

Články

KRITICKÉ DĚJINY FILMU VE ZKRATCE

Salvador Dali

V rozporu s běžným míněním je film, pokud jde o výraz skutečného průběhu myšlení, nekonečně chudší a omezenější než psaní, malování, sochařství a architektura. Níž než on stojí pouze hudba, jejíž duchovní hodnota, jak každý ví, je přibližně nulová. Film je konsubstanciálně, samou svou povahou, svázán s vjemovou, nízkou stránkou jevů, s abstrakcí, rytmickými dojmy, jedním slovem s harmonií. A harmonie, sublimovaný produkt abstrakce, je ze své podstaty protipólem konkrétna a tedy poesie.

Rychlý a nepřetržitý sled obrazů tvořících film, jehož implicitní novost přímo vyplývá z mimořádně zobecnitelné vizuální kultury, znemožňuje všechny pokusy o redukci na konkrétno a většinou (vzhledem k faktoru paměti) bere konkrétnu jeho záměrný, afektivní, lyrický charakter. Mechanismus paměti, na něž tyto obrazy vždy působí s výjimečnou ostroší, směřuje už sám od sebe k desorganizaci konkrétna a k idealizaci.

V bdělém životě jsou zběsilost a latentní záměrnost konkrétna téměř vždy ponořeny do zapomnění, běžně však znovu vystupují na povrch ve snu. Poesie filmu si víc než jiná žádá traumatické vychýlení osy směrem ke konkrétní iracionalitě, má-li být dosažen pravý lyrický fakt.

Experimentální počátky filmu až po Mélièse — a včetně něj — tvoří jeho metafysické období (jak kontemplativním a tázavým přístupem k věcem a jevům, tak prezentací filmové akce co přeludu). Po fádních letech, věnovaných zdokonalování techniky, film, který se nesměle pustil cestou efemérního pseudonaturalismu, dosáhl náhle skutečného zlatého věku, když — před válkou a začátkem války — realizoval první materialistické snímky italské školy. Mluvím tu o grandiozní epoše hysterického kina s Francescou Bertini, Gustavem Serenou, Tuliem Carminatim, Pinou Menichelli atd., o filmu, který byl tak nádherně a *přesně* blízký divadlu a jehož zásluhou je nejen to, že nám předložil reálné a konkrétní dokumenty o psychických poruchách všeho druhu, o opravdovém průběhu dětských neuróz, o skutečném prožívání nejméně čistých fantazií a aspirací ztělesněných předtím v obdivuhodných architekturách secese — ale i to, že dokonale ovládl své základní technické prostředky. Po skončení tohoto období bude film rychle upadat.

Herci ve zmíněných snímcích skutečně žili, soustavným a nestoudným způsobem, který by současný vychloubačný humor už nestrpěl. Důmyslný ženský exhibicionismus tu vládl v celé své nádhře. Vzpomínám na ženy s vrávoravou a konvulzivní chůzí, s rukama trosečnic lásky tápajícíma podél zdí, podél chodeb, věšícíma se na každou

záclonu a na každý keř, ženy, jimž trvale klouzalo dekolté z nejobnaženějších ramen plátna, v nepřetržité noci cypřišů s mramorových zábradlí. Palmy a magnolie, v té přechodné a bouřlivé epoše erotismu, byly fyzicky hryzány, škubány zuby těchto žen křehké a předtuberkulózní konstituce, která nevylučovala těla odvážně modelovaná mládím, předčasným a horečným.

V jednom z těch filmů, nazvaném *Oheň*, bylo možné vidět Pinu Menichelli zcela nahou pod kostýmem z peří představující sovu, a to zjevně jen proto, aby s příchodem soumraku umožnila primitivní a ubohé symbolické srovnání sovy, již ztělesňovala, a plamene – totiž plamene lásky – který její osudové ruce zažehly ve zpustošených, nespornou onanií obkroužených očích Gustava Sereny, jenž od té chvíle nebyl schopen jiných pohybů než těch – nezbytných, automatických a depresivních – jimiž se pozvolna a trhaně nořil do vody jezera, až po rozprostření obvyklých soustředných kruhů vracejících po sebevraždě, vyvrcholení filmu, vodě klid. Automatických a depresivních gest, která lze srovnat jen s gesty starého Viléma Tella oslněného veškerou mědí slunečního západu, Viléma Tella, který je už připraven na smrt, má zkrvavená kolena a oči zalité slzami, který však dál pokračuje v chůzi, s párem na pánvi smažených vajec (bez pánve) nedbale položeným na rameni.

* * *

Po italském filmu a po skvostných *Záhadách New Yorku*, dynamismus, sport a tolik dalších mytologických truchlivostí, které přinesl vznikající standard amerického filmu, nepřestanou nezvažitelným způsobem vstupovat do trvalé osmózy se svými umělecko-literárními aplikacemi, které z nich udělají vybranou lahůdku pro katolickou a moderní inteligenci Evropy. Film se dobrovolně vydává absurdní a stupidní cestou abstrakce. Vytváří nudný jazyk založený na vtíravé rétorice téměř výlučně hudební povahy, která vrcholí v rytmickém užití velkých detailů, travelingů, prolínáček, přetisků, nestvůrně tříštivého střihu, náznakové a sentimentální oduševnělosti montáže a tisíce dalších hanebností, které přes ubohé předzvukové filmy ze všech zemí světa vedou ke stále filmovějšímu filmu (avantgardní snímky, zejména belgické¹⁾) a které, kdyby byl náhle nepřišel film mluvený, mohly vyústit do autenticky „čistého filmu“ – to jest do trapnosti ještě pohodlnější a úplnější, je-li to možné, než je ta, již znamená čistá malba, tak oprávněně a přiléhavě pojmenovaná.

* * *

Mluvicí film s sebou přináší zázračnou nečistotu a pozoruhodné zmatení, umožňující nám být svědky dialogů o něco málo delších než v němém kinematografii. Dokud nezasáhnou umění a literatura (jejichž zásah na sebe nedá dlouho čekat: lze jej rozeznat

1) Vzhledem k jeho historickému významu odtud vyjímám *Entr'acte*. Navzdory Renému Clairovi shrnuje totiž film jisté ideje Marcela Duchampa, Mana Raye, Francise Picabiy, reprezentativní pro zvláštní, izolovanou tendenci souběžnou s realizacemi amerického komického filmu, ale svědčící – ve filosofickém plánu – o jistém neuvědomělém agnosticismu (myslím tu na jejich nedůvěru k jevům i k pokusům o jejich totální redukci), stejně jako o zcela jedinečném smyslu pro neuchopitelné a o vědomém odmítání vědění mimo pustošivé a eroticky dráždivé závratě nepředvídaných nehod.

už teď), přinese mluvící film rovněž návrat k jistému pojmání konkrétna, schopnému aspoň na čas vyvolat poruchy a komplikace založené na tom, že slova, k nádherné škodě obrazů, trvají v paměti déle než ony.

V průběhu filmových dějin, a hlavně v současném filmu, jen tendence ke *konkrétní iracionalitě*, delirantní a pesimistická potřeba libovůle, sleduje vzestupný, stále uvědomělejší a sterilnější rozvoj ve filmech nazývaných nepřiměřeně komickými, jen z toho nedostatečného důvodu, že obvykle vyvolávají smích — smích nekonečně zvláštní, aniž by předpokládal ony známé slzy, jež by měl údajně skrývat a jež jsou jen ubohým a falešným vynálezem literátů, potvrzeným čuňaty jako Bergson, která tak staví do popředí Směj se, paňáco ve všech jeho podobách: ten nevyčerpatelný a téměř vždy překypující zdroj literatury a umění, jenž se pro filmy stává prvořadým námětem, jedinečným, povinným, slavnostním, všemocným, majestátním, imperiálním, nezbytným, konsubstanciálně nezbytným námětem oslavné, smrtelné neoblomnosti.

Historický rozbor filmu nazývaného komický směřuje právě k důkazu postupného mizení Paňáci, jenž předpokládá — a velmi latinsky, velmi čuňácky snivým způsobem — takzvaně transcendentní zárodky abstrakce v oblasti života.

Zůstaneme-li u současného filmu, u té psychologické, umělecké, literární, sentimentální, humanitární, hudební, intelektuální, duchovní, koloniální, regionální a portugalské hanebnosti, zůstaneme-li, říkám, u totální hanebnosti Smějícího se Paňáci, pěstované svorně a s touž láskou Sternberg, Stroheimy, Chapliny, Pabsty atd. atd., zjistíme nutně, že jen komické filmy s iracionální tendencí značí skutečnou cestu poesie. Tak podivné snímky Macka Senneta, všechny druhořadé komické filmy s málo známými herci bez zvláštního nadání a rovněž ty, za něž vdčíme několika génium, Harrymu Langdonovi nebo Williamu Powellovi, jenž je stejně nebo stejně málo komický jako Langdon. Zcela nedávno vyvrcholil vývoj komického filmu snímkem *Animal Crackers* s bratry Marxy. V tomto podivuhodném filmu kulminuje touha po systematické konkrétní iracionalitě, která byla latentní ve všech komických snímcích, touha, zbavující se postupně všeho odůvodnění, příležitostných záminek, subjektivního humoru atd., těch polehčujících okolností, které znemožňovaly vzít na vědomí jejich vášnivě morální zaujetí, jež z nich dělalo filmy à la thèse. *Animal Crackers* dosahuje těch dispozic a hluboce nakažlivých, trvalých a zpitomujících, chladných a průhledných kvalit, k nimž dospíváme jen vzácně a po překonání příliš fyziologického stadia lásky, stadia frivolních řešení, ne-li přímo osvěžujících schizofrenií, a po tom, co jsme přestali dělat ústupky okamžitým myšlenkovým hypotézám, abychom dospěli k opravdové, hmatatelné lyrické konsternaci, jakou ve mně vyvolávají jen jisté pasáže z Raymonda Roussela. Mohu se rovněž přiblížit tomuto ustrnutí díky jistým derivátům milostných představ, jež se mi mohou zjevit v podobě náhlé a prudké spršky šesti nebo sedmi Ann Kareninových průměrné velikosti, přestrojených za portugalské šálky s oušky částečně nebo úplně pokrytými zkysaným, kujónsko-jeptiščím mlékem.

Tvář toho z bratrů Marxů, který má kučeravé vlasy, tvář, která je tváří přesvědčivého a vítězného šílenství, stejně na konci filmu jako v tu příliš krátkou chvíli, kdy nekonečně dlouho hraje na harfu, odsouvá za obzor literárních lekcí v psychologickém pseudo-transcendentalismu nekonečně prozaický pohled Charlieho Chaplina ze závěru

Světél velkoměsta, pohled, jež lze v jeho sladkém kariérismu srovnat jen s pohledem odporných slepců nebo nakládaného jarního mrzáka bez nohou, fenomenálního a páchnoucího.

V roce 1929 jsme s Buñuelem napsali scénář *Andaluského psa*, v roce 1930 scénář *Zlatého věku*. Jsou to dva první surrealistické filmy.

Kromě filmů propagujících komunistickou revoluci, opodstatněných jejich propagační hodnotou, to, co lze očekávat od surrealismu a od jistého druhu takzvaného komického filmu je to jediné, co si zasluhuje pozornosti.

UMĚLECKÝ FILM, PROTIUMĚLECKÝ PYL

Salvador Dali

Filmaři Luisi Buñuelovi

Pozor, vyletí plno ptáčků.

Ptáčka filmu, tak jako ptáčka fotografie, není třeba jet lovit daleko: je všude, na jakémkoli místě, tam, kde ho nejméně tušíme. Mimikry filmového ptáčka jsou nicméně tak dokonalé a subtilní, že při svých průletech napříč holou věcností zůstává neviditelný. Objevit ho je tak záležitost vysoké básnické inspirace.

Žádný lov není duchovnější než lov na tohoto nezpozorovatelného ptáčka. Žádný lov také není méně krvežíznivý a zároveň krvavější, přesto, že jde téměř o hru; ptáček je chycen, uzavřen v temné komoře a znovu vysvobozen čockou objektivu, zbavený barev a s křídly umrtvenými chloroformem.

Nasloucháme-li, slyšíme černobílou hudbu různě rychlých ptáčků, vylétajících z elektrické mléčné dráhy projektoru. Je pak slastné uvědomit si, že nejzávratnější let je sledem nejrozněnějších záchvěvů křídel a zklidnění, okamžiků ochromeného příměří: na každý nový záblesk světla připadá nové umrtvení.

Světlo kinematografu je zároveň krajně duchovní a krajně hmotné. Film zachycuje předměty i věci v neobvyklé podobě, nehmotnější a vzdušnější než zjevení utkaná ze spiritistických mušelinů. Každý filmový záběr představuje úlovek nesporně spirituální povahy.

Strom, ulice, rugbyový zápas se ve filmu znepokojivě přepodstatňují; zároveň slastná a uměřená závrať vede ke zvláštní smyslové transmutaci. Strom, ulici, rugbyový zápas lze pomalu vychutnat slámkou, jako chlazený nápoj. Prudké zmítání lehké róby ve větru lze uložit jako rtuť do aluminiové krabičky.

Ptáček filmu je malý zvonek, ptáček filmu je rovněž průvan z ventilátoru.

* * *

K vystřelení na strom plný neviditelných ptáků je třeba víc fantazie než k vystřelení na jiný strom, kam byli předem posazeni ptáci v kubistickém převleku; průhledný a delikátní filmový ptáček přitom okamžitě hyne pod každým přestrojením, pod vrstvou jakékoli malby.