KATEŘINA SVATOŇOVÁ / 19. 9. 2019

Dech obrazu

„A ticho neumlkalo.“

Arnošt Lustig, *Tma nemá stín*

Film *Démanty noci* o útěku dvou chlapců z transportu smrti, nebo spíše o naprosté lidské degradaci, ponížení, animálním strachu ze smrti, síle moci, diktatury a ideologie, ale i touze po životě a svobodě, je jedním z těch, na něž nelze zapomenout. Působivé momenty gradují, nenechávají diváka odpočinout, stejně jako neustává hon na hlavní hrdiny. Záběry se překrývají, vrství a násobí a zanechávají za sebou nesmazatelnou stopu. Šelest, šepot, dech. Dech, mezi zvukem a tichem, signál života a předznamenání smrti. Rytmicky pravidelný, přerývaně pulsující. Děsivý rituál, zneklidňující halucinace.

Síla filmu může být přičítána modernistickému pojetí režiséra Jana Němce – film je vystavěn na mísení časových rovin, modelovém utváření postav, jednoduché zápletce, nedějovosti, minimu dialogů a zdůraznění událostí za rámem obrazu. Tyto prostředky jsou však částečně ukotveny již v Lustigově povídce „Tma nemá stín“, ze které film vychází. Nebývalé originality však film dosahuje zejména díky (audio)vizuální složce.[1] Předloha je sice rovněž založena na mnoha deskripcích a evokacích prostředí a bohatá na výtvarné detaily a atmosférické líčení, jedinečný je však její převod do filmového jazyka. Zejména tedy do pestré škály kameramanských postupů, praktik a nápadů Jaroslava Kučery,[2] jež dokonale ovládají ostatní filmové prostředky, fikční svět filmu i diváky. Nezapomenutelný dech tedy rozhodně nepatří pouze postavám, ale je i dechem obrazu, (specifické) filmové matérie. Obraz, jeho linie, abstraktní vzory, textury, struktury, plochy, povrchy a kontury, jeho zrno a rám neustále pulzují, jemně se chvějí, nadechují se a vydechují. Rytmus dýchání, srdce, útěku krajinou je dramaticky komponován promyšleným a precizním střihem Miroslava Hájka, „virtuosa

okýnek“.[3] V přesně načasovaném tempu obrazů o to více vyniká, že vše, co postavy obklopuje, je blátivé, špinavé a kluzké, prachem pokryté.[4]

Kamera není pouze nástrojem pozorování, pohledem, který sleduje boj o život, nýbrž dalším z hrdinů: nepronásleduje, ale je pronásledována, nezaznamenává, ale spoluprožívá. Velké detaily, extrémní blízkost. Filmový pás není pouze svědkem, nýbrž „kůží“ filmového těla, velice (světlo)citlivým médiem, do něhož je vpisován veškerý strach, vyčerpání a panika. Díky této antropomorfizaci je zcela zrušen odstup od příběhu, kritická distance, místo pro empatii. Divák je namísto toho do příběhu „všíván“, spolu s postavami ztrácí dech i orientaci v prostoru, podléhá klaustrofobii absurdní situace, času i prostoru.

Dech postav a dech filmového materiálu, podpořený výraznou zvukovou složkou (Františka Čecha a Bohumíra Brunclíka), jež právě dýchání často akcentuje, spolu splývají, vytvářejí souzvuk, polyfonii, která může spájet absurdně vyhrocené duality, paradoxy, dvojznačnosti, jež se rodí zejména v době šílenství. Nebývalé oživení ubíjených filmových figur a působivá personifikace technických prostředků tak vedou k velkému napětí mezi tělesností a odtělesněním jak v diegetickém světě, tak mimo něj. Šelest, šepot, dech. Rytmicky pravidelný, přerývaně pulsující. Extrémní evokace a autenticita prožitku nejsou dány pouze promyšleným a funkčně odstupňovaným vedením kamery (roztřesená kamera při běhu lesem sleduje postavy ve velkém detailu, dlouhé statické záběry zase nechávají nahlédnout do postupně vymazávané minulosti postav), představuje konceptuální práci na všech rovinách: od výběru filmové suroviny přes způsoby svícení až k postprodukčním efektům. Strohý obraz dokumentující děj je čím dál více narušován, zpochybňován, stylizován a formalizován, čím dál více vystupuje z obrazu jeho textura a materiál filmu jako takový. Původní realistický příběh nabývá halucinačních rozměrů, jeho fikční svět se rozpadá, stejně jako jakékoli etické limity. Děsivý rituál, zneklidňující halucinace.

Jeden z hlavních atmosférických a vyprávěcích prostředků zde paradoxně tvoří barva. I když jsou *Démanty noci* černobílý snímek, Kučera vnímal i černobílý materiál jako „barvitý“, jehož barva je pouze eliminována na škálu šedi. O černobílém filmu uvažoval i jako o (extrémně) stylizované variantě filmu barevného, jež je vždy estetická a estetizovaná. Jak v jednotlivých fotografických obrazech, tak v celkové koncepci obrazové stopy se pravidelně střídají černé a bílé plochy, zatímco stupně šedi jsou

výrazně redukovány.[5] Obrazům nakonec dominuje sytá černá, obdobně jako době, o které vypráví. „Ztrácí se v černé docela všechno?“[6]

Dvě roviny vyprávění, reálnou a ireálnou, určuje zcela odlišná obrazová a barevná koncepce. Scény útěku byly natáčeny bez umělého svícení na Ultrarapid, citlivý, hrubozrnný filmový materiál vhodný pro točení reportáží, přičemž negativ byl vyvoláván ve specifických vývojkách. Obraz je proto velmi kontrastní, odráží temnotu lesa a dosahuje specifické plastičnosti, až haptičnosti. Jak dokládá i dobová kritika, obraz působí syrově, téměř dokumentárně: „Surové fotografie pôsobia dojmom autentičnosti, takže divák má teraz dojem, akoby sledoval strihový film, zložený z najrozličnějších dokumentov.“[7]

Dynamičnost a naturalismus umocnil Miroslav Ondříček, který byl částečnou protiváhou Kučerova estetismu. Převaha tmavých ploch zdůrazňuje dramatičnost celé situace, která se stále stupňuje, lepí se na hrdiny a stahuje je do svého středu. „Smrt byla nyní jako bahno“.[8] V rovině snů, vizí a vzpomínek se pak výrazné kontrasty a ostré kontury ztrácejí, a to díky pozitivnímu nebo prošlému materiálu zdůrazňujícímu světlé, projasněné plochy – což naopak vede k snížené dramatičnosti, k navození sugestivního dojmu tepla, které se však blíží vybledlé, neurčité vzpomínce, vychýleným stavům vědomí, a žádnou útěchu nenabízí.

Vymazáváním jasných linií a narušením trojrozměrné iluze Kučera přispívá k pocitu, že objekty pozbývají na relevanci, skutečnost a její otisky mizí a obraz se proměňuje na souhru geometrických struktur s minimálními diferencemi. Kameramanův syn Štěpán Kučera upozorňuje na specifickou prostorovou kompozici těchto snových obrazů – buď je v nich zdůrazněna plošná prostorová kompozice, nebo naopak zvýrazněna hloubka a perspektivní kompozice. Tak či tak dochází v těchto obrazech k utlumení pohybu (oproti nervnímu a spěšnému pohybu obrazů zachycujících útěk) a „architektonické fragmenty jsou komponovány jako výtvarná zátiší, jejichž význam ve vztahu k figuře je v nerovnováze“.[9] Záběry na rozpadající se stavby a padající omítku jen přispívají k dojmu zanikající skutečnosti. Nejasnost a nejistotu podporují zvukové experimenty s nahrávkami skutečného ruchu města. Do obrazu se opět vrací úzkost. Vzpomínka či iluze není záchranou.

Obrazová reflexe rozpadající se reality, která jako by nás odpoutávala od gravitace, je ještě silnější ve scénách, kde je doprovázena rozpadem temporality. I hlavní hrdinové „[u]ž ztratil[i] pojem času.“[10] Pro deformaci časové osy – deformace linearity a kauzality je jen jednou z jejích součástí – je pak podstatná práce se světelností, odrazy i iluminací jako specifickou formou viditelných a barevných věcí. Kameraman Henri Alekan upozorňuje na dualitu „světla“ – zatímco přímé, kosmické světlo uniká naší moci a vždy s sebou nese časové určení, světlo umělé, nepřímé, rozptýlené čas naopak vylučuje a vede k absenci vnímání časových struktur. Ve scénách útěku je použito světlo přímé, modulující, které má temporální kvality, tak jak je popisuje Alekan ve své knize *O světlech a stínech*: „Svou formou, pozicí a hutností jsou zobrazené stíny zhmotněním časového údaje, který umožňuje vnímat abstraktní rozměr jeho plynutí.“[11] Naproti tomu ve snových scénách užívá Kučera světlo rozptýlené, bez jasného zdroje (zřejmě umístěného v prostoru), čímž je přibližuje bezčasí. Tma či světlo, které nemají stín; stínem se stávají pouze těla chlapců.

Bezčasí je umocňováno i časovou dezorientací, přecházením mezi přítomností a minulostí, skutečností a představou, prezencí a absencí, pohybem a nehybností. „Musí ji zabít. Všechno ostatní v něm pojednou odumřelo. (…) Zmocňovala se ho závrať. Pohled mu padl na stůl s ubrusem z červeného lnu s bílými třásněmi. Ale viděl i ostatní zařízení. Židle s hranatými řezbami. Modrou kredenc se žlutými hliněnými hrnky a plechovou krabicí na chleba. Na stěně pověšený porcelánový mlýnek na kávu s dřevěnou klikou. Zatočila se mu hlava. Jediné, čeho se mohl přidržet, byla Danyho hůl a myšlenka, že ji zabije.“[12] Slavná scéna (možného) zabití ženy v *Démantech noci* je snímána ruční kamerou, akce je natáčena opakovaně s drobnými posuny a je zakomponována mezi téměř statické portréty protagonisty a fotografie interiéru. (Ne)hybnost, stejně jako princip koláže, se tak přenášejí i do narativní roviny a zakládají (ne)linearitu vyprávění – fragmenty přítomnosti, minulosti a (hypotetické) budoucnosti mohou být poskládány podle jiného než tradičního klíče, nemusejí být spojovány chronologicky a kauzálně. Jednotlivé záběry se stávají vícerou reprezentací, vybízejí k asociacím, vzdalují se realitě a zpět se k ní přibližují skrze subjektivní reakci diváka. Kolážovité popírání přirozeného pohybu filmového pásu, repetitivnost sekvencí a destrukce narativní linie nás tak neustále znejisťují a zároveň otevírají prostor pro fantazii, jež dovoluje potřebné scelení.

Film, jenž podprahově komunikuje skrze výraznou a neustále zvýrazňovanou materialitu, audiovizuální mistrovství, kterého dosahuje, aniž by bylo okázalým, vyprázdněným gestem či ornamentem, velice silná, syrová, autentická a zároveň esteticky citlivá podívaná – toť velice nebezpečný materiál na restaurování. Jeho dech by mohl být udušen. Jemné chvění, těžko postřehnutelné diference, vztah povrchu a hloubky či světla a tmy jsou natolik křehké, že i některé filmové kopie z původních filmových pásů je setřely a celkové vyznění oslabily. V případě této digitalizace tomu tak naštěstí není: otevřený konec odkazuje spíše k nesmrtelnosti než ke smrti, dech obrazu zůstal zachován, stejně jako šelest, šepot, pravidelný i přerývaný rytmus, děsivý rituál i zneklidňující halucinace.

Poznámky:

[1] Jiří Cieslar *Démanty noci* označuje dokonce za „ryzí film“. Jiří Cieslar, Snové tělo Démantů noci. In: Týž, *Kočky na Atalantě*. Praha: NAMU 2003, s. 446.

[2] Druhé kamery, jakož i samostatného natáčení některých scén, se ujal Miroslav Ondříček, asistoval mu Ivan Vojnár.

[3] Jiří Cieslar, Když si film začne o něco říkat: Rozhovor s Janem Němcem. In: Týž, *Kočky na Atalantě*. Praha: NAMU 2003, s. 461.

[4] Volně podle popisů prostředí v povídce „Tma nemá stín“ od Arnošta Lustiga. Arnošt Lustig, Tma nemá stín. In: Týž, *Démanty noci*. Praha: Nakladatelství Andrej Šťastný 2002, s. 151–197.

[5] Právě tato černo-bílá stylizace se přibližuje pozdějším experimentům se strukturálním, materiálním filmem – vícenásobné kontrapunkty, ostré střídání dvou rovin příběhu, kontrasty uvnitř jednotlivých scén a obrazů se přibližují „flicker efektům“ a podtrhují samotné vnímání, jež neustále zrazují.

[6] Motto povídky „Tma nemá stín“. A. Lustig, Tma nemá stín, s. 151.

[7] Ivan Bonko, Útěk do tmy. *Práce*, 2. 10. 1964.

[8] A. Lustig, Tma nemá stín, s. 174–175.

[9] Štěpán Kučera, *Porovnání obrazové koncepce v hraném a dokumentárním filmu.* Magisterská diplomová práce. Praha: FAMU 1995, s. 8.

[10] A. Lustig, Tma nemá stín, s. 197.

[11] Henri Alekan, *O světlech a stínech*. Citace dle částečného překladu v diplomové práci: Marek Loskot, *Koncepce světla v knize Henriho Alekana O světlech a stínech*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita 2009, s. 44.

[12] A. Lustig, Tma nemá stín, s. 181.