

rem dopracovat a vydání katalogu třeba i pozdržet, než jej předložit odborné veřejnosti s vědomým dluhem do budoucna.

Za jistý nedostatek publikace také považuji, že k ní není připojena obsažná úvodní studie, která by analyzovala výsledky, jichž bylo při soupisové práci dosaženo, a případně naznačila, jak se jimi mění – či může měnit – dosavadní obraz první fáze české kinematografie. Kdo jiný by byl k takovému konstatování povolán než tvůrci tohoto katalogu!

Nedá se pochybovat o tom, že *Český hraný film I 1898 – 1930* představuje nesporně cenný příspěvek k poznání dějin naší kinematografie, nezbytný materiálový základ ke všem dalším pracím. Je vybaven několika rejstříky, mimo jiné například i rejstříkem exteriérů. (Osobně bych uvítal, kdyby alespoň ve jmenném rejstříku byly vedle číselných odkazů uvedeny i plné názvy filmů; uživatel by tak měl k dispozici filmografii jednotlivých osobností bez jakéhokoliv listování.) Mějme nicméně na paměti, že je to jen první krok – katalog nenahradí zevrubný filmový slovník osob a institucí ani řádnou dějepisnou práci. Dějiny filmu a ještě lépe dějiny kinematografie v českých zemích vzdělaná veřejnost skutečně potřebuje.

A ještě jednu osobní poznámku: Hrdinka Macharova veršovaného románu *Magdalena* se sice jmenovala Lucie, v této podobě se její jméno také skutečně jednou v díle vyskytne, ale jinak používá autor vždy formy Lucy. „Lucy“ je napsáno i pod reprodukcemi v *Prager Presse*. Je to maličkost, ale mně na Macharovi záleží.

Jiří Pokorný

Carrière vypráví o scenáristice a příběhu

Jean-Claude Carrière: *Vyprávět příběh.*

Národní filmový archiv, Praha 1995, 216 stran, náklad 1000 výtisků, cena 69 Kč.

Kniha francouzského spisovatele, dramatika, příležitostného herce, ale především scenáristy Jeana-Clauda Carrière (1931) *Vyprávět příběh* nezastírá své původní určení. Carrière oba texty, z nichž kniha sestává, zamýšlel jako shrnutí svých scenáristických zkušeností, které nabyl od roku 1961, kdy napsal první scénáře ke krátkým filmům Pierra Etaixe.

Zvláště první text *Scenárista aneb cesta do Bruselu* (1986), který vznikl jako reakce na Carrièreovy přednášky o scenáristice na bruselské filmové škole INSAS, nezapře, že je psán pro adepty scenáristického řemesla. Autor, který se podílel na bezmála osmdesáti scénářích filmů takových režisérů jako Luis Buñuel, Andrzej Wajda, Miloš Forman, Louis Malle, Carlos Saura či Volker Schlöndorff, se přidržuje konkrétních scenáristických problémů, uvádí příklady z vlastní bohaté praxe a z oblasti filmových dějin, které pochytil z první ruky (Buñuelova vzpomínka na Chaplina). Krátké, svižně odvyprávěné kapitoly občas ústí v pokyny učitele žákům, ale přesto se celá stať dosti vymyká běžné představě o příručce či vysokoškolských skriptech. Důvodem je Carrièreova osobitost, jež vtiskla celému textu svou podobu. Carrière ostatně mluví o tom (v souvislosti s dialogem postav, ale čtenář může jeho poznámku chápat obecněji), že žádný předem daný styl neexistuje, že každý jednotlivý styl je odvislý od příběhu, ale také od postav, které se v něm vyskytují. Což se naplnilo i v tomto případě: to, jakým způsobem si Carrière dokázal podmanit žánr

„učebnice“, vzbuzuje druhotně důvěru v jeho schopnosti vypravěče příběhů a „filmového spisovatele“.

Právě proti tomuto titulování se Carrière ohrazuje; ve svém textu věnuje jistý prostor vysvětlení, do jaké míry je scenárista „muž slova“. Psaní pro film a pro literaturu považuje za odlišné činnosti, zmiňuje se o nebezpečí literárnosti, které ohrožuje film („literatura největší nepřítel filmu a scénáře“), zároveň si je vědom, že scenárista nemá k dispozici nic jiného než právě slova, z nichž staví příběh.

Samotné psaní scénáře je však podle Carrièra pouze jednou z mnoha fází jeho vzniku, kterému předchází spolupráce s režisérem, vzájemný dialog a improvizace, během nichž přichází ke slovu dokonce herectví – vžívání se do situace nejen skrze vlastní představivost, ale i skrze tělo. Vůbec nejzajímavější je sledovat autorův popis vznikání filmu, kdy se vyhýbá exaktním výrazům, ale spíše jen polojasně naznačuje při vědomí mysteriозnosti celého děje. Vzpomněl jsem si na Felliniho, na jeho netradiční paměti *Dělat film*, které nejsou ani tak o něm jako spíše o tajuplném obřadu, na jehož konci stojí film. Carrièreovi sice není blízká dramatická obsesivnost italského mága, ale jím vyprávěné „příběhy“ mají podobné právě to, jak se v nich film od počátku přelévá z jednoho skupenství do druhého, které vzápětí „zemře“ ve prospěch toho následujícího. Scenárista Carrière však na rozdíl od režiséra po většinu času prodlévá uprostřed té své fáze a nabízí pohled ze své pozice, z níž se scénář jeví jako dočasný prostředník, který slouží celku.

Scenárista není spojen jen se scénářem na papíře. Ten sice už vlastně „nežije“, jeho autor však i poté plní poslání jakéhosi garanta té původní vize během natáčení a střihu. I k tomu má Carrière příhodu: Buñuel nechtěl, aby se jeho dvorní scenárista zúčastňoval projekce denních prací, protože by se pod jejich vlivem zeslabil původní obraz, který měl právě denními pracemi nedočičený Carrière ve své představivosti uchovat pro fázi střihu. V Carrièreově reminiscenci je Buñuel představen jako filmař pozoruhodný i tím, že své filmy stříhal už „předem“, ve scénáři; po natočení stačilo odstříhat klapky, sem tam něco upravit, a film podivuhodně harmonoval.

Carrière se rovněž zmiňuje o vyjasňování a konkrétnizování té vnitřní vize, která stojí v zárodku filmu. Scenáristu zde pokorně staví do role pomocníka, jehož úkolem je postrčit režiséra správným směrem, pomáhat mu rozptýlovat mlhu kolem filmu, „aby obraz byl přesnější, barevnější, živější, přičemž víme, že k jeho oživení má teprve dojít“. Pro Carrièra je příznačné právě slovo „oživení“. Film je podle něj organismus, do něhož je vložen život. Několikrát, na význačných místech, se při popisu geneze filmu uchyluje k alchymistickému výrazivu. Vždyť už první věta zní: „Scénář můžeme přirovnat k alchymickému přístroji.“ A o těch, kteří se na jeho vzniku podílejí, ve stejném odstavci říká, že jsou „dělníky v alchymické dílně“.

Zdá se, že termíny z oblasti alchymie vyhovují tomu, co chce Carrière říct: stejně jako ve středověké disciplíně, která představuje daleko spíše než jakési méněcenné předvědecké stadium poznávání přírody, jak dnes bývá mylně prezentována, symbolicky vyjadřovanou cestu k vlastnímu nitru, jógu Západu, jak alchymii nazýval C. G. Jung, jakoby i Carrièreovi šlo o hledání kvintesence, o „vydestilování“ toho jediného správného gesta z tisíce pravděpodobných. „Hliněná socha stojí připravená a čeká na vložení šemu – každý scénář je golem.“ Obdobně se vyjadřuje o Buñuelovi, jenž ve svých filmech nechtěl nic než oživit věci; intelektuální hloubání a analýzy ho nezajímaly. Carrière v proudu svého vyprávění občas jen tak mimochodem utrousí větu, která přesně vystihuje filmařův styl a vydá za rozsáhlá pojednání („Buñuel měl vždycky náladu otvírat nové dveře.“ „Godard byl vždycky tak trochu novinář.“)

Smělý multikulturální náhled, v němž se více odpoutává od své scenáristické profese a zahrnuje téma příběhu do širších souvislostí, uplatňuje autor v eseji *Vyprávět příběh* (1993), tvořícím druhou část knihy. Už zde nejde jen o vztah kinematografie a příběhu, který je podle autora tajemný a podstatný, Carrière se dotýká vztahu příběhu, jeho vyprávění, a lidského bytí.

Činí tak bez nároku na konečné slovo, vyhýbá se tuhým definicím a exaktnímu jazyku. Směr jeho uvažování vede čtenáře spíše k otázce a nesamozřejmosti. Carrièreovi je obrazně řečeno vlastní postoj vypravěče indického eposu Mahábháraty, o němž se v jedné epizodě zmiňuje: po dobu vyprávění, jež zabere osmnáct večerů, je vypravěč povinen klečet jedním kolenem na zemi. Podstatné je neztratit kontakt se zemí – o to jde nejen v obsahu samotné básně, nýbrž i při její recitaci. Gesto respektu se promítá i do Carrièreova způsobu vyprávění: dává najevo, o jak ošemetných věcech vypráví. Překvapivě vyznívá pasáž, ve které mluví o zodpovědnosti vypravěče za příběh, za postavy, které do jeho děje instaluje. Příběh je v tomto pojetí chápán nikoli jako nezávazné povídání, ale jako břemeno, kterému musí být vypravěč na výši. Existují jistá pravidla, Carrière je představí v hutném exkursu do dějin příběhu, z něhož vyplyne jistý trend. Zpočátku příběh neměl autora, byl vyprávěn skrze neosobní „ústa stínu“ („Krása příběhu vyvěrá téměř vždy z temnoty.“) Postupně však příběh přicházel o anonymitu vypravěče, až dospěl do stavu, kdy vypravěč už nestojí skryt za svými postavami, ale sám je hlavním protagonistou. Stačí si v těchto partiích připomenout, mimo rámec Carrièreova textu, současnou vlnu deníkové literatury, kdy třicátníci píšou (a dokonce vydávají) své paměti. Obdobná nezdravá sebestřednost je vložena i do základů kinematografie, oboru, který začal psát vlastní dějiny již po čtyřech desetiletích své existence, jak konstatuje Carrière. Co stojí za tímto obíráním se sebou samým, nutkavou potřebou bez ohledu na okolnosti a tradiční pravidla předit druhým svůj příběh? Možná je to pocit ohrožení z množství různých Dallasů a románků, které na nás ze všech stran doléhají, jenž v nás vzbuzuje touhu mít také svůj jedinečný příběh, který by člověka potvrzoval v místě a čase. Přínosem Jeana-Clauda Carrièrea coby esejisty je nejen připomenutí těch základních pravidel, při jejichž respektování bude příběh hoden vyprávění, nýbrž i osobitě východní hledisko jeho psaní, totiž, že příběh nějak prochází i skrze tělo a jeho postoj – k tomu, aby se mohl vypravěč „vplést do času a zároveň jej popřít“, musí také znovu získat kontakt se zemí; fyzické a imaginární tu spolu jdou ruku v ruce.

R a d o v a n S u k

Dvě vzpomínkové vivisekce

Ladislav Pospíšil: *Ve znamení Halleyovy komety.*

Literární úprava, předmluva a doslov Michael Pospíšil, odborná úprava PhDr. Zdeněk Vališ, fotografie autor. Naše vojsko, Praha 1996. 199 stran, náklad neuveden, cena 99 Kč.

Zdenek Sirový: *...není zač, řekl Bůh (Vzpomínky filmového režiséra).*

Uspořádal, textově připravil, ediční poznámku napsal a jmenný rejstřík sestavil Jan Rejžek. Vydal ve spolupráci s Nadací Český literární fond a filmovým a televizním studiem AB Barrandov Český spisovatel, a. s., Praha 1996. 176 stran včetně 20 stran fotografické dokumentace, náklad a cena neuvedeny.

Sotva se najdou dvě vzpomínkové knihy, jejichž duch by byl tak kontrastní. Na jedné straně lehké vyprávění Pospíšilovo, plné světoběžnických zážitků a sukničkářských eskapád, na straně druhé sebemučivé zpovědi Sirového, zatěžkané atmosférou osudové nenaplněnosti. Na jedné straně