

*Dvoj pohled***Láska shora – film z dálky**

Můj zážitek z filmu Petra Marka LÁSKA SHORA je jakýmsi oxymoronem: LÁSKA SHORA je dost možná tím nejsmutnějším veselým filmem (či naopak nejveselejším smutným filmem), co znám. Na následujících stranách se zaměřím kvůli nedostatku místa spíše na jeho tíživou, melancholickou stránku, opomíjejíc tak jeho druhou, stejně zajímavou rovinu, jeho lehkost, jež je – alespoň v první polovině – až jakýmsi základním formálním postupem filmu.¹⁾ Zmiňovaná dvoupólovost veselí a smutku souvisí s tím, že film zasahuje pozvolná, nicméně radikální proměna: od až opojné rychlosti a polyfonnosti, štědrého a humoruplného *vrstvení* mnoha nápadů, obrazů, zvuků na sebe a přes sebe, typického pro začátek filmu, přecházíme v druhé polovině k leckdy pomalým, dlouhým scénám a záběrům, v nichž je dialog postav často jedinou zvukovou vrstvou, přičemž film pomalu ztrácí na prvotní radostnosti. V druhé polovině se tak stáváme svědky *ztrácení* filmu přímo před našima očima, jeho oddramatizování, zastavení původně svižného tempa.

Tato částečná „ztráta dechu“ v průběhu snímku nemusí být nicméně považována za chybu: není totiž nijak náhodná, ale niterně souvisí s mizejícím, ale přesto odhalitelným, či spíše pocíitelným „příběhem“ hrdinů. I mezi nimi totiž nastává oddalování – mizí si, a to nejen v rámci svého odloučení na cestách, ale třeba i během rozhovoru, který se stává příliš dlouhým, příliš breptavým. Jakousi osudnou předzvěstí tohoto pomalého, melancholického rozcházení je už kdesi v prostředku naprosto náhlé, nijak nevysvětlené zmizení jednoho ze tří hlavních hrdinů, kterého hraje samotný režisér: vidíme ho jezdit na kole ve scéně prodchnuté jakousi nostalgicko-radostnou atmosférou, v písni mimo obraz se zpívá „a tam on jezdil a tam se veselil“ – a pak prostě odjede ze záběru a vypravěč jen jakoby na okraj prohodí: „A víckrát ho neviděli.“ Síla a drtivost tohoto zmizení spočívá v tom, že zatímco například v PSYCHU je ztráta hlavní hrdinky, ačkoli také šokující, jasně vysvětlena a diváky i „filmem samým“ zřetelně pociťována, v LÁSKA SHORA je zmiňovaný odchod jedné ze tří hlavních postav jakoby okamžitě zapomenut, postavami nijak nekomentován, samotnými diváky ze všeho nejspíš jen letmo zaznamenán (koneckonců ve chvíli hrdinova odjezdu ze záběru netuší, že je skutečně definitivní, že je odjezdem z filmu). Toto opomenuté zmizení (opomenuté postavami, „filmem“, divákem) se vrací

1) Tato lehkost se projevuje v jakoby hudební organizaci a rytmu filmu, i v tom, jak se film neustále odpoutává od významu, od požadavku „poselství“, směrem k hledání nových, zcela nečekaných spojení, která pocházejí ze spontánní, jakoby před-rozumové (a tedy před-konvenční), poetické vynalézavosti, stejně jako z osvobodivě potměšilého narušování zažitých forem. (Onou zažitou formou může být cokoli, třeba věta: např. během jedné písně zazní off nedokončená, „bezvýznamová“ věta „Ta písnička vyšla ve dvou verzích a...“ – věta je díky svému nedokončení obrána o svůj předešlý, „normální“ význam, nicméně zároveň díky tomu a díky svému zapojení do obrazovo-zvukové „textury“ filmu získává nový, poeticko-humorný smysl).

na mysl až později – každopádně příliš pozdě –, a teprve pak na diváka dolehne plnou vahou: tíživější právě o překvapivé a neradostné vědomí, jak jsme onu postavu nechali zmizet bez povšimnutí, jak snadno a dokonale jsme na ni zapomněli... Melancholický smutek tohoto filmu tkví částečně právě v hrozbě takové nenápadné ztráty, v odhalení samotné její možnosti.

Název LÁSKA SHORA můžeme použít jako klíč k filmu: na obsahové, tematické rovině naznačuje odstup od hlavního tématu. Lásce je dovoleno (snad kvůli až příliš velkému strachu z explicitnosti?), aby tu jen prosvítala jakoby na rubu příběhu, kdesi za obrazem, za slovy a gesty, v elipsách mezi obrazy (dva hlavní hrdinové Prokop a Magdalena jsou prezentováni v podstatě coby „kamarádi“, že jde „o víc“, není nikdy zcela řečeno, teprve až v závěru filmu se to stává trochu zřejmější). Vedle toho můžeme názvem nastiňovanou kombinaci odstupu a lásky vidět ve filmu v tom, jakým způsobem se k hlavním hrdinům chová svět, do nějž jsou vrženi. Odstup a na druhé straně přízeň, milost proudící shora tu není ovšem něčím mystickým: oním světem není totiž míněna pouze příroda uvnitř filmu (chvillemi stíhající hrdiny svou nepřízní v podobě sněhové vánice a chvillemi je obdařující paprsky slunce, místem vhodným na procházku, podivuhodným zatměním slunce...), ale i svět přiznaně filmový, který na jedné straně ohrožuje hrdiny třeba svou náhlou poruchou (místa bez obrazu a místa beze zvuku) a tím, jak si narativně zahrává s jejich osudy, ale na straně druhé hrdinům poskytuje záchrannou milost (třeba když jim dovoluje – skoro po způsobu *deus ex machina* – se setkat ve chvíli, kdy Prokop bloudí po poli a v duchu(?) volá Magdalenu na pomoc). Na další rovině pak můžeme za oním souslovím „láska shora“ vidět pozici samotného (implikovaného) autora vůči filmu a jeho postavám (koneckonců zmiňované distancované/láskyplné „chování světa“ vůči hrdinům – na rovině narativní, obrazové atd. – je právě jeho dílem), kdy autor jako by měl své hrdiny rád, nicméně z dálky, z *jiného světa* (protože on sám jakoby už nebyl součástí *téhož* světa – oproti jeho předchozím filmům).

To, co možná nejvíce odlišuje tento film od předešlých ve filmografii Petra Marka, je právě změna pozice autora ve vztahu k filmu. Pro jeho dřívější filmy – produkováné a distribuované v podstatě v rámci amatérské, či ještě spíše „kamarádké“ platformy – byla charakteristická určitá subjektivnost, intimnost, jakési niterné propojení mezi filmem a autorem, zviditelňovaným v díle doslova i implikovaně. Ona subjektivnost neznamenalá přitom, že by se jednalo o nafilmované deníky či o filmy, jež by samy sebe prezentovaly jako výraz nitra autora. Způsoby, jakým se do nich dostával pocit intimnosti, pocit spojení s osobním životem tvůrce, byly různorodé, přičemž onen pocit vznikl především z toho, že Markovy filmy nevytvářely nějaký pevný, uzavřený fiktivní svět, jehož hrdinové by byli jasně definováni jako pouze fiktivní postavy. Snímky jako FILM PETRA a VŠECHNO NA MARS využívají leckdy v podstatě dokumentární záběry (kamarádů, vlastního bytu atd.), čili záběry takřka jako z home videa (či home movie), které jsou pomocí montáže a hlasu off začleňovány do fikce, míšeny s fikčními fragmenty. Hrdinové filmu 240 MINUT V SOLINGENU jsou zřetelně zároveň kamarády režiséra, který hraje jednoho z trojice filmových přátel – nejde tu o vytvoření jakési dokonale soběstačné, uzavřené fikce, jako spíše o sledování procesu vzniku fikce, sledování *hry na fikci*. LÁSKA SHORA oproti tomu funguje už skoro jako čistá fikce. Větší míra fiktivnosti přitom souvisí právě s tím, že se změnila pozice autora, který tu už není tím, kdo by fikci otevíral, kdo by

do filmu bez ustání vnášel osobní pohled, odkrývající za postavami reálné lidi, k nimž má autor nějaké konkrétní, reálné vztahy.

V rozhovorech a materiálech pro tisk sice Petr Marek zdůrazňoval, že LÁSKA SHORA „je z velké části hraným portrétem“, kdy hlavní protagonisté spíše než že by hráli, „existují před kamerou“, nicméně zdá se mi, že autorský záměr se v tomto případě míjí s tím, jak film ve výsledku působí. Skoro jako by režisér zapomněl, že záměr je třeba především filmově zprostředkovat – jak píše Pascal Bonitzer v jednom svém článku: „Pokud, alespoň v nejširším slova smyslu, je ve filmu zaznamenávání prvotní ve vztahu k projekci, jelikož chronologicky je tomu tak, pak pro filmaře je to projekce, jež je prvotní, zásadní, je to finální obraz, kdo *a priori* řídí celý systém. To je, co říká Hitchcock, když mluví o tom, že režisér na sebe nikdy nesmí nechat zapůsobit prostor, který se nachází před kamerou, a že musí mít v hlavě pouze jedinou myšlenku: na to, co se objeví na plátně [...]“.²⁾ To, že tvůrce zdůrazňuje možnost či nutnost částečně „dokumentární“ recepce filmu, aniž by nicméně film skutečně nechal fungovat v onom otevřeném, na hraně fikce a reality se pohybujícím módu známém z jeho dřívějších filmů, se pro mne nejtristněji projevuje ve scéně se stopařkou, která náhle ke konci filmu dá filmu „rozhřešení“, když na základě svého životního příběhu poučí mladého hrdinu o tom, jak to je s láskou. Fakt, že se jedná o režisérovu matku, která vypráví svůj reálný životní příběh – čímž se pravděpodobně dojali tvůrci filmu –, není z filmu nijak patrný, a scéna tak přináší spíše jen rozpaky z (paradoxně) nevěrohodného hereckého projevu a z násilného narativního včlenění „moudrého poselství“ na konec.

Zatímco dříve byl Petr Marek zakotvením filmu, tím, co umožňuje rozlišovat míru ne/fiktivnosti událostí a postav, nyní je film ponechán bez oné silné a zaštiťující přítomnosti implikovaného autora. Nicméně ne zcela: ve filmu je – a to nejen při srovnání s minulými Markovými filmy – jakoby cítit právě ono prázdno (po autorovi), opuštěnost filmu (k níž dochází koneckonců z části ještě během filmu, viz rozdílný charakter první a druhé poloviny snímku). Skoro jako by autor doslova nechával film trpět svou nepřítomností (nemluví samozřejmě o nějakých reálných intencích reálného autora...): nepřítomností nejen jako herce (viz na začátku zmiňované radikální zmizení postavy hrané režisérem v průběhu filmu), ale právě jako tvůrce, hybatele, toho, kdo až dosud jako by byl *hned* na druhé straně kamery, kdo film neustále zachraňoval, zakotvoval, kdo sjednocoval části (*sebou samým*). Jako kdyby o figuře implikovaného autora LÁSKY SHORA platila variace na Krchovského variaci na Rimbauda: „Já nejsem já, ale nejsem ani někdo jiný.“ Tato věta platí stejně tak o zastření autorovy přítomnosti a subjektivity („já nejsem já“), které není ale ještě završeno definitivním přechodem „na druhou stranu“, do pozice tvůrce stojícího nad příběhem („nejsem ani někdo jiný“), jako o místě tohoto filmu v rámci Markovy rozsáhlé filmografie, se kterou je snímek zároveň svázán i se od ní vzdaluje.³⁾

2) Pascal Bonitzer, *Décadraze (Peinture et cinéma)*. Paris 1985, s. 22.

3) Jakýmsi přechodovým filmem je v této perspektivě MÉHO SNU ČERT (2001), kde dochází k roztříštění, multiplikaci subjektu, resp. implikovaného autora, do několika odlišných rolí (skutečného autora; fiktivního mladého režiséra, zpodoběného ve filmu jak samotným reálným režisérem, tak jiným hercem; jakoby estrádního baviče či televizního komentátora; vypravěče v první osobě; vypravěče ve třetí osobě atd.).

Rozpor mezi „starou“ a „novou“ formou (osobním, dokumentární fragmenty zahrnujícím filmem a filmem „uzavřeně“ fikčním), ono váhání – mezi niterností a vnějšností, fikcí a dokumentem, autorem jako svrchovaným manipulátorem řídícím film „shora“ a jako někým, kdo je bytostně součástí filmu – vytváří napětí, které film nedokáže plně absorbovat, vyřešit, a činí tak film sám částečně nejasným, *váhavým*. Na jedné straně je toto váhání jakoby jeho slabinou, na straně druhé se ale tato slabost, tato nalomenost, tento stav utrpení (filmu), stává jeho vlastním tématem – tím, co alespoň mě osobně na tomto filmu riskujícím vlastní rozpad nejvíce zneklidňuje a dojímá.

Helena Bendová

Láska shora

2002 (ČR)

Námět, scénář, režie, kamera, hudba, zvuk: Petr Marek. **Druhá kamera:** Prokop Holoubek, Zdeněk Eliáš, David Kristek, Magdalena Hrubá a další. **Zvuk:** Petr Marek, Prokop Holoubek, Zdeněk Eliáš. **Zvukový mistr:** Jiří Melcher. **Hudba:** Petr Marek, Prokop Holoubek, Magdalena Hrubá, Jiří Nebeský, Ondřej Šárek. **Písňe:** Bohdan Karásek, Ondřej Kyas, Petr Váša, Muzikant Králíček, Koulivý. **Texty písní:** Jana Malá, Dan Zůda. **Produkce:** Petr Oukropec – Negativ, Petr Marek – Unarfilm. **Formát:** 16 mm, 35mm, barevný. **Čas:** 100 min. **Distribuce:** CinemArt. **Premiéra:** 21. listopadu 2002, Praha, kino AERO. **Hrají:** Prokop Holoubek, Magdalena Hrubá, Petr Marek, Tomáš Zákravský, Tereza Vilišová, Jana Provazníková, Bohdan Karásek. **Dále hrají:** Bohumil Kristek, Leoš Durdák, Vít Janeček, Jiří Nebeský, Jiří Nezhyba, Zdeněk Eliáš, David Kristek, Jana Vávrová, Pavla Oppová, Míša Weisssová, Blanka Marková.