenes of Julien's tight spot of an elevator, displays, movingly, in many aspects just the opposite attributes. It is horizontal, moving forward, for a long time sustained by hope, regardless of how much ruthlessly crushed bit by bit. It is incomplete, because half-public, city-like, even though it just shows another manifestation of the lovers' isolation.

The second, already essential, form of monolog, a verbal monolog – has to do solely with Florence, regardless of whether this night peregrinator is, or is not, all by herself. Florence has an intrinsic propensity for monolog. Besides this, an ancient archetypal figure, an ur-paradigm for Florence's moral dichotomy can be seen in Shakespeare's Gertrude, who despite an inner disagreement did not loose the gift of seeing herself as is.

Miles' music constantly leads Florence to Julien, in thought and feeling, yet it swirls around as a vortex in itself. It reverberates through „the existence for the other person.“ It plays solely on a high-pitched string of „eternity“, cutting, no matter how anonymously, into imaginary genealogy, into an account of powerful

emotions. The designatory link of music to Florence just reminds us that Miles' trumpet is – next to her verbal, monologic utterances – the other, supplementary expression of her inner language. We may say that Florence even thinks „musically“ of Julien, although she knows nothing precise about his fate.

Translated by Veronika Poppová