

Články

OD OBRAZU K POHLEDU

Petr Král

(Paulu Hammondovi)

Příbuznosti...

Pokud jde o přímou podobnost, vztahy filmu a malířského surrealismu jsou značně limitované. Několik málo surrealistických filmů, které známe, vzniklo jistě bez výjimky za spoluúčasti malířů: Dalí je spoluscenáristou Buñuelova *Zlatého věku* i *Andaluského psa*, Max Ernst a Man Ray (jenž sám natočil *Mořskou hvězdicí*) dodají pro epizody, jež jsou jim svěřeny ve *Snech na prodej* Hanse Richtera, jak návrhy dekorací, tak scénář. Malířům vděčíme i za počiny, které nepřesáhly rámec amatérských snímků: *Snědené obzory* Wilhelma Freddieho, šoty Reného Magritta.

Mimo tato konkrétní setkání si nicméně film a surrealistické malířství jsou spíše vzdálené. V přímém smyslu se k sobě ještě nejvíc – byť letmo – přiblíží na okraji filmového umění, v oblasti takzvaných žánrů. Zvláště plodné jsou v tomto ohledu groteska a animovaný film. U známých i méně známých autorů od Macka Sennetta k Texu Averymu a od bratří Fleischerových k Tatimu nebo k Mel Brooksovi je hlavní výrazový prostředek obou filmových druhů, gag, pravidelně využíván jako „lidová“ varianta toho, čím je surrealistům básnický obraz: „přemístění“ a sblížení vzdálených skutečností, přesahující pouhou metaforu a všudypřítomné na jejich plátnech i kolážích.

U Texe Averyho se objeví záběr, který se zdá být přímým citátem pozoruhodné kresby od Maya, významného – byť bohužel nepřilíš známého – „parasurrealisty“, jenž se mimo jiné podílel na činnosti skupiny Le Grand Jeu: jen prázdný otvor tu zeje namísto čísi hlavy, jako okno otevřené zároveň do nebe v pozadí a do nicoty. Buřinka, již si komik v *Chaplinovi v zastavárně* uloží do ptačí klece, je zas nepopíratelně magritovská; Harry Langdon podobně bezděčně parafrázuje Magritta ve filmu *Tři jsou houf*, kde v hrdinově bytě stojí pouliční lucerna. U jiných komiků grotesky, jako u Larryho Semona, se gagy blíží spíše „panickým“ a znepokojivým situacím z obrazů Salvadora Dalího. Nakupenina v dolní části Dalího Imperiálního pomníku ženy-dítěte (1929) – kde taxi s vodotryskem tlačí žehlicí prkno proti posteli – se například ničím podstatným neliší od následující scény z *Larryho v Mexiku*: zatímco komik je tažen mimo záběr i s jídelním stolem, jehož ubrus si strčil za košili místo ubrousku, kahany hořící na stole podpalují zadky generálů sehnutých po celé délce místnosti nad mapami. Dalí sám si byl ostatně vztahu vědom a v předmluvě ke své knize *Babaouo*¹⁾

1) Salvador Dalí, *Abrégé d'une histoire critique du cinéma* (Stručné kritické dějiny filmu). In: Týž, *Babaouo*. Paříž 1932.



Frigo na mašině (The General; Clude Bruckman – Buster Keaton, 1926)

pozdravil grotesku jako vzácný příklad „konkrétně-iracionálního“ filmu. Obdivoval zejména bratry Marxe, u nichž linie „panické“ grotesky bezpochyby vrcholí a kteří jsou dalíovšti jak svou frenezií tak provokativním porušováním platných tabu, včetně sexuálních; „předrevoluční“ agitace třicátých let tu našla v oblasti komedie podobnou ozvěnu jako u Dalího ve sféře malířství.

Buster Keaton zase často připomíná de Chirika. A nejenom svými lokomotivami (*Frigo na mašině*), jejichž odjezdy u něj mohou být stejně fiktivní jako na malířových plátnech (*Frigo obětní beránek*); samy dekorace Keatonových filmů, pojaté jako geometrické, na podstatu zredukované nákresy, se topí ve světle „mimo čas“ blízkém osvětlení Chirikových metafysických obrazů. Což jistě nevylučuje další příbuzenství: Dalího po měkkém koni z filmu *Frigo, obětní beránek* připomene i záběr z *Frigo na mašině*, který je v bezprostředním vztahu k *Andaluskému psu*. Mluvím o překvapivém velkém detailu, v němž se při schůzce vojenského štábu zjeví Keatonovo oko pod stolem, kam se komik ukryl, za dírou v ubrusu. Vzhledem k tomu, že díru vypálil do tkaniny doutník jednoho z generálů, před nímž Keaton sám uhnul na poslední chvíli, lze záběr chápat jako paralelu k záběru rozříznutého oka, jímž jak známo v *Andaluském psu* vrcholí úvodní sekvence; idea oslepeného oka je jenom u Keatona evokována na dálku, jako pouhá možnost, to jí však v jistém smyslu dává o to „surrealističtější“ charakter. Struktura pomačkaného a skvrnami pokrytého ubrusu, podobná obrazům tzv. informelu, sblížuje navíc Keatonův záběr s obrazy Josefa Istlera,



Andaluský pes (Un chien andalou; Luis Buñuel – Salvador Dalí, 1928)

jmenovitě s *Magickým okem*²⁾ z roku 1967. Snad jen Boormanovi se ve filmu podařilo tak přirozeně spojit výtvarnou abstrakci a konkrétnost, nefigurativní vizi a fotografický verismus vlastní kinu: myslím na abstraktní obraz, jež ve filmu *Bez okolků* tvoří zbytky roztržených flakonů na dně vany a který – jako Ernstovy Lesy – je závratný i tím, jak dává nadhledu smysl „frontálního“ záběru³⁾.

Jiný styčný bod mezi groteskou a surrealistickým malířstvím je sen. V celé běžné produkci němé kinematografie se trochu přesvědčivé snové sekvence najdou právě jen u komiků, zejména u Langdona a Keatona. Jejich filmy – sněné často hrdiny od začátku do konce, jako Keatonův *Frigo jako Sherlock Holmes* – jsou ostatně blízké snům i tehdy, když se odehrávají „přímo“ ve skutečnosti: stačí připomenout tu slavnou sekvenci uragánu z Keatonova filmu *Frigo plavčík na sladké vodě* nebo tu, jež na ni navazuje v Langdonově *Šlapy, šlapy, šlap*. I ve zvukovém filmu zůstane ostatně sen na dlouhá léta vyhrazen „okrajovým žánrům“: *Yolanda a zloděj* s Fredem Astairem se snovým mechanismům přiblíží víc než Bergmanovy *Lesní jahody*. Co nás od nich – i od surrealismu – u Bergmana vzdaluje, jsou právě filmařovy ambice, které sen příliš estetizují. U komiků je zato snovost gagů o to autentičtější (a surrealističtější), že vyplývá jen z nepředpojaté hry, které nejde a priori o víc než o vlastní svobodu.

2) Reprodukce obrazu je otištěna v Effenbergrových *Výtvarných projevech surrealismu* (Praha 1969).

3) Podobá se tím i „obrazům-pastem“ Daniela Spoerriho, který věšel na zdi stolní desky pokryté talíři, příbory a zbytky jídel.

Do jisté míry, pravda, se jediné odrazy surrealistického malířství najdou právě jen ve strojených a povrchních dílech, aspoň v rámci „umělecké“ produkce: ne u Buñuela a Saury, ale u Cocteaua a Arrabala⁴⁾. Tu a tam, na úrovni izolované vize, připomene jistě surrealistický obraz i skutečně inspirovaný film: záběr na utonulou ženu pod vodou v *Lovcově noci* Charlese Laughtona, vzdušní „plavci“ opravující v Tarkovského *Zrcadle* obrovský létající balon, konec Antonioniho filmu *Zabriskie Point*, kde tříšť z vybuchujících televizorů, praček, plných ledniček a jiných typických konzumních fetišů, jak klesá ve zpomalených záběrech zpátky k zemi, kreslí ve vzduchu neznámou vegetaci v duchu Tanguyho obrazů co zárodečnou vidinu lepšího, utopického světa. Sotva však opustíme tuto elementární rovinu, vztahy filmu a surrealistického malířství jsou rázem mnohem méně postižitelné.

... a rozdíly

Langdon samosebou sotva znal Magrittov obraz, jehož se dekorace z *Tři jsou houf* zdá být replikou; daleko spíš byl obraz, namalovaný v témž roce, kdy vznikla Langdonova komedie (1927), inspirován filmem (Magrittova aktivní láska ke kinu je známá). Stejně spontánní je i „surrealismus“ Maxe Fleischera nebo Texe Averyho – a právě proto snese dodnes srovnání s „autenticky“ surrealistickými díly.

Vynikne to zvláště tehdy, srovnáme-li jejich snímky s jinými, kde se animovaný film k surrealismu přiblížil programově: třeba se *Sausage City* Adama Becketta (1974), v němž lze vidět jen dost průměrný obraz ve stylu – řekněme – Kurta Seligmanna, připomínající hromadu vnitřností, jak se zas a zas nadouvá a sesedá. Většina podobných pokusů, včetně těch nejinspirovanějších (jako filmy Jana Švankmajera⁵⁾), trpí nicméně příliš deduktivním postojem ke svým původním vzorům; surrealismus, jenž tu spíš, než rozvíjen, je pouze aplikován v novém rámci, se tu zplošťuje na stylistický grif – ne-li na pouhý ornament –, z něhož vyprchal všechn magnetismus. Existují jistě surrealističtí malíři – jako Matta nebo Jean-Claude Silbermann –, kteří kdyby dělali animované filmy, mohli by dojít k mnohem působivějším výsledkům; žádný film tohoto typu však dodnes nespátřil světlo světa.⁶⁾ Kinematografie, v animovaném jako ve hraném filmu, se ve skutečnosti vzdaluje surrealismu tím víc, čím víc se k němu hlásí. Není konečně příznačné, že filmové odkazy k surrealistické tvorbě se množí až dnes, kdy je hnutí obecně uznáno a přestalo nést vývojový pohyb?

Přesto se však film nesčetněkrát ukázal být surrealističtější než jiná umění. Víc než to:

4) Nebo u Alejandra Jodorowského. Jodorowského filmy, mnohem propracovanější než Arrabalovy, jsou nicméně cizí surrealismu ze specifických důvodů; jejich statický charakter neplyne tolik z redukce obraznosti na pouhé obrázkaření, jako z „jungovské“ koncepce obrazu, která mu dává nehybnost rituálu.

5) Aspoň ty první, jediné, které jsem při psaní textu znal. – P. K.

6) Jediným pokusem v naznačeném směru byla pokud vím Dalího (těsně poválečná) spolupráce s Disneyem na přípravě filmu *Destino*, z něhož nakonec sešlo. Ví tak o jediném animovaném filmu, který se zcela vyhnul běžným humoristickým a metaforickým anekdotám a vytvořil svébytný svět srovnatelný se světem Dalího nebo Ernstových obrazů: *Divadlo pana a paní Kabalových* od Waleriana Borowczyka.

právě film z velké části utvářel to, co lze nazvat surrealistickým pohledem na svět (nebo surrealistickým viděním), aspoň v tom smyslu, v jakém tu vrcholí jisté tendence moderní sensibility vůbec. Dřív než otázku stop, jež surrealisté nechali ve filmu, by bylo de facto třeba si klást otázku opačnou: čím poznamenal film surrealisty. Nejlépe se mu totiž daří s nimi setkat, když mu o to nejde: ne když se jimi nechává ovlivnit, ale naopak tehdy, kdy je ovlivňuje sám, objevy podobnými jejich, ale vyplývajícími z jeho vlastní dynamiky. První, kdo bezpochyby spoluutvářel jejich vidění, nebyl ostatně nikdo jiný než Méliès, průkopník jak ve filmové režii, tak v samotném surrealistickém malířství (původně chtěl malířem skutečně být). Obraz slunečního povrchu, jež spatříme v *Cestě do Nemožna* poté, co jej opustila skupina badatelů, je už ve skutečnosti prvním z Ernstových Lesů⁷⁾ – dokonce i v tom, že nad zkamenělým obzorem tu vyvstává místo slunce jen prázdný prstenec. Příběh *Ďábelského nájemníka*, který si sestavuje byt z velkých papírových maket židlí a polic, je zas jakousi inscenací práce kolážisty...

Mezi surrealisty jsou to právě malíři, u nichž je vliv filmu nejzřetelnější. Gérard Legrand tak mohl hledat až u Murnaua zdroj snových interiérů Toyen a „svrchovaného způsobu“, jímž v nich „naznačuje hloubku prostoru, aniž ji zakotví“⁸⁾. Film, zrozený zároveň s prvními surrealisty, však zformuje i surrealistické myšlení. Nemyslím jenom na montáž a na její evidentní vztah ke koláži, v níž toto myšlení našlo svou ústřední formulku. Filmem se inspirovala i surrealistická ctižádost dát životu novou dramatickost, ve chvíli, kdy do něj s postupující industrializací vniká dosud nepoznaná nuda. Dobrodružství, jímž chtějí surrealisté život obohatit, je jistě především vnitřní, zatímco film sní jen o velkých činech. „Konkrétní iracionalita“, již tvůrci surrealismu odhalují v realitě, je nicméně často jakési lyrické reziduum pravých dobrodružných zápletek. Jsou-li mezi prvními, kdo si všimnou, že „drama“ jsou už rozžatá světla automobilu parkujícího v pusté noční ulici, je to také díky vzpomínce na filmy, kde takové situace jsou součástí „skutečných“ dramat.⁹⁾

Film, jak je vidět, se nepotřebuje dát vést surrealistickým malířstvím, aby se surrealismu přiblížil; spíš na ně musí zapomenout a být především sám sebou. I tam, kde vzájemné vztahy jsou tak zřejmé jako mezi Dalím a bratry Marxy (nebo Larrym Semonem), neprocházejí pouze malířstvím; spíš než pouhé obrazy rozvíjejí komici na plátně **situace**, kde se „dalíovská“ vize stává postojem a formou chování. Kde je pro malíře pomalované plátno do značné míry projekcí jeho vlastního těla (nebo tělem náhradním), umožňuje film „malovat“ přímo těly. Když jsme tak kdysi s přáteli z pražské surrealistické skupiny snili o možném filmovém využití Mikuláše Medka, mysleli jsme i na něj jen jako na jedinečné tělo: ne na to, co ze svých běsů a úzkostí vkládal do obrazů, ale na to, jak se obrazy přímo v jeho jednání, a nejenom při malování. Podobně je Dalí v *Andaluském psu* nebo ve *Zlatém věku* přítomen jak skrze filmové vize, tak prostřednictvím hereckého stylu Pierra Batcheffa a Gastona Modota, stejně úzkostně a svrchovaně toporného jako malířovo charakteristické chování v životě.¹⁰⁾

7) Spojení tu zřejmě vede přes Celníka Rousseaua.

8) Gérard L e g r a n d, *Espaces transmutés, envergure de Toyen* (Proměněné prostory a dosah Toyen). „Phases“ 1975, č. 5 (nová série).

9) Veškerá filmová akce je jistě zároveň stínová a odpovídá psychologicky pouhé fikci jednání.

Už situace scénáře jsou ostatně něčím jiným než pouhou transkripcí malířových obrazů. Přesto, že se často tvrdí opak, surrealisté nebyli necitliví k specifické zvolených výrazových prostředků – ne-li v teorii, alespoň ve vlastní tvorbě. Stejně jako fotografie Štyrského nebo Paula Nashe v ničem nenapodobují svět jejich obrazů – k nimž jsou spíš komplementární než paralelní –, filmy Buñuela a Dalího se s malířovou tvorbou setkávají jen na dálku: ve společném duchu a v některých motivech, ale ne ve výsledném tvaru, jenž respektuje to, co je ve filmu a v malířství rozdílné. Je-li tu opravdu nutné hledat odraz jiného umění, bylo by jím mnohem spíš divadlo: právě jistá teatralita, střídavě výhružná a směšná, dává v obou filmech hře herců zvláštní, nenapodobitelnou tíživost. Ani tady se nicméně nejedná o něco protifilmového; strnulost divadla je do filmu vnesena záměrně, aby s ním vstoupila do napětí, nově – trochu na způsob koláže – osvětlila jeho konvence, a tím je obnovila.

Obrazy v rozvoji

Filmové záběry se od obrazů malířů liší hlavně jedním: svým časovým rozměrem. Vyplývá z něj pohyb a přehavost. „Surrealistické“ vize se už u komiků grotesky jen letmo vynořovaly z proudu událostí a gest, v němž vzápětí znovu zmizely a jehož byly jen jediným, byť vrcholným momentem. Ve Wendersově *Šarlatovém písmenu* se stejně přehavě – uprostřed dlouhé jízdy – objeví v pozadí záběru magrittovský obraz statisty, jehož hlavu na chvíli nahradí lucerna zavěšená nad vchodem do domku. U Wajdy se obdobné „koláže“ zdají naopak určeny k tomu, aby v nich běh událostí a času na chvíli strnul: například když se Cybulski v *Popelu a démantu* vykloní ze záběru, aby cosi sebral ze země, a nechá nás samy se střevíčkem s vysokým podpatkem postaveným k nohám gotické Madony. Vzápětí se však zvedne, vizi znovu smaže – překryje – akce: nebyla ničím víc než nejistou návnadou, fatou morganou, jejíž křehkost to krátké prodlení jen podtrhlo. Vpojení obrazu do času jej přirozeně změnilo i obsahově; jeho pohyblivost znamená i zvýšenou relativitu, zdůrazňuje, že je jen **dočasným** vyústěním všudypřítomné výměny mezi realitou a imaginací.

Není tomu jinak ani tehdy, když obrazy, místo aby pohyb trpně nesly, se z něj záměrně rozvíjejí. Záběry skutečně adekvátní surrealistickým obrazům mají právě tuto, takřikajíc aktivně dynamickou povahu. Třebaže jejich principem, jako u obrazů, zůstává lautréamontovské „nahodilé setkání“ – sémantický šok vzniklý konfrontací nesusoudných objektů –, nedochází k němu náraz, ve formě izolované vize (jakkoli letmé), ale postupně se před námi utváří, zapouští takřikajíc kořeny ve filmovém časoprostoru jako v postupně dobývaném území. Za elementární příklad tu může posloužit začátek Hitchcockova filmu *Záchranný člun*. Kamera, jak přehlíží hladinu moře, kde právě utonula loď, tu spojuje touž jízdou nesusoudné předměty, které zůstaly na hladině: tenisové míčky, výtisk New Yorkeru, rozházené karty...

- 10) Viz autobiografii *The Secret Life of Salvador Dali* (Tajný život Salvadora Dalího), New York 1942. Dobrovolnou smrt Pierra Batcheffa, k níž došlo krátce po natočení *Andaluského psa*, lze mimochodem v této souvislosti považovat za Dalího sebevraždu prostřednictvím jiné osoby. Využití Maxe Ernsta jako herce ve *Zlatém věku* lze zas považovat za Dalího proradný pokus přisvojit si samo tělo jednoho ze svých velkých konkurentů a učinit z něj součást svého vlastního světa.

Když Gaston Modot na konci *Zlatého věku* vyhazuje postupně z okna hořící smrček, živého biskupa i s berlou, obří pluh a dřevěnou žirafu, jde o „nahodilé setkání“ par excellence. Přes svou „lyrickou“ podstatu však nabylo podoby akce: sledu dílčích situací, jenž se odvíjí jako příběh – ne-li jako malé drama –, z něžž zamýšlený obraz vyvstane až na závěr. Navíc se obraz v podstatě utváří jen v naší hlavě, kdežto na plátně existuje spíš potenciálně: třebaže se smrček, biskup a pluh spolu krátce objeví v témž záběru, kde je z nadhledu vidíme ležet na zemi, spojuje je především akce, na níž se podílejí, a montáž, která jí dává existenci. Do krajních důsledků dovedly tento princip scény z grotesek, kde mentální dynamismus gagu – komické konstrukce – splývá s reálným pohybem prvků, z nichž je sestaven: například v závěru rvačky ze Spielbergova *1941*, kde se – v sérii podivuhodných karambolů – doslova střetnou samy předměty a dokončí tak za herce destrukci tanečního sálu. To, co se od jedné srážky ke druhé valí tančírnou, je zároveň i jediný neúprosně postupující obraz v lautréamontovském smyslu...

Známa sekvence z *Andaluského psa* je vystavěna kolem jediné „izolované vize“: lunatická dívka chlapeckého vzhledu zkoumá na ulici špičkou hůlky pahýl uříznuté ruky. Vize ničemně nabývá na smyslu až v kontextu dynamického celku – montáže – kam je včleněna, a díky rozporným vztahům, které navazuje s dalšími, o sobě spíš banálními výjevy: srocní tvořící se postupně kolem dívky, erotické hry dvou milenců, kteří ji uhranutě pozorují oknem. V tomtéž filmu spatříme také ruku plnou mravenců, skřípnutou mezi dveřmi během pronásledování „hrdinky“ „hrdinou“, ve chvíli, kdy se žena snaží zavřít ve svém pokoji. Třebaže mravenci se v době natáčení filmu hemží i v řadě Dalího obrazů, působí tu zcela jinak. Stejně jako ve *Snu* (1931) nebo v *Záhadě touhy* (1929), kde napadli přímo lidské tváře, jsou jistě i zde spojeni s pocitem úzkosti; tam ale, kde jsou na obrazech jejím obecným a statickým symbolem, jejich zjevení na plátně, začleněné do „dramatické“ akce, není ve skutečnosti víc než dílčí akcident. Úzkost, již jmenují, je tak jen chvilková, odpovídá jediné etapě v širším ději – jenž je tu jistě spíš rozvojem myšlenky než příběhem – a ztrácí tak jaksi na mnohovýznamnosti (a na samostatnosti), co získala na dynamismu.

Někdy jen montáž sama sblíží vzdálené prvky, které tak složí nečekaný obraz. V Lesterově filmu *Butch a Sundance – raná léta* dojde k „nahodilému setkání“ přes hranice dvou sekvencí: když na záběr Sundance Kida, koulejšího se po zemi v oblacích skořicově hnědého prachu, naváže záběr klobouku téže barvy, jenž se zdá uhánět sám napříč mlázím, prodlouží předešlý děj nepředvídaným echem a zároveň zahájí nový. Už autoři *Andaluského psa* založili na tomto principu jeden ze svých zvlášť šťastných nálezů: náhlý pád zraněného hrdiny, který začne v pokoji a v následujícím okamžiku (a záběru) skončí v neznámém parku, potom co ruka padajícího přejede po zádech sedící nahé ženy.¹¹⁾ Orson Welles dosáhl v *Cizinci* podobného účinku v rámci jediné záběru: kamera opouští ustrašeného zločince, jehož po přistání v newyorském přístavu vyslychají celníci, a zvedá se podél dřevěného lešení až na vrchol, nad noční přístav, kde se zastaví na přízračném – a výhružném – zjevení neznámého muže, jemuž doslova přepažilo tvář široké prkno. Buñuel sám vytvořil obdobný šok v *Zapomenutých*,

11) Podobně rozbitou kontinuitu, jejíž užití zesoustavní Resnais v *Marienbadu*, uplatnil předtím Keaton ve svém filmu *Frigo jako Sherlock Holmes*.

když v témže plánu nechal sklouznout kameru z napadeného slepce na kvokající slepci.

Princip takových „koláží“ ve skutečnosti splývá s obecným principem výstavby filmového časoprostoru. Odtud i častý výskyt podobných „šoků“ v komerčních filmech. Pouhé rozstříhání sekvence do záběrů stačí dát jejím prvkům relativní autonomii; i když je spojuje vnitřní soudržnost, díky střihu jí unikají a navazují spolu „vyšnuté“ vztahy podobné vztahům deštníku, šicího stroje a pitevního stolu v Lautréamontově „vzorovém“ obraze.¹²⁾ V Tatiho filmu *Můj strýček* vyvstane z hrdinova nedělního bloudění pod vlastními okny také nahodilé setkání zelené kropící konve, již jakýsi opilec zapomněl na kraji chodníku (a k níž se kamera obsedantně vrací v prostrizích), hromady bílých košil v hrdinově náručí a červené kulečnickové koule, řítící se Tatimu vstříc z bistra právě ve chvíli, kdy sem vchází. Ve starém francouzském filmu *Paris-Béguin* od Augusta Geniny dá podobně „analytické“ rozvržení akce do záběrů povahu koláže prosté divadelní zkoušky; různé skupiny techniků snažících se napodobit bouřku – jedna cloumá plátem vlnitého plechu, jiná hlučně tahá sem a tam vozík s velkým tlouštíkem – před námi díky svému oddělení montáží skládají náhle odreálněnou, málem kafkovsky tajemnou a groteskní vizi.

Střih se podobně podílí na jedné z nejuhrančivějších pasáží Langovy *Závěti doktora Mabuse*, působící tentokrát co pozoruhodná parafráze snu (jejž připomínal už Langův *Doktor Mabuse, dobrodruh*). Jde o epizodu zaplavené kanceláře, kde ústřední pár málem zahyne za to, že odhalil tajemství „neviditelného“ – ve skutečnosti neexistujícího – Šéfa zločinné organizace. To, čemu sekvence vděčí za svůj snový charakter – nebo prostě za svou básnickou svébytnost –, kromě podivnosti akce a prvků, jež ji skládají (pokoj naplnitelný vodou, Šéf simulovaný fonografem a kartonovou siluetou za závěsem, odkud „mluví“), je i eliptická a dramaticky stupňovaná prezentace děje v krátkých útržcích oddělených od sebe více méně dlouhými intervaly (během nichž se odehrává jiný děj): stoupající hladina vody, vzrůstající panika obou milenců, bloudění fonografu a lepenkové siluety, čím dál víc promáčené vodou, napříč dekorací... Záběr na siluetu ztroskotanou definitivně v koutě, kde uvízla v záhybech záclony, je sám o sobě celou dramatickou peripetií.

I když filmový surrealismus nemůže být jiný než dynamický, neznamená to jistě, že splývá s běžným filmovým vyprávěním. V citované „snové“ sekvenci i v *Andalusském psu* je „příběh“ – drama – ve skutečnosti rozvojem lyrické myšlenky, žijícím z trvalého **konfliktu** mezi narativní formou a tím, co skutečně skrývá: pouhý sled vizí.¹³⁾ Tento princip, který znali už první filmoví komici a jehož systematické užití známe jak od Buñuela nebo Herzoga (*Signál k životu*) tak z Resnaisova *Loni v Marienbadu*, byl co možná názorně předveden Erikem Duvivierem v krátkém snímku podle Ernstovy *Stohlavé ženy*. Zcela v duchu tohoto románu v kolážích, složeného jen z lepených ilustrací k pomyslnému ději, se režisér omezil na trojrozměrnou rekonstrukci původních koláží,

12) „Je krásný jako vtažitelnost drápů u dravých ptáků; nebo jako nejistota svalových pohybů v ranách na měkkých částech těla; nebo spíš jako opakovací past na krysy, kterou každé chycené zvíře vždy zas natáhne, takže může chytat do nekonečna a fungovat i schována pod slámou; a obzvláště jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole!“ Comte de Lautréamont, *Zpěvy Maldororovy*. Praha 1967, s. 210.

13) Viz též: P. Adams S i t n e y, *Cinéma graphique et cinéma subjectif* (Grafický a subjektivní film). In: *Cinéma dadaïste et surréaliste* (katalog výstavy). Musée national d'art moderne, Paříž 1976.

oživených několika spasmatickými záchvěvy.¹⁴⁾ „Akce“ tu – od obrazu k obrazu – nepostupuje pouze trhaně; také se zas a zas vrací k počáteční nehybnosti, vlastní ilustracím co pouhým **podkladům** ke snění, jež je de facto oživuje jen zdánlivě, víc potenciálním než skutečným pohybem. Spíš než nový vitální dynamismus je surrealistická imaginace jeho symbol, projev touhy po něm, opřený jen o statické uhranutí obrazem. Třebaže jde o extrémní příklad, Duvivierův film zřetelně vyjevuje některé rozpory surrealismu obecně: projekt rozšíření oblasti možného naroubovaný na romantický kult nemožného, snaha spojit imaginární a skutečné prohloubením jejich vzájemné distance.

V této konvulsivitě se filmový surrealismus skutečně poněkud blíží surrealismu v malířství. Ani obrazy Toyen nebo Reného Magritta nejsou zcela nehybné: i v nich vzniká potenciální pohyb díky různým možným dějům, jež obrazy napovídají naší představivosti. Základní nehybnost obrazů je nicméně významná; není jen záhadou, již se snažíme proniknout svým výkladem, je i jedinou jistotou, k níž se přitom nepřestáváme vracet. I ten nejsurrealističtější film naproti tomu vnímáme jako skutečný, nezvratný proud akcí a událostí (Duvivierův samosebou vyjímaje). Tuto nezvratnost relativizujeme až dodatečně, když si vybavujeme její „nedramatické“ prvky: trhliny v dějové návaznosti, samostatný lyrický účín jistých záběrů (sekvencí), vnitřní korespondence mezi obdobnými rekvizitami, gesty, motivy; jak odhaluje svou strukturu, mění se zčásti film sám z prchavého defilé v nehybný objekt. Mají-li být skutečně příznačné, musí se ovšem jeho „strukturní“ prvky samy podílet na jeho průběhu. Myslím tu zejména na „korespondence“, jež dnes kritika tak často vyhledává v nejbanálnějším filmovém zboží. Pokud jsou jen spekulativními vztahy, jimž neodpovídá nic v konkrétním fungování filmu **v čase**, během projekce, jsou fatálně mrtvou literou.

Prostor a prostory

Zároveň s časovou kontinuitou – ať má či nemá narativní povahu – buduje každý film i obraz jistého prostoru. Řada takových prostorů, oživených a „osvětlených“ dějem a pohyby kamery a zároveň trvale unikajících našemu pochopení (vidíme z nich jen fragmenty, jež je často skládají co opravdovou koláž), má vlastní tajemství, často blízké tajemství prostorů ve snu. Tvoří tak ovšem i další pouto mezi filmem a surrealistickým malířstvím. V dávném filmu *Peníze nebo život* s Voskovcem a Werichem se jedna z nejrozkošnějších – a nejpošetilejších – scén zdá odehrávat v kloboučnickém krámku uprostřed polí: stačilo to k tomu, aby v mládí otřásla mým vnímáním neméně než první spatřené obrazy Maxe Ernsta nebo Jindřicha Štyrského. Záhadný vchod do kláštera, kde otálíme na konci Bertolucciho *Konformisty*, za zvuku starého chraptivého gramofonu, má pro film stejný význam jako nejdramatičtější dějové pasáže; zároveň hmatatelné a navždy neproniknutelné tajemství, jež přidává k „sdělení“ díla, tlumí rovněž trochou kafkovského stínu naivní jas jeho politického poselství.

Onirismus filmových prostorů je jistě opět dynamická vlastnost; stejně jako v deko-

14) Japonec Šudži Terajama postupoval podobně ve své krátkometrážní poctě *Zpěvům Maldororovým*. Dal by se tu citovat i jiný různec chvějivých obrazů, Paradžanovův film *Barva granátového jablka*, kdyby nebyl zároveň tak vzdálen surrealismu svou duchovností, jakkoli „folklórní“.

racích samých spočívá v procesu, v němž nám jsou odhalovány – ať jde o děj nebo jen o pohyb kamery – a jenž, jak už řečeno, je může doslova vytvářet (nebo skládat) před našima očima. Celá zápleтка *Kvintetu* Roberta Altmanna je tu svým způsobem jen proto, aby působivě osvětlila konstrukci ledem pokryté věže, jednu z nejprízračnějších „dekorací“, které nám kdy film ukázal; a když se na začátku Leoneho *Tenkrát na západě* Jason Robards v mexické taverně přiblíží k nálevnímu pultu, namíří svůj kolt na barmana a nařídí mu zbavit ho pout, je to zas především způsob, jak upozornit na scénérii taverny, „snově“ přeplněnou předměty a těly tak, že by tu prošla nepozorovaně i vražda...

Mezi současnými filmaři patří jistě k nejinspirovanějším tvůrcům prostorů John Boorman. Jeho film *Bez okolku* před námi scénu za scénou tká hyperreálnou a matoucí tapisérii Ameriky ze zlého snu, zhuštěnou do jediného imaginárního města. V *Kacíři* se v jistém smyslu mění ve snový prostor celá planeta; dřív než z něj vyčteme příběh (či spíš protokol) o „kacířových“ zločinech, je film jen kyvadlovým pohybem mezi vrcholky etiopských hor a newyorských mrakodrapů, jež se metaforicky shlížejí jedny v druhé.¹⁵⁾ Na jednom i na druhém protipólu se tento pohyb pravidelně mění v sestup – jednou ke dnu spár ve skalách, jednou k vozovce na úpatí buildingů. Čas se tu doslova vrhá do prostoru, bez přerývu mezi svým tékáním a situacemi – obrazy –, jež před námi vyrůstají ze země při každém přistání.

Zpochybněná skutečnost

Surrealismus je jistě víc než jisté pojetí obrazu; je to celý postoj ke skutečnosti, jehož je obraz jen jedním – třeba privilegovaným – výrazovým prostředkem. Popíraná a proměňaná vystavená skutečnost má v projevech surrealistů tutéž důležitost jako nezvyklé osvětlení, jež na ni vrhají. Pro pražské surrealisty let padesátých a šedesátých (skupina UDS) byl dokonce projev významný jen konfliktem reality s imaginací, v němž imaginace odhaluje skutečnou povahu věcí; dávali tak přednost Formanovým krutým reportážím z režisérova prvního období, od *Konkursu* po *Lásky jedné plavovlásky*, před poněkud mondénní fantazií Věry Chytilové, která měla naopak velký úspěch u jejich francouzských kolegů. Jiní si v podobném duchu – ne-li ve jménu týchž hodnot – už dřív cenili víc *Upíra Nosferatu* než *Kabinetu doktora Caligariho* a Feuillada víc než Mélièse. Počínaje *Andaluským psem* se imaginace dovolává reality – a naopak – u Buñuela samého: jsou to právě prosté, téměř banální záběry – skupina pánů procházejících parkem, prádlo vyletující do noci z okna vily –, které patří ve filmu k nejpodmanivějším. Obdiv pražských surrealistů ke kurióznímu *Divokému oku* (Meyers, Maddow a Strick, 1961) podobně nepatřil vágně psychoanalytickému dějovému rámci, ale dokumentárním záběrům, jež rámoval, odhalujícím skryté fantastično každodennosti metodami filmu-pravdy.

Případ tohoto snímku není nepodobný případu *Paralelní cesty* (Ferdinand Knittl, 1961), jednoho z mála filmů, jež získaly jednoznačný obdiv Bretonovy poválečné skupi-

15) Viz: Jean-Loup B o u r g e t , *Des techniques maîtrisées* (Zvládnuté postupy). „Cinéma d'aujourd'hui“ 14, 1979, podzim. – Celé číslo je věnované aktualitě amerického filmu.

ny. Oba filmy nepojí jen inspirované užití dokumentů – v případě *Paralelní cesty* archivních –, ale i jejich celková podoba: forma „metafysického“ pátrání, jehož předmětem je samo tajemství života. Tázavý charakter je i tím, co dává obrazům obou filmů – hlavně druhého – tajemství nezávisle na jejich obsahu. Tajemství tu znovu plyne především z pohybu; nejenom vnějšího, ale i z dynamické podstaty obou děl co volného „proslovu“, jehož rozvoj postupně vytváří svůj vlastní předmět.

Přes častá opačná tvrzení není filmový surrealismus pouhou rekonstrukcí snu (nebo podobných stavů): je „textem“ bez předem dané předlohy, myšlenkou vynalézající svobodně sebe samu. Až hotový film, a v čistě analogickém smyslu – asi jako mohly být automatické texty nazvány „psanými sny“¹⁶⁾ –, může tak být porovnáván se snem: jakožto „natočený sen“, jenž má daleko k reprodukcí snové imaginace, ale blíží se jejím mechanismům ve svém vlastním, specificky filmovém fungování. Surrealistická plátna mají ostatně v tomto ohledu podobnou povahu. Specifická moc filmu je nicméně v jeho schopnosti vepsat svůj vnitřní dynamismus do vnější formy díla, do pohybu jeho obrazů samých.

Všechn surrealismus, převáděný často na pouhé objekty touhy určitého typu (někdy i svými přívrženci), je definován hlavně svou dynamikou: způsobem, jakým jde za vytouženým objektem, stejně jako způsobem, jímž si jej vybírá a jímž obecně zkoumá skutečnost, hlavní objekt své touhy – či lépe jímž ji uvádí v pochybnost. Nezapomeňme, že dřív než formulkou je surrealistický obraz formou kritiky; spíše než v metodách, na něž byl redukován – koláž nebo „nahodilé setkání“ –, spočívá v objevu skrytého, reálnějšího obsahu za konvenčním znakem a v „podvratnosti“, jež odtud vyplývá. Film jako *Malé životní etudy* Boba Rafelsona má v jistém smyslu k surrealismu (zejména k jeho kolážím) stejně blízko jako nejinspirovanější „vizionářské“ snímky: autoři konstruují po celý film situace jen proto, aby jim vzápětí dali nečekaný smysl, až postupně vyloučí všechna dramaturgická (a ideologická) schémata, v nichž by mohli zakotvit své znepokojení. Ve spojení s tradičnějšími „žánry“ najdeme jistě týž princip u Hitchcocka a zejména u komiků, z nichž jeden, W. C. Fields, jej využil rovněž jako zbraně proti komedii samé (*Kořenovi stejnou šanci nikdy nedávej*).

Princip vede na druhé straně až k Buñuelovi. Režisérův surrealismus, mnohem méně vizuální (smyslový) než u jeho dočasného spojence Dalího (vzácné buñuelovské „vize“ mají všechny něco aplikovaného a chtěného¹⁷⁾), není jen těsně svázán s rozvojem v čase, hlavně počínaje *Andělem zkázy* (jehož předobrazem, pravda, jsou už jisté dialogy *Zlatého věku*); jeho vlastním nástrojem je rovněž klamavá – ne-li mystifikátorská – hra s divákem, perfidní váhání sekvencí a záběrů mezi různými rovinami reality (vjem a představa, přímá a symbolická řeč) fungující zároveň jako „kritika světa“ a jako provokace diváckého úsudku, ve snaze přimět diváka k aktivní spolupráci. Tato specifika, pravda, zůstala dlouho nepovšimnuta. Většina kritiků, ať byli pro Buñuela, nebo proti němu (řada z nich ostatně vystřídal obě stanoviska), hledala režisérův surrealismus jen v jeho tématech; ironické zacházení s těmito tématy, jediné podstatné, jim

16) Viz: Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve* (Surrealismus a sen). Paříž 1974.

17) V krátkém dokumentu *Une petite confession filmée* (Malá filmová zpověď) říká Buñuel sám, že kdyby nebyl filmařem, nechtěl by být malířem, ale spisovatelem. Za pozornost stojí i to, že se pro svůj debut sice spojil s malířem, zahájil nicméně svou dráhu tím, že na plátně osobně rozřízl oko, jako by všechno malířství chtěl potlačit v zárodku.

unikalo tím víc, že je Buñuel dovedl uplatnit i proti surrealismu, jehož klasické postoje nakonec převrátil na hlavu. Což mu naštěstí nezabránilo inspirovat další filmy v témž duchu jako pozoruhodný snímek Roberta Benayouna *Seriózní jako slast*.

Vyvstává před námi evidentní fakt: spíš než v plnosti obrazu, z něžž se snadno stane pouhá vycpávka, spočívá surrealismus jen v prázdné otevřenosti, v obnově disponovanosti světa i pohledu, jemuž jej vystavujeme. Ve filmu, vzhledem k prchavosti filmových záběrů i k jejich časové dimenzi, nakonec tato otevřenost splývá s mizením, se zvláštním způsobem stírání obrazů (a objektů), jenž vnáší do skutečnosti obraznost a touhu jako dynamickou **nepřítomnost**. Je pravda, že obdobná nepřítomnost se otvírá i v každém inspirovaném obrazu, stejně jako k nám z každé hlubší básně mluví především ticho: autentická obraznost, ať se vyjadřuje jakýmkoliv jazykem, je především skokem do prázdna a do neurčenosti, bez něhož není možné dobrodružství. Sebespecifičtější surrealistický film se v tomto ohledu ničím zásadně neliší od surrealismu malířů, k nimž ne náhodou patří vedle Dalího i Miró.

Příkladná nepřítomnost ostatně do reality vniká i následkem excesivního „vycpávání mezer“ – zejména, není-li exces záměrný: v nejlepších filmových horrorech z třicátých let (*Ostrov dr. Moreaua*, *Bílý Zombie*) stejně jako ve zvlášť monstrózních technicolorových podíváních z let čtyřicátých a padesátých, u Hitchcocka jako u Makavejeva nebo v *Robertě* Pierra Zuccy (podle próz Balthusova bratra Klossowského) se skutečnost náhle řítí do spásného prázdna právě díky kaširované přetíženosti podívané, nebo lépe díky napětí mezi ní a „vlastní“ skutečností. Specifický přínos filmu v oblasti, jíž se zabýváme, spočívá nicméně v „prázdném“ vidění. Dokonce i u Duviviera, přes relativní zdařilost jeho „přetížených“ vizí, má nejvíc básnické autenticity film, který vychází z Michauxových zkušeností s hašišem a je mimořádně oproštěný...

Pátrání po ničem

Od jisté doby je imaginace básníků posedlá prázdnom s novou naléhavostí. Prázdno není jen východiskem obrazů, je v jistém smyslu i jejich vyústěním, v téže míře, v níž dnes imaginace sama pozbyla značnou část svého kreditu. Po tom, co se ukázala být iluzorní i moc měnit svět, již jí přirklí surrealisté, stalo se imaginárno v tomto navždy reálném světě znovu pouhou možností, pokusem o proměnu, jenž přidává k existujícímu jen nové osvětlení, než se v něm rozplyne. Pátrání odhaluje jen nemožnost rozhodujícího zjevení, jedinou možnou formou surrealismu se dnes zdá být „prázdný“ rozvoj surrealistické sensibility (nebo jejích rudimentů) mimo všechnen voluntaristický program. Což konečně není tak málo: stejně jako lze prožít pátrání plně i tehdy, je-li ve skutečnosti bez cíle, může vést bezcílný rozvoj imaginace k novému – a „pozitivnímu“ – vnitřnímu obsazení přítomnosti (spíš než „zářivých zítřků“). Celkové zaměření se změnilo, ale intenzita se jen přemístila.

Změna je nicméně zřejmá, ve filmu jako jinde. Je příznačné, že magrittovská vize se u Wenderse jen mihne v pozadí záběru (viz výš) a ve filmu, který je v režisérově díle sám okrajový. Ještě příznačnější je, že obrazy míjejí právě tak prchavě i u Felliniho: tak nejtajemnější vize *Romy* – skřetovská postava se zmítá v louži poblíž hořící skříně –, která sice před námi vyvstane v reálu temné uličky, není však o to méně zábleskem

nevšedního vprostřed trvajících každodennosti.¹⁸⁾ V pozoruhodné *Ženě odnaproti* Hanse Nevera se různorodé skutečnosti už ani neskládají do obrazů, jen naznačují jejich možnost: vitríny míjených obchodů neutvoří zázračné setkání, ale opakují se na způsob vizuálního koktání, rozsvícené lampy a lustry za skly neviditelných oken osaměle visí v noční tmě jako amputované pahýly zmizelého světa.

V jistém smyslu se imaginace v současném filmu prezentuje jako tázání, které přežilo svůj objekt. Vzhledem k nemožnosti transcendence, metafyzického přesahu reálných daností, se filmaři a jejich kamery zabydlují v trvalém očekávání, do reality vnášejí tajemství – ne-li smysl – jen samo jejich těkavé bloudění světem. Objekty naproti tomu smysl přestávají nést zároveň s antropocentristickými perspektivami, které určovaly jejich místo ve světě: pozornost kamery, u Antonioniho stejně jako u Wenderse, se soustavně přesouvá k „okrajovým“ zónám a k bílým místům skutečnosti, až dosud považovaným za bezvýznamné a okupujícím náhle sám střed scény; člověk se svou věčnou potřebou příběhů je odtud zároveň tlačěn k okraji jako pouhý svědek mlčení světa i svých vlastních závratí. Nemluvím v metaforách: toto přesouvání zájmu se projevuje zcela konkrétně, záběry ve vztahu k běžným významovým osám záměrně tak decentrovanými, že dávají jaksi celý svět do závorek. Aspoň jeden příklad, shrnující emblematicky řadu dalších: záběr z Antonioniho *Noci*, v němž se Jeanne Moreau, vprostřed bloudění nedělním městem, při němž ji svět doslova obléhá svým prázdnotou, zjeví náhle jako drobná silueta na úpatí rozlehlé bílé fasády, viděné z nadhledu a zabírající celé plátno.¹⁹⁾ Tato „mezerovitá“ scénografie, jak si povšiml Pascal Bonitzer, „není určena k tomu, aby vplynula do **totálního obrazu**, v němž by jednotlivé zlomky našly místo. (...) Od záběru k záběru tu přetrvává napětí, jež příběh neodstraňuje, které přesahuje vyprávění a plyne z úhlů záběrů, jejich rámování, z výběru objektů a rytmů, zdůrazňujících naléhavost jistého pohledu (...), v němž filmařskou praxi zpochybňuje a provází němé tázání po jejím účelu.“²⁰⁾ Za sebe bych dodal, že toto tázání – stejně jako přesahuje tázání po filmu samotném – je rovněž očekávání: prázdno dožadující se zaplnění, které nepřichází, a označující tak zároveň potřebu smyslu a jeho nemožnost.

Místo aby dál produkovali obrazy a vize „jakoby nic“, autentičtí následníci surrealistů, zdá se mi, se dnes ptají po smyslu imaginace samé. Už u Felliniho, Antonioniho, Tatiho – a Buñuela v jeho posledních dílech – jde takové tázání ruku v ruce s tvorbou osobního obrazu světa. Robert Altman i Woody Allen (nemluvě ani o filmařích francouzské Nové vlny), třebaže se ještě chytají posledních „antropomorfních“ jistot, jsou už filmaři otevřené krize; podobně Marco Ferreri nebo Carlos Saura, u nichž se plnost a prázdno, výstavba obrazů a jejich současné stírání – trochu jako v literatuře u Borgese, hlavně pokud jde o Sauru – spojují v jakési „neznělé“ imaginárno. Pro ty,

18) Záhadná vize je jistě zároveň reálná, respektive „možná“; skřet je ostatně jen černě oblečené dítě.

19) Vize tohoto typu se objevily i ve westernu: *Střelení* Monteho Hellmana nemluví o ničem jiném než o fascinaci, již prázdno – v tomto případě poušť – působí na člověka, až se pro něj stává nejparadoxnějším vězením. Ve filmu *Pád* Ruy Guerry a Nelsona Xaviera se v jediném „decentrovaném“ záběru spojují dva aspekty současného odlidštění světa, metafyzický a sociální. K zmlácení odboráře podnikovou milicí tu dojde zároveň na kraji pustého staveniště a v rohu plátna, u zídky, která scénu prakticky zakrývá, až na gesta milicionářů. Stejně jako ze středu světa, je tu člověk vypuzen ze středu vlastních Dějin.

20) Pascal B o n i t z e r, *Décadrages* (Vyrámování). „Cahiers du Cinéma“ 1978, leden (č. 284).

kdo přijdou po nich, pro Wenderse jako pro Marguerite Durasovou, bude už krizový stav přirozený; „nemožnost imaginárna“, k níž dospěli jejich předchůdci, se jim stane výchozí daností, kterou se jim zároveň podaří překonávat – a právě proto, že ji nejprve konstatují, bez ctižádosti ji napravit.²¹⁾ Imaginace „nepřítomnosti“ – nebo nulového stavu –, k níž dospívají, je zároveň spíš než s klasiky surrealismu sblížuje s malíři jako Edward Hopper nebo Leonardo Cremonini, jejichž dílo samo nezapře vliv filmu. I tady jistě filmaři přidávají k vidění malířů – k nimž mají někdy blízko, aniž to vědí – nový dynamismus: v příkladně „hopperovských“ *Prstech* Jamese Tobacka dává syrové běli a „okrajovosti“ domovního schodiště, kde film vyústí do ubohé vraždy, výmluvnost i jízda napříč temnou hotelovou chodbou, která vraždě předchází a tvoří k ní účinný kontrast.

Přímé předchůdce takových „frustrovaných“ vizí je ostatně možná nutné hledat mezi fotografy. Počínaje těmi, kteří se pohybovali v surrealistických kruzích: první přesuny kamery k „bezvýznamným“ okrajům – k nepřítomnosti smyslu, jež nutí znovu jej hledat – lze najít ve fotografické tvorbě Wolse, Jindřicha Štyrského nebo Paula Nashe, stejně jako u Jiřího Severa (1904 – 1963), jehož některé cykly, podobné filmům v zárodečném stavu, jsou už inspirací značně „wendersovské“. Je pravda, že stejně jako u současné fotografie, kde „frustrovaný lyrismus“ vytvořil celý proud, se „vyrámované“ pohledy u těchto autorů od svých filmových protějšků také kuriózně liší: působí pesimističtěji než z filmového plátna, kde obdobné projevy mají sklon inspirovat méně jednoznačnou, morálně odstíněnější „lekcí“.

Není to jen proto, jak by se mohlo zdát, že frustrovaný pohled patří ve filmu k fiktivnímu ději, a nepůsobí tak jako přímé svědectví o světě; specifika filmu tu znovu spočívá hlavně v jeho dynamismu a v jeho nerozlučném sepětí s časem. Neboť je-li čas, ve svém trvalém úprku, první příčinou žravé přítomnosti prázdna všude kolem nás, je-li sám naším nejhlubším zraněním, je rovněž tím, co nejlépe hojí: svět se mění už tím, že ho vnímáme v pohybu, prázdno nachází transcendenci už v procesu svého odhalování. Film ve svých nejlepších chvílích není ničím menším než příkladným připomenutím této naší krajní – a zřejmě jediné – šance.

(Psáno – francouzsky – v únoru 1980)

Původní verze této stati vyšla pod názvem *De l'image au regard: les peintres de l'imaginaire et ses cinéastes* v časopise *Positif* (roč. 7 – 8, 1990, č. 353 – 354, s. 68 – 77).

21) Durasové se to ostatně podaří jen tehdy, když svou filmovou sensibilitu oddělí od literárních klišé vlastních jejím knihám. Záměrně tu jinak nechávám stranou „avantgardní“ filmy, ať z amerického undergroundu nebo z německé „nové školy“ (od Fassbindera po Strauba): jednak jsem jich moc neviděl, jednak se mi zdá, že jejich **programový** modernismus jim většinou předem bere všechnu skutečnou aktuálnost.

Filmy citované v textu:

Andaluský pes (Un chien andalou; Luis Buñuel – Salvador Dalí, 1928), *Anděl zkázy* (El ángel exterminador; Luis Buñuel, 1962), *Barva granátového jablka* (Cvet granata; Sergej Paradžanov, 1969), *Bez okolků* (Point Blank; John Boorman, 1967), *Bílý Zombie* (White Zombie; Victor Halperin, 1932), *Butch a Sundance – raná léta* (Butch and Sundance: The Early Years; Richard Lester, 1979), *Cesta do Nemožna* (Voyage à travers l'Impossible; Georges Méliès, 1904), *Cizinec* (The Stranger; Orson Welles, 1946), *Divadlo pana a paní Kabalových* (Le Théâtre de Monsieur et Madame Kabal; Walerian Borowczyk, 1967), *Divoké oko* (The Savage Eye; Ben Maddow – Sidney Meyers – Joseph Strick, 1961), *Doktor Mabuse, dobrodruh* (Dr. Mabuse, der Spieler; Fritz Lang, 1921 – 1922), *Ďábelský nájemník* (Le Locataire diabolique; Georges Méliès, 1908 – 1908), *Frigo jako Sherlock Holmes* (Sherlock, Jr.; Buster Keaton, 1924), *Frigo na mašině* (The General; Clyde Bruckman – Buster Keaton, 1926), *Frigo obětní beránek* (The Goat; M. St. Clair, 1921), *Frigo plavčik na sladké vodě* (Steamboat Bill Jr.; Charles Reisner, 1928), *Chaplin v zastavárně* (The Pawnshop; Charles Chaplin, 1916), *Kabinet doktora Caligariho* (Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Konformista* (Il conformista; Bernardo Bertolucci, 1970), *Konkurs* (Miloš Forman, 1963), *Kořenovi stejnou šanci nikdy nedávej* (Never Give a Sucker an Even Break; W. C. Fileds, 1941), *Kvintet* (Quintet; Robert Altman, 1979), *Larry v Mexiku* (The Sleuth; Larry Semon, 1921), *Lásky jedné plavovlásky* (Miloš Forman, 1965), *Lesní jahody* (Smultronstället; Ingmar Bergman, 1957), *Loni v Marienbadu* (L'année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Lovcova noc* (The Night of the Hunter; Charles Laughton, 1955), *Malá filmová zpověď* (Une petite confession filmée), *Malé životní etudy* (Five Easy Pieces; Bob Rafelson, 1970), *Mořská hvězdička* (L'Etoile de mer; Man Ray, 1927), *Můj strýček* (Mon oncle; Jacques Tati, 1958), *Noc* (La Notte; Michelangelo Antonioni, 1960), *Ostrov dr. Moreaua* (Island of Lost Souls; Erle C. Kenton, 1933), *Pád* (A Queda; Ruy Guerra – Xavier Welson, 1977), *Paris-Béguin* (Auguste Genina, 1931), *Paralelní cesta* (Ferdinand Knittl, 1961), *Peníze nebo život* (Jindřich Honzl, 1932), *Popel a démant* (Popiół i diament; Andrzej Wajda, 1958), *Prsty* (Fingers; James Toback, 1978), *Roberta* (Roberte; Pierre Zucca, 1977), *Roma* (Roma; Federico Fellini, 1972), *Sausage City* (Adam Beckett, 1974), *Seriózní jako slast* (Sérieux comme le plaisir; Robert Benayoun, 1975), *Signál k životu* (Lebenszeichen; Werner Herzog, 1967), *Snědené obzory* (Les Horizons mangés; Wilhelm Freddie), *Sny na prodej* (Dreams That Money Can Buy; Hans Richter, 1947), *Stohlavá žena* (La Femme 100 têtes; Eric Du-vivier, 1967), *Střelení* (The Shooting; Monte Hellman, 1979), *Šarlatové písmeno* (Der scharlachrote Buchstabe; Wim Wenders, 1972), *Tři jsou houf* (Three's a Crowd; Harry Langdon, 1927), *Šlapy, šlapy, šlap* (Tramp, Tramp, Tramp; Frank Capra – H. Edwards, 1926), *Tenkrát na Západě* (C'era una volta il West – Once Upon The Time in the West; Sergio Leone, 1968), *1941* (1941; Steven Spielberg, 1979), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich W. Murnau, 1922), *Vymítač ďábla II., Kacíř* (Exorcist II, The Heretic; John Boorman, 1977), *Yolanda a zloděj* (Yolanda and the Thief; Vincente Minnelli, 1945), *Zabriskie Point* (Zabriskie Point; Michelangelo Antonioni, 1970), *Záchranný člun* (The Lifeboat; Alfred Hitchcock, 1944), *Zapomenutí* (Los Olvidados; Luis Buñuel, 1950), *Závěť doktora Mabuse* (Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1932), *Zlatý věk* (L'Age d'or; Luis Buñuel – Salvador Dalí, 1930), *Zpěvy Maldororovy* (Marudororu no uta; Šudži Terajama, 1977), *Zrcadlo* (Zerkalo; Andrej Tarkovskij, 1975), *Žena odnaproti* (Die Frau gegenüber; Hans Noever, 1972).

Petr Král (1941)

Absolvent FAMU a University v Nanterres, od r. 1968 žil v Paříži. Léta byl členem redakce časopisu Positif; filmu, kromě řady článků a studií, věnoval tři knihy: sborník *Karel Teige a film* (Praha 1966) a dva svazky o filmové grotesce, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème* (Groteska čili Morálka šlehačkového dortu, 1984) a *Les Burlesques ou Parade des somnambules* (Komici čili Přehlídka náměsíčných, 1986). Oba svazky vyšly v pařížském nakladatelství Stock.

(Adresa: Počernická 7, 100 00 Praha 10 – Strašnice)

SUMMARY

FROM IMAGE TO VIEW

Petr Král

The article deals with the mutual relationship between film, surrealism and surrealist painting. It presents a number of affinities, especially in the genre of slapstick or cartoon: gags similar to collages and „incidental encounters“ („rencontres fortuites“) are found. The study also stresses the differences and the fact that film stands to surrealism at its closest if it does not imitate it but develops its own poetry. It was this very poetry of film that influenced surrealism.

The specific character of the film lies in its dynamism (even in cases of the closest contact between film and surrealism) and the images are created and presented gradually in time and develop constantly. This is how vision is dramatized and made relative to its symbolic meanings. The surrealist spirit is presented in film not only through image, but also in the dramatic structure, that keeps a spectator alert by confusing his conventional reception of the world and traditional narrative clichés (e. g. recent films by Buñuel, Bob Rafelson's *Five Easy Pieces*).

In contemporary film, the surrealist imagination has been replaced by imagination of the void to some extent. This search for the mysteries and intrinsic meaning of things is sceptical of itself and aware of its own vanity and of the absence of the object to search. From Antonioni and Fellini to Monte Hellman or Wim Wenders, the search issues into „decentralized“ views where the human being is expelled to the very edge of his own world. The camera discovers the white areas of reality and incidental, self-erasing clusters of gestures, things and situations instead of the „full“ views.

Some modern photographers, for example Jiří Sever or Wols, seem to be precursors of film-makers. Compared to their pictures, the films give a „more positive“ impression. The dynamic dimension of film heals somehow the transient character of things, which belongs not only to our own destiny but to all film imagery.

Translated by Helena Tampierová