

Články

BOŽÍ OPOZICE

(materiál k eseji)

Milan D. Klepikov

Od rozříznutého oka k explozi v pasáži Jouffroy se rozprostírá dílo dona Luise Buñuela, od začátku do konce zavěšené na dvou touhách, na něž ho sice nelze omezit, díky nimž si ho ale můžeme dobře představit: **filmařově** touze po *násilném* otevření pohledu „dovnitř“ a **moralistově** touze po zničení, zkáze, apokalypse. Film... morálka. Jedním dechem jako by se obě slova směla vyslovit jen u Buñuela. (Do posledního dechu.) Nebyla to poezie, literatura, ale morálka, co přivedlo Buñuela k surrealistům, jedině proto na ně i v odstupu mnoha let vzpomínal jako na společenství „krásných lidí“.

Když přišel do módy reformní komunismus, prohlásil se raději za stalinistu a zastánce diktatury. Když na něj přišli s Lutherem, zastesklo se mu po středověkých inkvizitorech. Terorismus namířený proti celému lidstvu patřil k jeho surrealistickým snům, ale terorismem beroucím v potaz oběti na nevinných ve jménu partikulárního vznešeného cíle byl zděšen a otráven. Ne Kant, ale Sade. Ne povznášet, reformovat, vylepšovat, ale podívat se do tmy... a zmlknout. Na fotografiích mladého otužilého sportovce Buñuela už to všechno je: v pohledu, postoji, úsměvu. Kolik lze „vydržet“? S experimenty začíná u vlastního těla, ukládá si zkoušky. Takový trénink se neztratí: v literárních kavárnách, ve filmových ateliérech, v diplomatických službách... Nejméně bolestínský ze všech filmařů. Boxer.

Už jeho vstup do kinematografie byl dobře mířenou ranou – proti konvencím měšťáckého filmu, i proti přejemnému intelektualismu puristů. O Buñuelovi by se vědělo, i kdyby nenatočil nic než prolog ANDALUSKÉHO PSA a pak by, znuděn prvním natáčecím dnem, odešel vydělávat si na svou denní dávku dry martini jinam. Ani výbuch na konci jeho posledního filmu nepřehlušil chvění, které způsobil o půl století dříve začátek jeho prvního. Jen po určitou dobu (před NAZARÍNEM a VIRIDIANOU) mu hrozilo, že ho stihne nespravedlivý osud Orsona Wellese, jehož odsoudili k doživotní roli režiséra debutu století. Přesto vídáme Buñuela dodnes nejčastěji a nejraději stojícího na terase osvětlené měsícem, ježž co nevidět rozřízne mrak; přihlížíme muži, jenž si připravuje svůj nástroj, odhodlaně a klidně, v plném vědomí, s rozmyslem. Duši opět ovládla známá diskrétní radost.

Bez narkózy podstoupená operace hledá za našim vnějším, „dobyčím“ okem (víme, že krásné Simone nebude ublíženo) bránu do podvědomí, identickou s onou kinematografií, o níž Buñuelovi deklarovaně šlo.

Po projekci si divák snaží ujasnit, co viděl a zažil, jeho verbální zápis má terapeutický účinek. ANDALUSKÉHO PSA či ZLATÝ VĚK si můžeme scénu po scéně přechíst – u různých

autorů různě. (Pro sociálně-kritického filmaře a dramatika Petera Weisse je ZLATÝ VĚK „nejnásilnějším pokusem o osvobození prostředky filmu“. Proti moralistním výkladům provokací se naopak ohrazuje Petr Král a chce je cítit samy o sobě – jako gagy, estetické výjevy nebo nepřipadnosti.)

„Buñuel hraje na film jako Bach na varhany,“ praví Jean-Luc Godard. Ale **jak** hrál Bach na varhany? Pokud jde o surrealismus, politiku, teologii, psychoanalýzu, sexuologii, máme Buñuela v základech zmapovaného. O jeho filmařském stylu toho dovedeme říci nejméně. (V mnoha sáhodlouhých pojednáních se tato otázka objevila nanejvýš v poznámce pod čarou.) Jednou schůdnou cestou je srovnání Buñuelových nejstarších filmů s těmi posledními.¹⁾ Ale první výmluvný stylový zlom se u Buñuela odehrál zjevně hned na začátku.²⁾ ANDALUSKÝ PES je svým způsobem nenapadnutelný: vizualizovaná práce podvědomí může být jakkoli „šílená“, na milimetr přesná montáž ji pevně „drží“, je bez děr. Mladý Buñuel byl milovníkem a znalcem hudby i boxu, obě disciplíny ho naučily preciznosti, debutant si nechtěl dovolit žádnou ránu vedle – jako „choreograf“ Chaplin v ringu SVĚTEL VELKOMĚSTA. Ale už ve ZLATÉM VĚKU vypadává z rytmu. (Existují umělci, především výtvarníci, kteří se kvůli tomu těžko smiřují se vším, co po ANDALUSKÉM PSU následovalo.)

Pokud bychom se ale chtěli dobrat nějaké kloudnější odpovědi na otázku, jak Buñuel vlastně „hraje na film“, měli bychom asi vyjít právě z období, které intelektuálové, jinak jeho nejpilnější publikum, milují nejméně, od jeho mexických filmů z přelomu čtyřicátých a padesátých let. Jedině ZAPOMENUTÍ a ON, a pak teprve POKUS O ZLOČIN byli ušetřeni cejchu méněcennosti a dočkali se podrobnějších analýz, ale se zbylými jedenácti filmy si většina buñuelogů příliš hlavu nelámala.³⁾

* * *

Film, jehož divácký úspěch pomohl Buñuelovi realizovat ZAPOMENUTÉ, byl FLAMENDR (1949), příběh muže, který po úmrtí manželky propadne alkoholu. Jeho nejbližší ho chtějí jednou pro vždy vyléčit tím, že pro něj inscenují sociální úpadek celé rodiny. Flamendr podvod prokoukne a na oplátku nechá rodinu věřit, že zchudla doopravdy. ZUZANA (DÁBEL A TĚLO) (1950) ironizuje morality o ženách, rozvracejících svou nezkrotnou živočišností spořádaná manželství. ŠEJDÍŘOVA DCERA (1951): muž se vydává na cestu, ale jeho vlak se nedlouho po odjezdu kvůli sesuvu půdy (schválnost scenáristova) vrací zpět na nádraží, manžel přistihne doma svou ženu s jiným mužem, zavrhne ji, a společné malé dítě přenechá jeho osudu v domácnosti chudých manželů, kteří tak znenadání získají druhou dceru. Po letech se v něm probudí otcovský cit a pátrá po ní, netuše, že je snoubenkou mladíka, kterého provokoval svými machistickými žerty k potyčce...

-
- 1) Buñuelův styl je na počátku vřelý, štědrý, fascinující, posléze se propracovává k odtažitosti, klidu, potlačení spontaneity a slasti... k přesné jasnozřivosti a odstupu. Srov. Petr Král, „Zlatý věk“ dnes, „Iluminace“ 6, 1994, č. 4, s.14.
 - 2) ZLATÝ VĚK se vědomě „zřídá grácií“ debutu, „hypnotické tango“ nahrazuje „klopýtavý pochod“ „z kamenného věku“ (začátek) „do věku maket“ (sadeovský zámek). P. Král, c. d., s. 6 a 10.
 - 3) Malá retrospektiva některých z nich v loňském programu naší televize zůstala v tuzemských kulturních periodikách, pokud vím, rovněž bez povšimnutí.

Scénu, v níž po něm dívčin otec v kavárně střílí peckami, si Buñuel vychutnával už v neautorizované první adaptaci téhož námětu.⁴⁾

Buñuelův postoj ke komerci se zřejmě během patnácti let proměnil; bez rutiny vychází nyní vstřícně očekávání svého lidového publika po komických vložkách, tanci a zpěvu. Libuje si v bezuzdném vršení kliše, v nepravděpodobném vyhocení zápletek. (Dívka, která se – právem – obává zůstat s Archibaldem v jeho ateliéru o samotě, tam preventivně pozve turistickou skupinu a na místě dostaveníčka uspořádá hromadnou exkurzi.) Oddává se potěšení vypravěčskou nehorázností; v ARCHIBALDOVI ji publikum rádo odhalilo, zatímco ve starší ZUZANĚ zůstala ironie ještě mnohým skryta – Buñuel nad tím mávne rukou. Může ale dnes kdokoli pochybovat, že dramaturgie náhod a nepřípadných spojení ve „velkých“ Buñuelových raných a pozdních surreálných dílech a v „nejlidovějších“ snímcích jeho mexického období vychází z téže záliby, z téhož smyslu pro humor? Je třeba rozlišovat mezi výběrem námětů, v němž Buñuel, jak sám zdůrazňuje, neměl v Mexiku volnost a zpracováním, které i v nepopíratelně vedlejších dílčích nikdy nebylo méně osobní. Režisér sám jen skromně podotýká, že si nikdy nebyl „nevěrný“ morálně. (Zřejmě ale ani řemeslně, což dokládá jeho odmítnutí natočit v Mexiku jeden film Andrého Cayatta znovu scénu po scéně /1951/, jak to nedávno předvedl Gus Van Sant ve své zbytečné kopii PSYCHA.)

* * *

Dalším důvodem, proč se Buñuel mohl bez sebezapření na dlouhá léta asimilovat v prostředí, které se tolik lišilo od bohémské Paříže jeho mládí, byl zřejmě jistý respekt k hollywoodské řemeslné perfekci. Ačkoli, jak v staru píše, ho avantgardní díla Ganceho, Dulacové i Mana Raye nenechala chladným, coby začínající kritik je zavrhoval ve prospěch Freda Nibla, Bustera Keatona a dalších amerických „funkcionalistů“ (s výjimkou Chaplina, kterého už intelektuálové „zkazili“). Výhradně dobře odvedené řemeslo mu ale neimponovalo, a jak napovídá jeho stať *Poezie a film* z roku 1953, získával k jeho adoraci v pozdějších letech stále větší odstup. Pro jeho práci bylo beztak samozřejmostí, „přešlou do krve“, dokládá to mj. svědectví Jean-Clauda Carrièra: natočené detaily přesně zapadaly do scén a navazovaly, montáž byla nezvykle rychlá (zabrala maximálně dva dny), neboť víceméně stačilo odstříhnout klapky, následovala drobná vylepšování a přehození některých sekvencí. Režisér hledal „podvědomě, ale neomylně“ určitá, i nepatrná gesta a pohyby. Jeho práce byla „po japonském způsobu na milimetr přesná, bez jakéhokoli psychologického objasňování“. Časově náročnější bylo jen míchání, během něž se zvuky dostávaly na překvapující místa. Detailismus zvukového střihu i Buñuelovo celkové zaujetí montáží, jež můžeme vyčíst už z jeho prvních teoretických textů, má bezpochyby prvotní základ v jeho hudebním nadání a vzdělání, v přirozeném citu pro rytmus; jako filmař zde pak zůstává pravým, i když značně „zklidnělým“, dítětem své doby, éry střihu konce dvacátých let.

4) Srov. Luis Buñuel, *Do posledního dechu*. Praha 1987, s. 129. Natočil ji ve Španělsku roce 1935 (ZATRPKLÝ DON QUINTIN), jako první ze tří ryze zakázkových filmů. (V Buñuelově díle představují tu „nejčernější díru“.)

Přímou analogii film-hudba, která by udělala z rytmu **určující** podmínku „filmovosti“ mladý Buñuel nicméně odmítá. Film se ale přesto „komponuje“... během montáže, jež „není pouhým spojováním, ale hlavním tvůrčím aktem“. Natáčení by mělo předcházet či provázet segmentování celého budoucího filmu, to jest příprava montáže, ať už zapsaná či jen v hlavě režiséra (v praxi už tak pracovali Ruttmann nebo Vertov). Mimo práce na montáži, během níž se režisér stává dirigentem „orchestru“, jsou podle něj všechny ostatní technické problémy banální a snadné. Jelikož přisuzuje jednotlivému záběru malou filmovou hodnotu, považuje v této době estetiku rané kinematografie, filmující akce v celku bez detailních prostrhů, za „překonanou“.

Filmově teoretickým textům předcházely – jako u Claira či Hitchcocka – literární pokusy. Prvním zveřejněným se stala povídka *Strašlivá zrada* o neshodách básníka s větrem, ironizující romantické téma. V Madridu a později v Paříži uveřejnil Buñuel řadu dalších převážně kratších děl, básní, povídek a divadelních her, dochovalo se také několik nerealizovaných scénářů. V roce 1947 pro něj upravil Juan Larrea vlastní povídku z roku 1927 o podivuhodné cestě jednoho muže z naší reality, prostoru a času do imaginárních světů, bez hranic nám známých zákonů. Byl to Buñuelův třetí a poslední surrealistický filmový projekt v užším slova smyslu.⁵⁾

Do češtiny byl před několika lety přeložen nerealizovaný scénář *Tam dole*, adaptace díla J. K. Huysmanse (*La-bas*, 1891). Hlavní postavou je Gilles de Rais, kdysi spolubojovník Jany z Arku, z něhož se stane vášnivý vyznavač Zla, páchající s velkým potěšením otřesné zločiny na nevinných chlapcích. Po dopadení nejeví žádné výčitky svědomí ani strach z potrestání. Skutečný děs v něm vyvolá teprve hrozba vyobcování z církve, jež ho dovede k pokání. Na smrt jde jako muž hluboké víry, vážený všemi, kdo ho předtím jakožto Satanova spojence prokleli. Tato historie z 15. století se prolíná s příběhem spisovatele Durtala, kterého z jeho studií o neslýchaných zvrácenostech středověku vyrušuje román s jistou paní Chantelouveovou, končící na novodobé černé mši. Sex se během staletí stal banálním a nemotorným a i vzývání ďábla dostalo trapně komickou příchuť.

Při titulcích je divák uveden do středověkého prostředí, sleduje mši v kapli na zámku v Poitou. Dění komentuje mimo obraz spisovatel Durtal, hlavní část je celá vystavěna na paralelismu obou vzdálených příběhů, a po Gillesově obrácení na víru se groteskně dekadentní vyústění odehrává v současnosti, která s Bohem ztratila i Ďábla. (Stejně jako v *NENÁPADNÉM PŮVABU BURŽOAZIE* nechá i zde Buñuel duchovního spáchat vraždu.)

Pokud známe Buñuelovy filmy napsané spolu s Jean-Claudem Carrièrem, můžeme při čtení scénáře *Tam dole* toto nenatočené dílo od začátku do konce „zhlédnout“, neboť rozpoznáme známou náladu, lakoničnost vyprávění a suchý humor. Vše výborně ladí i s oním „buñuelovským rytmem“, jakoby si o něj říkalo.

Přibližně ve stejné době, kdy ho v Paříži uvedl Jean Epstein do filmové praxe, začíná Buñuel pravidelně dopisovat o filmu do madridské *La Gaceta literaria*. Člámkům, které zde v letech 1927 až 1929 vyšly, je dnes přiznáván zásadní vliv při utváření seriózní španělské filmové kritiky. Pochvalně píše o Niblově *DÁMĚ S KAMELIEMI*, Dreyerově

5) Název scénáře zní *Nečitelně Zkurvysyn*, v českém vydání Buñuelových pamětí *Nečitelný syn flétny* či ještě opatrněji *Illegible, syn Flautin* v monografii Jiřího Cieslára.

UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ a o Stroheimových dílech CHAMTIVOST a VESELÁ VDOVA, aniž by zamlčel svůj principiální odpor k **naturalismu** v literatuře i na plátně. (Tento fakt se Gilles Deleuze rozhodl při své interpretaci ignorovat, viz dále.) S předními filmovými umělci své doby je zajedno v odmítnutí barevného a zvukového filmu (1927, tj. krátce před jeho zavedením). Syžet Langovy METROPOLIS, jež ho ohromila, pro něj zůstává ideově nepřijatelný, což ho vede k vyhlášení nadvlády formy nad obsahem; Ganceově NAPOLEONovi už podobnou shovívavost neprokáže (a rozejde se kvůli tomu se svým učitelem Jeanem Epsteinem). V autobiografii *Do posledního dechu* uvedl po letech své někdejší příkré soudy proti příliš zjevným intelektuálním ambicím Abela Gance a Germaine Dulacové (ŠKEBLE A KNĚZ) na pravou míru.

* * *

Buñuelovy nejlidovější, zakázkové náměty skýtaly jen málo prostoru pro neobvyklé filmařské nápady. Ve FLAMENDROVI se titulní alkoholizovaný hrdina probouzí do života v náhlé bídě, obraz je rozostřený a proměněný příbytek nabývá jen pomalu přesnějších obrysů. V ŠEJDÍŘOVĚ DCEŘI je kamera sledující manželskou hádku umístěna uvnitř skříně, ta je zavřena a po opětovném otevření hádku zdánlivě plynule pokračuje – po mnoha letech s už dospělou dcerou. V závěru si Fernando Soler stěžuje na smůlu divákům do kamery. (Až dotud se nevzdalujeme „nápaditostem“ à la Martin Frič.) V CESTĚ DO NEBE se hrdinovi ve snu změní vnitřek autobusu v tropickou zahradu. ROBINSON CRUSOE se vidí ve snu spoután zlomyslným otcem-skřetem, ležícím ve vodě, kterou odpírá svému žíznivému synovi, okraje obrazu jsou slabě rozostřené. Ve SMRTI V TÉTO ZAHRADE chce kněz (Michel Piccoli), jeden člen skupiny bloudící tropickým pralesem, rozdmýchat oheň se stránkami vytrženými z bible, když opodál spatří zabitého hada, rozežíraného červy a svíjejícího se. Výjev nečekaně vystřídá pařížský bulvár v nočním osvětlení s triumfálním obloukem, veškerý pohyb zde stejně náhle ustrne do pohlednicového obrázku, souběžně je zpomalen zvuk městského ruchu – jsme opět v džungli.

U mnohých, pro něž je Buñuel především surrealistou, zaráží opomíjení filmu ILUZE CESTUJE TRAMVAJÍ, příběhu dvou tramvajáků, kteří si v noční opilecké euforii vypůjčí „svou“ tramvaj a pak se bojí, že ji nebudou moci nepozorovaně včas vrátit.⁶⁾ Tramvaj jede vyprázdněnými nočními ulicemi, v pouličním osvětlení vrhá na zdi domů dlouhé stíny. Na zastávkách čekají skupinky cestujících, u jatek nastoupí řezníci s vepřovými půlkami na ramenou, jedna žena mává kusem syrového masa před spolucestujícími, další muž jim nabízí mozek, pasažéři balí darované do novin. Nad opilým baronem se pohupuje flák masa (jsou rozvěšeny na držadlech) a shodí mu cylindr. Na další zastávce nastoupí do pojízdného řeznictví dvě zbožné, bojácné ženy se soškou Krista. Tramvaj jako předmět surrealistického zalíbení nás odkazuje k chladnému světu obrazů Paula Delvauxe; Buñuel nabízí na tento motiv „odmraženou“ variaci.

Čistě „statisticky“ vzato je Buñuel tím expresivnější (tričky, nelogické střihy atd.), čím více sestupuje do podvědomí, ve snech (ZAPOMENUTÍ), v religiózní extázi podpořené askezí

6) Nejedná se tedy o „sváteční vyjížďku“, jak uvádí Jiří Cieslar; srov. Jiří Cieslar, *Luis Buñuel*. Praha 1987, s. 36.

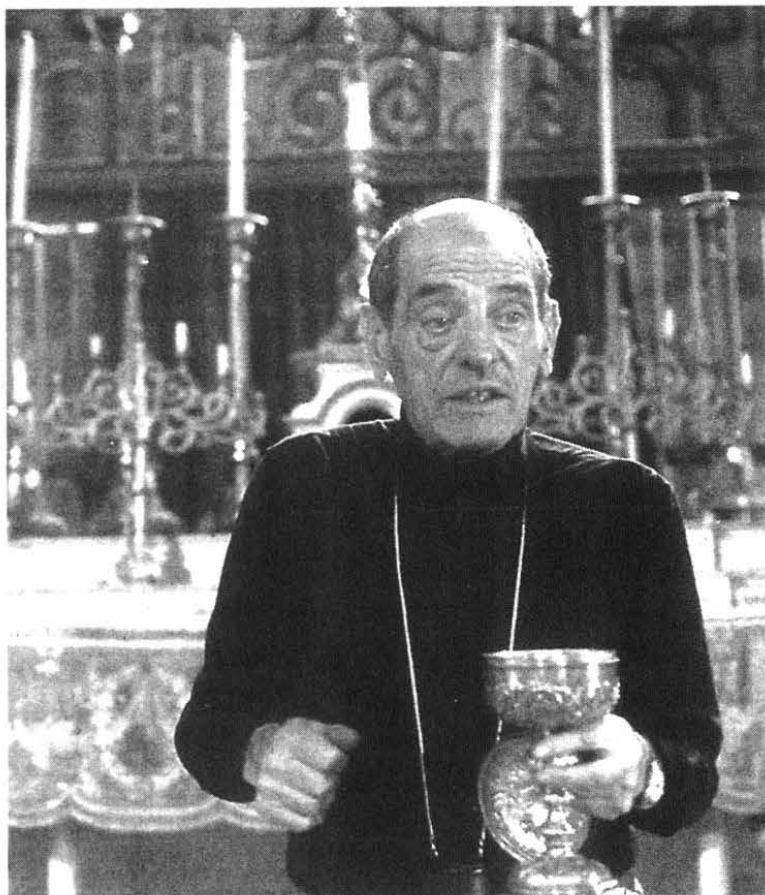
(ŠIMON NA POUŠTI) při vyčerpání (SMRT V TÉTO ZAHRADE) nebo ve filmech, které se odehrávají už výlučně v jiném stavu vědomí (ANDALUSKÝ PES, ZLATÝ VĚK), v totální absurditě společnosti (NENÁPADNÝ PŮVAB BURŽOAZIE) i dějin (MLÉČNÁ DRÁHA). To vše jsou pamětihodné ostrůvky (kde interpretátoři založili své kolonie) v kvantitativně převažujících, realisticky podaných příbězích bez kaligrafických piruet a ornamentů, bez filmového kouzlení. Některé mexické filmy připomenou vnějšími atributy italský neorealismus (bez De Sikova sociálního sentimentu), analytický chlad se ve své úsečnosti blíží Pabstovi. Formálně nemá zvláště pozdní Buñuel daleko k uvážené askezi Roberta Bressona, aniž by s ním proto soutěžil o prvenství vyvoleného proroka filmu. (Jedině v roce 1927, rok před svým debutem, prohlásil, že film už si vytvořil vlastní „znakovou řeč“ a nyní že čeká „na svého mesiáše“, který mu „dodá ideje“. Nic ale nenasvědčuje tomu, že by se do takové role chtěl stylizovat.)

* * *

Je příznačné, že už v jedné ze svých prvních teoretických přednášek si Buñuel počátkem roku 1927 vybírá téma zpomaleného filmu a ilustruje ho mj. snovou sekvencí z Renoirova DĚVČETE OD VODY. I ve svém post-avantgardním období zůstal přesvědčen, že umění filmu je předurčeno k určitému poslání, jež ale zůstává nenaplněno – u žádného jiného umění nelze konstatovat takový rozpor mezi výsledky a možnostmi. (Projev *Poezie a film* je jeho hlavním teoretickým shrnutím tohoto problému.) Území mu „předurčené“ – tj. lidské podvědomí – film nedokázal náležitě obsadit a prozkoumat, místo toho ztrácí čas a energii na příběhových banalitách. Toto zpronevření není nešťastné nedopatření, ale politikum (Buñuel hovoří o „spoutaném světle“). Vinu nenesou pouze obvyklí podezřelí („reakce“), ale i sociálně angažovaní umělci, v jejichž kritických portrétech reality nezbylo místo na sny, vidiny, představy a tajemství. V tom viděl Buñuel základní nedostatek italského neorealismu – a ještě v době jeho zenitu (1950) odpověděl ze vzdáleného Mexika ZAPOMENUTÝMI. Zde nechal vstoupit sny a halucinace do světa sociálně nejslabších (dětí na periferii mexického velkoměsta), kde jsme na přechody mezi reálným a ireálným nejméně zvyklí. Málo filmařů (např. Pasolini v ACCATTONE) se pokusilo ukázat, jak sní ti, kteří nemají co ztratit. Ve filmu PALERMO NEBO WOLFSBURG (1979) vypráví Werner Schroeter příběh sicilského gastarbeitera v Německu, který se z lásky dopustí vraždy a během soudního procesu propadá dlouhým horečnatým vizím. Tříhodinový snímek je naprosto věrný v popisu sicilských a západoněmeckých reálií, ve vystižení obou rozdílných mentalit. Z věcného dokumentarismu pozvolna a zázračně přejde k šílené surreálné opeře velkých gest, árií, duetů a sborů. Schroeter zde po třiceti letech se závratnou suverenitou sklízí „setbu“ Buñuelových ZAPOMENUTÝCH: sloučení neorealismu se surrealismem.⁷⁾

* * *

7) Vytvořit ze zcela heterogenních přísad soudržný styl je ovšem nebezpečné dobrodružství, které nechalo mnoho filmařů ztroskotat. Deformovaná optika, stylizované barvy, zpomalování, přízračné tváře, hlasy v ozvěnách – to vše smícháno a podáváno jako „poetický film“, ten obskurní předmět nenávisť, nejen pro Tarkovského. Zvlášť fatální je, když se literární poezie promění režisérovi na plátně ve vetešnictví, jako v odstrašujícím SANATORIU NA VĚČNOSTI (1973) Wojciecha J. Hase, jinak tvůrce Buñuelova oblíbeného RUKOPISU NALEZENÉHO V ZARAGOZE (1965).



Luis Buñuel (22. 2. 1900 – 30. 7. 1983)

Foto archiv

V politice zastává Buñuel krajně pesimistické stanovisko. Ale existuje ještě druhý Buñuel, který mlčí a – když je zapotřebí – jedná (jako v letech španělské občanské války a už před ní jako autor *ZEMĚ BEZ CHLEBA*). V roce 1954 natáčí *ŘEKA A SMRT*: na mexické vesnici řádí dědičné šílenství krevní msty bez konce, rituál živý absurdními zvyky a nevzdělaností. Kdesi daleko existuje jiný svět, čisté moderní velkoměsto s funkcionalistickou architekturou, s nemocnicemi a školami. Buñuel později prohlásil, že naději v kultivaci lidstva, jak ji lze v *ŘECE A SMRTI* nalézt, nesdílí, ale dá se věřit, že by on a Luis Alcoriza napsali scénář v rozporu se svým přesvědčením, když to jinak i v těch nejkomerčnějších snímcích odmítali? Spíš se zdá, že vedle rétora Buñuela, který se z racionálního hlediska mohl všem osvětovým a osvícenským snahám jediné vysmát, žil po celou dobu prakticky jednající diskrétní idealista, občan.

V pařížském Květnu 1968 viděl sympatickou hromadnou surrealistickou akci, pravděpodobně poslední svého druhu. Jako velmi prozíravá působí dnes jeho varování před všemocností médií zaštiťujícími se právem na informace. Od liberalizace sexu si nic neslibuje, označuje ji za „překračování svobody“ a dává jí za vinu, že pravá láska začíná ze života zcela mizet. (Vznešená, nejvyšší láska s ním byla beztak neslučitelná a musela vést k smrti, prohlašuje Buñuel i ve stáří a nechá nás vzpomenout si na wagneriánský patos, jemuž se *ZLATÝ VĚK* jen způli vysmívá a na němž krásně stoná film *PROPASTI VÁŠNÍ*.)

Syžet ROBINSONA CRUSOE dává Buñuelovi dobrou příležitost sestoupit k samotným kořenům neřešitelných rozporů ve společenských vztazích. Robinson trpí samotou a nemožnost lidsky komunikovat ho dožene až na pokraj šílenství. Jakmile se ale objeví Pátek, je Robinsonovou první reakcí nedůvěra. Když mu přece nabídne přátelství, pak ne pod svým jménem, ale jako „Pán“, aby nedošlo k omylům. Zabíjení protivníků, jak ho praktikují běloši, má kanibal za nesmyslné, neboť neslouží ke stravě.

Buñuel sám se označuje za „destruktivního ducha od přírody“ (pro Bretona byl „režisérem svědomí“, což se ale nevylučuje) a na potvrzení dá k dobru své nadšení lidstvem, které v druhé půli dvacátého století stálo díky atomové bombě konečně na prahu sebezničení. Černohumorná provokace, anebo upřímná a dost netrpělivá touha po posledním soudu, po staletí slibovaném Písmem? Jak jsme připomenuli, odsuzoval Buñuel naopak politicky motivovaný terorismus. „Angažovaná“ brutalita nakonec jen pomůže utvrdit řád, jímž chtěla otrást, což pěkně ukázal Fassbinder v TŘETÍ GENERACI. (Příbuzný Buñuelův námět o podivné alianci mezi terorismem a vědeckým výzkumem zůstal nerealizován – a v časech ovce Dolly by to už snad bylo i redundantní.)

V PŘELUDU SVOBODY vystupuje náš autor s nehybnou, až nápadně průměrnou visáží (celý život měl rád přestrojení) do horního patra výškového domu a svou zbraní kosí bez záští a bez výběru jednoho chodce za druhým. Už ON dával na vrcholku kostelní věže najevo své pohrdání lidským hmyzem, hemžícím se dole na chodníku, ale paranoická manželská žárlivost byla pohnutkou příliš privátní a dílčí, než aby opravňovala ke zločinu.

Šimon na poušti vylézá na svůj sloup, aby odtud shlížel na lidi, přiblížil se Bohu a kázal o něm. Nechová ale k pozemskému hemžení stejné pohrdání jako ON, který by chtěl z výšky věže nečistý život „tam dole“ nejraději zastavit nebo střelec na vrcholu věžáku v PŘELUDU SVOBODY, který už na tom pracuje? „Vadilo by ti, kdyby se jedna z těch teček přestala pohybovat?“ ptá se na vídeňském ruském kole v Reedově TŘETÍM MUŽI Orson Welles a ukáže dolů na občany města, jež decimuje svým falešným penicilínem. (Následuje slavný antihumanistický monolog, jehož přesvědčivá perverzní logika nás nechá málem zapomenout, že Welles stál v občanském životě vždy na straně demokracie – tak jako Buñuel.)

Božsky vyvýšený pohled anebo spíš ďábelský? (Perspektiva pilota nad Hirošimou...) „Kristus a Satan jsou nerozlučná dvojice“, nechá Buñuel se zlomyslným úsměvem prohlásit jednu z postav *Tam dole*. Jsou jen dvě království: jejich.

Přímé zpodobnění pasáží ze Starého zákona najdeme v ILUZE CESTUJE TRAMVAJÍ. Pro publiční lidovou slavnost sehraje skupina nadšených ochotníků (dělníků, tramvajáků) kus ve stylu pašijových her, v podomácku vyrobených kulisách a kostýmech. Mile naivní hra ukazuje Luciférovo vyhoštění z řad andělů, jeho proměnu v hada, svedení Evy a vyhnání lidí z Ráje. Zavržený Lucifer slibuje pomstu... samozřejmě prostřednictvím atomové pumy.

V prologu ZLATÉHO VĚKU nás Buñuel uvádí do života štírů a dává nám na srozuměnou, že ukázané výjevy (včetně vítězného boje štírů s krysou) jsou předobrazem dalšího dění, pohnutých událostí kolem zakládání imperiálního Říma i všech ostatních hvězdných momentů lidstva. Truffaut a jiní pokaždé rozpoznali v Buñuelově přístupu někdejšího studenta etymologie, který miluje nejrozličnější havěť, studuje její instinkty, ale rozumí i pohnutkám Gastona Modota, jež ho nutí brouka na zemi rozšlápnout, nakopnout pejska

nebo povalit nebohého slepce. (I jednorozměrně kladný hrdina filmu TO JE ÚSVIT obrátí náhle kdovíproč želvu vzhůru nohama na krunyř). V roce 1953 snil Buñuel o zcela realisticky pojednaném filmu s lidmi obdařenými vlastnostmi včel, pavouků atd. Alain Resnais předvedl v MÉM STRÝČKOVÍ Z AMERIKY (1979) podobnosti v determinaci jednání krysy a člověka (aniž by tvrdil, že jsou si rovni). Pro Buñuela jsou projevy agresivity u zvířat i u lidí iracionálnější než pro Resnaise, který nechal svou „organickou komedii“ komentovat skutečným vědcem s jeho nebuñuelovskou důvěrou v prospěšnost a humánnost poznání. Společný je u Buñuela i Resnaise smysl pro humor, který si o příčinách lidského počínání nedělá iluze. (Buñuelův nerealizovaný námět o podceňované roli náhody v životě jakoby předznamenával Resnaisův SMOKING, NO SMOKING, další příbuzné má v dílech Kieslowského a Tykwera.)

* * *

Pokud se někdy Buñuel přizná ke své víře v nezbytnost vytvořit „novou civilizaci“, neopomene dodat, že nemá v tomto ohledu nejmenší naději. Jan Švankmajer se zmínil o překlenutí doby před vznikem „nové utopie“ a se zdravou buñuelovskou skepsí konstatuje: „Na rozdíl od mnohých jiných umělců jsem si nikdy nemyslel, že by změna režimu mohla mít na umění výraznější pozitivní vliv“, jelikož vztah umělců k režimu zůstal i po jeho výměně „kolaborantský“. Buñuel často říkal, že kdyby se musel rozhodnout, dal by životu v New Yorku vždy přednost před životem v Moskvě, přes všechny své americké zkušenosti. Dnes, kdy jako jediná alternativa vítězného kulturního monopolu vystupují figury jako Saddám, Milošević nebo Lukašenko, je volba ještě mnohem snazší... a beznadějnější.

Většina Buñuelových filmů říká nesmlouvavě: „Toto není úsvit“ a vyvrací optimismus těch nemnoha, které se snaží tvrdit opak (jeden hned v názvu). Negace je cenou za střízlivou důslednost, ale také novým východiskem, dostatečně bytelným, aby mělo cenu zkusit se od něj odrazit. Totéž bychom mohli říci i o „pesimismu“ Roberta Bressona. Podobní jsou si přesností, vážností, nesentimentálností i některými hrdiny (Nazarín je robustnější bratr venkovského faráře). Ze stejného „materiálu“ jsou postaveny i fundamenty jejich zvláštního pesimismu, jen se o nich u Bressona hovoří samozřejměji a snáze.

Buñuel vešel příliš ve známost jako ateista, než aby dříve nebo později sám nepocítil touhu tomuto klišé uniknout. V jeho rozličných vyjádřeních se můžeme dočíst, že „věřit, nebo nevěřit je totéž“, že ve filmu nechce stanout na straně antiklerikálů, že miluje kláštery a vždy rád povečeří v kruhu mnichů (k jeho nejlepším přátelům patřil páter z řádu dominikánů), že mu slovo ateismus začíná lézt na nervy. Na konjunkturu neevropských kultur a náboženství neshledává nic obdivuhodného a provokativně trvá na svém: „Vše, co není křesťanské, je mi cizí.“ Víc než kacíři, jimž vyčítal nudnost, mu imponovali kněží jako Nazarín, které jejich čistá víra nevyhnutelně postaví proti společnosti. (Přípravným „náčrtem“ byl Piccoliho misionář ve SMRTI V TÉTO ZAHRADĚ.) Pozorní současníci líčili Buñuela jako bytostného katolíka a křesťana (mj. Orson Welles a Rafael Alberti – nezávisle na sobě, ale stejnými slovy.)

Ateismus byl pro Buñuela přitažlivý jako výraz protestu, ale nikdy primárně proti Bohu, ale proti systému, proti „státnímu náboženství“, jehož historie začala ediktem milánským

(313 n. l.) a za Buñuelova života pomalu doznávala; dnes je uzavřena. Křesťanství hraje v současnosti tak marginální roli, že by na něm Buñuel, kdyby dnes žil, určitě neplýtlval síly, spíš by se k němu přimklul ještě těsněji – už jenom pro vztek davu. Člověku zrozenému pro NE se nenadále vrací spojenec z druhé strany barikády.

Nejpozději od katolické ceny pro NAZARÍNA (od níž se režisér nezapomněl distancovat) bylo zjevné, že moudřejší z řad duchovních nechtějí mezi sebou postavu Buñuelova formátu postrádat a věří, že mu mohou nabídnout místo ve svém kruhu, aniž by přitom došel újmy jejich nebo jeho světonázor. (To jistě není nic nového: už církevní otcové se dovedli postarat o to, aby se pod střechu jejich nauky dostali „pohanští“ antičtí myslitelé.)

Kdo hovoří o Buñuelovi jako o ateistovi, musí přinejmenším dodat... ve dvacátém století. V autobiografii vzpomíná Buñuel na dětství ve světě, který se od dob středověku téměř nezměnil, v němž přežila zbožnost ve své autentické podobě, jak ji evokuje scénář *Tam dole*. Je to totéž absurdní křesťanství, ale zde ho Buñuel vidí s nefalšovanou sympatií. Dvacáté století se svým hlukem, politickým a mediálním terorismem ruší rovnováhu. Film měl končit ve vyprázdněném chrámu, nájezdem na obraz Grünewaldova Krista, „zmučeného, odpuzujícího, tajemně spirituálního“... za doprovodu zvonů. Kdo chce v Buñuelovi vidět člověka víry, mluví o „středověkém“ Buñuelovi.

V dlouhých hodinách trávených pravidelně v naprosté mlčenlivosti v odlehlém rohu baru nad sklenkou dry martini, o nichž se zmiňuje v *Do posledního dechu*, žil možná Buñuel svůj vysněný středověký život – plný něhy i krutostí, hluboké víry i drzého rouhačství, lásky animální i kurtoazní, umění a mystiky... život se vším, co k němu patří, jenže **na svém místě**. Buñuel si ho dokázal velice dobře představit a já si představuji Buñuela, jak stihl tento druhý život v osamění celý prožít. Tehdy byl šťastný.

* * *

Většina Buñuelových filmů se odehrává na místech jakýmsi zvláštním způsobem odtržených od ostatního světa. Vedle už zmíněného sloupu v ŠIMONU NA POUŠTI, manželského sídla-vězení s velkým schodištěm ve filmu ON je to Reyův dům v TRISTANĚ a jeho usedlost ve VIRIDIANĚ, salón v ANDĚLU ZKÁZY, autobus měnící se ve snu v tropickou zahradu v CESTĚ DO NEBE, džungle ve SMRTI V TÉTO ZAHRADE, tramvaj v ILUZE CESTUJE TRAMVAJÍ, ostrov banditů a hrad Selligny ve ZLATÉM VĚKU, ostrov v DÍVCE a samozřejmě Robinsonův ostrov. Těmto místům je vždy vlastní nějaké kouzlo, zpravidla zhoubné, postavy je nemožnou opustit buď fyzicky (ostrov, džungle), brání jim v tom jiný člověk (ON) nebo neviditelné zábrany (ANDĚL ZKÁZY). Viridianu připoutá ke svému sídlu Fernando Rey sebevraždou, Tristanu svatbou, tramvajáci jsou zajatci tajně zcizeného vozidla tak dlouho, dokud ho stejně tajně nevrátí (ILUZE CESTUJE TRAMVAJÍ), podobně jsou k sobě připoutáni v CESTĚ DO NEBE pasažéři autobusu. V napjaté atmosféře přestávají platit pravidla etikety (ANDĚL ZKÁZY), z nepřátel se stávají spojenci (SMRT V TÉTO ZAHRADE), dochází k nepravděpodobným setkáním a „výměnám“ světů chudých a bohatých (předstírané zchudnutí ve FLAMENDROVI, dělníci v salónu ZLATÉHO VĚKU, hostina žebráků ve VIRIDIANĚ). NENÁPADNÝ PŮVAB BURŽOAZIE se odehrává v různých prostředích, ale jakmile se hosté sejdou, zhoubné místo nedovolující jim v klidu společně povečeřet, se „pokaždé znovu ustavuje“ (G. Deleuze). V POKUSU O ZLOČIN vrací starý hudební strojek Archibalda nanovo

do jeho dětského traumatu a probouzí v něm touhu zabíjet ženy, které však se stejnou pravidelností umírají dříve, než ke zločinu dojde.

(Zážitkem, který mohl Buñuelovu obsesi pro zkázonosná místa poprvé vyvolat, byla epidemie cholery v roce 1911, zmiňuje se též o fascinaci Géricaultova obrazu morové epidemie z roku 1819.)

Gilles Deleuze volí při interpretaci stěžejního surrealistického filmaře neobvyklou cestu a zdůrazňuje ty aspekty jeho díla, které ho řadí k naturalistům – čili ve filmu ke Stroheimovi. (Konvenční představě naturalismu se tady blížíme nanejvýš v ZAPOMENUTÝCH s jejich ubohými chatrčemi a smetištěm.) Archetypálním buñuelovským „milieu“, jež drží postavu ve své moci je v ryzím stavu ostrov v ROBINSONOVI, obydlený vedle titulního hrdiny početným vzorkem Buñuelova bestiáře (pavouci, krysy, papoušek, mýval, pes, kočka).

Z izolace většinou existuje východisko, i když v pozdějších filmech stále řidčeji. Někdy je tak jednoduché, že ho lze brát jen jako ironický žert: v ZUZANĚ (ĎÁBEL A TĚLO) je rodinný mír znovunastolen prostým odstraněním pudově živočišné titulní hrdinky, v POKUSU O ZLOČIN je Archibaldovi úřední autoritou oznámeno, že žádné prokletí nikdy neexistovalo, on zahodí hrací strojek a odchází vstříc happy endu s dívkou, jíž nedlouho předtím hodlal upálit (a ušetří kobyliku na kmeni stromu, jež by v ZLATÉM VĚKU neušla Modotovu běsnění).

Ve SMRTI V TĚTO ZAHRADĚ se skupina uprchlíků dostane do tropické džungle a ta se za nimi zavře jako neviditelná hranice v ANDĚLU ZKÁZY a postupně je připravuje o naději a o rozum. Smrtonosná zahrada je vlhkým, horkým vězením, zrádným bludištěm, v Buñuelově díle je to vedle Robinsona nejpůsobivější přírodou vytvořené „místo zkoušky“, do jejíhož naplnění musí všichni zůstat uprostřed bludného kruhu a točit se kolem vyhaslého ohně. Simone Signoretová byla ve městě chladně vypočítavou prostitutkou, džungle z ní smyje všechny cynismus a ona se zamiluje do muže, kterého předtím málem poslala na smrt. Nejsympatičtější dobrák Charles Vanel se naopak při útrapách cesty pomate na rozumu a promění se v šíleného vraha. Ke konci se postavy ocitají blízko záchrany, prozřetelnost jim sešle ve ztroskotavším letadle potraviny a zachrání je před smrtí hladem. Jako v ANDĚLU ZKÁZY upadnou ale i zde hrdinové do starého omylu (berou si od mrtvých z troskek letadla víc, než potřebují) a andělův smrtelný ortel nechá přežít jen dobrodruha a osiřelou němou dívku.

V ŘECE A SMRTI je smrtonosným koloběhem stížena celá jedna vesnice, jejíž muži se vybíjejí v dědičné krevní mstě. Prokletí zruší teprve syn jednoho z nich, kterého ovdovělá matka nechala vyrůst v „racionálním“ velkoměstě, kam moc kouzla nesahá. Takové řešení je – jak už bylo řečeno – pro Buñuela spíš atypické; Deleuze se dovolává Kierkegaarda, když říká, že nikoli síla dobra, ale síla absurdity obsažená ve víře a jejím „opakování“ nás může z materiálního, otrocky ponižujícího opakování minulosti (ANDĚL ZKÁZY) vyvést do budoucnosti. Buñuel klade podle Deleuze otázku „po možném spasení spirituální silou opakování“, jež rozetne souboj dobra se zlem. Prostředky mohou být rozličné a účinné jen od případu k případu: amour fou, víra v Boha nebo revolta (HOREČKA STOUPÁ V EL PAO, TO JE ÚSVIT). Jak jsme viděli, může vést „dobré“ a „špatné“ opakování k otevření nebo k (opětovnému) uzavření, trestající ty, kdo nepochopili zázrak absurda, případně ho chtějí mechanicky ritualizovat (církev).

Jako u Renoira jde pokaždé o to, komu se podaří nalézt cestu ke svobodě a kdo to nedokáže. Universum je nevysvětlitelné, v každé události je obsaženo „mnoho objektivních světů“⁸⁾. Jacques Rivette filmuje tak, abychom nezapomínali, že kdesi jinde probíhají jiné, možná důležitější události; Buñuel ponechává protagonisty PŘELUDU SVOBODY jejich nedopovězeným příběhům a dál se věnuje jiným, kteří jim jen na chvíli zkřížili cestu. Jindy se soustředí na jedinou ženu (DENÍK KOMORNÉ, KRÁSKA DNE), jež ale očividně žije několik protichůdných životů najednou.

V „uvědoměle“ surrealistické opozici k Bohu církve „přestěhoval“ Buñuel svou fascinaci vším nevysvětlitelným do exilu jménem Tajemství. (Postavil „záhadu proti víře.“) Udělal si to příliš snadné? U některých interpretů lze mezi řádky vyčíst cosi jako pokárání.

KRÁSKA DNE, film-záhada, který iritoval diváky nejednoznačným oddělením snu a reality a vzrušoval ironickou dekadencí syžetu, je ve skutečnosti Buñuelovým nejsvětlejším filmem. Slunce zalévá podzimní park, kde se kráska na lavičce rozhoduje ke vstupu do druhého, tajného života. Světlá je horská chata, kde se poprvé ocitá uprostřed svého sympatického manžela-sourozence v bílém pulovru a elegantně-obskurního Hussona-Piccoliho v tmavošedém. Chladně jasná je mořská pláž, po níž se s manželem procházejí. Chladně útulný je jejich prostorný byt s přepychovou koupelnou. Luxusní nevěstinec je solidní, čisté, prosvětlené měšťanské zařízení s mateřsky-autoritativní šéfkou. Světlo však vyzařuje především Catherine Deneuveová; je v jejích vlasech, v těle a bělostné pokožce, ve tváři, v chůzi, v drobných pohybech a pousmáních, v tázavém, ale ne neurotickém, otevřeném pohledu... prázdném, protože do něj ještě nikdo nevěpsal jednoznačné odpovědi. Jas osobnosti Belle de jour, který ještě vynikne v kontrastu s černí oděvu a brýlí a s temným pokušelem Piccolim, je světlem, které vychází z celé buñuelovské kinematografie. Neúplatné, neiluzivní, nesimplifikující, přesné. Vidět v Catherine Deneuveové chladně atraktivní netečnou a „odosobněnou“ personu-fetiš v lechtivé a nepřiliš závazné intelektuálské hře patří k nejsmutnějším omylům buñuelovské recepce. KRÁSKA DNE je vzácně šťastný film, protože dovolí své hrdince, aby se celá „našla“ – a je naprosto nepodstatné, která část tohoto procesu se odehraje v takzvané realitě, v představách nebo ve snu. Druhotná jsou i veškerá rizika, která na ni číhají (je manžel v závěru po atentátu paralyzován, nebo je zdravý?), o morálních výčitkách ani nemluvě. Podstatné je otevřít se všem možnostem a jejich jasu, **žít nevysvětlitelné**. Těžko bych si vybavil film, u něž jsem měl stejně silný dojem „happy endu“.

(Jak daleko tu jsme od chorobně zhoubné schizofrenie, je dobře vidět, vzpomeneme-li si, jak nechal hrát Deneuveovou Roman Polanski ve HNUSU, anebo na Hitchcockovu MARNIE, kterou Connery nejprve usvědčí z nemoci, aby ji mohl léčit, ochočit si ji – přesně toho je KRÁSKA DNE ušetřena.)

V roli Tristany se Catherine Deneuveová ptá Fernanda Reye: „Který z těchto sloupů je hezčí?“ „Vždyť jsou všechny stejné“, zní odpověď. „Který kousek dortu mám sníst? Kterou ulicí se vydat?“ Podobně si vybírá i Jeanne Moreauová v DENÍKU KOMORNÉ. Je na pozoru, ví o každém muži, co je zač, a přesto i ona váhá, zda nezvolit nejtemnější cestu (fašismus zosobněný v postavě Josefa). Konec Tristaniny cesty znamená ztrátu ideálů,

8) Gilles Deleuze, *Kino 2. Das Zeit-Bild*. Frankfurt a. M. 1991, s. 138.

panenství i nohy, ale žádný konec vlastně neexistuje, protože ve zpětném chodu posledních vteřin ji Buñuel vrátí na rozcestí jejího dětství. Na cestě končí NAZARÍN i nenápadně půvabní měšťané; volba pokračuje dál, v tom je zoufalství i naděje. Evidentní štěstí na konci KRÁSKY DNE není nezvratné, nikdy nezmizelá dcerka v PŘELUDU SVOBODY může zůstat navždy pohřešovaná; uspět, nebo selhat může pokaždé i Kristus (MLÉČNÁ DRÁHA). Z možných cest je ve filmu třeba častěji zobrazit tu horší, aby víra nebyla sebeobelháváním, podvodem, ale zůstala navždy *krajně nejistá, čili živá*.

Mgr. Milan D. Klepikov (1965)

Je doktorandem na katedře filmové vědy FF UK v Praze.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, katedra filmové vědy,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Citované filmy:

Accattone (Pier Paolo Pasolini, 1961), *Andaluský pes* (Un chien andalou; Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1928), *Anděl zkázy* (El ángel exterminador; Luis Buñuel, 1962), *Cesta do nebe* (Subida al cielo; Luis Buñuel, 1951), *Dáma s kaméliemi* (Camille; Fred Niblo, 1927), *Deník komorné* (Le Journal d'une femme de chambre; Luis Buñuel, 1963), *Děvče od vody* (La Fille de l'eau; Jean Renoir, 1924), *Dívka* (La Joven; Luis Buñuel, 1960), *Dobrodružství Robinsona Crusoe* (Las aventuras de Robinson Crusoe; Luis Buñuel, 1952), *Flamendr* (El gran calavera; Luis Buñuel, 1949), *Hnus* (Repulsion; Roman Polanski, 1968), *Horečka stoupá v El Pao* (La Fièvre monte à El Pao; Luis Buñuel, 1959), *Chamtivost* (Greed; Erich von Stroheim, 1924), *Iluze cestuje tramvají* (La ilusión viaja en tranvía; Luis Buñuel, 1953), *Kráska dne* (Belle de jour; Luis Buñuel, 1966), *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Mléčná dráha* (La Voie lactée; Luis Buñuel, 1969), *Můj strýček z Ameriky* (Mon Oncle d'Amérique; Alain Resnais, 1979), *Napoleon* (Abel Gance, 1925 – 1926), *Nazarín* (Luis Buñuel, 1958), *Nenápadný půvab buržoazie* (La Charme discret de la bourgeoisie; Luis Buñuel, 1972), *On* (El; Luis Buñuel, 1952), *Palermo nebo Wolfsburg* (Palermo oder Wolfsburg; Werner Schroeter, 1979), *Pokus o zločin /Zločinný život Archibalda de la Cruz/* (La Vida criminal de Archibaldo de la Cruz; Luis Buñuel, 1955), *Propasti vášní* (Ambismos de pasión; Luis Buñuel, 1953), *Přelud svobody* (Le Fantôme de la liberté; Luis Buñuel, 1974), *Psycho* (Gus Van Sant, 1998), *Rukopis nalezený v Zaragoze* (Rękopis znaleziony w Saragossie; Wojciech J. Has, 1965), *Řeka a smrt* (El Río y la muerte; Luis Buñuel, 1954), *Sanatorium na věčnosti* (Sanatorium so znakom smrti; Wojciech J. Has, 1973), *Smoking, no smoking* (Alain Resnais, 1993), *Smrt v této zahradě* (La Mort en ce jardin; Luis Buñuel, 1956), *Světla velkoměsta* (City Lights; Charles Spencer Chaplin, 1930), *Šejdířova dcera* (La hija del engaño; Luis Buñuel, 1951), *Šimon na poušti* (Simon del desierto; Luis Buñuel, 1965), *Škeble a kněz* (La Coquille et le clergyman; Germaine Dulacová, 1928), *To je úsvit* (Cela s'appelle l'aurore; Luis Buñuel, 1956), *Tristana* (Luis Buñuel, 1970), *Třetí generace* (Die dritte Generation; Rainer Werner Fassbinder, 1979), *Třetí muž* (Third Man; Carol Reed, 1949), *Utrpení Panny orléanské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1928), *Veselá vdova* (The Merry Widow; Erich von Stroheim, 1925), *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *Zapomenutí* (Los Olvidados; Luis Buñuel, 1950), *Zatrpklý don Quintín* (Don Quintín el amargao; Luis Buñuel, 1935), *Země bez chleba* (Las Hurdes; Luis Buñuel, 1932), *Zlatý věk* (L'Age d'or; Luis Buñuel, 1930), *Zuzana /Ďábel a tělo/* (Susane /Demonio y carne/; Luis Buñuel, 1950).

Literatura:

- AUB, M.: *Die Erotik und andere Gespenster*. Berlin 1992.
BOGDANOVICH, P. – WELLES, O.: *Hier spricht Orson Welles*. Berlin 1994.
BUÑUEL, L.: *Do posledního dechu*. Praha 1987.
BUÑUEL, L.: *Die Flecken der Giraffe*. Berlin 1991.
BUÑUEL, L. – CARRIÈRE, J.-C.: *Tam dole*. Praha 1996.
CARRIÈRE, J.-C.: *Vyprávět příběh*. Praha 1995.
DELEUZE, G.: *Kino 1. Das Bewegung-Bild*. Frankfurt a. M. 1990.
PETZKE, I.: *Das Experimentalfilm – Handbuch*. Frankfurt a. M. 1989.
SCHEUGL, H. – SCHMIDT, E.: *Eine Subgeschichte des Films*. Frankfurt a. M. 1974.
SCHÜTZ J.: *Aussenwelt – Innenwelt*. Frankfurt a. M. 1990.
SCHWARZE, M.: *Luis Bunuel*. Hamburg 1985.
ŠVANKMAJER, J.: *Rozhovor s T. Gilliamem*. „Film a doba“ 44, 1998, č. 1, s. 2.
TRUFFAUT, F.: *Die Filme meines Lebens*. Frankfurt a. M. 1999.
ULVER, S.: *Západní filmová avantgarda*. Praha 1991.
WEISS, P.: *Avantgarde Film*. Frankfurt a. M. 1995.

SUMMARY

DIVINE OPPOSITION

(Notes to an Essay)

Milan D. Klepikov

From a slashed eye to an explosion in the Jouffroy passageway, the work of don Luis Buñuel unfolds, from beginning to end suspended on two desires which cannot be conceived as the defining motifs of the film but they do allow us to well imagine it: the **filmmaker's** yearning for a *violent* opening, a look "inside", and the **moralist's** yearning for destruction, devastation and apocalypse. Film... morality. It is as if, in one breath, both words could only be expressed in the context of Buñuel. (To the last breath). It wasn't poetry, literature but morality which brought Buñuel to the Surrealists; only for this reason, even after many years, did he remember them as a society of "beautiful people".

When reformist Communism came into fashion, he declared himself rather as a Stalinist and advocate of dictatorship. When they came to him with Luther, he felt nostalgia for mediaeval inquisitors. Terrorism aimed at the whole of humanity were one of his Surrealist dreams but he was horrified and disgusted by terrorism demanding innocent victims in the name of a particular ennobled goal. Not Kant but de Sade. Not to rise up, reform and better oneself but to look into the darkness... and to be silent. It's all there in the photographs of the young, hardy sportsman Buñuel: in aspect, stance and smile. How much can be "endured"? He begins experimenting with his own body, he sets tests. Training like that is not lost: in literary coffee-houses, film studios, diplomatic services... Of all filmmakers, the one who feels the hurt least. A boxer.

Translated by Karolina Vočadlo