Jakub Majmurek:
Naše živé ruiny

Český překlad: Izabela Szulc
Anglický překlad: Christopher Smith

V jedné scéně filmu Wernera Herzoga *Srdce ze skla* (1976), který se odehrává v 18. století v Bavorsku, položí baron propadající šílenství svému tajemníkovi otázku, zda se továrny jednou stanou stejnými symboly minulosti, jakými jsou dnes hrady a staré středověké pevnosti – symboly feudální reality odcházející do minulosti. Tato otázka prozrazuje, jak velký odstup dělí Herzogovo dílo od naší doby. Pro nás je odpověď samozřejmá: továrny, konstrukce a struktury průmyslové civilizace jsou symboly reality, která začala odcházet do minulosti již před několika desítkami let. Tovární budovy, dělnická sídliště a bývalé důlní šachty, pokud nebyly přestavěny na obchodní centra, lofty či rekreační prostory nebo pokud se nestaly produktem na trhu s nemovitostmi, se mění v ruiny, tak jako se kdysi začaly měnit v ruiny nepoužívané středověké hrady, nahlodané zubem času.

Je zde však jeden zásadní rozdíl. Když v době, kdy se odehrává Herzogův film, hleděli romantičtí tvůrci s melancholickým okouzlením na ruiny anglických středověkých opatství zničených za Tudorovců, dívali se na minulost, která pominula, dávno opustila současnost, odkazovala na dobu, do níž nebylo možné se vrátit. Takové ruiny se mohly snadno stát předmětem čisté estetické kontemplace. Oproti tomu my se při pohledu na ruiny vyrovnáváme s minulostí, která nechce skončit a stále tkví v současnosti jako rána.

Film a ruiny

Zdá se, že film je médiem samou svou podstatou bytostně předurčeným k tomu, aby ukázal proces vzniku takových „živých ruin“ hroutících se do minulosti, a přitom stále bolestivě tkvících v současnosti. Základním časem filmu je totiž minulý čas nedokonavý. Fotografie zachycuje obraz jediného bodu v čase, zatímco film zobrazuje samotné plynutí času, současnost, která se stává minulostí, ale nemůže se jí stát zcela.

Kinematografie objevuje živé ruiny po druhé světové válce. Tomuto tématu se věnuje především italský neorealismus. Základním tématem hnutí je obraz italské společnosti jako ruiny zničené válkou, která není schopna se poskládat a začít opět žít. Ruiny v nejdoslovnějším významu se objevují jako téma filmu považovaného za jedno z vrcholných děl tohoto hnutí, *Německo v roce nula* (1948) režiséra Roberta Rosselliniho. Válkou zničený Berlín – domy proměněné v hromady sutě, hroutící se budovy, torza činžáků bez střech a oken – se v něm stává kulisou tragického příběhu německého chlapce, kterého okupační realita dovádí ke zločinu a sebevraždě.

V Rosselliniho díle nejsou ruiny Berlína filmovou hranicí, jež by oddělovala novou německou realitu od nacistické minulosti, nýbrž výmluvnou známkou pokračování minulosti, která nadále otravuje současnost – stejně jako bývalý učitel věrný nacistickým idejím otravuje mysl hlavního hrdiny.

Filozof a teoretik umění Gilles Deleuze považoval neorealismus v dějinách filmu za přelomové hnutí, v němž se rozpadá jazyk klasického amerického filmu (filmu „obrazu-pohybu“) založený na dění, akci, hrdinovi mířícímu k cíli. Neorealismus místo toho nabízí obrazy nehybnosti, současnosti, která se nemůže odtrhnout od minulosti, hrdinů bezcílně se potulujících po prostoru, jenž je – v přeneseném či skutečném smyslu slova – proměněn v ruiny.

Dlouhé trvání polských ruin

Ruiny jsou rovněž přirozenou krajinou polského poválečného filmu. Hlavní město Polska, Varšava, bylo téměř úplně zničeno během války a dvou povstání – prvního v židovském ghettu na jaře roku 1943 a druhého v srpnu 1944. Ruiny Varšavy tvoří kulisu prvních polských filmů. Závěr *Hraniční uličky* (1948) od Aleksandra Forda ukazuje vyhlazení varšavského ghetta za povstání v roce 1943. První poválečná polská komedie, *Poklad* (1948) od Leonarda Buczkowského, se odehrává v jednom z bytů vyhořelého domu, v němž se kvůli nouzi o příbytek v zničeném městě tísní skupina vzájemně si cizích lidí, které spojí zápletka kolem pokladu ukrytého v ruinách a sutinách.

Válečné ruiny ale promluví v plné síle teprve o dekádu později ve filmech polské školy, jíž destalinizace umožnila zbavit se pout socialistického realismu a pokusit se vyrovnat s válečnými dějinami. *Kanály* (1957) Andrzeje Wajdy ukazují Varšavu v době povstání v roce 1944 jako jednu velkou ruinu, krajinu po apokalypse. V prvních záběrech, kdy ještě běží úvodní titulky, vidíme na místě ulic rokle tvořené sutí, německé vojáky zapalující domy, hroutící se budovy. Na další záběrech pak sledujeme povstalecký oddíl pohybující se

v ruinách města. V sutinách povstalci nacházejí polorozpadlý klavír, který v této krajině vypadá jako surrealistická umělecká instalace. Ruiny města jsou zároveň ruinami kultury a civilizace.

Partyzáni sestupují do sítě městské kanalizace. Ve městě, nad nímž získává stále větší kontrolu německá armáda, je to relativně nejbezpečnější způsob přemísťování. Kanály jsou pro Wajdu zároveň nejzazším místem, které nutí k sejmutí masek a hrdiny obnažuje, nutí je činit nejzávažnější, existenciální rozhodnutí, v nichž jde o biologické přežití.

Rovněž v dalším Wajdově filmu, *Popel a démant*, jsou ruiny významnou scenerií. Jedna z klíčových scén filmu se odehrává ve zbořeném kostele: partyzán antikomunistického podzemí Maciek Chełmicki, jenž dostal rozkaz zabít vedoucího místní buňky komunistické strany Szczuku, v něm hovoří s Krystynou, s níž se seznámil v hotelovém baru. V prvním plánu tohoto nezapomenutelného záběru je socha Krista visící vzhůru nohama, za níž si uprostřed ruin povídá dvojice mladých lidí.

Dívka pro Chełmického představuje šanci na jiný život – konec boje s komunisty odsouzeného k neúspěchu, šanci na lásku, stabilizaci, možnost vyjít z podzemí. Chełmicki však nakonec tuto možnost odmítne. Splní rozkaz a zabije Szczuku, který je divákům představen jako poctivý ideový komunista a veterán občanské války ve Španělsku. Splnění rozkazu ho stojí život; umírá na skládce, na smetišti dějin.

Minulost, kterou symbolizují ruiny, se ve filmech polské školy totiž nemůže stát pouhou minulostí. Nad hrdiny těchto filmů stále vládne smrtícím kouzlem, nutí je bojovat za ztracenou věc. Stejně jako se Maciek Chełmicki rozhodne pro smrt na smetišti místo možného štěstí v lásce, vrací se v poslední scéně filmu *Kanály* velitel povstalecké jednotky do městských kanálů hledat své vojáky, a odmítá tak možnost bezpečného útěku.

Ruiny, jež se nechtějí stát minulostí, pronásledují polský film dodnes.

Obraz Varšavy zničené povstáním v roce 1944 se vrací ve filmu Jana Komasy *Město 44* (2014). Snímek ukazuje mladé lidi, teenagery, vlastně ještě děti, kteří – vedeni vlasteneckým nadšením, a také pocitem ponížení narůstajícím během německé okupace – „jdou do povstání“. Válka se však ani trochu nepodobá jejich představám. Neozbrojení, špatně vycvičení povstalci narazí na zeď, německá armáda je doslova zmasakruje, Varšava, kterou zuřivě brání německé vojsko, se změní v ruiny.

V poslední scéně filmu vidíme současnou Varšavu s výškovými budovami zářícími do noci, moderní metropoli, jež se tyčí na místě bývalých ruin, na místě hekatomby. Tento obraz lze interpretovat dvěma způsoby. Na jedné straně, v souladu s převládající historickou politikou, kterou nám vnutila pravice, jako potvrzení smyslu povstání. „Povstalci možná prohráli s Němci v roce 1944 a zbořili město, ale jejich ‚oběť' otevřela cestu k současnému svobodnému, demokratickému, bohatému Polsku." Stejně tak lze ovšem představu současného města, jež završuje režisérem zručně inscenovaný festival destrukce, chápat jako alegorii situace, kdy se válečná minulost nemůže stát v Polsku v 21. století minulostí. Jak ty dávno obnovené a odstraněné ruiny Varšavy ze čtyřicátých let tkví v polské imaginaci jako nezahojená rána. Jak absence kritického přehodnocení hekatomby povstání způsobí, že vzpomínky na povstání doprovázejí infantilní fantazie na téma „dulce et decorum est pro patria mori".

Asi nejpřesvědčivější obraz ruiny, která utkvěla mezi minulostí a budoucností, vytvořil v polském filmu Andrzej Żuławski snímkem *Ďábel* z roku 1972. Příběh chápaný jako alegorický obraz studentských protestů a antisemitské kampaně z roku 1968 oděný do historického hávu se odehrává za druhého dělení Polska, v roce 1793, ve Velkopolsku, které právě obsazuje pruská armáda.

Ďábel je somnambulním, halucinogenním putováním Jákoba, který se snaží splnit svěřené poslání. Na své cestě se mladý muž dostane do rodného domu. Je to typický polský šlechtický dům, nejpolštější forma architektury, symbol polskosti, nebo alespoň hegemonické šlechtické kultury. V prvních záběrech, kdy je vidět fasáda budovy, se dům jeví jako bytelná stavba, rodinné hnízdo poskytující pocit bezpečí, zakořeněnosti, postavení. Zblízka se však ukáže, že je to zřícenina. Dům nedávno zničil požár. Uvnitř jsou vidět sežehnuté zdi. Část konstrukce byla zcela zničena, některé místnosti nemají stěny, prostor domu se otevírá do okolní krajiny, je vystaven dešti, větru a chladu. Budova neposkytuje útočiště, je vidět, že požár vyvolal proces rozkladu.

Ve vyhořelém zámku vytváří Żuławski v několika scénách vizuálně působivý alegorický obraz hegemonické postšlechtické polské kultury. Dokázal přežít pád polské šlechtické republiky, rozdělení Polska i následnou vynucenou modernizaci, experiment meziválečného Polska s parlamentní demokracií a moderní diktaturou, válku i Polskou lidovou republiku. Stále existuje jako ruiny odmítající odejít do minulosti, která je vetknuta i do naší přítomnosti.

Zóna aneb Minulost neschopná odejít

Obraz, který tvoří klíčový vzor současného filmového ztvárnění ruin, však nepochází ani z neorealismu, ani z polské kinematografie. Přináší ho film Andreje Tarkovského *Stalker* (1979). Odehrává se v oblasti nazvané Zóna, která byla utvořena kolem místa, kde havarovala mimozemská loď. V Zóně neplatí běžné fyzikální a chemické zákony, život se tu odvíjí v nezvyklých, jakoby nadpozemských kolejích. Je místem setkání s čímsi mimořádným, co se vymyká lidskému rozumovému poznání, se sférou, kterou kdysi popisovala náboženství.

Zóna přitom připomíná velké postindustriální ruiny. Místo, které se po ukončení průmyslové výroby a celé sociální struktury, která zde byla vybudována, propadá do civilizační degradace. Tarkovskij natáčel *Stalkera* právě v takovém prostoru u řeky Jägala nedaleko Tallinu. Byla tu mimo jiné elektrárna zničená za války, zaniklá rafinerie a papírna, která stále ještě vypouštěla odpady do řeky. Tarkovskij ukazuje rozklad průmyslové civilizace a záchranu před ním spatřuje v náboženství a v duchovním prožitku zosobněném titulním hrdinou.

V témže roce, tedy 1979, vyhrává Margaret Thatcherová britské volby. Symbolicky končí éra keynesiánského konsensu mezi prací a kapitálem v západních zemích a ve vyspělých ekonomikách začínají procesy deregulace, otevírání hranic a financializace, což je spojeno se soumrakem průmyslu a celé socializace založené na průmyslu.

Ve filmu Bena Wheatleyho *High-Rise* (2015) představuje tuto keynesiánskou modernost výšková budova. Záměrem projektanta je poskytnout obyvatelům domu veškeré moderní vymoženosti a zajistit každému z nich v souladu se zásadami sociální spravedlnosti na základě jeho potřeb bydlení v utopickém rovnostářském prostoru. V domě se ovšem záhy znovu vynořují staré sociální hierarchie, hluboce zakořeněné ve feudalismu, a utopie je devastována narůstajícími konflikty a násilím. Nakonec se moderní budova v důsledku nekontrolovaných nepokojů promění v ruiny. V závěrečné scéně filmu vidíme jejich obraz za doprovodu rozhlasového projevu Margaret Thatcherové, v němž oznamuje neoliberální revoluci osmdesátých let.

Tyto ruiny keynesiánské modernity však odmítají ustoupit do minulosti. Zůstávají v přítomnosti jako rána, výčitka, vzpomínka na příslib jiné budoucnosti, která se nikdy neuskutečnila. Žádná optimisticky vyhlížející budoucnost se mezi těmito ruinami nehodlá zrodit. Nejzřetelněji je tento problém patrný ve filmovém ztvárnění města Detroit. Kdysi byl srdcem amerického automobilového průmyslu, které si díky dobře placeným,

stabilním a odbory chráněným pracovním místům v průmyslu dokázalo udržet širokou střední třídu. V současnosti je toto město již několik let na pokraji bankrotu: nejprve bylo postiženo deindustrializací, později odchodem bohatších obyvatel na předměstí a nakonec finanční krizí v roce 2008, která se podepsala zejména na detroitském trhu s nemovitostmi. Zkrátka ideální scenerie pro sociální film. Nebo horor.

Ve filmu *Smrt ve tmě* (2016) Fedea Álvareze vidíme město bez budoucnosti a perspektivy, v němž skupina mladých ve snaze se nějak protlouct vykrádá domy lidí, kterým ještě něco zbylo. Jednoho dne dostanou tři hrdinové nabídku, která by je mohla na dlouhou dobu zajistit: mají vyloupit dům starého veterána, který v Iráku přišel o zrak. Doma má údajně spoustu peněz, které dostal jako odškodné po smrti své dcery při nehodě. Veterán žije v části města postižené všemi detroitskými krizemi. Většina obyvatel se odstěhovala, domy se změnily v ruiny, v okolí není živá duše a jeho dům je nejspíš jedinou obyvatelnou budovou široko daleko. Mladým zločincům připadá jako snadný cíl, ale jak už to v hororech bývá, vyjde najevo, že jde o smrtící past.

V jednom z nejslavnějších hororových snímků minulého desetiletí, *Neutečeš* (2014) Davida Roberta Mitchella, tvoří město Detroit kulisu pro horor, který zažívá skupina mladých lidí pronásledovaných tajemným monstrem, nebo možná duchem. Tato bytost se „přenáší“ na někoho jiného pohlavní cestou. Osoba, kterou přízrak pronásleduje, se ho může zbavit tím, že ho „předá“ další osobě, když s ní má pohlavní styk. Musí si ale pospíšit, protože koho se přízraku podaří fyzicky chytit, ten nepřežije.

Děj se odehrává v ruinách továrny Packard, tam, kde se kdysi vyráběly asi nejluxusnější automobily v Detroitu. Hlavní hrdinka Jamie se probudí přivázaná ke kancelářské židli po noci strávené s mladíkem, s nímž se nedávno seznámila. Vysvětlí jí, že ji teď bude pronásledovat bytost, kterou vidí jen ona a jež na sebe vezme podobu někoho, koho zná. Detroitské ruiny a okolí města, které jako by nemělo budoucnost, dotváří v Mitchellově filmu portrét mladých hrdinů, kteří se nedokážou osvobodit od své minulosti a jsou terorizováni přízrakem, jenž je ztělesněním jejich traumat, citových zranění, zrad a křivd.

Detroit je také místem, v němž žije dvojice upírů z komediálního hororu Jima Jarmusche *Přežijí jen milenci* (2013). Na průmyslové ruiny města se dívají jako estéti 18. století na zříceniny hradů. Žijí ve svém vlastním světě obývaném ikonami popkultury dvacátého století, prastarými postavami vzdoru a transgrese. Všechny tyto texty kultury dvacátého století jsou však zbaveny

života, připomínají figurky v muzeu, jsou součástí kultury vyčerpání, věčného citátu a remixu – pouze takové kultuře se může dařit mezi ruinami, kde se nemůže zrodit žádná budoucnost.

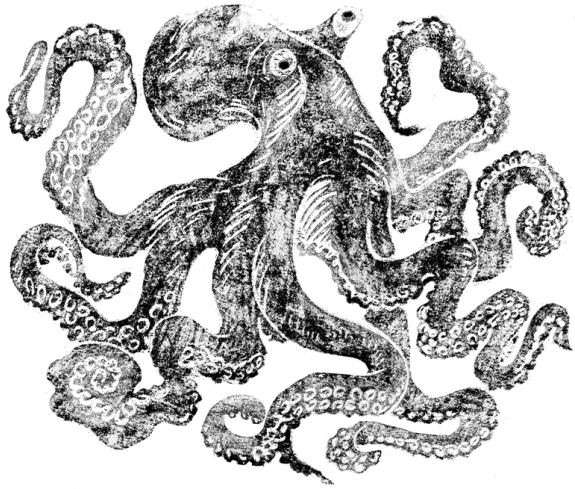
Pod praskající kopulí

V nejpamátnější scéně původní *Planety opic* (1968) Franklina J. Schaffnera se kosmonaut George Taylor v podání Charltona Hestona dozvídá děsivou pravdu. Když opouští opičí komunitu a odchází do neznáma, objeví se mu před očima ruiny Sochy svobody zahrabané po pás v písku. Taylor odhalí, jaké tajemství se před ním opice snažily skrýt: planeta, na níž se ocitl, není vzdálené nebeské těleso, ale Země v budoucnosti, kdy lidstvo vymře a nahradí ho opice.

Tento obraz je pro současné filmové chápání ruin stejně důležitý jako Zóna ze *Stalkera*. Pokud současná kultura tvoří představy o budoucnosti, jsou většinou postapokalyptické a zpravidla zobrazují úplné zničení světa, jejž známe. V posledním desetiletí filmový průmysl přinesl řadu snímků zobrazujících zánik lidstva: v důsledku invaze mimozemšťanů, přírodních katastrof, jaderné katastrofy nebo prostě jen rozkladu společnosti přerůstajícího v barbarství. Perspektiva klimatické katastrofy dodává i těm umělecky a intelektuálně nejméně inspirativním z nich zvláštní aktuálnost.

Situaci tušené blížící se apokalypsy, která po sobě zanechá jen ruiny nám známé lidské civilizace, asi nejlépe vystihuje polský film *O-bi, O-ba: Zánik civilizace* (1984) Piotra Szulkina. Odehrává se ve světě zničeném dlouhotrvajícími jadernými válkami. Povrch planety je kvůli radiaci neobyvatelný. Ti, kteří přežili, se shromáždí v podzemním krytu – není jasné, zda jinde na Zemi jsou ještě nějaké další podobné kryty. Podzemní společnost se snaží řídit autoritářská moc, ale projevuje při tom tak velkou neschopnost, že se jí to vymyká z rukou. Rozrůstá se černý trh, vzkvétají oblasti hédonistických rozkoší a také náboženství hlásající blížící se příchod Archy, která zachrání všechny, kteří jsou uvězněni v podzemí, a odveze je na místo bez radiace a pozůstatků válek. Všichni však vědí, že to, co se blíží, ve skutečnosti není Archa, ale konec: kopule bunkru postupně praská a brzy se do podzemního světa dostane smrtící radiace.

Stejně jako Szulkinovi hrdinové i my dnes cítíme, že nejdůležitější ze všech ruin jsou ty, které teprve přicházejí: postupný rozpad známého světa, jenž nám zajišťuje bezpečnost a na který tlačí klimatická krize. Stejně jako kinematografie vzešlá z neorealismu ukazovala ruiny jako znamení minulosti, jež stále tíží současnost, jsou současné postapokalyptické obrazy evokací budoucí katastrofy

a budoucích ruin, které – jak se zdá – už ve skutečnosti přišly, jen je zatím nedokážeme vidět. Je možné tento obraz ruin překročit? Vyjít za ně směrem k novým utopickým představám? Zdá se, že celá kultura, nejen filmová, velmi silně takový nový začátek potřebuje, ale naše kolektivní představivost je zřejmě v této otázce paralyzovaná.

Jakub Majmurek (nar. 1982) je polský filmový kritik, esejista a novinář. Kromě filmu se věnuje také literatuře a výtvarnému umění. Publikuje mj. v novinách a časopisech Tygodnik Powszechny, Gazeta Wyborcza, Oko.press, Aspen Review, Kino a na Filmwebu. Jeho zatím poslední knihou je Kino-umění. Kinematografický obrat v současném polském umění (Kino-sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej, vyd. Krytyka Polityczna a Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warsawie 2015; editor, spolu s Łukaszem Rondudou). Patří do okruhu kolem časopisu a nakladatelství Krytyka Polityczna.