

Literární obzor

Kritikovo ohlédnutí aneb Jak zraje kritik

Jiří Cieslar: *Concettino ohlédnutí. Portréty, kritiky a eseje 1975–1995.*

Národní filmový archiv, Praha 1996. 312 stran, náklad 800 výtisků.

Hledám, nalézám i ztrácím, sleduji v sobě svou vnitřní melodii.

Tu melodii, která sama se skládá a sama sobě naslouchá.

(Josef Čapek: Kulhavý poutník)

V krátkém rozmezí tří let vyšel už druhý knižní výbor z filmových textů filmového kritika a esejisty Jiřího Cieslara. Jestliže *Filmové zápisky 90 – 93* (Praha 1993) v podstatě shrnuly texty publikované v těchto letech především na stránkách Literárních novin, pak *Concettino ohlédnutí* podává reprezentativní průřez Cieslarovou dvacetiletou kritickou prací. Vedle kritik a recenzí děl české i světové kinematografie tu najdeme portréty osobností, žánrově těžko zařaditelné „filmové zápisky“ z let 1994 a 1995 a několik esejí „nadžánrového“ dosahu. Jednotlivé texty ve svém úhrnu – přes značný žánrový rozptýl i časovou odlehlost – tvoří překvapivě organický celek, který nese nezaměnitelnou pečť svého autora, jeho vytříbeného stylu i pronikavého myšlení. Cieslarovy texty mají svou **vnitřní melodii**; přes jejich tematickou pestrost je tu něco, co je sjednocuje – důsledné směřování k **existenciálnímu** souvislostem filmových děl a přesvědčení, že i psaní o filmu je záležitostí životního dosahu.

Funkci předmluvy plní *Výlet do přírody*, jedna z esejí kritikova „zralého“ období. Tento text je v jistém smyslu textem iniciačním: prostřednictvím proslulého „filmu-torza“ Jeana Renoira, jenž patří k zasvětitelovým emblematickým, „nevyhnutelným“ mistrům a kinematografickým mágům, nás – jako adepty – uvádí do vnitřního prostoru zasvěcení: do magického světa filmu. *Výlet do přírody* (Partie de campagne, 1936/1946) začíná záběrem, v němž malý chlapec vytáhne z vody rybu. Příběh, jenž následuje, můžeme podle Cieslara chápat „jako to **vytažené**“, vnitřní úlovek ze dna řeky Loing, kolem níž se děj vine, a kde ve vodní hloubce – jak jedna z postav filmu říká nad její hladinou – **dějí se tak prapodivné věci**.“ (*Výlet do přírody*, s. 8; zvýraznil P. M.) Jako bychom tu byli svědky i účastníky iniciačního obřadu, v němž Renoirova bájná řeka Loing (řeka-**hranice**) byla tím nejideálnějším místem iniciačního sestupu (katabáze) – ponořením, utonutím... Není náhodné, že právě „utonutí“ v obrazu je pro Cieslara důležitým kinematografickým pohybem, jednou z velkých šifer a šancí kinematografu, jež „vnáší do filmového obrazu několikerá znamení z mysteria lidské existence“. (*Zásuvky, duše a doteky*, s. 200)

Obraz **řeky** je jedním z Cieslarových utkvělých obrazů: v jeho textech se znovu a znovu vracejí vodní a říční asociace, sám se zjevnou zálibou setrvává u těch režisérů, jejichž krajiny jsou ohraničeny mořem, nebo jimi protékají řeky (vedle Renoira je to zejména Visconti a Fellini). Voda jako prazákladní živel a jeden z elementárních symbolů pro Cieslara reprezentuje především moc životadárnou, obrozující a očišťující; je to voda naděje, k níž se vyprahlý život (i v metaforickém významu) úpíná jako k poslední naději. Tak například poutníkům íránského režiséra Amira Naderiho – Cieslarova „filmaře studní“ – se opravdového utišení zízne dostane až tehdy, když si cestu k prameni prokopou sami (*Voda, vítr, písek. V Karlových Varech 1995*). Prokopat se k sobě samému, nalézt svůj pramen a neztratit s ním spojení, jež symbolizuje „vztah se sebou celým, v souhře vědomých a podvědomých zkušeností“. Neboť ztratit toto spojení s vnitřním pramenem,

jak píše Cieslar v souvislosti s Kanem (*Leland: padesát let po boku občana Kanea*), znamená ztratit příležitost prožít „tekoucí“, tj. autentický život. Jen výjimečně je u Cieslara voda ambivalentní a symbolizuje moc, jež pohlcuje. Pak se ovšem promění v temnou, smrtící tůň, jež reprezentuje nebezpečný svět podvědomí a snu, v němž hrozí utonutí plavci, který neobjeví své „téma“ – svůj příběh. Drama takového fatálního utonutí sledoval Cieslar např. ve filmu *Krásná zajatkyně* (*La belle captive*, 1982) Alaina Robbe-Grilleta.

Obrazem řeky – a vracíme se jím zpátky k Renoirovu–Cieslarovu *Výletu do přírody* – vyjadřuje Cieslar také to, co pokládá za podstatný problém filmu: je-li jeho doménou povrch, to viděné a slyšené, jak se potom – aniž by se snažil tento povrch škrtnout – dostat do vnitřku věcí, jak „ukázat“ vnitřek krajiny, nálady, situace, postavy a dokonce tvůrce. Řeka je Cieslarovi vnějším vyjádřením vnitřní souvislosti mezi hledícím a nahlíženou věcí, metaforou pro „tekoucí“, „proudící“ významy, **dějící se** smysly. Volba Renoirova *Výletu do přírody* přitom není vůbec náhodná, neboť Renoir tu reprezentuje francouzskou meziválečnou školu, vyznačující se zvláštní zálibou ve vodě. „Ve francouzské škole,“ píše Gilles Deleuze „je to někdy řeka a její proud, někdy kanál, jeho zdymadla a nákladní čluny, někdy moře, jeho hranice se zemí, přístav, maják...“ Deleuze ukazuje, že právě francouzská škola osvobozuje vodu, dává jí vlastní určení a filmaři jako Renoir – připomeňme, že už jeho první film se jmenoval *Děvče od vody* (*La Fille de l'eau*, 1924) – Vigo, Grémillon, L'Herbier, Epstein pojednávali o vodě nejen jako o zvláštním objektu vnímání, ale jako o vjemovém systému lišícím se od pozemských vjemů, o **řeči** odlišné od řeči země. A jak dodává Deleuze „...to, co francouzská škola ve vodě našla, byl příslib nebo naznačení jiného stavu vnímání: vnímání více nežli lidského, vnímání, které již nebylo tesáno na pevných předmětech, jehož objektem, podmínkou, prostředím už nebyl pevný předmět. Vnímání jemnější a rozsáhlejší, vnímání molekulární, vlastní ‚kino-oků‘.“ Cieslar, jakkoli je jeho text více esejistický a poetický, tuto zvláštní dimenzi Renoirovy záliby v tekoucí vodě cítí velmi dobře a přesně.

Shledává-li Cieslar nejpůsobivějšími v Renoirových filmech ta místa, „kde čerpá ze své mohutné intuice pro zmíněné souvislosti vnějšku a vnitřku věcí, pro ‚říční‘ korespondence člověka a světa, kdy jakoby mimochodem, lehce a plavně, vytahuje z proudu toho, co se jeví a zní – **vnitřní obsah**“ (*Výlet do přírody*, s. 8; zvýraznil P. M.), charakterizuje tak mimoděk i nejpůsobivější místa svých esejistických textů. Právě silná **smyslovost** a senzibilita je předpokladem a nejdůležitější složkou Cieslarova kritického ustrojení: cit pro krajinu, gesto, pohled, pro „tělo“ filmu, pro výše zmíněný povrch, který je mu onou hladinou řeky, v níž lze plavat, nechat se slastně unášet proudem, nechat se jí zcela prostoupit. Ale toto rozkošnické odevzdání se „tělu“ filmu-řeky jde u Cieslara ruku v ruce s oním „nořením“ se do jejích hlubin: „Vyhledávám filmy, jichž se lze dotýkat jako stromů a plavat v nich jako v Loingu. Zdá se mi, že od říčního dna či z jádra stromu nebo kamene nesou zprávu o sobě i o tom, kdo je pozoruje.“ (*Výlet do přírody*, s. 10)

Vztahem vnějšího a vnitřního vidění je Cieslar zaujat i v dalších textech (*O mistru Eckhartovi, Pianu, Howards Endu etc., O soše, torzu a Orfeovi*). Jako v Renoirově filmu *Výlet do přírody* je to **hladina** řeky, která už „v prvních záběrech filmů v nekonečnu vodních křivek a vírů odráží reliéf dna: signalizuje spodní říční arché“ (*O soše, torzu a Orfeovi*, s. 237), tak v Resnaisově *Loni v Marienbadu* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) je to zase **povrch** sochy, který „bohatstvím významů poukazuje ke skrytému jádru jejího smyslu. I řeka podobně jako socha má své plasticke „tělo“, své vztahy mezi vnitřkem a vnějškem.“ (tamtéž)

Esej *O soše, torzu a Orfeovi* je zajímavá ještě z jednoho důvodu. Výbor, který je předkládán jako bilanční shrnutí dvacetileté kritické práce, nám ve skutečnosti nedává mnoho příležitostí sledovat, jak se Cieslar-kritik během této doby vyvíjel, jak se proměňoval jeho přístup k filmu, jak se utvářelo a tříbilo to, co pokládám u něj za nejcennější: jeho výjimečná schopnost cítit, vidět

a slyšet ony „říční“ korespondence. Je to, myslím, ze dvou důvodů: jednak ve výboru citelně scházejí texty z let 1990 – 93 (byť z pochopitelných důvodů, neboť byly publikovány – jak jsem se už zmínil – samostatně v knize *Filmové zápisky 90 – 93*; Cieslar z nich do *Concettina ohlédnutí* převzal pouze článek *Praha, neklidné srdce Evropy* a text *Leland: padesát let po boku občana Kanea*), jednak autor zařadil do svazku jen několik textů z let 1975 – 1982, která pokládá za svá léta učednická a texty z té doby za začátečnické. Nahlédnutím do připojené bibliografie se lze snadno přesvědčit, že tu jsou v těchto letech vedle filmových recenzí zastoupeny ve značné míře texty určené pro čtenářskou informaci, psané – jak autor sám přiznává – převážně kompilativně: portréty herců a režisérů, přehledy filmů z festivalů, které nemohl navštěvovat... Zvlášť výmluvné signum příznačné doby, ale i bizarní doklad houževnatého hledání cest k filmům, které nebylo možné vidět. Ale už v těchto „učednických“ letech – zatím jen jako znamení, šifry na vodní hladině, nesměle napovídající, co může skrývat říční dno – objevují se předznamenání budoucích klíčových témat: v roce 1976 se v Cieslarově bibliografii objevuje jméno Orsona Wellese v režisérově portrétu pro bulletin PFK, v roce 1978 Luchina Viscontiho v recenzi *Nevinného* (L'innocente, 1976) a o rok později jméno Jeana Cocteaua v recenzi na knihu Orfeova závěť, portréty režisérů Jeana Renoira a Alaina Resnais. Tady máme přísliby budoucích bohatých úlovek, „rybích“ skvostů z devadesátých let: *Výlet do přírody*, *O soše, torzu a Orfeovi*, *Concettino ohlédnutí*, *Leland: padesát let po boku občana Kanea*. Ze zmíněných starších textů byl do výboru zařazen pouze portrét režiséra Alaina Resnais, v jehož rámci podává Cieslar poučenou, kultivovanou, klasicky „vyváženou“, ale přeci jen poněkud odosobněnou interpretaci filmu *Loni v Marienbadu*. Když se po letech k tomuto svému „nevyhnutelnému“ filmu vrací – tentokrát v rámci eseje tážající se po úloze archetypu a mýtu ve filmu – může se už pochlubit „vnitřním úlovkem“, vytaženým ovšem nikoli z hloubi řeky, ale z nitra antického sousoší, umístěného v marienbadské zahradě. Jestliže ve starším textu věnoval tomuto sousoší jen několik „povinných“ řádků, nyní v něm nalézá **těžiště**; sousoší mu představuje nejen jakousi „kamennou synekdochu Marienbadu“, interpretační hádanku, ale také archetypální jádro filmu, ohnisko jeho smyslu: „Socha cosi mnohoznačného říká svým vnějším zpodobněním a proto inspiruje k rozličným výkladům, ale její podstatné sdělení se ukrývá v nitru, v jejím vyzařujícím jádru, a to je možné při kontemplaci sochy na tolik různých způsobů prožít.“ (*O soše, torzu a Orfeovi*, s. 232) Znovu se tu tedy ozývá Cieslarovo podstatné téma **vibrace** mezi vnitřním a vnějším, tušeným a zjeveným: „Marienbad se tak stává i svéráznou metareflexí filmových možností, dramatem (filmového) vidění, schopnosti nechat zahlédnout arché, které je neviditelné ve viditelném, je ukryté a přece působí a oslovuje.“ (tamtéž, s. 234) To podstatné, co se odehrálo mezi oběma texty, jež dělí asi patnáct let, spočívá v odvaze **ponoru do hloubky** „filmu-sochy“, nahlédnutí vnitřku a nitra, aniž by byl oslaben smysl pro povrch, a především ve schopnosti postihnout onu vibraci mezi vnitřním a vnějším. Na místo „objektivní“ interpretace nastupuje Cieslarovo umění mnohdy velmi subjektivních, „tekoucích“ kontemplaní, na místo „všestranné“ a „vyvážené“ analýzy intuitivní zvážení „lehkých“ a „těžkých“ míst filmového díla a ponoření, utkvění v onom těžišti, které se stává klíčem-šifrou nejen k filmu, ale i k jeho tvůrci, neboť v ideálním případě můžeme díky obrazům (nic jiného nám nezbyvá) „navázat kontakt s onou původní autorovou energií, s jeho základní obrazností, s hlavními tématy a průběhy jeho vnitřního života“. (*Výlet do přírody*, s. 9)

Mluvil jsem již o „vnitřní melodii“ Cieslarových textů, které tvoří překvapivě organický celek. Jaká je tedy Cieslarova (vnitřní) kinematografická krajina, k níž vedle Renoirova *Výletu do přírody* patří Viscontiho *Hvězdy Velkého vozu* (Vaghe stelle dell' Orsa, 1965) nebo filmy Felliniho...? Je to **jižní** krajina, jíž protéká Renoirova bájná řeka Loing, krajina starých pláží Felliniho, který Cieslarovi reprezentuje „pobřežní“ typ s mořskou obrazností, jemuž se film vynořuje právě z onoho mořského „uvnitř“... „Tekutý“ říční a pobřežní svět jihu, krajina samozřejmé smyslovosti. I když

jih je také „suchá“ krajina kamenitých, vyprahlých polí kastilského venkova Saurova *Eliso, můj živote* (Elisa, vida mia, 1976), abychom připomněli další z Cieslarových jižních „nevyhnutelných“ filmů, většinou se oba obrazy – jihu a vody (řeky, moře, studně...) – doprovázejí a umocňují. Je příznačné, že renoirovskou esej uvádí Cieslar citátem, začínajícím slovy „Na jihu tušíte údolí Loin-gu, té bájně řeky...“ (*Výlet do přírody*, s. 7), že klíč k filmu *Výlet do přírody* nachází v rybářské scéně pozdějšího Renoirova amerického snímku *Muž z jihu* (The Southerner, 1946). Z Cieslarových textů cítíme – evropské kultuře ostatně vlastní – nadějeplné chápání jihu, který symbolizuje to, „co je v člověku původní, dávno minulé, „odspodu“ zatěžující, odkud se však lze i osvobodit, a víc, kde jsou možná zdroje k poslednímu „probuzení“, k zpětné „opravě“ života, k záchraně jeho smyslu“.¹⁾ Toto chápání jihu se nejsilněji ozývá ve viscontiovské esej *Concettino ohlédnutí*; ostatně to, že výbor nazval Cieslar právě podle této eseje, i to, že obálku knihy zdobí fotografie z Viscontiho *Geparda* (Il gattopardo, 1963), naznačuje, jakou důležitost tomuto textu přikládá. S Viscontim Cieslar nejintenzivněji sdílí právě onen „jižní“ ideál. Pro Viscontiho jih představoval mýtickou zemi bohů, z dávnověku obdarovanou řeckými vlivy, území bájně čistoty, jež si promítl do duševní struktury ideálního jedince; pro Viscontiho je tedy „Jih“ i „to živé, neutlučené, snad ještě (řeckými) bohy pomazané v jedinci, co je zdrojem lidské mírnosti“ (*Concettino ohlédnutí*, s. 253). Přímo fyzicky cítíme Cieslarovu spřízněnost s „jižanskými“ bytostmi Viscontiho filmů ve chvíli, kdy ve tváři matky Rosarie z *Rocco a jeho bratři* (Rocco e i suoi fratelli, 1960), v jejím dramaticky zvrásněném obličejí a expresivních stazích úst i očí „rozeznává“ rozbrázděné skalisté pobřeží Sicílie, nebo v partiích věnovaných knížeti Salinovi z *Geparda*, jehož mírou jsou „šlechtičtí předci, oni jižní, sicilští, z řeckého dávnověku se rýsující řečtí bozi ze stěn fresky v jeho paláci – v čele s mořským bohem Poseidonem“ (tamtéž, s. 255). A když nám vzápětí přispěchá připomenout, kterak se gepard Salina umí – stejně jako řečtí bohové – náruživě koupat (ač jen ve vaně při ranní toaletě), tu se znovu ozývá ona „říční“ a „mořská“ složka kritikova ustrojení a zároveň cit pro duchovní dimenzi tělesného a smyslového. Není náhodné, že základním textem fiktivních pre-kinomanů je pro Cieslara Goethova Italská cesta, která mu v esej *O mistru Eckhartovi...* reprezentuje „cestopis vnitřního a vnějšího zření“ (znovu ony vibrace mezi vnějškem a vnitřkem!). Goethova Itálie je ovšem, jak zdůrazňuje Cieslar, především „vnitřní představou, touhou, základním „obrazem“ vlastního ideálního já, za nímž touží doputovat oklikou přes vnější svět“.²⁾ „...co vidíte, je vaše nitro,“ neopomene ocitovat z prvního manifestu explosionalismu v esejí věnovaném „libeňskému Starořekovi“ (sic!) Vladimíru Boudníkovi.³⁾ Jako spojení se spodními proudy, s vnitřním pramenem symbolizuje vztah se sebou celým, tak také cesta na jih, „dolů“ je niternou cestou k něčemu původnímu v sobě. S vědomou nadsázkou říkám: „opouští-li“ Cieslar od počátku devadesátých let své „severské“ autory (Bergmana, Tarkovského, Poláky Wajdu, Munka, Zanussiho, Kieślowského...), ubírá-li se „ pryč od severských mlh“ do krajů Renoirových olivovníků, obrací se k něčemu původnímu v sobě samém.

Vedle eseje *Concettino ohlédnutí*, jež dala knize titul, a *Výletu do přírody*, z vůle autora a současně pořadatele plní funkci „předmluvy“, je pro mne třetím klíčovým textem předkládaného výboru recenze knihy polského filmového kritika Krzysztofa Mętraka Po seansie (*Když umírá filmový kritik*), neboť – jak výstižně poznamenává Cieslar – „sotva může být kritik jinde osobnější než v soudu o jiném kritikovi“ (*Když umírá filmový kritik*, s. 132). Cituje-li Cieslar z Mętrakova nekrologu *Když umírá filmový kritik*, věnovaného polskému kritikovi Konradu Eberhardovi, právě tu pasáž, v níž se píše o kritikovi, který „své řemeslo nechápal instrumentálně, ale který v kulturních

1) Jiří Cieslar, *Jih – Borgesův a Saurův sen o noži*. „Literární noviny“ 6, 1995, č. 50, s. 13.

2) Týž, *Český deník a Události Jana Hanče* (dále *Český deník*). „Prostor“ 24, s. 55.

3) Týž, *...jináč zme žili absolutně. Nad filmem Automat Svět a nad deníky a korespondencí Vladimíra Boudníka* (dále *...jináč jsme žili absolutně*). „Kritická příloha“ 4 (březen 1996), s. 15.

výtvořech hledal lidský smysl vlastního života“ (tamtéž), je zřejmé, že tu reflektuje i sám sebe, přihlašuje se k jisté představě „kritické existence“. Společně s Mětrákem si klade otázku, co zakládá onu „kritickou existenci“, ptá se po jejích předpokladech. Podle Mětráka se filmový kritik opravdu rodí až tehdy, kdy nalezne svůj jazyk, objeví „vlastní rukopis“. K tomu ovšem musí mít jisté předpoklady: předně „múzičskou schopnost“ vcítovat se do různých významových a vyjadřovacích vrstev filmu, což na jedné straně vyžaduje „vzdělání v příbuzných humanitních oborech“ a „schopnost zapojovat film do širších kulturních, civilizačních souvislostí“, na straně druhé „musí kritik v sobě stále odkrývat naivní prostoduchost toho, co se ukrývá v našem předreflexivním vztahu k uměleckému dílu. U skutečného kritika nesmí být tedy předěl mezi světem myšlenek a světem vnitřním, citovým.“ (*Když umírá filmový kritik*, s. 133)

A jak z hlediska těchto požadavků obstojí Cieslarovy vlastní texty? O jeho kritické smyslovosti a senzitivitě i mimořádné schopnosti promítnout do svých textů právě onu „předreflexivní“ zkušenost bylo již mnohé řečeno výše, dodejme tedy něco ke druhé složce kritikova ustrojení, jež se zakládá na jeho kulturním zázemí, na jeho – řečeno po vančurovsku – vědomí souvislostí. Je to na prvním místě Cieslarovo široké zázemí literární, jež se promítá do jeho filmových textů bezprostředně tehdy, je-li předmětem zájmu filmová adaptace (srov. do výboru zařazenou stať *Jarosław Iwaszkiewicz a film* a filmové recenze *Swannova láska*, *Nad zfilmovanou Kronikou ohlášené smrti*, *Mág*, *O Jménu růže*, *Stín kapradiny*, *Příliš hlučná samota*; mimo výbor zůstala navíc rozsáhlá studie *Zamyšlení nad Babičkou a její filmovou [televizní] interpretací*, v kontextu Cieslarových prací ojedinělá i svými teoretickými ambicemi), nebo nepřímo tehdy, slouží-li literární, divadelní, resp. filozofický text (mnohdy jen v podobě fragmentu, citátu) Cieslarovi k postižení nebo osvětlení nějakého podstatného rysu filmového díla. Tak se mistr Eckhart (*O mistru Eckhartovi*, *Pianu*, *Howards Endu* etc.) stává „klíčem“ k pojmenování společných rysů několika filmů znovuoživujících viktoriánskou éru; jejich „neoaskeze“ a zvláštní niternost (ve věcech, obydlích a krajině) je Cieslarovi i kinematografickou příležitostí: „eckhartovské napětí vnějšku a vnitřku tu znovu rozšiřuje a násobí možnosti filmového obrazu a zvuku“. (s. 199) Chce-li v eseji *Zkušenost s expresionismem* (*Filmové zápisky 90 – 93*) postihnout dobový pocit existenciální „nezabydlenosti“ a úzkosti ze světa, obrací se nejprve k expresionistické poezii a próze: vzpomínka Alfreda Kubina mu slouží jako „náladové uvedení do expresionistické citovosti“, v Kafkově korespondenci zase nalézá **slovní ekvivalenty** pro stísnující „hranatost“ expresionistické scénérie. V *Concettině ohlednutí* proniká Cieslar k charakterům postav ve filmu *Rocco a jeho bratři* prostřednictvím Heideggerova textu *Básnický bydlí člověk*, jež je filozofickou interpretací Hölderlinových veršů. V souvislosti s Cieslarovým literárním zázemím není možné nepřipomenout – třeba to poněkud překračuje rámec recenze – i jeho „příležitostné“ texty literárně-kritické, jež se objevovaly na stránkách revue *Prostor*, nyní (s rostoucí frekvencí) v *Kritickém sborníku*, *Kritické příloze* a *Respektu*. Patří k nim především vynikající texty věnované deníkům Jana Hanče, Jana Zábřany, Ferdinanda Peroutky a zamyšlení nad filmem *Automat svět* a korespondencí Vladimíra Boudníka, v němž se zcela přirozeně prostupují kontexty filmové, literární a výtvarné (myslím zde zvláště na to místo textu, kde se Cieslarovi v souvislosti se závěrečnou sekvencí filmu vybavují Erbenovy Svatební košile; vzápětí jsou tyto překvapivé erbenovské asociace a korespondence doloženy citátem z Boudníkovy milostného dopisu).⁴⁾ Jenom na okraj poznamenávám: uvažujeme-li o literárních kontextech Cieslarových filmových textů, bylo by stejně zajímavé sledovat, jak se do Cieslarova psaní o literatuře promítá jeho „filmové“ vidění a šířeji – smyslovost. Výtvarné kontexty vstupují i do Cieslarova už svým tématem interdisciplinárního textu *O soše, torzu a Orfeovi*, a to nejen tam, kde se věnuje orfickým obrazům Josefa Šímy, v nichž spatřuje

4) Tamtéž, s. 12.

paralelu k orfickému těžišti Felliniho filmů *Satyricon* (1969) a *Roma* (1972), ale především tam, kde vycházejí z „četby“ sochy v marienbadském parku, v níž našel významové i kinematografické ohnisko Resnaisova filmu, uvažuje o filmu-soše (srov. výše). Z Cieslarových „sošných“ asociací ještě alespoň jednu, znovu z eseje *Zkušenost s expresionismem*: paralela mezi Murnauovým *Upírem Nosferatu* (*Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, 1922) a Guttfreundovou Úzkostí je vedena z vně („Kdykoliv vidím Guttfreundovu sochu [...] mám pocit, že se dívám na Maxe Schrecka v úloze Nosferatu“), ale vzápětí od toho, co je vidět, přechází k esenci a v postavě Nosferatu odhaluje hlubokou ambivalenci: „zosobňuje zlo, nebezpečí, ale také opuštěnost a sevřenou, zhroucenou úzkost, vystupňovanou krvežíznivou touhu po kontaktu s člověkem“.⁵⁾ Právě zde, v souvislosti s expresionistickým filmem, který je ovšem pro Cieslara esencí filmu vůbec, se znovu ozývá autorovo chápání filmu jako média, „jež sice stále hledá svou duši, ale je původně a především tělem“.⁶⁾ Svět pochopený jako „souvislý, tekutý“ balet pohybů, věcí a emocí, které rychle přibírají duchovní významy.⁷⁾

Mětrak i Cieslarem nikoli náhodou připomínaný F. X. Šalda vyznává kritiku „individualistickou, vypjatě subjektivní, pro niž je podstatnou hodnotou charakter a osobitost“. (*Když umírá filmový kritik*, s. 133) A především: musí být znát, že psaní, kritika, soud jsou pro kritika „osobní věci, životní záležitosti, bez kterých se i za cenu trápení sotva může obejít, protože v nich objevil svou formu **sebevyjádření**“. (*tamtéž* s. 132; zvýraznil P. M.) Také Cieslarovi není nic vzdálenějšího a cizějšího než kritická, ale i „vědecká“ neosobnost a neutralita, zastírající mnohdy bázlivost před nezávislým soudem. „Být osobní a přitom věcný [...] vytrhnout reflexi z objektivizujícího úhlu a prosytit ji osobním zanícením (ale třeba ji také spojit s prožitkem večera...)“⁸⁾ to je tradice truffautovské a bazinovské publicistiky, k níž se Cieslar otevřeně hlásí. Proto Cieslar nenapíše přísně vědeckou studii o expresionismu, ale podělí se s námi o svou **zkušenost** s expresionismem (a ta nemůže být jiná než subjektivní). Vnější projevem tohoto osobního přístupu je nápadná absence odkazů k sekundární, odborné literatuře, a to i tam, kde bychom ji předpokládali a očekávali. Když se např. ve své eseji o expresionismu distancuje od moderních (a zvláště hlubinnou psychologií ovlivněných) interpretací, neboť zastírají to **podstatné**: „filmovou materií samotnou, doslovně to, co ‚jest vidět‘, to poutavě naivní“⁹⁾, připomněla se mi – nad Cieslarovými texty nikoli poprvé – proslulá esej Susan Sontagové *Proti interpretaci*, která varuje právě před hypertrofií intelektu na úkor životní energie a smyslových schopností a učí nás „vidět víc, slyšet víc, cítit víc“. A dovolává-li se provokativně erotiky umění namísto hermeneutiky, pak volá po něčem, co dobře cítí i Cieslar, který nejzákladnější kvality filmu cítí právě takto – bytostně, od fyzických daností, **eroticky**. Když v eseji o expresionismu připomene klasickou knihu Siegfrieda Kracauera *Od Caligariho k Hitlerovi*, pak především proto, aby se distancoval od toho, co reprezentuje: od přílišné intelektualizace filmu, jež je často necitlivá k vlastním filmovým hodnotám, tedy k filmovému „tělu“. Hlásí-li se naopak k příkladu textů druhého klasika expresionistické filmové literatury Lotte Eisnerové, která dokázala spojit „ideový soud s žensky muzickým citem pro film“, pak je zřejmé, že Cieslar intelektuální interpretaci neodmítá zcela, jen se domnívá, že by se měla osvěžovat a korigovat „naivním“ zaměřením k základním filmovým substancím, k „tělesným“ vlastnostem filmu, jež ovšem mají – jak vzápětí dodává – „vyšší duchovní aspirace“.¹⁰⁾

5) Týž, *Zkušenost s expresionismem*. In: *Filmové zápisky 90 – 93* (dále *Filmové zápisky*). Praha 1993, s. 109.

6) *Tamtéž*, s. 111.

7) *Tamtéž*, s. 112.

8) Týž, *Filmy a krajiny v Cannes 1993*. In: *Filmové zápisky*, s. 74.

9) Týž, *Zkušenost s expresionismem*, *tamtéž*, s. 116.

10) *Tamtéž*, s. 117.

K základnímu vybavení filmového kritika patří podle Mětraka také **literární talent**: „Jen díky literárním schopnostem je možné dospět k vlastnímu stylu. A styl je nadřazený tématu. Stane se, postupně, po pročištění, **způsobem myšlení**. Ten, kdo má vlastní literární styl, umí myslet, ten, kdo ho nevlastní, může uvažovat korektně, ale zároveň banálně. Tak to platí ve světě psané kultury, že se nakonec počítá jen s tím, co se vyjadřuje vlastním stylem.“ (*Když umírá filmový kritik*, s. 133) Z esejisticky radikálních formulací podtrhávám právě „způsob myšlení“, neboť oceňujeme-li Cieslarův styl a nepochybný literární talent, pak právě v Mětrakově smyslu. Tedy nikoli stylistická ekvilibristika a ornamentalistika, zdobnost zastírající a rozostřující sdělované, ale styl – způsob myšlení, styl jako (sebe)výraz kritické osobnosti. Ostatně sám Cieslar si právě tohoto cení nejvíc, jak je patrné z jeho textu věnovaného Janu Lopatkovi *Nezmeškat setkání s podstatou*.¹¹⁾ Lopatka totiž rozhodně nebyl představitelem „krásného stylu“, spíš naopak: psal mnohdy „nehladkým, někdy až zadrhávavým jazykem“, někdy suše, nikdy parádívě nebo efektně. V mnohém byl Cieslarovým antipodem, ale to podstatné je jim společné: jejich slohové gesto vychází z prožitku, z osobní investice. A ještě v jedné věci má Cieslar k Lopatkovi blízko. Jako Lopatka nebyl kritikem všeobjímajícího pohledu na literární scénu, tak ani Cieslar – myslím zde zejména na čas jeho filmových zápisků – neusiluje obsáhnout scénu filmovou. Cieslarovy, stejně jako Lopatkovy texty však ukazují, že ona „charakterná jednostrannost“ (Šalda) je „nepoměrně cennější než měkké neosobní porozumění skoro všemu a všem“.

V hančovské eseji rozlišuje Cieslar literaturu „naléhavou“ a literaturu „působivou“. Na té tzv. působivé je zajímavé, že opravdu působivá je, „příliš brzy z ní však vystoupí, a tudíž rychle odplyne, „oč jde“. Přichází tak o úkaz odhalovaného tajemství.“¹²⁾ O té naléhavé platí, že vzniká z vnitřní nutnosti a vedle oné naléhavosti nepostrádá **morálnost**: „Morálnost třeba nepochopitelnou a naléhavost jakéhokoliv druhu.“ (Jan Hanč) Z tohoto hlediska je příznačná Cieslarova dlouholetá kritická pozornost věnovaná Věře Chytilové, jejíž „staromódní“ účinnost a pojetí díla jako „direktu – dravčího drápu, který se nestydí za patos, vyjadřovaný ne „jako by“, ale z otevřeně rozlícené bezmoci“,¹³⁾ je blízka Cieslarovu „naléhavému“ filmu. Právě pro tyto hodnoty byl pro Cieslara nejvýraznějším zážitkem české kinematografie normalizačního dvacetiletí stylizovaný dokument *Praha, neklidné srdce Evropy* (Věra Chytilová, 1984). Především v něm nalézá ono osobně zanícené („jak cukající zubní nerv“) volání po smyslu, po ztraceném řádu hodnot, „stvořené z pravdy režisérčiny životní energie, té **nevystydlosti**, která je možná tím prvním a posledním měřítkem života“. ¹⁴⁾ Odtud pak nepřekvapí ani Cieslarův zájem o ty nejméně „efektní“ filmy šedesátých let: *Obžalovaného* (1964) Kadára a Klose, v němž za publicistickou zprávou o společnosti nalézá důležitý přesah tam, kde morální drama jedince poukazuje k nadosobním hodnotám, Helgeho *Stud* (1968), jehož filmová řeč se „zadrhává“, ale s „asketickou“ přímočarostí se tu hledá pravda, nebo Sirového *Smuteční slavnost* (1969), jež mu reprezentuje v českém filmu ojedinělý tragický žánr, tragickou **radikalitu**: „Její severský chlad s doteky absolutna, monumentální strohost, motivická i obrazová, to je v českém filmu něco zcela ostrovního, co se vymyká tradiční „střední poloze“...“¹⁵⁾ Radikální a nesmlouvavé směřování k nadosobním horizontům staví proti tradiční české nedůvěře vůči absolutnu, extrému, drásavé vyhrocenosti situací a postojů, strachu před jakoukoli krajností překračující bezpečný horizont „českého středoceští“. Pohodlnost onoho českého středoceští, lpění na bezpečné horizontále života, úzkostnou snahu ani v nejmenším nedotknout se „hlubiny“ (toho nevypočitatelného, nekontrolovatelného, čím jsme proti vši vůli v životě

11) Týž, *Nezmeškat setkání s podstatou*. „Respekt“ 7, 1996, č. 31.

12) Týž, *Český deník*, s. 61.

13) Týž, *Čekání na Koperníka*. In: *Filmové zápisky*, s. 61.

14) Tamtéž.

15) Týž, *Tragika umanutosti [Nad Smuteční slavností]*. In: *Filmové zápisky*, s. 21.

strhávání) zahlédl Cieslar i v patrně nejúspěšnějším polistopadovém filmu – *Obecné škole* (1991) Jana Svěráka. A přestože se velmi snažil, toto „náramně zručně zrobené dílko“, v hančovském smyslu nepochybně „působivé“, vnitřně nepřijal. Necítil tam onu vnitřní „naléhavost“ a dokázal – jak se dnes při zpětném pohledu ukazuje – přesně odhadnout a pojmenovat svody a pasti uměleckého kalkulu, které se – nyní už zcela otevřeně, že je nebylo možné přehlédnout – obnažily v *Koljovi* (Jan Svěrák, 1996).

Zvláště v textech věnovaných české kinematografii představuje se Cieslar jako klasický moralista, který vidí bezprostřední vazbu mezi „morálkou“ díla a autora. Oč bližší mu jsou „neohební“ autoři jako Ladislav Helge nebo Alfréd Radok (jeho *Daleké cestě* z roku 1949 věnoval samostatnou studii), o to víc pohrdá oportunními a konformními tvůrci, které mu reprezentuje „genus přizpůsobivosti“ Otakar Vávra. Cieslar nepopírá, že natočil důležité filmy, ani mu neupírá jeho vysokou profesionalitu nebo učitelské vlohy, představuje mu však „kulturu bez charakteru“¹⁶⁾, která nakonec vždy rozmělní jakýkoli talent a konce jsou žalostné, třeba nesou půvabné dívčí jméno *Veronika* (Otakar Vávra, 1985). Recenze na stejnojmenný Vávřův film je jedním z textů, jež Cieslar publikoval v samizdatovém časopisu *Acta incognitorum*, kam přispíval v letech 1976 – 1988. Nenajdeme v nich radikálně formulované politické soudy, jejich radikalita je skrytější: spočívá v svobodné volbě témat a svobodné dikci. Za zvlášť vynikající pokládám recenzi Jirešova filmu *Prodloužený čas* (1984 – 1985), v níž vedle řady velmi výstižných a šfavnatě formulovaných postřehů k samotnému filmu nalézám i typicky cieslarovskou schopnost zobecnění: recenzovaný film mu reprezentuje „dietlovskou“ kulturu, která „je holdem životnímu prakticismu, dovednosti, existenciální lehkosti“; ze života „chytráckou preparací“ vyjímá „vše opravdu hrozné, ničivé, jdoucí ti na tělo a na duši, vše patetické, mocné, vše opravdu naléhavé, co klade člověka před podstatné věci a co vlastně souvisí s oním náročným životem, na který se má zapomenout“. (*Prodloužený čas*, s. 150) Tady se Cieslar znovu dotkl něčeho, co přesahuje jak problém jednoho nepodařeného filmu, tak dobu jeho vzniku.

Ještě jednou si dovoluji připomenout Jana Hanče, který krátce před smrtí napsal: „Stát se spisovatelem znamená objevit tajemství vlastního rytmu. Neobjevit toto tajemství znamená totéž jako lhát nebo falešně zpívat.“ Objevit tajemství vlastního rytmu je i předpokladem kritické existence, klademe-li na ni šaldovsky vysoké nároky. Tušeným rytmem Jiřího Cieslara je pro mne rytmus chůze „kulhavého“ poutníka – řečeno s Josefem Čapkem, v němž ostatně tuším dalšího Cieslarova nevyhnutelného autora: „Pojďme teď tudy, ukázal Poutník na boční travnatou stezku. Nemusíme jít pořád po silnici a nevím, co bych už říkal o duši. Tady to je odbočka a trochu i zacházka, ale přijde se k velmi krásným místům podél vody a skal, u vysokých stromů...“ Těmi stromy by mohly být třeba i Renoirovy olivovníky z Collettes, k nimž se Cieslar vzdaloval z festivalového **centra** v Cannes. Ale jen takový rytmus „kulhavého“ poutníka, „pohyb“ vzdalování na **okraj** umožňuje onu „boční“ vnímavost, která dovolí zachytit i to Concettino úzkostné ohlédnutí.

Na závěr své recenze věnované Mětrakovi Cieslar napsal, že jeho texty jsou „stejně významným příspěvkem k filmové kultuře jako výtečně natočený film...“ Totéž lze bez výhrad říci i o textech Cieslarových.

Petr Málek

16) Týž, *Český genus: Otakar Vávra*. „Literární noviny“ 6, 1995, č. 34, s. 10.