

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Teorie filmové a multimediální tvorby

DIZERTAČNÍ PRÁCE

Montážní poetika v narativních filmech Nicolase Roega

MgA. Michal Böhm

Vedoucí práce: doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Oponenti: doc. RNDr. MgA. Martin Čihák, Ph.D.
doc. MgA. Libor Nemeškal, Ph.D.

Datum obhajoby: 26.–27. 6. 2023

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2023

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography and New Media

Theory of Film and Multimedia Production

DISSERTATION THESIS

Poetics of Montage in Narrative films of Nicolas Roeg

MgA. Michal Böhm

Supervisor: doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Opponents: doc. RNDr. MgA. Martin Čihák, Ph.D.
doc. MgA. Libor Nemeškal, Ph.D.

Date of thesis defence: 26.–27. 6. 2023

Assigned degree: Ph.D.

Prague, 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Montážní poetika v narativních filmech Nicolase Roega
--

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis doktoranda

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce nebo jakékoli nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt

Střihová skladba představovala nejvýraznější znak autorského rukopisu britského režiséra Nicolase Roega (1928–2018). Přesto však doposud nevznikla práce, která by se monograficky zaměřovala právě na studium jeho montáže. Tato disertace si bere za cíl tento nedostatek vykompenzovat a zaměřuje se proto na komplexnější zkoumání Roegovy montážní poetiky. Studie představuje a analyzuje Roegovu montáž jako nástroj dvou funkcí, které jsou mezi sebou vzájemně provázané: *Funkce narativní* a *funkce imaginativní*. V případě funkce narativní se střihová skladba podílí na konstrukci syžetu i na formování vypravěčské poetiky. V případě funkce imaginativní funguje montáž jako svého druhu komentář či sémantické gesto, prostřednictvím kterého se autor vyjadřuje nejen k ději svých filmů, ale i k tématům, které děj přesahují. Metodologicky práce vychází ze způsobu naratologické a poetické analýzy tak, jak ji představil David Bordwell.

Práce je rozdělena do dvou oddílů. V prvním z nich je v nechronologickém pořadí představena pětice nejvýraznějších filmů Nicolase Roega (*Walkabout*, *Muž, který spadl na Zemi*, *Ted' se nedívej*, *Bad Timing* a *Performance*). Každá z kapitol postupně odhaluje specifické, ale zejména obecnější montážní a narativní postupy, které Roeg ve svém díle užíval. V druhém oddíle jsou napříč celou jeho filmografií představena jeho ústřední témata (paměť, mysl, čas a sex), a zejména způsob, jakým je skrze montáž rozpracovával. Průběžně dochází i ke komparaci s dalšími tvůrci a filmy – Roegovými předchůdci, jejichž montáž byla s tou jeho kladena do souvislostí (Ejzenštejn, Lester, Resnais), tak i s jeho následovníky, kteří se k jeho montážnímu odkazu hlásili (Nolan, Soderbergh). V práci jsou představeny vlastní pojmy *montáž mysli* a *montážní šifra*, které postihují charakteristický znak Roegovy poetiky.

Abstract

Editing was undoubtedly the most distinctive formal feature of British director Nicolas Roeg's (1928-2018) directorial style. Yet no monographic work has been produced that focuses exclusively on the analysis of his montage. This PhD thesis aims to compensate for this lack of academic interest and therefore focuses on a more comprehensive examination of Roeg's poetics of montage. It presents and analyses his montage as an instrument of two interrelated functions: *the narrative function* and *the imaginative function*. Regarding the former, editing contributes to both the construction of the plot and to the formation of the narrative poetics. In the case of the latter, montage operates as a commentary not only on the plot of his films, but also on themes that transcend this plot. Methodologically, the research is based on the narratological and poetic methods of analysis as presented by David Bordwell.

The thesis is divided into two sections. In the first, Nicolas Roeg's first and most notable five films are analysed in non-chronological order (*Walkabout*, *The Man Who Fell to Earth*, *Don't Look Now*, *Bad Timing* and *Performance*). Each of the chapters in turn reveals the specifics of montage and narrative techniques that Roeg employed in his work. The second section introduces the central themes (memory, mind, time and sexuality) across his entire filmography, with emphasis on how he elaborated on them through montage to his movies. Comparisons are also made with other filmmakers and films – Roeg's predecessors (Eisenstein, Lester, Resnais) and followers (Nolan, Soderbergh). This thesis also introduces the original concepts of *montage of the mind* and *montage cipher*, which I present as hallmarks of Roeg's poetics.

Na tomto místě bych chtěl především poděkovat svému školiteli Zdeňkovi Hudcovi.
Dále pak Alexandře Volfové a Zdeňkovi Holému. Bez jejich pomoci, rad a podpory by tato práce buď nevznikla vůbec nebo minimálně dopadla zcela jinak.

Obsah

1. Kapitola	
Metodologický úvod	9

2. Kapitola	
Nicolas Roeg o montáži	23

ODDÍL I.

3. Kapitola	
Walkabout (1971)	28

4. Kapitola	
Muž, který spadl na Zemi (1976)	42

5. Kapitola	
Ted' se nedívej (1973)	59

6. Kapitola	
Bad Timing (1980)	80

7. Kapitola	
Performance (1970)	103

ODDÍL II.

8. Kapitola	
Narativní poetika	124

9. Kapitola	
Montážní poetika	140

10. Kapitola	
Závěr	158

1. Kapitola – Metodologický úvod

„Ty, který vstupuješ, zapomeň všechny své předsudky.

Dej tomu volný průběh, nech se tím pohltit.

Pak to teprve začne být zajímavé.“¹

Nicolas Roeg

V roce 1977, kdy měl za sebou Nicolas Roeg (1928–2018) teprve čtyři celovečerní filmy,² o něm v britském časopise *Sight & Sound* napsali, že „je jedním z největších montážníků moderní kinematografie.“³ V době největšího zájmu o jeho autorskou osobnost – tedy od 70. až do konce 80. let minulého století – se kritici a teoretici zabývající se jeho dílem, shodovali na tom, že Roegova formální distinktivnost od ostatních režisérů spočívala právě ve způsobu práce se stříhovou skladbou. Odborný tisk při charakterizování jeho montážního stylu zdůrazňoval zejména časoprostorovou diskontinuitu a její dopad na plynulost filmového vyprávění. Podle teoretika Neila Feinemana se Roegův „provokativní střih“ vyznačuje volnou epizodickou strukturou vyprávění, zběsilou a často až iracionální prací s křížovým střihem a match-cuty, a „absolutní bezohledností ke stříhovým přechodům, které by byly motivované či utvářely plynulou narativní kontinuitu.“⁴ Teoretik John Walker považoval Roegovu montážní „bezohlednost“ za autorské gesto, které divákům znemožňovalo užívat si slast z plynulého sledování jeho příběhů, doprovázených předvídatelnými emocemi – snažil se diváky oprostít od jejich „podmíněných reflexů, aby u nich dosáhl ryzí odezvy.“⁵

¹ LAHR, John. Nicolas Roeg Dazzles Us. *Vogue*, August 1985, s. 333.

² Když Roeg začal v 70. letech natáčet svoje vlastní snímky, měl za sebou již úspěšnou kariéru etablovaného kameramana. Spolupracoval například s François Truffautem na filmu *451° Fahrenheita* (Fahrenheit 451, 1966), Johnem Schlesingerem na filmu *Daleko od hlučícího davu* (Far from the Madding Crowd, 1967), či Richardem Lesterem na snímcích *Cestou na fórum se stala divná věc* (A Funny Thing Happened on the Way to the Forum, 1966) a *Petulie* (Petulia, 1968). Předtím spolupracoval i s režisérem Davidem Leanem, pro kterého pracoval nejprve jako kameraman druhého štábu na filmu *Lawrence z Arábie* (Lawrence of Arabia, 1962) a posléze jako hlavní kameraman u snímku *Doktor Živago* (Doctor Zhivago, 1965). Během natáčení *Živaga* se však s Leanem nepohodl a byl vystřídán kameramanem Freddie Youngem.

³ KOLKER, Robert Phillip. The open texts of Nicolas Roeg, *Sight and Sound*, Spring 1977, s. 82.

⁴ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*. Boston: Twayne Publishers, 1978, s. 136–137.

⁵ WALKER, John: *The Once and Future Film: British Cinema in the Seventies and Eighties*. London: Methuen, 1985, s. 97.

Ani o sedm let později, během kterých Roeg natočil další tři celovečerní filmy, „nepřestávají Roegovy filmy vyvádět diváky z míry svými roztržštěnými stříhovými vzorci, neúnavným vkládáním fragmentů z minulosti postav a neustálým ohýbáním a překrucováním lineární kontinuity.“⁶ Michael Dempsey, autor citace, byl pouze jedním z kritiků, který upozorňoval na to, že si Roeg vytvořil silný autorský rukopis, který se opíral právě o pozoruhodný střih. Nazýval ho „kaleidoskopickým“, založeným na výrazné modifikaci kontinuity časoprostoru, který narušuje vpády fragmentů nejen z minulosti postav, ale i střípků jejich představ a fantazií, tak i překvapivými úryvky z budoucnosti (jež může, ale i nemusí nastat).⁷

Od poloviny 80. let, kdy začal Roeg s filmem *Trosečník* (1986) postupně opouštět od radikálních experimentů s montáží a vyprávěním, přestala být jeho tvorba pro kritiky zajímavá. V nastalém úpadku nadšeného zájmu o jeho tvorbu se tak o Roegovi psalo stále sporadičtěji, a to přestože režisér natočil ještě pět dalších celovečerních filmů pro kina a čtyři pro televizi. Od nového tisíciletí, kdy Roeg téměř přestal natáčet (jeho poslední celovečerní film *Pýchavka* z roku 2007 ani částečně nerozdmýchal zájem o jeho osobu), byl autor odsunut do periferie teoretického zájmu. Po jeho smrti v roce 2018 se objevily texty, z nichž některé připomínaly jeho montáž již v názvu svých nekrologů – např. *Nicolas Roeg: A Director Who Fragmented the World, Then Put It Back Together* (Nicolas Roeg: Režisér, který roztržštil svět a posléze ho znovu složil) na webu časopisu *Variety*⁸ či *Shattered Memories* (Roztržštěné vzpomínky) v tištěném *Film Comment*.⁹

Stříhová skladba bezesporu představovala nejvýraznější znak Roegova autorského rukopisu, a byla proto v analýzách jeho filmů často vyzdvihována a upřednostňována před ostatními estetickými kategoriemi. Přesto však doposud nevznikla práce, která by se monograficky zaměřovala právě na studium montáže¹⁰ tohoto britského režiséra. Tato disertace si bere za cíl tento nedostatek vykompenzovat a zaměřuje se proto na komplexnější zkoumání Roegovy montážní poetiky a narace, metodologicky vycházející

⁶ DEMPSEY, Michael. Review: Eureka & Insignificance, *Film Quarterly*, Winter 1985, s. 49.

⁷ Tamtéž, s. 51

⁸ GLEIBERMAN, Owen. Nicolas Roeg: A Director Who Fragmented the World, Then Put It Back Together. *Variety* [online]. [Cit. 28.3.2023] Dostupné z: <https://variety.com/2018/film/news/nicolas-roeg-appreciation-dont-look-now-man-who-fell-to-earth-1203035787/>

⁹ O'MALLEY, Sheila. Shattered Memories, *Film Comment*, č. 1./2. 2019.

¹⁰ Před pojmy jako „střih“ či „stříhová skladba“ budu preferovat právě termín „montáž“, který se u Roega jeví jako adekvátnější, a to vzhledem k návaznosti termínu na sovětskou montážní školu. Její tvůrci montáž chápali jako nejvyšší stupeň stříhové operace, kdy spojováním záběrů dochází ke vzniku nových významů, které v samotných záběrech nebyly obsaženy. Sám Roeg tohoto termínu také užíval.

z naratologie a poetiky Davida Bordwella. Nejprve je ale nutné si ozřejmit dosavadní úroveň akademického poznání ve vztahu k předmětu práce, montáži Nicolase Roega, a vyhodnotit, co může sloužit jako výchozí poznatky pro mé vlastního bádání.

1.1 Roegova montáž v odborné literatuře

Navzdory tomu, že Roegova montáž představuje nejvýraznější stylový prvek jeho díla, v literatuře jí doposud nebyl věnován dostatečný prostor. Existuje obecně i minimum publikací zaměřených na autorskou osobnost Nicolase Roega. V období let 1978–1993 vyšlo v anglo-americké literatuře pouze pět titulů, v novém tisíciletí pak tři další tituly – dva v německém a jeden v italském jazyce. Přibližme si nejprve ve stručnosti anglické monografie, které až na jednu výjimku systematicky rozebíraly Roegovy snímky jeden po druhém v jejich chronologickém pořadí. První z nich – autorem Neilem Feinemanem pojmenovaná lakonicky *Nicolas Roeg* – vyšla již v roce 1978, dva roky po dokončení Roegova čtvrtého snímku *Muž, který spadl na Zemi*. Následovala až v roce 1989 kniha *Fragile Geometry: The Films, Philosophy, and Misadventures of Nicolas Roeg* od Josepha Lanzy. V 90. letech – tedy po završení nejúspěšnější části Roegovy kariéry – pak byly publikovány ještě tři další knihy s nepříliš originálními názvy: *The Films of Nicolas Roeg* (1991) od Neila Sinyarda, *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind* (1992) od Johna Izoda a *Nicolas Roeg, Film by Film* (1993) od Scotta Salwolkeho.

Lanzova *Fragile Geometry* se od ostatních knih odlišuje nejen svým názvem, ale i roztržitým přístupem kombinující biografické údaje o Roegově životě a kariéře, rozhovory s ním a jeho spolupracovníky a analytické kapitoly o filmech. (Nebývalo neobvyklé, že se někteří autoři podobně jako Lanza nechávali strhnout Roegovým způsobem montáže do té míry, že se strukturu textu snažili přizpůsobit jeho montážní fragmentaci.) Lanzova kniha má z pětice titulů také nejvíce popularizační charakter a v této práci z ní bude citováno nejméně.

Neil Feineman, Neil Sinyard a Scott Salwolke se oproti tomu s různou analytickou intenzitou a vědeckou úrovní zaměřovali především na interpretace jednotlivých filmů. Roega nejprve jako autora představili vždy jen v krátké úvodní kapitole, následně diachronní metodou hledali jednotící témata a motivy v poetice Roegovy tvorby, přičemž nešetřili ani subjektivními kritickými komentáři. Všichni tři autoři se vedle toho ale také

s různou mírou komplexnosti věnovali narativním postupům v Roegových filmech a v rozbořech dílčích scén rozebírali i jejich stříhové zpracování. Tyto postřehy poskytly řadu inspirativních momentů pro analytickou část mé práce. K montáži jako takové se ovšem autoři vyjadřovali spíše v obecných a nepříliš rozpracovaných charakteristikách, podobně jako právě Feineman v úvodu této kapitoly.

Poslední z pěti monografických knih – *Myth and Mind* od Johna Izoda – přistupuje k Roegově dílu nejsystematičtěji. V úvodní kapitole vymezuje vlastní metodologii výzkumu a představuje psychoanalýzu jakožto zastřešující ideologickou pozici, ze které hodlá na Roegovo dílo nahlížet. Izod vychází konkrétně z Jungovy teorie kolektivního nevědomí (kterou v rámci disciplíny psychoanalytické interpretace filmů považuje za přehlíženou), a jednotlivé filmy interpretuje především z hlediska archetypů lidského nevědomí, a s nimi provázaných mýtů odlišných kultur. Izodovy závěry vycházejí z latentní (či symptomatické) přítomnosti těchto archetypálních vzorců v nevědomí Roegova vyprávění a jeho autorských rozhodnutí. Izod je odhaluje i v partikularitách jako jsou odkazy na mytologická jména a místa, či intertextuální vazby k básním, knihám a obrazům, kterých můžeme v Roegových filmech naléznout přehršel.¹¹ Jedním ze zobecňujících psychoanalytických výkladů, které Izod rozkrývá v Roegově filmografii a které se váží k jeho montáži, je archetyp bludiště, známý z řecké báje o Minotaurově labyrintu. Bludiště Izod ve filmech nachází ve vizualitě scénografie, v citacích jiných uměleckých děl či jako transformované do topografie daného fikčního světa (např. poušť ve filmu *Walkabout* či spleť Benátek v *Ted' se nedívej*). Izod konstatuje, že Roegovy filmy jsou hlavně bludišti samy o sobě, jelikož v nich divák nalézá rozptýlené významotvorné záběry – tzv. montážní fragmenty – a až po nějakém čase stráveném v bludišti filmu může

¹¹ Roeg ve svých filmech systematicky užíval citace z výtvarného umění a literatury, dále i citace jiných kinematografických děl, básní a samozřejmě i hudby. Jeho práce s „cizím textem“ je specifická v tom, že se omezuje na *reprodukcí* uměleckých děl, pouze výjimečně se snaží o jejich *evokaci* či *aluzi*, a až na drobné výjimky neužívá jejich *rekonstrukce*. Jinými slovy: Roeg ve většině případů umísťuje citovaná díla přímo do diegeze filmů, a to v podobě artefaktů – nejčastěji se tak setkáváme s postavou čtoucí knihu, jejíž fyzická přítomnost a titul jsou ve scéně filmovými prostředky dostatečně zdůrazněny (použití detailu v rámci stříhové skladby, či prudké zazoomování), nebo nástěnnými obrazy (ale i plakáty, mozaikami, reprodukcemi v knihách), které jsou v záběrech kompozičně zvýrazněny a povýšeny tak od pouhé dekorace scény k významotvornému prvku. Pokud Roeg cituje jiné filmy, tak většinou zasazením ukázek do televizoru, který filmová postava sleduje. Jeho způsobu práce s intertextovostí – tedy zřetelného autorského záměru vytvářet mezi textem filmu a pretextem citace tzv. *sémantické napětí* – si všimají i autoři monografií. Neil Feineman tvrdí, že citovaná umělecká díla Roegovy filmy „komentují, podporují a vysvětlují“ [FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*. Boston: Twayne Publishers, 1978, s. 136]; Phillip Kolker se v souvislosti s Roegovou montáží rozepisuje o jeho „silné literární a kinematografické aluzivitě“ [KOLKER, Robert Phillip. *The open texts of Nicolas Roeg, Sight and Sound*, s. 82.]. Citovaná díla, která významně prohlubovala sémantickou rovinu Roegových filmů budu uvádět v hlavním textu, v poznámkách se k nim budu vyjadřovat zevrubněji.

teprve narazit na příslušnou informaci, ozřejmující význam dřívějšího fragmentu. Divák si ale musí dát tu práci, aby je všechny shromáždil a „vyčetl z nich jejich smysl, což je srovnatelné s hledáním cesty ven z bludiště.“¹²

Jako výchozí bod pro zkoumání Roegovy montážní poetiky může sloužit i postřeh Neila Feinemana z jeho roegovské monografie. Podle něj se juxtapozice záběrů mohou na první pohled jevit iracionální, přičemž se ve skutečnosti opírají o daleko propracovanější strukturu: „Rozsáhlejší vzorce, které drží film pohromadě, většinou nejsou patrné během sledování filmu, ale vyjevují se až při retrospektivní úvaze.“¹³ Feineman pro vysvětlení uvádí příklady, kdy jsou postavy ve filmu spojovány vizuálně střihem ještě předtím, než je Roeg spojí narativně. Vytváří tak mezi nimi souvztažnost, ale z charakteru jejich budoucích vztahů ještě nic neprozrazuje. Tyto vstupy se v danou chvíli ještě nejeví racionální a vzniknuvší vazby působí na diváka spíše podvědomě. Podle Izoda a Feinemana tak není sporu o tom, že Roegova montáž a konstrukce filmů se řídí podle pravidel určitého systému, který je autorem vytvořen buď na aktivní rovině (Feineman) nebo i za přispění roviny nevědomé (Izod). Postřehy z monografií těchto i dalších autorů tedy budou využívány pro objasnění fungování těchto systémů, jež pohání Roegovy snímky.

Nutno zde ještě stručně vyložit trojici publikací, které vyšly ve 21. století mimo anglo-americké prostředí. V italštině vydal v roce 2011 Marco Chiani svoji knihu *L' uomo che cadde sulla terra. Nicolas Roeg: il tempo, l'altrove e il cinema alchemico* (Muž, který spadl na Zemi. Nicolas Roeg: Čas, jiné světy a alchymistické kino), která se pro svůj spíše popularizační charakter nejeví ke studiu Roegovy montáže jakkoli relevantní. V německém akademickém prostředí, kde zájem o Roegovu tvorbu obecně zaznamenal v 21. století mírnou renesanci, vyšly dvě odborné monografie: kolektivní publikace *Film-Konzepte 3: Nicolas Roeg* (2006), obsahující eseje zasvěcené různým aspektům Roegovy tvorby, a nejnověji *Kino der Unordnung: Filmische Narration und Weltkonstitution bei Nicolas Roeg* (Kinematografie nepořádku: Filmová narace a fikční světy Nicolase Roega, 2014) od Keyvana Sarkhoshe.

Sarkhoskova rozsáhlá a metodická monografie představuje pro moji vlastní práci v několika ohledech vítaný inspirační impuls a budu se k ní průběžně významněji odkazovat. Autor v ní zastává tezi, že „dominantním principem Roegova díla se zdá být

¹² IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*. New York: St. Martin's Press, 1992, s. 14–15.

¹³ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 138–139.

nepořádek“,¹⁴ kterou systematicky rozpracovává – skrze komparativní studia mediální kultury¹⁵ – z hlediska narativní konstrukce Roegových filmů, jeho tematických rovin a filozofického pozadí. „Desorientace a dislokace“ se podle něj stávají „základními charakteristikami Roegova filmového vyprávění“¹⁶ a na obdobném „desorientačním a dislokačním principu“ podle něj operuje i montáž. A to zejména v úvodních sekvencích Roegových zásadních snímků, které tak „programově“ nastavují, co bude ve filmu následovat. Přestože montáž je spíše vedlejším předmětem Sarkhoshova zájmu, narativním aspektům se věnuje systematicky a připouští v rámci Roegovy narace existenci „paralelních světů“, tedy možných alternativ vyprávění, které jsou ve filmech latentně zastoupeny či dokonce explicitněji naznačovány. Jeho myšlenka „narativního větvení“ bude v mé vlastní práci rovněž později zužitkována, stejně jako teze „nepořádku“, na kterou však bude nahlíženo zejména z pozice montáže.

1.2 Roegova montáž v odborných periodikách

Roegově autorské osobnosti, potažmo jeho filmovému stylu, méně však montáži, se nejanalyticky věnovaly především anglo-americká tištěná periodika. Nejprínosnější články nalezneme jmenovitě v britském čtvrtletníku *Sight & Sound* (Tom Milne) a americkém čtvrtletníku *Film Quarterly* (Michael Dempsey). Autoři většinou neopomíjeli uvést Roegovu montáž jako jednu z nejvýraznějších složek jeho stylu, zkoumali vztah montáže s narativní stavbou jeho filmů, a dokonce se v několika málo případech snažili představit jeho montáž více uceleně. Rétorika většiny kritických textů ve zmíněných časopisech byla převážně oslavná a pozitivní, Roeg byl brzy ustanoven jako jeden z nejtalentovanějších současných režisérů ve Velké Británii.¹⁷ Nejvíce analytických textů vycházelo v období od 70. let, kdy Roeg započal svoji režijní kariéru filmem *Performance* (1970), až zhruba do poloviny 80. let, kdy s filmem *Trosečník* začal opouštět od svých experimentů s montáží. Dokonce ani *Sight & Sound*, který do tohoto filmu nadšeně

¹⁴ SARKHOSH, Keyvan. *Kino der Unordnung: Filmische Narration und Weltkonstitution bei Nicolas Roeg*. Bielefeld: transcript 2014, s. 12.

¹⁵ Keyvan Sarkhosh na Roegovo dílo nahlíží například z pozice filozofie a moderní fyziky – cituje a odvolává se nejčastěji na spisovatele Jorge L. Borgese, filozofa J. W. Dunna, Alberta Einsteina a kvantovou mechaniku.

¹⁶ Tamtéž, s. 119.

¹⁷ Viz např. GOMEZ, Joseph. British and the Critics, *Literature/Film Quarterly* 7, č. 1, 1979, s. 80–83.

analyzoval každou Roegovu novinku, mu následně nevěnoval více než dva plnohodnotné texty a několik málo článků kratšího rozsahu.¹⁸

Na úvod může být nejpodnětnější představit nejprve kritický příspěvek z amerického periodika *Jump Cut* z roku 1974, kde se kritik Chuck Kleinhans výrazně negativně vymezil vůči vnímání Roega jakožto uznávaného autora. „Díky svým dosavadním třem filmům se Roeg etabloval jako jeden z nejdůležitějších nováčků britské kinematografie. Ovšem to, v čem vlastně spočívá jeho výjimečnost, není příliš patrné.“¹⁹ Těmito slovy začíná Kleinhans svůj „hanopis“, který již svým názvem *Permutace bez hloubky* (Permutations without profundity) kriticky cílí právě na Roegovu montáž. Analytickému rozboru jeho „montáže založené na kontrastech“ věnuje Kleinhans výraznou část svého textu a chápe ji jako hlavní organizační princip v jeho filmech. Na kontrastní juxtapozice přitom klade až přehnaný důraz, zatímco montážní sekvence založené na jiném principu zcela opomíjí pro jejich údajnou „samoúčelnost“. O jeho montáži tvrdí, „že nikdy neposouvá žádný Roegův film na vyšší úroveň“ a není tedy ničím jiným než „součtem nesouvislých částí“.²⁰ Roegova narace se podle něj zase vyznačuje „kuriózním nedostatkem kontroly nad vyprávěním“ a Roegův ironický nadhled nad dějem a postavami vede spíše k povýšenému postavení vypravěče nad zobrazenými jevy. Kleinhansovy kritické postřehy jsou podnětné v tom, že nabízejí na Roegovu montáž a naraci jiný pohled, byť se jej snaží usvědčit z užívání povrchních, ironických a celkově nefunkčních montážních postupů. Jeho postoj, který nepřijímám bez zásadních výhrad, je ovšem z hlediska poetologické analýzy relevantní, poněvadž poetika zohledňuje různé recepční dopady a účinky uměleckého díla.

Protiváhu Kleinhansově argumentaci přitom můžeme naléznout v článku *Otevřené dílo Nicolase Roega* (The open texts of Nicolas Roeg) od Roberta P. Kolkera, kde uvádí, že Roegova montáž plná kontrapunktů a různorodých spojení „záběrů se záběry, záběrů se slovy, záběrů s literárními referencemi, filmů s jinými filmy, vytváří ohromný a pregnantní organismus, který jakoby každým momentem mohl umožnit zrod hlubokým

¹⁸ Rozsáhlejší text Leslie Dick *Desperation and Desire* (Sight and Sound, January 1998) se navíc spíše nostalgicky obrací k Roegovu nejúspěšnějšímu *Ted se nedívej*. Podobně i v článku *Going Walkabout* vzpomínala herečka na natáčení filmu *Walkabout* (Sight and Sound, March 1999) a Michael Brook v krátké recenzi hodnotil filmy *Bad Timing* a *Insignificance*, které vyšly na DVD (Sight and Sound, July 2007). Roegovu tvorbu shrnoval celkově pouze text *The Last British Romantic* od Nicka Jamese (Sight and Sound, č. 3, 2011). Další dva texty vyšly tomto periodiku až v souvislosti s jeho posledním filmem *Pýchavka* v roce 2007 – krátká recenze a rozhovor s režisérem.

¹⁹ KLEINHANS, Chuck. Nicolas Roeg: Permutations without profundity, *Jump Cut*, č. 3, 1974.

²⁰ Tamtéž.

myšlenkám a významům“.²¹ Kolker Kleinhansově kritice v určitých ohledech sice přitakává, když uvádí, že k tomuto zrodu velkých idejí nakonec „nikdy nedojde“ (sic!), ale hned doplňuje, že to snímkům „nijak neubírá na jejich půvabu.“ Ten podle něj spočívá v tom, že tyto velkolepé myšlenky jsou prezentovány jakoby v pouhé „předzvěsti a zárodku“, a dochází k závěru, že Roegovy filmy je nutné vnímat jako tzv. „otevřená díla“.²² Umberto Eco se v knize *Otevřené dílo* (1967) zabýval právě těmito typy děl moderního umění a literatury, „která jsou sice fyzicky ukončená, ale přesto jsou otevřená neustálému navazování vnitřních vztahů“²³ ze strany recipienta. Jeho charakteristiku básnického jazyka lze použít i k přiblížení uměleckého přístupu Nicolase Roega, který rovněž „nechce krásným, příjemným způsobem potvrdit přijatou řeč a nabyté představy, nýbrž rozvrátit konvence běžného jazyka a obvyklé vzorce řetězení myšlenek. Předkládá čtenáři netušené užití jazyka a neobvyklou logiku obrazů, a tím mu poskytuje určitý druh informace, určitou možnost výkladů, celou řadu náznaků, které stojí na opačném pólu než význam chápáný jako sdělení jednoznačné zprávy.“²⁴ V případě narativní kinematografie ovšem mohou být tyto postupy pro určité diváky krajně frustrující. A ti se pak mohou cítit podobně jako typické postavy z Roegových filmů – tedy jako „cizinec v neznámé krajině, který se neúspěšně snaží pochopit, co se kolem něj děje.“²⁵

Teoretik Michael Pursell na stránkách *Film Quarterly* o Roegovi dokonce konstatuje, že ho charakterizuje „neutuchající nezáměr o příběh jako hodnotu samu o sobě“,²⁶ což však nemyslí pejorativně. Právě u Pursella, konkrétně v jeho případové studii filmu *Eureka* (1983), totiž nalézám zřejmě nejpronikavější a nejambicióznější rozdělení funkce montáže: „Roegovy filmy se skládají ze dvou typů sekvencí – převážně narativní a převážně imaginativní. Dohromady vytvářejí poetiku, či řekněme poetický diskurz, jeho filmů. Je přitom zjevné, že imaginativní zásahy jsou narativně fakultativní. To znamená, že nejsou kauzálně propojeny s vývojem narativu; představují spíše rozšíření daných

²¹ KOLKER, Robert Phillip. The open texts of Nicolas Roeg, *Sight and Sound*, s. 82.

²² Kolker vysvětluje, jak Roegovy filmy fungují ze sémiotického hlediska: „Roegovy filmy nejsou emocionálně vtahující ani intelektuálně komfortní. Nesnaží se zneviditelnit svoji vlastní formu, ale činí pravý opak. Upozorňují na sebe do takové míry, že jsme nuceni se aktivně ptát po tom, proč jsou znaky seřazeny právě v tomto pořadí a jaký nesou význam. Snaží se nás dotlačit k tomu, abychom rozklíčovali sémiotický systém, který každý film předkládá. Ale jelikož tyto systémy ve skutečnosti rozklíčovatelné nejsou, jsme nakonec frustrováni možnostmi, které nám byly falešně nabízeny.“ [Tamtéž, s. 84.]

²³ ECO, Umberto. *Otevřené dílo: Forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo 2015, s. 88.

²⁴ Tamtéž, s. 176.

²⁵ KOLKER, Robert Phillip. The open texts of Nicolas Roeg, *Sight and Sound*, s. 84.

²⁶ PURSELL, Michael. From Gold Nugger to Ice Crystal: The Diagenetic Structure of Roeg's *Eureka*, *Literature/Film Quarterly*, Winter 1983, s. 218.

kritických okamžiků děje.“²⁷ Pursell dodává, že tyto imaginativní sekvence „odkazují dopředu i dozadu na syntagmatické ose narativu, aby rozšiřovaly výpověď (diskurz) v rovině paradigmatické.“²⁸ Jeho definice spolu s Kolkerovým odkazem na otevřené texty představuje sémiologický způsob nahlížení na strukturu Roegových děl. Sémiologické odhalování a definování kódů, které utvářejí význam v jeho filmových textech, si zvolila také autorská dvojice Beverle Houston a Marsha Kinder, která ve společné knize *Self and Cinema: A Transformalist Perspective* (1980) věnují Roegovi rozsáhlou kapitolu. V podrobné sémiologické analýze filmu *Muž, který spadl na Zemi* (1976) – který po vzoru Christiana Metze rozdělují do samostatných syntagmat, u nichž analyzují různé způsoby jeho filmové kódování – nechybí ani analýza montáže jednotlivých sekvencí. Roegův montážní systém podle nich obecně směřuje ke „komplexitě a rozšíření vidění, a naznačuje, že juxtapozice dvou jednotek může současně napovídat podobnosti i rozdíly, a fungovat tak spíše jako prostředek integrace nežli opozice.“²⁹ Přestože nebudu Roegovo dílo v této práci primárně nahlížet ze sémiotické perspektivy, podnětné postřehy k montáži – od Pursella, Kolkera, Houstonové a Kinderové – budou v analýze náležitě zužitkovány, a to zejména při analýze způsobu, jakým montáž jakožto znakový systém generuje nové významy.

Pro úplnost je žádoucí představit i několik málo relevantních textů, které vyšly k Roegovi v českém prostředí, kde byl tento britský režisér reflektovaný zcela minimálně.³⁰ Ve článku Davida Rychty pro *Cinepur*, odsuzuje autor – poměrně předpojatě a mnohdy bez dostatečné argumentace – režiséra Roega jako nevýraznou autorskou osobnost. Autor ve zdrojích uvádí zmiňovaný text Chucka Kleinhanse z roku 1974 na jehož kritiku Roegovy montáže navazuje. Oproti Kleinhansovi, který se vyjadřoval pouze

²⁷ Tamtéž, s. 215.

²⁸ Tamtéž.

²⁹ HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. *Self and Cinema: A Transformalist Perspective*. New York: Redgrave, 1980, s. 446.

³⁰ V českém jazyce vyšly k Roegovi všehovšudy pouze čtyři plnohodnotné texty. Zde zmíním ještě existenci dalších dvou textů, které pro mé bádání nejsou podstatné. První z nich vyšel v katalogu při příležitosti Roegovy retrospektivy na Karlovarském festivalu v roce 2008. Šlo především o stručné představení Roegovy tvorby a jeho života. Dalším textem je analýza od autora této disertační práce, která vyšla v časopise *Film&Doba* s názvem *Montáž ve filmech Nicolase Roega*, předkládající zárodečné výsledky bádání této práce. Celkový nezáměr českého prostředí o Roegovu tvorbu lze připisovat také tomu, že do plné distribuce vstoupily v České republice pouze dva jeho snímky – v roce 1992 film *Čarodějky* (1990) a v roce 2000 film *Muž, který spadl na Zemi* (1976), který byl promítán v rámci Projektu 100. Čeští diváci se mohli s Roegem seznámit ještě v roce 2008, kdy byla na 43. ročníku festivalu v Karlových Varech představena jeho neúplná retrospektiva (hráli zde čtyři jeho filmy) v rámci sekce Pocta Nicolasi Roegovi. Některé jeho další filmy u nás byly příležitostně a jednorázově promítány v kinech, nasazeny do televize či vyšly na VHS a DVD, což doprovázelo pouze několik málo stručných recenzí na internetu.

k Roegovým dosavadním třem filmům, pracuje Rychta alespoň obeznámeněji již s celou Roegovou filmografií. Kleinhansovy závěry ovšem často přejímá bez toho, aby je výrazně rozpracovával: „Roegovou tvůrčí metodou je tedy kontrast a hlavním nositelem kontrastu je střih. [...] Velmi často se stává, že Roegova juxtapozice vyjde naplano, jako pokus, který skončil omylem.“³¹ K naraci jeho filmů rovněž obdobně poznamenává, že „Roeg nechce své filmy kompetentně vyprávět.“³² Rozebírá jejich nefunkční dramaturgii, aniž by v ní alespoň – jako Kleinhans – nacházel přidanou hodnotu ve vymezení vůči mainstreamové naraci. „Otevřenost“ jeho filmových děl si zase vykládá jako Roegovo režijní selhání. Rychta vyzdvihuje téměř pouze jednu konkrétní montážní sekvenci (mimochodem totožnou, co Kleinhans) a to milostnou scénu z filmu *Ted' se nedívej*.³³

Z Roegovy filmografie jde o pravděpodobně nejcitovanější sekvenci, která představuje i páteř druhého českého textu s názvem *Milostná scéna ve filmu Ted' se nedívej*. Zdeněk Holý v něm rozlišuje dva typy „vztahu sexuality a metaforičnosti“ – v jednom se sexualita za metaforu „ukrývá“, zatímco v druhém je milostná scéna metaforou „sama o sobě“.³⁴ Milostná scéna v *Ted' se nedívej* je případem druhého typu vztahu a Holý ji vnímá jako zlomový moment z hlediska stylového a intelektuálního prohloubení tohoto typu scén v rámci vývoje kinematografie. Rovněž upozorňuje na fakt, že Roegovy střihové postupy bývají právě v těchto scénách nejrafinovanější. Roegovy milostné scény budou v pozdější části práce také systematicky zpracovány.

Vzhledem k tomu, že se různí autoři pokoušeli v odborných publikacích alespoň o systematictější zpracování montáže v rámci jednotlivých Roegových filmů, budou jejich dílčí postřehy využity zejména k přiblížení konkrétních příkladů poetiky (a problematiky) Roegovy montáže. Jejich opatrnému „kroužení“ kolem Roegovy hlavní domény se přitom nelze příliš divit. Jeho montáž se vzpírá sjednocující charakterizaci, a to především proto, že jeho montážní sekvence přicházejí ve filmech neočekávaně, narativně nepodmíněně a nejsou v mnoha ohledech jednoduše srozumitelné. Pouze výjimečné snahy o teoretické uchopení Roegovy montáže jako uceleného formálního

³¹ RYCHTA, David. Nicolas Roeg, *Cinepur*, č. 58, 2008.

³² Tamtéž.

³³ David Rychta tuto scénu dává za „příklad juxtapozice, kdy prolnutím narativně volně souvisejících dějů vzniká víc než jen prvoplánový kontrast nebo ironická poznámka – tedy nový význam, emoce. [...] Samy o sobě nic neříkající záběry dávají v kontextu montáže a společné melodie vzniknout velmi něžnému dozvuku sexu (vzpomínky na něj), jedné z mála autentických emocí v Roegových filmech.“ Rychta také mimochodem volí dost podobná slova jako kdysi Chuck Kleinhans.

³⁴ HOLÝ, Zdeněk. Milostná scéna ve filmu *Ted' se nedívej*, *Cinepur*, č. 18, 2001.

systému tak vypovídají nejen o obtížnosti materiálu, ale jsou možná i důkazem, že Roegovy montážní sekvence tvoří spíše soubor případů různých postupů, které byly motivovány rozdílnými autorskými záměry.

1.3 Cíl práce, její rozvržení a metodologie

Cílem této práce je představit a analyzovat montáž Nicolase Roega jako nástroj dvou funkcí, které jsou mezi sebou vzájemně provázané: *Funkce narativní* a *funkce imaginativní*. Ty jsou obdobou dělení montážních sekvencí na narativní a imaginativní dle článku Michaela Pursella, který mi byl v tomto ohledu inspirací. V případě funkce narativní, se stříhová skladba podílí na konstrukci syžetu tak i formování vypravěčské poetiky. V případě funkce imaginativní funguje montáž jako svého druhu komentář – či řekněme pomáhá dotvářet sémantické gesto – kterým se vyjadřuje nejen k ději, ale i k tématům, které narativ přesahují.

Práce je rozdělena do dvou samostatných oddílů. V prvním z nich analyzuji pětici Roegových nejzásadnějších děl, a to skrze poetickou a komplementární naratologickou a komparativní analýzu. Představím v něm tak nejen hlavní aspekty Roegova autorského montážního stylu, ale také podrobněji objasním, jakým způsobem Roeg konstruoval explicitní syžety, na základě nichž si divák utvářel implicitní fabule. Oproti autorům dosavadních roegovských monografií, u kterých je analýza příběhu a stylu pouhým předstupněm pro vlastní interpretační závěry, budu vycházet z neoformalistického přístupu, který David Bordwell představil v knihách *Narration in the Fiction Film* (1985) a *Poetics of Cinema* (2008).

V Bordwellově pojetí narace vedle sebe koexistují dva systémy, které jsou neoddělitelné a společně utvářejí proces narace: syžet a styl. Zatímco *syžet* prezentuje části filmového děje v určité posloupnosti, filmový *styl* zobrazuje dané jevy pomocí systematického užití výrazových filmových prostředků – z nichž je pro tuto práci přirozeně nejpodstatnějším stříh. „Narace je proces, kterým film vybízí diváka ke konstrukci fabule na základě organizace syžetu a stylistických vzorců,“³⁵ uvádí Bordwell. V rámci naratologické analýzy budu tedy především zkoumat jakým způsobem se na

³⁵ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008, s. 98.

prezentaci syžetu (z něhož si divák posléze konstruuje fabuli) podílí střihová skladba a jak střih užívá principů narativní logiky, času a prostoru – zajímat nás tedy bude zároveň technologický i dramaturgický aspekt střihu. Budu se ptát, zda střih napomáhá narativní kauzalitě, či zda ji narušuje (nebo dokonce předkládá kauzalitu falešnou), a jak je utvářen (či v případě Roega i následně destruován) konkrétní filmový časoprostor.³⁶

V Bordwellově *Poetics of Cinema* je filmové dílo chápáno jako výsledek konstrukčního autorského procesu, a středobodem zájmu poetiky je – v rámci studia konkrétního díla nebo série děl selektovaných podle určitého klíče – odhalovat opakující se „vzorce“, vyhodnocovat „normy“ a od nich odvislé „konvence“. Poetika hledá odpovědi v rámci dvou hlavních oblastí zájmu – analytické a historické. V následujícím oddílu mě bude zajímat především poetika analytická, kdy se zaměřím na montáž jako výrazový prostředek, který se podílel na utváření souboru stylistických a narativních konvencí, které byly pro Roega specifické a kterými často nahrazoval a překonával konvence dosavadní. Historická poetika bude pak také částečně využita při komparaci Roegových postupů s některými jeho „předchůdci“ (Resnais, Ejzenštejn) i následovníky (Nolan).

Vzhledem k tomu, že konvence jsou v Bordwellově pojetí neoddělitelné od určité funkce a s ní související snahou vyvolat u diváka konkrétní „efekt“, budeme vyhodnocovat i způsob jejich působení na diváka. A zohledníme i fakt, že ne vždy se Roegovy postupy setkaly s diváckým pochopením. Bordwell totiž upozorňuje, že někdy můžeme narazit na konvence, principy i funkce, u kterých je – podobně jako místy u Roega – „obtížné specifikovat jejich efekt“³⁷. Roeg totiž v rámci hledání nových způsobů vyjadřování často nerespektoval některé základní figury střihové skladby a experimentoval s nejednoznačností efektu, který mohou jeho montážní sekvence na diváka ve výsledku mít.

Dosavadní Roegovy monografie ve všech případech volily přehledné chronologické rozpracování kapitol dle pořadí vzniku jednotlivých filmů (s výjimkou *Fragile Geometry* a *Kino der Unordnung*). V prvním oddílu své práce představím každý ze snímků rovněž v samostatné podkapitole, ovšem nikoli v chronologické posloupnosti. První oddíl tedy bude více odpovídat způsobu uvažování a kompoziční struktuře samotného Nicolase Roega a jeho filmů.³⁸ Pořadí bylo zvoleno podle logiky pozvolného odhalování aspektů

³⁶ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985, s. 48–53.

³⁷ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*, s. 98.

³⁸ Čtenáři samozřejmě nic nebrání v tom, aby kapitoly četli na přeskáčku podle chronologie produkce filmů. I

Roegovy narativní a montážní poetiky, se záměrem postupovat směrem k filmům se složitější narativní strukturou a propracovanějším stylem vyprávění. Roegovu pěti prvních filmů podrobím analýze v tomto pořadí: *Walkabout* (1971), *Muž, který spadl na Zemi* (1976), *Ted' se nedívej* (1973), *Bad Timing* (1980), *Performance* (1970). Vzhledem k tomu, jak jsou Roegovy filmy narativně komplikované, usnadní tyto izolované rozbory jednotlivých filmů čtenáři orientaci v následující části disertace.

V druhém oddíle dojde na shrnutí poznatků z předchozích kapitol, ale především k vyhodnocení dalších principů, které se zásadně vztahují k narativní a imaginativní funkci Roegovy montáže. A to zejména s důrazem na pojmy „montáž myslí“ a „montážní šifra“, které budou blíže představeny později. V souvislosti s nimi budou také více rozpracovány tematické okruhy, které jsem vyhodnotil pro Roega jako zásadní – mysl a paměť, sexualita, čas. Tato témata Roeg autorsky uchopuje a systematicky rozpracovává právě pomocí montáže. Nebudu se v druhé části také již omezovat na první pěti Roegových filmů a tematické okruhy budu synchronně zkoumat v rámci Roegovy kompletní tvorby určené pro kina, kterou rovněž stručně přiblížím na příkladech příznačných montážních sekvencí. V rámci poetologického přístupu zde budu užívat i nástrojů komparativní a motivické analýzy.

Mysl a paměť – respektive Roegův způsob jejich uchopení skrze montáž – podrobím srovnání s francouzským autorem, pro kterého byl daný tematický okruh podobně zásadní, s Alainem Resnaisem. Roeg sám – ačkoli nikdy nepřipouštěl vědomé ovlivnění jeho tvorbou – alespoň přiznává, že ho „Resnais vždy velmi vzrušoval.“³⁹ Oba autory spojovala i záliba se třetím tematickým okruhem – časem. Scenárista Paul Mayersberg nicméně vysvětloval, že Roegova i Resnaisova tematizace času je „nediskurzivní“. Čas vnímají jako „téma, které sice je přítomné, ale není jeho prostřednictvím prezentováno nějaké přímé (morální) stanovisko,“⁴⁰ Můžeme je nazývat nediskurzivní, zastřešující či snad dokonce archetypální. Manifestují se především v Roegových výrazných montážních sekvencích.

Pozornost bude také věnována tématu sexuality a zejména jejímu častému motivu milostné scény. Jak již bylo naznačeno výše, situace sexuálního splynutí či konfliktů se v Roegově filmech objevují pravidelně a jejich montáž bývá nejodvážnější. Akt soulože je

toto nezamýšlené pořadí může vytvořit pozoruhodné vazby mezi jednotlivými podkapitolami.

³⁹ HACKER, Jonathan a PRICE, David. Discussion with Nicolas Roeg, in *Take Ten: Contemporary British Film Directors*. Oxford: Clarendon 1991, s. 367.

⁴⁰ MAYERSBERG, Paul. The Story so Far... The Man Who Fell to Earth, *Sight and Sound*, Autumn 1975, s. 231.

(téměř) zákonitě prostřiháván s jinou paralelní linií, což podle Feinemana představuje „vlastní, unikátní a vizuální rys Roegových filmů.“⁴¹ Skrze montážně zpracovaný sex Roeg také dospívá k vyšším a abstraktním tématům, která jsou buď určující pro konkrétní film (jako např. motiv pudů Eros a Thanatos ve filmu *Bad Timing*), anebo rozvíjí témata představená výše, rudimentární pro jeho filmografii. Roeg v nich využívá asociativních principů komparace a kolize, pro což byly tyto jeho montážní postupy teoretiky dávány do souvislosti se sovětským režisérem Segejem M. Ejzenštejnem. Postupy obou autorů tedy budou rovněž podrobeny komparaci a k sexuálnímu aktu bude náležitě přihlédnuto jakožto k zásadnímu montážnímu motivu jeho filmů.

V obou oddílech budu také čerpat z Roegových vlastních vyjádření v rámci poskytnutých rozhovorů či z jeho memoáru *The World is Ever Changing* (2013). Naratologický přístup ke svým filmům v nich Roeg spíše problematizuje – jím nabízená vodítka k jeho naraci často příliš nekorespondují se skutečným stavem věcí. Na druhou stranu – z hlediska poetické analýzy – je jeho sebereflexe vlastních tvůrčích metod podnětná ve smyslu odhalování novátorských konvencí jeho formálních postupů (a porušování konvencí dosavadních). Z rezervoáru Roegových vyjádření rovněž vyplývá, že témata mysli, paměti a času pro něj byla výsostně důležitá. Než se tedy pustím do samotné analýzy jednotlivých filmů, nejprve objasním, jak se ke svojí montáži vztahoval samotný autor. A spolu s ním i další režiséři, které Roeg svými filmy ovlivnil.

⁴¹ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 138.

2. Kapitola – Nicolas Roeg o montáži

Nicolas Roeg považoval postprodukční fázi střihu za „poslední kreativní výspu“, během které zažíval své „nejtroufalejší okamžiky při tvorbě filmu“.⁴² Bylo tomu právě ve střihně, kde se podle vlastních slov snažil prohlubovat poetické možnosti filmu: „Montáž je naprosto zásadní částí filmové tvorby [...] Filmům se věnuji už nějakou dobu a vždycky jsem cítil nutkání při jejich tvorbě porušovat daná pravidla, a to především během střihu.“⁴³ Ačkoli Roeg na stejném místě tvrdí, že základní „gramatika“ filmu musí být nadále ctěna, aby nedocházelo ke zmatení, on sám porušoval pravidla soustavně. Svým překračováním zvyklostí ve vyprávění a střihové skladbě dal vzniknout nezapomenutelným imaginativním sekvencím, které bez opakované projekce a detailního rozboru nelze patřičně intelektuálně uchopit (a někdy ani pochopit). Roegovo profesní motto znělo: „Neexistuje správná a chybná cesta, jak věci řešit – ve skutečnosti existuje vždy jen správná a alternativní cesta. Tak to pojďme zkusit tou druhou.“⁴⁴ Jeho novátorské střihové postupy se tak často setkávaly s nepochopením, podobně jako v minulosti například při uvedení filmu *Loni v Marienbadu* (1961), což Roeg v rozhovorech často připomínal.⁴⁵

V roce 2013, tedy pět let před svou smrtí, vydal Nicolas Roeg knižně své memoáry *The World Is Ever Changing*,⁴⁶ jež vznikly z nahrávek rozhovorů, který s ním vedla jeho žena. Autor se v ní nesnaží o systematické pojednání svého života – podobně jako ani ve

⁴² ROEG, Nicolas. *The World is Ever Changing*. London: Faber and Faber, 2013, s. 154.

⁴³ Nicolas Roeg: roundabout rogue, *Andy Warhol's Interview* 6, č. 3, 1976, s. 36.

⁴⁴ ROEG, Nicolas. *The World is Ever Changing*, s. 17.

⁴⁵ Viz pozn. 354 na s. 125 této práce.

⁴⁶ Kniha byla sestavena z editovaných přepisů rozhovorů, které pro potřeby knihy s Roegem vedla jeho třetí žena Harriet Harper. Název *The World is Ever Changing* odkazuje k větě, která zazní v Roegově filmu *Muž, který spadl na Zemi* během rozhovoru mezi vládním zmocněncem Petersem a Oliverem Farnsworthem, mužem, který byl pověřen mimozemšťanem Thomasem Newtonem, aby řídil jeho impérium, které zaznamenalo raketový ekonomický vzestup (díky mimozemským patentům, poskytnutými Newtonem). Americká vláda je znepokojena tržní silou Newtonova impéria a Peters proto přesvědčuje Farnswortha, aby tzv. držel krok s dobou a podřídil se požadavkům jeho vlády: „Svět se neustále mění, pane Farnsworth.“ Načež mu jeho oponent odpoví: „Z mého pohledu jsme to ale my, kdo je daleko napřed.“ Roeg se citací této scény skrze název své knihy pravděpodobně odvolává k tomu, jak byl jako autor v minulosti vnímán. Tedy jako režisér, který se nechtěl podříditi diktátu producentů a před uspokojením mainstreamového diváka dával přednost realizaci svých vlastních autorských cílů. (Jeho filmy tak často měly problémy s distribucí a *Muž, který spadl na Zemi*, navíc v americké distribuci podlehl významnému cenzurnímu zmrzačení.) Nicolas Roeg byl přitom mezi kritiky mnohdy považován za autora, který dobu v jistém ohledu předběhl – ať již svým přístupem ke střihu a vyprávění, či ve vyobrazování sexuality – on sám si byl toho ostatně vědom a jeden ze svých filmů pojmenoval *Bad Timing* právě z těchto důvodů.

svých filmech nikdy nevypráví chronologicky – a daleko spíše konfrontuje čtenáře s jeho „pocity a vzpomínkami na minulost a snahou pochopit fungování vlastní paměti.“⁴⁷ Roeg připomíná, že paměť nefunguje na principu kontinuity – vzpomínky jednoduše nerespektují časovou posloupnost a vynořují se nahodile bez zjevné kauzální podmíněnosti – a vybízí proto čtenáře, aby se „nebál knihu číst v jakémkoli pořadí“.⁴⁸ Na Roegovu myšlenkovou roztěkanost mimochodem upozorňoval téměř bez výjimky i každý redaktor, který s ním vedl rozhovor a nacházel v ní paralelu s chaotickým předivem jeho filmů.

Roeg nebyl typem autora-intelektuála, který by dokázal svoje umělecká východiska, metody nebo tvůrčí postupy systematicky analyzovat či pojmenovat. Jeho kniha tak sice obsahuje kapitolu s názvem *Montáž*, ale na žádnou ucelenější reflexi jeho vlastních montážních postupů v ní nenarazíme.⁴⁹ O způsobu, jakým vnímal montáž, se dozvíme spíše z několika fragmentů roztroušených po celé knize. Pro Roega bylo zásadní setkání s přístrojem zvaným Editola, který dokázal v různé rychlosti synchronně převíjet filmový zvukový pás tam a zpět, a sloužil – ve studiu, kde Roeg pracoval jako asistent – pro dabování zahraničních filmů do angličtiny. Roega fascinovala schopnost Editoly nechat život plynout a následně ho podrobit zpětnému chodu: „Někdo je postřelen a hned vzápětí se zase vzpřímí. Uvědomil jsem si díky tomu, že existuje alternativní způsob, jak vyprávět příběh a jak předávat informace.“⁵⁰ Roeg právě při práci s Editolou⁵¹ začal film vnímat

⁴⁷ Tamtéž, s. 4.

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ Kapitola o montáži je v knize *The World is Ever Changing* koncipována zhruba takto: Roeg se nejdříve rozepisuje o tom, jaký vliv měl na tvorbu filmů přechod na digitální (nelineární) stříhovou technologii; to ho vede k obecnějšímu pojednání o technologickém vývoji v kinematografii, jeho vlivu na výrazové prostředky nejen filmové ale i literární. Následně se bez zřejmé souvislosti rozepisuje o filmu, který ho nedávno zaujal (*American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951), a vyzdvihuje jeho stříhovou skladbu v muzikálových tanečních výstupech. Poté vypráví o spolupráci s Tonym Lawsonem, jedním ze svých stříhačů, a obloukem se opět vrací k možnostem digitálního stříhu.

⁵⁰ Tamtéž, s. 15.

⁵¹ Toto setkání zmiňuje i ve spoustě rozhovorů a přístroj je fyzicky a názorně představen i v dokumentárním portrétu z produkce BBC *Nicolas Roeg: It's about time* (2015). Ve své knize *The World is Ever Changing* zmiňuje Roeg Editolu na stranách 14–17. Pro čtenáře mladších ročníků uvádí na tomto místě – pro ilustraci filmu jako stroje času – ještě příklad počítačové hry *Heavy rain* (2010) od francouzského herního režiséra Davida Cage. V ní si podle Roega může každý vytvořit „vlastní verzi filmu“. Děj hry *Heavy rain* je totiž tzv. „nelineární“, což znamená, že ho hráč ovlivňuje v průběhu hraní. Syžet je tedy odvislý od voleb, které ve hře učiní hráč za jednotlivé postavy: otce malého chlapce, který je unesen masovým vrahem, soukromého vyšetřovatele únosu, agenta FBI a žurnalistické fotografky, která se také rozhodne po vrahovi pátrat. Hry Davida Cage jsou – pro svůj důraz na příběh a hlavně pro větvení se narativ, umožňující třeba v případě *Heavy Rain* variace více než dvaceti různých zakončení příběhu – označovány za tzv. interaktivní filmy. Možnost volby toho, jak se bude příběh ve hře dále vyvíjet, proto vedl Roega k přirovnání k Editole. Na ní si totiž kdysi mladý Roeg filmy zkusmo přestříhával a tvořil z nich nové narativy: „Editola pro mě v té době byla vlastně takový Playstation 3.“

jako tzv. „stroj času“ – přirovnání, ke kterému se vehementně hlásil – který pro „cestování časem“ využívá právě možnosti stříhové skladby.

Cestování časem ovšem Roeg přirozeně nevnímá jako doslovný koncept, který by byl součástí zápletky jako tomu je například ve filmu *Tenet* (2020) od Christophera Nolana, jednoho z Roegových obdivovatelů. Ony přesuny v čase – usuzováním z jeho vyjádření – nicméně nechápe ani jako prostředek, kterým jako vypravěč strukturuje své vyprávění, což je opět příznačné pro styl Nolana. Stroj času je pro něj možností, jak přiblížit subjektivní procesy uvnitř svých postav, tedy duševní stavy, které stojí mimo chronologickou posloupnost podobně jako lidská paměť. Dokládají to dva rozhovory s Roegem v nichž je otázka, či spíše komentář, zpovídajícího redaktora, minimálně stejně zajímavá jako odpověď zpovídaného:

„Kritici často komentují vaši posedlost časem – flashbacky, flashforwardy – ale mně se zdá, že spíš děláte takový „flash-in“ (záblesk dovnitř), který zobrazuje, co se odehrává v mysli vašich postav. Ty obrazy se zdají být kinematografickým ekvivalentem myšlenky, nebo násilnou erupcí nějaké emoce.“⁵² Joseph Lanza se k této věci vyjadřuje obdobně: „Když narušujete chronologii, tak poměrně přesně ilustrujete způsob fungování lidské mysli.“ Lanzovi Roeg odpovídá s odvoláním na svůj čtvrtý celovečerní film *Muž, který spadl na Zemi*: „Chtěl jsem film vyprávět skrze Newtonovu mysl, jak se jeho myšlenky toulají do minulosti, budoucnosti, dokonce zavítají i do času, který nikdy neexistoval. Nakonec si nejsme jisti, kde se nachází Newton, a ani kde se nacházíme my diváci.“⁵³

Roegova reflexe divácké zkušenosti je zcela na místě. Srozumitelné čtení jeho děl totiž výrazně komplikuje právě fakt, že Roeg ve vyprávění většinou nerozlišuje mezi objektivním a subjektivním, a otázka po tom – „Kde se nacházíme jako diváci?“ – vlastně nesměruje tolik k lokalizaci času, ale spíše k tomu, zda jsme uvnitř či vně mysli některé postavy.⁵⁴ U Roega je proto složité od sebe odlišit montážní sekvence, které jsou výsledkem duševních pochodů postav, kupříkladu od narativního eskamotérství, které slouží ke komentování děje. V nadcházejících analýzách budu tyto nejednoznačné sekvence, které často nesou i nejasné „sdělení“, označovat vlastním termínem „montážní šifra“. Ačkoli se tedy Roeg snaží v rozhovorech posluchače různě přesvědčit, že jeho filmy představují „myšlenkové vzorce“, a prezentují tak vnitřní svět postav, kde termíny jako

⁵² ALVAREZ, Al. Roeg Time, *Andy Warhol's Interview*, July 1988, s. 64.

⁵³ LANZA, Joseph. *Fragile Geometry: The Films, Philosophy and Misadventures of Nicolas Roeg*. New York: PAJ Publications, 1989, s. 92.

⁵⁴ John WALKER: *The Once and Future Film*, s. 96.

flashback a flashforward postrádají svůj původní význam, ne vždy je tento koncept dostatečně artikulován v jeho filmech.

2.1 Roegovo montážní dědictví

Ve své práci se budu také odkazovat k současným režisérům, kteří přiznávají vliv Nicolase Roega na svoji vlastní tvorbu. Uvedme zde alespoň několik relevantních postřehů, kterými se tito autoři snažily Roegovy experimentálně laděné montážní postupy pojmenovat. Za dvě klíčové osobnosti z hlediska historického vývoje Roegovy poetiky považují britského filmaře Christophera Nolana a amerického režiséra Stevena Soderbergha. Pro oba byl pro svou odvahu a nespoutanost ve střihové skladbě Roeg přiznanou inspirací. Jeho *montážní dědictví* také dále zúročovali a rozpracovávali do divácky „stravitelnější“ podoby.

Při příležitosti předávání cen BAFTA v roce 2009, kdy byla Roegovi udělena speciální cena za „kreativní přínos kinematografii“, se k jeho filmům oslavně vyjadřovala celá plejáda režisérů.⁵⁵ V krátkých video-medailonech se režiséři doznávali k tomu, jakým způsobem Roeg ovlivnil jejich vlastní tvorbu, a přirozeně mezi nimi nechyběl ani Nolan se Soderberghem. Druhý jmenovaný například jako jediný vzdal Roegovy hold natočením krátké video-eseje, zpracované ve stylu Roegovy fragmentární montáže. Ve zvukové stopě slyšíme Soderberghův hlas, pronášející na přeskáčku fragmenty (pravděpodobně) této věty: „Chtěl bych osobně poděkovat Nicolasi Roegovi, že ve své tvorbě prosazoval myšlenku, že se ve filmu mohou věci odehrát ve chvíli, kdy potřebujete, aby se odehrály.“ Jeho výpověď nezazní nikdy v celistvosti – jednotlivé části věty jsou roztroušeny po ploše minutové délky videa, kde se různě opakují, překrývají a variují. V obrazové složce vidíme cvičící balón, který se v nekontinuálních záběrech kutálí po různých částech domu, aby následně skončil (či začal?) v bazénu. Do toho Soderbergh užívá – jako možný odkaz na Roegovo časté umísťování knih či užívání citací jiných filmů v televizi – záběry na obaly Roegových filmů a na televizi, ve kterých běží jeho *Bad Timing* a *Muž, které spadl na Zemi*. Americký režisér si od Roega dokonce dříve již vypůjčil střihové zpracování milostné

⁵⁵ Mezi dalšími režiséry, kteří zde Roegovi vzdávali poctu, byli například Danny Boyle, Ben Wheatley, Paul Greengrass, Terry Gilliam, Guillermo Del Toro či Mike Figgis.

scény do svého filmu *Zakázané ovoce* (1998), ve kterém parafrázoval Roegovu „nejslavnější“ milostnou scénu z *Ted' se nedívej*.

Christopher Nolan ve video-medailonu pro ceremoniál BAFTA zase vysvětloval, že jeho průlomový film *Memento* z roku 2000 by byl bez Nicolase Roega v podstatě „nemyslitelný“. Pro Nolana bylo determinující především způsob, jakým Roeg distribuuje syžetové informace bez ohledu na jejich chronologickou posloupnost ve fabuli, což dokládá na příkladu Roegova filmu *Bad Timing*: „Od diváků se očekává, že si – podobně jako to dělá ve filmu detektiv – poskládají dohromady chronologii událostí.“⁵⁶ Nolanovo *Memento*, pojednávající o muži, který se snaží vypátrat vraha své ženy navzdory tomu, že mu téměř nefunguje krátkodobá paměť, je vyprávěno v lineárních scénách, které jsou ovšem v syžetu příběhu seřazeny retrospektivně. Divák tak postupně – také jako detektiv – odhaluje, co vedlo k vyvrcholení děje, který vlastně viděl již v úvodu filmu.

Nolan se domnívá, že „[Roegův] způsob experimentování vydláždil cestu současným filmařům, kteří si tak mohou dovolit – ovšem podstatně skromnější – odbočky od chronologické struktury.“⁵⁷ Nolan je režisér, který se do práce s časovým uspořádáním příběhu pouští v současné kinematografii možná nejodvážněji – čas a doslovné cestování časem se stalo i námětem jeho kriticky opěvovaných blockbusterů (*Interstellar*, *Tenet*). Roegův vrcholný *Bad Timing* proto bude později komparován s Nolanovým – na jeho poměry komornějším snímkem – *Dokonalý trik* (2006). Bude tak představena jedna z možných větví historického vývoje Roegovy montážní poetiky.

⁵⁶ Video-medailonek z předávání cen BAFTA, 2009 [online]. Dostupné z: <https://www.bafta.org/heritage/features/a-tribute-to-nicolas-roeg>

⁵⁷ Tamtéž.

Oddíl II.

3. Kapitola – Walkabout (1971)

Walkabout, Roegův v pořadí druhý film (první jako solitérního režiséra) z roku 1971, vyhodnocovali autoři původních roegovských monografií obdobně jako jeho „nejpřístupnější z hlediska zápletky“,⁵⁸ představující pro diváka „nejmenší výzvu“⁵⁹ a postrádající „hutnost“⁶⁰ autorova stylu. Jeho volba jako prvního filmu, jehož vyprávění a montáž podrobíme poetické analýze, se tak jeví přirozená. *Walkabout* přesto bezesporu oplývá mnoha společnými znaky Roegova autorského rukopisu – ať už stylem montáže či způsobem vyprávění –, které jsou pro naše zkoumání klíčové. Jednoduchost a přímočarost syžetu, který navíc není komplikován radikálními posuny na časové ose, umožňuje představit jeho narativní a montážní poetiku bez nutnosti vysvětlování složitých dějových peripetií. Podrobněji se tak můžeme zaměřit na různé aspekty Roegova stylu a zejména na jeho práci s ambivalencí.

Ambivalence představuje „estetickou strategii“, kterou využívají filmy „artové narace“, jedné z Bordwellových kategorií „historických modů narace“, do které bychom řadili spolu s *Walkabout* i další Roegovy filmy. Narativní konstrukce filmů tohoto typu se sama stává „předmětem divákových hypotéz“ – divák si klade otázku: „Proč je příběh vyprávěn zrovna takto?“⁶¹ Odchylky od klasických narativních norem je rovněž možné vnímat jako „autorský komentář k ději“, přičemž „syžet a styl konstantně upomínají na neviditelného intermediátora, který strukturuje to, co vidíme.“⁶² Vypravěče Bordwell zároveň identifikuje jako samotného autora. Ve *Walkabout*, který se z velké části odehrává v australské divočině (tzv. „outback“), Roeg například akcentuje přírodu na

⁵⁸ SALWOLKE, Scott. *Nicolas Roeg: Film by Film*. London: McFarland & Co., 1993, s. 35.

⁵⁹ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 80.

⁶⁰ SINYARD, Neil. *The Films of Nicolas Roeg*. London: Charles Letts, 1991, s. 28.

⁶¹ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 210.

⁶² Tamtéž, s. 211.

úkor postav – ve filmu tak dochází k záměně rolí, kdy se sama příroda a její živočichové stávají filmovými subjekty, kteří nahlíží osudy lidských postav. Můžeme se ptát: Proč se tomu tak děje? Roegovu narativní „deviaci“ interpretuje například Joseph Gomez: „Bizarní živočichové zobrazování v průběhu filmu odhalují více než jen unikátní australskou faunu. Jsou součástí stejného vzorce života a smrti, který zahrnuje i hlavní dětské postavy.“⁶³ Přestože se ve své analýze nebudu zříkat možných interpretací Roegových ambivalentních postupů, mým cílem je ale především odhalit a pojmenovat postupy, kterými je ambivalence dosaženo. A to nejen skrze pojmy z Bordwellova neoformalistického slovníku, ale i spolu s dalším klíčovým pojmem – již zmiňovanou montážní šifrou, tedy sekvencí s nejasným odůvodněním a zacílením a neobvyklým formálním zpracováním. Nejprve je však nutné ve stručných obrysech představit syžet filmu.

3.1 Syžet, jeho zpracování a uspořádání

Příběh⁶⁴ filmu *Walkabout*, rámovaný ruchem australského velkoměsta, ale odehrávající se v nehostinné australské pustině, je definován dvěma tematickými vertikálami: kontrastem hodnot civilizovaného světa a domorodých společností (původních obyvatel Austrálie, tzv. Aboridžinců), a destruktivním pudem sexuality, který je pro lidi společný bez ohledu na jejich původ a vychování.⁶⁵ Obě témata jsou jednak hybateli dějových

⁶³ GOMEZ, Joseph. Another Look at Nicolas Roeg, *Film Criticism* 6, č. 1, 1981, s. 52.

⁶⁴ Scénář je adaptací stejnojmenné dětské knížky od anglického spisovatele Jamese Vance Marshalla z roku 1959. Ta se stala úspěšnou pravděpodobně díky jejímu proslavení skrze film.

⁶⁵ Zatímco většina autorů, kteří se filmem *Walkabout* zaobírali, považuje za stěžejní téma filmu střet civilizovaného a domorodého světa, Anthony Boyle (od kterého tento postřeh přejímají další autoři jako Scott Salwolke a Neil Sinyard) rozšiřuje výklad právě o „pudovou podstatu člověka“. [BOYLE, Anthony. Two Images of the Aboriginal: *Walkabout*, the Novel and Film, *Literature/Film Quarterly*, Spring 1979, s. 67–83.] Rovněž v něm upozorňuje na „nebezpečnou simplicitu“ původní Marshallovy novely, která mladého Aboridžince prezentuje jako Rousseova „ušlechtilého divocha“, který oproti civilizovanému člověku nepřišel o svoji humanitu tím, že nepřetrhl vazby s přírodou. Boyle upozorňuje na to, že Roeg zcela správně rozprášil myšlenku předlohy, že domorodci podléhají jiným vnějším silám než civilizovaní lidé, a představil je naopak podřízeny společným destruktivním proudům naší sexuality. (V novele Aboridžinec necítí k dívce žádnou touhu a pokládá ji za přítěž, zatímco mladý chlapec se od své sestry [náhradní matky] osamostatňuje a nachází podstatu své pravé maskulinity. Dívka vedle toho nezaznamená výraznější osobní vývoj – dojde zejména k poznání, kde má žena ve společnosti svoje „místo“.) Pojem ušlechtilého divocha byl celkově v souvislosti s Roegovou adaptací hojně spojován a například list New York Times mu ve dvou různých recenzích vyčítali přílišnou romantizaci postavy domorodce. Sám Roeg přitom tuto koncepci odmítal jako příliš zjednodušující oslavu nevinnosti, a snažil se spíše prozkoumat rozdílné hodnoty obou kultur a implikace související s jednodušším způsobem života. [WALLER, Nick. Nicolas Roeg: A Sense of Wonder, *Film Criticism* 1, č. 1, 1976, s. 27.]

zvrátů, tak i impulsy k „nedějovým“ odbočkám v podobě montážních autorských komentářů, které daná témata rozpracovávají. V úvodní montáži urbánních motivů města Sydney jsou zároveň představeny obě ústřední postavy – dospívající dívka a její mladší bratr z ekonomicky prosperující společenské třídy⁶⁶ – spolu s jejich usedle žijícími rodiči. Otec bere své dvě děti na piknik do divočiny, kde na ně – bez zjevného důvodu, ale pravděpodobně pod neúnosným tlakem moderního života bez možnosti ukojit svoji sexualitu⁶⁷ – začne střílet z revolveru. Vzápětí podpálí své auto a spáchá sebevraždu. Obě děti prchnou pod vedením starší sestry do pouště, kde se ztratí a postupně spotřebují zásoby jídla a pití. Před jistou smrtí je zachráněn mladý Aboridžinec, kterého zastihnou během jeho zkoušky dospělosti, v angličtině nazývané „walkabout“.⁶⁸ Ta spočívá v izolaci od svého kmene po dobu jednoho měsíce a má prověřit jeho schopnost obstarat si jídlo a celkově v divočině sám přežít. Postupné sblížování bílé dívky a černého chlapce, kteří jsou v podobném věku, utváří mnoho příležitostí pro vzájemné kulturní obohacení, ale odhaluje i nepřekonatelné rozdíly: „Přestože [dívka] není vybavena jakýmkoli znalostmi na jejich těžkou zkoušku, přináší si celou řadu předpojatostí, které jí zabraňují být flexibilní a plně se přizpůsobit divočině.“⁶⁹

V průběhu jejich společné cesty, na které Aboridžinec pomáhá dvěma městským dětem přežít, začíná domorodec k dívce pociťovat sexuální přitažlivost, která vyvrcholí jeho „nabídkou“⁷⁰ žít společně v opuštěném stavení na okraji divočiny. Dívka jeho návrh odmítne a „imperialistickým gestem“ pošle divocha pro vodu, čímž mu dá zároveň najevo, kde je jeho místo.⁷¹ Celou noc poté mladý domorodec zasvětil rituálnímu tanci kolem domu, který ho přivede za práh vyčerpání – obě děti ho druhý den naleznou mrtvého, zavěšeného ve větvích stromu.⁷² Před svou smrtí ovšem stihl mladý domorodec chlapci

⁶⁶ Ačkoli se děj filmu odehrává v Austrálii, většina autorů se shoduje, že rodina je původem z Anglie. Školní uniforma dětí podle nich také spíše připomíná uniformy britského školství. „Tím, že z nich [Roeg] udělal Angličany ještě více zdůrazňuje téma traumatu ze sexuální represe, které je tradičně vnímáno jako typický problém Anglie.“ [SINYARD, Neil. *The Films of Nicolas Roeg*, s. 34.]

⁶⁷ SALWOLKE, Scott. *Nicolas Roeg: Film by Film*, s. 22.

⁶⁸ Pojem „walkabout“ – myšlený jako zkouška dospělosti – nemá v českém jazyce patřičný ekvivalent. (V běžném anglickém jazyce je chápán jako slovo označující procházku.) V omezené české distribuci byl film přeložen jako *Cesta*, což je název oproti originálu příliš obecný a postrádající původní význam.

⁶⁹ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 63.

⁷⁰ Vzhledem k tomu, že Aboridžincova řeč není přeložena, můžeme jeho záměr pouze odvozovat ze způsobu komunikace s dívkou, kterou nadšeně provází po opuštěném stavení, jakoby jí představoval svoji vidinu jejich společného života. Barabizna je jeho představou o uspokojení potřeb dětí z města.

⁷¹ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 67.

⁷² V textech k filmu se často chybně uvádí, že Aboridžinec spáchal sebevraždu oběšením. Ve stromě přitom visí spíše zaklíněn. Smrt mu muselo přivodit vyčerpání z rituálního tance – umístění jeho mrtvolky do stromu je v rozporu s logikou realismu a představuje jeho symbolické završení života. Jeho sebevražda je zároveň

ještě ukázat silnici, která bílou dvojici následně dovede zpátky do civilizace, kde se film přiblíží svému závěru. Roeg film opatřil ještě krátkým epilogem, který zachycuje hlavní ženskou postavu o několik let později, jak v civilizaci žije téměř totožným životem jako její rodiče. Dívka v apartmánu připravuje jídlo, její manžel se vrací z práce. Zaklesnou se v partnerském obětí, muž jí vypráví o svém povýšení, ale dívka se zasní. V idealizované vzpomínce⁷³ se přenesse zpátky do divočiny, kde se nahá koupe v laguně se svým mladším bratrem⁷⁴ i jejich zesnulým domorodým průvodcem.

Způsob uspořádání *syžetu Walkabout* téměř neproblematizuje konstrukci odvislé *fabule* – film spíše jen vynechává některé kauzální spojení, která by vysvětlovala motivaci postav. To platí zejména u Aboridžince, jehož domorodý jazyk navíc není ve filmu opatřen titulky. Na úrovni *stylu* je ovšem film zatížen množstvím formálních postupů, u nichž nelze jednoznačně rozklíčovat důvod jejich užití, a vyvodit z nich závěry. Tato „nekonzistentní vodítka“, jak je Bordwell označuje, tak nutí diváka si utvářet daleko „otevřenější hypotézy“, nežli v případě klasické Hollywoodské narace.⁷⁵ Představme si nyní na příkladu *Walkabout* některé z těchto postupů, které režisér s různou intenzitou užívá i v dalších filmech.

V první části filmu je například otcova sebevražda, útěk dětí do divočiny, jejich ztracenost a vyčerpání, znázorněna bez větší snahy o emoční zaujetí diváka a jeho napojení na ústřední duo. Svě postavy Roeg představuje spíše jako typizované městské figury, které ani neopatřil jmény a nechal je symbolicky po celý film oděny do školní uniformy. Bill Nichols ve své analýze filmu propojuje Roegovu montáž s principem „gestu“ divadla Bertolda Brechta. Podle Nicholse užívá Roeg „gestického střihu“ kupříkladu v úvodní montáži, která představuje postavy chlapce, dívky a otce v jejich každodennosti,

paralelou ke smrti otce, jehož mrtvola se ve filmu dříve ocitla rovněž zavěšená ve stromě, a také bez jasného důvodu. (Autoři se ale většinou shodují – bez toho, aby k tomu měli dostatek důkazů –, že mrtvolu otce do stromu umístila tlupa Aboridžinců, aby ji uchránila před znesvěcením zvířaty.) Mrtvola chlapce je kromě toho ještě pokryta mouchami, stejně jako mouchy před smrtí atakují otce. Mouchy jako vizuální i auditivní index smrti se objevují v průběhu celého filmu, např. také u mrtvých zvířat.

⁷³ Dívčina „vzpomínka“ se ve filmu takto nikdy neodehrála. *Walkabout* sice obsahuje scénu z dané lokace, nejsou v ní ovšem přítomné všechny tři postavy – pouze nahá dívka, která se koupe sama.

⁷⁴ Pozdější osud malého chlapce v závěru filmu narace ani nenaznačuje.

⁷⁵ Viz BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 89. V dané podkapitole Bordwell analyzuje film *Strategia del ragno* (Strategie pavouka, Bernardo Bertolucci, 1970), u kterého se mu nedaří přetavit formální vodítka [cues] do funkční hypotézy, která by se mu v průběhu daného filmu potvrdila a vysvětlila tak netradiční způsob vyprávění. (To je ostatně i cílem Bordwellových naratologických analýz – na základě formálních vodítek vyhodnocovat formální postupy specifické pro daný film, které ho následně uvádí do předvídatelných formálních systémů). Bordwell v podobném duchu „selhává“ i při analýze jiného filmu, *La Guerre est finie* (Válka skončila, Alain Resnais, 1966), který také řadí mezi filmy s narací artové kinematografie. Tyto formální „nekonzistence“ chápe za ambivalentní rys tohoto typu vyprávění.

kterou zobrazuje v izolovaných a uzavřených fragmentech jejich životů. Gestus pro Brechta představoval „oblast postojů, které k sobě postavy zaujímají“, projevující se v „držení těla, spádu řeči a výrazu tváře“ a vyjadřující tím její společenský status ve vztahu k druhým.⁷⁶ Brecht také tvrdil, že „každá jednotlivá událost má svůj základní gestus“,⁷⁷ který ji ukotvuje v sociální struktuře, a Nichols nejspíš míní, že Roeg dokázal stříhem vypreparovat z každého záběru právě tyto nejsignifikantnější momenty, které rozšířily dané téma, konkrétně „splývání člověka a přírody v kontrastu k civilizovanému životu“⁷⁸. Na druhou stranu ovšem tento gestický stříh zapříčinil, že s postavami není možné příliš identifikovat.

Klíčovou úlohu v tomto ohledu sehrává způsob práce s „délkou trvání narativních událostí“ (Bordwell). Jak již bylo řečeno úvodem, Roeg na úkor postav daleko více akcentuje krajinu, do které jsou děti uvrženy – užívá často velkých celků přírodní scenérie, ale i extrémních detailů rozmanité fauny, romantickou hudbou podtrhuje krásu krajiny a zejména délkou trvání záběrů jí dává minimálně stejný prostor jako dětem. O divočině vypráví rozvláčně a nadužívá přechodů skrze prolínání a stírání, a to nikoli pouze k časovému posunu v duchu klasické konvence. Malebné obrazy do sebe naopak v záběrové řadě zapouští pomocí celé série interpunkcí a činí tak bez zřejmé motivace. Pinožení dětí v poušti oproti tomu zachycuje spíše „úsečně“, užívá eliptického stříhu a imaginativně rozpracovává naopak ty momenty, ve kterých se nic důležitého neděje, např. když obě děti podřimují. Pro *Walkabout* tak platí – jako podle Bordwella obecně pro artové vyprávění – že protagonisté se „pasivně šinou od jedné situace k druhé“ a nedochází ani ke „směřování dramatických situací k vyvrcholení v konkrétních časových deadlinech“.⁷⁹ Opomenuty jsou zásadní deadliny, které by alespoň naznačovaly, jak dlouho budou děti schopné se svými zásobami v divočině přežít, či kdy má skončit Aboridžincův walkabout. Vyprávění sice operuje i se subjektivitou postav, kterou za normálních okolností chápeme jako nástroj posílení dramatického napětí a diváckého propojení s postavou, ale Roeg jich užívá pouze v takové míře, aby se postavy divákovi zcela neodcizily. V zásadních momentech smrti otce i Aboridžince však Roeg stejně

⁷⁶ BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 112.

⁷⁷ Tamtéž, s. 115.

⁷⁸ NICHOLS, Bill. *Walkabout*, *Cinema 7*, č. 1, 1971, s. 9.

⁷⁹ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 207.

nenechá diváky „ulpívat na nepříjemnosti situace“, čímž její potenciální „emoční odezvu potlačuje“.⁸⁰

3.2 Dějové mezery a odbočky

Jak již bylo řečeno, příběh *Walkabout* je univerzálně srozumitelný, nicméně je i přesto v několika ohledech nedořečený. V *Narration in Fiction Film* rozlišuje Bordwell syžetové mezery podle trojice dichotomických kategorií, které se vzájemně překrývají.⁸¹ Kategorie „dočasné X permanentní“ mezery určuje, zda jde o syžetové výpusťky, které budou či nebudou v daném filmu vysvětleny. *Walkabout* obsahuje dvě permanentní mezery, které jsou poměrně zásadní z hlediska motivace postav, a obě se týkají smrti: Proč spáchal v úvodu filmu sebevraždu otec? (A proč se předtím snažil děti zastřelit?), Proč spáchal v závěru filmu sebevraždu Aboridžinec? (A co znamenal předtím jeho tanec?). Nastolené otázky jistě burcují divácký zájem, ale zatímco u otázky motivace otce (jakožto vedlejší postavy) bychom se spokojili s obecným vysvětlením, u otázky smrti Aboridžince (jakožto jedné z trojice hlavních postav) již nikoli. Bill Nichols proto také uvádí, že „vztah mezi dívkou a Aboridžincem představuje nejhlubší průnik ambivalence do filmu.“⁸²

Nemožnost pochopit domorodcův ultimátní čin ostatně vyplývá z celkové nečitelnosti jeho jednání. Ve vztahu k němu je divák z velké části omezen tím, že – stejně jako anglicky hovořící dvojice dětí – nerozumí jeho jazyku, který není opatřen titulky, a nezná jeho zvyky. Důvody sebevraždy – podobně jako důvody dívčina odmítnutí jeho „nabídky“ – si tak může pouze domýšlet.⁸³ Rituální tanec, který Aboridžinec dovede do smrtelného vyčerpání, je proto také zdrojem mnoha sporů – někteří autoři ho zcela automaticky chápou jako tanec námluv, zatímco jiní si ho vysvětlují jako tanec smrti. Stane se mimochodem i předmětem dohadů mezi sourozenci. Ve *Walkabout* přesto není ustanovena narativní konvence, která by zaručovala, že divák ví pouze to, co obě děti. Film zobrazuje situace, kterých je Aboridžinec účasten sám, jako je například jeho lov klokana,

⁸⁰ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 73.

⁸¹ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 55.

⁸² NICHOLS, Bill. *Walkabout*, *Cinema*, s. 10.

⁸³ Neil Feineman shrnuje čtyři různé interpretace Aboridžincovy sebevraždy a vyhodnocuje jejich pravděpodobnost. [Viz FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 76–77.]

během kterého děti odpočívají. Roeg diváky navíc nechává na několika místech vstoupit i do domorodcových představ.

Podobně jako permanentní mezery v důležitých dějových aspektech, jsou pro Roegovo vypravěčství charakteristické i syžetové odbočky od hlavního děje. Namísto, aby Roeg dával jednoznačné odpovědi na zásadní věci, vkládá do svých filmů naopak dějově redundantní linie, které se spíše v různé intenzitě vztahují k nastoleným tématům jeho filmů. Ve *Walkabout* se narace nepředvídatelně vydává těmito divergentními směry hned dvakrát.⁸⁴ První odbočka přenesle diváka – skrze asociativní přechod z rudého slunce na meteorologický balónek – do tábora italských vědců. Ti jsou více než bádáním zaujati hraním karet s erotickou tematikou a zíráním na nohy a do výstřihu jediné ženské členice osazenstva. Krátká situace „odjinud“ má pouze nepatrný důsledek na hlavní filmovou trojici – ta později objeví jeden z měřících balónků, který Italům během hrátek s vědkyní odletěl. Druhá odbočka se naopak ze začátku alespoň bezprostředně týká našeho Aboridžince. Ten je osloven osamělou ženou v růžových šatech s implicitní nabídkou k sexu.⁸⁵ Aboridžinec jí ve vlastním jazyce odmítne a pokračuje za svými dvěma svěřenci, kteří tohoto nepravděpodobného setkání nebyli svědky. Kamera poté následuje ženu na její cestě k nedaleké usedlosti uprostřed divočiny. Zde malí Aboridžinci vyrábějí sádrové odlitky klokanů určené pro prodej, pod taktovkou bodrého Australana-vykořisťovatele, který na ně štěká pokyny. Žena v růžovém dorazí do místního domu, kam je za sexuálním účelem mužem následována. John Izod uvádí, že tyto scény jsou v jistém ohledu pouhým Roegovým rozpracovaným komentářem,⁸⁶ ale enigmatická setkání s růžově oděnou ženou přesto nese i pro děj zajímavé důsledky. Jelikož Aboridžinec nabídka nijak nevyvede z míry, nemuselo jít o první takovou nabídku, která zároveň nemusela být dříve odmítnuta. Domorodec zároveň musí alespoň tušit blízkost civilizace, kterou však bílým dětem zatají. Je důvodem⁸⁷ to, že potřebuje čas k tomu, aby získal srdce a vulvu mladé

⁸⁴ Odbočky byly původně zamýšleny tři. V jeden moment, kdy malý chlapec zvedne hlavu k letadlu na obloze, chtěl Roeg původně střihem přecházet dovnitř kabiny letadla a rozehrát situaci mezi jeho cestujícími.

[SALWOLKE, Scott. *Nicolas Roeg: Film by Film*, s. 29]

⁸⁵ Způsob ženiny promluvy na Aboridžince („Jak se máš, hošánku?“) a jeho neokázalá ignorace, pravděpodobně vedly různé autory k jednoznačnému označení ženy jako prostitutky, která nabízí své služby Aboridžincům v divočině.

⁸⁶ IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 59.

⁸⁷ Tato nejasnost představuje další z permanentních mezer, a ačkoli na sebe tolik nestahuje pozornost – Bordwell by ji proto označoval za „potlačenou mezeru“ – autoři se přesto skrze ni pouštěli do různých vlastních interpretací. Objevilo se například vysvětlení, že Aboridžinec děti vodí v kruhu a že silnici vedoucí do civilizace chlapci ukáže až potom, co ho dívka odmítne. Scéna u silnice je mimochodem řešena natolik nejasně, že mohlo

dívky? Obě dvě odbočky tedy svým způsobem v divergentních směrech rozšiřují ústřední téma lidské sexuální živelnosti.

3.3 Poetika náznaků a nedořečenosti

Roeg ve *Walkabout* užívá natáčecí, skladebné i postprodukční „metody, které z jednoduchého dobrodružství dělají komplikovaný labyrint [...] a za pomoci sady nástrojů přetvářejí povrch filmu v něco překrásného, ale zároveň podivného.“⁸⁸ Mezi neobvyklými výrazovými prostředky – ať v momentech dějově více či méně významných – užívá Roeg filmové mrtvolky, stylizované stíračky, zvětšeniny na optické kopírce, hudbu přecházející ve zvukové efekty, extrémní široké objektivy, ruční záběry, dvojexpozice, prolínání záběrů a vícenásobné expozice, dramatické zoomy do přírodovědných makro-detailů, zpětný chod, citace hudby a mluveného slova. Podle Izoda tak Roeg „neumožňuje nezátížený pohled na svůj svět“.⁸⁹ Tuto jeho „dislokační metodu“ tak v neposlední řadě posiluje ještě „časté přestřihávání mezi narativní akcí a zcela nepředvídatelnými scénami odjinud,“ které „projektují obrazy do mysli jak postav, tak diváka, ale nikdy neposkytnou informace k jasné kategorizaci.“⁹⁰ Tento přístup vytváří obvyklý paradox Roegova vyprávění, kdy od sebe nelze oddělit externí komentář autora a subjektivní prožitek postav, a kdy je téměř nemožné jednotlivým nekonvenčním prostředkům přiřadit konkrétní funkci, která by byla platná pro celé dílo.

„Jako obvykle v Roegových filmech umožňuje jeho způsob střihu velkou svobodu v uspořádání souvislostí a přiřazení jim nějakého významu. Žádný ze způsobu výkladu nemůže být jedinou správnou interpretací,“ píše Izod a dodává, že „[Roeg] a jeho střihač Antony Gibbs rozprostřeli ve filmu množství fragmentárních situací, z nichž každá představuje jednotku informace, jejichž komplementární význam si divák nemůže odvodit bez toho, aby v duchu prováděl juxtapozici s následujícími záběry. Obecně narazí divák na další díl skládačky až v dalším průběhu filmu,“⁹¹ připomíná Izod strukturu

jít o pouhou náhodu, kdy Aboridžinec dovedl chlapce na silnici omylem bez jasného úmyslu, čemuž nasvědčuje to, že silnici bere jako samozřejmost a nijak na ni nereaguje.

⁸⁸ IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 58.

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ Tamtéž, s. 59.

Roegových filmů jako labyrintů. V případě *Walkabout* jde o ty díly skládačky, které mají symbolickou funkci – příběhovou rovinu filmu nevysvětlují, spíše jen doplňují či předznamenávají. Neil Sinyard tak třeba úvodní montážní sekvenci – předcházející tragickému pikniku – analyzuje skrze její funkci „předjímání“: „Mlčení mezi otcem a jeho ženou, jeho roztěkanost a nezájem o svoji rodinu naznačuje, že je pod psychickým tlakem, který brzy exploduje. Dívčino dechové cvičení ve škole naznačuje snahu o regulaci její duševní rovnováhy, o kterou bude posléze připravena v poušti.⁹² Chlapec kráčí k obrovskému stromu: V pozdější části filmu je to on, kdo spatří strom u oázy, která jim zachrání život [...], strom je také místem, kde Aboridžinec spáchá sebevraždu.“⁹³ Roegův *Walkabout* je – podobně jako většina jeho filmů – nasycený těmito drobnými „nápovědami“, symbolickými detaily a finesami, které mohou odměnit pozorného diváka a které byly předmětem časté pozornosti roegovských monografistů.

3.4 Roegova montážní šifra

Jednou z takových scén, kterou můžeme představit jako Roegovou typickou montážní šifru, je scéna setkání divocha s lovci buvolů. Jde vůbec o jednu z nejsložitěji interpretovatelných scén filmu, výrazně stylizovanou nejen skrze montáž, ale i jinými postprodukčními technikami. Scéna je leitmotivem rozporuplnosti Roegovy montáže, kdy není jasně oddělen vstup do subjektivity postavy a autorský komentář – nelze pevně určit, kde začíná jedno a končí druhé. Domorodec v ní nejprve narazí na býčka, ale během jeho pokusu ho skolit, ho málem srazí džíp. Chlapec se odkutálí, býček uprchne, džíp ujíždí do prerie, chlapec ho sleduje (vozidlo i chlapce vidíme ve společném záběru). Doposud se odehrálo vše poměrně realisticky. Vyprávění se náhle přesune k perspektivě lovců, sledujeme s nimi ubíhající krajinu s odletujícím hejnem ptáků, poté auto zastaví, lovec vytahuje pušku a skrze jejich subjektivní záběry sledujeme zastřelení několika buvolů. Zde začínají být vazby mezi záběry časoprostorově diskontinuitní a nekonzistentní. Jeden z buvolů umírá v mokřadu, který jsme doposud neviděli, buvol v jejich linii pohledu se pod výstřelem zase sesune k zemi opakovaně. Montáž je expresivní, znaková, nedbá

⁹² Pravidelné oddechování v rámci společného cvičení je zároveň předjímáním její nadcházející konfrontace s vlastní sexualitou.

⁹³ SINYARD, Neil. *The Films of Nicolas Roeg*, s. 30.

zákonitostí realismu. Náhle je do série násilí a záběrů na zděšená a prchající zvířata prostřižen detail Aboridžince, který naznačuje, že je situaci po celou dobu přítomen, netušíme ovšem, jaká je mezi ním a lovci prostorová souvztažnost. Nemůže jít navíc pouze o jeho představu či vzpomínku? Následuje prudký postprodukční zoom (vyrobený na optické kopírce) na opakovaně užitý záběr buvola skácejícího se pod výstřelem, který je však prolnut do záběru na bílého chlapce. Scott Salwolke se například domnívá, že jde o Aboridžincovu vzpomínku, která zastupuje jeho „strach z toho, že si běloši podmaňují jeho zemi.“⁹⁴ Co ve scéně ale představuje malý bílý chlapec, jehož náhlá přítomnost znamená nepřírozené časoprostorové vykloubení? Ten prochází krajinou, kde je náhle vše opět klidné, jako kdyby na střelbu nikdy nedošlo. Náhle se chlapec vyděsí tarantule a zvířata se znovu dávají do pohybu, aby byly následně ve svém úprku zastaveny ve filmových mrtvolkách. Po chvíli se záběry zase rozpohybují. Na detail bílého chlapce je nastřižen již užitý záběr umírajícího buvola, který je ale použit pozpátku, takže se zvíře staví opět na nohy. Vrací se i záběry na lovce v džípu, dokola znějí jejich výstřely, které spojením s prchající zvěří naznačují, že lovci střílí na všechno, co se hýbe. Znovu je použit detail Aboridžince, který masakru možná přihlíží, či si ho jen představuje. Jakou funkci v jeho „představě“ sehrál bílý chlapec a tarantule však nadále představuje enigmou. Podle Salwolkeho a Anthonyho Boyla se bílý chlapec stává „předmětem [Aboridžincova] hněvu“⁹⁵ a ten „fantazíruje o tom, že je chlapec napadnut tarantulí“.⁹⁶ To jsou ovšem jen nepodložené spekulace, jelikož ze záběrů není zřejmé, že tarantule na chlapce skutečně zaútočila. A vůbec, jak si můžeme být jisti, že jde stále o představu konkrétní postavy, když je scéna pouze „provizorně“ rámována detaily Aboridžince?

Scéna je tak sice banálně srozumitelná ve své obecné expresivitě – jako znázornění devastujícího vlivu bílého muže na přírodu – není ale jednoznačně kategorizovatelná jako představa či komentář, stejně jako nejsou jednoduše zařaditelné některé její formální postupy. Nelze se v tomto případě odvolávat ani na samotná Roegova vyjádření k dané scéně, která celou věc znepréhledňují – „Chlapec nechtěl, aby zvíře zemřelo, a tak ho ve své představě oživil.“⁹⁷ – protože není jasné, zda má Roeg na mysli bílého chlapce nebo

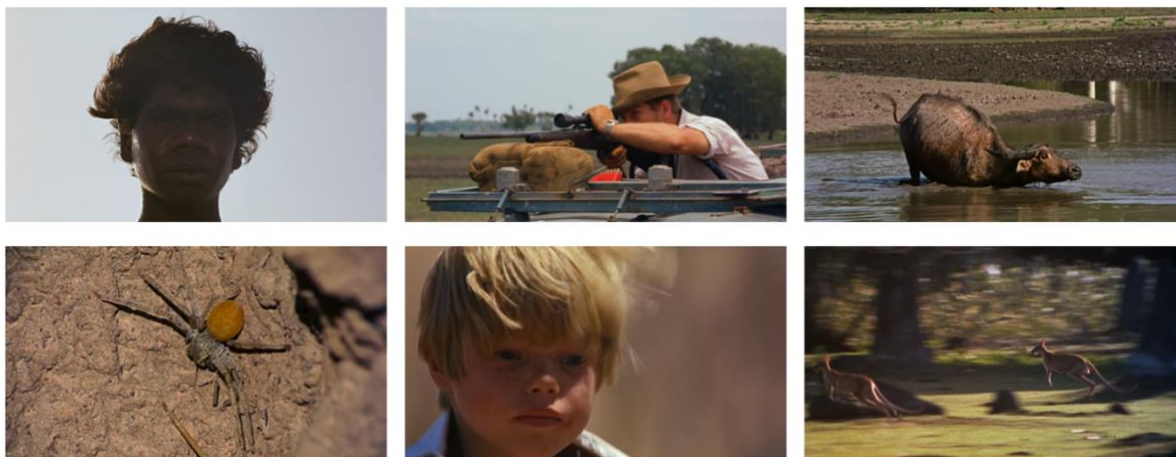
⁹⁴ SALWOLKE, Scott. *Nicolas Roeg: Film by Film*, s. 32.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ BOYLE, Anthony. Two Images of the Aboriginal, *Literature/Film Quarterly*, s. 75.

⁹⁷ ROEG, Nicolas. *The World is Ever Changing*, s. 17. Roeg nabízí i poměrně specifický výklad závěrečného epilogu ve *Walkabout*, kde údajně zachytil dívku „totálně uvolněnou“ a „šťastně ženatou – v kontrastu k jejím rodičům v úvodu filmu“. [HACKER, Jonathan a PRICE, David. Discussion with Nicolas Roeg, s. 373] Závěrečná

domorodce. Anebo jsou až příliš tajnosnubná jako Roegovo vyjádření, že „každý lidský tvor je mikrokosmem celého universa uvnitř svojí lebky“.⁹⁸ Roeg zkrátka předkládá „nedešifrovatelné obrazy, které představují absolutní moc autora nad tím, co je nám zobrazeno a co je nám dovoleno poznat.“⁹⁹



Příklad stříhových vazeb Roegovy montážní šifry v sekvenci Walkabout.

3.5 Roegovská paralelní montáž

Představme si ještě na závěr této kapitoly stručnou typologizaci způsobů montážních řešení Roegovy paralelní montáže, které zároveň často fungují i na principu Roegovy montážní šifry. Jejich užitím Roeg vždy akcentuje danou sekvenci v rámci syžetu a spolu s tím upozorňuje i na důležitost obou proplétaných linií, jejichž význam se díky kombinování vzájemně rozšiřuje, multiplikuje a prohlubuje, jak blíže vyložím v druhém oddílu této práce. Využiji zde bordwellovský způsob kategorického členění, které budeme užívat i při analýze následujících snímků. Roeg bud’:

- A) Propojuje dva prostorově oddělené děje odehrávající se simultánně v jednom čase.
- B) Propojuje dvě časově oddělené události odehrávající se ve stejném prostoru.
- C) Propojuje dvě dějové linie, které nemají časovou souvislost a ani se neodehrávají ve společném prostoru. Přičemž jedna z nich se může jevit nediegetická – tedy jako součást

scéna filmu – zrcadlíci jeho úvod – přitom byla shodně vnímána jako znázornění toho, že dívka následuje tragický osud svých rodičů a ve svých představách utíká zpátky do idealizované zkušenosti v divočině.

⁹⁸ GOMEZ, Joseph. Another Look at Nicolas Roeg, *Film Criticism*, s. 50.

⁹⁹ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 209.

jiného fikčního světa (např. záběr z jiného filmu v televizi), či se odehrávat v prostředí, které ve filmu není příliš rozpracováno.

Ve *Walkabout* je nejvíce užito paralelní montáže typu A): tou je například sekvence, kdy se dívka koupe nahá v laguně, zatímco je Aboridžinec s malým chlapcem na lovu. Sekvence kontrastně zobrazuje dvě stránky života v divočině – jak jeho romantizující líc, tak i jeho odvrácený a brutální rub v podobě explicitních záběrů na umírající zvířata a jejich vyvrhávání – čímž zároveň alegoricky naznačuje, že se Aboridžinec snaží „ulovit“ i pro něj exotickou bělošku. (Jedno takové spojení dvou záběrů dokonce vytváří komickou vazebnou představu, jako kdyby se oštěp lovce zapíchnul přímo do dívčiny holé zadnice).



Příklady návaznosti záběrů Roegovy paralelní montáže kategorie A).

Walkabout obsahuje ale také výraznou scénu z kategorie C): Když Aboridžinec uloví klokana, užije Roeg v momentě naturalistického porcování masa „nediegetických“ záběrů na řezníka připravujícího v řeznictví kusy klokaního masa. Scéna je interpretována téměř v každé Roegově monografii obdobně jako kontrast divočiny a civilizace. Díky výjimečnému užití „nediegetického“ řeznictví se jí rovněž budu zabírat podrobněji až později, a to v souvislosti s Ejzenštejnovou intelektuální montáží.

3.6 Dílo, které sugeruje

Ve *Walkabout* zazní z úst chlapce příběh o malém, zvědavém klukovi, který žil se svojí němou matkou. Kluk jednoho dne po návratu ze školy zaslechl svoji matku, jak něco hovoří. Vyšplhal tedy po stromě k jejímu oknu, aby ji mohl tajně odposlouchávat. Ačkoli viděl, jak otvírá ústa, přes zavřené okno nemohl zaslechnout pronášená slova. Poté ztratil rovnováhu, spadl a zlomil si vaz. Matka se později vydá chlapce hledat, protože nedorazil na večeři, a v tom momentě je vyprávění chlapce přerušeno příletem rudého balónku.

Neil Feineman si všímá, že tento příběh je v jistém slova smyslu analogický k Roegově příběhu o Aboridžincovi, který rovněž nemohl překonat jazykovou bariéru mezi ním a dívkou, a také ho nakonec potkalo neštěstí. Feineman ale kriticky doplňuje, že „příběh nesdělí nic nového, [...] pouze zaujme překvapivou souvislostí, ale nepodaří se mu dát odpověď na žádnou z otázek, které film nastolil“.¹⁰⁰ Přerušení příběhu příletem balónku navíc Feineman chápe jako Roegovu škodolibost a dospívá proto k závěru, že Roeg „zaměstnává naši mysl, falešně nás vede k tomu, že čím více toho z jeho filmu pochytíme, tím více se nám naskytne odpovědí. Ale místo toho – čím více nad filmem přemýšlíme, tím – docházíme k závěru, že film žádné odpovědi nenabízí.“¹⁰¹ Roegova práce s permanentními mezerami v syžetu a nejasnou symbolikou je přitom příznačná pro většinu jeho filmů. Jde o vědomý autorský risk, kdy se Roeg snaží „zabránit tomu, aby převládl jediný význam“ a do díla vkládá „tisíce různých sugescí“.¹⁰² Eco píše, že „dílo, které sugeruje, se pokaždé znovu obohacuje emotivním a imaginativním přístupem interpreta.“¹⁰³ Může mít ovšem za následek také nepochopení a negativní přijetí u diváků,

¹⁰⁰ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 79.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 80.

¹⁰² ECO, Umberto. *Otevřené dílo*, s. 72.

¹⁰³ Tamtéž.

což dokládá i příklad Feinmana. Záleží tedy vždy na konkrétním recipientovi díla, zda je na Roegovu specifickou hru s „otevřeností“ ochoten přistoupit.

4. Kapitola – Muž, který spadl na zemi (1976)

„Život není tak přímočarý jako *Sága rodu Forsytů*. Věci se udají, uplyne nějaký čas, kdy se nic neděje – pak dojde na kritický okamžik!“¹⁰⁴ objasňoval Roeg v rozhovoru k *Muži, který spadl na Zemi*, jakým způsobem se snažil reflektovat „život“ ve svém vyprávění. Jeho v pořadí čtvrtý film je z hlediska narace velmi ambiciózní dílo, a to hned z několika důvodů: příběh se rozprostírá na rozsáhlém časovém období, dotýká se mnoha společenských rovin lidské existence a je vyprávěn – jak uvádí sám Roeg – v překotných událostech (fits & starts),¹⁰⁵ které odpovídají tomu, jak autor nahlížel na životní osud jedince. „Události se v životě neodehrávají v posloupnosti a, b, c, tedy dva se potkají, zamilují a pak mají svatbu. Život se odehrává v nepravidelných okamžicích (jagged moments). Jdete po ulici, zlomíte si nohu, narazíte na dívku, se kterou pak strávíte pět let. Ale najednou se ohlédnete a je to všechno pryč v jednom takovém okamžiku... A [*Muž, který spadl na Zemi*] je příběh o těchto okamžicích.“¹⁰⁶

Zatímco Roegův *Walkabout* je narativně nekomplikovaný a přímočarý, syžet *Muže, který na spadl Zemi* již představuje pro diváky daleko větší výzvu. Film „obsahuje dostatek nápadů pro šest celovečerních filmů, a příliš mnoho pro jediný,“¹⁰⁷ zní citace z dobové recenze, kterou následně přejímali další autoři. Neil Sinyard a Neil Feineman se ve svých knihách také kriticky vymezovali vůči narativu díla – Podle Feinemana film neměl „dostatečně silný proud“, aby udržel takovou spoustu dějových (i stylistických) elementů pohromadě,¹⁰⁸ podle Sinyarda měla fragmentární a nekauzální narace za důsledek to, že (minimálně v době svého uvedení) měli „kritici a diváci nepochybně už jen problém s tím odhalit zápletku filmu“.¹⁰⁹ Roegově filmu se celkově dostalo poměrně rozpačitého přijetí a svůj díl na tom neslo zejména to, že autor přistupoval k vyprávění značně nekonvenčně.¹¹⁰ Už jen například tím, že oproti knižní předloze Waltera Tevise

¹⁰⁴ GUSSOW, Mel. Roeg: The Man Behind The Man Who Fell to Earth, *The New York Times*, 22. 8. 1976.

¹⁰⁵ Tamtéž.

¹⁰⁶ Nicolas Roeg: roundabout rogue, *Andy Warhol's Interview*.

¹⁰⁷ ANDREWS, Nigel. Out of the Sky, *Financial Times*, 19. 3. 1976.

¹⁰⁸ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 106.

¹⁰⁹ SINYARD, Neil. *The Films of Nicolas Roeg*, s. 58.

¹¹⁰ Americký distributor filmu British Lion Films nejprve uvažoval o tom, že by divákům poskytoval při příchodu do sálu list s vysvětlivkami. Nakonec se rozhodl využít svých distribučních smluvních podmínek a film mírně přestříhat. Distributor Donald Rugoff tehdy provedl změny, které konzultoval se scénáristou a střihačem (kteří

nevysvětloval pro děj zásadní sci-fi elementy. V této analýze se tedy zaměřím především na způsoby, jakými se Roeg snažil vykloubit tradiční vyprávění specifickou optikou hlavního hrdiny, mimozemšťana Thomase Newtona (David Bowie). A v duchu Bordwellovy naratologické analýzy nás bude zajímat i způsob, jakým můžeme charakterizovat samotnou naraci.¹¹¹

Je narace vůči postavám ironická, otažitá a nezprostředkovává příliš jejich perspektivu, jak se shodují někteří Roegovi kritici i autoři monografií, anebo se naopak snaží diváka umístit přímo doprostřed fungování mysli a paměti postav? Z pohledu Neila Feinmana, ale i samotného Roega, „zobrazuje [Roeg] události tak, jak by se nám jevíly, kdybychom je sami prožívali.“¹¹² Narativní úhel pohledu ale není u Roega takto obecně jednoznačný a i na úrovni jednotlivých filmů se jeví značně rozporuplný: Z jaké pozice na jevy ve filmu vlastně nahlížíme, tedy není příliš jasné, stejně jako se často neuchopitelný jeví i charakter Roegovy narace.

Ve svém pojetí naratologické analýzy rozlišuje Bordwell pojmy „znalosti“ (Knowledge), „komunikativnosti“ (Communicativeness) a „vědomí sebe sama“ (Self-Consciousness), které v knize *Narration in the Fiction Film* přisuzuje naraci jako její hlavní určující atributy. V některých scénách lze u Roega hovořit až o jakési vševědoucnosti jeho narace, v jiných je zase její znalost omezena na subjektivní hledisko postav, které si mezi sebou mohou předávat pomyslnou vypravěčskou štafetu. V atributu komunikativnosti, tedy v tom „jak ochotně narace sděluje informace, o kterých má znalost“, ¹¹³ se naopak jeví

se na originálním filmu nepodíleli), skupinou studentů z prestižní Dartmouth College a jedním psychiatrem. Změny, které zkrátily film zhruba o dvacet minut, přitom nebyly posvěceny samotným Nicolasem Roegem. Rugoff provedl čtyři zásadnější zásahy do výsledného filmu [GUSSOW, Mel. Roeg: The Man Behind The Man Who Fell to Earth, *The New York Times*]: Vystříhl montážní sekvenci, kdy Bryce střídavě kopuluje se dvěma svými studentkami (stereotyp a prázdnota Brycova sexuálního života, který je ozvláštněn o incestní narážky); Sekvenci sexu mezi Newtonem a Mary Lou v závěru filmu, kde jim pomáhá pohlavní styk zpestřit revolver (Roeg: „Jakmile lidé zestárnou, jejich erotický život vyžaduje jisté zpestření. Newton se tímto definitivně polidšťuje.“); Záběr, kdy se Mary Lou pomocí potom, co vidí Newtona v jeho přirozené podobě (Roegův naturalismus) a ještě jednu scénu ze závěru filmu, kde je zestárlý Bryce převlečený za Santa Clause (Roegova kritika amerického komercialismu navázaného na vánoční svátky). Všechny další změny a výpustky jsou podrobněji rozpracovány v knize *Self and Cinema* spolu s jejich možnými ekonomickými důvody – jde např. o vyškrtnutí slovní specifikace „francouzského“ auta, které si zakoupí Nathan Bryce; odstranění záběru na vlajku USA, implikující zkorumpovanost vlády; scénu, kde afroameričan Peters dává svým dětem dobrou noc, či předabování Newtonova sluhu, jehož hlas překypuje homosexualitou.

¹¹¹ Bordwell se v rámci naratologické analýzy vyhýbá pojmu „vypravěč“. Podrobněji zbytnost tohoto termínu zdůvodňuje např. v podkapitole *Afterword: Narrators, Implied Authors and Other Superfluities*. [BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*, s. 121–133.] V souladu s jeho metodologií v této práci tedy rovněž dávám přednost pojmu „narace“.

¹¹² FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 137.

¹¹³ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 59.

jako poměrně zdrženlivá, a to i z hlediska toho, že postavy zatajují klíčové informace, jak mezi sebou, tak i před diváky. Narace v Roegových filmech paradoxně odmítá divákovi poskytnout syžetové informace v takovém pořadí a často i v takové míře, aby z nich byl divák schopen bez problémů sestavit konzistentní fabuli. Což platí bez výjimky i u *Muže, který spadl na Zemi*, kde Roeg úmyslně konstruuje syžet tak, aby ve fabuli divák narážel na mezery a ponoukal jej k jejich vlastnímu zaplnění. S tím ostatně souvisí i to, že narace u Roega si je velmi dobře „vědoma sebe sama“. Tímto atributem Bordwell určuje, do jaké míry narace „rétoricky“ pracuje s vědomím toho, že ji nějaký divák sleduje, tzn. že se jakoby „vystavuje na odiv“. To se projevuje i na stylové rovině snímku v užívání nepředvídatelných technik kamerového snímání či montáže, a je tak v přímém protikladu k „transparentnosti“, tedy autorem nezátíženého a nedeformovaného pohledu na představovaný svět. Když si vypomůžeme přívlastkem Keyvana Sarkhoshe, je narace v případě *Muže, který spadl na Zemi* ve všech ohledech výrazně „nepořádná“.

4.1 Problematický syžet

Představme si nyní jednu z ústředních dějových linií filmu, kterou je vztah mezi mimozemšťanem, který se představuje jako Angličan Thomas J. Newton, a jeho pozemskou milenkou, alkoholu holdující Mary Lou (Candy Clark). Dohromady je svede právě „překotná událost“, když Newtona zasáhne ve výtahu s Mary Lou náhlá nevolnost. Jako partneři spolu následně stráví hned několik turbulentních let,¹¹⁴ během kterých jejich vztah komplikuje Newtonova nepředvídatelná mimozemská nátura spolu s faktem, že na své domovské planetě zanechal ženu se dvěma dětmi. Roeg jejich soužití předkládá v izolovaných časových řezech, které se liší hloubkou intimity jejich vztahu a pokročilostí jeho rozkladu, a to bez zjevné kauzální podmíněnosti, se kterou se setkáváme u konvenčních romantických příběhů.

S ohledem na nepředvídatelnou dynamiku mezilidských vztahů si divák možná ještě dokáže ony narativní mezery v jejich vztahu vyplnit z vlastní (partnerské) zkušenosti. Obdobná aktivita je od něj ovšem očekávána i v případě dalších dějových linií, které jsou do sebe navíc komplikovaně zauzlovány: Newtonův vztah s jeho zaměstnancem

¹¹⁴ Jejichž jasné časové určení ovšem film nesděluje – vodítkem může být pouze to, jak jednotlivé postavy viditelně stárnou. Newton oproti nim stojí „mimo čas“ a nestárne vůbec.

Nathanem Brycem (Rip Thorn), který vyústí ve zradu svého šéfa z jiné planety; Vzestup a pád Newtonovy firmy World Enterprises, která se dostane na výsluní díky revolučním mimozemským patentům a stane se trnem v oku americké vlády a její ekonomiky; či linie Newtonova samotného poslání, které ho odeslalo na planetu Zemi, bohatou na vodu, jež se jeho domovině již nedostává.

V *Muži, který spadl na Zemi* problematizuje sestavení fabule zejména nedostatek narativní logiky – kauzality, vysvětlivek a motivací postav. Roeg zanechal v syžetu filmu hned několik permanentních mezer, které je možné zaplnit pouze vlastní diváckou intuicí a představivostí. Jedním z příkladů je Newtonova motivace, která je přitom klíčová pro pochopení zápletky filmu. Za jakým účelem Newton na naši planetu přiletěl a proč se z ní chce zase vrátit zpět? V literární předloze Waltera Tevise je Newtonova situace poměrně brzy odhalena skrze jeho myšlenkové pochody – domovská planeta byla zdevastována jaderným konfliktem, posledním přeživším docházejí zásoby pitné vody a jídla – a Newton byl vyslán na Zemi, aby zajistil přežití své civilizace. Film naopak pracuje s těmito expozičními informacemi daleko šetrněji a v pouhých náznacích: Newton zasněně sleduje řeku a usrkává z kalíšku vody jako z kalichu, později jsou užity asociativní flashbacky na pouštní scénérii rodné planety, kde se loučí se svou rodinou. Ale to, že jeho civilizace umírá na nedostatek vody, je naplno řečeno až v poslední třetině filmu. Newton po zbohatnutí přesměruje svůj kapitál do financování vlastního vývoje vesmírného cestování, ale jak budované plavidlo vyřeší skličující environmentální krizi v jeho vesmírné domovině, není jasné.¹¹⁵ Roeg se scenáristou Paulem Mayersbergem upozadili vědecko-fantastický základ románu, rezignovali na objasnění jeho zákonitostí. Naopak více podpořili romantickou vztahovou linku s Mary Lou, která v knize absentuje,¹¹⁶ a soustředili se na rozpracování faktu, že cizinec z jiné planety má jinou koncepci času a reality než obyvatelé Země.¹¹⁷ Roeg chtěl, aby Newton „nebyl svázán naší směšnou

¹¹⁵ V Tevisově knize odhalí Newton Brycovi i smysl vesmírného plavidla – vytvořit spojení mezi svou planetou a Zemí ve snaze nepozorovaně přesunout přeživší svého mimozemského druhu na Zemi. [Viz TEVIS, Walter. *Muž, který spadl na Zemi*. Praha: Argo, 2021.] Ve filmu naopak Newton sděluje Brycovi, že není nutné, aby jeho vesmírné plavidlo bylo vybaveno modulem, který ho dostane zpět na Zemi.

¹¹⁶ V knižní předloze nemá Newton žádné sexuální potřeby, pokus Mary Lou (v knize Betty Jo) o svedení Newtona vyzní naprázdno a nenavází spolu intimní vztah. Newton sice má v předloze také manželku, ale jejich manželství bylo svazkem z rozumu, orchestrovaným jejich rodiči. Oproti knize obdařili autoři filmu Newtona nejen libidem ale dokonce i funkčním prostetickým penisem, aby mohl své vášně s Mary Lou realizovat.

¹¹⁷ MALCOLM, Derek. The man who fell on his feet, *Guardian*, 22. 3. 1976.

konceptů času,¹¹⁸ a netradiční práce s temporalitou má proto reflektovat jeho speciální subjektivní vnímání.

Roegovo vyprávění je velmi nesourodé a nepředvídatelné, neřídí se žádnými pevnými pravidly. Poměrně brzy je představena postava zhýralého učitele Nathana Bryce, kterého Newton později zaměstná, ale fyzicky se s ním střetne až v polovině filmu. „Bryce s Newtonem soupeří o kontrolu nad narativem,¹¹⁹ ale zatímco je Brycova dějová linka nezávislá na Newtonovi, neplatí to o jeho dalších společnících – milence Mary Lou a právníkovi Oliveru Farnsworthovi (Buck Henry), kterého Newton pověří vedením svého impéria. Jejich příběhové linky zprvu „nemají vlastní narativní identitu“,¹²⁰ která by byla na Newtonovi nezávislá. Až postupně se osamostatňují a fragmentarizují syžet – přechody mezi postavami jsou překotné, neobjasňují narativní mezery a konstrukci fabule tak daleko spíše problematizují, než zjednodušují. Dojde i na Roegovy dějové odbočky (jež jsem představil již ve *Walkabout*), které vyprávění zkomplikují o další perspektivou poměrně marginální postavy – afroamerického vládního zmocněnce Peterse, instrumentátora Newtonova pádu do tenat americké vlády. Toho je docíleno pomocí Brycovy zrady, která je sice filmem naznačená, ale postrádá srozumitelnou motivaci. Poté, co je Newton uvězněn (a jeho advokát Farnsworth zavražděn), je divákům umožněno v dějové odbočce dokonce nahlédnout do Petersova rodinného zázemí, což je privilegium, které u ostatních postav měli diváci pouze v případě Newtonových flashbacků na domovskou planetu. Navzdory tomu, že tato odbočka k minoritní postavě má pravděpodobně upozorňovat na „rodinnou vykořeněnost“ důležitějších postav, je „spíše odstředivá, než-li objasňující“.¹²¹ Představuje další z rogových „poznámek pod čarou“, které se z jakéhosi Roegovu vzdoru dramaturgickým normám dostaly do „hlavního textu“, kde překáží konstrukci fabule.

Paul Mayersberg označil Roegovu realizaci vlastního scénáře za „extravagantní podívanou“, kde spolu scény příliš souvisí z hlediska zápletky, ale „řídí se logikou cirkusu“, kdy se střídají scény „vtipné, násilné, děsivé, smutné, hororové, spektakulární a romantické“.¹²² Mayersbergovo přirovnání k cirkusovému představení lze mimochodem vztáhnout i na celkovou stylovou nekonzistenci výsledného filmu. „Cirkusově“ působí i

¹¹⁸ GUSSOW, Mel. Roeg: The Man Behind The Man Who Fell to Earth, *The New York Times*.

¹¹⁹ HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. *Self and Cinema: A Transformalist Perspective*, s. 389.

¹²⁰ Tamtéž, s. 395.

¹²¹ SINYARD, Neil. *The Films of Nicolas Roeg*, s. 66.

¹²² MAYERSBERG, Paul. The Story so Far... The Man Who Fell to Earth, *Sight and Sound*, Autumn 1975, s. 231.

celé scény. Vražda Farnswortha, který je vyhozen z okna své kanceláře v mrakodrapu, je střižena do záběru na nahé tělo Afroameričana Peterse, strůjce Newtonova únosu, který se ve zpomaleném záběru a za doprovodu přepjatě romantické hudby zanořuje do bazénu. Když vyplave, vášnivě políbí svoji bělošskou ženu, rovněž nahou. V následujícím záběru pak dává dobrou noc svým dětem. Tyto podobně stylisticky i narativně vykloubené scény, příklady Mayersbergova „cirkusu“, byly v tehdejší kritice označeny spíše za „extrémní fotogenický nepořádek“¹²³. Mayersberg se také odvolával na to, že vzhledem k tomu, že cirkusové představení postrádá zápletku, nikdo si v cirkuse nestěžuje na „nesequenčnost“ čísel, která po sobě následují. „Důvodem je to, že cirkusový formát všichni znají. *Muž, který spadl na Zemi* je film, do kterého jsme se snažili tuto známou formu kinematograficky přenést, či představit formu zcela novou.“¹²⁴ Snaha o „ozvláštnění“ narativní struktury filmu, a jeho výrazových prostředků obecně, je přitom klíčem k uchopení nejen *Muže, který spadl na Zemi*.

4.2 Nová gramatika

Jedním ze způsobu Roegova ozvláštnění, které by za určitých okolností bylo možno vnímat jako chybu, bylo jeho rozhodnutí připravit obecnstvo o tzv. berličku času a nespecifikovat, kdy se jednotlivé události odehrály.¹²⁵ Pomocí narušení konvencí, na které jsou diváci zvyklí, se tak snažil docílit simulace oné „nepravidelnosti okamžiků“, kterou jsem zmiňoval v úvodu. Ze scény harmonického splynutí mezi Newtonem a Mary Lou tak třeba Roeg bez varování přechází do scény jejich afektované hádky, kdy časový posun naznačuje nejvýrazněji hudební zlom a nikoli konvenční časový přechod. Narativ filmu je potřeba „rozplést z frekventovaných dislokací v časoprostoru, které rozbíjí lineární vnímání času a dráždí tím konvenční jistoty, které má divák ve vztahu k filmu“.¹²⁶ Roeg diváka ovšem připravuje i o další jistotu – „podráží“ mu i druhou „berličku“, a to prostorovou. V úvodní scéně filmu tak například dopadá Newtonova raketa do jezera, ovšem hned v následujícím záběru vidíme celek jiné krajiny, které dominuje dezolátní

¹²³ ROSENBAUM, Jonathan. Review: The Man Who Fell to Earth. *BFI Monthly Bulletin*, 1973.

¹²⁴ MAYERSBERG, Paul. The Story so Far..., *Sight and Sound*, s. 231.

¹²⁵ GUSSOW, Mel. Roeg: The Man Behind The Man Who Fell to Earth, *The New York Times*.

¹²⁶ LEACH, James. The Man Who Fell to Earth: Adaption by Omission, *Literature/Film Quarterly*, Fall 1977, s. 371.

uhelný důl, přičemž tato lokalita nenese s jezerním zátiším žádné společné znaky. Kamera pomalu zoomuje na vrcholek kopce nad dolem, z něhož sestupuje postava Thomase Newtona. (V expresivních záběrech jeho těžko kontrolovaného sestupu se zračí komplikace, které má mimozemšťan se zemskou gravitací.) Proč ale postava sestupuje z kopce, když jeho raketa spadla do jezera? V úvodu filmu Roeg topografii místa nijak nepopisuje a neukazuje ani čas, který byl potřeba k překonání dané vzdálenosti. Vzniká tak dojem nesouvislého prostoru a nejasného kauzálního spojení. O něco později prodává Newton v úvodu filmu zlatý snubní prsten v místní zastavárně za dvacet dolarů. V následující scéně si ovšem přepočítává mohutnou ruličku stodolarových bankovek a odhaluje velký svazek totožných zlatých prstenů. Obchod, kde jsme viděli Newtona prodat první prsten musel být pouze jedním z mnoha zastavení, kde došlo na obdobnou transakci, což ovšem narace dopředu nenaznačila. „Je jednoznačné, že jsme byli [jako diváci] podvedeni – ale může za to Newton či vypravěč?“,¹²⁷ ptá se Izod ve své knize, načež vyvozuje, že matoucí je právě narace skrze nespecifikování časových výpustek.

Nejasné časoprostorové vztahy v *Muži, který spadl na Zemi* platí za novou normu – tedy pravidlo, které podle Bordwella funguje vždy na dané ploše konkrétního filmu a které je nadřazeno konvencím.¹²⁸ Tradiční konvence Roeg skrze montáž systematicky „destruuje“, což má za následek právě časoprostorové deviace. Uvedme příklad telefonátu mezi Farnsworthem a Newtonem, kdy je patentový právník celou dobu přítomen ve své kanceláři, zatímco Newton telefonuje ze své limuzíny.¹²⁹ Na počátku telefonátu se Newtonova limuzína nachází v New Yorku, ovšem hovor je ukončen ve chvíli, kdy již projíždí krajinou Nového Mexika. Zároveň se během zdánlivě krátkého hovoru promění i Newtonovo oblečení. Co Roeg zamlčel tentokrát? Že hovor trval ve skutečnosti nespecifikovaně dlouho, anebo šlo o bezešvou kondenzaci více telefonických rozprav do jedné? Jednoznačné je pouze to, že Roegovou novou normou je akcelerace toku času. Podobně je proto v první polovině filmu uspíšen i Newtonův vztah s Mary Lou, kde je

¹²⁷ IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 90.

¹²⁸ Viz BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*, s. 25.

¹²⁹ V dané scéně se verbalizuje, že od setkání Newtona s Farnsworthem došlo k výraznějšímu časovému posunu – právník během hovoru uvede, že pana Newtona „zná už nějakou dobu“. Jde o jedno z mála nekonkrétních časových vodítek, které divákovi alespoň naznačuje, jak rychle vyprávění v prvních minutách filmu postupuje. Čas je výjimečně specifikován pouze v „monologu“ Nathana Bryce, který uvede, že se „v posledním roce soustředil pouze na dvě věci – šoustání a World Enterprises“. Čas v rozhovorech ve filmu později představuje spíše abstraktní komoditu, když se například Newton ptá: „Mám čas na své straně?“. (Scéna je navíc zvukově podbarvena tikotem hodin.)

indikátorem plynoucího času postupné zaplňování Newtonova hotelového pokoje televizemi a proměnlivá vizáž Mary Lou.

„Opakovaně se Newtonova mysl navrací k jeho předchozímu životu – ke své ženě a dvěma dětem, podivným bytostem, které opustil, když spadl na Zemi. Není jen poutníkem v prostoru, ale zároveň i poutníkem v čase,“¹³⁰ uvádí Roeg a objasňuje, že chtěl „film vyprávět skrze Newtonovu mysl“.¹³¹ Na jiném místě dokonce uvádí, že si nemůžeme být jisti tím, zda je Newton skutečně cizincem z jiné planety, protože „vše, co vidíme, je jen v jeho mysli.“¹³² Nic z toho, ale není ve filmu dopředu avizováno ani průběžně narativně potvrzeno – divák při pečlivém sledování narazí na roztroušené a nejednoznačné indicie, které je možné pouze vykládat ve prospěch Roegova záměru. Zaměříme se proto nyní důkladněji na způsob zpracování času a Roegovo užití flashbacků a flashforwardů. A vztáhneme to k problematice kategorií Roegovy paralelní montáže a klíčového pojmu „montáže mysli“.

4.3 Paradox Newtonovy mysli

Pojem montáže mysli, se kterým budu v následujících analýzách častěji operovat a vysvětlovat jím Roegovy montážní sekvence, nepochází od Davida Bordwella,¹³³ ale objevil se v dokumentárním filmu *Nothing as it seems – The Films of Nicolas Roeg* (1982). Vysvětluje ho v něm právě scenárista Paul Mayersberg: „Nic [Roeg] ve filmech dělá to, že exploatuje proces imaginace, způsob jakým myslíme a cítíme. [...] Prezентuje stav mysli. Je to způsob, jakým funguje náš mozek.“ Mayersberg chápe montáž mysli jako způsob, kterým montážní sekvence zprostředkovávají pochod mysli některé z postav. V *Muži, který spadl na Zemi* se setkáme jak s tradičními flashbaky ve formě krátkých záblesků z minulosti, tak i se složitějšími montážními sekvencemi, které se snaží poodhalit prostor Newtonovy mysli a „externalizovat její obrazy pro filmové obecnstvo“.¹³⁴ Jejich zdroj můžeme odvozovat od toho, že jsou – alespoň ze začátku – konvenčně rámovány přes

¹³⁰ GUSSOW, Mel. Roeg: The Man Behind The Man Who Fell to Earth, *The New York Times*.

¹³¹ LANZA, Joseph. *Fragile Geometry*, s. 92.

¹³² GUSSOW, Mel. Roeg: The Man Behind The Man Who Fell to Earth, *The New York Times*.

¹³³ Nejde ale o něco, co by nebral zároveň v úvahu i Bordwellův systém, který by *montáž mysli* chápal jako expresivní vyjádření duševních pochodů, které se promítá do syžetu filmu (a prodlužuje ho, aniž by prodlužovalo čas fabule).

¹³⁴ HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. *Self and Cinema*, s. 402.

záběry na vnímající subjekt (Newtona), který je posléze připomínán. (Jde přitom o postup, který například ve scéně lovu bizona ve filmu *Walkabout* absentoval.) V *Muži, který spadl na Zemi* dochází k nejvýraznějšímu ponoru do Newtonovy mysli poprvé v momentě, kdy společně s Mary Lou projíždějí krajinou Nového Mexika, kde se předtím v úvodu filmu zřítilo Newtonovo plavidlo do jezera. V dané sekvenci¹³⁵ je „střih velmi fluidní a různorodý do takové míry, že narušuje všechny dosavadní meze“ a je „velice složité ho kategorizovat [...] Střih odhaluje, jak se mimozemšťan snaží reinterpretovat nově integrovaná data ve vztahu ke své rodné planetě.“¹³⁶ Představme si alespoň část z této rozsáhlejší sekvence, a to její závěr, kdy dvojice zavítá k dotyčnému jezeru. V Newtonových představách vidíme jedny z prvních retrospektivních záběrů jeho rodné planety – kráčí v ní zasněženou krajinou se svou rodinou – a první fragment z mimozemské soulože. Dále je zopakován záběr na pád jeho plavidla do vody, který je promítnut ve zpětném chodu.¹³⁷ Kombinují se zde tedy flashbacky z Newtonovy minulosti, které jsme jako diváci nebyli přítomni, s flashbacky toho, co jsme ve filmu již viděli. V dané záběrové řadě je užito analytického střihu: PD na zahleděného Newtona – > protipohled na C jezera –> zoom z Newtonova PD na D jeho očí –> D vodní hladiny –> asociativní prolnutí do záběru na zasněžený C Newtonovy rodné planety. Montáž lze interpretovat jako Newtonovo rozpomínání se na cíl svojí mise, vodu, která byla kdysi přítomná i na jeho planetě, které zároveň doprovází uvědomění si odluky od svojí rodiny. Lze ji ovšem takto dešifrovat až zpětně, a to při opakovaném či podrobném zhlédnutí filmu. V danou chvíli totiž nemá divák k dispozici ještě dostatek informací.

¹³⁵ Houston a Kinder, které danou pasáž chápou jako metzovské syntagma uvádějí, že „[Newtonova] touha po návratu domů je natolik silná, že přebírá kontrolu nad celým syntagmatem, kde se odráží v mnoha dalších návratech: zpátky do dřívějších scén v narativu, zpátky do historické minulosti, zpátky k subjektivním vzpomínkám i Farnsworthovým návratem zpátky do New Yorku k Trevorovi [homosexuálnímu partnerovi.“ [HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. *Self and Cinema*, s. 400.]

¹³⁶ Tamtéž, s. 400.

¹³⁷ Salwolke si zpětný chod interpretuje jako Newtonovu touhu vrátit čas [SALWOLKE, Scott. *Nicolas Roeg: Film by Film*, s. 60] – upomíná tím na chlapce ve *Walkabout*, který také toužil potom, aby zastřelený bizon obživil. Obojí je demonstrací filmu jako stroje času, filmového triku, který Roeg objevil při práci na Editole.



Stříhová sekvence Newtonova rozpomínání se na minulost.

Rozsáhlá sekvence Newtonova rozpomínání tak ustanovuje flashbacky na domovskou planetu jako projevy jeho mysli. Roeg s těmito záběry posléze operuje již daleko volněji – často bez návodného detailu na Newtonův obličej¹³⁸ – a frekventovaněji – při různých příležitostech asociativního či tematického napojení na události v současnosti. Film ale nezobrazuje pouze vzpomínky, ale i Newtonovy představy, tedy situace, kterých nebyl svědkem a mohly se odehrát až po jeho odletu.¹³⁹ Představy jsou přitom vždy do jisté míry podmíněny Newtonovým momentálním rozpoložením a odvislé od jeho obav či očekávání toho, co nastane.¹⁴⁰ Ve scéně, kdy Newton sedí s Brycem

¹³⁸ Bordwell tvrdí, že „klasické paradigma užívá spoustu redundantních nápověd; naše porozumění neochabne pouze z toho důvodu, že nejsou užity všechny.“ [BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 219.]

¹³⁹ V obou případech jsou tyto fragmenty představ/vzpomínek navázány na prostor mimozemské železnice: Vzpomínky na loučení s rodinou, představy rodiny čekající na jeho návrat, a následně i představy jeho opětovného setkání s rodinou či představy jejich smrti. Dovolím si zde krátkou kritickou poznámku: Roegova volba (možná spíše dána finančními možnostmi filmu) situovat retrospektivy z Newtonovy domovské planety výlučně na lokalitu u železnice ubírá – spolu s nízkou kvalitou kostýmů i scénografie – retrospektivám na jejich referenční ale především emocionální síle.

¹⁴⁰ Jednu z řad flashbacků tvoří Newtonovy představy/vzpomínky na bizarní mimozemský „sex“. (Během něj jakoby mimozemšťané prováděli gymnastická čísla na trampolíně, jsou u toho vlhčí od jakési lepkavé hmoty, která zároveň různými směry vystřikuje zpoza rámu obrazu.) Záběry tohoto podivného a vlhkého „aktu“ se nejprve objevují v krátkých fragmentech v celém průběhu filmu a nejvíce pak ve scéně, kdy Newton odhalí svoji pravou podobu před Mary Lou. Ta se k němu následně přiblíží, navzdory svému původnímu znechucení (během kterého se strachy pomoci), a neúspěšně se s ním pokusí „pomilovat“ v duchu jeho mimozemských obyčejů. Scéna začíná jako „obyčejná sekvence s množstvím prostřihů [na sex]. Jakmile ale prostřihů přibývá a začínají být mezi sebou vzájemně provázány, utvářejí vlastní řadu. Sexuální střet mezi Mary Lou a Newtonem tak přestává být hlavní linií a rozpadá se.“ [HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. *Self and Cinema*, s. 417.] Scéna tak přechází do paralelní montáže, ve které jsou si obě linie více rovnocenné. Roegovy retrospektivy v *Muži, který spadl na Zemi* tak lze vyhodnocovat na stupnici jejich „hustoty“. Mohou se objevovat v „řidkých“ fragmentech jako flashbacky, ale i jako „hutnější“ retrospektivní scény.

v poušti a ještě netuší (stejně jako divák), že se ho kolega chystá zradit, zajede Newtonova ruka v blízkém záběru do sypkého písku. V následujícím záběru cizinec zvedne zrak a pohlédne na zapadající slunce, které je prolínuto s trikovým záběrem na detail plamenů, které z kosmického tělesa šlehaají. Rozehraje se dramatická hudba, která podporuje dojem ohrožení, načež další prolínačkou z plamenů se dostaneme (pravděpodobně) do Newtonovy představy, ve které jeho rodina umírá v poušti. Ke konci filmu se dokonce dostávají do rozporu dva takové „anticipační flashforwardy“ (Bordwell) – Newtonova šťastného a včasného návratu a smrti jeho rodiny. Ovšem bez přímého napojení na Newtonův obličej. Z hlediska narace tedy nakonec znovu nelze určit, zda jde o „neuvědomělou prezentaci subjektivity postavy nebo o autorský zásah,“ výrazně upozorňující na narativní vědomí sebe sama.¹⁴¹

Celou věc navíc problematizuje fakt, že film na mnoha místech evokuje, že má Newton nadpřirozené telepatické schopnosti. Případy, kdy Newton vidí věci, které by za normálních okolností neviděl či neslyšel,¹⁴² se objevují v náznacích v celém filmu. Nejvýrazněji o Newtonových schopnostech vypovídá například v úvodu filmu scéna, která mentálně propojuje Newtona s Nathanem Brycem, k jejichž reálnému setkání přitom dochází až v polovině filmu. Roeg v paralelní montáži střídá – a to bez jasné časoprostorové i narativní souvislosti (kategorie C) – soulož Bryce se svou studentkou a divadelní představení japonského kabuki, které sleduje Newton. Ve scéně však záběry na fascinovaného a zároveň znechuceného Newtona navazují na záběry Brycových postelových hrátek, čímž je vytvořena stříhová iluze, že Newton není pouze divákem kabuki, ale – díky svému potenciálnímu vnitřnímu zraku – i svědkem dovádění libidózního Bryce. Scéna tímto mimochodem exponuje i pozemské motivy – sex, násilí (boj kabuki) a promiskuity (Bryce žije v odloučení od ženy s dcerou) – se kterými bude Newton ve filmu následně konfrontován. O něco později je Newton svědkem dalšího Brycova dovádění, ale skladba naznačuje, že Newton ho vnímá již hlavně v aurální rovině: Zvuk postelového dialogu je přetažen do záběrů zamyšleného Newtona ve své vlastní

¹⁴¹ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 226.

¹⁴² Např. pistole v šuplíku v zastavárně je nastřížena jako Newtonův subjektivní záběr, ačkoli Newton ze svého postavení nemůže do šuplíku vidět; Newton slyší repliky, které nebyly určeny jeho ušima a odpovídá na dotaz Mary Lou, který si v tichosti řekla sama pro sebe v odlehle místnosti. Nabízí se dokonce i interpretace, že vnitřní monology postav (Farnsworth, Mary Lou, Bryce) mimo obraz nejsou momenty, kdy na sebe postavy berou roli vypravěče a promlouvají přímo k divákovi. Mohou být naopak produktem Newtonových smyslů, které mu umožňují číst jejich myšlenky postav. (M.O. jsou občas přetaženy přes záběr na Newtona, kdy ale není jasné, zda mají naznačovat jeho subjektivní vnímání či mají sloužit jako ilustrace daných výpovědí, které se Newtona týkají.)

posteli a zkeslen jako zvuk špatně nalděného rádiového vysílání. Při jejich reálném setkání je pak v dialogu naznačeno (Newton: „Párkrát jsem na vás myslel, pane Bryci.“), že k jejich propojení mimo prostor a čas skutečně došlo. Formálně nejradikálnějším důkazem Newtonových schopností je pak krátká scéna, ve které Newton při cestě limuzínou po venkově vidí původní americké osadníky z minulosti, přičemž oni zároveň vidí jeho limuzínu. Střetávají se tak vlastně dva různé časy ve společném prostoru (kategorie B) – a v časovém paradoxu na sebe vzájemně reagují.



Příklad kombinování záběrů z linie divadla kabuki a Brycových sexuálních hrátek.

Houston a Kinder si odvozují, že narativní akcelerace času je také důsledkem modifikace syžetu Newtonovou myslí. Všimají si, že v lineárním čase jsou odvyprávěny scény, které se Newtona přímo netýkají, jako např. scéna, kdy Bryce dostane ve škole výpověď. Časová linearita a s ní související absence eliptického střihu se tak ve filmu podle nich stává znakem „uvěznění“. Právě scény, které se týkají Newtona a zároveň se vyznačují i silnější kontinuitou, jsou znázorněním jeho postupné ztráty „rozšířeného vidění“. To je nejpatrnější v závěrečné části filmu, kdy je Newton americkou vládou uvězněn doslova. K sekvenci mezi Newtonem a Mary Lou, která ho v domácím vězení přijde navštívit, teoreticky uvádějí: „V této veskrze lineární sekvenci za zamčenými dveřmi, jsou Newtonovy imaginativní schopnosti oslabeny a Newton může uniknout pouze do dvou krátkých vizí – ke svojí vesmírné ženě a k romantické vzpomínce na milování s Mary Lou.“¹⁴³

Pokud tedy dopředu přijmeme Newtonovy schopnosti jako narativní fakt, je tak vlastně možné si všechny atypické montážní sekvence vykládat za montáže jeho mysli, a postupovat tedy v intencích Roegova záměru číst film jako „myšlenkový vzorec“. Jak ale

¹⁴³ HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. *Self and Cinema*, s. 432.

již bylo řečeno, tento předpoklad není ospravedlněn jak z hlediska konvenční filmové „gramatiky“, tak ani prostřednictvím děje. Kromě toho, že se o Newtonových schopnostech téměř nikdy nemluví, tak nemají ani pražádný vliv na děj. Vědci v závěru filmu pak „ze strachu, že by jim mohl být [Newton] geneticky a kulturně nadřazený“ ho připraví o jeho nadpřirozený zrak a on se tak stane „stejně limitovaným jako zbytek lidstva“.¹⁴⁴ Ani toto ale nelze ověřit skrze jakékoli dějotvorné konsekvence. Situace se tak pouze motivicky váže k jedné z mnoha rovin filmu: rozšířenému vidění, o které Newton, respektive narace, postupně přichází.

4.4 Narativní a imaginativní

Bordwellova narativní kategorie „vědomostí“, která tvoří jednu z charakteristik filmové narace, se v *Muži, který spadl na Zemi* skládá z toho, co vědí různé postavy. Rozsah vědomostí Thomase Newtona však nelze s ohledem k jeho schopnostem zcela jasně vymezit. Vzhledem k omezené „komunikativnosti“ narace (další z Bordwellových charakteristik) nejsou také známy veškeré jeho motivace, které jakoby zamlčoval nejen před postavami ale i před diváky filmu. V kategorii vědomostí Bordwell ještě rozlišuje mezi „rozsahem“ a „hloubkou“ znalostí. Hloubku podle něj určuje to, zda je např. prezentován „celek myšlenkového světa postavy, vědomý i podvědomý“ či do jaké míry je prezentována „optická a zvuková zkušenost“ dané postavy¹⁴⁵ – což už Newtona platí ve velkorysé míře. Ačkoli nám tedy Newtonovy vědomosti nejsou odhaleny, co do „rozsahu“ (motivací), to, co film z Newtonova života odhaluje, je přitom rozpracováno do patřičné „hloubky“. Děje se tak třeba u linie jeho vzpomínek a představ o rodině a domovské planetě. Možná právě proto napsal filmový kritik Tom Milne na stránkách *Sight and Sound*, že „způsob, jak zkrotit *Muže, který spadl na Zemi*, není možný skrze snahu vysledovat ve filmu intelektuální logiku, která v něm ani není přítomna, nýbrž sledovat jeho emocionální kontinuitu, která uspořádává ideje filmu do pevně utkané struktury.“¹⁴⁶

Zatímco je tedy Roeg obecně šetrný v horizontálním rozsahu znalostí, vertikální hloubka znalostí bývá v jeho filmech rozpracována – za pomoci montáže obrazu a zvuku,

¹⁴⁴ IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 94.

¹⁴⁵ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 58.

¹⁴⁶ MILNE, Tom. *The Man Who Fell to Earth*, *Sight and Sound*, Summer 1976, s. 145.

ale i intertextuálních citací – ve smyslu opakujících se motivů a tematických pilířů narativu. Nabízí se zde připomenout rozdělení Michaela Pursella na sekvence, které jsou u Roega buď spíše narativní (tedy horizontální, syntagmatické) či spíše imaginativní (tedy vertikální, paradigmatické). V *Muži, který spadl na Zemi* je těchto imaginativních sekvencí, které rozšiřují určité tematické obzory filmu právě pomocí imaginativní funkce montáže, rovněž celá řada. Uvedme příklad, kdy si vilný profesor Nathan Bryce na dvou místech filmu prohlíží knihu s reprodukcí *Ikarova pádu* Pietera Bruegela staršího.¹⁴⁷ Situace nemají žádnou dějotvornou funkci – Roeg ovšem strhává z malby na Thomase Newtona (poprvé z celku a podruhé přímo z detailu fragmentu topícího se Ikara) a vytváří tak metaforickou vazbu mezi mýtickou postavou Ikara a archetypální postavou Newtona, který je jedním z řady hrdinů, co se „zřítily k zemi“.¹⁴⁸ Rozvíjí se tak do hloubky motiv Newtonovy vykořeněnosti a to bez toho, aby se rozšiřovala naše znalost a kontext jeho původu. Jeho pozemská epopej je posléze lemována konfrontacemi s lidskými neřestmi¹⁴⁹ – sexem, závislostí na alkoholu a pasivním konzumováním televizního vysílání – přičemž dvě z nich jsou ve filmu rozpracovány ve výrazných imaginativních sekvencích.

Newtonova závislost na alkoholu je výrazovými prostředky řešena ještě poměrně subtilně – víceméně scénograficky a dialogicky. Newton nejprve alkohol odmítá a pije pouze vodu, během seznamování s Mary Lou pak postupně přechází na bílé víno a později pak na gin. Tento kvalitativní posun v konzumaci čirých nápojů však probíhá jakoby v „druhém plánu“. Konzumace televizních programů¹⁵⁰ je řešena scénograficky daleko

¹⁴⁷ *Ikarův pád* se objevuje již v předloze Waltera Tevise. Bryce s Newtonem o něm dokonce diskutují a poukazují na to, že jestli Ikaros letěl příliš blízko slunci v pravé poledne, musel se – vzhledem k tomu, že na obraze již slunce zapadá – řídit k hladině moře celé odpoledne. Známy kauzální paradox Bruegelova obrazu (který mu podle teoretiků umění přidává na jeho „referenční síle“) tak uvnitř filmu vytváří zajímavý meta-komentář ke způsobu, jakým je film odvyprávěn. I v případě *Muže, který spadl na Zemi* zůstává kauzální logika některých sekvencí ale i jednání postav nevysvětlena, což diváka záměrně dezorientuje. *Ikarův pád* je tak možné vnímat nejen jako komentář k ději, ale i jako odkaz k Roegovu způsobu vyprávění.

¹⁴⁸ „Zatímco ale v klasických bájích bohové trestali lidi, kteří se jim snažili přiblížit, zde je mimozemšťan oplývající božskými schopnostmi potrestán za svůj příklon k lidskosti.“ [IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 91.]

¹⁴⁹ Když v úvodu filmu Newton usne na lavičce před zastavárnou, kamera se z detailu jeho spícího obličeje vzdaluje a rozšiřuje tak záběr o výlohu zastavárny, kde jsou vyskládány prázdné lahve od alkoholu a televizory. Vzniká vnitrozáběrová montážní vazba mezi Newtonem a zástupnými předměty jeho budoucích neřestí – tedy tradiční roegovská předzvěst toho, co nadejde.

¹⁵⁰ Zajímavou paralelu k Roegově kritice nezdravé konzumace televizního vysílání nalezneme ve filmu amerického režiséra Sidneyho Lumeta *Televizní společnost* (1976), který byl v kinech uveden ve stejném roce jako *Muž, který spadl na Zemi*. Lumetův film začíná i končí záběry, které se skládají ze čtyř různých obrazů, jež reprezentují různé programy paralelně vysílané v TV, a podobě jako ve scénách s Thomasem Newtonem, který sleduje několik obrazovek televize zároveň, vytvářejí kakofonii překrývajících se zvuků. Již tento nediegetický záběr v *Televizní společnosti* prezentuje mediální masáž, ve které televizní člověk žije. Kritiku televize ovšem Lumet oproti Roegovi artikuluje naprosto přímo a zevnitř – tedy prostřednictvím matadorů televizní

výrazněji, když v pokoji Newtonovi postupně přibývá množství televizí, ale zejména je podpořena montážní sekvencí, kdy Newton podléhá tlaku audio-vizuálních stimulů. V řadě televizorů, které plní funkci často ironického komentátora událostí,¹⁵¹ převažují záběry sexu a násilí v přírodopisných dokumentech o zvířatech, žánrových akčních filmech a dokumentárních válečných výjevech.¹⁵² Newtonův sexuální „úpadek“ je zase nejvíce rozpracován v extravagantní montážní scéně v závěru filmu. V ní navštíví stárnoucí Mary Lou Newtona v jeho domácím vězení, aby se vzápětí vrhli do extravagantních sexuálních orgií, během kterých jim je jako umělý penis pomocníkem revolver se slepými patronami. Scéna svým násilným a zvířecím charakterem¹⁵³ odkazuje k Brycově souloži se studentkou, které byl Newton „svědkem“, a je dalším z případů Mayersbergovy cirkusové scény. Kvalitativní posun od milování k živočišnému kopulování je naznačován i montážně: „Fragmentování soulože nahradilo skutečnou bohatost, kterou se vyznačovaly jejich předchozí milostné scény,“¹⁵⁴ ve kterých Roeg

společnosti, generací, jež nebyla televizním vysíláním odkojena již od dětství jako současná generace pracovníků/diváků, kterým je kritika ostatně i adresována. Ti nejsou schopni již odlišovat to, co vidí v televizi od svého vlastního života. Thomas Newton je oproti této generaci znevýhodněn v tom, že téměř veškeré své poznání o lidské civilizaci je mu zprostředkováno skrze televizi. To platí i o knize, ve které Walter Tevis při setkání Newtona s baculatou alkoholičkou Mary Lou popisuje jeho rozčarování z existence nižší dělnické třídy, kterou Lou zastupuje a kterou americké televize zamlčují. Mezi oběma filmy je možné nalézat i další paralely, kupříkladu v tom, jak v *Televizní společnosti* „pohlí“ televize moderátora Howarda Beala, aby ho proměnila v komoditu na televizním trhu, jejíž životnost (a dokonce i holý život) závisí na diváckých výsledcích sledovanosti. V *Muži, který spadl na Zemi* je zase Thomas Newton pohlcen světem obrazovek ve scéně, kde ho vidíme vystupovat v televizní reklamě.

¹⁵¹ V *Odpolední lásce* (Billy Wilder, 1957) vysvětluje postava Garyho Coopera své partnerce s tváří Audrey Hepburn, že s ní nemůže zůstat navěky. Tato situace běží v televizi na pozadí scény ve které mimozemšťana Newtona přesvědčuje jeho pozemská milenka, aby s ní navštívil kostel. Scéna zrady z *Třetího muže* (Carol Reed, 1949) zase hraje v TV v momentě, kdy se Bryce rozhodne s Mary Lou Newtona zradit.

¹⁵² Kromě koncertu Elvise Presleyho, který hudebně podbarvuje scénu a působí jako kontrapunkt zobrazovanému, je z množství televizních záběrů nejsnadněji identifikovatelný snímek *Billy Budd* (Peter Ustinov, 1962), adaptace románu Hermana Melvilla, který vypráví o mladém námořníkově. Toho pro jeho dobrosrdečnost, nevinnost a neposkrvněnou víru v lidství potká mezi posádkou lodi tragický osud – Podobně jako Thomase Newtona na planetě Zemi.

¹⁵³ V Tevisově knize Newton několikrát provede přirovnání lidstva k opicím či dokonce hmyzu. Ve filmu toto přirovnání není nikdy vysloveno nahlas – je pouze naznačováno montáží. Obdobně je tomu i s nástěnnými obrazy, které vytvářejí např. paralely mezi primáty a lidmi tím, že jsou ostrým stříhem či prolínačkami (v kombinaci s transfokací) dávány do asociativní souvislosti. V jedné z Brycových scén nově zaměstnaný vědec zvedne ze svého stolu malého brouka, kterého si se zájmem prohlíží a film nám ho zobrazuje ve velmi blízkém detailu. Stříh následně nevytváří žádné srovnání s člověkem, je však pravděpodobné, že jde o odkaz směrem k Newtonovi, který se naopak pro lidstvo stane hmyzem, které ho bude mít tzv. v hrsti (právě za přispění Brycovy zrady). Newtonův úpadek, kdy přichází o poslední zbytky své mimozemské grácie a stává se závislým na alkoholu, se ukazuje nejvíce ve scéně Newtonova uvěznění. Mimozemšťan se v ní snaží za pomoci pinzety sundat svoje „lidské“ čočky, aby se jeho oči vědci nepokusili rentgenovat. Je však příliš nervózní a vědci zase příliš netrpěliví, takže Newtonovi zabaví pinzetu starým dětským trikem, kdy přesměrují jeho záměr k jinému předmětu – sklenici s ginem – zatímco mu vezmou původní věc, které se nechtěl vzdát. Newton v této chvíli připomíná nejen dítě, ale i nižšího primáta, který se nechal jednoduše „obalamutit“.

¹⁵⁴ HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. *Self and Cinema*, s. 432.

spojoval v harmonické paralelní montáži několik různých okamžiků jejich hřejivého soužití. Milostným scénám ve filmu bude věnován širší prostor ještě později – zde sloužily především jako důkaz rozpracování jednotlivých tematických okruhů.

4.5 Snaha o rozšíření percepce

Feineman v závěru své analýzy připomíná scénu z filmu, kdy Newton pod atakem televizních obrazovek začne nahlas vykřikovat: „Vypadněte z mé hlavy! Nechte mě na pokoji!“, což je podle něj „přesně to, co *Muž, který spadl na Zemi* činí svým divákům. Roeg zobrazuje rozsáhlou šíři témat bez benefitu pevně strukturovaného narativu, vřelých postav či disciplinovaného tematického vývoje. Místo toho nás bombarduje sérií vizuálních obrazů, které nás nutí reagovat v jednu chvíli vážně, a v druhé chvíli se smíchem.“¹⁵⁵ Onen cirkusový aspekt filmového stylu je nakonec i tím, co z něj podle Feinemana činí Roegův doposud nejradikálnější počín – rezignace na jednotný styl je Roegovým „logickým vyústěním postoje po odmítání racionální koherence“.¹⁵⁶ Feineman svoji úvahu uzavírá tím, že tento experiment se setkal s neúspěchem jednoduše proto, že Roeg klade na své diváky příliš velké požadavky.

Intelektuální náročnosti si všímá i dvojice autorek Beverle Houston a Marsha Kinder, které v knize *Self and Cinema* podrobují film detailní sémiotické analýze. Správně si všímají, že Roeg často „testuje diváckou paměť“ a jeho styl – podobně jako samotná Newtonova mysl – „upřednostňuje obrazy před lineárními a verbálními konstrukty“. Ostatně Roeg sám vnímal film jako „přenos myšlenky, který vzniká juxtapozicí obrazu.“¹⁵⁷ Jeho radikální přístup ovšem podobně jako v případě *Walkabout* není pro každého. „Komplexita [Roegova] kinematografického stylu a téma rozšířené percepce jednoznačně prokazují, že Roeg je na Newtonově straně [...] a snaží se nás vychovat jako členy své elity.“¹⁵⁸

Roeg šel možná v konstrukcích svých filmů podobně daleko jako Bordwellem často reflektovaný Jasudžiro Ozu, kterého teoretik řadil mezi hrstku filmařů, kteří své filmy vnímají jako „divácký zážitek stejně jako umělecký objekt, jako konstrukt na základě

¹⁵⁵ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 128.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 140.

¹⁵⁷ PENMAN, Ian. Bad Timing: A Codyfing Love Story, *American Film*, č. 21, 1980, s. 107

¹⁵⁸ HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. *Self and Cinema*, s. 402.

vzorci, který může, ale také nemusí být odhalen v průběhu času. Podobně jako když básník skryje do svých veršů slovní hříčky či numerické kódy“. Stejně jako u Ozua je i u Roega možná do jisté míry platné, že „předpokládal diváky, kteří budou jeho filmy nahlížet, jako kdyby se obrazy nacházely ve virtuálním prostoru, kde je možné každý záběr porovnávat s každým záběrem dalším.“¹⁵⁹ Připomeňme v této souvislosti Izodovo přirovnání Roegových filmů k bludišti – když si chaotický syžet jeho filmů představíme jako sérii záběrů v prostoru, můžeme odhalit jeho skrytou symetričnost a souvislosti. To platí bezmála i o *Muži, který spadl na Zemi*, kde Roeg sice nabízí divákovi množství scénografických, zvukových a intertextuálních vodítek, a naraci i vztahy mezi postavami ustanovuje zejména asociativními a symbolickými montážemi, ale přitom poskytuje – pro neustálé narušování narativních i střihových konvencí – velmi nízkou míru Bordwellovy komunikativnosti.

¹⁵⁹ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*, s. 53.

5. Kapitola – Ted' se nedívej (1973)

Ted' se nedívej je dalším Roegovým filmem, který diváckou percepci směřuje k pátrání po souvislostech mezi jednotlivými záběry i celými záběrovými řadami, jejichž skryté významy objasňují děj filmu a prohlubují jeho tematické roviny. Divákovu myšlenkovou aktivitu spouští Roeg opět montážním spojováním – jednak minulosti s přítomností či dokonce budoucností, tak i znepokojujícím propojováním jevů odehrávajících se paralelně v přítomnosti. Konstrukce syžetu tentokrát nevede diváka tolik k retroaktivnímu sestavování fabule – ve smyslu pochopení toho, co se odehrává na pozadí děje a co motivuje postavy v jejich jednání – ale je naopak směřována k predikování toho, co má na časové ose filmu teprve nastat. Roeg zároveň z tohoto procesu činí zřídél svého vyprávění a staví ho do tematického epicentra svého snímku. Jak si všímá James Palmer a Michael Riley ve svém společném článku, „*Ted' se nedívej*, prozkoumává na poli vizuálního média téma vidění (vision), a činí tak jak na úrovni narativu, tak i narace.“¹⁶⁰ Film vypráví o architektovi Johnu Baxterovi, vzdělanci britské vyšší střední třídy, který je nadán jasnozřivými schopnostmi, které si nechce připustit. A vypráví způsobem, který umožňuje divákovi – podobně jako Baxterovi – nahlédnout za pozitivistickou oponu k iracionálnímu pozadí skrytých souvislostí, manifestovaných v „pozoruhodné hustotě vztahů mezi jednotlivými fragmenty, jejich symbolickém potenciálu a v jejich narativním zpracování“.¹⁶¹

Roegova adaptace stejnojmenné povídky¹⁶² od anglické spisovatelky Daphne du Maurier byla ve své době některými autory v odborném tisku kritizována pro svůj příklon k „pokleslému“ hororovému žánru,¹⁶³ či částečně odmítnuta jako pouhá „buržoazní

¹⁶⁰ PALMER, James a RILEY, Michael. Seeing, Believing, and ‚Knowing‘ in Narrative Film: Don’t Look Now Revisited, *Literature/Film Quarterly*, Spring 1995, s. 14.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 15.

¹⁶² Literární předlohu uvozuje přímá řeč: „Ted' se nedívej, ale o dva stoly dál jsou dvě staré panny, které se mě snaží zhypnotizovat,“ kterou pronese John Baxter v restauraci ke své ženě. Ze scénáře filmu, který pro Roega napsal Allan Scott a Chris Bryant, byla naopak ona titulní věta vynechána. Vzhledem ke krátkému rozsahu povídky byl ale jinak filmový přepis daleko výrazně rozšířen a prohlouben. Film tak například nezačíná scénou v restauraci, ale předchází jí ještě prolog, ve kterém se dcera Baxterových utopí v přilehlém jezírku u jejich domu. V povídce se o smrti dcery, která zemřela na zápal mozkových blan, dozvídáme až retrospektivně. Oproti filmu v povídce také není například specifikováno Johnovo povolání, neobsahuje jeho pád z ležení v kostele a Johnova jasnozřivá vize se v ní objevuje pouze jedna – flashforward manželčina příjezdu zpátky do Benátek. Filmový scénář je oproti povídce, která je skutečně spíše jen znepokojivou „povídáčkou“, zabydlen daleko plnokrevnějšími postavami, jejichž charaktery jsou rozpracovány skrze dodatečné dramatické situace.

¹⁶³ DEMPSEY, Michael. Review: Don’t Look Now, *Film Quarterly*, Spring 1974, s. 39.

povídáčka“.¹⁶⁴ Různí teoretici však na filmu naopak oceňovali, jak skrze hororové motivy Roeg tematizuje epistemologickou problematiku nazírání skutečnosti.¹⁶⁵ V následující analýze se proto budu zabírat právě způsobem zpracování této problematiky do vyprávění, a to nejen skrze subjektivní optiku hlavní postavy filmu. John Baxter je – podobně jako Newton v *Muži, který spadl na Zemi* – nadán jistými nadpřirozenými schopnostmi, které různě modulují naraci. A to jak ve formě nekonvenčních stříhových vzorců, které „ustanovují nepravděpodobné vazby mezi filmovým materiálem a tlačí naši pozornost směrem k těmto záhadným spojitostem“¹⁶⁶, tak i ve způsobu originální práce s tzv. flashforwardy. Zaměřím se také na Roegovo časté „přepínání“ mezi neomezenou vševědoucí narací a subjektivní narací omezenou na znalosti postav, kdy je tato rozporuplnost v *Ted’ se nedívej* manifestována zejména střídavým užíváním subjektivních/objektivních flashbacků či flashforwardů – tedy těch motivovaných psychologicky s těmi, co jsou užity jako externí autorský vstup.

Neil Feineman mezi Roegovými snímky vyhodnocoval *Ted’ se nedívej* jako daleko přičetnější a přímočařejší film, umožňující se divákovi orientovat poměrně dobře v ději i během prvního zhlédnutí,¹⁶⁷ a stejně tak se i Roeg nacházel v tvůrčím období, kdy o sobě nedlouho po uvedení filmu prohlásil: „Balancuji na hraně – tíhnu pouze k částečnému reformismu. [...] Víím, že bych nedokázal onu linii překročit absolutně“¹⁶⁸ Svými montážními postupy však Roeg výklady svého filmu opět komplikoval, a jak na diváky, tak i na postavu samotného Johna Baxtera znovu kladl „požadavky, aby rozšířili svoje vidění“.¹⁶⁹

¹⁶⁴ HAY, David a DAVIS, Elliott. Nicolas Roeg, *Cinema Papers*, April 1974, s. 175.

¹⁶⁵ Podnětné analytické postřehy tohoto druhu se objevily zejména v textech, kde se k *Ted’ se nedívej* vraceli autoři v 90. letech na stránkách časopisů *Sight and Sound* [viz DICK, Leslie. Desperation and Desire, *Sight and Sound*, č. 1, 1998, s. 11–13.] a *Literature/Film Quarterly* [viz PALMER, James a RILEY, Michael. Don’t Look Now Revisited, *Literature/Film Quarterly*, s. 14–25.]. Film dokonce v dedikovaných článcích rozpracovávaly i autorky na přelomu tisíciletí v akademickém čtvrtletníku *Screen*, kde pohled rozšiřovaly o feministickou perspektivu či analýzu skrze mediální studia. [Viz WILSON, Kristi. Time, space and vision: Nicolas Roeg’s Don’t Look Now, *Screen* 40, č. 3, 1999, s. 277–294; WATKINS, Elizabeth. Don’t Look Now: transcience and text, *Screen* 56, č. 4, 2015, s. 436–449.]

¹⁶⁶ SINYARD, Neil. *The Films of Nicolas Roeg*, s. 44.

¹⁶⁷ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 98.

¹⁶⁸ HAY, David a DAVIS, Elliott. Nicolas Roeg, *Cinema Papers*, s. 177.

¹⁶⁹ KINDER, Marsha a HOUSTON, Beverle. Seeing is Believing: The Exorcist & Don’t Look Now, *Cinema*, č. 34, 1974, s. 28.

5.1 Nadpřirozené vědomí souvislostí

Snímek *Ted' se nedívej* začíná kultovní¹⁷⁰ scénou naplnění zlé předtuchy, kdy se manželům Baxterovým (Donald Sutherland a Julie Christieová) v jezeře utopí malá dcera. Roeg zde v křížové montáži kombinuje dvě narativní linie, které ovšem – oproti jeho zvyklostem – zachovávají jednotu prostoru i času: Zatímco se John Baxter ve své kanceláři připravuje na pracovní zakázku restaurování renesančního kostela v Benátkách a konverzuje se svojí ženou, jejich dvě děti si hrají venku u jezera před domem. Motivace v propojování obou událostí se zprvu jeví jako konvenční a srozumitelná – skladba znázorňuje jejich časoprostorovou simultánnost. Obrazy z obou linií jsou ale postupně propojovány na základě stále častějších asociací – dcera v červené pláštěnce X osoba v červeném na diapozeitivu z kostela, kterou si prohlíží John; dcera hodí balónek do vody X John hodí manželce cigarety; balónek dopadá do vody X John převrhne sklenici vody na diapozeitiv. Motivace pro tyto přechody se jeví iracionální a upozorňují, jak uvádí John Izod, na tzv. synchronicity – jako by mezi časově souběžnými jevy existovala jistá nepochopitelná kauzální souvislost.¹⁷¹ „Dvě zdánlivě realistické události se stávají podivnými a nekomfortními, jelikož montáž lpí na jejich nevysvětlitelných podobnostech,“¹⁷² píše Neil Sinyard a dodává, že význam těchto znepokojivých korespondencí si oproti divákovi filmové postavy neuvědomují. To ale není úplně pravda – řetězce záběrů obsahují detaily tváře Johna Baxtera, čímž je konvenčně naznačováno, že určitou spojitost mezi těmito jevy nevnímá pouze divák, ale i filmová postava. Znepokojující pocit v této scéně navíc posiluje i blízký záběr na diapozeitiv, ze kterého se – potom co na něj John převrhne vodu – vyřine červená tekutina, jakoby dvourozměrná plocha začala krváčet. John si tento nevysvětlitelný jev, který může být pouze jeho představou, uvědomuje jako „varování“, ale až příliš pozdě. Když od diáku zvedne pohled, je na Johna nastřížen záběr jeho syna běžícího v panice k domu. Až tato „vize“ donutí Johna vyběhnout k jezírku, přičemž je do jeho akce vestřížen stylizovaný záběr (nadhled, zpomalení), jak se jeho dcera Christine

¹⁷⁰ Kultovní status scény připisují faktu, že je – hned po scéně manželského sexu – zmiňována téměř v každém textu souvisejícím s *Ted' se nedívej*. Spisovatelka Leslie Dick ve svém článku *Desperation and Desire* například popisuje, jak v ní po více než dvaceti letech úvodní scéna stále hrozivě rezonuje. [DICK, Leslie. *Desperation and Desire, Sight and Sound*, s. 11.] Neil Feinman zase sugestivitu a paměťihodnost scény dokládá na příkladu ženy, která musela z kinosálu odejít, jelikož jí zpracováním až příliš připomínala vlastní zkušenost s topící se dcerou. [SALWOLKE, Scott. *Nicolas Roeg: Film by Film*, s. 101] Dokonce i autor této práce v sobě uchovává na tuto mrazivou scénu zasutou vzpomínku ze svého raného dětství, kdy film náhodou běžel v televizi.

¹⁷¹ IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 82.

¹⁷² SINYARD, Neil. *The Films of Nicolas Roeg*, s. 47.

potápí pod hladinu jezera. Křížový střih konečně propojuje ve společném prostoru před domem obě linie Johna a jeho dětí, zároveň se zúročuje zlá předtucha, ke které montáž celou dobu směřovala. John ovšem vytahuje topící se dceru z vody příliš pozdě – resuscitovat se mu ji již nepodaří.



Příklady asociativního spojování dvou linií v úvodu Ted' se nedívej.

Z hlediska naratologie je v úvodní scéně Johnova postava – díky její implikované schopnosti, kterou bychom mohli označit za „nadpřirozené vědomí souvislostí“ – stavěna relativně na stejnou úroveň znalostí jako divák. Nejedná se ovšem o narativní normu, která by byla obecně platná. Již úvodní dva záběry filmu – předcházející právě popisované scéně – se vyznačují zcela protikladným způsobem vyprávění. V úplně prvním záběru, který ustanovuje rovněž i titulkovou sekvenci, vidíme osudné jezírko, bičované dešťovými kapkami, na které kamera postupně zoomuje. Ty jsou po chvíli proluty do záběru na potemnělé okenice, zevnitř neidentifikovatelné místnosti, skrz které prosvítají

sluneční paprsky. Následuje zatmívačka a až poté jsou v úvodní scéně u jezírka představeny obě hrající si děti. Oba vstupní záběry jsou případy flashforwardů, které nejsou produktem mysli žádné z postav, ale naopak projevem „narativního vědomí sebe sama“, jak naraci v *Ted' se nedívej* charakterizuje dvojice Palmer a Riley¹⁷³ ve shodě s Bordwellovou terminologií. Ten obdobné flashforwardy rovněž vyhodnocuje jako „nejednoznačně komunikativní“ směrem k divákovi, a to především „vzhledem k neodmyslitelnému syžetovému pohybu vpřed za klasických projekčních podmínek“.¹⁷⁴ Úvodní záběrová dvojice ovšem dopředu diváka ani neupozorňuje na to, že jde o záběry vytržené z lineárního plynutí narativu, které se ve filmu budou znovu později objevovat. Jde zároveň o případy Roegových „montážních fragmentů“, ke kterým nemá divák dopředu dostatečná vodítka a jejichž konotativní zatížení je možné rozkrýt až postupem filmu.

Zatímco se samostatný záběr na deštivé jezírko, který je po incidentu emotivně zatížen proběhlou tragédií, objevuje ve filmu nedlouho po utonutí Christine, poměrně neutrální záběr na světlem prosvícené okenice se ve filmu podruhé nachází až výrazně později a předchází scéně milování mezi Johnem a Laurou.¹⁷⁵ Při zpětné analýze je tak možné interpretovat, že Roeg otevírá *Ted' se nedívej* záběry, které zvláště reprezentují motivy smrti (utonutí Christine) a života (milostné splynutí, které může vést ke stvoření nového života)¹⁷⁶ – tedy idejemi, které jsou v jeho filmech v častém dialektickém sváru, jak bude doloženo později. Tuto intelektuální šifru je ale možné rozkódovat pouze za předpokladu, že film recipient neuchopuje jako dílo odehrávající se v limitovaném

¹⁷³ PALMER, James a RILEY, Michael. Don't Look Now Revisited, *Literature/Film Quarterly*, s. 22.

¹⁷⁴ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 79.

¹⁷⁵ Ačkoli by samotný záběr na okno v úvodu filmu nemusel nutně značit flashforward – záběr by ostatně mohl ukazovat prostor jejich hotelového pokoje ještě dávno předtím, než do hotelu dvojice postav dorazí – ale zvuková složka jasně metonymicky nastavuje, že jde o záběr na okno v konkrétním a budoucím okamžiku, který má ve fabuli teprve nastat. Záběr je doprovázen totožnou zvukovou stopou jako později ve filmu, kdy je možné slyšet, jak si John brouká písničku a posléze spustí sprchu.

¹⁷⁶ SINYARD, Neil. *The Films of Nicolas Roeg*, s. 45. Úvodní dva záběry taktéž naznačují souvislost dvou různých materiálů – vody a skla – které jsou následně ve filmu soustavně montážně i mizanscénicky propojovány. O jejich symbolice se zajímavě rozepisuje například James Gifford: „Sklo představuje symbol závoje mezi fyzickým a spirituálním světem,“ které je až příliš jednoduše roztříštěno v případech, kdy dochází ke kolizi obou rovin. Např. když Johnův syn přejede sklo v úvodu filmu, jeho sestra se nedlouho na to utopí; uvolněné prkno v kostele také nejdříve proletí skleněnou tabulí, než srazí Johna z chatrného ležení. Nejvíce signifikantní je pak podle Gifforda moment, kdy John ve smrtelných křečích prokopne skleněné okénko, čímž se „sám ocitne za závojem“. Voda zase „funguje jako *tekuté sklo*, nikoli jako symbol života, ale jako symbol života na druhé straně. Sehrává podobnou úlohu jako sklo: odraz, separátor, okno do jiného světa.“ [GIFFORD, James. Don't Look Now, *Photon*, č. 25, 1974, s. 44.]

časovém horizontu, nýbrž na něj nahlíží jako na artefakt či text, u něž vystoupí z „klasických projekčních podmínek“ a jeho temporalitu tak v jistém ohledu limituje.

Z hlediska naratologie je dvojice úvodních flashforwardů dokonce možné číst i jako signifikanty označující ústřední téma jasnozřivosti. Palmer a Riley uvádějí, že narace filmu, která skrze záběrovou dvojici „značí svojí vlastní jasnozřivost“, staví diváka do pozice, ve které se ve filmu později ocitne i John, a kdy ho jeho jasnozřivost varuje před ohrožením jeho života. Rozdíl mezi divákem a filmovou postavou ovšem není tolik v tom, že při neschopnosti dešifrovat význam obrazů „nehrozí divákovi oproti Johnovi smrt“, ¹⁷⁷ jak s nadsázkou uvádějí oba autoři, ale především v tom, že divákovi narace často skrze montáž zobrazuje i to, co je Johnovu pohledu zapovězeno.

5.2 Roviny zápletky

Do Benátek, kde se odehrává zbytek filmu, nás Roeg přesouvá chvíli potom, co John vynese v náručí utonutou holčičku a marně se ji pokusí resuscitovat. Ze dveří domu vychází nic netušící Laura, která vyděšeně vykřikne, když spatří svoji mrtvou dceru, načež následuje ostrý stříh do rotující vrtačky v základech benátského kostela. Tento stříh, užívající asociativní zvukové transformace výkřiku ve zvuk vrtačky dolující kámen, přesouvá diváka nejen v prostoru, ale i prudce vpřed na časové ose.¹⁷⁸ Architekt Baxter je v Benátkách, kde mimochodem tou dobou policie pátrá po sériovém vrahu, uprostřed rekonstrukčních prací, kde s ním Laura tráví volný čas. V následující scéně je při obědu vyruší dvojice podivných stařen, které zírají směrem k jejich stolu. Když jedné z nich zavane průvan do oka smítko prachu, vydají se na toaletu, po cestě však narazí do stolu Baxterových, načež se jim Laura rozhodne pomoci. Na toaletě se ukáže, že jedna ze sester je sice slepá, ovšem oplývající nadpřirozeným viděním. Sdělí Lauře svoji vidinu malé holčičky, která Baxterovi údajně doprovázela u oběda a snažila se rodičům sdělit, že je v posmrtném životě šťastná. Laura je otřesena, obzvlášť potom, co Heather, sestra-

¹⁷⁷ PALMER, James a RILEY, Michael. Don't Look Now Revisited, *Literature/Film Quarterly*, s. 22.

¹⁷⁸ „Chtěl jsem, aby tento stříh fungoval jako výstřel dopředu v čase,“ uvádí Roeg v rozhovoru, kde vysvětluje, že v prvních verzích scénáře se měla mezi úvodní sekvencí u jezírka a Benátkami nacházet titulková sekvence. Roeg chtěl obě situace více propojit a zároveň znejistit diváka v tom, kde se náhle ocitl a co se to děje. [MILNE, Tom a HOUSTON, Penelope. Don't Look Now: Interview with Nicolas Roeg. *Sight and Sound*. Winter 1973/74, s. 5.]

médium, zmíní důležitý detail, že byla Christine oděna do zářivé pláštěnky (kterou měla v moment svého utonutí). Po návratu Laury do restaurace se jí zatočí hlava, převrhne k zemi stůl obtěžkaný spoustou jídla a pití, a je poté hospitalizována. John ji v nemocnici později nalezne v dobrém rozmaru, pramenícím ze setkání s dvojicí sester, kterým John naopak od prvního momentu nedůvěřuje. Mezi manželi se tak rodí konflikt. Po cestě z nemocnice navštíví společně kostel, kde si John všimne přítomnosti sester, a o něco později se oba ztrácí v temných benátských zákoutích. John zde poprvé spatří drobnou postavu v červeném, vnějšími atributy nápadně připomínající jejich zesnulou dceru. Střih na tuto souvislost – dcera v červeném u jezírka X postava v červeném na diapozitivu – upozorňoval již v úvodní sekvenci. Je to právě „vidoucí“ John, kdo si – oproti Lauře – všímá množství znepokojujících jevů: sester, jak je v restauraci sledují, jejich přítomnosti v kostele, či červené postavy. Když se manželé ztratí v neznámých uličkách, u jednoho kanálu John dokonce překvapeně prohlásí „Tohle místo já znám.“¹⁷⁹

V duchu svého psychoanalytického přístupu popisuje John Izod zápletku filmu jako příběh „truchlího otce pátrajícího mezi živými po stopách své zesulé dcery, aniž by si byl jakkoli vědom toho, co vlastně hledá.“¹⁸⁰ Izod dodává, že jde „o kuriózní pátrání, jen co je pravda. John Baxter si totiž nepřipouští, že by po čemkoli pátral, a dokonce neexistuje pro jeho pátrání ani žádný viditelný důkaz.“ Přesto získává vyprávění určitý tah, který je podle něj podmíněn dvěma „mocnými faktory“. Prvním z nich je podle Izoda kuriozita, kterou v divácích vyvolává úvodní scéna a zejména sugestivní rudá pláštěnka, ve které se Christine utopila. Červená barva jednak směřuje divákovu pozornost k narativně důležitým objektům, a jednak vytváří určitou vizuální konzistenci celému filmu, protože k sobě přitahuje divákovu pozornost. Nejmarkantnější rudou indicií je zcela jistě tajuplná postava oděná do červeného kabátce, kterou John v Benátkách zahlédne celkem třikrát, přičemž se mu nakonec jejich konfrontace v závěru filmu stane osudnou.

Druhým faktorem, který drží pohromadě zápletku, jsou podle Izoda momenty, které odhalují „skryté kolbiště, ve kterém dějové události skutečně vedou ke konsekvencím

¹⁷⁹ Houston a Kinder se například domnívají, že John jasnoživě rozpoznává daný prostor jako místo, kde v závěru filmu nalezne svoji smrt, načež ještě ve stejné scéně zahlédne i svého budoucího vraha. [KINDER, Marsha a HOUSTON, Beverle. *Seeing is Believing*, *Cinema*, s. 28.] Místo, kde John pronese svoji větu, není však dostatečně exponováno způsobem, aby ho v závěru filmu divák rozpoznal. Jde tak spíše o nepodloženou spekulaci, která ovšem v logice interpretačních šablon dává smysl. Jediným znakem spojujícím obě místa je pouze přítomnost bílé myši, která plave na temné hladině kanálu – to ovšem nepotvrzuje, že jde o totožné místo.

¹⁸⁰ IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 67.

jevům“.¹⁸¹ Ve scéně v restauraci je to například právě John, kdo zavře blízké okno a způsobí tím průvan ve dveřích, který vyše smítko do oka jedné ze sester. Ačkoli si toho John sám všímá, nepřikládá tomu velký význam. Nedochází mu tím pádem ani to, že to byl právě on, kdo utvořil podmínky pro setkání mezi sestrami a Laurou na toaletách. Baxterův pozitivistický přístup ke světu mu tak vlastně neumožňuje společně s divákem vnímat potenciální kauzalitu mezi tím, co vidí a co se ve světě filmu odehrává. Vzniká tak často napětí mezi tím, co vidí divák a Baxter nikoli (např. úvodní záběry filmu), či tím, co vidí s divákem společně, ale Baxter to „vidět“ nechce (např. spojitost mezi utonulou dcerou a tajuplnou dětskou postavou v Benátkách). Někdy ovšem není ale ani jasné to, zda Baxter skutečně zahlédl svým vnitřním zrakem něco společně s divákem, zda tedy například v úvodu doopravdy vnímal záblesky z paralelní situace před domem s takovou naléhavostí jako samotný divák.

Americká spisovatelka Leslie Dick v souvislosti s oním napětím píše o Roegově rezignaci na tzv. „rozlišující znaky“ (narrative markers)¹⁸², kterými by dopředu avizoval „narativní posuny“ (narrative shifts) buď směrem dovnitř či ven ze subjektivní imaginace či dozadu/dopředu na časové ose. Jako příklad uvádí moment, kdy John poprvé spatří v dálce proběhnout drobnou postavu v rudém kabátu. Podle autorky si nemůžeme být jisti, zda nešlo pouze o jeho halucinaci – existence postavy se potvrzuje až v momentě, kdy se s ní John střetne tváří v tvář. „Tím, že Roeg tyto *rozlišující znaky* vynechává, utváří tak narativ, ve kterém je vnitřní a vnější svět tragicky a děsivě protkán do sebe navzájem.“¹⁸³

5.3 Sdílené vědomí

Nemožnost odlišit od sebe objektivní a subjektivní je ostatně i charakteristickým znakem Roegovy montážní enigmy, která nechává diváka lavírovat mezi tím, zda je uspořádání obrazů dílem autorského komentáře či myslí postavy. V tomto duchu dosti příznačná scéna se odehraje během Lauřina setkání se sestrami na dámských toaletách, zatímco John vyčkává v restauraci.¹⁸⁴ Roeg zde montážně buduje nejistotu mezi tím, co svým

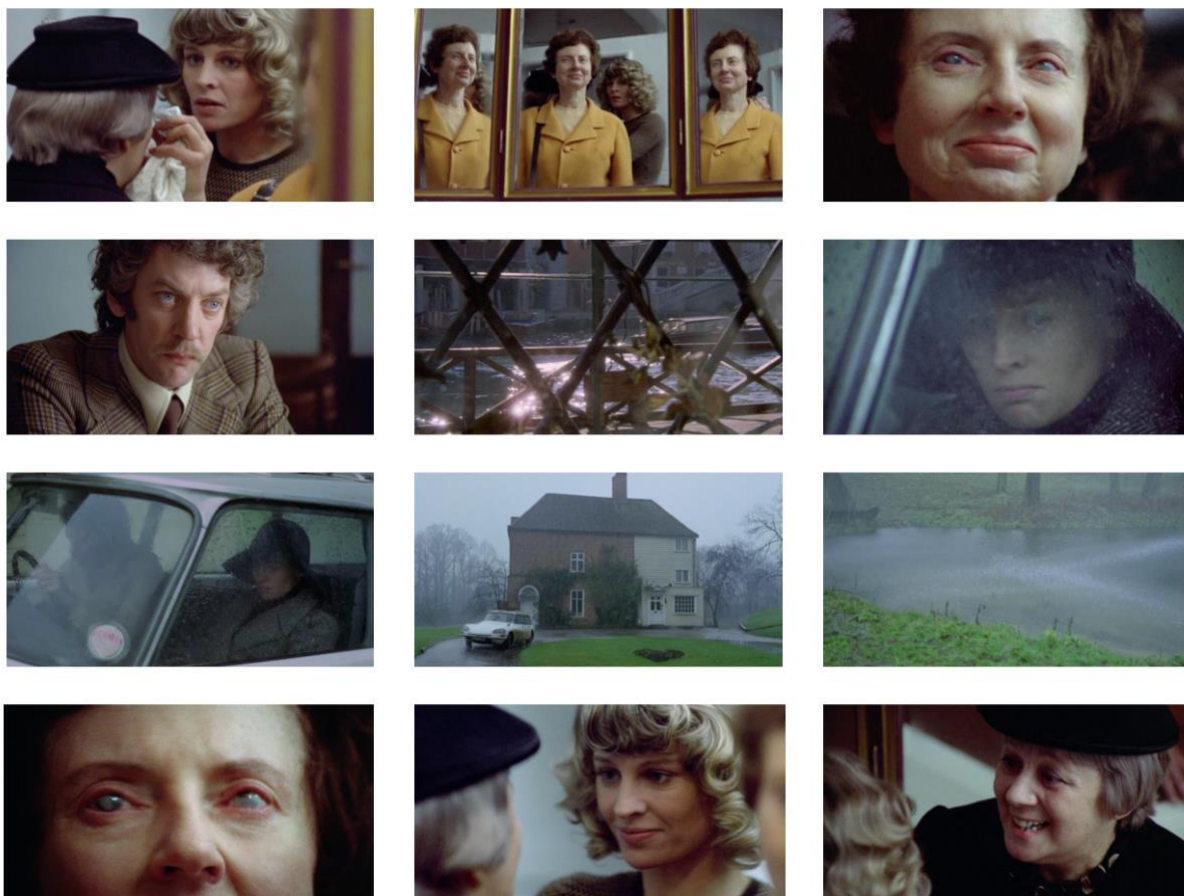
¹⁸¹ Tamtéž, s. 68.

¹⁸² DICK, Leslie. *Desperation and Desire, Sight and Sound*, s. 13. Bordwell ve stejném duchu používá označení „náповědy“ (cues).

¹⁸³ Tamtéž.

¹⁸⁴ Viz PALMER, James a RILEY, Michael. *Don't Look Now Revisited, Literature/Film Quarterly*, s. 18–19.

vnitřním zrakem vidí „neuvědomělý“ jasnozřivec John a co „uvědomělé“ médium v podobě slepé sestry Heather. Její slepota a zrak „obrácený dovnitř“ je zde akcentován záběrem na zrcadlové tabulky, ve kterých se Heather odráží a multiplikuje v majestátním triptychu, po němž následuje velký detail na její tvář. Roeg z něj stříhá na Johna Baxtera a kamera zoomuje do jeho tváře, která se zahledí mimo rám obrazu. Co John vidí, je vysvětleno následujícím subjektivním záběrem na mořskou hladinu benátského kanálu skrze okno restaurace. Roeg v danou chvíli přechází prolínačkou (pravděpodobně) do Johnovy vzpomínky na odjezd z Londýna. Laura sedí zachmuřená v autě, prší a do auta nasedá její muž. Ve velkém celku na dům odjíždějí se zavazadly na střeše auta. Podle Palmera a Riley je možné skladbu záběrů vykládat jako kódování, které se odvolává k minulosti skrze Johnovu paměť, kdy se skrze vodní hladinu rozpomíná na události asociované s utonutím Christine. Po záběru odjezdu manželů se objevuje (a opakuje) úplně první záběr celého filmu – tedy záběr na jezírko, ve kterém se utopila jejich dcera – který stále může být součástí Johnových vzpomínek. Montážní sekvence je ovšem problematizována tím, že po jezírku se prolínačkou nevracíme k subjektu Johna, nýbrž na velký detail slepých očí Heather. Palmer a Riley si při analýze scény vypomáhají termínem „mindscreen“, který si vypůjčují od teoretika Bruce Kawina, jímž je označován myšlenkový prostor myslí postavy, řekněme její „interní subjektivní záběr“. Retrospektivní „mindscreen“ je tak tedy z jedné strany rámován pohledem Johna a z druhé strany záběrem na Heather, což znemožňuje jednoznačně vyhodnotit, komu z dvojice postav tento myšlenkový prostor vlastně náležel. Může jít snad o „mindscreen“ Johna Baxtera, rozpomínajícího se na odjezd z Londýna, který je součástí širšího „mindscreenu“ Heather?



1. Záběrová řada montáže myslí Johna Baxtera a slepé Heather.

Obdobný montážní moment, který organicky propojuje dva různé mentální světy, následuje vzápětí znovu. „Směje se a je šťastná, jak jen může být,“ prohlásí Heather a Roeg z ní stříhá na Christine, která s úsměvem utíká v červené pláštěnce směrem na kameru. Střih jakoby potvrzoval její slova a ilustroval její vizi. Dcera je ovšem následně prolnta do detailu ústředního diapositivu interiéru kostela s červenou postavou, který si v restauraci znovu prohlíží John. Palmer a Riley se přitom v dané sekvenci nesnaží definitivně rozklíčovat, zda je „narativním zdrojem obrazů“ pouze jedna z postav a zda jde tedy dominantně o vize Heather či vzpomínky Johna, a dokonce připouští, že do montáže možná vstupuje kromě „vypravěčů-postav“ i „vypravěč ve třetí osobě“ – tedy samotný Roeg, který „z vlastní iniciativy vstupuje svobodně dovnitř a ven myslí postav“. Nesnaží se tedy jednoznačně interpretovat a ponechávají tak montážní sekvenci její enigmatický charakter, který jí právoplatně přísluší. Dvojice svoji úvahu uzavírá tím, že divák je postaven před „volný řetězec signifikantů, jejichž výsledkem je očarování a nepříjemný

pocit, že narativ ani narace nejsou ukotveny.“¹⁸⁵ Ačkoli je toto zneklidnění diváka dáváno do souvislosti s žánrovou podstatou snímku, jehož hrůza se projevuje skrze epistemologickou nejistotu a neschopnost rozklíčovat, co je a co není skutečné, a tudíž nebezpečné, období „nezakotvené“ se jeví i postupy stříhové skladby. Ta dané pocity nejen pomáhá zprostředkovat, ale rovněž diváka znejišťuje svojí nepředvídatelností.



2. Záběrová řada montáže myslí Johna Baxtera a slepé Heather.

5.4 Rozmanitost stříhové skladby

Skladebné postupy *Ted' se nedívej* se soustavně proměňují v provázanosti s tím, do jaké míry Roeg chce, aby byli diváci napojeni na postavu Johna Baxtera. Oproti filmům *Walkabout* a *Muž, který spadl na Zemi*, kde Roeg udržuje od postav spíše distanci, se v *Ted' se nedívej* nachází hned několik scén, které Roeg zachycuje obdobně, jako bychom je v krizových situacích subjektivně sami prožívali.¹⁸⁶ Těží během nich především z expresivních možností stříhové skladby a kamerového snímání, a jejich schopnosti modulovat čas události. V *Ted' se nedívej* zároveň možnost empatického souznění s postavou podporuje fakt, že John je psychologicky jasně vyprofilovanou postavou, se

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 20.

¹⁸⁶ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 137. Na daném místě uvádí autor i příklady z *Walkabout* a *Muže, který spadl na Zemi*. Žádný z nich ovšem není, dle mého názoru, natolik signifikantní a přesný.

kteřou je možné se – oproti mimozemskému panu Newtonovi či cizím jazykem hovořícím Aboridžincovi – daleko jednodušeji identifikovat. Jednou z takových situací zesíleného prožitku s postavou je moment v úvodní sekvenci, kdy se John vynoří z jezera s utonulou dcerou v náručí. Kamera je snímá z výrazného nadhledu, což divákovi umožňuje hledět do Johnovy tváře, zkroucené bolestným řevem, který je navíc nasazen asynchronně, což přidává scéně na její syrovosti. Záběry jsou zpomalené, je užit tzv. „overlapping editing“ (Bordwell), kdy následující záběr opakuje část záběru předchozího, což subjektivně prodlužuje tragickou událost. „Skrze tuto manipulaci s časem je [Roeg] schopen obdařit tyto události zdrcující opravdovostí a silou,“ píše Feineman.¹⁸⁷ Stejnými sugestivními prostředky je ostatně prodlužován i pád Laury v restauraci, během kterého na sebe převrhne stůl posetý množstvím jídla a pití. Pozoruhodná je v ohledu obou případů i dynamika střídání kontinuálního a nenávazného střihu, kdy první způsob skladby dává vyniknout tomu druhému a naopak: Před vytažením Christine z jezírka tak k němu John přibíhá v delších záběrech, kdy střih pohybově navazuje přesně tam, kde v předchozím záběru skončil, a to stejné platí o momentu, kdy John následně kráčí s bezvládným tělem Christine od břehu směrem k domu. Laura zase před pádem přichází z toalety ke stolu v nepřerušovaném záběru, kdy po jejím kolapsu stylizovaným výrazovými prostředky následuje opět nepřerušovaný záběr, ve kterém je na nosítkách vynášena ven z restaurace, zatímco ji John drží za ruku. Roeg tak v obou případech využívá dynamiky realistických a stylizovaných prostředků k tomu, aby krizovou situaci vygradoval a následně ji nechal v postavách i divákovi náležitě doznít.

Montážně výjimečná je scéna, odehrávající se v ději filmu předtím, než John poprvé zahlédne postavu v červeném – scéna manželského sexu. Oproti předchozím dramatickým momentům zdůrazňuje montáž během sexu citlivost dané scény, neupřednostňuje hledisko ani jedné z postav, čímž dává vyniknout jejich milostnému splynutí. Do soulože od začátku milování „probleskují“ momenty, kdy se milenci po sexu oblékají a připravují na večeři. Roeg ve střihně rozdělil lineární scénu na dva časové bloky, které po sobě bezprostředně následují, tedy sex a post-coitum, a vetkal je do sebe. Scény oblékání, které jsou zpočátku vnímány jako flashforward se častějším opakováním začínají pocitově stávat přítomností. Záběry z průběhu soulože zase postupně přestávají

¹⁸⁷ Tamtéž.

definovat přítomný okamžik a stávají se vzpomínkou na sex.¹⁸⁸ Tento unikátní kinematografický prožitek času je zároveň podpořen způsobem snímání a výběrem záběrů. Zatímco „prostřihy“ do budoucnosti jsou nejprve spíše věcného rázu (sundávání košile z ramínka ve skříni, zapínání sukně atd.), postupně v nich začínají dominovat tváře Johna a Laury, přičemž v linii milování se zase opouští od subjektivizujících záběrů do tváře manželů a pracuje se již s objektivnějšími záběry kopulačních pohybů. Ačkoli je střihové uspořádání scény otevřeno interpretaci a je možné v ní číst autorský komentář k pomíjivosti času, funguje zároveň natolik silně na emocionální rovině, že není nutné si montáž vykládat intelektuálně.

Roeg natočil tuto milostnou scénu, která původně nebyla ve scénáři,¹⁸⁹ aby podpořil mezi manželi vzájemnou intimitu, jelikož měl dojem, že jejich scény jinak vyplňuje neustálý svár ohledně dvou stařen a zesnulé dcery.¹⁹⁰ Laura s Heather totiž nakonec přes Johnův nesouhlas podstoupí spirituální seanci, během které skrz Heather obdrží další zprávu od Christine: John je v ohrožení života. Její muž o tom ovšem nechce nic slyšet a ani následný telefonát z Londýna, ohledně zranění jejich syna během sportovního utkání, nepovažuje jako stvrzení onoho varování. Starostlivá matka se proto navrácí do Londýna sama a v momentě loučení manželů užívá Roeg opět pozoruhodného stylistického obratu. Jejich vzájemné obětí totiž zopakuje ve dvou různých záběrech. Nejprve je zobrazeno zevnitř člunu, na kterém má Laura opustit Benátky, a hned poté znovu v již o něco bližším záběru z mola. Houston s Kinder uvádějí, že Roeg užívá tohoto časového „zauzlování“ v momentech, které transcendují ordinární realitu.¹⁹¹ V daném momentě jejich loučení – aniž by to divák či postavy ještě mohly tušit – totiž mezi manželi

¹⁸⁸ Podobný postřeh uvádějí i Kinder a Houston v časopise *Cinema*: „Nejprve se zdá, že se milování odehrává v současnosti a je prostřiháváno záblesky z jejich následného oblékání. Potom, co je více času stráveno v druhé linii, se zase zdá, že oblékání představuje filmovou přítomnost, zatímco je prostřiháváno do záblesků minulosti jejich milování.“ [KINDER, Marsha a HOUSTON, Beverle. *Seeing is Believing, Cinema*, s. 33.]

¹⁸⁹ Povídka jejich milování sice obsahuje, ale čtenáře spíše jen zdrženlivě informuje o tom, že k milostnému aktu došlo. „„Ted‘,‘ napadlo [Johna] vzápětí, ‚ted‘ je konečně ten pravý okamžik pomilovat se,‘ vrátil se do ložnice a Laura mu porozuměla a s úsměvem rozevřela náruč. Jaká úleva po dlouhých týdnech odříkání.“ Průběh soulože, která se odehraje doslova mezi právě ukončeným a následujícím odstavcem, nechává na čtenářově fantazii. V povídce následuje: „Musím se přiznat,‘ řekla později, když si před zrcadlem připínala náušnice, ‚že vlastně ani nemám velký hlad. Co kdybychom si dali normální večeři tady v hotelové restauraci?““ [DU MAURIER, Daphne. *Ted‘ se nedívej, in Daphne du Maurier – Ptáci a jiné povídky*. Praha: Motto, 2019. S. 18.] Jak bylo řečeno, Roeg do filmu nakonec rozpracoval i post-koitální scénu, která je v povídce rovněž pouze naznačena, a dokonce zachoval i Lauřino připínání si náušnice.

¹⁹⁰ ROEG, Nicolas. *The World is Ever Changing*, s. 165.

¹⁹¹ KINDER, Marsha a HOUSTON, Beverle. *Seeing is Believing, Cinema*, s. 32.

dojde k jejich poslednímu fyzickému kontaktu. Vševědoucí vypravěč tak v danou chvíli decentně akcentuje jejich rozloučení, které se nakonec ukáže jako definitivní.

Po jejich odluce se John vydává do kostela sv. Mikoláše, který restauruje, aby se zde setkal s biskupem, svým zaměstnavatelem.¹⁹² Ten Johnovi předá nové dílky do nástěnné mozaiky, zachycující převoz ostatků sv. Marka do Benátek¹⁹³, nacházející se ve značné výšce. John se je vydá po chatrném lešení porovnat s originály, během čehož se ze stropu spustí uvolněné prkno a zasáhne provizorní dřevěný výtah s nepřípraveným Johnem. Ten zůstane viset na zbytcích lešení vysoko nad zemí, zatímco se ho okolní italští řemeslníci snaží zachránit. Svým expresivním zpracováním scéna opět umisťuje diváka přímo do epicentra dění a dává mu zakusit prožitek postavy. Je prezentována téměř výhradně z pozice Johna, kamera kopíruje jeho rotační pohyb, když se houpe na uvolněném provaze, je užito nadhledu na biskupa, který ze země sleduje, jak je John nakonec zachráněn. Pád prkna je oproti tomu zobrazen v objektivním a zpomaleném záběru a divák o něm – oproti Johnovi zaujatému mozaikou – dopředu ví. Pozoruhodné je také to, že mezi uvolněním prkna a jeho dopadem na lešení uběhne sedm dlouhých vteřin, což vůbec neodpovídá reálnému trvání pádu prkna. Roeg tím u diváků vyvolává pocit, že se jim mohlo snad jen zdát: „Dlouhé prodlení nás elegantně staví do obdobného dilematu jako Johna. Letmo něco spatříme, ale nechceme to vidět. Jsme svědky předtuchy, ale

¹⁹² Postava biskupa, který se nezdá být příliš pevný ve svojí víře, je v *Ted' se nedívej* zdrojem několika roegovských narativních odboček, které jsme si představili také v předchozích analýzách. V první takové ho sledujeme, jak dává rozhřešení aristokraticky působící ženě, zatímco John Baxter vyčkává. Není zřejmé, čeho konkrétně se situace týká, ale vzhledem k tomu, že se biskup v italštině dotazuje na její lékařskou zprávu, mohou řešit např. potrat či nějaké pochybné sexuální smilstvo. Odpovídal by tomu i fakt, že biskup po celý film řeší daleko spíše profánní záležitosti a představuje jeden z projevů vyprázdňenosti křesťanské symboliky v celém filmu. Oproti Baxterovi však biskup alespoň akceptuje úlohu nadpřirozených sil, které stojí mimo církevní chápání světa. V momentě, kdy Johnovi hrozí nebezpečí, se tak Roeg vestřihne do scény, kdy se biskup v hrůze probudí ve svém pokoji ze zlého snu. Tento moment představuje další z roegovských odboček.

¹⁹³ Původní mozaika, která je na tomto místě ve filmu užita, se datuje do 12. století a ve skutečnosti se nachází v benátské Bazilice sv. Marka. Během vyobrazeného převozu evangelistových ostatků, který měl proběhnout v roce 828, se podle hagiografie odehrávaly na lodi četné zázraky. Marek je na mozaice přítomný jako zesnulý světec, bdící nad Benátčany, kteří ukořistili jeho ostatky z muslimské Alexandrie, aby je přemístili do právě zbudované baziliky. Tento výjev, jehož význam není jasný bez dostatečného nábožensko-historického kontextu, je přitom implicitní intertextovou referencí k závěrečné scéně filmu, kde jsou ostatky zavražděného Johna převáženy ve smutečním průvodu lodí po benátských kanálech na jeho pohřeb. Mozaika ovšem předznamenává i Baxterův subjektivní flashforward. Podobně jako John ve scéně své vize je i sv. Marek svědkem převážení svých vlastních ostatků. Jedná se o jednu z Roegových nejpečlivěji vybraných citací, která je zároveň nejdůmyslněji zamaskována – mozaika je ve filmu nekompletní a těžko dešifrovatelná. Proto jsem ani v rámci studia literatury k tématu na tento objev nikde nenarazil. Daná citace je proto především důkazem toho, jak propracovanou měl Roeg scénografii svých filmů a jak významnou roli v ní hrála uvědomělá práce s intertextovými odkazy.

ignorujeme ji s vírou, že se nic nestane.“¹⁹⁴ Ačkoli tedy diváci vědí v danou chvíli více než John, přizpůsobuje Roeg střihem jejich momentální prožitek tomu, co řeší hlavní postava v průběhu celého filmu.

Poté co je John zachráněn, vydává se s biskupem na procházku, během které jsou svědky scény, jak policisté vytahují z benátského kanálu vzhůru nohama mrtvolu další ženské oběti vraha řádícího v historickém městě. V úvodu této scény má John další krátkou vizi, která je tentokrát konvenčně rámována detailem jeho tváře zahleděné směrem k morbidnímu výjevu. Ve vloženém záběru jeho vize je zobrazeno alternativní vyústění situace z předcházející scény, nehody v kostele. John se zde v krátkém záběrovém fragmentu na lešení neudrží a zřítí k zemi. Jaký je však význam záběru? Uvědomuje si skrze něj John konečně nebezpečí, které mu hrozí? A proč s tímto typem záběrů – alternativní minulosti – nepracuje Roeg soustavněji?

Zdá se, že Roegova montáž je v *Ted' se nedívej* konzistentní zejména v tom, jak řešením jednotlivých scén dokáže neustále překvapovat. Oproti předchozím analyzovaným filmům ovšem vytváří přesto daleko důslednější paralely napříč strukturou celého filmu. Časové distorze je například užito, jak v sexuální scéně mezi Johnem a Laurou, tak během jejich loučení. Vyhrocené fyzické situace zase užívají obdobných výrazových prostředků, ačkoli se v jednotlivostech odlišují. Zcela nespojitě ale Roeg pracuje ve filmu s flashforwardy.

5.5 Možnosti zobrazování budoucnosti

Ted' se nedívej neužívá žádný z obvyklých flashforwardů, jak je popisuje Bordwell – tedy takových, které diváka „navnadí“ a nechají ho „nahlédnout výsledek ještě předtím, než poznáme kauzální řetězec, který k výsledku vede.“¹⁹⁵ Roegovy flashforwardy ani neumožňují divákovi si klást otázky, co bude muset v ději nastat předtím, než nadejde okamžik zobrazený flashforwardem. Případy záblesků z budoucnosti totiž ve filmu

¹⁹⁴ IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 82. Obdobně píše i v recenzi na film Penelope Houston: „Roeg natahuje čas, takže padající objekt, který jen letmo zaznamenejeme v rohu záběru, následně v mysli zavrhneme a až poté ho znovu identifikujeme jako příčinu neštěstí.“ [HOUSTON, Penelope. Don't Look Now, *BFI Monthly Bulletin*, 1973.] Roeg v rozhovoru scénu vysvětluje také tím, že chtěl, abych obecnost pochybovalo a domnívalo se, že se jim to možná jen zdálo, aby je následně mohl šokovat. [MILNE, Tom a HOUSTON, Penelope. Don't Look Now: Interview with Nicolas Roeg. *Sight and Sound*, s. 5.]

¹⁹⁵ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 79.

fungují na zcela jiném principu a každý z nich zároveň i na odlišné úrovni narace. Objevují se ve třech případech: 1) Dvojice záběrů v úplném začátku filmu, 2) Milostná scéna mezi manželi Baxterovými a 3) Subjektivní Johnova vize budoucnosti, ve které je svědkem převážení svých vlastních ostatků.¹⁹⁶

V prvním případě úvodních záběrů ještě nejsou ani představeny postavy fikčního světa, ony záběry „vidí“ pouze divák, který si ani neuvědomuje, že jde o flashforwardy. Narace skrze ně sice poukazuje na vědomí sebe sama, ale z hlediska komunikativnosti jsou nicméně silně ambivalentní. V druhém případě milostné scény představuje narace nejprve vnějškový autorský zásah, aby se postupným prolínáním dvou časových rovin přetavila spíše do znázornění subjektivního prožitku postav – předjímání a reflexe. V třetím případě Johnova subjektivního flashforwardu jde již o naraci, která na sebe sama nijak neupozorňuje, a naopak umisťuje diváka na úroveň omezeného vnímání Johna Baxtera. Zaměřme se nyní na poslední případ, naprosto zásadní pro vývoj narativu.

Po procházce Johna s biskupem, během které byli svědky odhalení další oběti vraha, cestuje John na lodi po benátských kanálech. Během cesty zahlédne na palubě protijedoucího motorového člunu svoji ženu oděnou v černém, doprovázenou oběma sestrami. Laura je na lodi zobrazena ve dvou různých záběrech, které jsou přímo navázány na Johna. Roeg neužívá objektivního záběru, kde bychom viděli Johna společně s Laurou, ale přesto však stříhem utváří přesvědčivou iluzi koherentního prostoru, ve kterém se obě lodě míjejí. Divák tak nemá v danou chvíli důvod spekulovat o tom, že by mohlo jít o projev Johnova daru „vidět věci budoucí“. Nepochybuje o tom ani John, který se ve filmu řídí proklamovaným heslem „uvěřím, když to uvidím“ (seeing is believing). Po své ženě, která měla být tou dobou již dávno v letadle do Londýna, se tedy vydává pátrat.¹⁹⁷ Fakt, že záběry Laury byly ve skutečnosti Johnovým subjektivním flashforwardem – který

¹⁹⁶ Nutno dodat, že záběry ze závěrečné scény se neobjevují pouze v momentě, kdy je John na lodi, ale jsou použity i v závěrečné montáži doprovázející Johnovu smrt. V danou chvíli ale ještě nejsou předpodstatné – pokládáme je stále za něco, co se již odehrálo.

¹⁹⁷ Jde o zlomový moment i v ději literární předlohy, kde rovněž není dopředu nijak avizováno, že jde o produkt Johnova prorockého vidění. (V povídce jde zároveň o jediný takový projev Johnových schopností.) V knize v ní dojde poměrně brzy a důsledky Johnova chybného úsudku (neschopnost přiznat si, že šlo o dar jeho vidění) tvoří hlavní dramatickou náplň původního textu. Daphne du Maurier v ní pak vypráví nejen o Johnově pátrání po Lauře, ale literární prostor vyhrazuje zejména Johnovým myšlenkám. Především tedy hypotézám toho, co se muselo stát, že se Laura navrátila do Benátek, aniž by o tom Johna srozuměla. Spisovatelka pak Johnovu vizi vysvětluje verbálně skrze sestru-věštkyni, která Johnovi praví: „Viděl jste nás v budoucnosti.“ Ve filmu je naopak předzvěst vysvětlena až po Johnově smrti, v úplném závěru filmu a hlavně čistě kinematografickými prostředky, když vidíme smuteční bárku převážet Johnovu rakev. Předloha závěrečnou scénu Lauřina příjezdu ani neobsahuje a končí v momentě Johnovy smrti. Poslední věta v povídce je věnována Johnově myšlence: „Ach bože, to je tedy zatraceně pitomá smrt...“

v danou chvíli zafungoval jako dramatický impuls pro jeho jednání – se odhaluje až v úplném závěru filmu, kdy jsou fragmenty této Johnovy vize zasazeny do širšího rámce scény, ve které smuteční procesí lodí převáží Johnovu rakev na jeho pohřeb.

Johnův psychologický flashforward zmiňuje i David Bordwell ve svém krátkém pojednání o flashforwardech v *Narration in the Fiction Film*. Uvádí ho ovšem chybně jako příklad, kdy „syžetový pohyb vpřed nevyhnutelně vyvolává otázku ‚Bude mít [John] pravdu v tom, co nastane v budoucnosti?‘“¹⁹⁸ Bordwell, stejně jako Neil Feineman, se v tomto případě mylí, jelikož divák v danou chvíli nemá k dispozici jakýkoli důvod se domnívat, že jsou záběry na Lauru produktem Johnovy jasnozřivosti.¹⁹⁹ Jakkoli se tedy Roeg může jevit jako „nedůsledný“ v dodržování konvencí, které například nastavují, co která postava skutečně vidí, v tomto případě je zcela precizní ve vytvoření přesvědčivé iluze, přičemž si zároveň (eliminací objektivizujících záběrů) připravuje prostor pro překvapivý „twist“ v závěru filmu. Narace proto v danou chvíli nefunguje jako tzv. nespolehlivý vypravěč, který by diváka klamal ve vyobrazení situace. Pouze v danou chvíli jedná nevyzpytatelně – náhle se omezuje v komunikativnosti a sebe-reflexivitě, která jí doposud byla vlastní. Diváckou percepci tak staví na omezenou úroveň vnímání Johna Baxtera, který „si opakovaně odmítá připustit svoji jasnozřivost, nechce uposlechnout varování a přenastavit vlastní prioritu hmatatelné reality“²⁰⁰ a dochází tak k chybnému závěru, že v ohrožení je ve skutečnosti jeho žena nikoli on sám.

Johnova vize, která nesplnila svoji varovnou funkci, přesto vybízí k zásadní otázce, kterou si klade Houston s Kinder: „Může být v jasnozřivosti obsaženo varování před událostmi, které nemusejí nutně nastat?“²⁰¹ Autorky upozorňují na Roegův důraz na všudypřítomné ohrožení Johna v Benátkách a připomínají Lauřinu větu, že je

¹⁹⁸ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 79.

¹⁹⁹ Neil Feineman v rozporu s mým tvrzením uvádí, že daný flashforward je „jasně definován“ jako obraz z budoucnosti. [FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 101] Pro svoji odvážnou antitezi ovšem neposkytuje žádnou argumentační oporu – prostě uvádí, že „jakmile vidíme Lauru na smuteční bádce, je nám jasné, že John musí zemřít“. [FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 103] (Načež rozvíjí dramaturgicky podnětné – ovšem pouze hypotetické a zároveň chybné – implikace toho, co toto vědomí znamená pro následné divácké vnímání děje.) Feineman svůj názor pravděpodobně odvozuje od toho, že divák musí bezpodmínečně rozpoznat právě onu „smuteční bádku“, která Lauru převáží. Dva záběrové flashforwardy jsou přitom rámovány tak, že je důraz kladen na trojici postav, zatímco se loď, spolu s jejími atributy „smuteční bádky“ nachází mimo rám obrazu – pouze na několik málo filmových políčkách jsou zachyceny i rudé růže, kterými je loď vyzdobena. Pokud chtěl být Feineman v rozpoznávání „smuteční bádky“ ve filmu důsledný, mohl alespoň uvést, že se bádka (ovšem bez Laury) objevuje ve filmu již daleko dříve – sice v rychlém kamerovém švenku – ovšem znázorněná ve své celistvosti, a navíc zdůrazněná hudebním motivem kostelních varhan doprovázených kostelními zvony.

²⁰⁰ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 93.

²⁰¹ KINDER, Marsha a HOUSTON, Beverle. *Seeing is Believing*, *Cinema*, s. 31.

neuvěřitelné, jak John nemůže změnit kurs událostí (ačkoli to říká v kontextu jeho opravy kostela). V návaznosti na její poznámku se autorky dále ptají: „Pokud je to pravda, jaký smysl potom měla ona varování?“ Ačkoli považují obě otázky za nevyřešené, domnívám se, že Roeg na ně v *Ted' se nedívej* přeci alespoň naznačuje odpověď. Řešení tohoto rozporu nalézám v Baxterově vizi svého vlastního pádu z lešení kostela, která je v analýzách ostatních teoretiků jinak zcela nepochopitelně přehlížena. Alternativní vyobrazení scény v kostele je jedním z příkladů „mimoběžného“ času. Může jít o pouhou Johnovu představu toho, jak mohla situace vyústit, ale může se stejně tak jednat i o jeho vizi alternativní reality. V takovém případě by jím režisér mohl naznačovat právě to, že neexistuje pouze jeden, předem daný vývoj událostí, čímž by zároveň připouštěl existenci Johnovy svobodné volby. Baxterovy vize by tak skutečně mohly být „varováním před událostmi, které nemusejí nutně nastat“, a případ této alternativní minulosti by tak jinými slovy otevíral i možnosti alternativní budoucnosti.

5.6 Montážní předitivo asociací

To, co nakonec Johnu Baxterovi zpečetí jeho osud, je jeho neschopnost – řečeno jazykem sémiotiky – chápat dění kolem sebe jako znaky, které jsou nositelem určitého symbolického signifikátu. Jak píše James Gifford v závěru vlastní analýzy: „Věci pouze *nejsou*, nýbrž také něco *znamenají*.“²⁰² Po peripetiích s policií, které John udá sestry jako možné únoskyně svojí ženy, se s ním konečně telefonicky spojí Laura, která ho ubezpečí, že je v pořádku v Londýně s jejich synem, čímž ontologicky problematizuje scénu, kdy ji John spatřil na protijedoucí lodi. Tento rozpor dvojí skutečnosti však Johna nijak nepřiblíží k sebereflexi situace a ani částečnému připuštění možnosti, že nebezpečí hrozí ve skutečnosti právě jemu. Ačkoli ani divák nedokáže v tuto chvíli ještě plně rozkrýt význam Johnovy vize, dozvídá se spolu s Laurou – která se mezitím stihla vrátit do Benátek a setkat se sestrami, u kterých se s Johnem těsně minuli –, že Johnovi již hrozí eminentní nebezpečí. Mezitím narazí John v Benátkách již potřetí na červeně oděnou postavu a tentokrát se ji vydá pronásledovat. Když ji dostihne v opuštěné budově, scénograficky stylizované hororovými prostředky, a snaží se ji pomoci v domněnku, že jde

²⁰² GIFFORD, James. Don't Look Now, *Photon*, s. 46.

o ztracené a vystrašené dítě, ukáže se, jak hrozivě se mýlil. Pod červenou kapucí se skrývá ohyzdná tvář staré trpaslice – vražedkyně, po které pátrá policie po Benátkách, která šokovanému Johnovi bez okolků do krku zarazí sekáček na maso.²⁰³ John padá k zemi, kde v křečích krvácí a umírá.

Jeho smrt provází závěrečná montáž myslí, kdy jsou do subjektu umírajícího Johna ve zběsilé asociativní montáži zakomponovány různé obrazy, kterých jsme byli ve filmu jako diváci svědky. Někteří autoři tuto scénu chybně interpretují jako montážní tropus, kdy Johnovi „před očima proběhne celý život“ – sekvence však nezobrazuje nic z Johnova života před začátkem filmu. Může jít o Johnův „křest v krvi“, jak uvádí James Gifford, kdy John konečně „akceptuje to, co v sobě tak dlouho potlačoval“²⁰⁴ a jeho osvobozená mysl je jakoby zavalena obrazy, které produkuje jeho jasnozřivé vědomí. Montáž sice obsahuje některé záběry, kterých John nemohl být fyzicky svědkem,²⁰⁵ ale neodhaluje v nich skryté významy – pouze je uvádí do nových souvislostí. Montáž nevysvětluje doposud skrývanou kauzalitu jevů – situace působí spíše dojmem rekapitulace celého filmu. V montáži jsou zobrazeny jeho nejděsivější i nejkrásnější momenty, znázorňuje je provázanost celého universa *Ted' se nedívej* skrze gesta, pohyby, barvy a vizuální podobnosti, a zároveň navazováním afektovaných záběrů (leknutí Laury, odvrácení zraku Christine, panický běh syna podél jezírka) na krvácejícího Johna zesiluje divácký šok z nepředvídatelného napadení trpaslicí. Montáž zároveň prezentuje „defilé“ svých vlastních možností uvnitř filmového média, když vytrhává záběry z jejich původní narativní funkce v dané sekvenci a přepodstatňuje je v novém skladebném pořadí. V jeden moment Roeg dokonce „zasmyčkuje“ začátek filmu s jeho závěrem: Na záběr, ve kterém John při svém smrtelném záchvatu vykopne sklo z blízké okenní tabulky, je nastřiženo sklo, které v úvodu filmu u jezera přešel jeho syn na kole. V úvodní scéně vedla tato neočekávaná překážka k jeho pádu a poškození kola, které se John mladší vzápětí ujme opravovat. To mohlo mít za následek, že si zaměstnaný opravou nevšiml, když se jeho sestra začala topit. Roeg touto překvapivou skladebnou hříčkou – Johnova smrt jakoby spustila události v počátku filmu,

²⁰³ Situace, kterou někteří označovali za „banální krvavé uzavření příběhu“ či jako „deus ex machina“, vykládá John Izod skrze psychoanalytické vysvětlení: Jelikož Baxter odmítá vidění své dcery, „potlačuje tím svůj tlak nevědomí, intenzifikuje ho, takže nakonec vytryskne do vědomí – odmítne „léčící úlohu“ a transformuje se do démona“. A vysvětluje ho Jungovým pojetím pojmu „enantiodromia“, kdy nadbytek potlačované nevědomé síly nakonec ústí ve svůj opak. [IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 79.]

²⁰⁴ GIFFORD, James. *Don't Look Now*, *Photon*, s. 46.

²⁰⁵ Palmer a Riley se domnívají – pravděpodobně vzhledem k tomu, že sekvence obsahuje i záběry toho, čeho byl svědkem pouze divák a nikoli John –, že jde o „kombinaci vypravěče první a třetí osoby“. [KINDER, Marsha a HOUSTON, Beverle. *Seeing is Believing*, *Cinema*, s. 20.]

které k jeho smrti nakonec vedly – utváří svého druhu narativní Möebiovu pásku, kterou chtěl Roeg původně užít jako grafický základ pro titulkovou sekvenci.²⁰⁶ Nic z toho však nakonec nemá skutečný vliv na přeformulování jevů a jejich provázanosti ve fabuli filmu. Tuto funkci zastává až následující, závěrečná scéna celého filmu, která konečně odhaluje, že to, co John interpretoval jako návrat své ženy do Benátek bylo ve skutečnosti budoucí vizí smutečního procesí lodí převážejících jeho rakev. A právě to nedokázal svým jednáním odvrátit.

Ted' se nedívej tak v závěru nenechává příliš mnoho neuzavřených narativních mezer z hlediska toho, co se na úrovni děje vlastně odehrálo. Namísto toho nechává diváka tápat v otázkách, jakou roli ve filmu sehrály různé symboly a montáží sugerované asociativní souvislosti. „*Ted' se nedívej* opakovaně ‚ozvláštňuje‘ vlastní asociativní kódování, podrývá jistotu v to, že je možné ho vůbec interpretovat,“ píše Palmer a Riley ve svém článku. Přestože tedy například červená barva představuje prvek, který diváka silně přitahuje k narativu, nelze uspokojivě rozšifrovat kupříkladu to, proč byla vražedkyně oděna do rudého kabátce podobně jako dcera Christine v momentě svého utonutí. „Akumuluje se myriáda možností výkladu a jejich rozmanitost zpochybňuje naši schopnost sloučit rozdílné fragmenty do celku, který bychom dokázali definovat a interpretovat,“ uzavírá dvojice autorů a vyhodnocuje *Ted' se nedívej* jako „modernistické umělecké dílo“, jehož významy nelze definitivně rozpoznat.²⁰⁷

Tom Milne ve své kritice *Ted' se nedívej* nepodloženě uvádí, že Roeg ve svých filmech neužívá symbolů. Roeg je ale daleko spíše šetrný v užívání symbolů, které by něco znamenaly mimo svět jeho filmu. Obzvláště v jeho třetím filmu *Ted' se nedívej* neutváří Roegovy montážní sekvence takové významy, které by přesahovaly hranice filmové diegeze a komentovaly svět kolem nás. Tohoto nedostatku společenského přesahu si ostatně všimli i tehdejší kritici, z nichž jeden trefně poznamenal, že *Ted' se nedívej* „ve výsledku signifikuje sebe sama.“²⁰⁸ Přesto i Roegovo *Ted' se nedívej* předkládá pozoruhodný komentář sahající mimo jeho filmovou diegezi, komentář k limitům lidského poznání. Film znepokojuje nejen hlavní postavu svým narativem, ale podobně mate i diváka svou narácí, čímž prohlubuje spojení mezi divákem a hlavní postavou. Johnův problém, že „věří pouze tomu, co vidí, ale přitom to, co vidí, je otevřené

²⁰⁶ MILNE, Tom a HOUSTON, Penelope. Don't Look Now: Interview with Nicolas Roeg. *Sight and Sound*, s. 4.

²⁰⁷ PALMER, James a RILEY, Michael. Don't Look Now Revisited, *Literature/Film Quarterly*, s. 18.

²⁰⁸ KOLKER, Robert Phillip. The open texts of Nicolas Roeg, *Sight and Sound*, s. 82.

dezinterpretaci,²⁰⁹ je vlastně i problémem diváka filmu. Herecké projevy dvojice sester, biskupa či detektiva jsou například stylizovány žánrovým způsobem, který jakoby diváka nabádal k tomu, že před Johnem něco zatajují a mají nekalé úmysly. Neil Feineman z toho například vyvozuje, že všechny postavy ve filmu nesou určitý podíl na Johnově smrti.²¹⁰ Roeg diváka ovšem znejišťuje zcela vědomě a podobné zavádějící výklady jsou jeho záměrem. V této souvislosti je často zmiňovaný střih na dvojici směřících se sester během hádky mezi Laurou a Johnem. Jakoby tato krátká střihová odbočka – jejímž zdrojem může být stejně tak Johnova představa či vize jako i Roegův externí a podvrtný komentář – měla ilustrovat a zároveň potvrzovat Johnovy pochybnosti ohledně praradných úmyslů obou sester. V rozhovoru se přitom Roeg přiznává, že bylo jeho záměrem dodat sestřím jistou ambivalenci a otevřít možnosti různým interpretacím. Proto je ostatně nechal se smát u fotografií svých dětí, jakoby pouze vzpomínaly na nějaký zábavný incident z minulosti.²¹¹

Významy a asociace, které Roeg montážními spojeními utváří, tak vlastně nemusejí být vždy definitivní. Michael Dempsey vysvětluje, že spojení dvou záběrů u Roega nemusí nutně znamenat, že mezi nimi *musí* být nějaká souvislost, montáž spíše „naznačuje, že tam nějaká souvislost být *může*.“²¹² A toto platí nejvýrazněji právě u Roegova *Ted' se nedívej*, který bychom mohli rovněž označit za Ecovu „epistemologickou metaforu“ v rámci otevřeného díla. Funkcí takové metafory je, že „ve světě, kde nespojitost jevů zpochybnila možnost jednotného a definitivního obrazu, nám ukazuje cestu, jak můžeme svět, v němž žijeme, vidět, a tím ho přijmout a začlenit do naší senzibility. Otevřené dílo se ujímá úkolu podat nám obraz nespojitosti. Nevypráví o ní, samo touto nespojitostí je.“²¹³ Při hlubší analýze *Ted' se nedívej* tak teoretik vlastně zastává roli sisyfovského badatele, snažícího se marně potvrdit vlastní hypotézy, které mu jsou torpédovány ze strany samotného autora. Roegovým úmyslem přitom může být – pomocí montáže – právě zpochybnění možností lidského poznání nahlédnout za „oponu“ nejen filmové diegeze, ale i reality jako takové.

²⁰⁹ PALMER, James a RILEY, Michael. Don't Look Now Revisited, *Literature/Film Quarterly*, s. 16

²¹⁰ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 86.

²¹¹ MILNE, Tom a HOUSTON, Penelope. Don't Look Now: Interview with Nicolas Roeg. *Sight and Sound*, s. 4.

²¹² DEMPSEY, Michael. Review: Don't Look Now, *Film Quarterly*, Spring 1974, s. 41.

²¹³ ECO, Umberto. *Otevřené dílo*, s. 171.

6. Kapitola – Bad Timing (1980)

Z pěti analyzovaných snímků představuje *Bad Timing* (1980) dovršení Roegovy autorské poetiky – jak v ohledu jeho překračování kinematografických konvencí a zavádění unikátních formálních vzorců, tak i v propracovanosti jeho narativní struktury. Roegovo prolínání různých časových rovin, které se v předchozích analyzovaných filmech většinou odehrávalo na lokální úrovni uzavřených montážních sekvencí, představuje v případě *Bad Timing* univerzální konstrukční princip syžetu,²¹⁴ který neustále „přepíná“ mezi dvěma časově oddělenými ději. V retrospektivní „milostné linii“ sleduje film průběh extrémního vztahu mezi univerzitním profesorem psychologie Alexem Lindenem (Art Garfunkel) a podstatně mladší, živelnou a promiskuitní dívkou Milenou (Theresa Russell), který vyvrcholí jejím pokusem o sebevraždu. V současnosti se odvíjí „detektivní linie“ příběhu, kde Milenina sebevražda spustí vyšetřování okolností jejího předávkování prášky detektivem Frederickem Netušilem²¹⁵ (Harvey Keitel). Ten se snaží rozkrýt, jakou úlohu v celé věci sehrál právě její milenec Alex. Roegovo střídání mezi narativní linií „vyšetřování“ a retrospektivní linií potenciálního „zločinu“, obvyklého pro detektivní příběhy, utváří „dvojí linearitu na úrovni syžetu“, jelikož každá z linií je až na výjimky představena „víceméně chronologicky“.²¹⁶ Oproti klasickým detektivním příběhům, ve kterých bývají obě linie odděleny v delších časových blocích, přechody mezi nimi jsou dopředu avizovány konvenčními technikami a jednotlivé retrospektivní vstupy lze vykládat jako svědectví konkrétních osob,²¹⁷ je Roegova konstrukce syžetu daleko

²¹⁴ Srov. SALWOLKE, Scott. *Nicolas Roeg: Film by Film*, s. 76.

²¹⁵ Přestože je postava Harveyho Keitela ve filmu uvedena jako „Netušil“, tedy bez háčku nad „s“, Roeg vysvětloval, že příjmení bylo ve scénáři inspirováno českým jazykem (kterým se ve filmu rovněž hovoří ve scéně na československém úřadě). [IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 111.] Netušil měl představovat postavu, které „něco uniká“ a ona tedy „netuší“. V této kapitole jsem se proto rozhodl jeho jméno uvádět „počeštěně“, abych se tím přiblížil Roegově původní intenci.

²¹⁶ THOSS, Jeff. *Deceptive Continuity: Classical Editing and Nonlinear Narrative in Nicolas Roeg's Bad Timing*. In: *Perturbatory Narration in Film*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018, s. 179. Bordwell pro toto narativní ztvárnění detektivních příběhů rovněž užívá označení „dvojí formování fabule“ [Viz BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 88.]

²¹⁷ Za příklad můžu použít filmovou klasiku Orsona Wellse, *Občan Kane* (1941), která sice není typickým kriminalistickým příběhem, přesto ale splňuje klasické parametry detektivního pátrání, které je rámováno snahou novináře rozkrýt význam „poupěte“, posledního slova, které Kane vydechl před svou smrtí. Novinář navštěvuje klíčové osoby Kanova života, které vždy v izolovaných retrospektivních blocích poodhalují, čeho byly svědky v dané fázi Kanova. Chronologicky na sebe navazují a, ačkoli představují subjektivní „brány“ do minulosti, protiřečí si pouze minimálně.

nepředvídatelnější. Dochází k frekventovanému střídání mezi liniemi na základě rafinovaných asociativních přechodů, které nezřídka nerespektují klasické konvence. Nejasné narativní ustanovení úhlu pohledu také stírá hranice mezi tím, zda nahlížíme do objektivní minulosti nebo subjektivní paměti (či imaginace) některé z postav. Z hlediska stylové kontinuity představují tyto postupy vyvrcholení Roegovy montážní a narativní poetiky.

V dosavadních analytických textech se syžetová konstrukce *Bad Timing*, která ze své podstaty znemožňuje rekonstrukci úplné a definitivní fabule, stala předmětem opakujících se úvah nad „ontologickým charakterem“ sekvencí z minulosti. Syžet vyvolává především dva okruhy otázek: Představuje retrospektivní linie sdílené vzpomínky Alexe a Mileny, či jde pouze o subjektivní a jednostranný výklad, jak si minulost v paměti zafixoval Alex? Jsou události následující po Milenině předávkování – Alexovo znásilnění jejího bezvládného těla – skutečnou rekonstrukcí zločinu? Nebo jde naopak o nepotvrzenou kriminalistickou dedukci, či snad perverzní fantazii detektiva Netušila, který chce Alexe usvědčit z domnělého zločinu? U filmu, jehož ústředním konfliktem je partnerský spor mezi mužem a ženou rozehraný do obludných rozměrů, se zároveň výrazně lišily pozice, které k těmto rozporuplným otázkám zaujímal autoři a autorky. Feministické pozice, ze kterých autorky film analyzovaly a kriticky se vymezovaly vůči pojetí jiných kritiků (nikoli vůči filmu samotnému), pokládám v konkrétních postřezích k montáži za značně inspirativní. Klíčovým příspěvkem k nastolené problematice je však monografie Keyvana Sarkhoshe *Kino der Undordnung*, ve které jeho koncept „narativního větvení“ představuje univerzální řešení obou otázek.

Do vlastní naratologické analýzy proto zapracuji kromě Sarkhoshe, jehož pojetí níže vyložím, i tyto „ideologické spory“, skrze které nahlédneme problematiku montáže Roegových postupů montáže myslí a montážní šifry. V pozdější části této analýzy se pak zaměřím na srovnání poetiky Roegova *Bad Timing* s poetikou Christophera Nolana. Z režisérů – jako je Steven Soderbergh, Danny Boyle či Tony Scott –, kteří se otevřeně hlásí k Roegově montážnímu dědictví, může skrze komparaci právě Nolanova tvorba nejvíce poodhalit, v čem je Roegova poetika specifická a jakým způsobem je možné ji dále rozvíjet. Hans Beller prohlásil, že Roeg z hlediska vyprávění příběhů „předběhl dobu“²¹⁸, a ostatně

²¹⁸ V celém znění: „Pokud jde o vyprávění příběhů, předběhl Nicolas Roeg svoji dobu. Předtím, než se scenáristé začali pouštět do složitých narativů, kombinujících několik dějových linií, a učinily z nich běžné vyprávěcí a montážní vzorce, Roegovy filmy je obsahovaly již od samého počátku.“ [BELLER, Hans. Look Now!]

i sám režisér prorokoval: „Jsem přesvědčený, že tento formální nádech, který jsem našel, bude jednou rozpracován v jiných filmech, kde ho možná zpřesní a udělají lépe. Tento nádech filmové formy *bude* realizován. Vím to.“²¹⁹

6.1 Dvojitá linearita syžetu

Jak je u Roegových filmů obvyklé, v úvodních pasážích jeho filmů jsou propojovány různé časoprostorové linie, aniž by divák dopředu znal narativní klíč pro jejich usouvztažnění. Montážní prology rovněž nastavují tematické roviny filmu a předkládají hustou texturu informací, z nichž ne všechny fungují v danou chvíli jako srozumitelné expoziční vstupy. V komplikovaném úvodu *Bad Timing*, který nyní detailněji naratologicky rozeberu, je divácká aktivita směřována zejména k vyjasnění časové posloupnosti různých linií. Těch je do sebe „vplétáno“ hned pět. Dvě hlavní linie byly představeny již výše – jde o retrospektivní linii vývoje milostného vztahu mezi Alexem a Milenou (linie **A**) a linii současnosti, sledující paralelně průběh vyšetřování a Milenin boj o život na operačním sále (linie **B**). Na úrovni fabule začíná linie **B** tam, kde končí linie **A** – tedy v momentě Milenina předávkování. V úvodu filmu je ovšem ještě problematické si obě hlavní linie časově zařadit, což komplikuje právě přítomnost dalších tří vedlejších linií. Tyto linie (budu je označovat jako A0, A1 a A/B) zobrazují události, které se odehrály rovněž v minulosti, tedy v rámci hlavní linie **A**, či jí předcházely. (Divák je ale schopen si je zařadit do fabule také až v průběhu filmu.) Syžet úvodní montáže by bylo možné graficky představit zhruba takto:

A1 → **B** → A0 → **B** → A/B → **B** → **A** → **B**

Celý film otevírá krátká scéna ve vídeňské galerii, která zároveň slouží jako titulková sekvence (A1). V ní je představeno ústřední partnerské duo na výstavě obrazů Gustava Klimta a Egona Schieleho. Z linie A1 přemísťuje diváka ostrý střih do současnosti (linie **B**), kde je v sanitce, za Alexova dohledu, Milena převážena do nemocnice. Po krátké situaci,

Anmerkungen zur Montagetechnik in Don't Look Now, in *Film-Konzepte 3: Nicolas Roeg*. München: Edition Text+Kritik, 2006, s. 67.]

²¹⁹ CRAWLEY, Tony. The Last British Film Maker, *Films Illustrated* 9, č. 106, 1980, s. 393.

kdy žárlivý Alex zakryje Milenin dekolt před potenciálním zrakem záchranáře, se přechází z detailu komatózní Mileny do další retrospektivní linie (A0). V ní se Milena loučí se svým manželem Štefanem (Denholm Elliot), Čechoslovákem, kterého opouští na hraničním přechodě z bratislavského mostu přes Dunaj do Rakouska. Střih po Milenině odjezdu přesouvá diváka zpátky do linie **B**, kde je Milena již převážena na sál. Následuje krátký vstup do linie ustanovující moment Milenina předávkování a jejího telefonátu Alexovi, ve kterém ho o svém činu zpraví (linie A/B), tedy linie, která představuje pomyslný časový mezník mezi linií minulosti a současnosti. Z následujícího návratu do nemocnice (**B**) si divák tuto linii již dovede ustanovit jako přítomnost, ze které narace podniká výpady do různých momentů v minulosti. Linie **B** pokračuje ve sledování Alexe, jak na chodbě nemocnice zamyšleně kouří a rozpomíná se na své seznámení s Milenou – asociativní střih z Alexe s cigaretou přemísťuje diváka do zakouřeného večírku v linii **A**. Ten představuje vůbec první retrospektivní moment celé jejich někdejší avantýry.

Od dalšího návratu do linie **B**, kde Alexe začíná zpovídat policista, dochází v syžetu filmu již k předvídatelnějšímu střídání mezi liniemi **A** a **B**.²²⁰ Variabilita v přechodech mezi liniemi pak spočívá zejména v nepředvídatelnosti toho, kdy k těmto přechodům dojde a kam diváka přemístí – do linie **B** navrací střih diváka například střídavě k postavám Alexe, Mileny a Netušila. Divák si také postupně na pomyslnou časovou osu fabule zařazuje i události z linií A0, A1 a A/B. Loučení Mileny a Štefana (A0) si vyhodnocuje jako nejzazší minulost, tedy jako situaci, která předcházela Milenině seznámení s Alexem. Scéna z galerie (A1) je v syžetu dokončena v 15. minutě filmu, kde se napojuje na chronologii hlavní milostné linie **A**. Linie A/B – Milenina sebevražda – představuje svorník mezi koncem linie **A** a počátkem linie **B**. Fabuli si tedy můžeme načrtnout zhruba takto:

A0 → **A** (součástí této linie je scéna A1) → A/B (moment předávkování) → **B**

Během zhruba prvních deseti minut filmu se tak Roegovi daří úspěšně skloubit hned několik tvůrčích záměrů. Nastavuje dramatickou situaci Milenina předávkování, která

²²⁰ Pravidelné syžetové střídání mezi liniemi **A** a **B** je ve zbytku filmu později narušeno pouze na dvou místech, a to fragmenty ze situace Milenina předávkování (A/B), jež jsou vždy zapuštěny do Netušilova výsledku Alexe: **B** → A/B → **B**. Vždy jsou z linie A/B odhaleny pouze určité momenty, a dokonce i ve chvíli, kdy linie **A** dospěje v syžetu chronologicky k momentu předávkování, není situace zobrazena bezprostředně v jejím lineárním trvání, nýbrž fragmentárně. Vynechává zejména některé repliky z telefonátu mezi Alexem a Milenou z dřívějších flashbacků, a představuje tak vlastně jednu z možných alternativ, jak mohl telefonický rozhovor proběhnout.

iniciuje Netušilovo pátrání. Akcentuje skrze flashbacky kritický moment jejího telefonátu Alexovi po svém předávkování (A/B), čímž ho zároveň usvědčuje ze lži během výslechu. Alexova odpověď ohledně času, kdy vytočil číslo záchranné služby, je v rozporu s tím, co tvrdí policistovi. Jeho „špatné načasování“²²¹ a z něj vyplývající nejasnosti ohledně toho, co se dělo potom, co obdržel telefonát, motivují detektiva i diváka v pátrání po událostech osudné noci i rozkrývání charakteru jejich vztahu. Na minulost se zároveň rozpomíná sám Alex, což odstartuje chronologickou linii vývoje jejich vztahu (A), který vyklenul až do tragického finále. Roeg také ustanovuje Štefana (A0) jako jeden z vrcholů milostného trojúhelníku, který Alex – ve své žárlivé domýšlivosti – v průběhu filmu rozšiřuje o další potenciální milence do složitějších mnohoúhelníků. Galerie v úplném úvodu filmu (A1) je zase užito k nastavení spíše tematických než narativních parametrů příběhu, kdy Klimtovy a Schieleho obrazy intertextuálně předjímají téma bolestivé lásky i celkové estetiky filmu. Rakouská metropole, ve které se děj filmu odehrává, byla mimochodem na počátku 20. století působištěm jak secesního hnutí, jehož oba malíři byli členy, tak i univerzitním působištěm Sigmunda Freuda, zakladatele psychoanalýzy, k němuž se odvolává Alex na svých přednáškách na univerzitě. Rozbíhavé vyprávění rovněž nastavuje – pro Roega obvyklé – nediskurzivní téma choulostivé a selektivní paměti, a jejich souvisejících procesů a zákonitostí.

6.2 Perspektiva vyprávění

„*Bad Timing* klouže mezi minulostí a současností jako kyvadlová doprava podvědomí. Roeg přetvořil dosavadní linky narativní kinematografie do železniční sítě plné rychlých spojů a tunelů ve stylu hudebního glissanda.“²²² Montáž mysli je možné vnímat jako univerzální konstrukční princip celého filmu – neomezuje se již na partikulární sekvence jako v předchozích Roegově snímcích. Podobně jako se Roeg odvolával u *Muže, který spadl*

²²¹ Název filmu *Bad Timing* přitom neodkazuje pouze k intradiegetickému špatnému načasování v Alexově výpovědi, ale je zároveň reflexivní k pozici Roega v dané době. Dle autorových memoárů vzešel název z poznámky, kterou na adresu tehdy ještě nehotového snímku pronesla představitelka Mileny, herečka Theresa Russellová (rovněž Roegova budoucí manželka): „Nicu, tohle je šílenství! Já ten film zbožňuju, ale jdeš za hranu. Vybral sis pro něj hrozně špatné načasování.“ [ROEG, Nicolas. *The World is Ever Changing*, s. 46.] Russellová zřejmě poukazovala hlavně na to, jak v sedmdesátých a osmdesátých letech část veřejnosti opovrhovala explicitností, s jakou Roeg pojímal sexuální scény. Zároveň může být „špatné načasování“ také spojováno s vypravěčskými a střihovými technikami, které v roce 1980 v leccem předběhly svoji dobu.

²²² ANDREWS, Nigel. Out of the Sky, *Financial Times*, 19. 3. 1976.

na *Zemi*, že se celý film odehrává v mysli mimozemšťana Thomase Newtona²²³ – což se při podrobnější analýze filmu nejevilo příliš přesvědčivé – v následujícím filmu sledoval stejný záměr. „*Bad Timing* není vyprávěn ve flashbacích ani flashforwardech – jde o myšlenkový vzorec. Celý film se vlastně odehrává během výslechu [...] Když se policista začne vyptávat Lindena, zda znal onu dívku, jeho mysl odpluje do myšlenkového vzorce.“²²⁴ S jeho vyjádřením lze nyní spíše souhlasit. Přesto však není v *Bad Timing* nikterak jednoznačné – obdobně jako tomu nebylo ani v případě jiných sekvencí montáže mysli – že by film prezentoval „myšlenkový vzorec“ (Roeg) či „podvědomí“ (Andrews) pouze jedné z postav, konkrétně Alexe Lindena.

V retrospektivě sleduje první polovina filmu propukající nesnáze uvnitř milostného vztahu ústřední dvojice – Mileninu frivolnost, náznaky alkoholismu či zatajování manželství na jedné straně, Alexovu žárlivost a chorobnou tendenci Milenu formovat do vytouženého ideálu na straně druhé. Přechody ze současnosti (**B**) do této linie vyprávění (**A**) jsou sice nejdříve konvenčně signalizovány jako vstupy do Alexovy paměti, ale později je tato jednoznačnost problematizována. To znovu vede k otázkám, která z postav minulost vlastně zprostředkovává a do jaké míry mohou jejich vzpomínky podléhat subjektivnímu zkreslení.

Vezměme si příklad z přechodu do ustanovující linie **A** v úvodu filmu. Do seznámení ústřední dvojice na večíрку se z přítomnosti dostáváme přes záběr na Alexe, který pokuřuje cigaretu na nemocniční chodbě, zatímco je Milena převážena na sál. Na jeho detail je nastřížen záběr směřující se Mileny v prostředí večíрку. Detailní záběr na Milenu se transfokací rozšiřuje na polodetail, ve kterém jeho budoucí partnerku baví cizí muž v důvěrné blízkosti. (Alex se tak již na jejich počáteční setkání rozpomíná v souvislosti s přítomností dalšího muže.) Že se jedná skutečně o jeho vzpomínku, stvrzuje střih zpátky do přítomnosti, kde Alex zasněně vyfukuje kouř. Následující záběr je znovu návratem do minulosti večíрку, který Roeg již rozvíjí lineárně. Tento typ „prolínání“ konce jedné scény se začátkem další scény – nikoli skrze technickou prolínačku, ale pomocí ostrých střihů, které diváka přemísťují v různých časech tam a zpátky, dokud ho neukotví v linearitě scény následující (linie **A**) – je jedním ze střihových principů, které Roeg ve filmu užívá. Umožňují mu zúročit významový potenciál mezi oběma sekvencemi, aniž by byl omezen na obvyklou jednorázovou „srážku“ závěrečného záběru předcházející scény a prvního

²²³ Nicolas Roeg: roundabout rogue, *Andy Warhol's Interview*, s. 35.

²²⁴ PADROFF, Jay, Roegian Thought Patterns, *Films* 1, č. 10, 1981.

záběru scény následující.²²⁵ V případě vstupu do večírku, slouží tato metoda k přísnějšímu ustanovení Alexe jako subjektu, v jehož paměti dochází k přehrávání situace z minulosti.²²⁶ Zprvu jasně vystavěná „Alexova retrospektiva“ však není zakončena očekávatelným návratem do přítomnosti skrze Alexův subjekt, nýbrž ostře přechází do přítomnosti operačního sálu, kde se doktoři snaží Mileně zachránit život. Po jejich seznámení na večírku tak následují tři krátké záběry, ve kterých doktoři Mileně kontrolují zorničky. Velký detail jejích očí v blízkosti retrospektivy rovněž může vyvolávat pochybnosti o tom, zda vzpomínka přísluší v danou chvíli skutečně jen Alexovi.



Příklad Roegova „prolínání“ závěru scény se začátkem scény následující.

Pomocí figury záběru a protizáběru je později řešen i další konvenční přechod do vzpomínky. Alex se během procházky z nemocnice pro cigarety zahledí na hladinu nočního Dunaje, do které Roeg prolíná stylizovaný záběr na usmívající se Milenu

²²⁵ Podobného „prolínání“ užívá Roeg v případě přechodu mezi sekvencí Mileniny návštěvy svého muže Štefana v Československu a scénou jejího následného setkání s Alexem na hraničním přechodě na Dunaji, kde její současný „partner“ vyčkává jejího návratu. Z Milenina zádumčivého pohledu po milování se Štefanem, přechází Roeg do Alexova nervózního vyčkávání na okraji Bratislavy. Poté se ale ještě navrácí do Štefanova bytu, kde Milena svému zdeptanému muži, pokuřujícímu tiše v posteli, navrácí klíč od bytu. Milena poté kráčí směrem ke kameře a usmívá se přímo do jejího objektivu, načež Roeg znovu stříhá na Alexe kouřícího cigaretu na mostě, čímž posiluje její nadšení z nadcházejícího návratu k Alexovi. Montáž tímto utváří falešný dojem paralelismu – jakoby Alex na mostě vyčkával po celou dobu, co Milena trávila čas u Štefana, což se samozřejmě vzápětí ukazuje jako nepravděpodobné. Konec scény se Štefanem následně ještě „přesahuje“ do Alexova setkání s Milenou na mostě – z kouřícího Alexe se totiž Roeg navrácí do Štefana kouřícího v posteli a pozorujícího odchod Mileny. Jakoby Štefan vnitřním zrakem předjímal návrat Mileny do náruče cizího muže. Roeg touto skladbou figurativně posiluje 1) Milenino vyčerpání z manželství se Štefanem a touhu po Alexovi (stříh z detailu její tváře na Alexe po souloži se Štefanem); 2) Alexovo vyčkávání jejího návratu prodchnuté jeho žárlivými představami a pocitem „paroháčství“ (předsazení situace na mostě do sekvence u Štefana) a 3) Rivalitu mezi oběma muži (stříh z Alexe zpátky na Štefana). Za předpokladu, že by obě scény na sebe navazovaly „klasicky“, nedošlo by k montážnímu zužitkování jejich významového potenciálu.

²²⁶ Dochází rovněž k tomu, že ve figuře záběru (Alex) a protizáběru (Mileně) je subjekt Alexe v přítomnosti nahrazen subjektem Alexe z minulosti, který Milenu na večírku pozoruje, což zároveň zdůrazňuje jeho sexuální posedlost přetrvávající až do současnosti.

s rozpřaženou náručí, patrně vyzývající Alexe do svého klína. Po dvojexpozici následuje ostrý střih do flashbacku jejich milování, které Roeg vzápětí paralelně začíná prostřihávat s linií přítomnosti, kde je Mileně na sále prováděna tracheotomie. Naturalistické vyobrazení operace je v ostrém kontrastu s milostnou scénou, ve zvukové stopě navíc dominují nepříjemné chroptící zvuky Mileny ze sálu, které jsou „podtaženy“ i pod milování. Do montáže je začleněn i další Alexův detail, který může značit, že se rozpomíná na soulož a zároveň si představuje, co Milena podstupuje na sále. Montáž ale také pracuje s blízkým detailem na Milenině tváři během chirurgického zákroku, čímž může být naopak naznačováno, že jsou obě postavy v danou chvíli propojeny skrze evokaci sdílené vzpomínky. Zprvu konvenční flashback je tak montážně „zašifrován“ skrze začlenění blízkého detailu Mileny. Roegovo montážní spojování sexu s ohrožením života – odkazující mimochodem ke sváru pudů Eros a Thanatos, které představovaly motivy obrazů bolestivé lásky u Klimta i Schieleho – tak sugestivně působí jak na Milenu s Alexem, tak i na diváka filmu.



Příklad Alexovy/Mileniny společné montáže myslí.

Teresa de Lauretis se domnívá, že „rozpomínání se na jejich vztah ve flashbackích, nemůže být připisováno Mileně, jelikož ta je – z hlediska diegetické přítomnosti – v bezvědomí po celou dobu filmu až do výjimky závěrečné scény.“²²⁷ Její tvrzení lze ovšem rozporovat příkladem z úvodní montáže, kde se Milena loučí se svým manželem Štefanem na hraničním přechodě (A0). Tato vzpomínka nemůže náležet nikomu jinému než právě Mileně, protože Alex této situaci nemohl být svědkem. Do retrospektivy se navíc přechází střihem ze záběru na Milenu, která je sice v bezvědomí v sanitce, ale diváci slyší její hlas

²²⁷ DE LAURETIS, Teresa. Now and Nowhere: Roeg's Bad Timing, *Discourse*, Spring 1983, s. 26.

mimo obraz („Štefane, je mi to líto.“), čímž je ještě více posílen charakter retrospektivy jakožto její subjektivní vzpomínky. „Scény z Milenina úhlu pohledu si lze – v jungiánském výkladu – metaforicky interpretovat jako erupci jejího nevědomí,“²²⁸ vymezuje se vůči tezi de Lauretis rovněž John Izod. Roeg tedy možná prezentuje retrospektivy jako sdílené vzpomínky, na něž shlíží Alex ze své akademické povýšenosti, zatímco se na ně Milena vzpomíná ze svého kómatu. Flashbacky zároveň penetrují její mysl obdobně jako lékařské náčiní její tělo, jsou předzvěstí scény znásilnění, a její tělesné projevy na sále – chroptění, zástava srdce – je možné dokonce číst jako fyzické reakce na bolestivé vzpomínky. V jeden moment se Milena na lůžku dokonce usměje a tento záběr je nastřížen jako „reakce“ mezi hřejivé vzpomínky na počátek jejich vztahu. Narace tím podle Izoda „předkládá důkazy o latentní vitalitě její nevědomé mysli [...], jejího probírání se vlastními vzpomínkami a uvědomování si emocionálního pekla, do kterého sama sebe uvrhla.“²²⁹

Argumentace Teresy de Lauretis přesto směřuje k podnětnému feministickému stanovisku vůči naraci ve filmu. Teoretička zastává názor, že Milena v *Bad Timing* neoplývá „vlastním skutečným časem“,²³⁰ jelikož se nachází neustále někde na pomezí vědomí, duševní nepřítomnosti či úplného bezvědomí. V přítomnosti bojuje o svůj život, v minulosti je – oproti chladně střízlivému a duchapřítomnému Alexovi – zobrazována neustále „opilá, zdrogovaná, sjetá, hysterická či depresivní, křičící či na hranici srozumitelnosti“.²³¹ To, že přežije psychické a fyzické zneužívání, se symbolicky odráží v jizvě po tracheotomii na jejím krku, kterou diváci vidí spolu s Alexem v úplném závěru filmu, kde se bývalí milenci náhodou střetnou v New Yorku. V krátkém epilogu Milena již vystoupila z „melodramatu Alexovy paměti“ a podle de Lauretis je v daném okamžiku ve filmu poprvé skutečně plně přítomná a sama sebou.²³² Jizva na jejím hrdle proto může diváky konfrontovat s otázkou, zda se na Milenině verzi příběhu nedopustila „znásilnění“ i samotná narace, která ji nedopřála více „vlastního skutečného času“.²³³ Přestože tedy bylo dokázáno, že Milena vzpomínky rovněž vnímá, lze zároveň připustit, že v pomyslném

²²⁸ IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 107.

²²⁹ Tamtéž.

²³⁰ DE LAURETIS, Teresa. *Now and Nowhere: Roeg's Bad Timing*, *Discourse*, s. 33.

²³¹ Tamtéž, s. 36.

²³² Tamtéž, s. 30–31.

²³³ Tamtéž, s. 34. Milenin vlastní „čas její ženské tužby“ se projevuje podle Lauretis negativně, pouze na určitém „pomezí“. Film svými stylistickými mezerami – nenávný dialog, ostré střihy, „krvácení“ jednoho obrazu do druhého – upozorňuje právě na toto pomezí, hranice. Milena se ostatně po celou dobu filmu nachází na hranici mezi životem a smrtí, a dvakrát ji spatříme i na hraničním přechodu mezi Rakouskem a ČSSR. Obrazem ubíhajícího Dunaje, rozdělujícího oba státy, film ostatně i končí.

„myšlenkovém vzorci“ hraje daleko dominantnější úlohu právě Alex (a později i inspektor Netušil).

Susan Barber ve vlastní feministické kritice zase uvádí, že Roeg již neprezentuje příběh prostřednictvím „osvíceného vědomí“,²³⁴ ba ani „nerozvíjí vnímání diváků skrze jejich identifikaci s energickými a magickými postavami.“ (Jako tomu bylo u Newtona v *Muži, který spadl na Zemi*, či Johna Baxtera v *Ted' se nedívej*).²³⁵ Podle Barber posiluje vyprávění v *Bad Timing* – skrze práci s kamerou, asociativní střih a celkovou narativní strukturu – obsesi vůči Mileně i v divácích, kteří pak ve výsledku participují na destrukci této romantické oběti. Dává příklad se znásilněním bezvědomé Mileny, při kterém je užito mnoha jump-cutů a střihové repetice, které „utvářejí zběsilé vizuální tempo, jako kdyby byl samotný kamerový aparát sexuálně vzrušen.“²³⁶ De Lauretis, Barber a do třetice ani autorka Jan Dawson²³⁷ přitom ze svých feministických pozic film neztracují (a de Lauretis si dokonce pohrává s označením *Bad Timing* jako feministického filmu).²³⁸ Barber také upozorňuje na to, že Alexovy flashbacks se přelévají do fantazií inspektora Netušila.²³⁹ Ten v *Bad Timing* vlastně představuje třetí proaktivní člen v rámci „myšlenkového vzorce“ filmu, kterým se nyní budu hlouběji zabývat.

6.3 Netušilovy fantazie

Frederick Netušil je poprvé zobrazen v nemocnici, kde sleduje Milenu, které se doktoři chystají provést umělé dýchání. Detektiv je asociativně nastřižen²⁴⁰ po retrospektivě

²³⁴ BARBER, Susan. *Bad Timing/A Sensual Obsession*, *Film Quarterly*, Fall 1981, s. 46.

²³⁵ Tamtéž, s. 50.

²³⁶ Tamtéž.

²³⁷ Autorka Jan Dawson se ve vlastní analýze pro *Cinema Papers* vymezuje jak vůči Alexově zhovadilosti a zpronevěře vlastní profesní etice, tak i vůči reálnému kritikovi Johnu Pymovi. Ten ve své recenzi na stránkách *Sight and Sound* přehlíží fakt, jak Alex různými způsoby ve filmu Milenu degraduje jako lidskou bytost a redukuje na sexuální objekt. [PYM, John. *Ungratified Desire: Nicolas Roeg's Bad Timing*, *Sight and Sound*, Spring 1980, s. 111–112.] Dawson také Pymovi vysvětluje, že Milenina explozivní nátura může být rovněž projevem její křehkosti, a její výzva Alexovi, aby ji na schodech před svým bytem znásilnil (poté, co Alex z jejího bytu odešel, protože s ním nechtěla hned spát), ji mohla zanechat minimálně stejně poníženou jako Alexe, který se úkolu zhostil s nebývalou zvířecí brutalitou. [DAWSON, Jan. *Bad Timing*, *Cinema Papers*, August 1980, s. 227–229.]

²³⁸ DE LAURETIS, Teresa. *Now and Nowhere: Roeg's Bad Timing*, *Discourse*, s. 35.

²³⁹ BARBER, Susan. *Bad Timing/A Sensual Obsession*, *Film Quarterly*, s. 46.

²⁴⁰ „Celý film [*Bad Timing*] je masterclass asociativní montáže.“ [BROOKE, Michael. DVD Review: *Bad Timing* and *Insignificance*, *Sight & Sound*, July 2007, s. 87.]

první schůzky milenců, když se chystá policista Alexe pokutovat za špatné parkování.²⁴¹ Netušil vůči Alexovi pojmá podezření již od momentu jejich prvního setkání, kdy se psychoanalytikovi nedaří podat přesvědčivý výklad posloupnosti událostí kritické noci a přechází proto do výbuchů hněvu. Význam Netušilovy pozice ve vyprávění naznačuje Roeg hned v následující retrospektivě, která v několika oddělených scénách sleduje počínající komplikace ve vztahu mezi Alexem a Milenou. Děje se tak prostřednictvím autorovy redundantní „narativní odbočky“, kdy je (doposud) vedlejší postava (a její soukromí) „vklíněno“ do hlavního děje. Zatímco si Alex na stěnu své kanceláře zavěsí zarámovaný obraz labyrintu, Roeg přestřihává do Netušilova rodinného prostředí, kde ten stejný obraz detektiv ze stěny bytu zase sundává.²⁴² Propojení obou mužů je opět asociativního rázu – mezi jejich činy neexistuje žádná zřejmá kauzální podmíněnost, odbočku k Netušilovi vlastně nelze ani časově lokalizovat. Režisér tak v první polovině filmu připravuje postavu Netušila na úlohu, kterou následně sehraje nejen z hlediska děje, ale i v ohledu narušování a modifikace samotné narace.

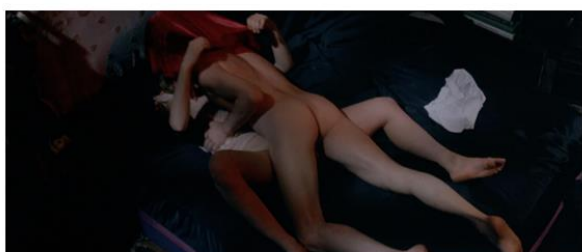
Dalším z takových iniciačních momentů, kdy Netušil narušuje dosavadní způsoby vyprávění, je vestřiknutí jeho záběru mezi dvě retrospektivní scény Alexe a Mileny. Privilegium přecházet skrze jejich individuální záběry do přítomnosti, které dříve příslušelo vždy jen jednomu z dvojice, je nyní dopřáno i Netušilovi. Do dvou časově oddělených postelových scén mezi partnery je užita i vsuvka na detektiva v přítomnosti, kde za Alexovy nepřítomnosti čichá k jeho odložené krabičce cigaret. Skrze důraz na Netušilův čichový vjem, který jakoby podněcoval jeho imaginaci, Roeg možná dopředu naznačuje, že i Netušilova představivost bude ovlivňovat retrospektivní linii vyprávění.

K těmto (možným) zásahům jeho představivosti, dochází nejvýrazněji právě v druhé polovině filmu, kdy Netušil přijíždí na „místo činu“ Milenina bytu. Detektiv se zde

²⁴¹ Alex je k policistovi v danou chvíli otočen zády. Když se na něj poprvé otočí, stříhá Roeg na bližší záběr policisty, který byl do té doby pouze tušen v neostrosti za Alexem. Když se Alex přes rameno otočí podruhé, místo jeho hlediskového záběru na policistu je nyní nastřížen detektiv Netušil v polodetailu za sklem operačního sálu – jakoby z dané pozice detektiv nesledoval pouze oběť (Milenou), ale zároveň navracel pohled potenciálnímu pachateli (Alexovi).

²⁴² Podle Johna Izoda je bludiště na obrázku, které Alexe s Netušilem propojuje, symbolem odtržení od vlastního nevědomí. Alex, který bludiště na zeď zavěšuje, natolik silně potlačoval svůj sexuální „drive“, že se tyto spodní proudy nevědomí „intenzifikovaly a proměnily v silně destruktivní pudy“. Netušil, který bludiště naopak ze zdi sundává, si podobnou zkušeností již prošel a „ví podobně jako Alex, jaké to je být polapen v bludišti vlastní vůle a neuróz“. Podle Izoda tak zastává spíše roli psychologa, než detektiva. Netušil nechce z Alexe získat doznání, aby „uzavřel policejní případ, ale aby mu pomohl zbořit zdi labyrintu a umožnil mu tak posílit vlastní sebepoznání, které se mu nedostává.“ [IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 24.]

snáží zrekonstruovat události poslední noci – zejména zjistit čas, kdy do Milenina bytu po jejím předávkování dorazil Alex – ale vedle toho je i „svědkem“ událostí daleko dřívějších. Tato rozsáhlejší sekvence představuje případ Roegovy paralelní montáže B), která propojuje dvě časově oddělené události odehrávající se ve stejném prostoru skrze Netušila. Ten prochází prostorem bytu v přítomnosti, zatímco paralelně navštíví Alex Milenu v minulosti. Ta partnera zaskočí tím, že si s ním chce jen povídat a nikoli hned souložit. Prostřednictvím montáže vytváří Roeg iluzi, že detektiv do této minulosti nahlíží. Po odmítnutí sexu se zhrzený Alex rozhodne odejít, načež ho Milena, propadnuvší zoufalství, na schodišti před bytem „vyzve, aby ji znásilnil [...] což se posléze odehraje v aktu, který je rychlý, násilný a téměř masturbační“.²⁴³ První soulož, která je ve filmu znázorněna ve své kontinuitě, je narušována pouze prostřihy na Netušila, který celou situaci „sleduje“. Jeho vzrušená tvář je nastřížena i v momentě Alexova vyvrcholení, po kterém se ponížená Milena navrací do svého bytu, kam ji „následuje“ Netušil, zatímco Alex odchází.



Příklady montážních vazeb mezi přítomností (Netušil) a minulostí (Alex s Milenou).

²⁴³ SALWOLKE, Scott. *Nicolas Roeg: Film by Film*, s. 83.

„[Netušilova] detektivní práce neobjevuje pravdu, nýbrž vytváří svoji vlastní verzi skutečnosti.“²⁴⁴ Odehrávají se tyto retrospektivy skutečně pouze v jeho imaginaci, jak uvedla Susan Barber? Nebo je lze připisovat nadpřirozeným deduktivním schopnostem Netušila, jak se domnívá John Izod?²⁴⁵ V textu *Deceptive Continuity* (Podvratná kontinuita) se Jeff Thoss zabývá sekvencemi s Netušilem, kdy se „analýza místa činu proměňuje ve voyeristickou exkurzi“.²⁴⁶ Thoss upozorňuje, že divák v danou chvíli již „nepřepíná mezi dvěma oddělenými časovými liniemi, ale mezi detektivním vyšetřováním a rekonstrukcí zločinu“,²⁴⁷ a rovněž se ptá po ontologickém charakteru oné „rekonstrukce zločinu“.

Thoss zároveň pečlivě analyzuje stříhové postupy, které tuto nejistotu utvářejí. Označuje je za „záměrně chybnou aplikaci principů kontinuálního stříhu“.²⁴⁸ Ty za normálních okolností slouží k zesílení prostorové a časové linearitu a umožňují divákovi – právě díky předvídatelné práci s časoprostorem – „vstoupit“ do fikčního světa filmu. Jak již bylo řečeno několikrát, Roeg obrací naruby zavedené stříhové konvence – v případě *Bad Timing* zejména v záměrně matoucím užívání momentů herecké reakce, tak hlavně v navazování falešných směrů pohledů a zvukových přemostění. Skrze tyto techniky, „jejichž cílem je za normálních okolností zajistit bezešvé přechody z jednoho záběru do dalšího, spojuje [Roeg] záběry, které jsou naopak časově separované.“²⁴⁹ Netušil tak například v posteli sleduje soulož Alexe s Milenou, která se odehrála na stejném místě, ale v jiném čase – tedy pokud se skutečně odehrála a Netušil si ji pouze nepředstavoval. V jeden moment je mezi situacemi oddělenými časem dokonce vytvořena nepravděpodobná vazba, kdy Alex šmírujícího Netušila málem zahlédne. *Bad Timing* tak podle Thosse „kontinuální stříh, který je za normálních okolností neviditelný, naopak zviditelňuje, a dává tím nahlédnout vnitřní logiku filmového časoprostoru a montáže“.²⁵⁰

Status reality těchto retrospektiv, tedy zda se skutečně odehrály či nikoliv, je problematické rozklíčovat také proto, že se zdají být chronologicky návazné na retrospektivní linii vztahu Mileny a Alexe. Netušil jakoby pomyslně vstoupil do jejich

²⁴⁴ BARBER, Susan. *Bad Timing/A Sensual Obsession*, *Film Quarterly*, s. 46.

²⁴⁵ Ve své analýze filmu je Izod přesvědčený, že Netušil má dar jasnozřivectví a může tak skutečně vidět, co se odehrávalo v Milenině bytě v jiném čase (podobně jako Newton v *Muži, který spadl na Zemi*) či nahlédnout do budoucnosti k setkání Alexe s Milenou v New Yorku v závěru filmu (podobně jako Baxter v *Ted se nedívej*). [IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 114.]

²⁴⁶ THOSS, Jeff. *Deceptive Continuity*, in *Perturbatory Narration in Film*, s. 189.

²⁴⁷ Tamtéž, s. 183.

²⁴⁸ Tamtéž, s. 181.

²⁴⁹ Tamtéž.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 183.

společného vyprávění a jal se zprostředkovávat navazující epizody z jejich života, kterých ale přitom nemohl být svědkem. „[Netušilovo] nevědomí se ujímá role vypravěče, který ustanovuje úhel pohledu,“ píše i John Izod.²⁵¹ Když například Netušil v bytě Mileny nalezne kamennou nádobu s pískem, který si vsype na dlaň, odstartuje tím poměrně rozsáhlou epizodu z minulosti, ve které Alex s Milenou navštíví Maroko. Stříh nás – jako obvykle in medias res – dostává do situace, ve které se dvojici v poušti porouchalo auto. Milena zastaví projíždějící vozidlo se dvěma Marokánci, které přesvědčí, aby je vzali zpátky do města. Zatímco po cestě sedí mezi oběma muži v kabině a flirtuje s nimi, Alex se veze ponížene na korbě s kozami a zoufale zadním okýnkem nahlíží dovnitř. V další marocké scéně zase Alex nešikovně požádá Milenu o ruku, a ta se snaží svést řeč k jinému tématu – do situace je prostřihávána scéna z blízkého náměstí s krotiči hadů. Ta je stříhem metaforicky vztahována k jejich partnerství, kdy může alegorické spojování vystihovat Milenin „kluzkost“ ale i Alexovu „jedovatost“. Dvojice se poté letadlem navrácí zpět a Milena si během cesty prohlíží onen kamínek, v němž Netušil v jejím bytě objevil písek. Skrz detektiva a vzpomínkový předmět je tak vlastně celá marocká epizoda „uzávorkována“. Je možné, že si Netušil skutečně celou epizodu vyfantazíroval s takovým množstvím detailů, které přesně zapadají do dosavadního vztahu mezi mileneckou dvojicí? Susan Barber to odvozuje od ponížení, charakteristického pro celou marockou epizodu, kterému je Alex vystaven právě prostřednictvím Netušilovy fantazie.²⁵² Do celé sekvence jejich společné dovolené však Netušil vstupuje pouze v jeden moment, kdy dvojice na svém hotelovém pokoji usíná – nedochází tedy k natolik silnému časoprostorovému „sešňorování“ skrze detektivův pohled a jeho reakce, jako když procházel Mileniným bytem. To, zda si Netušil dané retrospektivy pouze představoval, nakonec nejde uspokojivě rozřešit, jelikož se v průběhu filmu nenachází žádné důkazy, které by toto potvrzovaly či rozporovaly.

K definitivnímu rozřešení nakonec nedorazí ani v závěru vyšetřování, kdy Netušil přiveze Alexe do Milenina bytu a snaží se z něj získat doznání ohledně znásilnění Mileny. Do jejich konfrontace je stříhově zakomponována retrospektiva zločinu, který Alex ovšem slovy popírá. Flashbacky a přechody do retrospektivy, ve které Alex bezvědomou Milenu znásilní, jsou střídavě vázány na pohled podezřelého, ale i vyšetřujícího detektiva – mohou být produktem Alexovy paměti a stejně tak Netušilovy dedukce. Alex vytrvale

²⁵¹ IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 114.

²⁵² BARBER, Susan. Bad Timing/A Sensual Obsession, *Film Quarterly*, s. 48-49.

vzdoruje Netušilovu až perverznímu žadonění o jeho doznání, které detektiv prokládá empatickými promluvami, jak labilní ženy typu Mileny závidí mužům, jako jsou oni dva, jejich „vůli ovládnout realitu“. Montáž zde tedy není jediným nositelem nejistoty ohledně ontologického statusu retrospektiv – podporuje ji i dialog mezi Netušilem a Alexem, který na detektivova slova reaguje: „Mám pocit, že mluvíte spíše o sobě než o mně,“ načež se mu dostane odpovědi: „My dva nejsme tak rozdílní.“ Když to již vypadá, že se Alex možná odhodlá k doznání, které do té doby setrvale rozporoval – jsou oba muži přerušeni příchodem Milenina manžela Štefana, který Alexe zpraví o tom, že Milena nabrala zpátky vědomí, a „zločin“ zůstane nevyřešen. Nabízí se zde dvě protichůdné interpretace: 1) Alex Milenu objektivně znásilnil, ale kvůli nedostatku důkazů mu to prošlo 2) Alex Milenu mohl znásilnit, ale zobrazený zločin byl jen výsledným produktem Netušilovy fantazie. První výklad bývá teoretiky preferován,²⁵³ možná také proto, že znásilnění je pro své faktické zobrazení ve filmu daleko sugestivnější než Alexovo popírání ve verbální rovině. Podobně se mezi autory (Roberts,²⁵⁴ Izod, Thoss) často objevuje psychoanalytický výklad, že Netušil je ve vztahu k Alexovi jeho dvojníkem, či jakýmsi „doppelgängerem“, kdy Roeg stírá rozdíly mezi „detektivem, špiónem a majetnickým milencem“.²⁵⁵ Netušil tak může být podobně posedlý Milenou jako samotný Alex,²⁵⁶ a proto si případ znásilnění vlastně nakonec mohl celý vyfabulovat.²⁵⁷

6.4 Narativní větvení

Keyvan Sarkhosh v nejnovější roegovské monografii *Kino der Unordnung* využívá příkladu této scény k širším úvahám o možnostech „narativního větvení“ a přítomnosti „paralelních světů“ v Roegových filmech. Mezi dvěma vzájemně se vylučujícími verzemi událostí dané noci – Alexovy verze, že zavolal Mileně záchranku, jakmile dorazil do jejího

²⁵³ THOSS, Jeff. Deceptive Continuity, in *Perturbatory Narration in Film*, s. 195.

²⁵⁴ ROBERTS, Glenys. The disturbing imagination of Nicolas Roeg, *The Times*, 10. 4. 1980.

²⁵⁵ DAWSON, Jan. Bad Timing, *Cinema Papers*, August 1980, s. 228. Potvrzuje to i samotný Roeg: „Keitel [Netušil] a Garfunkel [Alex] představují ve filmu vlastně dva aspekty jednoho charakteru. Keitel je něco jako jeho alter ego. Oba jsou pozorovatelé a analytici in the film are really aspects of the same character. Keitel's a kind of alter ego. They're both watchers and analysts – muži, kteří chtějí, aby bylo všechno uklizené, čisté, poddajné jejich vůli.“ [KENNEDY, Harlan. *Magical Image Slices*, American Cinema Papers, 1980 [online] [cit. 28. 2. 2020]. Dostupné z: http://americancinemapapers.homestead.com/files/BAD_TIMING.htm]

²⁵⁶ Srov. SARKHOSH, Keyvan. *Kino der Unordnung*, s. 218. [Viz k tématu doppelgängera Tamtéž, s. 197–204]

²⁵⁷ THOSS, Jeff. Deceptive Continuity, in *Perturbatory Narration in Film*, s. 195.

bytu, a Netušilovy verze, že dorazil daleko dříve a Milenu předtím znásilnil – se divák může svobodně rozhodnout. „Podstatný je zde aspekt volitelnosti a fakultativnosti, který v Roegových filmech vždy hraje zásadní roli,“ píše Sarkhosh. „Jeden z možných výkladů se zdá být stejně oprávněný jako ten druhý.“²⁵⁸ Mezery ve vyprávění a konstrukci fikčních světů, o němž nikdy nemůžeme mít vyčerpávající znalosti, vedou obecně k nutnosti recipientovy aktivity si mezery vyplňovat, čímž „vznikají různé dějové linie a možné paralelní ‚světy‘“.²⁵⁹ To vede autora k poměrně radikálnímu vymezení vůči tzv. „spolehlivosti“ narace: „Pluralita možných narativních a diegetických konstrukcí vede k tezi, že nespolehlivé vyprávění vlastně neexistuje, protože v užším slova smyslu neexistuje ani spolehlivé vyprávění.“ Nespolehlivou instancí je podle něj naopak právě divák – jehož pohled bývá v Roegových filmech často zastupován některou z postav – a *Bad Timing* i další Roegovy filmy pak na tento fakt svojí konstrukcí sebereflexivně upozorňují. Představují tedy „vyhrocený příklad toho, co vlastně platí o každém vyprávění,“²⁶⁰ tedy že fakultativnost (možnost volby) je vlastně základem jeho podstaty.

Ve všech doposud analyzovaných filmech jsme tak vlastně narazili vždy alespoň na jeden příklad takového „paralelního vesmíru“, na které patrně upozorňují i jiní autoři s vlastní terminologií. Propojují ho povětšinou s časem: Houston a Kinder ho označují za „čas podmiňovací“,²⁶¹ Roegův scenárista Mayersberg hovoří o čase, který jde „stranou“ (sideways) a nikdy vlastně nemusel nastat.²⁶² Ale nikdo z nich ho nerozvíjeji na příkladu konkrétní scény. Ve *Walkabout* je možné uvést jako příklad „představu“ v závěru filmu, kde dívka – zobrazená v podobném stereotypu ženy v domácnosti jako její matka v úvodu – „sní“ o laguně, v níž se nahá koupe se svým mladším bratrem a Aboridžincem. V *Muži, který spadl na Zemi* jsou zobrazena dvě možná vyústění Newtonovy pozemské mise – v jednom z nich vidíme Newtonovo šťastné setkání s jeho rodinou na domovské planetě, v jiném případě vidíme jeho rodinu zemřít. V *Ted' se nedívej* je myšlenka paralelního vesmíru koncentrovaná do teoretiky opomíjeného záběru, zachycujícího pád Johna Baxtera z lešení v kostele, který následuje nedlouho potom, co architekt nehodu přežil.

„Nemyslím si, že moje filmy jsou chaotické. Pro mě jsou zcela přesné,“²⁶³ prohlásil Roeg v době uvedení *Bad Timing*. Jeho syžet je záměrně vystavěn jako „směs objektivit a

²⁵⁸ SARKHOSH, Keyvan. *Kino der Unordnung*, s. 409.

²⁵⁹ Tamtéž, s. 17.

²⁶⁰ Tamtéž, s. 18.

²⁶¹ Např. HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. *Self and Cinema*, s. 451-452.

²⁶² MAYERSBERG, Paul. The Story so Far... The Man Who Fell to Earth, *Sight and Sound*, s. 231.

²⁶³ ROBERTS, Glenys. The disturbing imagination of Nicolas Roeg, *The Times*.

subjektivity bez příslibu, že se jedno ukáže jako pravdivé.²⁶⁴ Právě tato konstrukce podporuje možnosti narativního větvení a s ním související možnosti paralelních světů. Platí to i v závěrečné scéně *Bad Timing*. V krátkém epilogu se Alex v New Yorku mine v taxíku s Milenou, což si uvědomí až v momentě, kdy si ji pořádně prohlédne z okna vozidla. Ačkoli o scéně Teresa de Lauretis píše jako o jediné „diegetické přítomnosti“, ve které Milena není v bezvědomí, přesto „status reality v této době zůstává nejasný“.²⁶⁵ Do New Yorku totiž Roeg přechází stříhem z Netušila, který se po návratu z práce v koupelně prohlíží v zrcadle. V momentě, kdy Alex ve velkém detailu spatří Mileninu jizvu po tracheotomii, narušuje časoprostorovou kontinuitu scény stříh zpátky na detektiva, „vetřelce“ narace, který se bolestivě chytá za hlavu i srdce. Následuje stříh zpátky na Milenu, která ignoruje Alexovo volání, a řidič se s ním rozjede do ruchu velkoměsta. Montážní šifra nedovoluje zodpovědět základní otázku: Mohl Netušil danou situaci skutečně nějakým nadpřirozeným způsobem vidět a pocítit, nebo si ji pouze představoval a v myšlenkách tedy rozvíjel vlastní paralelní vesmír? A přidružuje k ní i další záhadu: Pociťuje bolest za Milenu či Alexe, nebo na něj dolehla tragičnost jejich vztahu? "Filmy patří nejen režisérovi, ale hlavně divákovi,"²⁶⁶ tvrdí Roeg o filmech a svoje dílo tak předává divákům otevřené pro jejich vlastní – bezesporu i divoké – interpretace.

6.5 Montáž mysli a Christopher Nolan

Výše jsem představil, že montáž mysli (Alexe, Mileny i Netušila) představuje v *Bad Timing* princip podílející se na celkové narativní konstrukci díla. K pojmu montáže mysli se ale můžeme postavit i ze zcela odlišné perspektivy Johna Izoda, která se jeví pro současnou analýzu rovněž relevantní. Ačkoli se Izod odvolává na rozhovor s Mayersbergem, kterému pojem připisuje, vykládá si ho zcela odlišně, než byl v této práci doposud užíván. A to nikoli jako myšlenkovou aktivitu filmové postavy, jejíž mysl diktuje skladebnou posloupnost většinou časoprostorově nesouvisejících záběrů, nýbrž jako myšlenkovou aktivitu samotného diváka.²⁶⁷ K montáži (divákovy) mysli tak podle Izoda dochází vně filmu, když si divák fragmentární (syžetové) informace rozumově propojuje během

²⁶⁴ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 89.

²⁶⁵ SARKHOSH, Keyvan. *Kino der Unordnung*, s. 306.

²⁶⁶ GOMEZ, Joseph. Another Look at Nicolas Roeg, *Film Criticism*, s. 47.

²⁶⁷ IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 15.

filmové projekce a odhaluje v nich postupně jejich význam (a vztah k fabuli), prostřednictvím čehož nachází cestu z Roegova „narativního bludiště“. Tímto procesem²⁶⁸ zjevně prochází divák i při sledování ostatních Roegových nelineárních snímků, nicméně u *Bad Timing* probíhá tato mentální činnost nejsoustavněji, zejména ve snaze oddělovat od sebe minulost a současnost, a zařazovat si události do pomyslné chronologie. Svou strukturou – jak kritici a analytici s oblibou uváděli – „staví film diváka do obdobné pozice jako vyšetřovatele, jehož cílem je skládat dohromady informace, které odhalil z minulosti, vedoucí k usvědčení zločince.“²⁶⁹ Totožné přirovnání dokonce použil v rozhovoru i sám Christopher Nolan, který se hlásí k Roegově montážní poetice.²⁷⁰ Jak již ale bylo vysvětleno na předchozích řádcích, struktura *Bad Timing* se žánrovým pravidlům detektivního vyšetřování plně nepodřizuje. Pro účely dramatické výstavby děje by práce s distribucí informací a jejich zpětné verifikovatelnosti mohla být daleko důslednější a efektivnější, jako se tomu děje právě ve filmech Christophera Nolana, které směřují k daleko systematictější montáži (divákovy) myslí.

Pro srovnání se zaměřím na Nolanův *Dokonalý trik* (*The Prestige*, 2006),²⁷¹ který je přesvědčivým příkladem toho, kam až lze tento „roegovský“ typ skladby, a od něj odvislou montáž mysli diváka, rozpracovat. Nolan své filmy rovněž otevírá právě oním „významovým fragmentem“ (Izod), jehož smysl je v úvodu filmu ještě nejasný, a v *Dokonalém triku* se jedná o úplně první záběr kamerového panorámování po hromadě cylindrů rozházených v lese.²⁷² Tento surrealistický prolog filmu představuje počáteční

²⁶⁸ Viz o divácké aktivitě také BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 30–47.

²⁶⁹ THOSS, Jeff. *Deceptive Continuity*, in *Perturbatory Narration in Film*, s. 180.

²⁷⁰ Video-medailonek z předávání cen BAFTA, 2009 [online]. Dostupné z:

<https://www.bafta.org/heritage/features/a-tribute-to-nicolas-roeg>

²⁷¹ Ze všech Nolanových filmů je *Dokonalý trik* blízky *Bad Timing* nejen v narativních ohledech, ale také pro psychologické vykreslení dvojice hlavních hrdinů. Nolan ve filmu sleduje, kam až jsou oba muži, kouzelníci-rivalové, ochotni zajít v diskreditaci a ponížení svého oponenta, co vše dokáží obětovat pro slávu i pro svoji pomstu. Obdobně rozkrývá i Roeg u postavy Alexe jeho nejtemnější pudy a zkoumá, kam až je ochotný zajít, aby si přetvořil a přivlastnil svůj objekt vášně. Když zjistí, že živelnou Milenu nemůže změnit ani vlastnit, rozhodne se zhanobit její tělesnou schránku. Mezilidské vztahy dotažené do extrémů sehrály úlohu ve většině Roegových filmů – oproti tomu v ostatních filmech Christophera Nolana představují emoce a touhy postav spíše povinný atribut jejich charakteru, fungující jako pouhé vehikulum složitého vyprávění, které se jeví jako cíl samo o sobě.

²⁷² V prvním záběru filmu *Insomnia* (2002) čistí postava krev z košile. Záběr se ve filmu poté několikrát opakuje jako flashback hlavního hrdiny, detektiva Willa Dormera (Al Pacino), který vyšetřuje případ vražd na Aljašce. Z detektivova doznání nakonec vyplyne význam úvodního fragmentu – jednalo se o moment selhání morálky, kdy nastražil důkazy (krev oběti) na podezřelého, kterého nedokázal usvědčit regulárními policejními metodami. V *Inception* (2010) se v prologu lupiči Domu Cobbovi (Leonardo DiCaprio) na pláži zdá, že vidí hrající si děti. Později vyplyne, že jde o jeho představu, která ho celý film pronásleduje a pramení z momentu, kdy musel své děti bez rozloučení opustit a od té doby je již po několik let neviděl. V *Interstellar* (2014) dopadá v prvním záběru na polici s knihami prach v podivných vodopádech. Již v první části filmu dojde na scénu

vodítko pro odhalení tajemství vrcholného kouzelnického triku „transportovaného muže“, který se snaží dva hlavní protagonisté filmu, kouzelníci-performeři a vzájemní rivalové na život i na smrt, perfekcionizovat skrze odhalení tajemství postupu toho druhého. Ve skutečnosti si znepokojivý význam záběru s klobouky – zastupující „démonický“ přístroj sestrojený Nikolou Teslou (David Bowie) – divák uvědomuje až v poslední třetině filmu. Kouzelník Angier (Hugh Jackman) odhaluje, že Teslův stroj, který si u vědce objednal pro své vystoupení, ve skutečnosti neumožňuje věci teleportovat, ale pouze duplikovat. Aby Nolan udržel své diváky v neustálém intelektuálním napětí a permanentní montáži mysli, rozehrává s divákem důmyslnou partii – vyprávění vede ve třech různých časových rovinách, z nichž každou ukazuje někdy až ze tří různých perspektiv – a fragmenty děje postupně kontextualizuje a spojuje v souvislejší linii. V každé z linií zároveň vždy zamlčuje určité informace, které rozkrývá až postupně – kupříkladu tajemství triku kouzelníka Bordena (Christian Bale), Angierova soupeře, je rozkryto až v úplném závěru v sérii flashbacků, předpodstatňující Bordenovu linii. Nolan tedy nezanechává ve vyprávění permanentní mezery, které by nakonec nebylo možné definitivně zacelit z informací, které v průběhu filmu divákům narace poskytl. V návaznosti na detektivní metaforu bychom mohli říci, že divák *Dokonalého triku* je „vyšetřovatelem“, jehož podezřelým je spíše samotný vypravěč, který je tím typem „zločince“, co se *chce* nechat chytit. Komplikovaný syžet *Dokonalého triku* přesto klade na diváka výjimečné nároky a sestavení koherentní fabule pro něj může znamenat silné intelektuální zadostiučinění.

Roeg je oproti Nolanovi ve svém vyprávění daleko více „nepořádný“, rekonstrukci událostí divákovi komplikuje do takové míry, že ve výsledku není možné ji uspokojivě uzavřít. Přechody mezi liniemi minulosti a současnosti jsou často záměrně maskovány skrze falešnou stříhovou kontinuitu – jak doložil Jeff Thoss – a záměrně vedeny ve snaze nechat diváka, co nejsuggestivněji zakusit destruktivní dopad milostného vztahu mezi Alexem a Milenou. Z celkového srovnání montáže *Bad Timing* a *Dokonalého triku* tedy vyplývá, že zatímco Nolan klade důraz na divácký intelekt (montáž mysli diváka), Roeg sleduje spíše emocionalitu (montáž mysli postav). Nolana žene touha co nejpůsobivěji

v pokoji dcery hlavního hrdiny Joa Coopera (Matthew McConaughey), kde ústřední knihovna stojí a kde dojde ke gravitační anomálii, která po prachové bouři zanechá v pokoji tyto nepravidelné vodopády prachu. Cooperova dcera si tuto anomálii interpretuje jako zprávu neviditelných bytostí. V závěru filmu, kdy se Cooper ve vesmíru dostane za tzv. horizont událostí se ukazuje, že to byl právě Cooper, kdo z budoucnosti komunikoval s dcerou skrz knihovnu a gravitační anomálie. (Ve scéně za horizontem je rovněž použit totožný fragment z úvodu filmu.)

odvyprávět příběh – tedy postupně nabídnout divákovi veškeré indicie, ale do poslední chvíle zamlčovat správný způsob jejich dešifrování. Ačkoli i v *Bad Timing* Roeg do poslední chvíle zatajuje, co se mohlo či nemuselo odehrát po Milenině otravě prášky, definitivní odpověď nakonec neposkytne²⁷³ – jeho autorská motivace spočívá v simulaci fungování mysli, jehož produktem mohou být amalgámy představ a vzpomínek.

Z Roegovy filmografie se žádný z jeho filmů nevyznačoval takovou mírou narativní komplexity jako *Bad Timing*, po kterém režisér navíc začal být v narativním ohledu daleko umírněnější.²⁷⁴ Nolan oproti tomu každým dalším filmem (s výjimkou Batmanovské trilogie) představoval vždy propracovanější vypravěčská soustrojí, vyžadující často od diváka opakované zhlédnutí pro jejich plné pochopení. Opakovaně v nich také pro dramatické účely rozvíjel témata, která byla Roegovy vlastní – zejména mysl a čas. V jeho *Inception* (2010) infiltruje jednotka lupičů sny, aby z nich extrahovali skryté myšlenky/plány snících, přičemž se sny víceúrovňově vrství přes sebe (jako sny ve snech). Ve filmu *Interstellar* (2014) se problematika času stává součástí samotné zápletky o cestě výzkumníků za hranice naší galaxie. Ve filmu *Tenet* (2020) hraje ústřední úlohu stroj času, který Nicolas Roeg ve svých úvahách užíval vždy jen jako metaforickou figuru možností filmového média. Nolanova tvorba navíc tvoří bohatou studnici pro filmové teoretiky zkoumající její narativní uspořádání. V nejnovější antologii Warrena Bucklanda *Hollywood puzzle films* věnované komplexní naraci, označuje editor Nolanovo *Inception* za „archetypální hollywoodský puzzle film“ a věnuje tomuto snímku celý jeden oddíl z celkových čtyř. Podnětná je v souvislosti s Roegem přítomná esej *Complexity and simplicity in Inception and Five dedicated to Ozu*, kde její autor William Brown srovnává s určitou nadsázkou dva na první pohled nesrovnatelné snímky: minimalistický snímek

²⁷³ Nolanovo *Memento* (2000), kterému Roegovy filmy podle Nolana „vydláždily cestu“, nicméně užívá obdobných principů nejednoznačnosti. Teddy (Joe Pantoliano), průvodce hlavní postavy Leonarda (Guy Pearce), který trpí poruchami krátkodobé paměti, je „nespolehlivým vypravěčem“. V průběhu filmu je několikrát usvědčen ze lži ohledně Leonardovy minulosti, svoje výpovědi často mění. Divák, který je v celém filmu omezen pouze na Leonardovu perspektivu a střípky jeho vzpomínek z dávné minulosti, nedokáže uspokojivě prohlédnout lži Teddyho (i dalších postav) a je tedy odkázán na vlastní hypotézy. Nolan vedle sebe dokonce v jednom momentě staví dvě různé varianty Leonardovy vzpomínky, které jsou ve vzájemném rozporu. Ve svém druhém filmu tedy Nolan navazoval i na Roegovo „dědictví“ v podobě narativního větvení a možností paralelních vesmírů, jak byly představeny v této kapitole.

²⁷⁴ Výjimku představuje Roegův snímek *Dvě smrti* z roku 1995, který si v komplexitě narace – provázání dvou časově oddělených linií, z nichž jedna může být do určité míry fiktivní – a možnostech narativního větvení příliš nezadá s Roegovým *Bad Timingem*. I přes své další nesporné kinematografické kvality byl přitom tento snímek, nijak neslevujíc z dřívějších autorských nároků Nicolase Roega a potvrzující jeho řemeslné kvality jako režiséra, opomenut tehdejší kritickou obcí. I mezi badateli a autory, kteří se k Roegovu dílu vraceli v 21. století, představoval nezaslouženě v jeho filmografii spíše svého druhu poznámku pod čarou.

Abbáse Kiarostamího natočený v pěti statických záběrech z roku (2003), ve kterých se zdánlivě nic neděje, s Nolanovým důmyslně konstruovaným blockbusterem.²⁷⁵ Brown dochází k závěru, že „zatímco vizuálně komplexní film jako *Inception* vede k chudým možnostem diváckého výkladu“ – jelikož existuje pouze jeden způsob, jak si děj zrekonstruovat,²⁷⁶ a kde mimo jiné střihová skladba jasně vede diváckou pozornost – „vizuálně jednoduchý film jako *Five* vede naopak ke komplexnímu množství možností divácké odezvy,²⁷⁷ která navíc poskytují nesrovnatelnou svobodu v tom, na co se soustředit a nad čím přemýšlet. „Komplexita“ *Inception* tedy nakonec vstoupí v „jednoduchost“, zatímco u Kiarostamího je tomu přesně naopak. Pokud bychom do Brownem nastaveného komparativního rámce zakomponovali *Bad Timing*, vyplynulo by nám, že Roegův film není ani v jednom ohledu simplicistní. Vykazuje naopak formální komplexitu Nolanových filmů ve své vizualitě a způsobu vyprávění a stejně tak intelektuální komplexitu otevřených děl typu Kiarostamího *Five dedicated to Ozu* v možnostech jeho percepce a s ní související svobodou interpretací.

6.6 Puzzle versus mozaika

Přestože filmy Christophera Nolana představují určitý „etalon“ v současných naratologických studiích věnovaných netradičnímu vyprávění v mainstreamové kinematografii, Roegův vliv na Nolana je akademiky téměř zcela opomíjen.²⁷⁸ Z množství monografií věnovaných komplexní naraci byl Roegův *Bad Timing* také doposud začleněn pouze do antologie *Perturbatory Narration* (text Jeffa Thosse),²⁷⁹ kterou sestavila německá teoretička Sabine Schlickers. Termín „poruchová narace“ (perturbatory

²⁷⁵ BROWN, William. Complexity and simplicity in *Inception* and *Five dedicated to Ozu*, in *Hollywood Puzzle Films*. New York: Routledge, 2014. S. 125–139.

²⁷⁶ Brown připouští pouze to, že *Inception* nemá zcela jednoznačný závěr. Poslední záběr snímku totiž nechává otevřenou možnost, že se celý děj filmu odehrával pouze ve snu hlavního hrdiny.

²⁷⁷ BROWN, William. Complexity and simplicity in *Inception* and *Five dedicated to Ozu*, s. 136.

²⁷⁸ Jeff Thoss alespoň uvažuje o *Bad Timing* jako určitém mezistupni mezi evropskými kinematografickými experimenty 60. let, jako bylo Resnaisovo *Loni v Marienbadu*, a současnějšími mainstreamovými puzzle filmy typu Nolanova *Memento*. Přesto opomíjí fakt Nolanem přiznaného ovlivnění Roegovými filmy. [THOSS, Jeff. Deceptive Continuity, in *Perturbatory Narration in Film*, s. 180.]

²⁷⁹ Na několika málo místech je *Bad Timing* zmíněn například v knize Allana Camerona *Modular Narratives in Contemporary Cinema* (2008) v souvislosti s filmem *21 gramů* (2003). (Celé knize jinak dominuje Nolanovo *Memento*.)

narration) v ní rozšiřuje již tak bohaté označování podobného typu filmů,²⁸⁰ mnohdy nápadně označovaných již zmiňovaným termínem „puzzle-films“. Přirovnání Roegova *Bad Timing* ke skládačce se přitom objevovalo již v dobových textech k filmu, tedy ještě dávno předtím, než bylo spojení „puzzle-film“ zpopularizované a ustanovené jako kvazi-pojem. „Každá scéna [v *Bad Timing*] je jako dílek puzzle,“ píše například David Robinson, podle kterého je „divák vyzýván, aby tyto dílky, kousek po kousku sestavoval, dokud poslední díl nezapadne na své místo a nezjeví se film jako celek.“²⁸¹ Zkoumání toho, jak by Roegův snímek obstál v Bucklandově definici puzzle-filmu, či jakékoli jiné heuristické kategorii, však přenechám jiným. Na závěr se chci jen společně s Keyvanem Sarkhoshem zamyslet nad tím, co z přirovnání skládačky k Roegovu *Bad Timing* vyplývá pro moje závěry.

„Metafora skládačky samozřejmě naznačuje, že jednotlivé dílky lze poskládat do souvislého celku. Protože to však Roegovy filmy důsledně odmítají, bylo by s ohledem na jejich narativní strukturu vhodnější mluvit o asambláži či koláži,“²⁸² píše Sarkhosh. Koláž se tedy může jevit jako vhodnější přirovnání směrem ke konstrukčnímu principu, který zvolil samotný autor během montáže filmu. Sarkhosh kromě toho navrhuje ještě přirovnání k principu mozaiky, kterým byl ostatně inspirován i Gustav Klimt při malbě svých obrazů, které se v *Bad Timing* objevují. „Na rozdíl od skládačky, v níž každý dílek zapadá do druhého a má tak své pevné místo v celkové struktuře,“ – jako tomu je ve většině Nolanových puzzle-filmů – „formální podoba mozaiky vyplývá pouze ze složení malých kamínků, které lze v zásadě uspořádat libovolným způsobem.“²⁸³ Mozaika tedy lépe ilustruje proces montáže mysli v pojetí Johna Izoda, kterou při sledování *Bad Timing* provádí divák. Rekonstrukce řetězce událostí totiž nemůže být nikdy definitivní, a to především v ohledu retrospektivní linie filmu, kde se události vzpírají „tyranii kauzality“²⁸⁴. Jejich naznačovaná chronologická návaznost a vzájemná podmíněnost může

²⁸⁰ Sabine Schlickers v úvodu knihy vyjmenovává množství přívlastků, které jsou se zkoumaným fenoménem spojovány: „disorienting“, „complex“, „ludic“, „deviant“, „extraordinary“, „unconventional“, „unnatural“, „unreliable“. Pro přehlednost je ponechávám v původním anglickém znění, stejně jako frekventovaná označení pro tento typ filmů, které Schlickers rovněž představuje: „puzzle-films“, „mind-game movies“, „mindfuck movies“ či „mind-benders“. Její vlastní koncept „perturbatory narration“ je podle jejích vlastních slov navrhován pro „aplikaci na specifický typ iritujícího narativu, pro který naratologie ještě nenalezla patřičnou klasifikaci, umožňující typizaci a systematizaci momentů narativních poruch.“ [SHLICKERS, Sabine a TORO, Vera ed. *Perturbatory Narration in Film*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018, s. 1–2.]

²⁸¹ ROBINSON, David. Roeg's New Curiosity Shop, *The Times*, 11. 4. 1980.

²⁸² SARKHOSH, Keyvan. *Kino der Unordnung*, s. 326.

²⁸³ Tamtéž, s. 345.

²⁸⁴ CROS, Jean-Louis a LEFEVRE, Raymond. Pour rehabiliter Nicholas Roeg. *Image et Son*, June 1981.

být pouze domnělá, mozaikovitá. Každý divák si tak z množství „malých kamínků“, které má k dispozici, může sestavit individuální a jedinečnou mozaiku fabule, vykonstruovat si svoji vlastní narativní skutečnost (vesmír), která je stejně věrohodná a má rovnocenné právo na existenci jako další paralelní vesmíry ostatních diváků.

7. Kapitola – Performance (1970)

Z hlediska zkoumání Roegovy montáže znamenala předchozí kapitola na pomyslné časové ose cestu směrem dopředu. Představil jsem, jak se poetika Nicolase Roega obtiskla do budoucnosti, konkrétně na příkladu ovlivnění tvorby režiséra Christophera Nolana. Nynější kapitola bude naopak cestou do minulosti, nejen zpátky k Roegovu nejstaršímu snímku, který natočil v režijní kooperaci s Donaldem Cammellem, ale i hlouběji ke kořenům jeho montážního stylu. Ty budu odhalovat prostřednictvím komparativní analýzy s filmem Richarda Lestera *Petulia* (1968) – posledním snímek, na kterém se Roeg podílel jako kameraman (a zároveň ho nереžíroval). A to zejména z důvodu jeho označování za dílo, které Roegův vlastní styl ovlivnilo a předznamenalo (Salwolke, Sinyard, Rosenbaum). Z komparace *Petulia* a *Performance* vyplyne, které montážní vzorce jsou oběma filmům společné, a jaké z nich jsou naopak specifické pouze pro *Performance*, potažmo pro Roegovy filmy obecně. Než se však pustím do analýzy filmu, je nutno se nejprve vypořádat s faktem, že *Performance* představuje společné dílo dvou režisérských osobností.

Při snaze o uchopení specifické autorské poetiky je badatel v případě režijní kolaborace postaven před problém, kterému z režisérů výsledné dílo – či v našem případě poetiku montáže – vlastně připisovat. Autoři roegovských monografií se s tímto problémem vypořádali různě. Neil Feineman v úvodu své analýzy cituje Roega, který k *Performance* uváděl, že šlo „bezvýhradně o spolupráci padesát na padesát“, ²⁸⁵ tudíž není možné určit, kdo měl na filmu jaké konkrétní zásluhy. Feineman ²⁸⁶ stejně jako Scott Salwolke ²⁸⁷ ve vlastní analýze nicméně připouští, že z vědomého důvodu „účelného zjednodušení“ se budou k *Performance* vztahovat výhradně jako k Roegově autorskému snímku. Neil Sinyard ²⁸⁸ a Keyvan Sarkhosh ²⁸⁹ citují stejnou Roegovu výpověď, čímž je pro ně problematika autorství v podstatě uzavřena, načež řeší především snímek jako takový. John Izod oproti tomu nezmiňuje Davida Cammella v hlavním textu své knihy překvapivě

²⁸⁵ GOW, Gordon. Identity: Nicolas Roeg in an Interview with Gordon Gow, *Films and Filming*, January 1972, s. 22.

²⁸⁶ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 38. Salwolke 2,

²⁸⁷ SALWOLKE, Scott. *Nicolas Roeg: Film by Film*.

²⁸⁸ SINYARD, Neil. *The Films of Nicolas Roeg*, s. 22.

²⁸⁹ SARKHOSH, Keyvan. *Kino der Unordnung*, s. 116.

ani jednou. Colin MacCabe, autor stručné monografické studie filmu, se k problematice autorství vyslovuje, že snahy přiřknout *Performance* pouze jednomu z autorů se mu jeví jako bezpředmětné.²⁹⁰ Podle výpovědí účastníků natáčení měl sice Roeg na starosti spíše kameru a s ní související vizuální stránku filmu, zatímco Cammell, autor scénáře, instruoval herce.²⁹¹ Podle MacCabea se ovšem jednalo o podobné „splynutí“ identit jako mezi hlavními postavami *Performance*,²⁹² kde je téma „fúze“ rozvíjeno hned na několika rovinách. MacCabe upozorňuje pouze na neshody, které mezi oba režiséry panovaly nad finální podobou střihu.²⁹³

Ačkoli sám v této práci vědomě podstupuji redukci kolektivního díla na individuální umělecký projev Roega jako „auteura“, v případě *Performance* se nechci dopouštět zjednodušování, a připisovat tak střihovou skladbu díla bezvýhradně jemu. A to obzvláště proto, že dostupná fakta naopak hovoří spíše ku prospěchu Donalda Cammella, jako finálního garanta střihové skladby. Ten totiž dokončoval film se střihačem Frankem Mazzolou již za Roegovy nepřítomnosti. Pokud však Roeg sám nebyl hlavním iniciátorem skladebných postupů *Performance*, minimálně se na nich spolupodílel a dále je po svém rozvíjel ve své následující tvorbě.

7.1 Nepřetržitá paralelní montáž

Sadistický londýnský gangster Chas je hlavní postavou filmu *Performance*, jehož syžet je rozdělený do dvou částí. První část sleduje Chase (James Fox) v jeho mafiánské rutině vybírání výpalného, šikanování drobných podnikatelů a vydírání nepohodlných businessmanů. Děj této části kulminuje Chasovým zavražděním svého bývalého přítele z dětství, Joeyho Maddockse, což vzbudí nebývalé mediální pozdvižení a ohrozí celou jeho zločineckou organizaci. Chasův šéf Harry Flowers se proto nepohodlného Chase, kterého ve své „profesi“ považuje za určitý přežitek, rozhodne odstranit. V druhé části filmu pak

²⁹⁰ MACCABE, Colin. *Performance*. London: BFI, 1998, s. 23. Autor rovněž vysvětluje, že „v 70. letech byla *Performance* často připisována pouze jemu, jelikož se Roegovi na ni podařilo navázat řadou úspěšných a působivých snímků. Když ale Cammell konečně ke konci 80. let realizoval svůj vlastní scénář, *Performance* začala být vnímána jako jeho dílo. A od jeho sebevraždy v roce 1996 bývá Cammell ještě daleko častěji považován za „skutečného“ autora.“

²⁹¹ Tamtéž, s. 24.

²⁹² Tamtéž, s. 23.

²⁹³ Tamtéž, s. 60.

Chas nalezne útočiště v domě Turnera (Mick Jagger), vyhaslé rockové hvězdy, kde se snaží přes příbuzného zorganizovat útěk do Spojených států, zatímco se Turner skrže Chase snaží naleznout svého ztraceného vnitřního démona. Po divokém drogovém rauši prozradí Chas z nepozornosti do telefonu adresu Turnerova sídla a je zde nakonec svými bývalými kolegy dopaden.

Teoreticky Marsha Kinder a Beverle Houston řadí z hlediska žánru první část filmu mezi gangsterské thrillery, zatímco druhá část podle nich naplňuje principy tzv. tripového filmu, pro který jsou mimo jiné charakteristické neobvyklé rakurzy kamery, vyostřená sexualita a rychlá střihová skladba. Užití těchto formálně-žánrových postupů, které slouží k zesílení prožitku drogové zkušenosti, je však podle autorek užíváno setrvale a nejsou limitovány pouze na druhou část *Performance*, kde Chas podstoupí trip po nevědomém pozření halucinogenní houby.²⁹⁴ „Tripový“ atribut rychlé montáže navíc daleko více definuje právě první část filmu, kde se – i na Roegovy poměry – záběry střídají s neobvyklou kadencí. Většina sekvencí první části se vyznačuje – v jistých ohledech iracionálním i matoucím – spojováním dvou i více různých dějů a Neil Feineman o ní proto hovoří jako o „jedné rozsáhlé sekvenci paralelní montáže“, která simultánně zprostředkovává dění z nezměrného množství perspektiv.²⁹⁵

Vezměme si za příklad hned úvodní scénu filmu, kde se v paralelní montáži neodbytně střídají letecké záběry na luxusní černé vozidlo projíždějící anglickým venkovem, s vyostřenou souloží mezi Chasem a jeho milenkou Donou. Narace přitom dopředu neustanovuje žádnou srozumitelnou souvislost mezi vozidlem, převážejícím anonymní osobu, a sexuálním aktem, plného vzájemného bičování, škrábání a škracení. Přechody jsou neurvalé, některé záběry se opakují a nepravidelné přestřihávání mezi oběma liniemi v jednu chvíli přechází dokonce do rytmického střídání po několika málo filmových políčkách.²⁹⁶ Během montáže je užito i filmové mrtvolky pro představení titulku, a to na záběru, kde Dona provádí Chasovi felaci, zatímco on sleduje svoji vlastní tvář v zrcadle. Proměňuje se výrazně i zvuková stopa, prohlubující ambivalentní vztah mezi spojovanými jevy: zvuk přechází z úryvku rokenrolové písničky do technického ticha, který následně vystřídá znepokojivý elektronický motiv. Význam paralelní montáže

²⁹⁴ HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. *Ultimate Performance in Close-up: A Critical Perspective on Film*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972. S. 364.

²⁹⁵ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 138.

²⁹⁶ Zdeněk Holý tento formální moment chápe jako výraz „vyvrcholení pohlavního aktu“. [HOLÝ, Zdeněk. Milostná scéna ve filmu *Ted* se nedívej, *Cinepur*.]

je tak otevřený různým desinterpretacím²⁹⁷ – neprokáže se například domněnka, že auto převáží Chase, protože v následující sekvenci z něj vystupuje advokát. Toho po celou dobu úvodní scény nespatriíme – na rozdíl od jeho šoféra, který je mimoděk akcentován záběrem, kde leští kapotu auta a u toho pojídá koláč. Paralelismus otevírá možnosti i pro různé zpětné interpretace – např. srovnání dvou způsobů moci, pramenících z Chasovy fyzické superiority na jedné straně a advokátovy intelektuální nadřazenosti na straně druhé.²⁹⁸ Střídání dvou linií ovšem nemusíme nutně číst jako roegovskou montážní šifru, která se snaží divákovi něco sdělit – může jít koneckonců o efektní a v něčem i samoučelné představení dvou linií a motivů filmu: Chase a advokáta, násilí a luxusu. Montáž ale především ustanovuje agresivní způsob vyprávění, které následujících čtyřiceti minutách filmu dominuje.²⁹⁹

²⁹⁷ V často citované dobové recenzi pro *New York Times* označil kritik John Simon *Performance* za „možná nejodpudivější film všech dob“, který si nejvíce užijí „fetáci, pederasti a sadomasochisti“. V souvislosti s úvodní scénou filmu – kde v jedné linii ujíždí auto, zatímco v druhé linii dva lidé souloží – se Simon s ironií odvolává k paralelní montáži němých filmů Davida W. Griffitha, konkrétně k jeho oblíbenému akčnímu motivu tzv. záchrany na poslední chvíli. Simon scénu z *Performance* humorně glosuje: „Film rapidně přestřihává tam a zpátky mezi těmito dvěma činnostmi, jejichž spojení je sice enigmatické, ale samo o sobě zcela bezvýznamné. Jakoby se snad jednalo o nějaký Griffithův film právě přecházející v klimax – až na to, že zde žádný klimax není... pokud nepočítáme nejapné vyvrcholení soulože.“ [SIMON, John. The Most Loathsome Film of All?, *The New York Times*, 23. 8. 1970]

²⁹⁸ IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 28.

²⁹⁹ Cammell byl při střihu filmu údajně inspirován tzv. „cut-up“ technikou, kterou objevili již dadaisté a posléze ji zpopularizoval americký spisovatel William S. Burroughs, se kterým se Cammell osobně znal. Burroughs tuto techniku – spočívající v „rozřezání“ daného materiálu a jeho „nahodilého“ sestavení zpátky dohromady – aplikoval na psané slovo, zvukové záznamy i filmy. Jeho cílem bylo „objevit propojení a paralely, které vědomá mysl [...] nebyla schopna podchytit. Vzniklá spojení otevírala přístup do významové vrstvy textu, která za normálních okolností unikala vědomé manipulaci.“ [MACCABE, Colin. *Performance*, s. 59] Peter Wollen uvádí, že Nicolas Roeg byl rovněž fascinován Burroughsovým filmem *The Cut-ups* (1966), který složil spolu s Anthonym Balchem. Roeg se údajně s Balchem u Burroughse osobně setkal, aby s ním tuto „artbitrární střihovou techniku“ prokonzultoval. [WOLLEN, Peter. *Possession, Sight and Sound*, č. 9, 1995, s. 22]. Přestože se MacCabe s Wollenem shodují, že cut-up technika ovlivnila montáž (zejména první části) *Performance*, sám Roeg se k ní v dostupných rozhovorech nikde neodkazoval. Je tedy dost dobře možné, že prvek cílené nahodilosti nehrál v montáži jeho vlastních filmů později již žádnou velkou roli.



Kombinování dvou linií v úvodní sekvenci Performance.

Divoká narace je v první části filmu přerušována pouze krátkými lineárními scénami, které umožňují divákovi alespoň na chvíli spočinout v daném okamžiku a zpracovávat právě viděné, aniž by byl vyrušován vpády záběrů z jiných časoprostorových linií. Po úvodní sekvenci tak následuje scéna Chasova všedního rána, kdy se s milenkou Donou oba připravují do práce. V závěru scény, kdy Chase přijíždějí vyzvednout jeho mafiánští kumpáni, se zároveň uzavírá linie luxusního vozidla z úvodu – vystupuje z něj advokát a přechází do budovy soudu.³⁰⁰ Následné soudní řízení je však znovu zobrazováno v paralele s linií gangsterů během jejich ranní zteče do kanceláře úředníka. Kadence střídání obou linií a intenzita, s jakou jsou do sebe v syžetu zapouštěny, v první řadě nutí diváka do neustálého přehodnocování jejich narativní podmíněnosti. Montáž přitom funguje spíše na principu vnější asociativnosti, kdy naznačuje, jak se různé jevy (ale i vyřčené repliky) sobě navzájem podobají. Metaforické a narativní významy jsou jakoby zapuštěny v hlubinné vrstvě dané syžetové struktury a vyjevují se až po opakovaném zhlédnutí.

Během toho, kdy Chas šikanuje úředníka, jehož firmu hodlá Flowersova kriminální organizace pohltit, přesvědčuje advokát porotu o nevině svého klienta, businessmana, který do svého impéria rovněž začleňuje menší podnikatelské subjekty. Advokát se odvolává, že se jedná o „fúzi“ (merger) s menšími společnostmi, a nejde o jejich neetické

³⁰⁰ V této části sekvence je záměrně užito matoucího střihu – poté co se otevrou dveře (advokátova) vozidla, je nastřížen Chas, který si bere z šuplíku čerstvé slipy a v následném záběru do (jiného) auta otevřenými dveřmi nastupuje. V tuto chvíli se divák ještě domnívá, že jde o stejné vozidlo, které je pouze zobrazeno z jiného úhlu. Pořadí záběrů proto utváří dojem konvenční střihové zkratky – auto přijelo, zatímco si Chas navlékal slipy, a on v něm následně odjel. Až posléze se ukazuje, že se jednalo o dvě různá auta – z druhého (Chasova) auta jedoucího Londýnem se stíhá zpátky do záběru prvního auta, ze kterého teprve vystupuje advokát. Roeg s Cammellem užívají těchto postupů pro asociativní propojování osoby gangstera s advokátem.

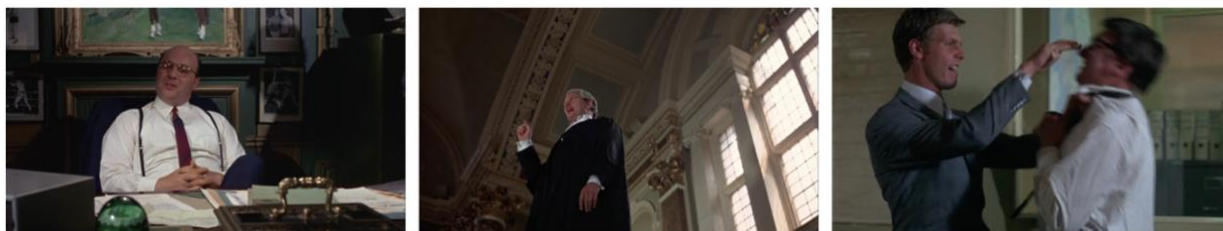
„převzetí“ (takeover) jako v případě londýnské mafie. Zatímco se tedy na úrovni syžetu hovoří o „fúzi“, a paralelně dochází k agresivnímu „převzetí“ podniku Chasovou tlupou, na rovině filmového stylu utváří montáž fúzi mezi oběma situacemi a zdůrazňuje jejich korespondence. Samotné téma snímku – fúze, ke které v první části dochází v propojování zločinu a businessu a v druhé části v postupném splývání postavy zločince a muzikanta³⁰¹ – je tak ustanovováno i montáží.

V následující sekvenci jsou pak do sebe prostřihávány dokonce tři časoprostorově oddělené linie. Porozumění jejich metaforickému významu, ale zároveň i jejich dějové podmíněnosti je navíc komplikováno ozvlášťováním syžetu roztodivnými střihovými i kamerovými technikami – nediegetickými ilustračními záběry, přechody do černobílého materiálu, optickou distorzí prostoru. Jedna ze tří nastavených linií se odehrává v kanceláři Harryho Flowerse, který vítá přicházejícího Chase. Do jejich vzájemného rozhovoru jsou ještě střihány „doznívající“ záběry z předcházející scény jeho šikany úředníka (s podobným principem „prolínání“ se lze setkat v Roegově *Bad Timing*) a neustává přitom ani paralelní montáž se soudním řízením. Všechny tři linie, které se vzájemně doplňují ale i komplikují, tak dále rozšiřují nastavené paradigma podobnosti mezi organizovaným zločinem a světem businessu.³⁰² Závěrem scény pak dochází k metamorfóze poroty v soudní síni do diváků pornokina, které je docíleno již nikoli montáží, ale vnitrozáběrovou stylizací. „Experiment s časem střídá experimentování s prostorem,“³⁰³ uvádí Scott Salwolke.

³⁰¹ V *Performance* je na několik místech upozorňováno na „performativnost“ Chasova povolání – jeho násilné zteče do podniků prezentuje film jako svého druhu „představení“. Mick Jagger se nechal slyšet, že nikdy příliš neholdoval této spojitosti, kterou Cammell nacházel mezi násilím a muzikou. „Podle Jaggera nicméně Cammell vnímal rockovou hudbu jako ritualizované násilí. Podobně jako rytířské turnaje za feudalismu chápal tato vystoupení jako určitý společenský ventil, který umožňoval svobodný projev násilných emocí skrze inscenovanou formu.“ [WOLLEN, Peter. *Possession, Sight and Sound*, s. 23]

³⁰² Roeg s Cammelem skrze montáž představili motiv propojení zločinu a businessu, rozpracovaný Mario Puzem ve knize *Kmotr* (1969), která vyšla v době natáčení *Performance*. Roeg se pak ve více rozhovorech odvolával k tomu, že Coppolovu filmovou adaptaci Puzova románu z roku 1972 vlastně v něčem předběhl. „Co mě zaráží, je fakt, že když se začal promítat *Kmotr*, dělali z toho v Americe velkou věc, že mafie je ve skutečnosti business. „To mě podrž! Uvědomil jsem si, že to, jak jsme to udělali my, muselo být příliš těžkopádné, protože to diváci v té době nepochopili.“ [MILNE, Tom a HOUSTON, Penelope. *Don't Look Now: Interview with Nicolas Roeg. Sight and Sound*, s.8.]

³⁰³ SALWOLKE, Scott. *Nicolas Roeg: Film by Film*, s. 4.



Příklad tří linií proplétaných v rámci jedné montážní sekvenci (šéf Harry, soudní síň, šikana úředníka).

„Namísto homogenního, stabilního a orientujícího světa, který je charakteristický pro realistické filmové vyprávění, vytváří Roeg heterogenní světy složené z mnoha mozaikových dílků,“³⁰⁴ charakterizuje Keyvan Sarkhosh Roegovu konstrukci časoprostoru jeho fikčních světů, která platí ve vysoké míře právě pro *Performance*. Divák zejména během první projekce nenachází pevnou oporu ve vyprávění a celkově tak ztrácí orientaci v tom, co se vlastně děje. Chas představuje nezastavitelnou mašinu, podobně jako narace, která stále chrlí nové situace, jenž do sebe nechává zaklesnout. Tedy i v zásadě lineární situace uvnitř promítací kabiny pornokina je prostřihávána záběry na diváky, promítaný „sado-maso“ film³⁰⁵ a dvojici Chasových kolegů čekajících v autě, z nichž si jeden krátí chvíli četbou antologie Jorge Luise Borgese.³⁰⁶ Navazující scéna, přestože zachovává střihovou kontinuitu, však opět nenechává diváka odpočinout zase pro svoji dialogickou dravost. Gangsteři v ní za přítomnosti advokáta vyhrožují jeho klientovi, aby do svého soudního procesu nezatahoval starého známého Harryho

³⁰⁴ SARKHOSH, Keyvan. *Kino der Unordnung*, s. 169.

³⁰⁵ Ten nejen připomíná události z poslední Chasovy noci a taktéž odráží jeho agresivní vášní poháněné nitro.

³⁰⁶ Odkazování k dílu argentinského spisovatele Jorge L. Borgese se v *Performance* promítá jak do způsobu vyprávění, tak i do užití obdobných motivů literárního díla. Kritici tak často pro charakterizaci *Performance* (ale někdy i pro Roegovu kinematografii obecně) používali přívlastku „borgesiánský“ – podobnost mezi Roegovým a Borgesovým stylem spočívá v tom, že v jeho světě „se sny stávají skutečností a skutečnost se stává pouhým snem, racionální soustavy se přelévají v noční můry, kde život je jako labyrint, pečlivě uspořádaný, ale zároveň zcela nicotný“ [FRENCH, Philip. *Performance, Sight & Sound*, Spring 1971, s. 69]. Roeg sám přiznává, že Borges je pro jeho tvorbu důležitý, jelikož s ním sdílí „fascinaci objevování identity“ [MILNE, Tom a HOUSTON, Penelope. *Don't Look Now: Interview with Nicolas Roeg. Sight and Sound*, s. 7.], přičemž téma identity – její ztráty, proměny, či znovunalezení – je pro *Performance* klíčové. Kniha Borgesových povídek se ve filmu objevuje opakovaně na několika dalších místech, v jednu dokonce Turner předčítá nahlas část jeho povídky *Jih*. V ní umírá hlavní postava Juan Dahlmann v nemocnici, a zároveň podstupuje hrdinnou smrt v jižní Argentině. Zatímco se tedy v *Jihu* jedna postava rozděluje, v *Performance* se dvě různé postavy (Chas a Turner) v závěru stávají jednou. [Viz také HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. *Ultimate Performance*, s. 362–364 či GOMEZ, Joseph. *Performance and Jorge Luis Borges, Literature/Film Quarterly*, Spring 1977, s. 147–153.]

Flowerse. Linie Chase a advokáta, jejichž nejasná narativní souvztažnost byla nastavena v úvodní montáži, se zde konečně propojují, aby se poté znovu již nikdy nestřetly.³⁰⁷

Ačkoli je zde již expozice Chasovy rutiny z dramaturgického hlediska uzavřena, montáž nijak nepolevuje ve virtuozitě ani v následující scéně, která nastavuje dramatický konflikt. Chas znovu zavítá do kanceláře svého šéfa, který ho informuje o tom, že se připravuje nová „fúze“ s podnikem Joyeho Maddockse, Chasova přítele z dřívějška, mezi nimiž je v dialogu implikován homosexuální vztah. Vzhledem k jeho osobním vazbám na majitele dostane proto Chas zákaz se jí účastnit (Flowers: „Nemíchej business s osobními vztahy!“). Do rozhovoru mezi Chasem a Flowersem je vestřížen začátek scény, která má v ději teprve nastat – destrukce Maddocksova holičství – čímž se znovu ilustruje způsob Flowersova uchvacování menších podnikatelů. Podobně jako v dřívější scéně s mafiánským bossem „doznívá“ ve Flowersově kanceláři scéna šikany úředníka, nyní se nastávající situace teprve „rozeznívá“ ve vkládaných záběrech, které mohou a nemusí být flashforwardy.³⁰⁸ Chas nakonec zákazu nadřízeného neuposlechne, navštíví Joeyho v jeho zničeném podniku a hrubě ho odvede ke svému šefovi. Děj první části poté vrcholí v Chasově bytě, kam si přijde Joey Maddocks pro odplatu.

7.2 Typická roegovská scéna

Sekvence v *Performance*, kdy Joey Maddocks se svou partou zřídí Chase podobně jako jeho bytový interiér a následně je Chasem odvetně zastřelen, se již blíží Roegově poetice velmi významně. Souboj v bytě je sestříhán „způsobem, který se opakuje v dalších pasážích Roegova díla,³⁰⁹ uvádí shodně Izod. Je tomu právě z důvodu jejího imaginativního rozpracování, kdy montáž k situaci zároveň zaujímá autorský komentář a staví ho tak na stejnou úroveň důležitosti jako zobrazovanou akci.

³⁰⁷ Advokátovo vozidlo se nicméně ještě objevuje ve scéně dalšího dne, kdy Chas se svými muži v garáži spoutají a dohola oholí jeho šoféra a karoserii celého auta nezvratně poškodí galonem kyseliny.

³⁰⁸ Situace, kdy Flowersovy gorily prohazují popelnici skrze holičství, je následně dohrána během paralelní montáže, ve které se Chas připravuje na návštěvu Maddockse, dělá si pořádek v bytě a připravuje si zbraň. (Do situace je dokonce nastřížen i spoutaný advokátův šofér, která jakoby sledoval, kde Chas zbraň ukrývá.) Z Chasova upravování se v zrcadle přechází film do tří záběrů, kdy popelnice proletí oknem výlohy; Z Chasova rovnání časopisů na stole se přechází do rozbité výlohy, kde incident již vyšetřuje policie. Odehrává se destrukce skutečně paralelně s Chasovou přípravou na setkání s ex-partnerem? Nebo má jít o symbolické „předznamenání“ toho, že Chasův byt bude taktéž zničen?

³⁰⁹ IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 32.

Příchod Chase do bytu je nejprve agresivně prostřiháván krátkými záběry na rozlévání červené barvy po stěnách pokoje, které předznamenávají násilí, jež se na Chasovi dopustí Maddocksova tlupa. Když je Chas po vstupu do bytu napaden, jsou záběry červené barvy na stěnách zároveň užívány jako eufemistické vsuvky zastupující násilí. Pokud jsou dopadající údery zobrazeny, tak pouze v krátkých, několika políčkových záběrech vložených do hlavní akce. John Izod upozorňuje, že montáž poskytuje divákovi „nedostatečné“ a zároveň i „přebytečné“ informace. Reduktivnost se v tomto případě vyznačuje znepréhledněním situace – akce je stříhána diskontinuálně, záběry jsou odštěpeny dříve, než mohou být divákem „přečteny“, nebo než se ozřejmí, co má být v rámu obrazu hlavním předmětem zájmu. Redundantní informace představují zase záběry nesouvisející s časoprostorem dané akce – ty utvářejí k situaci autorský komentář a jsou do ní stříhány zcela nepředvídatelně. Když vetřelci po krátké rvačce Chase přemohou, Joey se ujme bičování jeho polonahého těla a nutí ho, aby se přiznal ke své homosexuální orientaci. Situace je prokládána „redundantními“ flashbacky Chasovy masochistické soulože s Donou z úvodu filmu, a také „nadbytečnými“ záběry na fotografie rozházené po posteli, zachycující Chase v boxerských pozicích. Mučení tak mezi oběma muži získává nový homoerotický rozměr. Mathias Frey ho s nadsázkou popisuje jako scénu „kvazi módního focení“ pro rytmický střih, „módní“ fotografie na posteli a zvuky bičování upomínající na zvuk fotoaparátu.³¹⁰ Když poté Chas předstírá mdloby, aby útočníky překvapil a provedl odvetný úder, podaří se mu získat pistoli se kterou bývalého milence chladnokrevně usmrtí. V daném místě je užito černobílého záběru na skupinu mladých chlapců s dřevěnými pistolemi v ulicích Londýna, kde se mezi dvěma z nich strhne rvačka. Autoři nahlíží na scénu s ironickým nadhledem: naznačují, že Chas s Joeyem jsou jako malí kluci, jejichž nevinná hra se zvrhla.

V sekvenci jsou ovšem užity i přebytečné záběry, které v danou chvíli ještě nemají žádné opodstatnění – celkem třikrát jsou do celé sekvence vloženy záběry na Turnera, se kterým se má Chas v budoucnosti teprve setkat. Nejprve je Turner, sprejující červenou barvu, nastřížen do Chasova příchodu, kdy asociativně rozšiřuje grafickou řadu záběrů na červené cákance v Chasově bytě. Poté je během toho, co Chas předstírá bezvědomí, záběr na celek Turnerova doupěte prolínán do horizontálního švenku po Chasově zdevastovaném pokoji. Během zastřelení Joeyho je situace na moment zobrazena přes

³¹⁰ FREY, Mattias. London á la mod: Fashion, Genre, and Historical Space in Performance, *Quarterly Review of Film and Video* 23, č.4, 2006, s. 371.

Chasova záda skrze zrcadlo, ve kterém se ovšem odráží šíje daleko hubenějšího muže s delšími vlnitými vlasy, Turnera. Bez znalosti nadcházejícího děje jsou pro diváka tyto záběry zcela nepochopitelné a pro svoji krátkou délku trvání i hůře zapamatovatelné, což snižuje šance, že si je zpětně propojí.

Houston a Kinder střihu v *Performance* připisují obecně několik funkcí:³¹¹ 1) Střih zabraňuje separaci sekvencí, které by jinak byly vnímány individualizované a časoprostorově oddělené. Dávají za příklad právě vkládání Turnera do sekvence v Chasově bytě, o které John Izod rovněž píše, že je v ní hlavní hrdina propojován „jak s dřívějšími epizodami svého života, tak i s událostmi, které ho teprve hodlají pohltnout.“³¹² 2) Další „fúzní“ funkcí střihu je propojování bizarních situací s těmi ordinérními, čímž dochází k potlačování rozdílů mezi nimi. Dávají příklad s obyčejným ránem Chase a Dony, které následuje po neobyčejné úvodní montážní sekvenci. 3) Teoreticky připomínají satirickou funkci střihu, kdy propojuje diváky v soudní síni s diváky pornokina. 4) Poslední důležitou technikou je ještě inovativní užívání repetice, které sjednocuje vizuální motivy nikoli na úrovni syžetu nýbrž stylu. Dávají za příklad červenou barvu, která propojuje destrukci Chasova bytu se zavražděním Joyeho i sprejujícím Turnerem. (Podobné techniky spojování skrze rudou barvu užívá Roeg i v *Ted' se nedívej*.) Když si ve scéně Chasova úprku hrdina barví svoje vlasy na červenou, je do této situace znovu nastřížen sprejující Turner, díky čemuž opět dochází k vizuálnímu sjednocení skrze motivickou linii červené barvy. Ze čtveřice funkcí využíval Roeg ve svých následujících snímcích soustavně především první a čtvrté funkce montáže, které dominovaly i v této „typické roegovské scéně“, kterou přitom do finálního střihové tvaru pravděpodobně složil Donald Cammell.

7.3 Ke střihové postprodukci

Dovolím si zde odbočku směrem k průběhu postprodukčních prací na filmu *Performance* a vysvětlení, jakou roli v ní sehrál Roegův spoluhráč Donald Cammell. Jak již bylo řečeno úvodem, výslednou střihovou skladbu díla totiž nelze zcela jednoznačně připisovat pouze

³¹¹ HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. Ultimate Performance in *Close-up: A Critical Perspective on Film*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972. S. 366-371.

³¹² IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*, s. 32.

Nicolasi Roegovi, a to i navzdory tomu, že se vyznačuje mnoha typickými znaky jeho montážní poetiky.

Když Roeg, Cammell a střiháč Anthony Gibbs prezentovali hotový střih producentům Warner Brothers ke schválení, dostalo se jim kritiky a odmítnutí jeho dosavadní podoby. Producenti předložili dvojici režisérů požadavky k úpravám, z nichž tím nejzásadnějším bylo dostat na scénu dříve postavu Turnera. Její představitel Mick Jagger totiž z hlediska marketingové strategie filmu představoval hlavní tvář propagace, a přitom se objevil až v druhé polovině filmu. Režiséři proto byli instruováni, aby stopáž první části filmu zkrátily zhruba o 15–20 minut³¹³ a vedle toho i omezili množství zobrazovaného sexu a násilí. Kromě toho, že se měl střih filmu přemístit z Londýna do Los Angeles, kde by ho měli producenti více pod kontrolou, měl Roeg již tou dobou naplánované natáčení svého filmu *Walkabout* v Austrálii. Cammell se proto s Roegem domluvil na řešení, a odjel do Spojených států, kde film dokončoval s novým střiháčem Frankem Mazzolou v souladu s dohodnutými střihovými postupy. Autoři se dopředu usnesli na „strategii velmi rychlých střihů,“ což se právě v první části filmu projevilo na výrazné kondenzaci scén, které byly původně vystavěny daleko více lineárně. Akcelерованé vyprávění se spoustou paralelních montáží, jak jsem je představil v předchozí části, tak bylo výsledkem právě těchto rozhodnutí. Naplňování producerských instrukcí rovněž vedlo podle MacCabea k tomu, že „technicky bylo méně sexu a násilí na plátně, ale jejich dopady byly rychlými střihy naopak intenzifikovány.“³¹⁴ Film byl po různých dalších peripetiích³¹⁵ nakonec v této podobě uveden do distribuce.

Přestože původní verze filmu již není k dispozici, MacCabe, autor monografie k *Performance*, měl možnost alespoň nahlédnout do přepisu zpětného scénáře podle první Roegovy a Cammellovy verze. Vyhodnotil, že zásadní střihové změny se týkaly především první části filmu.³¹⁶ Novou verzi *Performance* však Roeg podle Cammellových slov „nesnášel“ a musel kolegu údajně přesvědčit o tom, aby své jméno nestáhl z titulků.³¹⁷ MacCabe nicméně uvádí důležitou poznámku, že Cammell v první části *Performance*

³¹³ SAVAGE, Jon. *Performance: Interview with Donald Cammel*, in *British Crime Cinema*, eds. Steve Chibnall a Robert Murphy. S. 116.

³¹⁴ MACCABE, Colin. *Performance*, s. 59.

³¹⁵ Tamtéž, s. 61–62.

³¹⁶ Tamtéž, s. 57–58.

³¹⁷ SAVAGE, Jon. *Performance: Interview with Donald Cammel*, s. 116. Roeg se k tomuto sporu posléze odvolával s tím, že jeho nespokojenost nepramenila ze způsobu střihu, ale ze zvukového mixu. [MACCABE, Colin. *Performance*, s. 60.]

rozpracoval stříhové postupy, které s Roegem prozkoumávali již dříve během stříhu v Londýně, kde se jim je ještě nepodařilo náležitě rozvinout.³¹⁸ Navzdory tomu, že se Roeg nepodílel na výsledné podobě stříhu a možná byl nejprve novou podobou snímku zaskočen, montáž probíhala v intencích jeho původního záměru. Nejblíže Roegově montážní poetice se rovněž blíží sekvence s Joeyem Maddocksem v Chasově bytě. Na její výslednou skladbu měl Roeg – jako spolurežisér, který měl pod výsadní kontrolou vizuální stránku snímku – ostatně i nezpochybnitelný vliv skrze způsob její samotné realizace během natáčení.

7.4 Střídmější druhá část

V druhé části filmu *Performance* se Chas ukrývá v Turnerově domě, kde v sobě bývalý gangster po prožité halucinogenní zkušenosti přestane potlačovat femininní rozměr svojí osobnosti i své homosexuální touhy. Po své vnitřní transformaci je nicméně jeho úkryt prozrazen a Chas propadá regresi do svého bývalého násilného já. Druhá část se vyznačuje daleko střídmější stříhovou skladbou – autoři se v ní již omezují na konvenční paralelní montáže, kdy v domě střídavě zobrazují především činnosti Chase a trojice jeho stálých obyvatel – Turnera, který přišel o svého „vnitřního démona“, divokou Pherber (Anita Pallenberg) a mladou francouzskou dívku s chlapeckým vzezřením, Lucy – z nichž všichni žijí v otevřeném polygamním vztahu. Až na běžné „difúzní mezery“ v naraci, při nichž se divák příliš nepídí po tom, co se odehrálo mezi eliptickými stříhy posouvajícími čas, je dodržována časoprostorová jednota Turnerova izolovaného sídla. V něm se vyhořelý hudebník uzavírá před okolním světem a Chas zde podniká cestu do vlastního nevědomí.

Struktura dělení filmu do dvou částí podle Sinyarda „zrcadlí téma rozdvojené osobnosti“ – zatímco o první části hovoří jako o „tvrdém staccatu“, v souvislosti s druhou částí upozorňuje na její „tekutost“ a „otupělost“,³¹⁹ kdy se vzhledem k absenci zřetelného děje „jakoby zastavil čas, aby dal prostor metamorfóze identity“.³²⁰ Turner v násilnickém podnájemníkovi vidí zosobnění démona, o kterého kdysi přišel. Chas ho děsí a zároveň přitahuje, a Turner se domnívá, že nakouknutím do jeho mysli může naleznout novou

³¹⁸ MACCABE, Colin. *Performance*, s. 59.

³¹⁹ SINYARD, Neil. *The Films of Nicolas Roeg*, s. 20.

³²⁰ Tamtéž, s. 17. Bill Nichols píše o druhé části *Performance* obdobně: „Násilný střih první části ustupuje daleko fluidnějšímu stylu, čas se stává více subjektivní a identita více tvárná.“ [NICHOLS, Bill. *Walkabout*, *Cinema*, s. 8.]

inspiraci v tvorbě. V Chasovi zase androgynní Turner odemyká potlačovaný rozměr jeho osobnosti. Oba muži se tak k sobě postupně přibližují, aby v závěru filmu splynuli v jednu osobu. Jejich fúze nastává poté, co Chase objeví Flowersovi muži a Turner Chase před odchodem neurčitě vyzve k tomu, aby ho vzal s sebou, což se pro gangstera rovná jeho zastřelení.³²¹ V úplném závěru filmu vidíme Chase, jak vychází z Turnerova domu a nasedá do auta k bývalému šéfovi Flowersovi, ale v následujícím záběru – a posledním před závěrečnými titulky – hledí z okna auta právě Turner. Tento moment vytváří v naraci podobnou permanentní „díru“, jakou zanechal Chas v Turnerově hlavě poté, co mu ji prorval kulkou.³²² *Performance* tak divák opouští s pocitem znepokojivé nejistoty pramenící z otevřeného a iracionálního konce.³²³ „Dochází skutečně k proměně Chase v Turnera? Nebo je to jen představa? A pokud ano, čím?“³²⁴, ptá se Keyvan Sarkhosh.³²⁵

Téma fúze, k jehož ultimátnímu dovršení dojde v závěru filmu, není – až na několik výjimek – v druhé části již rozvíjeno skrze montáž. Autoři užívají zejména mizanscénické řešení – nejdoslovněji ve scéně, která je doprovázena Jaggerovou písní *Memo from Turner*. Během Chasova rauše vstoupí Turner do prostoru jeho mysli, kde zaujme pozici Chasova bývalého šéfa Harryho Flowerse. Hudební scéna zrcadlí dřívější scénu z Flowersovy kanceláře a variuje i repliky, které v ní mafiáni původně pronášeli. Dialogy v druhé části vůbec představují rovinu filmu, na které je téma nejvíce rozpracováno. Neil Feineman proto kriticky vyhodnocuje, že druhá část by se bez vysvětlivek v replikách postav, které

³²¹ CHAS: Už musím jít.

TURNER: Chci si s tebou ještě povídat.

CHAS: Né, už musím vystřelit.

TURNER: Tak to potom chci jít s tebou.

CHAS: Kamaráde, ty ale nevíš, kam jdu.

TURNER: Víím to! ...Nebo vlastně nevím...

CHAS: Ale víš.

(Načež po Chasově krátkém zaváhání padne výstřel.)

³²² Předtím, než Chas v první části zastřelí bývalého přítele Joeyho, prohlásí sebevědomě: „Já jsem kulka.“ Při zastřelení Turnera se v příslovečnou kulku promění – po výstřelu totiž kamera sleduje cestu kulky hlavou, kde narazí na obrázek Jorge L. Borgese, po které následuje velký celek na ulici před domem, ze kterého vystupuje Chas, jenž jakoby znovu nabral svoji lidskou podobu.

³²³ Neil Feineman ve své knize dokonce nabízí „logické“ vysvětlení závěru filmu, kterou si vykládá jako dovršení „rituální loupeže Chasovy identity“ Turnerem. Roeg na tento „správný“ výklad údajně diváka připravuje po celou dobu filmu. [FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 46-55.]

³²⁴ SARKHOSH, Keyvan. *Kino der Unordnung*, s. 210.

³²⁵ Sarkhosh ovšem odpovědi na svoje otázky hledá spíše v tematické provázanosti filmu s povídkami Jorge L. Borgese, ke kterým film na několika místech odkazuje. Uvádí proto, že uspokojujivé řešení možná není možné nalézt a z Borgesovy eseje *Nová vyvrácení času* (1944–1946) připomíná slavný paradox Mistra Čuanga (užito překladu Oldřicha Krále): „Zdálo se Čuangovi, že je motýl, jenž poletuje kolem, motýl se cítil být motýlem, nic mu nechybělo, nevěděl, že je Čuang. Náhle se probudil a ustrnul, je Čuang! A teď neví, zdálo se Čuangovi, že je motýl, nebo se zdá nyní motýlu, že je Čuang?“ [SARKHOSH, Keyvan. *Kino der Unordnung*, s. 210.]

dokonce často opakují právě to, co pronesly jiné postavy v první části filmu, jevila téměř nesrozumitelná.³²⁶ „Roegova schopnost vystavět své filmy spíše vizuálně než verbálně, se teprve vyvíjela,“ dodává. Přesto však i druhá část filmu obsahuje několik pozoruhodných montážních momentů, které imaginativně – nikoli narativně – rozpracovávají téma snímku v poetice Roegovy montáže.³²⁷

V instrumentální overtuře skladby *Memo from Turner* (předcházející Turnerovu proměnu ve Flowerse) se v rychlé montáži střídají záběry na postavu tančící dívky Lucy, Chase s parukou dlouhých vlasů a Turnera, který Chase v rámci tanečních kreací atakuje svítícím tubusem. Střih, nedbající na lehké a těžké doby v hudbě, zesiluje sexuální tenzi mezi přítomnou trojicí (zejména mezi dvěma muži) a rychlým střídáním jejich tváří a gest jakoby rozpouští jejich identity ve společné hudební extázi. Scéna vrcholí momentem, kdy stříhová skladba vytváří dojem, že Turner penetruje tubusem – a zároveň svojí hudbou – Chasovo ucho. Přes makrodetail ucha se posléze přechází do stylizované imaginativní scény, ve které již Turner zpívá v převleku za Flowerse, a která se pravděpodobně odehrává v Chasově mysli. Má ale daleko spíše charakter klasické snové sekvence, kdy prezentuje imaginativní časoprostor, nesnaží se zprostředkovávat myšlenkové pochody skrze principy montáže mysli a katalogizovat tak pomocí flashbacků prožité zkušenosti postavy.



Ranní sekvence, ve které dochází k narušení časoprostorové jednoty.

³²⁶ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 58.

³²⁷ Jednou z nich je například scéna rozhovoru Chase s Turnerem v kuchyni, kdy se kamera „zanoří“ zezadu do Turnerovy hlavy, následuje prolnutí do záběru Chase, kterého vidíme jakoby Turnerovými očima zevnitř jeho lebky. Do Chase se v dvojité expozici na moment prolne tvář Turnera, která zopakuje slova, která právě pronesl Chas: „Je čas na změnu.“ Film tak divákovi umožní vstoupit Turnerově postavě jakoby přímo do její mysli, která si představuje svůj odraz v jiném člověku, Chasovi, kterého si chce mentálně přivlastnit. Scéna byla často vyhodnocována jako citace Bergmanovy *Persony* (1966).

Ve scéně rána po drogovém rauši zase montáž utváří dezorientaci nejen z hlediska prostorového rozmístění postav na scéně, ale rovněž z hlediska jejich identity. Skrze pohledy postav a falešnou kontinuální návaznost propojuje Turnerovu a Chasovu ložnici, střih v nich zároveň nepředvídatelně přemísťuje postavy. Ze své postele, kde se Turner ráno nachází s oběma dívkami, se jeho postava náhle střihem přesunula do Chasova pokoje, kde ho pozoruje, aby se posléze – opět střihem – objevil přímo v jeho posteli. Když se k němu Chas nakloní, aby ho políbil, stává se z Turnera střihem Lucy, která s Chasem pokračuje v milostné předehře. Zmatení, zda jde o Turnera či Lucy podporuje i to, že jsou oba oděni do stejného županu. Kromě pohledů Turnera je předtím do sekvence zapracován i pohled Lucy, která jakoby situaci mezi oběma muži sledovala z postele, kde se ještě před chvílí nacházela s Turnerem. Každý střih vlastně v naraci vykrajuje mezery, které si divák během překotného narušování časoprostorové jednoty nemá šanci racionálně vyplnit. Ve stylu Roegovy montážní šifry tak není jasné, zda vehikulem demontáže prostoru a identity byla touha či představa jedné z trojice postav, či zda šlo o autorský komentář k tématu fluidnosti sexuální orientace a identity. „Komu náleží vědomí, ve kterém se tyto změny odehrávají?“³²⁸, ptají se v souvislosti s touto scénou Houston a Kinder.

7.5 Vševědoucí narace a *Petulia*

Narace *Performance* oplývá rozsáhlou množinou vědomostí o předkládaném příběhu i jeho světě a z Roegovy filmografie je v tomto ohledu možná nejradikálnější. Umožňuje vstupovat a vystupovat z perspektivy jednotlivých postav, jejichž znalosti rozšiřuje zároveň o pohled, který přísluší pouze naraci samotné jakožto externalizované entitě. V případě *Bad Timing* dávalo smysl uvažovat o konkrétní perspektivě postav, ze které je na svět nahlíženo, u *Performance* se to jeví téměř jako bezpředmětné.³²⁹ „Kamera a střih nevyjadřují pohyb pouze uvnitř jednoho vědomí, ale dvou a možná i daleko více úhlů

³²⁸ HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. *Ultimate Performance*, s. 365.

³²⁹ Je však nutno podotknout, že Chasův šéf, Harry Flowers, je postavou, která má v narativním ohledu oproti ostatním výsostné postavení. Flowers se totiž na třech místech ve filmu obrací pohledem přímo na diváka a hovoří svoji repliku přímo k němu, čímž narušuje iluzi čtvrté stěny. Tento „zcizující“ postup Roeg ve svých dalších filmech již nevyužíval. (Pokud se postava dívala přímo do kamery, hleděla směrem do následujícího záběru, se kterým byl její pohled propojený, nevracela pohled tedy zpátky divákovi.)

pohledu,³³⁰ uvádí dvojice autorek. Na příkladech extrémních detailů na mrtvou mouchu, toxickou muchomůrku či ženskou bradavku tyčící se jako horský výčnělek následně dokládají, že jsou nazírány z „jasnozřivé, polymorfní a vševědoucí“ perspektivy, a musí proto náležet právě „jedinému všezahrnujícímu vědomí“.³³¹ Salwolke rovněž připomíná v souvislosti s narací *Performance* – a předně jejím sebereflexivním atributem – netradiční kinematografické techniky, které „vytrhávají diváka z příběhu“.³³² *Performance* se tak nejvíce blíží Roegovu následujícímu *Walkabout*, kde narace svou úrovní znalostí rovněž převyšovala jakoukoli z postav a děj často doplňovala externím komentářem. Oba filmy spojuje i to, že vůči postavám zaujímají spíše distancovaný postoj, který příliš neumožňuje se emočně napojit na jejich prožitky.

Petulii Richarda Lestera³³³ spojuje s *Performance* nejen osoba Nicolase Roega, jako kameramana obou snímků, (a angažmá střihače Anthonyho Gibbse,) ale rovněž také fakt vševědoucnosti její narace. *Petulie* pracuje s náhlými vstupy do střípků z minulosti postav, které jsou asociativně motivovány jejich rozpomínáním se na krizové situace z jejich minulosti. Užívá také stylizovaných vstupů do jejich imaginace či záblesků z budoucnosti, které lze připisovat právě onnipotentní naraci komentující fatalistický vztah ústřední dvojice filmu – lehce duševně labilní Petulie (Julie Christie), která prožívá nešťastné manželství, a postaršího chirurga Archieho (George C. Scott), který podstupuje bolestivý rozvod – jejichž snahu a nemožnost navázat plnohodnotný partnerský vztah děj filmu sleduje. Když tedy například Petulie sdělí Archiemu, že se mu snaží zachránit život, následují tři krátké záběry z budoucnosti, které reprezentují „všechny fáze Archieho postupné životní deziluze, která leží před ním, vyčkává, aniž by je Archie ještě tušil.“³³⁴

Performance s *Petulií* srovnávalo z těchto a dalších důvodů hned několik autorů roegovských monografií. Neil Sinyard pro časoprostorové skoky v narativu a tematickou souvislost v zachycení svobodomyšlného období liberalismu 60. let, které „kolabuje pod dvojítm náparem násilí a drog“.³³⁵ Scott Salwolke považoval *Petulii* za film, který položil strukturální základy Roegovým následujícím filmům a nejvíce anticipoval jeho vlastní

³³⁰ Tamtéž.

³³¹ Tamtéž, s. 366.

³³² SALWOLKE, Scott. *Nicolas Roeg: Film by Film*, s. 12.

³³³ Podobně jako byla Roegova montáž chápána jako výrazný atribut jeho autorského rukopisu, připisuje James Monaco střihovou skladbu ve stejném duchu za poznávací stylový prvek i Richardovi Lesterovi [MONACO, James. Some Late Clues to the Lester Direction, *Film Comment*, May 1974, s. 26.]

³³⁴ SINYARD, Neil. *The Films of Richard Lester*. London: Croom Helm, 1985, s. 60.

³³⁵ SINYARD, Neil. *The Films of Nicolas Roeg*, s. 14.

režijní styl v ohledu „spojování událostí, které nejprve nemají zjevnou souvislost, subliminálních flashbacků a moderního postoje k pesimistické love story“.³³⁶ Společným rysem montáže je v obou filmech rovněž užívání významových fragmentů, které zprvu nemají jasný narativní signifikát – instrument důvtipného vypravěče.

Titulkovou sekvenci *Petulie* například uvozuje záběr vzdálené siluety sanitky projíždějící tunelem směrem ke kameře. Na ni je nastřížen záběr na oběť autonehody, slavnostně vyšnořenou dámu se zevní kovovou fixací krční páteře, která je převážena na kolečkovém křesle spolu s dalšími fyzicky indisponovanými osobami na benefiční večírek věnovaný automobilovým neštěstím, kde se seznamuje Archie s Petulií. Úvodní montážní fragment z rozsáhlejší cesty sanitky zde nejprve naznačuje asociativní souvislost s představenými oběťmi autonehod. Vzhledem k bezvýznamnosti invalidních hostů večírku pro samotný děj filmu se jako diváci ovšem domníváme, že záběr sanitky, privilegovaný jako úvodní záběr celého filmu, bude mít ještě dalekosáhlejší význam. Sanitku znovu vidíme v momentě, kdy se Archie vrací do svého bytu za Petulií, kde ji nalezne v bezvědomí po napadení neznámým útočníkem, který se posléze odhalí jako její manžel. Fragment z jízdy sanitky je pak znovu nastřížen ve chvíli, kdy se Petulie rozpomíná na nehodu, během které auto přejelo mexického chlapce Olivera. Sanitka se tak stává signifikantem motivu neštěstí, které osudy postav splétá dohromady.

Se symbolickými fragmenty pracuje Roeg ustavičně a je jich užito rovněž i v úvodu *Performance* v podobě dvou „agresivně“ nastřížených záběrů na průlet tryskového letadla na obloze. Letadlo se posléze objevuje jako předmět, se kterým si ve Flowersově kanceláři hraje jeden z mafiánů, a později je znovu znázorněno ve dvou samostatných záběrech na obloze ke konci filmu. Tam může symbolizovat sen o Chasově útěku do USA, o kterém v posteli vypráví Lucy, a který nakonec zůstane nenaplněný. Ostatně i v *Petulii* se sanitka objevuje ještě i v závěrečné scéně, kdy po delším odloučení navštíví Archie v porodnici těhotnou Petulii (nesoucí dítě jejího manžela). Bývalí „potenciální“ milenci zde naposledy rozmýšlí možnost společného útěku a Archie málem zavolá sanitku, která by Petulii převezla porodit do jiné nemocnice. Do jejich dialogu je naposledy nastřížen záběr na sanitku, tentokrát opět v tunelu, jako na začátku filmu, ale již daleko blíže kameře. Neštěstí, které svedlo jejich cesty dohromady, nakonec nedokáže „přetavit“ ve šťastný konec, motiv je uzavřen a Archie se s Petulií loučí.

³³⁶ SALWOLKE, Scott. *Nicolas Roeg: Film by Film*, s. 2.

„Důležitou součástí [obou filmů] je forma rapidního a fragmentárního křížového střihu mezi rozdílnými vlákny narativní tapisérie – přístup, který vytváří významy zejména skrze nepředvídatelné juxtapozice,“³³⁷ píše kritik Jonathan Rosenbaum o společných znacích jejich montáže. Podobně jako Roeg spojuje i Lester v paralelní montáži činnosti Archieho, které se ovšem odehrávají v různých časech, čímž podporuje její duševní rozpoložení. Montáž tím zároveň působí jako určitá paměťová kondenzace situací v životě postav. Lester užívá i imaginativních, stylizovaných záběrů (např. Archie a Petulie pod mostem, Archie na koncertě hippies), které nezapadají do kontinuity děje. Přestože ale v souladu s Bordwellovou komparativní poetikou nacházíme společné vzorce, v „principech, které tyto postupy podmiňují“ se Lester s Roegem také v lecčems rozcházejí. Jejich rozdílná práce v montážních postupech, které se sobě navzájem lokálně podobají, se vyjevuje v makrostruktuře obou děl a zejména v jejich narativních strategiích. Lester v *Petulii* totiž podobně jako Nolan v *Dokonalém triku* nakonec cílí k větší přehlednosti a uzavřenosti vyprávění, zatímco Roegova montáž směřuje k otevřenosti a svobodnější interpretaci. Doložím na příkladu.

Během rozhovoru Petulie s Archiem na benefičním večíрку, je pohled Petulie na hlavní cenu večera, luxusní auto, rozšířen o sérii flashbacků z nehody s chlapcem Oliverem. Lester zde poměrně důsledně dodržuje střihové konvence pro jasné ukotvení subjektivního flashbacku: D tváře Petulie jako vnímajícího subjektu → záběr na kolo auta, který spustí její flashback → záběry na nehodu z minulosti → záběr na Petulii, která je svědkem nehody → záběr z nemocničního sálu, kde chlapce operuje Archie (v danou chvíli ale ještě obtížně identifikovatelný) a Petulie je toho svědkem → znovu záběr na kola auta v přítomnosti → navrácení do D Petuliiny tváře. Nevzniká tak jakákoli pochybnost o tom, že bychom nevstupovali do mentálního prostoru konkrétní postavy, která byla svědkem všech těchto událostí. Kromě symbolického potenciálu této montážní figury³³⁸ se však postupně rozkrývá její narativní ukotvenost a význam pro fabuli. Flashbacky se v průběhu filmu znovu opakují a rozšiřují – v každém dalším je odhaleno ze situace nehody více a divák si ji tak dává do širšího kontextu: Nehodu nepřímo zapříčinil Petuliin násilný manžel, zatímco Archie se během operace prokázal jako starostlivý muž, možná

³³⁷ ROSENBAUM, Jonathan. *Roeg's Gallery*, 2020 [online]. [Cit. 28.3.2023.] Dostupné z: <https://jonathanrosenbaum.net/2020/05/roegs-gallery/>

³³⁸ Neil Sinyard k tomuto flashbacku uvádí, že montáž spojuje statusový objekt s aktem destrukce, a vykládá si ji jako „rozpracovanou miniaturu“ společnosti, která přestává mít potěšení z materialismu. [SINYARD, Neil. *The Films of Richard Lester*, s. 62.]

partnerská alternativa. Záblesky z minulosti, které postupně přecházejí do plnohodnotné retrospektivní sekvence, jsou přitom jasně motivovány tím, jak se Petulie postupně „rozpomíná“ na nehodu v její plné šíři. (Obdobně se rozpomíná i na napadení jejím mužem u Archieho doma.) Nesporným faktorem v rámci tohoto postupného odhalování je ale i motivace diváka napínat a odhalovat Petuliinu minulost a pravý charakter jejího manžela až postupně. „Záchvěvy paměti postavy“ se zde tedy doplňují se „zdrženlivostí narace“, jak by řekl Bordwell.³³⁹ Této vypravěčské kázni se však Roeg nejvíce přiblížil v *Bad Timing*, který byl mimochodem k *Petulii* rovněž přirovnáván.³⁴⁰ Srovnání Lesterovy *Petulie* s Roegovými filmy uzavírá Rosenbaum tím, že jejich vypravěčská metoda „dokáže relativně jednoduché zápletky učinit více vrstevnatými a komplexními,“ což je i případ *Petulie* a *Bad Timing* „a již komplikované zápletky“ – jako u *Muže, který spadl na Zemi* – „přeměnit v sérii hádanek a labyrintů.“³⁴¹

7.6 Vše je dovoleno

Petulie, na které měl Roeg podíl jako kameraman, i *Performance*, kterou Roeg nejen nasnímal, ale také spolurežíroval, se obě vyznačují některými charakteristickými rysy Roegovy montážní poetiky. Propojování dvou a více linií v paralelní montáži, emblematické pro Roega, přesto nebylo již nikdy tak energické jako v první části *Performance*, kterou je v jistém ohledu možné chápat nejen jako rozsáhlou paralelní montáž, ale i montážní šifru. V jeho dalších filmech se proplétání linií v paralelní montáži ale postupně stávalo daleko naléhavějším a propracovanějším, zejména v ohledu svých intelektuálních implikací. Roegovská montáž myslí se ale v *Performance* objevuje ještě ve formě určitého zárodku (viz snová sekvence za doprovodu Turnerova zpěvu), což neplatí o *Petulii*, která často podniká výpravy do mysli některé ze svých postav. Ty jsou však –

³³⁹ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 210.

³⁴⁰ „Název [Roegova] filmu [Bad Timing] mohl být dokonce inspirovaný slovní výměnou v závěrečné scéně Lesterova filmu (Proč jsi mě nechal odejít, Archie? – „Špatné načasování. Hloupý Archie“). Oba filmy mají komplikovanou narativní strukturu a hrozivý motiv chirurgického zákroku jako svého druhu metaforu pro vnitřní a sociální poranění. Oba filmy pojednávají o romanci mezi pasivním postarším hrdinou v kontextu sexuálně-sociální dislokace, kde je hranice mezi svobodou, sebevyjádřením a požitkářstvím téměř nerozlišitelná. Obě díla mají výrazný centrální obraz nemocnice, která představuje mikrokosmos obou fikčních světů.“ [SINYARD, Neil. *The Films of Richard Lester*, s. 65.]

³⁴¹ ROSENBAUM, Jonathan. *Roeg's Gallery* [online].

oproti dalším Roegovým filmům – téměř vždy jasně ohraničený. Lesterovy flashforwardy přitom mají daleko blíže Roegově nejednoznačnosti a narativního vědomí sebe sama, ale jsou stále dost vzdálené znepráhlednění děje a „odcizování“ postavám, ke kterému dochází již v *Performance*.

Postavy v *Performance* ostatně nejsou ani tím, s kým bychom se měli jako diváci identifikovat. Pokud se podle Neila Feinmana zaměříme na filmový styl filmu, který extrémně upozorňuje na svoje kamerové a střihové postupy, uvědomíme si, že máme co do činění s „režisérem, který nás nutí sledovat, identifikovat se a konečně i participovat na jeho vlastní performanci, na jeho vlastním aktu kreativity.“³⁴² Pozornost Cammella s Roegem proto neustále odbíhá od vyprávění k vytváření metaforických posunů a asociativních proměn skrze přeskupování záběrů. To se projevuje i ve způsobu, jakým se autoři zdají být fascinováni možnostmi samotného filmového média zprostředkovávat téma fúze. Tedy tím, kdy postava či věc může být v jednu chvíli někým/něčím, a v druhé chvíli někým/něčím úplně jiným,³⁴³ a kdy „o tom, co je skutečnost, již nelze rozhodnout, jelikož hranice mezi skutečností a představivostí se stírají.“³⁴⁴ A v neposlední řadě i ve fascinaci zrcadlení „rozdílných forem života“ – tedy světa businessu, podsvětí a hudebního undergroundu.³⁴⁵ Oba autoři se ve svém společném debutu zjevně řídili heslem „Všechno je dovoleno“, které ve filmu zazní ze smyslných úst³⁴⁶ Jaggerova Turnera.³⁴⁷ Obzvlášť pro Nicolase Roega znamenala *Performance* počátek jeho kinematografické cesty, během které se – při překračování střihových norem a

³⁴² FEINMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 56.

³⁴³ Roeg o tom později sebekriticky prohlásil: „Diváci nemají rádi hádanky; nelíbí se jim, když je něco v jednu chvíli něčím a poté něčím úplně jiným.“ [WALLER, Nick. *Nicolas Roeg: A Sense of Wonder*, *Film Criticism* 1, č. 1, 1976, s. 25.]

³⁴⁴ SARKHOSH, Keyvan. *Kino der Unordnung*, s. 224.

³⁴⁵ GOMEZ, Joseph. *Performance and Jorge Luis Borges*, *Literature/Film Quarterly*, Spring 1977, s. 149.

³⁴⁶ Joseph Lanza dokonce v souvislosti s Jaggerovými ústy hovoří o „rtech posedlých felací“. [LANZA, Joseph. *Fragile Geometry*, s. 39]

³⁴⁷ Zatímco pro Cammella v jeho samostatné režijní kariéře zůstaly z *Performance* důležité především motivy extrémních psychických stavů, sexuální transgrese a okultismu, Roeg pokračoval v rozvíjení své „modernistické fascinaci proměnlivými strukturami času, zaměnitelností snu a skutečnosti, kognitivními iluzemi a dvojníky.“ [WOLLEN, Peter. *Possession, Sight and Sound*, č. 9, 1995, s. 23.] Na samostatnou studii by vydalo srovnání montážní poetiky v samostatných filmech Nicolase Roega a Donalda Cammella, kde by se dalo komparativní analýzou dospět k vyhodnocení toho, které prvky montáže z *Performance* převzali do své následující tvorby oba autoři a v čem se naopak odlišovali. Zkoumání by ovšem významně komplikoval fakt, že Cammellovy filmy trpěly ještě dramatičtějšími zásahy ze strany producentů. Zatímco Roegem autorizované verze se dochovaly a „przněny“ byly spíše jeho alternativní distribuční kopie, nad výslednou podobou všech svých dalších tří filmů ztratil Cammell v průběhu prací kontrolu, a byly často dokončovány bez jeho přítomnosti.

narativních zvyklostí – nechal vést právě tímto krédem.³⁴⁸ V jeho nekrologu na stránkách časopisu *Sight & Sound* proto trefně poznamenali: „*Performance* nebyla jeho debutem, ale spíše deklarací nezávislosti.“³⁴⁹

³⁴⁸ Srov. HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. *Ultimate Performance*, s. 376, kde autorky v závěru vyhodnocují *Performance* jako „představení, které osvobozuje kinematografii tím, jak demonstruje na úrovni formy i obsahu, že, vše je dovoleno“ kreativní představivosti.“

³⁴⁹ O'MALLEY, Sheila. *Shattered Memories*, *Film Comment*, č. 1./2. 2019, s. 64.

Oddíl II.

8. Kapitola – Narativní poetika

Od poloviny 80. let Roeg ve své tvorbě postupně opouštěl od experimentálních montážních technik a s nimi souvisejícího pozoruhodného vyprávění. Jeho filmy začaly být mnohem srozumitelnější a méně členitější, čímž pro většinu kritiků přicházely o svoji originalitu. Přesto Roegova narace stále oplývala shodnými charakteristickými rysy, ačkoli již nebyly natolik „vyrýsované“ jako v pěti filmů představených v předchozím oddíle. I další filmy z jeho filmografie tedy spadají do Bordwellovy kategorie narace artové kinematografie, která se obecně vyznačuje narušováním či oddalováním kauzální vazby mezi příčinami a následky, užíváním objektivní i subjektivní reality (jejíž hranice se v případě Roega často stírají), vynecháváním explicitních deadlinů, které jinak slouží pro podporu dramatičnosti, utvářením mezer ve vyprávění ponoukajících diváka k vlastním hypotézám, přesunutím zájmu narace ze zápletky na postavu atp.³⁵⁰

Cílem této kapitoly je dále rozšířit specifika Roegovy narativní poetiky nad rámec poznatků z předchozího oddílu a představit je skrze příklady z jeho kompletní filmografie (určené pro kina). Nejprve se zaměřím na způsob celkové dramaturgické strukturace Roegových filmů. Poté shrnu Roegův způsob práce s jeho montáží myslí, jakožto zásadního nástroje jeho vyprávění, a to zejména s přihlédnutím k institutu tzv. nespolehlivého vypravěče. Závěrem provedu srovnání Roegovy narativní poetiky s poetikou Alaina Resnaise, jehož filmy byly dávány do souvislosti s těmi Roegovými hned několika autory,³⁵¹ a to pro jejich strukturování syžetu na základě mentálních procesů. U obou autorů do určité míry platilo, že se „mentální procesy a obrazy osamostatňují od jejich individuálních nositelů, a stávají se v jistém smyslu samotnou hlavní postavou

³⁵⁰ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 206–207.

³⁵¹ Například KOLKER, Robert Phillip. *The Altering Eye: Contemporary International Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1983, s. 220–221; DEMPSEY, Michael. Review: Don't Look Now, *Film Quarterly*, s. 40; KENNEDY, Harlan. *Time Machine, Film Comment*, č. 1./2. 1984, s. 13.

a/nebo vypravěči těchto filmů.“³⁵² Ve srovnání s Resnaism byl však Roeg v užívání těchto „personalizovaných vypravěčů“ daleko méně systematický a soustředěný,³⁵³ a v neposlední řadě i radikální. Stručné srovnání jejich poetiky provedu na příkladu Resnaise vrcholného filmu *Loni v Marienbadu*. Ten představoval zlomové dílo i pro Roega, což lze odvozovat z toho, že britský režisér svůj zážitek s tímto francouzským filmem ustavičně připomínal.³⁵⁴

8.1 Odmítnutí tradičního vyprávění

Nicolas Roeg se ve svých filmech zříkal nejen chronologie a linearity, které zdůvodňoval fungováním myšlenkových procesů. V rozhovorech se rovněž vymezoval vůči důležitosti, jaká je obvykle připisována zápletce: „Zápletka a děj, které dnes všichni berou tak vážně, jsou pro úspěch a výraznost filmu zcela nepodstatné.“³⁵⁵ Na jiném místě zase tvrdil, že ho zápletka sama o sobě v podstatě nezajímá³⁵⁶ a při dotazech na děj svých připravovaných filmů odkazoval ke své oblíbené knize Georgese Poltiho *Třicet šest dramatických situací* (*The Thirty-Six Dramatic Situations*, 1924) se slovy, že „nejspíš půjde o jednu z těchto zápletek“.³⁵⁷ Různí autoři³⁵⁸ připisovali Roegovým filmům z Poltiho dělení především

³⁵² BENDO VÁ, Helena. Hry mysli, hry narace: O Prozřetelnosti Alaina Resnaise, in *Alain Resnais: Kinematografia mozgu*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2013, s. 122.

³⁵³ Resnaisův „nepolevující zájem o reprezentaci času“, o kterém píše David Bordwell, se projevoval v systematickém zpracovávání různých aspektů problematiky. „Ve své době způsobila *Hirošima, má láska* značný poprask tím, že užívala minimum nápověd k postulování flashbacků, *Loni v Marienbadu* bylo vnímáno jako rozostřování hranic mezi pamětí a fantazií. *Muriel* sice neobsahovala flashbacks ani halucinace, ale využívala vysoce eliptického přístupu k postupnému rozvíjení syžetu. [...] Žádné dva Resnaisovy filmy se nezaměřují na totožný aspekt časového elementu v naraci, či nepřístupují k problematice času stejným způsobem.“ [BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 213.] U Roega rozhodně nelze hovořit o takto systematickém zpracování v jednotlivých filmech. Jeho práce s časem se jeví daleko nespoutanější a nepodmíněná sjednocujícím konceptuálním přístupem.

³⁵⁴ Např. ROEG, Nicolas. *The World is Ever Changing*, s. 50; HACKER, Jonathan a PRICE, David. Discussion with Nicolas Roeg, s. 367; CRAWLEY, Tony. *The Last British Film Maker, Films Illustrated*. Roeg většinou vyprávěl o situaci, kdy odcházel z kina, kde byl film promítán, a poslouchal, jak lidi kritizovali Resnaise pro neustálé porušování kostýmní návaznosti. Resnaise elipticky stříhaná akce se podle Roega nedlouho nato stala standardem například v reklamní tvorbě.

³⁵⁵ SUCHSLAND, Rüdiger. Gott liebt den nicht, der ohne Fehler ist. Ein Gespräch mit dem Regisseur Nicolas Roeg, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. 8. 2008, s. 45.

³⁵⁶ PEACHMENT, Chris. In *The Nic of Time, Time Out*, č. 8.–14. 8. 1985.

³⁵⁷ GOMEZ, Joseph. Another Look at Nicolas Roeg, *Film Criticism* 6, č. 1, 1981, s. 47.

³⁵⁸ Tamtéž; či DICK, Leslie. Desperation and Desire, *Sight and Sound*, s. 12.

dramatickou situaci příznačně nesoucí označení *enigma*.³⁵⁹ Roegův deklamovaný nezáměr o tradiční vyprávění se tak projevoval v mnohdy až obskurních dramaturgických elementech a struktuře jeho filmů. V *Performance* se jednalo o rozdělení filmu na dvě výrazně odlišné části; V *Ted' se nedívej* nastala smrt hlavního hrdiny jako svého druhu *deus ex machina*;³⁶⁰ V *Muži, který spadl na Zemi* rezignoval Roeg na jakékoli vysvětlení vědeckofantastických elementů nutných pro plné pochopení zápletky. Byla to právě také „bizarní“ dramaturgická struktura jeho filmu *Eureka* (1983), která se zčásti podepsala na jeho neúspěchu. *Eureka*, obecně považována za určitý předěl v Roegově filmografii, přitom měla být jeho nejvýznamnějším filmem, který nakonec skončil jako největší zklamání.³⁶¹

Snímek *Eureka* je rozdělen do tří částí a jeho hlavním hrdinou je Jack McCann (Gene Hackman), zlatokop, který v závěru prvního dějství objeví na Aljašce obrovské naleziště zlata a pohádkově zbohatne. Dosáhne tak předčasně svého životního cíle, čímž se promění v muže bez ambicí, prázdnou skořápku. Roeg sám k nálezu zlata poznamenal: „Jeho příběh tímto skončil. Ale jeho život ještě ne.“³⁶² V druhé části filmu, odehrávající se o dvě desítky let později, však film ještě má o čem vyprávět. Jackův zbohatlický život na vlastním ostrově Eureka je v ohrožení – mafiánský businessman (Joe Pesci) chce připravit McCanna o jeho majetek, francouzský spratek Claude (Rutger Hauer) chce „ukrást“ jeho drahocennou dceru Tracy (Theresa Russell). Druhé dějství vrcholí Jackovou vraždou, na které mají podíl jak mafiáni, tak jeho rival Claude,³⁶³ a jeho smrt je „momentem, který

³⁵⁹ Dramatická situace „enigma“ je podle Poltiho charakteristická tím, že se během jejího sledování „divák, jehož zvědavost problém vzbudil, snadno nechá pohltit natolik, že se domnívá, že je to on, kdo problém řeší.“ [POLTI, Georges. *The Thirty-Six Dramatic Situations*. Franklin: James Knapp Reeve, 1924, s. 40.]

³⁶⁰ KINDER, Marsha a HOUSTON, Beverle. *Seeing is Believing, Cinema*, s. 33.

³⁶¹ SALWOLKE, Scott. *Nicolas Roeg: Film by Film*, s. 107.

³⁶² KENNEDY, Harlan. *Roeg: Warrior, Film Comment*, č. 3./4. 1983, s. 22.

³⁶³ Zavraždění Jacka McCanna je zobrazeno výjimečně stylizovaným a brutálním způsobem, kdy je nejprve několikrát zraněn do hlavy tupým předmětem, poté je celé jeho tělo spáleno opalovací lampou, kterou si trojice nájemných vrahů přinese s sebou, a na závěr je mu useknuta hlava. Montáž celé sekvence je záměrně chaotická a vraždě je přítomno velké množství osob, které postupně přicházejí do Jackova sídla – trojice vrahounů, Jackův důvěrník, který ho zradil, Claude a dokonce i advokát, který vraždu zinscenoval. (V jednom záběru je dokonce zachycen i černošský sluha, který nahlédne do chodby a poté za sebou zavře dveře.) V členitém prostoru McCannova sídla není jasné, v které z místností se postavy v danou chvíli nacházejí, což cíleně znepřehledňuje střihová skladba. Jackovu popálení přihlíží v separátních záběrech Claude, důvěrník/zrádce i advokát, ale vzájemně na sebe nereagují, jako kdyby byli situaci přítomní v jiných momentech. Během jednotlivých fází vraždění zároveň není jasné, kdo dané údery provádí. Roegovým záměrem pravděpodobně bylo rozdělit symbolicky vinu mezi všechny přítomné osoby, z nichž většina nemá ani jasné zdůvodnění pro svůj příchod do domu. Claudův podíl na Jackově smrti je zde zdůrazněn tím, že když uteče z místa činu do chodby, snaží se ze sebe setřást peří z polštářů, kterými někdo z přítomných zasypal Jackovu mrtvolu.

představuje z hlediska konvenčního narativu, uzavření příběhu.³⁶⁴ Přesto film pokračuje ještě ve třetí části, která zdlouhavě sleduje soudní proces obvinění Clauda z McCannovy vraždy. „V momentě, kdy zemře McCann, skoná spolu s ním i samotný film. Jedná se o podivně strukturovaný snímek, který naznačuje podivně strukturovaný život,“ píše Neil Sinyard, který onu zvláštní dramaturgii filmu vysvětluje jako zrcadlení životního vývoje Jack McCanna, který rovněž žil dál, přestože jeho život pozbyl smyslu. „Po klimaxu nejprve následuje antiklimax [konec první části], který je znovu na vzestupu k dalšímu klimaxu [konec druhé části], ale později znovu vede k antiklimatickému rozuzlení,“ kterým Sinyard myslí nejen uzavření soudního procesu, kdy je Claude pro nedostatek důkazů omilostněn, ale také úplný závěr filmu, kde Claude bez vysvětlení opustí svoji životní lásku, Jackovu dceru Tracy.

Teoretik Michael Pursell představil ve svém klíčovém textu k filmu *Eureka* nejen dělení Roegových sekvencí na narativní a imaginativní, ale také související pojem „diagenetická struktura“, pomocí kterého se snaží vysvětlit Roegovu dramaturgii. „Diageneze je termín odkazující k procesu transformace skrze rozklad a rekombinaci prvků,“³⁶⁵ vysvětluje Pursell tento jev, který se vyznačuje ukládáním sedimentů v různých vrstvách půdy, kde postupně dochází k jejich metamorfóze. Smrt, objev a extáze – motivy, které definují první část *Eureky* – jsou zde prezentovány „spektakulárními“ prostředky, které utvářejí právě ony vrstvy sedimentů, jenž se ukládají ve významové rovině díla. „Jde o kulminaci, rozšíření i rozptýlení, inauguraci narativních momentů. Tyto imaginativní intervence představují momenty, kdy se struktura přeskupuje, ale zároveň krystalizuje.“³⁶⁶ Motiv tedy nejsou statické, ale naopak jsou dynamicky přepodstatňovány v průběhu filmu. Smrt, objev i extáze se tak v *Eurece* porůznu navrácí a opodstatňují tak „celé sekvence, které jsou narativně volitelné, ale diageneticky integrální“.³⁶⁷ Claudův „antiklimatický“ odjezd v úplném závěru filmu je tak například symbolickým převzetím odkazu zemřelého McCanna – Claude se vydává na moře za svým vlastním objevem, který ho může dovést k obdobné extázi jako McCanna nález zlata. Imaginativní hloubka různých sekvencí tak v jistém ohledu supluje jistou nedostatečnost narativní dimenze celého díla. „Roegovy struktury jsou hluboce diagenetické, což

³⁶⁴ PURSELL, Michael. From Gold Nugger to Ice Crystal, *Literature/Film Quarterly*, s. 218.

³⁶⁵ Tamtéž.

³⁶⁶ Tamtéž.

³⁶⁷ Tamtéž.

vysvětluje jeho persistentní nedostatek zájmu o příběh jako hodnotu samu o sobě,³⁶⁸ a lze je odhalovat i v jeho předchozích či následujících filmech.

Druhou část *Performance*, odehrávající se v Turnerově domě, je proto žádoucí číst skrze tematickou rovinu fúze, nastavenou montážními prostředky v části první: Proměna gangstera Chase v hudebníka Turnera v závěru filmu je tak vlastně imaginativním vyvrcholením tohoto tématu, ačkoli z dějového hlediska nedává racionální smysl. Překvapivou smrt Johna Baxtera v závěru *Ted' se nedívej* je zase záhodno číst skrze diagenetickou rovinu limitů lidského poznání, která se v průběhu filmu rozrůstá skrze kombinatoriku symbolických elementů. „Nic není takové, jak se zdá,“ zazní v průběhu filmu z Johnových úst a definuje film jako celek. Spojitost mezi vražedkyní a zesnulou dcerou – nastavována „imaginativně“ skrze montáž a červenou barvu – se ukazuje jako zavádějící. Stejně tak je i Johnova smrt „spektakulárně“ rozšířena o asociativní montáž veškerých motivů filmu, které však neposkytnou žádné nové indicie k dešifrování filmu. *Muž, který spadl na Zemi* nakonec nevysvětluje vědecko-fantastické parametry odysey pana Newtona na Zemi, poněvadž sleduje jeho dekadentní úpadek pod náporom násilí, sexu a alkoholu. I tyto motivy mají spíše imaginativní nežli narativní implikace. Scéna sadistického kopulování s Mary Lou během Newtonova uvěznění v závěru filmu – rovněž narativně zcela postradatelná – je tak kupříkladu znázorněním, do jaké míry je Newton již definitivně „polidštěn“.

Diagenetické struktury lze ostatně rozkrýt i v Roegově posledním celovečerním filmu *Pýchavka* (2007), kde hlavní hrdinka, mladá architektka Liffey (Kelly Reilly), přijíždí se svým partnerem na irský venkov zrekonstruovat místní polorozpadlé stavení. Seznamuje se zde se sousedkou Mabs (Miranda Richardson), matkou tří holčiček, která se pokouší bez úspěchu znovu otěhotnět a do čtveřice porodit chlapce. Chtěla by tím uspokojit svoji vyšinutou matku, která o malého chlapečka – Mabsina bratra – kdysi sama přišla během požáru stavení, které nyní opravuje Liffey. Neplánovitě ale nakonec otěhotní právě Liffey a celou situaci navíc zkomplikuje Tucker (William Houston), manžel Mabs, který se s novou sousedkou v alkoholovém opojení vyspal, takže nakonec není jasné, či dítě Liffey vlastně nosí. Vyprávění *Pýchavky* je doplněno o diagenetickou rovinu černé magie a celkové magičnosti místa. Pomocí magie se Mabs se svojí matkou snaží nejprve podpořit Mabsinu plodnost a posléze ji užít k vyvolání potratu u Liffey. Motivem magie

³⁶⁸ Tamtéž.

jsou tak imaginativně rozšiřovány zejména sexuální scény: dochází během nich k paralelní montáži s rituály černé magie, sex je prokládán jednak biologickými makrodetaily zevnitř vagíny, kde dochází k výronu semene, tak i kosmologickými záběry měsíce a hvězdné oblohy. Když Liffey vyprovokuje Tuckera k souloži, užívá Roeg např. i digitálního zpomalování či overlapping editing. Podobně jako diagenetické vrstvy v jiných Roegových filmech nemá však ani rovina magie jasné důsledky pro děj jako takový. Veškeré události ve filmu lze totiž vysvětlit i racionálně – nikde není potvrzeno, že by černá magie skutečně fungovala jako kauzální příčina. Podobně jako *Ted' se nedívej* tematizuje tedy i *Pýchavka* v jistém ohledu nemožnost rozpoznat skutečné příčiny či konsekvence událostí – i zde ostatně zazní výrok, který může být určitou náповědou pro čtení filmu: „Nic ve skutečnosti nevíme. Pamatuj si to. Jenom bůh Odin ví.“³⁶⁹

Roeg tedy konstruuje své filmy jako série událostí, které nejsou nutně kauzálně propojeny, na což upozorňuje i Sarkhosh, který dodává, že právě díky tomu mohou být tyto události i volně přeskupovány na principu permutací. „Jedním z důsledků těchto přeskupení v Roegově díle je, že vyprávění se opakovaně ubírá cestami, které jako by odváděly pozornost od skutečného hlavního děje. Jinými slovy, Roegovy filmy opakovaně obsahují scény, jejichž význam pro vyprávěný příběh zůstává nejasný.“³⁷⁰ Sarkhosh od tohoto principu odvozuje i příklady Roegových narativních odboček, které jsem představil u většiny jeho filmů z první pětice: Scéna s italskými meteorology či prostitutkou ve *Walkabout*; Rozkrytí rodinného zázemí vládního zmocněnce Peterse v *Muži, který spadl na Zemi*; ale i odbočky k biskupovi v *Ted' se nedívej*, který dává rozhřešení „marnotratné“ ženě, či k Netušilovi v jeho domácím prostředí, které nemá žádnou spojitost s milostným románkem ani zločinem, který v *Bad Timing* vyšetřuje. O *Eurece* Sarkhosh dokonce pro jeho celkovou strukturu píše jako o „jedné velké odbočce“.³⁷¹ Když Umberto Eco v *Otevřeném díle* rozvíjí úvahu o možnosti nepředvídatelného využití živého televizního vysílání, jeho slova lze vztáhnout i k Roegovi, který se také snaží „záznam hlavní události, smontované podle pravděpodobnosti, obohatit o různé glosy, letmé pohledy na některé aspekty okolní reality, které jsou sice pro hlavní děj bezvýznamné, avšak právě touto cizorodostí

³⁶⁹ Výrok mimochodem zazní z úst Liffeyho, mentora, architekta, kterého překvapivě opět ztvárnil – stejně jako Johna Baxtera – Donald Sutherland.

³⁷⁰ SARKHOSH, Keyvan. *Kino der Unordnung*, s. 322.

³⁷¹ Tamtéž.

odkazují na jiné možnosti, na divergentní směry vývoje, na jiné způsoby, jak by události mohly být uspořádány.“³⁷²

Připomeňme na tomto místě i cirkusový princip Roegova vyprávění, o kterém hovořil v souvislosti s *Mužem, který spadl na Zemi* jeho scenárista Paul Mayersberg, rovněž autor scénáře k *Eurece*.³⁷³ Narativně volně propojené „atrakce“, které má Mayersberg na mysli, jsou vlastně jen metaforickým označením pro ony Pursellovy imaginativní sekvence prezentované spektakulárními prostředky. Tyto sekvence pak ustanovují motivy v diagenetických strukturách, což je opět metaforickým označením pro významovou rovinu Roegových děl. To zásadní, co z těchto pojednání vyplývá, je fakt, že ačkoli jsme Roegovu montáž již v úvodu práce představili jako nástroj dvou funkcí, byla to právě její funkce imaginativní, kterou Roeg extenzivně využíval, prozkoumával a prohluboval právě na úkor funkce narativní.

8.2 Montáž mysli a její podíl na vyprávění

Nejdůležitějším montážním prostředkem imaginativního rozpracování sekvencí je Roegova montáž mysli, která zároveň často naplňuje i principy montážní šifry. Jakou roli však sehrává z hlediska Roegovy narativní poetiky? Představil jsem již nespočet příkladů sekvencí montáže mysli, které neslouží Roegovi pouze k zprostředkování myšlenkových pochodů konkrétních postav, ale zároveň vedou ke znejišťování diváka ve smyslu nejasného ustanovení charakteru zobrazovaných jevů. Skrze porušování skladebných konvencí tak dochází k problematizování hranice ve čtyřech různých modifikacích:

- A) Hranice mezi myslí jedné a druhé postavy
- B) Hranice mezi myšlenkovými pochody postavy a externím komentářem autora
- C) Hranice časoprostorové jednoty
- D) Hranice mezi realitou a imaginací

Je však zřejmé, že pro Roega neznamenaají tyto postupy jen samoúčelné hříčky, kterými chce bořit narativní konvence a diváky svých filmů znejišťovat. Ve svých

³⁷² ECO, Umberto. *Otevřené dílo*, s. 208.

³⁷³ SARKHOSH, Keyvan. *Kino der Unordnung*, s. 323.

memoárech tvrdí, že „jsme spoutáni konvencemi, a je zarážející, jak se musíme neustále učit, jak vidět a porozumět tomu, co se nám odehrává před očima.“³⁷⁴ Montáž myslí je tak pro Roega především polem experimentu, možností rozšiřovat lidské vnímání nad rámec svazujících konvencí a prozkoumávat skrze kinematografii problematiku mysli, paměti a času, jak nyní představím na konkrétních příkladech všech čtyř modifikací.

V případě A), kdy není jasné, do čí myslí nás jako diváky montáž umisťuje a čí myšlenkové pochody vlastně sledujeme, zkoumá Roeg možnosti propojení lidí skrze kolektivní nevědomí či snad i vědomí. Připomeňme si některé příklady: V *Ted' se nedívej* přechází Roeg v paralelní montáží mezi linií obědvajícího Johna Baxtera a linií jeho ženy Laury a dvojicí sester na toaletách. K přechodům mezi liniemi užívá záběrů z minulosti, přičemž není jasné, zda záběry zastupují Baxterovy vzpomínky či vize sestry Heather s nadpřirozeným nadáním. Podobně Roeg ani nerozlišuje mezi vzpomínkami Alexe a Mileny na jejich partnerskou minulost v *Bad Timing* – retrospektivy mohou příslušet jak Alexovi v přítomnosti, tak i Mileně v kómatu, jejíž záběry jsou do těchto vzpomínek také zakomponovány. Historie je tak vlastně prezentována jako výslednice kolektivní paměti. Vzorovým příkladem B) je montážní sekvence zavraždění bizona a jeho následného vyvržení ve *Walkabout*, kterému přihlíží mladý Aboridžinec. Není jasné, zda je skladba záběrů – do níž jsou rovněž zakomponovány podivné časoprostorové modulace – produktem mysli Aboridžince, či zda jde o externí komentář autora. Vnímání domorodého Aboridžince je tak zasvěceně rozšiřováno o osobitý komentář k narušování původní harmonie australské divočiny bílým mužem.

V případě C) Roeg relativizuje aristotelské pojetí času jako měřitelného lineárního plynutí: „Čas je něco, co jsme si vynalezli sami pro sebe [...] Jsou to neuvěřitelné okovy.“³⁷⁵ Během montáže dochází k porušení časoprostorové jednoty a zároveň i popírání fyzikálních zákonitostí. Proces je většinou podmíněn nadpřirozenými schopnostmi některé postavy či jejími pohnutými stavy vědomí. Ve *Walkabout* narazí trojice dětí v divočině na skupinu velbloudů a vyčerpaný mladý chlapec posléze vidí ve dvojité expozici velbloudí karavany, které v Austrálii cestovaly v minulosti. „Může se jednat o pouhou vizualizaci představivosti malého chlapce, na kterého je kamera opakovaně namířena,“ píše Keyvan Sarkhosh, ale zároveň se ptá: „Na druhou stranu, ví ten malý

³⁷⁴ ROEG, Nicolas. *The World is Ever Changing*, s. 51.

³⁷⁵ CRAWLEY, Tony. *The Last British Film Maker, Films Illustrated*, s. 396.

chlapec vůbec něco o minulosti velbloudích karavan v Austrálii?“³⁷⁶ Podobně do minulosti nahlíží i Thomas Newton, když během projížďky krajinou amerického jihu vidí původní osadníky. Roeg užívá rovněž časového paradoxu a vytváří mezi minulostí a přítomností oboustranný komunikační kanál – osadníci totiž Newtonovu limuzínu rovněž vidí a udiveně na ni reagují. V *Bad Timing* je u detektiva Netušila zase vytvářen pocit nadpřirozeného vnímání minulosti daného prostoru, kdy na schodišti sleduje kopulujícího Alexe s Milenou. Roeg tak užívá jedinečných kinematografických prostředků k zobrazení nových způsobů, jakými je možné zažívat čas.

Většina těchto montáží myslí však má buď žádný či nejasný dějotvorný význam, a zaujímá tak své místo blíže ose imaginativní nežli narativní. Roeg využívá dějotvorného potenciálu montáže myslí až v případě D), kdy rozostřuje hranice mezi realitou a imaginací. Jako například v závěru *Bad Timing*, kdy utváří napětí mezi tím, zda flashbacks znásilnění Mileny zastupují skutečnou rekonstrukci zločinu či pouze Netušilovu fantazii. Jako součást zápletky je tento princip znejistění využíván i v Roegových pozdějších filmech *Trosečník* (1986), *Track 29* (1988) a *Dvě smrti* (1995).

Trosečník sleduje příběh postaršího muže Geralda (Oliver Reed) a výrazně mladší Lucy (Amanda Donohoe), kteří se seznámili prostřednictvím Geraldova inzerátu, v němž hledal ženu, která by s ním strávila rok na pustém ostrově. V jejich dobrovolné „trosečnické“ izolaci řeší dvojice postupně dva výraznější dramatické konflikty. Prvním z nich je Lucyno rozhodnutí přestat s Geraldem intimně žít, které ho postupně dovádí k nepřičetnosti. Druhým je neschopnost frustrovaného muže zaopatřit jídlo. Dvojici v jednu chvíli pomohou dva mladí muži, kteří kolem ostrova náhodou projíždějí na katamaránu. Když si mladíci prohlíží Lucy s Geraldem, jsou zaskočení vyhublostí jejich těl. Dochází k paradoxní situaci, kdy v subjektivních záběrech mladíků na části těl Gerarda a Lucy je zobrazeno něco jiného než v objektivních záběrech, ve kterých si dvojice zachovává přirozené vzezření. Zamlčoval Roeg jako vypravěč do této chvíle fakt, že se oběma od příjezdu proměnil vzhled? Nebo si to postavy nepřipouštěly samy před sebou? Když se Lucy později prohlíží ve střepech zrcadla, vnímá sebe sama v různých fragmentech odrazu jako svého druhu kubistický obraz – v některých střepech působí její tělo přirozeně, v jiných má propadlé břicho a vrásčitá ňadra. Postupně se tyto záběry jednotlivých částí svraštělých těl, ke kterým Roeg využíval při natáčení „dubla“,

³⁷⁶ SARKHOSH, Keyvan. *Kino der Unordnung*, s. 272.

objevují stále častěji. Nejsou již navázány na pohled žádné z postav a skladbou záběrů Roeg vytváří daleko přesvědčivější obraz jejich tělesného rozkladu, který již nerozporuje „objektivními“ celkovými záběry.³⁷⁷ Roeg začíná tedy až postupně „hovořit pravdu“ a zobrazovat věci tak, jak jsou, což koresponduje s tím, že si Lucy s Geraldem začínají otevřeně připouštět krutý fakt jejich život ohrožující podvýživy.

V *Track 29* je Linda (Theresa Russell) – zhrzená žena v americké domácnosti, opomíjená svým manželem Henrym (Christopher Lloyd), který s ní nemůže mít děti a nedokáže ji ani sexuálně uspokojit – navštívena Martinem (Gary Oldman), tajuplným cizincem z Anglie. Výstřední mladík, který propadá častým hysterickým záchvatům, během nichž se projevuje jako malé dítě, se Lindě představuje jako její ztracený syn. Ten byl tehdy sedmnáctileté Lindě, která otěhotněla po znásilnění kolotočářem poblíž lunaparku, odebrán hned po narození. Mezi Martinem a Lindou se začíná rozvíjet podivně incestní vztah, který je – podobně jako sám Martin – nejspíš pouhým výplodem její fantazie. Roeg to nejprve pouze naznačuje: Martin se objevuje v záběrech pomocí stop-triku, nepozorovaně zase mizí, když se ocitne mimo rámu obrazu, kde přitom stále předpokládáme jeho přítomnost. Roeg rovněž často komponuje široké záběry způsobem, kdy je Martin slyšet, ale není vidět. Hypotéza je potvrzena scénou v baru, kde je Linda nejprve zobrazena ve společnosti Martina, ale na pohled číšníka je navázán jeho hlediskový záběr, kde u stolu sedí sama. Číšník tento fakt, že si Linda povídá sama se sebou, také před kolegou náležitě oglosuje.³⁷⁸ Když Martin v závěru filmu pobodá nožem Lindina manžela Henryho, není jasné, zda ho ve skutečnosti nezavraždila Linda. Roeg během masakru zobrazuje totiž i Lindu s nožem, jak prochází jejich domem, vůbec i relativizuje, zda k vraždě vlastně došlo. Druhý den ráno totiž Henry na svou ženu volá, ale není již zachycen v žádném záběru. Na stropě se navíc začne rozpíjet krvavá skvrna. Film končí Lindiným odjezdem, takže kde končila realita a již začínala imaginace, nakonec nelze definitivně vyhodnotit.³⁷⁹

Ještě více rafinovaněji užívá Roeg „nespolehlivost“ montáže myslí ve *Dvou smrtích*, kde znovu zobrazuje vztah mezi mužem a ženou jako vyhrocený souboj dvou individualit.

³⁷⁷ Dojem Geraldova a Lucyina tělesného rozkladu navíc Roeg posiluje asociativním střihem na ulovenou hniјící rybu.

³⁷⁸ Seznámení mezi Lindou a Martinem je přítomná i Lindina kamarádka Arlanda. Ta přitom na Martina zcela přirozeně reaguje, což problematizuje jeho pozici jako zcela smyšlené postavy.

³⁷⁹ V úvodní scéně filmu běží Lindě doma televize, kde v přírodovědném pořadu zní hlas vypravěče: "Dokonce i samotný čas může být ohýbán a překrucován, a ač se to může zdát neuvěřitelné, dva nebo více objektů může obývat stejný prostor ve stejnou dobu a koexistovat v paralelních dimenzích..."

To je ve filmu navíc akcentováno paralelou s občanskou válkou, probíhající v ulicích Bukurešti roku 1989, během které se tři staří přátelé scházejí v luxusní vile Daniela (Michael Gambon), zhýralého doktora provázaného s upadajícím Ceaușescovým režimem. Během opulentní večeře, která je neustále narušována násilím odehrávajícím se v ulicích města, jim jejich hostitel vypráví příběh své služky Anny (Sonia Braga), která čtveřici mužů po celý večer obsluhuje. Roeg již dopředu poskytuje nápovědu, jak se vztahovat k Danielově verzi příběhu, zobrazovaném v retrospektivách. Když hosté očekávají příchodu Daniela v úvodu filmu, zaujme je fotografie krásné dívky, kterou si nespojí se služebnou Annou, a nabízejí proto dva pomýlené výklady jejího osudu, které vzápětí Daniel rozporuje. Podobně je i následné Danielovo vyprávění o Anně pouze jednou z možných variant jejího příběhu. Jedinou osobou, která může verifikovat Danielova slova, je přítomná Anna, a ta ještě před prvním flashbackem prohlásí: „Věřím, že budeš říkat to, o čem si myslíš, že je pravda.“ Hostitel následně vypráví na pokračování zvrácený příběh o svém morálním úpadku a životní posedlosti Annou, která se mu nikdy dobrovolně nechtěla odevzdat. Daniel proto zmrzačil autem jejího manžela, nabídl Anně financování jeho náročné léčby, ale pod podmínkou, že se mu absolutně oddá. Hosté zpochybňují pravdivost Danielových slov, ale ten jim ukazuje svoji moc nad Annou tím, že ji přede všemi odhalí ňadra a poté zavede hosty do jedné z komnat svého domu, kde udržuje při životě jejího paralyzovaného manžela. Anna však Daniela později prohlásí za lháře, a to proto, že si přisvojuje zmrzačení jejího muže. Divák je tedy v neustálém napětí, co všechno si Daniel před hosty vymyslel. Vzhledem k tomu, že Daniel po celou dobu nepromluví o Anně křivé slovo, může si divák rovněž klást otázku, zda se jako vypravěč neprezentuje daleko d'ábelštějším jen proto, aby sňal z Anny její podíl viny na vzájemně zvráceném vztahu.³⁸⁰ V závěru filmu umírá Anna s Danielem ve vzájemném objetí a jejich stylizovaná smrt je prokládána krátkými flashbaky z jejich minulosti. Ty jsou ale vytrženy z kontextu Danielova původního vyprávění a zachycují takové momenty, kdy

³⁸⁰ Ve *Dvou smrtích* dochází na několika místech k diskrepanci mezi tím, co je zobrazeno ve flashbacku, a doprovodným komentářem Daniela. Když se v retrospektivě Daniel v noci vplíží do Anina pokoje, aby ji sledoval, jak spí, vysvětluje svým posluchačům, že o něm dívka nevěděla. Ve flashbacku se ovšem oba dva před Danielovým odchodem střetnou pohledem. Když Ana Daniela odmítne s tím, že nikdy nebude dobrovolně jeho, „zamlčí“ Daniel před svými hosty, že během svých slov mu Ana provokativně zajela rukou do rozkroku. Roeg těmito jemnými náznaky zpochybňuje Danielova slova.

oba působí šťastně a vzájemně zamilovaně. Pravá podstata jejich vztahu tak zůstává mystériem.³⁸¹

Trosečník, *Track 29* a *Dvě smrti*, ale i *Bad Timing* jsou filmy, které užívají montáže mysli způsobem, který sice nese konsekvence pro vyprávění, ale není přitom představen příliš spektakulárními postupy. Četnost užívání tohoto „nespolehlivého vypravěče“ rovněž vede k závěrům, že jde o jeden z možných projevů Roegovy narativní poetiky, která má faktický dopad na narativ jako takový. Nezodpovězené otázky se odvíjejí od nemožnosti ověřit vypravěčovu „spolehlivost“. Jak bylo představeno v kapitole k filmu *Bad Timing* Keyvan Sarkhosh ve vztahu k Roegovu dílu ovšem instituci nespolehlivého vypravěče ze své podstaty popírá a nahrazuje ji termínem „rozvětveného vyprávění“, které vede k alternativní možným světům. Ty ale v případě Roegových filmů nerozvíjí pouze divák. Z velké části jsou totiž tyto alternativní vesmíry produkty mysli konkrétních postav a nevztahují se výlučně ke čtveřici filmů vyjmenovaných filmů, užívající nespolehlivého vypravěče. Právě tento rys Roegovy narativní poetiky – snaha prezentovat mysl jako dějiště a abstraktní prostor nedbající fyzikálních zákonitostí – ho spojuje s filmy Alaina Resnais, který rovněž narativně a montážně rozpracovával témata lidské mysli a paměti.

8.3 Roeg, Resnais a kinematografie mozku

Nad nespolehlivostí narace se podobně jako Sarkhosh zamýšlí i Helena Bendová v eseji *Hry mysli, hry narace* publikované ve sborníku *Kinematografia mozgu*, věnovaném Alainovi Resnaisovi. Na příkladu Resnaisovy *Prozřetelnosti* (1977) rozvíjí Bendová myšlenku, že rozlišování mezi spolehlivým a nespolehlivým vyprávěním v jistých případech možná postrádá větší relevanci. Stárnoucí spisovatel Clive – „delegovaný vypravěč“ *Prozřetelnosti* – svůj příběh jakoby v přímém přenosu neustále modifikuje a přepisuje, ale je to konkrétně jeho mysl, která je „skutečným zdrojem obrazů a zvuků“.³⁸² Podle Bendové zachycuje jeho „nespolehlivé“ vyprávění naopak věrně „způsob, jak my

³⁸¹ Roeg v rozhovoru vysvětluje svůj záměr: Anna svého trýznitele Daniela ve skutečnosti milovala, ale tento fakt tajila, aby ho její opěťovaná láska neomrzela. „Jeden ve vztahu miluje toho druhého vždycky více, a ona si to nejspíš dobře uvědomovala.“ [Timeout, 12.–19. 6. 1996, s. 22–24]

³⁸² BENDOVÁ, Helena. *Hry mysli, hry narace: O Prozřetelnosti Alaina Resnais, s. 128.*

lidé vnímáme a vyprávíme svět“³⁸³ Stejně jako Sarkhosh tvrdí, že v podstatě „neexistuje spolehlivé vyprávění“, ³⁸⁴ tvrdí i Bendová, že „spolehlivé, objektivní“ vyprávění je (alespoň v případě personalizovaného vypravěče) daleko větším klamem.“³⁸⁵ Připomeňme na tomto místě příklad inspektora Netušila, který si v *Bad Timing* možná rekonstruuje vlastní verzi zločinu, který se nikdy neodehrál, či hostitele Daniela ve *Dvou smrtích*, který se v očích svých posluchačů zase přehnaně demonizuje, aby sejmul vinu ze své služby Anny, již údajně zotročil. Přestože se jejich vyprávění možná rozchází se „skutečností“, zprostředkovává naopak pravdivě jejich procesy mysli a obnažuje nám je jako lidská individua: Detektiva jako člověka s bujnou perverzní představivostí, Daniela jako muže, který chce posluchače šokovat odpudivostí vlastního mýtu.

Narativ *Loni v Marienbadu*, jehož poetiku budu srovnávat s Roegovou, lze ve stručnosti vyložit zhruba takto: V luxusním barokním hotelu se setkává muž X s ženou A, která je (pravděpodobně) vdaná za muže M, a přesvědčuje ji o jejich setkání v loňském roce, které doprovázel milostný románek a dohoda, že se zde po roce setkají znovu a ona svého muže opustí. Scenárista filmu Alain Robbe-Grillet vyjmenoval obvyklé otázky, které komplikovaně strukturovaný film v divácích většinou vyvolával: „Skutečně se muž s ženou dříve setkali? Pomilovali se Loni v Marienbadu? Pamatuje si to žena a pouze tvrdí, že sympatického cizince nepoznává? Nebo skutečně zapomněla, k čemu mezi nimi došlo?“ Robbe-Grillet ovšem dodává, že „tyto otázky nemají pražádný význam“.³⁸⁶ Snaha pochopit film racionálně je podle něj obtížná, ne-li odsouzená k nezdaru.³⁸⁷ V *Loni v Marienbadu* totiž od sebe lze pouze obtížně odlišovat různé časové roviny. Jak přítomnost – ve které muž přesvědčuje ženu o jejich dřívějším setkání – tak i minulost, představující jeho/její vzpomínky, do kterých se vyprávění nepředvídatelně přesouvá. Minulost zde totiž představuje nestálý prostor paměti, která je soustavně modifikována skrze mužovo urputné přesvědčování i ženino popírání. Jak prohlásil sám Resnais: „Není možné rozlišit, zda se scény odehrávají v mysli muže nebo ženy. Mezi oběma dochází k neustálému oscilování.“³⁸⁸ Podobně jako i v *Bad Timing* zde minulost představuje sdílenou paměť,

³⁸³ Tamtéž.

³⁸⁴ SARKHOSH, Keyvan. *Kino der Unordnung*, s. 17.

³⁸⁵ BENDOVÁ, Helena. Hry mysli, hry narace: O Prozřetelnosti Alaina Resnaise, s. 128.

³⁸⁶ ROBE-GRILLET, Alain. Time and Description, in *For a New Novel*. Evanston: Northwestern University Press, 1989, s. 152.

³⁸⁷ ROBE-GRILLET, Alain. Úvod, in *Alain Resnais: Kinematografia mozgu*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2013, s. 68.

³⁸⁸ RESNAIS, Alan. Trying to understand my own film. *Films and Filming*, February 1962, s. 10.

kteřá je u Resnais ovšem neustále narušována stylizovanými výrazovými prostředky – časoprostor hotelu je nestálý, dochází k „zamrznutí“ herecké akce, mění se kostýmy různých postav skrze střih v pohybu. To celé komplikuje fakt, že i linie pomyslné přítomnosti je narušována stejnými prostředky, takže i tato „objektivní“ rovina působí, že je rovněž modulována mentálními procesy a momentálními prožitky postav. Toto všechno v zásadě vylučuje možnost sestavit si chronologický obraz fabule a celkově rozlišovat realitu od vzpomínky/imaginace.³⁸⁹ *Loni v Marienbadu* tedy rozostřuje všechny čtyři kategorie, které jsem představil výše v souvislosti s Roegovou montáží mysli, avšak s tím rozdílem, že tak činí kontinuálně v průběhu celého filmu, k čemuž se Roeg přiblížil pouze v *Bad Timing*. Resnaisův *Marienbad* je však natolik „jiný“, že v souvislosti s ním nemá příliš smysl mluvit o překračování kinematografických konvencí. Zatímco Roeg konvence různě narušuje, převrací a variuje, Resnaisův film funguje po celou dobu na zcela odlišném systému a řídí se vlastními a zcela individuálními pravidly.

Jedním z nich je to, že „realita filmu není autonomní,“ jak si všímají Beverle Houston a Marsha Kinder v rámci svého fenomenologického rozboru filmu. Nelze tedy vyhodnotit, která verze událostí je validní, protože zde neexistuje definitivní realita, ke které by bylo možné se odvolávat. Houston a Kinder uvádějí příklad s klíčovou scénou, kdy X navštíví A v jejím hotelovém pokoji, která obsahuje nespočet variací: „A je oděna do černé, je oděna do bílé; je znásilněna, je zavražděna; vítá X, odmítá ho. Scény jsou natočeny ze všech myslitelných úhlů, v různých expozicích, jedna verze dokonce obsahuje časovou smyčku.“³⁹⁰ Fakt, že si postavy spolu s diváky mohou vybrat z takového množství alternativ, popisují autorky jako „nepohodlnou svobodu“. Ta je mimochodem do filmu sebereflexivně zapracována již v dřívější scéně, kde muž s ženou diskutují různé možnosti interpretace jednoho zahradního sousoší,³⁹¹ dokud manžel M nenabídne dvojici historizující objektivní výklad, koho mramorový muž s ženou zastupují. Scenárista s režisérem se užívání „tohoto fixního a pseudo-objektivního výkladu“ ve svém filmu zříkají.³⁹² Alternativní možnosti³⁹³ tak opět Resnaisův film propojují s Roegovým

³⁸⁹ Resnais přesto tvrdí, že minimálně některé sekvence si lze sestavit chronologicky, kdy vodítkem může být ošacení postav. [Tamtéž.]

³⁹⁰ HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. *Self and Cinema*, s. 255.

³⁹¹ Podobně i ve *Dvou smrtích* nabízejí hosté různé interpretace fotografie, na které je zachycená Danielova služka Ana za mlada.

³⁹² Tamtéž, s. 248.

³⁹³ I Alain Resnais dokonce přiznával, že ho v souvislosti s *Loni v Marienbadu* zajímalo rovněž téma „paralelních vesmírů“. [RESNAIS, Alan. Trying to understand my own film. *Films and Filming*, s. 11.]

způsobem narace. U Roega ovšem neplatí, že by možné varianty jedné a téže situace byly zpracovány takto okázale, a jeho montáž ani nezachycuje procesy mysli natolik neukotvené a autonomní jako v případě *Marienbadu* (či např. *Prozřetelnosti*). V retrospektivní milostné linii *Bad Timing*, kterou můžeme vnímat jako sdílený prostor paměti dvojice milenců, tak nejvýrazněji dochází k modifikaci tohoto druhu v momentě, kdy se Alex v posteli vyptává Mileny, proč mu zatajila svoje manželství. Milena mu sdělí, že jí to nepřišlo důležité, načež Alex opakuje její slova a postupně zvyšuje hlas, až přejde do křiku. Do scény je nastřížena srdeční defibrilace Mileny na lůžku a Roeg se následně vrací do postelové scény, kde Alex třese s Milenou, přičemž pohyby jejího těla odpovídají jejímu zmítání se na lůžku pod elektrošoky. Roeg tyto záběry několikrát prostřídá, načež se navrátí do Alexe, který slova opakuje opět klidným hlasem. Jeho agresivní chování bylo tedy pravděpodobně pouze projevem modifikace reálné vzpomínky – ať už Mileny či Alexe – která je při zpětné rekapitulaci již „infikována“ vědomím Alexovy chorobné žárlivosti. K takovéto průběžné modulaci vzpomínek ale jinak v *Bad Timing* příliš nedochází. Pro podtržení rozdílu mezi Resnaisem a Roegem si je tak možné vypůjčit výrok Josepha Lanza, který o Roegovi prohlásil, že jeho cílem je „deformovat narativní konvence a nikoli je srovnat se zemí.“³⁹⁴ Pokud tedy dřívější komparace narativní poetiky Roega a Christophera Nolana představila, jak složitě je možné strukturovat syžet, aniž by nebyla průběžná rekonstrukce fabule znemožněna, srovnání Roega s Resnaisem naopak ukazuje opačný extrém: možnost celkového přetržení vazby mezi syžetem a fabulí.

Na toto se zaměřuje i krátká esej filozofa Miroslav Petříčka, věnovaná *Marienbadu*. Petříček v ní evokuje ve čtenáři ideální film, „který by například velmi intenzivně pracoval s flashbacky do minulosti a flashforwardy. Tedy velmi radikálně by užíval všech těchto postupů a stále střídal, kladl vedle sebe, aniž by ale explicitně odlišoval vize, představy a reálné děje. Pozoruhodným účinkem takového filmu, jemuž se ovšem Resnaisův *Marienbad* velmi blíží, by bylo zrušení kanonického rozlišení fabule a syžetu a současně s tím obnažení předpokladů jisté narativní konvence jakož i jejího obecnějšího rámce.“³⁹⁵ Petříček vyjmenovává v podstatě postupy, které jsou vlastní i Roegovi – ten je ovšem v žádném filmu neužíval s takovou intenzitou. „Střih (jehož účinkem je labyrint či mozaika) zakládá čas a prostor jako nikoli pole re-prezentace, nýbrž prezentace. Epizody

³⁹⁴ LANZA, Joseph. *Fragile Geometry*, s. 36.

³⁹⁵ PETŘÍČEK, Miroslav. Loňského roku, anebo dnes, či dokonce zítra?, in *Alain Resnais: Kinematografia mozgu*, s. 75.

jsou vymaněny ze vztahu mezi fabulí a syžetem, prezentuje se událost jako událost,“ píše dále Petříček. Stříhová skladba tak podle něj není pouze technickým nástrojem pro „kompozici filmového příběhu“, ale slouží především k *prezentaci* konkrétní události a umístění diváka do její přítomnosti.³⁹⁶ Ačkoli tedy Roegovy filmy nebyly nikdy tak radikální, že by zcela znemožňovaly proces sestavování fabule – pouze v něm ponechávaly zásadní mezery – nelze Roegovi upřít snahu potlačovat vnímání flashbacků či flashforwardů³⁹⁷ jako určité *repräsentace* části narativu, a ustanovovat je jako *prezentaci* myšlenkových pochodů. „Jsou to představy; a pokud je představa dostatečně živá, odehrává se vždy v přítomnosti.“³⁹⁸

Závěrem připomenu ještě Roegův snímek *Muž, který spadl na Zemi*, jehož syžet se autor snažil prosazovat jako myšlenkový vzorec hlavní postavy. Jestliže bylo prokázáno, že vnímání celého filmu skrze perspektivu mimozemšťana Thomase Newtona je dosti problematické, vytvořil Roeg minimálně film, jehož „narativní struktura není pouhým zrcadlem přirozeného chápání času a prostoru.“³⁹⁹ Tedy film – jak již bylo několikrát naznačeno – kladoucí pozoruhodné nároky na divákovu recepci. Konstruovat narativní strukturu jako něco odporujícího našim běžným očekáváním, operujícího na principu myšlenkových procesů, které se neřídí zákonem kauzality, považuji za jeden z hlavních rysů Roegovy narativní poetiky.

³⁹⁶ Tamtéž, s. 76–77; Robbe-Grillet jakoby potvrzuje Petříčkovu tezi prezentace myšlenek v přítomnost, když uvádí, že *Marienbad* klade rovnítko mezi čas fabule a čas projekce. „Celý příběh *Marienbadu* se neodehrává během dvou let ani během tří dnů. Trvá přesně hodinu a půl.“ [ROBE-GRILLET, Alain. Time and Description, s. 152–153.]

³⁹⁷ Roeg měl vůči užívání pojmů flashback a flashforward obecně jistou averzi. [Viz např. ROEG, Nicolas. *The World is Ever Changing*, s. 154.]

³⁹⁸ ROBE-GRILLET, Alain. Úvod, in *Alain Resnais: Kinematografia mozgu*, s. 67.

³⁹⁹ PETŘÍČEK, Miroslav. Loňského roku, anebo dnes, či dokonce zítra?, in *Alain Resnais: Kinematografia mozgu*, s. 75.

9. Kapitola – Montážní poetika

Montáž představovala pro Nicolase Roega hlavní pole experimentu. Klasické konvence narativního filmu neporušoval pouze montáží mysli a jiným dílčím nedodržováním vazebných pravidel stříhové skladby – specifickým projevem jeho montážní poetiky bylo různorodé a nestandardní užívání paralelní montáže, případně i křížového stříhu. (Taxonomie jeho paralelní montáže byla představena na straně 38). Tato technika mu umožňovala imaginativně posilovat motivy v jednotlivých filmech i typická témata v celé jeho filmografii a zaujímat vůči nim určitá stanoviska, která do jisté míry odrážela jeho životní či filozofické postoje. Roegovy paralelní montáže pouze výjimečně zachycovaly dva jevy, které by byly podmíněny pouze narativně a nikoli zároveň alegoricky. Většinou dokonce platilo pouze to druhé – paralelně stříhané jevy se k sobě vázaly výhradně alegoricky bez jasné narativní a mnohdy i časové či prostorové souvislosti. Montážně tak docházelo k jejich srážce, která dialekticky vytvářela v percepci diváků vyšší hodnotu, syntézu či tzv. třetí význam (*tertium quid*), tedy ideje, které v izolovaných liniích nebyly dopředu obsaženy. Nikoli náhodou tak byla Roegova montáž spojována s metodou Sergeje M. Ejzenštejna, konkrétně s jeho intelektuální montáží, které Roeg – podle Johna Izoda – „dlužil za mnohé“.⁴⁰⁰ Komparace Ejzenštejnovy a Roegovy montáže však doposud nebyla výrazněji rozpracována⁴⁰¹ a podnětné postřehy obsahoval v zásadě pouze jeden text od již v úvodu citovaného Michaela Dempseyho. Uvádí v něm, že „Ejzenštejnova montáž míří k jistotě, zatímco Roegova k nejistotě.“⁴⁰² Vymezoval se tak nepřímou vůči negativnímu vymezení Chucka Kleinhansa (a Davida Rychty), kterému z komparace vyplývalo, že Roegova montáž oproti Ejzenštejnovi „selhává ve zprostředkování metafor, oxymorónu či ambivalence“.⁴⁰³ Cílem této kapitoly je vysvětlit princip Roegovy montážní šifry, jako určujícího znaku jeho montážní poetiky, a to nejen objasněním jejích specifik na základě srovnání s Ejzenštejnovou montáží, ale zejména pak skrze různorodé příklady z Roegovy filmografie. Na nich bude prokázáno, že Roegova montážní poetika neutvářela

⁴⁰⁰ IZOD, John. *A Wasted Journey?*, *Sight & Sound*, Spring 1980, s. 115.

⁴⁰¹ Komparaci Roega s Ejzenštejnem se sice věnuje Keyvan Sarkhosh, ale nedospívá k žádným podnětným závěrům ohledně montáže. [Viz SARKHOSH, Keyvan. *Kino der Unordnung*, s. 331–336.]

⁴⁰² DEMPSEY, Michael. Review: Don't Look Now, *Film Quarterly*, s. 41.

⁴⁰³ KLEINHANS, Chuck. Nicolas Roeg: Permutations without profundity, *Jump Cut*.

„permutace bez hloubky“ (Kleinhans) a nemířila výlučně k „neurčitosti“ (Dempsey), ale dařilo se jí naplňovat i vyšší cíle intelektuálního sdělení.

K neoriginálnějšímu a nejodvážnějšímu případům paralelní montáže s výraznými alegorickými a intelektuálními přesahy docházelo u Roega během reprezentace sexuálního aktu. Tyto sekvence svým nevyumělkovaným – a na dobu svého uvedení zvláště odvážným – zobrazením sexu spolu s asociativním kombinováním šokujících výjevů paralelní linie plnily i funkci ejzenštejnovské montáže atrakcí.⁴⁰⁴ Zvláštní pozornost tedy bude věnována právě těmto příkladům, kde milostný afekt sloužil Roegovi k rozpracování stěžejních témat dialektiky lásky a bolesti, paměti i času. V souladu s metodou Bordwellovy poetické analýzy ovšem nebudu chápat téma pouze jako „obvyklou interpretaci díla, kterou je od něj možné oddělit“ ale především jako „princip, který si analytik určuje, aby mohl vysvětlit formální rysy textu“.⁴⁰⁵

9.1 Roegovy a Ejzenštejnovy šifry

Za hlavní zdroj síly montáže považoval sovětský režisér Sergej M. Ejzenštejn její schopnost způsobovat mezi jednotlivými záběry „srážku“, která vede diváky k nové abstraktní myšlence. Vymezoval se tak vůči pojetí montáže jako pouhé „vazby“, která postupně utváří ideu pomocí série řetězcích se záběrů, jež se k sobě skládají jako „cihla k cihle“, prosazovanou jeho současníkem Vsevolodem Pudovkinem.⁴⁰⁶ Proti „vazbě“ stavěl Ejzenštejn „srážku“ a Pudovkinovo „psychologického vedení“ diváka – kterého je dosaženo montážním principem imitace přirozených zvrátů pozornosti tzv. „ideálního diváka“ – nahrazoval pojmem „psychologického inženýrství“, vycházejícího z bio-mechanického divadla svého učitele Vsevoloda Mejercholda a tehdejších experimentů fyziologa I. P. Pavlova.⁴⁰⁷ Zjednodušená definice Ejzenštejnovy montáže bývá obvykle

⁴⁰⁴ Ejzenštejnovu atrakci lze popsat jako „vizuálně expresivní moment a okamžitý šok na diváka ze zobrazení násilné, děsivé či překvapivé akce“, [FRIERSON, Michael. *Film and Video Editing Theory*, s. 164.] který následnou montáží – často s kombinací další linie – spočívá v aktivizaci diváka a formování jeho emocionality a pozornosti zamýšleným směrem.

⁴⁰⁵ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*, s. 18.

⁴⁰⁶ Ejzenštejn: „Stalo se to již takovým naším obyčejem: pravidelně mě [Pudovkin] přicházel v noci navštívit a za zavřenými dveřmi jsme vedli spor o zásadní věc. [...] Absolvent Kulešovovy školy horlivě obhajoval koncept montáže jako série fragmentů. V řetězu. „Cihly“. Cihly, které postupně *rozvíjí* určitou ideu. Oponoval jsem mu se svojí myšlenkou montáže jako *srážky*, s myšlenkou, že srážka dvou faktorů teprve zrodí určitou ideu.“ [EISENSTEIN, Sergei. *Selected Works, Volume I, Writings, 1922–34*. London: BFI Publishing, 1988, s. 144.]

⁴⁰⁷ Viz např. FRIERSON, Michael. *Film and Video Editing Theory*. New York: Routledge, 2018, s. 149–166.

znázorněna principem „záběr A + záběr B = nový význam C“, který vzniká v mysli diváka. Jde přitom o kontrolovaný proces ze strany režiséra, užívající principu dialektiky, která slouží zároveň k prohloubení poznání vývoje společnosti optikou marxistické filozofie. Nicolas Roeg se ve svých filmech nejenom vzdává montážní funkce sociálně-politického komentáře,⁴⁰⁸ ale zároveň i kontroly nad percepčními procesy diváka. Jak obrazně píše Dempsey: „U Roega se A plus B nemusí nutně rovnat C; může se rovnat D či Q nebo dokonce 0, znaménko plus může být zaměněno za minus. Když je jeho rapidní juxtapozice rychlejší než naše schopnost uspořádat si významy, sklouzáváme do nejistoty, která se však v jeho rukou stává skutečně metafyzickou.“⁴⁰⁹ Roegovy složitější montáže představují často skloňovanou šifru či enigmou, jejíž konstrukční záměr zůstává zahalený závojem neurčitosti. Autor je navíc – oproti Ejzenštejnovi – analyticky nerozebíral, takže je možné jeho intence vysvětlovat pouze skrze daleko obecnější Roegova stanoviska.

Za typický příklad Ejzenštejnovy intelektuální montáže – zejména z toho důvodu, že ji autor sám dává za příklad v *Metodách montáže*⁴¹⁰ – je považována slavná sekvence „za Boha a vlast“ z jeho filmu *Oktjabr* (Deset dní, které otřásly světem, 1928). Ta slouží k nepřímému představení „ideje“ generála Kornilova skrze záběry, jež nutí diváka si rovněž mentálně konstruovat abstraktní pojmy. „Za boha“ je nejprve symbolicky vystavěno montážní sérií záběrů pravoslavného kostela, plastiky Ježíše Krista a různých totemů bohů a bůžků; Pojem „Za vlast“ je evokován skrze záběry vojenských medailí. Když jsou oba pojmy takto „ustanoveny“, dochází pomocí zpětného chodu k „reinstalaci“ sochy cara Alexandra III. – která byla svržena davem v úvodní scéně filmu – jakožto symbolu starého monarchistického pořádku, který je „podpírán“ právě církví a armádou. Tento symbol monarchie zastupuje právě generál Kornilovi, který je v následujícím záběru poprvé představen „z masa a kostí“. Ejzenštejnovský teoretik Hakan Lövgren ovšem vysvětluje, že složitost konstrukce této a podobných sekvencí „spočívá v kontrole, limitování a vedení divákovy pozornosti skrze sérii záběrů bez toho, aby byl celý proces

⁴⁰⁸ Nicolas Roeg nebyl obecně považován za „sociálně odpovědného režiséra“ [např. RYCHTA, David. Nicolas Roeg, *Cinepur*] a společenský přesah jeho filmů byl buď minimální a nebo příliš důmyslně zašifrovaný. Výjimku představuje paradoxně jeho jediný dětský film *Čarodějky*, kde na velkém sletu čarodějnic deklamuje jejich hlavní představená nenávist k dětem a zdůrazňuje nutnost jejich eliminace. Její přehnaný výstup upomene na proslovy Adolfa Hitlera a jeho „konečné řešení“. *Čarodějky* jsou mimochodem i filmem, který vtipně cituje scénu z Ejzenštejnova *Křižníku Potěmkin* (1925).

⁴⁰⁹ DEMPSEY, Michael. Review: Don't Look Now, *Film Quarterly*, s. 41.

⁴¹⁰ EISENSTEIN, Sergei. *Methods of Montage in Film Form: Essays in Film Theory*. New York: HBJ Book. S. 82.

narušen“⁴¹¹ a divák mohl dospět k Ejzenštejnem zamýšlenému závěru. Bordwell v této souvislosti dokonce píše o jeho „předpokladu nepravděpodobně komplikované divácké aktivity“.⁴¹² Série symbolů zastupujících náboženství („Za Boha“) totiž byla podle Ejzenštejna uspořádána „na sestupné intelektuální škále“. Autor regresivně postupoval od symbolů komplexních náboženství k idolům zastupujícím primitivní víru, se záměrem zdůraznit jejich sjednocující dominantu. Podle svých vlastních slov chtěl Ejzenštejn „vztáhnout koncept Boha zpátky k jeho původu, a donutit diváka uchopit tento ‚progres‘ intelektuálně“.⁴¹³ Lövgren k této části uvádí, že jako diváci si uvědomujeme „že jsme postaveni před šifru, kterou je třeba vyřešit, před význam, který je třeba dekodovat,“ ale vzápětí se však ptá, co zaručí, že si sekvenci nevyložíme jinak, než zamýšlel autor.⁴¹⁴ Je tedy nutno podotknout, že ačkoli mířil Ejzenštejn svojí montáží k „jistotě“, nezaručovalo to, že se ve výsledku nemine účinkem. Roegova montáž vedle toho cílila spíše k méně kontrolovatelné emoční odezvě diváka, což podporovalo i explicitnější zobrazení milostné scény. Výtka Davida Rychty, že Roegovy juxtapozice vycházejí jako „pokus, který skončil omylem,“⁴¹⁵ tak vlastně postrádá relevanci, když Roegovým cílem nebyl konkrétní účinek, ale svobodná možnost diváckého výkladu. V neposlední řadě pak není platné ani konstatování Roberta Kolkera, že Roegova montáž nikdy neumožní zrod „hlubších významů“, kterými je přitom „obtěžkána“.⁴¹⁶ Jak již bylo řečeno výše, Roegovy montážní šifry oplývaly i rozměrem, který kladl na diváka nároky intelektuální, což nyní doložím na příkladu několika sekvencí, které mají blízko právě k Ejzenštejnově montážní metodě.

⁴¹¹ LÖVGREN, Håkan. Eisenstein's *October* in Eisenstein at 100: A Reconsideration. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001. S. 83.

⁴¹² BORDWELL, David., *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard University Press, 1993, s. 133.

⁴¹³ EISENSTEIN, Sergei. Methods of Montage in *Film Form: Essays in Film Theory*, s. 82.

⁴¹⁴ LÖVGREN, Håkan. Eisenstein's *October* in Eisenstein at 100: A Reconsideration, s. 84. Lövgren dokonce uvádí i příklad možného chybného výkladu, ke kterému mohl v době uvedení dospět třeba leningradský divák: „Aha, jde přeci o exotické objekty z Kunstkameru Petra Velikého a Kerenskij a jeho kohorta se brzy připojí mezi tyto muzejní kusy.“ To podle něj sice nepředstavuje zcela nepatřičnou dedukci, ale stále jde o odchylku od Ejzenštejnova původního záměru.

⁴¹⁵ RYCHTA, David. Nicolas Roeg, *Cinepur*.

⁴¹⁶ KOLKER, Robert Phillip. The open texts of Nicolas Roeg, *Sight and Sound*, s. 82.

9.2 Komparativní a kolizní montáž

Definice Ejzenštejnovy intelektuální montáže – tedy metody, kterou ve svém eseji *Metody montáže* staví na nejvyšší příčce, a která je podle něj krokem na cestě k „intelektuální kinematografii“ – je problematická hlavně vzhledem k tomu, jak málo prostoru jejímu teoretickému představení sovětský režisér věnoval. Zda lze konkrétní alegorickou montážní sekvenci tímto termínem označovat, odvozovala většina teoretiků většinou od toho, zda 1) využívá tzv. nediegetických záběrů,⁴¹⁷ tedy takových, které nejsou součástí fikčního světa filmu – jsou natočeny na neutrálním pozadí, čímž dochází k jejich abstrakci jakožto symbolu, a 2) určením toho, do jaké míry je sekvenci jednoduše možné převést do slov. Pro účely tohoto zkoumání se jeví jako přehlednější dělení montáže podle Michaela Friersona,⁴¹⁸ z něhož nás budou zajímat jeho dvě poslední kategorie: „myšlenkově-asociativní komparativní montáž“ a „myšlenkově-asociativní kolizní montáž“. Oba typy montáže podle Friersona utvářejí skrze juxtapozici nové významy a lze jimi vysvětlovat Ejzenštejnovy i Roegovy postupy bez nutnosti se odvolávat k problematickému pojmu intelektuální montáže.

Za klasický příklad „komparativní montáže“ uvádí Frierson závěrečnou sekvenci z Ejzenštejnovy *Stávky* (1925), kde je obraz masakrování stávkujících dělníků armádou střídavě a systematicky prokládán záběry řezníka porážejícího býka. Frierson upozorňuje, že se sice může jevit lákavé kategorizovat sekvenci jako montáž kolizní, nicméně „fakt, že můžeme její význam shrnout slovy – ‚stávkující jsou jako dobytek vedený na porážku‘ – naznačuje, že jde spíše o komparaci než kolizi (srážku).“⁴¹⁹ Příklad myšlenkově-asociativní komparativní montáže můžu nabídnout i z Roegova *Walkabout*. Aboridžinec v ní porcuje svou ulovenou klokaní kořist, očišťuje maso a připravuje ho k dalšímu zpracování. Tento proces je prokládán krátkými záběry z řeznictví v Sydney, kde řezník také porcuje maso, ale připravuje ho k prodeji. (Tuto linii bychom za určitých okolností – stejně jako linii porážení býka ve *Stávce* – mohli považovat za „nediegetickou“.)⁴²⁰ Jednotlivé činnosti domorodého chlapce jsou „srovnávány“ s činnostmi

⁴¹⁷ Podle Bordwella pochází pojem „nediegetických insertů“ od Christiana Metze, který jimi označoval záběry, které „neobsahují denotativní realitu, která by se vázala k fikčnímu světu.“ [BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 249.]

⁴¹⁸ FRIERSON, Michael. *Film and Video Editing Theory*, s. 155–166.

⁴¹⁹ Tamtéž, s. 160.

⁴²⁰ Je samozřejmě ošemetné hovořit o záběrech, které nemají jasnou časoprostorovou souvislost s hlavní linií akce filmu, jako o nediegetických. Není pochyb o tom, že ve fikčním světě *Stávky* může existovat řezník, stejně

řezníka – chlapec seká klokanovu hlavu X řezník porcuje kotlety, chlapec vytahuje klokanovo srdce X řezník balí srdce do celofánu, chlapec zuby vytahuje šlachy z klokaní kýty X řezník tahá tuková vlákna z dutiny kuřete. Komparován je v tomto případě především kontext, v jakém se jednotlivé činnosti odehrávají – zatímco Aboridžinec si před konzumací masa musí „zašpinit ruce“, což je v závěru akcentováno kamerovým nájezdem na zaschlou klokaní krev na jeho kloubech, městský člověk je celého procesu ušetřen. Izod také pro tuto komparativní sekvenci nabízí jednoduché slovní zhodnocení: „Řezník obsluhuje zhýčkanou společnost.“⁴²¹ Příklady z obou filmů bychom tak mohli řadit mezi tzv. „rétorické tropy“, kterými Bordwell označuje princip často užívaný sovětskými montážníky.⁴²²

V případě Friersonovy „myšlenkově-asociativní kolizní montáže“ jsou spojovány „dvě protikladné události, které vyjadřují či posilují základní myšlenku či pocit. [...] V tomto případě juxtapozice utváří srážku, nikoli srovnání, jejímž důsledkem je daleko silnější intenzifikace momentu (než v případě komparativní montáže).“⁴²³ U Ejzenštejna je možné uvést příklad z *Oktjabru*, který navazuje na již představenou sekvenci „Za Boha a za vlast“ a rovněž užívá nediegetických záběrů. Generál Kornilov v ní vede pochod na Petrohrad, kde se chystá svrhnout prozatímní vládu vedenou Alexandrem Kerenským, politikem, kterého Ejzenštejn prezentuje jako jednoho z hlavních antagonistů filmu. Montáž v ní rafinovaně „vypráví“ výlučně skrze abstraktní a symbolické časoprostorové vztahy a významy, kterými vyjadřuje nejen myšlenky, ale i samotný děj.⁴²⁴ Roegova kolizní montáž se ve srovnání s tímto příkladem nevyznačuje takovou mírou

jako je množství „nediegetických“ předmětů a soch v *Oktábru* možné vnímat jako součást Zimního paláce. Stejně tak i řezník ve *Walkabout* je součástí daného fikčního světa – úvodní montáž ze Sydney totiž rovněž obsahuje záběry z řeznictví, mezi kterými je dokonce i detail na vývěsní štít inzerující klokaní maso.

⁴²¹ IZOD, John. *A Wasted Journey?, Sight & Sound*, s. 115. Izod na tomto místě spojuje Ejzenštejnovu montáž s roegovskými montážními fragmenty či celými scénami, které Roeg „rozptýlil naskrz svým filmem, a každá z nich představuje jednotku informace, kterou divák nemůže spojit ve významový celek skrze navazující záběry. Obvykle další část skládačky nalezne až v průběhu filmu.“ Izod si ovšem Ejzenštejnovu montáž, která funguje na principu přímé srážky vedle sebe stojících záběrů, vykládá až příliš svobodně. Princip, o kterém hovoří, má daleko blíže k jinému sovětskému režisérovi Artzavadovi Pelešjanovi a jeho „distanční montáži“.

⁴²² BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 239.

⁴²³ FRIERSON, Michael. *Film and Video Editing Theory*, s. 160.

⁴²⁴ Záběry v sekvenci následují takto: Generál Kornilov na koni zavelí k útoku → pásové vozidlo natočené z hroživého pohledu překonává hřeben kopce → Kerenskij padá zbaběle do postele a schovává si hlavu pod polštář → válečné vozidlo se přehoupne přes hřeben → soška Napoleona je (pod pásy vozidla) rozdrčena. Následuje několik záběrů na střepy Napolena, na které nastříhne Ejzenštejn ještě znovu zbabělého Kerenského v posteli. Po nich následují záběry valící se tankové mašinerie. Ke srážce zde nejprve dochází jak mezi záběry Kerenského a tanku, tak mezi tankem a Napoleonem, který předsedu vlády zastupuje. Soška je symbolicky rozmetána spolu s Kerenského (napoleonskými) sny o uzurpaci totalitní vlády, které Ejzenštejn dříve implikuje. Vzniká i abstraktní „prostorová“ představa o tancích směřujících k Petrohradu.

rafinovanosti a skladebné propracovanosti, která byla Ejzenštejnovi vlastní. Ve *Dvou smrtích* využívá například principů kolizní montáže bez nutnosti užití nediegetických záběrů, aby abstraktně vystavěl kritiku buržoasie v duchu ejzenštejnovské ironie. Opulentní večere čtveřice mužů je ve filmu narušena vpádem vojáků s poraněnou civilistkou, jejíž roztrženou tvář se hostitel a doktor Daniel ujme ošetřovat. Jeho hosté mezitím pokračují v hodování a Roeg mezi oběma liniemi přechází na principu srážky. Poraněná ústa ženy prokládá detaily ústřic, které klouzají do nenasytých hostů, a do jejich obžerství následně ještě nastříhne záběr Daniela, který si umývá ruce od krve. Abstraktní význam blahobytu privilegované rumunské třídy, vykoupené krví obyčejných lidí, je znovu implikován, když je postřelena Danielova slepá kuchařka. Když umírá na provizorním katafalku kuchyňské linky a hlasitě chroptí, jak se její hrdlo zaplavuje krví po zásahu kulkou, Roeg opět přechází do detailu jednoho z hostů, který spokojeně vysrkává ústřici z lastury.⁴²⁵ (Obrazová kolize je tak navíc doplněna o „zvukovou“ komparaci.)

Co se týká intelektuální montáže, David Bordwell ji nepodmiňuje nutností užívání nediegetických záběrů.⁴²⁶ Uvádí příklad z Pudovkinovy *Bouře nad Asií* (1928), kde dvě kombinované obrazové linie existují na „totožné úrovni reality“⁴²⁷ – a obdobně jako v případě *Dvou smrtí* – nutí diváky „srovnávat nesrovnatelné“.⁴²⁸ Tento způsob podle

⁴²⁵ Oba dva incidenty doprovází zhýralý hostitel Daniel svými brilantně cynickými komentáři. Když ošetřuje zraněnou ženu, pošle své hosty zpátky do jídelny se slovy, že „mají vůči společnosti povinnost se bavit.“ Při smrti kuchařky rovněž zdůrazňuje nutnost večeri dokončit: „Je to její poslední večere – musíme ocenit její schopnosti.“

⁴²⁶ Zajímavé zamyšlení nad „nediegetičností“ záběrů v *Okťábru* přichází i od Bordwella. Všechny „nediegetické“ hračky, nádoby, sochy či další luxusní vybavení se evidentně nachází v Zimním paláci, kde se děj odehrává. Jsou nicméně v „intenzivních detailech zakomponovány vůči neutrálnímu pozadí, takže se vznášejí v čistě symbolickém prostoru“. To platí například i o mechanickém pávovi, který slouží jako metafora Kerenského pýchy tak i jako mechanismus pro otvírání mohutných dveří, před kterými Kerenskij netrpělivě přešlapuje. Bordwell dokládá v ilustrační fotografii, že i tento páv se nachází v Zimním paláci. V poznámce pod čarou Bordwell navíc upozorňuje na pozoruhodný fakt s odvoláním na druhého režiséra filmu Gregorije Alexandrova: Způsob „symbolického“ nasnímání objektů totiž mohl vzniknout z „nutnosti“, kdy bylo potřeba shromáždit „obrovské množství materiálu“ – Ejzenštejn se údajně nad způsobem jejich abstraktního nasnímání rozčiloval. [BORDWELL, David., *The Cinema of Eisenstein*, s. 85.]

⁴²⁷ Bordwell uvádí sekvenci příprav britského důstojníka a jeho manželky na návštěvu budhistického chrámu. „Narace střídá přípravy páru – holení, mytí, oblékání – s funkcionáři, kteří pospíchají s úklidem chrámu. Je zde evokováno více než jen pouhá časová simultaneita. Narace vytváří analogie mezi událostmi v obou liniích akce: pudřenka je přirovnávána k chrámové prachovce z peří, mnichův náhrdelník ke šperku velitelovy ženy.“ [BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 248.] Bordwell nicméně popisuje princip, který je spíše teoretický a v Pudovkinově filmu není ve skutečnosti plně prakticky využit. Mezi záběry tak nedochází k výraznější kolizi – činnosti jsou spíše umístěny „za sebe“ než „proti sobě“. K asociativnímu střídání mezi oběma liniemi tak dochází především až v momentech, kdy se generál s manželkou a budhistický přednosta chrámu oblékají a strojí, což spíše odpovídá montážní komparaci nežli kolizi.

⁴²⁸ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*, s. 248.

Bordwella umožňuje naraci „nejprve prezentovat obrazy, které užívají denotativní funkce předkládání informací z fabule, aby je posléze využil ke konotativním účelům.“⁴²⁹ (Mimochodem to i subjektivně vyhodnocuje jako „bohatší“ způsob vyprávění.) Bordwellovou optikou by tedy bylo možné i Roegovy sekvence vyhodnocovat jako intelektuální montáž. Nicméně se přesto budu držet skromnější teze, že některé Roegovy asociativní montáže fungují na principu kolize podobně jako u Ejzenštejna. To je ostatně dostačující k tomu, aby byla vyvrácena zkratkovitá teze Chucka Kleinhansa, že Roeg „nenásleduje Ejzenštejnovu ideu montáže jako utváření syntézy vyššího řádu“.⁴³⁰ Principem Roegových filmů také nejsou pouze „polarizující kontrasty“, jak tvrdí Kleinhans, jejichž cílem by nebyla syntéza, ale daleko spíše „šok, útok na smysly, napadání konvenčních asociací,“ jak tvrdí David Rychta.⁴³¹ Fakt, že principem Roegovy montážní metody není pouze „kontrast“ a cílem jenom „šok“, je možné vyvrátit například montážní sekvencí z filmu *Muž, který spadl na Zemi*. Do této montáže již navíc Roeg zapracovává milostný akt a užívá v ní i – jako v jedné z mála svých sekvencí – i nediegetických záběrů.

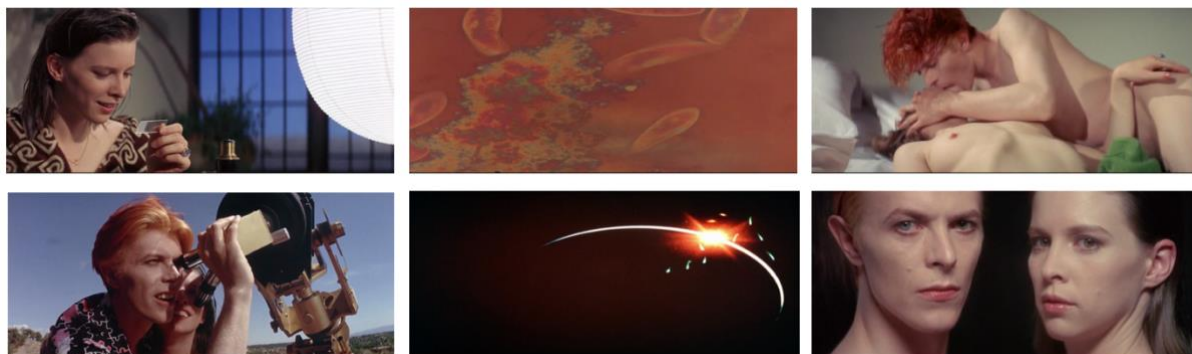
V prostoru letního sídla, které si nechal mimozemšťan Thomas Newton zbudovat u jezera, do kterého „spadl“ v úvodu filmu, propojuje Roeg v milostné sekvenci dvě linie, které se odehrávají v různých časech. Postelová romantika mezi Newtonem a Mary Lou je doprovázena linií jejich společné domácí idyly. V ní Mary Lou nejprve nahlíží do mikroskopu a vzápětí ji Newton obdaruje novým astrologickým teleskopem, skrz který společně nahlížejí do vesmíru. Ve stejném prostoru domu se tak střídají dvě časově oddělené linie, které vůči sobě nevystupují v kontrastu, nýbrž intenzifikují dojem partnerské harmonie. Alegorickou vrstvu Roeg utváří vkládáním nediegetických a kvazi-diegetických záběrů. Když Mary Lou hledí do mikroskopu, nastříhne Roeg odpovídající detail z jeho průhledu, ve kterém se setkává několik buněčných těles. U teleskopu je situace rovněž rozšířena o subjektivní záběr, kde vesmírný výjev planet doplňuje animace jakési „spermatické“ exploze. Označuji je kvazi-diegetickými, jelikož v prvním případě Mary Lou ve skutečnosti nezkoumá žádnou složitější biologickou reakci, ba ani v druhém případě nelze průhled teleskopem pokládat za „realistický“. Oba falešně-subjektivní průhledy skrze přístroje uvádějí celou sekvenci do relativní souvztažnosti mezi světy mikroskopickými a makroskopickými: Buněčné propojení a penetrace, ke které dochází

⁴²⁹ Tamtéž, s. 249.

⁴³⁰ KLEINHANS, Chuck. Nicolas Roeg: Permutations without profundity, *Jump Cut*.

⁴³¹ RYCHTA, David. Nicolas Roeg, *Cinepur*.

mezi Mary Lou a Newtonem, je paralelou konjunkce dvou vesmírných těles či sblížením dvou civilizací, ke kterému symbolicky dochází mezi pozemšťankou Lou a mimozemšťanem Newtonem. Tuto montážní metaforu Roeg dotváří užitím (plně) nediegetického dvoj-portrétu Thomase Newtona a Mary Lou, kteří jsou vyvedeni na neutrálním černém pozadí jako dvě planety Mléčné dráhy.



Příklad Roegovy „myšlenkově-asociativní kolizní montáže“ v Muži, který spadl na Zemi.

Zatímco jsou tedy citované scény z Ejzenštejnova *Oktjabru* z nediegetických záběrů z velké části vystavěny, u Roega slouží v tomto konkrétním případě spíše jako intelektuální doplněk scény, která by sama o sobě působila především emocionálně. Právě díky nim ovšem získává Roegova montážní sekvence charakter šifry. V následujících podkapitolách budou představeny další takové příklady, užívající metody „ejzenštejnovské“ kolizní montáže, které umožňují Roegovy zaujímat stanovisko jak vůči ději svých filmů, tak prezentovat vlastní autorské myšlenky v podobě šifrované zprávy.

9.3 Milostná scéna jako srážka

„V každém vztahu je vždy oběť a viník, přestože se tyto role mohou proměňovat,“ vysvětloval Roeg v rozhovoru svůj pohled na partnerské vztahy, které představují základní dramatický element jeho filmů. Na otázku reportéra, zda podle Roega neexistuje „zdravý vztah“, který by nebyl založen na exploataci, odpověděl Roeg kladně: „Přesně tak. Mezilidské vztahy jsou vždy založené na principu dávat a brát.“⁴³² Partnerská idyla v *Muži*,

⁴³² ALVAREZ, Al. Roeg Time, *Andy Warhol's Interview*.

který spadl na Zemi je také pouze dočasná a celá sekvence harmonického splnutí Newtona a Mary Lou je v ostrém kontrastu s následující scénou. Roeg do ní vstupuje *in medias res* – oba partneři jsou opilí, dochází mezi nimi k hádce, která ovšem nemá jasné opodstatnění. Z hlediska makrostruktury filmu tak dochází ke srážce celých scén, které rovněž vedou k abstraktnímu zobecnění – partnerskou rovnováhu Roeg prezentuje jako trvale neudržitelný stav.

Roegův pesimistický postoj k sexuálnímu partnerství bývá obvykle rozpracován skrze montážní propojování sexu s obrazy násilí, bolesti či dokonce blízkosti smrti. Připomeňme úplně první milostnou scénu z tohoto Roegova science-fiction, jehož zápletka slouží jako pretext ke „studiu lidských sexuálních neuróz“⁴³³: Divoká soulož mezi učitelem Brycem a jeho studentku probíhá v paralelní montáži se soubojem dvou samurajů v rámci kabuki inscenace, kterou sleduje pan Newton. Kolize obou dějů utváří celé spektrum asociativních významů jako „orgasmus a smrt, sexuální a násilné výpady, penis a meč“.⁴³⁴ Newton je sice těmito asociacemi napoprvé znechucen, ale jeho dekadentní sex s Mary Lou blízko závěru filmu produkuje již obdobné konotace. Tato pozdější scéna představuje syntézu předchozích milostných scén, je výsledkem sexuální dialektiky celého snímku, což Roeg ještě zesiluje kontrastem se dvěma flashbaky jejich dřívější milostné idyly. Sex již není asociován s láskou a potenciálem nového zrození jako v předchozí scéně (záběry vesmíru a buněčného spojení), Roeg zde místo toho prokládá soulož detaily výstřelů z repliky revolveru abstrahované na neutrálním černém pozadí. „Mikroskop a teleskop jsou vystřídány falickými symboly [...] – falešný penis nahrazuje motiv vizuální expanze,“⁴³⁵ popisuje sekvenci Beverle Houston a Marsha Kinder. „Nemůže dojít ani k oplodnění, protože Newton tzv. střílí slepými patronami,“⁴³⁶ vykládají teoretičky Roegovu vizuální hříčku s falešným revolverem, který představuje rovněž zástupný symbol násilí.

Psychiatr Colin Murray Parkes v dokumentu o Roegovi vysvětluje, že v jeho filmech je sexuální akt prezentován jako akt destrukce, kdy samotný fakt, že „něco penetruje naše tělo, náš privátní prostor, můžeme chápat jako potenciální násilí.“⁴³⁷ To je nejdoslovněji zachyceno ve filmu *Bad Timing*, kde Roeg v paralelní montáži prokládá sex

⁴³³ PIRIE, Dave a PETIT, Chris. *After The Fall*, *Time Out*, s. 13.

⁴³⁴ HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. *Self and Cinema*, s. 387.

⁴³⁵ Tamtéž, s. 432.

⁴³⁶ Tamtéž, s. 444.

⁴³⁷ *Nothing as it seems – The Films of Nicolas Roeg* (Paul Joyce, 1982).

mezi Alexem a Milenou záběry tracheotomie, kterou doktoři provádějí dusící se dívce v nemocnici. Dochází tak ke „srážce“ naturalistických obrazů chirurgických nástrojů, krve vyvěrající z Milenina rozříznutého krku se záběry Alexova vyvrcholení. Roegova dialektika v *Bad Timing* spočívá ve sváru mezi freudovskými pudy Eros a Thanatos, láska a sex jsou usouvztažněny s destrukcí a smrtí. Doktor Parkes připomíná, že právě vrcholné momenty života, stvrzené fyzickým orgasmem, „nás upomínají na pravý opak – na momenty smrti“. Korelaci a kolizi mezi pudy života a smrti vyjadřuje montáž i v Roegově mysteriózním dramatu *Studené štěstí* (1991), kde se Alex (Mark Harmon), manžel hlavní hrdinky Marie (Theresa Russell), „vrátí z mrtvých“ poté, co ho v úvodu filmu v mořské zátocě přejede motorový člun. Během jejich milování se Alex dostane do paralyzující křeče a jeho stav je prokládán momenty jeho „smrti“ z úvodu filmu – je zopakován záběr na Alexův skok do moře, moment, kdy ho přejede cizí člun i podvodní záběr na jeho bezvládné tělo, ze kterého prýští krev.⁴³⁸ Alexova bolest rovněž odráží vztahový problém mezi manželi – před Alexovou nehodou ho Marie hodlala opustit pro svého milence.

Třídní konflikt, ke kterému v Ejzenštejnových filmech dochází na úrovni narativu, je vždy prezentován, ale zároveň i reflektován, skrze montáž, která operuje na principu srážky. U Roega, kde jsou ústředním motivem jeho příběhů milostné vztahy, které jsou prezentovány jako konflikt dvou lidských individuí, je kolizní montáž rovněž prostředkem pro vyobrazení těchto střetů. Milostné scény u něj představují uzlové body těchto partnerských konfliktů, a jsou proto podpořeny dalšími dějovými liniemi, či jsou minimálně narušovány „vpády“ záběrů z dřívějších sekvencí. Definují tak Roegovu montážní poetiku, která užívá metody „myšlenkově-asociativní kolizní montáže“ k tomu, aby prostřednictvím výrazných imaginativních sekvencí zdůraznila klíčové momenty, které nejsou ani tak důležité pro narativ jako spíše pro významovou rovinu snímku. Klíčové jsou ovšem pro Roega nejen momenty milostného vyvrcholení, ale i krizové

⁴³⁸ Děj *Studeného štěstí* se opírá o spirituální zápletku sahající do minulosti Marie, která jako malá na útesu u moře zažila nábožnou epifanii, během které se jí zjevila Panna Marie. Hlavní hrdinka tento svůj zážitek – a svoji roli jako svědkyně zjevení – potlačila. Film naznačuje, že Marie byla vyvolená, aby svoji zkušenost naopak zvěstovala a Alexova smrt a jeho zmrtvýchvstání jsou prostředky vyšší moci, která Marii na její úděl upomíná. Sex mezi ní a jejím mužem je proto paralelně a asociativně spojován s další linií, během které bouře rozbije okno místního kláštera a padající sklo shodí sošky panenky Marie. Sklo dopadá z rozbitého okna hotelu i na Marii s Alexem během sexu, je spojováno s flashbaky na Alexovu nehodu a utváří tak dojem nadpřirozeného zásahu vyšší moc. Kriticky je však na místě vyhodnotit, že jakkoli sekvence upomíná na Roegovu odvážnou asociativní montáž z jeho dřívějších filmů, *Studené štěstí* celkově sráží jeho naivní spiritualismus, který byl dopředu dán „šestákovitostí“ původní předlohy, stejnojmenného románu Briana Moora.

momenty, během kterých není postavám umožněno se sexuálně realizovat či kdy je sexuální extáze dosaženo substituujícími momenty. K jejich formálnímu uskutečnění Roeg užívá obdobné montážní postupy.

9.4 Absence a substituce sexuální energie

Ve *Walkabout* sice nedojde na jedinou sexuální scénu, ale je to právě sexualita, která pohání postavu Aboridžince jako ponorná řeka. Sexuální střety mezi ním a dívkou jsou prezentovány jak tradičními skladebnými technikami, tak i složitějšími montážními šiframi či montáží myslí. Když domorodec objeví děti u vyschlé oázy a ty se na něj obrátí s žádostí o vodu, položí dívka Aboridžinci prosebně ruku na jeho obnaženou hrud'. Tento první fyzický kontakt mezi nimi je zdůrazněn velkým detailem místa doteku, tak i pohledem domorodce, který k její ruce skloní hlavu, zatímco dívka hbitě ucukne. Sexuální zájem dívky o Aboridžince je poté potenciálně naznačován skrze její subjektivní záběry na divochovo odhalené tělo lesklé potem. O dívčiny štíhlé nohy – jako fetišizující znak její sexuality – se zase kamera zajímá již od prvních scén filmu,⁴³⁹ ale pohled Aboridžince na nich začne ulpívat až během klíčové scény jejich společných hrátek na stromě. Tu Roeg již doplňuje o paralelní linii, ve které si na místě otcovy sebevraždy „hraje“ skupina polonahých Aboridžinců ve spálených troskách otcova auta. Stříhy z dívky a Aboridžince, zavěšených ve větvích stromu, k detailům nahých částí těl Aboridžinců v druhé linii utváří mezi nimi sexuální napětí. Mladý domorodec si začíná dívku uvědomovat jako možný erotický „objekt“ svého zájmu v momentě, kdy Roeg nastříhne na dívčino odhalené pozadí v punčochách záběr nahé zadnice Aboridžince z paralelní linie. Na dívčinu tvář pak ještě několikrát nastříhne i velká vyvěšená prsa domorodkyň. Ačkoli zde dochází k asociativní komparaci, kterou jakoby vyhodnocuje mladý divoch ve své mysli, celkově není zřejmé, proč Roeg obě situace rozsáhleji propojuje. Dochází tak zároveň i k montážní kolizi s nejasnými intelektuálními implikacemi.⁴⁴⁰

⁴³⁹ Na její nohy ostatně vlně zírá již dívčin otec, když z auta vytahuje košík pro piknik. „Subjektivní“ záběr na pozadí dívky, je ovšem na otcův obličej nastřížen falešně, jelikož otec by ze svého místa za volantem auta nemohl dívku vidět vůbec, natožpak pod její sukni.

⁴⁴⁰ Anthony Boyle si ve své analýze všímá i intelektuálního rozměru tohoto spojování, jak Roeg v montážní sekvenci pracuje se záběry na mrtvolu otce, která je zavěšena do stromů, zatímco se tlupa Aboridžinců zajímá o trosky auta. V závěru sekvence prolíná Roeg otcovu znetvořenou tvář do záběru na Aboridžincova záda a

S Trosečníkem spojuje *Walkabout* nejen Geraldova sexuální frustrace z Lucy, která na pustém ostrově odmítá ukojit jeho sexuální potřeby, ale i montážní zobrazení přírody jako zástupného prvku sexuality.⁴⁴¹ Navzdory ohrožení podvýživou žije Lucy s přírodou v harmonii – píše o ní nejen milostné básně, ale je například snímána v podmořských záběrech podobně jako vodní flora a fauna. Montáž naznačuje, že kontakt s přírodou bohatě uspokojuje její vlastní sexuální touhu. V jedné z mnoha scén Geraldovy frustrace, nenechá Lucy svého partnera, aby její ruku zavedl do svého rozkroku. Po ní následuje krátká scéna složená ze záběrů, které zobrazují nahou Lucy ležící na útesu u moře, kde na sebe nechává „ejakulovat“ vlny příboje. V každém střihu se Roeg k její postavě s kamerou přibližuje a záběry začíná tak, aby zdůraznil „výstřik“ mořské vody na její obnažené tělo, rozkošnický rozprostřené na skále. Roeg tedy opět utváří ve struktuře filmu „srážku“ mezi celými sekvencemi – Lucy odmítne Geraldovu sexuální výzvu X Lucy je „uspokojena“ příbojem – která produkuje možné abstraktní významy.

V *Eurece* je nalezení zlata v podzemní jeskyni na Aljašce rovněž vyobrazeno ve výrazné montážní a vizuální sekvenci, která implikuje erotiku skrze přírodní motivy a procesy, a vyjadřuje tím rovněž extázi zlatokopa Jacka McCanna. („Jacku, ty jsi nenašel zlato. Ty jsi znásilnil zemi,“ glosuje tuto scénu uvnitř filmu pak jeho protivník Claude.) V souvislosti s nálezem zlata píše Michael Pursell o „zlaté žíle ve tvaru vagíny na skalním útvaru“, jejíž „panenský povrch“ začne Jack narušovat krumpáčem, což způsobí explozi tekutého zlata, „pohlavní tekutiny přírody“, která začne zaplavovat jeskyni spolu se zlatokopem. K výronu zlata dochází i na povrchu v podobě gejzíru – příroda nakonec vyvrhne i Jacka, který projde „metaforickým znovuzrozením“.⁴⁴² Situaci pod povrchem kombinuje Roeg se záběry zasněžené přírody okolo, kterou zaznamenává s výraznou kamerovou transfokací či 360 stupňovým panorámováním, čímž přírodu dynamizuje a

„vyvolává tak představu, že obě postavy jsou blíže propojené. Stejně jako bílý otec dětí je totiž i černoch zničen svojí sexualitou.“ [BOYLE, Anthony. Two Images of the Aboriginal, *Literature/Film Quarterly*, s. 74.]

⁴⁴¹ Během následující noci stvrzuje Roeg Aboridžincovu „destruktivní“ touhu zase skrze montáž mysli, která zobrazuje představu odehrávající se ve dvou myslích zároveň. Domorodec si nejprve prohlíží dívčiny nohy v punčoškách, ona následně pohlédne na strom a na její tvář je nastříženo několik záběrů bílých větví stromu, na který v předcházející scéně oba šplhali. Větve jsou nasnímány z úhlů, které neodpovídají směru pohledu dívky, připomínají tvarem a barvou nejen její nohy, ale v jednu chvíli i odhalený ženský klín. V jednom záběru se spolu s větví nerealisticky objevuje i dívčina noha, což stvrzuje sérii záběrů jako představu. Jako obvykle však Roeg začíná přechod do subjektivity detailem jedné postavy a ukončuje ho detailem druhé. V tomto případě začíná představu s dívkou a končí na detailu Aboridžince, který vzrušeně vydechuje, čímž utváří dojem sdílené představy. Následně je nastřížena znovu tvář dívky, která jakoby si uvědomila, že asociativní myšlenky jejího průvodce propojují situaci na stromě, bílé větve a její nohy se sexuálním chtíčem, a proto zaraženě zašeptá: „Panečku.“

⁴⁴² PURSELL, Michael. From Gold Nugger to Ice Crystal, *Literature/Film Quarterly*, s. 217.

nechává ji „reagovat“ na Jackův nález. Doplňuje sekvenci ale především o paralelní linii Jackovy bývalé milenky Friedy, majitelky místního nevěstince, která během Jackova nálezu zlata umírá, i o dávný flashback jejich vzájemného štěstí. Do montáže je navíc zakomponován i záběr prudkého zazoomování na měsíc, planetární motiv, který se objevuje na dalších místech *Eureky* i jiných Roegových filmech vždy v různém kontextu (např. ve *Walkabout*, *Trosečnickovi* či *Pýchavce*) a jehož význam není nikdy objasněn. Planety tak mohou představovat článek v pomyslném kauzálním řetězci – jako vesmírná tělesa jejichž konstelace ovlivňuje dění na Zemi – ale také nemusí znamenat vůbec nic.⁴⁴³ V sekvenci *Eureky* jsou tedy motivy extáze, smrti, přírody, vesmíru a zlata propojeny v souvislý a extraordinární montážní celek, který rozšiřuje důležitý narativní moment a činí ho sémanticky pregnantním. Možnosti alegorického výkladu této montážní šifry se jeví téměř nevyčerpatelné. Možná nejvýmluvnějším příkladem Roegovy montážní poetiky, kladoucí si za cíl divákovu „metafyzické znejistění“ (Dempsey), je ale nakonec milostná scéna v *Ted' se nedívej*.



Příklady různého typu záběrů montážní šifry ve filmu Eureka (scéna nálezu zlata).

⁴⁴³ Viz DEMPSEY, Michael. Review: Don't Look Now, *Film Quarterly*, s. 41.

9.5 Montáž jako nové pojetí času

Scéna manželského sexu v *Ted' se nedívej*, vůbec nejcitovanější moment z Roegova díla, představuje jednu z jeho sémanticky nejbohatších sekvencí, která přitom funguje na jednodušším – ale daleko originálnějším – montážním principu než například nález zlata v *Eurece*. Připomeňme, že režisér v ní citlivě kombinuje milování manželů s momenty, které po něm bezprostředně následují – oblékání a přípravy na nadcházející večeři. Obě dvě situace se v paralelní montáži odehrávají jakoby „naráz“, čímž Roeg „deformuje“ způsob našeho lineárního vnímání času. Různí autoři si tuto sekvenci interpretovali různě: Jako příslib budoucího odloučení mezi Johnem a jeho manželkou;⁴⁴⁴ Jako možný projev Johnových nadpřirozených schopností, skrze které vnímá zároveň „potěšení z aktu i úzkost z toho, co přijde po něm“;⁴⁴⁵ Jako událost situovanou do dvou časů – „času očekávání (milostná předehra) a času reflektování (post-coitum)“⁴⁴⁶ atp. Scéna byla rovněž vnímána jako jedna z mála filmových reprezentací „manželského milování“⁴⁴⁷ či jako „průkopnický počin“, který inspiroval stříhovou skladbu milostných scén u dalších filmařů,⁴⁴⁸ kupříkladu Stevena Soderbergha, jež ji cituje ve svém *Zakázaném ovoci* (1998).⁴⁴⁹ Skrze pozoruhodnou montážní kolizi dvou časových rovin ovšem Roeg ve svém díle také prezentuje pravděpodobně nejvýmluvnější a nejsubtilnější příspěvek k problematice lidských predispozic vnímání času. Tyto abstraktní implikace přitom generuje především neobvyklé formální řešení v kombinaci s milostným aktem.

Ve svých filmech se snažil Roeg prezentovat odlišné pojetí času než jako kontinua, které odpovídá aristotelovské představě o čase jako vystřeleném šípu, jež proniká nezvratitelně do budoucnosti, proráží přítomný okamžik a za sebou ponechává minulost.

⁴⁴⁴ FARBER, Stephen. Don't Look Now Will Scare You – Subtly, *The New York Times*.

⁴⁴⁵ SINYARD, Neil. *The Films of Nicolas Roeg*, s. 44.

⁴⁴⁶ DICK, Leslie. Desperation and Desire, *Sight and Sound*, s. 12.

⁴⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁴⁸ „Možná, že v těchto filmech (*Zakázané ovoce* a *Láska na jednu noc*) jen sklízíme ovoce průkopnických počinů, které se objevily v 70. letech ve stříhové skladbě milostných scén ve filmech režiséra Nica Roega.“ [HOLÝ, Zdeněk. Milostná scéna ve filmu *Ted' se nedívej*, *Cinepur*.]

⁴⁴⁹ V *Zakázaném ovoci* ve scéně v restauraci flirtuje bankovní lupič Jack Foley (George Clooney) s kriminalistkou Karen Sisco (J.Lo.), která se Jacka snaží dopadnout, ale je jím zároveň sexuálně přitahována. Do jejich rozhovoru začíná Soderbergh „zaplétat“ flashforwardy z následující scény ve které dochází na hotelovém pokoji mezi dvojicí k milostné předešle. Jde tedy o opačný princip než užívá Roeg v *Ted' se nedívej* – Soderbergh oproti němu sex předznamenává a upozorňuje na jeho nevyhnutelnost. Namísto Roegova citlivého komentáře k intimitě, paměti a času, představuje americký režisér spíše smyslnou a formální hříčku odkazující na svého oblíbeného režiséra. Sekvenci v *Zakázaném ovoci* mimochodem ubírá na její síle i fakt toho, že k souloži mezi oběma postavami nakonec ani nedojde, respektive není ve filmu zobrazena.

Inspirován Einsteinovou teorií relativity a filozofií času od Johna W. Dunna⁴⁵⁰ tvrdil Roeg například, že „v *mystériu* času se budoucnost již odehrála“.⁴⁵¹ V souvislosti se svými filmy dále hovořil spíše o „subjektivitě“ času či o jeho „postranním“ toku. Čas pro Roega nepředstavoval pouze jednu přímku, ale hned několik přetínajících se či rovnoběžných přímek, díky kterým se jevy z různých časů mohou odehrávat „souběžně“. Jako lidé jsme ovšem fenomenologicky omezeni ve vnímání pouze oné jedné a jednotící časové přímky, na kterou jevy zároveň umisťujeme, podobně jako je vždy zasazujeme do vzdáleností a souvztažností v prostoru. Jde o bříž, kterému se dokážeme vzepřít pouze útekem do vlastní abstraktní subjektivity. „Naše těla jsou zaseknutá v jednosměrném čase. Tento proces je možné zvrátit pouze krátkými záblesky, kdy se mysl pohybuje proti času,“ vysvětloval filozof Colin Wilson. „Všichni v sobě máme do jisté míry obsaženy různé časy v proustovském slova smyslu. A to je právě ten aspekt, který Nicolase Roega na čase fascinuje. Snaží se překonat tuto tvrdou brutalitu podstaty času.“⁴⁵² Onu „past času, kterou jsme si sami utvořili,“ se Roeg snažil „rozbourat“⁴⁵³ pomocí filmového média, které považoval za „bránu k podstatě Času“.⁴⁵⁴ Proto také v jeho montážní poetice představoval čas veličinu, se kterou je možné libovolně manipulovat.

V Roegově filmu *Bezvýznamnost* (1985) spolu na hotelovém pokoji diskutují postavy Herečky (Theresa Russell) a Profesora (Michael Emil), kteří mají představovat Marilyn Monroe a Alberta Einsteina.⁴⁵⁵ Profesor je ve filmu pronásledován obrazy destrukce Hirošimy, za níž se cítí nést částečnou zodpovědnost, což kulminuje v závěrečné scéně filmu, kdy se rozloučí s Herečkou. Z ničeho nic pohltní hotelový pokoj

⁴⁵⁰ John William Dunne (1875–1949) byl britským důstojníkem, konstruktérem vojenských letadel a poté i autorem několika filozofických knih zkoumajících problematiku času. V knize *Experiment with Time* (1927) – která je často uváděna jako inspirace pro Roega – uvádí Dunne příklad svého pokusu, kdy si zapisoval své sny. Na základě experimentu vyhodnotil, že se mu ve snech zdají předzvěsti toho, co se v následujících dnech stane. To ho vedlo k závěru, že sny jsou „vykořeněny v čase“. Lidé mají podle něj mentálně vsugerovanou bariéru, že budoucnost nelze nahlédnout – z časového kontinua ovšem je možné vykročit skrze snění či psychické transy.

⁴⁵¹ ROEG, Nicolas. *The World is Ever Changing*, s. 5.

⁴⁵² *Nothing as it seems – The Films of Nicolas Roeg* (Paul Joyce, 1982).

⁴⁵³ MALCOLM, Derek. The man who fell on his feet, *Guardian*, 22. 3. 1976.

⁴⁵⁴ ROEG, Nicolas. *The World is Ever Changing*, s. 3.

⁴⁵⁵ Jedním z témat hovoru mezi Profesorem (Einsteinem) a Herečkou (Monroe) je i teorie relativity. Herečka se ujme jejího vysvětlování, během které si demonstrativně vypomáhá dvěma dětskými vláčky, svítilnami a balónky. Roeg: „Myslím, že to bylo během letu do Los Angeles... Seděl jsem před odletem v letadle a začali vedle mě připravovat různé speciální vybavení a dráty... ‚Pro koho to je?‘, zeptal jsem se a oni odvětili ‚Pro profesora Hawkinga‘. Řekl jsem si, že je to skvělé, protože jsem jeho velký obdivovatel. [...] To bude neuvěřitelné – celá ta dlouhá cesta vedle profesora Hawkinga. A on u sebe měl fotografii Terezy Russelové v úloze Marilyn Monroe. Ani nedovedu vyjádřit, jak mimořádná pro mě ta situace byla...“ Stephen Hawking totiž údajně na svých seminářích pro vysvětlení teorie relativity promítal právě tuto scénu z Roegova filmu. [*Nicolas Roeg – It's About Time*; cyklus BBC Arena (David Thompson, 2015)]

exploze atomové bomby, která ve zpomalených záběrech postupně rozmetává interiér pokoje.⁴⁵⁶ Během několikaminutové stylizované montážní sekvence se vznítí i Herečka, krvácí a mezi stříhy se postupně proměňuje v ohořelou kostru. Z ní přechází Roeg do záběru kyvadlových hodin, zapadlých v doutnajících troskách Hirošimy, načež se situace začne odvíjet pozpátku. V několika záběrech se tak vše pomocí zpětného chodu navrátí do původního stavu. Herečka je opět naživu a loučí se s Profesorem i diváky. „Devastace Hirošimy vtrhává do imaginace postav v Roegově filmu [*Bezvýznamnost*]. Ale jak Roeg demonstruje, stejně jako je kinematografie oslavou destrukce, má rovněž schopnost obnovit život a nabídnout naději,⁴⁵⁷ doplňuje úryvek této scény v dokumentárním filmu *Nicolas Roeg – It's About Time* (2015) hlas vypravěčky. Roeg v *Bezvýznamnosti* využívá filmového triku, který objevil v počátcích své filmové kariéry, kdy si během práce na převíjecím nástroji Editola uvědomoval sílu kinematografie jako „stroje času“.⁴⁵⁸ Přestože schopnost filmu obrátit tok času představuje jen poměrně primitivní demonstraci potenciálních možností kinematografie, sekvenci v *Bezvýznamnosti* nelze upřít její emocionální působivost, na které se podílí právě element času (zpětný chod, ale i zpomalení).

Obecně dokazují Roegovy časové posuny a deviace uvnitř jeho sekvencí – vystavěných na principu montáže myslí, montážní šifry či obou zaráz – jak silně emocionálně může scéna zapůsobit, když svými prostředky deformuje naše přirozené vnímání linearity času. A když nás pak zpětně nechá toto odlišné pojetí času konfrontovat s naším „svazujícím“ nastavením. Touto optikou je možné pochopit i nezpochybnitelnou melancholickou sílu milostné scény v *Ted' se nedívej*. Skrze zobrazení průběhu aktu a paralelního předjímání jeho konce je pomocí montáže upozorňováno na fakt, že veškeré lidské konání a veškeré jevy v sobě obsahují zárodek svého konce, a všechno tedy již od svého počátku spěje ke svému zániku. Ani vrcholné milostné spojení manželů Baxterových nemůže trvat věčně – stejně jako cokoli jiného v životě. Právě proto doplnil Roeg situaci ještě drobným symbolickým detailem pro pozorné diváky: John Baxter je po celou dobu aktu „oděn“ pouze do náramkových hodinek. Tato sekvence je proto

⁴⁵⁶ Pro Christophera Nolana představovala tato sekvence inspiraci pro jeho *Inception* [BAFTA]

⁴⁵⁷ *Nicolas Roeg – It's About Time*; cyklus *BBC Arena* (David Thompson, 2015).

⁴⁵⁸ V dokumentu *It's about Time* – jehož název představuje slovní hříčku, kterou je možné přeložit jako „*Již bylo načas*“, ale také jako „*Je to o čas*“ – je do sekvence výbuchu v *Bezvýznamnosti* rovněž rafinovaně užito reminiscence na Roegovu zkušenost s Editolou. Autoři do ní dodatečně umístili letecký dokumentární záběr skutečného výbuchu atomové bomby, který běží ve zpětném chodu právě na obrazovce Editoly, čímž zároveň vytvořily vizuální metakomentář Roegova uvažování o čase v kinematografii.

přesvědčivým příkladem možností Roegovy montážní poetiky, která v dané imaginativní sekvenci dociluje – skrze myšlenkově-asociativní kolizní montáž – emotivního zásahu i intelektuálního přesahu.

Kapitola X. – Závěr

*„Věřím, že filmy existují déle než jen první týden, co jsou v kinech;
že prostě jen nepřicházejí a pak zase nemizí;
takže neplatí, že když v nich něco nepochopíte, tak to nepochopíte nadobro.
Věřím, že filmy procházejí různými fázemi života.“⁴⁵⁹*

Nicolas Roeg

V rozhovorech se Roeg často nechával slyšet, že by větu „Ty, který vstupuješ, zapomeň všechny své předsudky“,⁴⁶⁰ chtěl „vyškrábat na filmovou kameru“ či „vytesat na brány všech kinosálů“. Právě ony „předsudky“ – v Bordwellově terminologii chápané jako poetické normy, kterým jsou podřízeny formální konvence – deformoval Roeg systematicky i zcela svévolně. Jeho autorský vzdor vůči „rigidním“ postupům narativní kinematografie se promítal jak do jeho přístupu k naraci, tak do souvisejících experimentálních technik montáže, tedy v rámci narativní i imaginativní funkce montáže.

Zobrazení fikčních světů v jeho filmech bylo vždy zatíženo výraznou autorskou perspektivou, jejíž pozice však byla neustále proměnlivá. Jestliže Roeg jako autor neustále upozorňoval na svoji vlastní přítomnost, která dění před kamerou prezentuje, strukturuje či komentuje, jednalo se o výzvu divákovi, aby byl tohoto procesu součástí. Tedy, aby aktivně film interpretoval, dešifroval skryté významy či se nechal nejednoznačným pohledem autora jednoduše „strhnout“. Namísto toho, aby nechal diváka se empaticky napojovat na postavy, šlo mu o diváckou identifikaci právě s jeho – často všezahrnujícím – pohledem narace. Divák tak měl přístup ke znalostem více než pouze hlavních postav. Ale přestože ho Roeg nechával i skrze montáž mysli vstupovat do jejich vnitřních světů, čímž rozšiřoval hloubku znalostí o těchto postavách, důvody jejich motivace mu byly často zamlčovány a rozsah znalostí byl tím pádem omezen. Narace tímto utvářela permanentní významové mezery v ději, k jejichž zaplnění mohlo docházet pouze prostřednictvím divákovy vlastní intuice či imaginace. Syžet tedy nikdy nepředstavoval logicky provázaný a kauzální řetězec událostí, které by bylo možné zrekonstruovat do jednoznačné a po

⁴⁵⁹ MILNE, Tom a HOUSTON, Penelope. Don't Look Now: Interview with Nicolas Roeg. *Sight and Sound*, s. 8.

⁴⁶⁰ LAHR, John. Nicolas Roeg Dazzles Us. *Vogue*, s. 333.

všech stránkách soudržné fabule. Ale jak již bylo průběžně objasněno, Roeg nebyl typem rafinovaného vypravěče komplexních narativů, přestože k tomu měl svou narativní poetikou některých filmů (*Bad Timing*, *Dvě smrti*) nakročeno. Tento narativní rys nechal k rozpracování svým následovníkům jako byl Christopher Nolan či Steven Soderbergh. Roega více než děj zajímalo to, co děj „přesahovalo“ – tedy jeho „transcendentní“ významová rovina, která zároveň umožňovala některé dějové obraty či mezery zpětně přehodnocovat či vysvětlovat.

Anthony Boyle obdobně vyhodnocoval, že Roeg vyzývá diváky k tomu, aby „rozplétali děj a zároveň na vyšší úrovni odhalovali myšlenky, které jeho filmy pohání.“ Tyto vzájemně propojené činnosti umožňovaly odhalovat nejen narativ, ale i „způsob, jakým zažíváme filmy obecně, jak vnímáme svět kolem nás a jak si ho i často dezinterpretujeme.“⁴⁶¹ Roegův „nerealistický“ – tedy autorsky zatížený – způsob zobrazování jevů měl paradoxně směřovat k větší „realističnosti“ ve smyslu přiblížení způsobu našeho prožitku světa. A to takového, který neumožňuje proniknout k pravé podstatě jevů, a to jak z hlediska jejich kauzální provázanosti, tak i ve smyslu epistemologických limitů poznání. Přesto Roeg umožňoval jakoby nahlédnout alespoň záblesky této skryté podstaty, lidem obvykle zapovězené, a to pomocí formálního i syžetového zakomponování iracionálních momentů, nadpřirozených schopností či magie do jeho příběhů. Roegova narace – chcete-li narativní poetika – je tedy specifická nejen v rezignaci na klasickou filmovou dramaturgii, se kterou se pojí často až obskurní struktura jeho příběhů se spoustu dějově redundantních odboček. Vyznačuje se zejména Roegovou neobvyklou montáží myslí, která představuje frekventovaný poetický vzorec, související s narušováním obvyklých narativních konvencí. Nelze tak určit časoprostorovou lokalizaci zobrazovaných jevů ani odlišit autorské vnější zásahy od vstupů do subjektivity konkrétní postavy. Nemožnost spolehnout se na narativní „narážky“ či „značky“ sloužící k orientaci tak vybízí diváka k „rozšíření jeho způsobu vnímání“⁴⁶² a nese s sebou i narativní implikace. A to buď v ustanovení nespolehlivého vypravěče, nebo naopak v jeho odmítnutí a přiklonění se k možnostem alternativních možných světů.

Roegovu montážní poetiku rovněž charakterizuje obdobné porušování skladebných konvencí: nejvýrazněji užívání „falešného“ kontinuálního střihu

⁴⁶¹ GOMEZ, Joseph. Another Look at Nicolas Roeg, *Film Criticism*, s. 47.

⁴⁶² KINDER, Marsha a HOUSTON, Beverle. Seeing is Believing, s. 22.

k ustanovení pohybové či pohledové návaznosti, která nerespektuje časoprostorovou jednotu či realistickou pravděpodobnost, či paralelní montáže k propojování časoprostorově i narativně nesouvisejících dějů. Obou principů užívá Roeg k ustanovování vyšších alegorických asociací a prohloubení tematických rovin díla, přičemž u něj převažuje zájem o problematiku mezilidských vztahů, času, mysli a paměti. Ačkoli Roeg využívá „dědictví“ Ejzenštejnovy intelektuální montáže, jeho komparativní a kolizní montážní metody podporují oproti sovětskému montážníkovi zejména ambiguitu díla. Klíč k jeho montážním šifrám se může nacházet uvnitř dané sekvence či někde po cestě „labyrintem“ jeho filmů. Může mít podobu nějakého záběrového fragmentu či konkrétní repliky postavy, ale správnost daného klíče je vždy subjektivní.

Během prvního zhlédnutí Roegových filmů tak obvykle nastává situace, že divák nevnímá film „jako koherentní celek, nýbrž jako sérii téměř nezávislých momentů“⁴⁶³, z nichž ty nejvýraznější utvářejí právě momenty Roegovy montáže mysli či montážní šifry v podobě asociativního kombinování milostných scén s obrazy „odjinud“ či jinak nezávislými ději. Roegovy filmy tak působí soudržněji ale i daleko intenzivněji až během opakovaného zhlédnutí, kdy do nich divák vstupuje již s alespoň částečnou představou fabule, kterou může průběžně doplňovat a zpřehledňovat. Permanentní mezery ve vyprávění, na které narazí během opakované projekce, se rovněž může pokusit „zacelit“ prostřednictvím již dříve nalezeného interpretačního klíče. Zejména při detailní analýze Roegova díla, kdy si jednotlivé záběry dokážeme „promítnout“ do prostoru a zkoumat jejich složitější skladebnou konstrukci či porovnávat libovolné záběry mezi sebou navzájem, se začínají vyjevovat skryté souvislosti. Analytik v dané chvíli podobně jako archeolog postupně odhaluje jednotlivé vrstvy významů a ověřuje je s původními hypotézami ohledně autorského záměru. Ovšem vzhledem k tomu, že Roeg konstruoval svoje filmy jako otevřená díla, není možné jít nikdy dostatečně hluboko, aby převládl pouze jediný výklad.

Jestliže Bordwell chápe poetiku jako rozkrývání „tajemství filmařů, především těch, o kterých možná ani sami netuší“, a snaží se specifikovat způsoby, kterými filmaři docilují konkrétních efektů, není v závěru této práce od věci nahlédnout na Roegovu montážní poetiku ještě jinou optikou. A to přímo z pozice filmaře, konkrétně z méj vlastní pozice praktikujícího střihače, který svou uměleckou činnost zároveň vykonává v určité

⁴⁶³ FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*, s. 108.

kulturní podmíněnosti. Tou jsou myšleny jak vlastní zkušenosti, tak i soubory pravidel, ke kterým jsem byl veden během svých „učednických let“. Na okraj je nutné připomenout, že výuka střihové skladby na FAMU, ale i na dalších filmových školách v České i Slovenské republice, staví na teoretickém odkazu Jana Kučery (1908–1977). Jeho pedagogické paradigma (výuky střihače) by se dalo shrnout takto: „V díle musí existovat bezpodmínečná přítomnost řádu, který mu střihač musí vtisknout, aby tak divák mohl film rozumově pochopit a citově prožít.“⁴⁶⁴ Pro střihače, jemuž byla tato formule v průběhu studia různě vštěpována, je pak minimálně pozoruhodné snažit se hlouběji proniknout do díla Nicolase Roega, které se naopak řídí principem „nepořádku“. Střihová skladba, tak jak ji znám, razí přehlednost a uvědomělé vedení divákovy pozornosti. Roegova střihová skladba je místy chaotická, divákovi naopak poskytuje někdy až „nepohodlnou svobodu“, jakoby snad autorovi ani pomalu nezáleželo na tom, že může o divákovu pozornost přijít.

Při podrobnějším studiu montáže jednotlivých Roegových scén a sekvencí se přitom vyjevuje nesmírná propracovanost střihové skladby. Jak z hlediska mikrostruktury: tedy v pohybové (ne)návaznosti záběrů, jejich dynamické délce trvání, asociativních souvislostech či kompoziční vazebnosti. Tak i z hlediska makrostruktury: jak v kolizích mezi sekvencemi, tak i v jejich symbolické provázanosti mezi sebou navzájem, která rozšiřuje konotativní potencialitu umožňující objevovat stále nové významy. Montážní analýza neustále odhaluje skryté detaily a rafinované hříčky a rovněž provokuje k úvahám, do jaké míry se jednalo o vědomou intenci autora. Toto pythické pojetí střihové skladby ze strany autora, jeho metoda hlubinného šifrování, je ale přirozeně v praxi střihové skladby narativní kinematografie v jistém ohledu zapovězená. Byla by přípustná pouze za předpokladu, že by film držel pohromadě po dramaturgické stránce; Ale to Roegovy filmy nedělají. Preferovaná je rovněž pouze taková ambivalence děje, která připouští omezený okruh možností interpretace – nikoli ničím neohraničená sémantická otevřenost jako v případě některých Roegových snímků.

Jakožto střihač ovlivněný poměrně zásadně tímto způsobem uvažování jsem si během prvního kontaktu s Roegovými filmy nebyl sám jistý tím, zda se autor nesnaží zamaskovat svůj řemeslný diletantismus⁴⁶⁵ a intelektuální mělkost za složitou a

⁴⁶⁴ BÖHM, Michal. Didaktika skladby a řádu: Vývoj výuky teorie střihové skladby na FAMU, *Iluminace* č. 3, 2020, s. 93.

⁴⁶⁵ Divákovi, který po zkušenosti s Roegovými nejslavnějšími filmy stále pochybuje o jeho řemeslných schopnostech, doporučuji zhlédnout jeho dětský film *Čarodějnice*.

neortodoxní montáž. Do její poetiky jsem proto pronikal postupně a průběžně rozkrýval její potenciál, který Roeg náležitě vytěžil zejména ve svém vrcholném *Bad Timing*. „Naučil mě používat tu druhou část mozku,“ hodnotil svoji tvůrčí zkušenost s tímto snímkem střihač Tony Lawson. „Podívat se na něco a říct si, jo, to je v pořádku, ale dejme tomu, že bychom udělali něco úplně nehorázného, co nemá moc šanci, že bude fungovat, ale prostě to zkusili. Nemůžu dostatečně zdůraznit, jak důležitá pro mě ta zkušenost i ten film byly.“⁴⁶⁶ Po mojí vlastní zkušenosti s Roegem jsem se několikrát během práce na filmu – poté co jsme se s režisérem odhodlali k nějakému odvážnějšímu montážnímu řešení – přistihl, že záběry propojuji právě v duchu Roegovy montáže. Jednalo se většinou o neotřelou kombinaci záběrů z minulosti pro vyjádření myšlenkových pochodů postavy či nějaké autorské myšlenky, nebo o provázání dvou či více obrazových linií v paralelní montáži, jejímž cílem bylo přibližné vyjádření nějakého stanoviska. Podobně jako Roeg s Lawsonem jsem se nejprve řídil spíše intuicí, než dopředu vykonstruovanými záměry montážního spojování. Nejvíce pak fungovaly právě takové spoje, jejichž účinek jsem ani zpětně nedokázal příliš racionalizovat. Roegova montáž myslí a montážní šifra, na kterou jsem zaměřil pozornost ve svojí práci, je proto nejen nejtypičtějším a nejoriginálnějším znakem jeho montážní poetiky, ale v neposlední řadě byla a je inspirací pro další tvůrce. Přesto doposud málokdo z nich našel odvahu, aby těchto postupů užíval s takovou suverenitou jako Roeg, který se řídil vlastní maximou: „Film je přenos myšlenky, která vzniká juxtapozicí obrazu, a nesmíte se bát, že ji obecnost nepochopí.“⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ CRITTENDEN, Roger. *Fine Cuts. The Art of European Film Editing*. Oxford: Elsevier 2006, s. 261.

⁴⁶⁷ PENMAN, Ian. *Bad Timing: A Codyfing Love Story, American Film*, č. 21, 1980, s. 107

Prameny

Performance (Nicolas Roeg a David Cammell, kamera: Nicolas Roeg, 1970)

Cesta (Walkabout, Nicolas Roeg, kamera: Nicolas Roeg, 1971)

Ted' se nedívej (Don't Look Now; Nicolas Roeg, 1973)

Muž, který spadl na Zemi (The Man Who Fell to Earth; Nicolas Roeg, 1976)

Bad Timing (Nicolas Roeg, 1980)

Eureka (Nicolas Roeg, 1983)

Bezvýznamnost (Insignificance; Nicolas Roeg, 1985)

Trosečník (Castaway; Nicolas Roeg, 1986)

Track 29 (Nicolas Roeg, 1988)

Čarodějky (The Witches; Nicolas Roeg, 1990)

Studené štěstí (Cold Heaven, Nicolas Roeg, 1991)

Dvě smrti (Two Deaths; Nicolas Roeg, 1995)

Pýchavka (Puffball; Nicolas Roeg, 2007)

Nothing as it seems – The Films of Nicolas Roeg (Paul Joyce, 1982)

Nicolas Roeg – It's About Time; cyklus *BBC Arena* (David Thompson, 2015)

Stávka (Stachka, Sergej M. Ejzenštejn, 1925)

Deset dní, které otřásly světem (Okt'jabr, Sergej M. Ejzenštejn, 1928)

Bouře nad Asíí (Potomok Chingis-Khana, Vsevolod Pudovkin, 1928)

Loni v Marienbadu (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961)

Petulia (Petulia; Richard Lester, kamera: Nicolas Roeg, 1968)

Prozřetelnost (Providence; Alain Resnais, 1977)

Zakázané ovoce (Out of Sight; Steven Soderbergh, 1998)

Memento (Christopher Nolan, 2000)

Dokonalý trik (The Prestige; Christopher Nolan, 2006)

Počátek (Inception; Christopher Nolan, 2010)

Interstellar (Christopher Nolan, 2014)

Tenet (Christopher Nolan, 2020)

Literatura

Monografie

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008.

BORDWELL, David., *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

BORGES, Jorge Luis. *Spisy 1*. Praha: Argo, 2009.

BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958.

CRITTENDEN, Roger. *Fine Cuts. The Art of European Film Editing*. Oxford: Elsevier 2006

ECO, Umberto. *Otevřené dílo: Forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo 2015.

EISENSTEIN, Sergei. *Selected Works, Volume I, Writings, 1922–34*. London: BFI Publishing, 1988.

FEINEMAN, Neil. *Nicolas Roeg*. Boston: Twayne Publishers, 1978.

FRIERSON, Michael. *Film and Video Editing Theory*. New York: Routledge, 2018.

HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. *Self and Cinema: A Transformalist Perspective*. New York: Redgrave, 1980.

IZOD, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*. New York: St. Martin's Press, 1992.

KOLKER, Robert Phillip. *The Altering Eye: Contemporary International Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

LANZA, Joseph. *Fragile Geometry: The Films, Philosophy and Misadventures of Nicolas Roeg*. New York: PAJ Publications, 1989.

MACCABE, Colin. *Performance*. London: BFI, 1998.

POLTI, Georges. *The Thirty-Six Dramatic Situations*. Franklin: James Knapp Reeve, 1924.

ROEG, Nicolas. *The World is Ever Changing*. London: Faber and Faber, 2013.

SALWOLKE, Scott. *Nicolas Roeg: Film by Film*. London: McFarland & Co., 1993.

SARKHOSH, Keyvan. *Kino der Unordnung: Filmishe Narration und Weltkonstitution bei Nicolas Roeg*. Bielefeld: transcript 2014.

SINYARD, Neil. *The Films of Nicolas Roeg*. London: Charles Letts, 1991.

SINYARD, Neil. *The Films of Richard Lester*. London: Croom Helm, 1985.

TEVIS, Walter. *Muž, který spadl na Zemi*. Praha: Argo, 2021.

WALKER, John. *The Once and Future Film: British Cinema in the Seventies and Eighties*. London: Methuen, 1985.

Kolektivní monografie

BUCKLAND, Warren, ed. *Hollywood Puzzle Films*. New York: Routledge, 2014.

ČENĚK, David, KAŇUCH, Martin a MICHALOVIČ, Michal, ed. *Alain Resnais. Kinematografia mozgu*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2013.

STIGLEGGER, Marcus a BERGEMANN, Carsten, ed. *Film-Konzepte 3: Nicolas Roeg*. München: Edition Text+Kritik, 2006.

Kapitoly z knih

DU MAURIER, Daphne. Ted' se nedívej, in *Daphne du Maurier – Ptáci a jiné povídky*. Praha: Motto, 2019. S. 7–58.

EISENSTEIN, Sergei. Methods of Montage in *Film Form: Essays in Film Theory*. New York: HBJ Book. S. 72–83.

HACKER, Jonathan a PRICE, David. Discussion with Nicolas Roeg, in *Take Ten: Contemporary British Film Directors*. Oxford: Clarendon 1991. S. 367–373.

HACKER, Jonathan a PRICE, David. Essay on Nicolas Roeg, in *Take Ten: Contemporary British Film Directors*. Oxford: Clarendon 1991. S. 351–366.

HOUSTON, Beverle a KINDER, Marsha. Ultimate Performance in *Close-up: A Critical Perspective on Film*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972. S. 359–376.

LÖVGREN, Håkan. Eisenstein's *October* in Eisenstein at 100: A Reconsideration. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001. S. 77–88.

ROBE-GRILLET, Alain. Time and Description in *For a New Novel*. Evanston: Northwestern University Press, 1989.

SAVAGE, Jon. Performance: Interview with Donald Cammell in *British Crime Cinema*, eds. Steve Chibnall a Robert Murphy. S. 113–119.

THOSS, Jeff. Deceptive Continuity: Classical Editing and Nonlinear Narrative in Nicolas Roeg's *Bad Timing*. In: *Perturbatory Narration in Film*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018, s. 179–198.

Články

Nicolas Roeg: roundabout rogue, *Andy Warhol's Interview* 6, č. 3, 1976, s. 34–36.

ANDREWS, Nigel. Out of the Sky, *Financial Times*, 19. 3. 1976.

ALVAREZ, Al. Roeg Time, *Andy Warhol's Interview*, July 1988, s. 62–65.

BARBER, Susan. Bad Timing/A Sensual Obsession, *Film Quarterly*, Fall 1981, s. 46–50.

BILLSON, Anne. Ad Venture, *Time Out*, č. 18.–25.2.1987, s. 22.

BOYLE, Anthony. Two Images of the Aboriginal: Walkabout, the Novel and Film, *Literature/Film Quarterly*, Spring 1979, s. 67–83.

BÖHM, Michal. Didaktika skladby a řádu: Vývoj výuky teorie střihové skladby na FAMU, *Illuminace* č. 3, 2020, s. 83–115.

BROOKE, Michael. DVD Review: Bad Timing and Insignificance, *Sight & Sound*, July 2007, s. 87.

CRAWLEY, Tony. The Last British Film Maker, *Films Illustrated* 9, č. 106, 1980, s. 391–396.

CROS, Jean-Louis a LEFEVRE, Raymond. Pour rehabiliter Nicholas Roeg. *Image et Son*, June 1981.

DAWSON, Jan. Bad Timing, *Cinema Papers*, August 1980, s. 227–229.

DE LAURETIS, Teresa. Now and Nowhere: Roeg's Bad Timing, *Discourse*, Spring 1983, s. 21–40.

DEMPSEY, Michael. Review: Don't Look Now, *Film Quarterly*, Spring 1974, s. 39–43.

DEMPSEY, Michael. Review: Eureka & Insignificance, *Film Quarterly*, Winter 1985, s. 49–56.

DICK, Leslie. Desperation and Desire, *Sight and Sound*, č. 1, 1998, s. 11–13.

FARBER, Stephen. Don't Look Now Will Scare You – Subtly, *The New York Times*, 23. 12. 1973.

FRENCH, Philip. Performance, *Sight & Sound*, Spring 1971, s. 67–69.

FREY, Mattias. London á la mod: Fashion, Genre, and Historical Space in Performance, *Quarterly Review of Film and Video* 23, č.4, 2006, s. 369–375.

GIFFORD, James. Don't Look Now, *Photon*, č. 25, 1974, s. 10, 44.

GLEIBERMAN, Owen. Nicolas Roeg: A Director Who Fragmented the World, Then Put It Back Together. *Variety* [online]. Dostupné z:

<https://variety.com/2018/film/news/nicolas-roeg-appreciation-dont-look-now-man-who-fell-to-earth-1203035787/>

GOMEZ, Joseph. Performance and Jorge Luis Borges, *Literature/Film Quarterly*, Spring 1977, s. 147–153.

GOMEZ, Joseph. British and the Critics, *Literature/Film Quarterly* 7, č. 1, 1979, s. 80–83.

GOMEZ, Joseph. Another Look at Nicolas Roeg, *Film Criticism* 6, č. 1, 1981, s. 43–54.

GOW, Gordon. Identity: Nicolas Roeg in an Interview with Gordon Gow, *Films and Filming*, January 1972, s. 18–24.

GROSS, Larry. Film Apres Noir, *Film Comment*, č. 7./8. 1976, s. 44–49.

GUSSOW, Mel. Roeg: The Man Behind The Man Who Fell to Earth, *The New York Times*, 22. 8. 1976.

HAY, David a DAVIS, Elliott. Nicolas Roeg, *Cinema Papers*, April 1974, s. 175–177.

HOLÝ, Zdeněk. Milostná scéna ve filmu Ted' se nedívej, *Cinepur*, č. 18, 2001.

HOUSTON, Penelope. Don't Look Now, *BFI Monthly Bulletin*, 1973.

IZOD, John. A Wasted Journey?, *Sight & Sound*, Spring 1980, s. 113–116.

KENNEDY, Harlan. *Magical Image Slices*, American Cinema Papers, 1980 [online]. Dostupné z: http://americancinemapapers.homestead.com/files/BAD_TIMING.htm

KENNEDY, Harlan. Roeg: Warrior, *Film Comment*, č. 3./4. 1983, s. 20–23.

KENNEDY, Harlan. Time Machine, *Film Comment*, č. 1./2. 1984, s. 9–17.

KINDER, Marsha a HOUSTON, Beverle. Seeing is Believing: The Exorcist & Don't Look Now, *Cinema*, č. 34, 1974, s. 22–33.

KLEINHANS, Chuck. Nicolas Roeg: Permutations without profundity, *Jump Cut*, č. 3, 1974, s. 13–17.

KOLKER, Robert Phillip. The open texts of Nicolas Roeg, *Sight and Sound*, Spring 1977, s. 82–84, 113.

LAHR, John. Nicolas Roeg Dazzles Us. *Vogue*, August 1985.

LEACH, James. The Man Who Fell to Earth: Adaption by Omission, *Literature/Film Quarterly*, Fall 1977, s. 371–378.

MALCOLM, Derek. The man who fell on his feet, *Guardian*, 22. 3. 1976.

MAYERSBERG, Paul. The Story so Far... The Man Who Fell to Earth, *Sight and Sound*, Autumn 1975, s. 226–231.

MILNE, Tom a HOUSTON, Penelope. Don't Look Now: Interview with Nicolas Roeg. *Sight and Sound*. Winter 1973/74, s. 2–8.

MILNE, Tom. Don't Look Now. *Sight and Sound*. Autumn 1973, s. 237–238.

MILNE, Tom. The Man Who Fell to Earth, *Sight and Sound*, Summer 1976, s. 145–147.

MONACO, James. Some Late Clues to the Lester Direction, *Film Comment*, May 1974, s. 25–31.

NICHOLS, Bill. Walkabout, *Cinema 7*, č. 1, 1971, s. 8–12.

O'MALLEY, Sheila. Shattered Memories, *Film Comment*, č. 1./2. 2019, s. 64–65.

PADROFF, Jay. Roegian Thought Patterns, *Films 1*, č. 10, 1981, s. 17–19.

PALMER, James a RILEY, Michael. Seeing, Believing, and 'Knowing' in Narrative Film: Don't Look Now Revisited, *Literature/Film Quarterly*, Spring 1995, s. 14–25.

PEACHMENT, Chris. In The Nic of Time, *Time Out*, č. 8.–14. 8. 1985.

PENMAN, Ian. Bad Timing: A Codyfing Love Story, *American Film*, č. 21, 1980, s. 107–109.

PIRIE, Dave a PETIT, Chris. After The Fall, *Time Out*, č. 12.–18. 3. 1976, s. 12–14.

PURSELL, Michael. From Gold Nugger to Ice Crystal: The Diagenetic Structure of Roeg's Eureka, *Literature/Film Quarterly*, Winter 1983, s. 215–220.

PYM, John. Ungratified Desire: Nicolas Roeg's Bad Timing, *Sight and Sound*, Spring 1980, s. 111–112.

RESNAIS, Alan. Trying to understand my own film. *Films and Filming*, February 1962, s. 10–11.

ROBERTS, Glenys. The disturbing imagination of Nicolas Roeg, *The Times*, 10. 4. 1980.

ROBINSON, David. Roeg's New Curiosity Shop, *The Times*, 11. 4. 1980.

RYCHTA, David. Nicolas Roeg, *Cinepur*, č. 58, 2008.

ROSENBAUM, Jonathan. Review: The Man Who Fell to Earth. *BFI Monthly Bulletin*, 1973.

ROSENBAUM, Jonathan. *Roeg's Gallery*, 2020 [online]. Dostupné z: <https://jonathanrosenbaum.net/2020/05/roegs-gallery/>

SIMON, John. The Most Loathsome Film of All?, *The New York Times*, 23. 8. 1970.

SUCHSLAND, Rüdiger. Gott liebt den nicht, der ohne Fehler ist. Ein Gespräch mit dem Regisseur Nicolas Roeg, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. 8. 2008, s. 45.

WALLER, Nick. Nicolas Roeg: A Sense of Wonder, *Film Criticism* 1, č. 1, 1976, s. 25–29.

WATKINS, Elizabeth. Don't Look Now: transcience and text, *Screen* 56, č. 4, 2015, s. 436–449.

WILSON, Kristi. Time, space and vision: Nicolas Roeg's Don't Look Now, *Screen* 40, č. 3, 1999, s. 277–294.

WOLLEN, Peter. Possession, *Sight and Sound*, č. 9, 1995, s. 21–25.