

Paseka

GEOFF DYER
ZÓNA

Přeložil David Petru



ZÓNA
GEOFF DYER

Nakladatelství Paseka
Praha – Litomyšl

Abecedu Arial Narrow nemáme s českými znaky
a logo Programu Kultura nevíme které stáhnout -
prosím pošlete

Tento projekt byl realizován za finanční podpory
Evropské unie.
Za obsah publikace odpovídá výlučně autor.
Publikace nereprezentuje názory Evropské komise
a Evropská komise neodpovídá za použití informací,
jež jsou jejím obsahem.

REBECCE



ZONA
Copyright © Geoff Dyer, 2012
Translation © David Petruš, 2015

ISBN 978-80-7432-588-5

*Sledoval jsem ten film, dokud se sám neproměnil
v jistou formu slepoty.*

G. C. Waldrep: „D. W. Griffith u Gettysburgu“

O tom, co člověk miluje, se hovoří nejlépe s lehkostí.

Albert Camus: „Malý průvodce městy bez minulosti“



ZÓNA 1

Prázdný bar, dost možná ještě zavřený, s jediným stolem, nebo spíš stolkem, kulatým a vysokým, u jakého se ne sedí – nejsou tu stoličky –, jen se o něj opíráte a pijete vestoje. Kdyby prkna v hospodských podlahách uměla mluvit, ta zdejší by nejspíš mohla dát k dobru pěkných pár historek, ačkoli by všechny zněly hodně podobně a končily by tímž ohraným nářkem (lidi si po pár skleničkách myslí, že po mně můžou dupat, jak se jim zlíbí). Daly by se vztáhnout nejen na tento bar, ale i na všechny jemu podobné. Zkrátka: ocitli jsme se v říši obecně platných pravd. Zezadu se vynoří barman – v bílém barmanském saku –, zapálí si cigaretu a rozsvítí dvě zářivky, z nichž jedna pořádně nefunguje a poblikává. Barman se na mžikající světlo zahledí. Je vidět, že si v duchu říká: „Tohle je potřeba opravit.“ Což vůbec není totéž jako „Dneska to opravím“, naopak to má mnohem blíž k „Tohle se nejspíš nikdy neopraví“. Každodenní život je plný takových drobných, věčně se opakujících překvapení, nadějí (že by se to přes noc mohlo nějak opravit samo) a rezignací (neopravilo a neopraví). Do baru vejde vysoký muž – zákazník! – a pod stůl, tedy pod ten kulatý barový stolek, u kterého se pije vestoje, si odloží ruksak. Je sice vysoký,

ale žádný mladík, vlasů už mu ubývá; zjevně nejde o žádného teroristu a v jeho ruksaku se určitě neukrývá bomba, ale tenhle jinak nenápadný čin – položení batohu pod stůl v baru – v dnešní době nutně upoutá pozornost, obzvlášť pokud jste stejně jako já krátce před prvním zhlédnutím *Stalkera* (v neděli 8. února 1981) viděli *Bitvu o Alžír*. Muž si u barmana něco objedná. Díky bílé barvě je dobře patrné, že barmanovo sako není z nejčistších. Přestože jde o součást oděvu, slouží zároveň jako ručník, nejspíš i jako utěrka, a dost možná i jako kapesník. Celý podnik působí na pohled špinavě, ale je celkově natolik zašlý, že to nelze tvrdit s jistotou, a viditelnost ještě zhoršují žluté ruské titulky psané vědeckofantastickou azbukou.

Je to ten druh baru, kde by se sešli lupiči před přepadením banky, které nemůže skončit jinak než tragédií, a barman patří k oné sortě lidí, kteří si nevšímají ničeho, co se jich netýká, a čím víc věcí se jich netýká, tím jsou radši, i když to v jeho případě znamená, že má věčně prázdný podnik. Zjevně zastává názor, že dokud je tady, dokud má na sobě ušmudlané barmanské sako a hledí si svého, tak dělá svoji práci, a tím pádem mu může být ukradené, že sem nikdo nezajde, nikdo po něm nic nechce a nemusí se nijak namáhat (náladová zářivka počká, stejně jako většina věcí). S cigaretou v puse se dovleče ke stolku (je z rodu barmanů, kteří dokážou i k té nejprostší činnosti

přistupovat se záští a tvářit se u toho, jako by šlo o jeden z úkolů mizerně placeného Hérakla), nalije zákazníkovi z konvice kávu, pak znovu zmizí vzadu a ponechá ho, ať o samotě usrkává kafe a čeká. O tom totiž nemůže být pochyb: zákazník tu jednoznačně na něco nebo na někoho čeká.

Titulek: jakýsi meteorit nebo návštěva z kosmu přivodily zrod zázraku: Zóny. Na místo poslali vojáky, ale ti se nevrátili. Obehnali ho ostnatým drátem a policejními kordony...

Tenhle titulek se do filmu dostal na příkaz studia Mosfilm, které si přálo zdůraznit nadpřirozenou povahu Zóny (do níž je zasazen následující děj). Rovněž se chtělo ujistit, že si „buržoazní“ stát, kde se všechno odehrává, nikdo nebude moci spojovat se SSSR. Proto ke všem těm záhadným událostem v Zóně došlo – podle titulku – „v naší malé zemi“, což každého musí svést ze stopy, protože Sovětský svaz, jak všichni víme, se rozkládal na obrovském území a samo Rusko bylo (a pořád je) také ohromné. „Rusko...“ slyším v duchu hlas Lawrence Oliviera v televizním seriálu *Svět ve válce*, v dílu věnovaném operaci Barbarossa. „Rusko, ta nezměrná domovina.“ Tváří v tvář německé invazi v roce 1941 se Rusové vrátili

k tradiční strategii, která platila na Napoleona a zabrala i proti Hitlerovi: „Vyměnit území za čas.“ Tarkovskij si tuto zásadu vzal k srdci.

Zvuk kapající vody. Interiérovými dveřmi nahlížíme do pokoje. Ve scenáristice se interiér uvádí zkratkou „Int“ a exteriér zkratkou „Ext“. Tento záběr by se dal popsat jako „Super-int“ nebo „Int-int“. Kamera je uvnitř budovy a noří se ještě o úroveň hlouběji. Tarkovskij jako by tu navázal na Antonioniho a jeho slavný záběr „zevnitř ven“ v závěru snímku *Povolání: reportér*, jako by se rozhodl jít ještě o krok dál: „zevnitř dovnitř“. Stejně pomalu, jen bez barvy. Antonioniho starší film *Červená pustina* (1964) by byl, jak naznačuje sám titul, bez barvy nemyslitelný. Právě barva – zelený kabát Moniky Vittiové – mu dodává krásu, ale čtyřiatřicetiletý Tarkovskij ho v roce 1966, kdy dokončil svůj druhý celovečerní snímek, *Andrej Rublev*, označil v rozhovoru za „jeho nejhorší film po *Výkřiku*“. A to právě kvůli barvě, kvůli tomu, že se Antonioni nechal tak zlákat „rudými vlasy Moniky Vittiové na pozadí mlhy“, kvůli tomu, že „barva zničila dojem pravdy“. Mno. Člověku chvíli trvá, než tohle stráví. Když odeberete barvu, co vám zůstane? Nejspíš *Dobrodružství* (také s Monikou Vittiovou), a vy jste tak znudění, že toužíte po barvě, po čemkoli, čím byste

ukrátili dlouhou chvíli nebo co by vám dalo zapomenout na to, jak se čas vleče. A když už jsme u pravdy a u dojmů, které vyvolává, cítím jako svou povinnost tu čestně přiznat, že *Dobrodružství* osobně považuji za vrchol čirého diváckého utrpení. Viděl jsem ho jednou v létě v maličkém kině v pařížském pátém obvodu, kde bylo plátno jen o málo větší než televize. (Černobílý film, v italštině a s francouzskými titulky, v Paříži, v srpnu a mně bylo necelých třicet: případová studie osamělosti.) Snesl jsem to jen díky tomu, že jsem si v duchu neustále opakoval: „Tohle už nevydržím ani vteřinu“, přestože v *Dobrodružství* nic takového jako vteřina vůbec neexistuje. Nejmenší jednotkou časomíry je tu minuta. Každá vteřina trvá minutu, každá minuta hodinu, hodina rok a tak dále. Časové jednotky se o jeden stupeň posouvají. Když jsem se konečně vynořil do pařížského soumraku, bylo mi něco po třicítce.¹

1 V dokumentu *Čas cesty* pojednávajícím o pobytu Tarkovského v Itálii, kde se scenáristou Toninem Guerrou připravovali natáčení *Nostalgie*, je jeden úžasný moment. Oba sedí a povídají si. Vtom zazvoní telefon a Guerra jde zvednout sluchátko: „Sì... Á, Michelangelo...“ Volá Antonioni, jestli může přijít na kus řeči! Moderní, filmový ekvivalent zápisů v *Denících* bratrů Goncourtových: „Zvonek u dveří. Byl to Flaubert.“

Ani černobílé pasáže *Stalkera* dost dobře nelze popi-
sovat jako černobílé, protože by to znamenalo nepatřič-
né pokrivení barevného spektra. Technicky vzato bylo
této koncentrované sépiové hnědi dosaženo tak, že se
natáčelo v barvě a vyvolávalo černobíle. Výsledek je jaksi
submonochromatický, spektrum bylo stlačeno natolik, že
z něj snad i mohl vzniknout nějaký zdroj energie, jako
ropa, a je téměř stejně černý, jen s nepatrným zlatavým
nádechem. Kromě kapání je slyšet i jakési vrzání a další
podivné zvuky, jejichž původ není snadné určit. To už
jsme v pokoji a hledíme na postel.

Stolek, noční stolek, ze své podstaty mnohem nižší než
stolek v baru. Dunění jakéhosi dopravního prostředku
způsobuje, že věci na stolku chrastí. Vibrace jsou dost
silné na to, aby sklenka s vodou doepochodovala dopro-
střed stolku. Tohle si zapamatujme. Ve *Stalkerovi* se nic
neděje náhodou, a přece je zároveň plný náhod. Vedle
v posteli spí žena. Společně s ní dívka se šátkem na hlavě
a muž, pravděpodobně její otec. Dunění vlaku sílí. Brzy se
otřásá celý pokoj. Nechce se věřit, že v takovém randálu
může někdo spát, tím spíš, že z vlaku vyřvává nahrávka
Marseillaisy. Kamera přejede po rodině v posteli a pak
zase zpět, velmi pomalu jedním směrem a stejně pomalu

i druhým. Antonioni si liboval v dlouhých záběrech, ale
Tarkovskij jde opět o krok dál. „Když se natáhne délka
obyčejného záběru, začne se divák nudit, ale pokud se
natáhne o něco víc, probudí to v něm zvědavost, a pokud
ještě víc, vynoří se zcela nový rozměr pozornosti.“ To je
Tarkovského estetika v kostce. Zpočátku může vznikat
určité napětí mezi tím, jak čas nechává plynout Tarkovskij,
a tím, jaké plynutí času očekáváme my, a toto napětí je
v jednadvacátém století tím větší, čím větší je propast mezi
časem Tarkovského a časem dnešních imbecilů, v němž
nic netrvá – a nikdo se na nic nedokáže soustředit – déle
než dvě vteřiny. Brzy lidé vůbec nebudou schopni sledo-
vat filmy jako Angelopoulosův *Odysseův pohled* nebo čist
Henryho Jamese, protože se nevydrží soustředit ani tak
dlouho, aby se dostali od jedné nekonečné scény nebo
věty k té následující. Doba, kdy jsem já sám ještě snad byl
schopen číst pozdního Henryho Jamese, nenávratně mi-
nula, a protože jsem ho tehdy nečetl, nedokážu posoudit,
o kolik mohlo být moje vnímání bohatší, kdybych ho četl.
Ale vím, že kdybych krátce po dvacítce neviděl *Stalkera*,
moje schopnost vnímat okolní svět by dnes byla výrazně
chudší. Pokud jde o *Odysseův pohled*, to byl – navzdory
skutečnosti, že v něm naprosto nečekaně hrál Harvey
Keitel – další hřebík do rakve evropské umělecké kine-
matografie (rakve, jak by podotkl cynik, tvořené téměř

výhradně hřebíky); otevřel stavidla všemu neuměleckému, protože se zdálo, že prakticky cokoli musí být příjemnější než sedět v kině u filmu jako tenhle, tím spíš, že se dal celý shrnout do jediné fotografie od Josefa Koudelky: socha Lenina plující na nákladním člunu po Dunaji, kamenný faraon unášený Nilem dějin.

Rachot vlaku odezní, znovu je slyšet jen kapání vody a my jsme tam, kde jsme byli před chvílí, a hledíme na postel. Muž se probudí a vstane. Nezvykle spí bez kalhot, ale ve svetru. Dlouho jsem si myslel, že Američané vždycky spí ve spodním prádle. Nenapadlo mě, že jde o filmovou konvenci, že to dělají jen muži ve filmech, aby na plátně ráno nelezli z postele nazí. Spát bez kalhot, ale ve svetru mi nedává smysl v rámci žádných konvencí. Přijde mi to jen divné a ne právě nejhygieničtější. Stejně divné mi přijde i to, že ačkoli nechce probudit manželku, nejdřív si natáhne kalhoty a obuje těžké boty a teprve pak tiše odkráčí do kuchyně; ale asi si říká, že když ji neprobudil ten projíždějící vlak a řev Marseillaisy – nemluvě o vrzání, sténání a skřípání v domě –, tak nějaké klapání podrážek na podlaze vůbec nezaregistruje. Navíc je možné, že manželka spánek jen předstírá. Spatříme mužův zátylek. (Přestože zatím nevíme, o koho se jedná, pro zjednodušení

si na tomto místě dovolím drobný spoiler a prozradím, že nejde o nikoho jiného než o titulního Stalkera.) Vycouvá z ložnice a zahledí se škvírou ve dveřích stejně, jako před několika minutami, kdy sám ještě spal, hleděla kamera; jediný rozdíl je v tom, že jeho místo v posteli je teď prázdné. Těžko si představit pomalejší rozjezd filmu. Úředníci Goskina, státní kinematografické společnosti Sovětského svazu, si na to stěžovali, přáli by si, aby film byl „trochu dynamičtější, zejména na začátku“. Tarkovskij vypěnil: měl by být naopak ještě pomalejší a nudnější, aby každý, kdo zabloudil do špatného kina, měl dost času odejít, než se něco začne dít. Jeden z úředníků, zaskočený jeho zuřivou reakcí, se pokusil vysvětlit, že se jen snaží vidět věci z perspektivy publika... Tarkovskij ho nenechal domluvit. Publikum mu mohlo být okradené. Zajímal ho názor jen dvou lidí: Bressona a Bergmana. A postavte se třeba na hlavu!²

2 Tarkovskij neustále znovu a znovu připomínal, jak moc tyhle dva obdivuje a miluje, zejména Bressona, s nímž se v roce 1983 v Cannes podělil o cenu za nejlepší režii (dostal ji za *Nostalgie*, Bresson za *Peníze*), kterou vyhlašoval Orson Welles. Pěkná trojka. Bresson odmítl přednést jakoukoli děkovací řeč, Tarkovskij jen pokrčil rameny a vypravil ze sebe: „*Merci beaucoup*“; ani jeden se netvářil příliš vděčně. Nejspíš se jich obou dotklo, že se o poctu musejí dělit.

Muž odejde doprava, kamera však zůstane stát na jeho místě a vidí, co viděl on, ale co už v tuhle chvíli nevidí – to jest rozostřenou manželku vstávající z postele.

Muž dojde do kuchyně. Pustí vodu, rozdělá oheň v kamnech, vyčistí si zuby. Rozsvítí se žárovka. Výborně: trochu světla tu v žádném případě neuškodí. Tarkovskij se vždycky bránil symbolickým výkladům obrazů ve svých dílech, ale význam téhle žárovky člověku prostě nedá: dostal muž právě nějaký skvělý nápad? Pokud ano, ukáže se, že zas až tak skvělý nebyl: žárovka se oslnivě rozzáří a pak zcela zhasne, jako by se sama sfoukla. Není sice jisté, v které zemi se nacházíme, ale zjevně je problém obstarat si tu spolehlivé osvětlení.

A v tomto případě to není problém jediný: na scéně se objevuje manželka. Buď byla vzhůru celou dobu, nebo ji probudil vlak, Marseillaisa a manželovo lomození. Otočila reostatem tolik, že se celá kuchyně na okamžik zalila světlem, ale vzápětí opět ponořila do šera. Nejspíš by neškodilo vyměnit v domě elektroinstalaci.

Znáte spojení „slavná poslední slova“? Přirozeně nás zajímá, co kdo řekl těsně před smrtí, ale mohlo by být stejně zajímavé sestavit vyčerpávající seznam prvních slov – ne zvuků, ale opravdu slov – pronesených ve filmech, zanést

je do počítače, nějak zpracovat a výsledky podrobit analýze. V tomto filmu promluví jako první manželka a její slova znějí: „Proč jsi mi vzal hodinky?“ Ano, film sotva začal, ona se právě probudila a – přinejmenším z pohledu manžela – už sekýruje. A nejen to, dokonce ho obviňuje z krádeže. Není divu, že odsud touží vypadnout. Zároveň se nám hned představuje velké téma: čas. Tarkovskij říká divákům: na předchozí pojetí času zapomeňte. Přestaňte se dívat na hodinky, tenhle film nepoběží tempem *Nebezpečné rychlosti*, ale pokud se poddáte času podle Tarkovského, bude vám zběsilý chaos *Bourneova ultimáta* připadat úmornější než *Dobrodružství*. „Myslím, že obvykle jde člověk do kina proto, že hledá čas,“ napsal Tarkovskij, „čas ztracený, promarněný či dosud nenalezený.“ Zajímavý názor, ale rozhodně není z těch, s nimiž by se ztotožňovali i méně intelektuálně založení návštěvníci kin. Pro ně by bylo lepší mluvit spíš o „zábavě“ než o „čase“, například: „Obvykle jde člověk do kina proto, že hledá zábavu, ne proto, aby seděl a čekal, kdy už se konečně něco stane.“ (Mnozí by se v anketě „Proč chodíte do kina“ nezařadili do žádné kategorie. Prostě do kina nechodí vůbec. Pro Strikea, postavu z románu Richarda Price *Hra se smrtí*, je film, jakýkoli film, prostě jen „devadesát minut sezení na zadku“ – což vlastně z opačné perspektivy potvrzuje Tarkovského tvrzení.)