

*Dvoj pohled***Archeológia rodinného príbehu**

Viscontiho v poradí ôsmy film *HVIEZDY VEEKÉHO VOZU* (1965) vyrušuje tak svojou témou ako aj používaním pomerne veľkého množstva „falošne“ spojených záberov, prudkých zoomov a extravagantných pohľadov kamery. Zrejme predovšetkým z tohto dôvodu bol v čase svojho vzniku odsúdený mladými talianskymi filmármi a kritikmi ako zbytočne estetický. Ba čo viac: vzhľadom na predošlé Viscontiho snímky bol označený aj ako *retrográdny*.¹⁾ Napriek provokatívnemu tónu zmienenej kritiky však samotný termín „retrográdny“ nie je úplne nemiestny, stačí ho zbaviť pejoratívneho nánosu a sústrediť sa na jeho hlavný význam.

Narácia v *HVIEZDACH VEEKÉHO VOZU* je totiž skutočne retrográdna: každý posun vpred v nej znamená odhalenie novej vrstvy minulosti a každá nová informácia vedie k predefinovaniu a pozmeneniu histórie jednej talianskej šľachtickej rodiny, ktorú divák doslova rekonštruje spolu s postavou manžela hlavnej hrdinky. Spätný chod rozprávania, kyvadlový pohyb od prítomnosti k minulosti, spájanie roztriešteného príbehu a zaplňanie jeho prázdnych miest občas i vzájomne protirečivými hypotézami pripomína prácu archeológa, jeho pozorné a pomalé odkrývanie ochranných vrstiev zeme i času a rekonštruovanie niekdajšieho celku často len na základe fragmentov. Fakt, že sa *HVIEZDY VEEKÉHO VOZU* odohrávajú vo Volterre, v prastarom etruskom meste, ktoré sa históriou, charakterom i architektúrou vymyká spomedzi iných toskánskych miest a ktoré sa kvôli nestabilnému podložiu prepadá do zeme, čím sa stáva svojím vlastným cintorínom, tento archeologický rozmer ešte podčiarkuje. Topografia filmu – počnúc zostupnou cestou z kozmopolitnej a neutrálnej Ženevy do nehybnej stredomorskej Volterry až po blúdenie a pátranie po labyrintickom priestore rodinného paláca so záhradou a podzemným rezervoárom vody – verne odráža samotnú štruktúru rozprávania. Priestor a jeho rozdrobenie veľmi presne dávkovanými „falošnými spojeniami“ a excentrickými pohľadmi kamery zohráva totiž vo filme rovnako dôležitú úlohu ako to, o čom sa v ňom vypovedá.

Viscontiovský problém rozpadu rodiny a smrti/umierania Otca (ako patriarchálnej autority, reprezentanta istej spoločenskej kasty, ale aj nositeľa kultúrnej identity) tu nie je čerstvo nastolený či v stave utvárania sa (ako to bolo predtým napríklad v *ROCCOVI A JEHO BRATOCH* či v *GEPARDOVI*); je tu už naopak definitívne zavŕšený a filmová rovina

1) Napríklad v kritike mladého režiséra Marca Bellocchia, citovanej Giuseppem Ferrarom v reedícii francúzskeho vydania Ferrarovej monografie *Visconti* (Seghers, Paríž 1970, s. 84n): „Viscontiho vyjadrenie sa vyprázdnilo natoľko, že sa stalo retrográdnym, ako napríklad v jeho poslednom filme. Je to skutočne fenomén senility. [...] V kontexte jeho fyzického starnutia ho začalo ovládať jeho aristokratické dedičstvo.“

súčasnosti je len jeho nemenným potvrdením. Vo HVIEZDACH VEEKÉHO VOZU sa totiž rozpad rodiny i preskupenie moci v spoločnosti udiali už oveľa skôr, než hlavná hrdinka Sandra so svojím americkým manželom Andrewom opustila mondénny ženevský byt a našla v starej Volterre črepy svojej rodiny, zakonzervované v pocitoch viny a nenávisti spôsobených násilnou smrťou jedného z jej členov, Sandrinho otca, židovského vedca, ktorý sa počas vojny stal obeťou udania a následne na to bol deportovaný do Osvienčimu, odkiaľ sa viac nevrátil. Udavačom bol – podľa Sandry – milenec jej matky, profašisticky orientovaný advokát Gilardini, a možno dokonca aj sama matka, egoistická klaviristka, ktorá sa po smrti svojho muža vydala práve za Gilardiniho a nakoniec sa pred výčitkami svojich detí zamkla do vlastného šialenstva. Spoločensko-politický rámec Viscontiho filmu a ukotvenie príbehu do šľachtickej rodiny so židovskou krvou na prvý pohľad nie sú až také podstatné, lebo modelová schéma neverou a tragédiou rozvrátenej rodiny by teoreticky mohla byť vsadená aj do iného prostredia a iného času. Hľadať vo HVIEZDACH VEEKÉHO VOZU stopy protifašistickej angažovanosti či latentný útok na konformnú novoburžoáznu vrstvu, alebo naopak akýsi podprahový antisemitizmus²⁾, by teda mohlo byť rovnako zbytočné ako zavádzajúce. Na druhej strane je však fakt, že ide o príbeh potomkov Žida a aristokratky a o ich vysporiadavanie sa s otcovou smrťou, niečím viac než len arbitrárnym detailom. Blízkosť, spiklenectvo a takmer až chorobná láska medzi Sandrou a jej bratom Giannim, no najmä ich tichý, neviditeľný odboj proti celému vonkajšiemu svetu prerastajú totiž do diasporického prežívania, na aké bola židovská komunita odjakživa odkázaná v nie príliš priateľskom prostredí. Odvrátenou tvárou zúfalých detských hier sú teda podzemné rituály, sektárske stretnutia a utajená komunikácia, ktoré nemajú ďaleko od intímneho mysticismu, kde sa súrodenecké objatie chrániace pred otčimom, ktorý podľa vlastných slov prišiel do domu konečne urobiť poriadok a pred matkou, ktorá zradila, mení skoro až na incestné spojenie. Domnelý incest ako reakcia na smrť otca a ako obvinenie zo strany „tých druhých“ však nie je hlavnou témou filmu – tou je práve minulosť a možnosť/nemožnosť vyrovnáť sa s ňou, či ešte skôr možnosť alebo nutnosť stráviť ju, opustiť alebo jej v najhoršom prípade i podľahnúť.

Na začiatku filmu, keď sa Sandra s Andrewom vydávajú na cestu do Volterry, je však celá táto rodinná anamnéza pred divákom (i pred Andrewom) ukrytá. Až postupne sa cesta, ktorá sa spočiatku zdala byť takmer svadobnou, začína javiť skôr ako krížová výprava s cieľom vyslobodiť Sandrinu minulosť z doslova dedičného zaťaženia. Divák sa postupne dozvedá, že Sandra ide do Volterry kvôli odhaleniu pamätníka venovanému jej otcovi, i to, že vzťahy v rodine sú prinajmenšom napäté. Vstup do Volterry je poznačený prvým zarážajúcim spojením záberov, narušajúcim kontinuitu strihu: kamera upevnená na zadnej časti auta evokuje pohyb vpred smerom do mesta, no v ďalšom zábere akoby sa auto hneď aj vracalo späť. Príchod k rodinnému palácu Luzzattiovcov je teda poznamenaný priestorovým šokom. Ten však zároveň konotuje i návrat v čase a nachádza svoje predĺženie v paradoxnom zobrazovaní vnútrajška domu a jeho záhrady, ktoré sú pre Sandru zapadnuté hlboko v minulosti. Každé prekročenie prahu a každé odhalenie nového priestoru je tým pádom otvorením novej kapitoly rodinnej histórie, prepadnutím sa do

2) Visconti v rozhovoroch uvádza, že po premiére filmu dostal niekoľko listov, kde bol nazývaný nacistom.

ďalšej jej roviny. Práve vďaka tomu smie Andrew, ktorý bude v dome po celý čas blúdiť, vnútro domu prirovnáť k introvertnej povahe svojej vlastnej ženy.

Hneď po vstupe do paláca získava divák i Andrew prostredníctvom dialógu Sandry so slúžkou informácie o Sandrinom bratovi Giannim, vracajúcim sa – na Sandrino veľké prekvapenie – pravidelne do paláca. Po niekoľkých „falošne“ spojených záberoch, čo akoby na scénu vyvádzali tretiu osobu, odkiaľsi z úkrytu sa dívajúceho svedka³⁾, sa Sandra – ktorá popiera Andrewov pocit, že v záhrade niekoho zbadal – stretáva v parku s Giannim. Scéna stretnutia uvádza do filmu ďalší kinematografický postup, ktorý môže za určitých okolností narušiť plynulosť rozprávania, no zároveň môže fungovať ako priehľad do minulosti: je ním pomerne prudký zoom na tvár novej postavy, Gianniho, implicitne uvedeného už „falošnými“ spojeniami záberov a Andrewovým výrokom o „niekom v záhrade“. Prudký zoom pôsobí rušivo už preto, že je technickou operáciou, akej nie je ľudské oko schopné. Fokalizuje síce pozornosť na detail, ktorý divákovi približuje, ale zároveň upozorňuje na akt umelého pohľadu kamery, na jeho mašinistickú podstatu. Tou sa napríklad dokumentárny film netají, avšak naratívna fikcia sa ju obvykle pokúša disimulovať.

Vo HVIEZDACH VEĽKÉHO VOZU je teda zoom okrem upriamovania pozornosti na detaily aj priezorom do stále aktuálnej minulosti, ktorej predstaviteľom je práve Gianni, žijúci v obradoch a fantazmoch svojho detstva a dospievania. Je to práve on, kto aktualizuje minulosť tým, že dá Sandre čítať svoje memoáre plné incestných erotických vízií a kto znovu nastolí dávne pravidlá ich utajenej detskej komunikácie. Aktualizácia minulosti, odhaľovanie stále živých udalostí, ktoré sú usídlené v priestoroch paláca, záhrady a podzemnej nádrže, ostatne prechádza veľmi často práve cez zoomy: keď Sandra pred Andrewom obviní svoju matku a jej druhého muža z toho, že sú zodpovední za smrť jej otca, kamera prudko najazdí na jej tvár; keď Andrew objaví v starožitných hodinách tajný lístok pre Sandru, kamera priblíži divákovi nielen tento *corpus delicti*, ale aj fakt, že lístočková hra pokračuje; a podobne, keď Gianni stiahne svojej sestre v podzemnom rezervoári vody z prsta obrúčku a sám si ju nasadí, zoom na jeho ruku, navyiac snímaný cez odraz vody, reaktualizuje všetky jeho detské city i túžbu po exkluzívnom a absolútnom vzťahu so Sandrou.

Ak si všimneme tieto rušivé prvky filmu pozornejšie, zistíme aj to, že sa veľmi často vzťahujú ku konkrétnym postavám. Gianni a Sandra sú objektom predovšetkým sústredených

3) V prvom prípade podáva Andrew vo veľkom celku Sandre telegramy, tá prichádza pred kameru do prvého plánu, sadá si na posteľ, Andrew ju nasleduje a stane si za jej chrbát (hlavu má odseknutú horným rámom záberu, len jeho ruka sa dotýka nebies posteľe); vzápätí je snímaný kamerou od chrbta v protipóli z polodetailu a mierneho nadhľadu, akoby z pohľadu niekoho, kto stojí tesne za ním; nasledujúci prestrih na Andrewovu tvár opäť v polodetaile však nie je snímaný zo Sandrinej perspektívy, ale je bizarne vyosený, akoby v izbe stála ešte jedna osoba.

Druhý prípad je ešte pregnantnejší: Veľký celok – Andrew sa v prvom pláne naťahuje pre jablko, Sandra v zadnom pláne objaví lístoček, prečíta ho a roztrhá; vzápätí je jej tvár v polodetaile a nečakanej intimitate vstriednutá do ďalšieho veľkého celku, v ktorom presviedča Andrewa, aby si išli pozrieť záhradu. Keď Andrew zostúpi dolu schodmi a oznámi Sandre, že niekoho v záhrade zazrel, je snímaný *zvonka* zo záhrady. Nasledujúci záber sníma Sandru *vnútra* na schodoch, avšak z vysokého nadhľadu, ktorý opäť akoby uvádzal na scénu neviditeľného svedka. Všetky náhle striedania perspektív a veľkostí záberov narušajú koherentnosť priestoru, ale aj narácie: tá je tým pádom prerušovaná, hoci každé narušenie za každým uvedie nový prvok dotvárajúci príbeh.

nájazdov kamery, lebo práve v nich a cez nich sa vynára minulosť. Andrew sa zase zjavuje často v tých najnečakanejších zostrihaných záberoch, kde sa vnútorný priestor scény náhle exteriorizuje, či už vsadením vyoseného celkového pohľadu medzi dva polodetaily alebo tesným spojením dvoch v čase oddelených scén, pričom v tej prvej bol ešte Andrew napríklad súčasťou Sandrinho súkromia, no hneď v druhej je jeho narušiteľom.⁴⁾ Andrewov štatút cudzinca, ktorý záležitosť v rodine nerozumie, je ešte zdôraznený tým, že je Američan, paradoxný votrelec-osloboditeľ s celkom iným vzťahom k pamäti a histórii, než má Sandrina stará šľachtická rodina. A práve Andrew nabáda Sandru, aby sa svojej minulosti zbavila (a začala po americky nanovo, celkom „od podlahy“ – zabúdajúc, že pod zemou môžu byť korene). Andrew sa k minulosti stavia ako k múzeu, odumretému monumentu, s označenými a naveky odloženými exponátmi, a nie ako k reverzibilnému procesu, ktorý prostredníctvom asociácií kedykoľvek premostí minulosť s aktuálnosťou. Andrew nemôže byť obeťou vlastnej minulosti, lebo žiadnu nemá – má len suveníry – exponáty, akým sa mal zrejme pôvodne stať aj jeho amatérsky filmový záznam Sandry pri prvej večeri vo Volterre. Je príznačné, že Andrew Sandru spoznal práve pri vyšetrovaní zločinov v Osvienčime (akoby minulosť stačilo objasniť, potrestať vinníkov a obetiam vztýčiť pamätníky). Náhoda nie je ani to, že jeho stretnutie s Gildardinim, ktorý mu má ozrejmiť staré problémy v rodine, sa odohrá práve v etruskom múzeu. A zrejme práve preto, že Andrew nemá priamy prístup k viacerým temporálnym úrovňam naraz, je z nich Viscontim skoro až agresívne vyhadzovaný „falošnými“ spojeniami záberov.

Ďalšou zo zvláštne zobrazovaných postáv je Sandrina matka, ktorá sa v obraze zjavuje až na jedinú výnimku zásadne v minulom čase, hoci je súčasťou udalostí, ktoré sa dejú vo Volterre „tu a teraz“.⁵⁾ Napriek tomu, že pre Sandru je minulosť živá a neustále sprítomňovaná, jej vlastná matka akoby bola odsúdená len na existenciu v neprítomnosti/bezčasí spomienky. Neprítomnosť matky ako telesnej bytosti, ktorá je nablízku, je však nahradená prítomnosťou matky ako indexu, matky-pianistky, ktorú nevidieť, iba počuť: rekurentným motívom vynárania minulosti je totiž vo HVIEZDACH VEĽKÉHO VOZU hudba (Preludio Corale a Fuga Cesara Francka). Tá zaznie v prvej sekvencii filmu vnútroobrazovo a potom – mimo obrazu – sprevádza rozpomínajúcu sa Sandru počas celého filmu. Matkina hudba je očividným asociačným signálom sprítomňovania minulého, keďže práve ona bola zrejme hlavnou zvukovou kulisou Sandrinho a Gianniho detstva. Neprítomná matka je teda vo filme prítomnejšia než by sa na prvý pohľad mohlo zdať; dokonca prítomnejšia než

-
- 4) Takýmto príkladom je hoci spojenie záberu (polodetailu), v ktorom spolu manželka ležia nahí v posteli – potom, ako Sandra previedla Andrewa po dome, aby mu ukázala tajné skrýše na lístočky a potom, ako Andrew jeden z nich objavil – a v ktorom Andrew hovorí, že žiarli na všetky minulé príznaky Sandrinho domu i života, so záberom na zavreté dvere, ktorými prudko vstúpi Andrew a povie: „Sandra!“ Tretí záber konečne ukazuje Sandru, ktorá leží stále v tej istej posteli, pričom istý časový posun naznačuje len fakt, že teraz má na sebe ľahký župan.
- 5) Prvýkrát sa matka v obraze zjaví bezprostredne po stretnutí Sandry s priateľom z detstva, doktorom Fornarim. Prepojenie scény tohto stretnutia so vstupom Sandry do miestnosti, kde hrá jej matka na klavíri, je také nečakané, že matkin obraz pôsobí v prvej chvíli ako retrospektíva. Následný Sandrin rozhovor s matkou a ich hádka nie sú zobrazené priamo, ale len vo forme parciálnych *flash-backov*, ktorými je poprestrihávaná sekvencia podpisovania zmluvy o darovaní Luzzattiovského parku mestu a scéna stretnutia Sandry a Gianniho v podzemnej nádrži.

v jedinom polodetailnom *aktuálnom* zábere počas ceremónie odhaľovania pamätníka, kde jej namaľovaná tvár nevyjadruje vôbec nič. Význam tejto prázdnej tvári dodáva až fakt Gianniho smrti, ktorý je však vtedy známy iba divákovi. Podobne tento fakt vrhá tieň pochybnosti aj na Sandrino finálne rozhodnutie odísť definitívne z Talianska, zavrieť za minulosťou dvere a nasledovať svojho manžela do New Yorku.

Gianniho smrťou sa totiž smer rozprávania náhle mení. Už nie je retrográdne, ale anticipujúce, a to aj napriek svojej neuskutočnenosti. Implicitne siaha ďaleko za posledný záber filmu – do budúcnosti, ktorá nastane, až sa jednotlivé postavy dozvedia o Gianniho samovražde, nevyhnutne rušiacej zdanlivé prímerie medzi prítomnosťou a minulosťou. Aktuálna smrť syna prichádza prekryť dávnu smrť otca, zatlačiť do úzadia matkinu vinu a nastoliť otázku Sandrinej viny alebo neviny. Záverečný obrad odhalenia pamätníka sa potom javí ako dvojnásobne symbolický pohreb: otcov (v minulom čase) a synov (v čase budúcom). Rozdiel medzi oboma nie je len temporálny; ale predovšetkým v tom, že kým prvý pohreb by mohol priniesť zmierenie, uzavrieť rodinný príbeh vzťahom monumentu, ten druhý potenciálne prináša všetko okrem zmierenia.

Neviem, nakoľko bol problém istej časti talianskeho publika prijať tento Viscontiho film, spôsobený spájaním postáv s kinematografickými postupmi, ktoré nie sú pre naratívny film úplne štandardné. Tieto postupy totiž môžu divákovi znemožňovať vstup do vnútra príbehu, podobne, ako je vstup doň znemožnený aj Sandrinmu manželovi. Viscontiho permanentné bránenie sa tejto *sutúre*, však napriek tomu nezabraňuje divákovi podieľať sa na kinematografickej fikcii – iba upozorňuje na modelovosť jej konštrukcie. No práve táto odľahitosť mohla byť pokladaná za pusté estétstvo. „Škandalózne“ téma, predurčenosť postáv k jednotlivým osudom a typológia techník ich zobrazovania stavajú ostatne HVIEZDY VEĽKÉHO VOZU do podobného svetla, v akom sa o dva roky neskôr ocitla aj Pasoliniho TEORÉMA, ďalší taliansky film, ktorý by mohol niesť označenie estétsky, škandalózne a modelovo schematický. Na HVIEZDY by sa totiž mohla vzťahovať definícia Sergeja Daneyho, formulovaná v súvislosti s TEORÉMOU, že ide o film, ktorý je zároveň svojou vlastnou interpretáciou a ktorý reakciami svojich postáv na minulosť anticipuje reakcie publika na film.⁶⁾ Pretože tak ako vo HVIEZDACH VEĽKÉHO VOZU smerujú jednotlivé konania postáv vzhľadom na minulú udalosť buď k pokusom o jej pochopenie (s následnou rezignáciou – Andrew), alebo k jej odmietnutiu/potlačeniu (matka), k pokusom o rásne riešenie (nastolenie poriadku – Gilardini) či k podľahnutiu minulosti chorobným a dekadentným zotrvávaním v nej (Gianni), alebo napokon k demýtizácii a umŕtveniu minulého (Sandra), má aj divák vo vzťahu k Viscontiho filmu na výber: pochopiť, odmietnuť alebo podľahnúť.

Mária Ferenčuhová

6) Pozri Serge Daney, *Le désert rose*. „Cahiers du cinéma“ 1969, č. 212, s. 62. Daney prirovnáva vpád hosťa do rodiny k útoku filmu na publikum, kde sú reakcie jednotlivých postáv na kontakt s hosťom homologické s reakciami publika na film. Daneyho analýza tohto aspektu Pasoliniho TEORÉMY je pochopteľne dômyselnejšia a vyčerpávajúcejšia, a nie je ju možné do dôsledkov aplikovať na film, ktorého kontext je celkom odlišný. Chcela som len zdôrazniť obdobnosť konceptov oboch filmov: prezentovať schému modelových reakcií na ťažko akceptovateľnú udalosť. V našom prípade by išlo o homológiu minulosť = film, členovia rodiny + Andrew = publikum.