

Wim Wenders (* 14. 8. 1945) oslaví v srpnu narozeniny a jeho film *Nebe nad Berlínem* (*Der Himmel über Berlin*) byl natočen před třiceti lety. Tento text je malým zamyšlením nad Wendersovým filmovým opusem, který reflektuje ztrátu vztahu k niternosti a odcizení člověka v patologickém stavu modernity a konečnosti.

Postmoderní princip vyprávění je koncem epických narácí, kde velký příběh ztratil svou věrohodnost. *Nebe na Berlínem* je velkým epickým příběhem v postmoderní době, který zobrazuje složitost lidského života a metafyzickou přítomnost "andělských" duší. Jean-Francois Lyotard se ve své knize *O postmodernismu* (1993) zamýšlí nad funkcí vědění: „Postmoderní vědění není pouze nástrojem moci. Zjemňuje naši vnímavost pro různosti a stupňuje naši schopnost snášet nesouměřitelné. Vědění je a bude produkováno proto, aby bylo prodáváno, a je a bude konzumováno proto, aby bylo zhodnoceno v další produkci: v obou případech proto, aby bylo směňováno. Přestává být samo o sobě vlastním účelem, ztrácí svoji „užitečnou hodnotu“."

Práce kameramana Henriho Alekana v *Nebi nad Berlínem* je postavena na funkcí světla a nasvícení jednotlivých záběrů. Francouzský filozof Gilles Deleuze funkci obrazu a celkový záběr ve filmu považuje za "obraz – vjem (soubor prvků, které působí na nějaký střed, a které se v poměru k němu proměňují)". Pokud budeme tuto definici aplikovat na Wendersův film, můžeme si středem nazvat postavu Marion a souborem prvků ostatní filmové postavy, které působí na její proměnu. Hlavním hybatelem skupiny prvků je postava anděla Damiana. Deleuze vychází ve své filmové teorii z vlivu Henriho Bergsona, který pod pojmem obraz rozumí "určitou formu existence nacházející se na půli cesty mezi „věcí“ a „představou“."

Ve filmovém obraze rozlišujeme dvě základní funkce světla. 1/ Světlo je předmětem zobrazení člověka nebo věci. 2/ Světlo je výrazovým prostředkem. Nasvícení jednotlivých záběrů a sekvencí v Nebi nad Berlínem určuje podobu lidské zkušenosti postav, a to jak zkušenosti prostorové, tak i zkušenosti časové. Světlo i „duše“ postav andělů otiskují do filmu zastavující se čas, který se proměňuje v určité stopy, které mohou působit nezměnitelně, ale zároveň i nahodile. S použitím a s prací světla ve filmu úzce souvisí stín. Stín Wenders využívá v překrývajících se objektech a vržených odrazech. Vytváří tím jakýsi vyprázdněný libovolný prostor, který je determinován určitou formou metafyzičnosti.

V Nebi nad Berlínem můžeme přijímat černobílou část filmu jako svět, ve kterém šedá barva zastupuje určité vnitřní rozpoložení postav filmu (touhu, rozpolcení, chaos). Naopak barevná část filmu nám může prezentovat odhodlání, radost, sílu. Tyto prvky jsou zdůrazněny v nejdůležitější barevné sekvenci filmu (setkání Damiela a Marion), která se odehrává v hudebním klubu. V ní použil Alekan speciální světelný efekt, který oslňuje tančící a stojící postavy. Ten v kombinaci s horizontálním osvětlením (velké lustry zavěšené u stropu) navozuje dojem uvolnění. Wenders zvolil černobílý i barevný filmový materiál. Ne proto, aby oddělil dva různé světy postav lidí a andělů, ale aby oddělil dva různé pohledy na postavy ve filmu. Na období, kdy postavy Damiela (Bruno Ganz) a Marion (Solveig Dommartin) touží a kdy touha přechází v konání.

Jean Mitry tvrdí, že „filmový obraz je situován spíše mezi podstatou a existencí, než mezi skutečností a imaginací“. Skutečnost a imaginace. Mezi těmito dvěma pojmy se rozprostírá celé Nebe nad Berlínem. Skutečnost

zastupují postavy lidí a město Berlín, imaginaci postavy andělů („spasitelů“). Tomu je přizpůsobeno i snímání filmu. Různé pohledy a záběry kamery (od detailu až po pohled z ptačí perspektivy) jsou důležité pro dramatickост práce kamery. Kamera slouží v Nebi nad Berlínem jako vševědoucí oko a je neustále v pohybu, jen málokdy je statická. Tento postup se dá vysvětlit tím, že Wenders s Alekanem použili kameru jako metaforický pohled postav andělů. Už to je velký rozdíl a posun oproti dvěma předešlým Wendersovým filmům, kterými jsou Stav věcí (Der Stand der Dinge, 1982) a Paříž, Texas (Paris, Texas, 1984). V obou zmiňovaných filmech má kamera bezesporu také vyprávěcí funkci, ale není až tak osobní a popisná ve smyslu pohledu do nitra postav jako v Nebi nad Berlínem. Ve Stavu věcí i v Paříž, Texas si kamera drží určitou distanci mezi postavami a narací. V tomto smyslu si drží distanci i postavy v obou filmech. Friedrich (Patrick Bauchau) a Anna (Isabelle Weingarten) ve Stavu věcí, ani Travis (Harry Dean Stanton) a Jane (Nastassja Kinski) v Paříž, Texas se k sobě nedokáží „přiblížit“, tak jako Damiel a Marion.

Skutečný pohyb (a to jak pohyb kamery, tak i pohyb postav) je spíše změnou stavu než přesunem věci (herce). Pohyb musí působit jak v čase reálné, tak i v čase (trvání) filmu. Úvodní detailní záběr v Nebi nad Berlínem na lidskou ruku, která popisuje perem papír, nám uvozuje spojení obrazu a slova. Vztah „pozemského“ a „andělského“ světa (vztah Marion a Damiel) v Nebi nad Berlínem můžeme prostřednictvím slova a jazyka vyjádřit jako vzájemnou (interpersonální) vzdálenost mezi komunikujícími (zatím pouze myšlenkově, pomocí vnitřního hlasu) postavami.

Hranice jazyka Marion a Damiel, jsou hranicemi jejich světa. Mohou ukázat vše, ale není možné to vyjádřit jazykem. Pokud k sobě Marion a Damiel mají

patřit, znamená to, že se musí navzájem slyšet a sdělovat si pomocí slov své myšlenky. Vnitřní hlas postav je základním východiskem pro celou koncepci filmu. Skrze něj slyšíme a poznáváme myšlenky jednotlivých postav filmu. Filmové obrazy se v Nebi nad Berlínem filtrují skrze percentuální vědomí postav. Pomocí vnitřního hlasu a zvuku mimo obraz můžeme rozeznávat funkci slova a jazyka ve filmu. Spojení těchto dvou prvků filmové řeči, použil Wenders již v sekvenci filmu Paříž, Texas, kdy Travis (Harry Dean Stanton) a Walt (Dean Stockwell) jedou v autě a Travisův obličej je vidět ve zpětném zrcátku. Druhý případ použití hlasu mimo obraz je v záběru, kdy kamera vertikální jízdou snímá Trávise jdoucího po mostě a mimo obraz je slyšet hlas muže. Ve Stavu věcí se opakuje motiv zpětného zrcátka s tím rozdílem, že kamera se soustředí pouze na tvář Fridricha (Patrick Bauchau), zde však bez hlasu mimo obraz.

Wenders neustále narušuje hypotetické předpoklady diváka, který se musí tázat, o co vlastně v Nebi nad Berlínem půjde. Nabízí divákovi možnost volby jako identifikaci s postavami, které jsou promítnuty do podoby lidské existence. Na tuto tematickou rovinu navazuje rovina postihnutí duševního stavu a psychologie postav. Hloubka ponoru do subjektivity postav je maximální. Je to největší vodítko, které nám autor poskytuje během celého filmu. V narativní rovině převažují poetické až téměř filozofické repliky. Napětí se u Wenderse vytrácí a vše je posunuto „výš“, do roviny metafyzické. Do roviny, jak metafyziku chápe Bergson, jako "lidský duch, snažící se oprostit od podmínek užitečné činnosti a opět se vzchopit jako čistá tvůrčí energie".

Čas není jen intervalem přítomnosti, ale jako celek zobrazuje minulost i budoucnost. Wenders do velké míry s divákem hraje časovou hru, ve které se protíná čas vyprávění, s časem vyprávěným a časem života. V Nebi nad Berlínem film začíná, ale příběh ještě ne. Wenders jako specifická autorská osobnost si vynucuje zastavení času příběhu. Čas je subjektivní proces, vymezení a volba postav vůči vnitřní svobodě. Koncept času, kde se vše opakuje, ale zároveň i posouvá vpřed, do budoucna.

Nejasnost (nerozhodnost), která se týká pozemského a transcendentního života je základním problémem mezi klasickým západním náboženstvím a vědeckým zesvětštěním. U Wendersova filmu tomu, ale tak není. Tyto otázky stojí naprosto stranou. Ve filmu je využito „napětí“ mezi překrývajícími se prostory (andělský a lidský) postav andělů. Damiel a Cassiel mají charakter přítomnosti. Lidské postavy procházejí vývojem, ale mají i duchovní potenciál. Dialogy a monology všech postav ve filmu mohou sloužit k poznání pozemské hranice. Pokud je tato pozemská hranice překročena, mění se ve stav bezvýznamnosti. Ten je vytvořen postrádáním jednoho člověka druhým. Lásky, lidskost, historie, transcendence. To může být Nebe ...nad Berlínem

Použitá literatura:

BERGSON, Henri (2003): Hmota a paměť. Praha: OIKOYMENH.

CASSIRER, Ernst (1977): Esej o člověku. Bratislava: Pravda.

DELEUZE, Gilles (2000): Film 1 Obraz-pohyb. Praha: Národní filmový archiv.

DELEUZE, Gilles (2006): Film 2 Obraz-čas. Praha: Národní filmový archiv.

CHATMAN, Seymour (2000): Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu. Olomouc: Univerzita Palackého.

LYOTARD, Jean-Francois (1993): O postmodernismu. Praha: FÚ AV ČR.

METZ, Christian (1991): Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film. Praha: Československý filmový ústav.

ZUZKA, Vlastimil (1993): Temporalita metafor. Praha: AMU.