

SKUTEČNOST BEZ MOŽNOSTÍ

Luis Buñuel jako dokumentarista světa

Karel Thein

Následující řádky zdůrazňují strategickou roli dokumentárních prvků v díle Luise Buñuela. Jakkoli je jejich klíčový význam obecně uznáván, jen vzácně jen jim věnována podrobná pozornost. Výjimku tvoří komentáře ZEMĚ BEZ CHLEBA, jejichž součástí bývá poukaz na očividnou souvislost tohoto snímku se ZLATÝM VĚKEM i s pozdějšími díly mexického období. Mým záměrem je naznačit povahu těchto souvislostí a jejich implikací pro pojetí filmu jako uměleckého díla. Dokumentární sekvence budou chápány jako přímočarý dramatický prostředek, jenž zdůrazňuje vnitřní nekoherentnost a slabou srozumitelnost skutečnosti. Tyto sekvence fungují jako katalyzátor zvratu v pojetí uměleckého díla a vedou k převrácení vztahu, který dílo nastoluje mezi skutečným a možným. Ryze popisné prvky jsou přitom právě tím momentem, který zbavuje dílo realistické povahy a činí z něj dílo fantastické. Zatímco pokusy o filmový i literární realismus vycházejí z přesvědčení, že skutečnost je rámcem mnoha různých možností, které dílo aktualizuje, umění fantastična škrtá samotný pojem možnosti a pracuje s mnoha různými skutečnostmi, jimž není nadřazen vyšší společný rámec. Fantastická skutečnost není obecná, ale vždy jedinečná, a proto znovu a znovu neznámá.

Také Luis Buñuel přijímá naprostý triumf neznámé skutečnosti nad možnostmi. Toto vítězství se promítá do popisu vnitřně nekonečně bohatých ploch světa, který nelze beze zbytku zachytit teoretickou zkratkou, neboť i každá teorie je jen jedním z jeho momentů. Jako každý autor, Buñuel si z těchto ploch vybírá ty, které odpovídají jeho afektům a technice, kterou má k dispozici. Počínaje ZLATÝM VĚKEM je jeho volba jasná: na jedné straně se snaží přiblížit lidské skutečnosti pomocí zvláštní sociální antropologie touhy, na druhé straně se od této skutečnosti odtahuje a zaujímá svrchovaný odstup entomologa, sledujícího obludné hemžení vzájemně se požírajících samečků a samic.

Výslovné potvrzení převahy skutečnosti nad možnostmi nacházíme v celé řadě Buñuelových vyjádření, z nichž také vysvítá, že části filmu jsou vždy důležitější než jeho celková zápleтка. Každý svět je především hromadou věcí, šeptajících nesrozumitelné hrozby podobné bzučení hejna hmyzu. Axiom „všechno je naprosto uskutečnitelné“, jímž je v textu *Žirafa* (1933) definována povaha umění, vyjadřuje zásadně popisnou povahu díla, které má za úkol vyjádřit daný výsek reality co nejpodrobněji. Buñuelova polemika s italským neorealismem, jenž skutečnost neukazuje, ale *ochuzuje*, dokládá takový postoj.

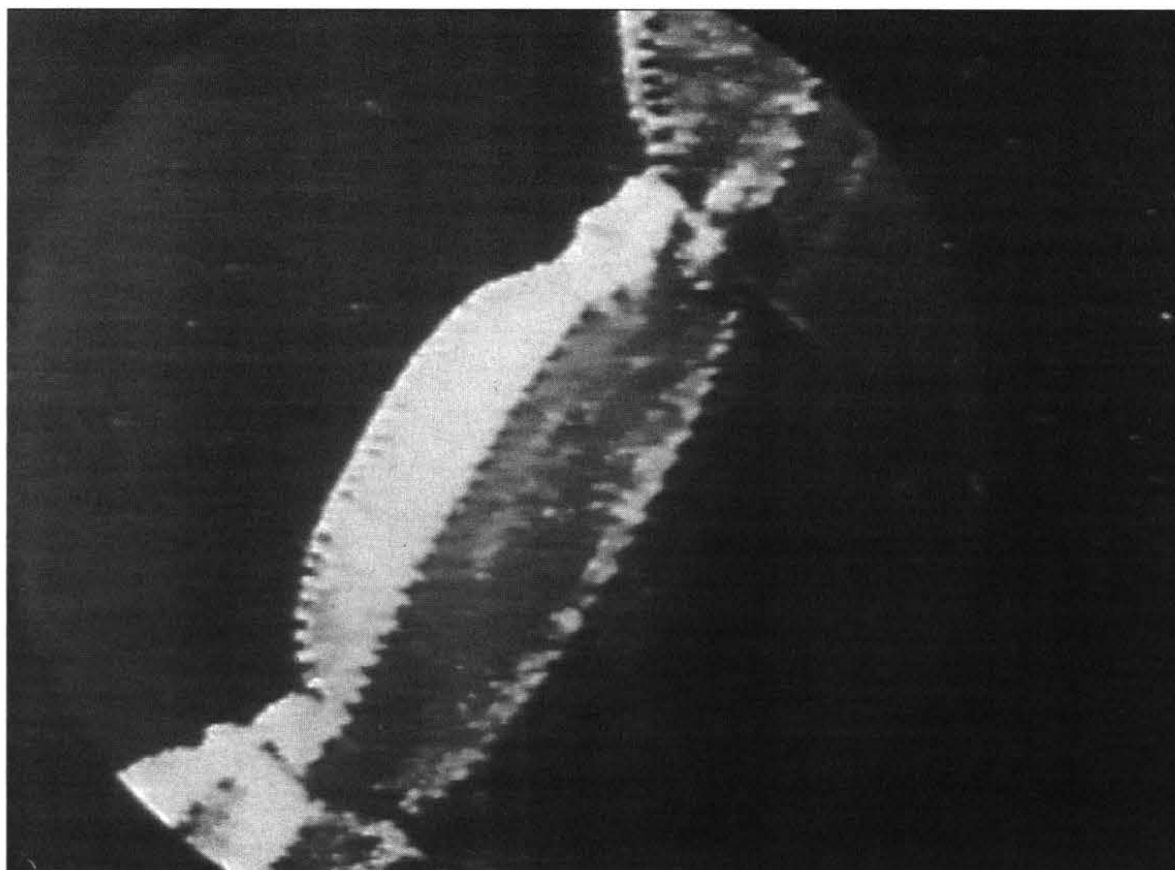
„Neorealistická skutečnost,“ tvrdí Buñuel v přednášce *Poezie a film*, „je neúplná, oficiální, a hlavně rozumová; ale neorealistickým dílům naprosto schází poezie, tajemnost a vše, co rozšiřuje hmatatelnou skutečnost. Neorealistická skutečnost zaměňuje ironickou fantazii s fantastičnem a černým humorem.“¹⁾ A aby bylo jasné, že poezie a tajemnost nepatří do sféry fikce, ale jsou naopak nástroji jejího zničení, Buñuel cituje výrok André Bretona: „Na fantastickém je nejnádhernější to, že neexistuje, že všechno je skutečné.“²⁾ Kinematografie má být práva příkazu, který tato věta obsahuje, a skrze „celistvé vidění skutečnosti“ zvětšit „moji znalost věcí a bytostí“. Fantastické filmy nejsou subjektivními projekcemi, ale útokem na dvoupatrový svět hmoty a vědomí. Buñuel zde lidské společnosti adresuje svou velkou hrozbu: každé individuální vědomí se promítnutím na plátno proměňuje ve věc mezi jinými věcmi. Vyjádřené myšlenkové pochody, včetně pochodů snových, se přímo prolínají s tím, co kamera zachycuje v ryzí popisnosti. Buñuelova devíza „stačilo by, aby bílé oko filmového plátna oobráželo světlo, které je mu vlastní, a bude moci vyhodit vesmír do povětří“, kterou celá přednáška *Poezie a film* začíná, nemá omezený význam, vázaný na analogii filmu a snu, díky níž „čas a prostor nabývají pružnosti, po libosti se smršťují a rozpínají“. Důležitější je přízračnost hmoty samotné, zředěné světlem, které ji prostupuje, a přesto je samo jen jemnou hmotou, díky níž se na plátně koncentruje kontinuita věcí a nemožnost pojmout ji v obecné zkratce.

V rozhovorech s Elenou Poniatowskou (1961) a Guy Allombertem (1961) se Buñuel vrací ke své snaze o takový celistvý pohled na skutečnost, jenž by dostal její „mnohonásobné“ povaze a požadavku být „svědectvím, záznamem světa“. Na skutečnosti není nic nevyslovitelného, ale je nekonečná, a to „navenek“ i „vnitřně“, takže ji lze v jediném díle nekonečně násobit i dělit. Skutečnost se ani neskrývá ani zcela neodhaluje. Její povaha je zvrhlá a obscénní, a tato obscénnost se v případě lidských živočichů projevuje buď třídními nerovnostmi a sociální krutostí (tam, kde je živočichů mnoho) nebo nenaplnitelností touhy (tam, kde jsou živočichové dva).

Fantastickou skutečnost nelze uchopit skrze obecný příklon ke kráse, a ještě méně k člověku. Její ztvárnění naopak předpokládá odvahu k inkoherenci a přemrštěnosti, odrážející absenci jakékoli přirozené míry a střední cesty. Bránu do díla proto otevírá jazykový popis, jenž nás může dovést tím dále, čím přesněji se přimyká k tomu, co na plátně současně vidíme. Čím je totiž popis názornější, tím lépe ukazuje své vlastní meze ve vztahu k obrazu a svou vlastní sílu mimo tento vztah. Je proto zcela zřejmé, že filmové vyjadřování fantastické skutečnosti má oproti literatuře zásadní nevýhodu, plynoucí ze závislosti na zraku. Na rozdíl od literatury nemůže film vlastními prostředky popsat to, co si nelze přesně představit. Ani architektonické popisy H. P. Lovecrafta ani interiéry popísané v rané próze Robbe-Grilleta, které dohromady představují dva opačné póly fantastična, nemohou mít filmový ekvivalent, neboť jejich logika je ryze jazyková a neodpovídá geometrii prostoru, v němž se odehrává naše smyslové vnímání. A právě tuto nevýhodu, to jest druhotnost fantastického vnímání vzhledem k fantastické řeči, mají v Buñuelově díle vyvážit vpády dokumentárních sekvencí.

1) Luis Buñuel, *Poezie a film*. Cit. dle Ado Kyrou, *Luis Buñuel*. Praha 1965, s. 58.

2) Tamtéž.

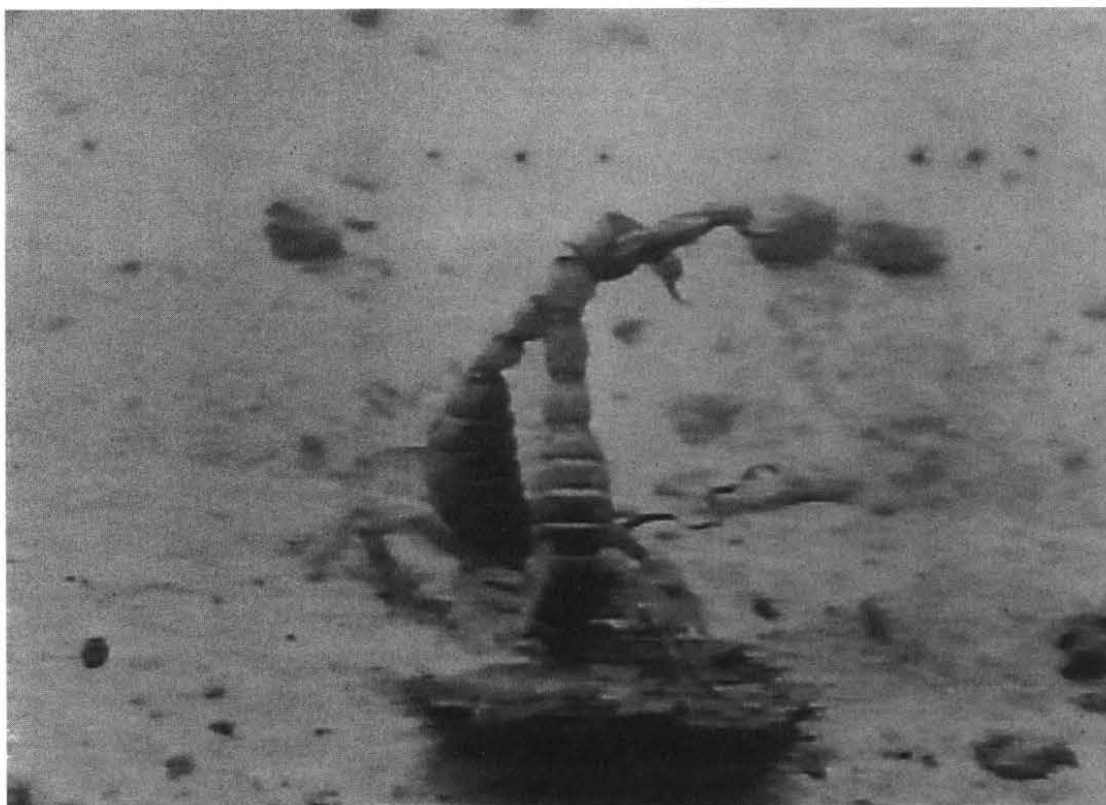


*Skutečnost se ani neskrývá, ani zcela neodhaluje. Její povaha je zvrhlá a obscénní
Zlatý věk (Luis Buñuel, 1930)*

Foto archiv

Pochopení jejich funkce vyžaduje pochopení faktu, že exaktní jazykové popisy bez odpovídajícího vizuálního ekvivalentu mají skrytě imperativní charakter: jde o příkazy, jejichž významnou součástí jsou varování. Jasně je to tam, kam naše obraznost ještě dosáhne a kde dává jednoznačný význam Lovecraftovu zděšenému zvolání („Ne! Hroši by neměli mít lidské ruce ani nosit pochodně!“) stejně jako podobné promluvy v rámci filmu Eda Wooda („Pozor, pozor na zelené draky sedící na prahu vašeho domu!“). Varovný a panovačný rozvrh světa však přesahuje i do těch jeho rozměrů, v nichž jej náš pohled již nemůže sledovat a odkud je skutečnost vždy znovu a znovu redefinována. Nelze si přesně představit, jak vlastně krysa, přišlá z oblastí „zcela cizích našemu časoprostorovému kontinuu“, požírá srdce Lovecraftova hrdiny Waltera Gilmana, jenž obývá dům sestrojený podle ne-eukleidovské geometrie. A přece jde o zcela stejný problém, před jaký nás staví citovaný Buñuelův axiom „všechno je naprosto uskutečnitelné“, stejně jako Bretonovo „všechno je skutečné“. Lovecraftova krysa nemá a nemůže mít přímý filmový ekvivalent, stejně jako jej nemůže mít Bretonovo „srdce květiny bez srdce“, které rovněž nelze očichat nebo požírat z našeho trojrozměrného prostoru.

Jistě, Lovecraft a Breton budou asi sotva pokládáni za dokumentaristy. A přece nedělají nic jiného, než že popisují jistý výsek fantastické skutečnosti, který však vtělují do slov, což je i případ promluv ve filmech Eda Wooda. Buñuel se počíná ZLATÝM VĚKEM



*Dokumentární sekvence o štírech, která je velkou encyklopedií filmového řemesla
vyřazuje ze Zlatého věku samu kategorii fikce*

Foto archiv

pokouší o podobné vykoupení omezenosti našich smyslových vněmů, ale postupuje jinou cestou. Tato cesta patrně nijak nevylučuje obecně přijímaný výklad, podle něhož užívá Buñuel dokumentu k tomu, aby ukázal zázračný rozměr všedních předmětů a situací. Důležitější však je, že právě na pozadí těchto sekvencí vyvstává *imperativní* povaha fantastické promluvy, jež je vždy rubem dokumentu. Rozplývat se nad zázrakem spatřeným ve všednosti přísluší druhořadé poezii. Vyvolat zděšení z hrozivé všudypřítomnosti tohoto zázraku přísluší velkým tvůrcům.

Umělecké dílo i dokument mají tedy stejný vztah k času světa: neukazují věci tak, jako by je viděly poprvé (jak tvrdí slabomyslné klišé), ale tak, jako by je viděly naposled. Každá část díla vyjadřuje zlomy v srdci skutečnosti a nabývá absolutní platnosti posledního soudu. Konkrétní příklad tohoto postupu nabízí samozřejmě ZLATÝ VĚK, jehož nepředvídatelná vnitřní členitost obsahuje zárodky všech dalších Buñuelových filmů.

Úvodní dokumentární sekvence o životě štírů znenadání přechází do mimoběžného setkání banditů a arcibiskupů, a odtud přes scénu s šílenou láskou a zakládáním Říma do další dokumentární pasáže, která představuje Řím v leteckých záběrech a pak sestupuje do jeho ulic. Celá tato část filmu, po níž se děj přesune do aristokratického sídla na okraji města, nás zajímá nejvíce. Přestože ZLATÝ VĚK není němý film, dokumentární části jsou doprovázeny nikoli čteným komentářem, ale mezititulky, které *předjímají* to, co ukáže následné záběry. Kromě naznačení obsahu dokumentárních záběrů však mají mezititulky ještě druhou a velmi důležitou funkci: oznamují časové a prostorové zlomy, které postrádají jakýkoli předvídatelný rytmus. Nenávaznost titulků typu „Několik hodin poté“ – „Léta Páně 1930...“ – „Někdy v neděli...“ jako by předjímala obdobný postup užitý mnohem později v Kubrickově SHINING pro vytržení Hotelu Overlook z běžného plynutí času. ZLATÝ VĚK však záměrně ničí *veškerou* jednotu místa, času a děje, o čemž svědčí mimo jiné motiv „založení císařského Říma“ v roce 1930.

Pokud se omezíme na funkci první sekvence, která celý film otvírá, je jasné, že vytyčuje první vnější mez lidského děje snímku, jehož druhou vnější mezí bude závěrečná scéna po „nejbestiálnější orgii“. Nejde však o vytvoření rámce tohoto děje, jako tomu bude ve filmech ZAPOMENUTÍ a HOREČKA STOUPÁ V EL PAO, v nichž Buñuel použije širší dokumentární prolog jako úvod konkrétního příběhu. Dokument o štírech tedy není předznamenáním zvířecosti člověka, ale entomologickým preludiem před antropologickou studií. Obě nespojuje nic kromě titulku „O několik hodin později...“, a tato juxtapozice jako by byla první podobou titulku, jenž o mnoho let později uvede ANDĚLA ZKÁZY: „Jestliže vám film, který uvidíte, bude připadat tajuplný nebo nemístný, život je také takový... Nejlepším vysvětlením je, že žádné rozumné vysvětlení není.“ Nejde o to, že film lze vykládat libovolně nebo dvojznačně. Právě naopak: lze jen vykládat buď jednoznačně, anebo vůbec ne. Zřetězení záběrů však každopádně libovolné není, a patrně nebude náhodou ani to, že celá dokumentární sekvence o štírech je zároveň encyklopedií filmového řemesla, obsahující celky, polocelky, detaily a velké detaily, krátce prvky čistého stylu, jenž odsouvá váhu výpovědi do komentáře v oznamujících mezititulcích. Přírodovědný text nás má zbavit pochyb o statu obrazu a vyřadit samu kategorii fikce, což Buñuel později zopakuje v sociálním kontextu na začátku ZAPOMENUTÝCH, jejichž první titulek hlásá: „Tento film se zakládá na zcela skutečných událostech a všechny jeho postavy jsou autentické“, načež následuje poděkování konkrétním osobám.



Zlatý věk záměrně ničí veškerou jednotu místa, času a děje
Foto archiv

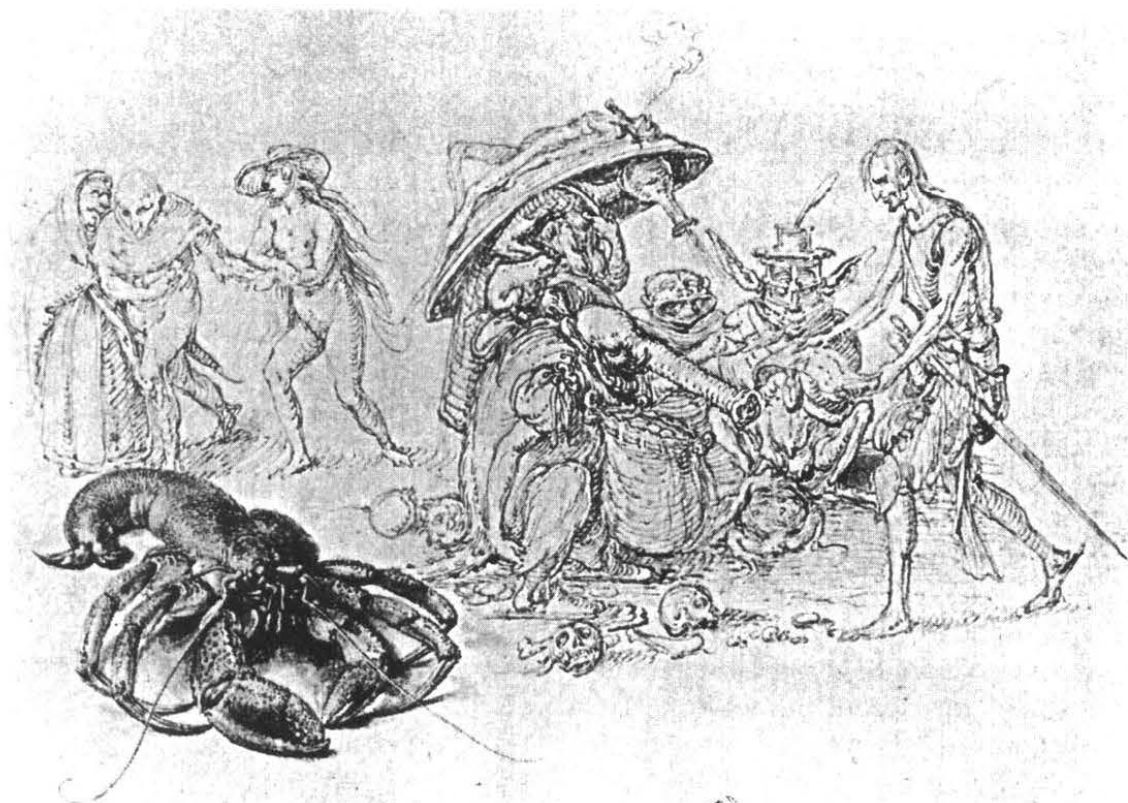
Přes velké změny, jimiž Buñuelovo užívání dokumentu prochází, nikdy nejde o vytvoření realistického rámce fikce, která by ukazovala jednu z neuskutečněných možností světa. Nadvláda skutečnosti nad možnostmi zůstává srdcem filmu bez srdce. Jejím technickým korelátem je známá Buñuelova nechuť opakovat záběry a zmnožovat úhly pohledu, stejně jako ideál totožnosti materiálu natočeného a materiálu použitého.³⁾

Dokumentární sekvence Buñuelových filmů obsahují jediný konstatní rys. Je jím bída. Ve ZLATÉM VĚKU není součástí komentáře, jenž se týká štírů, a nikoli lidí, ale vstupuje do obrazu hned vzápětí v podobě zbídačených a nemocných banditů. V ZEMI BEZ CHLEBA se stává hlavním tématem, později pak uvádí ZAPOMENUTÉ i HOREČKU:

„Moderní velkoměsta jako Paříž, New York nebo Londýn skrývají pod skvostným hávem svou bídu, špinavé výrostky bez vzdělání a domova. Jsou semeništěm budoucích zločinců.“

„Ojeda, ostrov v Atlantickém oceánu, 8 kilometrů čtverečních, od kontinentu vzdálený dvě hodiny letu letadlem. Hlavní město El Pao. Vládní palác byl vybudován španělskými

3) „Člověk se nemá pojišťovat tím, že nafilmuje scénu několika způsoby a pak při sestřihu si již „nějak poradí“. Mám rád dlouhé záběry, sousledné natáčení. Například se mi velice líbila Hitchcockova práce v PROVAZU. Jestliže natočím dvě stě padesát záběrů, ve filmu jich je potom dvě stě padesát, žádný odpad, žádné plýtvání.“ Rozhovor pro Arts, 22. 7. 1955; cit. dle A. K y r o u, c. d., s. 73.



*Dokumentární sekvence kladou Buñuelovo dílo do blízkosti fantastické literatury
stejně jako holandského umění 17. století*

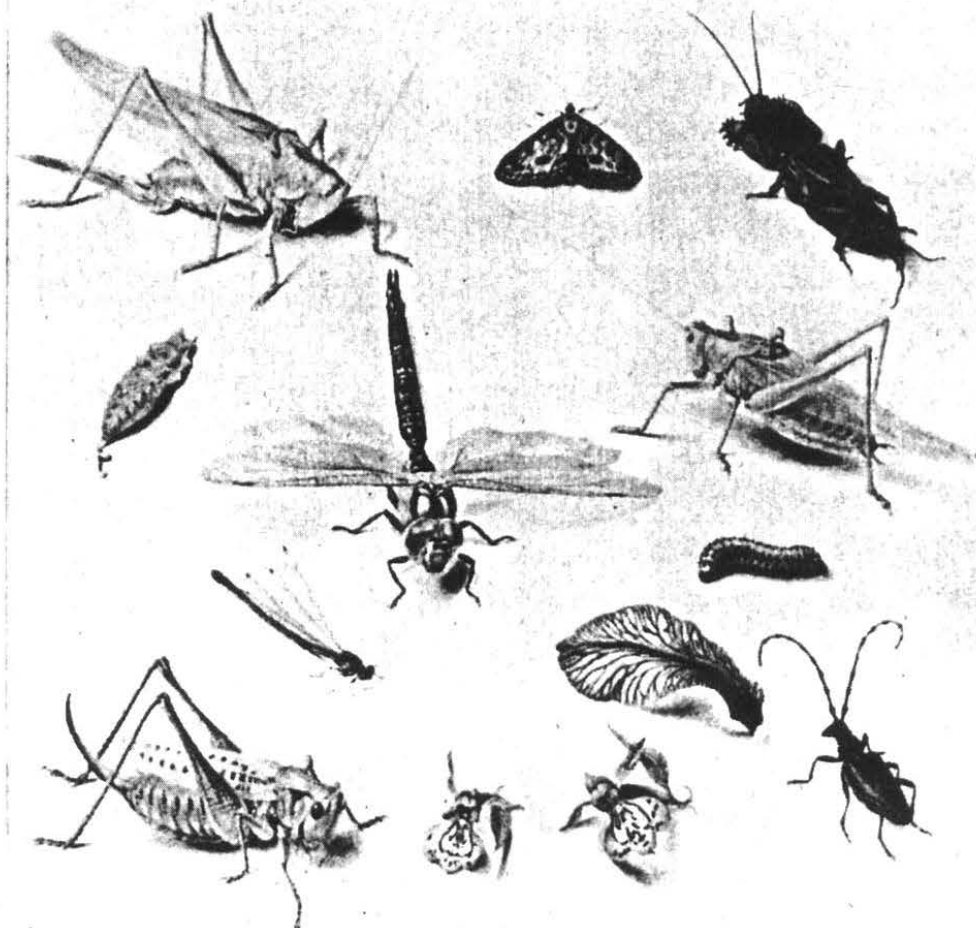
*(Jacques de Gheyn: Krab poustevník a čarodějnictví;
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main)*

Foto archiv

dobyvateli v 16. století. [...] Tento popis ostrova Ojeda nenajdete v turistických příručkách, protože už velmi dlouho nebylo žádnému turistovi dovoleno vylodit se v El Pao. V sousedství bídnych chatrčí, v nichž živoří obyvatelé vykořisťovaní několika statkáři a úředníky, příšlymi z pevniny, se rozkládají budovy věznice.“

Obě citace spolu s dokumentárními záběry štirů a Říma ve ZLATÉM VĚKU dokládají zvláštní povahu Buñuelových dokumentů jako prostředků zachycujících hranici lidskosti, ať už k ní přistupují „zvenčí“ (člověk proti světu) nebo „zevnitř“ (člověk proti člověku, ať už jinému nebo sobě).

Není proto náhoda, že ZEMĚ BEZ CHLEBA, jenž je Buñuelovým nejryzejším dokumentem, v sobě slučuje, či spíše kříží obojí přístup. Strašlivá zaostalost a chudoba obyvatel oblasti Las Hurdes klade otázku dvojí krutosti: jedné, která patří divákovi, a druhé, do níž se propadá lidská bytost hledící pouze na sebe a své přežití, nemožné bez smrti někoho jiného. V tomto smyslu lze do značné míry souhlasit s André Bazinem, jehož text otiskl časopis Esprit v lednu 1952. V Buñuelově průzkumu toho, „kam až může jít krutost světa“, totiž „nezáleželo na tom, zda oni ubozí lidé byli opravdu typickými představiteli bídy španělského venkova či nikoli, ale důležité bylo, že byli typičtí pro bídu celého lidstva. [...] Nikoli v Tibetu, na Aljašce nebo v jižní Africe, nýbrž kdesi v Pyrenejích se z lidí jako vy a já, potomků téže civilizace, téže rasy, stali kretění, kteří hlídají vepře, jedí



*Hmyz není aktualizací možného zla, které by skrytě číhalo v člověku,
ale odvěkým a skutečným zlem, které číhá na člověka*

(Jacques de Gheyn: stránka ze skicáře; Institut Néerlandais, Paris)

Foto archiv

nezralé třešně a jsou tak otupělí, že již ani neodhánějí mouchy, které jim sedají na obličej. Nezáleží na tom, že to byla výjimka: stačí, že se něco podobného vůbec mohlo stát. Buñuelův surrealismus je jen snahou dosáhnout podstaty skutečnosti [...].⁴⁾

Bída Las Hurdes však není partikulárním příkladem obecné situace, ale útokem na samu definici člověka jako racionální a společenské bytosti. Buñuelův nelítostný dokument má otrást přesvědčením, že člověk se liší od zvířat svou kulturou, která spočívá na rozmanitosti ustálených zvyků, k nimž patří též pojídaná potrava a způsoby její

4) Cit. dle A. Kyrkou, c. d., s. 160.

přípravy. Hlad, na rozdíl od jídla, je však univerzální a stejný nejen ve všech kulturách, ale i mezi lidmi a zvířaty. Jak kdysi připomněly Hésiodovi jeho Múzy a jak naznačuje Homérův Odysseus, člověk je jen břichem (*gastér*), které žije stejně jako zbytek přírody v hrůze z prázdna.

Hlad je děsivým průvodcem po skutečnosti bez možností, v níž jsou Hurdanos ze Země bez chleba neustále ohrožováni „nepřátelskými silami přírody“. Čistá objektivita Buñuelova komentáře odráží především krutost života živočichů, v jejichž boji o přežití nebo rezignaci na něj není místo pro soucit. Zmizení soucitu ze života Hurdanos i z Buñuelova filmu je přitom odrazem faktu, že zde zkoumané lidstvo přestává existovat jako druh a stává se nahromaděním individuálních žertů starého a unaveného kosmu.⁵⁾

Obyvatelé Las Hurdes obývají skutečnost bez možností, která je totožná s tou, do níž vstupuje v závěru ZAPOMENUTÝCH mrtvola pohozená na smetiště. V obou případech odráží krutost sestup až k prahu veškerého života, jiným slovy sestup na rovinu boje o přežití. Na této rovině se ukazuje plný dosah a dopad oné tak zneklidňující přítomnosti hmyzu v celém Buñuelově díle. Ať již jde o mouchy sedající na lidskou tvář nebo o školní výklad o komárech, ani v ZEMI BEZ CHLEBA není hmyz ukazován jako možný obraz člověka, ale naopak jako něco, co si začíná přivlastňovat lidský svět a mění jej ke *svému* obrazu.

Hmyz není obrazem ani metaforou. Je to evoluční soupeř v boji o nadvládu nad výsekem skutečnosti, jenž přísluší jedné nepříliš významné planetě. Entomologie a antropologie jsou disciplínami, které pomáhají zachytit průběh tohoto boje, a spolu s ním povahu samotné skutečnosti.

Buñuel přijímá za svou a dovádí do důsledků onu materialistickou a antropologickou inspiraci, o níž mluví v souvislosti se surrealismem a „profánním osvícením“ Walter Benjamin. Základem Buñuelova průzkumu se přitom stávají afektivní vztahy přitahování a odpuzování, které předcházejí všem vztahům společenským. „Hrdina filmu On mě zajímá asi tak jako chrobák nebo komár... Odjakživa mám velký zájem o hmyz... je ve mně něco z entomologa. Velice mě zajímá zkoumání skutečnosti.“⁶⁾

Právě toto zkoumání je společným úběžníkem práce entomologa a antropologa. Také Buñuel zná přirozené pokušení přenášet hmyzí vlastnosti na člověka a naopak, ale na rozdíl od jiných (viz známá fádni taškařice Karla Čapka) mu nikdy nepodlehne. Když se zmiňuje o svém snu natočit film podle přírodovědného díla Fabrova, v němž „by se hrdinka chovala jako včela, hrdina jako chrobák, atd.“⁷⁾, Buñuel ihned zdůrazňuje

5) V tomto i v řadě dalších ohledů se nabízí srovnání ZEMĚ BEZ CHLEBA se slavnou a kontroverzní knihou Colina Turnbulla *The Mountaing People* (New York, Simon and Schuster, 1972), jejíž rozšířené francouzské vydání (1987) nese příznačný podtitul „Přežít pomocí krutosti v severní Ugandě“. Mým cílem není ani podrobná analýza samotné ZEMĚ BEZ CHLEBA, ani analýza srovnávací, kterou však bude nutné provést. V rámci Buñuelova díla tvoří protipól tohoto snímku DOBRODRUŽSTVÍ ROBINSONA CRUSOE, oba filmy je zároveň nutné srovnat s Flahertyho NANUKEM (1922) a MOANOU (1926), a také s CHANGEM (1927) a KING KONCEM (1933) Schoedsacka a Coopera. Pro polaritu „civilizace přežití“ a „civilizace nadbytku“ ve Flahertyho filmech viz Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris 1983, s. 199 – 200. Pro napětí mezi začátkem a koncem světa u Buñuela viz tamtéž, s. 176 – 177.

6) Rozhovor s André Bazinem pro Cahiers du cinéma, červen 1954; cit. dle A. Kyröu, c. d., s. 60.

7) Rozhovor pro Radio-Cinéma-Télévision, červen 1954; cit. dle A. Kyröu, c. d., s. 63.

neuskutečnitelnost takového záměru. Díky tomu si hmyz v jeho zkoumání skutečnosti podržuje svou kvalitu nejméně lidského soupeře člověka. Díky své četnosti a rozmanitosti, díky obscénnímu počtu svých končetin a způsobu svého líhnutí se hmyz stal a zůstává modelem děsivých oblud literární i filmové science-fiction. Jejich působivost nespočívá v aktualizace možného zla, které by skrytě číhalo v člověku, ale v odvěké skutečnosti zla, které číhá na člověka.

Obzorem Buñuelových dokumentů o člověku a hmyzu rozhodně není niterný ponor do trýzněné a rozpolcené duše, ale objektivita popisu, která je těžištěm celého jeho díla. Jejím hlavním důsledkem je rozbití hierarchie příběhu a popisu, přesněji řečeno narušení samotné jejich polarity, které se nakažlivě šíří a zachvacuje celkovou stavbu řady Buñuelových filmů.

Je zbytečné hledat jejich místo v dějinách filmu, neboť skutečnosti bez možností odpovídá asynchronie a nežánrovost dějin umění.⁸⁾ Dílo nehledá vykoupení v obecnosti, ale setrvává v napětí mezi nepředstavitelnými stránkami skutečnosti a absolutním přilnutím popisu k viditelným věcem.

Karel Thein (1961)

Asistent na FF UK. Přednáší dějiny antické a raně moderní filosofie, věnuje se též problematice filmu a fotografie.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, ústav filosofie a religionistiky, nám. J. Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Citované filmy:

Anděl zkázy (El ángel exterminador; Luis Buñuel, 1962), *Dobrodružství Robinsona Crusoe* (Las aventuras de Robinson Crusoe; Luis Buñuel, 1952), *Horečka stoupá v El Pao* (La Fièvre monte à El Pao; Luis Buñuel, 1959), *Chang* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1927), *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933), *Moana* (Robert Flaherty, 1926), *Nanuk, člověk primitivní* (Nanook of the North; Robert Flaherty, 1922), *On* (El; Luis Buñuel, 1952), *Provaz* (The Rope; Alfred Hitchcock, 1948), *Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Zapomenutí* (Los Olvidados; Luis Buñuel, 1950), *Země bez chleba* (Las Hurdes; Luis Buñuel, 1932), *Zlatý věk* (L'Age d'or; Luis Buñuel, 1930).

8) Dokumentární sekvence ZLATÉHO VĚKU, ZEMĚ BEZ CHLEBA a ZAPOMENUTÝCH vytrhávají Buñuelovo dílo ze sousedství uznávaných filmových současníků (asi s výjimkou Orsona Wellese) a kladou je do blízkosti fantastické literatury stejně jako holandského umění 17. století, do blízkosti prvních románů typu *Dafnise a Chloé* nebo *Příběhů Leukippy a Kleitofonta* stejně jako španělského románu pikareskního.

SUMMARY

REALITY WITHOUT POSSIBILITIES

Luis Buñuel as a Documentarist of the World

Karel Thein

The present text emphasises the strategic role of the documentary features in the work of Luis Buñuel. No matter how much their key significance is universally recognised, only rarely are they afforded close attention. The commentaries to *LAND WITHOUT BREAD* are an exception, part of which shows the obvious connection of this film with *GOLDEN AGE* and later works from the Mexican period. The author indicates the nature of these contexts and their implications for the conception of the film as an artistic work. The documentary sequences are understood as straightforward, dramatic means which stress the inner incoherence and weak comprehensibility of reality. These sequences function as a catalyst of reversal in the art works conception and lead to the reversal of the relationship which the work introduces between the real and the possible. The purely descriptive elements create the moment when they rid the work of its realistic character and render it into something fantastic. Luis Buñuel also accepts the total triumph of unknown reality over possibilities. This victory is projected into the description of internally and endlessly rich areas of the world which cannot be completely grasped via a theoretical abbreviation since each theory is also only one of its moments.

Translated by Karolina Vočadlo