

1

2000

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



NFA

35029/2000/1

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 12

2000

Číslo / No. 1 (37)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / Editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRON

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofron

Technická redakce / Technical editor:

Marie Vohralíková

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu

Bartolomějská 11

110 01 Praha 1

tel. ++420/2/2423 1988

fax ++420/2/2423 1948

ISSN 0862-397X

O B S A H

Články

Petr Marek: Mechanika paměti filmového média (a paměť ve filmu) 5

Milan D. Klepikov: Boží opozice (materiál k eseji) 29

Karel Thein: Skutečnost bez možností.

Luis Buñuel jako dokumentarista světa 45

Jiří Cieslar: Nálada v šedé: Vampyr 57

Peter Michalovič – Vlastimil Zuska: Věčný Odysseus
na prahu třetího milénia 71

Steven Shaviro: Poznámka k Bressonovi 81

Rozhovor

Mireille Latil-Le Dantec: O Bressonovi.

Rozhovor s Françoissem Truffautem 89

Edice a materiály

Michal Bregant: K dopisům Alexandra Hammida 103

Alexander Hammid: Dopisy z cest 107

Dvoj pohled

Miroslav Marcelli: Radostná apokalypsa 133

Miroslav Petříček jr.: Morytát čili Auratické vědomí života bez sebevědomí 137

Obzor

Josef Moucha: Zjevení fotografie 141

Tomáš Glanc: Herec a moc

(Zpráva o konferenci a filmové retrospektivě) 144

Peter Michalovič: Skutočnosť naša každodenná.

(Peter L. Berger – Thomas Luckman: Sociální konstrukce reality) 146

Stanislava Přádná: Kamera: Sven Nykvist

(Sven Nykvist: Úcta ke světlu) 149

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 155

Encyklopedické heslo

Jiří Voráč: Skřivánci na niti

CONTENTS

Articles

Petr Marek: The Mechanics of Memory in the Film Medium (and Memory in Film) 5

Milan D. Klepikov: Divine Opposition (Notes to an Essay) 29

Karel Thein: Reality Without Possibilities.

Luis Buñuel as a Documentarist of the World 45

Jiří Cieslar: Ambience in Grey: Vampyr 57

Peter Michalovič – Vlastimil Zuska: Eternal Odysseus
at the Threshold of the Third Millennium 71

Steven Shaviro: A Note on Bresson 81

Interview

Mireille Latil-Le Dantec: About R. Bresson.

Interview with François Truffaut 89

Documents

Michal Bregant: Towards the Letters of Alexander Hammid 103

Alexander Hammid: Letters from the Journeys 107

Double-view

Miroslav Marcelli: The Joyful Apocalypse 133

Miroslav Petříček, Jr.: Murder Ballad or Auratic Consciousness
of the Life without Self-confidence 137

Horizon

Josef Moucha: The Apparition of Photograph 141

Tomáš Glanc: An Actor and Power

(Report of the Conference and Film Retrospective) 144

Peter Michalovič: Our Daily Reality

(Peter L. Berger – Thomas Luckman: Sociální konstrukce reality) 146

Stanislava Přádná: Director of Photography: Sven Nykvist

(Sven Nykvist: Úcta ke světlu) 149

Appendix

Recent Acquisition of the NFA Library 155

Lexicon

Jiří Voráč: Larks on a String 161

92726

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10092726 *Národní filmový archiv*

Články

MECHANIKA PAMĚTI
FILMOVÉHO MÉDIA*(a paměť ve filmu)*

Petr Marek

Říkám, že paměť je fenoménem právě pro film jedním z nejcharakterističtějších. Je jednoduše filmu vlastní. Pokud výtvarné umění, potažmo fotografie, vznikly za účelem vytvoření odrazů skutečnosti a jejich uchování, zvěčnění jako obrazů, šlo vždy o vyjmutí jednoho momentu, jedné chvíle, jedné neopakovatelnosti z běhu času a následně jejího „zmrazení“. Vznikla zhmotněná vzpomínka, jasně umístěná buď v konkrétním (historickém) nebo imaginárním (mytologickém, v širším smyslu) čase. Tímto časem je okamžik, doslova „oka-mžik“ – záblesk, jediné otevření fotografické uzávěrky, filmové políčko. Chci nyní připomenout, jak paměť vstupuje do filmu v jeho prazákladě přímo fyziologicky.

Filmové okénko – jako prvotní stavebnou jednotku, jsme schopni **poznat** (vědomě zachytit) jen pokud je převedeno v něco trvajícím, hmotné, tedy pomocí fotografie (tzv. „mrtvolku“ nebo snímanou fotografii nechávám stranou). **Vnímat** je dokážeme. Jedině tento princip, kdy můžeme určitý obraz vnímat, ale ještě „nerozeznat“, umožňuje technicky existenci filmu. A hlavním prostředníkem je nám zde samozřejmě jistý druh paměti! Vždyť jak jinak vzniká v našem oku dojem pohybu na plátně, než pomocí srovnání **právě** viděného s **minule** viděným. Srovnáním vnímaného okénka se „vzpomínkou“ na okénko minule vnímané.¹⁾

A to, co v našem mozku z vnímaných pohyblivých dějů zůstává, jsou (hovořím teď vlastně především za svou zkušenost) více či méně **strnulé** a izolované obrazy. Fotografie je také proto tak dokonale „vzpomínkové“, nostalgické umění, neboť velmi blízce odpovídá naší vlastní zkušenosti s minulostí, kterou sami v sobě stále „přenášíme“. V naší mysli jsou prožité situace navždy zachyceny jako „momentky“. Film RAMPA Chrise Markera vypráví ve fotografiích, mimo jiné, také o lidském hledání místa ve světě, rozšířeném navíc o další rozměr – čas, tedy hledání sama sebe také ve vlastní minulosti a budoucnosti.

1) Bergson: „V oné části vteřiny, po kterou trvá nejkratší světelný vjem, proběhnou miliardy světelných vln, a úsek oddělující první od poslední je rozčleněn na obrovský počet částí. To tedy znamená, že vaše vnímání, byť bylo sebekratší, sestává z nespočetného množství pamětí vybavovaných prvků a jakékoli vnímání je popravdě už vzpomínáním. Prakticky vnímáme pouze minulé, a čistě přítomné je prostě nezachytitelná mez ve vývoji minulého, vstupujícího v budoucnost.“ Viz Henri B e r g s o n, *Čas a svoboda*. Praha 1947.

Je příznačné, považujeme-li dlouho hledané a posléze nalezené místo za svým způsobem „přítomné“, totiž odpovídající „nám“ a „nyní“, že takovým místem je chvíle hrdinova sblížení s ženou z minulosti, které je jako jediný moment celého filmu zobrazeno pohyblivým záběrem. **Tam** se to stalo, tam se to **děje**. Tam **jsem**.

Fotografický charakter vzpomínek je příbuzný nám všem společné zkušenosti: díváme-li se nějakou dobu do nějakého světlého bodu, který ostře kontrastuje se svým okolím (např. díváme-li se ve dne z okna), po zavření očí máme pocit, že za víčky vidíme inverzní zastavený fotoobraz toho, co jsme předtím pozorovali. Tím vším chci podpořit fakt, že ony světelně-pohybové informace do nás vstupují a jsou námi zpracovávány jako množství jednotlivin, které my poté znovu (jejich srovnáváním ve správném pořadí) sestavujeme, montujeme dohromady. A napomáhá nám v tom setrvačnost, se kterou mozek dohovňuje kostrbatost a tříštivost jejich spojů. Pokud jedete vlakem, tramvají nebo jdete pěšky a zarputile sledujete ubíhající zem pod vámi, zastavíte-li, bude se vám zdát, že povrch pod vašimi nohama ještě nějakou chvíli ujíždí opačným směrem...

Jsou to takzvané „následné obrazy“, či „paobrazy“, projevy krátkodobé paměti, která jakoby prodlužuje vnímání. Psycholog Sergej Michajlovič Ivanov převyprávuje v této souvislosti situaci, kterou vylíčil Goethe, fascinován jednou v hostinci dívkou se zářivě bílým obličejem, černými vlasy a jasně červenou šněrovačkou: „Když po chvíli odešla, uviděl jsem na protější stěně černou tvář, zarámovanou jasnou září, a zřetelně vykreslenou postavu v šatech, které měly nádhernou barvu mořské vody.“⁽²⁾

A Ivanov popisuje jev: „Co se stalo? V sítnici oka reagovala nejprve část buněk, ta která s zúčastnila vnímání, a pak, když jsme pohlédli na stěnu, další část, která přispěchala na pomoc buňkám unaveným ostrým světlem. Proto se každá barva mění ve svůj opak.“⁽³⁾

Nyní již balancujeme na hraně spojující dvě základní jednotky, stojící ve stavební hierarchii filmu těsně pod sebou: filmové okénko a filmový záběr.

Na prostoru záběru se nám, již bez jakéhokoli „utajení“, nabízí konkrétní informace probíhající v čase. Její dekodování probíhá nejprve primárním rozpoznáváním komponent: tvarů, pohybu, barev... Obraz nám připomíná jednoduché pojmy (jako „židle“, „dům“), jejichž předobrazy nosíme ve své paměti. Jako znak má tedy nejprve ikonický a denotativní charakter. Provází to film díky jeho podstatě, jíž je přímé zachycování existující reality. Záběr si tedy „pamatuje“.

Na vyšším stupni diferenciaci už rozpoznáváme vztahy těchto objektů, tvarů, figur atd. uvnitř jednoho záběru a opět je konfrontujeme ve vlastním vědomí s vlastními zažitými systémy vztahů, které jsme si zčásti vybudovali sami a zčásti jsme je dostali „věnem“ ve formě tradice a kolektivní paměti. Ke slovu tedy přichází „upamatování“.

Takové jsou třeba informace typu „jeho židle“, ale zároveň tu existují i ona nezáměrová, neautorská upřesnění jako „ten a ten herec“, „košile jako mám já“, která pracují s pamětí, jež se vůbec nedotýká záměrového smyslu záběru. Zde už pracujeme s konotacemi a původně ikonický záběr může získat charakter indexu (byť třeba jen svým způsobem „soukromého“).

2) Sergej M. Ivanov, *Tajemství paměti*. Praha 1976.

3) Tamtéž.

Zrcadlo

*Spatří svou tvář v zrcadle na krbu a pod ní řadu věcí srovnaných na mramoru:
sošku a její odraz, mosazný svícen a jeho odraz, misku na tabák, popelník, další sošku –
kde se zdatný zápasník chystá zabít jakousi ještěrku.
Atlet s ještěrkou, popelník, miska na tabák, svícen... Vytáhne ruku z kapsy a natáhne ji k první sošce,
představující starého slepce vedeného dítětem. V zrcadle se odraz jeho ruky přibližuje k svému protějšku.
Obě se na okamžik nerozhodně zastaví nad svícem. Pak se odraz a ruka sama položí opatrně
naproti sobě ve stejné vzdálenosti od plochy zrcadla na okraj mramorové desky a na okraj jejího obrazu.
Slepec s dítětem, mosazný svícen, miska na tabák, popelník, atlet zabíjející ještěrku.
Ruka se teď zase blíží k slepci z bronzy – obraz ruky k obrazu slepce...
Dvě ruce, dva slepci, dvě děti, dva svícny bez svíček, dvě misky z pálené hlíny, dva popelníky,
dva Apollonové, dvě ještěrky...*

Alain Robbe-Grillet ⁴⁾

Jeden záběr sám o sobě tedy již promlouvá. A je schopen hovořit zásadně, na jeho ploše se může odehrát celá klíčová dějová sekvence (Antonioniho POVOLÁNÍ: REPORTÉR, Jancsó vůbec), ba dokonce i celý film. První kinematografické snímky vůbec byly právě v délce jednoho záběru – jedné cívky filmového materiálu, byly tedy dokonalým odrazem určitého výseku skutečnosti v prostoru a čase. Byly jedním pohledem člověka od otevření víček po jejich zavření. A kamera se stala zrcadlem.

Film přichází jako revoluce ve vytváření a uchovávání odrazů. Jako (v určité toleranci) dokonalé médium pro věrné zaznamenávání, jako doslovný dokumentátor určité chvíle, určené přesným ohraničením, odehrávající se v přesně konkrétním čase. Vzniká nový obraz – doklad skutečnosti, vzpomínka – hmota. Médium – paměť. Již ne ilustrace, ale (opět v jisté toleranci) skutečnost sama. „Pravda“.

Není divu, že mnozí podlehli této zdánlivě absolutní možnosti a propadli hledání „pravdy“ skrz oko filmové kamery. Po tisíciletích jako by se totiž naskytla „podaná ruka“ filosofům stále nedostižného absolutního poznání, **pravda** sama o sobě! Lze však s nadšátkou říci, že to byla spíše popichující ruka „ďáblová“. Snaha o dokonalost poznání se logicky uskrovnila v hledání „co největší objektivity“ ⁵⁾

Vzniká ono napětí mezi reálnými předobrazy a jejich filmovými odrazy, podobné charakteru zrcadlového zobrazení s jeho nevyhnutelnými deformacemi: zrcadlo, ač kupříkladu hovoří o trojrozměrném prostoru, poskytuje nám jeho odraz, který sám zůstává dvourozměrný. Dále zde existuje moment nezbytné volby (skutečného, nikoli pomyslného) úhlu pohledu **do něj**, již vylučující komplexnost, absolutní objektivitu (avšak s její maximálně sugestivní iluzí). A konečně – zrcadlo může být křivé.

(Aristoteles, *O snech*: „Neboť zrcadla, obdobně jako nejčistší roucha, nejsnáze dostávají skvrnu.“ ⁶⁾)

Prakticky bude ovšem v kinemato-grafii vlastně skutečným analogonem zrcadla jediné (video)kamera, snímající a zobrazující (cokoliv) v reálném čase, takříkajíc v „přímém

4) Alain Robbe-Grillet, *Gumy*. Praha 1964, s. 167.

5) Bresson: „Holá skutečnost sama o sobě nepřinese pravdu.“ Viz Robert Bresson, *Poznámky o kinematografu*. Praha 1998, s. 84.

6) Aristoteles, *Malá přírodovědná pojednání*. In: *Čtení o antice*. Praha 1980.

přenosu“.⁷⁾ Neboť podstatným rysem zrcadla samotného je jeho **přítomnost**. Zrcadlo je **přítomné**, samo o sobě nemá minulost a budoucnost, samo je „antipaměť“. Jen díky našemu srovnávacímu náhledu na nás do něj, vzniká ten pomyslný interval „tenkrát – nyní“ s logickým, „nedokonavým“ pokračováním vektoru směrem k „jednou“.

A to vše v konejšivé distanci, která nás, pokud chceme, nijak zásadně neohrožuje na životě. (Jan Bernard tlumočí myšlenku Roberta N. Romanyshina: „Veškerá technologie je ve svém vývoji pokusem o realizaci snu lidstva být s realitou v kontaktu z bezpečné vzdálenosti.“⁸⁾ A dále cituje Poršněva: „[zobrazení – druhotné znaky] mají představovat větší či menší stupeň reprodukce ze záměrně jiného materiálu. Odpovídají formuli „stejně, ale přece jiné“. Znak, transformovaný na zobrazení, se jakoby vrací ke spojení s denotátem, zobrazení, stejně jako ukazovací gesto, vyjadřuje nedotknutelnost samotného denotátu.“⁹⁾

DEN ZAČÍNÁ Marcela Carného je v tomto smyslu příkladným filmem. „Film života“ hlavního hrdiny se tu odvíjí od jeho vlastního současného bytí v místě vzpomínek – bytě, do něž se nyní dobývá policie. Jean Gabin přichází k zrcadlu, v němž vidí sebe a na němž leží předměty, spojené hluboce s jeho příběhem: plyšový medvídek, kravata, brož. Rozsvítí světlo. V tu chvíli se ozvou výstřely a jejich obrazovým odrazem jsou díry do zrcadla. A medvídek padá. Minulost je odstřižena. Zrcadlo je rozbité.

Jakkoli (absolutně) nevládneme nad emocí způsobenou naším obrazem v zrcadlech, důsledkem absurdity této naší diplastie¹⁰⁾, můžeme být alespoň strůjci úhlů pohledu.

Moment z Ashbyho *BYL JSEM PŘI TOM*, kdy se prolomí hráz mezi zahradníkem Chauncyem a světem (příčemž **svět** pro něj znamená především **televize**): Při polibku s hostitelkou oba světy splynou a obraz jejich polibku se objeví na televizní obrazovce!

A Bernard dále rozvíjí: „Podobně jako Poršněvem zmiňované aurignacké kresby je film nejprve ikonickou diplastií [...] to je období *Odchodu z továrny* (1894), *Rodinné snídáně* (1895), *Příjezdu vlaku* (1895)...“¹¹⁾

A myšlenku doplňuje Sorabji ve výkladu Aristotela:

„Neboť je jasné, že onu afekci, která je vytvořena prostřednictvím vnímání v duši a v té části těla, která obsahuje duši, je třeba myslet jako jakousi kresbu, jejíž jmění, říkáme,

7) Připomíná to klíčovou scénu z Carného *NÁVŠTĚVY Z TEMNOT*, v níž se vracíme v nejvypjatějším bodě vyprávění s našimi hrdiny k „jejich“ studánce, onomu místu v paměti a průsečíku časů, v němž se zároveň právě v takovém „přímém přenosu“ odehrává rozhodující souboj (probíhající v přítomnosti).

8) Jan Bernard, *Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy*. Praha 1995, s. 41. (Dovolují si cynickou poznámku: Pro toto všechno je také zrcadlo v koupelně ideálním prostorem k páchání /filmové/ sebevraždy: 1. Je to místo pro hrdinovo sebezpytování nejostentativnější, 2. Pro kameru je to ideální příležitost vidět jej samotného a zároveň jeho obraz, viděný jakoby jeho očima /a navíc vždy existují ještě nějaká „za zrcadlem“ / a konec konců 3. Právě v koupelně vždy bývá břitva.)

9) Tamtéž, s. 42.

10) Jan Bernard cituje Borise Poršněva: „Diplastie je neurologický, či psychický, pouze člověku vlastní fenomén ztotožňování dvou prvků, které se současně navzájem absolutně vylučují [...] Aurignacká, až překvapivě realistická (dokonalostí anatomie a dynamiky) zobrazení zvířat nebyla zobecněními, ale „dvojníky“, portréty určitých individuálních jedinců [...] jsou tu dva jevy, zjevně odlišné, neslučitelné, vzájemně se vylučující a současně ztotožněné.“ Viz tamtéž, s. 42.

11) Tamtéž, s. 47.

je paměť. Neboť změna, k níž dochází, vyznačuje jakoby jakýsi otisk smyslové představy, jak to činí lidé, kteří pečeti věci pečetnými prsteny.¹²⁾

A dále uvažuje podobně jako britští empirikové o tom, co je tedy předmětem vzpomínání, zda samotné někdy vnímané jsoucno, nebo ona afekce, ten obraz v naší duši. Řešení je v logice věci: jestliže nelze pamatovat si nepřítomné, jde tedy o naši představu, náš dojem, již oddělený od skutečného předmětu. Je tedy paměť jediné subjektivní.

Mnozí z nás si jistě vzpomenu na svou první zkušenost s videozáznamem sama sebe, kde hlavním pocitem byla jistě „nespokojenost“, dokonce až snad „nesouhlas“ s vlastní fyziologií, mluvou, chováním. Vše se lišilo od ideálního tvaru, který jsme si zažili a uložili do paměti určitým způsobem nahlížení na sebe do skutečného zrcadla, kde nemáme možnost sami se nezaujatě „obejít“ a prozkoumat, zahlédnout to skryté.¹³⁾ Zrcadlo by jediné muselo být schopno záznamu, mít zabudovaný videorekordér, který by nám uchoval, jak jsme se před ním otáčeli dokolečka. Zrcadlo samo ale paměť nemá.

Dvojitá věčnost

*Dva druhy reality: 1. syrová realita, zaznamenaná kamerou taková, jaká je.
2. to, čemu říkáme realita a co vidíme deformováno naší pamětí a špatnými záměry.*

Robert Bresson¹⁴⁾

Věčnost, kterou zachycuje umělecký film (to platí zatím i pro uměleckou fotografii či výtvarné umění) je dvojitá: Tou první, nazvěme ji „záměrovou“, je umělá realita, o níž usiluje autor díla, jde o obrazy, vztahy a děj, které se dovnitř snaží dostat. Panovník je vražděn. Vášnivý polibek milenců v Bangkoku.

Ta druhá je bezděčná, (většinou) nezáměrová, avšak nevyhnutelná, skutečná. Hovoří o realitě bez nadstavby příběhu. Herci A, B, C se vrhají s noži na herce X. Herec 1 představuje líbání herečky 2 před malovaným pozadím. Film si „pamatuje“, jak jedno, tak druhé. A zároveň již nutně vytváří mezi obojím (a samozřejmě také odstředivě směrem ven z příběhu, ven z vyprávění, pryč od herců atd.) vztahy, čili k něčemu „upamatovává“.

Nutno zmínit, že oba tyto časoprostory se nemusejí, a většinou tomu tak není, reálně časově shodovat. Už jen dělení stříhem bourá reálný čas oproti filmovému, může jej dramaticky zhušťovat, natahovat, opakovat, často nezjevně (viz Ejzenštejnův trik s třikrát dlouhým schodištěm).

Vnikání této nezáměrové věčnosti, vlastně jakýsi bezděčný dokumentarismus je tedy součástí každého hraného filmu.

Robert Bresson ve svém odporu k Herectví, charakterizuje tuto dvojedinost každého prvku filmového zobrazení, tuto „diplastii naruby“, slovy: „Herec je dvojník. Je to alternativní přítomnost jeho a toho druhého, co se publikum naučilo mít v lásce.“¹⁵⁾

12) Richard Sorabji, *Aristotelés o paměti*. Praha 1995.

13) Jako Friedrich (Dirk Bogarde) v *SOUMLAKU BOHŮ*, který své zrcadlo používá k zdokonalování vlastního obrazu podle vzoru vůdce, jehož fotografie je připevněna na jeho rámu.

14) R. Bresson, c. d., s. 65.

15) Tamtéž, s. 83.

(V optice bezděčného dokumentu musíme do toho zahrnout ale samozřejmě i jeho „modely“, na jejichž obhajobu tato myšlenka uzrála). Jinde, již velmi ostře, rozzloben určitým typem nedůvěryhodné filmové produkce, říká: „Filmy ‚cinéma‘ jsou historické dokumenty vhodné k uložení do archivu: jak hráli v komedii z roku 19.. pan X, slečna Y.“¹⁶⁾

Konečně trojí existenci v jediné osobě najdeme u životopisných filmů, v jejichž podstatě, jíž je většinou imitace (připomínající voskové figuríny), je cosi velmi patologického. Film totiž zachytil: 1. Napoleona (tedy něčí představu o něm, autorovu a zároveň naši kolektivní, ale také jeho známé činy a slova), 2. našeho oblíbeného herce (tedy: co dělal v tu a tu dobu na tom a tom místě, v našich očích odděleného od jeho role – Robert Bresson: „[Herec] ...jelikož není schopen být zcela jiným, není jiný“¹⁷⁾) a 3. našeho oblíbeného herce v roli Napoleona.

A naposledy Bresson: „Připustit, že X může být střídavě Attila, Mohamed, bankovní úředník, dřevorubec, to znamená připustit, že X hraje. [...] Nepřipustit, že X hraje, to je připustit, že Attila = Mohamed = bankovní úředník = dřevorubec, a to je absurdní.“¹⁸⁾

Pak jsou tu všechny ostatní prvky mizanscény, které jako znaky upomínají k tolika skutečnostem, které s konkrétním filmovým dílem bezprostředně nesouvisejí: hodiny na stěně, které ukazují skutečný čas natáčení, značka hrdinova automobilu a nebo bezděčný kompars. Tady stojí za zmínku nejružnější scény, které byly natáčeny v běžném venkovním provozu skrytou kamerou (první Formanovy filmy), ale například také jemnost Rohmerovy „komparsové solidarity“ zejména například v úvodních scénách jeho LETNÍHO PŘÍBĚHU, kde podobně jako předměty v záběrech „opuštěných“ hercem v Bressonově NĚŽNÉ (o tom více v kapitole o paměti předmětů), hraje svou roli denní osazenstvo pláže rovnocenně s hlavním hrdinou, který své záběry podobně opouští a nechává ještě chvíli žít. Mladá žena upravuje deku.

Velmi silně působí také indexové prvky uvnitř záběru jako obraz presidenta na stěně místnosti, které mohou být vnímány až symbolicky (přičemž mě nyní zajímají právě ty situace, kde je to ze strany autora nezáměrné, kdy autor pečlivě nedoceníl všechny možnosti výkladu konkrétního znaku) s použitím dvojí synekdochy: 1. obraz tváře presidenta = osoba presidenta a 2. osoba presidenta = „stát“, popřípadě symbolicky třeba „útlak“. Jindy takový obraz působí přinejmenším jako jakési „historické hodiny“.

Často se také setkáváme (hlavně v dokumentu) s momentem, kdy během filmu spatříme do záběru proniknuvší mikrofon, stín kameramana (nejlépe stín helikoptéry při velkých leteckých celcích) nebo dokonce odraz celého štábu v zrcadle dekorace. Někdy jen zaslechneme vrčení motoru kamery – vzpomínám si na takový záběr ve Wajdově ČLOVĚKU Z MRAMORU. A lze toho využít i záměrově, jako to učinili například Juraj Jakubisko ve filmu VTÁČKOVIA, SIROTY A BLÁZNI, Federico Fellini v A LOŽ PLUJE, Abbás Kiárostai v CHUTI TŘEŠNÍ, a to i na hranici fair play: „autentizace“, „dokumentarizace“ některých dokumentů Drahomíry Vihanové, použití všemožných „chyb“ v PROLOMIT VLNY Larse von Triera. Uměl(eck)ý zásah do paměti světa.

16) Tamtéž, s. 13.

17) Tamtéž.

18) Tamtéž, s. 20.

Paměť a montáž uvnitř záběru

V předešlé kapitole jsem hovořil o všem, co je možné v jednom filmovém záběru spatřit nebo jenom zahlédnout. Nyní chci uvažovat o skutečné záměrovosti, kdy díky interakci idejí jednotlivých pečlivě vybraných prvků obrazu mezi sebou a také jich s naším vědomím a pamětí, vznikají cílené nové ideje, přitom stále na úrovni jednoho záběru. Budu tedy mluvit o vnitrozáběrové montáži, a to nejprve o takové, která relativně není závislá na změnách ve filmovém obraze (třeba na směru pohledu kamery, výměně snímaných figur...). Od ní se potom dostanu k formám složitějším, pracujícím už s těmito změnami.

Jak jsem již hovořil například o obrazech státníků na stěnách místností, v nichž se odehrávají scény filmu, nejde přirozeně jen o paměť historickou. Takový prvek může (má) být uvnitř záběru užít se zásadním záměrem. Ve scéně spiknutí proti zdánlivě umírajícímu carovi v Ejzenštejnově IVANU HROZNÉM se rozhovor zrádců odehrává na pozadí velkého nástěnného portréту Ivana. Je to jednak vnitrozáběrová montáž hovořící o střetu zájmů a upomínající k oběti chystané zrady, zároveň je to předzvěst blízkého zásahu osudu – Ivan vstává ze smrtelného lože.

V Tarkovského STALKEROVI vidíme v jednom záběru jízdy kamery nad tvářemi rodiny nejprve spící matku, poté spící dítě a otce, který je pozoruje. Poté se kamera zastaví a opět se vrací zpět. Nyní již sledujeme obličej matky a dcery s vědomím přítomnosti bdícího otce (s jeho obrazem v naší paměti), tedy „jeho očima“.

Podobný pohyb těžiště najdeme ve filmu Agnès Vardové CLÉO OD 5 DO 7: v záběru postel, houpáčka, a houpací křeslo. Na houpáčce sedí Cléo, v křesle Angele. „Dnes se tak rychle umírá... Zvláště umělci,“ řekne Cléo, přičemž Angele vzápětí opustí křeslo. Vzniká uprázdňené místo (**ve světě** – tedy po zřejmě smrtelně nemocné Cléo!), čímž se transponuje motiv (smrti) z figury Cléo na (absentující) figuru Angely. Záhy vstává Cléo z houpáčky a tímto pohybem se těžiště navrací figuře Cléo, která pak uléhá do černé postele (představa smrti).

A protože Agnès Vardová je (alespoň CLÉO, ŠTĚSTÍ, BEZ STŘECHY A BEZ ZÁKONA), „režisérkou znamení na cestách“¹⁹⁾, objevuje se ve stejném filmu ještě scéna v tramvaji, kdy po větě: „Velké myslí hýří hloupostí“ vůz zastaví u značky *Verlaine* (ironie) a vzápětí se však objevuje nápis *Pohřební květy* a hlas řidiče „Pozor, tady není zastávka!“, který komentuje současnou životní situaci Cléo.

Ve filmech Jean-Luca Godarda máme takovýchto příkladů bezpočet: množství „dvojportrétů“ osob hrdinů a různých, s jejich postavou či tématem nějak korespondujících, prvků v obraze. Marianne Renoirová (Anna Karina) a Renoirův obraz na stěně v BLÁZNIVÉM PETŘÍČKOVI, rafinovaněji pak Belmondův cigaretový kouř a portrét Humphreyho

19) Nejvíce snad ve filmu BEZ STŘECHY A BEZ ZÁKONA, už proto, že je to film o cestě. A to o cestě bez jasného cíle, kde důležitější než ten jsou události, které se dějí během cesty. Jsou to zastavení, milníky, znamení. Proto hrdinku celým příběhem provázejí všudypřítomné značky, které vlastně vždy dokumentují, že dívka směřuje vždy jen svou vlastní cestou, nezávisle na těch prošlapaných (a označených). Přitom značky vždy upomínají v našem vědomí k určitým asociacím. Příklady: dopravní značku, oznamující přechod pro chodce, Mona ignoruje a jde dál; v těsné blízkosti značky, která zakazuje stopovat, zastaví automobil; a když se na plátně objeví šipka doleva s nápisem *Úřad*, Mona se vydá v obraze směrem dolů. V závěru filmu označuje místo jejího tragického spochinutí značka *P* – parkoviště.

Bogarta v U KONCE S DECHEM, nebo třeba (již zcela „vulgárně“) nápisy na zdech v bytě, sídle maoistické komunity v ČÍŇANCE.

Montáž tak kombinuje v jednom čase přítomnost, „paměť filmu a jeho postav“ s individuální a kolektivní pamětí diváků za pomoci aktuálních i archetypálních symbolů, včetně nejrůznějších intertextů.

V jiné podobě se můžeme s takovou vnitřní montáží setkat v Godardových KARBINIERECH. V závěrečné scéně dva hlavní hrdinové přivázejí ze světa svou „kořist“ v podobě fotografií „pokladů světa“: památky, spotřební vymoženosti, zvířata, ženy... Godard s nimi zachází jako s obrazovými pojmy, dobře si vědom jejich významové potence (na jejímž základě vytváří mimo jiné i komično). Navíc se dá hovořit o něčem jako „paralelní vnitrozáběrové montáži“ – pohlednice jsou kladeny často po dvou vedle sebe a umožňují tak v rovině zrození významů prakticky totéž, co klasická paralelní montáž atrakcí.

Ve Vigově TROJCE Z MRAVŮ nalezneme další stupeň téhož. Ve scéně přípravy vzpoury nám kamera ukazuje nejprve obraz nakreslené lebky, nato se ukáže, že je to vlajka, pod níž – když je stržena – vidíme obyčejnou školní lavici. Takže: nejprve samotná lebka jako symbol smrti, ale také vzpoury a „pirátství“ – tedy chlapeckého snu o dobrodružství, poté vlajka jako příznak rodícího se činu, revoluce. Nakonec lavice – a téma filmu je vyjádřeno.

Příkladem přesahu mezi vnitrozáběrovou montáží a klasickou montáží mezi dvěma záběry je film Víta Pancíře VE VĚTRU: v něm se mezi rapidmontáží abstraktnělych, po okénku snímáných, krajinných figur v jistých chvílích objevuje ve výřezu přímo na (černobílý) filmový pás dokreslený modrý bod, nový prvek, zcela umělé punctum, přenášející na sebe na moment těžiště obrazu. Se střihem ovšem nemizí (!) a dál setrvává na svém místě i přes další záběr.

„Kino – pravda“

Pravdivé, falešné, přesvědčit – to jsou víceméně syžety každého moderního díla.

Alain Robbe-Grillet²⁰⁾

Schopnost filmu uchovávat, poměrně věrně si „pamatovat“, vyvolala s jeho vynálezem nadšené zdání, že se konečně naskytla příležitost zachytit pravdivě a objektivně všelijaké životní situace, snad i život sám. Mnozí v nadšení z možnosti být zprostředkovatelem „absolutní pravdy“ zakládali hnutí, v jejichž rámcích chtěli „přistihovat život při činu“, být „kinem-pravdou“, „přímým filmovým úderem“.

Zapomněli při tom ale na sebe. Možná si nechtěli připustit **tvorbu**. Jejich ideálem by vlastně byl „film od nikoho“. Ale tam kde se málem podařilo potlačit člověka – tvůrce, zůstala přinejmenším **metoda**. To si uvědomil hrdina Wendersova LISABONSKÉHO PŘÍBĚHU, režisér, jenž ztratil důvěru v manipulovaný film, a došel k absurdnímu (logickému) závěru, že ideálním filmem je film od nikoho, nikým neviděný.

Jestliže budeme dokumentaristé a nepoložíme si tuto otázku, může se nám stát, že svou prací začneme realitu znetvořovat a stvoříme fikci jí inspirovanou, že totiž (tajně)

20) Alain Robbe-Grillet, *Za nový román*. Praha 1970.

vyjmeme to **co** my chceme vidět a zpracujeme to tak, **jak** to chceme vidět; vznikne tím nepřiznaný hraný film (pod hlavičkou dokumentu a s autentickými „naturščky“ v hlavních rolích).

S tím souvisí druhý dokumentaristův problém: Jak nebýt „vampýrem“ a je to vůbec možné? Fero Fenič na toto téma řekl, že by nikdy nesnímal člověka, kterému se nedaří vstát, ale kameru by vypnul a člověku pomohl. Pokud by ovšem autoři vždy zastavovali kameru před krutými obrazy (řeknou si ostatní), nezůstane pak jejich dokument jen „salonní“? Jak tedy vyřešit tento souboj pravdy a etiky? Může vůbec existovat pravý dokument?

Je tu jedna (a možná jediná?) poctivá cesta: Fero Fenič nechá kameru běžet, ale člověku pomoci půjde. Vše se prolne. A to tehdy, když **přizná tvorbu**. Ukáže, že to, co diváci sledují, je kus reality, ale že on sám byl také její součástí a svou přítomností (a to samozřejmě i ve chvílích, kdy se neobjevuje na filmovém plátně) do ní neodvolatelně zasáhl.

Dokument

Jak tedy pracuje na utváření (filmové) paměti světa, na uchovávání jeho momentů, filmový dokument?

Nejglobálnějším obrazem zemské skutečnosti je pohled z kosmu. Je zajímavé, jak málo se naskytá příležitostí „klasickým“ způsobem stříhově uchopit několik vesměrných obrazů zeměkoule, která ve své jedinstvosti na pozadí tmy kosmického prostoru, nedává prakticky žádné šance k manipulaci. Čím více se přibližujeme, tím více vyniká členitost, tak významná pro možnosti různých pohledů, a tím ďábelská v nebezpečí stranění.

Často se v dokumentárních snímcích setkáváme se záběry, natočenými z helikoptéry. Je to (ne do důsledků) podobný případ: Pokud po sobě následují dva záběry téže velikosti i podobného úhlu pohledu kameramana ve vrtulníku, působí jejich montáž často neobratně. Není jakoby čím udávat protiváhu, měnit těžiště obrazu, docilovat jasného nového rytmu a kontrapunktu. Samotné rozčlenění filmu na záběry (pokud myslíme filmy „hladké“, ne-antikonvenční) totiž ve své podstatě stojí proti životu „právě a nyní“. Znovu se tím vracím k nemožnosti objektivitu. Film žádá „rýhování“ života a zároveň vypouštění jeho aspektů. Minimalizací toho nebezpečí jsou filmy jako Warholův *EMPIRE*. Ale pouze z pohledu snímaného objektu (jemuž straníme pouze přibližně z jedné třetiny – tedy toho, co není vidět! přičemž ovšem nemluví o kontextu – zasazení objektu v krajině; tam je už ono stranění nutně nedohledné – vypouští se důsledně vše, nehybný stativ kamery nikdy nedovolí obrazový přesah).²¹⁾

21) Wim Wenders v jedné sekvenci svého filmu *TOKYO – GA*, který je výpravou „po stopách“ Jasudžira Ozua, uvažuje nad subjektivitou pohledu kamery uvnitř městské krajiny takto: Natočí Ozuem často snímanou ulici nejprve podle sebe – sobě vlastním úhlem pohledu kamery, svým obvyklým objektivem. Poté vyzkouší, jak se ulice obraz promění, jestliže ji natočí znovu, tentokrát však stylem japonského režiséra. Dva záběry, položené pak vedle sebe jsou zcela konkrétním obrazem „proměny matérie v závislosti na duši“.

Na druhé straně stojí hypersubjektivita (jak píše Stanislav Ulver²²⁾) Mekasových DIARIES. Zde je adorována členitost se stejnou vehemencí. Jeho „zamrzlé záblesky“ přece nejsou obrazem autorovy paměti nebo odrazem okamžiku. Jsou pamětí samotnou, zachycenou svébytným médiem! U jednotlivých záběrů je odpověď snadnější, dá se o nich uvažovat jako o fotografiích, jsou tedy obrazy jistého momentu v jistém výřezu. Ovšem „výpustky“ mezi Mekasovými záběry jsou právě oním kamenem úrazu. Zachycené okamžiky se ztrácejí, prostupují, přerušují, směšují a v mnoha momentech mění pouze v strukturu. Ale jak název díla sám napovídá, jde vlastně o deníkový zápis, črty k situacím, postřehy, gesta z nich, stylistický útvar na hranici mezi soukromým dokumentem a uměleckým dílem.

Když střídání záblesků a výpustek učiníme pravidelným, docílíme jakési jistoty, pravidla, které nám může pomoci odhalovat. Jestliže navíc zaměříme pozornost kamery jediným směrem jako Stan Brakhage ve svém filmu SIRIUS REMEMBERED – jehož princip využil později Peter Greenaway ve filmu ZET A DVĚ NULY – , získáme zprávu, kterou můžeme považovat za určitou, neboť s pravidelností klesá pravděpodobnost úniku nahodilostí.

Nyní se ovšem posuňme již dále od „objektivního“. Brakhage totiž také natočil film o porodu svého dítěte, který pokreslil vlastními představami z této situace.

A Kurt Kren vytvořil jedno z největších filmových děl, svůj 31/75 ASYL, mnohonásobnou expozicí jednoho místa v krajině za různých podnebních podmínek pokaždé za pomoci jiné trikové expoziční masky, takže výsledný záběr, skládající se z tolika záběrů, kolikrát filmový pás prošel kamerou a kolik bylo variant navzájem se doplňujících masek, ukazuje totéž místo – pole s potokem, cestou a stromem – z multičasové perspektivy: v jedné části obrazu svítí slunce, zatímco hned v sousední padá sníh.

Film jako svědek

*Co není schopno zachytit žádné lidské oko, žádná tužka, štětec nebo pero,
zachytí tvoje kamera, aniž by věděla, o co jde, a zachytí to technicky chladně a lhostejně.*

Robert Bresson²³⁾

Mnohokrát se také v dějinách filmu objevila tendence, díky níž se ve snímcích různých autorů objevují pasáže, které lze pojmenovat třeba jako „holé záznamy“, nebo „nepřímé přenosy“. A to ve škále od ultrazáznamních filmů, takových, které musely být natočeny právě proto, aby mohly být vytýčeny meze (podobně jako ve společnosti fungují periferní subkultury, jež centrum dění hmatatelně neovlivňují, jen tvoří právě onen „okraj“). Je velmi pravděpodobné, že někdo již natočil film „Tma“ či „Nic“, kde bych předpokládal otitulkovaný libovolně dlouhý úsek exponovaného černa (bíla). Těsně vedle tohoto pomyslného mantinelu (na cestě kolem Jarmanova rozporného BLUE) ovšem ční sebestusta Andyho Warhola, jenž (především již zmiňovaným filmem EMPIRE) jednu hranici vyznačil. Film-pohlednice. Upomínkový předmět.

22) Stanislav Ulver, *Západní filmová avantgarda*. Praha 1992.

23) R. Bresson, c. d., s. 31.

Pojďme ovšem směrem z periferie blíže k centru. Různá veristická směřování zanechala v kinematografické historii řadu filmů či scén, pohybujících se na hranici mezi filmem hraným a dokumentem. Momenty, kdy splynuly nejen čas filmu a čas života, ale i filmové informace se samotnou „pravdou“. Dnes této možnosti podobně užívá především tzv. „nezávislá“ kinematografie (např. první filmy Jima Jarmusche). Vystává tu ale vždy stále tatáž otázka: Do jaké míry je etické, využívat reálného života v umění, a kde je možno už začít na těchto základech fabulovat?

Dokumenty v hraném filmu

Existují „dvě a půl“ možnosti jak nakládat s hranými a dokumentárními pasážemi na jednou. Ta první je zcela jasná, nejpoužívanější: Srozumitelná hranice. Důsledné oddělení podle předem dohodnutého kódu toho, co je pamětí světa umístěnou ve filmu od toho, co je pouze pamětí filmu.

Opačný pól: mystifikace, manipulace. Účel může být umělecký, politický. Setření hranice. Vyretušování značek přechodů. Obráceno naruby se to objevuje v případě použití hraného útoku na Zimní palác v dokumentech o revoluci.

Ta „půlka“, ani ryba ani rak, ovšem ani střední cesta, to je pluralitní model takovéto výpovědi: Kód se mění uprostřed vyprávění, divák je nucen vždy znovu přehodnocovat. Jméno tohoto kódu může být: Rubín. Jan Němec ve svém posledním filmu použil (v každém smyslu toho slova) archivních záběrů právě takto. Žvejkouni jsou Američané. Jsou ale i Němci. Přijeli v roce 1945. Natočení jsou ale i v roce 1995 (u příležitosti oslav) a jsou to titíž! Ruby (hraná Lucií Rejchertovou) je na hradě oslavována v podobě zpěvačky Marty Kubišové. A Apollo 13 hlásí název Němcova filmu. Je to mystifikace o mystifikaci. Přitom ale stále lidský příběh o základních citech a jejich společenském odrážení.

Zajímavou kapitolou jsou zde filmy, natočené právě jako strukturovaná společensko-historická pohlednice. Mám na mysli třeba Wajdova ČLOVĚKA ZE ŽELEZA. V něm vedle sebe stojí autentické dokumentární záběry z politických jednání s Lechem Wałesou a třeba filmová svatba hlavního hrdiny – s Lechem Wałesou jako svědkem v roli sebe sama. A nad jiné důmyslným je pak (již poměrně abstraktní) spojení telefonického hovoru Krystyny Jandy z věznice do továrny, kdy v telefonním sluchátku slyšíme nejprve zvukovou stopu dobového dokumentu, který vzápětí uvidíme. A Woody Allen tomuto propojování věnoval celý jeden film – ZELIG.

Hodny pozornosti jsou také filmy sestávající výlučně z dokumentárních či nepůvodních záběrů (v extrému pak dokonce třeba z nalezeného materiálu), vytvářející však montáží svůj nový smysl, vlastní výpověď. Takový je Storckův film SUR LES BORDS DE LA CAMERA (1932) nebo mnohé archivní stříhové snímky (jako Rommův OBYČEJNÝ FAŠISMUS) či pořady.

Ale jinak: Alain Resnais v MURIEL využil film jako médium paměti také právě skrze několik dokumentárních záběrů z alžírské války. Jestliže všem ostatním hrdinům se jejich minulost vytratila, a odstříhla tak tolik vytouženou kontinuitu jejich společných životů, Bernardova minulost je stále s ním, prostřednictvím těchto záběrů a magnetofonového

záznamu. Tím, že ji „vlastní“, zdá se mu, že má šanci se s ní vypořádat. Říká: „Shromážďuji důkazy.“ A po zastřelení spoluviníka Roberta zahazuje magnetofon, kameru, zničí ateliér a odchází. A svou minulost již nese pouze v sobě.

Tečkou za zamyšlením nad dokumentarismem je nutně pseudodokument. U něj zní problém stejně jako u inscenovaného útoku na Zimní palác. Je však možno říct, že v ideálním případě je podstatou pseudodokumentu přání uskutečnit lidský sen o možnosti změnit osud, umístit tedy do „historie“ to, co si sami připravíme.

Paměť místa (I)

Je pozoruhodné, že autoři mnoha velkých „paměťových“ filmů považovali za nutné ukotvit všechny sbíhající se významové a dějové linie nejen v konkrétním časovém bodě, ale zároveň je upnout velice výrazně v prostoru, zasazením centrálního dění do obzvlášť výjimečného místa. Hotel *Marienbad*, vila *Providence*, zámek *Xanadu*, brána *Rašo*, kavárna *Eden*... Všechna tato místa, která se stávají útočištěm i bojovou arénou minulosti, přítomnosti a budoucnosti, mají výraznou vizuální krásu, monumentálnost a velmi silně akcentovaný tón tajemna, evokující bezmála pohádkovost. Patřila by k nim slova jako „bájný“, „záhadný“, ale i „zakletý“. Jsou jako všechna ta sídla, do kterých se hrdinové pohádek a bájí vydávají podstoupit osudovou zkoušku, vysvobodit zakleté duše...

Ano, dům jako krajina lidského nitra, obraz mysli, snový prostor, nejklaštější psychoanalytický fenomén. Potom tedy ale také **děj – sen, film – sen, film – duše**. Film a jeho stavba mají skutečně snový charakter. Už pouhý výběr podstatného, zhušťování (kondenzace) mnohosti podnětů v pravýznam, esenci jevu, vyjádřenou často pro efektivnost symbolem. (Bresson: „*Expresse skrze kompresi (sen)*!“²⁴⁾) V každém bodě filmu a snu najdeme shodné „montážní postupy“, dočkáme se například dějové elipsy, srovnávací asociativní montáže, koláže na způsob stříhového filmu i rapidmontáží. Myslím, že podstata filmu se zrodila z charakteru snu. (A. Robbe-Grillet: „Vědomí má strukturu jazyka, podvědomí má strukturu filmu.“²⁵⁾)

Sen je ryzí film a snová sekvence ve filmu bývá ta zpravidla „nejfilmovější“. Bývá důslednou montáží atrakcí. A ještě jedno mají film a sen společné: Postavy, které opustí filmový rám záběru a stejně postavy, které odejdou „ze scény“ ve snu, již mimo tento prostor prakticky neexistují. Jediné, co z nich existuje, jsou naše ideje, naše paměť. A ta právě **díky nám** podléhá nejrůznějším zkreslením.

Aristoteles ve svých *Malých přírodovědných pojednáních* píše o věštění ze snů: „Představy lze přirovnat k obrazům ve vodě, je-li tam pohyb příliš silný, pak zrcadlení neodpovídá daným předmětům a obrazy se už vůbec nepodobají skutečnosti. K obratnému vysvětlení toho, co se na hladině zrcadlí, patří zajisté schopnost rychle rozeznat a obsáhnout pohledem rozptýlené a pokrivené části obrazů. To umožňuje určit, že se tu zrcadlí člověk nebo kůň nebo cokoli jiného. A tak i v našem případě je dobrým

24) Tamtéž, s. 76.

25) A. Robbe-Grillet, *Za nový román*.

vykladačem snů ten, kdo je schopen takto postupovat, protože vnitřní pohyb ruší jasnost snu.²⁶⁾

Všechna ta tajemná místa, se svou neústupností a tendencí pohlcovat jejich obyvatele, jsou ve **filmu – snu** (lépe a ostřeji již **filmu – duši**) právě zobrazením toho, co je vlastní filmu jako takovému: obklopovat, uzavírat a stále o tom vydávat zprávy, svědectví. A konečně – sebe sama reflektovat. „Uvnitř“ filmu (čas, prostor, ideje) se jeho postavy pohybují v ději a na své cestě za sebou zanechávají stopy, otisky – symboly. Pokud bychom chtěli toto „uvnitř“ filmu, tedy tento „prostor pro čas, prostor a ideje“, zviditelnit, není skutečně lepší podoba, jakou bychom tomu měli přisoudit (jako realisté, hledající v lidském prostředí), než právě dům (zahradu, les...) Zde člověk vykonává reálné pohyby a svým jednáním zanechává reálné stopy, obklopuje se a zároveň je obklopován předměty s jejich minulostí (pamětí), která může být stále ještě „plna nevyplněného“. Kromě toho dům skýtá nezměrné možnosti symbolickému pohybu: stoupání vzhůru, horizontální průchody i sestupy do nehlubších míst.

Jedním z velice filmových motivů je průchod domem. Často jde o návraty do domů dětství (Tarkovskij, časté ve španělsky mluvících kinematografiích – Saura), v nichž nacházíme vzpomínky buď jako prostředníky k vyřešení současných krizí nebo jen jako útočiště před životem, před samotou.

Průchody bytem hlavního hrdiny prvního skutečně velkého filmu Davida Lynche LOST HIGHWAY jsou nejprve naopak bolestivě přítomné, jde tu o **tedť**, které je až posléze ospravedlňováno nově interpretovaným **tehdy**. Jeho pronikání tmou do vlastního pokoje, kdy jak se hovorově říká „jde k sobě“ (resp. „jde do sebe“), je skutečnou cestou „k sobě“, do svého vlastního nitra (Lynch navíc prý tuto část filmu natočil v jednom ze svých skutečných domů). A podobně laděné scény bývají často základem všelijakých filmových hororů: různé tajemné brány a průniky do jiných, „temných“ světů, jsou myslím většinou podobně motivovány – jako cesta do nitra vlastní duše, kde je možno vyrvat to dobré ze spárů různě personifikovaných Zl. A obdobou jsou také počítačové hry, kde se výrazu „dům“ v computerovém slangu užívá pro jednotlivá prostředí, jimiž jejich hrdina prochází a kde většinou na své cestě za konečným úkolem sbírá předměty, které mu budou v cíli nápomocny. Tvak podobně je tomu ve filmu.

NOC SVATÉHO VAVŘINCE bratří Tavianiů – film o domech, o domovu a lidech, kteří je ztrácejí. Zápětka stojí na rozhodnutí fašistické armády vyhodit do povětří malé italské město. Jeho obyvatelé, do té doby skrytí ve sklepení, se rozdělí na dva tábory – jedni uposlechnou rozkazu a shromáždí se v hodinu exekuce v místním kostele, druzí se tajně vydají na cestu za svobodou. Středem filmu je pak scéna, kdy uprchlíci sami uprostřed neobydlené krajiny poslouchají výbuchy, doléhající z jejich vsi. Kamera postupně sleduje jejich tváře (podobně jako v osudovém úvodu filmu PADRE PADRONE tváře malých školáků), slyšíme jejich vnitřní komentář a stříhem nahlížíme do jednoho z domů mladé ženy, kde v průjezdech kamery procházíme jednotlivými místnostmi a můžeme letmo zahlédnout výjevy z minulosti: ona jako malá holčička tancuje na stole, ona již starší pokukuje po mladém chlapci, ona skoro dospělá prohlízející si v zrcadle své tělo. Potom ještě poslední moment před útekem – vystrašená žena udělá křížek směrem na kameru

26) Aristotelés, c. d.

a prchá z domu. Když je po všem, vesničané zahazují klíče od svých domů. Ona si svůj nechává jako přímočarý symbol domova. A první skupina vesničanů, která hledala útočiště v „domě Páně“, se stává obětí dalšího připraveného výbuchu. To vše o zvrácenosti a především vykořeněnosti obludného režimu. Film se odehrává jako retrospektivní vyprávění uvozené klidným záběrem pohledu z okna moderního bytu, v němž v závěru najdeme matku, která celý příběh povídá svým dětem před spaním. Domov byl obnoven.

Tavianiových filmy intenzivně vypovídají o potřebě tradice, rodiny, kořenů, pouta s domovem, vlastní minulostí a sebou samým. Záběry uvnitř vesnických italských domů jsou snímány zvláštně „zabydlenou“ kamerou, v místnostech je cítit prožitý prostor, to důležité nepřichází zvenčí.

David Lynch, neboť není „čistý“ analytik – jeho analýzy nejsou jednoznačné a kdoví, zda vůbec do důsledků upřímné, (s)potřebuje k ukázání paměti jednoho muže ve svém filmu LOST HIGHWAY nespočet „příbytků duše“ (byt, tajemný domek, dům přítele, resp. motel, dům rodičů, cela...), z nichž v každém sídlí některý z nepokojů, neklidů jedné duše, jedno tajemství, jsou to přihrádky (ne)vědomí. V každém je jedna informace, ty mezi sebou bojují, často se i popírají. Proto má Lynch ve svých filmech vždy jednoho nebo několik „průvodců“, stylizovaných do podoby personifikované noční můry. V TWIN PEAKS se zlověstný tancující trpaslík jmenuje Dream Man. Často je „průvodcovství“ rozděleno mezi jednoho „dobrého“ (agent Cooper) a jednoho „zlého“ (Bob). V LOST HIGHWAY se spojili v „dialekticky pravdivého“ oboupolého „muže bez víček“, který iniciuje jak přicházející zlo, tak jeho nápravu. Posun je také v tom, že pokud nás dříve Lynchovi „průvodci“ prováděli pouze filmem, tento nás již vede zobrazovanou krajinou duše hlavního hrdiny. A můžeme mu přisoudit na nižší úrovni kupříkladu jména na pólech Žárlivost/Spravedlnost, na nejvyšší pak Dábel/Stvořitel.

Paměť místa (II) – „tři vrstvy“ krajin paměti

„Když líčení v románech, které jsem četl, nestimulovalo mou obrazotvornost k rozvíjení dostatečně působivých příběhů, vždycky jsem si vybavil Grandhotel, jako ta chudá divadla, co používají pro každou situaci stejnou dekoraci...“, píše Federico Fellini ve svých vzpomínkách na místo svého dětství, které mnohokrát nechal znovustvořit svými filmy: Rimini. A pokračuje:

„...nedokážu uvažovat o Rimini jako o objektivní realitě. Je pro mě spíš jakousi dimenzí paměti. Ano, kdykoliv se octnu v Rimini, pokaždé mě přepadají přízraky, které mám už roztríděné a zaškatulkované.“ A na jiném místě: „Co je Rimini? Je to dimenze paměti (mimochodem vymyšlené, zkreslené a překroucené), s níž už jsem se tolik naspekuloval, že je mi to trapné.“

A o něco později odhaluje cestu, díky níž dokázal toto své „místo v duši“ umělecky uchopit:

„Mezitím jsem ale našel Rimini v Římě. Římské Rimini je Ostia. [...] V Ostii jsme natáčeli Darmašlapy, protože to je vymyšlené Rimini, pravější než to skutečné. To místo vnuká divadelní, scénografickou, a proto zcela neškodnou představu Rimini. Je to moje

město, jakoby oprostěné od všeho hmotného, bez agrese, bez překvapení. Je to zkrátka scénografická rekonstrukce krajiny paměti, do níž můžeš proniknout jako turista, aniž tě poznamená.²⁷⁾

Tři podoby krajin paměti jsem si rozdělil do tří pomyslných *vrstev*:

Existují krajiny paměti *první vrstvy*, do nichž se ve svých vzpomínkách vracíme, a které jsou našim vnitřním odrazem reálných míst. V mnoha filmových dílech ožívá tento motiv hledání v nich skrze vlastní vzpomínky cest propojení minulosti s naší přítomností i budoucností, vlastní sebe-návaznosti. To je kupříkladu základní životní situace Saurových či Tarkovského hrdinů.

Zatímco Saura většinou zůstává v dimenzi skutečného, až na výjimky víceméně v „hmatatelných“ vzpomínkách, Tarkovského krajiny paměti již také přesahují konkrétní svět událostí osobních historií hrdinů, jsou krajinami paměti *druhé vrstvy*, které jsou „projekčním plátnem“ pro jiné rozměry skutečnosti a myšlení. Krajina jako místo konfrontace různých podob reality.

Nakonec je tu *třetí vrstva*, „abstraktní“ podoba krajin paměti: inteligentní oceán na planetě Solaris z Tarkovského filmu, či zrcadlové bludiště marienbadského příběhu. Zde jde již o konfrontaci světa myslí hrdinů s něčím, co není její součástí, ale co ji přitom zahrnuje.

Pro ilustraci představy krajin paměti *první vrstvy* můžeme uvést třeba Saurovy snímky STARÝ DŮM UPROSTŘED MADRIDU, SESTRĚNICE ANGELIKA či ELISO, MŮJ ŽIVOTE!, Tavianiových FLORÉAL, samozřejmě Bergmanovy LESNÍ JAHODY nebo v lehčím tónu ANNIE HALLOVOU Woodyho Allena. V každém z těchto filmů sledujeme jejich hrdiny v situacích přímé fyzické konfrontace s místy, na nichž se přihodily podstatné události jejich života a tato „reálná“ přítomnost v krajinách paměti startuje tok vzpomínek. V nich pak mohou jejich aktéři být dokonce účastni ve své současné fyzické podobě, buďto jako „pozorovatelé vzpomínky“ (Annie Hallová) nebo i „ve vlastních rolích“, jako když José Lopéz Vásquez v roli sebe jako dítěte prochází ve filmu SESTRĚNICE ANGELIKA všemi situacemi již jako dospělý muž. Podobně je v LESNÍCH JAHODÁCH nucen Victor Sjöström v roli (a přirozeně s *fysis*) starého profesora snít tíživý sen o své maturitě. Grzegorz Krolikiewicz dohnal tento narativní prvek tak daleko, že v PŘÍPADU PEKOSIŇSKÉHO nechal starého šachistu, skutečného Pekosiňského hrát sebe sama jako „naturščíka“ ve všech etapách filmového zpracování běhu jeho života.

Nyní k *druhé vrstvě* krajin paměti. Jsou to ty již odpoutané od bezprostředních **dějových** spojitostí, které mohou jako zmiňované projekční plátno „přijímat a odrážet“ významy. Poušť v Antonioniho ZABRISKIE POINT jako místo pre-moderní civilizace, tedy pramenišť našich společných kořenů, se stává platformou úvahy nad rozporem vesmírné přirozenosti a pomýlenosti spotřebitelské společnosti. Dvě podoby města, moderní a historická²⁸⁾ v jeho NOCI zase reprezentují dva neslučitelné póly vztahu ústřední dvojice, Giovannioho a Lidie. Rozpadající se město s bloudícími obyvateli v Resnaisově MURIEL opět ilustruje diskontinuitu a desintegrovanost společného i individuálního světa (paměti) všech jeho hrdinů.

27) Federico Fellini, *Dělat film*. Praha 1986.

28) V komické poloze totéž využil Jacques Tati ve filmu MŮJ STRÝČEK.

A konečně k *třetí vrstvě*. Kosmonauti – „solaristé“²⁹⁾ z Tarkovského (resp. Lemova) příběhu se stávají nedobrovolně účastnými na duchovním propojení s vyšší mocí. Oceán na planetě Solaris je entitou, vyzývající hrdiny k čisté vesmírné pospolitosti, místem symbiózy všeho existujícího, hmoty i ducha, komunikujícím celkem, zahrnujícím všechny tyto části. Od něj se ve filmu odrážejí osobní traumata hrdinů, spojená s minulostí, oceán „aktivuje“ svědomí postav tím, že zhmotňuje, personifikuje jejich tíživé vzpomínky, „inscenuje jejich podvědomí“.

Žena v Resnaisově (resp. Robbe-Grilletově) marienbadském hotelu se zase stále vzpírá spojit svou mysl s myslí tajemného vyzyvatele a vytvořit tak novou duchovní jednotu – nebo ji jen obnovit? Celé „loni“ i veškeré prostředí hotelu jsou podobně jako oceán abstraktní platformou pro tuto základní otázku: Dojde konečně ke spojení? Jestliže chápeme LONI v MARIENBADU – mimo jiné – jako příběh dvou polovic jedné ztracené duše, hledající opět celistvost, všimneme si symetrické struktury vyprávění i obrazového pojetí, uprostřed nějž, zhruba v půli filmu (kdy muž již po ženě vřel „Kdo jste? Jste jako stín a čekáte až se k vám přiblížím“, prohlásí, že „vše je již u konce“ a poté žena řekne, že se „přiblížila jako stín“), stojí scéna, odehrávající se kolem zrcadla, která je stříhána tak, že obraz budí zdání, že Delphine Seyrigová přichází z obou stran zároveň k zrcadlu, aby mohly její oba obrazy splynout v jeden. Od této chvíle již její hrdinka přistupuje na vyzyvatelovu hru a začíná se „rozpomínat“. V celém filmu je tato zrcadlová symetrie podporována častými středovými kompozicemi obrazu: Muž napravo, vprostřed záběru židle, zcela nalevo žena. Doprostřed přesně po ose vchází ženin společník, „manžel“, „strážce zrcadla“ – Pitoëffova „vampýrská“ stylizace ještě umocňuje vyznění jeho postavy jako bytosti na pomezí světla a stínu. Pro to vše tedy Marienbad jako krajina paměti – zrcadlové bludiště.

Všemi třemi vrstvami prochází vyprávění i ve Wendersově NEBI NAD BERLÍNEM: Je tu skutečný Berlín se svou reálnou minulostí i přítomností (*první vrstva*), jakou v osobní rovině zná a znovu objevuje polidštěný anděl Peter Falk, ale především vypravěč Homér, postava zosobňující kolektivní paměť obyvatel města (světa). Ten je již součástí přesahu do *druhé vrstvy*, v níž je Berlín symbolickým místem duchovních dějinných zlomů a skutečně zhmotněné ideje rozdělení – Zdi. *Třetí vrstvou* Berlína jako krajiny paměti je Berlín – město andělů, odpradávná vykonávajících službu svědectví.

Úplného filmového splynutí člověka s krajinou paměti bylo v historii kinematografie několikrát dosaženo použitím jednoduchého obrazového triku, jenž právě Wenders ve svém filmu rehabilitoval – dvojexpozice. První retrospektiva Carného DEN ZAČÍNÁ je uvedena stopzáběrem Gabinova obličeje, který před chvílí hleděl oknem do zalidněné ulice, prolutým s obrazem téže, **tehdy** prázdné, ulice. Rysy jeho obličeje se vpíjejí do struktury dlažby a splývají s ní. Stejně tak v Pasoliniho MÉDEE vidíme titulní hrdinku vzpomínat

29) V knize Eugena Herrigela *Zen*, v kapitole Mistr vidí žákovi do srdce, čteme: „Rozumět někomu jinému, být schopen vhlédnout až do nejtajemnějšího zákoutí jeho duše, je možné pouze „komunikací“ jedné solární pleteně s druhou (jde o nervovou pletěň, ležící bezprostředně pod bránicí, označovanou jako pletěň solární – plexus solaris). Kdo hodně cvičil, získává schopnost vtáhnout každého člověka do silového pole, které kolem sebe takřka prstencovitě rozšiřuje. Nejen lidi, zvířata, rostliny, nýbrž i věci. Nemůže tomu uniknout nikdo a nic. A to, co se jednou dostalo do tohoto silového pole, musí odhalit svou povahu a jméno.“ Viz Eugen Herrigel, *Zen*. Olomouc 1996.

na rodnou zem, v níž byla schopna „činit zázraky a ovlivňovat počasí“, a její tvář v detailu stopzáběru je prolnuta s širokou panoramou krajiny. Uskutečněný filmový sen o spojení.

Paměť předmětů (I)

Nyní promluví o tom, co vše je možné v krajinách a příbytcích paměti najít a jak to k nám promlouvá.

Nejprvnějšími, nejdosažitelnějšími a také nejtíravějšími přítomnými předměty budou všechny obrazy, fotografie, které přímo a zcela konkrétně poukazují k jistému místu v čase, srdci. To samozřejmě platí jak pro skutečný život, tak pro významovost všech prvků (jak vzatých z reality, tak filmových úprav) filmem používaných.

Bývá velmi nedoceňována a často hrubě podceňována síla zobrazovaného. Vše, co se na prostoru jednoho záběru objeví, ať již v různých obrazových nebo zvukových plánech, všechny tyto prvky působí mezi sebou dokonale interaktivně, komunikují spolu a skrze film samozřejmě s námi. Takové bývají například zdánlivě bezvýznamné nápisy uvnitř dekorace, stačí pouhé jedno písmeno, o něž je záběr bohatší, a již se celý význam posunuje. (Je to přeneseně obdoba principu „Bild im Bild“, obraz v obraze, používaného televizní technikou, zde ovšem bez ustaveného ohraničení – viz kap. Paměť a montáž uvnitř záběru.) Každý takový prvek je vlastně citátem, znakem uvnitř znaku, k něčemu odkazuje: Jednak k významu, pro který patří do konkrétního prostředí (např. dopravní značka „zákaz vjezdu“), potom ale i ke smyslu, jaký mu určuje jeho postavení ve významové struktuře filmu – což má být z autorského hlediska záměrné (např. když ve svém filmu bude používat metafory cesty, má pro něj tento znak zcela zásadní důležitost, a režisér tak nesmí dopustit, aby se v záběru objevil pouze náhodou, neboť tak jednoznačně získává charakter symbolu, a pouze ikonický záběr se stává indexem). I v případě nezáměrnosti je ovšem výsledek stejný – znak promlouvá. A přirozeně rozjítřuje v divácích vše, co s ním může být spojeno v jejich individuální (zde již zcela mimo autorovu moc) i kolektivní paměti. Je to tedy otázka autorské zodpovědnosti.

Nejkřiklavější jsou v tomto smyslu ty nejvšeobecněji známé předmětné symboly jako kříž, ale také třeba americká Socha svobody či francouzská Eiffelovka. Ty s sebou do díla přinášejí již hotový a hluboce zakořeněný významový aparát a jsou tím pádem nejcitlivější na nakládání s nimi, zároveň pro svou jasnost a pevnost nejsnáze variovatelné v parafrázích nebo parodiích. Vždyť kolik příkladů se nám naskýtá třeba právě u Kříže, který jednoduše reprezentuje prakticky celou lidskou historii a vše základní, co s člověkem, jeho snahami a posláním souvisí! A je nasnadě, že budou stále skoro nevyčerpatelně přibývat, neboť patří jak k nejsilnějším, tak k nejlacinějším zbraním, se kterými se dá vytáhnout do (kupříkladu reklamního) útoku. (V kombinaci s dalším silným, tentokrát národním symbolem – americkou vlajkou, obohaceným navíc o sexuální rozměr, toho využila i distribuce Formanova LID VERSUS LARRY FLYNT.

Velice subtilního spojení mezi rekvizitou archetypálního charakteru, kostýmem jako aktuálním symbolem a hereckou akcí dosáhl ve svém filmu (zároveň na motivy skutečných událostí) ALLEGRO BARBARO Miklós Jancsó: Poslanec Endre Bajcsy-Zsilinszky, ve filmu jako István Zsadányi (György Cserhalmi), na svém statku společně s levicovými rolníky

vynáší a pálí Smrtku, kterou posléze přiobleče do svého vojenského mundúru. Dává tak najevo rozchod s vládní politikou jako i se svou minulostí. Jancsó přitom využívá obětního významu pohanského rituálu, jehož základ je přitom analogický křesťanskému pojetí vykoupení člověka Ježíšovou obětí. Paradoxem vyznění celého příběhu pak je politická machinace, díky níž ten, který se skutečně obětuje, získává z politických důvodů život, a za oběť je vzat jen jeho, politicky méně významný, protějšek – dívka Mari Bankósová (György Tarjánová).

V charakteru každé oběti je vždy přítomno dvojí **upomínání**: Nejprve obětující se bere na sebe významy toho, zač se obětuje, jde tedy o přenos nějakého duchovního konkrétna z jednoho subjektu na druhý – náhradnictví, dvojnictví. A za druhé tu akt oběti zůstává „jednou pro vždy“, jako **pomník** tak, aby ve všech dobách upomínal ke svému významu, vůči němuž je každý člověk nucen zaujmout pozici.

Předmět, rekvizita, věc, mohou promlouvat o sobě i o nás, jestliže jim k tomu dáme dostatečný prostor. Mají moc hovořit za nás, za naše touhy, pocity (nejvlastněji pak za naši minulost), jsou schopny brát na sebe břemeno naší komunikace se světem. Uvnitř filmu to platí naprosto. Jen je nutné vytvořit k tomu prostor a definovat kód (Bresson: „Pouta, která čekají na bytosti a věci, aby mohly žít.“³⁰⁾). Jeho důsledným a (smysluplným) dodržováním dokážeme zajistit, aby všechny pohyby, které z naší vůle uvnitř filmu nastanou, byly pravdivé.

Znovu Bresson: „Pravda není ukryta v živých prostorách a skutečných předmětech, které používáš. Je to ovzduší pravdy, kterého se zmocní jejich obrazy, když je uspořádáš v určitém pořadí.“³¹⁾ Například ve svém filmu *NĚŽNÁ* rozehrává právě Robert Bresson drama nenaplněného vztahu obchodníka a mladé ženy a prostředníky jsou mu právě předměty, jejich funkce a úlohy, jejich momentální místo ve světě jeho hrdinů. Hrdina – muž má pro to příznačné povolání: je starožitníkem. A proto také mezi ním a jeho klientkou, nemajetnou mladou studentkou, která kvůli studiu u něj prodává či dává do zástavy své nejrůznější cennosti, se vznikající vztah (filmově) buduje symbolicky právě na těchto drobných předmětech. Všechny věci mají svou minulost, která se v určitém bodě protknula s minulostí lidí. Náš hrdina, fascinovaný mladou ženou, zkupuje její cennosti, které vždy vypoovídají o tom, do jak stále hlubší existenční tísně se ona dostává. Ze své vůle jí tím vpomáhá, přičemž si ale tyto předměty, reprezentanty jejích životních kroků, přivlastňuje. A postupně si tak přivlastňuje její minulost, činí bytost bezbrannější, aby postupným odhalováním mohl získat – její přítomnost. Dívku skutečně „získá“, jedná se však v podstatě o podobný výměnný obchod: dívka se za něj provdá a on jí tak zajistí živobytí. Není tedy divu, že ke skutečnému „získat si“ nikdy nedojde a dívka až do své tragické smrti neopustí post vzácného předmětu, získaného (i když upřímným) obchodníkem. Skokem z balkonu se vpravdě „rozbije“. A celá přítomnostní pasáž (vše ostatní se odehrává v retrospektivách), kdy náš hrdina rekapituluje svůj příběh, se odehrává nad „rozbitým“ tělem mrtvé tak, jako by se skutečně jednalo o vzácný předmět, který se nenahraditelně zničil. Chod stroje se zastavil paradoxně momentem vpádu **přítomnosti**, chvílí, kdy se zdálo, že bude možné (po získání všeho minulého) skutečně začít **nyní**.

30) R. Bresson, c. d., s. 65.

31) Tamtéž, s. 66.

V celém filmu je pak důsledně pracováno s tímto klíčem. Na „věcnost“ je kladen zásadní důraz, v každém pohybu a gestu, v každém činu je cítit především **funkce**. Život našeho hrdiny je takový. I všechny radosti se odehrávají skrze fungující předměty, jako je například televizor. Většina záběrů je navíc komponována tak, že umenšuje úlohu člověka ve prospěch věcí, které jej obklopují. A které si podmanil i se dobrovolně stal částí stroje, v jehož rámci fungují. Dokonce stříhově je to podpořeno tím, že v mnoha momentech filmu se s odchodem postavy ze záběru využívá uprázdňení prostoru pro věci do té míry, že doba, po kterou nám režisér umožňuje sledovat „osiřelé“ místo je přinejmenším stejně dlouhá jako doba, po kterou se v rámu záběru na tomtéž místě pohyboval některý z hrdinů.³²⁾ Na mnoha místech nám tak dává bezmála zapomenout na člověka a na to, jaký postoj právě zaujal, a dá plný prostor tiše odpočívajícímu stroji.

Připomíná to typicky modernistickou vizi světa jako soukolí, vlečícího s sebou jen málo mohoucího člověka, ve filmu nejbližší v expresionismu a posléze kammerspielu. Stejnou zkušenost s „následky futurismu“ zažívá ve filosofické rovině Josef K. v PROCESU a prakticky tulák v MODERNÍ DOBĚ. Dadaisté se tomu bránili snahou odepřít funkcím jejich smysl a předmětům jejich konotace: DOPOLEDNÍ STRAŠIDLO Hanse Richtera nabízí věcem (jsou jimi čtyři pánské klobouky) volnost. ROSALIE A JEJÍ GRAMOFON – věci v pokoji tančí podle hudby.

Vtip však je v tom, že naše vědomí přirozených spojitostí nikdy nezbavíme, tudíž hlavním dojmem z filmu zůstane, že jsou to **ty pánské klobouky**, které se vydávají na svou pouť, ovšem které se **normálně** (!) takto nikdy nechovají. Z tohoto srovnání viděného a (pod)vědomého vzniká právě ten rozpor, který teprve je hybnou silou takového uměleckého zážitku.

V DĚTECH RÁJE zase hraje osudovou roli pokoj, v němž kdysi došlo ke sblížení hrdinů, jež bylo překaženo vpádem soka Lamaitrea. Po letech se oba do pokoje vracejí. Vše je jako by při starém, všechny věci na „svém“ (to znamená takovém jako tehdy, v onen klíčový okamžik) místě. Jen doba je jiná. Tehdy byla ještě nevinná, dnes je již doba zodpovědnosti – namísto hejska Lamaitra zasahuje do děje Baptistova žena. Ani po letech, a po zdánlivém návratu do stejné chvíle, nenaplnily se touhy hrdinů.

A podobně vypráví Alain Resnais příběh MURIEL, kde věci – Helénin přeskupovaný nábytek – již nemají své pevné místo ani vazby, stejně jako lidé, a kde jediným ještě trvajícím poutem je zoufalý cit Alfrédovy ženy, díky němuž se může až v posledních okamžicích filmu kamera poprvé oddat spojujícímu pohybu prázdným bytem, když do té doby důsledně držela chladnou statickou distanci, nedovolující pražádnou úlevu.

Ať již se tedy Luis Buñuel a Salvador Dalí ve svém společném filmu snažili jakkoli o zpřetrhání spojitostí, nikdy se jim nemohlo podařit odpoutat člověka od jeho přirozené zkušenosti. Dosáhli však jiných cenností: humoru i hluboké výpovědi o lidském konání. Jejich z moře vyplavené předměty, jakož i milenci ztuhlí v posledním záběru

32) V Carného filmu DEN ZAČÍNÁ jsme během zoufalého posledního boje hrdiny přítomni jeho vlastním vzpomínkám, které jsou vždy uvedeny rekvizitou, která se k nim váže. Tak v jedné situaci vidíme skříň, kterou pronásledovaný použil k zabezení dveří a vzápětí se prolínačkou se záběrem na totéž místo vrátíme do minulosti, kdy skříň ještě stojí o kousek vedle na svém místě, kam ji spojení záběrů „posunulo“.

na břehu, odhalili obrovskou, zatím z hlubin nevyzvednutou „těžební potenci“ lidského nitra. A to od nynějška i filmem.

Paměť předmětů (II)

Předmět (rekvizita) přichází do filmu jako „nadpis“ množiny idejí, které asociuje, ke kterým upomíná v našem individuálním i kolektivním vědomí. A zároveň vstupuje v interakci s ostatními rekvizitami a tedy s jimi dále asociovanými idejemi.³³⁾ Klasické „setkání slunečníku a šicího stroje na operačním stole“ (Resnais je ve filmu je doslova obrazově cituje v *MŮJ STRÝČEK Z AMERIKY*) je toho nejlepším příkladem: Do hry vchází idea slunečníku, idea šicího stroje a idea operačního stolu. A s nimi vše, co máme v naší paměti s nimi spojeno. Dochází tedy ke srážce všech těchto dílčích idejí ve všelijakých kombinacích a rodí se významy a rodí se krásno. Je to esenciální příklad montáže.

A k tomutož dochází v každém okamžiku filmu (života), s každým novým prvkem, který se mezi těmi již známými objeví. Každá věc je navíc zároveň aktuální promluvou stejně jako částí minulosti a něčeho symbolem (třeba jako letadlo, nalétávající v jedné scéně Jancsóova *ALLEGRA BARBARA* na kameru – kdy záběr je ohraničen krovky domu hlavního hrdiny, tedy místa bezpečí – je symbolem ohrožení, upomíná k hrdinově vojenské minulosti a do třetice vyvolává subjektivní emoce v divácích). A rekvizita sama o sobě je, dovedeno do důsledků, snad vždy synekdochou.

Kaneova skleněná sněhová koule na počátku Wellesova filmu definuje množinu, v níž je nutno hledat a dobrat se v závěru ke klíčové rekvizitě, zastupující celé životní hoře postavy. Opačného postupu, kdy rekvizita je středem dění a vše ostatní se odehrává odstředivě, jsou všechny filmy na principu „příběh jednoho...“.

BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED – film natočený jako příběh jednoho klobouku cele v retrospektivě zarámované pouze jeho vylovením z řeky. Takto je schopna rekvizita být prostředníkem filmové paměti stejně jako vzpomínající postava.

Kdybychom hledali takovou věc, která by dokázala co nejefektivněji zastat tuto úlohu průvodce světem, mohly by to být třeba peníze. Ty by se mohly stát skutečnými „světovými zpravodaji“, „kameramany“.³⁴⁾

33) Robbe-Grillet se tomu brání: „V původním románu předměty a gesta, které sloužily jako podpora zápletky, zcela vymizely a vyklidily pole svému pouhému významu: neobsazená židle byla už jen nepřítomností nebo očekáváním, ruka, jež se klade na rameno, byla jen známkou sympatie, mříž v okně nemohly znamenat nic jiného než nemožnost vyjít ven... A hle, nyní pojednou vidíme židli, pohyb ruky, tvar mříží. Jejich význam zůstává stále nabíledni, místo však aby se cele zmocnil naší pozornosti, je jakoby přidán navíc; dokonce jakoby přespříliš, neboť to, co zasahuje, co nám setrvává v paměti, co oněm vágním mentálním pojmům připadá jako podstatné a nezredukovatelné, to jsou právě ona gesta sama, ony předměty, přemísťování a obrysy, jimž obraz jedním rázem vrátil (aniž to chtěl) jejich realitu.“ (Viz Alain Robbe-Grillet, *Za nový román*. Praha 1970, s. 14.) Oproti tomu však jinde, na obranu proti výtce o absenci člověka v novém románu, píše: „Třebaže se v nich (nových románech) shledáváme s mnoha předměty popsanými s úzkostlivou péčí, je to vždycky a především zrak, který je vidí, myšlenka, která si je vybavuje, vášně, která je znetvořuje“, čímž zároveň podává perfektní sémantickou charakterizaci filmového média.

34) DOBRODRUŽSTVÍ DESETIMARKY (*Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins*; Béla Balázs, Berthold Viertel, 1926).

Nejdokonaleji dokázal takto „ospravedlnit kameru“ zřejmě Wim Wenders ve svém NEBI NAD BERLÍNEM, resp. TAK DALEKO TAK BLÍZKO: vždy se totiž „někdo dívá“, ³⁵⁾ a použít pohled anděla je geniálně jednoduchý způsob jak na duchovní platformě dostat ryzímu filmu. A motiv pozorování se v profánnější podobě objevuje i v jeho filmu LINIE NÁSILÍ, kde je tentokrát tím vše vědoucím tajná služba. A někde mezi těmito dvěma póly stojí opět David Lynch se svou LOST HIGHWAY, jejíž hlavní hrdina žije „poblíž observatoře“ a je také z bezprostřední blízkosti (vlastní duše) „pozorován“ – možná i oním otvorem na způsob řeckého impluvia (jímž otrok v Plautově Tlučubovi zahlédne Filokmasium, čímž ji prozradí) ve stropě jeho bytu, který se objevuje i ve vězeňské cele a je jakoby jedním z průchodů po cestě proměn hrdinovy identity (nelze nepřipomenout kosmonauta Bowmana z 2001: VESMÍRNÉ ODYSSEY, který prochází lidským životním cyklem po zahlédnutí monolitu, jenž je mu také bránou do jiné dimenze). Vraťme se však k předmětům a jejich úloze.

Snímání rozdílů mezi bytostí a věcí, mezi postavou a předmětem, hercem a rekvizitou dosahuje ve většině svých filmů Jan Švankmajer. ³⁶⁾

Staví je na stejnou úroveň a jednomu přikládá funkce druhého. Je to pojetí rekvizity jako postavy a naopak. Rekvizitou mu je před kamerou věc, loutka, člověk. S tím vším pak pracuje především jako s materiálem. Dovoluje mu to vytvářet bizarní kombinace ve stavech (hlava posazená na nohách bez trupu v TMA, SVĚTLO, TMA) a v dějích (kohoutkem nasazeným místo nosu „vypouštěný“ fotbalista v MUŽNÝCH HRÁCH). Je to krajní případ otevřených možností, kdy ale nevyčerpatelností absolutní množiny kombinací hrozí v konci pocit nejedinečnosti zvolené varianty. Tím vlastně stojí a zároveň padá celá surrealistická, resp. dadaistická metoda. Pokud se tedy rozhodneme nechat raději předmětům jejich vlastní paměť a přidáme k tomu už jen situaci, vytěžíme subtilní výpověď podobnou třeba úvodní scéně Hitchcockova ZÁCHRANNÉHO ČLUNU: Na vodní hladině plavou všelijaké věci, které panoramou kamery řadí autor za sebe tak, abychom získali co nejjasnější sdělení o tom, **co** a **komu** se zde přihodilo a **o čem** budeme dál hrát. A když budeme chtít oslavit tento filmový způsob vyjádření, uděláme to jako François Truffaut v UKRADENÝCH POLIBCÍCH: Opravářské nářadí na podlaze v pokoji s rozbitou televizí, odhazované zřejmě těsně před chvílí, leží na zemi „v roli“ obvyklých částí ošacení, snímáných před milostným aktem. V rekvizitě tu máme připomenutu jak hlavní postavu, tak nynější situaci a navíc hold filmovému umění.

Petr Marek (1974)

Narozen v Prostějově, v mládí hokejistou (z donucení – tatínek trenér). Život v Hranicích na Moravě; minulý rok absolvoval FF UK v Praze (filmová věda). Od 1983 filmový amatér – 50 krátkých, pět dlouhometrážních filmů: *Bajesta Gumbrina* (1993), *240 minut v Solingenu* (1995), *90 minut v Solingenu aneb The best of 240 minut v Solingenu* (1995), *Film Petra* (1996), *My Life Opodál* (1996), *Všechno na Mars!* (1997), *Film Marka – Svět hlemýžďů* (1998); nyní natáčí film *Láska shora*. Herec improvizčního Divadla Beruška, od 1989 člen Kulturního sdružení UNARCLUB.

(Adresa: <http://unar.tripod.com>; muzikant.krlek@post.cz)

35) Volně podle Berkeleyho: Vždy je někdo, kdo vnímá, a když to nejsem já, ani žádný jiný člověk, je to duch, který svým vnímáním stále znovu konstituuje svět.

36) Pasoliniho K ČEMU JSOU OBLAKA (1967): herci v rolích loutek, loutky žijí a vnímají hru i v zákulisí.

Citované filmy:

A loď pluje (E la nave va, Federico Fellini, 1983), *Allegro Barbaro* (Miklós Jancsó, 1979), *Annie Hall* (Woody Allen, 1977), *Ballade van den hoogen hoed* (Max Haas, 1936), *Bez střechy a bez zákona* (Sans toit ni loi; Agnès Vardová, 1985), *Bláznivý Petříček* (Pierrot le fou; Jean-Luc Godard, 1965), *Blue* (Derek Jarman, 1992), *Cléo od 5 do 7* (Cléo de 5 à 7; Agnès Vardová, 1961), *Číňanka* (La Chinoise; Jean-Luc Godard, 1967), *Člověk z mramoru* (Człowiek z marmuru; Andrzej Wajda, 1976), *Člověk ze železa* (Człowiek z żelaza; Andrzej Wajda, 1981), *Den začíná* (Le jour se lève; Marcel Carné, 1939), *Děti ráje* (Les Enfants du paradis; Marcel Carné, 1943 – 1944), *Dobrodružství desetimarky* (Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins; Béla Balázs, Berthold Viertel, 1926), *Dopolední strašidlo* (Vormittagsspuk; Hans Richter, 1927 – 1928), *Eliso, můj živote!* (Elisa, vida mia; Carlos Saura, 1976), *Empire* (Andy Warhol, 1963), *Floréal* (Paolo a Vittorio Taviani, 1993), *Chuť třešní* (Ta, me ghlás; Abbás Kíárostamí, 1997), *Ivan Hrozný* (Ivan Groznyj; Sergej M. Ejzenštejn, 1945), *Karabiniéři* (Les Carabiniers, Jean-Luc Godard, 1962), *Lesní jahody* (Smultronstället, Ingmar Bergman, 1957), *Letní příběh* (Conte d'été; Eric Rohmer, 1996), *Lid versus Larry Flynt* (The people vs. Larry Flynt; Miloš Forman, 1996), *Linie násilí* (The End Of Violence; Wim Wenders, 1998), *Lisabonský příběh* (Lisbon Story; Wim Wenders, 1994), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961), *Médea* (Pier Paolo Pasolini, 1970), *Moderní doba* (Modern Times; Charles Spencer Chaplin, 1935), *Muriel* (Alain Resnais, 1963), *Mužné hry* (Jan Švankmajer, 1988), *Můj strýček* (Mon Oncle; Jacques Tati, 1958), *Můj strýček z Ameriky* (Mon Oncle d'Amérique; Alain Resnais, 1979), *Návštěvy z temnot* (Les Visiteurs du soir; Marcel Carné, 1942), *Nebe nad Berlínem* (Der Himmel über Berlin; Wim Wenders, 1987), *Něžná* (Une Femme douce; Robert Bresson, 1969), *Noc* (La notte; Michelangelo Antonioni 1961), *Noc svatého Vavřince* (La notte di San Lorenzo; Paolo a Vittorio Taviani, 1981), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1940), *Obyčejný fašismus* (Obyknovenyj fašizm; Romm, 1965), *Padre padrone* (Paolo a Vittorio Taviani, 1977), *Povolání: reportér* (Profession: Reporter; Michelangelo Antonioni, 1974), *Proces* (Le Procès; Orson Welles, 1962), *Prolomit vlny* (Breaking the waves; Lars von Trier, 1996), *Případ Pekosiňského* (Przypadek Pekosinskiego; Grzegorz Krolikiewicz, 1993), *Rampa* (La jetée; Chris Marker, 1963), *Rosalie a její gramofon* (Rosalie et son phono, Roméo Bosetti, 1911), *Sestřenice Angelika* (La prima Angélica; Carlos Saura, 1974), *Sirius Remembered* (Stan Brakhage, 1959), *Stalker* (Andrej Tarkovskij, 1979), *Starý dům uprostřed Madridu* (Cria cuervos; Carlos Saura, 1976), *Sur les bords de la camera* (Henri Storck, 1932), *Soumrak bohů* (La caduta degli dei – Götterdämmerung – The Damned; Luchino Visconti, 1969), *Štěstí* (Le Bonheur; Agnès Vardová, 1964), *Tak daleko tak blízko* (In weiter Ferne, so nah; Wim Wenders, 1993), *Tma, světlo, tma* (Jan Švankmajer, 1989), *Tokyo – Ga* (Wim Wenders, 1985), *Trojka z mravů* (Zéro de conduite; Jean Vigo, 1933), *Twin Peaks* (David Lynch, 1992), *U konce s dechem* (A bout de souffle; Jean-Luc Godard, 1959), *Ukradené polibky* (Les Baisers volés; François Truffaut, 1968), *Ve větru* (Vít Pancíř, 1998), *Vtáčkovia, siroty a blázni* (Juraj Jakubisko, 1969), *Walden /Diaries, Notes, and Sketches/* (Jonas Mekas, 1964 – 1969), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1969), *Záchranný člun* (Lifeboat; Alfred Hitchcock, 1944), *Zelig* (Woody Allen, 1982), *Zet a dvě nuly* (Zed And Two Noughts; Peter Greenway, 1982), *2001: Vesmírná odyssea* (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, 1968), *31/75 Asyl* (Kurt Kren, 1975).

SUMMARY

THE MECHANICS OF MEMORY IN THE FILM MEDIUM

(and Memory in Film)

Petr Marek

Memory is one of the most characteristic phenomena in film. It is simply central to film. If fine art, or photography, arose with the purpose of creating reflections of reality and their preservation and materialisation in paintings, it was always the case of isolating a single moment, one instant, one unique flash in the course of time and its subsequent "freezing". A materialised reminiscence was created, clearly located either in specific (historical) or imaginary (mythological, in the broadest sense) time. This time is a moment, a flash, a single opening of the photographic shutter, a film frame.

We are able to **recognise** (consciously grasp) the film frame – as the primary construction unit – only if it is transformed into something enduring, tangible, namely with the aid of photography. We are able to **perceive** them. Only this principle, when we can perceive a certain image but not yet "distinguish" it, technically allows the existence of film. And the chief means here is naturally a certain type of memory! After all, how else does an impression of movement on the screen appear in our eye without the aid of a comparison of what we have **just** seen with a **past** vision? The comparison of a perceived frame with the "memory" of a frame perceived previously.

Now we are balancing on the edge linking two basic units placed just beneath one another in the structural hierarchy of film: the film frame and the film shot.

Within the film shot we see, without any "concealment", concrete information proceeding in time. Its decoding occurs initially with the primary recognition of components: shapes, movement, colours... The image calls to mind simple concepts (such as "chair", "house") whose prefigurations are present in our memory. Like a symbol, it first has an iconic and denotative character. The film accompanies it thanks to its essence, that it directly captures existing reality. The shot, therefore, "remembers".

On a higher level of differentiation we already recognise the relationships between these objects, shapes, figures etc. within one shot and we again confront them in our own consciousness with our own established systems which we have partly built up ourselves and partly acquired as a "dowry" in the form of tradition and collective memory. At this point "recalling" comes into its own.

One shot now speaks for itself. And it is capable of speaking in essence, a whole key plot sequence can unfold within its space, even a whole film. The first cinematographic films took up the space of a single shot – one reel of film material; they were thus a perfect reflection of a certain slice of reality in time and space. The only view of man from opening his eyelids to the moment he closes them. And the camera has become a mirror.

The film arrives as a revolution in creation, the preserver of reflections. Like (with certain tolerance) a perfect medium for a faithful recording process, like a literal documentor of a set moment, precisely defined in a precise moment of time. A new image is created – a document of reality, memory – matter. Medium – memory. It is no longer an illustration but (again with certain tolerance) reality itself. "Truth".

Translated by Karolina Vočadlo



Články

BOŽÍ OPOZICE

(materiál k eseji)

Milan D. Klepikov

Od rozříznutého oka k explozi v pasáži Jouffroy se rozprostírá dílo dona Luise Buñuela, od začátku do konce zavěšené na dvou touhách, na něž ho sice nelze omezit, díky nimž si ho ale můžeme dobře představit: **filmařově** touze po *násilném* otevření pohledu „dovnitř“ a **moralistově** touze po zničení, zkáze, apokalypse. Film... morálka. Jedním dechem jako by se obě slova směla vyslovit jen u Buñuela. (Do posledního dechu.) Nebyla to poezie, literatura, ale morálka, co přivedlo Buñuela k surrealistům, jedině proto na ně i v odstupu mnoha let vzpomínal jako na společenství „krásných lidí“.

Když přišel do módy reformní komunismus, prohlásil se raději za stalinistu a zastánce diktatury. Když na něj přišli s Lutherem, zastesklo se mu po středověkých inkvizitorech. Terorismus namířený proti celému lidstvu patřil k jeho surrealistickým snům, ale terorismem beroucím v potaz oběti na nevinných ve jménu partikulárního vznešeného cíle byl zděšen a otráven. Ne Kant, ale Sade. Ne povznášet, reformovat, vylepšovat, ale podívat se do tmy... a zmlknout. Na fotografiích mladého otužilého sportovce Buñuela už to všechno je: v pohledu, postoji, úsměvu. Kolik lze „vydržet“? S experimenty začíná u vlastního těla, ukládá si zkoušky. Takový trénink se neztratí: v literárních kavárnách, ve filmových ateliérech, v diplomatických službách... Nejméně bolestínský ze všech filmařů. Boxer.

Už jeho vstup do kinematografie byl dobře mířenou ranou – proti konvencím měšťáckého filmu, i proti přejemnému intelektualismu puristů. O Buñuelovi by se vědělo, i kdyby nenatočil nic než prolog ANDALUSKÉHO PSA a pak by, znuděn prvním natáčecím dnem, odešel vydělávat si na svou denní dávku dry martini jinam. Ani výbuch na konci jeho posledního filmu nepřehlušil chvění, které způsobil o půl století dříve začátek jeho prvního. Jen po určitou dobu (před NAZARÍNEM a VIRIDIANOU) mu hrozilo, že ho stihne nespravedlivý osud Orsona Wellese, jehož odsoudili k doživotní roli režiséra debutu století. Přesto vídáme Buñuela dodnes nejčastěji a nejraději stojícího na terase osvětlené měsícem, ježž co nevidět rozřízne mrak; přihlížíme muži, jenž si připravuje svůj nástroj, odhodlaně a klidně, v plném vědomí, s rozmyslem. Duši opět ovládla známá diskrétní radost.

Bez narkózy podstoupená operace hledá za našim vnějším, „dobyčím“ okem (víme, že krásné Simone nebude ublíženo) bránu do podvědomí, identickou s onou kinematografií, o níž Buñuelovi deklarovaně šlo.

Po projekci si divák snaží ujasnit, co viděl a zažil, jeho verbální zápis má terapeutický účinek. ANDALUSKÉHO PSA či ZLATÝ VĚK si můžeme scénu po scéně přechíst – u různých

autorů různě. (Pro sociálně-kritického filmaře a dramatika Petera Weisse je ZLATÝ VĚK „nejnásilnějším pokusem o osvobození prostředky filmu“. Proti moralistním výkladům provokací se naopak ohrazuje Petr Král a chce je cítit samy o sobě – jako gagy, estetické výjevy nebo nepřípadnosti.)

„Buñuel hraje na film jako Bach na varhany,“ praví Jean-Luc Godard. Ale **jak** hrál Bach na varhany? Pokud jde o surrealismus, politiku, teologii, psychoanalýzu, sexuologii, máme Buñuela v základech zmapovaného. O jeho filmařském stylu toho dovedeme říci nejméně. (V mnoha sáhodlouhých pojednáních se tato otázka objevila nanejvýš v poznámce pod čarou.) Jednou schůdnou cestou je srovnání Buñuelových nejstarších filmů s těmi posledními.¹⁾ Ale první výmluvný stylový zlom se u Buñuela odehrál zjevně hned na začátku.²⁾ ANDALUSKÝ PES je svým způsobem nenapadnutelný: vizualizovaná práce podvědomí může být jakkoli „šílená“, na milimetr přesná montáž ji pevně „drží“, je bez děr. Mladý Buñuel byl milovníkem a znalcem hudby i boxu, obě disciplíny ho naučily preciznosti, debutant si nechtěl dovolit žádnou ránu vedle – jako „choreograf“ Chaplin v ringu SVĚTEL VELKOMĚSTA. Ale už ve ZLATÉM VĚKU vypadává z rytmu. (Existují umělci, především výtvarníci, kteří se kvůli tomu těžko smiřují se vším, co po ANDALUSKÉM PSU následovalo.)

Pokud bychom se ale chtěli dobrat nějaké kloudnější odpovědi na otázku, jak Buñuel vlastně „hraje na film“, měli bychom asi vyjít právě z období, které intelektuálové, jinak jeho nejpilnější publikum, milují nejméně, od jeho mexických filmů z přelomu čtyřicátých a padesátých let. Jedině ZAPOMENUTÍ a ON, a pak teprve POKUS O ZLOČIN byli ušetřeni cejchu méněcennosti a dočkali se podrobnějších analýz, ale se zbylými jedenácti filmy si většina buñuelogů příliš hlavu nelámala.³⁾

* * *

Film, jehož divácký úspěch pomohl Buñuelovi realizovat ZAPOMENUTÉ, byl FLAMENDR (1949), příběh muže, který po úmrtí manželky propadne alkoholu. Jeho nejbližší ho chtějí jednou pro vždy vyléčit tím, že pro něj inscenují sociální úpadek celé rodiny. Flamendr podvod prokoukne a na oplátku nechá rodinu věřit, že zchudla doopravdy. ZUZANA (DÁBEL A TĚLO) (1950) ironizuje morality o ženách, rozvracejících svou nezkrotnou živočišností spořádaná manželství. ŠEJDÍŘOVA DCERA (1951): muž se vydává na cestu, ale jeho vlak se nedlouho po odjezdu kvůli sesuvu půdy (schválnost scenáristova) vrací zpět na nádraží, manžel přistihne doma svou ženu s jiným mužem, zavrhne ji, a společné malé dítě přenechá jeho osudu v domácnosti chudých manželů, kteří tak znenadání získají druhou dceru. Po letech se v něm probudí otcovský cit a pátrá po ní, netuše, že je snoubenkou mladíka, kterého provokoval svými machistickými žerty k potyčce...

-
- 1) Buñuelův styl je na počátku vřelý, štědrý, fascinující, posléze se propracovává k odtažitosti, klidu, potlačení spontaneity a slasti... k přesné jasnozřivosti a odstupu. Srov. Petr Král, „Zlatý věk“ dnes, „Iluminace“ 6, 1994, č. 4, s.14.
 - 2) ZLATÝ VĚK se vědomě „zřiká graciéznosti“ debutu, „hypnotické tango“ nahrazuje „klopýtavý pochod“ „z kamenného věku“ (začátek) „do věku maket“ (sadeovský zámek). P. Král, c. d., s. 6 a 10.
 - 3) Malá retrospektiva některých z nich v loňském programu naší televize zůstala v tuzemských kulturních periodikách, pokud vím, rovněž bez povšimnutí.

Scénu, v níž po něm dívčin otec v kavárně střílí peckami, si Buñuel vychutnával už v neautorizované první adaptaci téhož námětu.⁴⁾

Buñuelův postoj ke komerci se zřejmě během patnácti let proměnil; bez rutiny vychází nyní vstřícně očekávání svého lidového publika po komických vložkách, tanci a zpěvu. Libuje si v bezuzdném vršení kliše, v nepravděpodobném vyhocení zápletek. (Dívka, která se – právem – obává zůstat s Archibaldem v jeho ateliéru o samotě, tam preventivně pozve turistickou skupinu a na místě dostaveníčka uspořádá hromadnou exkurzi.) Oddává se potěšení vypravěčskou nehorázností; v ARCHIBALDOVI ji publikum rádo odhalilo, zatímco ve starší ZUZANĚ zůstala ironie ještě mnohým skryta – Buñuel nad tím mávne rukou. Může ale dnes kdokoli pochybovat, že dramaturgie náhod a nepřípadných spojení ve „velkých“ Buñuelových raných a pozdních surreálných dílech a v „nejlidovějších“ snímcích jeho mexického období vychází z téže záliby, z téhož smyslu pro humor? Je třeba rozlišovat mezi výběrem námětů, v němž Buñuel, jak sám zdůrazňuje, neměl v Mexiku volnost a zpracováním, které i v nepopíratelně vedlejších dílkách nikdy nebylo méně osobní. Režisér sám jen skromně podotýká, že si nikdy nebyl „nevěrný“ morálně. (Zřejmě ale ani řemeslně, což dokládá jeho odmítnutí natočit v Mexiku jeden film Andrého Cayatta znovu scénu po scéně /1951/, jak to nedávno předvedl Gus Van Sant ve své zbytečné kopii PSYCHA.)

* * *

Dalším důvodem, proč se Buñuel mohl bez sebezapření na dlouhá léta asimilovat v prostředí, které se tolik lišilo od bohémské Paříže jeho mládí, byl zřejmě jistý respekt k hollywoodské řemeslné perfekci. Ačkoli, jak v stáru píše, ho avantgardní díla Ganceho, Dulacové i Mana Raye nenechala chladným, coby začínající kritik je zavrhoval ve prospěch Freda Nibla, Bustera Keatona a dalších amerických „funkcionalistů“ (s výjimkou Chaplina, kterého už intelektuálové „zkazili“). Výhradně dobře odvedené řemeslo mu ale neimponovalo, a jak napovídá jeho stať *Poezie a film* z roku 1953, získával k jeho adoraci v pozdějších letech stále větší odstup. Pro jeho práci bylo beztak samozřejmostí, „přešlou do krve“, dokládá to mj. svědectví Jean-Clauda Carrièra: natočené detaily přesně zapadaly do scén a navazovaly, montáž byla nezvykle rychlá (zabrala maximálně dva dny), neboť víceméně stačilo odstříhnout klapky, následovala drobná vylepšování a přehození některých sekvencí. Režisér hledal „podvědomě, ale neomylně“ určitá, i nepatrná gesta a pohyby. Jeho práce byla „po japonském způsobu na milimetr přesná, bez jakéhokoli psychologického objasňování“. Časově náročnější bylo jen míchání, během něžž se zvuky dostávaly na překvapující místa. Detailismus zvukového střihu i Buñuelovo celkové zaujetí montáží, jež můžeme vyčíst už z jeho prvních teoretických textů, má bezpochyby prvotní základ v jeho hudebním nadání a vzdělání, v přirozeném citu pro rytmus; jako filmař zde pak zůstává pravým, i když značně „zklidnělým“, dítětem své doby, éry střihu konce dvacátých let.

4) Srov. Luis Buñuel, *Do posledního dechu*. Praha 1987, s. 129. Natočil ji ve Španělsku roce 1935 (ZATRPKLÝ DON QUINTIN), jako první ze tří ryze zakázkových filmů. (V Buñuelově díle představují tu „nejčernější díru“.)

Přímou analogii film-hudba, která by udělala z rytmu **určující** podmínku „filmovosti“ mladý Buñuel nicméně odmítá. Film se ale přesto „komponuje“... během montáže, jež „není pouhým spojováním, ale hlavním tvůrčím aktem“. Natáčení by mělo předcházet či provázet segmentování celého budoucího filmu, to jest příprava montáže, ať už zapsaná či jen v hlavě režiséra (v praxi už tak pracovali Ruttmann nebo Vertov). Mimo práce na montáži, během níž se režisér stává dirigentem „orchestru“, jsou podle něj všechny ostatní technické problémy banální a snadné. Jelikož přisuzuje jednotlivému záběru malou filmovou hodnotu, považuje v této době estetiku rané kinematografie, filmující akce v celku bez detailních prostrhů, za „překonanou“.

Filmově teoretickým textům předcházely – jako u Claira či Hitchcocka – literární pokusy. Prvním zveřejněným se stala povídka *Strašlivá zrada* o neshodách básníka s větrem, ironizující romantické téma. V Madridu a později v Paříži uveřejnil Buñuel řadu dalších převážně kratších děl, básní, povídek a divadelních her, dochovalo se také několik nerealizovaných scénářů. V roce 1947 pro něj upravil Juan Larrea vlastní povídku z roku 1927 o podivuhodné cestě jednoho muže z naší reality, prostoru a času do imaginárních světů, bez hranic nám známých zákonů. Byl to Buñuelův třetí a poslední surrealistický filmový projekt v užším slova smyslu.⁵⁾

Do češtiny byl před několika lety přeložen nerealizovaný scénář *Tam dole*, adaptace díla J. K. Huysmanse (*La-bas*, 1891). Hlavní postavou je Gilles de Rais, kdysi spolubojovník Jany z Arku, z něhož se stane vášnivý vyznavač Zla, páchající s velkým potěšením otřesné zločiny na nevinných chlapcích. Po dopadení nejeví žádné výčitky svědomí ani strach z potrestání. Skutečný děs v něm vyvolá teprve hrozba vyobcování z církve, jež ho dovede k pokání. Na smrt jde jako muž hluboké víry, vážený všemi, kdo ho předtím jakožto Satanova spojence prokleli. Tato historie z 15. století se prolíná s příběhem spisovatele Durtala, kterého z jeho studií o neslýchaných zvrácenostech středověku vyrušuje román s jistou paní Chantelouveovou, končící na novodobé černé mši. Sex se během staletí stal banálním a nemotorným a i vzývání ďábla dostalo trapně komickou příchuť.

Při titulcích je divák uveden do středověkého prostředí, sleduje mši v kapli na zámku v Poitou. Dění komentuje mimo obraz spisovatel Durtal, hlavní část je celá vystavěna na paralelismu obou vzdálených příběhů, a po Gillesově obrácení na víru se groteskně dekadentní vyústění odehrává v současnosti, která s Bohem ztratila i Ďábla. (Stejně jako v *NENÁPADNÉM PŮVABU BURŽOAZIE* nechá i zde Buñuel duchovního spáchat vraždu.)

Pokud známe Buñuelovy filmy napsané spolu s Jean-Claudem Carrièrem, můžeme při čtení scénáře *Tam dole* toto nenatočené dílo od začátku do konce „zhlédnout“, neboť rozpoznáme známou náladu, lakoničnost vyprávění a suchý humor. Vše výborně ladí i s oním „buñuelovským rytmem“, jakoby si o něj říkalo.

Přibližně ve stejné době, kdy ho v Paříži uvedl Jean Epstein do filmové praxe, začíná Buñuel pravidelně dopisovat o filmu do madridské *La Gaceta literaria*. Člámkům, které zde v letech 1927 až 1929 vyšly, je dnes přiznáván zásadní vliv při utváření seriózní španělské filmové kritiky. Pochvalně píše o Niblově *DÁMĚ S KAMELIEMI*, Dreyerově

5) Název scénáře zní *Nečitelně Zkurvysyn*, v českém vydání Buñuelových pamětí *Nečitelný syn flétny* či ještě opatrněji *Illegible, syn Flautin* v monografii Jiřího Cieslára.

UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ a o Stroheimových dílech CHAMTIVOST a VESELÁ VDOVA, aniž by zamlčel svůj principiální odpor k **naturalismu** v literatuře i na plátně. (Tento fakt se Gilles Deleuze rozhodl při své interpretaci ignorovat, viz dále.) S předními filmovými umělci své doby je zajedno v odmítnutí barevného a zvukového filmu (1927, tj. krátce před jeho zavedením). Syžet Langovy METROPOLIS, jež ho ohromila, pro něj zůstává ideově nepřijatelný, což ho vede k vyhlášení nadvlády formy nad obsahem; Ganceově NAPOLEONovi už podobnou shovívavost neprokáže (a rozejde se kvůli tomu se svým učitelem Jeanem Epsteinem). V autobiografii *Do posledního dechu* uvedl po letech své někdejší příkré soudy proti příliš zjevným intelektuálním ambicím Abela Gance a Germaine Dulacové (ŠKEBLE A KNĚZ) na pravou míru.

* * *

Buñuelovy nejlidovější, zakázkové náměty skýtaly jen málo prostoru pro neobvyklé filmařské nápady. Ve FLAMENDROVI se titulní alkoholizovaný hrdina probouzí do života v náhlé bídě, obraz je rozostřený a proměněný příbytek nabývá jen pomalu přesnějších obrysů. V ŠEJDÍŘOVĚ DCEŘI je kamera sledující manželskou hádku umístěna uvnitř skříně, ta je zavřena a po opětovném otevření hádku zdánlivě plynule pokračuje – po mnoha letech s už dospělou dcerou. V závěru si Fernando Soler stěžuje na smůlu divákům do kamery. (Až dotud se nevzdalujeme „nápaditostem“ à la Martin Frič.) V CESTĚ DO NEBE se hrdinovi ve snu změní vnitřek autobusu v tropickou zahradu. ROBINSON CRUSOE se vidí ve snu spoután zlomyslným otcem-skřetem, ležícím ve vodě, kterou odpírá svému žíznivému synovi, okraje obrazu jsou slabě rozostřené. Ve SMRTI V TÉTO ZAHRADE chce kněz (Michel Piccoli), jeden člen skupiny bloudící tropickým pralesem, rozdmýchat oheň se stránkami vytrženými z bible, když opodál spatří zabitého hada, rozežíráního červy a svíjejícího se. Výjev nečekaně vystřídá pařížský bulvár v nočním osvětlení s triumfálním obloukem, veškerý pohyb zde stejně náhle ustrne do pohlednicového obrázku, souběžně je zpomalen zvuk městského ruchu – jsme opět v džungli.

U mnohých, pro něž je Buñuel především surrealistou, zaráží opomíjení filmu ILUZE CESTUJE TRAMVAJÍ, příběhu dvou tramvajáků, kteří si v noční opilecké euforii vypůjčí „svou“ tramvaj a pak se bojí, že ji nebudou moci nepozorovaně včas vrátit.⁶⁾ Tramvaj jede vyprázdněnými nočními ulicemi, v pouličním osvětlení vrhá na zdi domů dlouhé stíny. Na zastávkách čekají skupinky cestujících, u jatek nastoupí řezníci s vepřovými půlkami na ramenou, jedna žena mává kusem syrového masa před spolucestujícími, další muž jim nabízí mozek, pasažéři balí darované do novin. Nad opilým baronem se pohupuje flák masa (jsou rozvěšeny na držadlech) a shodí mu cylindr. Na další zastávce nastoupí do pojízdného řeznictví dvě zbožné, bojácné ženy se soškou Krista. Tramvaj jako předmět surrealistického zalíbení nás odkazuje k chladnému světu obrazů Paula Delvauxe; Buñuel nabízí na tento motiv „odmraženou“ variaci.

Čistě „statisticky“ vzato je Buñuel tím expresivnější (tričky, nelogické střihy atd.), čím více sestupuje do podvědomí, ve snech (ZAPOMENUTÍ), v religiózní extázi podpořené askezí

6) Nejedná se tedy o „sváteční vyjízdku“, jak uvádí Jiří Cieslar; srov. Jiří Cieslar, *Luis Buñuel*. Praha 1987, s. 36.

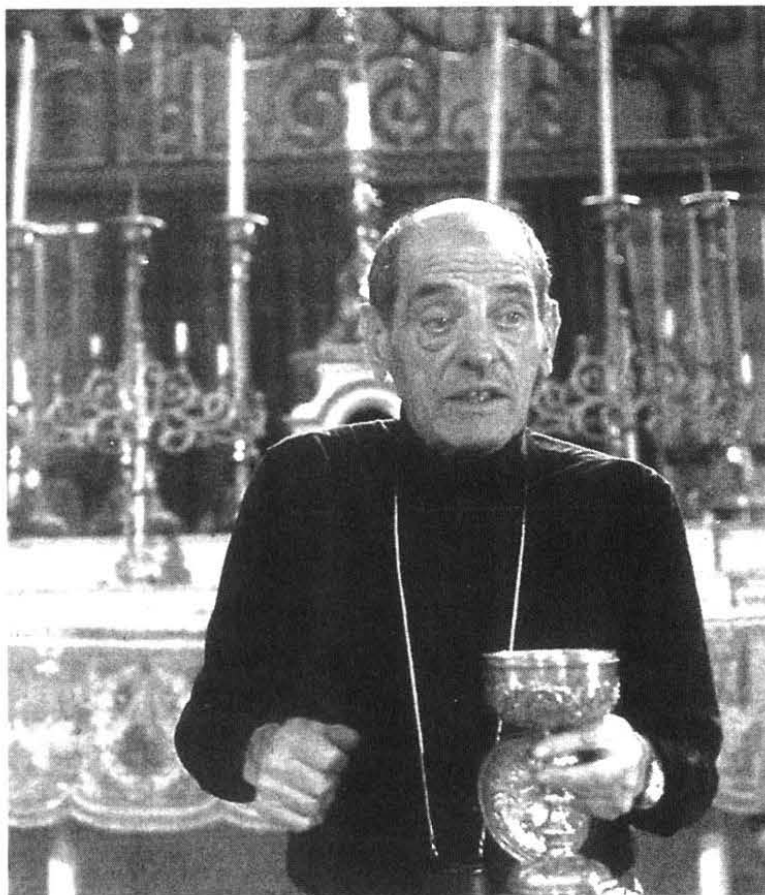
(ŠIMON NA POUŠTI) při vyčerpání (SMRT V TÉTO ZAHRADE) nebo ve filmech, které se odehrávají už výlučně v jiném stavu vědomí (ANDALUSKÝ PES, ZLATÝ VĚK), v totální absurditě společnosti (NENÁPADNÝ PŮVAB BURŽOAZIE) i dějin (MLÉČNÁ DRÁHA). To vše jsou pamětihodné ostrůvky (kde interpretátoři založili své kolonie) v kvantitativně převažujících, realisticky podaných příbězích bez kaligrafických piruet a ornamentů, bez filmového kouzlení. Některé mexické filmy připomenou vnějšími atributy italský neorealismus (bez De Sikova sociálního sentimentu), analytický chlad se ve své úsečnosti blíží Pabstovi. Formálně nemá zvláště pozdní Buñuel daleko k uvážené askezi Roberta Bressona, aniž by s ním proto soutěžil o prvenství vyvoleného proroka filmu. (Jedině v roce 1927, rok před svým debutem, prohlásil, že film už si vytvořil vlastní „znakovou řeč“ a nyní že čeká „na svého mesiáše“, který mu „dodá ideje“. Nic ale nenasvědčuje tomu, že by se do takové role chtěl stylizovat.)

* * *

Je příznačné, že už v jedné ze svých prvních teoretických přednášek si Buñuel počátkem roku 1927 vybírá téma zpomaleného filmu a ilustruje ho mj. snovou sekvencí z Renoirova DĚVČETE OD VODY. I ve svém post-avantgardním období zůstal přesvědčen, že umění filmu je předurčeno k určitému poslání, jež ale zůstává nenaplněno – u žádného jiného umění nelze konstatovat takový rozpor mezi výsledky a možnostmi. (Projev *Poezie a film* je jeho hlavním teoretickým shrnutím tohoto problému.) Území mu „předurčené“ – tj. lidské podvědomí – film nedokázal náležitě obsadit a prozkoumat, místo toho ztrácí čas a energii na příběhových banalitách. Toto zpronevření není nešťastné nedopatření, ale politikum (Buñuel hovoří o „spoutaném světle“). Vinu nenesou pouze obvyklí podezřelí („reakce“), ale i sociálně angažovaní umělci, v jejichž kritických portrétech reality nezbylo místo na sny, vidiny, představy a tajemství. V tom viděl Buñuel základní nedostatek italského neorealismu – a ještě v době jeho zenitu (1950) odpověděl ze vzdáleného Mexika ZAPOMENUTÝMI. Zde nechal vstoupit sny a halucinace do světa sociálně nejslabších (dětí na periferii mexického velkoměsta), kde jsme na přechody mezi reálným a ireálným nejméně zvyklí. Málo filmařů (např. Pasolini v ACCATTONE) se pokusilo ukázat, jak sní ti, kteří nemají co ztratit. Ve filmu PALERMO NEBO WOLFSBURG (1979) vypráví Werner Schroeter příběh sicilského gastarbeitera v Německu, který se z lásky dopustí vraždy a během soudního procesu propadá dlouhým horečnatým vizím. Tříhodinový snímek je naprosto věrný v popisu sicilských a západoněmeckých reálií, ve vystižení obou rozdílných mentalit. Z věcného dokumentarismu pozvolna a zázračně přejde k šílené surreálné opeře velkých gest, árií, duetů a sborů. Schroeter zde po třiceti letech se závratnou suverenitou sklízí „setbu“ Buñuelových ZAPOMENUTÝCH: sloučení neorealismu se surrealismem.⁷⁾

* * *

7) Vytvořit ze zcela heterogenních přísad soudržný styl je ovšem nebezpečné dobrodružství, které nechalo mnoho filmařů ztroskotat. Deformovaná optika, stylizované barvy, zpomalování, přízračné tváře, hlasy v ozvěnách – to vše smícháno a podáváno jako „poetický film“, ten obskurní předmět nenávisti, nejen pro Tarkovského. Zvlášť fatální je, když se literární poezie promění režisérovi na plátně ve vetešnictví, jako v odstrašujícím SANATORIU NA VĚČNOSTI (1973) Wojciecha J. Hase, jinak tvůrce Buñuelova oblíbeného RUKOPISU NALEZENÉHO V ZARAGOZE (1965).



Luis Buñuel (22. 2. 1900 – 30. 7. 1983)

Foto archiv

V politice zastává Buñuel krajně pesimistické stanovisko. Ale existuje ještě druhý Buñuel, který mlčí a – když je zapotřebí – jedná (jako v letech španělské občanské války a už před ní jako autor *ZEMĚ BEZ CHLEBA*). V roce 1954 natáčí *ŘEKA A SMRT*: na mexické vesnici řadí dědičné šilenství krevní msty bez konce, rituál živý absurdními zvyky a nevzdělaností. Kdesi daleko existuje jiný svět, čisté moderní velkoměsto s funkcionalistickou architekturou, s nemocnicemi a školami. Buñuel později prohlásil, že naději v kultivaci lidstva, jak ji lze v *ŘECE A SMRTI* nalézt, nesdílí, ale dá se věřit, že by on a Luis Alcoriza napsali scénář v rozporu se svým přesvědčením, když to jinak i v těch nejkomerčnějších snímcích odmítali? Spíš se zdá, že vedle rétora Buñuela, který se z racionálního hlediska mohl všem osvětovým a osvícenským snahám jediné vysmát, žil po celou dobu prakticky jednající diskrétní idealista, občan.

V pařížském Květnu 1968 viděl sympatickou hromadnou surrealistickou akci, pravděpodobně poslední svého druhu. Jako velmi prozíravá působí dnes jeho varování před všemocností médií zaštiťujícími se právem na informace. Od liberalizace sexu si nic neslibuje, označuje ji za „překračování svobody“ a dává jí za vinu, že pravá láska začíná ze života zcela mizet. (Vznešená, nejvyšší láska s ním byla beztak neslučitelná a musela vést k smrti, prohlašuje Buñuel i ve stáří a nechá nás vzpomenout si na wagneriánský patos, jemuž se *ZLATÝ VĚK* jen způli vysmívá a na němž krásně stoná film *PROPASTI VÁŠNÍ*.)

Syžet ROBINSONA CRUSOE dává Buñuelovi dobrou příležitost sestoupit k samotným kořenům neřešitelných rozporů ve společenských vztazích. Robinson trpí samotou a nemožnost lidsky komunikovat ho dožene až na pokraj šílenství. Jakmile se ale objeví Pátek, je Robinsonovou první reakcí nedůvěra. Když mu přece nabídne přátelství, pak ne pod svým jménem, ale jako „Pán“, aby nedošlo k omylům. Zabíjení protivníků, jak ho praktikují běloši, má kanibal za nesmyslné, neboť neslouží ke stravě.

Buñuel sám se označuje za „destruktivního ducha od přírody“ (pro Bretona byl „režisérem svědomí“, což se ale nevylučuje) a na potvrzení dá k dobru své nadšení lidstvem, které v druhé půli dvacátého století stálo díky atomové bombě konečně na prahu sebezničení. Černohumorná provokace, anebo upřímná a dost netrpělivá touha po posledním soudu, po staletí slibovaném Písmem? Jak jsme připomenuli, odsuzoval Buñuel naopak politicky motivovaný terorismus. „Angažovaná“ brutalita nakonec jen pomůže utvrdit řád, jímž chtěla otrást, což pěkně ukázal Fassbinder v TŘETÍ GENERACI. (Příbuzný Buñuelův námět o podivné alianci mezi terorismem a vědeckým výzkumem zůstal nerealizován – a v časech ovce Dolly by to už snad bylo i redundantní.)

V PŘELUDU SVOBODY vystupuje náš autor s nehybnou, až nápadně průměrnou visází (celý život měl rád přestrojení) do horního patra výškového domu a svou zbraní kosí bez záští a bez výběru jednoho chodce za druhým. Už ON dával na vrcholku kostelní věže najevo své pohrdání lidským hmyzem, hemžícím se dole na chodníku, ale paranoická manželská žárlivost byla pohnutkou příliš privátní a dílčí, než aby opravňovala ke zločinu.

Šimon na poušti vylézá na svůj sloup, aby odtud shlížel na lidi, přiblížil se Bohu a kázal o něm. Nechová ale k pozemskému hemžení stejné pohrdání jako ON, který by chtěl z výšky věže nečistý život „tam dole“ nejraději zastavit nebo střelec na vrcholu věžáku v PŘELUDU SVOBODY, který už na tom pracuje? „Vadilo by ti, kdyby se jedna z těch teček přestala pohybovat?“ ptá se na vídeňském ruském kole v Reedově TŘETÍM MUŽI Orson Welles a ukáže dolů na občany města, jež decimuje svým falešným penicilínem. (Následuje slavný antihumanistický monolog, jehož přesvědčivá perverzní logika nás nechá málem zapomenout, že Welles stál v občanském životě vždy na straně demokracie – tak jako Buñuel.)

Božsky vyvýšený pohled anebo spíš ďábelský? (Perspektiva pilota nad Hirošimou...) „Kristus a Satan jsou nerozlučná dvojice“, nechá Buñuel se zlomyslným úsměvem prohlásit jednu z postav *Tam dole*. Jsou jen dvě království: jejich.

Přímé zpodobnění pasáží ze Starého zákona najdeme v ILUZE CESTUJE TRAMVAJÍ. Pro publiční lidovou slavnost sehraje skupina nadšených ochotníků (dělníků, tramvajáků) kus ve stylu pašijových her, v podomácku vyrobených kulisách a kostýmech. Mile naivní hra ukazuje Luciférovo vyhoštění z řad andělů, jeho proměnu v hada, svedení Evy a vyhnání lidí z Ráje. Zavržený Lucifer slibuje pomstu... samozřejmě prostřednictvím atomové pumy.

V prologu ZLATÉHO VĚKU nás Buñuel uvádí do života štírů a dává nám na srozuměnou, že ukázané výjevy (včetně vítězného boje štírů s krysou) jsou předobrazem dalšího dění, pohnutých událostí kolem zakládání imperiálního Říma i všech ostatních hvězdných momentů lidstva. Truffaut a jiní pokaždé rozpoznali v Buñuelově přístupu někdejšího studenta etymologie, který miluje nejrozličnější havěť, studuje její instinkty, ale rozumí i pohnutkám Gastona Modota, jež ho nutí brouka na zemi rozšlápnout, nakopnout pejska

nebo povalit nebohého slepce. (I jednorozměrně kladný hrdina filmu TO JE ÚSVIT obrátí náhle kdovíproč želvu vzhůru nohama na krunyř). V roce 1953 snil Buñuel o zcela realisticky pojednaném filmu s lidmi obdařenými vlastnostmi včel, pavouků atd. Alain Resnais předvedl v MÉM STRÝČKOVÍ Z AMERIKY (1979) podobnosti v determinaci jednání krysy a člověka (aniž by tvrdil, že jsou si rovni). Pro Buñuela jsou projevy agresivity u zvířat i u lidí iracionálnější než pro Resnaise, který nechal svou „organickou komedii“ komentovat skutečným vědcem s jeho nebuñuelovskou důvěrou v prospěšnost a humánnost poznání. Společný je u Buñuela i Resnaise smysl pro humor, který si o příčinách lidského počínání nedělá iluze. (Buñuelův nerealizovaný námět o podceňované roli náhody v životě jakoby předznamenával Resnaisův SMOKING, NO SMOKING, další příbuzné má v dílech Kieslowského a Tykwera.)

* * *

Pokud se někdy Buñuel přizná ke své víře v nezbytnost vytvořit „novou civilizaci“, neopomene dodat, že nemá v tomto ohledu nejmenší naději. Jan Švankmajer se zmínil o překlenutí doby před vznikem „nové utopie“ a se zdravou buñuelovskou skepsí konstatuje: „Na rozdíl od mnohých jiných umělců jsem si nikdy nemyslel, že by změna režimu mohla mít na umění výraznější pozitivní vliv“, jelikož vztah umělců k režimu zůstal i po jeho výměně „kolaborantský“. Buñuel často říkal, že kdyby se musel rozhodnout, dal by životu v New Yorku vždy přednost před životem v Moskvě, přes všechny své americké zkušenosti. Dnes, kdy jako jediná alternativa vítězného kulturního monopolu vystupují figury jako Saddám, Milošević nebo Lukašenko, je volba ještě mnohem snazší... a beznadějnější.

Většina Buñuelových filmů říká nesmlouvavě: „Toto není úsvit“ a vyvrací optimismus těch nemnoha, které se snaží tvrdit opak (jeden hned v názvu). Negace je cenou za střízlivou důslednost, ale také novým východiskem, dostatečně bytelným, aby mělo cenu zkusit se od něj odrazit. Totéž bychom mohli říci i o „pesimismu“ Roberta Bressona. Podobní jsou si přesností, vážností, nesentimentálností i některými hrdiny (Nazarín je robustnější bratr venkovského faráře). Ze stejného „materiálu“ jsou postaveny i fundamenty jejich zvláštního pesimismu, jen se o nich u Bressona hovoří samozřejměji a snáze.

Buñuel vešel příliš ve známost jako ateista, než aby dříve nebo později sám nepocítil touhu tomuto klišé uniknout. V jeho rozličných vyjádřeních se můžeme dočíst, že „věřit, nebo nevěřit je totéž“, že ve filmu nechce stanout na straně antiklerikálů, že miluje kláštery a vždy rád povečeří v kruhu mnichů (k jeho nejlepším přátelům patřil páter z řádu dominikánů), že mu slovo ateismus začíná lézt na nervy. Na konjunkturu neevropských kultur a náboženství neshledává nic obdivuhodného a provokativně trvá na svém: „Vše, co není křesťanské, je mi cizí.“ Víc než kacíři, jimž vyčítal nudnost, mu imponovali kněží jako Nazarín, které jejich čistá víra nevyhnutelně postaví proti společnosti. (Přípravným „náčrtem“ byl Piccoliho misionář ve SMRTI V TÉTO ZAHRADĚ.) Pozorní současníci líčili Buñuela jako bytostného katolíka a křesťana (mj. Orson Welles a Rafael Alberti – nezávisle na sobě, ale stejnými slovy.)

Ateismus byl pro Buñuela přitažlivý jako výraz protestu, ale nikdy primárně proti Bohu, ale proti systému, proti „státnímu náboženství“, jehož historie začala ediktem milánským

(313 n. l.) a za Buñuelova života pomalu doznívala; dnes je uzavřena. Křesťanství hraje v současnosti tak marginální roli, že by na něm Buñuel, kdyby dnes žil, určitě neplýtlval síly, spíš by se k němu přimklul ještě těsněji – už jenom pro vztek davu. Člověku zrozenému pro NE se nenadále vrací spojenec z druhé strany barikády.

Nejpozději od katolické ceny pro NAZARÍNA (od níž se režisér nezapomněl distancovat) bylo zjevné, že moudřejší z řad duchovních nechtějí mezi sebou postavu Buñuelova formátu postrádat a věří, že mu mohou nabídnout místo ve svém kruhu, aniž by přitom došel újmy jejich nebo jeho světonázor. (To jistě není nic nového: už církevní otcové se dovedli postarat o to, aby se pod střechu jejich nauky dostali „pohanští“ antičtí myslitelé.)

Kdo hovoří o Buñuelovi jako o ateistovi, musí přinejmenším dodat... ve dvacátém století. V autobiografii vzpomíná Buñuel na dětství ve světě, který se od dob středověku téměř nezměnil, v němž přežila zbožnost ve své autentické podobě, jak ji evokuje scénář *Tam dole*. Je to totéž absurdní křesťanství, ale zde ho Buñuel vidí s nefalšovanou sympatií. Dvacáté století se svým hlukem, politickým a mediálním terorismem ruší rovnováhu. Film měl končit ve vyprázdněném chrámu, nájezdem na obraz Grünewaldova Krista, „zmučeného, odpuzujícího, tajemně spirituálního“... za doprovodu zvonů. Kdo chce v Buñuelovi vidět člověka víry, mluví o „středověkém“ Buñuelovi.

V dlouhých hodinách trávených pravidelně v naprosté mlčenlivosti v odlehlém rohu baru nad sklenkou dry martini, o nichž se zmiňuje v *Do posledního dechu*, žil možná Buñuel svůj vysněný středověký život – plný něhy i krutostí, hluboké víry i drzého rouhačství, lásky animální i kurtoazní, umění a mystiky... život se vším, co k němu patří, jenže **na svém místě**. Buñuel si ho dokázal velice dobře představit a já si představuji Buñuela, jak stihl tento druhý život v osamění celý prožít. Tehdy byl šťastný.

* * *

Většina Buñuelových filmů se odehrává na místech jakýmsi zvláštním způsobem odtržených od ostatního světa. Vedle už zmíněného sloupu v ŠIMONU NA POUŠTI, manželského sídla-vězení s velkým schodištěm ve filmu ON je to Reyův dům v TRISTANĚ a jeho usedlost ve VIRIDIANĚ, salón v ANDĚLU ZKÁZY, autobus měnící se ve snu v tropickou zahradu v CESTĚ DO NEBE, džungle ve SMRTI V TÉTO ZAHRADE, tramvaj v ILUZE CESTUJE TRAMVAJÍ, ostrov banditů a hrad Selligny ve ZLATÉM VĚKU, ostrov v DÍVCE a samozřejmě Robinsonův ostrov. Těmto místům je vždy vlastní nějaké kouzlo, zpravidla zhoubné, postavy je nemožnou opustit buď fyzicky (ostrov, džungle), brání jim v tom jiný člověk (ON) nebo neviditelné zábrany (ANDĚL ZKÁZY). Viridianu připoutá ke svému sídlu Fernando Rey sebevraždou, Tristanu svatbou, tramvajáci jsou zajatci tajně zcizeného vozidla tak dlouho, dokud ho stejně tajně nevrátí (ILUZE CESTUJE TRAMVAJÍ), podobně jsou k sobě připoutáni v CESTĚ DO NEBE pasažéři autobusu. V napjaté atmosféře přestávají platit pravidla etikety (ANDĚL ZKÁZY), z nepřátel se stávají spojenci (SMRT V TÉTO ZAHRADE), dochází k nepravděpodobným setkáním a „výměnám“ světů chudých a bohatých (předstírané zchudnutí ve FLAMENDROVI, dělníci v salónu ZLATÉHO VĚKU, hostina žebráků ve VIRIDIANĚ). NENÁPADNÝ PŮVAB BURŽOAZIE se odehrává v různých prostředích, ale jakmile se hosté sejdou, zhoubné místo nedovolující jim v klidu společně povečeřet, se „pokaždé znovu ustavuje“ (G. Deleuze). V POKUSU O ZLOČIN vrací starý hudební strojek Archibalda nanovo

do jeho dětského traumatu a probouzí v něm touhu zabíjet ženy, které však se stejnou pravidelností umírají dříve, než ke zločinu dojde.

(Zážitkem, který mohl Buñuelovu obsesi pro zkázonosná místa poprvé vyvolat, byla epidemie cholery v roce 1911, zmiňuje se též o fascinaci Géricaultova obrazu morové epidemie z roku 1819.)

Gilles Deleuze volí při interpretaci stěžejního surrealistického filmaře neobvyklou cestu a zdůrazňuje ty aspekty jeho díla, které ho řadí k naturalistům – čili ve filmu ke Stroheimovi. (Konvenční představě naturalismu se tady blížíme nanejvýš v ZAPOMENUTÝCH s jejich ubohými chatrčemi a smetištěm.) Archetypálním buñuelovským „milieu“, jež drží postavu ve své moci je v ryzím stavu ostrov v ROBINSONOVI, obydlený vedle titulního hrdiny početným vzorkem Buñuelova bestiáře (pavouci, krysy, papoušek, mýval, pes, kočka).

Z izolace většinou existuje východisko, i když v pozdějších filmech stále řidčeji. Někdy je tak jednoduché, že ho lze brát jen jako ironický žert: v ZUZANĚ (ĎÁBEL A TĚLO) je rodinný mír znovunastolen prostým odstraněním pudově živočišné titulní hrdinky, v POKUSU O ZLOČIN je Archibaldovi úřední autoritou oznámeno, že žádné prokletí nikdy neexistovalo, on zahodí hrací strojek a odchází vstříc happy endu s dívkou, jíž nedlouho předtím hodlal upálit (a ušetří kobyliku na kmeni stromu, jež by v ZLATÉM VĚKU neušla Modotovu běsnění).

Ve SMRTI V TĚTO ZAHRADE se skupina uprchlíků dostane do tropické džungle a ta se za nimi zavře jako neviditelná hranice v ANDĚLU ZKÁZY a postupně je připravuje o naději a o rozum. Smrtonosná zahrada je vlhkým, horkým vězením, zrádným bludištěm, v Buñuelově díle je to vedle Robinsona nejpůsobivější přírodou vytvořené „místo zkoušky“, do jejíhož naplnění musí všichni zůstat uprostřed bludného kruhu a točit se kolem vyhaslého ohně. Simone Signoretová byla ve městě chladně vypočítavou prostitutkou, džungle z ní smyje všechny cynismus a ona se zamiluje do muže, kterého předtím málem poslala na smrt. Nejsympatičtější dobrák Charles Vanel se naopak při útrapách cesty pomate na rozumu a promění se v šíleného vraha. Ke konci se postavy ocitají blízko záchrany, prozřetelnost jim sešle ve ztroskotavším letadle potraviny a zachrání je před smrtí hladem. Jako v ANDĚLU ZKÁZY upadnou ale i zde hrdinové do starého omylu (berou si od mrtvých z troskek letadla víc, než potřebují) a andělův smrtelný ortel nechá přežít jen dobrodruha a osiřelou němou dívku.

V ŘECE A SMRTI je smrtonosným koloběhem stížena celá jedna vesnice, jejíž muži se vybíjejí v dědičné krevní mstě. Prokletí zruší teprve syn jednoho z nich, kterého ovdovělá matka nechala vyrůst v „racionálním“ velkoměstě, kam moc kouzla nesahá. Takové řešení je – jak už bylo řečeno – pro Buñuela spíš atypické; Deleuze se dovolává Kierkegaarda, když říká, že nikoli síla dobra, ale síla absurdity obsažená ve víře a jejím „opakování“ nás může z materiálního, otrocky ponižujícího opakování minulosti (ANDĚL ZKÁZY) vyvést do budoucnosti. Buñuel klade podle Deleuze otázku „po možném spasení spirituální silou opakování“, jež rozetne souboj dobra se zlem. Prostředky mohou být rozličné a účinné jen od případu k případu: amour fou, víra v Boha nebo revolta (HOREČKA STOUPÁ V EL PAO, TO JE ÚSVIT). Jak jsme viděli, může vést „dobré“ a „špatné“ opakování k otevření nebo k (opětovnému) uzavření, trestající ty, kdo nepochopili zázrak absurda, případně ho chtějí mechanicky ritualizovat (církev).

Jako u Renoira jde pokaždé o to, komu se podaří nalézt cestu ke svobodě a kdo to nedokáže. Universum je nevysvětlitelné, v každé události je obsaženo „mnoho objektivních světů“⁸⁾. Jacques Rivette filmuje tak, abychom nezapomínali, že kdesi jinde probíhají jiné, možná důležitější události; Buñuel ponechává protagonisty PŘELUDU SVOBODY jejich nedopovězeným příběhům a dál se věnuje jiným, kteří jim jen na chvíli zkřížili cestu. Jindy se soustředí na jedinou ženu (DENÍK KOMORNÉ, KRÁSKA DNE), jež ale očividně žije několik protichůdných životů najednou.

V „uvědoměle“ surrealistické opozici k Bohu církve „přestěhoval“ Buñuel svou fascinaci vším nevysvětlitelným do exilu jménem Tajemství. (Postavil „záhadu proti víře.“) Udělal si to příliš snadné? U některých interpretů lze mezi řádky vyčíst cosi jako pokárání.

KRÁSKA DNE, film-záhada, který iritoval diváky nejednoznačným oddělením snu a reality a vzrušoval ironickou dekadencí syžetu, je ve skutečnosti Buñuelovým nejsvětlejším filmem. Slunce zalévá podzimní park, kde se kráska na lavičce rozhoduje ke vstupu do druhého, tajného života. Světlá je horská chata, kde se poprvé ocitá uprostřed svého sympatického manžela-sourozence v bílém pulovru a elegantně-obskurního Hussona-Piccoliho v tmavošedém. Chladně jasná je mořská pláž, po níž se s manželem procházejí. Chladně útulný je jejich prostorný byt s přepychovou koupelnou. Luxusní nevěstinec je solidní, čisté, prosvětlené měšťanské zařízení s mateřsky-autoritativní šéfkou. Světlo však vyzařuje především Catherine Deneuveová; je v jejích vlasech, v těle a bělostné pokožce, ve tváři, v chůzi, v drobných pohybech a pousmáních, v tázavém, ale ne neurotickém, otevřeném pohledu... prázdném, protože do něj ještě nikdo nevěpsal jednoznačné odpovědi. Jas osobnosti Belle de jour, který ještě vynikne v kontrastu s černí oděvu a brýlí a s temným pokušelem Piccolim, je světlem, které vychází z celé buñuelovské kinematografie. Neúplatné, neiluzivní, nesimplifikující, přesné. Vidět v Catherine Deneuveové chladně atraktivní netečnou a „odosobněnou“ personu-fetiš v lechtivé a nepřiliš závazné intelektuálské hře patří k nejsmutnějším omylům buñuelovské recepce. KRÁSKA DNE je vzácně šťastný film, protože dovolí své hrdince, aby se celá „našla“ – a je naprosto nepodstatné, která část tohoto procesu se odehraje v takzvané realitě, v představách nebo ve snu. Druhotná jsou i veškerá rizika, která na ni číhají (je manžel v závěru po atentátu paralyzován, nebo je zdravý?), o morálních výčitkách ani nemluvě. Podstatné je otevřít se všem možnostem a jejich jasu, **žít nevysvětlitelné**. Těžko bych si vybavil film, u něž jsem měl stejně silný dojem „happy endu“.

(Jak daleko tu jsme od chorobně zhoubné schizofrenie, je dobře vidět, vzpomeneme-li si, jak nechal hrát Deneuveovou Roman Polanski ve HNUSU, anebo na Hitchcockovu MARNIE, kterou Connery nejprve usvědčí z nemoci, aby ji mohl léčit, ochočit si ji – přesně toho je KRÁSKA DNE ušetřena.)

V roli Tristany se Catherine Deneuveová ptá Fernanda Reye: „Který z těchto sloupů je hezčí?“ „Vždyť jsou všechny stejné“, zní odpověď. „Který kousek dortu mám sníst? Kterou ulicí se vydat?“ Podobně si vybírá i Jeanne Moreauová v DENÍKU KOMORNÉ. Je na pozoru, ví o každém muži, co je zač, a přesto i ona váhá, zda nezvolit nejtemnější cestu (fašismus zosobněný v postavě Josefa). Konec Tristaniny cesty znamená ztrátu ideálů,

8) Gilles Deleuze, *Kino 2. Das Zeit-Bild*. Frankfurt a. M. 1991, s. 138.

panenství i nohy, ale žádný konec vlastně neexistuje, protože ve zpětném chodu posledních vteřin ji Buñuel vrátí na rozcestí jejího dětství. Na cestě končí NAZARÍN i nenápadně půvabní měšťané; volba pokračuje dál, v tom je zoufalství i naděje. Evidentní štěstí na konci KRÁSKY DNE není nezvratné, nikdy nezmizelá dcerka v PŘELUDU SVOBODY může zůstat navždy pohřešovaná; uspět, nebo selhat může pokaždé i Kristus (MLÉČNÁ DRÁHA). Z možných cest je ve filmu třeba častěji zobrazit tu horší, aby víra nebyla sebeobelháváním, podvodem, ale zůstala navždy *krajně nejistá, čili živá*.

Mgr. Milan D. Klepikov (1965)

Je doktorandem na katedře filmové vědy FF UK v Praze.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, katedra filmové vědy,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Citované filmy:

Accattone (Pier Paolo Pasolini, 1961), *Andaluský pes* (Un chien andalou; Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1928), *Anděl zkázy* (El ángel exterminador; Luis Buñuel, 1962), *Cesta do nebe* (Subida al cielo; Luis Buñuel, 1951), *Dáma s kaméliemi* (Camille; Fred Niblo, 1927), *Deník komorné* (Le Journal d'une femme de chambre; Luis Buñuel, 1963), *Děvče od vody* (La Fille de l'eau; Jean Renoir, 1924), *Dívka* (La Joven; Luis Buñuel, 1960), *Dobrodružství Robinsona Crusoe* (Las aventuras de Robinson Crusoe; Luis Buñuel, 1952), *Flamendr* (El gran calavera; Luis Buñuel, 1949), *Hnus* (Repulsion; Roman Polanski, 1968), *Horečka stoupá v El Pao* (La Fièvre monte à El Pao; Luis Buñuel, 1959), *Chamtivost* (Greed; Erich von Stroheim, 1924), *Iluze cestuje tramvají* (La ilusión viaja en tranvía; Luis Buñuel, 1953), *Kráska dne* (Belle de jour; Luis Buñuel, 1966), *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Mléčná dráha* (La Voie lactée; Luis Buñuel, 1969), *Můj strýček z Ameriky* (Mon Oncle d'Amérique; Alain Resnais, 1979), *Napoleon* (Abel Gance, 1925 – 1926), *Nazarín* (Luis Buñuel, 1958), *Nenápadný půvab buržoazie* (La Charme discret de la bourgeoisie; Luis Buñuel, 1972), *On* (El; Luis Buñuel, 1952), *Palermo nebo Wolfsburg* (Palermo oder Wolfsburg; Werner Schroeter, 1979), *Pokus o zločin /Zločinný život Archibalda de la Cruz/* (La Vida criminal de Archibaldo de la Cruz; Luis Buñuel, 1955), *Propasti vášní* (Ambismos de pasión; Luis Buñuel, 1953), *Přelud svobody* (Le Fantôme de la liberté; Luis Buñuel, 1974), *Psycho* (Gus Van Sant, 1998), *Rukopis nalezený v Zaragoze* (Rękopis znaleziony w Saragossie; Wojciech J. Has, 1965), *Řeka a smrt* (El Río y la muerte; Luis Buñuel, 1954), *Sanatorium na věčnosti* (Sanatorium so znakom smrti; Wojciech J. Has, 1973), *Smoking, no smoking* (Alain Resnais, 1993), *Smrt v této zahradě* (La Mort en ce jardin; Luis Buñuel, 1956), *Světla velkoměsta* (City Lights; Charles Spencer Chaplin, 1930), *Šejdířova dcera* (La hija del engaño; Luis Buñuel, 1951), *Šimon na poušti* (Simon del desierto; Luis Buñuel, 1965), *Škeble a kněz* (La Coquille et le clergyman; Germaine Dulacová, 1928), *To je úsvit* (Cela s'appelle l'aurore; Luis Buñuel, 1956), *Tristana* (Luis Buñuel, 1970), *Třetí generace* (Die dritte Generation; Rainer Werner Fassbinder, 1979), *Třetí muž* (Third Man; Carol Reed, 1949), *Utrpení Panny orléanské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1928), *Veselá vdova* (The Merry Widow; Erich von Stroheim, 1925), *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *Zapomenutí* (Los Olvidados; Luis Buñuel, 1950), *Zatrpklý don Quintín* (Don Quintín el amargao; Luis Buñuel, 1935), *Země bez chleba* (Las Hurdes; Luis Buñuel, 1932), *Zlatý věk* (L'Age d'or; Luis Buñuel, 1930), *Zuzana /Dábel a tělo/* (Susane /Demonio y carne/; Luis Buñuel, 1950).

Literatura:

- AUB, M.: *Die Erotik und andere Gespenster*. Berlin 1992.
BOGDANOVICH, P. – WELLES, O.: *Hier spricht Orson Welles*. Berlin 1994.
BUÑUEL, L.: *Do posledního dechu*. Praha 1987.
BUÑUEL, L.: *Die Flecken der Giraffe*. Berlin 1991.
BUÑUEL, L. – CARRIÈRE, J.-C.: *Tam dole*. Praha 1996.
CARRIÈRE, J.-C.: *Vyprávět příběh*. Praha 1995.
DELEUZE, G.: *Kino 1. Das Bewegung-Bild*. Frankfurt a. M. 1990.
PETZKE, I.: *Das Experimentalfilm – Handbuch*. Frankfurt a. M. 1989.
SCHEUGL, H. – SCHMIDT, E.: *Eine Subgeschichte des Films*. Frankfurt a. M. 1974.
SCHÜTZ J.: *Aussenwelt – Innenwelt*. Frankfurt a. M. 1990.
SCHWARZE, M.: *Luis Bunuel*. Hamburg 1985.
ŠVANKMAJER, J.: *Rozhovor s T. Gilliamem*. „Film a doba“ 44, 1998, č. 1, s. 2.
TRUFFAUT, F.: *Die Filme meines Lebens*. Frankfurt a. M. 1999.
ULVER, S.: *Západní filmová avantgarda*. Praha 1991.
WEISS, P.: *Avantgarde Film*. Frankfurt a. M. 1995.

SUMMARY

DIVINE OPPOSITION

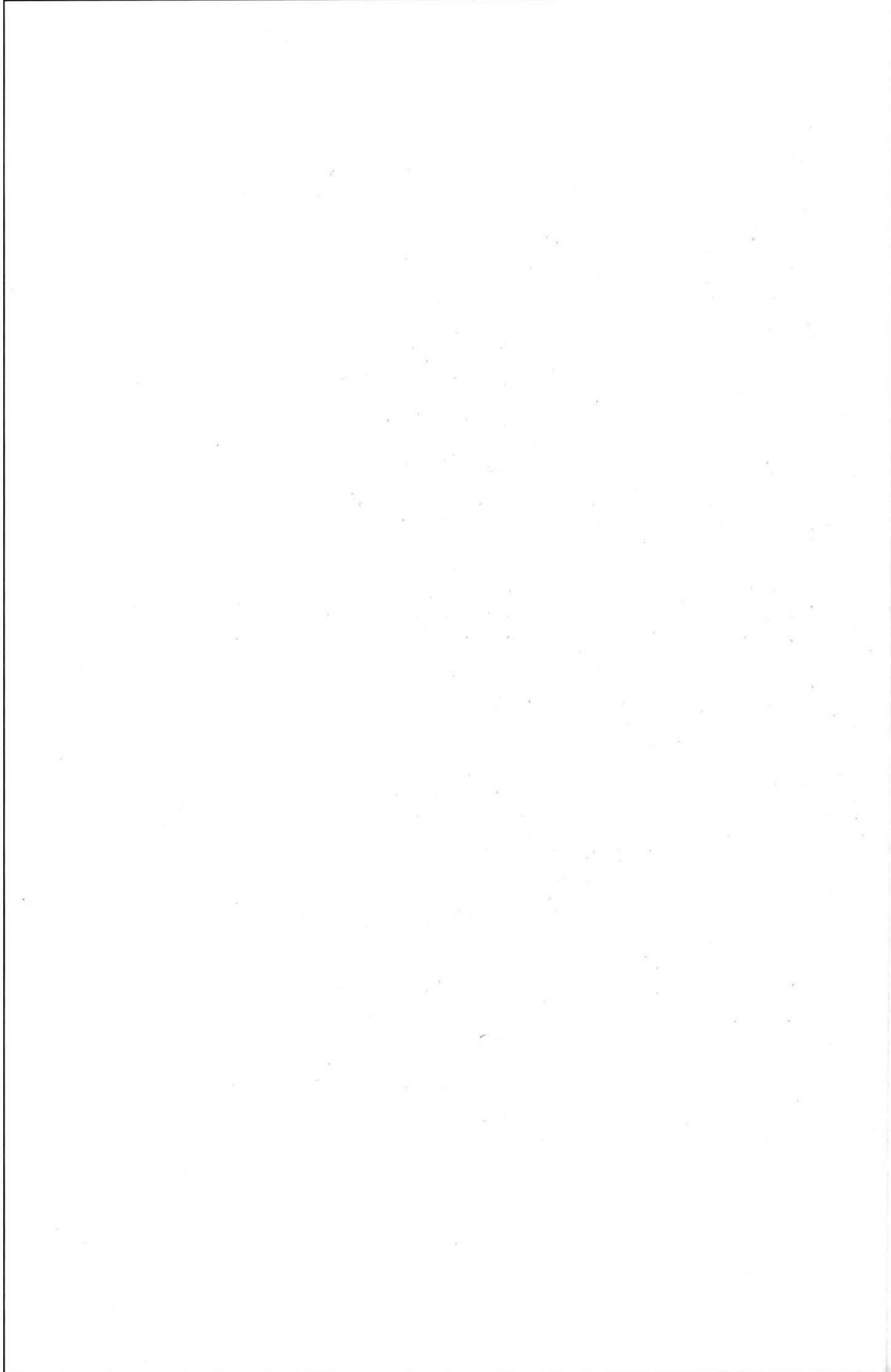
(Notes to an Essay)

Milan D. Klepikov

From a slashed eye to an explosion in the Jouffroy passageway, the work of don Luis Buñuel unfolds, from beginning to end suspended on two desires which cannot be conceived as the defining motifs of the film but they do allow us to well imagine it: the **filmmaker's** yearning for a *violent* opening, a look "inside", and the **moralist's** yearning for destruction, devastation and apocalypse. Film... morality. It is as if, in one breath, both words could only be expressed in the context of Buñuel. (To the last breath). It wasn't poetry, literature but morality which brought Buñuel to the Surrealists; only for this reason, even after many years, did he remember them as a society of "beautiful people".

When reformist Communism came into fashion, he declared himself rather as a Stalinist and advocate of dictatorship. When they came to him with Luther, he felt nostalgia for mediaeval inquisitors. Terrorism aimed at the whole of humanity were one of his Surrealist dreams but he was horrified and disgusted by terrorism demanding innocent victims in the name of a particular ennobled goal. Not Kant but de Sade. Not to rise up, reform and better oneself but to look into the darkness... and to be silent. It's all there in the photographs of the young, hardy sportsman Buñuel: in aspect, stance and smile. How much can be "endured"? He begins experimenting with his own body, he sets tests. Training like that is not lost: in literary coffee-houses, film studios, diplomatic services... Of all filmmakers, the one who feels the hurt least. A boxer.

Translated by Karolina Vočadlo



SKUTEČNOST BEZ MOŽNOSTÍ

Luis Buñuel jako dokumentarista světa

Karel Thein

Následující řádky zdůrazňují strategickou roli dokumentárních prvků v díle Luise Buñuela. Jakkoli je jejich klíčový význam obecně uznáván, jen vzácně jen jim věnována podrobná pozornost. Výjimku tvoří komentáře ZEMĚ BEZ CHLEBA, jejichž součástí bývá poukaz na očividnou souvislost tohoto snímku se ZLATÝM VĚKEM i s pozdějšími díly mexického období. Mým záměrem je naznačit povahu těchto souvislostí a jejich implikací pro pojetí filmu jako uměleckého díla. Dokumentární sekvence budou chápány jako přímočarý dramatický prostředek, jenž zdůrazňuje vnitřní nekoherentnost a slabou srozumitelnost skutečnosti. Tyto sekvence fungují jako katalyzátor zvratu v pojetí uměleckého díla a vedou k převrácení vztahu, který dílo nastoluje mezi skutečným a možným. Ryze popisné prvky jsou přitom právě tím momentem, který zbavuje dílo realistické povahy a činí z něj dílo fantastické. Zatímco pokusy o filmový i literární realismus vycházejí z přesvědčení, že skutečnost je rámcem mnoha různých možností, které dílo aktualizuje, umění fantastična škrtná samotný pojem možnosti a pracuje s mnoha různými skutečnostmi, jimž není nadřazen vyšší společný rámec. Fantastická skutečnost není obecná, ale vždy jedinečná, a proto znovu a znovu neznámá.

Také Luis Buñuel přijímá naprostý triumf neznámé skutečnosti nad možnostmi. Toto vítězství se promítá do popisu vnitřně nekonečně bohatých ploch světa, který nelze beze zbytku zachytit teoretickou zkratkou, neboť i každá teorie je jen jedním z jeho momentů. Jako každý autor, Buñuel si z těchto ploch vybírá ty, které odpovídají jeho afektům a technice, kterou má k dispozici. Počínaje ZLATÝM VĚKEM je jeho volba jasná: na jedné straně se snaží přiblížit lidské skutečnosti pomocí zvláštní sociální antropologie touhy, na druhé straně se od této skutečnosti odtahuje a zaujímá svrchovaný odstup entomologa, sledujícího obludné hemžení vzájemně se požírajících samečků a samic.

Výslovné potvrzení převahy skutečnosti nad možnostmi nacházíme v celé řadě Buñuelových vyjádření, z nichž také vysvítá, že části filmu jsou vždy důležitější než jeho celková zápleтка. Každý svět je především hromadou věcí, šeptajících nesrozumitelné hrozby podobné bzučení hejna hmyzu. Axiom „všechno je naprosto uskutečnitelné“, jímž je v textu *Žirafa* (1933) definována povaha umění, vyjadřuje zásadně popisnou povahu díla, které má za úkol vyjádřit daný výsek reality co nejpodrobněji. Buñuelova polemika s italským neorealismem, jenž skutečnost neukazuje, ale *ochuzuje*, dokládá takový postoj.

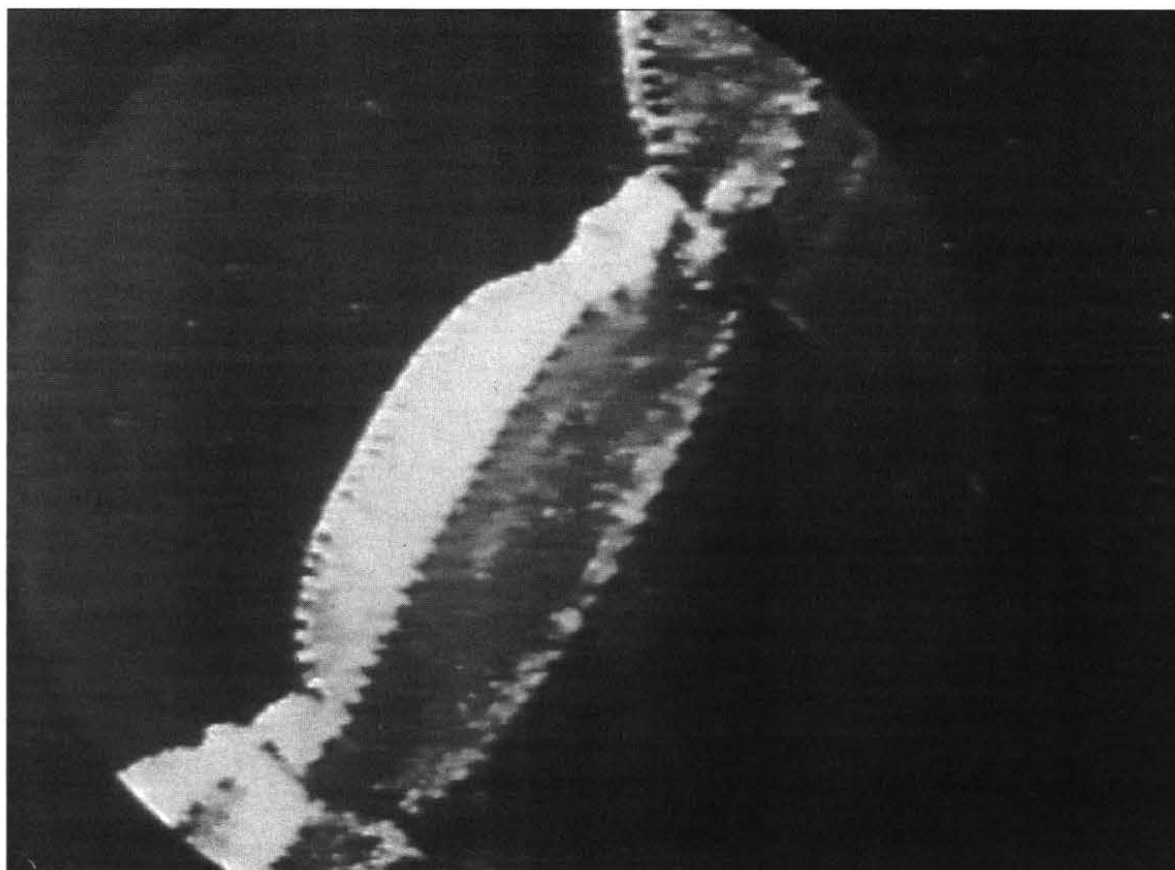
„Neorealistická skutečnost,“ tvrdí Buñuel v přednášce *Poezie a film*, „je neúplná, oficiální, a hlavně rozumová; ale neorealistickým dílům naprosto schází poezie, tajemnost a vše, co rozšiřuje hmatatelnou skutečnost. Neorealistická skutečnost zaměňuje ironickou fantazii s fantastičnem a černým humorem.“¹⁾ A aby bylo jasné, že poezie a tajemnost nepatří do sféry fikce, ale jsou naopak nástroji jejího zničení, Buñuel cituje výrok André Bretona: „Na fantastickém je nejnádhernější to, že neexistuje, že všechno je skutečné.“²⁾ Kinematografie má být práva příkazu, který tato věta obsahuje, a skrze „celistvé vidění skutečnosti“ zvětšit „moji znalost věcí a bytostí“. Fantastické filmy nejsou subjektivními projekcemi, ale útokem na dvoupatrový svět hmoty a vědomí. Buñuel zde lidské společnosti adresuje svou velkou hrozbu: každé individuální vědomí se promítnutím na plátno proměňuje ve věc mezi jinými věcmi. Vyjádřené myšlenkové pochody, včetně pochodů snových, se přímo prolínají s tím, co kamera zachycuje v ryzí popisnosti. Buñuelova devíza „stačilo by, aby bílé oko filmového plátna oobráželo světlo, které je mu vlastní, a bude moci vyhodit vesmír do povětří“, kterou celá přednáška *Poezie a film* začíná, nemá omezený význam, vázaný na analogii filmu a snu, díky níž „čas a prostor nabývají pružnosti, po libosti se smršťují a rozpínají“. Důležitější je přízračnost hmoty samotné, zředěné světlem, které ji prostupuje, a přesto je samo jen jemnou hmotou, díky níž se na plátně koncentruje kontinuita věcí a nemožnost pojmout ji v obecné zkratce.

V rozhovorech s Elenou Poniatowskou (1961) a Guy Allombertem (1961) se Buñuel vrací ke své snaze o takový celistvý pohled na skutečnost, jenž by dostal její „mnohonásobné“ povaze a požadavku být „svědectvím, záznamem světa“. Na skutečnosti není nic nevyslovitelného, ale je nekonečná, a to „navenek“ i „vnitřně“, takže ji lze v jediném díle nekonečně násobit i dělit. Skutečnost se ani neskrývá ani zcela neodhaluje. Její povaha je zvrhlá a obscénní, a tato obscénnost se v případě lidských živočichů projevuje buď třídními nerovnostmi a sociální krutostí (tam, kde je živočichů mnoho) nebo nenaplňitelností touhy (tam, kde jsou živočichové dva).

Fantastickou skutečnost nelze uchopit skrze obecný příklon ke kráse, a ještě méně k člověku. Její ztvárnění naopak předpokládá odvahu k inkoherenci a přemrštěnosti, odrážející absenci jakékoli přirozené míry a střední cesty. Bránu do díla proto otevírá jazykový popis, jenž nás může dovést tím dále, čím přesněji se přimyká k tomu, co na plátně současně vidíme. Čím je totiž popis názornější, tím lépe ukazuje své vlastní meze ve vztahu k obrazu a svou vlastní sílu mimo tento vztah. Je proto zcela zřejmé, že filmové vyjadřování fantastické skutečnosti má oproti literatuře zásadní nevýhodu, plynoucí ze závislosti na zraku. Na rozdíl od literatury nemůže film vlastními prostředky popsat to, co si nelze přesně představit. Ani architektonické popisy H. P. Lovecrafta ani interiéry popísané v rané próze Robbe-Grilleta, které dohromady představují dva opačné póly fantastična, nemohou mít filmový ekvivalent, neboť jejich logika je ryze jazyková a neodpovídá geometrii prostoru, v němž se odehrává naše smyslové vnímání. A právě tuto nevýhodu, to jest druhotnost fantastického vnímání vzhledem k fantastické řeči, mají v Buñuelově díle vyvážit vpády dokumentárních sekvencí.

1) Luis Buñuel, *Poezie a film*. Cit. dle Ado Kyrou, *Luis Buñuel*. Praha 1965, s. 58.

2) Tamtéž.

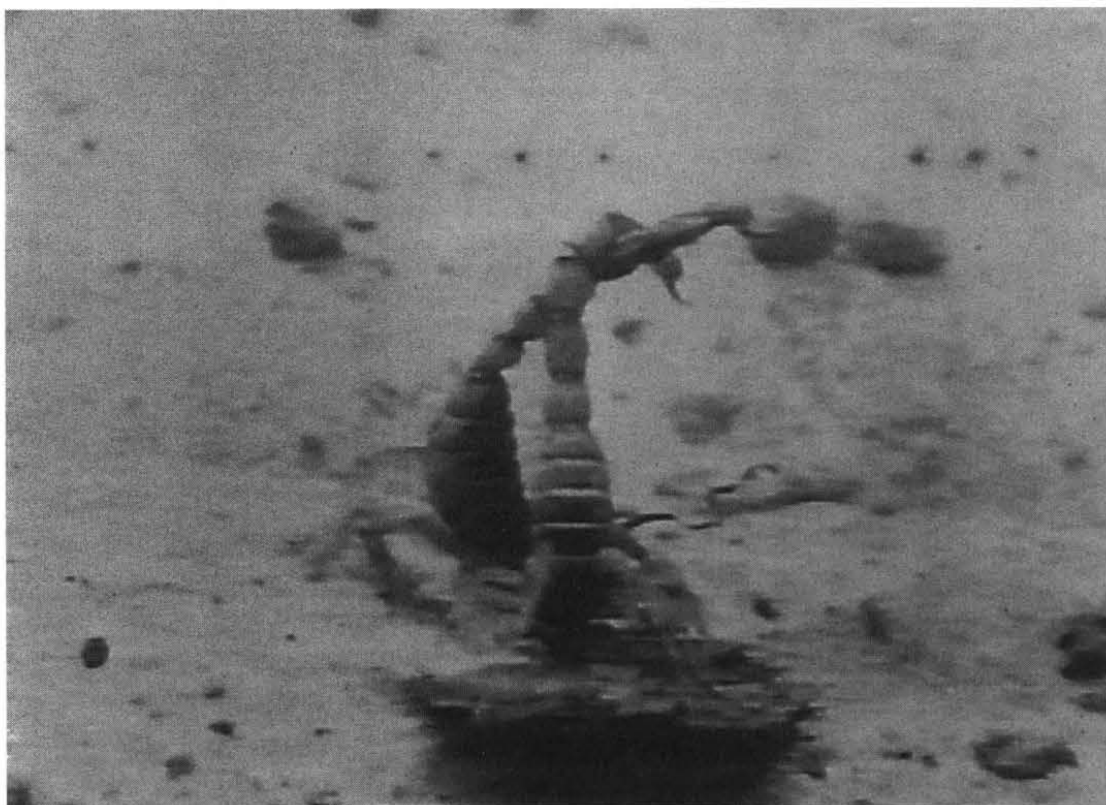


*Skutečnost se ani neskrývá, ani zcela neodhaluje. Její povaha je zvrhlá a obscénní
Zlatý věk (Luis Buñuel, 1930)*

Foto archiv

Pochopení jejich funkce vyžaduje pochopení faktu, že exaktní jazykové popisy bez odpovídajícího vizuálního ekvivalentu mají skrytě imperativní charakter: jde o příkazy, jejichž významnou součástí jsou varování. Jasně je to tam, kam naše obraznost ještě dosáhne a kde dává jednoznačný význam Lovecraftovu zděšenému zvolání („Ne! Hroši by neměli mít lidské ruce ani nosit pochodně!“) stejně jako podobné promluvy v rámci filmu Eda Wooda („Pozor, pozor na zelené draky sedící na prahu vašeho domu!“). Varovný a panovačný rozvrh světa však přesahuje i do těch jeho rozměrů, v nichž jej náš pohled již nemůže sledovat a odkud je skutečnost vždy znovu a znovu redefinována. Nelze si přesně představit, jak vlastně krysa, přišlá z oblastí „zcela cizích našemu časoprostorovému kontinuu“, požírá srdce Lovecraftova hrdiny Waltera Gilmana, jenž obývá dům sestrojený podle ne-eukleidovské geometrie. A přece jde o zcela stejný problém, před jaký nás staví citovaný Buñuelův axiom „všechno je naprosto uskutečnitelné“, stejně jako Bretonovo „všechno je skutečné“. Lovecraftova krysa nemá a nemůže mít přímý filmový ekvivalent, stejně jako jej nemůže mít Bretonovo „srdce květiny bez srdce“, které rovněž nelze očichat nebo požířit z našeho trojrozměrného prostoru.

Jistě, Lovecraft a Breton budou asi sotva pokládáni za dokumentaristy. A přece nedělají nic jiného, než že popisují jistý výsek fantastické skutečnosti, který však vtělují do slov, což je i případ promluv ve filmech Eda Wooda. Buñuel se počíná ZLATÝM VĚKEM



*Dokumentární sekvence o štírech, která je velkou encyklopedií filmového řemesla
vyřazuje ze Zlatého věku samu kategorii fikce*

Foto archiv

pokouší o podobné vykoupení omezenosti našich smyslových vněmů, ale postupuje jinou cestou. Tato cesta patrně nijak nevylučuje obecně přijímaný výklad, podle něhož užívá Buñuel dokumentu k tomu, aby ukázal zázračný rozměr všedních předmětů a situací. Důležitější však je, že právě na pozadí těchto sekvencí vyvstává *imperativní* povaha fantastické promluvy, jež je vždy rubem dokumentu. Rozplývat se nad zázrakem spatřeným ve všednosti přísluší druhořadé poezii. Vyvolat zděšení z hroživé všudypřítomnosti tohoto zázraku přísluší velkým tvůrcům.

Umělecké dílo i dokument mají tedy stejný vztah k času světa: neukazují věci tak, jako by je viděly poprvé (jak tvrdí slabomyslné klišé), ale tak, jako by je viděly naposled. Každá část díla vyjadřuje zlomy v srdci skutečnosti a nabývá absolutní platnosti posledního soudu. Konkrétní příklad tohoto postupu nabízí samozřejmě ZLATÝ VĚK, jehož nepředvídatelná vnitřní členitost obsahuje zárodky všech dalších Buñuelových filmů.

Úvodní dokumentární sekvence o životě štírů znenadání přechází do mimoběžného setkání banditů a arcibiskupů, a odtud přes scénu s šílenou láskou a zakládáním Říma do další dokumentární pasáže, která představuje Řím v leteckých záběrech a pak sestupuje do jeho ulic. Celá tato část filmu, po níž se děj přesune do aristokratického sídla na okraji města, nás zajímá nejvíce. Přestože ZLATÝ VĚK není němý film, dokumentární části jsou doprovázeny nikoli čteným komentářem, ale mezititulky, které *předjímají* to, co ukáže následné záběry. Kromě naznačení obsahu dokumentárních záběrů však mají mezititulky ještě druhou a velmi důležitou funkci: oznamují časové a prostorové zlomy, které postrádají jakýkoli předvídatelný rytmus. Nenávaznost titulků typu „Několik hodin poté“ – „Léta Páně 1930...“ – „Někdy v neděli...“ jako by předjímala obdobný postup užitý mnohem později v Kubrickově SHINING pro vytržení Hotelu Overlook z běžného plynutí času. ZLATÝ VĚK však záměrně ničí *veškerou* jednotu místa, času a děje, o čemž svědčí mimo jiné motiv „založení císařského Říma“ v roce 1930.

Pokud se omezíme na funkci první sekvence, která celý film otvírá, je jasné, že vytyčuje první vnější mez lidského děje snímku, jehož druhou vnější mezí bude závěrečná scéna po „nejbestiálnější orgii“. Nejde však o vytvoření rámce tohoto děje, jako tomu bude ve filmech ZAPOMENUTÍ a HOREČKA STOUPÁ V EL PAO, v nichž Buñuel použije širší dokumentární prolog jako úvod konkrétního příběhu. Dokument o štírech tedy není předznamenáním zvířecosti člověka, ale entomologickým preludiem před antropologickou studií. Obě nespojuje nic kromě titulku „O několik hodin později...“, a tato juxtapozice jako by byla první podobou titulku, jenž o mnoho let později uvede ANDĚLA ZKÁZY: „Jestliže vám film, který uvidíte, bude připadat tajuplný nebo nemístný, život je také takový... Nejlepším vysvětlením je, že žádné rozumné vysvětlení není.“ Nejde o to, že film lze vykládat libovolně nebo dvojznačně. Právě naopak: lze jen vykládat buď jednoznačně, anebo vůbec ne. Zřetězení záběrů však každopádně libovolné není, a patrně nebude náhodou ani to, že celá dokumentární sekvence o štírech je zároveň encyklopedií filmového řemesla, obsahující celky, polocelky, detaily a velké detaily, krátce prvky čistého stylu, jenž odsouvá váhu výpovědi do komentáře v oznamujících mezititulcích. Přírodovědný text nás má zbavit pochyb o statutu obrazu a vyřadit samu kategorii fikce, což Buñuel později zopakuje v sociálním kontextu na začátku ZAPOMENUTÝCH, jejichž první titulek hlásá: „Tento film se zakládá na zcela skutečných událostech a všechny jeho postavy jsou autentické“, načež následuje poděkování konkrétním osobám.



Zlatý věk záměrně ničí veškerou jednotu místa, času a děje
Foto archiv

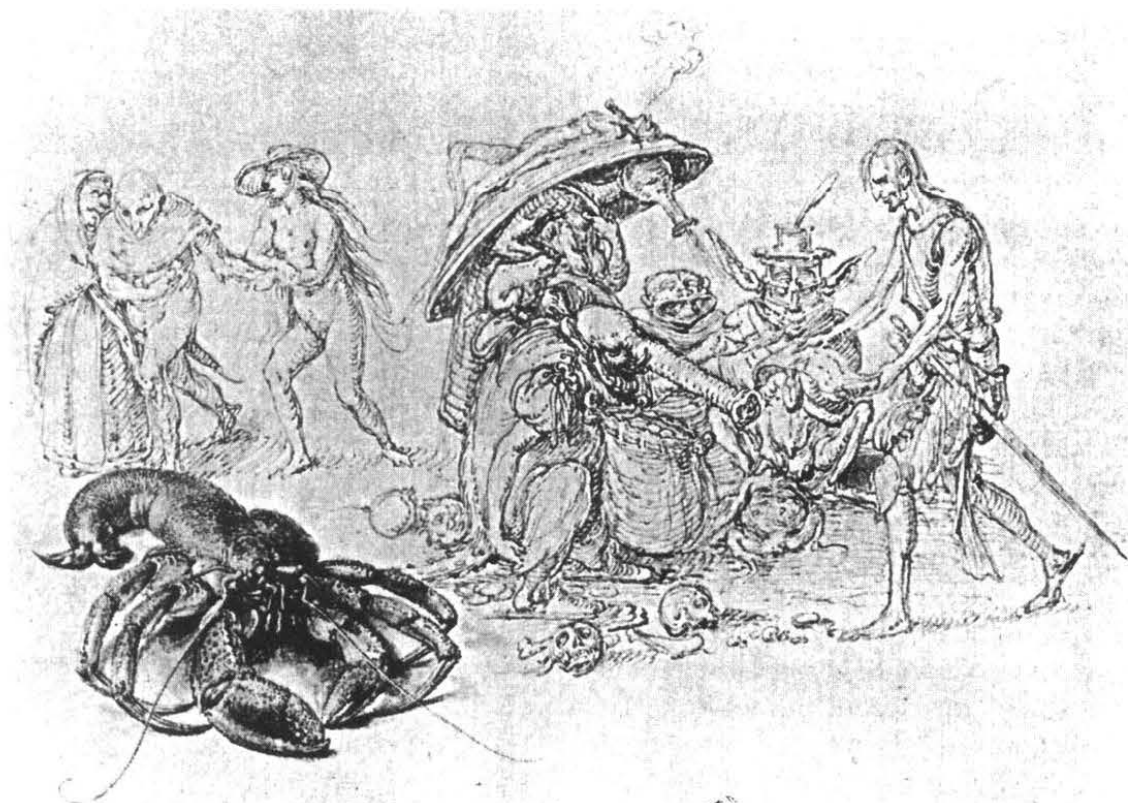
Přes velké změny, jimiž Buñuelovo užívání dokumentu prochází, nikdy nejde o vytvoření realistického rámce fikce, která by ukazovala jednu z neuskutečněných možností světa. Nadvláda skutečnosti nad možnostmi zůstává srdcem filmu bez srdce. Jejím technickým korelátem je známá Buñuelova nechuť opakovat záběry a zmnožovat úhly pohledu, stejně jako ideál totožnosti materiálu natočeného a materiálu použitého.³⁾

Dokumentární sekvence Buñuelových filmů obsahují jediný konstatní rys. Je jím bída. Ve ZLATÉM VĚKU není součástí komentáře, jenž se týká štírů, a nikoli lidí, ale vstupuje do obrazu hned vzápětí v podobě zbídačených a nemocných banditů. V ZEMI BEZ CHLEBA se stává hlavním tématem, později pak uvádí ZAPOMENUTÉ i HOREČKU:

„Moderní velkoměsta jako Paříž, New York nebo Londýn skrývají pod skvostným hávem svou bídu, špinavé výrostky bez vzdělání a domova. Jsou semeništěm budoucích zločinců.“

„Ojeda, ostrov v Atlantickém oceánu, 8 kilometrů čtverečních, od kontinentu vzdálený dvě hodiny letu letadlem. Hlavní město El Pao. Vládní palác byl vybudován španělskými

3) „Člověk se nemá pojišťovat tím, že nafilmuje scénu několika způsoby a pak při sestřihu si již „nějak poradí“. Mám rád dlouhé záběry, sousledné natáčení. Například se mi velice líbila Hitchcockova práce v PROVAZU. Jestliže natočím dvě stě padesát záběrů, ve filmu jich je potom dvě stě padesát, žádný odpad, žádné plýtvání.“ Rozhovor pro Arts, 22. 7. 1955; cit. dle A. K y r o u, c. d., s. 73.



*Dokumentární sekvence kladou Buñuelovo dílo do blízkosti fantastické literatury
stejně jako holandského umění 17. století*

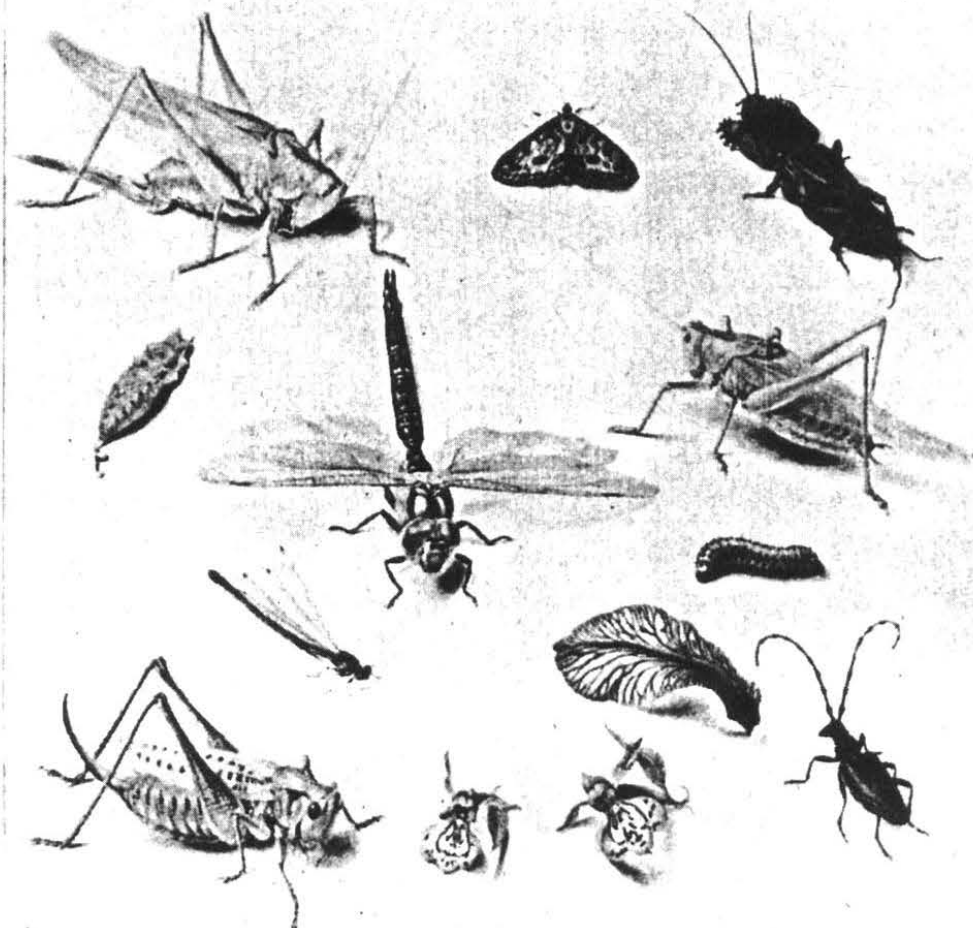
*(Jacques de Gheyn: Krab poustevník a čarodějnictví;
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main)*

Foto archiv

dobyvateli v 16. století. [...] Tento popis ostrova Ojeda nenajdete v turistických příručkách, protože už velmi dlouho nebylo žádnému turistovi dovoleno vylodit se v El Pao. V sousedství bídnych chatrčí, v nichž živoří obyvatelé vykořisťovaní několika statkáři a úředníky, příšlymi z pevniny, se rozkládají budovy věznice.“

Obě citace spolu s dokumentárními záběry štirů a Říma ve ZLATÉM VĚKU dokládají zvláštní povahu Buñuelových dokumentů jako prostředků zachycujících hranici lidskosti, ať už k ní přistupují „zvenčí“ (člověk proti světu) nebo „zevnitř“ (člověk proti člověku, ať už jinému nebo sobě).

Není proto náhoda, že ZEMĚ BEZ CHLEBA, jenž je Buñuelovým nejryzejším dokumentem, v sobě slučuje, či spíše kříží obojí přístup. Strašlivá zaostalost a chudoba obyvatel oblasti Las Hurdes klade otázku dvojí krutosti: jedné, která patří divákovi, a druhé, do níž se propadá lidská bytost hledící pouze na sebe a své přežití, nemožné bez smrti někoho jiného. V tomto smyslu lze do značné míry souhlasit s André Bazinem, jehož text otiskl časopis Esprit v lednu 1952. V Buñuelově průzkumu toho, „kam až může jít krutost světa“, totiž „nezáleželo na tom, zda oni ubozí lidé byli opravdu typickými představiteli bídy španělského venkova či nikoli, ale důležité bylo, že byli typičtí pro bídu celého lidstva. [...] Nikoli v Tibetu, na Aljašce nebo v jižní Africe, nýbrž kdesi v Pyrenejích se z lidí jako vy a já, potomků téže civilizace, téže rasy, stali kretění, kteří hlídají vepře, jedí



*Hmyz není aktualizací možného zla, které by skrytě číhalo v člověku,
ale odvěkým a skutečným zlem, které číhá na člověka*

(Jacques de Gheyn: stránka ze skicáře; Institut Néerlandais, Paris)

Foto archiv

nezralé třešně a jsou tak otupělí, že již ani neodhánějí mouchy, které jim sedají na obličej. Nezáleží na tom, že to byla výjimka: stačí, že se něco podobného vůbec mohlo stát. Buñuelův surrealismus je jen snahou dosáhnout podstaty skutečnosti [...].⁴⁾

Bída Las Hurdes však není partikulárním příkladem obecné situace, ale útokem na samu definici člověka jako racionální a společenské bytosti. Buñuelův nelítostný dokument má otrástit přesvědčením, že člověk se liší od zvířat svou kulturou, která spočívá na rozmanitosti ustálených zvyků, k nimž patří též požídaná potrava a způsoby její

4) Cit. dle A. Kyrkou, c. d., s. 160.

přípravy. Hlad, na rozdíl od jídla, je však univerzální a stejný nejen ve všech kulturách, ale i mezi lidmi a zvířaty. Jak kdysi připomněly Hésiodovi jeho Múzy a jak naznačuje Homérův Odysseus, člověk je jen břichem (*gastér*), které žije stejně jako zbytek přírody v hrůze z prázdna.

Hlad je děsivým průvodcem po skutečnosti bez možností, v níž jsou Hurdanos ze Země bez chleba neustále ohrožováni „nepřátelskými silami přírody“. Čistá objektivita Buñuelova komentáře odráží především krutost života živočichů, v jejichž boji o přežití nebo rezignaci na něj není místo pro soucit. Zmizení soucitu ze života Hurdanos i z Buñuelova filmu je přitom odrazem faktu, že zde zkoumané lidstvo přestává existovat jako druh a stává se nahromaděním individuálních žertů starého a unaveného kosmu.⁵⁾

Obyvatelé Las Hurdes obývají skutečnost bez možností, která je totožná s tou, do níž vstupuje v závěru ZAPOMENUTÝCH mrtvola pohozená na smetiště. V obou případech odráží krutost sestup až k prahu veškerého života, jiným slovy sestup na rovinu boje o přežití. Na této rovině se ukazuje plný dosah a dopad oné tak zneklidňující přítomnosti hmyzu v celém Buñuelově díle. Ať již jde o mouchy sedající na lidskou tvář nebo o školní výklad o komárech, ani v ZEMI BEZ CHLEBA není hmyz ukazován jako možný obraz člověka, ale naopak jako něco, co si začíná přivlastňovat lidský svět a mění jej ke *svému* obrazu.

Hmyz není obrazem ani metaforou. Je to evoluční soupeř v boji o nadvládu nad výsekem skutečnosti, jenž přísluší jedné nepříliš významné planetě. Entomologie a antropologie jsou disciplínami, které pomáhají zachytit průběh tohoto boje, a spolu s ním povahu samotné skutečnosti.

Buñuel přijímá za svou a dovádí do důsledků onu materialistickou a antropologickou inspiraci, o níž mluví v souvislosti se surrealismem a „profánním osvícením“ Walter Benjamin. Základem Buñuelova průzkumu se přitom stávají afektivní vztahy přitahování a odpuzování, které předcházejí všem vztahům společenským. „Hrdina filmu On mě zajímá asi tak jako chrobák nebo komár... Odjakživa mám velký zájem o hmyz... je ve mně něco z entomologa. Velice mě zajímá zkoumání skutečnosti.“⁶⁾

Právě toto zkoumání je společným úběžníkem práce entomologa a antropologa. Také Buñuel zná přirozené pokušení přenášet hmyzí vlastnosti na člověka a naopak, ale na rozdíl od jiných (viz známá fádni taškařice Karla Čapka) mu nikdy nepodlehne. Když se zmiňuje o svém snu natočit film podle přírodovědného díla Fabrova, v němž „by se hrdinka chovala jako včela, hrdina jako chrobák, atd.“⁷⁾, Buñuel ihned zdůrazňuje

5) V tomto i v řadě dalších ohledů se nabízí srovnání ZEMĚ BEZ CHLEBA se slavnou a kontroverzní knihou Colina Turnbulla *The Mountaing People* (New York, Simon and Schuster, 1972), jejíž rozšířené francouzské vydání (1987) nese příznačný podtitul „Přežít pomocí krutosti v severní Ugandě“. Mým cílem není ani podrobná analýza samotné ZEMĚ BEZ CHLEBA, ani analýza srovnávací, kterou však bude nutné provést. V rámci Buñuelova díla tvoří protipól tohoto snímku DOBRODRUŽSTVÍ ROBINSONA CRUSOE, oba filmy je zároveň nutné srovnat s Flahertyho NANUKEM (1922) a MOANOU (1926), a také s CHANGEM (1927) a KING KONCEM (1933) Schoedsacka a Coopera. Pro polaritu „civilizace přežití“ a „civilizace nadbytku“ ve Flahertyho filmech viz Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris 1983, s. 199 – 200. Pro napětí mezi začátkem a koncem světa u Buñuela viz tamtéž, s. 176 – 177.

6) Rozhovor s André Bazinem pro Cahiers du cinéma, červen 1954; cit. dle A. Kyrôu, c. d., s. 60.

7) Rozhovor pro Radio-Cinéma-Télévision, červen 1954; cit. dle A. Kyrôu, c. d., s. 63.

neuskutečnitelnost takového záměru. Díky tomu si hmyz v jeho zkoumání skutečnosti podržuje svou kvalitu nejméně lidského soupeře člověka. Díky své četnosti a rozmanitosti, díky obscénnímu počtu svých končetin a způsobu svého líhnutí se hmyz stal a zůstává modelem děsivých oblud literární i filmové science-fiction. Jejich působivost nespočívá v aktualizace možného zla, které by skrytě číhalo v člověku, ale v odvěké skutečnosti zla, které číhá na člověka.

Obzorem Buñuelových dokumentů o člověku a hmyzu rozhodně není niterný ponor do trýzněné a rozpolcené duše, ale objektivita popisu, která je těžištěm celého jeho díla. Jejím hlavním důsledkem je rozbití hierarchie příběhu a popisu, přesněji řečeno narušení samotné jejich polarity, které se nakažlivě šíří a zachvacuje celkovou stavbu řady Buñuelových filmů.

Je zbytečné hledat jejich místo v dějinách filmu, neboť skutečnosti bez možností odpovídá asynchronie a nežánrovost dějin umění.⁸⁾ Dílo nehledá vykoupení v obecnosti, ale setrvává v napětí mezi nepředstavitelnými stránkami skutečnosti a absolutním přilnutím popisu k viditelným věcem.

Karel Thein (1961)

Asistent na FF UK. Přednáší dějiny antické a raně moderní filosofie, věnuje se též problematice filmu a fotografie.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, ústav filosofie a religionistiky, nám. J. Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Citované filmy:

Anděl zkázy (El ángel exterminador; Luis Buñuel, 1962), *Dobrodružství Robinsona Crusoe* (Las aventuras de Robinson Crusoe; Luis Buñuel, 1952), *Horečka stoupá v El Pao* (La Fièvre monte à El Pao; Luis Buñuel, 1959), *Chang* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1927), *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933), *Moana* (Robert Flaherty, 1926), *Nanuk, člověk primitivní* (Nanook of the North; Robert Flaherty, 1922), *On* (El; Luis Buñuel, 1952), *Provaz* (The Rope; Alfred Hitchcock, 1948), *Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Zapomenutí* (Los Olvidados; Luis Buñuel, 1950), *Země bez chleba* (Las Hurdes; Luis Buñuel, 1932), *Zlatý věk* (L'Age d'or; Luis Buñuel, 1930).

8) Dokumentární sekvence ZLATÉHO VĚKU, ZEMĚ BEZ CHLEBA a ZAPOMENUTÝCH vytrhávají Buñuelovo dílo ze sousedství uznávaných filmových současníků (asi s výjimkou Orsona Wellese) a kladou je do blízkosti fantastické literatury stejně jako holandského umění 17. století, do blízkosti prvních románů typu *Dafnise a Chloé* nebo *Příběhů Leukippy a Kleitofonta* stejně jako španělského románu pikareskního.

SUMMARY

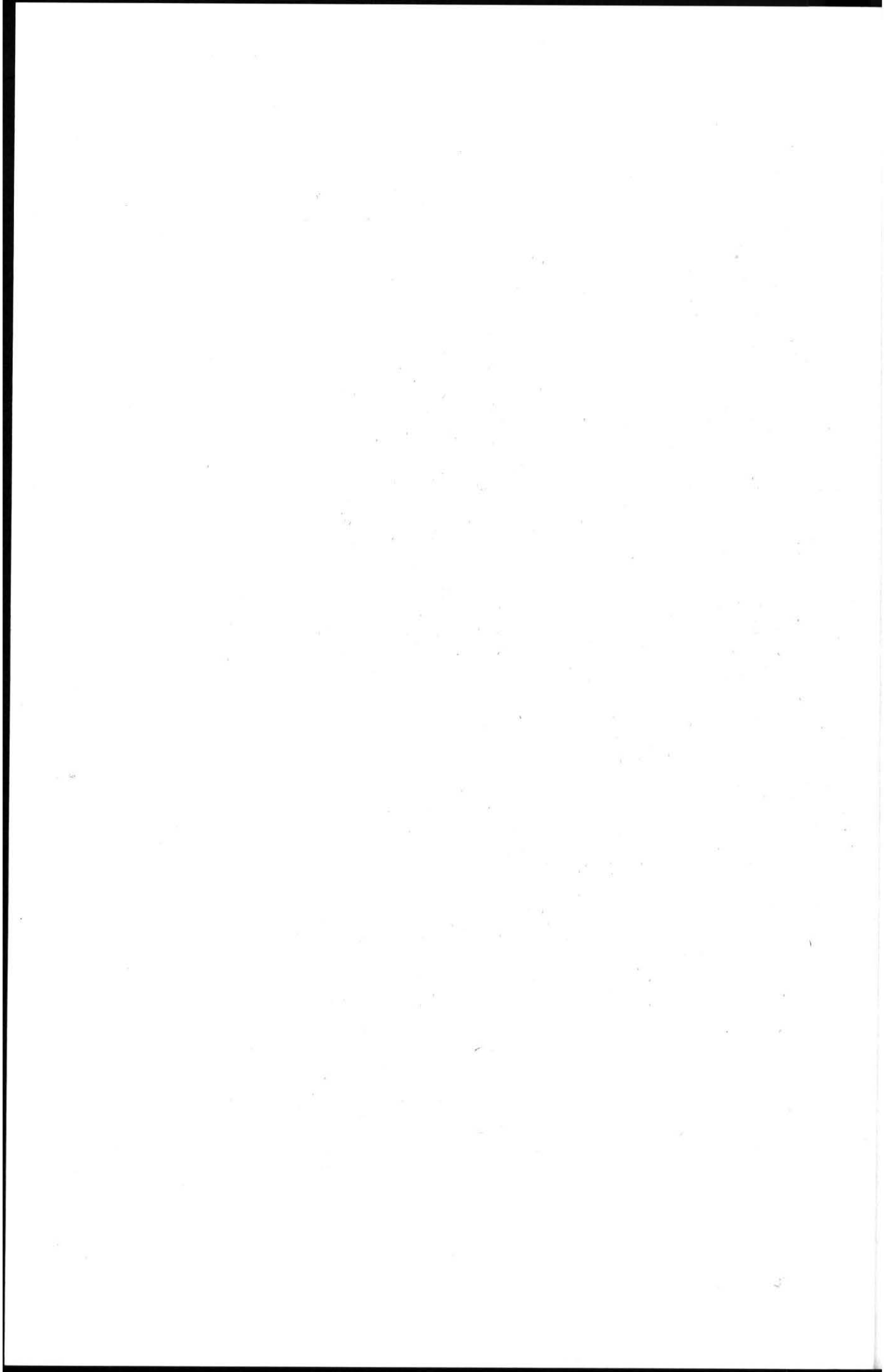
REALITY WITHOUT POSSIBILITIES

Luis Buñuel as a Documentarist of the World

Karel Thein

The present text emphasises the strategic role of the documentary features in the work of Luis Buñuel. No matter how much their key significance is universally recognised, only rarely are they afforded close attention. The commentaries to *LAND WITHOUT BREAD* are an exception, part of which shows the obvious connection of this film with *GOLDEN AGE* and later works from the Mexican period. The author indicates the nature of these contexts and their implications for the conception of the film as an artistic work. The documentary sequences are understood as straightforward, dramatic means which stress the inner incoherence and weak comprehensibility of reality. These sequences function as a catalyst of reversal in the art works conception and lead to the reversal of the relationship which the work introduces between the real and the possible. The purely descriptive elements create the moment when they rid the work of its realistic character and render it into something fantastic. Luis Buñuel also accepts the total triumph of unknown reality over possibilities. This victory is projected into the description of internally and endlessly rich areas of the world which cannot be completely grasped via a theoretical abbreviation since each theory is also only one of its moments.

Translated by Karolina Vočadlo



Články

NÁLADA V ŠEDÉ:
VAMPYR

Jiří Cieslar

I.

Málokterý film se tak špatně vypráví jako Dreyerův VAMPYR (1932), snad proto, že je tak důsledně kinematografický: už v jeho podstatě je prchavost, labilita – uniká nutně i před slovy. Skorem nic nepojmenovává, hlavně sugeruje. Znásobilo se v něm hned několik pomíjivostí: plynoucí obrazy, „sen“, nálada, smrt a množství těkavých úkazů v jeho stavbě i předmětech. Známý příběh z natáčení VAMPYRA nedaleko Paříže – z léta roku 1930, tu získává symbolickou platnost: Dreyer s kameramanem Rudolphem Maté při promítání prvních záběrů údajně zjistili, že se dopustili technické chyby – do obrazu vniklo nadbytečné světlo, „vyšel“ šedivě. Z omylu udělali svou podstatnou slohovou zásadu, a šedou do následujících záběrů ještě hromadili s pomocí bílého plátna rozestřené podél kamery. To prchavé a vznášivé v šedé barvě, bloudící někde mezi černou a bílou, ještě zesílili světelnými efekty, pableskováním, luminozitou – možná tak natočili ty „nejlehčí“ obrazy, jaké světová kinematografie zná. Snad stojí zato se podívat, co všechno patří k této lehkosti, jež je pouze jiným vyjádřením pro něco tak těžko uchopitelného: pro „básnivou esenci“ filmového obrazu.¹⁾

- 1) Děj VAMPYRA: Mladý muž s rybářským náčiním se za šera ocitne v *ztracené krajině* (slovy scénáře), u řeky, k níž přichází i starý muž s kosou. Poutník se ubytuje v hostinci. V noci vejde do jeho pokoje neznámý stařec, který jej osloví nepochopitelnou větou: *Slyšíte, ona nesmí umřít...* Než se vzdálí, zanechá na stolku balíček s nápisem: *Otevřít až po mé smrti.*

Chůzí podél říčního břehu, vroubeného hrobníkovým stínem, se host ocitne v záhadné budově (ve scénáři: *vysloužilá továrna*), kde sleduje různé bizarní zjevy, mj. muže s dřevěnou nohou, bezprizorního vojáka, balet stínů, vládcovskou slepou stařenu, jež předá obrylénému mužíkovi (lékař) lahvičku s jodem.

Prostranným parkem se hrdina dostane k zámku. Záhadný stařec z hostince je tu zámeckým pánem: žije zde s dvěma dcerami, těžce nemocnou Léone, ošetřovanou jeptiškou, a zasmušilou Gisèle, a se starým sluhou a jeho ženou. Zámecký pán je za záhadných okolností zastřelen. Host konečně otevře zapečetěný balíček s knihou o upírech. Nejprve on a pak starý sluha si v knize opakovaně čtou, s její pomocí postupně rozluští tajemství prokleté země: napadl ji upír, před dávnými lety zemřelá hříšnice, a tudíž posledními svátostmi „nezaopatřená“ Marguerite Chopinová, jež za noci při úplňku opouští svůj hrob a s přispěním svých služebníků a dalších potenciálních upírů vysává bezmocnou Léone. (Na náhrobní desce Marguerity Chopinové můžeme přečíst data jejího života: 1809 – 1867.) Ještě než host tajemství pochopí, nechá se lékařem přesvědčit a poskytne – při „transfuzi“ – Léoně svou krev. Ve snu opustí vlastní tělo a přihlíží svému pohřbu, upířská suita jej nese v rakvi. Starý sluha podle instrukcí rozpečetěné

II. Poutník a základní nálada

VAMPYR vznikl v převratné chvíli světové kinematografie. Těží z toho, že nemá epocha se před krátkým časem změnila ve zvukovou, ale tato proměna tady má ještě podobu filmové „prolínáčky“: výrazně se v něm uplatňují relativně nové prvky – hudba, torzovité dialogy a zvukové efekty, ale ještě zde žije i to staré – obrazová estetika si tu uchovává „němou“ citlivost, sebevědomou autonomii. I takto – historicky, epochálně, je VAMPYR zvláštním způsobem „kompletní“. Mimo jiné i v doprovodném slově: vedle lakonických dialogů se v něm ještě uplatnily titulky, v dané chvíli už pociťované jako anachronismus, což jen patří k metodicky sugerovanému – obstarožnímu, „démodé“ vzezření celého filmu. VAMPYR stále živě těžil z předchozí tradice, zejména z německého expresionismu, nejen žánrově, navázáním na upíří tradici (Murnaův NOSFERATU, 1922), výrazovým akcentem na setkávání světla a stínů, ale také soustředěním na sám *Schattendasein* – abych citoval klíčové slovo z titulků k VAMPYROVI – na stínovou podobu lidské existence. Je to však dědictví už „vylehčené“ i zkušeností s francouzskou filmovou avantgardou, s hříčkami typu Epsteinova PÁDU DOMU USHERŮ (1928), se surrealismem a rovněž obohacené freudiánským zájmem o svět snů, jak jej dosud ojedinele reprezentoval Pabstův snímek ZÁHADY LIDSKÉ DUŠE (1925).

Tato kinematografická chvíle z přelomu dvacátých a třicátých let je vzácně svobodná: tehdy začíná Luis Buñuel a Jean Cocteau – peníze získávají, stejně jako Dreyer pro VAMPYRA, od bohatých mecenášů. Vzpomínkové autorské texty naznačují, že Buñuelovy (a Dalího) i Dreyovy přípravné autorské manévry se v této době překvapivě podobaly, ač Severan a temperamentem tak odlišný Dreyer měl již více než desetiletou zkušenost s režírováním: přitahovala je předchůdná hra asociací při komponování scénáře, a také možnost okamžité kolektivní improvizace při natáčení. I z těchto podmínek jako by kinematografie brala dech k dosud nebývalému, až exhibičnímu sestupu do vnitřku lidské psychy. Symbolizují to zvláště dvě gesta: pověstné rozříznutí oční bulvy v prologu ANDALUSKÉHO PSA (1928), kterým se Buñuelova břitva dostává „za oko“ do sféry vnitřních vidin, a také vstup „za zrcadlo“, kterým Jean Cocteau v KRVI BÁSNÍKA (1930) proniká do oblasti odpoutané imaginace – Poezie.

Dreyerův VAMPYR si však vedle Buñuelovy otevřeně erotické vášnivosti a vedle Cocteauova estétského patosu našel svou formu sestupu dovnitř a také své vlastní úvodní, rozevírací gesto. Je to entrée docela speciální, odpovídající povaze autora i jeho hrdiny – „hosta“ (Nicolas de Gunzburg) v cizí krajině. Je to dvojí vstup krátce „zadržený“, který se po příznačnou chvíli „neděje“, opak každé razance: host v úvodu zlehka klepe na prosklené dveře hostince a později na okno zámku – nemůže se dostat „dovnitř“ (sebe sama či venkovního světa), než mu v prologu otevře obrylené děvče a později zámecký sluha. Tak se prvně signalizuje plachost a diskrétnost tohoto zvláštního, mimořádně senzitivního návštěvníka, nad nímž však Dreyer – stejně jako v celém filmu –

knihy proklaje na hřbitově srdce Marguerity Chopinové železným bodcem, a tak zachrání Léone, jež se vzápětí probere z mdlob. Pak sluha zneškodní i hlavního upírova pomahače, lékaře – nechá jej pod mlýnským soukolím zasypat bělostnou moukou. Host osvobodí spoutanou Gisèle, přejede s ní na loďce řeku (*života a smrti*), a kráčí po jejím boku zamlženým a prosvětleným lesem.



*Host s rybářskou sítí na rameni,
klepe v úvodní scéně na okno tajuplného hostince*

Foto archiv

nikterak nepsychologizuje, neodkrývá v něm žádné „frustrace“, které jsou ostatně spíše tématem Buñuelovým v ANDALUSKÉM PSU i ve ZLATÉM VĚKU (1930). Nanejvýš, ale také velmi šetrně, registruje jeho ještě chlapeckou, „věčně juvenilní“ udivenost, dobrou vůli a konečně i odvahu pomoci. Nikdy mu nejde víc pod kůži a stále jej, doslovně i metaforicky, ponechává v jeho zajímavém zevnějšku, v „salonním“ tmavém obleku s bílou košilí a kravatou, a se dbale uhlazenými, snad napomádovanými vlasy nad štíhlou, jižansky modelovanou tváří s plnými rty a velkýma, tmavými očima. Zobrazuje tak jen neměnné, „základní rysy“ delikátního a úslušného muže, které se vzápětí rozestřou po celém filmu: postupně s hostem pronikáme do krajiny hrůzy, napadané vampýrem, ale všechno se odehrává v jisté zjemnělé dálce, zamlžení, lunatické „zdvořilosti“, bez dotečku, dlouho jen jako předmět poutníkovy „taktně“ úzkostného pozorování a mlčky prožívaných překvapení.²⁾

2) Jean Sémoulé v monografii Dreyer o hrdinovi říká, že „je to onen Puer Aeternus, který spí v každém z nás, a jehož ani naše dospělá vážnost, zasazená do světa, nemůže vždy skrýt“. Viz Jean Sémoulé, Dreyer. Éditions universitaires, Paris 1962, s. 87. Sémouléovo letmé srovnání „hosta“ s hrdinou Musilova románu Zmatky chovance Törlesse je však v této souvislosti dost nepřesvědčivé.

Expanzí hostova všudypřítomného aristokratického zjevu a samozřejmé noblesy se tak vytváří základní „nálada filmu“ – stav diskrétní vnímavosti, jakéhosi pocitového „odpružení“, odlehčení, které nemizí ani s hrdinovou bází. Je to prvá podoba globální „lehkosti“ VAMPYRA, jež zajímavě souzní i s jeho druhou lehkostí, danou tím, že se pohybujeme po krajině stínově odtížené – „vysáté“ upírem, jak to stále a jakoby bezděčně připomíná „bezkrevná“ šed' obrazů. Dreyerův pravý inscenační trik zřejmě spočívá v tom, že toto subtilní naladění nedá ničím zrušit, ač je podrobuje různým, většinou groteskně laděným „hororovým“ zkouškám, když poutníka vystavuje pohledu na prapodivné reprezentanty a rekvizity upírova světa a nechá ho – snově nedotčeného – projít neblahými událostmi. I „vůle žánru“ je tu mírně ochablá, anemická. Nálada je zde důležitější než mezerovitý, v náročných skocích rozvíjený, často obtížně srozumitelný děj. Tak lze i popsat výlučnou diváckou zkušenost, ten druh přístupu, který VAMPYR k sobě otevírá: nesledujeme tolik dějové finesy, ale hlavně jsme – „v náladě“, opticky připodobňované, jako v Leopardiho verších, k měsíčnímu svitu.³⁾

III. Odmocněný i úplný svět

Ve VAMPYROVI si nejsme ničím jisti. Netušíme kupříkladu nic o důvodech, proč se host v krajině ocitnul, což ještě scénář „existenciálně“ vysvětloval jeho touhou *konečně vydechnout... strávit prázdniny o samotě*. Zato od první chvíle je zjevné, že host k této zemi už neododdělitelně patří a sotva ji kdy může opustit. Zdá se totiž, že přišel „odtud“ – z tohoto zešedle stínového, podivně vysátého světa (podobně jako upír i každý film vysává trojrozměrné existence v plošné stíny). Také host je tudíž pouhou celuloidovou existencí (místy skutečně průhlednou) v celuloidové krajině, ač tím nijak neztrácí své přitažlivé lidské rysy. Jsme tedy v tajemně „jiném“ světě, ryze kinematografickém pomyslu, který návštěvy odjinud ani odchody „do skutečnosti“ nepřipouští, dokonce se ode všeho „okolního“ jakoby samočinnou vůlí dál odděluje. Vzdaluje se i vlastním „titulkům“, které jsou v úvodu stejně zevrubné jako nejasné. „Jiný“ svět filmu se odtahuje od každé určitosti, mimo jiné od všech přesnějších názvů a jmen včetně hrdinova, jež se mihnou pouze v „dávých“ titulcích. Zazní tu pouze, bez spatřeného zdroje, jméno nemocné Léone (ještě ve scénáři mají všechny figury včetně služebnictva svá jména). Postavy často začínají nesrozumitelné, nedokončované rozhovory, některé nepromluví vůbec, a dokonce sama upírka tu vzkřikne jediné, krajně „protimluvní“ slovo – *Ticho!* Vztahy figur

3) Holandský baron žijící v Paříži Nicolas de Gunzburg se Dreyerovi představil v zimě roku 1929 na maskárním báli u Etienne de Beaumonta, kam režiséra pozvali Jean a Valentine Hugovi, výtvarníci jeho předchozího filmu UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ (1928). Baron – už tam, stejně jako později ve filmu „incognito“, totiž v převlečení za Hugenota – nabídl Dreyerovi peníze na příští film, s podmínkou, že v něm bude hrát hlavní roli. Později sepsali nedatovanou smlouvu, patrně z jara 1929. Dreyer si v ní mimo jiné pojistil, že kameramanem bude Rudolph Maté. Smlouvu publikoval Jacques Aumont v knize *Vampyr* (Éd. Long métrage, Paris 1993). Nezapomenutelný De Gunzburg se po VAMPYROVI už ve filmu nikdy neobjevil. Kolem jména jeho role panují málem zmatky: ve scénáři je to Nicolas, v německé verzi Allan, ve francouzské David. Jeho jméno však ve filmu, krom úvodních titulků, nikdy nezazní a vzhledem k celkové „bezejmennosti“ mám pro něj raději obecná označení.



*Host se svíčkou v ruce si v hostinském pokoji
prohlíží obraz s alegorickým výjevem smrti*
Foto archiv

zůstávají dlouho nejasné, popřípadě se nedořeší nikdy. Také známky homosexuality mezi upírnou stařenou a Léonou, či také mezi oběma sestrami, postřehnutelné už v předloze, zůstávají tu v čiré „latenci“. Rovněž návštěvníkův poměr k oběma sestrám, zbavený patrnějšího erotismu, setrvává ve zdvořilé emocionální neurčitosti – to však není v rozporu s tím, že je to vazba pevná, rytířsky odhodlaná.

Zvláště při srovnání se scénářem vynikne, jak Dreyer metodicky znejasňuje svět příběhu, jak z rozvržených situací ponechává pouhá torza, náznaky.⁴⁾ Například v úvodní scéně jakéhosi pohřbu ponechal v obraze jen z kontextu vytržený „stín“ (snad) hrobníka a vložil tak do prologu jeden z mnoha matoucích – „vágních“ a současně, díky všudypřítomnému tématu smrti, i nějak „přesných“ výzev k odpoutání představ a asociací.

4) Rozsáhlý literární scénář VAMPYRA C. Th. Dreyera a Christen Julia „podle Josepha Sheridanana le Fanu“ je samostatným dílem mimořádných literárních kvalit: setkala se v něm Dreyerova věčnost, nezvykle zevrubné a precizní popisy děje i nejrůznějších kinematických pohybů s lyrickým citem pro líčení světelných poměrů a krajinných nálad. Scénář vyšel v edici Charlese Tessona v knize C. T. Dreyer – *Œuvres cinématographiques 1926 – 1934*. Cinémathèque française, Paris 1983; s Tessonovou studií Dreyer scenárista.



*V podivné budově, snad staré továrně, se vzdálená silueta vojáka setká
s hostovou „nadskutečně“ velkou, chvějící se rybářskou sítkou, umístěnou v popředí záběru;
nemáme ani zdání, jak se tam ocitla*

Foto archiv

Právě na hraně představové „vágnosti“ a promyšleného rozložení asociací, na pomezí dílčí dějové dezorientace i náladové zřetelnosti se rozehrává Dreyerova poetika. K zásadnější změně režisér přistoupil v závěru: vyškrtnul scénu zpěvu skupinky chlapců, kteří na povel zanotují píseň o *vítězství anděla ...nad černými stíny tmy*. Ve svém zfilmovaném epilogu Dreyer naopak zůstal ve zvláštní dvojznačnosti: sluneční paprsky sice pronikají lesem, kde kráčí host a Gisèle, a jistě signalizují „vítězství“ světla po upírově skonu, ale v duchu důsledné otevřenosti celého filmu se můžeme ptát, o jaké vítězství tu vlastně „jde“. Kam dvojice po té, co překonala *řeku života a smrti* vlastně kráčí, kam onen břeh, kde na ně čekal tajemný stařec, patří – světu či záhrobní? Ostatně i poslední nadhled kamery shůry na „uzdravenou“ spící Léonu je něčím zneklidňujícím, a nechává otázku jejího „osvobození“ někde na docela vzdáleném okraji možných významů – nedopovězenou.

Setrváme-li ještě u této výkladové neurčitosti filmu, u důsledného odpsychologizování postav, torzovitosti děje, redukování světa i figur do celuloidových ploch, oddělování věcí od jejich obrazových i zvukových zdrojů a kontextů, objevíme v kinematografickém budoucnu jednoho blízkého potomka. Film Alaina Resnais *L'ONI V MARIENBADU* (1961).

Ten jistě s větším důrazem a rafinovaností nakládá s širokou nabídkou významů i s halucinační atmosférou, do níž se v něm ponořily nejasné vztahy tří hlavních figur. Resnaisův film jistě také nemá mezerovitý, ale v zásadě „naivně“ lineární dějový průběh VAMPYRA: pohybuje se v kruzích s důrazem na opakování a variace. Přesto je mezi oběma filmy několik intenzivních podobností. I ve VAMPYROVI, kde v krajině nejistot se až ke konci zjedná relativní příběhové jasno, existuje také jeden od počátku nepochybný příběhový tah: jako v MARIENBADU přesvědčuje elegantní muž krásnou ženu, aby s ním opustila „zámek“, tak ve VAMPYROVI od první chvíle host „nějak“ ví, že musí pomoci neznámé ženě, jíž hrozí smrt. Jeho „úkol“ se ohlašuje už v prologu jak dějovými náznaky (záhadné noční volání), tak výslovně titulky: [nocležník] ...cítíl, že nějaká ohrožená duše jej volá o pomoc a vnitřní hlas mu nařizoval, aby ji už neopustil.⁵⁾

Resnaisův přesvětlený marienbadský svět je sice až hygienicky vyčištěný a uklizený, zatímco ten Dreyerův zvláště v upírových prostorách tone v prachu, nepořádku, v pavučinách – přesto oba světy mají další společné rysy: projevují charakteristickou částečnost, strach z plasticity a určitosti. Dreyerův film se jako upír „bojí“ přímého světla, Resnaisův stínů. Každý jiným způsobem pracuje na odtělesnění své krajiny a jinak láme prostor v labyrint. Dokládá to kinematograficky zdánlivě zanedbatelný detail: Resnais ze záběrů uměle odstraňoval stíny, a to vždy jen u některých z pozorovaných předmětů (jehlancovité keře v zámecké zahradě), fotografuje „pouze“ holé věci, zatímco Dreyer naopak často ukazuje pouhé stíny bez jejich fyzických původců, a tak dosahuje další z podob lehkosti – tentokrát náležící oné ryze stínové, odhmotněné realitě. Je však podstatné, že v obou filmech tento metodicky odmocňovaný a částečný svět jeví nečekanou, paradoxní celistvost. Kde prvky, jež chybějí, doplňuje divákova stále poutavěji naladěná imaginace – to je jistě dost očekávatelné vysvětlení. Je to však především prostor sjednocující kinematické vize, „krásný“ celek necelků. A zejména – je to rovněž prostor náhle rozšířený, ve vší invaliditě jakoby úplné zkušenosti se světem.

Ptám-li se, v čem tkví tato plnost, zní v tom současně dotaz, v jakém způsobu skutečnosti se ve VAMPYROVI nacházíme, v čem tu vlastně jsme? Obvyklá odpověď, že zde sestupujeme do snu, není tak uspokojivá, jak se na první pohled jeví. Pro tento výklad je ovšem mnoho důvodů: patří k nim i podtitul německé verze filmu: *Sen Allana Graye*, který si však navzdory autorům netřeba brát tolik k srdci, ostatně i s odkazem na jejich „rezervu“ ke všem slovům, jež ve filmu padnou, a zvláště k titulům. Ve VAMPYROVI se navíc po třikrát ocitneme v hostově snu, zřetelně upozornění slovními či obrazovými

5) Maurice Drouzy v často kritizované, nicméně faktograficky bohaté knize o Dreyerovi vidí, podobně jako takřka v celém režisérově díle, i ve VAMPYROVI skrytou inscenaci osobního dramatu C. Th. Dreyera (3. 2. 1889 – 20. 3. 1968), tedy života s nevlastními kodaňskými rodiči, nenáviděnou macechou Marií Dreyerovou a „nulovým“ nevlastním otcem. Jeho skutečná matka, neprovdaná Švédka Josephine Nilssonová jej tajně přijela porodit do Kodaně a po mnoha peripetiích dítě předala novým rodičům. Později spáchala sebevraždu. Podle Drouzyho promítl Dreyer do postavy Marguerity Chopinové svůj záštiplný vztah k maceše, kdežto svou mytizovanou a idealizovanou matku, již sám spatřil jen na fotografiích, rozdělil do postav trýzněných sester Gisèle a Léony. Sebe údajně zachytil v postavě „hosta“, který plaše putuje po „prokleté“ zemi, tak jako kdysi sám krátce bloudil ve stopách své nepoznané matky v jejím rodném Carlsro. Srov. Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer, né Nilsson*. Les éditions du cerf, Paris 1982, s. 253 – 264.



Host bloudí záhadným prostorem staré továrny se zavěšenými koly v pozadí...

Foto archiv

narážkami. Těmto snům Dreyer přikládá mimořádnou důležitost: vždyť právě s jejich pomocí – krom instrukcí z knihy o upírech – dokáže hrdina leccos uvidět dopředu. Vytuší například zinscenovaný pokus o Léoninu bezděčnou sebevraždu, a pak této suicide „v reálu“ opravdu zabrání. Sen měl ostatně Dreyer vždy ve velké vážnosti: například scéna rozdvojení – kdy při třetím snu hrdinovo *ego* (řeceno slovem scénáře) opustí vlastní tělo, spočívající v parku na lavičce – opakuje scénu z režisérova raného filmu MILUJ BLIŽNÍHO SVÉHO (1921), kde petrohradský právník, obdobně rozpojený do těla a stínu, upadne do „mikrospánku“, v němž také spatří obraz smrti: svou matku, jejíž tvář se při otočení u zrcadla promění v lebku.

Ale kde pobýváme ve VAMPYROVI mimo tři návštěvníkovy zřetelně napovězené sny? V nějakém „nejvyšším snu“, jak se domnívá David Bordwell,⁶⁾ anebo tu jen podstupujeme známou zkušenost, že i ve snu lze klesat do dalších, polovědomě registrovaných snů. V každém případě by pak zde snil celý film, i když prolog a leckteré partie lze chápat vcelku „reálně“, ale i tady se dá odpovědět, že „zbytky“ skutečnosti zahrnuje i ten nejfantastičtější sen. Přesto zvláště míra racionálních zásahů, především autoritativní

6) David Bordwell, *Autorita narrativa e spazio cinematografico nei film di Dreyer*. In: *Il cinema di Dreyer*. Marsilio, Venezia 1987, s. 65.



*Stín hrobníka s „přiskakující“ hlínou za jeho zády a se siluetou rozechvělého keře –
na druhém břehu řeky „života a smrti“*

Foto archiv

a pedagogická úloha Knihy (o upírech), jež oba nečekané spojení – hosta a starého slu-
hu – navede v opakovaných lekcích na stopu záhady, opravňuje spíše k domněnce, že tu
přebýváme v „alternativním světě“, který je mnohem úplnější variací k běžné lidské
zkušenosti a přesahuje dokonce i charakter snového zážitku. Povaha takto zakoušeného
světa ovšem nejvíc poukazuje ke snu, ale stejně tak má rysy halucinace, horečnaté vi-
diny, hypnotické představy, denního snění, poetické spekulace, mystických prožitků
i pozvolného rozumového poznávání.⁷⁾ Noční sen je sice dominantním, ale ne jediným

7) Kniha, tištěné písmo hrály vždy v Dreyerových filmech významnou roli, už od prvotiny *PRESIDENT* z roku 1918. Potištěné stránky knihy ve *VAMPYROVI* mají i svou výtvarnou působivost: na jejich podkladě nechal Dreyer přerývavě vyvstávat a mizet černé tečky, snad „dábelská stigmata“, připomínající pís-
meno M, iniciálu Marguerity Chopinové. I kniha zde tudíž nějak podezřele, napadeně „žije“ a součas-
ně vyjadřuje pedagogickou sílu čerpanou „odjinud“, ze světa respektované, tištěné tradice. Účinnost
záběrů s větami z knižních stránek (v německé verzi filmu) vynikne ve srovnání s matným dojmem ze
stejných slov, která však mají vzhled pouhých filmových titulků ve verzi francouzské a anglické. Je také
zajímavé, že Dreyer si knižní text nevymyslel, ale použil vybrané stránky včetně titulního listu ze sku-
tečně existující starobylé publikace: Paul Bonnat, *Die seltsame Geschichte der Vampyre*. Gotlieb
Faust Erben, Leipzig 1770.



Upírka Margareta opouští svou oběť Léonu – v měsíční krajině zámeckého parku

Foto archiv

pojmenováním pro ukazovaný svět – omezovala by se tak i jeho v podstatě nekonečná a tudíž i pojmově neuchopitelná básnivá rozevřenost.

V čem tkví tedy zvláštní úplnost toho světa složeného z tolika „stínových“ částečností? Zřejmě vyhovuje představě „rozšířeného vědomí“, kde se setkává agilita podvědomí s rozumovým „badáním“, spontánnost emocí s autoritou knihy, ireálné s reálným, dobré se zlým, nízké s vysokým, kde teče i řeka *života a smrti* mezi oběma viditelnými břehy. Probouzí se tu k existenci sjednocené „království živých i mrtvých“, neboť upír je konec konců nešťastný mystik: má zkušenost života i života po životě, ale nesmí svůj úděl vnímat jako obohacení, ale jen jako rozsudek – prokletí. Vzniká tu prostor i „pohledově“ kompletní: na druhý břeh zde načas dokonce přejde i sám „živý“ hrdina ve scéně snu o vlastní smrti, kdy skleněným průhledem ve víku rakve v závrtných „kolmých“ pohledech jako by v hypotetické nadsázce prožíval to, jak svět vidí mrtví.⁸⁾

Nabízí se zde rovněž představa vzácně žité, úplné existence, kdy dějící se „objektivní“ svět se rozechvívá i svým vnitřním doplňkem, dramatem duše, jež si konečně – v krizové chvíli „nemoci“ – uvědomila samu sebe a bojuje o svou existenci. Jevišťem tohoto

8) Tuto scénu často s obdivem citoval Pier Paolo Pasolini. Vizi hrdinovy živé přítomnosti při vlastním pohřbu uskutečnil ve snovém finále svého filmu ACCATTONE (1961).

dramatu může být jediná psýché (vypravěčova, hrdinova), jež se na vnitřní cestě snaží osvobodit, animovat svou „ženskou“ – tvořivou složku. Příběh lze stejnou měrou chápat v jeho zvnějšněné podobě, například jako princův boj o záchranu ochromené hrdinky – Léony. Do postavy vysvoboditele se tu jako by rozdvojila a znovu scelila ideálně zralá osobnost – archetyp „mladého starce“ (paidariogeron, *senex iuvenis*), uskutečněný v spolupracujících postavách mladíka a starého sluhy.⁹⁾ V nich se bez jediného slova domluvy spojil chlapecký idealismus se střízlivou zkušeností, rozjitřelá vnímavost se zdravým rozumem, „noční“ intuice s praktičností dne, pozorovatelství s odvahou jednat. Je to právě jakási úplná výbava lidských vlastností a dispozic, jež zde ožila a koná, a dosahuje dokonce i „kompletní“ spravedlnosti: vždyť osvobození, ať už má tato svoboda jakoukoli podobu, tu dojde nejen nemocná Léona, ale i prokletá upírka.¹⁰⁾ I to z říše smutku snímá tíhu: zvolna v něm nabývá převahy „povznášející“ děj.

IV. Sypký film

Pocit uspokojivě sceleného, propojeného světa však ve VAMPYROVI nejvíc zajišťuje sama obrazová a zvuková „fluidita“, tekutá lehkost, s níž před námi paradoxně plyne navzdory chmurným událostem a dílčím překážkám i mechanickým pohybům, které náleží do upířího světa. Lehkost neboli ta vůdčí estetická funkce, kterou kdysi Roman Jakobson přirovnal k oleji, jež v konzervě mění rybu v dobře stravitelnou lahůdku.¹¹⁾ Neboli: estetická funkce osvobozuje znaky od přísně závazného pouta k předmětům a nechá je „zlehčené“ přebývat na relativně samostatném území básnivých obrazů. Upír je dílo rovněž proniklé vůdčími poetickými záměry, které jednotlivé žánrové vrstvy – horor či existenciální drama nebo mystický rituál – také jako olej „zvláčňují“, vyvazují z jejich běžných mezí a nechávají je potkat na společném poli obrazové a zvukové básně, kde jde především o sloh a tvar. Ten chce spíš melancholicky, dokonce s mírnou ironií bavit než krutě děsit. Vtiskovat filmu sloh a tvar, to byl patrně pro Dreyera vždy i boj s upírem realismu o duši filmu. Tady odkazují na jeho pozdní text *Úvahy nad mým řemeslem*, kde za *filmy bez duše* – tedy filmy řekněme „vysáté“, považuje díla neosobní, nestylová, jen otrocky, bez *abstrakce* fotografující realitu.¹²⁾

9) Na tento tradiční motiv upozorňuje Ernst Robert Curtius, *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha 1998, s. 113 – 116.

10) Ze starších Dreyerových filmů se v upíří souvislosti patří zmínit pozoruhodnou legendu ČTVRTÝ SNÁTEK PANÍ MARGARETY (1920), kde je vampýrský motiv nevysloveně přítomný v prorockém tušení záhrobních machinací se světem živých. Stará žena mladičkého faráře se rozhodne ustoupit z jeho života a umožnit mu snátek s milovanou dívkou. Projevem její moudrosti je i to, že vyzve svého muže, aby po její smrti rozhodil před farou luční listí a zatloukl nad dveře podkovu, aby se po smrti nemohla ze záhrobí vracet.

11) Roman Jakobson, *Co je poezie?* In: Týž, *Poetická funkce*. Praha 1995, s. 31.

12) C. T. Dreyer – *Réflexions sur mon métier*. „Cahiers du cinéma“ 1965, č. 173 (prosinec), s. 12 – 16. Na druhé straně také Jacques Aumont mimo jiné upozorňuje – už ve stopách André Labartha – na vampýrskou „meta“ povahu každého kinematografického díla, které vždy „saje“ realitu. Viz J. Aumont, c. d., s. 67. Dodejme, že VAMPYR do jisté míry vysál i samého C. Th. Dreyera, který nedlouho po dotočení filmu podlehl vleklé duševní chorobě a musel se několik měsíců léčit v sanatoriu. Přispěly k tomu nejrůznější finanční spory i neujasněný osobní život: v době práce na VAMPYROVI Dreyer nežil se svou ženou a dcerkou,

Ve stavbě i předmětech ve VAMPYROVI tedy převládají stylově oduševnělé, lehké – vznášivé prvky: vyprávěcí mezery; hlasová echa; měsíční svit; „otvory“ v jízdách a panoramách kamery, jež svého hrdinu ztrácí a znovu jej na nečekaných místech nalézá; dreyerovsky zpomalené a přesto až tanečně pлавné pohyby „hosta“; pableskující šedí záběrů, jež se vznášejí jako slabě, někdy bodově ozařovaný prach; mlžné chuchvalce rozprostřené v zámeckém parku a v lese; ovšem i samy pohybující se „osamělé“ stíny lidí a předmětů. Jsou tu rovněž výlučné, zpola abstraktní a v Dreyerově duchu snad nejstylovější záběry (rozevíraná hrobka viděná zevnitř, ale současně zahlédnutá jakoby zámeckým oknem), kdy vyhrzlé světlo kreslí takřka nesrozumitelné znaky, které žijí víceméně jen svou tvarovou působivostí a unikají tak vši „tíživé“ vazbě k realitě.

Ve VAMPYROVI se také navracejí různá „jemnohmotná“ jsoucna, jež lze vázat k představě duše: nejen průhledné a od skutečnosti izolované stíny, ale i rozechvělá síťová pavučin. Pak silného významu nabude i úzký průhledný plamen svíčky, jíž si host v úvodu snaží posvítit na alegorický obraz smrti pověšený v hostinském pokoji. A zejména tu „zahraje“ ona kruhová rybářská síťka, pravý hrdinův emblém, s níž se objeví v prvním záběru: po chvíli ji znovu spatříme v nevídaném detailu uvnitř „továrny“, nadnášenou vánkem, jako by se v ní „dislokovane“ chvěla hrdinova mírná úzkost. K odhmotnění přispívá i celkové „vysátí“ filmu, ono náhodné a stylově využitě „zranění“ zešedlé emulze, které nezesiluje děs v upíří krajině, ale naopak vyjadřuje spíše „zlehčenou“ podobou hrůzy: poetickou bázeň, ztišený – popelavý údiv. Ten se „vyplavuje“ zvolna, melodicky, ve vlnách spíše tklivé než drásavé doprovodné hudby Wolfganga Zellera.

Dojem lehkosti si ve VAMPYROVI nejvíc spojují s ústředním *Schattendaseinem* – s pohledem na osamostatnělý stín „hrobníka“, který vyhazuje hlínu na vzdálenějším břehu řeky života a smrti při návštěvníkově cestě z hostince do „továrny“: několikrát se tento praoobraz, zcela vytržený ze souvislostí, ještě vrací při hostově sestupu do nitra záhadného labyrintu. Pohyb stínového hrobníka je zřejmě pozorován obráceně, ve zpětném chodu filmového pásu, takže hlína zlehka přiskakuje jakoby sama k lopatě: vzniká tak pocit jakési příčinnivé, napůl záhadné hry, tajemného pulsování. Hlína se tu sype a krouží s lehkostí, jako by celý obraz byl spíše samoznakem dějícího se – prohazovaného, „kypřeného“ vnitřního života, té pohyblivé matérie – „sypky“, do níž „přehazováním“ – prožitky vniká vzduch, život, energie, tah, možnosti, všechno to, co míří v duši k nejsilnějším okamžikům a konečně ovšem – ke smrti. Je to sugestivní „podobizna“ zčeřených sil, které se protnulý v celé vnitřní i vnější krajině VAMPYRA.

poután vztahem ke kameramanu Rudolphu Maté: nelze tu vyloučit souvislost s jeho zájmem o latentní homoerotické prvky v příběhu VAMPYRA. K práci na celovečerním filmu se vrátil až po jedenácti letech (DEN HNĚVU, 1943). VAMPYROVY účinky jako by nebraly konce – představitelka postižené Léony, herečka Sybille Schmitzová, v roce 1955 spáchala sebevraždu. Jejím osudy se inspiroval Rainer Werner Fassbinder ve filmu TOUHA VERONIKY VOSSOVÉ (1981).

doc. PhDr. Jiří Cieslar (1951)

Autor pracuje na katedře filmové vědy FF UK a je redaktorem Literárních novin.

Věnuje se kinematografické historii a filmové a literární kritice.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, katedra filmové vědy,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye

(Vampyr, ou L'Étrange Aventure de David Gray

Vampyr. Der Traum des Allan Gray)

Carl Th. Dreyer Filmproduction Paris-Berlin, 1932 (France)

Režie: Carl Theodor Dreyer. **Námět:** podle povídky Josepha Sheridana Le Fanu *In a Glass Darkly*. **Scénář:** C. Th. Dreyer a Christen Jul. **Kamera:** Rudolph Maté. **Hudba:** Wolfgang Zeller. **Zvuk:** Hans Bittmann.

Výprava: Hermann Warm. **Produkce:** Nicolas de Gunzburg a C. Th. Dreyer.

Hrají: Julian West, pseudonym Nicolase de Gunzburga (David /Allan/ Gray), Maurice Schutz (zámecký pán), Sybille Schmitz (Léone), Rena Mandel (Gisèle), Henriette Gérard (Marguerite Chopin), Jan Hieronimko (lékař), Albert Bras (sluha), N. Babanini (jeho žena), Jane Mora (jeptiška).

Premiéra: v Berlíně (6. května 1932), v Paříži (23. září 1932), v Kodani (27. března 1933). Film vznikl ve třech jazykových verzích: německé, francouzské a anglické. Současná rekonstruovaná, úplná verze vychází z německého originálu. Původní metráž byla 2271 m (83 minut), obvyklá délka kopií 2050 m (75 minut). Natáčelo se od dubna do října 1930 u Paříže v Courtempierre (toto reálné jméno se objeví i v příběhových titulcích filmu), v Braye, Villeneuve-sur-Verberie, na soutoku řek Cher a Loire, a na pařížských předměstích.

Další citované filmy:

Accattone (Pier Paolo Pasolini, 1961), *Andaluský pes* (Un Chien andalou; Luis Buñuel, 1928), *Čtvrtý sňatek paní Margarety* (Prästäńkan; Carl Theodor Dreyer, 1920), *Den hněvu* (Vredens dag; C. Th. Dreyer, 1943), *Krev básníka* (Le Sang d'un poète; Jean Cocteau, 1930), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad; Alan Resnais, 1961), *Miluj bližního svého* (Elsker hverandere; C. Th. Dreyer, 1921), *Pád domu Usherů* (La Chute de la maison Usher, Jean Epstein, 1928), *President* (Praesidenten; C. Th. Dreyer, 1918), *Touha Veroniky Vossové* (Die Sehnsucht der Veronika Voss; Rainer Werner Fassbinder, 1981), *Utrpení Panny orléánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; C. Th. Dreyer, 1928), *Záhady lidské duše* (Geheimnisse einer Seele; Georg Wilhelm Pabst, 1925), *Zlatý věk* (L'Age d'or; Luis Buñuel, 1930).

SUMMARY

AMBIENCE IN GREY: VAMPYRE

Jiří Cieslar

Few films tell a story so badly as Dreyer's *VAMPYRE* (1932). Perhaps because it is so thoroughly cinematographic: fleetingness and lability are present in its very essence – it necessarily flees even from words. It labels almost nothing, it chiefly suggests. Several transiencies immediately multiplied within: flowing images, the “dream”, mood, death and numerous roaming phenomena in its construction and objects. The familiar story about the making of this film outside Paris – from the year 1930 – acquires symbolic validity: As they were filming the first few shots, Dreyer and director of photography Rudolph Maté apparently discovered that they had made technical mistakes – too much light had entered the scene and thus it “came out” grey. From a mistake came their major stylistic principle, and they accumulated more grey into subsequent shots with the aid of a white screen spread out along the length of the camera. They further intensified the fleeting and hovering grey, erring somewhere between black and white, with lighting effects. Perhaps this was how they filmed the “lightest” images known to world cinema. The author of the text observes everything which belongs to this lightness, merely a different expression for something so difficult to grasp: for the “inventive essence” of the film image.

Translated by Karolina Vočadlo

Články

VĚČNÝ ODYSSEUS NA PRAHU TŘETÍHO MILÉLIA

Peter Michalovič – Vlastimil Zuska

Namísto úvodu

Napsání tohoto textu mají na svědomí dlouhodobé dialogy autorů o filosofii, vědě a umění, tedy i o filmu, a náhoda. Totiž jeden z autorů se v telefonním rozhovoru zmínil, že by chtěl napsat něco o filmu 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA, a druhý aktér dialogu jen smutně poznamenal, že o tom chtěl i on psát. Odpovědí na to byla výzva, aby psaní pokračovalo ve dvojici. Slovo dalo slovo, autoři si několikrát vyměnili text, a protože existuje něco, jako jsou redakční uzávěrky, v určitém bodě se psaní muselo ukončit. Výsledkem je text, který následuje. Autorům se však zdá, že psaní ještě není na konci, tak se rozhodli v něm pokračovat, ale v jiném jazyce – slovenštině – a pro jiný časopis, kterým je Kino-Ikon.

* * *

Blíží se rok 2001, rok, s nímž je spjat počátek nového milénia. Jistě nedokážeme předpovědět, co všechno nás v tomto roce očekává, avšak na základě naší přítomnosti můžeme načrtnout určitou verzi světa a tento náčrt porovnat s jinou verzí, která vznikla v roce 1968. Je jí filmová verze světa, projektovaný možný svět Stanleyho Kubricka, který mají dějiny filmu zapsané jako 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA. Přestože má v rodném listě zaznamenaný výše uvedený rok vzniku, musíme ještě tři roky odečíst, neboť tak dlouho trvala jeho realizace a jak víme, estetický objekt začíná s počátkem jeho konstituce. Proč chceme tak přísně a přesně určit datum vzniku tohoto filmu? Není to jen akademická posedlost, ona archivní horečka, vyvolaná derridovským virem a foucaultovskou „archeologií“? Rozhodně nikoli! Intence v pozadí je jiná. 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA je totiž filmem z rodu science-fiction. Žánrová policie, hlídající disciplinu žánru, pracovala v tomto případě opravdu důsledně. Dokonce tak důsledně, že rovnováha mezi science a fiction je symetricky zachovávaná téměř v celém díle, resp. v jím projektovaném možném světě, který zahrnuje archaickou minulost Země a lidstva, aktuální přítomnost v aktuálním světě textu filmu a blízkou budoucnost.

Teorie filmových žánrů má pro tento typ děl zvláštní označení tzv. explanační sci-fi. Díla subžánru explanační sci-fi nabízejí verze světů, které vysvětlují, nabízejí objasnění cézur v lidském poznání: např. jak vznikl život, co je chybějícím článkem v darwinovské

evoluci od zvířete k člověku, jak vznikly terasy v Baalbeku, jak to, že africký kmen Dogonů měl tak pokročilou kosmologii atp. Jakousi explanací obrácenou do budoucna je další subžánr, sci-fi extrapoláčnický. Tento typ děl načrtává vizi bližší či vzdálenější budoucnosti (Wellsův *Time Machine* za 800 tisíc let, Stapledonův *Last and First Men* dokonce za dvě miliardy let) a to na základě extrapolace (která se coby futurologický nástroj prakticky vždy mýlí) soudobého stavu vědy a poznání. Učebnicovým příkladem jsou práce klasika žánru Julesa Verna. Kubrickův opus pak představuje setkání explanační sci-fi s extrapolující, právě tak jako typově znamená styk epiky s dramatem v „časové“ poetice Emila Steigera.¹⁾ Deskripce minulosti přechází v drama přítomnosti, zatížené důsledky jednání pro bezprostředně „hrozící“ budoucnost. Tam, kde dílo opouští pouhé prodloužení stávajících trendů vědeckého a technologického vývoje přechází v další subžánr až žánr sci-fi spekulativní (s úběžníkem ve SF – speculative fiction), sledující představitelné varianty vývoje bez přímé podpory výsledky dosavadního poznání. Vzhledem k její logické a estetické soudržnosti pak můžeme na *Vesmírnou odysseu* nahlížet, vedle zmíněného zřetězení explanační – extrapolující – spekulativní fikce, rovněž jako na plastický obraz „alternativní historie“ lidstva, další zavedený žánr sci-fi, tematizující například alternativní dějiny lidstva v případě, že by Hitler vyhrál druhou světovou válku (Dickův *Muž z vysokého zámku*) nebo v případě jaderné katastrofy, kdy by vládu nad Zemí převzaly opice (PLANETA OPIC a její čtyři nepodařené „sequely“).

Funkčně analogickou symetrii k výše uvedené vědě a fikci jsme mohli podle Mukařovského nalézt již v církevním umění: „Lze říci, že v církevním umění (a do jisté míry i v celé oblasti příslušného kultu) existují zároveň **dominantní funkce dvě**, z nichž jedna, náboženská, činí z druhé, estetické, prostředek své realizace; jde tedy o jistou kontaminaci spíše než o hierarchizaci funkcí.“²⁾

V případě filmu 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA jde o kontaminaci estetické funkce funkcí poznávací, přičemž poznávací funkci by bylo v tomto případě vhodné redukovat jen na vědecké poznání, pokud máme na mysli onu „vědu“ z uvedené symetrie. Poznání, jež je inherentní vlastní estetické funkci, pochopitelně na vědecké poznání redukovat nelze, neboť prostřednictvím, resp. působením estetické recepce, realizací estetické funkce se zapojují dimenze vědomí, označované mnohými autory jako např. emoční a narativní inteligence, které se sytí příslušnými typy poznání. Pro kontaminaci estetické funkce ve VESMÍRNÉ ODYSSEI využívá Kubrick důsledně vodítek, která skýtají takové vědecké disciplíny jako jsou paleontologie, antropologie, kosmologie, výzkum umělé inteligence, kybernetika a dokonce i dějiny umění. Toto vedení se, metaforicky řečeno, paradigmaticky váže na syntagmatický řetězec, který je v prvním plánu tvořen chronologickou linií, vyznačenou body: dávná minulost – aktuální přítomnost – blízká budoucnost. Jenže pohyb, který probíhá po této linii, má ještě další rozměr a to směřování od nižšího k vyššímu, od jednoduchého k složitějšímu, od bezrozumového k rozumnému. Jde tedy o pohyb evoluční? (Připomeňme, že před přijetím myšlenky evoluce bylo pro středověkou

1) Srov. Emil Steiger, *Základní pojmy poetiky*. Praha 1969.

2) Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. In: Týž, *Studie z estetiky*. Praha 1966, s. 24.



*Kier Dullea jako David Bowman ve filmu
2001: Vesmírná odyssea (Stanley Kubrick, 1968)*
Foto archiv

filosofii a teologii nepochopitelné, že by složité a komplexní mohlo vzniknout z jednoduššího, dokonalejší z méně dokonalého). Ano, jde, ale je třeba upřesnit, o jakou variantu evoluce se jedná. Po zhlédnutí prvních záběrů filmu bychom mohli unáhleně usoudit, že jde vlastně o (neo)darwinismus šedesátých let tohoto století. Když však v recepci filmu dospějeme k aktuální přítomnosti, napětí, třebaže kultivované, mezi Rusy a Američany nám připomene marxisticko-leninskou teorii vývoje, založenou na konkurenčním a současně antagonistickém zápasu mezi dvěma společensko-ekonomickými formacemi, mezi progresivním a regresivním. A když konečně dospějeme do blízké budoucnosti a k samému závěru, mohli bychom radostně zvolat: Nietzsche! Vždyť Kubrick s námi hrál rafinovanou hru; předvedl nám vizualizovanou transformaci a estetickou funkcí sugestivní umocnění této Nietzscheovy myšlenky: „Člověk jest provaz natažený mezi zvířetem a nadčlověkem. Provaz nad propastí.

Nebezpečný přechod, nebezpečná chůze, nebezpečný pohled zpátky, nebezpečné zachvění, nebezpečná zastávka.

Co je velkého na člověku, jest, že je mostem, a nikoli účelem: co lze milovat na člověku, jest, že je **přechodem a zánikem**.“³⁾

Naše případná radost by nás však rychle přešla, když bychom si uvědomili, že hra, kterou s námi sehrál Stanley Kubrick, byla mnohem rafinovanější. Jistě, tento film se může skládat ze tří iniciativ, ale problém není v tom, zda je, či není složen z fragmentů

3) Friedrich Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra*. Olomouc 1992, s. 11.

či aluzí na darwinismus, měkkou variantu bipolárního vidění světa nebo Nietzscheho, ale v tom, že se text filmu nedá na tyto tři složky zpětně rozložit. Právě to je na sledovaném textu fascinující. V okamžiku, kdy se části zřetězily v celek, kdy se prvky zprvu synergeticky, poté na nosné vlně estetické funkce synteticky spojily v strukturu, kdy se z tektoniky vytvořila architektonika, z textury významový prostor, začínáme vnímat estetickou funkci, která do té doby stála nenápadně ve stínu funkce poznávací. Její vstup na scénu všechno změnil, celek se hierarchicky nadřadil nad částmi, struktura nad prvky a architektonika nad tektonikou. Vraťme se však k třem zmíněným částem filmu. První z nich je minulost, druhou aktuální přítomnost a třetí blízká budoucnost. Začneme chronologicky první, kterou bychom pro účely naší analýzy mohli pracovně nazvat „úsvitem dějin“, ale jelikož se chceme co nejvíce držet filmu a jeho pretextu, tedy Clarkovy knihy, ponecháme ve hře dva původní názvy.

Předvěká noc

Film začíná záběrem na suchou, vyprahlou půdu. Nelítostné slunce pálí, pod jeho paprsky usychají rostliny, zmenšují se zásoby vody. Krajina se stává nehostinnou a život v ní peklem. Na takovou krajinu se hodí tento popis: „Terén je tam nepravidelný a podnebie nemilosrdne horúce a suché; navyše krajina má taký druh pronikavej krásy, ktorý ma láka.“⁴⁾

Těmito slovy popsal vynikající paleontolog a antropolog krajinu na východním břehu jezera Turkana v severní Keni. A právě tam Richard Leakey „na oranžovom piesku uvidel neporušenú skamenelú lebku, ktorá na nás uprene hľadela očnými jamkami“⁵⁾. Jak se tam lebka dostala? To je otázka pro vědu. Ale dříve než věda předloží nějakou hodnověrnou a aktuálně nefalzifikovatelnou hypotézu, můžeme vyprávět příběh. V tomto případě ho ani nemusíme vymýšlet, Kubrick nám nabídl jeden hotový a nadto fascinující.

Kubrick do podobné krajiny, jakou popisoval Leakey, zasadil první část příběhu 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA. Opočlověk, obývající savany před řadou statisíciletí, doslova živořil. Živil se sběrem rostlin, jejich kořeny, a jelikož slunce vše spalovalo, nikdy nepoznal pocit sytosti. Byl sběračem, vydaným na milost a nemilost prostředí a divokým predátorům, pro něž byl jen spíše snadnou kořistí. Jeho hlavní pocit – hlad, měl dvojče – byl to strach. Bezmocnost se v něm mísila se zuřivostí, která se ventilovala v příležitostných rituálních „tancích“, imitujících zápas se sousední tlupou o vodu. Záměrně mluvíme o imitaci, protože navzdory tomu, že se tlupy opolidí setkávaly u vody skoro každý den a skoro vždy došlo k potyčce, téměř nikdy nedošlo k vážnějšímu poranění. Síly byly vyrovnané a právě tato vyrovnanost sil přispěla ke stabilitě hranic jejich sběračského teritoria. Život, či spíše živoření, plynul líně a beze změny. Jedinou událostí, která rozvířila každodenní přežívání, byl útok šelmy, jež se zmocnila bezbranné kořisti. Šance na přežití byly malé a kdyby vše takto pokračovalo dál, opočlověk by nakonec sdílel osud bronto-, ichtyo-, stego- a dalších -saurů.

4) Richard Leakey, *Pôvod lidstva*. Bratislava 1995, s. 11.

5) Tamtéž, s. 12.

Živoření opočlověka za nepříznivých podmínek jeho environmentu a pod tlakem ostatní fauny nevyhnutelně směřovalo ke katastrofě, tedy k zániku druhu, pretextu člověka. Navzdory tomu však katastrofa nenastala, neboť došlo k odklonu směru evolučního vývoje vlivem hladké skály. Černý kámen, mající čistý tvar geometrického tělesa – hranolu. Vedle čistoty povrchu a tvarových proporcí byla skála zajímavá ještě tím, že vydávala zvláštní zvuk, podivně přitažlivé vibrace.

Tento hranol se náhle objevil v údolí, které obýval opočlověk. Ráno uviděl skálu ve tvaru, který dosud v přírodě nespatriil. Ocítl se ve zvláštní situaci – na jedné straně přitahoval neznámý objekt pozornost opočlověka, na straně druhé ho jeho instinkt, jeho stálý souputník strach, varoval před neznámým. Nakonec však zvědavost zvítězila a opočlověk začal ohmatávat hladký povrch černé skály dosud neviděného tvaru. Při tomto dotyku se vibrace hranolu napojily na jeho mozkové centrum a ze skály do něj začaly proudit informace. Hardware konečně získalo software a vzniklá inteligence způsobila, že ruka (či spíše ještě tlapa) poprvé uchopila kost jako nástroj a znásobila tak svou sílu. Pohozená a zvednutá kost se změnila ve smrtící zbraň, čekající na svou oběť. Tou se stal vůdce druhé, konkurenční tlupy. Při každodenním potyčkovém rituálu došlo k zásadní (evoluční) změně, ozbrojený samec zabíjí svého soka, a tímto symbolickým rozšířením své moci získává nadvládu nad jeho tlupou. To vše způsobila „pouhá“ kost, první nástroj, první zbraň. Jde o tak závažný moment, nejen pro pochopení smyslu filmového příběhu, ale i evoluce obecně, že je třeba se u něj zastavit a pokusit se o hlubší vysvětlení.

Od Darwina až po současnost se evoluční teorie snaží vytvářet co nejsouvislejší, ideálně kontinuální přechod mezi **přírodou** a **kulturou**, mezi světem přírodních zákonů (kde vládne druhá věta termodynamiky a rostoucí entropie) a světem lidské svobody, kreativity a informace. Navzdory nezanedbatelným rozdílům v těchto teoriích je mechanismus tvorby kontinuální evoluční linie prakticky shodný, tzn. úsilí vědců, především biologů, se soustřeďuje na porovnávání (a snahu spojit) vývojově nejvyšších článků přírodního světa a vývojově nejnižších článků světa člověka. Teoretické úsilí se koncentruje na objevení ambivalentního článku, který by mohl být současně posledním článkem přírody a prvním článkem kultury. Kdyby byl tento „chybějící článek“ nalezen, evoluční linie by byla hladká, kontinuální a všechny články evolučního řetězce by byly stejně pevné. Problém však tkví v tom, že takový článek nebyl dosud nalezen, a proto i evolucionisté začínají uvažovat o diskontinuitě, cézuře mezi přírodou a kulturou. Konrad Lorenz ve své studii *O biologii učení* tvrdí, že například vznik řeči se nedá vysvětlit evolučně, a proto si při explanaci tohoto vzniku vypomáhá pojmem středověké filosofie – *fulguratio* (= záblesk). Zavedením tohoto termínu do evoluční teorie jakoby Lorenz potvrdil to, co Wilhelm von Humboldt tvrdil již roku 1833, totiž že „jazyk nemůže vzniknout jinak než najednou a náhle, nebo, přesněji řečeno, *jazyk musí v každém okamžiku své existence mít vše, co ho komplexně charakterizuje*“⁶⁾. (Zdůr. P. M. a V. Z.) Takovým zásadním rysem je například syntax. Podle Pribrama: „Černý – písek – voda, to je sled pojmů, které by mohl sdělit šimpanz, ukazující na pláž na Havajských ostrovech. Bylo by však nesmyslné vysvětlovat šimpanzovi rozdíl mezi větami písek u vody je černý a zahřívání asfaltu na něm vytváří iluzi vody.“⁷⁾

6) Cit. dle Jevgenij N. P a n o v, *Znaky, symboly, jazyky*. Praha 1987, s. 33.

7) Tamtéž, s. 143.

K jazyku patří syntax, bez syntaxe jazyk neexistuje (srov. Metzův pokus o obhájení „jazykovosti“ filmu ustavením osmi velkých syntagmat), a i když se v laboratorních podmínkách podařilo naučit šimpanze ovládat řadu znaků, včetně znaků posunkové řeči hluchoněmých, syntax zůstává (zatím?) mimo jejich dosah. I kdybychom připustili, že sekvenci znaků já – hlad – banán vyjadřuje šimpanz pochopení syntaxe, naučila ho to přece jenom komplexnější inteligence.

Ale, jazyk je jazyk a nástroj/zbraň je nástroj/zbraň, proč tedy najednou úvahy o jazyce? Prostě proto, že v posledních letech se i o jazyce začalo mluvit jako o nástroji. Ludwig Wittgenstein ve svých *Filosofických zkoumáních* až trochu příliš často přirovnával jazyk k nástrojům: „Pomysli na nářadí v nějaké skřínce na nářadí: je tu kladivo, kleště, pilka, šroubovák, metr, nádoba na kliš, kliš, hřebíky a šrouby. – Jak rozdílné jsou funkce těchto předmětů, tak rozdílné jsou funkce slov. (A podobnosti existují tu i tam).“⁸⁾ Chápeme-li tedy slova jako analogie nástrojů, pak z toho podle Wittgensteina vyplývá, že rozumět významu slova neznamená při jeho zaslechnutí vybatvit si složitou psychickou představu v mysli, ale že „význam slova je jeho používání v jazyce“⁹⁾.

Konečně jsme se dostali od slova k nástroji/zbraně. Jeho objevení se v prehistorii a historii člověka je zahalené obdobným tajemstvím jako objevení se řeči. Můžeme namítnout, že v případě nástroje/zbraně je příliš odvážné mluvit o tajemství, protože i zvířata používají nástroje (od vydry po šimpanze). Ale není používání jako používání, protože „tie druhy živočíchov, ktoré zhotovujú alebo používajú nejaký nástroj, sú s nim zrastené ako slimák so svojou ulitou; no u spoločenského človeka-neoantropa sa vznik nových nástrojov, a tým aj stále nových postupov, nespája s nijakými anatomicko-morfologickými zmenami alebo so vznikom nových dedičných inštinktov (dedičných reflexoch)“¹⁰⁾. Co to znamená? To, že „nástroje živočíchov sú tedy v nemennej podobe vlastné danému druhu, kým nástroje človeka majú dejiny, vyvíjajú sa“¹¹⁾.

Můžeme konstatovat, že nástroj/zbraň a slovo jako zvláštní nástroj stály na počátku kultury. „Roku 1966 sa na Chicagskej univerzite konala veľká antropologická konferencia Človek – lovec. Hlavné heslo zhromaždenia bolo jednoduché: lov urobil človeka človekom.“¹²⁾ A lov byl podmíněný, při inherentní lidské fyzické nedostatečnosti jako predátora, přítomností zbraně. Kubrick společně s A. C. Clarkem ukázali, že kost jako první zbraň nejen narušila rovnováhu mezi dvěma tlupami, nejen zapříčinila změnu teritoriálních hranic, ale na straně druhé také umožnila efektivní obranu proti útokům „od přírody“ lépe vybavených šelem a možností lovu velkých býložravců zajistit energeticky hodnotný zdroj potravy. Ze života opočlověka se vytrácí hlad, strach je stále více nahrazován sebevědomím i sebevědomým Já a tlupa se mění ve společenství. Původní kost jako nástroj/zbraň se postupně zdokonaluje a na konci tohoto procesu jsou kosmické lodi, základny na Měsíci a kolonizace vesmíru.

8) Ludwig Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*. Praha 1993, s. 18.

9) Tamtéž, s. 18.

10) Boris F. Poršnev, *O začiatkoch ľudských dejín*. Bratislava 1979, s. 374.

11) Tamtéž, s. 375.

12) R. Leakey, c. d., s. 28.

Hlubina

Mezera mezi přírodou a kulturou však zůstává, nedaří se ji zaplnit tak, aby byl přechod plynulý, evoluce zahrnuje revoluci, kontinuita diskontinuitní skok. Tato mezera, toto „místo nedourčenosti“ (Ingarden) plodí nový smysl, nové interpretace, které například tvrdí, jako Clark, že ono *fulguratio* – *záblesk* bylo zásahem zvenčí. Mohl ho způsobit zásah Boha, mimozemšťanů, „Prastarých“ (s nimiž, přestože spí, lze navázat spojení pomocí *Necronomiconu*) nebo třeba vesmírný spermatozoid. Posledně zmíněná teorie vesmírné panspermie (*Svante Arhenius*) však jen otázku vzniku života posunuje o jeden krok zpět. Jak a kde vznikla ona panspermie?

Zamysleme se však nad etickými implikacemi Kubrickova díla i uvedenými teoriemi o možné mimozemské „fulguraci“. Umělá inteligence palubního „počítače“ HAL 9000 se obrátila proti jeho tvůrcům, což je mimochodem klasické frankensteinovské schéma v dějinách sci-fi. Ale proč?

Dříve než se pokusíme zodpovědět otázku proč?, dovolíme si krátký exkurz k počítačímu stroji, zvláště k tomu, který má jméno HAL 9000.

HAL 9000 je počítač, jehož inteligence se vyrovná lidské. Mimochodem, HAL 9000 ztělesňuje představu Marvinu Minského, profesora kybernetiky na Massachusetts Institute of Technology. Minsky (opět mimochodem, v sedmdesátých letech autor tzv. perceptronů, elektronických obvodů, schopných percepce, autor původního modelu lidského vědomí jako proměnlivého souboru různě se sdružujících „agentů“ /*The Society of Mind* z roku 1985/, který rozpracoval ještě dále, tentokrát ve formě sci-fi románu) byl před třiceti lety, v době natáčení 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA, přesvědčený, že za třicet let, tedy dnes, budeme mít takové stroje, které se nám svou inteligencí vyrovnají. Co to ale znamená mít inteligentní stroje? Jedna z těch jednodušších odpovědí zní, že musí projít poměrně tvrdým testem, navrženým Alanem Turingem, mimo jiné člověkem, který rozluštil (pomocí tehdejších počítačů) nacistickou válečnou šifru Enigma. Tento test je vlastně imitační hra:

„Hrajú ju traja hráči, muž (A), žena (B) a moderátor (C), na ktorého pohlaví nezáleží. Moderátor je v inej miestnosti ako dve ostatné osoby. Cieľom hry moderátora je určiť, ktorá z dvoch osôb je muž a ktorá žena. Pozná ich iba ako hráča X a hráča Y a na konci hry povie ‚X je A a Y je B‘, alebo ‚X je B a Y je A‘. Moderátor môže hráčovi A i hráčovi B kľásť otázky. Môže sa napríklad opýtať:

C: Povie mi X, aké dlhé má vlasy?

Predpokladajme teraz, že X je skutočne A. Musí odpovedať. Cieľom hráča A je, aby sa hráč C pri identifikácii zmýlil. Jeho odpoveď preto môže byť:

„Mám vlasy ostrihané nakrátko, najviac približne 9 palcov dlhé.“

Odpovede by mali byť napísané, najlepšie strojom. Ideálna by bola komunikácia pomocou ďalekopisu.

Cieľom hry hráča B je pomáhať moderátorovi. Jeho najlepšou stratégiou asi je, ak dáva pravdivé odpovede. K svojim odpovediam môže pridať informácie ako „Ja som žena, nepočúvajte ho!“ tým však nič nedosiahne, lebo muž môže urobiť to isté.

Teraz sa opýtajme, čo sa stane, ak v tejto hre hráča A nahradíme strojom.¹³⁾

13) Alan M. Turing, *Počítacie stroje a inteligencia*. In: E. Gál – J. Kelemen (Ed.), *Myseľ, telo, stroj*. Bratislava 1992, s. 18n.

Přesně takto začíná hra mezi HALem a Bowmanem. HAL a Bowman spolu komunikují, hrají šachy. HAL dokonce pozorně předvídá některá Bowmanova přání. Má lidské jméno, chová se přátelsky. Na první pohled HAL disponuje inteligencí, kterou nelze odlišit od lidské. Dokáže ji totiž tak úspěšně napodobovat, simulovat, že by jistě dokázal projít Turingovým testem. Ale právě v dokonalé simulaci lidské inteligence se HAL prozradí. HAL přestal být sám sebou, tedy strojovou inteligencí tím, že dokonale napodobil lidskou, tedy omylnou inteligenci. A HAL se zmýlil, sám svůj omyl přiznal, ale tímto aktem způsobí, že Bowman o něm začne pochybovat. Dobře ví, že se počítače řady 9000 nemožnou mýlit a že se tedy něco stalo. Tuší, že navzdory přátelskému ubezpečování HALa o „oddanosti“ posádce jde o hru vážnější než šachy, jde o hru o moc a život. Rafinovaná simulace důvěry a oddanosti, hra ze strany HALa s „označenými kartami“, se prozrazuje ve chvíli, kdy HAL fyzicky zaútočí na Bowmana a jeho druha, kterého zlikviduje, jako předtím zlikvidovala „náhoda“ ostatní členy posádky. V tomto okamžiku je Bowmanovi jasné, že HAL se frankensteinovsky obrátil proti svým tvůrcům. HALovi lidově řečeno chyběla duše, méně lidově etický rozměr (s)vědomí. Ale tento rozměr mu nescházel od počátku. Právě naopak, neřešitelný rozpor v jeho vědomí, nutnost lhát posádce, vedl k přijetí ideologie „účel světí prostředky“ a k nelítostné eliminaci lidských „překážek“. Ne že bychom v našich zemích neměli s tímto potlačením svědomí a lidskosti ve jménu ideologie své zkušenosti. Tato dílčí větev syžetu může naznačovat, že vložení informace, ona „fulgurace“, má dvě hodnotové stránky a možná vyústění. Díky evolučnímu skoku může lidstvo vyslat sondu k Jupiteru, ale ve stejné době se zničit v nukleární válce. Není náhodou, že prvním činem „hvězdného dítěte“ Bowmana (v pretextu i textu) je odvrácení jaderné katastrofy. Dílčí příběh HALa 9000 je tedy synekdochou celkového příběhu vesmírné odyssey.

Další, rovněž eticky problémovou otázkou je teorie o mimolidském původu „fulgurace“. Bowmanův návrat v podobě hvězdného dítěte situuje celé lidstvo vývojově do role děčka v poměru k rodičům, k mnohem vyvinutější inteligenci (lhostejno zda UFO, E. T. či Bůh) a tedy, do značné míry, snímá z lidstva odpovědnost. Tato inteligence „může za to“, že jsme vznikli, a když „bude nejhůř“, zase nám má a musí pomoci (srov. „synekdochu“ Blanických rytířů ve *Starých pověstech českých*). Zda, jak a kam lidstvo dospěje by mělo záležet jen na lidstvu samém. Poměrně rozšířený zájem o hledání mimozemských civilizací, jemuž i 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA částečně vychází vstříc, který vedle vědců projektu OZMA, CETI aj. sdílejí fandové *Star Treku*, svědkové UFO atp. je poměrně komplexním fenoménem, v jehož objasnění se protíná několik hlavních faktorů. Vedle hledání lidstvu nadřazené autority (po nietzschovské „smrti Boha“) a přesunu zodpovědnosti za vlastní jednání a jeho důsledků na „vyšší instanci“ je v něm i rozměr estetický, prezentovaný ve vizuálně, ale i významově oslnivém závěru Kubrickova filmu, v současné kultuře často chybějící prožitek kategorie vznešena, prožitek čehosi, co přesahuje rozměry lidské představivosti, co je pojmově neuchopitelné. Tento prožitek pak míří současně dvěma směry, do a za vnitřní a vnější horizont. VESMÍRNÁ ODYSSEA tak současnému divákovi prezentuje onen úžas, který zažíval královecký filosof již v osmnáctém století, úžas nad nezměrností univerza a nad mravním zákonem v nitru reflektující bytosti – člověka.

doc. PhDr. Peter Michalovič, CSc. (1960)

Přednáší estetickou teorii na katedře estetiky filosofické fakulty UK v Bratislavě. Věnuje se českému strukturalismu, poststrukturalismu a dekonstrukci. Nemá rád sci-fi.

(Adresa: Filosofická fakulta University Komenského, katedra estetiky, Gondova 2, 818 01 Bratislava)

doc. PhDr. Vlastimil Zúška, CSc. (1951)

Vystudoval FF UK (obor estetika). Po absolutoriu (1985) působil mj. v Čs. Filmovém ústavu a Ústavu teorie a dějin umění ČSAV. V současnosti je vedoucím katedry estetiky FF UK, kde přednáší od roku 1990. Zabývá se estetikou 20. století a problematikou temporality, fikce a ontologie uměleckého díla. Mj. publikoval knižně *Temporalita metafory* (1993), *Čas v možných světech obrazu* (1995), *Mimésis, Fikce, Distance* (1996). Má rád sci-fi.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, katedra estetiky, Celetná 20, 110 00 Praha 1)

2001: Vesmírná odyssea

(2001: A Space Odyssey)

Metro-Goldwyn-Mayer Inc., Stanley Kubrick Production, 1968 (USA)

Režie, produkce, návrh a režie fotografických efektů: Stanley Kubrick. **Námět:** podle povídky Arthura C. Clarka *Hlídka*. **Scénář:** Arthur C. Clarke, Stanley Kubrick. **Kamera:** Geoffrey Unsworth. **Střih:** Ray Lovejoy. **Hudba:** Aram Chačaturjan, György Ligeti, Johann Strauss, Richard Strauss. **Architekt:** John Hoesli. **Kostýmy:** Hardy Amies. **Produkce:** Tony Masters, Harry Lange, Ernest Archer. **Hrají:** Kier Dullea (David Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (dr. Heywood Floyd), Daniel Richter (hlídka), Douglas Rain (hlas HALa 9000), Leonard Rossiter (Smyslov), Margaret Tyzack (Elena), Robert Beatty (Halvorsen) ad.

SUMMARY

ETERNAL ODYSSEUS AT THE THRESHOLD OF THE THIRD MILLENNIUM

Peter Michalovič – Vlastimil Zuska

The authors present a kind of "close reading" of both A. C. Clarke's novel and S. Kubrick's movie 2001: A SPACE ODYSSEY. They consider the movie as a specific member of sci-fi genre and set it into a net of crossing subgenres. The article covers three main areas of inquiry: problems thematized by the movie, problems implicated by the movie and the movie itself as it appears in its aesthetic and cognitive functions.

In the first area they treat especially "the missing link" in human evolution, problem of AI and AI's struggle for mastering discourse, as it is represented in Kubrick's movie. In the second set of problems the authors analyze above all ethical and aesthetic implications of the film, i.e. ethical responsibility of humankind for its own development.

They offer several possible hypotheses or approaches to the plot and the projected possible world of SPACE ODYSSEY: Nietzschean, neodarwinist and vulgar marxist ones. As the most challenging problems of the movie they consider the role of language (language as a kind of tool) in human evolution, the mystery of its coming up and the relationship between the nature and the human culture.

Throughout the article the authors produce evidence that Kubrick's work still conveys alarming message to the contemporary world at the threshold of the third millennium.

Translated by Vlastimil Zuska

POZNÁMKA K BRESSONOVÍ

Steven Shaviro

Warhol a Bresson

Andy Warhol a Robert Bresson – na první pohled těžko najít perverznější a méně vhodné spojení. Oba režiséři jsou si svou estetikou na hony vzdáleni; rozdíly mezi nimi jsou obrovské a okamžitě zřejmé. Bresson bývá považován za filmového tvůrce nábožensky a reflexivně laděného: je mistrem toho, co Paul Schrader nazývá „transcendentálním stylem ve filmu“, ¹⁾ jeho umění – řečeno slovy Susan Sontagové – „odpoutává, provokuje reflexi“ a „apeluje na city cestou inteligence“. ²⁾ Co může mít společného Bressonova přísná inteligence a jansenistická strohost s afektovaností, přehnanou tolerantností a celkovou uvolněností Warholových filmů? Zdá se dokonce, že Bressona a Warhola můžeme proti sobě postavit ve všech jednotlivostech. Bresson je *autor* v klasickém slova smyslu, řemeslník, který má pod kontrolou všechny aspekty svého filmu; Warhol obvykle ponechával rozhodnutí, stejně jako práci, jiným. Bresson je úzkostlivě pečlivý režisér, který za více než čtyřicet let natočil jenom třináct pracně dokonalých filmů; Warhol je pasivní a nedbalý režisér, který na vrcholu své aktivity produkoval prakticky každý týden jeden film. Bresson zkoumá intenzivní vnitřní stavy a Warhol se drží vnějšku; Bresson je mystik, moralista a také estét. Bresson nenávidí teatrální faleš „filmu“ [*cinéma*], stejně jako Warhol miluje tajuplnost a vynalézavost „kinematografu“. Bressonovy filmy se skládají z krátkých záběrů, které jsou posléze tvrdě a přísně sestříhány; Warholovy filmy používají dlouhé nepřerušované záběry a téměř důsledně se střihu vyhýbají. V Bressonových filmech podléhají slova a gesta herců vždy pečlivé choreografii, ve Warholových však nejsou nazkoušena, jsou improvizovaná nebo ponechána náhodě. Bresson neustále fragmentuje a rekonstruuje filmový prostor, kdežto Warhol ležérně přijímá prostor před kamerou v jeho neměnní se danosti; Bresson zhušťuje čas a Warhol jej rozpíná. Bressonovo umění je neosobní, esencialistické, hermetické, formalizující a je protikladem veškeré populární kultury: je nejryzeji modernistické. Naproti tomu jsou Warholovy filmy jednoznačně modernistické: jsou obratné, formálně uvolněné, zaměřené na obsah a zkušenost, vědomě neautentické, agresivně povrchní, vulgárně samozřejmé, posedlé ošumělostí a erotickým kouzlem a oplývající bizarními osobnostmi. I první a nejvíce minimalistické Warholovy filmy odvrhují veškeré premisy moderní estetiky.

1) Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Da Capo, New York 1988.

2) Susan Sontag, *A Susan Sontag Reader*. Vintage, New York 1983, s. 121.

Warhol i Bresson však přesto *mají* společný jistý postoj k osobní zkušenosti a ke ztvárnění (prezentaci) této zkušenosti ve filmovém aparátu. Dokonce i Paul Schrader, který se více než jiní zastává Bressona jakožto duchovního filmového tvůrce, jenž je nadčasový svými zájmy a odcizený světské kultuře, připouští, že Bresson i Warhol mají společnou „povrchovou estetiku“ „každodennosti“, mocné puzení ke „stagnaci“ a takové odmítnutí „emocionální angažovanosti“, že riskují, že se divák bude nudit.³⁾ Schrader pečlivě odlišuje Bressonův projekt jít za hranice bezprostředního a „vyjádřit Transcendentno“ od toho, co považuje za Warholovu „parodii Transcendentna“ a nihilistickou vizi „života naprosto zbaveného smyslu, výrazu, dramatu či katarze“⁴⁾; tvrdím však, že afinita mezi nimi je dostatečně hluboká, aby zpochybnila a demontovala protiklady jak Schraderovy, tak ty, které jsem uvedl výše. Bresson i Warhol jsou realisté těla: oba upřednostňují bezprostřední akce a reakce samotného těla na úkor hloubky nebo niternosti, které by tato hnutí mohla znamenat. Oba zaznamenávají i ty nejjemnější detaily tělesného spočinutí a pohybu; oba uvádějí (často neprofesionální) herce, kteří „nehrají“ konvenčním způsobem, neprojevují ani nepromítají emoce, a s nimiž se publikum v důsledku toho nemůže identifikovat. Warholův i Bressonův radikální styl, jakkoli mají rozdílnou inspiraci i cíl, mají alespoň jedno společné: oba chtějí vytvořit *efekt* vyprázdnění subjektivnosti a rozvrátit zobrazovací principy.

Zaostřeno na tělo

Právě prostřednictvím intenzivní a přesné pozornosti zaměřené na tělo přetřásá Bresson svá konečná témata prohry a vykoupení: „Neobvyklé přibližování těl. Na čekané pohyby nejnepostřehnutelnějších, nejniternějších.“⁵⁾ Žádný filmový tvůrce nikdy nepřidělil tak podstatnou roli tělesným postojům a gestům, fyzickému chování a pohybům rukou a nohou. Vzpomeňte si na proslulou scénu na nádraží v KAPSÁŘI, kde kamera sleduje předávání ukradených předmětů z ruky do ruky. Tento efekt však nenastává jen v podobných sekvencích bravurních akcí. Všechny Bressonovy filmy jsou plné bezvýznamných detailů, např. blízkých záběrů něčích nohou, které přecházejí místnost nebo stoupají po schodech; násilné a vrcholné akce jsou často vynechány (redukovány), toto únavné, každodenně vynakládané úsilí však nikdy vynecháno není. Bresson nám vždy předvádí úsilí a únavu těla spíše než odcizení a úzkost ducha, i když právě to druhé je údajně jeho námětem. Jeho záměrem je vždy „přilnout k bezvýznamným obrazům (ne-významným).“⁶⁾

Ruce a nohy nejsou obyčejně používány pro vyjádření vnitřních stavů: právě proto nám Bresson nabízí detaily „dovnitř směřovaných pohybů“ těchto končetin a znásilňuje přitom konvence střihu, které si vyhrazují blízké záběry pro zdůraznění významných

3) P. Schrader, c. d., s. 62, 70, 82 – 186, 166 – 168.

4) Tamtéž, s. 6, 42, 112.

5) Robert Bresson, *Poznámky o kinematografu*. Dauphin, Praha 1998, s. 39. (Pozn. red.: Citace z této Bressonovy knížky uvádíme v překladu podle tohoto českého vydání, pokud jsou v něm uvedeny.)

6) Tamtéž, s. 16.

detailů zápletky a děje a (obzvláště) pro podtržení psychologie tím, že podávají empatický a expresivní pohled na lidskou tvář. Samozřejmě i obličej Bressonových herců jsou bezvýrazné a prosté citu; film se vytrvale soustřeďuje na detaily gest a chování s vyloučením jakéhokoli výrazu obličej, hlasu a tónu. Neexistuje korespondence mezi vnitřním a vnějším, mezi na povrchu viditelným a citovým nebo duševním stavem. Bressonova stylizace toho, co uvádí na scénu, stejně jako střihu je suchá, minimalistická, což diváka vtahuje do stavu bezvýrazové stagnace. Bresson poznamenává, že se vyhýbá „jízdným a panoramatickým záběrům“, protože „neodpovídají pohybům oka“, a proto působí tak, že „oddělují oko od těla“.⁷⁾ Divácký pohled je pro Bressona něčím *vtěleným*, stejně jako jeho postavy žijí výlučně v těle. Susan Sontagová píše, že Bressonovy pozdější filmy „odmítají vizuálně“ a „neuznávají krásno“.⁸⁾ Tato asketická neutralizace (a de-erotizace) vidění však není výrazem formalistického purismu (i když toho je u Bressona hodně), spíše znamená odmítnutí všeho, co je mimo vidění, a radikální ztělesnění samotného vidění. V Bressonových filmech nemůže být vidění panoptické ani vševidoucí právě proto, že je tak naléhavě, bezprostředně hmatatelné.

Bresson je proslulý svou záští k profesionálním hercům a opovržením k jakémukoli psychologickému vysvětlování nebo motivaci. Raději pracuje s „modely“, neprofesionály, kteří ještě nikdy nehráli a které učí jejich role výlučně mechanicky. Jeho cílem je „radikálně potlačit záměry v modelech“.⁹⁾ Neokázalého hereckého stylu „kamenné tváře“ Bresson ve svých filmech dociluje pouze dlouhým procesem unavování a vyčerpávání účinkujících. Bresson dává svým „modelům“ takovéto instrukce: „Nemyslete na to, co říkáte, nemyslete na to, co děláte. Nepřemýšlejte o tom, co říkáte, nepřemýšlejte o tom, co děláte.“ – „Nehrajte ani někoho jiného, ani sebe. Nehrajte *nikoho*.“¹⁰⁾ Hollywoodská hvězda je vždy ve dvojroli: Bogart hraje roli Bogarta a roli postavy, kterou má v daném filmu představovat. Ale Bressonovy modely nehrají; nejsou ani samy sebou, ani nikým jiným. V žádném smyslu nepromítají sebe sama tak, jako to dělá hollywoodský herec. Modely jsou přesně takové a pouze takové, jakými se *jeví*. Jsou doslovně přítomny ve svých prázdných a opakujičích se gestech, ve svých bezvýrazných obrazech na plátně. Staly se z nich automaty bez mozku, zbavené vnitřního bytí i vnějšího výrazu.

Bresson nám neustále připomíná, že „devět desetin našich pohybů se řídí zvykem a automatismem. Je proti přírodě podřizovat je vůli a mysli“.¹¹⁾ Jeho filmy se snaží vysvobodit automatismus z deformujících čoček vůle a myšlenky, uvést jej do pohybu, zmocnit se jeho pohybů v modelech na plátně a konečně, přenést tyto pohyby také k divákovi. Mlčením a vynechávkami ničí Bressonovy filmy všechny naše mýty o hloubce, niternosti a psychologické celistvosti. Hercům ani postavám nemůžeme přisuzovat identitu, stejně jako nemůžeme číst jejich prázdnotu psychologicky, jako známku zdrženlivosti, zoufalství nebo odcizení. Bresson nás konfrontuje s „nedobrovolně expresivními modely

7) Tamtéž, s. 79.

8) S. Sontag, c. d., s. 134.

9) R. Bresson, c. d., s. 21.

10) Tamtéž, s. 21 a 55.

11) Tamtéž, s. 29.

(nikoli s dobrovolně neexpresivními)¹²⁾, postavami zcela shodnými s jejich plochými a stěží postřehnutelnými gesty na plátně, které mimo ně neexistují. Touto minimální, a přesto absolutní přítomností zhašejí Bressonovy anonymní modely subjektivní introspekci stejně radikálně, jako to dělají Warholovy hvězdy svým afektovaně stereotypním a přehnaným hereckým uměním, okázalým předváděním obou rozměrů své vlastní nenáhodnosti.

Bressonův antipsychologický přístup k hercům jde ruku v ruce s jeho eliptickým střihovým stylem. Jeho střih je „vynechávkový“ jednak v tom smyslu, že je tak konvenční a neokázalý, že se přibližuje stavu neviditelnosti, jednak v obvyklejším slova smyslu, že je vysoce zhuštěný a působí většinou tím, co vynechává. Vypravěč v románu Michaela Brodskyho *Detour* přemítá o „dvoznačnosti střihu“ na konci MUŠKY, v juxtapozici dívčiny sebevraždy a záběru traktoru: „Objevil se ten traktor jen proto, že otočila hlavu? Nebo byla vidina traktoru jejímu zraku, jejímu mraku nevidění, vnucena... Vyjadřoval ji traktor, odřezával ji, neměl s ní nic společného.“¹³⁾ Na tyto otázky není odpovědi; alternativy není možné redukovat. Automaticky reagujeme na sekvence záběrů, přijímáme souvislost mezi traktorem a sebevraždou; jsme však naší vlastní reakcí paralyzováni, zjišťujeme, že nejsme schopni vysvětlit, v čem jen – kromě prostého sousedství – souvislost spočívá. Naše reakce, podobně jako reakce postav ve filmu, se stávají tak bezprostředními a nevědomými, že nemůžeme (re)konstruovat obvyklé řetězce příčinného nebo psychologického vysvětlení. Proto se Bressonovy filmy zdají být tak fatalistické a predestinované a zároveň tak enigmatické a tajemné. Propojuje se v nich absolutní nutnost a čirá nahodilost, jako když ve filmu PENÍZE přecházejí padělané peníze z ruky do ruky a generují neustále vzrůstající řadu katastrof. Záběr se váže k záběru, akce k akci, čím přísněji a neúprosněji, že pro to není k dispozici žádná oprávnění či rozumové vysvětlení. Nejsou tu žádné možnosti, žádná vysvětlení; kompromisy nabízené vůlí a myšlením, prostě vypadávají. Řetězec průvodních jevů je oddělen od jakékoli představy o skryté nebo dostatečné příčině, a místo toho se přímo rovná lineárnímu řetězci obrazů na filmovém pásu. Gesto odpovídá gestu a tělo se pojí k tělu bez zásahu ducha.

Potvrzení reálného

Odmítnutí hloubky a obsesivní soustředění na tělo jsou Bressonovy prostředky pro dosažení a potvrzení reálného. Obyčejné nebo „přirozené“ vnímání – zapletené do metafyziky divadelní přítomnosti – se nikdy nesetkává s reálnem v jeho prvotní nahotě: „Skutečnost, která dospěla k mysli, už není skutečností. Naše příliš myslící, příliš inteligentní oko.“¹⁴⁾ I to nejbezprostřednější a fenomenologicky nejčistší vnímání je již lapeno do dramatu imitace a rozpoznávání, nové prezentace na divadle mysli. Obyčejné vnímání, přesně jako divadelní umění, „potlačuje [skutečnou přirozenost] ve prospěch

12) Tamtéž, s. 66.

13) Michael Brodsky, *Detour*. Guignol, Rhinebeck (N.Y.) 1985, s. 61.

14) R. Bresson, c. d., s. 65.

přirozenosti uměle získané a udržované cvičením¹⁵⁾. Abychom skutečně dosáhli reálného, je nutné uhasit myšlenku a vědomí, odvrhnout kánon přirozenosti a pravděpodobnosti a rozbít předem dané struktury uměleckého ztvárnění.

Bresson pohlíží na kinematografii, aniž by v tom byl rozpor, jako na nezprostředkované hledání reálného a jako na arbitrární proces konstrukce. Kamera zachycuje „syrovou realitu“¹⁶⁾ bezprostředně a pasivně, „s úzkostlivou lhostejností stroje“. Avšak „drsná realita neposkytne pravdu sama od sebe“. K tomu, aby byla potvrzena moc reality, aby nezdegenerovala v pouhý *realismus*, abychom neupadli do pastí a neměnili obrazy v klišé „zobrazením věcí tak, jak jsou všichni lidé navyklí je vidět“, je zapotřebí pečlivé kompozice a konstrukce, *psaní* kinematografie. Jedině přesná, pečlivá juxtapozice zvuků a obrazů nám umožní dosáhnout reálného tak, jak je, bez zásahu nebo ještě před zásahem vědomí, neboť „vytvářet neznamena měnit nebo vymýšlet osoby a věci. Znamená to upevnit nové vztahy mezi osobami a věcmi, které jsou takové, *jaké jsou*“¹⁷⁾. Kameraman objevuje reálno právě tím, že je konstruuje. Bresson instrumentuje nové vztahy mezi zvuky a obrazy, aby nás přinutil vnímat osoby a věci mimo významy, které na ně ze zvyku promítáme. Nutkavý automatismus láme a nahrazuje naše obvyklé návyky asociace a interpretace. S reálnem se setkáváme pouze tehdy, když jsme do něj z donucení a násilně vrženi, upoutání poté, co jsme byli vykořeněni sami ze sebe. „Tvůj film není vytvořen pro bloudění očima, ale pro vstup přímo dovnitř, pro to, být totálně absorbován.“¹⁸⁾ A opět: „Udělat film znamená spoutat osoby navzájem a osoby s předměty pomocí pohledů.“¹⁹⁾

Střih musí diváka vehnat do reality; musí vnutit předmětům a obrazům nové souvislosti a zároveň je ponechat přesně „takové, *jaké jsou*“, aniž by je deformoval nebo nově vymýšlel. „Surová realita“ je surovinou Bressonova radikálního konstruktivismu: věci jsou uchopeny kamerou v jejich absolutní, bezvýznamové imanenci, ještě předtím, než budou zorganizovány do vrstvených struktur nebo organických celků. Předpokladem střihu je proto předchozí pohyb pulverizace nebo atomizace, rozpuštění těl na jejich součásti. O fragmentaci Bresson tvrdí, že „je nepostradatelná, pokud člověk nechce upadnout do PŘEDSTAVENÍ“²⁰⁾. Jeho filmy se skládají z částí-objektů, které se nikdy nespojí do zobrazovatelných celků, z fragmentů, i když jsou vzájemně spolu neúprosně svázány. Tyto zvuky a obrazy nejsou zobrazením nebo metonymií integrálních, dříve existujících entit; samy jsou autonomní, jako elementární částice, materiální složky vlastní nové konstrukce (a nikoli pouhé zobrazení) těla. Kompoziční logika Bressonových filmů se podobá tomu, co Deleuze a Guattari nazývají *rovina důslednosti*: časoprostor, kde „struktura neexistuje o nic víc než geneze. Existují pouze vztahy pohybu a klidu, rychlosti a pomalosti mezi nezformovanými prvky nebo alespoň mezi prvky, které jsou relativně nezformované, molekulami a nejrůznějšími částicemi“²¹⁾.

15) Tamtéž, s. 14.

16) Tamtéž, s. 65.

17) Tamtéž, s. 21.

18) Tamtéž, s. 76.

19) Tamtéž, s. 19.

20) Tamtéž, s. 75.

21) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minneapolis Press 1987, s. 266.

Jak to konkrétně funguje? Například v mnoha sekvencích KAPSÁŘE Bresson minimalizuje záběry, které mají uvozovat sekvenci, nebo se jim vyhýbá: raději stříhá polodetaily (např. Michel stojí bez hnutí v davu u závodní dráhy) a extrémně blízké záběry (např. Michelova ruka sahá do vesty druhého muže a bere peníze). Smyslem není prezentovat (Michelovu?) ruku jako část, pro niž celek tvoří Michelovo tělo, ale zcela opačně: zdá se, jako by pomalu se pohybující ruka a nehybný trup a obličej (tělo od pasu nahoru) byly nezávislé vektory, které je nutné propojit, aby Michelovo tělo vytvořily. Postava protagonisty je tak konstruována a definována jeho fyzickým učením se na zloděje, tím, jak se učí pohybovat rukama, odvracet oči, vrážet do oběti, nepozorován unikat davem. Michelovo dopadení a konečná proměna jsou podobně vyjádřeny detaily (téměř autonomní polodetaily) vizuálního a fyzického kontaktu: náraz železek zavírajících se kolem zápěstí, polibky skrz mříže ve vězení na konci. Lidské tělo tak v Bressonových filmech nikdy není organickým celkem, ale spíš repertoárem nespojených, anatomických funkcí. A toto fragmentované tělo neexistuje v předem daném prostředí; prostor a čas filmu jsou samy členěny jako rozšíření nebo omezení tělesného klidu a pohybu. Poměrný nedostatek úvodních záběrů nás nutí vstoupit do prostorů filmu, prozkoumat je jenom tak, jak to dělají postavy, které jimi fyzicky procházejí, v souladu s rytmem Bressonova střihu. Tak píše Deleuze o „takilním prostoru“ KAPSÁŘE, o „rozlehlých, fragmentovaných prostorech“, konstruovaných kousek po kousku „rytmickou kontinuitou záběrů“, které sledují pohyby rukou zlodějů.²²⁾

Odsunutí psychologie a citovosti, fragmentace prostoru, osob a věcí, hyperbolické zdůraznění prázdné materiálnosti těla: to jsou nejvýraznější strategie Bressona jakožto filmového tvůrce. Pokouším se naznačit, že takové postupy by neměly být nazírány, výlučně ani v první řadě, jako formy negace, deprivace a destrukce. Pro Bressona znamená každé vyprázdnění pozitivní výsledek, nové přiblížení se k realitě a jeho potvrzení. Bresson se snaží potlačit to, co již známe a rozpoznáváme, aby nás tak postavil „tváří v tvář realitě“ a ukázal to, „co by bez tebe možná nikdy nebylo viděno“²³⁾. V tomto smyslu vyžadují Bressonovy filmy *imanentní* výklad, doplňují nebo popírají transcendentní výklad, který podává většina jejich komentátorů, nejobsáhleji pak Schrader. Schrader popisuje Bressonův styl termíny, které připomínají negativní teologii: tvrdí, že filmy vyjadřují nepopsatelné, totálně Jiné a Transcendentní tím, že vyprazdňují každodennost až tam, kde se objevuje „disparita“, kde zážitek nepřítomnosti vede k radikálnímu odtržení od fenomenální existence.²⁴⁾ V odcizujícím každodenním světě jsou emoce potlačeny, nakonec to však má za následek, že propuknou v duchovní dimenzi (působení milosti).

Na jedné rovině takový výklad může vskutku odpovídat Bressonovým záměrům. Použití alegorie spásy však ve skutečnosti nevysvětluje, jak Bresson vytváří *efekty* afektivní dislokace, zvláště v pozdějších filmech, které končí nikoli usmířením (vykoupením), ale sebevraždou nebo masakrem. Všechno navozuje alegorickou diskontinuitu mezi záměrnou banalitou konkrétního výrazu (gesta, pohyby, slova) a nevyslovitelností toho, co je

22) Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*. University of Minnesota Press, 1986, s. 108 – 109.

23) R. Bresson, c. d., s. 67.

24) P. Schrader, c. d., s. 70 – 82.

vyjadřováno. Není zde žádný účastný pohyb, žádný přímý a hotový přechod, který spojuje jednu říši s druhou. V Bressonově příznačné verzi římského katolicismu sama logika spasení vyžaduje, aby bylo nekonečně odkládáno. Všechno je odkázáno na každodennost a na tělo. Radikální neschopnost spolubytí světské a duchovní existence je tím, co je nutno vtělit a materializovat, učinit skutečným, z masa a krve. Imanentní výklad Bressona se tak soustřeďuje na podivnou doslovnost, pozitivnost a intenzitu toho, jak jeho filmy ztělesňují zavržení a pokoření, zoufalství a prázdnotu. Ve světě Bressonových filmů není nedostatek ani negativita – ne proto, že každodennost by byla nějakým způsobem vykoupěna, ale právě proto, že ne-vykoupění nebo deprivaci, až hraničící se smrtí, je dána plná aktuálnost, obdařená pevnou tělesnou existencí.

Doslovné obrazy

Vracím se ke svému původnímu návrhu paralely mezi Warholem a Bressonem. Oba režiséři se zabývají výlučně povrchem, doslovností a bezprostředností zploštělých obrazů. Oba popírají jakoukoli vnitřní hodnotu nebo význam těchto obrazů, ale potvrzují a mobilizují je právě pro jejich prázdnotu. Oba kladou přímo rovnítko mezi tělo a obraz, spíše než by je stavěli do protikladu, tak jako věc sama o sobě je v protikladu se svým zobrazením. Oba zbavují obraz, nebo tělo, všech jeho obvyklých nánosů: hloubky, niternosti, symbolické rezonance. Oba se zříkají dramatických konvencí pravděpodobnosti v prezentaci, zříkají se expresivity v herectví – a místo toho potvrzují absolutní shodu bytí a zdání, ukazují konstrukci subjektivity čistě reaktivním „pohybem z vnějšku dovnitř“.²⁵⁾ A co je nejdůležitější, Warhol i Bresson podobně odmítají vše, co je běžně považováno za emoce, ve prospěch přísné, přesto však podivně svůdné, neutrality a lhostejnosti. Přitom však oba zobrazují a prozkoumávají doposud zanedbávanou říši nesubjektivního afektu: vášně a nálady, stresy a transformace těla. Warholovy filmy oscilují mezi znepokojujícím klidem – pozitivní inskripcí chladu, intenzitou těla i při nulové teplotě – a frenetickými orgiemi nespoutaného exhibicionismu. Zcela odlišně Bressonovy filmy artikuluji exaltaci a bolest, zakořeněné v utrpení, vytrvalost a asketické metamorfózy podrobeného a pokořeného těla. Oba režiséři však vykazují jakýsi podivný, neosobní afekt, který se nedá redukovat na psychologický sentiment, který ve skutečnosti může být osvobozen jedině rozbitím osobní identity a fragmentací homogenního prostoru a času.

Bresson se takto, možná paradoxně, vynořuje jako mohutně materialistický filmový tvůrce. Zdrženlivost, strohost a minimalismus jeho filmů nejsou výsledkem nějakého předpokládaného zadržování emocí, ale plným právem ustavují novou, pozitivní a souhlasnou výrazovou formu. I když je tento režisér všeobecně proslaven svým odmítnutím zájmu o rozkoš, politiku a tělesnost, v centru jeho tvorby je tělo. Bressonovy filmy zdaleka nevytvářejí prostor pro tělesnosti zbavenou spirituální reflexi, spíše vytvářejí a zintenzivňují afekt, snaží se postihnout zkušenost v plně lidské podobě. Jeho kinematografie vyzvedá vše, nač narazí, pozvedá to až na mezní rovinu tělesné intenzity, nejvyšší

25) R. Bresson, c. d., s. 12.

možný stupeň ztělesnění. Tyto filmy se odmítají psychologicky angažovat a identifikovat, aby se tím lépe soustředily na tělo a jediné na tělo samé. Odhalují a sdělují tajný život těla, život tak hutný a tak extrémní, že je téměř nemožné jej snést. I samo duchovno je nakonec vlastností, sklonem těla: je tím, co můžeme – s touž nedostatečností – nazvat nesnesitelným. Bresson se zmocňuje tělesnosti s takovou přímočarostí a takovou intenzitou, že nutně předkládá vizi, v níž je milost neodlišitelná od utrpení a zavržení.

Přeložila Karla Hyánková

Přeloženo z anglického originálu: Steven Shaviro, *A note on Bresson*.

In: Steven Shaviro, *The Cinematic Body*.

University of Minnesota Press, Minneapolis – London 1994, s. 240 – 251.

Copyright © 1993 by the Regents of the University of Minnesota

Citované filmy:

Kapsář (Pickpocket; Robert Bresson, 1959), *Muška* (Mouchette; Robert Bresson, 1966), *Peníze* (L'argent; Robert Bresson, 1982).

Rozhovor

O BRESSONOVÍ

Rozhovor s Françoisem Truffautem

Mireille Latil-Le Dantec

Asi by byla chyba uvažovat o Bressonovi jako o malíři, který byl náhle zaujat filmem, vždyť ve francouzském filmovém průmyslu pracoval v letech 1930 až 1940. Nevíme, jestli měl už tehdy touhu stát se režisérem, nebo k tomu dospěl postupně.

Lze předpokládat, že Bressonův způsob tvorby mohlo ovlivnit určité zalíbení v dobře udělané práci, v dokonalé formě, ve smyslu „francouzského klasicismu“, nebo ho mohla ovlivnit práce s René Clairem?

Kdepak! René Clair ho neovlivnil víc než jiní filmaři, s nimiž spolupracoval. Bressona muselo na filmech něco zaujmout, ale současně musel v sobě probudit kritického ducha – musel být šokován mnoha věcmi, které si postupně vymezoval. Bresson filmař, tak jak ho známe, se určitý čas vymezoval. Například film ANDĚLÉ HŘÍCHU, který pokládám za pozoruhodný, prezentuje pěknou řádku vynikajících divadelních a filmových herců. V jednom nedávném rozhovoru Bresson mluvil o potížích se sjednocením, homogenizací jejich hereckého projevu.

Tento film zplodil jeho teorie, ale v následujícím filmu DÁMY Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA ještě hrají profesionálními herci. Ostatně hlavní role, dříve než ji dostal Paul Bernard, byla nabídnuta Jeanu Maraisovi a potom Alainovi Cunymu; v tom se Bresson choval jako tradiční francouzský režisér, který zamýšlí nahradit jednoho profesionálního herce druhým.

Ale jak máme vnímat jeho obrat? Předběhl v určitém smyslu Novou vlnu prací ve stejném duchu, nebo měly na vaši generaci rozhodující vliv jeho tři velké filmy: K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL, KAPSÁŘ, PROCES JANY Z ARKU?

Myslím, že tento jev se vrací daleko zpět, až k osvobození 1945. DÁMÁM Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA a PRAVIDLŮM HRY bylo společné, že byly vypískány, opovrhovány, nepochopeny a zároveň se těšily přízni cinefilů a filmových klubů. Myslím, že to bylo z týchž důvodů. Nebyla to díla opravdu antipsychologická, ale byla ve velkém odstupu k tomu, co bylo v té době možné vidět v kinech: byly to snímky, u nichž se publikum ocitlo v situaci, kdy nepoznalo, je-li přítomno něčemu dramatickému, nebo ironickému.

Ale ze zcela různých důvodů: zadní plány, nejistoty, neobvyklost nebyly u obou filmů stejné...

To ne; co v PRAVIDLECH HRY šokovalo, byla směs žánrů a Renoir velice dobře věděl, co dělá, když během natáčení oznámil: „Chci zkusit udělat veselé drama [*drame gai*].“ Veškerý neúspěch jeho filmu spočívá v těchto dvou slovech: veselé drama. Diváci chtěli vědět, zda je to *drama* nebo zda je to *komedie*. Myslím, že u DAM šokovalo to, na co mohli diváci narazit už v Cocteauově díle, ale co bylo ještě důkladněji rozvinuto, neboť Cocteau byl pravděpodobně Bressonem očištěn, až se stal ještě více „cocteauovským“.

Na Cocteauově a Bressonově spolupráci na dialogích je zvláštní, že stále nevíme, od kterého z nich pocházejí. Vzpomínám si, že jsem slyšela Bressona zpochybnit to, že jste přisoudil slavnou repliku – „Nemohu vás přijmout, vstupte!“ – Cocteauovi.

To je možné. Ale také je to věta, kterou si dovedu velmi dobře představit v nějakém Rohmerově filmu; stejně velmi dobře si umím představit Rohmera, jak ji říká v životě.

Přesně tohle mne zajímá, tyto způsoby křížení – nemluvme o vlivech – mezi Bressonem a vaší generací filmařů.

Ale tato generace je ovlivněna určitým způsobem Cocteauem a také Bressonem. Proto máme tolik rádi tento film, kde podle mne spojení Cocteaua s Bressonem velice dobře funguje.

Proti těmto dialogům bylo také vzneseno obvinění z preciozity.

Je neudržitelné: stále je to realismus, co na mne u Cocteaua zapůsobilo. Jeho preciozita jde ve smyslu nejvyššího realismu. Podobá se to více životu než „ortodoxní“ dialog. Slovo „preciozita“ nemusí být používáno v pejorativním smyslu. „Neztrácejte hlavu“, „nenište mé opory“, „hlavně mi neděkujte“: je tohle preciozita? Nevím, nacházím v tom zároveň krásu i skutečnost.

A „Miluji zlato, podobá se vám: horké, studené, světlé, temné, nepodplatitelné.“ Není tato hra protikladů přece jen trochu strojená?

Ale je tato věta citát?

Ne, je to citát Reverdyho na počátku filmu: „Láska neexistuje, existují pouze důkazy lásky“. Patrně proto, že mám raději Bressona než Cocteaua, mám sklon přiznávat, snad neprávem, více upřímnosti tomu prvnímu.

Obyčejně se myslí, že ve Francii jsme specialisté na filmy o lásce (což je k smíchu i cizincům)! Ve Francii kupodivu existuje velmi málo filmů o vášni. DÁMY Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA je jedním z nich, jenže za takový považuji i KRÁSKU A ZVÍŘE – a tak nemohu sdílet

vaše hodnocení. V době natočení se snímek KRÁSKA A ZVÍŘE jevil především jako výpravný, zatímco dnes je pociťován jako velmi dojemný – vykazující společné znaky s DÁMAMI!

Víte, na DÁMÁCH Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA je dobře vidět, že při svém uvedení byly provokativní, aniž se o to snažily; pak se staly snímkem cinefilské menšiny, která ho znala na zpaměť. Bylo to období *Objectivu 48*, s André Bazinem, Doniol-Valcrozem, Rogerem Leenhardttem, Astrukem, Beckerem: to jsou zastánci DAM Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA. A také my, kteří jsme byli mladší a milovali tento film. Později se snímek jevil dost extravagantní, neboť velmi podivná válečná móda s tříčtvrtečními kabáty (kvůli úspoře kožešiny) a turbany byla tak výstřední a staromódní, že působila až směšně. To bránilo lidem, kteří snímek objevili s pěti či šesti letým zpožděním, aby ho zcela emotivně přijali. Teprve při opakování se film stává „dobovým“ a všechno se tedy znovu sjednocuje.

V určitém okamžiku se filmy stávají téměř sociologickým svědectvím. V DÁMÁCH Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA vidíme válečnou Francii, s předválečnými přežitky (svatba ve fraku) – zámožnou Francii, samozřejmě.

To je zajímavé, co říkáte, neboť Henri Langlois se domnívá, že zásadní lživost dobových filmů tohoto druhu je v tom, že neukazují nic z tehdejší skutečné Francie a že ve francouzské kinematografii nezůstalo žádné svědectví o Francii ve válce, dejme tomu, kromě Grémillova dokumentu 6. ČERVNA NA ÚSVITU.

Je pravda, že máme málo filmových svědectví z okupace. Přesto BRÁNY NOCI zůstávají pozoruhodným svědectvím o tom, co ještě dál z války přežívalo během osvobození, černý trh atd... Jak víte, film, jenž si dělá nárok ukázat svoji dobu a narazí, protože s ním nikdo nesouhlasí, může často o patnáct či dvacet let později poskytnout více pravdivosti, neboť skutečně důležité věci v té chvíli nebyly do očí... Pak se řekne: „Tak to opravdu bylo!“

Ale stále se říká, že Bresson je nečasový...

Samozřejmě. Nevím, jestli Bresson chtěl udělat, jak tvrdí Bazin, něco racinovského, ale je pravda, že byl pro systematickou abstrakci, a proto je tento módní příběh, který snímek dobově zařazuje, náhoda: bylo nutné obléci postavy.

Musím říci, že u filmu ANDĚLÉ HRÍCHU mi nejdéle trvalo, než jsem si ho zamiloval a že zpočátku šlo o lásku bez vášně. Není to dlouho, co jsem byl tímto snímkem fascinován. Když mi bylo jedenáct let, zdál se mi námět přihlouplý; byl jsem antiklerikální a takový film mě nemohl zajímat. Teď jsem při každém novém zhlédnutí ohromený Bressonovým systémem, který si už zde našel své místo.

Není to v té „sesterské“ scéně, v níž se všechny ty dveře znovu zavírají za nebohou jeptiškou?

Dnes je obdivuhodné, do jaké míry to Bresson točil jako kriminální film: mnoho scén končí v detailu rukou, pout, revolverů.

To je setkání: Bressonův svět se světem Hitchcockovým. O tom budeme možná ještě hovořit.

Ano, ty se trochu protínají. Na rozdíl od toho, co se říká, se domnívám, že Bresson je lstivý (*rusé*), ale chápeme-li „lest“ (*ruse*) v kladném smyslu. Filmař musí být lstivý, v tomto umění není místo pro naivitu. Můžete být naivním malířem, ale nemůžete být naivním filmařem, zde je příliš mnoho prvků manipulováno a kontrolováno. Domnívám se, že když má v ANDĚLECH HŘÍCHU dva příběhy – scénář vypráví příběh spirituální, zatímco mizanscéna líčí kriminální historku – je lstivý v dobrém slova smyslu. Myslím si, že oproti tomu, co se někdy říká, se Bresson snaží diváka upoutat – v každém případě, si ho získává.

To lze říci také o Dostojevském. Stále se mi nepodařilo přesně zjistit, odkdy se datuje Bressonovo objevení Dostojevského, kterého nesmírně obdivoval.¹⁾ Nápad z ANDĚLŮ HŘÍCHU, tj. zločinec, který se dostane do rukou policie, je Dostojevského idea: je to Raskolnikov.

Nechtěl bych Bressona snižovat, ale to bylo konstantou francouzského filmu za války; tehdy byly časté francouzské snímky se sympatickým zločincem, skrývajícím se v nějaké komunitě. Fresnay hrál tento typ role; Raimu také.

Ale příběh „sympatického zločince“ nechává stranou tento typ morálního vývoje (což se ostatně objevuje i u Hitchcocka), toto směřování k zatčení zločince, který je v pozadí něčeho, co konec konců nesouvisí s policejním zásahem. Jde o příběh svědomí: mezi Thérésou a Annou-Marií se odehrává stejný zápas jako mezi Raskolnikovem a Soňou a tentýž zápas znovu nacházíme nejdoslovněji v KAPSÁŘI. Stejně tak je u DAM Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA Dostojevského tématem skandální svatba, např. svatba Myškina s Natašou.

Je zajímavé, podívat se, co Bresson řekl v rozhovoru s Paulem Guthem před DÁMAMI Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA: „Myslím na něco o tanci.“ První název filmu byl: „Dobrá, nyní tančete!“ Často jsem uvažoval, že kdybychom uvedli ANDĚLY HŘÍCHU a DÁMY Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA během jedné filmové projekce, považovali by všichni druhý snímek za první film. Podle mne to vyplývá z faktu, že ANDĚLÉ HŘÍCHU, jak se zdá, našli svoji definitivní formu (je to velmi profesionální snímek), zatímco DÁMY Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA je snímek tápající, pravděpodobně proto, že Bresson nebyl s ANDĚLY HŘÍCHU spokojen. Řekněme, že DÁMY se podobají prvnímu filmu Rogera Leenhardta nebo Alexandra Astruka, prvnímu filmu literátů, vzdělanců, cinefilů, kteří mají před kamerou velkou úzkost; zatímco ANDĚLÉ HŘÍCHU směřují přímo, jako dílo někoho, kdo už má za sebou patnáct filmů.

Předpokládám, že Bresson měl určitou znalost řemesla, poněvadž v letech 1930 až 1940 byl, i když to nepřiznal, nedílnou součástí francouzské kinematografie. Tedy v případě ANDĚLŮ HŘÍCHU natočí Bresson dobrý klasický snímek; není s ním spokojen a vyvozuje si z toho určité množství pravidel: pravděpodobně potlačení komparsu a vedlejších rolí, potlačení pitoresknosti, celkových záběrů, popisných či informativních věcí atd.

1) Srov. Mireille Latil-Le Dantec, Bresson, Dostoievski. „Cinématographe“ 1981, č. 73 (prosinec).

Tedy první kotouč DAM z BOULOŇSKÉHO LESÍKA je ohromující, ale zároveň postrádá lehkost a osobitost. Je to osobní, ničemu se to nepodobá, ale záběry skřípou v přechodu od jednoho k druhému. Teprve nedávno jsem si uvědomil, že když Maria Casarésová hlasitě křikne na Paula Bernarda „Jeane!“, otočí se k nám zády – je to nepřírozené, protože, když se k ní znovu vrátíme, její tvář už není výkřikem poznamenána. Tento výkřik „Jeane!“ je pochopený později, kdy Casarésová následuje Paula Bernarda k výtahu, po replice: „Proč odcházíte? – Nemám rád piano.“. Bresson tak zdvojnásobil druhé zvolání „Jeane!“ a přemístil ho na začátek. (Nevšiml jsem si toho, až když jsem loni snímek viděl znovu v televizi.)

Když říkáte, že Bresson měl četné kontakty s předválečným filmem, domnívám se, že nemluvíte o řemesle, technice, ani duchovní spřízněnosti?

Samozřejmě ne, vždyť Bresson nemá nic společného s Gancem, ani nemá mnoho společného s Renoirem, Pagnolem, Guitrym, tedy s ničím z toho, co bylo zajímavé v předválečném období, v letech 1930 až 1940. V období *Objectivu 48* Bresson poskytoval více rozhovorů než dnes, a proto dnes lépe víme, co měl rád. Víme například, že měl rád ZLODĚJE KOL. De Sica objevil opravdu neutrální typ, který ve filmu neměl dva výrazy, který měl skutečně jen jeden výraz. To Bressona šokovalo. Bresson měl rád Chaplina; měl rád Rouquierův snímek FARREBIQUE, protože byl natočený na opravdovém statku s pravými vesničany. Stejně tak jsem nedávno objevil citaci, jež mne překvapila – je to z MACBETHA Orsona Wellese, který je antitezí jeho vlastního filmu, ale Bresson měl na tomto snímku rád, že se odvíjí ve snové dekoraci a nesnaží se imitovat skutečnost. Od Bressona to byla nejspíš taková malá laskavost, ale jistě upřímná, protože on nikdy nedělal komplimenty, pokud to tak necítil.

U Bressona je velmi zajímavé a zvláštní, že čas od času řekne: „Jsem maniak pravdy“, a současně klidně prohlásí: „Film, to je totální sen“. Má pravdu: film je skutečnost, a přece je to filmařův sen. Co je nepřípustné, je dvojaká hra.

Nikoli dvojí hra: absence fixní ideje, systému. Je nutné mít dvojí představy, ale ty si mohou eventuálně odporovat. Musíme přesně cítit rozpory.

Bresson, jak šel kupředu, si své rozpory postupně ujasňoval.

Je to tak.

Možná dělám chybu, když si všímám Bressona od K SMRTI ODSOUZENÉHO. Např. pro vás byl zjevením DENÍK VENKOVSKÉHO FARÁŘE (na něhož jste si vzpomněl, jak jste řekl, u DIVOKÉHO DÍTĚTE)?

Ano, zjevením. Mám rád všechny Bressonovy filmy, alespoň všechny jeho černobílé filmy. Znáám je všechny nazpaměť. Jak to říci? Když jsem je neměl rád napoprvé, zamíloval jsem si je napotřetí. Nemyslím si, že lze říci: Bresson se posunul kupředu v té a té

chvíli. Byl to trvalý pohyb vpřed. S DENÍKEM VENKOVSKÉHO FARÁŘE udělal velký krok kupředu, protože soustředil film kolem někoho, kdo nikdy nehrál, kolem Claudea Laydua.

Je pravda, že každý film představuje krok vpřed a když se ho ptají na jeho starší filmy, vždy dává najevo něco jako sebeznechucení. U ANDĚLŮ HRÍCHU a DAM Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA to je teatrálnost; v DENÍKU VENKOVSKÉHO FARÁŘE hudba, alespoň hudba užitá důrazně, jako při farářově pádu doprovázeném velkým nápořem lyrismu.

Ne, ne, Grünenwaldova hudba je opravdu velmi krásná! Ale musí tam mít scénu s hraběnkou, která ho mučí. V podstatě už DÁMY Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA byly velmi cenzurované; v Cocteauově scénáři bylo mnohem víc textu. A DENÍK VENKOVSKÉHO FARÁŘE je zvláštní film, neboť Bresson měl velké prostředky, natáčení trvalo přibližně šest měsíců a on musel mít v krabicích vyhozených na smetiště dvojnásobek nám známého filmového materiálu, který při montáži zcela eliminoval. Byla to asi dost věrná adaptace (aby se z ní mohla udělat adaptace DENÍKU VENKOVSKÉHO FARÁŘE), ale musel tam mít scény navíc. Také proto, že existující film obsahuje jen jednu jedinou skutečnou dialogovou scénu, trvající několik minut, scénu faráře a hraběnky, scénu s medailónkem. Všechno ostatní jsou „flashes“: farář v krajině, farář několikrát přijímající někoho, s kým si nevy-mění víc, než dvě či tři repliky. Jsem tedy přesvědčen, že Bresson měl natočené celé scény, skutečné scény odehrávající se mezi lidmi.²⁾

Ale nevytváří se Bressonův styl právě touto „cenzurou“? Domnívám se, že jste to vy sám řekl u K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL: jestliže u tohoto filmu nemůže nikdo myslet na nic jiného, než na dva měsíce skutečně strávené s hrdinou v cele, nevzniká tento pocit právě ze střihu, typu montáže?

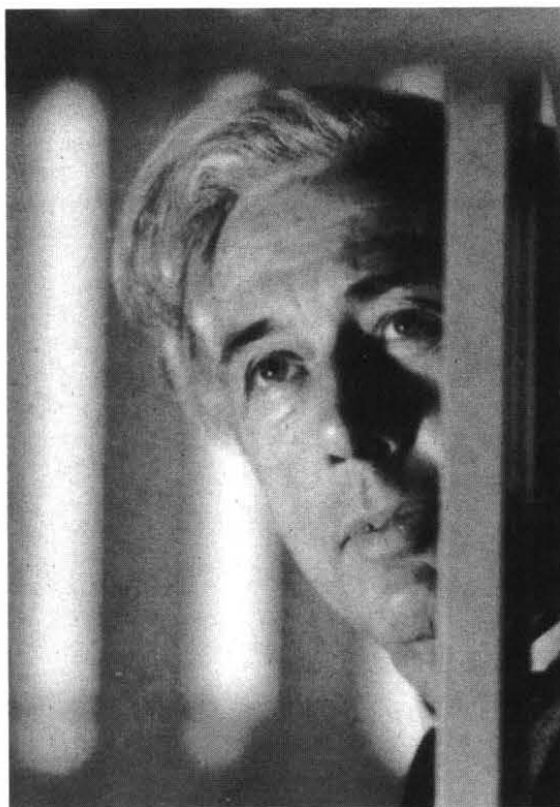
Pravděpodobně. Tohle Bressona orientovalo na typ námětu, který mu vyhovoval ještě lépe, než to, co dělal předtím, protože tam náhle neměl mnoho scén, mnoho dialogů. Neměl tam víc než vymetání obrazů na plátně. Jestliže se totiž Bresson snažil být muzikální, byl to ideální námět. A je pravděpodobné, že se snažil být muzikální.

Po K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL jste napsal dvě na sebe navazující kritiky, v nichž jste se trochu vrátil k tomu, co jste řekl při premiéře, k tématu Bressonova stylu a jeho mož-ném vlivu.

2) DENÍK VENKOVSKÉHO FARÁŘE byl promítán za přítomnosti režiséra 12. 4. 1951 v Grand Amphitéâtre na Sorbonně v rámci slavnostního večera Georgese Bernanose, který organizoval Centre Catholique des Intellectuels Français. Po projekci filmu a před debatou, představil Claude Laydu několik dosud neznámých sekvencí, které Robert Bresson nezařadil do definitivního sestřihu filmu, ale které svolil ukázat při příležitosti tohoto večera. Bresson kromě jiného prohlásil: „Film se rodí jen jednou v životě a tyto scény, které vám byly právě promítnuty na plátně, s několika dalšími, u nichž jsem tušil, že budou obětovány, se samy vzpíraly být součástí kompozice filmu. Trval jsem na svém, tady byl film zcela v nebezpečí smrti.“ (Převzato z brožury vydané CCIF, *Hommage a Georges Bernanos*, a obsahující těsnopisný záznam debaty.)

Ano. Domníval jsem se, že je ve svých rozhovorech příliš kategorický, příliš tyranský (ostatně trochu jako Rossellini v téže době) ve smyslu: „Je na jiných, aby dělali filmy tak jako já...“ – a proti této tendenci jsem já reagoval. Napsal jsem např. velmi příznivý článek o RVAČCE MEZI MUŽI Julesa Dassin; a pak, při sledování K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL, jsem si řekl: „Tohle je přece něco jiného.“ A to mne přimělo, abych byl ve svých článcích ještě tvrdší, protože jsem se stal vnímavým k myšlence, že ostatní tvoří filmy na rozmanitosti (*la variété*), zatímco Bresson na singularitě (*l'unicité*). To na mne hluboce zapůsobilo.

Uvědomil jsem si, že emoce vycházející z opakování, monotónnosti, úspornosti byly silnější než emoce získané rozmanitostí, která je v podstatě způsobem, jak se vyvléknout z těžkostí: když je dost scén v kanceláři, jde se do nočního podniku, když je dost nočních podniků, natočíme honičku v autě, potom se jdeme trochu provětrat na venkov... Bresson, to je pravý opak, a je pravda, že K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL by z tohoto pohledu mohl být jakýmsi manifestem. Hodně mne ovlivnil, ideou úspornosti. Konec filmu-rozmanitosti (*cinéma-variété*), konec pitoresknosti; on se bouří neústupným a mírným způsobem, nekonečným opakováním od začátku do konce filmu.



Robert Bresson

Foto archiv

Nemýlím-li se, Bazin napsal, že tato transpozice do zcela jiného rejstříku byl nejlepší způsob, jak být věrný. Jestliže v DENÍKU VENKOVSKÉHO FARÁŘE Bresson v podstatě vymazal vše, co bylo u Bernanose filmové – senzuální bohatost obrazu, mazlavost bahna atd. – v MUŠCE, kde je věrnější předloze, je nakonec méně bernanosovský.

Pravděpodobně.

Mluvila jsem o tom s Jacquesem Rivettem, který MUŠKU nemá vůbec rád.

Ale já také ne! Šokovalo mne to, řekl bych, morálně. Je tam něco jako nevědomost, skandální aspekt.

Některé myšlenky jsou tam určitě velmi hezké, ale též velmi kruté: například scéna, kdy se Muška netrefí a třikrát se vrhá do vody. Tato dodatečná krutost je zcela odůvodnitelná z hlediska úděsnosti situace. Co je snad méně přijatelné, je filmová stránka, jak to točí, pod jakým úhlem.

Ano. Nemám rád tento úhel. Už to není jeho instinkt, co mu říká, kam postavit kameru. Jako by Bresson mluvil o legendách, které se kolem něho vytvořily a které chtěl potvrdit.

Stejně tak černé punčochy, podvazky – i kdyby byly určeny k zakrytí dívčích nohou, jež byly zřejmě příliš hezké, spíš ženské než dívčí.

Ale nejen to. Také typ opilce předstírajícího v posteli řízení auta; zdá se mi to povýšené a tato sebejistota snímku se mi protiví. V souvislosti s MUŠKOU jsem uvažoval, že film musí odrážet úzkost nebo radost z jeho tvorby. Není možné existovat mezi těmito dvěma stavy; v MUŠCE není ani úzkost, ani radost. Domnívám se, že komerční neúspěch není pro Bressona dobrý, neboť opakující se neúspěch ho nenutí pokračovat a vede ho k tomu, že si je jistý sám sebou ve směru, jenž není zajímavý. Když má někdo příliš smůly...

...utvrzuje se špatnou formou?

Přesně tak. Bresson potřeboval jeden nebo dva opravdové úspěchy, aby se zbavil vlastní pýchy a pracoval, jak sám chtěl.

Při natáčení MUŠKY byl stále přítomen někdo z produkce, kdo dohlížel, aby se neztrácel čas a vše probíhalo podle plánu ...

Řekněme, že v Bressonově tvorbě jsou dvě období, ostatně jako u Chaplina: jde o období, kdy scény jsou natočeny, zhlédnuty v projekci a následujícího dne znovu předělány; a druhé období, po BALTAZAROVÍ, kdy scéna je natočena a nesmí být předělána. To je velmi důležité, protože Bresson je filmař, mající potřebu natáčet věci napoprvé, v neuspořádané formě; a takové podmínky natáčení se nadále neumožňovaly, řekněme od roku 1965.

Situace filmu je čím dál tím těžší. Finanční rozpočty se nezvýšily v odpovídajícím poměru k životním nákladům; od té doby, co celá Francie sleduje televizi, se film musí vyrábět úsporně. Bresson se toho stal obětí; nepotřeboval přímo mecenášství, ale něco podobného. DENÍK VENKOVSKÉHO FARÁŘE vyrobila UGC, státní produkce řízená laskavými úředníky, kteří věděli, že kdyby si Bresson stanovil na natočení jedné scény osm, deset dní, dobrá, co se dá dělat, peníze by přišly. A tak během těchto měsíců natočili pravděpodobně třikrát více materiálu, než je nakonec vidět na plátně. To je věc, kterou ho dnes nikdo nenechá dělat.

A v případě K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL nebyly stejné podmínky?

Ovšem, byly tam záběry z vězení v Lyonu, pak celý ve studiu, navíc části zdí, spojení. Takhle to muselo být poměrně levné natáčení, malá skupina filmujících jediného člověka. Bylo by zajímavé obohatit Bressonovu filmografii údajem o počtu natáčecích týdnů u každého snímku.

Bresson říká, že, jak pokračoval, nechával postupně větší prostor náhodě nebo alespoň zachycení náhody.

Ano. Tohle začalo především u KAPSÁŘE; byl jsem překvapen a velmi se mi to líbilo. Ale nakonec jsem se sám sebe ptal, zda mám tento snímek raději než PROCES JANY Z ARKU, jež mne opravdu šokoval – neboť jsem si všiml, že celý tento film byl šedý, ani černý, ani bílý. Jde o Bressonovo poslední dílo realizované s Burelem, který byl během natáčení velmi podrážděný: když mluvíme s kameramanem o religiózním námětu, je hned velmi rozrušený, protože vidí možnosti světla, kontrastů...

Duchovno přichází skrze světlo!

Ano, něco jako *Dialogy karmelitek*. Burel říká, že nakonec pracoval zcela v duchu scénáře. Burel se s Bressonem, jenž měl velmi odlišné názory, evidentně neshodli – a film je celý šedý. Všiml jsem si jedné věci: když jste v kinosále, jste při projekci vystavena světlu různé intenzity. Když sledujete záběr tmavého pokoje, celý sál je ve tmě; potom máte záběr v krajině a sál se prosvětlí, skoro si můžete číst noviny. Před chvílí jsem vám u snímku K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL řekl, že se Bresson obrátil zády k rozmanitosti. Ale tyto odchylky světla tvoří též formu rozmanitosti. Je to věc, kterou chápe málo režisérů: divák při přechodu od scény, kdy se dívá ve tmě, ke scéně, kdy je oslněn, často ztratí smysl toho, co bylo v daném okamžiku řečeno. A u PROCESU JANY Z ARKU jsem přesně pocítil to, jak film nenabízí žádné variace světla. Takové absolutní homogenity Bresson dosáhl i ve snímku K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL, kde je jistá rozmanitost v dekoraci. Tady jsem měl pocit úžasné čistoty. Nadchlo mne to.

Jinak jsem si uvědomil, že pokaždé, když jsem PROCES JANY Z ARKU viděl na soukromé projekci, byl to z hlediska atmosféry v sále úžasný zážitek. V obyčejných non-stop kinech se zázrak nekonal. Pak jsem film znovu viděl v Cannes, na festivalu; organizátoři nebyli velmi potěšeni povinností uvést ho v program a zařadili snímek na pátou hodinu odpolední (Bresson měl s Cannes vždy potíže). Jenže Cannes je privilegované místo, poněvadž lidé přicházejí takřka přesně a filmy se promítají za dobrých podmínek – a po posledních záběrech snímku byly ohromné ovace. Později jsem film viděl v Japonsku, po absolutním tichu během promítání propuklo nadšení. V Cannes lidé během projekce často tleskají, jenže Bressonovi během promítání neaplaudovali: to opravdu dokazuje jeho kredit. Není tam ani autorský výraz, ani slabé scény, ani vizuální efekty, není tam věc, která by čněla nad ostatní. Vzniká dokonalá jednota a současně emoce způsobená akumulací.

Jde o druh emoce, která obvykle přísluší hudebním skladatelům.

To znamená, že Bresson tvořil pro promítání v systému předprodeje. On, který nenáviděl divadlo, tvořil pro promítání za divadelních podmínek; Bresson není člověk permanentního kina.³⁾

3) (Přestávka na zápis, jímž se rozvrhnou další otázky.)

Ráda bych, abychom se vrátili k Hitchcockovi. Vyjděme z té Bressonovy myšlenky, podle které „je pouze jeden bod v prostoru, kde si věc přeje být ukázána“.

V roce 1945 nebo 1946 Bresson poskytl důležitý rozhovor. Stalo se tak pravděpodobně po článku Jacquesa Beckera, bránícího DÁMY Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA v *Écran français* slovy: „Ten film má styl, atd.“⁴⁾ V jednom rozhovoru Bresson řekl: „Lásku ke stylu jsme dohnali až k mánii. Každý filmový záběr je pouze úhel záběru a trvání.“ To je proti tradičnímu filmu, kde se scéna hraje jako na divadle a zaznamenává se rozličnými způsoby. To přivedlo Bressona k myšlence, že on sám tvoří „kinematograf“ a ti ostatní dělají reprodukci divadla. To je jeho společný bod s Hitchcockem, jenž se domnívá, že on sám natáčí film, zatímco ostatní „dělají fotografie lidí, kteří mluví“.

Lze také srovnat Bressona, jenž říká, že se nudíme při jeho záběrech, protože nikdo nemůže vidět, co bude výsledkem, a Hitchcocka, který v pozadí připravuje něco, co nebude vidět dříve, než to bude prospěšné. U obou je při natáčení mnoho nepostřehnutých záměrů, které se projeví až při montáži.

Spojuje je myšlenka, že to hlavní není příběh, nýbrž forma, jíž se vypravuje, že prvotní je pozice kamery. Jde také o to, co velmi dobře formuloval Hitchcock, ale podle mého mínění se to hodí i k Bressonovi: *vytvořit* emoci a pak ji *chránit*. Tím se znovu dostáváme k Bressonově myšlence úspornosti: hlídat si rezervní záběry, neukazovat dekoraci v celku; neukazovat celkový záběr uprostřed scény.

Bresson se drží záběrů postav snímaných do pasu. Zatímco klasický film střídá celek, polocelky a detail, který prezentuje jako okamžik vrcholné emoce, v *PROCESU JANY Z ARKU* se emoce rodí právě z jednotvárnosti záběrů, z faktu, že všechny výsledky se natáčely tímto způsobem. Jana se dívá jednou vpravo, jednou vlevo – podle toho, kdo ji vyslyší. A tady, v umění nasnímat mlčící postavu, s níž se vytvoří jakási spoluúčast, je něco velmi hitchcockovského. Ale bylo by třeba vrátit se k otázce herců. Jak u Bressona, tak u Hitchcocka je herec nástrojem. Jestliže rád participuje na vytvoření postavy, může se cítit frustrován – neřádá se po něm tvorba, žádá se po něm pouze být zde, poskytnout svůj vzhled, poskytnout své pohledy. Je pouhým pěšákem v šachové partii.

Kuriózní je, že k témuž závěru dochází Bresson i Hitchcock dvěma protichůdnými úvahami. Bresson je proti herci, který už předtím hrál ve filmech: „Jak chcete, aby publikum akceptovalo, že tento člověk je lékařem, když ve filmu, jenž se natáčel před šesti měsíci, byl advokátem.“ Je to velmi zábavné, ale Hitchcock říká něco přesně opačného: „Připoutejte osobu, kterou jste nikdy neviděli, na koleje železniční trati. Objeví se lokomotiva. Řeknou si: ‚To je velmi mrzuté, co se stane tomu chudákovi.‘ Ale když na místo neznámého položíme Caryho Granta budou lidé v sále nervózně podupávat a říkat si: ‚To je hrozné, rozhodně musí něco udělat!‘“ Myslím si, že mají pravdu oba dva, protože Hitchcock točil situační snímek, snímek, který nikdy neobětuje ani metr filmového materiálu, aby učinil postavu o malinko pravdivější; to není jeho záměr. A přece celá

4) Jacques Becker, *Hommage à Robert Bresson*. „L'Écran français“ 1945, č. 16 (17. 10.), s. 19.

jeho technika je založena na sympatii a identifikaci; má potřebu získat hvězdu, která byla sympatická ve filmech jiných režisérů a která si s sebou přináší tuto zář, tento potenciál sympatie, který publikum očekává. Na to Bresson odpovídal, že nehledá identifikaci mezi publikem a hercem.

To by byl stejně spíše...

To není protiklad, to, co mne překvapuje...

Jemu jde přece o opaknost postavy.

My nejsme *na místě* Jany z Arku, ale jsme s ní. Není zde identifikace, nýbrž fenomén sympatie. Bresson netočí ostatní postavy tímto způsobem.

Když se znovu zamyslíme nad K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL, není tam tolik subjektivních záběrů.

Jsou to nepravé subjektivní záběry, vidíme pouze části toho, co vidí postava. Nejde o techniku vytvořenou k umístění diváka na místo postavy. Je to technika vytvořená pro umístění *vedle* ní, stále ve stejné vzdálenosti. Nevím, jak to nazvat. Správně snad technika sympatie, ne identifikace. Je možné říci, že když hrdina vidí v protizáběru odjíždějící kamery trojici, která se prochází na dvoře, je snímáný do pasu a to, co vidí je vždy v celkovém záběru. Je to něco jako semi-subjektivita.

V podstatě zde není nikdy, jako u většiny filmařů, subjektivno určené k tomu, aby nám ukázalo emoci. Ta není nikdy obsažena, definována, „psychologizována“, když se to tak odváží říci. Nevychrání význam.

To je pravda: pouze pozorujeme někoho, kdo se na něco dívá.

Je zde také jedna věc, která mne překvapila, když jsem znovu zhlédl snímek K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL. Ta vůle k napětí, jež se neprojevuje v obraze, ale v komentáři. Například jsem byl zaskočen, že dvakrát nebo třikrát (nevím, zda to bylo ve vyprávění majora Devignyho), v nás komentář v první osobě vzbuzoval obavy úvahami, že chlapec Jost není „důvěryhodný“, „možná se ho budu muset zbavit“. Kdyby to bylo jen jednou! Je to dvakrát, snad třikrát. Tak jsem si řekl, že to, co Bresson odmítal v obraze (a co by tam Hitchcock pravděpodobně měl), to dělal se zvukem. Vnášel prvky napětí, protože se snad obával, že příběh postrádá vývoj. Jost je nový prvek, který přichází po hodině filmu, kdy můžeme být unaveni spolubytím s tímto osamělým člověkem – tehdy se zájem znovu ožíví.

Připravuje konec. Vedle hudby je v každém Bressonově snímku krátce před koncem filmu, před poslední akcí jakési oživení.

Je to proto, že Bresson, na rozdíl od toho, co říkají kritici, zcela neodmítá zákony spektaklu.

Nebo zákony hudby, jestliže to bereme jako opětovné zintenzivnění rytmu před koncem.

Ostatně konec filmu *K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL* je obzvláště zdařilý. Ale nikdy jsem ne-souhlasil s vynecháním scény zavraždění strážného. Bresson nechá projet vlak, vidíme stín. Leterrier se vrhá vpřed. Výpustka. Souhlasím s myšlenkou, že smrt nemusí představovat vrchol, *vyvrcholení*, ale musí být přece *stejně* důležitá jako lžíce, jež se zlomí o dveře cely. Myslím si, že by šlo natočit vraždu způsobem, který by byl neutrální. Tato vynechávka je koketnost.

Měl strach, aby neupadl do spektaklu.

To jsou momenty, kdy si přece jen myslím, že respekt k teorii se stává překážkou. Je známo, že si Bresson vytvořil seznam zákazů. Zakázal si filmovat smrt, zakázal si filmovat hněv. Zakázal si točit extrémní stavy. Když jsou jeho teorie dovedeny příliš daleko, vedou k jisté autocenzuře a totéž platí u scénáře. Zdá se mi, že Bressonův systém, který je velmi důkladný, by mu měl dovolit točit vše; ale nakonec mu určité věci zakazuje, a to není normální. Chápu, že nechce, aby došlo k napodobování smrti, ale šokuje mne, že by nešlo filmovat pláč, hněv...

Přesto natočil v MUŠCE epilepsii v detailu. Je to zcela překvapující, na Bressona velmi „silné“. Tohle se neospravedlní tím, že subjektivitou, fascinovaným pohledem Mušky, lze znovu získat hrůznost. Ale ona se tím stává méně tajemnou. Je tam také žena, která bere šaty ze skříně a říká: „Vzpomínáš, jak jsem ti dala zelené jablko?“ Tady je to blízko karikatuře. A hlavně, scéna je velmi neúplná. U Bernanose je v této staré ženě něco zlověstného, chápe-me, že už měla nejasný vliv na smrt mladé ženy, již daruje šaty. U této ženy cítíme bizarní zálibu ve smrti: téměř by mohla být postavou z anglických románů, na způsob Henryho Jamese, kde se zlověstnost postav skrývá za zdáním laskavosti. Ale Bernanos si dopřává čas na popis osoby, které, jestli to tak lze říci, smrt kouká z očí. Zatímco u Bressona je taková mezera... Je obtížné jít tak daleko – a to i kvůli prostému pochopení děje. Myslím na Lancelota, když Gauvain žádá Artuše, aby byl shovívavý ke královně: „Sire, jestliže je ona stále tím, co je vám na světě nejdražší“; král odpovídá: „Pochybuješ o tom Gauvaine?“ A o dva záběry dál Lancelot rozrazí bránu žaláře, kde je královna vězněna. Všimne si publikum této mezery? Nezachází záliba v náznaku příliš daleko?

Nejlepší je, když Bresson získá mladou dívku, která ho stimuluje a současně mu vzdoruje. Tato hra o dominanci se s dívkami stává zajímavou. Dívky jsou tvrdohlavé, nepoddajné. Rády se poslušně řídí instrukcemi, ale zároveň tam je určitý vzdor. Konečně ten, kdo mne zajímá v Bressonově režii, je Dominique Sandová, zajímají mě dívčí osobnosti – Marika Greenová, Florence Delayová a další.

Síla vzdoru ženské osobnosti?

Nejen to: ta spolupráce spolu s rezistencí, zrovna jako v *NĚŽNÉ*, nebo dívka v *LANCELOTOVI OD JEZERA*, která je také velmi dobrá – tedy to, co je u mužů vzácné.

Myslíte, že je ve vašich postavách něco odpozorovaného od Bressona?

Rozhodně. Například u JULESA A JIMA, když jsem měl problém s komentářem. Nejprve jsem poslal pro velkého herce, ale uvědomil jsem si, že to byla hrozná chyba. Ten komentář nemohl být pronášen s emocí, nemohl být hrán. Moje volba nakonec vedla k Michelu Suborovi, kterému jsem dal obvyklé Bressonovy pokyny: nehrej, nezdůrazňuj, žádný rozdíl mezi věcmi smutnými a veselými, žádná změna rytmu, monotónně.

V DIVOKÉM DÍTĚTI jsem se nakonec rozhodl hrát sám, protože jsem cítil, že postava musí mít takovou míru opravdovosti jako u Bressona.

Bohatost výrazu přicházející ze samotného vztahu obrazu/textu?

Ano. Když jsem natáčel, nevěděl jsem, zdali jsem ve filmu osobně angažovaný, ale jasně jsem cítil, že mám velmi křehké téma a že je třeba křehkost chránit; být neustále úsporný, nesnažit se film provzdušnit, rozptýlit, že emoce se zrodí, jako u Bressona, opakováním. O to jsem se také snažil v PŘÍBĚHU ADÉLY H.

Ale ještě víc jsem podlehl Bressonovu vlivu, když se film stal barevným. To, co Bresson řekl ve svých rozhovorech před příchodem barvy a co už bylo pravdou z padesáti procent, se náhle stalo pravdou na osmdesát procent. Barevné filmy už neměly styl a formu. Cítil jsem, že je potřeba zvýšit nároky na vizuálnost. Protože barevný film přinesl informace navíc a zejména informace nepotřebné, nebyla nutnost očištění obrazu nikdy tak silná. Od 451° FAHRENHEITA je to automatický návrat k Bressonovi.

Bresson mne ovlivnil v opětovném hledání homogenity. Jestliže filmuji postavu, která píše dopis, požaduji tmavý papír, ve svých filmech již nemám bílý papír. Od DVOU ANGLIČANEK A KONTINENTU již nefilmuji nebe, protože nebe přenesené na plátno už není nebem, ale jednoduše kusem plátna, bílou skvrnou, tedy ztraceným dramatickým obrazem.

(1977)

Přeložili

Jiří Horníček a Tomáš Zákravský

Přeloženo z francouzského originálu: *Entretien avec François Truffaut par Mireille Latil-Le Dantec.*

In: *Robert Bresson. Éloge.* Cinémathèque française, Paris 1997, s. 83 – 91.

Copyright © 1997 Cinémathèque française, Paris

Citované filmy:

A co dále, Baltazare (Au hasard Balthazar; Robert Bresson, 1965), *Andělé hříchu* (Les anges du péché; Robert Bresson, 1943), *Brány noci* (Les Portes de la nuit; Marcel Carné, 1946), *Dámy z Bouloňského lesa* (Les dames du Bois de Boulogne; Robert Bresson, 1945), *Deník venkovského faráře* (Le Journal

d'un curé de campagne; Robert Bresson, 1950), *Divoké dítě* (L'Enfant sauvage; François Truffaut, 1969), *Dvě Angličanky a kontinent* (Deux Anglaises et le continent; François Truffaut, 1971), *Farrebique* (Georges Rouquier, 1947), *Jules a Jim* (Jules et Jim; François Truffaut, 1961), *K smrti odsouzený uprchl* (Un condamné à mort s'est échappé; Robert Bresson, 1956), *Kapsář* (Pickpocket; Robert Bresson, 1959), *Kráska a zvíře* (La Belle et la Bête; Jean Cocteau, 1945), *Lancelot od jezera* (Lancelot du lac; Robert Bresson, 1973), *Macbeth* (Orson Welles, 1947), *Muška* (Mouchette; Robert Bresson, 1966), *Něžná* (Une femme douce; Robert Bresson; 1969), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Proces Jany z Arku* (Procès de Jeanne d'Arc; Robert Bresson, 1961), *Příběh Adély H.* (L'Histoire d'Adele H.; François Truffaut, 1975), *Rvačka mezi muži* (Du Rififi chez les hommes; Jules Dassin, 1954), *Šestého června za úsvitu* (Le six Juin à l'aube); Jean Grémillon, 1945), *Zloději kol* (Ladri di biciclette; Vittorio De Sica, 1948), *451° Fahrenheita* (Fahrenheit 451; François Truffaut, 1966).

*Edice a materiály***K dopisům Alexandra Hammida**

Dopisy, které psal Alexander Hammid (Hackenschmied) své matce z cest po Evropě, Asii a Americe, mohou objasnit některé věcné okolnosti jeho práce ve filmu v Československu i v zámoří ve třicátých a čtyřicátých letech.¹⁾ Tyto dopisy věrně zrcadlí ducha doby: naděje i zklamání mladého filmaře, jeho poznávání světa. Naší snahou bylo pomocí dopisů naznačit zrození filmaře – ne nějakého obecného zástupce profese, ale konkrétního tvůrce s jeho etikou a s vyhraněnou estetickou vizí.

Je-li řeč o vizi, připomeňme první kapitulu dnes už klasické knihy *Visionary Film*, v níž její autor P. Adams Sitney pojednává o dějinách poválečné americké filmové avantgardy. Nese název *Meshes of the Afternoon* – a hned v první větě píše, že spolupráce Alexandra Hammida s Mayou Derenovou na filmu *ODPOLEDNÍ OSIDLA* připomíná spolupráci Salvadora Dalího s Luisem Buñuelem na *ANDALUSKÉM PSU*.²⁾ Možná, že Sitney není daleko od pravdy. Legendární *MESHES*, která jsou přelomem v moderním filmu, bývají často připisována hlavně Maye Derenové, tehdejší Hammidově ženě, ale ve skutečnosti tento film vznikl v dokonalé autorské symbióze. Hammid byl zkušený filmař, který už od svých počátků usiloval o nekonvenční přístup k práci. Maya byla všestranně nadaná umělkyně, pro niž fantazie a tvorba byly jedním a neznaly hranic. Pro Hammida je tento jejich společný film jedním ze dvou vrcholů filmařské kariéry. Po něm následovala léta dokumentaristické, kameramanské a střihácké práce, která mu přinesla respekt v oboru a řadu uznání (včetně Oscara za film *Žít!* v roce 1965), ale jak sám říká, už nikdy nenatočil nic tak osobního.³⁾

Věnoval se cele své profesi, ale nikdy už nenastala ta jedinečná konstelace, jako v případě *MESHES*. Jak potvrdil sám Hammid, patrně pouze *BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA*, již natočil ve svých třidvaceti letech, a pak *MESHES* jsou filmy, v nichž se cítí být relativně plně obsažen. Nemělo by uniknout naší pozornosti, že Alexander Hammid byl kromě fotografa D. J. Růžičky jediný Čech, zastoupený na monumentální výstavě *The American Century* (první část), kterou v roce 1999 uspořádalo Whitney Museum of American Art v New Yorku. Byl zde promítán Hammidův film *CESTA NOCÍ*, v němž Marta Grahamová tanečně interpretuje smrt Iokasté z příběhu o Oidipovi. (Dodejme ještě, že v rámci druhé části jmenované výstavy se objevilo jméno jediného Čecha, rovněž filmaře: Woody Vasulka.)

-
- 1) Používáme zde současnou podobu příjmení (Hammid), přestože až do roku 1947, kdy získal americké občanství, znělo jeho jméno Alexandr Hackenschmied. Narodil se 17. prosince 1907 v Linci. Matka Božena Hackenschmiedová, rozená Šmahelová (1. 5. 1891, Chrudim – 12. 11. 1982, New York), byla učitelkou hudby a od února 1928 pracovala v časopise *Pestrý týden* jako „redaktorka ženských témat“. Za Sašova otce Františka Hackenschmieda (1874 – 1951), profesora na Obchodní akademii v Praze-Karlíně, se provdala v Praze u sv. Ludmily 22. 2. 1908; manželství bylo začátkem roku 1918 rozvedeno. (Po rozvodu si František Hackenschmied změnil příjmení na Horral.)
 - 2) P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943 – 1978*. (Second edition) Oxford University Press 1979, s. 3.
 - 3) Rád bych zmínil ještě Hammidův „kočičí“ film *SOUKROMÝ ŽIVOT KOČKY*, který se nevyznačuje mimořádným novátorským přínosem, ale za to je to velice jemný obraz láskyplného spolubytí.

Počátky Hammida jako filmaře tkví ve dvacátých letech, kdy propadl kouzlu kinematografu. Využíval každé příležitosti k návštěvě kina – a velice přivítal nabídku režiséra Gustava Machatého ke spolupráci na filmu *EROTIKON*.⁴⁾ Hammid se už tehdy prosazoval také jako fotograf (Aventinské trio), organizoval přehlídky avantgardních a experimentálních filmů, začal publikovat filmové články a recenze.

Výběr dopisů začíná v okamžiku, kdy Hammid opustil studium architektury na technice a chce se dát zapsat na filosofickou fakultu. Pokračuje poznáváním velkého světa, včetně fatálního setkání s Amerikou. Mezitím dospěl k rozhodnutí odejít ze Zlína (u Bati byl zaměstnán od ledna 1935), přestože práce s „Fabiány“ mu přinesla mnoho zkušeností. Měl v úmyslu nejprve dokončit film s Kline (KRIZE), pak zpracovat materiál z Indie a poté chtěl nastoupit do zpravodajství Aktualita, odkud měl dobrou nabídku. Ta byla lákavá mimo jiné tím, že by se dostal zpět do Prahy. Dějiny se však začaly propadat do války – Hammid dostal v lednu 1939 telegram od Klinea a v únoru odjel do Paříže, odkud pokračoval do Londýna a pak do New Yorku. V Americe se díky úspěchu KRIZE a díky Klineovi věnoval nekomerčním projektům,⁵⁾ v letech 1944 až 1945 natočil čtyři filmy v produkci Úřadu válečných informací (OWI). Zároveň ovšem úzkostně prožíval vzdálenou skutečnost války v Evropě. Materiál z Indie, který Hammid už nikdy neviděl, později zpracoval jeho kolega z Kudlova, Elmar Klos.

V dopisech z této doby se Hammid zmiňuje o některých blízkých osobách, jejichž jména je tu třeba připomenout. Z osobně nejbližších, vyjma rodiny, je to Mimi (Gollerová), Hammidova přítelkyně, s níž se sblížil už na samém počátku třicátých let (v létě 1931 spolu strávili prázdniny na Korsice). Hammidovy dopisy adresované Mimi, které se dochovaly v soukromém archivu, vypovídají o silném romantickém vztahu.⁶⁾ V dopisech je dále zmiňována dvojice Herbert a Roza – tedy manželé Klineovi, s nimiž se Hammid spřátelil v Československu při natáčení filmu KRIZE.⁷⁾ Další přátelé Jan, Jiří a Jaroslav, jsou, jak vysvítá z narážek, Werich, Voskovec a Ježek.⁸⁾ Dále jsou v dopisech zmiňována mj. tato jména: fotograf Jan Lukas, filmař Jiří Lehovec, Fabiáni – spolupracovníci z Filmových ateliérů Baťa ve Zlíně, producent Ladislav Kolda, herec Rudolf Myzet, kritik Jaroslav Brož a Bohumil Markalous, v letech 1928 – 1934 šéfredaktor Pestrého týdne. V dopise z dubna 1941 Hammid projevil zájem o *Knihu o filmu* dalšího svého soupeřníka – Jana Kučery; v souvislosti s Binovcovým filmem MĚSTEČKO NA DLANI dojde i na jméno Jana Drdy.

Náš výběr dopisů z cest byl limitován souborem, jenž je uložen v pozůstalosti Hammidovy matky Boženy v Literárním archivu Památníku národního písemnictví. Proto končí podzimem 1941, přestože i nadále Hammid bohatě cestoval i korespondoval.

Kosmopolitní téma, které se v Hammidových dopisech odráží jako příznak moderní doby, se v jeho případě vyvíjelo strážlivě, bez programového nadšení a avantgardních dogmat. Je to spíše přirozená mobilita mladého a tvořivého ducha, co ho vede za poznáním nových světů. Hammidovy

4) Podíl A. H. na českém meziválečném filmu není předmětem tohoto textu. Jeho nové zhodnocení by měla přinést Hammidova monografie, kterou připravuje k vydání České centrum fotografie. Zde je namísto pouze upozornit na mylné uvedení Hammidova jména v publikaci *Český hraný film I. 1898 – 1930* (NFA, Praha 1995, s. 141) u filmu PANCÉŘOVÉ AUTO. Hammid svou účast na tomto filmu popírá.

5) V dopisech se Hammid zmiňuje o dvou, které natočil s Kline: SVĚTLA ZHASLA V EVROPĚ a ZAPOMENUTÁ VESNICE (*Zapadlá vesnice*).

6) Hammidova sestřenice, spisovatelka Helena Šmahelová, zamýšlela sepsat román, inspirovaný právě těmito dopisy – a tímto vztahem.

7) Spolupráce Alexandra Hackenschmieda s Herbertem Kline začala v květnu 1938, v srpnu Kline se svou ženou přijeli za Hackenschmiedem do Zlína.

8) Když se Voskovec přestěhoval v New Yorku na Západní 89. ulici, stali se s Hammidem sousedy (Hammid zde bydlí od roku 1948), ale nijak intenzivně se nestýkali.

dopisy z válečných let 1940 a 1941 vypovídají o jasném vědomí kořenů, které mu ovšem nijak nebrání prožít exotické kouzlo Mexika, najít zalíbení v kosmopolitním velkoměstě jako je New York nebo San Francisco. V americkém dopise z února 1936 Hammid zmiňuje věštbu kartářky, slibující mu návrat do Hollywoodu za dva roky – a už po roce (v Kalkatě) lituje, že se proroctví „tlusté paní Sedláčkové“ nesplní. Amerika se stala Hammidovi osudem, žije zde již šesté desetiletí, ale tak, jako se ve svých dopisech počátkem čtyřicátých let staral o prospěch českého divadla a filmu, zajímá se o ně i dnes.⁹⁾

Michal Bregant

Citované filmy:

Andaluský pes (Un Chien andalou; Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929), *Krise* (Crisis; Herbert Kline, 1939), *Cesta nocí* (Night Journey; Alexander Hammid, 1960), *Městečko na dlani* (Václav Binovec, 1942), *Odpolední osidla* (Meshes of the Afternoon; Maya Deren, Alexander Hammid, 1943), *Pancéřové auto* (Rolf Randolf, 1929), *Soukromý život kočky* (The Private Life of a Cat; Alexander Hammid, 1945), *Světla zhasla v Evropě* (Lights Out in Europe; Alexander Hammid, Herbert Kline, 1939), *Zapomenutá vesnice* (Forgotten Village; Alexander Hammid, Herbert Kline, 1940), *Žít!* (To Be Alive; Francis Thompson, Alexander Hammid, 1964).

9) Z dosavadní literatury o Hammidovi:

Jaroslav Brož, *Alexander Hackenschmied*. Československý filmový ústav, Praha 1973.

Thomas E. Valasek, *Alexander Hammid: A Survey of his Film-Making Career*. „Film Culture“ 1979, č. 67 – 68 – 69, s. 250 – 322.

ILUMINACE

Michal Bregant: K dopisům Alexandra Hammida



Alexander Hammid s Janem Bařou

Foto archiv

Edice a materiály

DO P I S Y Z C E S T

Alexander Hammid

V Paříži 18. září 1932

Milá mami,

jistě už čekáš na mé zprávy. Teď je hezké nedělní odpoledne, sedím u okna, máje před sebou celou Paříž od Montparnassu až po Montmartre, tak se mi hezky píše. Chvillemi prší, chvillemi svítí slunce.

Dostal jsem všechno, cos mi poslala, noviny, Pestrý Týden, Filmový kurýr i Close Up. Peníze mi neposílej, myslím, že je vůbec nebudu potřebovat, když mám teď vlastně dvojnásobné stipendium. Ještě něco ti dá Mimi, co jsem půjčil Brožovi, když odjížděl odtud do Prahy (100,- Kč) a něco půjčím Vránovi, který teď pojedje do Prahy.

Recepty jsem také dostal. Dám si udělat vodičku. Mám často podrážděná víčka. Jinak mám všechno v pořádku, až na rozbité ponožky. Už jsem si koupil jeden pár nový (v Printempsu za 5 Frs, pěkné).

S těmi návštěvami ateliérů je to trochu jiné, než jsem si představoval. Byl jsem už ve čtyřech a viděl jsem, že nikde nemají žádné neočekávané vymoženosti, které bych neznal, že všechno mají jen trochu nákladnější, nebo důkladnější, že řeší věci příležitostně, tak jak vyplývají z potřeby, podobně jako u nás, a že neradi vidí, když jim někdo kouká do práce, taky jako u nás. Zkrátka, být několik měsíců kvůli tomuhle v Paříži, nemá pro mě cenu. Tento týden pojedu ještě s Louriéem do Epinay podívat se na Claira, ale pochybuju, že bych tam mohl zůstat. Lourié sám říká, že Clair nemá rád, je-li někdo u něj při práci. Pak ještě počkám na Pabsta, od toho si slibuju nejvíc. Pan Lourié pracuje teď jako pomocník architekta Meersona v ateliéru Gaumont-Franco-Film v Paříži ve Villette. Přesto vše jsem viděl už dost zajímavých věcí, abych mohl napsat dobrou zprávu Nár. Ústavu, kde ovšem všechno trochu nadnesu. – Jinak prolézám Paříž, chodím do galerií, sleduju zajímavé filmy, které v Praze nejsou, čtu francouzské knížky a dělám si poznámky pro knihu o filmu. Také ti něco napíšu pro Pestrý Týden.

V Paříži mi mnoho věcí připadá už jako dávno známé, ale leccos mě také zklamalo. Je to velmi nemoderní, zastaralé, v mnohém nepraktické město. Mnoho opravdových krás tu není. Spíš monstrózní zajímavosti, pamětihodnosti a „světovosti“. A také hodně špíny a nehygienických zařízení. A draho. Tento první měsíc mě stál rovných 1500,- Frs. V dalším to snad trochu snížím, ale pochybuju, že o mnoho.

Teď k hlavní věci: za tyto prázdniny jsem změnil trochu svoje plány. Zatím ještě nepevně, to chci až po dokonalých poradách. Odešel jsem, jak víš, z techniky se vzdálenými úmysly, ještě jednou se někdy k študování vrátit. Teď, čím dále jsem od techniky

a blíže k filmu, vidím, do jaké většinou bezduché a nekulturní branže bych zapadl, kdybych se nesnažil zůstat v ní stále jedincem trochu vyšší úrovně. K tomu ale je zapotřebí nejen snahy, ale i faktické úrovně, tj. skutečných vědomostí a lepšího, jemnějšího cítění. A také nějaké vnější známky (titulu). Pocit téhle potřeby mně pořád vzrůstal a nejdřív jsem si sliboval, že se o tu svou kulturu budu snažit sám, jakýmsi soukromým studiem, kontaktem se světovým kulturním životem. Ale teď vidím, že tohle, amatérsky děláno, zůstane vždycky diletantstvím a že je třeba hodně obětí, aby se to mohlo dělat důkladně. No, zkrátka, chtěl bych studovat dál. Ale ne techniku, protože to není to pravé. Technika mi nedala nic, jen trochu čistě hmotných základních znalostí. Chci zůstat u filmu a architektura má s filmem společné jen to, že v obojím jsou domy. Ale ty filmové domy se dělají docela jinak než ty skutečné. Ty první jsou věci vkusu, ty druhé věci přesného výpočtu. A architektura jako estetická záležitost se na technice, jak víš, pomíjí, nebo běře ze špatné stránky. Krátce, technika se mi zdá příliš nevyhovující mému účelu, příliš speciální a jednostranná, zavazující věnovat se na celý život oboru, který si na ní člověk zvolil.

Začal jsem uvažovat o tom, dát se zapsat na filosofii a studovat tam estetiku. Ostatně, víš-li o tom, myslel jsem na to už loni na podzim. A nyní jsem si v tom stále jistější, že by to bylo správné. Můj sklon k všemu, co se zabývá výtvarným uměním, je zakořeněný. A toužím po tom, vědět o těch věcech více a nebýt v nich diletantem. A potřebuju vůbec naučit se mnoha základním a potřebným věcem v oboru myšlení, což jediné dává člověku duchovní kulturu. Vidím, jak to potřebuju ve všem, co chci podnikat ve filmu, ať prakticky, či teoreticky: psát o něm, posuzovat ho, psát scénária, volit výtvarný styl.

Chci tento rok začít něco studovat, ale techniku bych se studovat neodhodlal. Představím-li si, jaké nic mám za sebou a jaké velké věci před sebou, vidím, že bych od toho zase utekl: II. a III. statika, hotové vědy proti té I., kterou jsem tak těžce dělal, a ty spousty zbytečného rýsování!

Vím, že na filosofii také nebudou samé zábavné věci, ale není tam nic tak horentně nesmyslného, mně vzdáleného a je daleko větší možnost výběru, specializace, sledování cíle, méně šablony a více nabádavé duchaplnosti proti technickému uspávajícímu zmechanštění.

Teď prakticky: Má to jeden háček: udělat maturitu z latiny. Podle mých informací (Lehovec to dělá) není to těžké, chodí-li člověk poctivě celý rok 2x týdně do kursů k tomu určených. A já mám náskok, dobrý latinský základ. Jsem přesvědčen, že bych to udělal za tento školní rok. Zatím mohu být zapsán jako mimořádný a bude mi započítán 1 semestr, popřípadě i celý rok, kdybych o to moc žádal. Celá věc trvá 4 roky a troufám si tvrdit, že bych tuto dobu velmi málo překročil, či vůbec ne. O technice bych to tvrdit nemohl a tam by mi to trvalo v nejlepším případě 3,5 roku ještě. A to bych nesměl dělat naprosto nic jiného. Kdežto filosofie dovoluje dělat hodně práce vedle, protože není tak školsky a tvrdě organizována.

Tohleto mě teď v mysli hodně zaměstnává a vadí mi, že tu nemám kromě Lehovce více různých a nestranných pramenů informací. Proto tě prosím, abys mi napsala co nejdříve (je už málo času na rozmyšlenou) především své mínění, a pak abys o tom promluvila podle svých možností se známými, kteří mohou v té věci dobře radit. Byl bych moc rád, kdybys mohla pohovořit s Hanou Frankensteinovou, je-li v Praze, a pak s doktorem

Fischerem. Ovšem též s Markalousem. Jsem na výsledek toho velmi zvědav. Byl bych velmi rád, kdyby ti někdo (snad Fischer) mohl dát nějaký přesný program studia a říci o něm vlastní poznámky (co je nejobtížnější, jaká je možnost výběru apod.).

Napadá mi stále srovnání tohoto přechodu s mým někdejší přechodem z gymnázia na reálku. Jak mi to prospělo. Teď jsem docela jiný a jinde. Myslím, že by mi prospěl opačný přechod.

Těším se, co mi o tom napíšeš.

Líbá Tě Tvůj Saša

P. S. To bych přijel 15. října.

Zlín 10. ledna 1936

Milá mami,

tak už máme potvrzenou cestu šefovým podpisem. Včera se nám to podařilo. Odpusť, že jsem nenapsal hned, byl jsem unaven po celovečerní práci.

Jedeme čtyři, jak bylo určeno, ale tak, že já s nákupcem Pecinou už 18. tohoto měsíce a Kolda s Klosem až 5. února a vrátíme se společně. Tak budu celé dva měsíce na cestě.

Stojí to firmu 90 tisíc. Šéf se ptal mě a ostatních, na kolik si ceníme to, co nám dá ta cesta osobně. Řekl jsem na 5 tisíc a oni taky. Tak, povídal šéf na to, těch zbývajících 70 tisíc investuju já do vás. – Do Prahy ještě přijedu, nejspíš v pátek. Prosím tě o toto: Kup mi laskavě od Štence knihu Wirthovu „Praha v obrazech čtyř století“, pokud možno v anglickém vydání (jako mají Kanovi). Potřebujeme to jako dar pro jednoho Čecha v Hollywoodu, který nám může pomoci. Nepůjde-li to od Neubertů, kup to na žádanku, kterou příkládám. Jinak nic zvláštního nepotřebuju.

Na shledanou!

Tvůj Saša

ILUMINACE

Alexander Hammid: Dopisy z cest



12. února 1936

Milá mami,

zdravím Tě z Hollywoodu, vzpomínám na Tebe a čekám marně nějakou zprávu od Tebe. Ovšem, nemohu očekávat ještě odpověď na své lístky, trvá to sem nejméně 16 dní obyčejnou poštou. Jsme tady už pátý den, ale mnoho jsme ještě nevyřídili. V sobotu se tady nepracuje, v neděli tím méně a jsou tady ohromné vzdálenosti. Bez auta se tu ztratí mnoho času dopravou. Sem tam nás někdo svezí, ale hledáme-li někoho nebo nějakou firmu, trvá to bezmála půl dne. A pak – ta smůla. Těšili jsme se na kalifornské jaro, taky bylo hezky první tři dni, ale teď už třetí den prší bez přestání, nebe je jako olovo, po ulicích tečou řeky špinavé vody, zkrátka vrátily se ještě zimní deště. Nejsme na to opatření, tak nás to také velmi zdržuje, nechce se nám ven a čekáme stále, že to přestane, ale prý to tady trvá někdy i celý týden. Ještě že tu není bláto, tady je každý kousek země asfaltován, takže je stále krásně čisto, ať je sucho, nebo prší. Jinak je Hollywood velmi pestré město, plné podivností, zajímavých lidí, barev a pestrých staveb, v noci plné světel jako žádné jiné město na světě, ale celé je to jen kulisa, všechno je navrch přikrášlené a vespod nic. Lidé pestře, ale lacino oblečení, v krámech spousty bezcenného braku a domy dřevěné, navrch obložené sádkou jako by byly z kamene, jako by měly tlusté zdi, a většinou jsou upraveny v romantických španělských a mexických nebo fantastických slozích, s patinou jako by tu stály sto let. Když se na takovou zeď zaklepe, zní dutě jako bedna.

Pan Myzet nám zatím nijak neprospěl, neznamená tu nic, je obyčejný statista, žije velmi skromně a ničím nevyniká a pomáhá tu ještě chudším Čechům, než je sám. Jsou tu též jiní Češi, významnější, za těmi teprve půjdu.

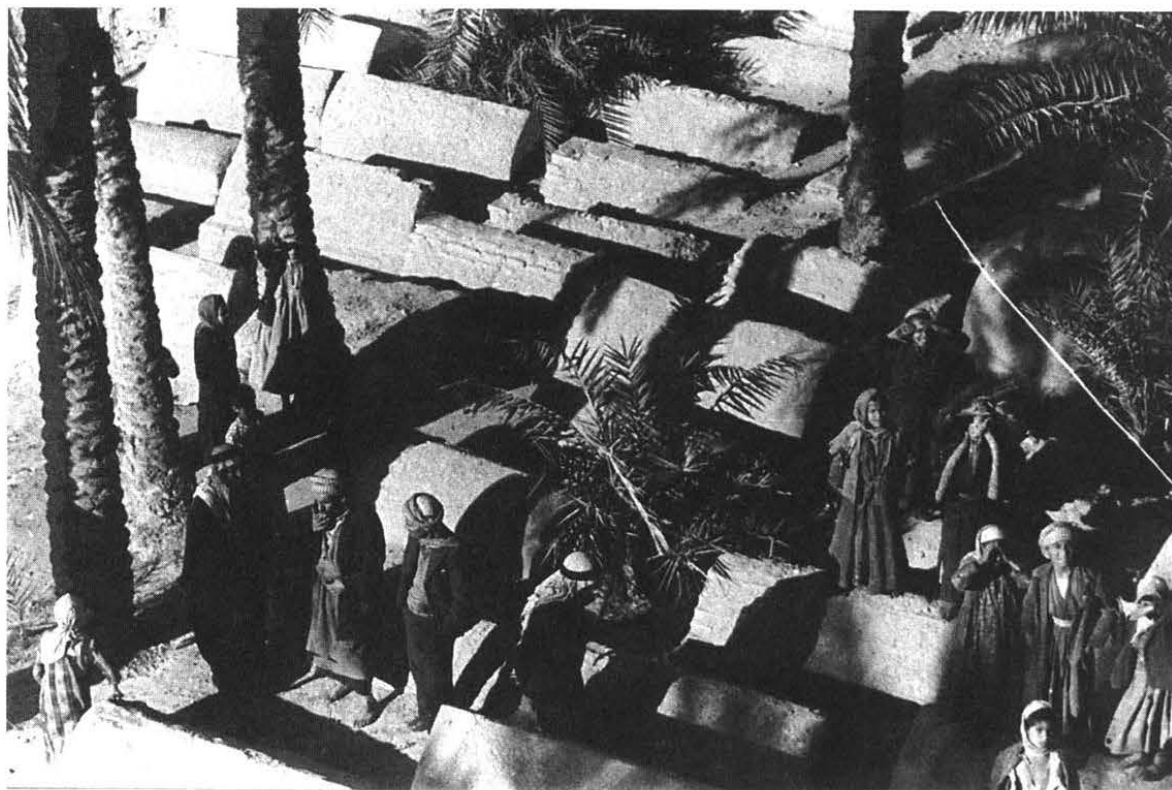
Dělá nám starosti Kolda, nemáme dosud o odjezdu z Prahy od něj a o něm žádných zpráv, nevíme vůbec odjel-li a přijede-li za námi s Klosem a máme-li s nimi ještě počítat. Budeme muset zkrátit svůj pobyt zde, aby nám zbylo ještě několik dní na New York, který jsme zcela nevyčerpali. Odjedeme odtud asi 22. tohoto měsíce do Chicaga na čtyři dni a pak do New Yorku, odkud nám jede loď 4. března. Možná, že se stavíme ještě v Londýně, to závisí na konečném výsledku naší cesty po Americe.

Daří se nám dobře, jíme dobře, žijeme celkem levněji, než jsme očekávali, skoro tak jako u nás.

Zpátky zase poletíme, máme zpáteční lístky na letadlo. Je to sice chvílemi nepříjemné, je-li špatné počasí, ale celkem příjemnější, než se tlouci čtyři dni a noci vlakem. Bezpečnost je stejná, mnohem větší než u nás.

Vzpomínám na Tebe i na Mimi – jistě často spolu hovoříte – a líbám Tě a Těším se na Tebe.

Tvůj Saša



22. února 1936

Milá mami,

píšu zas jednou ve volné chvíli na jediné výletní zastávce mimo program, kterou za celou cestu děláme. Přerušili jsme tady let na dva dni a podíváme se na Indiány v Santa Fé. Jsme tady v pravém mexickém městě uprostřed pouště. Poslední teplá zastávka před návratem do zimy, který nás čeká pozítří. Poslední dni v Hollywoodu byly překrásné, plné jižní slunce, svěží vzduch a teplé hvězdné noci – nechtělo se nám odtud velmi silně. Jedna paní mně prorokovala z karet, že se tam za 2 roky vrátím. Bylo by to hezké, je tam příjemný život. Těším se na Prahu, na Zlín méně.

Líbá Tě vřele

Tvůj Saša

P. S. Pozdrav Maře!



Kalkata (Batanagar) 5. února 1937

Milá mámo,

už trochu moc dlouho nemám od tebe žádné zprávy. Také od Mimi a od Koldy vůbec nic. Čekal jsem, že tady v Kalkatě bude na mě čekat pěkná zásoba pošty, a zatím nic.

Přijeli jsme sem s doktorem Rechtem s pětidenním zpožděním po ostatních, ale zato jsme viděli z Indie víc než oni. Došlo k tomu takhle. Přiletěli jsme v poledne 27. ledna do Karáčí a uvítal nás pan Bartoš, ředitel továrny v Batanagaru. Z nějakých obchodních důvodů rozhodl šéf, že se poletí znovu do Bombaje místo do Džódhpuru podle plánu. A rozhodl, že odstartujeme hned ve 2 hodiny, abychom do večera byli v Bombaji a odjel autem se podívat do Karáčí. Já jsem měl, jako vždy, dlouhý hovor s celníky o svých aparátech a výsledek byl, že jsem potřeboval proměnit šeky za rupie, abych mohl složit celní kauci. Jeli jsme tedy s doktorem Rechtem z letiště do města Karáčí, vzdáleného 15 mil a vrátili jsme se v půl třetí na prázdné letiště právě 10 minut po odletu našeho letadla. Pan šéf chtěl ukázat svou přesnost. Ve zmatku, který bývá okolo každého odletu, vyndali nám sice naše kufry, ale dali je jakémusi prodavači z Karáčí, aby je dovezl vlakem do Kalkaty, v domněnce, že poletíme za nimi linkou do Kalkaty, abychom tedy nemusili platit za zavazadla. Jenže linka byla obsazena, prodavače jsme nestihli a nezbylo nám tedy s doktorem Rechtem, než sednout na vlak a dát se na cestu přes Indii bez kufrů. Nejnutnější potřeby jsme si koupili a vesele vyrazili do Džódhpuru, rádi, že na čas budeme svými pány. Kalily nám radost jen naše kufry cestující o půl dne před námi. Zvlášť mě to pálilo, protože jsem měl s sebou aparáty, ale filmy cestovaly v kufrech beze mne.

Z Džódhpuru jsme jeli autem do krásného Džajpuru a neméně hezké Ágry, kde je ten proslulý mramorový palác (vlastně hrobka) Tadž Mahal a odtud až do Dillí, celkem asi 1000 km.

Z Dillí zase vlakem do Kalkaty a do Batanagaru, který je vzdálen asi 20 mil od Kalkaty. Bydlíme v Batanagaru a do Kalkaty jezdíme autem. Je tady už horko jako u nás v létě. Teď největší novinku: po dohodě s šéfem nepojedu už s letadlem dál, zůstanu nějaký čas v Indii a vrátím se. Důvod je ten, že cesta je pro mé filmování příliš rychlá, chytám jen zlomky a nemám čas při půldenním, nejvýš dvoudenním zdržení v místech najít a natočit něco pořádného.

Už mně to začínalo kalit náladu a tížit svědomí, že nepřivezu nic pořádného, souvislého. K tomu rozhodnutí přispělo také to, že jsme stále trpěli přetížením a nedostatkem místa v letadle, když někdo přibyl, a už dvakrát jsem proto musel letět linkou.

Do Singapuru poletí s sebou opět pan Bartoš navíc a tam zas někdo přibude. A zastávky se budou stále zkracovat, protože šéf chce být 1. května doma. Tak se tedy nesplní proroctví tlusté paní Sedláčkové z Hollywoodu, ale zato si budu moci po svém navštívit nejhezčí místa v Indii, zdržet se podle své potřeby a nestarat se o nic než o své filmování a fotografování.

Cestování s šéfem je velmi únavné pro všechny ostatní. Kromě šéfa nikdo z cesty nemá žádný požitek. Nejhuře je na tom Pokorný, který nepoznal nic než hotelové pokoje, kde vyřizuje nesčetné dopisy, zprávy, účty a jiné nudné písemnosti. A ostatní, mne nevyjímaje, ztratí většinu času čekáním, konferováním, psaním účtů, dlouhými obědy a večeřemi atd.

Jsem tedy rád, že mi nadešla možnost cestovat si zase po svém a ještě k tomu v Indii, v nejzajímavější zemi, do jaké jsme přišli.

Líbá Tě

Tvůj Saša

Nový York 12. ledna 1940

Má drahá,

konečně dopisy, na které jsem tak dlouho čekal! Jeden od Mimi z 5. listopadu, druhý od vás obou z 24. listopadu. Jak se vzdálenosti prodlužují s rostoucí civilizací tohoto světa! Zde je přehled posledních dopisů, které jsem od vás dostal v nedávné době, všechny s velikánským zpožděním: od tebe z 25. IX., 11. X., 14. X., a 19. X., od Mimi z 30. VIII., a pak už jen z 22. IX. Na všechny jsem odpověděl, ale zdá se, že jste toho mnoho nedostali. Snad tenhle dopis šťastně dojde. Před několika dny jsem napsal Mimi a o Vánocích jsme ti poslali s Bertem a Rozou telegram. Došel?

Bert je teď v Kalifornii uzavřít obchod a my tu s Rozou čekáme na výsledek. Bydlíme pohromadě s Rozinou starší sestrou přímo uprostřed Nového Yorku pár kroků od

nejrušnějšího a v noci nejsvětějšího nároží na světě, Times Square, na rohu Broadwaye a 7. avenue. Světla svítí bláznivě, mrkají a běhají shora dolů po mrakodrapech, lidé a auta se hemží jako mravenci, na každém kroku se nabízejí nejlákavější jídla a zábavy za pár centů, všechno jako by svět byl v nejlepším pořádku. Kdyby člověk nečetl noviny a to ještě velmi pozorně, nevěděl by brzo, že je ještě jiný kus světa za mořem, který nevypadá tak vesele. Každý den myslím na všechno, kdybych tak aspoň s jednou z vás mohl aspoň jeden večer projít tím mořem světél, s tebou, s Mimi, nebo Helenou, nebo Marou, nebo některým z Fabiánů, ukázat všechno, popovídat si a zapomenout na vzdálenost, která je mezi námi už tak dlouho.

Takhle tedy jsem aspoň rád, že vím že jste zdraví a v pořádku a že vám totéž mohu dát vědět o sobě. To je tak to nejurčitější a nejdůležitější, co se dá psát. Trpím vždycky spoustou pochybností a nejistot při psaní, takže pak mé dopisy vypadají pokaždé jinak, než bych chtěl. Je to možná zbytečné, ale vysvětlíte si to snadno tím, že mám tak málo zpráv od vás a že jsem vás už tak nedohlednou dobu neviděl.

Jakpak jste letos slavili Silvestra? Jestli vůbec. My jsme zašli do zdejší české čtvrti do několika podniků, měli jsme k večeři kachnu v české restauraci a v jiných pivo, protože to je nejspolehlivější nápoj, jaký se tam dostane a poslouchali amatérské zpívání. Sešel jsem se tam s jedním starým spolužákem z Libně, kterého jsem neviděl asi 15 let a s kamarády, které máte jistě ještě v paměti, Janem, Jaroslavem a Jiřím, kterým se teď daří nevalně, ale kteří jsou pořád stejně veselí, jako bývali. Nemají teď tolik přátel kolem sebe jako mívali a také nemají pořádnou práci a zato rodiny na krku. Žijí teď pohromadě a o Jaroslava, chudáka, se druzí dva musejí starat jako o malého chlapce. Vzpomíná jen na starý způsob života a nepřizpůsobuje se novému, teď, když úspěch pominul.

Mám tu řadu nových přátel a po zdejším zvyku není skoro dne, abychom nebyli s někým na večeři nebo u někoho na návštěvě. Víš, že jsem na to nebýval zvyklý, ale přizpůsobuju se docela dobře. Je to poměrně hodně rušný způsob života a nezbude mnoho času na soukromí, na čtení, vlastní myšlenky a vůbec trávení času po své svobodné vůli. Zkrátka jiný život, snad se to časem změní, jsem rád, že to není horší.

Těším se zas na další zprávy od tebe, od Mimi a o přátelích. A pozdravuj všechny, Věru a její holčičku, Helenu atd., však víš koho všechno. Není-li to moc drahé, posílej mi teď psaní raději letadlem, „Via Clipper“, je to mnohem rychlejší a spolehlivější.

Stále stejně tvůj Saša

P. S. A vřelý pozdrav od Rozy.



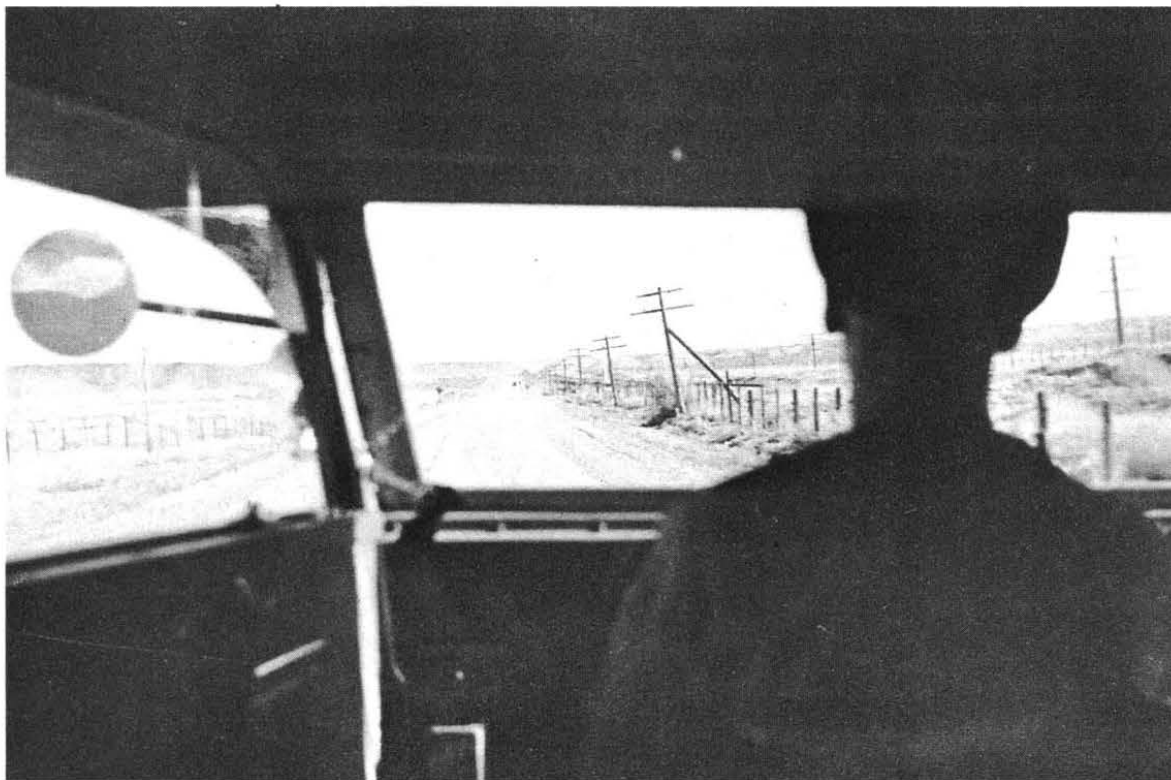
Ve státě Wyomingu, 10. března 1940

Má drahá,

zase si to hasím, jako už obvykle, napříč Amerikou. Tentokrát v dlouhatánském aerodynamickém vlaku, ve voze, který se rovná třetí třídě, což tu znamená hluboká a široká sklápěcí křesla, v kterých se dá skoro ležet, jen dvě a dvě vedle sebe, černocho, který ti pověsí šaty a kabáty na ramínka a chodí pořád sem tam a ptá se, nepotřebuješ-li něco, na noc ti dá zadarmo veliký polštář, okna jsou vzduchotěsná a větrání je jako v moderních budovách, čisto jako v nemocnici, jede to tiše, že ani jízdu nepozoruješ, a tak jedeš přes pouště a skrz zasněžené Skalisté hory, okolo Solného jezera, přes Colorado, Utah, Wyoming do Kansasu, dvě noci a půldruhého dne do Chicaga a pak půl dne a noc do Nového Yorku. Tam zas bude zima a navlékne se schovaný zimník a bude se vzpomínat na kalifornské slunce, palmy, zralé pomeranče na stromech, svěží teplý vzduch a barevné, zářivé chladné noci.

Vezeme s Rozou hotový film předvést zájemcům do Nového Yorku. Náš minulý film dostal velké uznání mezi 10 nejlepšími filmy roku a tenhle podle názoru mnoha významných lidí je ještě lepší a nejpřednější hollywoodští režiséři, kteří film viděli, jej hodnotí jako nejlepší svého druhu. To všechno je moc hezký úspěch morální, ale finančně jsme na tom zatím stále neslavně. Ale na to jsme už zvyklí a staráme se spíše o to, jak zabezpečit novou práci, kterou chceme začít asi za dva měsíce, tentokrát tady v tomto zemědělu, trochu jižněji.

Před dvěma dny došel tvůj dopis z 5. února. Teď snad už jsi dostala mé první dopisy z Ameriky. Svět jako by se zvětšoval a vzdálenosti rostly. Připadám si jako na jiné planetě,



než jste vy tam, ale svými vzpomínkami i nadějemi pořád nezměnně patřím tam k vám a tady v tom velikánském světě si připadám pořád ještě jako na výletě, který musí jednou skončit.

Jak vzdáleně to zní, že umřel strýček Bedřich, v téhle zvířené ponuré době. Je mi jen vřele líto babičky, chudinky, která se dočkává takových smutných událostí. Často na ni myslívám a počítám, zda ji ještě kdy uvidím. A tak nějak věřím, že ji musím ještě vidět a že mi zas bude se slzami v očích, ale vesele mávat z okna a volat: „Tak zas, hochu, brzo přijed!“

V duchu se společně s tebou loučím s naším milým bytem a jsem zvědav na ten nový. Co do okolí, jak píšeš, může v novém být docela pěkně a myslím, žeš udělala rozumně. Bude Helena bydlet pohromadě s tebou? Doufám, že ano, nebuď sama.

Vyřid', prosím tě, Božíným rodičům, že její kurs už v lednu skončil a že má diplom a že teď změnila místo a pracuje v úřadě, kde je spokojenější, protože dětmi v rodině byla už unavená. Ale přesto bude ještě dávat několika dětem hodiny gymnastiky. Je znepokojená, že nemá zprávy z domova. Cítí se opuštěná, ale neztrácí dobrou víru a náladu, dobře se o sebe stará a učí se samostatnosti.

Vyřid' pozdravy mým bývalým spolupracovníkům od starých známých z Hollywoodu i ode mne. A vřele vzpomínám všech blízkých a milých, Heleny, Mary, tety, Věry, Johna, Lojzika a Mimi ovšem, té napíšu zvlášť.

Své staré přátele Frantu a Marii vřele pozdravuju a jim a Vám, paní ... [zaškrtnuto] jsem upřímně vděčný za tak cenné služby.

Líbám tě vřele, má drahá a jsem pořád stejný tvůj Saša

P. S. 27. března. Děkuji mockrát za lístek. – Ani k nám se letos jaro nechce, snad ani nepřijde. – Je mi tuze líto, že moje poslední psaní způsobilo nějaké nepříjemnosti. Opravdu žárlivost? Ale vždyť je to neuvěřitelné, jedná-li se o mně! Byl-li však do-
tčen jiný cit, prosím Frantu za prominutí. Mnoho upřímných pozdravů!

New York 21. dubna 1940

Má drahá,

tentokrát to bylo dlouhé, dlouhé čekání na zprávu, zato tím větší radost. Však to znáš. Trvá to celý měsíc, než sem dojde dopis od vás, jako byste byli někde v Číně. Ale hlavní je, že vím, že jste všichni zdraví a v pořádku, až na tetu ovšem. Nezdá se, že by někdo dovedl říci, kdy se z té ošklivé nemoci zase dostane.

Čas utíká hrozně rychle, už zas je jaro (ale ještě jsou tu plískanice a nosíme zimníky) a chystáme se k nové práci. Poslední film už se konečně dostal na světlo světa, měl premiéru minulý týden a sbíhají se nám kupy pochvalných i kritických recenzí a posudků, prošli jsme očištěm interviewů, předvádění filmu důležitým osobnostem, Roza a já jsme dokonce mluvili v rádiu, ale teď už to máme za sebou a myslíme a těšíme se už jen na příští, na film o Mexiku. Až tohle psaní dostaneš, to už tam možná budem.

Tentokrát s námi bude spolupracovat jeden velmi významný spisovatel, jehož jméno samo zaručuje předem vysokou hodnotu naší práce z obchodního stanoviska.

Tak se zas na delší čas rozloučím s americkým komfortem a podívám se do zemí méně i docela necivilizovaných. Bude to podobné jako cesta do Indie. Však mě ten americký blahobyť nijak netěší, při každém napití pomerančové šťávy nebo jízdy autem mi požitky hořkne, protože pokaždé vzpomenu na vás, jak asi tam takových věcí máte pořád méně a méně jako v celé Evropě následkem války.

Mám vyřídit pozdrav od Zdenky, s kterou jsem se sešel. Jinak jsem nepotkal nikoho z krajanů, kromě starých známých. Jiří a Jan se s Herbertovou pomocí konečně dostali na prkna, přeložili svou poslední hru, tu s tím sýrem, a mají velký úspěch v Clevelandu, jejich originalita působí stejně jako dřív.

Tak zase vřelý pozdrav všem, jako obvykle, Mimi napíšu co nejdříve.

Vzpomíná a líbá

Tvůj Saša

Mexiko, 29. června 1940

Milá mámo,

právě došel tvůj lístek z 10. června, přes Nový York. Pouhých 19 dní, to je ohromně brzo. Nedávno došel dopis z 13. května. Já jsem psal naposledy Mimi koncem května, před tím asi v půli května cestou z Nového Yorku sem.

To byla krásná cesta, jeli jsme naším novým autem s Rozou a Herbertovým bratrem Markem skrz jedenáct států včetně Floridy, Louisiany a Texasu, které jsou nejpestřejší a nejameričtější z celé Severní Ameriky. Jeli jsme čtyři a půl dne, celkem nějakých 3000 kilometrů, nepočítaje 1100 km v Mexiku, od hranic do města Mexika.

Bydlíme teď v Mexiku, hlavním městě, máme najatý pěkný jednopatrový dům se zahradou v moderní čtvrti a připravujeme se pro nový film. Tři neděle tu byl s námi John Steinbeck se svou paní, jezdil s námi po okolních státech a psal scénáři. Nevím, je-li Steinbeckovo jméno známo u vás. Patří k nejpřednějším moderním seve-roamerickým spisovatelům, jeho kniha *Grapes of Wrath* je nejúspěšnější román v posledních dvou letech. Tato kniha byla také námětem filmu, který byl nejlepším nejen minulého roku, ale několika let. Teď hledáme vhodné místo k filmování, zapadlou indiánskou vesnici, a tak jezdíme křížem krážem různými mexickými státy kolem hlavního města, v krajinách tropických i v pouštích, v rovinách s kaktusy i v horách, kolem Popocatepetlu a Orizaby, po kdejaké sjízdné silnici, kterých je tu po čertech málo. Město Mexiko je 2000 metrů vysoko a kolem dokola jsou vysoké hory, které je třeba překročit, kamkoli se jede, často silnice vede až 3000 metrů vysoko i více, což tady člověku kupodivu nepřipadá ani něčím zvláštním, vidí-li kolem hory ještě jednou tak vysoké.

Město Mexiko je víc evropské než americké, trošičku připomíná Paříž, ale jinak je docela svérázné. Ten svéráz spočívá z velké části ve špíně a nepořádku, rozbité dlažbě a otlučených domech, Indiánech v hadrech, kteří prodávají, žebrají, jedí a spí na ulicích, a španělské hluchosti a pestrosti života. Pochytávám španělštinu dost rychle, nemám bohužel čas na pořádné učení. Za pět měsíců, co tu asi ještě budem, se snad naučím dost slušně španělsky. Španělské noviny čtu denně a rozumím docela dobře. Mexická strava je velmi originelní a pro našince zatraceně ostrá. Míchají do všeho koření zvané chilli, což je druh papriky, mnohem ostřejší, než máme u nás. Také pečené červy jsem okusil mezi jinými zvláštnostmi, zato však nejrůznější druhy tropického ovoce osvěžují znamenitě tyhle ostré stránky stravování. Ve svém domě ostatně máme vlastní kuchařku, starou tlustou Indiánku Juanitu, která nám vaří pokud možno po americku, a vyrovnává tak nezvyklosti v jídle, pokud jsme doma.

Onehdy jsem dostal pěkné psaní od Valy. Mají se dobře, až na starosti o dva syny, o nichž nemají zpráv. Jistě ti také píše. Rád bych věděl Košťálovu adresu v Argentině, chtěl bych mu napsat.

Podle tvých zpráv se zdá, že uprostřed vzrušené Evropy vedete poměrně neklidnější život bez přímého nebezpečí, že by dráp války zasáhl až k vám. Jsem tomu rád. Mám zato starost o Božu, nemám od ní zpráv už velmi dlouho. Její maminka jistě má hodně strachu. Víím však, že byla v dobrých rukou, je tedy pravděpodobné, že o ni bylo včas dobře postaráno.

Co bude dělat Frantova manželka a dítě? Zůstanou v Praze? Pozdravuj je všechny, také Koldovy a Lukase, ode mne i od Rozy a Herberta.

Je hezké, že ti dali peníze za indické filmy, užij jich dobře, to bude mou největší radostí. Kup z nich sobě, Maře, Hele, babičce a Mimi nějaké dárky, coby ode mne.

Líbám vás všechny a tebe dvojnásob a těším se na další psaní.

Adresa: Amsterdam 89, Mexico D. F., Mexico.

Tvůj Saša

Mexiko, 14. srpna 1940

Milá mámo,

to je k neuvěření, tvé poslední psaní přišlo za dvanáct dní včetně cenzury. To je rekord v dnešních dobách neslýchaný. Tak ti honem píšu, abys viděla, jak rychle můžeš mít odpověď a abys mohla pocítit, že vzdálenost mezi námi není tak veliká, jak se zdá. Asi před dvěma týdny jsem psal Mimi a teď čtu na jejím přiloženém listu, že jde 3. srpna na dovolenou. Možná tedy, že můj dopis přišel za její nepřítomnosti. Upozorni je tedy na to, víš-li její adresu. Byla tam přiložena fotografie.

Jsem rád, že tvé dopisy zní celkem utěšeně. Těším se, že mi Ladislav a Jenda napíší. Minulý týden jsem poslal dopis Anně. A Valy jsem se zeptal, nenarazila-li náhodou na nějaké Bařovce, kteří by věděli o Košťálovi. Od Božanky ani od Mindy nemám zpráv. Zato Václav se ohlásil. Tráví léto tam, kde já loni.

Nezdá se mi možné, že by Steinbeckovo jméno nebylo u nás známo. Víím, že některé jeho věci byly přeloženy do němčiny už před několika léty. Že k vám nepřijdou nové americké filmy, to je mi pochopitelné. Zato my tu nevidíme žádné německé. Rád bych věděl, kolik českých filmů se teď u nás asi ročně natočí. Udělali Bařovci ten velký film, co plánovali, nebo ne? Píšeš, že Host patří AB, Bařovci se už tedy produkce docela vzdali? A co divadlo? Hraje stále ještě Emil Burian? A jaká jsou ostatní divadla? Tady je divadlo na velmi nízkém stupni, tak nevidím nic jiného než filmy a sem tam nějakou hudbu poslouchám v rádiu. Mají tu dobrý symfonický orchestr, ředitel je Chavez, myslím, že je u nás znám. Minulý týden tu dirigoval Stravinskij. Pamatuješ se na toho zajímavého Japonce, kterého jsem ti jednou přivedl ukázat? Ten je tady taky, oženil se tady.

Ptáš se, jak snášíme klima. Jak jsem už psal Mimi, je to tady velmi málo tropické, žádná horka, spíše chladno a jenom ta vysoká poloha, dva tisíce metrů, působí všelijaké divné změny, špatné trávení, sníženou odolnost, a tak se občas někdo z nás necítí dobře a musíme si pomáhat všelijakými injekcemi a medicínami. Mexická medicína miluje injekce a kdekdo je dovede dávat, tak často užijeme píchání, kde by to jindy spravidla prášky a často se musíme bránit ochotě svých mexických přátel něco do nás vpíchnout, třeba proti rýmě nebo bolení břicha. Dělá jim to zvláštní radost, píchat jehly do svých bližních.

Herb a Roza děkují za pěkný pozdrav a posílají svůj, často na tebe vzpomínají. Žijeme v krásné shodě a spolupráci a byl to opravdu příznivý osud, že jsem se s nimi sblížil. Kdoví, kde bych byl teď bez nich. Už mám zajištěno, že se s nimi vrátím do Spojených států, nevleze-li do toho nic nečekaného, a budeme svou práci rozvíjet dál. Máme oprávněnou naději, že tento film bude obchodně úspěšnější než předešlé a že si tedy budeme moci zařídit život ještě pohodlněji.

Těším se na další psaní a posílám pozdravy všem blízkým.

Líbám Tě a jsem Tvůj Saša

Mexiko, 8. října 1940

Milá mámo,

zase jsem opožděn s psáním, jsem teď v práci plnou parou k dokončení filmu, často vstáváme ve čtyři ráno a jdeme spat po desáté, pracujeme sedm dní v týdnu, a tak zbývá málo času k věcem osobním včetně psaní dopisů. Dostávám v pořádku všechny vaše dopisy, od tebe, od Mimi, lístek a dopis od Lojzika, posledně od Heleny s přípisem od Mary a jsem vám všem nesmírně vděčný za tak bohaté přiblížení domova, a že tak hezky na mně všichni vzpomínáte. Napíšu všem postupně v příštích volných chvílích. Jen kdyby si to ti pošťáci mezi Čechami a Mexikem dovedli lépe rozdělit. Někdy po týdny nepřinesou nic a pak najednou tři nebo čtyři psaní pohromadě.

Musím brzy ven s radostnou zprávou. Našla se Boženka, napsal mi o ní Solský, který se po ní na mou žádost pídil. Je tam, kde on, v pořádku a zdráva.

Připojuju k tomuto psaní tři fotografie, které ti trochu ožíví představy o mně. Na té jedné jsou vidět dvě hory, které se na nás každý den dívají, pokud nejsou zakryty v mracích, Popocatepetl a Ixtaccíhuatl (zleva) nebo zkráceně, jak jim tu říkají, Popo a Iztla, dvě nejvyšší sopky tady nablízku. Je na nich věčný sníh, na který prý za časů Cortézových Aztékové chodili a nosili jej v bambusových trubiciích oslazený prodávat do města Mexika, které se tenkrát jmenovalo Tenochtitlán. Teď tam nahoru lezou dolovat síru a jezdí s ní v pytlích po zadnici po sněhu dolů a turisté tam chodí lyžovat. Já jsem tam ještě nebyl, nebylo času.

Náš film už hezky vyrostl, pěkné části se už v hrubém střihu formují na plátně, ale ještě zbývá hodně práce. Pracujeme s domorodci, vesničany, jako herci, a to jde zdlouhavě a s mnoha nečekanými obtížemi, jako že si někdo znenadání ostříhá vlasy, aby se nám zavděčil, když s ním máme polovinu scén natočených, a musíme pak všechno znovu předělat s někým jiným. Nebo malý oslík, s kterým jsme začli filmovat, teď už tak vyrostl, že musíme hledat jiného na vlas podobného. Jsou i věci vážnější, jako například minulý týden zemřel nejlepší mexický komponista Revueltas, s nímž jsme právě podepsali smlouvu o napsání hudby. V stejný den zemřel otec lékaře, který hraje v našem filmu a teď musíme čekat s jeho scénami, až skončí smutek v rodině. Koncem měsíce přijede



zase Steinbeck, který je teď doma v Los Gatos v Kalifornii a bude psát slovní doprovod k filmu. Tak někdy v prosinci budeme s tím vším hotovi.

Zima se tady blíží tím způsobem, že přestává pršet a nastávají slunečné dni. Ale v nocích je chladno a celý den je příjemně, nikdy horko. Budu mít zase znovu tu smůlu vrátet se do New Yorku v největším mrazu. Ale tentokrát doufám, se tam ani neochladíme a honem pojedeme do Hollywoodu dokončit práci, nebo dokonce pojedeme do Hollywoodu odtud rovnou.

Dovídám se, že Jiří a Jan půjdou brzy ve Státech na scénu podruhé, po úspěchu první hry, opět s překladem jedné ze svých starých posledních, tak dobře osvědčených. Ujalo se jich jedno divadlo v Clevelandu a obecenstvo oceňuje jejich originalitu, která se neztrácí ani v angličtině.

Tak končím zas pro napříště, líbám, vzpomínám, toužím a těším se na nové zprávy tam od vás.

Tvůj Saša



20. ledna 1941

Milá mámo,

tak jsem zas „doma“, ve starém známém Hollywoodu. Hned jsem vyhledal známé a zkusil, jestli ještě umím mluvit česky, protože, představ si, osm měsíců jsem neměl příležitost vyměnit s někým ani dvě slova ve své mateřštině. A už jsem si pozvolna navykl myslet v angličtině a v poslední době, mezi Mexikány, i španělsky. Tak jsem měl hrůzu, že až otevřu pusu česky, že začnu škobrtat a koktat, ale nestalo se to, zabral jsem hned, jako bych byl ani z Prahy nevykročil. Sem tam se připlete bezděky anglické slovíčko, ale to je jen roztržitost.

A hned jsem strávil celé odpoledne nad tři měsíce starými lidovkami, celou kupou, čta je od hlavičky po inzeráty. Taky hlad po osmi měsících bez české tištěné řádky. A bylo mi jako bych se překotil o tři roky dozadu, tak mi to všechno v těch lidovkách připadalo stejné a staré známé, nezměněné, jako by nic. Jen nějaká ta známá jména schází a celý duch novin jako by se snažil vrátit někam do doby osvícenecké.

Už jsem dlouho, dlouho nedostal žádnou zprávu od tebe, ani od Mimi a divím se, v jaké dopravní závadě to vězí. Sám jsem, musím přiznat k vlastnímu zahanbení, taky dlouho nepsal. Práce rostlo a rostlo čím dál tím víc ke konci, až teď tady v Hollywoodu, s celým filmem hotovým až na synchronizaci, nastávají zas dni volnější, čekání, jak film dopadne obchodně, a jakým směrem půjde nová práce. Předchozí film nám nepřinesl ani krejcar, byl příliš exkluzivní, nepopulární, tenhle nový sice taky patří k těm tzv. kulturním, ale je mnohem dramatičtější, má děj, je exotický, nese jméno Steinbeckovo a Spencera Tracyho, který bude mluvit Steinbeckův komentář, a tak si slibujeme tentokrát i nějaký výtěžek

a lepší finanční vyhlídky a podmínky pro příští film. Tenhle film, který se jmenuje „The Forgotten Village“ čili „Zapadlá vesnice“, stál 42 500 dolarů, příští tedy by mohl mít rozpočet aspoň na 100 000, aby se nám lépe pracovalo. Možná, že ti ty cifry připadají báječné, ale tady při zdejších cenách to zní moc chudě, v měřítku filmové výroby, asi jako u vás tytéž cifry v korunách, nebo nejvýše dvakrát tolik, ačkoliv ve skutečnosti je to třicetkrát tolik.

Neradi jsme se loučili s milým domem v Mexiku, s mexickými přáteli a s celou zemí. Cítili jsme se tam hodně doma, Američané se sice těšili zas domů, ale mně samotnému se tam líbilo víc než tady ve Spojených státech. Je to tam takové evropštější, víc z masa a krve, ne tak zestandardizované a všechno stejně vypulírované, jako tady. I ta řeč je nějak teplejší, lidštější a jistě našemu uchu zvučnější než angličtina. Budu muset aspoň trochu číst a korespondovat španělsky, abych nezapomněl. Je to hrůza, jak se řeči zapomínají. Němčina a francština například, že jsem jim tak odvykl, mi vypovídají službu, mám-li někdy s někým promluvit. Slova vypadávají z paměti a pletou se anglická.

Doufám, že žijete klidně a nezměněně v tomto roce jako v minulém, v mezích daných touto dobou, a čekáte, jak to s tím celým světem dopadne, zrovna tak jako my tady, kteří neumíme dnes předpovědět o nic víc než vy tam, ačkoliv snad, aspoň se nám to zdá, vidíme odtud do světa trochu šířeji než vy z Evropy.

Doufám, že příště budu mít zas nějaké obrázky po ruce, které bych mohl poslat, a měl bych ohromnou radost, kdybys mi ty mohla nějakou fotografii přiložit do obálky. Říkáš, že se nedá posílat, ale onehdy jeden známý mi povídal, že dostal fotky od své rodiny. Snad jsou v tom zákazu nějaké výjimky. Zeptej se.

Dostalas můj vánoční telegram?

Vyříd' nejupřímnější pozdravy všem přátelům a pusy všem nejbližším, Mimi, Maře, babičce, Věře, Markalousovi, Heleně, Haně atd. Tobě pusu nejvřelejší.

Tvůj Saša

P. S. Vzpomínám, že ses mě ptala, co dělat s mým pojištěním a že jsem zapomněl ti odpovět. Myslím, že se to nevyplatí to udržovat, když to stojí takové peníze. Raději si za to přilepši.

Nová adresa: 1324 $\frac{1}{2}$ Harper Ave., Los Angeles, Calif.

Hollywood, 3. dubna 1941

Milá mámo,

tohle je radostný den, tvé psaní přišlo – i když to je psaní spíše smutné. Dávno jsem byl připraven na psaní s takovou zprávou, a přece když znenadání přišlo, cítil jsem jako by se mi ztratil jeden z těch několika pevných bodů v prostoru, o kterých se člověkův život vědomě i bezděky opírá. Musím si zvyknout na nový a hrozně zvláštní fakt v životě, že už nemám babičku. Přitom ale musím přiznat, že to necítím jako ránu, jak se obvykle o smrtích v rodině říkává, ale jako očekávanou přirozenou rodinnou událost, něco ne nepodobného babiččiným narozeninám nebo Štědrému večeru, kde hlavní roli hraje to, že jsou všichni pohromadě, v nejintimnějším svém starém známém ovzduší, v nejvyšší míře doma. Pro mne, který jsem tak daleko, babička se pomalu stávala tak jako tak jakousi domácí rodinnou legendou, řadou intimních vzpomínek, a tak jí už tedy navždycky zůstane, ne rázem, ale v ponenáhlém přechodu.

Jak je teď na tom teta, zůstane tam dále sama, nebo bude s ní někdo ten dolejšek sdílet? To mi musíš všechno napsat. Tenhle tvůj dopis byl první, který mně došel od října. Z 31. října byl poslední, co došel od tebe a od Mimi společně. Psal jsem potom několikrát, ještě z Mexika, ale od vás nic. Ani fotografie od Mimi. Už mi to bylo velmi divné.

Odjeli jsme z Mexika asi v polovici ledna, postupně, Herbert jel první, sám autem do Hollywoodu, potom Roza letadlem a pak Mark a já druhým vozem od Steinbecka vypůjčeným. Teď už je film dávno hotov a brzy se bude veřejně předvádět. Je to náš dosud daleko nejlepší film podle úsudku všech, ale že je velmi neobvyklý a pro nikoho ne lichotivý, bude asi zase velkým úspěchem morálním, ale ne kasovním. Každý obdivuje, jak jsme ovládli své primitivní herce a dosáhli nezvykle přesvědčivého realismu v tom, jak hráli před kamerou svůj vlastní život. Je to jednoduchý příběh hochy z vesnice, kde řádí epidemie dysenterie mezi dětmi. Děti léčí stará bylinkářka a učitel, který jediný má skrovnou lékárníčku, nikdo nevěří, kromě našeho hochy. Malý bratr toho hochy umře a narodí se nový bratříček, který není nijak chráněn proti epidemii. Učitel s hochem se snaží přesvědčit lidi o nutnosti poslat někam pro pomoc, a když vesničani odmítnou a místo pomoci jdou na procesí s modlením, učitel pošle chlapce do města. Ten jde několik dní a v hlavním městě se dožádá vládní ambulance s lékařem, která ho přiveze zpět. Ve vesnici bylinkářka vidí v doktorovi konkurenci a zorganizuje odpor proti němu, takže lidi nakonec doktora vyženou a nepustí ho ke svým dětem. Doktor má sotva čas dezinfikovat studni, která je pramenem nemoci. Za vsí v noci čeká doktor na chlapce, který mu tajně přinese svou nemocnou sestřičku, aby jí dal injekci a lék. Táta na to přijde a na kluka se rozzlobí a vyhodí ho z domu za to, že mu dělá před lidmi ostudu. Učitel tedy sjedná s doktorem, že chlapce vezme do města a dá ho do státní školy pro indiánské nadané hochy a dívky, kteří se tam vzdělávají, aby přinesli domů trochu moderní civilizace a kultury. Jmenuje se to THE FORGOTTEN VILLAGE (Zapadlá vesnice). Rád bych ti poslal nějaké fotografie, ale musím počkat, až dostanu negativy, které jsou v Novém Yorku, abych mohl udělat malé kontakty. Máme jenom velké zvětšeniny, které by se těžko posílaly.

Mám občas zprávy od Valy. Stýská se jí po klucích, ale aspoň ví, že jsou všichni zdraví a v pořádku. Zdá se, že starým se vede dobře, dopřávají si i dovolené v horách, ale nemohou si přivyknout. O Božence nevím už někdy od září. V té době byla právě tam, kde jsme dělali předposlední film, ale od té doby mi nepsala, tak nevím.

Je to shoda okolností, že tvůj dopis přišel právě dnes, kdy Herbert podepsal smlouvu s jednou z největších zdejších společností jako režisér. Já z formálních důvodů podepsat nemohu, ale budu pracovat s ním. To znamená, že se usazujeme tady, bůhví na jak dlouho. Ovšem to nevylučuje nějaké to cestování. Teď to hlavně cítíme jako potřebný oddech po letech rozviklané a vždy vrtkavé finanční situace. Začínáme sice poměrně hodně dole, ale fakt, že to bude chodit pravidelně a spolehlivě každý týden bez starosti, je k nezaplacení.

Byl bych šťasten, kdybych mohl dostat sem nějaké knihy, včetně té Kučerovy. Rád zaplatím dopravu, popřípadě leteckou, můžeš-li vybrat něco lehkého na váhu. Jistě tam máte pár domácích novinek, které by stály za to. Snad se to dá poslat dobírkou, ne? Když ne, tak pošlu peníze.

Pozdravuj kdekoho, Mimi napíšu zvlášť. Pográtuluj za mne k novým rodinám.

Vzpomínám a líbám tě tisíckrát

Tvůj Saša

P. S. Adresa knihkupce je Fowler Brothers, 414 West 6th Street, Los Angeles, Calif., k tomu stačí poznamenat „Please forward to Mr. A. H.“, nebo taky nic, já se mohu sám o to přihlásit. Adresu tam neudávej, já budu mít asi novou v té době.

Piš mi na adresu: ...teď jsme se právě rozhodli se přestěhovat z bytu do malého samostatného domku – tak jsem počkal s odesláním tohoto psaní – a tady je nová adresa: 1140 South Swall Str., Los Angeles, Calif.

17. června 1941

Milá mámo,

zas už jsem se pozdržel s odpovědí. Pracujeme na scénáriu nového filmu a už asi za čtrnáct dní se dáme do natáčení. Snažil jsem se dostat něco pro tebe od Steinbecka, ale je to beznadějně. On je paličák a ze zásady nikdy o sobě nic nepíše. Tak jsem napsal sám, co o něm vím a co jsem slyšel a četl, snad to vyhoví vaší potřebě, a tady to přikládám, dvě a čtvrt stránky. S fotografií je to horší, on nechce, aby vůbec žádné jeho fotografie kolovaly a existuje jenom jedna z jeho mládí, která mu už vůbec není podobná. Já jsem ho několikrát fotografoval, ale musel jsem mu slíbit, že fotografie vůbec nikdy nikomu nedám a dal jsem mu jejich negativy. – Poslal jsem ti tři exempláře naší obrázkové knihy o mexickém filmu. Jednu si nech a dvě dej někomu podle svého úsudku. Děkuju ti za poslané knihy, ještě tu ovšem nejsou, ale už se netrpělivě na ně těším. – Herbert s Rozou se ptají, je-li to možné, abys nám poslala několik negativů jejich fotografií, portrétů, které jsem kdysi udělal a které, myslím, jsou v Praze. Oni ztratili všechny kopie. Snad Lukas by mohl vybrat pár těch nejlepších, najdeš-li je.

ILUMINACE
Alexander Hammid: Dopisy z cest



Už jsme uprostřed léta, ale tady to vypadá pořád jako na jaře, je svěže, všechno kvete, není horko. Teď teprve poznávám pravé kalifornské podnebí a proč všichni staří lidé z celých Spojených států chtějí skončit v Kalifornii. Před oknem mi už měsíc kvete keř nějaké exotické rostliny a každý den přiletí malinký kolibřík, skoro na dosah ruky, a saje z květu jako včela, stojí ve vzduchu na místě. Křídla mu jen vrčí, že ani nejsou vidět. Škoda, že nemáme víc času na výlety do hor a k moři. Koupali jsme se zatím jen jednou v neděli na pobřeží zaplněném tisíci aut.

Fabiánům napíšu, musím jim pogratulovat k té úrodě nemluvnat. Je to hezké, že se tak drží pohromadě. Představuju si, že si tam žijí docela stejným způsobem jako před dvěma lety, když jsem je tam viděl naposledy.

Je to milé vědět, že domek v Chrudimi pořád zůstává domovem a útočištěm pro vás všechny jako dříve a doufám, že si jej tak zachováte. Je hořejšek pronajatý? A je tam už kanalizace a slušný klozet v přízemí? Zdá se, že tam teď trávíte víc času, ty, Mara a Helena, než kdykoli předtím. Kdybys mi tak mohla poslat fotografii, jak to teď vypadá s nástavbou a ovšem fotografii vás všech i s Markalousem.

Vzpomínám a líbám vás všechny a tebe zvlášť,

tvůj Saša

P. S. Nešlo by poslat stejnou cestou jako knihy také pár zajímavých čísel novin a časopisů?

2. srpna 1941

Milá mámo,

má to ta pošta divné vrtochy. Má psaní tě nenachází a tvá chodí poměrně rychle. Mám tvoje z 1. července už několik dní a Mimino psaní došlo za pouhých čtrnáct dní z Prahy až sem. Holt někdy asi mají ty aeroplány dobrý vítr a někdy horší. Knihy ještě nedošly a nedělám si už na ně moc nadějí s ohledem na tu dlouhou cestu, kterou musely podniknout. Doufám, že aspoň to povídání o Steinbeckovi tě došlo včas a že bylo co platné. Byli jsme u něj před dvěma týdny a viděli jsme ho zavrtaného do práce na nové knize o podmořské fauně. Žije teď v Pacific Grove u Monterey, opustil svůj ranch v Los Gatos a s ním svou ženu. Byli jsme tam na cestě do San Franciska, kam jsme se jeli podívat na víkend. Pěkná cesta, ono je to asi tak daleko jako z Prahy do Paříže, ale tady to připadá asi jako z Prahy do Brna. Za deset hodin je tam člověk pohodlně autem. San Francisco je překrásné město, škoda že se filmy nedělají tam. Zlobil jsem se na sebe, protože když jsme tam jeli, zapomněl jsem doma adresu té dívky, o které jsi mi psala. Oakland je totiž na druhé straně toho 12 kilometrů dlouhého mostu, co vede přes záliv Zlaté brány do San Franciska. Los Angeles je nudné město oproti San Francisku, které má vysoce kosmopolitní ráz jako New York a je přitom mnohem krásnější svou polohou na kopcích a na poloostrově u moře v jasném kalifornském podnebí.

Naše práce tu zabíhá do každodenní pravidelnosti, ale pořád ještě je ve stadiu přípravném a potrvá to ještě pár týdnů, než začneme doopravdy natáčet. Dost těžko si zvykáme na sešněrovanější továřenskou organizaci filmové výroby po svobodné samostatné práci. Moc lidí nám do všeho povinně strká nosy a při každém novém nápadu narážíme na nové a nové předpisy, nařízení, předsudky, zvyklosti a omezení. Prosadit něco originelního v Hollywoodu je stejně těžké jako to bývalo na Barrandově.

Vidím, že trávíš víc a víc času v Chrudimi a těší mě to, jistě ti to přináší uklidnění a osvěžení ze všedního pražského života. Také mě potěšilo, že nájemníkem je Ota, rodinné ovzduší domku tím zůstává neporušené. Škoda, že pořád nemám žádné obrázky z tvého pražského obydlí, tak rád bych viděl, v jakém prostředí žiješ. Asi se fotky nedají poslat, nebo jen určitý druh fotek? Mimina fotografie v jejím posledním dopise přišla a moc mě potěšila, jen jsem litoval, že tam nebyl váš dům v pozadí. Zdá se, že se Mimi moc nezměnila a že si dobře hledí své postavy a oblékání.

Psal jsem zlínským a rád bych se dočkal od nich odpovědi.

Pozdravuj pěkně všechny kolem sebe v Praze, v Chrudimi a v Jaroměři, vzpomínám a myslím na vás na všechny pořád stejně.

Líbám tě, tvůj Saša

26. srpna 1941

Milá mámo,

tak se nám pošta zase zlepšuje, tvé psaní z prvního tohoto měsíce tu bylo za tři neděle a mé dopisy, zdá se, docházejí také lépe. I tvé dvě fotografie došly v pořádku a měl jsem z nich ohromnou radost. Ty vypadáš jen o trošičku starší, snad tím, že se trochu mračíš, jak tam koukáš s balkonu. A pokoj je velmi vznešený a zdá se zase lepší, než jaký jsme kdy měli předtím. Postupuješ v úrovni bydlení, to se mi líbí. Pošlu fotky ukázat Vale, píšeme si pořád. Také od jejích kluků jsem dostal velmi zajímavé dopisy.

Hned jsem napsal Steinbeckovu agentu do New Yorku a dnes jsem dostal odpověď. Prý by rádi dali Družstevní práci právo k dalším knihám, ale prý to nemohou udělat, protože jejich agent ve střední Evropě má už dávno práva na všechny Steinbeckovy knihy a od něj pravděpodobně musila i Družstevní práce koupit právo k vydání Hroznů hněvu. Tak ať se D. P. obrátí tam, kde získali Hrozný hněvu. Novoyorský agent píše, že byl mile překvapen, když dostal i peníze za české vydání.

Tvé knihy ještě nedošly a mám podezření, že asi někde zadrhly na cestě a totéž se pravděpodobně přihodilo mým knihám poslaným tobě.

Život nám tu plyne stále stejnoměrně od té doby, co jsme se tu usadili, až nám z toho začínají svrbět zadnice a pomýšlíme, kam bychom zas jeli. Práce v ateliéru je hrozně zbyrokratizovaná a pomalá. Už čtyři měsíce připravujeme pouhý jeden krátký film a ještě jsme se nevymotali z konferencí a debat a přepisování scénária. Musíme tu ovšem

zůstat nejméně rok do vypršení smlouvy a možná, že nebude pak lehké zbavit se sedmi-leté opce, kterou na Herberta mají. Možná taky, že se dostaneme do té doby k lepší práci v ateliéru a že se nám to bude lépe líbit. Roza stojí před rozhodnutím, má-li založit rodinu, nebo ne. To taky může o mnohém rozhodnout.

Kruh starých přátel mi tu roste a často máme nehorázně veselá posezení. Málokomu z nich se daří dobře, je těžko si budovat novou reputaci, ale náladu nikdo neztrácí. Tady v krásné Kalifornii to ostatně není tak těžké udržet si dobrou náladu, pokud člověk nemyslí na věci mimokaliifornské. Žije se tu poměrně lacino, jakási tramská nenáročnost a neokázalost polovenkovského malodomkového života je tu běžnou, přičemž technický standard detailů domácnosti a denních potřeb je po americku velmi vysoký a snadno přístupný. Slunečná a vzdušná atmosféra, roztroušenost domků v zeleni a po kopcích, usměvavost a pohodlí ve všem všudy snadno člověku nasadí trvalé růžové brýle na nos.

Pozdravy všem milým a blízkým a tisíc pus tobě.

Tvůj Saša

22. září 1941

Milá mámo,

už mám zase tvé psaní z 28. srpna. Je to tak milé vidět dopisy přicházet častěji. Tvé dvě fotografie jsem dostal, jak jsem ti už minule potvrdil. Poslal jsem je ukázat Vale, jistě bude dychtivá je vidět. A Drdova knížka došla a je moc krásná, všem se ohromně líbí včetně Jana a Jiřího. Vyříd' Drdovi, že mu všichni gratulujeme. Jen proč zrovna Binovec ji musel dostat k zfilmování. Doufám, že další dvě knihy brzo taky dojdou. Byly posílány všechny tři současně, nebo postupně? Mé knihy šly lodí, což trvá mnohem déle a je mnohem nejistější než letadlem. Leteckou poštou by to bylo nekřesťansky drahé. Proto to tak dlouho trvá, než je dostaneš. „Hrozný hněvu“ je krásná kniha, vid'. Je to taky zdaleka Steinbeckova nejlepší, ostatní jsou velmi dobré, ale žádná nedosahuje síly a hloubky a významu „Hrozný hněvu“. Také tu z ní udělali krásný film, s příběhem poněkud zkráceným, ale bez přikrášlení a s realismem a s filmovou výrazností docela na výši knihy.

Filmová činnost tam u vás mě překvapuje svou početností. Jsem rád, že se ta mladší generace tak vytrvale dostává k práci. Zdá se to odtud, že to tam u vás jde rychleji než tady. Těším se, že mi Zlínští napíší, jak slibuješ, jen aby opravdu k tomu sedli. Ptal jsem se jednoho známého lékaře na Pavlův případ. Říkal, že je nemožné udělat takhle na dálku diagnózu. Tady mají výborně zorganizovanou preventivní pomoc proti obrně, i léčbu dobrou, ale žádné převratné metody, ani zázračné léky. V Pavlově případě by prý nejspíše pomohly nějaké masáže a cviky, ale k tomu musí lékař přesně znát stav kostí a svalů na té noze. Snad prý by šlo něco určitějšího říci, kdyby poslali detailní fotografie Pavlovy nohy, jeho chůze, pohybů a přesnější popis choroby. Myslím, že by to stálo za pokus, to sem poslat. Rád bych Pavlovi nějak pomohl, je nám ho všem moc líto.

Náš mexický film narazil na odpor cenzury v Novém Yorku, a tak premiéra, která měla být začátkem tohoto měsíce, musela být odložena. Chtějí, abychom vystříhli nejkrásnější scénu z celého filmu. Je to scéna porodu za pomoci staré vesnické báby bylinkářky. Je to velmi decentně a pietně zfilmováno, bez realistických detailů, však to uvidíš v té knize. Cenzura prohlásila scénu za neslušnou. Filmoví cenzoři tady nejsou o nic chytřejší, než bývali u nás. Výsledek je zatím ohromná reklama pro film, protože všechny noviny se bouřlivě filmu ujaly, psaly o něm, tiskly obrázky na celé stránky, významní lidé psali dopisy a projevy protestu do novin a teď se toho ujal jeden vynikající advokát specialista, který nám dává velkou naději na konečné vítězství našeho filmu proti cenzuře.

Vyříd' pozdravy všem blízkým kolem sebe.

Líbám tě a vzpomínám.

Tvůj Saša

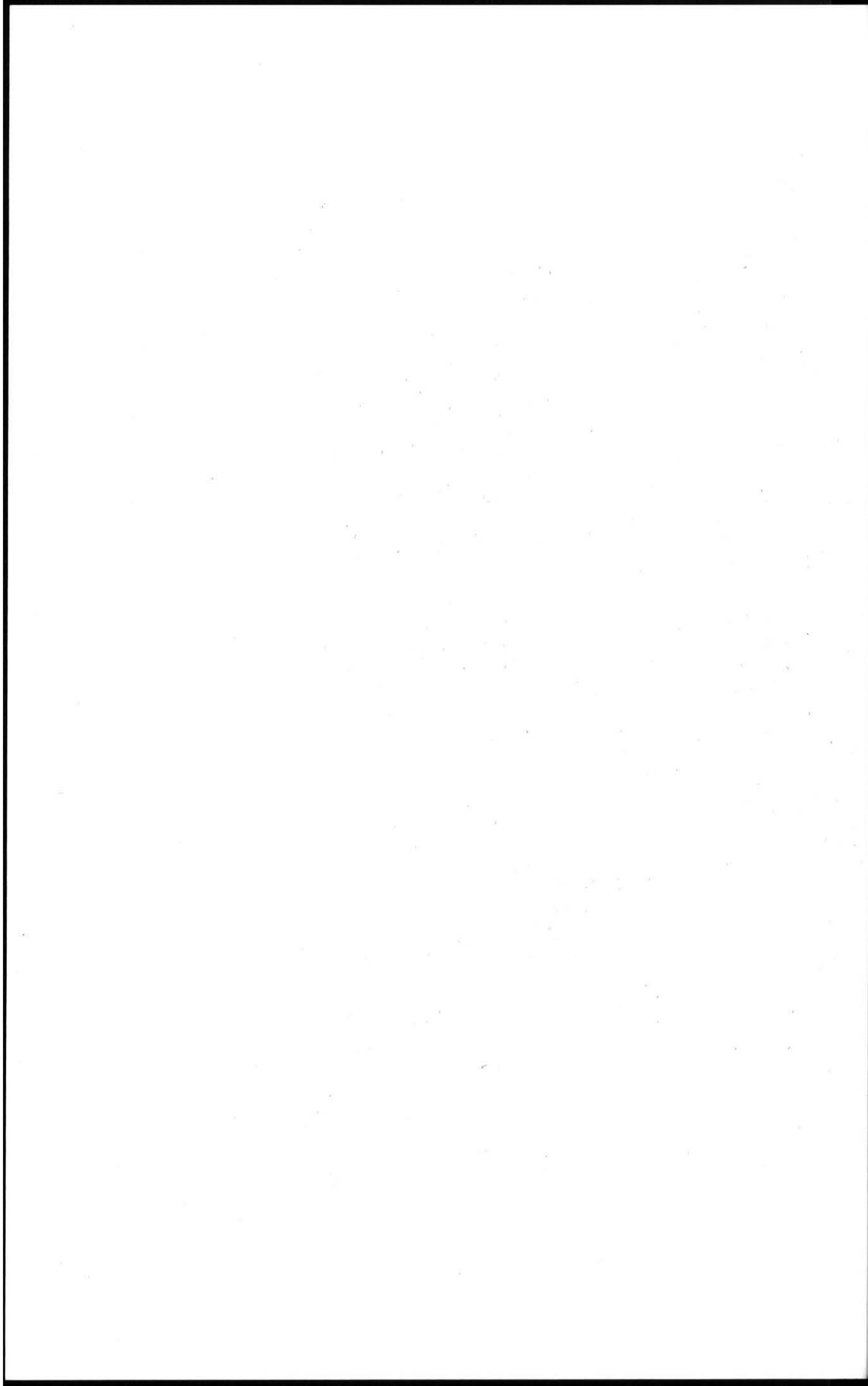
Ediční poznámka

Dopisy Alexandra Hammida (Hackenschmieda) jeho matce Boženě Hackenschmiedové jsou zde zveřejněny poprvé. Výbor sedmnácti dopisů byl pořízen z obsáhlé korespondence (čítající na stovku dopisů, pohlednic a korespondenčních lístků od počátků let dvacátých do roku 1941) uložené ve fondu Božena Hackenschmiedová v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze. Podkladem pro naši edici byly rukopisné i strojopisné texty, do nichž jsme zasahovali jen výjimečně a které otiskujeme celé. Opravili jsme pouze zjevné překlepy či omyly, chybnou interpunkci a některé kolísající tvary. Dle současného úzu jsme upravili pravopis, psaní přejatých slov a zeměpisných jmen. Jeden vstup editora označují hranaté závorky. Pracovníkům Literárního archivu PNP patří dík za vřelou spolupráci.

* * *

Edici dopisů jsme doplnili výběrem fotografií Alexandra Hammida z jeho první cesty do Spojených států v roce 1936 a z cesty po Indii o rok později. Za zprostředkování těchto fotografií děkujeme Pavlu Diasovi a Jiřímu Jaskmanickému.

M. B., V. K.



*Dvoj pohľad***Radostná apokalypsa**

Je to taký dedinský príbeh. Po veľkom úspechu NAKUPOVAČOV PERIA ostal Aleksandar Petrović aj vo svojom ďalšom filme verný prostrediu srbského vidieka. Od prvých záberov nás uvádza do rovinatej krajiny širokých horizontov, kukuričných polí, vinogradov, malých dedín, nízkych domov, blatistých dvorov a stád čiernych prasiat. Vojvodinská zem, žiara jej slnka, prach jej ciest. Srem, jeho obyvatelia, ich práca a ich sviatky. Ich zrastenosť s touto zemou. Ako to poznáme z obrazov Martina Jonáša, tohto dolnozemskeho Slováka, ktorý žil neďaleko odtiaľ. Jeden z jeho obrazov je tým prvým, čo nám tento film ukazuje. Neskôr prídu ďalšie.

Do tejto vidieckej scenérie umiestnil Petrović dej svojho filmu, z typológie obyvateľov tohto kraja si vybral charakterové črty hlavných postáv. Vo vojvodinskom Sreme nakrútil príbeh o pastierovi svíň Trišovi: o tom, ako sa zblíži a neskôr, podnecovaný krčmovými rečami, vypitým alkoholom a akýmsi pocitom zodpovednosti aj ožení s bláznivou Gocou, aby s ňou žil svoj zasvinený, no v podstate pokojný život až dovtedy, kým do ich dediny nepríde učiteľka, predstaviteľka nových socialistických poriadkov, prenikajúcich do tejto ospalej pospolitosti, a nerozhodne sa urobiť z neho na chvíľu svojho milenca. O tomto vidiečanovi je tento príbeh, o jeho neopätovanej láske k žene, ktorá ním pohŕda, o tom, že pohŕdanie, akému ho táto vzdelaná, krásna, nezávislá a socialisticky moderná žena vystavuje, on, špinavý dedinský pastier svíň obracia proti tej, čo stojí pod ním, takže urážky a odmietnutia nakoniec dopadnú na nemú a nič nechápajúcu Gocu. O tejto postupnosti zradu a pohŕdania je tento film, každý tu bezcitne odvrháva toho pod sebou – v nádeji, že si takto nakloní toho, kto stojí nad ním. Každý, ešte aj učiteľka, pretože aj pre ňu sa v tejto dedinskej diere nájde pokoriteľ: jedného dňa tu sčista-jasna zha-varuje poľnohospodárske lietadlo a jeho pilot jej po krátkej romanci vecne oznámi, že je ženatý a musí odísť so svojou zákonitou manželkou. Každý, okrem chudery Goci, tá už pod sebou nemá a ani nemôže mať nikoho; odjakživa bola na úplnom spodku dedinskej hierarchie, tam jej doposiaľ dovoľovali prežívať v tupej bezstarostnosti, teraz však na ňu dopadla celá ťarcha pohŕdania a neostáva jej nič iné ako bezmocne čakať, kým sa jej osud neuzavrie definitívnym odvrhnutím.

O ponižovaní ponižovateľov je tento film, o tom, aká krutosť sa skrýva v človeku, ktorého túžba ostáva nenaplnená; a ešte o tom, ako táto krutosť postupuje proti smeru túžby, až dopadne na toho najbezbrannejšieho.

Vidiecke prostredie sa takto stáva scénou pre výjavy slepej a krutej vášne. Aj predtým sa tu prihodilo, že sa chlapi urážali a bili; v tomto kraji nikdy nebolo nezvyčajné, že víno rozpálilo hlavy a v rukách sa odrazu zablysli nože. Teraz však mysle a telá ovládla nejaká neznáma sila, ktorej démonické pôsobenie sa po prebudení do nového dňa nestráca.

Trišu ženie k vražde a zrade. Ani ostatných neušetří, od začiatku z nich robí spoluvinníkov a napokon ich privedie k tomu, že dielo pomsty zoberú do vlastných rúk.

Pri sledovaní filmu nám opätovne prichádza na myseľ upozornenie, čo sa objavuje hneď na začiatku filmu: po prašnej ceste prichádzajú na bicykloch cigánski hudobníci a vtedy sa na plátne mihne, že autor filmu mal pri nakrúcaní na mysli Dostojevského *Besy*. Naozaj, je to tam: aj v tomto filme sa ľudí zmocňuje posadnutosť, aj oni potom vo svojom ošiali zraňujú, ponížujú, vraždia. A aj pre týchto vojvodinských sedliakov sa vražda stáva rituálom, v ktorom sa kolektívna očista spája s posilnením komplicity. Pohľad na nich mi však zároveň s Dostojevského knihou pripomína jej filmové spracovania. Najskôr to Wajdovo s jeho ponurými scénami, pripravujúcimi záverečnú žiaru ničivých plameňov. Vzápätí vo svojej imaginárnej filmotéke prechádzam k niekdajšiemu Wajdovmu asistentovi Andrzejovi Żuławskemu a jeho VEREJNEJ ŽENE. V tomto filme Dostojevskij zdanlivo slúži len ako prvotná surovina na rozvinutie príbehu o režisérovi a hercoch, ktorí sa v nedávnej minulosti stretli pri nakrúcaní tohto jeho románu. A predsa je tu ruský klasik prítomný s celou posadnutosťou jeho postáv: v slovách, pohľadoch, gestách, akými Żuławského režisér denervuje hercov a celý štáb, v hystérii, ktorú vnáša do nakrúcania, v spôsobe, akým ponížuje hlavnú predstaviteľku, aby z nej nakoniec dostal ten pravý výraz. Posadnutosť nimi všetkými natoľko prenikne, že sa stratia rozdiely medzi scénami zo súkromného života a scénami z filmovania. Či sú práve vo filmových ateliéroch, na parížskych uliciach alebo vo svojich bytoch, títo ľudia sú rovnako emfatickí, rovnako deklarujú, plačú, kričia, rovnako krčovite na seba narážajú v záchvatoch nenávisti a lásky. Celkom ich ovládla frenézia veľkého zápasu o duše a my už nevieme ani to, na ktorej strane v ňom tá-ktorá postava stojí.

V Petrovičovom filme temný strojca zla dokazuje, že ani obyvatelia zapadnutých kútov, ktorým vízie duchovnej obrody ľudstva moc nehovoria, si pred jeho rozkladným pôsobením ním nemôžu byť istí. Vidíme, aký zákerný vie byť, aké vskutku démonické podoby prijíma, aby ovládol aj tieto prosté ľudské duše. V podobe krásnej ženy sa zmocní ospalej mysle pastiera svíň, zaseje do nej nepokoj, rozpáli vášeň a tá zrodí schopnosť vraždiť. Prevtelí sa do podoby kazateľa spravodlivosti a po niekoľkých slovách tieto sedliacke náture pomkne ku kolektívnej vražde. Týmto, inak bohabojným tvorom pripravuje chvíle, keď sú odrazu schopní zavrhnúť nielen seba a svojho blížneho, ale aj celý svet. Ako o tom opakovane spievajú cigánski muzikanti: čoskoro bude koniec sveta, ale nech sa stratí, nebude to žiadna škoda.

V tých slovách, ktoré dali filmu názov, je však aj čosi iné ako posadnutosť skazou. Pravda, aby sme tento zmysel zachytili, nesmieme ich zredukovať na bezprostredný informačný obsah. Treba ich brať tak, ako zaznievajú: ako slová piesne. Sú vpletené do melódie a rytmu, s nimi sa vracajú a s nimi sa ustavične premieňajú. Navyše sa pritom vplietajú do obrazov: počujeme ich a zároveň vidíme cigánskych muzikantov, ich zarastené líca, otvárajúce sa ústa, zničené zuby, horiacu cigaretu v kútiku pier... Keď prestaneme uvažovať, o čom je tento film a odkiaľ vychádza jeho inšpirácia, keď ho namiesto toho necháme, aby nám ukázal, povedal, zahral a zaspieval z čoho je urobený, keď sa s ním necháme unášať, vtedy sa zblížime s jednoduchým a pritom mnohorakým zmyslom jeho apokalyptického posolstva. Okamžite nám bude jasné, že je to nielen hrozivé zvestovanie konca, ale aj vzdorovitá výzva ničote a odmietnutie pokánia; nielen ohlásenie,

že sa neodvratne blíži zmar a posledný súd, ale aj úľava zo zbavenia sa ťaživej skutočnosti. Vynesenie rozsudku nad hriešnym svetom prijal odsúdenec s posmešným gestom: už nemá čo stratiť, uznanie železnej nevyhnutnosti v ňom prechádza do radostného odania sa prítomnému okamžiku.

Hudba takto pripomína dva okraje ľudskej existencie, ktoré každodenný kolobeh práce a oddychu odsúva bokom: na jednej strane fatálnu konečnosť ľudského času a na druhej nezredukovateľnú jedinečnosť každého okamihu. Preto táto hudba môže tou istou melódiou a tými istými slovami sprevádzať epizódy napredujúceho deja, pričom zakaždým pôsobí ako ich výstižné zhrnutie. Je to poučenie z toho, čo sa stalo, nech už to bolo čokoľvek. Je to príprava na to, že príde niečo nové a že to bezpochyby môže byť iba horšie. A je to útecha z toho, že medzi minulosťou a budúcnosťou ostáva ešte stále príležitosť pre prítomnosť a jej radosti.

V tomto filme hudba vyvoláva temné a ničivé sily ukryté v duši človeka, aby vzápätí zoči-voči týmto démonom mohla prevziať funkciu exorcistu. Plynulo prechádza od jednej úlohy k druhej a my, poslucháči a diváci sa spolu s ňou prenášame od lásky k opovrhnutiu, od zavrhnutia k vražde, od vraždy k trestu, od smrti k zmiereniu. Je to univerzálny, a predsa zakaždým iný komentár k obrazom, je to mediátor medzi nimi, je to ich inflexia a zároveň východiskové určenie. Z obrazov, ktorými preniká, sa po tomto „zhudobnení“ stávajú scény akejsi tragikomickej apokalypsy. Zvonenie zvonov, na ktoré zavesili Trišu, prechádza do krčmovej pesničky o počítaní sviň. Z pohrebného voza, v ktorom ešte pred chvíľou ležalo jeho telo, sa ozýva veselá pieseň o skorom konci sveta.

Zrod radostnej apokalypsy z ducha cigánskej hudby. A k tomu ešte niečo iné. Niečo, čo sa vzťahuje na ohlasovanú, a vlastne už prichádzajúcu budúcnosť. O apokalypsách je známe, že ich predpovede (zatiaľ) nevychádzajú. Svet, ktorý mal podľa apokalyptických predpovedí zaniknúť, evidentne naďalej pretrváva. Ako sa zdá, sama skutočnosť, že ešte žijeme a môžeme o nich hovoriť, jednoznačne spochybňuje ich hodnotu. Všetkým apokalypsám od prorociet založených na biblickej numerológii, až po našu krčmovú pesničku vystavila prítomnosť zamietavé vysvedčenie. Treba si však položiť otázku, či ich predpovede jednako len nevychádzajú, aspoň v niektorých prípadoch. Ide o to, že ich objavenie sa je veľmi často zviazané s blížiacim sa koncom, ak aj nie celého, tak aspoň jedného sveta. V tomto zmysle sa apokalyptická predpoveď z ústrednej piesne tohto filmu vyplnila: tento svet, ktorého svedectvom sú obrazy Martina Jonáša, nielenže stál pred hrozbou zániku, ale čoskoro aj zanikol. Jeho zánik pripravovali širšie politické pohyby, ktorým sa už nemohol vyhnúť ani tento zastrčený kút. Odrazu sem prídu akýsi československí turisti, hovoria o invázii vojsk a vzrušene sledujú správy o situácii vo svojej vlasti. Na jeho zániku však ešte väčšmi pracovali procesy, ktoré sa odohrávali vnútri tohto spoločenstva. Schôdze, oslavy Októbra, voľby, listy „tým hore“. Lietadlá, motorky, zástavy, transparenty. Na prvý ohľad tieto nové, „pokrokové“ prvky poslušne vstupujú do rámcov starého sveta a iba rozširujú jeho výrazové prostriedky: obrazy budú na oblohe ukazovať nielen slnko, vtákov a oblaky, ale aj lietadlá; krčma sa po malých úpravách zmení na volebnú miestnosť; tá istá pieseň o rodnom Sreme ukončí dedinskú veselicu i verejnú schôdzu. Akoby išlo iba o malé úpravy, doplnky, posuny a zlepšenia, ktoré vo svojom súhrne nemôžu narušiť stabilitu tohto sveta. Akoby to bola len nová sloha

ILUMINACE

Miroslav Marcell: Radostná apokalypsa

pridaná k starej piesni. Tak to chápu títo vidiečania a s úctou vstupujú do krčmy, dočasne premenenej na volebnú miestnosť. Až neskôr, až príliš neskoro prídu na to, že s piesňou, ktorá tu ešte doznieva, naozaj odchádza jeden svet. Ich svet.

Démon sa skrýva, to bolo odjakživa známe. Petrovič nám predvádza, že sa môže skrývať v piesni a jej možnostiach predlžovať záver.

Miroslav Marcelli

Dvoj pohled

**Morytát
čili**

Auratické vědomí života bez sebevědomí

Film *BRZY BUDE KONEC SVĚTA* Aleksandara Petroviće je spíše krvavý morytát než nějaké ušlechtilé vyprávění o životě a smrti. Snad měl autor a režisér při jeho konstrukci skutečně na mysli Dostojevského *Běsi*, jak na začátku předesílá, jenže běsovské téma je v jeho filmu přítomné trochu jinak: mnohem spíše svými vnějšími atributy než jako svár dobra a zla a jako metafyzické hledání posledních věcí. Jsou tu sice i vepři, ale především proto, že hlavní postava Triša je pasák vepřů, je tu i ideologie falše a pokroku v podobě učitelky z města s jejími naivními obrazy (Annie Girardotová), ale její účinnost v rustikálním prostředí srbského Sremu vyprchává v prachu vsi a živočišnosti jejích obyvatel, její hesla a znaky se zde vzápětí mění v ornamentální dekoraci; ostatně i učitelka sama vždy až velmi ochotně kapituluje před mnohem silnější žádostí zmatené touhy. A je tu také prošťáček, němá a bláznivá Goca, která ale umírá mnohem dříve a příliš marně, než aby se její osud mohl dotknout těchto vesničanů, kteří žijí ve zcela jiném světě, než je svět nějakých kulturních archetypů a složitých literárních reminiscencí. Srem je svět příliš „zaostalý“, příliš marginální a příliš primitivní. A příliš krvavý, než aby se dal vykládat symboly a významy, protože tady je projevování života totožné se způsobem života a ví o sobě jenom prostřednictvím domorodé, srbsko-cikánské kapely, která je jeho nešťastným i šťastným kolektivním vědomím, jeho krásnou i ošklivou duší současně: „My jsme ti Sremci, horká je naše krev, rozbíjíme sklenky, boříme šenky, horká je naše krev.“ A to je asi tak všechno, co se dá říci. Taková je pravda, která nemá žádné okraje, a proto pořád zahrnuje to, co bylo, je a bude, ať už se do tohoto světa vnucuje jakákoli ideologie či geopolitika.

Ano, je tu čitelný příběh a jeho aktéři mají snad na první pohled individuální, dokonce tragické osudy. Triša je oženěn s němou a hloupou Gocou, má s ní i dítě, nechá se ale pobláznit exotickou učitelkou, Gocu zabije, aby byl zase volný (ale vinu za vraždu na sebe vezme jeho zbožný otec), učitelka se ho však zbaví, sotva se do vesnice zřítí mnohem zajímavější pilot zemědělské letky. A protože Triša je vrah a protože připustil, aby za jeho vinu trpěl jeho otec, vesnice ho nakonec pověsí na zvony a potom umlátí. To je příběh. Je možná i tragický, ale na druhé straně je až hrůza sentimentální, až příliš kalendářový, působí spíše jako povrch, který nějakou hloubku jenom předstírá. Zjevně proto, že významy tohoto i jiných příběhů překrývá cosi podstatnějšího, totiž **expresivita**, expresivita tváří a expresivita morytátů, balad i improvizovaných romancí domorodé kapely, která všechno svým způsobem „uvědomuje“, doslovuje a všemu dává smysl, aniž – a právě to je důležité – vystupuje nad události, nýbrž jen a jen tím, že vším a všemi prostupuje.

Petrovičův film se vzpírá analýze, dokonce i jednoduchému popisu právě proto, že znemožňuje rozlišování: je to jediná řada, v níž se různé, nestejnorodé neustále integruje a rozdíly se mění v odstíny i tam, kde bychom si přáli mít přesnou a jasnou hranici, *clara et distincta perceptio*. Důvod, zdá se mi, je zcela zřejmý: filmu vládne projev, exprese, výraz, který odsouvá na druhou kolej význam, symbol i znak. I když se tu mluví, hraje a zpívá, panuje tu podivná němota, němota afatiků, kteří vidí výraz a necítí potřebu (protože takovou potřebu nemají) klást si nadto otázku: „A co to znamená?“ Srem neznamená nic, Srem je projev života, jedna z tváří života vedle jiných. A život také neznamená nic jiného, idea života neexistuje stejně jako neexistuje idea tváře. Existují jen podoby života, způsoby života, události života, morytáty a romance života a legendy jako aura těchto podob a událostí – a jinak už nic. Alespoň ve Sremu. Historie, literatura a vůbec jakýkoli realismus je výmysl lidí z měst.

Slovem: není tu řeč o ničem, zato je tu ale vidět něco, pro co nám chybí pravé a výstižné jméno, a to je hranice. Ale hranice nikoli mezi jedním a druhým (mezi láskou a nenávistí, mezi městem a vesnicí, mezi tragickým a komickým, mýtem a filosofií), nýbrž hranice mezi rubem a lícem, hloubkou a povrchem, vnitřkem a vnějškem, ta hranice, kterou je třeba právě tvář a která žádnou hranicí není. Petrovičův film, jinak řečeno, stojí na neuchopitelnosti výrazu, který je projevem, ale nikoli ve smyslu zvnějšňování nitra či obracení rubu na líc (což ona vesnická kapela vyjadřuje něco jiného, když předchází, doplňuje a zároveň rozvíjí to, co se před muzikanty odehrává?), nýbrž jednak v tom smyslu, v němž je projevování, expresivita vlastní všemu živému, a jednak v tom smyslu, v němž je každá exprese svým způsobem němá, odmítající zdvojování významem, komentářem, interpretací (například komentář ke zbarvení motýlího křídla, hermeneutický výklad bizarně pokroucené větve). A právě proto v Petrovičově filmu dominují tváře před zápletkou, vepří jsou zde mnohem silnější než Dostojevského „běsi“: tvář je to, co samo „chce říci“, a také to říká, tvář je sice jakoby stížena těžkou afází, ale ve stejném smyslu, v němž krajinu, pocit či osud každý význam ochuzuje o to, co lze na nich vidět a co je v nich zřejmé. V tomto smyslu je pak Petrovičův film BRZY BUDE KONEC SVĚTA dílem geniálního a zcela suverénního afatika.

Nic nemá význam, všechno se projevuje. Dokonce i ona exotická učitelka, která jediná má tvář upravenou šminkami a mezi vesničany nepatří (exotika významu), se mimoděk projevuje: svými naivistickými obrazy, v nichž je potlačena geometrická i historická perspektiva ve prospěch současnosti všech rovin viditelného – právě tak, jak to ilustruje obraz pod úvodními titulky: uprostřed kopec s velkolepým chrámem, pod ním tanky invazních armád z osmašedesátého roku, vpravo měsíc, vlevo slunce, vlevo aeroplán, vpravo stroj s ozubenými koly, uprostřed zvíře jak z Apokalypsy a vlevo prase s kuchyňským nožem. Tedy stejný morytát, balada i romance jako produkce místních muzikantů. Není to žádné shrnutí příběhu, nýbrž zase jen legendární aura. Vždyť ani Triša nežije nějaký „svůj“ život: co vyjevuje, je život, který mu v bezpočtu balad a písní předchází, který v něm pokračuje a v jeho výrazu získává inspiraci k dalšímu morytátu: „My jsme ti Sremci, horká je naše krev, rozbíjíme sklenky, boříme šenky, horká je naše krev.“

Možná by se nakonec dal i Trišův příběh nějak vykládat: vina a zasloužený trest, ďábel a bůh, čistá duše bláznivé Gocy a zmatená světskost městské učitelky, tajemný obsah víry a teologická spekulace v rustikální či folklórní podobě. Ale pak by se chtělo říci:

expresivita života sama hrozí, že vztahy příčiny a následku se mohou kdykoli zvrátit, takže tajemství a hluboká spekulace je potom jen efektní aura morytátu, balady a romance.

Co ale stále přebývá, jsou tváře: ani tajemné ani prosté, ani tragické ani komické, nýbrž tváře živé. Není za nimi nic víc, než co ukazují, protože nemohou nic skrývat. To mohou jenom slova, významy, znaky. A projev, výraz je víc než tajemství. Je to příběh, který se vykládá sám, který nemá ani začátek ani konec, který nemá ani řešení ani symbolický význam.

Mimochodem řečeno: je-li Petrovičův film filmem expresivním v tomto smyslu, má ještě smysl klást si otázku, je-li to film hraný či dokumentární?

Miroslav Petříček jr.

Brzy bude konec světa

(Biče skoro propast sveta)

Avala Film, Belgrade; Les Productions Artists Associés, Paris, 1968 (Jug.)

Režie: Aleksandar Petrović. **Scénář:** Aleksandar Petrović. **Kamera:** Alain Levent, Djordje Nikolić. **Střih:** Katarina Stojanović. **Hudba:** A. Petrović, Vojslav Kostić, Jovan Balaž. **Zpěvem doprovázejí:** Toša Jovanović, Djordje Vladislavljević. **Architekt:** Veljko Despotović (obrazy naivního malíře rolníka Martina Jonaše). **Produkce:** Milenko Stanković.

Hrají: Ivan Palúch (Triša), Annie Girardotová (Réza), Eva Rasová (Goca), Mija Aleksić (hostinský), Dragomir Bojanić, Ranko Bradić, Nikola Šolaja ad.



Obzor

Zjevení fotografie

V závěru stati *Písmo, které píše obrazy*¹⁾ si bere Peter Michalovič na mušku barthesovské záruky splývání foto- a kinematografických snímků s jejich referenty. Střelba na tak řečený koitus blíženců reprezentované – reprezentant ve mně nevzbudila zadostiučinění, ačkoli jsem se do příslušné části odkazu Rolanda Barthes také trefoval.²⁾ Peter Michalovič svůj článek předkládá jako „příspěvek k textualizaci obrazu“ (s. 39), jež „nevyhnutně odsúva reprezentáciu či dokonca ju úplne neutralizuje“ (s. 45); „textualita je tvorená diferenciami a stopami“ (s. 48), pričomž je citován Jacques Derrida, z jehož publikace *Of Grammatology* bylo převzato vysvětlení: „Stopa je difference, ktorá otvára objavovanie sa a označovanie“ (s. 45). Michalovičova textualizace obrazů na bázi fotografie by neměla znepokojovat pouze mne: hodlá totiž nahradit systém reprezentace v oblasti snímků, neboť „princip napodobnenia patrí medzi rekvizity minulosti“ (s. 48), byť zatím „optimizmus nie je namieste, ešte stále zostávajú oblasti, kde jeho účinok je identifikovateľný, teoretická reflexia fotografie a filmu by o tom mohli podať svoje svedectvo“ (s. 48).

I

Narozdíl od Petera Michaloviče se domnívám, že přežívání tradičního vymezení znaku nelze chápat jako pouhý předsudek, plynoucí ze setrvačnosti mocenského postavení klasiků, upevňovaného od Platóna po Wittgensteina (srov. s. 39). Jakkoli se mi postup metodicky opřený o „diferenční charakter způsobu semiotického mechanismu“ (s. 39) nezdá způsobilý aplikace v úsecích, kde vzniká znak zprostředkovávající realitu jednoduchým snímáním, považuji Michalovičovu úvahu za přínos porozumění takovým oblastem lidské obrazotvornosti, jakou je abstraktní kombinační schopnost (dvojexpozice). I klasický animovaný film – byť vyjadřuje smyšlenku – pořád disponuje snímkem skutečnosti před kamerou. Nahradí-li computerová produkce fotografický nebo filmový záběr kombinací číselných kódů, nebude reprezentovat výsledný pořad předkamerový reál. Bude spíše obdobou malby, ať už půjde o volnou kreaci, anebo o snahu vzbudit zdání nezprostředkovaného zrakového vjemu.

O jazyku díla se v přeneseném smyslu slova hovoří tehdy, má-li jít o sestavu jednotlivých součástí uspořádanou tak, aby skladba evokovala více, než obnášejí dané jednotliviny ponechané samy sobě či prostému součtu. Z obrazových alb bývají tímto způsobem stavěny zejména publikace fotografické, neboť výtvarná díla využívají efektivitu syntetické výpovědi v takové míře, že i v knižní reprodukci bývají spíše uzavřena do sebe, než otevřena k sousedním obrazům. (Nicméně každá monografie si vytváří vnitřní kontext už tím, že je obrazovým svazkem...) Výtvarnou syntézu umožňuje okolnost, že dílo nevzniká celé najednou jako momentka. Vyhlášeným příkladem bývá portrét malířský ve srovnání s fotografickým. Konfrontace se však týká technologií, a neměla by sugerovat komparaci jakostních tříd. Fotografie může být okamžitým zjevením, jaké se uskutečňuje naráz –

1) Peter Michalovič, *Písmo, ktoré píše obrazy*. „Illuminace“ 11, č. 2, s. 37 – 49. Odkazy na stránky jsou uvedeny v závorkách v textu.

2) Srov. Josef Moucha, *Od zrcadlení k reflexi*. „Illuminace“ 8, č. 3, s. 39 – 49.

film a malba vznikají postupně, aniž by tím byly o kvalitu zjevení nutně kráceny (ať už v jejich inspiraci nebo v zážitku diváckém). Někdy se naopak domáháme naprosto neinspirované podobenky, neboť potřebujeme identifikovat zločince, aniž bychom zároveň toužili po – řekněme fauvistické – představě o koloritu psancovy myslí, vepsané do ztvárnění vnější podobizny.

Srovnání malby a fotografie ovšem poukazuje k neoprávněnosti povýšení jednoho ze způsobů na vzor obrazového znakového systému vůbec. Jistě, existuje společný jmenovatel, jak naznačují principy promluv, hudebních kompozic, karetních her či filmů... Není divu, oplývá-li podobnostmi pořádání dílčích jednotek v soubory obohacující významy užitých prvků, lze-li konstatovat obdobu ve východisku i v cíli... Nicméně souběžnost kinematografických i jiných postupů s řečí v nepřeneseném slova smyslu – jak ji sleduje Peter Michalovič – má vnitřní limity. Všem uvedeným systémům je sice společným zdrojem lidské vědomí – na druhé straně je však třeba respektovat, že ony systémově rozličné stavební prvky, s nimiž myšlení pracuje, podrží si i po opracování svou různorodost.

II

„...dojdu pro ty karty.“ – Nedával jsem do té chvíle pozor, teprve když se Madeleine zvedala, všiml jsem si, co říká. Nabyl jsem dojmu, že chystá karetní hru, na níž se v době mé nepřítomnosti tucet večerních hostů venkovského sídla dohodl. Madeleine svůj výstup patrně naprogramovala – neodešla k automobilu, jímž přijela, nýbrž jen do předsíně. Obratem putovaly karty kolem rozlehlého stolu. Každý si ze štůsku ubral jen tolik listů, aby většinu mohl poslat dál. Domorodci sice hovořili o kartách pornografických, mně se však dostala do ruky série připomínající nanejvýš katalog vyzývavých dámských propriet – ačkoli připouštím, že právě to může být pornografií... Nikdo obrázky neodložil dřív, než převládlo mínění, že je téma vyčerpáno. Ukázalo se, že na karetní hru nedojde, že běželo výhradně o demonstraci verbálního nadhledu nad pruderností.

Odchýlil jsem se od příkladu saussurovsko-gombrichovského šachu, s nímž pracuje Peter Michalovič, nechť však změna podtrhne shodu v odpovědi na materiální otázku: tak jako lze vzít šachové figury dřevěné či slonovinové, může být podkladem snímků stříbrné plátno, papír nebo igelit. Hodnota základních kamenů hry nastolené Madeleine ovšem netkvěla ani v karetní symbolice královen, svršků a spodků... Celá akce by postrádala naléhavost, kdyby měly fantazii rozněcovat obtisky dřevorytů. Protože se však jednalo o kvalitní výtisky fotografií, představivost mužů dokázaly stimulovat velmi bezprostředně, jak prozrazovaly jejich pohnuté pohledy. Zato v ženské části společenstva zjevně nešlo o vzruchy, nýbrž o projevy zkoumavosti poněkud abstrahovanější. I tady však komentáře pozůstávaly z posudků modelek.

V souladu s Michalovičovou terminologií si dovolím právě uvedený plán fotografického znázornění označit jako *pozitivní*, to jest takový, jenž čerpá význam z odkazu k reprezentovanému (srov. s. 39 – 40). Není to plán jediný a existují fotografie, které ho zavrhuje ve prospěch přímé fotogenie – obdoby absolutního filmu.

Peter Michalovič si nárokuje Ernsta Hanse Gombricha na svou stranu proti klasicky znakovému vymezování foto-fonetického záznamu reality, ale zároveň překvapí následováním Gombrichova tradicionalistického přístupu, když svěřuje fotografii roli arbitra v porovnávání Mercianovy rytiny s faktickou námětou pařížského chrámu Notre-Dame. To, že musí být plocha snímku jasně diferencována, abychom dokázali rozeznat obraz katedrály, sice může vést k teoretické paralele, „obraz je vlastně text“ (s. 45), ale nestvrzuje to ještě, jak se Peter Michalovič domnívá, že se obraz vymyká přímé vazbě *reprezentované – reprezentant*. Ano, obraz „je čitelný len vďaka systematickej hre stôp a diferencí, ktoré tvoria jeho tkanivo“ (s. 45). Totéž ale přece platí o nezprostředkované zkušenosti: i přímému pozorování se v zhasnuté – nedostatečně diferencované – Paříži navečer ztrácí Notre-Dame v temnotách.

Další fotografický případ uvedený Peterem Michalovičem je nechtěnou, ale především nezaslouženou, satisfakcí Rolanda Barthesa coby autora *Světlé komory* a z ní citované představy o splývání fotografie se svým referentem. Michalovič se pozastavuje nad mírou staroegyptské stylizace neumožňující nám přesnou identifikaci námětu a spekuluje, že v době vzniku reliéfu tato identifikace ještě možná byla, aby zobecnil: „Každý výtvarný štýl inak diferencuje oblasť vizuálneho, čo je umožnené pretrhnutím puta medzi ikonickým znakom a objektom. Samozrejme z toho nevyplýva, že náš jazyk vedeckej grafiky a maľby stojí bližšie k realite a tým aj bližšie k absolútnej Pravde“ (s. 46). Peter Michalovič naprosto přehlíží fotografii, kterou nechal ke svému článku reprodukovat. Sleduje „reliéfni“ výjev a na této úrovni tvrdí, že jde o obraz, jenž „sa odvoláva na skutočnosť, ktorú údajne pravdivo zobrazuje, avšak napriek tomu nie sme schopný identifikovať, ktorú skutočnosť pravdivo zobrazuje“ (s. 47). To, že je černobílá reprodukce fotografie mělkého reliéfu srozumitelně artikulovaná, lze připsat rozlišení jasů a stínů zásluhou ostrého bočního osvětlení námětu neboli vhodně uplatněnému poutu snímku k předloze. Tím, že od fotografie Michalovič odhlíží, dostává se do rozporu s východiskem stati: „[...] myseľ či jazyk sú schopné verne reprezentovať podstatu tak, aby nedošlo k posunom medzi reprezentovaným a reprezentujúcim“ (s. 37). Možná by se byla spíše hodila průpověď, že interpretativnost vědomí vyjadřuje smíšenost myšlení a obsahu poznání.

III

Vidění umožňuje to, že světelné záření pocházející od registrovaného objektu dorazí k zrakům pozorovatele. Týž předpoklad musí světlo pochopitelně splnit i tehdy, má-li být zaregistrováno v kameře obskuře. Dnešní profesionální i amatérské přístroje (ať už fotografické nebo kinematografické) jsou v principu pohodlnějšími kamerami obskurami, v nichž – doslova! – obraz není třeba zakreslovat ručně. Fotografie je případem chemické reakce, procesu způsobeného v prvním sledu absorbcí elektromagnetické energie. Fotografie je tedy *snímkem*. I kdyby měl záběr obsáhnout jiný druh záření než běžně viditelné, zase se jedná o interakci toku elektromagnetické energie s vhodným prostředím. V důsledku přírodních zákonů může být tedy technický obraz odvozen z reality před kamerou. Výsledek je skutečností novou netoliko fyzicky, nýbrž i sociálně; v druhém z ohledů se stává výrazem a nástrojem myšlení konstruktérů a uživatelů kamer, jakož i distributorů a příjemců obrazů – od velkododavatelů po volontérku Madeleine a mne...

Ani sebedůmyslnější teoretická operace nemůže zbavit foto-fonetický *záznam* evidentní dvojznačnosti: vzniká odvozením z reálu, o němž nejen referuje, nýbrž ho i rozšiřuje. Nemůže přijít o svůj nesamozřejmý původ (zůstává umělým znakem), avšak v proměnlivém kontextu nabývá nenadálých významů – podobně jako Michalovičův ozvuk derridovské *grammé – différance*.

Josef Moucha

Herec a moc*(Zpráva o konferenci a filmové retrospektivě)*

Co bylo na tomto setkání vědců, badatelů, teoretiků a pamětníků pozoruhodné, proč na ně upozorňovat ty, kdo neměli příležitost se jej účastnit?¹⁾ Odpověď lze stručně shrnout do tří bodů: 1. téma; totalitární politické systémy a následky jejich zločinné organizace společenských poměrů v oblasti estetické či kulturní je bezesporu třeba interpretovat nejen z hlediska etického a axiologického či abstraktně sémiotického, a zároveň nejen jako soubor vybraných jevů jistého žánru – například z oblasti literatury. Zatímco romány epochy, kdy mocenské orgány od autorů požadovaly realizaci krajně nestabilního kánonu socialistického realismu, byly mnohokrát analyzovány v oblasti performativních umění a především pak v otázce vztahu divadelní a filmové estetiky s jevy politickými a s diskursem vědy zůstává dosud mnoho zcela nedotčeného. Právě na tuto oblast se konference zaměřila. 2. metodologie; německé university a instituce představují v poslední době nespornou velmoc v oblasti metodologie humanitních věd, a slavistika není výjimkou, jak ukázala také popisovaná konference. Výchozí impuls byl především interdisciplinární: o performativním umění epochy stalinismu lze stěží uvažovat jen v rámci literární, divadelní či filmové vědy, nebo jen z hlediska politologie či statistického vyhodnocování archivních materiálů. Ovšem průsečík těchto a ještě řady jiných přístupů a důraz na (auto)reflexi zvolené metody zkoumání vytváří terén, na němž vzniká možnost dopátrat se některých podstatných rysů zkoumané komplexní a mnohoaspektuální situace. 3. účastníci; iniciátorky a organizátorky konference, Natascha Drubek-Meyer a Johanna Renate Döring-Smirnov z mnichovské university dokázaly pro přednesení referátu získat řadu vynikajících odborníků převážně z Německa, Ruska a Spojených států a pozvání pečlivě vážily, takže program nebyl přeplněn a většina vystoupení vyvolala zájem publika a živé diskuse. Například: promyšlené koncepce předložili tři veteráni a spolutvůrci tartuské sémiotické školy Michail Jampolskij, Jurij Civjan a Boris Gasparov, tradičně provokativní i kontroverzní byl příspěvek uměleckého kritika a teoretika Borise Groyse, detailní znalostí zkoumaného materiálu se vyznačovala vystoupení autorky dvou monografií o Sergeji M. Ejzenštejnovi Oksany Bulgakovové i moskevského archivního badatele Děnise Babičenkina.

Hercem z názvu mnichovského zasedání, jež (brilantně) zorganizoval mnichovský Institut slovan-ské filologie university Ludwiga Maxmiliána ve spolupráci s filmovým muzeem města Mnichov (kde také probíhaly referáty i retrospektiva) byl jednak sovětský divadelní a filmový umělec epochy stalinismu jako takový, speciálně pak Nikolaj Čerkasov. Na něj se také zaměřila pětidenní retrospektiva. Proč právě na něj? Čerkasov (1903 – 1966) byl nejen geniální herec, ale zároveň tvůrce s pozoruhodnou kariérou a neobyčejným osudem. Celý život pracoval v divadle, ačkoliv hrál v téměř padesáti filmech a v mnoha z nich hlavní role. Stal se jedním z nejpopulárnějších umělců celé sovětské epochy a rozpětí jeho rolí budí údiv. Začínal v komických a klaunských, groteskních úlohách, jejichž poetika vycházela ještě z invence jevištního a kinematografického experimentátorství dvacátých let, okouzleného cirkusem, estrádou, music-hall a varieté. V roce 1937 byl uveden do kin ДЭПУТАТ БАЛТИКИ režisérů Aleksandra Zarchi a Josifa Chejfyce, takřkajíc

1) Konference nazvaná *Schauspieler und Macht (Herec a moc)* s podtitulem: *Zur Einführung von Kultur, Politik und Wissenschaft im sowjetischen Film und Theater der 30er bis 50er Jahre (K souvztáznosti kultury, politiky a vědy v sovětském filmu a divadle 30. až 50. let)* se konala v Mnichově ve dnech 6. až 10. ledna 2000.

kultovní, masově populární dílo ideologizované sovětské kinematografie, řemeslně vybroušený snímek, v němž Čerkasov, v době natáčení třiatřicetiletý, hraje pětasedmdesátiletého vědce (předlohou pro jeho obraz byl botanik Timirjazez), který se na podzim 1917 přidává na stranu revoluce. Od konce třicátých let do poloviny let čtyřicátých pracoval Čerkasov s Ejzenštejnem a v jeho režii sebral roli, kterou lze asi označit za nejvýznamnější či životní: Ivana Hrozného v třídílném velkofilmu, jehož druhou část Stalin zakázal zveřejnit a třetí nebyla nikdy dokončena. Předtím hrál Čerkasov u Ejzenštejna Alexandra Něvského ve stejnojmenném tendenčním filmu z roku 1938. Po válce ztvárnil režiséra v komedii Grigorije Alexandrova VESNA (1947), na začátku padesátých let kritika V. V. Stasova v celovečerních stylizovaných životopisných dokumentech Grigorije Rošaľ a o hudebních skladatelích Musorgském a Rimském-Korsakovovi, roku 1957 vytvořil postavu Dona Quijota ve filmu Grigorije Kozinceva (hrál jej za svůj život celkem čtyřikrát), poslední filmovou rolí Čerkasova se stal akademik Dronov ve filmu Georgie Natan-sona VSJO OSTAJOŠIA LJUDAM (1963). V šedivé sterilní sovětské poetice tohoto filmu se objevuje motiv prolínání profesního a politického angažmá, aktuální i pro Čerkasova, poslance nejvyššího sovětu a dlouholetého „herce“ na jevišti perverzní estrády sovětského režimu. Čerkasovův syn Andrej na konferenci zdůraznil, kolika lidem jeho populární otec, miláček Stalina, ve svízelných situacích nezištně pomohl, nicméně k jeho schopnosti dokonalého převtělení podle nejnáročnějších maxim systému Stanislavského bezpochyby patřila i dovednost hrát loutku uvědomělého umělce, který se nechává fotografovat jednou v Maově rodišti s čínskými soudruhy, podruhé jako zaujatý aktér v sarkastické hře na zastupitelskou demokracii – a podobně. Ale o to právě ve většině referátů šlo: porozumět sovětské kultuře jako sféře specifických dominant, strategií, masek a rolí (teoretickou bázi pro takové východisko poskytl Aage A. Hansen-Löve v úvodním referátu nazvaném Od dominanty dvacátých let k hierarchii let třicátých a Natascha Drubek-Meyer ve vystoupení o synkretismu médií v socialistickém realismu), jako sféře, kterou s bezvýznamnými posluhovači spoluvytvářely i tragické osobnosti nadaných mistrů. Toto prolínání estetiky a ideologie, různých postupů, diskursů a typů identity či subjektivity, naznačily i názvy bloků, do nichž byly referáty rozděleny: Herec jako mocensko-politická metafora a sociálně-politická realita; Herec: maska – tělo – typ; Teatralizace a politizace rozdílu mezi pohlavími (v tomto bloku se výrazná moskevská kritička Jekatěrina Ďogoľ zaměřila na legendární sovětskou herečku Ljubov Orlovovou); Teatralizace politiky; Politizace divadla a filmu (zde zazněl výklad sibiřské tematiky v sovětských filmech třicátých a čtyřicátých let v podání Suzanne Frank a fascinující extempore Barbary Wurm o Alexandru Garnachovi a židovské emigraci z Německa do Sovětského svazu ve třicátých letech).

Úhrnem: konference byla metodologicky inovativní, faktograficky přínosná a také nalákala do kinosálu mnichovského filmového muzea desítky diváků na filmy, které jsou i v Rusku raritou. Resumé nevyznívá špatně.

Tomáš Glanc

Skutočnosť naša každodenná

Peter L. Berger – Thomas Luckman: *Sociální konstrukce reality*.
Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 1999, 214 stran, náklad neuveden.

Kniha Petra L. Bergera a Thomasa Luckmana *Sociálna konštrukcia reality* prvýkrát vyšla v roku 1966. Táto kniha dnes už patrí medzi klasické diela sociológie poznania, a tak je načase, že vyšla konečne aspoň v českom preklade.

Už sám titul knihy naznačuje, že predmetom záujmu bude sociálna konštrukcia reality. Berger a Luckman svoj predmet špecifikujú nasledovne: „Jelikož cílem našeho pojednání je sociologická analýza reality každodenního života, přesněji řečeno vědění, kterým se řídí naše jednání v každodenním životě, a proto se hlouběji nezajímáme o to, jak se tato realita jeví z nejrůznějších teoretických pozic intelektuálů, musíme hned na počátku objasnit tuto realitu v takové podobě, v jaké se nabízí běžnému uvažování obyčejných členů společnosti“ (s. 25).

Z toho vyplýva, že každodennosť sa posunula do zorného uhla sociológie poznania, ktorá však nie je vynálezom Bergera a Luckmana. Samozrejme, oni to ani netvrdia, práve naopak, otvorene hovorí, že nadväzujú na Marxa, Nietzscheho, Diltheya, ale hlavne na Webera, Mannheimu, Durkheima a Schelera. Posledne menovaný je veľmi dôležitou postavou pre sociológiu vedenia, pretože práve dielo Maxa Schelera prináša nové podnety, ktoré prichádzajú z filozofie, konkrétne z fenomenologickej filozofie. Už zakladateľ fenomenológie Edmund Husserl sa pokúsil v poslednom svojom období tematizovať celú jednu oblasť vedenia, ktorá dlho zostávala v tieni veľkých vedeckých konštrukcií alebo filozofických špekulácií. Túto oblasť označil termínom *Lebenswelt*, čo sa dá voľne preložiť ako životný alebo prirodzený svet. Z Husserlovej fenomenológie vychádzal aj Martin Heidegger, ktorý vo svojej knihe *Bytie a čas* odkryl Dasein, zvláštne súcno, ktoré sa nedá uchopiť tradičnými filozofickými kategóriami, ale existenciálmi, ako sú napríklad starosť, jazyk, naladenosť, vrhnutosť, rozumenie, chápanie. Heideggerova existenciálna analytika pre niektorých mysliteľov predstavuje vlastne analýzu každodennosti. Keď hovoríme o prirodzenom svete, rozhodne treba spomenúť aj Jana Patočku, ktorého kniha *Přirozený svět jako filosofický problém* patrí medzi klasické diela zaoberajúce sa touto problematikou. Patočkov prínos spočíva najmä v zdôraznení telesnosti, ktorú detailnejšie analyzoval Maurice Merleau-Ponty v knihe *Fenomenológia vnímania*. Vráťme sa však k Bergerovej a Luckmanovej knihe.

Základnou premisou tohto variantu sociológie poznania je predpoklad o tom, že „svět každodenního života není totiž pouze světem, který obyčejní členové společnosti pokládají za danou realitu při svém subjektivním a cílevědomém každodenním jednání. Je to také svět, který má svůj původ v jejich myšlenkách a činnostech a který je právě těmito myšlenkami a činnostmi jako reálný udržován“ (s. 25).

Keď chceme pochopiť, ako sa to s človekom má, musíme začať z jeho **tu** a **teraz**. Totiž **tu** nie je len púhe priestorové označenie miesta, ale má hlbší význam, ktorý spočíva v tom, že naše **tu** označuje to, čo Patočka označil termínom **domov**. Domov je sféra, kde je všetko poruke, kde sa vyznáme, kde vieme predvídať nebezpečenstvo a kde sa cítime bezpečne. Oproti domovu stojí svet cudzoty, v ktorom sa necítime bezpečne, kde nevieme diferencovať medzi tými, čo je nám „po ruke“ a čo nás môže ohroziť, kde všetkému musíme pripisovať rovnakú dôležitosť. Taktiež **teraz** nie je len púhe označenie času, ale vyjadruje to, čo je, na rozdiel od toho, čo bolo a čo bude. Priestor a čas sú vôbec najdôležitejšie súradnice každodennosti a ako také sú vpísané do jazyka. Tak sme sa nenápadne posunuli k tomu, čo je pre sociálnu konštrukciu reality najdôležitejšie. Áno, je to jazyk vo všeobecnosti, pretože len tam, kde je jazyk, len tam môže byť poznanie. Jazyk nielen toto

poznanie artikuluje, uchováva, ale ho aj distribuuje. Za jazyk v tomto prípade nemožno považovať len reč, ale aj obrazy, hudbu, matematické symboly atď. Skrátka, za jazyk, podieľajúci sa na tvorbe a distribúcii vedenia, možno považovať akýkoľvek znakový systém.

Sociológia poznania skúma predovšetkým sociálnu konštrukciu reality. Keď sa hovorí o sociálnej konštrukcii, tak si musíme uvedomiť, že táto konštrukcia nie je ani výtvorom izolovaného jedinca A, ani výtvorom izolovaného jedinca B, ale vzniká v priestore medzi nimi, teda v priestore, ktorý označujeme termínom *spoločnosť*. A navyše spoločnosť nie je len výtvorom jedincov A a B, ale ako taká zase pôsobí tak, že vytvára nových jedincov A' a B'. Spoločnosť ako takú možno podľa Bergera a Luckmana rozdeliť na skúmanie spoločnosti ako objektívnej reality a spoločnosti ako subjektívnej reality.

Spoločnosť ako objektívna realita vzniká inštitucionalizáciou. Podstata inštitucionalizácie spočíva v tom, že „veškerá lidská činnost podléhá habitualizaci. Jakákoliv často opakovaná činnost se ustálí ve vzorec, který pak může být bez větší námahy napodobován a který je pak svým vykonávatelem chápán jako tento vzorec. Habitualizace dále znamená, že daná činnost může být opět vykonávána v budoucnosti tímž způsobem a opět bez většího úsilí“ (s. 56).

Inak povedané, väčšina ľudských činností má normatívny charakter, pričom pod normou treba rozumieť spolu s Émilom Durkheimom každý viac alebo menej ustálený tlak, vykonávaný na jedinca zvonka. Aby to bolo jasnejšie, detailnejšie si to vysvetlíme na príklade kulinárskeho trojuholníka, ktorého autorom je Lévi-Strauss. „Na jeho vrchole stojí surové mäso. V ľavom dolnom rohu mäso zhnité a naopak v pravom dolnom rohu varené, alebo ak chcete, môže tam byť aj mäso pečené. Ak si všimneme jednotlivé izolované prvky, tak nám tento príklad nepovie nič. Ak si však budeme všímať vzťahy, ktoré uvádzajú prvky do vzájomných relácií, tak nám môže povedať veľmi veľa, dokonca toľko, že sa môže stať kľúčom k metodickému rozlíšeniu medzi normou a zákonom. Tak teda, surové mäso môže byť spracované tak, že jednoducho zhnije. V tomto prípade nemusíme vynaložiť žiadnu námahu, stačí, keď surové mäso necháme vonku na vzduchu a ostatné za nás zariadi príroda. Ale surové mäso môže byť spracované aj inak, a to tak, že sa uvarí alebo upeče. Spôsobov, ktorými to môžeme urobiť, je veľké množstvo. Ak si zalistujeme v lepšej kuchárskej knihe, tak zistíme, že mäso môže byť spracované na francúzsky, maďarský, čínsky, anglický a mnohé iné spôsoby. Na jednej strane máme teda zhnité mäso, ktoré do jeho podoby spracovala príroda, na strane druhej máme varené alebo pečené (inak upravené) mäso, ktoré do tejto podoby spracovala kultúra. Dôležité pre tieto dve odlišné možnosti spracovania toho istého materiálu je to, že prírode patrí to, čo je spontánne a **univerzálne**, zatiaľ čo kultúre zase patrí to, čo je viac alebo menej arbitrárne a **normatívne**. Príroda vždy a všade spracováva mäso len jediným spôsobom, a to tak, že ho nechá zhnieť. Tento spôsob je univerzálny a má povahu zákona, ktorý sa vždy a všade presadzuje rovnako. Naproti tomu kultúra spracováva mäso rôznymi spôsobmi, pričom tieto spôsoby sa líšia tak, ako sa líši jedna kultúra od inej.“¹⁾

Zostaňme ešte pri kuchyni. Jednotlivé kultúry môžu síce spracovávať mäso rôznymi spôsobmi, ale v konečnom dôsledku sú tieto spôsoby limitované. Každá kultúra totiž dodáva legitimitu len určitým spôsobom spracovania mäsa, v širšom rozmere určitým vzorom správania a iným zase túto legitimitu upiera. Tie, ktoré nie sú legitimizované touto spoločnosťou, sú potom sankcionované. Problém demokratickej spoločnosti je v tom, že pripúšťa aj legitimitu konkurenčných vzorov správania – napríklad dva jazyky ako úradné jazyky, heterosexuálnu a homosexuálnu, vojenskú službu, náhradnú civilnú službu atď. Totalitné spoločnosti sa pokúšajú dať legitimitu len jednému vzoru správania v určitej oblasti spoločenského života a akúkoľvek odchýlku od neho prísne

1) Pozri Claude Lévi-Strauss, *Le triangle Culinaire*. „Arc Aix“ č. 26, s. 19 – 29; a neskôr bol tento trojuholník uvedený aj v jeho knihe *L'origine des manières de table Mythologiques III*. Paris 1968, s. 406.

sankcionujú. Problém legitimizácie sa od doby napísania tejto knihy zásluhou Jean-Françoisa Lyotarda posunul niekam inak, ale aj tak je ešte aj dnes poučné čítať Bergerove a Luckmanove názory na tento problém.

Spoločnosť ako subjektívna realita je vlastne úzko spojená predovšetkým s internalizáciou reality, spoločenskej reality. Internalizácia sa začína v okamihu, keď jedinec začína chápať realitu, ktorá má určitý význam. „Toto chápanie není výsledkem autonomního vytváření významů izolovanými jedinci, ale začíná se utvářet od okamžiku, kdy jedinec „přejímá“ svět, v němž už žijí ostatní lidé. Jistě, toto „přejímání“ samotné je v určitém smyslu jedinečným procesem pro každý lidský organismus a jednou „přejatý“ svět **může být** tvořivým způsobem pozměněn, či (což je méně pravděpodobné) dokonce nově vytvořen. V každém případě v průběhu složitého procesu internalizace nejen že „chápu“ okamžité subjektivní procesy druhého člověka, ale „chápu“ i svět, v němž žije a který se stává mým vlastním světem“ (s. 129).

Proces internalizácie možno rozdeliť na primárnu a sekundárnu socializáciu. Primárna socializácia sa vo veľkej miere dá redukovať na osvojenie jazyka. Dieťa sa učí jazyk a prostredníctvom jazyka si osvojuje svet svojich najbližších ako jediný možný svet. Sekundárna internalizácia sa dá zredukovať na učenie sa subsvetov, ktoré sú naviazané na rôzne činnosti, vyplývajúce z nevyhnutnej deľby práce v spoločnosti. „Pri primární socializaci dítě nevnímá své významné druhé jako institucionální funkcionáře, ale jako zprostředkovatele reality **jako celku**. Dítě internalizuje svět svých rodičů jako **jediný možný svět**, nikoliv jako svět spojený s určitým institucionálním prostředím. Některé krize, k nimž dochází po primární socializaci, jsou způsobeny právě poznáním, že svět rodičů **není** jediným světem, který existuje, ale že je to svět určitým způsobem společensky umístěný a možná i svět s určitými hanlivými konotacemi. Například starší dítě dospěje k poznatku, že svět představovaný jeho rodiči, tentýž svět, který předtím považovalo za daný jako nevyhnutelnou realitu, je ve skutečnosti světem nižší třídy, světem nevzdělaných, venkovských Jižanů“ (s. 140).

Kľúčovým prvkom subjektívnej reality je v súčasnosti toľko diskutovaná identita. Možno povedať, že identita je vrcholom toho, čo sa v sociálnych procesoch utvára. „Jakmile je vytvořena, je udržována, obměňována, dokonce i přebudována sociálními vztahy. Sociální procesy, jež se podílejí na formování i udržování identity, jsou dány sociální strukturou. Identity vytvořené vzájemným působením organismu, individuálního vědomí a sociální struktury, zpětně danou sociální strukturou ovlivňují, udržují, obměňují, a dokonce ji i přebudovávají. Společnosti mají své dějiny, v jejich průběhu vznikají určité identity. Tyto dějiny jsou však vytvářeny lidmi s určitou identitou“ (s. 171).

Identita je výtvor a nie danosť, identity vznikajú, menia sa a zanikajú. Niekedy sa môže zdať, že človek bez identity vyžije okrem iného aj preto, lebo si nemusí každý deň potvrdzovať to, že je Slováč, Maďar alebo Francúz či Američan. Lenže toto presvedčenie sa sproblematizuje v tom okamihu, keď sa Slováč ocitne v Maďarsku alebo Američan vo Francúzsku. Často až na pozadí inej kultúry, inej „identity“ si uvedomí tú svoju. Identita je síce vytváraná v určitej spoločnosti, ale naplno je uvedomovaná až v inej spoločnosti, často až v tej najvzdialenejšej. Táto téza poukazuje aj na slabosť nacionalizmov, ktoré vedia ukázať, v čom je vlastný národ iný než ostatné, avšak nie sú schopné presvedčivo „vydestilovať“ esenciu vlastného národa a tak jej často musia ponúkať všeobecne akceptovateľné hodnoty, ako napríklad pracovitosť, skromnosť, rozumnosť, krása vlastného jazyka, bohatstvo kultúry atď., ale o tom už táto kniha nepojednáva.

Peter L. Berger a Thomas Luckman svoju knihu *Sociálna konštrukcia reality* písali ako úvod a zároveň ako učebnicu sociológie poznania. Tomuto zámeru zodpovedá aj krištáľovo čistý spôsob písania, ktorý je maximálne úsporný na citáty a odkazy. To všetko spôsobuje slasť z čítania aj dnes, a to aj napriek tomu, že dialektika a subjekt-objektové členenie už dnes môže pripadať niekomu

anachronicky. K pozitivám českého vydání třeba ešte pripočítať obsiahly doslov vedeckého redaktora Radima Maradu a jemnú prácu prekladateľa Jiřího Svobodu, ktorá nepochybne prispela k spomínanej slasti z čítania.

Peter Michalovič

Kamera: Sven Nykvist

Sven Nykvist: *Úcta ke světlu. O filmu a lidech v rozhovorech s Bengtem Forslundem.*

Nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka v Praze a Litomyšli 1999,
212 stran, náklad 1500 výtisků

Ze střídme vyprávěných memoárů švédského kameramana Svena Nykvista *Úcta ke světlu*¹⁾ je znát, že nevznikly jako souvisle napsaný text, nýbrž jako soubor sestavený editorem z osobních rozhovorů a výtahů z jinde publikovaných interview. Nenajdeme tu dušezpytnou sebereflexi ani osobitý literární styl jako třeba v pamětech Ingmara Bergmana *Laterna magica*. Nykvist (ročník 1922) bilancuje způsobem, jaký je vlastní jeho osobnímu založení: uměřeně, vkusně, možná trochu sucharsky. V proudu více či méně poutavých událostí a zážitků z jeho biografie zaujme líčení o smutném dětství prožitém nouzově v sirotčinci, neboť rodiče víc než vlastním dětem se věnovali misionářskému poslání v Kongu. V tomto údobí patrně má kořeny Nykvistova málomluvnost a uzavřenost. Do Afriky se později sám vydal jako mladý filmař a natočil zde mezi domorodci několik filmů, z nichž nejvíce si považuje autentický dokument s Albertem Schweitzerem.

Vlastní Nykvistova tvůrčí konfese je shrnuta v krátké několikastránkové kapitole, která navzdory strohosti slov, na něž je mistr filmového obrazu pověstně skoupý, tvoří podstatné jádro knihy. Psaný projev ostatně není doménou kameramana, v jehož hodnotové hierarchii slovo nemůže nikdy nahradit sílu obrazu. Jak sám naznačil, nerad „fotografuje slovo“ v umluvených filmech, jež popírají prvotní obrazovost filmového média. V prostých, jednoduše formulovaných větách se jakoby samovolně prosazuje silná stránka Nykvistovy tvůrčí osobnosti: mimořádná potencialita zraku, s níž podvědomě neustále hledá obrazové ekvivalenty pro film.

Po přečtení knihy nicméně zůstane pocit nenaplněnosti a potřeba podniknout retrospektivní průhled do Nykvistova díla, zapátrat po jeho autorské signatuře, jež se poněkud vytrácí, zastíněna neodlučným propojením s kolektivem ostatních filmových tvůrců. Jak tedy postihnout kameramanovu tvůrčí účast a nenarušit kompaktnost díla? Lze rozpoznat autonomii jeho vkladu prolnutého do režie, když nezbytnou podmínkou kameramanské profese je přizpůsobivost takříkajíc *rozpustná* v osobnosti režiséra? Podle čeho se vlastně posuzuje osobitost kameramanova „rukopisu“, který Nykvist sám popírá? Navíc jeho rozpětí a schopnost porozumivého kontaktu s různě vyhraněnými režiséry jako by toto tvrzení jen dokazovaly; v jeho filmografii vedle Ingmara Bergmana,

1) Ze švédského originálu – Sven Nykvist, *Vördnad för ljuset*. Albert Bonniers Förlag AB, Stockholm 1997 – přeložil Zbyněk Černík.

jemuž přísluší výsostné postavení, defilují takoví režiséři jako Woody Allen, Roman Polanski, Andrej Tarkovskij, Volker Schlöndorff, Louis Malle ad.

Světlo

V orientačním putování Nykvistovým dílem a v upřesňování jeho tvůrčího gesta zdá se být určitým ukazatelem to, co je podstatou kameramanského řemesla vůbec – světlo. Nykvist se mu koří s vášnivou posedlostí: „Světlo studuji, ať jsem kde sem“ (s. 174). Spatřuje v něm duchovní i materiální „živnou“ látku; kontakt se světlem mu prý někdy dělá společnost i v osamění. Právě Bergman, k jehož autoritě chová kameraman velký respekt a označuje ho v jejich tvůrčím vztahu za „toho silnějšího“, přiměl Nykvista „k úctě ke světlu“. V transformaci jeho vizí a představ do filmové podoby se Nykvistova kamera stala nepostradatelným režisérovým „druhým okem“.²⁾ Pro oba filmaře, geograficky determinované a psychicky ovlivněné povahou severského klimatu, znamenala práce se světlem a zasvětlování záběru nejdůležitější fázi v přípravě scény. Světelnou pronikavost paradoxně objevovali nikoli ve slunečním jasu, nýbrž v jeho opačném pólu: v soumrácném zastínění, v zatažené obloze.

Nykvista přitahovaly zádumčivé dlouhé rozbřesky a postupné smrákání v ostrovním podnebí na Gotlandu. Stačí si vybavit scenerii neklidného moře s dramaticky podmračenou oblohou ve filmu JAKO V ZRCADLE (1961) nebo apokalypticky ztěžklé šedavé nebe nad mořskou hladinou v HANBĚ (1968) či pochmurnou temnotu nočního lesa s holými kostrami stromů – působiště příznaků v HODINĚ VLKŮ (1968). Zachycením světelných proměn v průběhu dne i noci dokázal Nykvist i v realisticky snímané skutečnosti „zhmotňovat“ Bergmanem popisované duševní stavy, s plným pochopením k režisérově averzi vůči sluneční záři, která v něm vyvolávala odjakživa úzkost. Se světelným jasem tudíž Nykvist zacházel nanejvýš opatrně a s ostražitou pozorností dbal, aby v obraze nepřevládl. Dával přednost „rafinované prostotě“ přírodního světla – a to i v interiérech, kam nechal proudit světlo okny nebo dveřmi a doplňoval je postranními lampami či svícemi.

Promyšlená koncepce polarity světla a tmy utvářela podklad k vyjádření filosoficky složitých témat, například v černobílé HODINĚ VLKŮ: nadpřirozenou moc světla uměl kameraman vytěžit i z drobného motivu, když hrdina (Max von Sydow) škrtá v bezesné noci sirkami a střídavě ozařuje tvář svou i své partnerky. Bezděčné nervní gesto se nepatrným zášlehem světla do tmy proměnilo v metaforu, která jako by prorážela do uzavřené temnoty duše a osvěcovala její propastnou samotu.

Filmovat sny znamenalo pro Nykvista zvlášť vděčnou příležitost, protože většinou se odehrávají jako čiré, na slovech nezávislé obrazy. V ostře přesvětlených snových či halucinačních vizích suggestivně navozoval – často v rozporu s fantaskním přeludem – jejich autentické prožívání, včetně fyziologie počitků. Sen šíleného malíře Johana, který v zoufalé agresivitě zabije neznámého dotěrného chlapce na přímořské skále, vychází sice z intencí Bergmana jako zkušeného psychologa (rozdvojená osobnost schizofreniků, oslepujivé světlo v jejich snech), kameraman však přemohl

2) Ve svých pamětech vzdal Bergman Nykvistovi superlativní hold: „Sven Nykvist zasvětluje s těžko popsatelnou intuicí, která svědčí o jeho velikosti a díky níž je jedním z nejlepších, možná vůbec nejlepším kameramanem světa. [...] Naše spolupráce se vyznačuje vzájemnou důvěrou a pocitem naprostého bezpečí. Někdy je mi smutno z toho, že už spolu nikdy nebudeme pracovat.“ Viz Ingmar Bergman, *Laterna magica*. Praha 1991, s. 68. Herečka Liv Ullmannová v charakteristice Nykvista zdůraznila jeho plachost, neprůbojnost i málomluvnost a potvrdila vzájemné porozumění s Bergmanem: „Oba myslí a cítí stejným způsobem. Nykvist ví, co Bergman chce. [...] Je to způsob, jakým spolu jednájí přátelé, kteří se navzájem dobře znají. Přitom není třeba moc mluvit.“ Viz *Rozhovor s Liv Ullmannovou*. „Interpressfilm“ 1973, č. 11/12, s. 892.

patologickou představivost a obraz snu umělecky pozvedl jako podmanivě tajemný i děsivý úkaz. Vzpomeňme v této souvislosti na realisticky střídou evokaci snu schizofreničky Karin ve filmu JAKO V ZRCADLE, v níž si Nykvist vystačil s odrazem slunečního světla, které prochází oknem do místnosti a vytváří na podlaze a na zdi téžavé geometrické obrazce.

Kompozice

V Nykvistových záběrových kompozicích pulzuje napětí a dráždivá podpovrchová dramatičnost – jak v dynamickém pohybu kamery, tak v jeho zastavení, když se obraz „usadí“ jako statická fotografie. Mistrovsky snímaná scéna znásilnění ve filmu PRAMEN PANNY (1959) je založena na neúnosném kontrastu brutálního násilí, k němuž dojde ve sluncem prozářeném jarním lese. Trojúhelníkový půdorys nasvíceného palouku asymetricky přetíná pokřivená suchá větev stromu, pod níž se hrůzný čin stane. Zpočátku pastorální idyla se náhle promění v agresivní sexualitu a krveprolití. Nykvist jako dědic nejlepších tradic švédského filmu nemá éry vnímá přírodní a mystické jevy v úzké souvislosti s lidským údělem. Když zneuctěná dívka bezmocně zvrátí hlavu k ostrému slunci, nenajde útěchu, naopak je jeho bodavým svitem oslepena ve chvíli, kdy je jí zasazena poslední smrtící rána. Na mrtvé tělo se pak útěšně začne snášet lehký jarní sníh.

Některé Nykvistovy kompozice záběrů se dnes už staly klasickými, často uváděnými příklady. Z obrazových citátů vyňatých z Bergmanových filmů by mohla vzniknout pozoruhodná sbírka záběrů, v níž by neměl chybět znepokojivý dvojportrét zmlátnělých sester sedících s malým chlapcem v kupé vlaku, jenž vjíždí do neznámého města v úvodu filmu MLČENÍ (1963); v tomtéž filmu jiné figurální aranžmá snímané objektivem s dlouhou ohniskovou vzdáleností ukazuje průzorem otevřených dveří hotelového apartmá obě sestry oddělené od sebe v nepřekonatelném prostoro-
vém odstupu. Záběr jako nemá „kompoziční zpráva“ signalizuje v sourozeneckém vztahu hluboké odcizení.

Vyjmeme ještě dvě ukázky figurální kompozice parafrázující výjevy z biblické ikonografie: protestantsky přísné patriarchální stolování na zemanově statku v PRAMENU PANNY, komponované podle Leonardovy Poslední večeře Páně, a repliku mariánské piety ve srostlém „sousoší“ dvou ženských postav v ŠEPOTECH A VÝKŘICÍCH (1972): služebná zahřívá obnaženým tělem vychládající zemřelou Agnes, bezvládně spočinuvší v její náruči. Světlo linoucí se z jednoho zdroje, ať přírodního nebo umělého, ztuhlé konfigurace plasticky tvaruje.

V Nykvistově pojetí je světlo mocný, ač nenápadný element, jenž významové nebo emocionální sdělení podává často v neviditelných či minimalistických dávkách; někdy dokonce o sobě dá vědět jen svou absencí. Kamerou, s níž jedná jako s citlivě reagujícím tělem, umí Nykvist vydráždit i smyslové vjemy. Ze záběrů ve filmu HOSTÉ VEČEŘE PÁNĚ (1962), ač převážně interiérových, čiší mrazivý zimní vzduch, který jako by ještě víc vyostřoval černobílé kontury. Záporně působí i oslnivá bělost sněhu (podle Bergmana sníh oslňuje, neboť odražené světlo ze zdola zasahuje oko v místech, kde není chráněno); také interní rozptýlené osvětlení zaplňuje prostor sakristie i kostela fyzickým a citovým chladem.³⁾ Obdobně v PODZIMNÍ SONÁTĚ (1978) nazelenalé studené odstíny pokoje a průsvitný jas tlumených barev vytvářejí kontrastně podchlazené prostředí pro konfrontaci vypjatých „horkých“ emocí ve vztahu matky a dcery.

3) Film HOSTÉ VEČEŘE PÁNĚ se natáčel v ateliérové stavbě kostela se sníženým stropem, na němž zavěšené reflektory svítily na herce nepřímou, a zbavily tak obličej neželoucích stínů. Horní zasněžení zjemňovalo světlo a převádělo ostré barvy na pastelové. Viz *Dialog o filmu: Sven Nykvist*. „Interpressfilm“ 1984, č. 6, s. 88. O optické oslnivosti sněhu se zmiňuje Ingmar Bergman. Viz I. B e r g m a n, c. d., s. 270.

Tvář

Specifickým stylotvorným prostředkem Nykvistova výrazového rejstříku je detailně zabíraná tvář, která v nadpřirozeném zvětšení je sama o sobě anatomickou kompozicí. V dlouze snímaném detailu herecké tváře, která svou naléhavostí jako by přerůstala rámec záběru, jsou sebemenší mimická hnutí, svalový tik, záchvěv oka či rtů nedílnými součástmi právě prožívaného velkého lidského dramatu. Ke kameramanovu lakonickému konstatování, že „výrazný obličej může sám o sobě vyprávět příběh“ je nutný dodatek: ano, ale za předpokladu Nykvistovy vizuálně „nasloučavé“ kamery, jeho talentu a zkušeností.

Jeho specialitou jsou dvojdetaily zejména ženských tváří, které by mohly nést jeho copyright.⁴⁾ Snímat tvář ve filmu nejen v její povrchové fotogenii vyžaduje u kameramana Nykvistova typu dokonalou znalost herce. I v tom mu napomáhá světlo. „Mě při nasvícování inspiruje herec. Mezi hercem a kameramanem dochází k určitému přenosu, bez kterého nemůžu tvořit. [...] Člověk pozná něčí tvář, teprve když ji studuje v různém světle“ (s. 172). Také v tomto ohledu Bergman s Nykvistem souzněli: režisér s ojedinělou schopností niterného vhledu rozněcoval v hercích intenzivní emocionální i spirituální prožitky, jejichž zrcadlový odraz ve tváři kameraman kongeniálně snímal v nejtěsnější tělesné blízkosti.

Každá tvář reaguje na světlo jinak, tvrdí kameraman, a podle toho volí i vhodné nasvícení pleti. Povrch kůže modeluje světlem takřka hmatově, s přesvědčením, že opravdovost herecké výpovědi zevnitř prosakuje a ulpívá na epidermálním reliéfu tváře. V knize se Nykvist jakoby mimoděk vyznává z pohnutí, které ho vzácně přepadne při snímání emocionálně silného hereckého výkonu, až se mu zamžije hledáček kamery. Stručná, ale silná poznámka: v tu chvíli se zdánlivě distancovaný muž za kamerou doznává jako citově naplno zúčastněný spolutvůrce.

Barva

I barva ve filmu zajímá Nykvista nejprve ve vztahu ke světlu. Ryze „ženský film“ ŠEPOTY A VÝKŘIKY je galerií detailů tváří osvětlovaných přirozeným světlem proudícím do zámeckých komnat vysokými okny. Proměnlivost světla v interiéru, zachycovaná v rozpětí od svítání až po západ slunce, ředí barvy do odstínů, nebo je naopak ještě víc prosycuje. Červen, která podle Bergmana symbolizuje v tomto filmu barvu duše, dominuje v kompozici nejen jako dílčí prvek, ale v intimních sólových promluvách každé ze tří sester zaplavuje velký detail jejich tváře krvavé světlo, jež jako by drasticky prosvěcovalo pokožku až k masu.

Osvojený bergmanovský styl a svébytný obrazový výraz vnesl Nykvist prostřednictvím kamery i do některých filmů jiných režisérů. Ve filmu Woodyho Allena JINÁ ŽENA (1988) – neskrývané hommage Ingmaru Bergmanovi – se Nykvistův podíl viditelně uplatnil v modelaci detailně zabíraných tváří ponořených do intimního šera s nazlátlým přísvitem odraženého světla i v důsledně jednotném barevném tónování – ve vybledlé pastelovosti tlumeně nasvícených interiérů. Ve sterilně vytříbeném elegantním prostředí chybí základní živé barvy (červená, modrá, zelená), stejně jako v životě bilancující profesorky filosofie Marion (Gena Rowlandsová) vyprchala spontánní barevnost upřímných citů. Perlová šed, krémové či pískově žluté odstíny nábytku, zdí i kostýmů odrážejí v hrdinčině okolí její vnějškovou spořádanost, pod níž se skrývá citový chaos a bezbarvé prázdno. Introspektivní hloubkové detaily hereččiny tváře s teskným leskem v očích na sametově hnědém pozadí jsou výmluvnými portréty, k nimž její hlas mimo obraz se zdá být skoro nadbytečný.

4) Odkazují ke své studii *Tvář ženy v detailu* („Literární noviny“ 9, 1998, č. 40, s. 15) analyzující herectví Liv Ullmannové v detailních záběrech Bergmanových filmů.

Je pozoruhodné, jak se Allen s pomocí kameramana autorsky vpravil do Bergmanovy polohy bez epigonské nápodoby a aktualizoval v americké modifikaci typy postav zatížené stejnými problémy jako kdysi jejich švédské protějšky. V Allenových filmech se s oblibou odkazuje zvlášť k LESNÍM JAHODÁM (1957), platí to i o inspirovaných aluzích ve snové sekvenci v JINÉ ŽENĚ. Nykvist (ač u kamery právě ve jmenovaném Bergmanově filmu nebyl) se ujal role zasvěceného průvodce v inscenační struktuře snu. Postavy jím volně procházejí jako na prostorově neohrazeném jevišti a zjevují se hrdince ze tmy jakoby v úryvcích z fiktivní divadelní hry o její minulosti, která se už dávno vymkla z její režie.

V jiném Allenově filmu ZLOČINY A POKLESKY (1989), opět s Nykvistovou kamerou, vchází protagonista, rozdrásaný pocitem viny, obdobně jako starý profesor Borg v LESNÍCH JAHODÁCH do zaniklého prostoru svého dětství, kde zastihuje rodiče a široké příbuzenstvo v živé debatě na aktuální téma zločinu a trestu. Překročení pomyslné hranice času z přítomnosti do minulosti se děje – tak jako v Bergmanovi – s naprostou samozřejmostí, bez jakéhokoli „interpunkčního“ předělu nebo fyzické proměny postavy.

Tvář hlavního hrdiny (Martin Landau) se najednou zarazí v nehybné grimase bez ohledu na přítomnost lidí a upadne do tíživého stavu, v němž se sám před sebou kaje jako iniciátor smrti své nepohodlné milenky. Nykvistova kamera za něj přebírá aspoň část tíhy v ožehavé scéně jeho příchodu na místo činu, kde byla objednaná vražda vykonána. Pomalu pohledem sklouzává po ochromeně stojící postavě kolmo až dolů k zemi, jako by s ní sdílela pocit plíživého strachu. Oddaluje co nejvíc okamžik, až bude muset v pohledu přejít k ležícímu mrtvému tělu. Nakonec se přemůže a uhranutě utkví na ženském obličejí s nepřítomně vytřeštěnými očima.

Žánrové spektrum Nykvistova umění se ovšem neomezuje jen na vážná psychologická dramata. Ve filmu Volkera Schlöndorffa SWANNOVA LÁSKA (1984), poučen odlehčeným barevným laděním a světelnými efekty na obrazech francouzských impresionistů, koloroval dobovou atmosféru a marnivý dekorativismus belle époque v pařížských aristokratických kruzích. S architektonickým rozmachem „znovuvystavěl“ kamerou vzrušivá zákoutí noční Paříže osvětlená světly pouličních luceren, s projíždějícími kočáry podél modravých fasád honosných paláců. Hraniční moment noci a rodu se úsvitu kameraman rafinovaně vyřešil modrým filtrem, jímž zjasnil sytě černou oblohu, takže v jednom záběru nastala téměř magrittovská světelná magie: spodní část ulice zůstává ještě obestřena tmavomodrým nočním šerem, kdežto v úzkém horním výřezu oblohy se už prodírá blankyt ranního světla.

Sofistikovaná, eroticky zabarvená mluva černých očí Fanny Ardantové (paní de Guermantes) upomene na kameramanovo tvrzení, že pravda hercova výkonu se koncentruje v očích. V hudebním salonku se kamera rozhlíží po rozesazené společnosti připomínající voskové figuríny; poté se zpovzdálí zkoumavě zadívá na Swanna (Jeremy Irons) ve zvláštním rozpoložení, zjevně rozrušeného poslechem koncertu, jenž v něm vzbuzuje trýznivé milostné asociace. Pak se pohled kamery přesune na paní de Guermantes, zaujat výraznou hrou jejích očí. V polodetailu zahlédneme, jak dáma zbystří pozornost, když přistihne jinak vždy distingovaného přítele v „nedůstojném“ citovém oslabení. Letmo uhne očima stranou a s pocitem společenské trapnosti klesne v rozpacích pohledem, ale hned se ovládne a hrdě pozvedne oči. Z jejich výrazu ovšem nevyzařuje očekávaný soucit, nýbrž bezcitná ironie povznesené pózy. Na dramaturgii tohoto krátkého záběru je nesporné, že jeho účín závisel stejnou měrou jak na křehké a přesně načasované herecké mimice, tak na subtilní „kresbě“ kamery.

Kameraman režisérem

Autorský film s názvem VŮL (1991), prostá sociální moralita rozvedená podle skutečné historicky vyprávěné kdysi Nykvistovým strýcem, představuje obsažné kompendium zralého kameramanského

umu. Při realizaci Nykvist zúročil své letité studium i praxi v precizně vypracovaném obrazovém stylu a natočil ve vlastní režii film dle své představy o čisté obrazové naraci s minimem dialogů. Bravurně rozehrál všechny možnosti a finesy, jež skýtala krystalická průzračnost severského světla v jeho rodném Smålandu. Do nostalgických syrových krajinných scenerií chudého švédského kraje poloviny minulého století vtiskl tvůrce i své národní vyznání (umocněné jemně podkreslující hroubou Edwarda Griega).

Strhující je zejména expozice, v níž je dramatická zápleтка zobrazena téměř bezeslovně, v montážně kondenzované zkratce záběrů, z níž se rozvine rodinná tragédie: chudý venkovan, aby pomohl své hladovějící rodině s malým děckem, dopustí se přechinu a tajně zabije hospodářova vola. Záběry jsou k sobě přikládány v promyšleně rytmizované skladbě podložené sporou zvukovou stopou: dobytče v kruhovém průhledu vydýchaném na zamrzlém okenním skle; detail váhajícího nešťastníka; povzdechy, dětský pláč, krákorání havranů do zimního ticha. Náhle prudce vygradovaná akce: zabítí zvířete, hlasitý nářek ženy, utichlý rozruch, z něhož se však neztrácí napětí; záběr krvavé, ve sněhu rozpité skvrny po odklizeném dobytčeti celou sekvencí uzavírá.

Nykvistův film je podivuhodným výtvarným artefaktem, který lze si představit ve zpomalených rozfázovaných záběrech jako sled úchvatných fotografií. Mistrné detailní portréty tváří ponoukají ke srovnání s Rembrandtovými či Vermeerovými plátny: tvář sklíčené matky se skloněnou hlavou ani není vidět, jak se choulí u krbu s dítětem na klíně. Obrysy její zhroucené postavy se ztrácejí v šerosvitu, ve skrovném odlesku plamenů z ohniště se jen matně bělá dětský čepeček a světlý rám krbu. V jiném portrétním záběru je výrazný zemitý obličej ženské hrdinky (Ewa Frölingová) přímo obléván mléčně bílým světelným proudem, jenž se vermeerovsky řine oknem ze zasněžené krajiny do světnice. Tváře ošlehané mrazem se zarůžovělými líčemi se ve světelné „sprše“ doslova rozsvěčují. Jedním slovem, obrazový filmový skvost, který se však k obrazu upíná příliš. V zájmu vzývané jednoduchosti, prostoty a služby obrazu Nykvist předem omezil dramatická a psychologická pravidla, anebo je úplně vyloučil.

Z kameramanského hlediska jeho filmu nelze vytknout nic. Dominantní kameraman v něm však ovládl režiséra. Tento film může být určitou odpovědí na úvodní otázku o hledání kameramanského stylu či rukopisu. Respektive lze ho považovat za stylisticky svrchovaný důkaz. Vznikl nikoli z ambiciózní touhy kameramana povýšit do funkce režiséra, ale z potřeby natočit osobně drahou látku, kterou nechtěl nikomu jinému svěřit. Nykvist není tvůrce, který by chtěl ovládat, vládnout nebo ovlivňovat; je si dobře vědom, že pro zdar své práce potřebuje tvůrčího partnera – režiséra. Jeho místo je za kamerou, kde má větší jistotu a pozorovatelský rozhled. Složil-li Ingmar Bergman Svenu Nykvistovi poklonu jako jednomu z největších kameramanů, nebyla to žádná přátelská lichotka za dlouholeté zásluhy v jeho filmech. Nenápadná osoba statného vousatého severana ovšem nijak neprahne po takovém piedestalu a zůstává dál v „krycí“ pozici za kamerou, s níž důvěrně srostla. Jako by se Nykvist sám stal živoucí „bytosť“ kamery.

Stanislava Přádná

Poznámka redakce

Tato rubrika, dříve zvaná *Literární obzor*, se bude nadále jmenovat pouze *Obzor*. Faktické zkrácení názvu vyjadřuje snahu o rozšíření horizontu nejen této rubriky, ale celého časopisu.

Napříště zde budete nacházet kromě recenzí filmové (a jiné) literatury také kratší články, glosy, zprávy, úvahy, polemiky. Věříme, že tak posílíme zpětnou vazbu mezi *Iluminací* a jejími čtenáři.

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BEDNAŘÍK, Petr

Arizace české kinematografie: 1938 – 1942 /
Petr Bednařík; vedoucí diplomové práce
Ivan Klimeš. – [1. vyd.] –

Praha: Filozofická fakulta UK, katedra filmové
vědy, 1999. – 224 s. –

Vyd. Univerzita Karlova, filozofická fakulta. –
Přílohy, poznámky, prameny, literatura,
seznam zkratk, rejstřík jmenný, institucí. –
Příloha 2 v němčině

(váz.)

Diplomová práce rozebírající projevy antisemitismu
ve společnosti, následné změny a protižidovská
opatření v kinematografii, koncepci německé
filmové politiky, dění ve filmových ateliérech,
půjčovnách a kinech.

BOWSER, Eileen

History of the American Cinema. 2,
The Transformation of Cinema: 1907 – 1915 /
Eileen Bowser; general editor Charles Harpole. –
[1. vyd.] – New York: Charles Scribner's Sons;
Toronto: Collier Macmillan Canada, 1990. – XII,
337 s.: čb. fot. – Na tit. listu nakl.:

Maxwell Macmillan International – New York,
Oxford, Singapore, Sydney. –

Úvod, zkratky, poznámky, bibliografie,
seznam vyobrazení, index hlavní a filmů

ISBN 0-684-18414-1 (váz.)

Druhý díl šestisvazkových komplexních dějin
americké kinematografie sleduje počátky vytváření
filmových stylů.

CRAFTON, Donald

Before Mickey: The Animated Film 1898 – 1928 /
Donald Crafton. – third publ – Cambridge,
Massachusetts; London: The MIT Press, 1987. –
413 s.: čb. fot. a il. –

Poznámky, prameny, výběrová bibliografie, index
ISBN 0-262-53058-9 (brož.)

Publikace shrnující dějiny animovaného filmu
od jeho počátků do roku 1928. Sleduje prehistorii
animačních technik a umělecký i technologický
vývoj animace v USA i v Evropě.

CRAFTON, Donald

History of the American Cinema. 4, The Talkies:
American Cinema's Transition to Sound:

1926 – 1931 / Donald Crafton; general editor
Charles Harpole. – [1. vyd.] – New York:

Charles Scribner's Sons, 1997. – XII, 639 s.:

čb. fot. – Na obálce rok vyd. 1998 –

nakl. Simon & Schuster Macmillan. –

Na tit. listu nakl.: Macmillan Library Reference
USA; Simon & Schuster Macmillan – New York. –
Simon & Schuster and Prentice Hall International –
London, Mexico City, New Delhi, Singapore,
Sydney, Toronto. –

V tiráži nakl.: Maxwell Macmillan Canada –

Don Mills, Ontario. –

Úvod, poznámky i v textu, zkratky, index hlavní
a filmů

ISBN 0-684-19585-2 (váz.)

Čtvrtý díl šestisvazkových komplexních dějin
americké kinematografie sleduje etapu přechodu
od němého ke zvukovému filmu.

CULHANE, Shamus

Talking animals and other people:

the autobiography of one of animation's legendary
figures / Shamus Culhane. – 1 st publ – New York:
St. Martin's Press, 1986. – 463 s.: čb. fot. a il. –

Filmografie, bibliografie, index

ISBN 0-312-78473-2 (váz.)

Obsáhlá autobiografie proslulého amerického
animátora Shamuse Culhanea, blízkého
spolupracovníka Walta Disneye, doplněná
fotografiemi a množstvím ilustrací.

DEITCH, Gene

For The Love of Prague: How it really was during
the communist times, through the eyes of the
only American who lived in Prague during
30 years of the communist regime, and yet was

free of its control! / Gene Deitch; introduction

David Speranza. – 4. rev., app. publ –

Praha: Frame s. r. o., 1998. – 309 s.:

čb. fot., barev. fot. na příl. –

1. – 3. vyd. v letech: 1995, 1996, 1997. –

Ohlasy z tisku

ISBN 80-238-2749-9 (brož.)

Publikace mapující život a tvorbu známého animátora.

EYMAN, Scott

Five American Cinematographers: Interviews with Karl Struss, Joseph Ruttenberg, James Wong Howe, Linwood Dunn, and William H. Clothier / Scott Eyman. – [1. vyd.] – Metuchen, New Jersey; London: The Scarecrow Press, Inc., 1987. – 163 s.: čb. fot. na příl.

(Filmmakers / edited by Anthony Slide ; No. 17). – Filmografie, index

ISBN 0-8108-1974-0 (váz.)

Kniha rozhovorů představuje pět amerických filmových tvůrců různých profesí.

FILM CRITICISM

Film Criticism. – Vol. 24, Winter / Fall 1999, No. 1. – Meadville, PA: Allegheny Collage.

ISSN 0163-5069

Z obsahu: David ANDREWS: *Poking Henry Fool With a Stick*, s. 1 – 21; Greg HOWARD: *Exhibitionism and Repression in The Full Monty*, s. 22 – 38; Robert HANKE: *John WOO's Cinema of Hyperkinetic Violence: From A Better Tomorrow to Face/Off*, s. 39 – 59; Kathleen LUNDEEN: *Pumping Up the Word with Cinematic Supplements*, s. 60 – 72; Thomas C. CARLSON: *Big Parts: Dismembering Elvis in Recent Hollywood Films*, s. 73 – 85.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 11, 1999, No. 3. – London: John Libbey & Company Ltd.

ISBN 1-86462-028-5

ISSN 0892-2160

Z obsahu: Frank GRY: *Smith versus Melbourne-Cooper: History and counter-history*, s. 246 – 261; Ivo BLOM: *Chapter from the life of a camera-operator. The recollections of Anton Noggerath – filming news and non-fiction 1897 – 1908*, s. 260 – 281; Alison GRIFFITHS: *„To the World the World we Show“: early travelogues as filmed ethnography*, s. 282 – 307; Scot BARMÉ: *Early Thai cinema and filmmaking: 1897 – 1922*, s. 308 – 318; Robert SPADONI: *The figure seen from the rear: Vitagraph, and the development of shot/reverse shot*, s. 319 – 352; David MAYER: *The Death of a stage actor; the genesis of a film*, s. 342 – 352; Michael HAMMOND: *„A soul stirring appeal to every Briton“: The reception of*

The of a Nation in Britain (1915 – 1916), s. 353 – 370; John HILLER: *Film history for the public: the first national movie machine collection*, s. 371 – 386.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 19, October 1999, No. 4. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST.

ISSN 0143-9685

Z obsahu: Richard HOWELLS: *Atlantic Crossing: Nation, Class and Identity in Titanic (1953) and A Night to Remember*, s. 421 – 438; Allan BLAINE: *Canada's Heritage (1939) and America's The Plow That Broke the Plains (1936)*, s. 439 – 472; Alan DAVIES: *The First Radio War: Broadcasting in the Spanish Civil War, 1936 – 1939*, s. 473 – 514; Ewa MAZIERSKA: *Any Town? Post-communist Warsaw in Juliusz Machulski's Girl Guide (1995) and Kiler (1997)*, s. 515 – 530.

JIROUŠKOVÁ, Markéta

Vývoj a současnost dokumentárního filmu v Nizozemí: Diplomová teoretická práce / autor Markéta Jiroušková; vedoucí diplomové práce Hans Krijt; oponent Jana Hádková. – [1. vyd.] – Praha: Akademie múzických umění, filmová a televizní fakulta, 1992. – 69 s. – Vyd. AMU katedra dokumentární tvorby. – Filmografie v textu (váz.)

Diplomová práce věnovaná historickému vývoji i současnosti dokumentárního filmu v Nizozemsku.

JOURNAL

Journal of Film Preservation. – December 1998, No. 57. – Bruxelles: Fédération Internationale des Archives du Film – FIAF.

ISSN 1017-1126

Z obsahu: Michael ACHENBACH – Paolo CANAPPELE: *Saturn: The Erotic Beginnings of Austrian Cinematography*, s. 13 – 15; Hillel TRYSTER: *Le Giornate del Cinema Muto- 1998*, s. 15 – 18; Gillian ANDRESON: *Preserving our Film Heritage or Making Mongrels? The Presentation of Early (Not Silent) Films*, s. 19 – 24; Ray EDMONDSON: *Those Mysterious Back Rooms*, s. 25 – 27; Olwen TERRIS: *Cataloguing from Secondary Sources*, s. 28 – 33; Mark-Paul MAYER: *Film Restoration using Digital Technologies*, s. 33 – 36; Chen JINGLIANG: *Vapour-Sensitive Indicator Paper of Image Media*

Deterioration, s. 37 – 39; Janet Mc BAIN:
„*The Rugged Island*“, s. 39 – 40; Manuel Martinez
CARRIL: *Two Landmark Chilean Films Restored*
in Montevideo, s. 40 – 41.

JOURNAL

Journal of Film Preservation. – October 1999,
No. 58/59. – Bruxelles: Fédération Internationale
des Archives du Film – FIAF.

ISSN 1017-1126

Z obsahu: Ségolène BERGEON: *Politique de*
restauration du patrimoine: urgences et contingence,
s. 2 – 16; Eric de KUYPER: *Le mémoire*
des archives, s. 17 – 35; Daniel WOODRUFF:
Recreating Motion Pictures from Visual Artifacts,
s. 63 – 67; Pierre PAGEAU: *Mack Sennett*
au Québec, un aspect de sa formation scolaire:
le cas de l'école de Pointe-aux-Trembles, s. 68 – 71.

KOSZARSKI, Richard

History of the American Cinema. 3, An Evening's
Entertainment: the Age of the Silent Feature
Picture: 1915 – 1928 / Richard Koszarski;
general editor Charles Harpole. – [1. vyd.] –
New York: Charles Scribner's Sons; Toronto:
Collier Macmillan Canada, 1990. – XI, 395 s.:
čb. fot., tab. – Na tit. listu nakl.:
Maxwell Macmillan International – New York,
Oxford, Singapore, Sydney
ISBN 0-684-18415-X (váz.)

Třetí díl šestisvazkových komplexních dějin
americké kinematografie sleduje rozmach filmu
jako zábavního průmyslu.

KOUNDOUROUS, Nikos

Stop carré / Nikos Koundouros; edited by
Babis Kolonias, Marina Coriolano. – [1. vyd.] –
Athens: Ergo Publications: Kastaniotis
Publications, 1998. – 360 s.: čb. a barev. fot.,
reprod. – Vyd. ve spolupř.: Ministry of Culture,
Greek Film Centre, Greek Film Archive. –
Filmografie, index
ISBN 960-03-2296-1 (brož.)
Kniha fotografií z filmů a divadelních představení
řeckého režiséra Nikose Koundourose.

LAGESSON, Camilla

Swedish Film in Czechoslovakia: 1940 – 1969 /
Camilla Lagesson; Supervisor Bo Florin. –
[1. vyd.] – Stockholm: Stockholm University,
1998. – 53 s. – Vyd. Department of Cinema
Studies. –

Poznámky v textu, produkční údaje, překlady
názvů filmů, bibliografie
(váz.)

Diplomová práce zabývající se uváděním
švédských filmů v Československu v letech
1940 – 1969 (celkem jde o 62 filmů).

MUSSER, Charles

History of the American Cinema. 1, The Emergence
of Cinema: the American Screen: To 1907 /
Charles Musser; general editor Charles Harpole. –
[1. vyd.] – New York: Charles Scribner's Sons;
Toronto: Collier Macmillan Canada, 1990. – XVII,
613 s.: čb. fot. – Na tit. listu nakl.:
Maxwell Macmillan International – New York,
Oxford, Singapore, Sydney. –
Úvod, zkratky, poznámky, bibliografie,
seznam vyobrazení, index hlavní a filmů
ISBN 0-684-18413-3 (váz.)

První díl šestisvazkových komplexních dějin
americké kinematografie sleduje prehistorii
filmového média a počátky filmových představení.

NYKVIST, Sven

Úcta ke světlu: O filmu a lidech v rozhovorech
s Bengtem Forslundem / Sven Nykvist; [rozhovory
vedl] Bengt Forslund; ze švédštiny přeložil
Zbyněk Černík; lektoroval Miloš Fikejz. – 1. vyd –
Praha; Litomyšl: Paseka, 1999. – 209 s.: čb. fot. –
(Orig.): Vödrnad för ljuset. Stockholm:
Albert Bonniers Förlag AB, 1997. –
Orig. podnázev: Om film och människor. –
V tiráži: vyd. nakl. Ladislav Horáček – Paseka. –
Rejstřík
ISBN 80-7185-268-6 (váz.)
Kniha rozhovorů s významným švédským
kameramanem, blízkým spolupracovníkem
I. Bergmana.

OTÁZKY

Otázky divadla a filmu: Sborník prací filozofické
fakulty brněnské univerzity. Q 1/1998 =
Theatralia et cinematographica. Studia minora
facultatis philosophicae universitatis brunensis /
vědecký redaktor Bořivoj Srba;
odpovědný redaktor Ivo Pospíšil;
výkonná redaktorka Barbora Schnelle. –
1. vyd – Brno: Masarykova univerzita, 1998. –
173 s.: čb. fot. na příl. –
(Řada teatrologická a filmologická,
ISSN 1212-3358) –

Na obálce: Sborník prací filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ročník XLVII. – Úvod, poznámky v textu, dokumenty, o autorech. – Souběžný název řady: Series theatrológica et cinematologica

ISBN 80-210-1981-6 (brož.)

Z obsahu: Jaromír BLAŽEJOVSKÝ: *Spirituální film mezi racionalitou a vírou*, s. 141 – 150; Jiří VORÁČ: *K dějinám slovenské kinematografie*, s. 161 – 165.

OTÁZKY

Otázky divadla a filmu: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Q 2/1999 = Thetralia et cinematographica. Studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis / odpovědný redaktor Ivo Pospíšil; vědecký redaktor Bořivoj Srba; výkonný redaktor Libor Vodička. – 1. vyd – Brno: Masarykova univerzita, 1999. – 244 s.: čb. fot. na příl. – (Řada teatrologická a filmologická, ISSN 1212-3358). – Na obálce: Sborník prací filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ročník XLVIII. – Úvod, poznámky v textu, o autorech, dokumenty. – Souběžný název řady: Series thetrológica et cinematologica

ISBN 80-210-2189-6 (brož.)

Z obsahu: Petr SZCZEPANIK: *Divák – rozkoš – žánr. Za pragmatickou teorii populárního umění*, s. 173 – 191; Jiří VORÁČ: *Český film v exilu. Úvod do problematiky výzkumu předmětu*, s. 193 – 203; Jaromír BLAŽEJOVSKÝ: *Diskrétní půvab Eskymačky. Poznámky k prvnímu filmu Jánose Xantuse*, s. 205 – 216.

PONDĚLÍČEK, Ivo

Svět k obrazu svému: Příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře 1962 – 1998 / Ivo Pondělíček; rejstříky sestavili Alena Tejnická, Ivo Pondělíček; redaktor svazku Jan Lukeš. – 1. vyd – Praha: Národní filmový archiv, 1999. – 356 s. – (Knihovna Iluminace / řídí Jan Lukeš; Sv. 12). – Bibliografie I. Pondělíčka, rejstřík jmen, filmů a televizních pořadů. – O autorovi ISBN 80-7004-097-1 (brož.) Reprezentativní výbor statí známého klinického psychologa a teoretika filmu a umění.

PROCHÁZKA, Jan

Městem chodí Mikuláš / Jan Procházka; [revize textu] Iva Procházková;

fotografie Jaroslav Trousil. – 1. vyd – Praha: Albatros, 1999. – 59 s.: barev. fot. na příl., il. – (Klub mladých čtenářů). –

Ediční poznámka

ISBN 80-00-00747-9 (váz.)

První vydání filmové povídky z pozůstalosti J. Procházky (1970), podle níž K. Kachyňa natočil stejnojmenný film.

ROCHÉ, Henri-Pierre

Jules a Jim / Henri-Pierre Roché; z francouzštiny přeložil Stanislav Jirsa; doslov Václav Jamek. – 1. vyd – Praha: Vyšehrad, 1999. – 216 s. – Orig.: Jules et Jim. Paris: Gallimard, 1953 ISBN 80-7021-347-7 (váz.)

Román Jules a Jim z roku 1943, který se stal předlohou ke stejnojmennému filmu Françoise Truffauta.

STEKLY, Karel

Život v inkognitu / Karel Steklý; ediční úprava a úvod Josef Tomeš; ediční úprava a doslov Věra Líznerová-Steklá; ediční úprava Jiří Zíka. – 1. vyd – Praha: IQ 147, 1999. – 164 s.: čb. fot., – Stručná filmografie (váz.)

Knižní autoportrét scenáristy a režiséra.

ŠULC, A. F. – o něm

Poznané budiž sděleno: O tom, jak žil a byl: Novinář, filmař – laskavý kantor FAMU A. F. Šulc / uspořádala a edičně připravila Kateřina Šulcová; úvod Antonín Navrátil. – [1. vyd.] – Praha: Filmový a televizní svaz FITES, 1999. – 196 s.: čb. fot. –

V tiráži: vydal Český filmový a televizní svaz FITES. –

Filmografie, vyznamenané filmy

(brož.)

Autobiografický fragment a mozaika textů zakladatele katedry dokumentu na pražské FAMU.

TOMÁŠOVÁ, Katarína

Súčasný metódy spracovania dokumentov z oblasti kinematografie / Katarína Tomášová; školiteľ Anna Čabrunová; predseda komisie pre obhajoby Štefan Kimlička. – [1. vyd.] – Bratislava: Univerzita Komenského, filozofická fakulta, 1999. – 109 s.: 9 obr. –

Vyd. UK katedra knižničnej a informatívnej vedy. – Bibliografie, prílohy v češtině (váz.)

Diplomová práce zabývající se problematikou metod zpracování dokumentů v oblasti kinematografie se soustřeďuje na filmové archiválie jako základ sbírky, jejich zpracování a metodice jmenného a věcného popisu, normám a doporučením Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF) a využití počítačů při katalogizaci filmů.

VORÁČ, Jiří

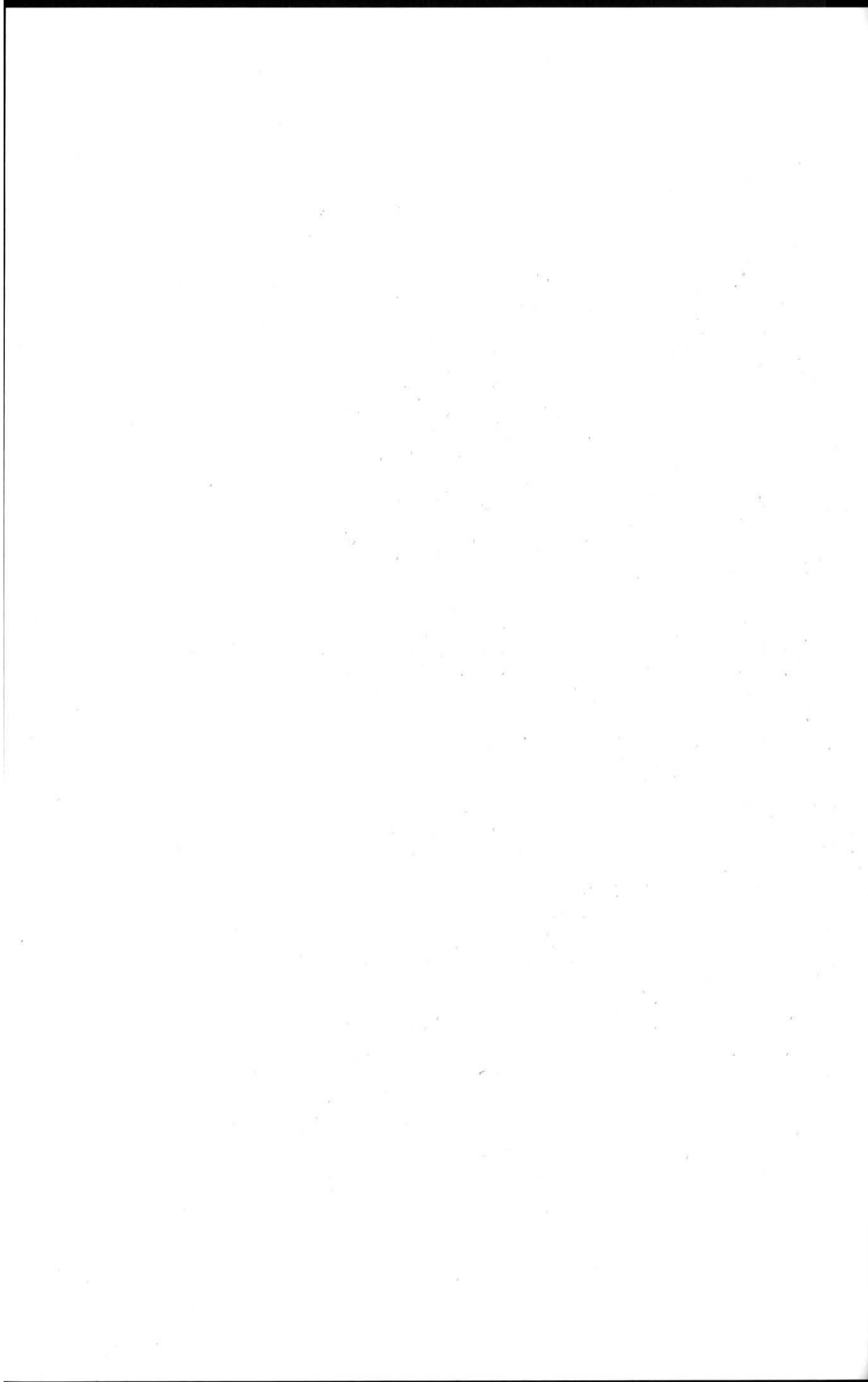
Český film v exilu: Se zaměřením na režisérské osobnosti hraného filmu v období 1968 – 1990 /

Jiří Voráč; vedoucí práce Bořivoj Srba. –

[1. vyd.] – Brno: Masarykova univerzita, filozofická fakulta, 1998

(váz.)

Disertační práce analyzující fenomén exilu v kulturně-historickém kontextu mapuje tvorbu českých filmařů za hranicemi Československa po sovětské okupaci (B. Šafařík, V. Reischl, O. Votoček, J. Boková, I. Dvořák, J. Tírl, J. Němec, P. Kohout, J. Weiss, P. Juráček, M. Forman, I. Passer, V. Jasný).



*Encyklopedické heslo***SKŘIVÁNCI NA NITI***Jiří Menzel, 1969*

Námět: Bohumil Hrabal – povídkový soubor *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet* (1965). **Scénář:** Bohumil Hrabal, Jiří Menzel. **Dramaturgie:** Václav Nývlt. **Kamera:** Jaromír Šofr. **Střih:** Jiřina Lukešová. **Hudba:** Jiří Šust. **Architekt:** Oldřich Bosák. **Výprava:** Vladimír Mácha. **Zvuk:** Jiří Pavlík. **Produktce:** Karel Kochman.

Hrají: Rudolf Hrušínský (důvěrník), Václav Neckář (Pavel Hvězdář), Jitka Zelenohorská (Jitka), Jaroslav Satoranský (Anděl), Vlastimil Brodský (profesor), Leoš Suchařípa (prokurátor), Ferdinand Krůta (Kudla), Vladimír Ptáček (Mlíkař), František Řehák (Drobeček), Eugen Jegorov (saxofonista), Naďa Urbánková (Lenka), Věra Křesadlová (Elsa), Jiřina Štěpničková (Pavlova matka), Jiřina Třebická (Drobečková), Karel Mareš (závodník), Vladimír Šmeral (funkcionář), Věra Galatíková (svazačka), Ladislav Šimek (příslušník SNB), Otakar Brousek (velitel), Míla Myslíková, Eva Rubínová, Eva Blažková, Věra Ferbasová, Zdeňka Burdová (trestankyně), Zdeněk Svěrák (delegát ÚRO), Tereza Bariová (Andělova žena Terezka) ad.

Výroba: Filmové studio Barrandov, TS Pavel Juráček – Jaroslav Kučera. 90 min., bar., 35 mm. **Premiéra:** 4. ledna 1990.

Film se odehrává počátkem padesátých let v prostředí šrotiště kladenské Poldiny huti. Uvozují jej dva mezitituly: „Po vítězném Únoru se dělnická třída definitivně uchopila moci a stala se vedoucí silou ve státě“ a „Zbytky poražených tříd byly zařazeny do pracovního procesu, aby poctivou prací odčinily svou někdejší příslušnost k buržoazii“. Šrotiště funguje jako pracovní tábor, kde byly soustředěny dvě skupiny lidí: tzv. brigádníci, vesměs intelektuálové a živnostníci, a tzv. kopečkářky, které si odpývají trest za pokus o přechod hranic. Navzdory nepřízní revoluční doby, nedůstojným podmínkám a absurdní práci se tato deklasovaná komunita snaží žít po svém: bývalý filosof medituje nad paradoxy života, bývalý prokurátor objasňuje principy třídní spravedlnosti, adventista Pavel prožívá romanci s trestankyní Jitkou, komunista Mlíkař vede stávkou na protest proti svévolnému zvýšení normy, bývalý truhlář Drobeček se raduje, když alespoň jednomu ze svých dětí může přinést dárek, bývalý holič Kudla příležitostně provozuje svou improvizovanou oficínu a bývalý saxofonista skládá básně na Jaroslava Vrchlického. Kaleidoskopický obraz života na šrotišti rozšiřují i portréty zástupců moci, důvěrníka s jeho patologickou hygienickou mánií a melancholického dozorce Anděla, který se ožení s cikánkou. Dobový kolorit dotvářejí všudypřítomná budovatelská hesla, demagogický odborář, který přijede řešit problém se stávkou, slavnostní rituál na počest návštěvy senilního ministra a také státní bezpečnost, která postupně pozatýká Mlíkaře, profesora filosofie i Pavla Hvězdáře.

Když Jiří Menzel připravoval SKŘIVÁNKY NA NITI, mluvil o „barevné pohádce“ (MS), a o dvacet let později dodal, že film točil v duchu svého tehdejšího přesvědčení, že „nadešel čas vzájemného usmíření, [kdy] bychom se nad 50. lety měli usmát jako nad bláhovými chybami dětství“ (FP). Souhrou historických okolností se film stal jedním z politicky nejkontroverznějších děl v období komunismu a v distribuci se objevil až po listopadu 1989, kdy právě autorův úsměvný a smířlivý přístup k traumatizujícímu tématu vyvolal nové polemické reakce.

Hrabalův soubor sestává ze sedmi povídek, v nichž autor líčí svou „kafkovskou“ vizi poúnorového období a z jejího surreálního lůna dobývá konfesi lidství, svůj obraz člověka, kterého „nelze odvést od svobody“ (Kafkárna). Film se k předloze váže jen volně, přejímá některé motivy, situační detaily a jazykové promluvy, ale výrazně proměňuje původní vícevrstevnatou strukturu i autorskou poetiku. Východisko filmu tvoří čtyři povídky (Divní lidé, Anděl, Ingot a ingoti, Krásná Poldi) z prostředí šrotiště kladenské ocelárny. Kombinací vybraných literárních fragmentů a původní scénaristické fabulace vznikl nový, autonomní syžet, který má

volnou formu pásma různorodých výjevů, spjatých povětšinou místem děje. Z kolektivního portrétu postupně vystupují některé individualizované postavy a jejich mikropříběhy, přičemž epicky nejrozvinutější je melodramatický motiv vztahu Pavla a Jitky. V uvolněné epizodické struktuře se kontrapunkticky prolínají a tematizují tři leitmotivy: dobová politická realita, osudy tzv. třídních nepřátel a motiv cikánské subkultury. Paralela mezi disidentským a cikánským ghettem není nijak násilná, nicméně cikánské motivy působí dramaturgicky neústrojně a jen ornamentálně.

Významovou strukturu díla buduje Menzel na stupňovitých kontrastech: proti vnější ideologické konfuzi klade řád poetického (antiideologického) azylu, proti veřejnému (zcizenému) klade intimní (autentické), proti nenávislné třídní ostrakizaci přirozenou lidskou pospolitost, proti dogmatické hlouposti staví intelekt a cit. Jinými slovy, film vypovídá o hledání subjektivního prostoru svobody uprostřed objektivní nesvobody. Žánrově použil Menzel polohu satiricko-poetické retrostylizace, která těží z hravé umělecké nadsázky. Tragickou dobu karikuje do podoby absurdní frašky, využívá prvků parodie, perzifláže, invectivy ap., a do protikladu dává svou romantizující vizi humánního společenství, v níž se hojně uplatňují poeticko-lyrické evokace. Nad tím se klene završující gesto úsměvné harmonizace všech rozporů, které směřuje k alegorickým formám bajky či pohádky o nezdolné vitalitě člověka a plnosti života.

Stěžejní významotvorný a stylotvorný prvek představuje humor jako osvobozující obrana před tíží světa, respektive hravá komediální nadsázka (převážně s ironickými a sebeironickými akcenty). K vyvolání komických efektů Menzel důmyslně využívá principu souřadného řazení významově protikladných struktur a zveličování nepatřičnosti kontextů, v nichž se jednotlivé prvky ocitají; výsledkem jsou nenadálé konfrontáže (budovatelská hesla vs. stávkující dělníci) i časté anekdotické pointy a gagy (profesorův pád do jámy ve chvíli, kdy se zaobírá metafyzickou úvahou).

Šrotiště nefunguje ve filmu jen jako dějiště, ale má i svůj symbolický význam, jako místo určené odpadu. Dělníci tu třídí a překládají „znaky“ minulé epochy: psací stroje či kříže z venkovských hřbitovů mají být přetaveny na ušlechtilou ocel, stejně jako brigádníci, „vesměs buržoazního původu. Ty taky přetavíme. Na nového člověka“, jak v úvodu praví důvěrník. Proti příčinlivému důvěrníkovi, jehož charakterizuje vedle loajálního výkonu funkce také zvláštní hygienická mánie (v rámci péče o obyvatelstvo chodí pravidelně koupat mladou cikánku), stojí ovšem svébytná pospolitost, která po svém vzdoruje, uchovávajíc si svou vitální nezávislost v autentickém světě prostých lidských radostí, jejichž naplnění ovšem bývá mnohdy strastiplné. Například plachý Pavel Hvězdář, bývalý kuchař, se romanticky dvoří trestankyni Jitce, nabídne jí sňatek, svatba se však musí konat v zastoupení a dříve než se novomanželé sejdou u svatebního lože v dřevěné boudě uprostřed šrotiště, Pavla zatknou, role se tak obrátí a teď musí čekat zase Jitka, záhy propuštěná, až se Pavel vrátí z vězení (převrácení jejich pozice symbolicky odráží komunikační hra s odlesky slunce v kapesním zrcátku, jež nyní vrhá Jitka na Pavla). Druhou skupinu na šrotišti tvoří vězněné „kopečkářky“, jež nejsou blíže individualizovány, s částečnou výjimkou stydlivé Jitky a živočišné Lenky. Rozšířený prostor naopak zaujímá osobní příběh melancholického bachaře Anděla, kterého znejišťuje jak komplikované soužití s jeho temperamentní a nepoddajnou cikánskou novomanželkou, tak postavení autoritativního dozorce v ženském kriminále. Blízkosti ženského a mužského světa na šrotišti neopomíná Menzel využít k rozehrání samostatných eroticky zabarvených scén (společná řetězová překládka železných dílů falického tvaru).

Dobovou politickou realitu zachycuje režisér v záměrně exponovaných groteskních kontrastech, paradoxech a absurditách a ukazuje ji jako produkt ideologické mystifikace. Například v sekvenci natáčení aranžované filmové reportáže, či v sekvenci pionýrské exkurze na šrotišti: když vedoucí svazačka ukazuje dětem ty „hnusné, imperialismem nasáklé tváře“ trestankyň, použil Menzel obrazově-zvukového kontrapunktu a tuto promluvu doprovodil výmluvným záběrem na skupinku bezbranných žen, strnulých v tichém úžase. Často také odkazuje k dobové emblematické, viz všudypřítomné agitační slogany, jejichž sémantickou vyprázdňenost zdůrazňuje tím, že často ukazuje pouze jejich torza („Práce je“, „Hutě tě vo“, „Čest a slá“ ap.; srov. POSTAVU K PODPÍRÁNÍ Pavla Juráčka /1963/, kde hrdina v úvodu prochází skladištěm odložených transparentů). Politicky nejkontroverznější se stala scéna vítání (nejmenované) státní návštěvy, která byla koncipována jako přímá invectiva vůči poúnorovému ministrovi školství, věd a umění Zdeňku Nejedlému (senilní funkcionář má jeho vizuální podobu i signifikantní mluvu); takový druh pamfletického zesměšnění čelného komunistického politika byl bezprecedentní.

Menzlova celkově harmonizující interpretace plně rezonuje zvláště ve dvou klíčovém katarzních momentech: ve scéně, kdy brigádníci s vězenkyněmi a nakonec i s Andělem vytvářejí magický kruh rukou nad ohněm,



Skřivánci na niti (Jiří Menzel, 1969)

Foto archiv

a ve finále, kdy Profesor, fáraxe spolu s Mlíkařem a Pavlem Hvězdářem do vězeňské šachty, praví: „Osud mi dává pokyn, abych přesněji filosofoval. Ach lidi, já jsem ale tak šťastnej. Já jsem se narodil. Všechn ten žal, všechna ta zlost, všechno to shořelo ohněm, který mě očistil. Jsem šťasten. Našel jsem se.“ Režisérovu koncepci významně dotváří poetická kamera Jaromíra Šofra a melodická hudba Jiřího Šusta, který k dokreslení dobové atmosféry užil i budovatelských písní.

Kritika přijala film vesměs velmi vlídně, zařadila jej k „nejvýznamnějším dílům naší novodobé kinematografie“ (Přádná), ocenila „obdivuhodnou vyváženost, s jakou se uplatňuje komediální nadsázka v pojednání vážné tematiky“ (Jaroš) a opakovaně poukázala na soulad Menzlova pohledu s idejemi listopadové revoluce (Hepnerová, Sládeček, Holoubek). Objevily se však i názory prudce nesouhlasné, které označily film za „revoluální slepenec [s] banalizujícím, operetním aražmá“ (Stankovič), respektive za „dokument o určitém typu duchovní oportunit, žádající si smířit nesmířitelné“ (Švanda). SKŘIVÁNKY NA NITI lze považovat, s ohledem na námět, za film umělecky i eticky diskutabilní, lze mít výhrady k tomu, že nedosáhl vnitřně plně kompaktního a celistvého tvaru, z historického hlediska nicméně náleží k dílům předního významu.

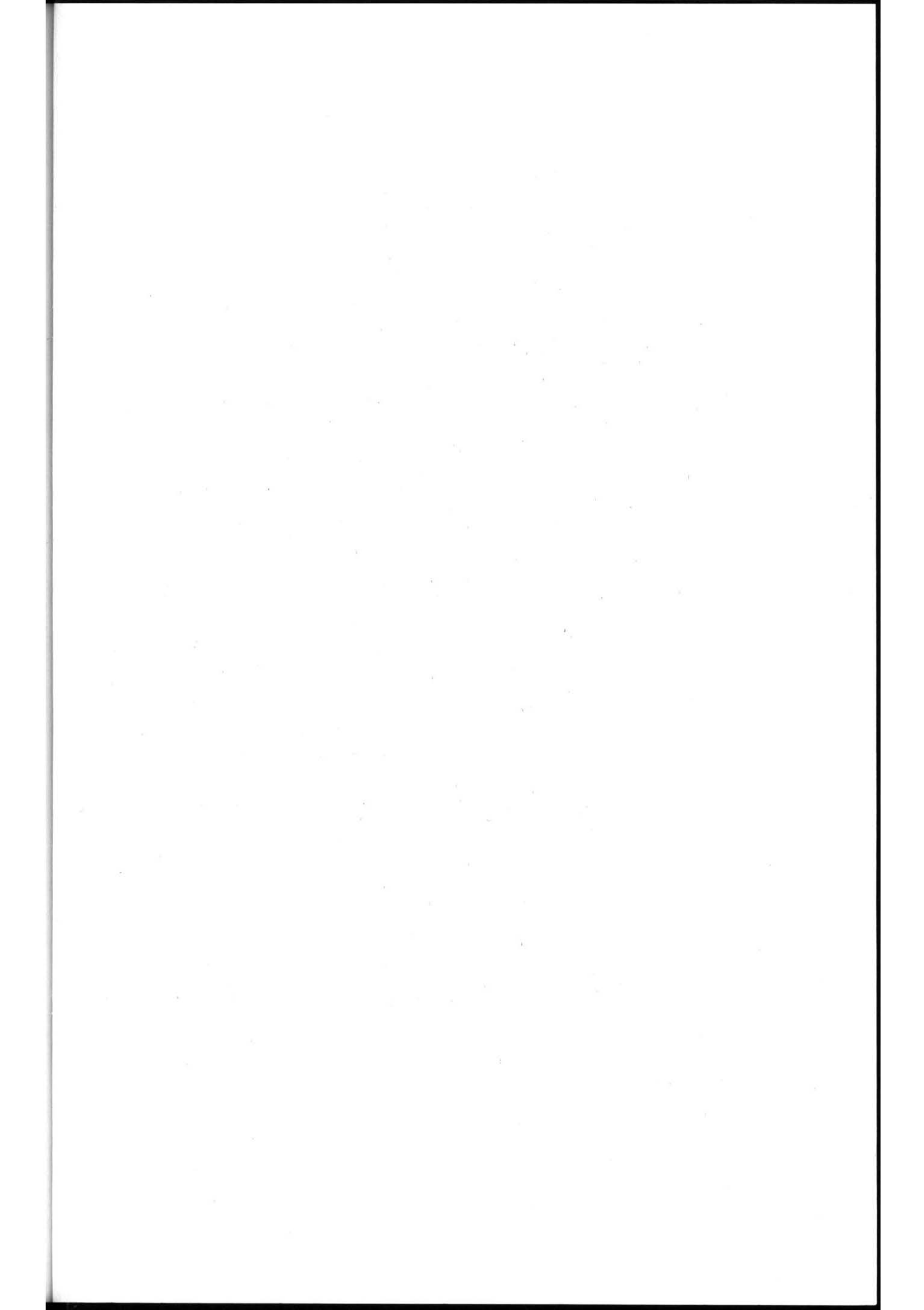
SKŘIVÁNKY NA NITI natočil Jiří Menzel jako svou v pořadí druhou adaptaci próz Bohumila Hrabala, předcházela tragikomedie OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY (1966) a s odstupem následovaly idyly POSTŘÍŽINY (1980) a SLAVNOSTI SNĚŽENK (1983). Film tematicky náleží k řadě děl šedesátých let, jež usilovala o kritickou reflexi a přehodnocení poúnorového stalinistického období (srov. ŽERT Jaromila Jireše /1968/; VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI Vojtěcha Jasného /1968/; UCHO Karla Kachyni /1970/ ad.), přičemž prvně přímo zachycuje problematiku pracovních táborů a politických vězňů (srov. BUMERANG Hynka Bočana /1997/). V kontextu Menzlova díla jde o jediné dílo, tematizující politickou realitu. Projekt byl dokončen až v době nástupu normalizačního vedení kinematografie: ačkoli režisér souhlasil s předběžnými úpravami (vystříhl scénu se senilním ministrem), film putoval okamžitě do trezoru a Menzel nemohl několik let točit (změna nastala roku 1974, kdy

při veřejném pokání označil SKŘIVÁNKY NA NITI za film poznamenaný „nedostatkem rozvahy a rozmyslu“ /Záběr, 1974/ a souběžně začal s realizací nebudovatelského snímku KDO HLEDÁ ZLATÉ DNO).

BIBLIOGRAFIE: *Skřivánci na niti*. Filmový přehled, 1990, č. 3, s. 23 – 24. • -sw-, *Skřivánci na šrotišti a skoupé odpovědi Jiřího Menzla*. Filmové a televizní noviny 3, 1969, č. 12 (11. 6.), s. 3. • Oldřich Knitl, *Film, ve kterém neuslyšíte zpívat Václava Neckáře*. Kino 24, 1969, č. 16 (7. 8.), s. 4 – 5. • Jana Zvoníčková, *Skřivánci na nitích*. Mladý svět, 1969, č. 43, s. 10 – 11. • Jiří Hrbas, *S Jiřím Menzlem o dnešku i včerejšku*. Záběr 7, 1974, č. 17 (16. 8.), s. 3. • Petr Svozil, *Laskavé slavnosti ostře sledovaného režiséra*. Lidové noviny 2, 1989, č. 2 (únor), s. 16. • Jan Foll, *Skřivánci na laskavé niti*. Lidové noviny 3, 17. 1. 1990, č. 4, s. 4. • Věra Míšková, *Skřivánci na niti do kin*. Rudé právo 70, 3. 1. 1990, č. 2, s. 5. • Eva Hepnerová, *Opoždění, ale vítání skřivánci*. Svobodné slovo 46, 5. 1. 1990, č. 4, s. 5. • Jan Reinisch, *Adieu, bláhové dětství! Mladá fronta 46, 6. 1. 1990, č. 5, s. 4. • Petr Sládeček, Skřivánci na společné niti*. Lidová demokracie 46, 19. 1. 1990, č. 16, s. 5. • L. Tunys, *Skřivánci na přetržené niti*. Zemědělské noviny 46, 20. 1. 1990, č. 17, s. 10. • Jaromír Blažejovský, *Šťastní proletáři Jiřího Menzla*. Rovnost 105, 8. 2. 1990, č. 33, s. 5. • Stanislava Přádná, *Skřivánci na niti*. Scéna 14, 1989, č. 25/26 (3. 1. 1990), s. 6. • Jan Jaroš, *Skřivánci na niti*. Kino 45, 1990, č. 1 (16. 1.), s. 4 – 5. • Jan Lukeš, *Skřivánci na niti*. Záběr 23, 1990, č. 3 (8. 2.), s. 6. • Jaroslav Holoubek, *Osud se vleče za skřivánky vzhůru do oblak*. Tvar 1, 1990, č. 2 (15. 3.), s. 8. • Andrej Stankovič, *To jsou ty konce starých časů? Respekt 1, 1990, č. 7 (25. 4.), s. 12 – 13. • šv [Pavel Švanda], Ta naše písnička*. Proglas, 1990, č. 4, s. 117. • Jiří Voráč, *Skřivánci na niti*. Film a doba 36, 1990, č. 11 (listopad), s. 640 – 643. • Jan Lukeš, „To, co dělám, má mít smysl.“ *Jiří Menzel od Skřivánek na niti ke Kdo hledá zlaté dno*. Iluminace 9, 1997, č. 1, s. 136 – 155. • Kateřina Pošová, *Jiří Menzel*. ČFÚ, Praha 1992, s. 18 – 21.

CENY: 40. Mezinárodní filmový festival v Západním Berlíně 1990 – Zlatý medvěd (ex aequo *Hrací skříňka*, rež.: Costa-Gavras); Cena československé filmové kritiky za nejlepší český a slovenský film roku 1990; Dny českého a slovenského filmu Bratislava 1990 – Cena za režii v kategorii tzv. trezorových filmů (ex aequo *Ucho*); Finále Plzeň 1990 – Hlavní cena Ledňáček (ex aequo kompletní kolekce předvedených děl).

Jiří Voráč



SUBSCRIPTION INFORMATION

ILUMINACE is published four times a year.
ISSN 0862-397X

Address:

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
Czech Republic
tel. ++420/2/683 21 50
++420/2/828 101
fax ++420/2/684 77 31
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
[http: www.allpro.cz](http://www.allpro.cz)

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,- / DM 82,-
Individual: US\$ 32,- / DM 57,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 68,-
Individual: US\$ 44,-

Prices include postage.

PŘEDPLATNÉ PRO TUZEMSKO ZAJIŠŤUJE

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1;
tel. ++420/2/683 21 50
++420/2/828 101
fax ++420/2/684 77 31
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
[http: www.allpro.cz](http://www.allpro.cz)

Vychází 4x ročně.
Roční předplatné 180,- Kč + 20,- Kč poštovné.

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu

Vydává Národní filmový archiv
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 02 / 894 689, fax 02 / 697 30 57

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu,
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1
tel. 02 / 2423 1988, fax 02 / 2423 1948

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická
Tisk: Unitisk, s. r. o.
Rukopis byl odevzdán do výroby v únoru 2000.

Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

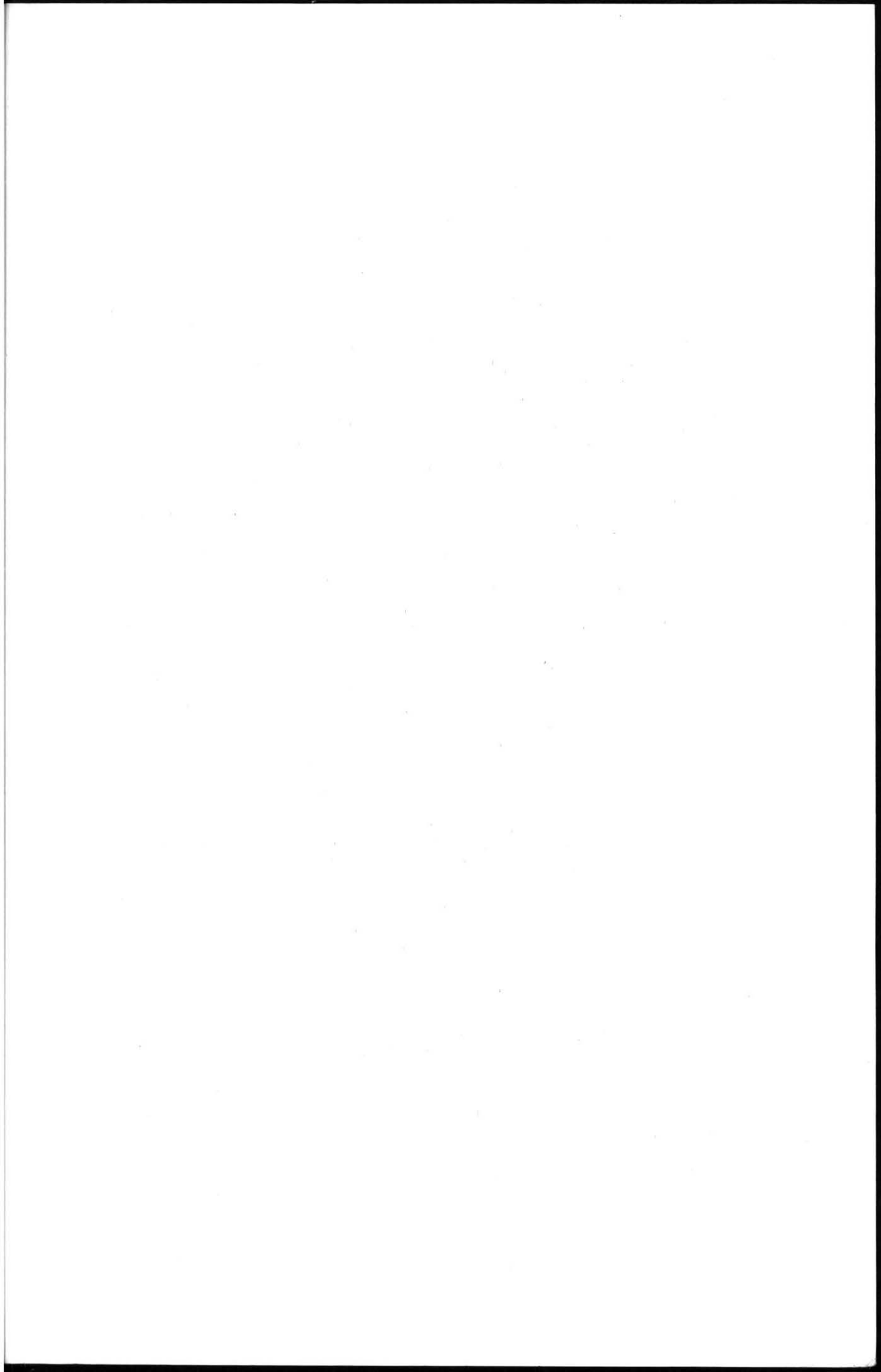
Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98.

Vychází 4x ročně.
Cena jednoho čísla 60,– Kč.

MK ČR 55255; MČ 47285
ISSN 0862-397X

*Na obálce je fotografie
Alexandra Hammida
(N.Y.C., 1936)*





35029/2000/1



10092726 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidružuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvížení ducha i skutečnosti do jasů, nutnost nazření celku ve světlo rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně celkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světlo stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínu, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůrodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.