

Portrét mesta alebo Po stopách pouličného chodca

Berlín, symfónia veľkomesta – k tematike mesta vo filme a literatúre

JÁN KRALOVICĎ

„Ty město kypící, ty město plné snění,

kde přízrak na chodce i za dne věsí se!

Tím cévstvem olbřímím, bušícím bez umdlení,

kolují tajemství, jak mízy pěníce.“

(BAUDELAIRE 1957: 173)

Na úvod môžeme vymedziť tri skúmané okruhy. „*Portrét*“ – vizuálne skúmanie mesta, zobrazovanie a kontextualizovanie vzťahov. Kritériom portréту je odhaľovanie a zviditeľnenie skrytých charakteristík a štruktúr. „Portrét mesta“ má byť zobrazením niečoho, čo je samo o sebe značne polymorfnou štruktúrou tkanou z nespočetných variácií vzťahov (urbánných, komunikačných, sociálných, ekonomických a i.). Jednoducho povedané, samotné mesto je obrazom. „*Stopa*“ predstavuje model znaku, fragmentu, nespočetných detailov mestských rekvizít. Je odkazom k prítomnosti a zároveň signifikantným znamením mestského prostredia. Posledným tematickým okruhom je „*pohyb chodca*“ – sledovanie pohybu, rytmu mesta, davu či zástupu. Chôdza predstavuje odkaz nielen k vizuálnemu stopovaniu, ale aj k samotnému procesuálnemu zakúšaniu formou „prechádzky“. Je zrejmé, že náš záujem sa tak presúva od pohľadu (oka) k pohybu (príbehu). Film je *obraz v pohybe*, a preto ho možno použiť ako analógiu k postave chodca, ktorý svojim pohľadom mesto zaznamenáva a „komponuje“.

Film Waltera Ruttmanna (1887–1941) *Berlín, symfónia veľkomesta* (orig. Berlin, Die Symphonie der Grosstadt) z roku 1927 zobrazuje „život“ Berlína počas jedného dňa. Dielo predstavuje vizuálnu montáž mestských symbolov a abstraktných štruktúr s cieľom rytmizácie deja (do jednotlivý fáz dňa – ráno, obed, večer – ako aj piatich dejstiev filmu) a zachytenia

veľkomestského tempa. Využitie výtvarných postupov¹ pri komponovaní filmového obrazu je zreteľným odkazom ku konštruktivistickej estetike, zatiaľ čo tematicky korešponduje s filozofiou „novej vecnosti“, predovšetkým v jej rozmere zviditeľňovania javovej skutočnosti, neoddeliteľného prepletenia človeka a vecí. K vizuálnym, ako i k naratívny aspektom filmového diela sa ponúkajú viaceré literárne analógie (Döblin, Kafka, Walser). Rovnako ako na vzťah mestského prostredia k textu a obrazu upozorňuje i teoretická spisba dvadsiaty a tridsiaty rokov (Benjamin, Kracauer), v ktorej výrazne rezonovala reflexia veľkomestského života.

„Portrét“

Začnime náčrtom: *Berlín, symfónia veľkomesta* je film-montáž.² To je základná vlastnosť, ktorá ďalej určuje jeho charakter. Analógia s portrétom sa tu priamo vnucuje. Podobu neurčuje iba zobrazenie jednotlivých častí, orgánov, ale ich správne skomponovanie. Záber je iba materiálom (fragmentom), na základe ktorého sa buduje celok filmu. Druhým determinantom je *symfonický* charakter filmu. Ten predurčuje štruktúru rozdelenia celku na dejstvá (vety), ako aj striedajúceho sa *tempa* (v hudbe od *adagio* cez *andante* k *allegro*) v závislosti od množstva a frekvencie strihu (*elliptical cutting* – zhustený strih, *overlapping editing* – montážna slučka, *jumpcut* – skokový strih a iné). Montáž možno v prípade Ruttmannovho diela chápať ako filmovú analógiu hudobnej symfónie.³

¹ Walter Ruttmann patril k skupine berlínskych avantgardných maliarov, ako boli Hans Richter či Viking Eggeling. V počiatkoch filmovej tvorby experimentoval s animáciou, vytváral filmy na základe subtílny gradácie pohybu abstraktných štruktúr (*Opus I–IV*, 1921–1925). Metódu rytmického radenia záberov prenáša aj do filmu *Berlín*, v ktorom cítiť vplyv konštruktivistickej skladby záberov (princíp montáže) Dzigu Vertova. Na rozdiel od Vertova však Ruttmann nezodrazňuje sociálne determinanty postáv (hoci sa im nevyhýba) a zaznamenanie skutočnosti, ale podlieha formálnemu „ornamentalizmu“ filmovej kompozície, za čo si vyslúžil kritiku. Siegfried Kracauer Ruttmannov film hodnotí: „Je vůči skutečnosti slepý jako jakýkoli jiný hraný film. Vinu na tom nese jeho nestálost. Místo aby mocný předmět pronikl způsobem, který by prozrazoval opravdové pochopení pro jeho společenskou, hospodářskou a politickou strukturu, místo aby ho sledoval s lidskou účastí, aby ho vůbec v jednom určitém cípu chytil a potom rozhodně rozbil, nechá Ruttmann nespojitě vedle sebe existovat tisíce detailů a vřadí tam nanejvýš volně vymyšlené přechody, jež jsou bezobsažné“ (KRACAUER 2008: 272).

² Obecně možno povedať, že každý film je založený na montáži, t.j. radení a skladbe jednotlivých filmových záberov (resp. políčok filmového pásu) za sebou. V tomto prípade však mám na mysli film, pre ktorý je montáž jeho určujúcim charakterom a ktorý korešponduje s výstižnou definíciou montáže André Bazina: „[montáž je] vytváření smyslu, který obrazy objektivně neobsahují a který vyvstává z jejich pouhého vztahu“ (BAZIN 1979: 57). Ide tak o vzťah – nové usporiadanie, čím vzniká iný význam. Sergej Ejzenštejn v eseji *Montáž 1938* poznamenáva: „Dva jakékoli kousky položené vedle sebe se nevyhnutně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita“ (EJZENŠTEJN 1963: 10).

³ James Monaco vo svojom kanonickom diele *Jak číst film* (2004 [2000]) upozorňuje na časté analógie hudby a filmu práve na základe spoločnej bázy času a rytmu. Ako príklad možno uviesť film *Medzihra* Reného Claira (1924), *Mechanický balet* Fernanda Légera (1924) alebo *Dopoldňajšie strašidlo* (1928) Hansa Richtera (porov. Monaco 2004: 51–56). Vo filmovej literatúre sa pojem „symfonisti“ či „symfónie mesta“ používa pre skupinu filmov a režisérov, ktorých fascinoval rytmus mesta a nachádzali v jeho zobrazení hudobné evokácie. K mestským symfóniám možno zaradiť film Charlesa Sheera a Paula Stranda *Manhattan* (1921), *Iba hodiny* Alberta Cavalcantiho (1926) alebo *Dážď* Jorisa Ivensa (1929) (porov. THOMPSONOVÁ – BORDWELL 2007: 189–190).

Časovo vymedzená dejová línia (od skorého rána do večera) sa zameriava na život mesta v jeho rozmanitých podobách: doprava, práca, nákupy, stravovanie, relax, šport, nočný život, zábava. Striedanie abstraktných obrazov (vlnenie vodnej hladiny, pretínajúce sa línie rámp, kompozícia z kruhov klávesnice písacieho stroja, rotujúca špirála reklamného neónu) s reálnymi, autentickými zábermi z ulíc dáva vzniknúť *obrazu* Berlína formou koláže. Obraz aj skutočnosť strácajú na totalite. Obe polohy sú tou druhou deformované. Zvládnutý „portrét“ by mal obsahovať niečo zo skutočnosti a zároveň by mal byť jej konštrukciou, obrazom. Tieto antagonistické línie predstavuje André Bazin ako dve odveké samostatné tendencie filmovej tvorby. Obraz chápe ako niečo, čo môže k veci pridať pri jej znázornení na plátne, „fotografické“ zachytenie života skutočnosťou (porov. BAZIN 1979: 55–61). Binárne znaky, prejavujúce sa v symfónii Berlína, medzi sebou permanentne vedú súboj, ktorého výsledkom je dynamika celku.

Komponovanie jednotlivých záberov „ako základných buniek montáže“ (EJZENŠTEJN 1999: 245) je zreteľne podriadené viac výtvarnému zámeru ako snahe vecne reflektovať skutočnosť mestského prostredia. V kategorizácii Billa Nicholosa mu tak zodpovedá *poetický modus* vyznačujúci sa formálnou abstrakciou, afektívnym spôsobom vnímania, novým pohľadom na známe veci, expresívnosťou, sémantikou rytmickej štruktúry, metaforizáciou, personifikáciou či hyperbolizáciou (porov. NICHOLS 2010: 50, 176–181). *Berlín* tak možno považovať za *poetický experiment*, ktorý skutočnosť manipuluje s cieľom zintenzívnenia vnímania, vizuálneho zážitku. Zážitok pohľadu je podmienený dobovou fascináciou aparátom – okom kamery. Snáď najznámejšiu proklamáciu vyslovil Dziga Vertov: „Film-oko je možnosť učiniť neviditeľné viditeľným, nejasné jasným, skryté zjevným, přestrojené neskrývaným, předstírané nepředstíraným; jako možnost proměnit faleš v pravdu“ (VERTOV 1984, cit. podľa ROREITER 2010: 478). Film vidí i to, čo sa ľudskému oku „nezjavuje“. „Během velkého pádu na horské dráze téměř každý zavírá oči. Kamera však ne“ (MOHOLY-NAGY 1967, cit. podľa DIDI-HUBERMAN 2009: 85). Viera v „renesančný“ až mesianistický čin „muža s kinoaparátom“ nie je vlastná iba Vertovovi či Ruttmannovi, ale rezonuje v dejinách kinematografie v druhej polovici dvadsiatych a začiatku tridsiatych rokov v rôznych polohách.⁴ Tento „revolučný“ náboj, snaha o premenu, hoci i iným, novým pohľadom na skutočnosť, je jednou z vlastností poetického modu.

⁴ Príkladom môže byť francúzsky impresionizmus a myšlienka fotogénie (*photogénie*) Jeana Epsteina, idea filmového purizmu v užití čisto vizuálnych prostriedkov Reného Claira, dadaistické a surrealistické experimenty prehodnocujúce skutočnosť cez prizmu absurdity a nad/ne – reálneho (Buñuel, Ray, Richter, Clair a i.).

Druhú nájdeme vo vzťahu filmového záberu k jazyku.⁵ Pokiaľ zovšeobecníme slová Tzvetana Todorova, poetika sa neprejavuje v diele o sebe, ale vo vlastnostiach jeho diskurzu – t.j. vo vzťahoch a štruktúrach (porov. TODOROV 2000: 15). Opätovne sa vynára analógia montáže, filmu založeného na vzťahoch medzi jednotlivými zábermi. Montáž v sebe implicitne obsahuje čosi z podstaty obrazu, t.j. vzťahu. Tie akcentuje a rôznymi vizuálnymi „hrami“ ich interpretuje (dĺžka záberu, perspektíva, pohyb kamery a i.). „Portrét“ je „inou“ skutočnosťou mesta, ktorá neustále *poukazuje* na skutočnosť žitú, v čom je jeho najvýraznejší poetický aspekt.

Na základe čoho sa však obraz vytvára? Obraz je v prvom rade komponovaný na základe určitého *hľadiska* (polohy kamery, jej naklonenia, kompozície výseku skutočnosti, ktorý kamera „vidí“). Zároveň sa v tomto „vizuálnom“ pojme ukrýva aj spôsob uvažovania o veci, dojem či mienka, ktorú o nej, ako aj o udalostiach okolo nej máme.⁶ Pre režiséra (kameramana) je tak hľadisko určujúcim faktorom ako povedať, čo si o veci *myslí*. Boris Uspenskij upozorňuje na vzťah medzi zobrazením a zobrazovaným ako na vzťah medzi výrazom a obsahom.⁷ Hľadisko je tak základným prostriedkom *reprezentácie*.

Film Waltera Ruttmanna *Berlín* je, pri tomto spôsobe uvažovania, príkladom *par excellence*. Pracuje s viacerými formálnymi modelmi perspektív („*vtáčia*“ – v úvodnej časti nasleduje hneď za našim príchodom do mesta a odkrýva „strešnú krajinu“, panorámu Berlína; „*žabia*“ – v prípade pohľadu ma „berlínske paláce“, honosné, vysoké budovy s cieľom zdôrazniť ich monumentalitu; „*lineárna*“ – pretínajúce sa koľajnice železničnej trate určujúce hĺbku záberu), s upriamením „pohľadu“ kamery na celok (rušná križovatka snímaná zhora) i detail (mriežka kanálu, cigaretový ohorok), pohybom kamery (kamera sa vezie spolu s cestujúcimi v električke či autobuse, otáčavý pohyb kamery okolo svojej osi akcentujúci vír veľkomesta), rozostretím obrazu (ako výraz závrte až halucinácie). Jednotlivé filmové zábery sú často komponované na diagonále. Ruttmann sa necháva viesť líniami, ktoré si mesto samo vytvára. Po ich stopách vedie svoje oko (línie ciest, koľajníc, stĺpov elektrického vedenia, žalúzií, schodov, mreží, klapiek písacieho stroja, pásov v továrňach). Aplikácia metódy priblíženia (štruktúra „hláv“ pri pouličnom konflikte sledovaného zhora), zväčšenia (detaily elektrických rozvodov, štruktúra vytváraná kľúčmi na hotelovej recepcii) či prekrývania (prekrývanie neónových nápisov žiariacich v tme mesta, cirkulácia

⁵ Jazyk chápeme v intenciách Saussurovej definície ako invariantný prvok lingvistickej štruktúry, ktorý je daný, nemenný. Je súborom nutných konvencií prijatých spoločnosťou (DE SAUSSURE 2007: 44–47).

⁶ Jacques Aumont hovorí o „začlenení pohľadu do nějakého rámce“, teda priestoru vymedzeného objektívom (porov. AUMONT 2005: 155). To je priestor „filmového sveta“, priestor kina-oka.

⁷ Porov. USPENSKIJ 2008: 9–19. Tu sa opäť vynára analógia s literatúrou v pozícií rozprávača, z ktorej postavy alebo dej sleduje (*priestorové hľadisko*), v hľadisku samotného autora, popisujúceho rôzne postavy rôznym jazykom (*frazologické hľadisko*), ideová pozícia, z ktorej sa autor vyjadruje k postavám a ktoré často projektuje do rozprávača (*ideologické hľadisko*) alebo v objektívnej (práca s dátami) či subjektívnej (práca s faktami) rovine (*psychologické hľadisko*).

a prelínanie novinových článkov ako forma koláže) pridáva žiadaný výtvarný efekt. Pri sledovaní Ruttmannovho filmu tak možno súhlasiť s hodnotením Karla Teigeho, ktorý vo svojich starších filmových štúdiách poznamenáva, že film je fotogenická poézia, „je svébytnou básnickou reč“ (TEIGE 1925: 64). Je poetizáciou prozaickej skutočnosti („poetikou prózy“).

Pristúpim teraz k jazyku literatúry. Je možné nájsť analógiu v tejto obraznej reči? Nie náhodou som na úvod textu zvolil niekoľko veršov z básne Charlesa Baudelaira, ktoré sú preplnené rytmom, vizuálnym zobrazením či až „biologickým“ priblížením mesta ako sústavy tepien a ciev. Virtuozita narábania so slovom tak umocňuje optický pocit z Baudelairovej poézie:

Ten bábel schodišť, klenb a arkád
byl palác konců mizících
a všade plný plných kaskád
do zlatých mis se řítících,

a katarakty nad chodbami
se oslnivé věšely
kříš'álovými záclonami
nad hladké stěny z oceli
(BAUDELAIRE 1957: 198)

Na jej vizuálne aspekty poukazuje Walter Benjamin. Upozornil, že je to práve *zrak*, ktorý je základným znakom veľkomesta – „Pro vzájemné vztahy lidí ve velkoměstě [...] je příznačná citelná převaha činnosti oka proti aktivitě sluchové“ (BENJAMIN 1979: 107). Baudelairov obraz mesta vykazuje znaky alegórie, t. j. inotaju, skrytého významu (v metóde výrazových i obsahových antinómií a ambivalencií). Práve Benjamin v polovici tridsiatych rokov upozornil na dialektiku v obraze Baudelairovho mesta (mesto ako spleen aj ideál, mesto ako vedomá topografická forma i ako podvedomá štruktúra). Baudelairovo mesto je chtonické, skryté, ukryté v podvedomí svojho chodca – flâneura. Ruttmannov film odkrýva skrytú tvár mesta – a podvedomie Berlína, prostredníctvom „vecnosti“ (*Sachlichkeit*) kamery, ktorá sa zameriava na podzemné útroby (stoky, kanalizačný systém), anti-estetickú stránku (špaky, handra váľajúca sa po chodníku, otrhaný odev žobráka)⁸ či pouličné pnutie (bitka na ulici, „handliari“). V oboch prípadoch (film aj literatúra) je dôkazom modernistickej rezignácie na estetickú kategóriu krásna a upriamenie sa na *patos*. Konštruktívny postup je v Ruttmannovom prípade *asyndetickým* spájaním fragmentov v celok, u Baudelaira *synekdochickou* zamenou časti a celku (resp. rozdrobenie celku na časti).

Podložím možné prepojenie Ruttmannových filmových obrazov s literatúrou jedným príkladom z Kafkových denníkov z ciest. Franz Kafka bol nesporne veľmi dôsledným

⁸ Na tieto znaky upozorňuje aj Georges Didi-Huberman vo svojej analýze fotografie László Moholy-Nagy *Rinnstein* (1925), v ktorej handra pohodená v odpadovom kanáli je výrazom (*Ausdruck*) podvedomia mesta, porov. DIDI-HUBERMAN 2009: 74–92.

vnímateľom prostredia, v ktorom sa pohyboval (o čom svedčia aj jeho kresbové náčrty v denníkoch). Pri návšteve Paríža v septembri 1911 si zapísal: „čárkovaná Paříž: z plochých komínů vyrůstají vysoké štíhlé komíny (vedle spousty malých květináčových), docela němé staré plynové kandelábry, příčné čáry žaluzií, k nimž se na předměstích druží čárkované šplíchance špíny na domovních stěnách, tenké latě na střechách, které jsme viděli v rue Rivoli, čárkovaná skleněná střecha Grand Palais des Arts, okna obchodních prostor dělená čarami, mříže balkonů, Eiffelova věž ze samých čar, větší efekt čar postranních a středních lišt balkonových dveří oproti našim oknům, židličky venku a kavárenské stolky s čarami namísto nohou, mříže se zlatými špicemi u veřejných zahrad“ (KAFKA 1999: 39–40). Princíp Ruttmannovej filmovej skladby, ktorej obrazy sú determinované líniami architektúr, urbanizmu, vecí i strojov je vizualizáciou takéhoto vnemu. Kafka abstrahuje svoj pocit z Paríža na „hru čiar“, ktoré v meste vníma. To isté robí Ruttmann pomocou nástroja kamery. Pri pohľade na dvor spoza žalúzií, na detail markízy nad obchodným stánkom či línii trolejou pretínajúcich priestor ponad križovatku sa nám odkrýva „čarkovaný“ Berlín.

Román Alfreda Döblina *Berlín, Alexanderplatz* predstavuje časovo paralelné dielo vzhľadom k Ruttmannovej filmovej symfónii.⁹ Zároveň sa román vyznačuje niekoľkými formálnymi paralelami. Pre túto chvíľu nás bude zaujímať „obraznosť“ románu. Tá je založená na montážnom efekte (román-montáž) antagonizme jazykov (literárny, technický, vedecký), využití napätia medzi simultánnymi sujetovými motívami. Rozprávač ako aparát zaznamenáva dej, popisuje fragmenty mestského prostredia. Döblinov literárny štýl, ktorý David Dollenmayer charakterizoval ako „Kinostil“, prezentuje veci v ich javovej, povrchovej stránke (DOLLENMAYER 1980: 323). Veci sprítomňuje, upozorňuje na ne, ale vyhýba sa analýze a interpretácií. Döblin zavrhuje psychologizáciu postáv i poetizáciu skutočnosti. Literárny obraz Berlína je vystavaný skôr na vzťahoch a následnosti textu (slovo – veta – text). Uvediem aspoň dva reprezentatívne príklady Döblinovo „portrétu mesta“:

Uprostred Rosenthalského námestia zoskočí so štyridsaťjedničky akýsi človek s dvoma žltými balíčkami, prázdny taxík prešuchne sa okolo neho len o vlások, policajt sa už z ním zadíval, no prikvitne dopravný revízor, policajt a revízor si podávajú ruky: ten s tými balíkmi mal ale šťastie.
(DÖBLIN 1965: 44).

A na inom mieste:

A potom sú tri hodiny popoludní, Franz a Reinhold sa vlečú ulicami, emailové štítky každého druhu, emailový tovar, nemecké a pravé perzské koberce na dvanásťmesačné splátky, behúne, stolové a divánové prikrývky, prešívane prikrývky, závesy, štóly. Leiser

⁹ Dielo Alfreda Döblina: *Berlín, Alexanderplatz* bolo po prvý krát vydané v roku 1929.

a spol. čítajte Módu pre vás, ak ju nemáte, vyžiadať si poštou výtlačok zdarma, pozor životu nebezpečné, vysoké napätie. Idú k Franzovi na byt.
(TAMŽE: 232)

Evidentná je nezaujatosť, fakticita ako aj (vizuálne) kontrasty tvorené vkladáním nápisov, reklamných sloganov a upozornení do textu románu. Kým však Döblinovým zámerom je dosiahnuť neosobný charakter mesta, Ruttmann zábermi buduje svoj vlastný mestský obraz. Obraz veci je determinovaný *pohľadom*.

„Stopa“

Stopa je znakom prítomného. V prípade nášho „príbehu mesta“ však bude mať „stopa“ širší, metaforický význam. Konkrétnejšie; „stopami“ budú tie objekty, prvky, vzťahy, ktorých existenciou je samotné mesto podmienené (ak sú teda rušná križovatka, výkladná skriňa či reklamný neónový nápis jeho určujúcimi znakmi, potom ich absencia pojem „mesto“ oslabuje).

Hneď v úvodných záberoch filmu nás Ruttmann pripravuje na „mašinistický“ charakter mesta (detaily vlaku, otáčajúcich sa kolies, vstup do stanice). Dopravné prostriedky (vlak, električka, autobus, taxi, nadzemná železnica, lietadlo) ako aj ich komunikácie (cesty, koľajnice, viadukty, tunely) predstavujú vo filme *Berlín* ťažiskový nástroj k vytvoreniu vizuálneho dojmu rýchlosti a pohybu. Rytmus nie je prítomný iba vo vybraných objektoch a kompozíciách záberov, ale aj v celkovej štruktúre filmu, ako vo svojej prenikavej štúdií dokázali Jiří Kolaja a Arnold Foster (1965).¹⁰

Do Berlína nás privádza vlak. Už od čias zrodu kinematografie jeden so symbolov pokroku i filmového novátorstva. Vlak reprezentuje znak univerzálneho filmového jazyka, akúsi „embryonálnu pamäť filmu“, ktorá vždy vyvolá silný účinok v kombinácii so spektakulárnosťou strojového mechanizmu (porov. CIVJAN 1995: 111–125). „Vlaky hrmotia zo stanice cez Janowitzov most, rušeň tam hore vyfukuje paru, stojí rovno nad Prelátom, zámockým pivovarom, vchod za rohom“ (DÖBLIN 1965: 158). Döblin, fascinovaný berlínskym dopravným systémom, často až s obsesívnou dôkladnosťou popisuje štatistiku: „Berlín, 52,31 stupňov severnej šírky, 13,25 stupňov východnej dĺžky, 20 diaľkových železničných staníc, 121 miestnych

¹⁰ J. Kolaja a A. Foster v štúdií „*Berlin, the Symphony of a City*“ as a Theme of Visual Rhythm analyzujú prvých 34 záberov filmu na základe: a) postavenia kamery vzhľadom k objektu (detail, stredná vzdialenosť, vzdialený pohľad), b) snímaného subjektu (veci), c) pohybu subjektu (vzhľadom k rámcu a kamere), d) projekcie (dĺžky záberu). Na základe ich výsledkov možno vysledovať niekoľko modelov rytmu, ktoré sa vo filme objavujú a majú analógiu v hudobnej skladbe (*staccato*) ako i v skladbe veršov (prerývaný, obkročný a i). Porov. KOLAJA – FOSTER 1965: 335–358.

staníc, 27 okružných staníc, 14 staníc mestkej železnice 7 zaraďovacích staníc, električky, nadzemná železnica, autobusy“ (TAMŽE: 437), enumeratívne vymenúva fakty: „Cestovný lístok pre dospelých stojí 20 fenigov, žiacky lístok 10 fenigov. [...] 39 miest na sedenie, 5918, keď vystupujete, prihláste sa včas, nezhováraajte sa s vodičom počas jazdy, vystupovania a nastupovanie za jazdy je životu nebezpečné“ (TAMŽE: 44), do naratívnej štruktúry románu začleňuje cestovný grafikon: „Päťdesiat jednička do Berlína-Severa, Schillerstrasse, Pankow, Breitstrasse, stanica Schönhauserská alej, Štetínska stanica, Postdamská stanica, Nollendorfské námestie, Bavorské námestie, Uhlandstrasse, stanica Schmargendorf, Grunewald“ (TAMŽE: 378). Jeho pohľad na fenomén dopravy je technický, matematický, štatistický. Napriek tomu však spomínané pasáže rytmicky členia text. Vytvárajú v texte zlom, záhyb, v ktorom sa dej na chvíľu stratí, aby sa vzápätí objavil v tvare bližšom skutočnosti. Kým forma montáže je vlastná obom autorom, zreteľný je rozdiel v ich stanovisku. Ruttmann sa jej prostredníctvom snaží k mestu zaujať postoj, Döblin je pozorovateľom, ktorý mesto zaznamenáva.

Motív reklamných sloganov, plagátov či tovaru vo výkladoch obchodov je „stopou“ prítomnou v oboch skúmaných dielach. V IV. dejstve *Symfónie veľkomesta* je obsiahnutá montáž mihotajúcich sa detailov novinových článkov a reklám (Geld – otáčanie kamery – jazdy na horskej dráhe – špitála – tovar – vietor – samovražda). Táto línia vytvára jednoznačný ideový vzťah medzi obrazmi, poukazujúcimi k honbe za peniazmi a tovarom a roztočenej špirále udalostí, z ktorej niet úniku. K takýmto (vy)konštruovaným záverom Döblin nedospieva a ani k nim čitateľa nenúti. Pokiaľ užíva reklamný slogan alebo sa pristavuje pri výklade, je to vždy skôr so zámerom prepletať text realitou:

[...] vo výkladoch stáli figuríny v oblekoch, plášťoch, v šatách, s papučami a v topánkach. Navonok sa všetko hýbalo, ale – za tým – nebolo nič! Nič živého! Mali veselé tváre, smiali sa, čakali po dvaja, po traja na nástupnej rovinke oproti Aschingerovi fajčili cigarety, listovali v novinách.
(DÖBLIN 1965: 10)

alebo ironizovať:

[...] po ňom prehovoril ríšsky minister vnútra dr. Keudel a bavorský minister kultúry dr. Goldberg, no ani títo dvaja nie sú tu dnes v dôsledku toho prítomní. Žuvacie cukríky Wrigley P.R. sú zdravé na zuby, vyvolávajú čerstvý dych, lepšie trávenie.
(TAMŽE: 187)

Ruttmann stavia obrazy proti sebe, často na základe významového kontrastu. Podľa Benjamina je fetišizácia komodity obsiahnutá práve v dialektickom prepojení vecí a hodnoty existujúcej mimo nej. Možno tvrdiť, že Ruttmann nepracuje so znakmi – „stopami“ metódou syntézy, s cieľom objaviť neočakávané. Radí ich tak, aby diváka („stopára“), priviedol na ním

vopred určené miesto. Ruttmannova metóda nie je explikačná, ale interpretačná. Ak záber nôh robotníkov prichádzajúcich do továrne strieda detail kravských kopýt náhliacich sa do stajne alebo obraz expresívne argumentujúcej úradníčky nasleduje záber malej cvičenej opice, vytvoríme si medzi nimi významový súvis.¹¹ Ako upozorňuje Gilles Deleuze, v kinematografii „narratívny výpoveď totiž pracuje nutne prostredníctvom podobnosti či analógie, a pokiaľ postupuje pomocou znakov, pak jsou to analogické znaky“ (DELEUZE 2006: 37).

Döblinova urbánna montáž je založená na „kinematografickom štýle“ (*Kinostil*), postave rozprávača ako montéra a absencii subjektívneho hľadiska. Jeho montovanie je podriadené úsiliu po stvárnení skutočnosti, Ruttmannovo je pod diktátom „obraznosti“. Kým Döblin popisuje, Ruttmann *z-názor-ňuje*.

„Chodec“

„Procházet se bezpodmínečně musím, abych osvěžil mysl a udržel kontakt s okolním světem“, napísal vo svojej krátkej próze *Prechádzka* (1916) Robert Walser (2010: 32). Chôdza je jedným zo základných procesov spoznávania mesta. Je „hlasom“ prenikajúcim existujúcim (a existenčným) priestorovým systémom. Predstavuje aktivitu kontaktu, procesuálne „ohmatávanie“ podoby mesta. Navyše, ako upozorňuje Michel de Certeau, chodci sú tvorcovia svojho vlastného „textu“, ktorý píšú bez toho, aby ho boli schopní sami čítať (DE CERTEAU 1999: 170). Ich telá vpisujú do urbanistickej štruktúry záznam, ktorým, ako spleť cestičky milencov, reinterpretujú zabehané priestorové vzťahy. Individualizujú mesto. Možno poukázať na vzťah, v ktorom sa má chôdza k systému mesta tak ako reč (*langue*) k prehovoru (*parole*). Daniela Hodrová vo svojej knihe *Citlivé mesto* upozornila: „Pobyt ve městě a zejména chůzi lze chápat jako dynamický, proměňující se text – jeden s nesčetných textů v nekonečném svitku – palimpsestu města, v němž obyvatel-chodec zanechává svou stopu, tahy svého ‚rukopisu‘ či alespoň ‚písmeno‘“ (HODROVÁ 2006: 220). Chôdza odkrýva intertextovosť urbánneho organizmu.

Čím sa chôdza blíži jazyku filmu? Základným faktorom je predpoklad novej optickej skúsenosti, ktorý v sebe obsahuje. Walter Benjamin píše o hromadení podnetov, ktoré chodec na ulici „zberá“. Pri chôdzi je jednotlivец vystavený neustálemu sledu kolízií, stimulov, vizuálnych prekvapení. Na nutkavú potrebu ich znázorniť a fixovať odpovedal film. „Vnímaní utvářené šoky se uplatňuje ve filmu jako formální princip. Trhavý pohyb, který určuje rytmus výroby

¹¹ Georges Sadoul poznamenal: „Ruttmann přejímal objektivitu filmu-oka, ale místo společenského člověka dával jako obsah člověka-živočiha“ (SADOUL 1958: 169).

u běžícího pásu, je základem pro recepci filmu“ (BENJAMIN 1979: 95). „Rétorika chůdze“ v sebe implikuje „gramatické kategorie“ – skladbu kroků (pohyb) a pohľadov (obraz), čím vykazuje paralelu k filmovej montáži. Rytmus, ktorý v sebe každý chodec obsahuje, sa prejavuje v premietaní časového tempa do pohybu (krok). Film kráča v ústrety obrazom.

Ruttmann ponúka vo svojej *symfónii* široký priestor mestskému chodcovi. Ten obsadzuje ulice, nielen pri utilitárnom prechode z miesta na miesto (robotník, úradník, domáca, slúžka), ale často sú preň domovom (tulák, dandy, kolportér, poštár, lepič plagátov, pouličný „handliar“, prostitútka). Objektív venuje každému z typov pozornosť, nie s cieľom dosiahnutia sociálnej pestrosti a psychologickkej hĺbky, ale so zámerom preukázania variabilných komponentov rytmu mesta. Autenticita mestského chodca sa vyjavuje najzreteľnejšie v momentoch, v ktorých ostáva kamera ukrytá. Tvár mesta sa prezentuje bez masky (dievčatko ťahajúce detský kočík prudkými schodmi, starénka pomaly kráčajúca ku kostolu, zatiaľ čo *tempo* ulice neutícha). Detaily jednotlivých typov „mestských chodcov“ sa striedajú s perspektívnym snímaním davu. Masy v pohybe. Je to chaotické „blúdenie“, pri ktorom dráhy ciest vytvárajú spletitý, abstraktný ornament – grafickú partitúru mesta. Kamera sklzáne k nohám, najvýrazovejšej časti chodca, a odkryje kúsok dlažby. Chodník je tkanivom, paralelnou (mikro)topografiou mesta. „Chodník se vyjadruje tak, že z vlastních orgánů, které tvoří jeho pokožku – dlažba, žmolek, strouha, poklop kanálu – nechává vytrysknout malý, ale intenzivní zlomek ‚infernálního života‘ velkoměsta“ (DIDI-HUBERMAN 2009: 92). Ruttmannova kamera nezaznamenáva chodca len v skrytosti, ale často je nahradením jeho oka. Stáva sa chodcom (kino-chodec).

Ruttmannova „prechádzka“ sa vzápätí transformuje v beh a má tak svoju literárnu analógiu skôr v Poeovom *Mužovi z davu* ako vo Walserovej *Prechádzke*. S tým má spoločný práve „vouyerizmus“ ako aj zvyšujúce sa tempo príbehu. Kým Walserov chodec na prechádzke pozoruje „mnoho dôležitých jevů, které stojí za to vidět a procítit“ (WALSER 2010: 32) a stále ho na nej sprevádza čosi „podivuhodného a neobyčejného“ (tamže: 34), Poeov muž (z) davu „s šílenou energií se hnál zpět [...] pádil hbitě, dlouhými kroky [...] chodil sem a tam po celý den neopouštěl vřavu ulice“ (POE 2002: 239), Ruttmann zaznamenáva *tempo* týchto vnútorných napätí a procesov.

V analýze Baudelairovej poézie nachádza Walter Benjamin zvláštny typ mestského chodca – flâneura – chodca odcudzeného, kráčajúceho v dave, ktorému sa však ešte nepodrobil. Flâneur kráča pre chůzdu samotnú. Kráča v zástupe, ale nevníma ho ako masu, ale ako koláž jednotlivostí, ako súbor individualít.

Kol mne se vzdouvala a řvala ulice.
Tu náhle, ve smutku, jak pyšná bolest sama,
mě přešla veliká a štíhlá krásná dáma,
houpajíc festonem své dlouhé suknice
(BAUDELAIRE 1957: 183)

Mesto je úžasným spektaklom takýchto jednotlivostí, je „fantasmagóriou“. „Náboženské opojení z veľkých měst. Panteismus, Já to jsou všichni, všichni to jsem já. Vír“ (BAUDELAIRE 1993: 14). Ruttmann toto „opantanie“ vyjadruje v špirále, ktorá nás vtáhuje do obrazu pulzujúcej ulice alebo v samotnom cyklickom pohybe aparátu kamery evokujúcej závrat. Takýto pocit je bližší *davu* ako chodcovi. Dav na rozdiel od zástupu nie je súborom individualít, ale predstavuje v živote mesta nadosobný princíp. Je živelný, „barbarský“. Je znakom kolektívneho prežívania. Preto aj muž davu E. A. Poea je fantomickou postavou. „Tento stařec, řekl jsem si posléze, je symbol, je to duch temného zločinu. Brání se být sám“ (POE 2002: 239). Zrozený z masy, bez nej blúdiaci, stratený. Ako napísal Baudelaire: „Kto nevie zaľudniť svoju samotu, nedokáže byť sám v náhliacom sa dave“ (BAUDELAIRE 1965: 23). Pre flâneura je takáto možnosť neprípustná. Dav je preňho útočiskom, ale nie je a nechce byť jeho súčasťou. Flâneur „požaduje vlastní prostor ke hře a nemíní se vzdát svého privatissima ani uprostřed davu“ (BENJAMIN 1979: 93).

Film *Berlín* nevníma chodca – flâneura ako nositeľa idey mesta, či dokonca ako symbolickú postavu uchovávajúcú v sebe moment kolektívnej pamäte. Ako som už spomenul vyššie, Ruttmann nepsiologizuje ani nesymbolizuje. Vníma chodca ako matériu povrchov. Chodec sa díva a je videný, prezentuje vlastné „Ja“, ale je podriadený kompozícií obrazu. Ak by sme sa na pouličného chodca pozerali „fenomenologickým“ pohľadom, môžeme povedať, že jeho „telo jakožto viditelná věc je obsaženo v této velké podívané. Avšak mé vidoucí tělo nese toto viditelné tělo a spolu s ním i vše, co je vidět. Jedno je vloženo do druhého a obojí se navzájem splétá“ (MERLEAU-PONTY 2004: 141). Tento chiazmus sa vo filme neprejavuje v tomto vnútornom splývaní, ale vidiace i videné je podriadené kompozičnej schéme *symfónie*. Prepája sa v rytmickej zložke. Ruttmannov chodec sa tak viac blíži predstave veci, ktorý sa obnažuje a prezentuje na spôsob tovaru.

„Prezentace Já na městské ulici, adresovaná ostatním chodcům, je především, ba možná výhradně, prezentací povrchu [...] procházka městem je prohlídkou expozice povrchů, v níž ten, kdo se prochází, je sám exponátem.“
(BAUMAN 1995: 107).

Chodec-exponát ako jeden so signifikantných znakov Ruttmannovho mesta, implikuje v sebe „modernistickú“ teóriu vizuálno-ekonomických vzťahov.

Záverom možno konštatovať prítomnosť epistemologického pola, ktoré prepája filmové dielo i literárno-tematické variácie. Tým je práve mesto ako komplexný, zložito štrukturovaný mechanizmus, ktorý je stálym predmetom záujmu modernistickej teórie práve v dôsledku svojej podoby prepájajúcej mechanický a organický princíp. Hľadanie spoločných styčných bodov v princípe rytmu jeho „krokov“ ako aj v prepájaní fragmentárnych aspektov pouličného prostredia, smeruje ku konštrukcii nad-osobného, abstraktného princípu. Mesto je sledom objektov a pozícií, založených na vzťahoch koexistencie. Ich popis či vizualizácia je špecifickým „topografickým“ kompozičným systémom.

V oboch prípadoch (film i jeho literárne pendanty) sa autori zameriavajú na každodennosť, v úsilí destilovať elementárne aktivity pohybu a pohľadu. Ich akcentovanie je esenciálnym ozvláštnením často marginalizovaných a zaznávaných momentov bežného dňa. Vizuálnou i slovnou re-kreáciou každodennosti, vzniká nová skutočnosť, ktorá uniká špekulatívnosti a konvenčnosti. Akt modernistického zvecnenia je prítomný v plnom uvedení si naliehavej prítomnosti, ktorá, komponovaná do množstva zlomkov a mikro- príbehov, je trvalou a univerzálnou istotou nášho života.

PRAMENE

BAUDELAIRE, Charles

1957 [1857] *Kvety zla*, prel. Svatopluk Kadlec (Praha: SNKLHU)

1965 *Parížsky spleen*, prel. Pavel Bunčák (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

1993 *Důvěrné deníky*, prel. Petr Turek (Praha: Nakladatelství Kra)

DÖBLIN, Alfred

1965 [1929] *Berlín, Alexanderplatz, Osudy Franza Biberkopfa*, prel. Ľubica Rampáková (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

KAFKA, Franz

1999 *Deníky z cest*, prel. Věra Koubová (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

POE, Edgar Allan

2002 *Jáma a kynadlo a jiné povídky*, prel. Josef Schwarz (Praha: Levné knihy KMa)

WALSER, Robert

2010 [1917] *Procházka*, prel. Radovan Charvát (Zblow: Opus)

FILMY:

Berlín, Symfónia veľkomesta (Berlin, Die Sinfonie der Grosstadt, 1927, réžia Walter RUTTMANN)

LITERATÚRA

AUMONT, Jacques

2005 [2003] *Obráz*, prel. Ladislav Šerý (Praha Akademie muzických umění)

BAUMAN, Zygmunt

1995 *Úvahy o postmoderní době*, prel. Miroslav Petrusek (Praha: Sociologické nakladatelství SLON)

BAZIN, André

1979 [1962] *Co je to film?*, prel. Lubomír Oliva (Praha: Československý filmový ústav)

BENJAMIN, Walter

1979 *Dílo a jeho zdroj*, prel. Věra Saudková (Praha: Odeon)

DE CERTEAU, Michel

1999 „Procházka městem“, prel. Eva Carrowová, in *Labyrint revue* 9, č. 5–6, s.170–172

CIVJAN, Jurij Gavrilovič

1995 „K symbolice vlaku v počátcích filmu“, prel. Tomáš Glanc, in Jan Bernard (ed.): *Tartuská škola, Sborník filmové teorie II.* (Praha: Národní filmový archiv)

DELEUZE, Gilles

2006 [1985] *Film 2, Obraz – čas*, prel. Čestmír Pelikán (Praha: Národní filmový archiv)

DIDI-HUBERMAN, Georges

2009 [2002] *Ninfa moderna*, prel. Josef Fulka (Praha: Agite/Fra)

DOLLENMAYER, David

1980 „An Urban Montage and Its Significance in Döblin's Berlin, Alexanderplatz“, *The German Quarterly* 53, č. 3, s. 323–336 (dostupné tiež na <http://www.jstor.org/stable/404909> [prístup: 12. 3. 2011])

EJZENŠTEJN, Sergej

1963 *O stavbě uměleckého díla*, prel. Jiří Taufer (Praha: Československý spisovatel)

1999 *Umenie mizanscény II*, prel. Era Mikulášová-Škrídllová (Bratislava: Divadelný ústav)

HODROVÁ, Daniela

2006 *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)* (Praha: Akropolis)

KOLAJA, Jiří – FOSTER, Arnold

1965 „Berlin, the Symphony of a City“ as a Theme of Visual Rhythm“, *The Journal of Aesthetic and Art Criticism* 23, č. 3, s. 335–358 (dostupné tiež na <http://www.jstor.org/stable/428181> [prístup 15. 3. 2011])

KRACAUER, Siegfried

2008 [1977] *Ornament masy*, prel. Milan Váňa (Praha: Academia 2008)

LOTMAN, Jurij

2007 [1973] *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*, prel. Peter Mihálik (Bratislava: Slovenský filmový ústav)

MERLEAU-PONTY, Maurice

2004 [1964] *Viditelné a neviditelné*, prel. Miroslav Petříček (Praha: Oikúmené)

MOHOLY-NAGY, László

1967 „Dynamik der Grosstadt“, in idem: *Malerei, Fotografie, Film* (Meinz-Berlin: Kupferberg)

MONACO, James

2004 [2000] *Jak číst film*, prel. Tomáš Liška, Jan Valenta (Praha: Albatros)

NICHOLS, Bill

2010 [2001] *Úvod do dokumentárního filmu*, prel. Kateřina Kleinová (Praha: Akademie muzických umění)

ROREITER, Robert

2010 „Za hranicemi lidské fantazie? Film-pravda, fotogenie a kinematografický mýtus o věcech samých“, in Martin Vrabec (ed.): *Filosofické reflexe umění* (Praha: Togga), s. 473–490

SADOUL, Georges

1958 [1949] *Dějiny filmu od Lumièra až do doby současné*, prel. Agneša Kalinová (Praha: Orbis)

DE SAUSSURE, Ferdinand

2007 [1916] *Kurs obecné lingvistiky*, prel. František Čermák (Praha: Academia)

TEIGE, Karel

1925 *Film* (Praha: Nakladatelství Václava Petra)

THOMPSONOVÁ, Karin – BORDWELL, David

2007 [2002] *Dějiny filmu*, prel. Helena Bendová a kol. (Praha: Akademie výtvarných umění – Nakladatelství Lidové noviny)

TODOROV, Tzvetan

2000 [1971] *Poetika prózy*, prel. Jiří Pelán, Libuše Valentová (Praha: Triáda)

USPENSKIJ, Boris

2008 [1970] *Poetika kompozice*, prel. Bruno Solařík (Brno: Host)

VERTOV, Dziga

1984 *Kino-eye. The Writings of Dziga Vertov*, prel. Kevin O'Brian (Berkeley – Los Angeles: University of California Press)

A Portrait of a City or Tracing a Flâneur

Walter Ruttmann's film *Berlin, Symphony of a Great City* suggests a plethora of interesting issues; here, the scope of inquiry will be defined within three fields: imagery (incarnated by "portrait"), symptom (incarnated by "footprint") and process (impersonated by "pedestrian"). Attention will also be paid to the modes of representation shared by film and literature: the poetic mode (exemplified by Baudelaire), structural and visual mode (exemplified by Kafka) and the assemblage mode (Döblin). These examples prove that we are entitled to believe that the artistic image and its film and literary representation are a matter of perspective. In pursuing akin devices and motifs in the two media, the accent is on parallels, both formal (rhythm) and contentual ones (motifs such as transport, goods and shop-windows). Walking as a way of „experiencing the city“ inheres an analogy to the “text in motion” (i.e. narration), process of recording (viewing) and rhythm (step). Several forms of “walking” employed both as a topic and as a device of assemblage may be observed in the film, represented by the crowd or an individual, a flâneur in particular.