Články

Film podle Daliho

Přes malý počet a typicky provokativní tón by byla chyba považovat články, které mladý Salvador Dali věnoval filmu, za pouhou kuriozitu. Autor výboru ví, o čem mluví: věnoval-li sám filmu hrozivý počet stran, počínaje dvoudílnou studií o filmové grotesce, pak jen proto, že si jednou v mládí přečetl první český překlad Daliho Kritických dějin filmu ve zkratce[1], nepřesahujících ve strojopisu šest listů. Inspirující síla Daliho článků tak může být v přímém protikladu k jejich lakoničnosti, stejně jako k jejich zdánlivé lehkovážnosti. Co se zprvu zdá být jen slovní klauniádou tu totiž, jako ve všech Daliho počinech, je něčím skutečnějším: pokusem vyslovit vlastní vidění a svou niternou pravdu bez obvyklých kulturních alibi, kde nadsázka jen urychluje spád sdělení, mystifikace splývá s lyrismem (a s pravým básnickým „deliriem"), humor sám je neodmyslitelnou součástí sdělované myšlenky.

Jako většinu Daliho kritik a komentářů nese jistě i jeho texty o filmu polemický duch, to, co se tu říká, působí napřed negativně: provokativním popřením běžných, obecně uznávaných názorů na daný předmět úvah. V daném případě jde o polemiku s kultem filmu jako nového, ukázkově moderního umění, které v něm zdravili přední umělci a intelektuálové Daliho generace, i s pojetím vlastních filmových hodnot, jež tento kult doprovázelo a jež v něm zdůrazňovalo montáž, fotogenii, rytmus, strojovou mechaničnost a k abstrakci směřující svébytnost estetického objektu tvořeného dynamickou hrou forem, světel a stínů. Daliho vztah k tomuto pojetí, jak je mimo jiné zastával i Karel Teige, prošel přitom jistým vývojem, v němž se vyhraňoval teprve postupně. V prvních filmových článcích, psaných pro katalánskou avantgardní revui L'Amic de les Arts, tak Dali z modernistické víry v kinematografii sám přebírá některé prvky, než mu setkání se surrealismem umožní zpřesnit vlastní myšlení v jedinečný postoj, jehož „manifest" – zmíněné Kritické dějiny filmu ve zkratce – uveřejní jako předmluvu ke svazku *Babaouo* (obsahujícímu i nenatočený filmový scénář). Distancuje se zároveň od modernismu, jejž odmítne stejně zásadně jako psychologisující, z 19. století zděděný sentimentalismus konvenčních snímků, a na němž mu vadí obdobná mlhavost: důraz na odtělesněné, duchovní a „hudební" kvality filmových dějů, redukce vjemů na prchavost počitků a impresí. Představa filmu, kterou zastává sám, se sice může opřít jen o pár „praktických" příkladů (kromě filmových melodramat a grotesek ji upřesní hlavně Daliho vlastní obrazy z raně surrealistického období), je však stejně jedinečná a určitá jako Daliho „vize světa" vůbec; místo tklivých příběhů i mihotavých, kaleidoskopicky povšechných vizuálních symfonií chce Dali obrazy konkrétní a hmotné jako kusy krvavého masa, tížící fyzickou realitou i jejím vnitřním prožitkem a formované osudnými silami touhy a násilí, pudů a vášní, plynoucího času a smrti.[2]

Jen dočasné přizpůsobení levičáctví ostatních surrealistů jistě Daliho přimělo, aby v závěru svého manifestu oslavil i revolučně-propagandistické filmy, svou naivní tendenčností jeho poetice bytostně cizí. Podstata textu je ovšem jinde, hlavně ve strhující poctě, již Dali vzdává italskému melodramu a jeho hypnotickým děvám; provokace tu mizí za skutečným zaujetím, autorův pohled dotváří citované snímky v intenzivní básnický zážitek, schopný inspirovat nové cítění a myšlení. I když se svou chválou „divadelnosti" dávných veleděl, plných hysterické

1) Viz: Salvador D a l í, *Stručná kritická přehlídka filmové tvorby*. „Doba" 1935, č. 17/18, přeložil Karel Teige.

2) Teze Kritických dějin filmu ve zkratce v tomto smyslu rozvádějí Daliho eseje ze svazku *Neviditelná žena*, přetištěné v knize rozhovorů s Louisem P a u w e l s e m *Mé vášně*, Brno 1994.

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

vášně, zdá útočit na samu podstatu filmu, otvírá mu zároveň nové výrazové možnosti: cesty, na nichž nepřestane být filmem, ale zahrne do svých obrazů tělesnost, smysl pro erotický rituál, „tekutost" prožívaného času v protikladu k času jen myšlenému, abstraktně měřenému, jak si podřizuje modernistickou montáž[3].

Mezi texty z L'Amic de les Arts a Kritickými dějinami filmu přitom trvá i skrytá kontinuita, alespoň v jednom podstatném bodě. Je jím Daliho důraz na neosobní charakter filmových obrazů, na „evidentní" povahu jejich lyrismu a jeho přímý, na psychologických podtextech nezávislý účin. Kde v raných článcích tuto preferenci ilustruje obdiv k věcnosti filmových dokumentů (kladené do protikladu k „sentimentalitě" filmů hraných) nabývá, pravda, pojem lyrické objektivity později na složitosti a splývá s konkrétností iracionálních vizí, chápaných zároveň jako paradoxní „zhmotnění libovolného"; tam i tady lze nicméně číst totéž volání po dílech a obrazech „bez rukopisu", oproštěných od všeho expresivního *chvění*, jímž básnický (umělecký) výraz obvykle žije a jímž uvádí do pohybu naše vnímání světa.

Jde jistě rovněž o novou daliovskou hyperbolu, která zcela neodpovídá ani Daliho vlastním příkladům; italské melodramy působí v jeho podání i zvláštní vnitřní horečkou, přerůstající rámec pouhých odtažitých vizí. Myšlenka tvorby bez rukopisu je nicméně klíčová jak pro Daliho úvahy, tak pro jeho vlastní dílo, v němž je neosobní představa často důležitější (a působivější) než její malířská realizace. Spočívá tu stejně jedinečnost díla jako jeho omezení. Dali sám s postupem let čím dál víc pochyboval, zda spíš než malířem není jen aranžérem obrazných idejí[4]. Jeho obrazy a texty, včetně filmových, prochází ale i tak jedno z podstatných duchovních dobrodružství dvacátého století.

Petr Král

3) Dali podobně umožní nové sebeuvědomění poesie – včetně surrealistické – když do svých básní provokativně vnese statismus popisů inspirovaných vlastními obrazy (Velký masturbátor, 1930).

4) Viz mj. oddíl Gala v již citované knize *Mé vášně*.