

Články

„ZLATÝ VĚK“ DNES

Petr Král

Bylo by pokrytecké divit se, že *Zlatý věk* Buñuela a Daliho vzbudil u kritiky jen málo adekvátní ohlas. Film sám s rozpaky kritiků ve skutečnosti předem počítal, nedorozumění od počátku nedílně patřilo k jeho „poselství“. Víc než půl století po tom, co byl natočen, zůstává *Zlatý věk* příkladem výjimečného, enigmatického filmu, jehož tajemství nepřestává vzrušovat a mást, který je však zároveň dost koherentní, aby skrz pokusy o výklad, jež podněcuje, působil myticky.

„Zlatý věk“ a „Andaluský pes“

Mezi surrealisty i jinými vykladači je dobrým zvykem prezentovat film jako „kvalitativní skok“ oproti jeho předchůdci, *Andaluskému psu*. Už to je jen těžko ospravedlnitelné klišé, které při bližším zkoumání nemůže obstát. Druhý film je ve skutečnosti prodloužením a rozvedením prvního, v rovině dějové osnovy (bloudění milostného páru) a celkového ducha obou děl stejně jako v rovině konkrétních detailů. Řada záběrů *Zlatého věku* je přímou ozvěnou vizí z *Andaluského psa*: zkrvavená tvář Gastona Modota, jak se nám zjeví při milostné scéně v zahradě, kde probíhá koncert, odkazuje k pramínku krve (nebo krvavé sliny), jenž při obdobné scéně teče extaticky z úst Pierra Batcheffa, park, jímž prochází muž s kamenem na hlavě, připomíná ten, kde se v závěru *Andaluského psa* týž Batcheff zhroutl do trávy, biskup a (dřevěná) žirafa překáží hrdinovi *Zlatého věku* podobně – a dočkají se podobně svévolného zacházení (hrdina je, jak známo, vyhodí z okna) – jako předtím dva seminaristé a osel hniající na pianě, které Batcheff (i s nimi) vleče napříč pokojem. Shledáme se znovu také s „kafkovskými“ pány, kteří v *Andaluském psu* odnášejí nehybného Batcheffa ze zmíněného parku: tentokrát jako s dvojicí anonymních tajných procházejících s Modotem městem po jeho zatčení při slavnostním odhalení základů „věčného Říma“.

Nejde jistě o pouhé opakování, návrat k obdobným motivům se pojí s jejich novým zpracováním. Co bylo u Batcheffovy postavy jenom touhou se u Modotova hrdiny změnilo v milostný vztah, metamorfoza pánů v policejní agenty rozšiřuje onirismus *Andaluského psa* o sociální dimenzi. Přes častá opačná tvrzení tu však oproti *Andaluskému psu* nejde nutně o obohacení, ale jen o významový posun. *Zlatý věk* je prostě trochu jiný, *Andaluský pes*, třebaže kratší, není méně magický a jedinečný. Spíš než pomyslné překonání předchozího díla znamená *Zlatý věk* zároveň jeho rozšíření a zvláštní „ztuhnutí“: kde byl *Andaluský pes* – ve shodě se svým ovzduším –

opravdovým nočním a hypnotickým tangem, podobá se pozdější snímek spíš obtížnému, klopýtavému pochodu, k obrazu znepokojivého bubnování, jež v něm provází závěrečné „dějové rozuzlení“.

Platí to jak v rovině scénáře (leitmotiv „onanistických“ tiků), tak v rovině vlastní realizace. V *Andaluském psu*, plném podélných přesunů herců i kamery, nepřestává ústřední pár defilovat na plátně v jakémisi uhranutém vzájemném pronásledování, do něhož postupně vtahuje i diváka, který s ním bloudí z dekorace do dekorace aniž by z něj doslova spustil oči. *Zlatý věk*, kde naopak převažují frontální přesuny v ose našeho pohledu, zvýrazňuje oproti tomu trhavost pohybů přesunujících se herců, spolu s nerovností terénu, která ji působí. Víc denní – a víc „angažovaný“ – snímek se tak do jisté míry rovněž zříká graciéznosti, za niž dosazuje výrazovou úpornost a místy i pracnost (hned návraty masturbačního leitmotivu působí poněkud snaživě). Což nicméně vcelku opět neznamená víc než odlišnost a obsahovou proměnu.

Buñuel a Dali

Četným komentátorům se zdálo, že Daliho podíl na *Zlatém věku* je na rozdíl od *Andaluského psa* zanedbatelný. Neprohlásil Dali sám, že v případě *Zlatého věku* nebyl nikdy přítomen natáčení? Přesto není těžké se přesvědčit, že i v tomto filmu patří Dalimu – a jeho vidění světa – významné místo: stačí k tomu srovnat *Zlatý věk* s další Daliho tvorbou (počínaje jeho obrazy) z doby, kdy film vznikl. Nikdo z jeho komentátorů, jakkoli neuvěřitelně to zní, se však o tento základní test nepokusil. Unikla jim tak do očí bijící skutečnost: i když Dali nikdy nepřišel na natáčení, podílel se výrazně na filmu prostřednictvím režiséra. Na prahu 30. let, kdy se *Zlatý věk* točí, má totiž Daliho vize světa ještě rozhodující vliv na Buñuela samého – ostatně právě tak, jako na surrealistické myšlení a cítění obecně.

Svědčí o tom už jisté lyrické „gagy“: housle, jež neznámý chodec posouvá po chodníku kopanci, kámen na hlavě muže v parku (a na hlavě osoby, kterou míjí), mouchy pokrývající při banketu markýzovu tvář, žirafa vyhozená z okna (spolu s biskupem, hořícím smrkem a velkým pluhem); každá z těchto rekvizit i jejich provokativní užití pochází nepopíratelně z daliiovského arsenálu. Malířův vliv na film sahá však mnohem dál. Daliiovské jsou tu rovněž dekorace (počínaje skalnatou krajinou z úvodu, natáčeného poblíž Daliho síla v okolí Cadaques), motiv hudebníků a zhaceného koncertu i paradoxní užití klasické hudby – či lépe směsice Wagnera a latinskoamerických rytmů ve zvukové partituru díla. Ta nejen, že přímo navazuje na hudební doprovod *Andaluského psa*, je rovněž blízká zvukové koncepci jiného Daliho filmu, *Babaouo*, který zůstal ve stadiu scénáře.¹

Sám hrdina, ztělesněný Gastonem Modotem, není tak „morfologickou projekcí“ režiséra, již v něm viděl jistý autor, jako fantasmatickým dvojníkem katalánského malíře: svým knírkem, relativně útlou postavou, plamenným pohledem i zároveň komickou

1) Viz *Babaouo*, Editions des Cahiers libres, 1932. Ve scénáři rovněž vystupuje orchestr, zatímco v připojeném libretu „portugalského baletu“ Vilém Tell figuruje zároveň tango a koncertující harfeník. Český překlad scénáře viz: Salvador Dalí, *Babaouo*. „Film a doba“ 35, 1989, č. 12, s. 672–678. K tomu srov.: Ludvík Šváb, *Dalí a film, film a Dalí*. Tamtéž, s. 666–671.

a exaltovanou neobratností – jaká charakterizovala už Pierra Batcheffa – připomíná ještě víc, než hrdina *Andaluského psa*, toho fanatického panice, jímž byl Dali v mládí a jehož sám popsal ve svém Tajném životě.² Daliho vliv lze však cítit i z výběru herců *Zlatého věku* obecně, počínaje Modotovou partnerkou Lyou Lys, jejíž zároveň upíří a „telecí“ zjev³ má typicky daliiovskou ambivalentnost a „nečistotu“. Ne náhodou je *Andaluský pes* jediný Buñuelův film, který má se *Zlatým věkem* společnou právě zálibu v tomto typu bytosti: matoucích a lehce přízračných, s toporně vypjatým chováním na pokraji hysterie budícím neodbytný dojem, že se postava co chvíli nervově zhroutlí. Až v pozdějších Buñuelových filmech, včetně *Zločinného života Archibalda de la Cruz*, je nahradí bytostí mnohem „zdravější“ a zběžnější, povšechnější jednání, značící současně větší realismus a větší odstup od věcí.

Ve *Zlatém věku* zatím temnější Daliovské vidění převládá také v „tematech“ a v celkovém duchu díla. Pokud jde o Buñuela, dá obojímu jen průzračněji „podvrtné“ i erotické vyznění, spíš plebejské než aristokratické a – hlavně – víc volnomyšlenkářsky racionální než „černě“ romantické; zároveň se režisérova cerebrálnost – jeho víc intelektuální než smyslové fungování – i nadále opírá o Daliho vizionářskou poesii⁴. Buñuelovi tak ve filmu „patří“ monstrance vyndaná z taxíku na chodník, aby ji mohly překročit dvě sličné ženské nohy, závěrečná pocta svobodomyšlnosti Markýze de Sade a rovněž smysl pro ironickou satiru, blízkou duchu Reného Claira, jež občas přijde ke slovu zároveň s absurdním humorem: tak v postavě malého řečníka se sklápěcím cylindrem a velkým knírem, který v úvodu pronese nesmyslný proslov a jehož pak najdeme v doprovodu dvoumetrové dámy.

Později, v Buñuelově zralém díle (počínaje *Andělem zkázy*), splyne jistě tato ironická poloha s „objektivnějším“, zároveň matoucím a temným humorem; už teď, ve *Zlatém věku*, jej konečně ohlašují některé dialogy, hlavně ty, které zazní v úkrytu banditů: „Upadl jsem... možná. – Nic nebylo vidět!“ „Samí jsme vyřízení, a jdeme do toho. – Ano, jenže vy máte tahací harmoniky, hrochy, klíče, popínavé rostliny... a štětce!“ Přesto utkví komentátorům filmu v paměti hlavně jeho satirické a volnomyšlenkářské momenty. Co horšího, jejich interpretace díla ponese všechny v podstatě *moralistní* duch, co možná vzdálený jeho vnitřnímu poselství⁵. A tomuto přístupu takřikajíc žehnají nejenom André Breton nebo Ado Kyrrou, ale rovněž Buñuel sám, jenž bude ve 30. letech promítat dělníkům militantní, ideologicky osekanou verzi svého filmu⁶.

2) Viz *Tajný život Salvadora Daliho*, Praha 1994.

3) Viz svědectví Claude Haymanna v interview, uveřejněném revui *Jeune cinéma*, č. 134, 1981: „Lya Lys dostala roli, jakmile ji (Buñuel) spatřil. Tím, co měla telecího, odpovídala ideálu ženské pasivity...“

4) Přes svou příslušnou nenávisť ke slepcům Buñuel nezačal náhodou svou dráhu záběrem oka rozříznutého břitvou, svědčícím o tom, že jeho vztah k vidění je přinejmenším rozporný. Právě to byl bezpochyby i důvod, proč si pro první film vzal na pomoc malíře...

5) Znáám jen jediný článek o *Zlatém věku*, který se opravdu vymyká obvyklým moralistním a didaktickým výkladům: *Analyse du récit* (Analýza příběhu) Rolanda Cosandaye, otištěnou ve dvojčísle revue *Cahiers de la Cinémathèque*, věnovaném filmotékou v Perpignanu surrealismu (č. 30–31, 1980). Cosanday, zdůrazňující ve filmu zároveň nesouvislost děje a nesymbolickou povahu jeho vizí, tu nechává daleko za sebou značně přeceněné, školsky racionální rozbor Maurice Drouzyho z knihy *Luis Buñuel architecte du rêve* L. B., architekt snu, P. Lherminier, Paříž 1978.

6) Viz André Breton, *L'Amour fou* (Bláznivá láska), Gallimard 1937, s. 88–89.

Touha a frustrace

Dovolím si zde uvést osobní vzpomínku. Pražští surrealisté, k nimž jsem tehdy patřil, mohli shlédnout *Zlatý věk* až v roce 1967. Představa, že film odpovídá svým běžným výkladům, nás v daném dobovém a místním kontextu spíš znepokojovala: měli jsme strach, že jeho militantismus tu vyzní vyčpěle, v nejlepším případě dojemně. Z promítání jsme nicméně odcházeli příjemně překvapeni a s pocitem úlevy. Film byl našťastí mnohem méně prostý, než se nám tvrdilo, což mu dovolilo působit s neobvyklou silou i v podmínkách „reálného socialismu“. Nenabízel jednoznačnou tezi, naopak byl zároveň kritický a tajemný, jeho podvratnost neležela na povrchu, ale spočívala v jeho podstatě. Co víc, byl nabit oním „černým“ humorem, jenž jediný, v protikladu k veškeré satíře, si pro nás podržel jisté kritické schopnosti.

K soustavně opomíjeným aspektům *Zlatého věku* patří i jeho vztahy k filmové grotesce. Buñuel s Dalim, jimž oběma groteska učarovala, k ní mají blízko v několika ohledech. Tak jako komikové grotesky užívají filmovou techniku funkčně, bez exhibicionismu, stejně jako oni budují svůj film kolem jediné ústřední postavy co „lyrického subjektu“ filmové básně skládané z konfliktů postavy s okolním světem. Především však, tak jako komikové grotesky, pojmují Buñuel a Dali tyto konflikty – a obrazy filmu vůbec – jako svébytné „gagy“, podněty ke smíchu (nebo k pohoršení), které přesahují anekdotu postavy i příběhu. Jako u Keatona nebo Larryho Semonu u nich okolnosti, z nichž vyvozují své překvapivé vize, mizí za svými *důsledky*: když otec zabije ranou z pušky vlastního syna, který mu zabránil v ukroucení cigarety, smysl situace je mnohem víc v její nehoráznosti než v případných – psychologických či jiných – motivacích, jimiž by se dala zdůvodnit. Podobně když Modot přijde na mondénní večírek s ženskými šaty, které za sebou vláčí, nemluví k nám symbolický smysl, ale prostě nádherná vyzývavost jeho jednání, již tu lze znovu srovnat (například) s drzostí Chaplinova Charlieho škrtajícího zápalku o hlavu plešatého světáka⁷.

Je-li takový humor zároveň kritikou, míří stejně na společenské konvence jako na jisté automatismy v našem myšlení, příznačnější pro lidské individuum než pro jeho historickou situaci. Zabití syna otcem je v tomto smyslu hlavně ironickým popřením banálně melodramatické idyly, jež mezi otcem a synem vznikla předtím. (Stejně jako obdobná „demontáž“ jistých hudebních klišé je i tato hra s konvenční sentimentalitou zvlášť příznačná pro Daliho.) Tato výsměšnost nicméně není to jediné, co nás vyvádí z míry. Buñuelovy a Daliho gagy na nás působí i nejistou oscilací mezi komickým a vážným, tím znepokojivější, čím víc gagy „zneprůhledňuje“.

Táž ambivalence konečně poznamenává sám milostný „příběh“, který je jádrem filmu a je běžně vydáván – dost prostince – za příběh vítězné lásky. Ve skutečnosti nejen, že jde o lásku, která ztroskotá, jak si povšíml Maurice Drouzy; co možná dvojsmyslný je i konkrétní způsob, jímž o ní autoři pojednávají a v němž patos co chvíli ustupuje komice. Už milenci sami, jak jsme viděli, jsou dost podivní, Lya Lys v dialogu s matkou přidá k „telecí“ stránce svého ženství i pár otevřeně groteskních akcentů: „Šest hudebníků umístěných poblíž mikrofonu nadělá víc rámusu než šedesát vzdálených

7) Když Gaston Modot ke konci filmu trhá polštáře, navazuje přímo na typické katastrofy Larryho Semonu.

deset kilometrů; nemyslíš, maminko?“ Milostné scény navíc oscilují mezi vytržením a spíš zmrazujícími momenty: sevřená pěst hladící milovanou tvář se ukáže být pouhým pahýlem, hlavy, které k sobě milenci obracejí, se spolu hlučně srazí. Také jejich vášeň je stejně směšná jako urputná...

Film tak mluví zároveň o lásce a touze a o jejich trvalé frustraci, o překážkách, na něž narážejí. Všechny milostné scény zůstanou neukončené, ať je příčinou vnější zásah nebo milenci sami. Lze-li tu předem číst princip *Nenápadného půvabu buržoazie* nebo *Toho tajemného předmětu touhy*, jde rovněž, a především, o odraz úzkosti, která v době natáčení filmu ovládá celé Daliho dílo: strachu z reality a z lásky (ze ženy) spojené s myšlenkou na smrt, jenž Daliho uzavírá v masturbaci a v komplexu vlastní impotence živěným výčitkami vůči otci a obavou z jeho hněvu. Film tlumočí tyto obsese s veškerým přepychem detailů charakteristickým pro Daliho malbu: masturbace prochází filmem ve formě leitmotivu rukou zmítaných mechanickým pohybem, jednotu lásky a smrti nesugerují jen úvodní dokumentární záběry, v nichž jsme svědky smrtícího páření škorpiónů, ale i slavný dialog vedený mimo obraz pouze hlasy milenců a pokládán až dosud jen za mentální prodloužení jejich idyly do doby, kdy budou staří. Mihně-li se Lya Lys v montáži, jež dialog doprovází, opravdu v zestárlé podobě, Modotova zkrvavená tvář, která k ní tvoří protějšek, i sám obsah dialogu, v němž je řeč o chladnu, temnotě... a o radosti z vraždy vlastních dětí, navozují spíš představu toho, co přijde po stáří, společného pobytu milenců v zemi hřbitova. Scéna je ostatně přímo spojena s oidipovským tabu a se strachem, který vzbuzuje: Lya Lys je tu rovněž Modotovou matkou (do níž se znovu vrátí ve chvíli pohřbení), mrtvými dětmi, o nichž milenci mluví, jsou opět bezpochyby oni sami; vidina stárnutí ke všemu doslova vstoupí mezi hrdinu a jeho vlastní touhu, na niž těsně před dialogem náhle rezignuje, když k sobě srazí partnerčiny nohy, před nimiž klečí. To, co po dialogu následuje, je neméně výmluvné: Lya Lys se Modotovi vymkne a zradí ho pro otcovskou postavu vousatého dirigenta, jehož nenuceně odbíhá obejmout. Pár je doslova roztržen žárlivým tlakem Otce s Matkou, jenž brutálně vrací jeho lásku ke vzdáleným počátkům.

Frustrace a bezmocnost převažují i v úvodních scénách filmu. Záběry vyčerpaných a otupených banditů ukazují rovněž strnulý obřad, jenž přes svůj kuriozní charakter – jistěže opět i navýsost daliiovský – nestál dosud za zmínku jedinému z vykladačů⁸: dva bandité zkříží dvě velké vidlice a provléknou mezi jejich hroty dlouhý provaz ovládaný na dálku umírajícím uloženým na slámě, a snažícím se pak marně přeráznout provaz nožem. Scéna, v níž se Modot pokouší vymknout dvěma tajným a zašlápnout velkého chrobáka, podobně jako „vrcholný“ výjev filmu, v němž hrdina po tom, co rozsápal polštáře, vyhazuje z okna bizarní sestavu předmětů (včetně živého biskupa), je náznakem projekce osobní obsese do vnějšího světa a pokusu o bojovné spojení Erotu a Thanatu, touhy a agresivity, v jediný akt vzpoury proti represivnímu otci (peří hrnoucí se z polštářů evokuje znovu i masturbaci) a proti společenskému útlaku.

8) Stejně nepovšimnut zůstal i knoflík Modotova poklopce, který na nás drze zacíví – v detailním záběru – když se hrdina vydá na „trestnou výpravu“ do hrdinčiny ložnice.

Motiv společenské revolty je nicméně jen jedinou z faset celého komplexu významů, již nelze oddělit od druhých bez hrubého zkreslení smyslu. Překážky, jež se tu kladou do cesty milostné touze, jsou nepochybně samy předmětem touhy: tím, jak prodlužují očekávání, je rovněž mění — jako v celém Daliho díle — v prostředek dosažení metafysické extáze. Sekvence s bandity je v bezprostředních společenských významech, které navozuje, dokonce otevřeně skeptická: degenerovaní a ochablí „lumpenproletáři“, kterými bandité jsou a kteří padají jak mouchy ještě dřív, než se střetnou s nepřítelem, neztělesňují právě zářivý obraz lidu a jeho budoucího vítězství. Ukázali to jasně, aniž se domluvili, i všichni účastníci hry, kterou jsme si v Praze zahráli po zhlédnutí filmu a v níž si každý měl představit, jak by *Zlatý věk* pokračoval v současných podmínkách (to znamená v šedesátých letech). Banditi, kteří nám jaksi splynuli s clochardy projíždějícími během banketu luxusní salon v káře, se v našich textech změnili v tupou opileckou „masu“, zcela k obrazu té, s níž jsme se setkávali v pražských ulicích.

Stísněnost a hmotnost

Čím se nám *Zlatý věk* zdál být tak živý, a co jej činí aktuálním dodnes, je ve skutečnosti opak toho, co se v něm obvykle nachází: ne zpěv o vítězství touhy nad realitou, ale exaltace jejich vzájemné srážky i konfliktních vztahů člověka a světa obecně. Víc než sama láska je předmětem filmu — jeho ústředním tématem — skutečnost viděná v úhrnu jako překážka, těžká a blátivá masa, do níž nepřestáváme zapadat, kde bez ustání vázneme a toneme. I v tomto ohledu byl jistě *Zlatý věk* ohlášén už v *Andalusém psu*, kde poslední záběr — nehybná dvojice uvízlá po pás v písku — jako by předem podával jeho résumé.

Hmotný svět je ostatně ve filmu přítomný s naléhavostí, již později u Buñuela nabyde jen vzácně (zejména v dokumentu *Las Hurdes* a ve *Ztracencích*), a již tak lze opět přičíst spíš Dalimu. Různé příznačně strukturované matérie — skaliska, keře zimozrázu, peří, dokonce i fekálie záludně evokované sopečnou lávou — tuto hmotnost soustavně zdůrazňují, v přímém protikladu k abstraktnosti věcí-znaků a „obecných jmen“, charakteristických pro filmovou poetiku clairovského ražení⁹. Kára projíždějící salone, než z ní vyčteme satirický šleh, působí sama hlavně fyzickou přítomností, jako další předmět, který v salonu překáží a zvyšuje jeho tísnivost. I teatrálnost jistých dekorací — spolu s tou, již se vyznačují herecké výkony — vede k paradoxnímu zdůraznění hmot; stylizované kulisy, které nahradily reál, tu zároveň plní prostor se vši těžkopádností maket, na hony daleko od banálně parodického „odiluzivnění“. (V téměř duchu užívá Dali i wagnerovské opery.) Myslím tu ovšem hlavně na celou závěrečnou sekvenci, kde ochotnický naličený Kristus, spolu s hloučkem karnevalových šlechticů, vychází teatrálně ze zámku do kašírované horské krajiny, na níž se snášejí oblaka umělého sněhu¹⁰.

9) Viz clairovskou monografii Barthélemyho A m e n g u a l a, vydanou česky v nakladatelství Orbis (edice Filmy a tvůrci), Praha 1966.

10) Z „kamenného věku“ pravých skal v úvodní sekvenci nás tak film dovede do „věku maket“, po průchodu „věkem bláta“ (první setkání milenců) a „věkem peří“ (závěr milostné „romance“). Těžko by se našlo přesnější shrnutí celých lidských Dějin ...

Týž paradoxní - a sám o sobě frustrující - způsob zvýznamnění reality (její hmotnosti) jako zároveň plné a prázdné, přítomné a nepřítomné, určuje i řadu „gagů“. Humor filmu ústí právě tak do „syťých“, více méně agresivních obrazů (pošlapané housle) jako do prázdná náhlého zklamání: uprostřed slavnostní ceremonie v úvodu odhalí kamera pouze trochu malty rozetřené na kamenném kvádru, po titulku „Pitoreskní aspekty města“ následují vedle efektnějších záběrů i banální pohledy na domovní vrata a na roh anonymního plotu, kde šedě trůní sloupek z cementu. Konkrétnost světa tu není tíživá jen tím, že znamená překážku - zároveň nepřátelskou a vzrušující, ale i proto, že náhle odhaluje svou *bevýznamnost*, fatální lhostejnost a hluchotu k našim touhám a přáním. Vrcholným momentem filmu je bezpochyby scéna, v níž se osamělý Modot - po tom, co mu Lya Lys utekla za dirigentem - vztyčí náhle uprostřed buksusů... a narazí hlavou na velký závěsný květináč. Nehoda shrnující zároveň vizi reality co překážky, hrdinovu úzkost a jeho onanistickou provinilost (myslím i na Harryho Langdona a jeho opětovné nárazy hlavou na větev) je rovněž příslovečnou poslední kapkou, díky níž nádoba přetéká: Modot se vzápětí vrací k hrdince, do téhož budoáru, kde jsme ji viděli vyhánět krávu z postele, znásilňuje tu polštáře zařatými pěstmi (je pravda, že jen s napůl vědomou gestikulací), načež vyhodí z okna celou skládku překážejících předmětů, zároveň jako ten, kdo si vybíjí vztek a jako Harpo Marx vyndávající náhle z kapsy kabátu sklenici vody, zapálenou letlampu a... harmonium (*Love Happy*). Jsou-li komikova gesta o něco ležérnější, sbírka Modotových předmětů i jejich náhlá přítomnost v pokoji jsou neméně nepřipadné („absurdní“) než Harpovo slavné číslo.

I tady ovšem vládne významová ambivalence. Přes „osvobodivý“ charakter scény ji doprovází pomalé bušení na buben, které Modotovu trhavou chůzi mění v pochod odsouzence na smrt a jehož patos je sám relativizován blízkým záběrem, v němž vidíme, že kráčející hrdina má špatně zapnutý poklopec. (Tím, jak náhle „shodí“ patos bubnování, připomene záběr opět jisté gagy Ch. Chaplina.) Nejsnovější prvek celé sekvence, vršící se peří z polštářů, o němž komentář tvrdí, že „dosahuje až k oknům budovy“, se zdá sám patřit jen do snu, který zklamává: to, co vidíme na plátně, není zjevně víc než troška peří rozestřená pod okenním rámem *jako by* se jednalo o vrchol celé hromady.

Záběr sám tak ve skutečnosti působí jako korektiv předchozího, kde se z okna vyhozená dřevěná žirafa snáší nečekaně ke dnu propasti, již nám předtím v parku pod okny nic nedovolilo předvídat. Zjevně klamná výška hromady peří tak zpětně odhaluje jako zdánlivou i hloubku propasti, přemístěné snově pod okno z neznámé krajiny. Uvědomujeme si, že tu propast je pouze dík montážnímu triku, že vyjadřuje jen touhu po přemístění, aniž ji naplňuje: aniž nám umožnila opustit pevnou zem víc než ubohá troška peří, stěží pokrývající holá prkna studia. Stejně jako je neúspěšný vztah ústředního páru - mimo úzký rámec oidipské vzpoury - jen svědectvím o čemsi fatálním a temném v samé podstatě touhy, co ji předem obrací proti ní, zůstává nedobytná a netečná k našim námluvám i konkrétnost světa. Marnými pokusy o její ovládnutí a přesažení se touze nepodařilo víc, než vzdát jí počtu...

Obraz a symbol

Také v samotných obrazech filmu - nikdy to nelze dost zdůraznit - je podstatná právě jejich konkrétnost. Mimo všechn symbolický smysl (třeba „podvratný“) je každý

z nich hlavně a především jedinečnou záhadou, kterou je třeba brát „doslova“, jako evidentní fakt. Tím, jak se záměrně vymykají známým sdělovacím a výrazovým „kódům“, jak odmítají sdělit svůj morální smysl a vybízejí diváka k tomu, aby jim jej přisoudil sám, nepůsobí podvrtně na způsob jednoznačné společenské kritiky, ale spíš jako zpochybnění lidských konvencí obecně.

Není nutné se ptát, zda kráva v hrdinčině posteli znamená její potlačenou sexualitu nebo zda šaty, které s sebou Modot vleče na banket, jsou výrazem jeho stesku po milované bytosti (nebo, proč ne, jeho pohrdání společenskými obřady); stejně jako v případě průjezdu káry salonem tu jde prostě o provokativní „koláže“, působící hlavně svou nepřipadností a svým tajemstvím. Epizoda s otcem vraždícím vlastního syna nebo scéna, v níž Modot napadne slepce, jsou podobně především svébytné paradoxy; nad symbolickými výklady, jež jim lze přisoudit – nutně nejednoznačnými a dokonce protikladnými – k nám mluví přímo svým humorem a svým „cynismem“, mimo jakoukoli psychologickou či dramatickou kontinuitu.

Už úvodní dokument o škorpionech ohlašuje zároveň úmysl autorů podat filmem jakousi kritickou reportáž, mířící k odhalení skryté společenské pravdy, a jejich zálibu v koláži – v metodě, díky níž se sám dokument stane nástrojem lyrického šoku, konfrontací s následující scénou, k níž tvoří rovněž účinný *kontrast*. Podobně je tomu ve slavné zvukové montáži, v níž řada kritiků – jako Ado Kyrou – viděla výraz toho, že mezi milenci trvá vnitřní pouto vzdor vzdálenosti, která je od sebe dělí: tytéž zvuky větru a kravského zvonce provázejí záběry ukazující hned Lyu Lys v jejím budoáru (před zrcadlem, kde se odráží oblačné nebe), hned Modota jak v doprovodu tajných mříž zahradního plotu, za nímž běsní rozdrážděný pes (štěkot psa se přitom mísí se zvoněním a s hučením větru). I tady se ale jedná hlavně o koláž, o spojení vzdálených skutečností, jejichž nesourodost je stejně významná – a příznačná – jako to, co je k sobě poutá. Nepřipomíná zvuk zvonce chrabrou krávu, již hrdinka vyháněla ze své postele a která je takřikajíc nepřipadnost sama? Jednotlivé komponenty montáže, včetně gest obou milenců, se tak vzájemně *osvětlují* – komicky i vážně – aniž by se proto daly převést na jediné společné *vysvětlení*. Jejich jednota, zároveň naznačovaná a popíraná, má jen hypotetickou povahu, jako zárodek možného „příběhu“, jenž nikdy nevznikne. Právě tak když po titulku „Aspekty imperiálního Říma“ spatříme – mimo jiné – dveře do krámu a na nich cedulku s čímsi vzkazem, jako by film konečně chtěl začít cosi vyprávět, zjistíme vzápětí, že se s ní musíme spokojit: to, co máme za úvod k neznámému ději, je jen další „holý“ a izolovaný fakt, děj existuje jen v síle impulsu, jímž je jeho náznak pro naši obraznost.

Také následné záběry propasti a falešné hromady peří lze ostatně v této souvislosti chápat jen jako svébytný tvůrčí nález, překvapivý „akord“ dvou obrazů, jež stačí vychutnat pro něj samotný. Ve všech „viditelných“ stříhových pasážích *Zlatého věku* (stejně jako předtím v *Andaluském psu*) je princip montáže ve skutečnosti použit jako nástroj zvláštní mystifikace. Záběry skládají jen *zdánlivě* dramatickou nebo metaforickou sekvenci, naznačující skrytý smysl aniž je něčím víc, než prostým sledem obrazů, a mluví k nám tak opravdu až právě napětím mezi svou „holou“ realitou a jejím předpokládaným symbolickým významem¹¹: metaforická figura tu neosvětluje podstatu věcí, vytváří o ní naopak záměrně klamnou představu. Lze jistě také říci, že odkrývá podstatu věcí v jejich klamnosti samé...

Už matoucí vztah mezi úvodním dokumentem o škorpionech a první sekvencí filmu ve vlastním smyslu slova, navozený mezititulkem „O několik hodin později“, je aplikací tohoto principu. Jeho nejpozoruhodnějším rozvedením – s výjimkou epizody rozházeného peří – je bezpochyby ve *Zlatém věku* montážní sekvence z první části, navazující na záběr Modota ležícího v blátě (po tom, co mu Lya Lys byla vyrvána z náručí): po polodetailu hrdinky sedící na toaletě spatříme prázdnou, dlaždičkami vykládanou dekoraci téhož záchodu, kde na stěně dohořívá poslední zuhelnatělý zbytek toaletního papíru, a posléze, za zvuku splachované vody, hustou a vířící hmotu lávy v sopečném kráteru (s krátkým prostřihem na Modota ležícího dál v blátě). Skatologické přirovnání, kde láva znamená splachované fekálie? Jen pro toho, kdo je tu chce hledat: film sám předkládá jen lávu a spolu s ní, *paralelně*, prostý zvuk splachovadla. Jakou roli by ostatně v přirovnání hrál hořící papír? Po mnohaletém vybočení z nastoupené dráhy, během něhož zůstane jeho humor skryt za obrysy konvenčních příběhů, se ostatně Buñuel vrátí k tomuto typu montáže – a mystifikace – na úrovni dialogů, kde jej bude systematicky užívat od *Anděla zkázy* až do konce života¹². V obrazové rovině zůstane nicméně postup příznačný jen pro jeho surrealistické filmy.

Ve *Zlatém věku* se prozatím, z čisté radosti ze hry, množí rovněž matoucí „vizuální rýmy“ – obrazové souzvuky a echa – jejichž příklady se najdou už v Andaluském psu (například motiv pruhů společný tajemné skřínce a hrdinově kravatě). Záchvat migrény, jenž přinutí dirigenta k přerušení koncertu a k útěku do zahrady, kde se mu hrdinka vrhne do náručí, se „rýmuje“ s nárazem Modotovy hlavy na květináč, krátké zjevení muže v šatech pokrytých prachem, očišťujícího se před vstupem do kavárny, je ozvěnou scény, v níž vidíme Modota v obleku plném zaschlého bláta. Tajemný záběr čtyř jezuitů přecházejících přes můstek obrostlý psím vínem, z nichž poslední se náhle zprostřed můstku ustrašeně vrátí, ohlašuje ještě subtilněji závěr filmu a scénu, v níž čtyři kostymovaní zhýralci vycházejí na lávku před zámek. Jak známo, je to tentokrát sám Kristus, kdo se odtud vrátí, aby uvnitř zámku spáchal poslední hanebnost...

Za zdánlivě jednoznačnou ateistickou provokací skrývá přitom tento závěr sám i poslední ambivalenci. Útočí na představitele společnosti, která vraždí lásku? Nebo spíš svědčí o té temné stránce touhy, o níž se chvíli předtím osudně zranila láska ústředního páru?

* * *

11) Viz též článek P. Adamse *Sitneye Cinéma graphique et cinéma subjectif* (Grafický a subjektivní film) v katalogu výstavy *Cinéma dadaïste et surréaliste*, Musée National d'Art Moderne, Paříž 1976. Autor tu podobně definuje *Andaluského psa* jako klamně vyprávění, které si od skutečných příběhů vypůjčilo narativní postupy, ne ale příběh sám.

12) V *Andělu zkázy* tak dialog páru uzavřeného ve skříní, vyslechnutý třetí osobou (zatímco pár není na plátně vidět) a budící dojem lyrické metafory pro milostný akt („drahoušku, už se blížíme k moři...“), je stejně klamným – zdánlivým – milostným dialogem jako je citovaná montáž ve *Zlatém věku* jen klamně skatologická. Dialog v *Andělu zkázy* – filmu, jímž jaksí Buñuel navázal na své „pravé“ dílo tam, kde je se *Zlatým věkem* opustil – tvoří ostatně k této montáži přímý protějšek: při návratu ze skříně, kam se šla vyčurat, vyvolá jedna z ženských postav filmu záchvat obecné hysterie, když svěří přítelkyním, že „po zvednutí poklopu spatřila v hloubce pod sebou tekoucí bystřinu“. Bystřina tu má ovšem stejně matoucí, nejednoznačný vztah k jejímu čurání jako láva ve *Zlatém věku* k stolici Lyy Lys.

Mám-li se na závěr pokusit umístit *Zlatý věk* v celku Buñuelova díla, řekl bych, že tu vyniká svou vřelostí a „štědrostí“. Svrchovanější a klidnější velká díla z konce režisérovy dráhy jsou rovněž o poznání otažitější, v tom smyslu, že vyšší jasnozřivost v nich doprovází záměrné potlačení spontaneity a „romanticky“ přímého vztahu ke slasti. Při promítání *Tristany* nebo *Nenápadného půvabu buržoazie* pramení naše blaho hlavně z režisérova odstupu od věcí a z obdivuhodné přesnosti jeho vidění. Ve *Zlatém věku* (i v Andaluském psu) se uprostřed nejplamennější revolty zpochybnění dané skutečnosti a jejích konvencí spojuje rovněž s radostí „chutnat“ svět, dotýkat se ho a — přese všechno — se s ním milovat. Může-li láska k realitě, se všemi jejími rozpory i s tím, co má pro lidskou touhu nedobytného, definovat celek filmařova díla a jeho úhrnné „poselství“, je tu tato realita — její konkrétnost — evokována s nikdy nepřekonaným zaujetím.

Znamená to rovněž — a především — mimořádnou radost z filmování: z tvorby filmu jakožto události v řádu vidění a vnímání, kde se svěžest vjemů spojuje s odvážností myšlenek. Filmová invence *Zlatého věku*, navzdory tomu, jak bývá chápána (i Buñuelem samým), *není* stroze funkční; ať chceme nebo ne, přesuny filmu napříč časem a prostorem, jeho bloumání od předmětu k předmětu, montážní a kolážové postupy se čistě výrazové „účelnosti“ také vymykají. K humoru filmu se podobně přidává „třeštění“, které Buñuelovy (a Daliho) obsese, na rozdíl od režisérovyh pozdních děl, sděluje za horka a bez ironického filtru.

Neznamená to jistě žádnou absolutní hodnotu: režisérova ironická a sebeironizující strohost, svrchovaně odmítající všechn artistní exhibicionismus, je při nejmenším stejně významná jako jeho někdejší „delirium“ — kdyby jenom jako příkladně krajní postoj. Zřekl se ostatně vizuálních „efektů“ i proto, aby do filmu své provokativní vidění a myšlení mohl lépe vtělit, učinit je — tam, kde ho efektní obrazy jaksi hlásí předem — méně zjevným a tím i účinněji znepokojivým. *Zlatý věk*, půl století po svém natočení, je přesto dál nejvíc *fascinující* z jeho celovečerních snímků.

První verze textu vyšla francouzsky v revue *Positif*, č. 247, Paříž, říjen 1981, s. 44–50.

Petr Král (1941)

Absolvent FAMU a University v Nanterre, od roku 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 vyšly v pařížském nakladatelství Stock.

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

Citované filmy:

Andaluský pes (Un chien andalou; Luis Buñuel, Salvador Dali, 1928), *Anděl zkázy* (El ángel exterminador; Luis Buñuel, 1962), *Love happy* (David Miller, 1950), *Nenápadný půvab buržoazie* (La Charme discret de la bourgeoisie; Luis Buñuel, 1972), *Ten tajemný předmět touhy* (Cet obscur objet du désir; Luis Buñuel, 1977), *Tristana* (Tristana; Luis Buñuel, 1970), *Zapomenutí* (Los Olvidados; Luis Buñuel, 1950), *Země bez chleba* (Las Hurdes; Luis Buñuel, P. Unik, Eli Lotar, 1932), *Zlatý věk* (L'Âge d'or; Luis Buñuel, Salvador Dali, 1930), *Zločinný život Archibalda de la Cruz* (La Vida criminal de Archibaldo de la Cruz; Luis Buñuel, 1955).

SUMMARY

„L'ÂGE D'OR“ TODAY

Petr Král

In spite of all opposite assessments, the first feature film of Buñuel represents direct prolongation of the previous *Un chien andalou* and still bears traces of imagination and thought of the other screen-writer, Salvador Dalí. Purport of the film is more ambivalent at the same time than is usually understood: it is rather a sarcastic poem about the intrinsic antagonism of love itself and about fatal union of desire and frustration than a homage to „crazy love“ and its struggle with bourgeois conventions. Same as in the other Buñuel's films, the lyricism in *L'Âge d'or* merges together with humour, it is not the romantic faith in omnipotence of desire what is the motor of imagination, it is the authors' sense of conflict between desire and reality of the world. For that matter, the film put stress – an exception in Buñuel – on the very substance of things, heavy and empty at the same time. Things obstruct people in their motion displaying their insignificance and banality which destroys any endeavour to give sense to them and which is common both to real mud and mock-ups of cardboard mountains. Their discovery is enabled also by the ambivalent „short connections“ montage between remote facts which are both autonomous images and misleading suggestions of false symbols and actions.

Translated by Ivan Žáček