

Články

LES CAHIERS DU CINÉMA

Část II – První čísla, první potyčky¹⁾

Antoine de Baeque

Champs-Élysées číslo 146

čili Jak se začíná s vydáváním filmového měsíčníku

Po celý rok 1950 usiluje Jacques Doniol-Valcroze, pokračovatel Auriolův, povzbuzován Bazinem, který se v sanatoriu zotavuje po záchvatu tuberkulózy, o to, založit časopis, který by nahradil *Revue du cinéma*. Pokládá to za svou povinnost a zároveň i šanci. Za povinnost především vůči památce svého učitele Jeana George Auriola, jehož odkaz by chtěl dále rozvíjet. „Připadá mi přímo ohromující,“ zapisuje si 22. února 1951 do deníku, „kolik společného jsem toho s J. G. měl, dokonce i v záležitostech intimních. Tak třeba když respektuji podíl, který musí vždycky zůstat vyhrazen humoru a duševnímu zdraví, připadá mi, že jsem jeho dvojníkem a on že svým způsobem v několikerém ohledu ve mně žije dále...“ Za šanci proto, že by si na tomto ambiciózním podnikání mohl koneckonců vybudovat svou kariéru. Roku 1950 už sice Doniol-Valcroze dávno není onen zahálčivý dandy z doby těsně poválečné, jak se sám nelítostně ve svém deníku v prosinci 1945 vylíčil: „Zvenčí by se leckomu mohlo zdát, že život, který vedu, je velice příjemný. Večeře ve společnosti, divadelní, filmová představení, módní přehlídky. Pod tím vším se skrývá velká bída. Bída duševní, i bída ve vlastním smyslu slova, protože nemám vůbec žádné peníze.“ Započal totiž brzy nato svou dráhu novinářskou, kterou zaměřil na dvě své záliby, na lásku k filmu, nejprve v *Cinéma*, potom v *Revue du cinéma*, či jako pořadatel *Objektivu 49* a *biarritzského festivalu*, a pak na svou zálibu v eleganci, díky níž se mohl stát posuzovatelem při módních přehlídkách a vedoucím redaktorem pánského módního žurnálu *Messieurs*. Doniol je totiž nejen kritik, ale také výborný organizátor. Dovede sestavit redakci, vybrat spolupracovníky, uhlazovat nesrovnalosti, udržovat onen minimální soulad, který je pro práci v časopise nezbytný.

Proto také bezesporu cítí, že je naprosto nutné, aby existoval orgán, který by byl s to roztržštěné a konkurující si tendence sdružovat. Na začátku roku 1950 se s tímto svým přáním svěřuje v dlouhém dopise Jeanu Cocteauovi, kterému navrhuje založení časopisu spojeného s *Objektivem 49*: „Vy víte, jak by mě těšilo a bavilo dělat tam ‚praktika‘ a že

1) Přítomný text je pokračováním článku Antoine de Baeque, *Les Cahiers du cinéma. Dějiny jednoho časopisu*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 3, s. 5 – 32 (pozn. red.).

na jeho existenci podle mého soudu závisí budoucnost Objektivu 49. Točíme se bohužel stále v kruhu a bylo by třeba vážně se tím zabývat. Celkem vzato jsem poněkud deprimován. Nedávno mi bylo třicet a uvědomil jsem si, jak ubohou, sterilní a nevýnosnou existenci vedu. Nemohu se donekonečna – zvláště, když mám v úmyslu se oženit – starat o Objektiv 49 a mít z toho jenom nepříjemnosti, komplikace a žádný materiální užitek, což mě nutí žít z toho, co mi poskytne má rodina. Ostatně by podle mého názoru bylo vysloveně škodlivé, kdyby Objektiv 49 vůbec nic „nevynášel“ a „nepřinášel“. Opravdu si myslím, že by vydávání časopisu všechno vyřešilo...“ Doniol byl sám k sobě vždy velice náročný. Roku 1950 udělá všechno pro to, aby svou lásku k filmu postavil na pevný základ a svůj časopis založil.

Ale Gallimard není ochoten vydávat Revue du cinéma znovu. Je třeba zkoušet to jinde. Právě jsme viděli, že mělo původně jít o vydávání spojené s Objektivem 49. Cocteau, pod jehož záštitou filmový klub existuje, požádá dokonce Rogera Leenhardta, zda by se neujal intelektuálního vedení, podporován „praktikem“ Doniolem-Valcrozem. Navazují se kontakty s několika nakladateli, jenže špatná finanční bilance na ně působí nepříznivě a odrazuje i ty nejzanícenější. Leenhardtovi a Cocteauovi to poněkud vezme chuť do dalšího podnikání. Bazin je po druhém těžkém záchvatu tuberkulózy zcela izolován v Pyrenejích. Doniol zůstává sám, ale nevzdává se. Na jaře 1950 svitne první naděje. Paul Flammand, ředitel malého nakladatelství Le Seuil a Bazinův dobrý známý, si to dlouho rozmýšlí, ale nakonec se tohoto pokusu přece jen neodvází. Až v listopadu 1950 se naskytne příležitost díky Léonidu Keigelovi. Ten vlastní spolu se svým švagrem Jacquesem Magem v Paříži několik kin, jmenovitě Broadway, které patří k jeho distribučnímu okruhu Cinéphone. „Právě tady jsme viděli Hustonova MALTÉZSKÉHO SOKOLA a také jeho ASFALTOVOU DŽUNGLI, Wellesovu DÁMU ZE ŠANGHAJE, DÁMU Z JEZERA a JÍZDU NA RŮŽOVÉM KONI od Roberta Montgomeryho, V BROOKLYNU ROSTE STROM od Kazana, PŘÍBĚH Z PALM BEACH a SULLIVANOVY CESTY od Prestona Sturgesa, ŽIJÍ V NOCI od Nicholase Raye, NĚKDE V NOCI od Mankiewicz a celou sérii Cukora,“ vzpomíná labužnický Doniol-Valcroze v Keigelově portrétu, který píše po jeho smrti v srpnu 1957.²⁾

Keigel si pro svou zálibu v americkém filmu získal respekt a přátelství celé skupiny mladých kritiků. A tak se s naprostou samozřejmostí podílel na hnutí Objektivu 49 a jeho různých podnicích. Tehdy se s ním Doniol a Bazin seznámili. Keigel skupině vydatně pomáhal, obstarával pro ně filmy, zajišťoval sály, staral se o reklamu. Organizátorům biarritzského festivalu dokonce často zapůjčoval jednu ze svých místností nahore na Champs-Élysées, v srdci francouzského filmového světa. Když zanikla Revue, býval rovněž svědkem diskusí o tom, jak ji znovu přivést k životu. Doniol píše dále: „Na podzim roku 1950 jsem si pomalu začínal zoufat, že nedodržím svůj slib Auriolovi a nebudu moci pokračovat v jeho snahách. A právě tehdy mi Léonide Keigel, který věděl o mém trápení a viděl, jak spolu s Bazinem pročesáváme Paříž, navrhl, že by zmíněný časopis založil spolu se mnou. To bylo v listopadu 1950. K čemu se nemohli odhodlat odborníci, do toho se on pustil bez obav.“³⁾ Potom už jde všechno velice rychle. Jedna z kanceláří Cinéphonu je přeměněna v pracovnu nového nakladatelství,

2) Srov. „Cahiers du cinéma“ 1957, č. 74 (srpen).

3) Tamtéž.

založeného v lednu 1951 pod názvem Éditions de l'Étoile, to proto, že leží nedaleko náměstí téhož jména.

Doniol-Valcroze tedy má svůj časopis, do ediční rady však přibývá ještě jeden člen: Joseph-Marie Lo Duca. Doniol vysvětluje: „Podnik měl zpočátku k dispozici pouze omezené prostředky a nebylo pomyšlení na to, že by své spolupracovníky mohl slušně platit, a tak jsem si na své zatracené živobytí musel vydělávat jinde, totiž jako šéfredaktor jednoho pánského módního žurnálu... (Byl to magazin Messieurs). To mi zabíralo čas, Bazin byl kvůli nemoci stále daleko od Paříže; Keigel mě proto požádal, abych našel někoho schopného, kdo by se zároveň vyznal v oboru. Obrátili jsme se na Lo Duku, který měl památku Jean-George Auriola ve velké úctě a jehož kompetence a dynamismus byly nesporné.“⁴⁾ Lo Duca skutečně přispěl do několika čísel Revue du cinéma a dobře znal Objektiv 49. Má tedy vztah k „nové kritice“ a přitom jeho zkušenost a pohotovost poskytují nakladateli dostatečnou záruku. Lo Duca už totiž má jisté jméno. Jako velice mladý vydal *Dějiny filmu*, jež byly přeloženy do mnoha jazyků, a spolu s Maurice Bessym dvě studie, o Mélièsovi a Lousi Lumièrovi. Navíc má Lo Duca, a toho si Keigel obzvlášť cení, dobré jméno mezi kritiky: pravidelně přispívá do Cité Soir, na konci čtyřicátých let se stal členem poroty ceny Louise Delluka a řídí sestavování programu v Cinéma d'Essai na avenue des Ternes, založeném Francouzskou společností filmové kritiky v lednu 1950. Bylo tam možno vidět filmy Wellesovy, Rosselliniho, Renoirovy, Wylerovy či Flahertyho, oblíbených tvůrců nové kritiky. Lo Duca však má pro skupinku v Cahiers ještě jednu cennou přednost: není pouze elegantním kritikem, svými zálibami a způsobem psaní dosti blízký Jacquesi Doniolu-Valcrozovi, vyzná se také v typografii. Právě on zhotoví definitivní maketu obálky a nakreslí „jedničku“, která se stane jedním z důležitých poznávacích znamení prvních čísel Cahiers du cinéma.

V únoru 1951 se tedy vše zdá být připraveno. Doniol si může do deníku poznamenat: „Vítr je, zdá se mi, příznivý: loďka by měla vyplout.“ Bazin zajel na skok do Paříže a saje do sebe vzduch nové pracovny. Práce na časopise je v plném proudu, obsah prvního čísla už skoro úplně hotový, a co je obzvláště povzbuzující, už je rezervováno i několik stránek pro reklamu, jako třeba pro Společnost zářivek, Simplex, továrnu na projekční materiál, či pro Gaumont, distribuující film DRAHÁ KAROLÍNA. Zbývá jeden jediný problém – totiž název časopisu. Doniol zachycuje atmosféru pracovny na Champs-Élysées č. 146 ve svém deníku lépe než kdokoliv jiný:

„Dne 10. února 1951. Zima. Slunce. Dnes ráno malá válečná porada v místnostech Cinéphonu. V lednu už jsme měli schůzku v Keigelově pracovně kvůli založení nakladatelství Éditions de l'Étoile, ale dnes zasvěcujeme svou ‚vlastní‘ pracovnu. Je velická, dlouhá a velká okna směřují na Champs-Élysées. Ani se nemusíme moc naklánět, abychom viděli na Vítězný oblouk. Nejdřív jsem tu sám s Keigelem. Hovoříme o praktických detailech. Ukazuje mi dopis z tiskárny Imprimerie Centrale du Croissant. Potvrzuje se v něm, o čem jsme se tam dohodli minulý týden. Takže tam budeme tisknout, několik metrů od kavárny, kde byl zavražděn Jaurès. Potom mluvíme o ‚personálu‘. Tajemníkem redakce má být Renaud de Laborderie a administrátorem André Rossi (z Filmotéky, vlastně vyštvaný z ní). Pro sekretářku už nemáme peníze. I když potřebujeme někoho

4) Jacques Doniol-Valcroze, *Histoire des Cahiers*. „Cahiers du cinéma“ 1959, č. 100 (říjen).

na přepis textů. Pokouším se K. o tom přesvědčovat. Přichází Bazin. (Lo Duca zatelefonoval, že nemůže přijít.) Mluvíme o tom, kdy časopis vyjde. K 15. březnu už se to nestihne, ale k 1. dubnu by to už mělo být. Podstatné je, aby to vyšlo před výročím smrti Jeana George. Rychle přehlédneme obsah prvního čísla. Vypadá dobře. André tam má článek o „hloubce záběru“. Astrukův je tam také. Lo už obstaral deset stránek reklamy (čemuž se velmi divím). The last but not least, otázka názvu. Vracíme se k titulu Du cinéma [O filmu], jak navrhuje Gaston Gallimard. Keigel je spíš pro, Bazin neví, já jsem velice proti. Připadá mi to nuceně „moderní“. Roztáčí se tedy valčík návrhů: Cinématographe (aby měl radost Cocteau), Cinéart (směšné), Caméra, Objectif (na památku Objektivu 49), Le Magazine du cinéma (příliš se podobá Schérerově Gazette), Film, La Revue du film, L'Art du film atd., o ostatních pomlčím.

Já: Navrhuji – Filmové sešity [Cahiers du cinéma].

Bazin: Hmm...

Keigel: Proč sešity?

Já: Proč ne?

Keigel: To je něco pro školáky, žádný název časopisu.

Já: Sešit je svazek navzájem spojených listů papíru. A my přece budeme spojovat listy o filmu.

Bazin: Hmm... rozhodně to není titul právě běžný.

Já: Pokud je mi známo, existují jedině Cahiers de la Pléiade.

Bazin: Existovaly také Péguyho Cahiers de la Quinzaine.

Keigel: Ach...

Já: Takže?

Keigel: Ne, není to dobrý nápad. Je mi líto.

Bazin: Zrovna moc nadšený tím nejsem. Přemýšlím, jestli... jestli by nebylo lepší Cinématographe.

Keigel: To působí... moc učeně. Asi by se to dobře neprodávalo.

Já: Takže sešity tedy zavrhuje?

Bazin: No... poslyš, Jacquesi, ještě o tom popřemýšlíme... Několik dnů na to ještě máme...

Konec rozhovoru. U toho zůstalo.⁵⁾

Po všem tomto rozhodování je tedy první číslo na světě a vychází 1. dubna 1951. Radost z podařeného díla zkalí jedno nepříjemné nedopatření. Bazin toho dne není v Paříži, zotavuje se v Pyrenejích. Když se odtamtud za nějakých deset dní vrátí a může si konečně jeden výtisk prolistovat, hledí na něj nejprve s hrdostí, potom však zklamaně: jeho jméno mezi zakladateli chybí...⁶⁾ Lo Duca, který toto číslo připravil, téměř docela sám, Bazina v redakci neviděl a usoudil, že je to jenom poradce a ne řádný člen redakce, a v této víře podepsal imprimatur. Bazin se přes toto zklamání přenesl a bude s Lo Dukou spolupracovat ve shodě, přesto však toto opomenutí vyvolá v redakci určitou stísněnost: „Oč víc

5) Tato citace z Doniolova deníku je převzata do prvního dílu faksimile žlutých Cahiers; *Les titres auxquels vous avez échappé*. Paris 1987.

6) O Bazinově zklamání podrobně viz Dudley A n d r e w, *André Bazin*. Paris 1983, s. 160n. (Lo Duca tuto verzi popírá, ale tato událost se patrně nikdy beze zbytku nevysvětlí.)

se dařila spolupráce mezi Bazinem a mnou, o to víc vážla, pokud šlo o Lo Duku, který připravil první číslo prakticky úplně sám a jehož výkonnost – a chuť k ní – závisela hodně na tom, zda bude mít v rukou veškerou pravomoc,“ komentuje to Doniol.⁷⁾ A tak přesto, že po více než tři roky v redakci časopisu pravidelně pracuje, referuje tam o festivalech v Cannes a Benátkách, o svých cestách za objevování španělského či mexického filmu a především o svém největším objevu: neporušeném negativu Dreyerova UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ, pokládaném tehdy za ztracený, nemá Lo Duca nikterak rozhodující vliv na vydavatelskou linii. Bývá jen málokdy žádán o radu při závažných rozhodnutích či při přípravě zvláštních čísel a přestává s časopisem spolupracovat na podzim 1954; jeho místo v trojici hlavních redaktorů pak v březnu zaujme Eric Rohmer. Patří k zakladatelům Cahiers, neboť se plně podílel na jaře 1951 na jejich vzniku, přesto však v něm nezanechal svou osobní pečť, i když svými studiemi o erotismu a literatuře nemálo přispěl k tomu, aby se pozornost zaměřila na jeden rozhodně ne zanedbatelný námět té doby: na zobrazení ženy ve filmu.

Jedna etapa na cestě André Bazina

Když začínají Cahiers du cinéma vycházet, nachází se André Bazin na vrcholu své tvůrčí síly. Zároveň však také v kritickém úseku své životní dráhy, vždyť je-li rok 1949, kdy je plně uznáván za čelného představitele nové kritiky sdružené kolem Objektivu 49, pro něho šťastný, protože patří k organizátorům biarritzského festivalu a stává se otcem chlapce jménem Florent, stihne ho v roce 1950 hned několik protivenství: rozepře a rozkol mezi kritikou, potíže v Biarritzu, starosti s finančním zajišťováním seriózního filmového časopisu, smrt Emmanuela Mouniera, duchovního otce Bazinova, stejně jako všech levicově katolických intelektuálů kolem časopisu Esprit, a pak ovšem hlavně na konci ledna 1950 nemoc, když je poslán do nemocnice s akutním záchvatem tuberkulózy. Nemocí se nedá vyvést z míry a ani později se nerozpakuje zavtipkovat si v některých článcích Cahiers na účet svého „neduživého těla“ – „Morální situace na oficiálních festivalech nebyla v roce 1950 o moc lepší než můj fyzický stav.“⁸⁾

Pracovní vypětí roku 1949 podlomilo jeho síly, a tak musel v letech 1950 a 1951 trávit dlouhé měsíce v nemocnicích, sanatoriích a na klidných místech daleko od Paříže. Využívá však výhod tohoto nedobrovolného odpočinku. Od roku 1945 psal bez oddechu pro časopisy Parisien, Écran français, Revue du cinéma, Observateur, Raccords, teď si konečně může udělat čas na bilanci vlastního kritického psaní a ponořit se do četby. „Neocitl jsem se na loži utrpení, nýbrž na loži odpočinku... v posledních čtyřech letech jsem se prakticky nedostal k žádné hlubší intelektuální činnosti a nic pořádného nepřčetl ani nenapsal,“ svěřuje se v dopise z 15. března 1950.⁹⁾ Snaží se tedy vytěžit ze své nemoci to nejlepší, čte jako za války filosofická a literární díla a napíše celou řadu zásadních článků věnovaných vztahu filmu k ostatním druhům umění, z nichž se bude

7) Viz pozn. 4.

8) „Cahiers du cinéma“ 1952, č. 13 (červen).

9) Bazin v dopise Denise Palmerové ze dne 15. března 1950, viz D. A n d r e w, c. d., s. 155.

skládat druhý svazek jeho souboru *Co je to film?* O filmových novinkách ze vzdálené Paříže je pravidelně informován svým „adoptivním synem“ Françoisem Truffautem a může si za těchto okolností v klidu vypracovat syntézu všech těch do stovek jdoucích způsobů nazírání na filmy uvedené po osvobození. K tomu, aby bylo možno porovnat takové množství děl – bezpochyby do této doby největší –, je zajisté třeba trochu klidu. Bazin se tedy v době vzniku Cahiers může do kina vrátit s duchem posíleným bohatou syntézou a s osvěženým pohledem. V tomto ohledu nemůže filmový časopis vzniknout v době pro něho příhodnější, neboť mu to dává možnost podrobit svou schopnost kritické analýzy i soudnosti zkoušce konfrontace s náročnými čtenáři. Sám o tom ostatně už ve 4. čísle časopisu napíše: „Z důvodů nezávislých na mé vůli jsem do kina nemohl chodit déle než celý jeden rok, vrátil jsem se k tomu tudíž s jistou svěžestí úsudku, která se při denním vykonávání povolání kritika víceméně stírá.“

Nehodlám se tu podrobně zabývat životopisem André Bazina, ostatně zevrubně vylíčeném v knize Dudley Andrewa.¹⁰⁾ Chci tady zdůraznit jenom to, co se mi pro vznikající Cahiers zdá být podstatné, čili tři aspekty jeho analýzy a jeho psaní: nerozlučné sepětí realismu kinematografického záznamu a jeho duchovní souvztažnosti, pojem nečistého filmu, jak k němu dospěl při zkoumání poměru filmu k ostatním uměním, a zřetelně vyhraněná orientace na některé tvůrce, na Wellese, Rosselliniho, Renoira.

Základy Bazinova pojetí realismu jsou, jak jsme viděli, objasněny v jeho první velké studii, *Ontologii fotografického obrazu* (*Ontologie de l'image photographique*). Film je moderním uměním par excellence, neboť umožňuje nový přístup k realismu. V malířství je princip realismu závislý na umělcově schopnosti vystižení skutečnosti; fotografie se jí zmocňuje bezprostředně, avšak ve stavu strnulém. Ke kořenům realismu může proniknout jedině film, to jest objektivní, ontologické, uměním nezprostředkovávané zaznamenávání světa. Základním Bazinovým východiskem tedy je: realismus, základ filmu, vychází z absolutní pravdivosti zaznamenávané skutečnosti. „Film nám osobu zpřítomňuje,“ napíše, když chce stručně vyjádřit, nakolik je svět v tom, co je zaznamenáno, skutečně přítomen, a co by po vzoru oněch četných metafor, při jejichž volbě míval Bazin takové štěstí, bylo možno přirovnat k přítomnosti Kristova těla v hostii díky opakujícímu se zázraku transsubstanciaci. Pro Bazina je filmové plátno transsubstanciací skutečnosti a je to jev, který má jméno: realismus. To, co pokládá za podstatné, je vznik díla, v tom spočívá jeho objektivita. Pro Bazina je vznik filmu napořád daleko důležitější než konečný produkt, k němuž přistupuje s nedůvěrou, protože může být zmanipulován strihem. Skutečnost, kterou vidíme, je důležitější než pravidlo, které ji přetváří, a „umění“ záznamu skutečnosti se jmenuje režie nebo dramaturgie. Bazin

10) Kromě biografie Dudley Andrewa se lze o Bazinovi a jeho vlivu dočíst také v těchto textech: Eric Rohmer, *La somme d'André Bazin*. „Cahiers du cinéma“ 1959, č. 91 (leden); Alexandre Astruc, *Une façon d'aimer*. Tamtéž; Roger Leenhardt, *Du côté de Socrate*. Tamtéž; Gérard Gozlan, *Les délices de l'ambiguïté: éloge d'André Bazin*. „Positif“ 1961, č. 47; Jean Narboni, *Le style d'André Bazin*. In: André Bazin, *Cinéma français, de la Libération à la Nouvelle Vague, 1945 – 1958*. Paris 1983, s. 9 – 15; Serge Dany, *André Bazin*. „Libération“ 19. 8. 1983. Většina Bazinových textů byla znovu vydána ve čtyřsvazkovém souboru: André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1958 – 1962; reedice (zkrácená v jednom svazku) Paris 1981. (Srov. český výbor André Bazin, *Co je to film*. Praha 1979; pozn. red.)

pokládá dramaturgii zaznamenávání skutečnosti za daleko více žádoucí než způsob, jakým jsou spolu spojeny její součásti – a většina jeho žáků v Cahiers, kromě Godarda, se tímto pravidlem bude důsledně řídit, především pak Rohmer. Bazin je propracuje na některých konkrétních případech, z nichž je nejznámější jeho analýza dvou sekvencí z filmů Roberta Flahertyho, z NANUKA, ČLOVĚKA PRIMITIVNÍHO, a z PŘÍBĚHU Z LOUISIANY. První, kterou tu dává za vzor, je lov na tuleně z filmu natočeného roku 1922. Je vytvořena podle principu dramaturgie zaznamenávání: Nanuk se v jednom jediném dlouhém a objektivním záběru pokouší vyprostit zpod ledu na pobřeží lano s uloveným tuleněm. Působivost druhé sekvence, lov krokodýla, je podle Bazina menší, protože prošla přes střihačský stůl: na střídajících se záběrech, záběru – protizáběru, se jeden hoch snaží chytit krokodýla, a také on ho má přichyceného na laně. Avšak chlapec a krokodýl se objevují na dvou různých obrazech pospojovaných montáží. Princip objektivnosti při zaznamenávání skutečnosti je tak Bazinovi zárukou filmového realismu a jeho estetickým válečným pokřikem zůstane provzdy: „Montáž zakázána“.¹¹⁾

Co ale kamera přes skutečnost zaznamenává? Právě na této úrovni se setkáváme s „osobou“. Když Bazin hovoří o oné skutečnosti zaznamenávané kamerou, používá velice suggestivních metafor na způsob Herzogova záběru na vrcholu Annapurny: „Toto je film, Veroničin závoj na tváři lidského utrpení...“¹²⁾ V tomto obraze je takřka bezesbýtku obsaženo, čím je Bazinova představivost obdařena – díky filmu je s to navzájem spojit realismus a jeho tajemství, to jest ducha. Tím Bazin bez ustání porušuje zásadu reality, kterou definoval jakožto samu filosofii filmu. To, co kamera ve skutečnosti zaznamenává, je tudíž ono „tajemné druhé“, abychom použili označení Mounierovo. Kamera formuje podobně jako „Veričin závoj“ z bezprostřední blízkosti skutečnost přímo v její objektivnosti a přes ono formování vystihuje a pak popisuje podobu tajemství. Onen svět se stává postižitelnou vlastností světa samého: realismus je oním záznamem, který prostřednictvím režie zpřístupní jak skutečnost, tak přes zadní projekci její rub, podobně jako se při křížové cestě Kristova tvář otiskla na Veričin závoj. Tohoto ducha, který celý jeden proud poválečného filmu (německého, francouzského, italského) bude po bludných cestách hledat v symbolismu, v nadzemské či expresionistické spiritualitě, chce Bazin postihnout v objektivně zaznamenané skutečnosti, v kamenech (například kostelů v Saintonges, jediného jeho filmového plánu) nebo v těle a pohybech děje. Tento neklid skutečnosti obsahující její vlastní tajemství bude mít na kritiku v Cahiers silný vliv. Například v pětadvacátém a šestadvacátém čísle Cahiers se tento neklid objeví v obraze, který si vymyslí Schérer – „spirituální tělesnost“ – na obranu Hitchcocka a Rosselliniho, v symbolickém obraze vytvořeném podle Bazinova „Veričina závoje“.

Druhým Bazinovým přínosem je pojem nečistého filmu. Staví ho proti estetice „čistého filmu“, jak ji razila avantgarda němému filmu. Kritika konce dvacátých let protestovala proti příchodu mluveného filmu hlavně tím, že ho degradovala na „filmované divadlo“ či na „rekomponovaný román“. Bazin tuto logiku velice inteligentně převrací: co když je

11) Bazinovy texty o Flahertym a montáži jsou přetištěny v prvním svazku souboru (André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1958 – 1962). Ještě podrobněji k tomu viz T ý ž, *Montage interdit*. „Cahiers du cinéma“ 1956, č. 65 (prosinec).

12) A. B a z i n, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1958 – 1962, sv. 1, s. 54; reedice, s. 34.

film ve své podstatě umění nečistě, zušlechťované divadelností či románovostí, filmem „zaznamenávajícím divadlo nebo román“ stejně, jako zaznamenává skutečnost? Zase jednou si Bazin vypomáhá paradoxem: aplikuje axiom reality na film a divadlo, na román či malířství, zatímco „upravovatelé“ se zpravidla zaměřují na způsob vyjádření. Welles a Bresson filmují Shakespeara a Bernanose „realisticky“, píše Bazin, poněvadž když režírují podstatu nějaké divadelní hry nebo románu, pronikají k objektivnosti zaznamenávaného, kdežto Aurenche nebo Bost, vyhlášení upravovatelé „francouzské kvality“, předkládají expresionistický pohled na díla, která zpracovávají, a postihují je toliko zvnějšku (jejich fiktivní efekty smíšené s reálnými), nikoliv sám literární text. Také v tomto ohledu byly četné Bazinovy práce na tento námět, o němž toho napsal vůbec nejvíce,¹³⁾ jedním z nejbohatších zdrojů podnětů v Cahiers du cinéma, k čemuž v prvních ročnících položil základ nejprve Bazin sám – analýzou DENÍKU VENKOVSKÉHO FARÁŘE ve třetím čísle –, a potom Truffaut ve svém proslulém manifestu *Jistá tendence francouzského filmu* (*Une certaine tendance du cinéma français*) z ledna 1954.

Třetí Bazinův odkaz Cahiers du cinéma: výběr tvůrců. Bazin formoval svůj způsob vidění v podstatě v kontaktu se třemi filmaři: s Rossellinim, Wellosem, Renoirem. Zvláště Renoir je jeho oblíbený tvůrce, toho objevil nejdříve a jím svou kariéru kritika završí, neboť o něm napíše své poslední dílo.¹⁴⁾ Tato „láska k Renoirovi“ je bezpochyby Bazinovým nejočividnějším a nejtrvalejším odkazem v Cahiers. Pokud jde o neorealistického filmaře, ten jako by se byl objevil vysloveně proto, aby potvrdil Bazinem právě odhalený axiom o realitě. V neorealistickém filmu a u Rosselliniho obzvláště se Bazin setká s dramaturgií záznamu skutečnosti tak, jak pro ni horuje. V listopadu 1946 zorganizuje v Paříži premiéru PAISY. Rossellini na ni přijel. Bazin nato své nadšení nad tímto filmem osvětlí v dlouhém článku, který roku 1948 vyjde v Esprit: *Filmový realismus a italská škola doby osvobození* (*Le réalisme cinématographique et l'École italienne de la Libération*). Bazin poukazuje na Rosselliniho odmítání přetvářet svět uměle tak, jak to činí obrovská většina ostatních filmů, vyzdvihuje způsob vidění italského režiséra, zachycujícího a zaznamenávajícího skutečnosti přímo u pramene, a označuje tento postoj za „fenomenologické stanovisko tváří v tvář světu“.

Tak jako Rossellini zapadá do teoretického rámce vytvořeného Bazinem takřka sám od sebe, Welles, zdá se na první pohled, ho narušuje, ba přímo vyvrací. Doboví kritici vyčítají Wellesovi příliš zbrkle jeho „expresionismus“. Jakpak se „expresionista“ může přizpůsobit světu Bazinovy kritiky? Kritik ostatně potřebuje jistý čas k tomu, aby Orsona Wellose pochopil, zatímco k tomu, aby do svého jazyka pojal Rosselliniho, mu postačí jeden jediný večer. Dlouho si s ním neví rady, ale neustále se k němu vrací: Welles je spolu s Rossellinim nejvýznamnějším soudobým filmařem. Roku 1951 se ve čtvrtém čísle Cahiers touto zneklidňující otázkou zabývá znovu: „Někdy, když mívám špatný den, trápí mě pochybnosti o géniu našeho drahého Orsona Wellose a ptám se, zda jsme ho přece jenom trochu nepřecenili, není-li naše nadšení do značné míry plodem historické

13) Bazinovy texty o vztahu mezi filmem a divadlem jsou většinou přetištěny ve druhém svazku souboru *Qu'est-ce que le cinéma?* (Srov. A. B a z i n, *Divadlo a film*. In: T ý ž, *Co je to film*. Praha 1979, s. 105 – 144; pozn. red.)

14) André B a z i n, *Jean Renoir*. Paris 1971.

konjunktury, zda jsme se „nenechali polapit...“ Ale teď (píše to poté, co viděl SKVĚLÉ AMBERSONY) jsem se zase na nějaký čas uklidnil: nemýlili jsme se v něm. V posledních letech se v Hollywoodu skutečně neobjevilo nic významnějšího než pan Orson Welles. Ani zdaleka. A nikdy to nelze přestat stále znovu a znovu opakovat.“ Welles je nejvýznamnější proto, že je paradoxně „nejrealističtější“. Bazin tady výtku „expresionismu“, s níž bylo pařížské uvedení OBČANA KANEA přivítáno, obrací naruby: právě v záznamu samém se Welles projevuje jako realista, a to ze všech největší, protože jeho režie skutečnosti si vybrala dokonale adekvátní filmový jazyk, hloubku záběru. Bazin se k tomu při některých sekvencích z OBČANA KANEA neustále vrací: zásada objektivnosti záznamu je u Wellese úzkostlivě respektována a nachází si svůj vlastní styl v hloubce záběru, jež mu umožňuje zmnožovat skutečnost v tomtéž filmovém záběru tím, že do něho uvede spoustu svých prvků či herců. Welles tedy natočí v jediném, „realistickém“ záběru zmnoženou skutečnost tam, kde by jiní režiséři potřebovali tři nebo čtyři záběry obrátě navzájem poskládané. Rosselliniho realismus je fenomenologický, Wellesův je vybudován na hloubce jeho pohledu. Od nynějška má Bazin „své“ tři tvůrce, na nichž postavil teoretické základy svého myšlení.

Eklekticismus jednoho časopisu, který byl dříve zralý než mladý

Cahiers du cinéma tedy při svém vzniku v roce 1951 mají v ruce nespočet trumfů. Bylo by skoro možno říci, že se zrodily v plné zralosti, že ve svých prvních číslech nepoznaly „mládí“ a že je časopis prožije teprve později, až bude vydavatelské pole z velké části dobyté tím, co je v roce 1950 pouhou skupinou „neohollywoodských cinemanů“, to jest asi tak po třiceti číslech, kolem roku 1954, až pod vlivem François Truffauta povede provokativní polemiku nad některými tvůrci, kterým se od kritiky vyšlé z Revue du cinéma ještě nemohlo dostat patřičného uznání, v první řadě nad Hitchcockem. A tak je historie prvních třiceti čísel Cahiers du cinéma dosti paradoxní: je to historie směřující pozpátku, s nesmírným množstvím tlaků, které sice sevřené svazky společenství neprotrhnou, ale povedou po mnoha srážkách k tomuto omlazení linie. Od tohoto momentu – označme za okamžik obratu nepochybně zjednodušeně, ale s tou předností, že je známý, Truffautův manifest *Jistá tendence francouzského filmu* z ledna 1954 – je Revue du cinéma mrtvá. Revue zemřela, ať žijí Cahiers, může teď provolávat sbor „cinemanů“, z nichž si v roce 1950 dělal legraci Doniol-Valcroze. Ale historie tohoto převzetí moci je zajímavá pro odpor, který bylo třeba zdolat, a pro polemiky jím vyvolané, neboť tyto tlaky oživily kritické debaty a byly na jednom jediném místě jejich pokračováním z konce čtyřicátých let, kdy byla vedena v nesčetných filmových časopisech a tiskovinách. Z tohoto hlediska Cahiers du cinéma na počátku padesátých let sdružují v jednom jediném měsíčníku polemiky z Écran français, studie z Revue du cinéma, některé filosofické úvahy z Esprit a Temps modernes, záznam z diskuse z časopisu některého filmového klubu, apologii Hitchcocka, jak bývala praktikována v Gazette du cinéma, dokonce i přehled filmových novinek z deníku nebo týdeníku. A právě pro všechny tyto proudy se Cahiers staly jedním z časopisů, které mají zásadní význam, máme-li porozumět kultuře padesátých let, kultuře, v níž se film jeví jakožto umění prvořadé.

Cahiers du cinéma zdědí v dubnu 1951 síť interpretace filmů utkanou Bazinem a publikum zformované cinefilními debatami, četbou časopisů i návštěvami bohaté produkce. Dalším dědictvím, díky němuž bude vývoj Cahiers probíhat rychle, jsou redaktori, z nichž všichni – kromě čtyř, kteří v prvních číslech Cahiers publikují poprvé, Jeana-José Richera, Michela Mayoux, Michela Dorsdaye a François Truffauta – už do některých novin či časopisů psali, autoři vytvářející skupiny někdy navzájem značně nezávislé. Představa nějaké „redakce“ je ostatně v době vzniku časopisu spíše ještě mlhavá. Jde nanejvýš o malé představenstvo, sestávající v první řadě z Doniola-Valcroze, hybné páky mužstva a obstarávajícího největší část vydavatelské a technické práce potřebné pro chod měsíčníku, jedné sekretářky a jeho ženy, za podpory André Bazina, od něhož redakční nápady vycházejí a který se nikdy nezdráhá prodlužovat zážitek z filmu v neúnavných rozhovorech.

Cahiers jsou v první řadě místo. V oněch letech, kdy se formují, nacházejí svou pravou identitu v jedné místnosti: v malé pohodlné pracovně na Champs-Élysées, kterou jim půjčil Keigel a kterou po čtyřech letech vymění za větší, méně světlou místnost na konci chodby, tentokrát s oknem do dvora. V té jsou na nějakých čtyřiceti čtverečných metrech rozestaveny tři stoly, jeden Doniolův, dále jeho sekretářky a jeden veliký, redakční, kolem něhož se diskutuje a u něhož se číslo láme do stránek. Tady má každý své vlastní zvyky, dochází sem v určité hodiny, dopoledne, aby si v klidu pohovořil s Doniolem, brzy odpoledne, ponejvíce v úterý, poslechnout si Bazina, večer k šesté hodině, kdy tam dochází většina redaktorů. „Redakční porady“ se konají zřídka, jen když se čas od času shromáždí na chodbě hlouček kolem Doniola, Truffauta a Rohmera, aby přichystal zvláštní číslo nebo se dohodl na nějakém vyhraněnějším plánu práce než obvykle. Zpravidla se vše dojednává spíše nenuceně. Filmy bývají přidělovány namátkou, dokud se toho roku 1954 neujme Truffaut a dokud Rohmer roku 1956 nezavede nástěnku s jejich seznamy, kde se každý může zapsat k tomu, který si vybere. Sem tam tu bývá rušno, když se Doniol a Bazin pokoušejí uklidnit Truffauta, když se objeví Astruc, vždy připravený pustit se do nějaké polemiky, když se ukáže, že si někdo něco „vypůjčil“ z pokladny, nebo když se do sebe pustí „buňuelovci“ a Michel Dorsday vyzve Pierra Kasta na souboj... Občas se ozývá smích, to když sem zajde Chabrol, a velice brzy také, když se objeví Brialy, Blain, Belmondo a Bernadette Lafontová, ti si sem zaskočí po každé, když mají co dělat v okolí Champs-Élysées, a postarají se tu o obveselení. Hodně se tady také naslouchá: nejmladší, ba dokonce teprve budoucí filmaři, Demy, Schoendoerffer, Vardová, se sem chodívají svěřovat se svými projekty, radit se, navazovat kontakty. Kritikové tu zase prodiskutovávají své neshody a někdy se jim podaří dorozumět se. Takovýmto způsobem vyrostl z tohoto jedinečného místa plného života poněkud pocit pospolitosti, příslušnosti ke skupině. Jestliže se rozpory mezi jednotlivými proudy, které se v textech projevovaly velice výrazně a potíraly navzájem co různé kritické školy, nezvrhly ve střety daleko prudší a nikdy ani neohrožily samu existenci Cahiers, zasloužilo se o to nesporně toto prostředí plné nadšení, tolerance a porozumění, cinefilní soudržnosti.

Jakkoliv se v redakci daří rodinné atmosféře, názorové rozdíly se tam nestírají ani zdaleka. Jakožto časopis pro výměnu stanovisek jsou kontury Cahiers na počátku padesátých let ještě hodně nevyhraněné. Tak třeba se nechodí zdaleka jenom k nim do redakce.

Mladí barbaři mají své oblíbené kavárny, zvláště pak jednu naproti Palais-Royal, které patří otci jednoho z nich, Charlese Bitsche. Ti úplně nejmladší chodívají před představením a po něm pod dohledem přísného oka Rohmerova k elektrickým kulečnickům v bistrech na předměstí Saint-Denis nebo v Latinské čtvrti, mnozí se také scházejí v některých kinech, v Broadwayi, Parnassu, a ovšemže ve Filmothéce. Velice rozdílný je rovněž sociální a kulturní původ redaktorů. Vedle takového Pierra Kasta z elegantního Saint-Germain, Astruka, který se pohybuje v kruzích literárních a existencialistických, nebo Bazina, uznávaného kritika, publikujícího v Parisienu a Observateuru, tu je nejmladší, revoltující generace, která se, jen co se prosadila v Cahiers, soustřeďovala kolem Arts, týdeníku husarské pravice. K okruhu poněkud vzdálenějšímu patří někteří příslušníci staré gardy, jako třeba Sadoul, nebo zase někteří nepostradatelní specialisté, jako André Martin pro oblast animovaného filmu, Fereydoun Hoveyda pro film fantastický, François Mars zase pro komický, stejně jako jsou tu spolupracovníci docela čerství, dosud venkovsky nesmělí, jako Jacques Siclier, který nedávno přišel z Troyes... „Redakce“ Cahiers du cinéma v pravém slova smyslu tedy vlastně neexistuje, je to spíše jakási mlhovina, která v padesátých letech obalovala pevné jádro tvořené postupně Doniolem, Bazinem, Truffautem a Rohmerem.

Tato rozmanitost osobností se odráží v různorodosti přístupu k filmové tvorbě. „Nic z toho, co souvisí se cinefilní kulturou, není Cahiers du cinéma cizí“¹⁵⁾ – tato věta vystihuje časopis v jeho počátcích bezesporu nejlépe. Jeho obsah tudíž bývá značně neustálený, někdy přímo nevyrovnaný. Pro měsíčník je tehdy charakteristické, že může v jednom jediném čísle uveřejnit vedle sebe text od Kennetha Angera, mladého papeže avantgardy, vyznání víry Hanse Richtera, nejzarputilejšího z filmařů-malířů, a přehled díla Cecila B. De Milla, jednoho z pilířů hollywoodského chrámu. Z této koexistence vzniká nejedno napětí. Přesto ji Bazin pokládá za tolik zásadní, že trvá na tom, aby skoro celé jedno číslo¹⁶⁾ bylo věnováno „avantgardě“. Jenomže dovolit vstup na stránky časopisu Kennethu Angerovi nebo Richterovi, jak si přejí vedoucí redaktori, se rovná nepokryté provokaci vůči skupině mladých barbarů, jejichž poměr k estetické avantgardě byl mírně řečeno problematický.

V prvních ročnících tedy není ediční linie Cahiers du cinéma stálá, ani ustálená: časopis je zajímavý právě pro rozmanitost, ba protikladnost spolupracovníků a jejich příspěvků. Existuje zajisté několik důležitých shodných kritických stanovisek týkajících se

15) Tato otevřenost vůči všem oblastem „zaznamenávání obrazů“ je obsažena už přímo v názvu měsíčníku: Cahiers du cinéma. Revue du cinéma et du télécinéma. Doniol-Valcroze hned v prvním čísle upřesňuje: „Je to skutečně program: zajímá nás každý film zachycující obrazy fotochemickými postupy, také televizní, tj. takový, který má k televizi podobný vztah – *mutatis mutandis* – jako deska či magnetofonový pásek k rozhlasu. Měli bychom skoro chuť parafrázovat slavný výrok a prohlásit: „Všechno, co je film, je naše.“ Jakmile se však vydavatelská linie dostane pod nadvládu mladých barbarů, zaměří se zájem Cahiers znovu takřka výhradně na film a zanechá experimentování i „telecinéma“. Tento obrat bude od čísla 49 v červenci 1955 vyznačen v jeho (pod)titulu: Revue mensuelle du cinéma (Měsíčník pro film).

16) Jde o 10. číslo Cahiers z března 1952, s texty Hanse Richtera, André Bazina, Michela Mayoux, Maurice Schérera, Pierra Kasta. Zásadní neshody v hodnocení avantgardy mezi jednotlivými redaktory Bazin v úvodníku nepopírá: „Proč bychom zastírali, že se stanovisko avantgardního umělce Hanse Richtera zdaleka neshoduje s postojem celé redakce Cahiers du cinéma...“ A. Bazin, *Opinions sur l'avant-garde*. „Cahiers du cinéma“ 1952, č. 10 (březen).

filmařů pokládáných již za „klasické“: Murnaua, Renoira, Chaplina. Tato jména jsou pojítkem časopisu, hlásí se k nim Doniol-Valcroze stejně jako Rohmer. Ten se zaměřuje obzvláště na Murnaua. Ve svém prvním článku pro Cahiers *Něco tak zbytečného jako malířství* (*Vanité que la peinture*) ho přiřadil k Flahertymu, a pak vyhlásil TABU za „největší film největšího filmového tvůrce“: „Toto dílo bylo v našem časopise vychvalováno již tolikrát, a tak příští filmoví historici uznají, že nemálo přispělo k tomu, aby byl napraven uspěchaný úsudek jejich předchůdců nad největším ze všech filmařů,“ píše, když uvádí Murnauův film při jeho znovuuvedení v kině Essai.

Jedině dvěma režisérům se však v prvních třech ročnících časopisu dostane té výsady, že jim je věnováno zvláštní číslo: Renoirovi a Chaplinovi, a to u příležitosti uvedení jejich filmů ŘEKA a SVĚTLA RAMP. Význam této volby spočívá v tom, že jeden jako druhý tu vyvracejí tehdy už ustálenou představu kritiky: americký Renoir už je jenom „bledým odleskem“ Renoira francouzského a Chaplin „režisérem na konci“. Oba dva jsou tak potvrzením jedné z vůdčích myšlenek Cahiers: nevracet se nostalgicky k minulosti a zabývat se tvůrci přítomnosti. Renoirovo číslo z ledna 1952 je ostatně uvedeno režisérovým příspěvkem *Ptají se mě...* (*On me demande...*), kde se to říká velice jasně: „Nebyl jsem deset let ve Francii. Když jsem poprvé přijel do Paříže, sešel jsem se se starými přáteli a začali jsme rozhovor ne tam, kde jsme s ním přestali, ale jako bychom se byli vídali dennodenně...“ Bazinův článek *Francouzský Renoir* (*Renoir français*) rozvíjí tutéž myšlenku a kritik se přiznává, že teprve nedávno skoncoval s nedorozuměním, které v něm vzbuzovala americká tvorba jeho oblíbeného režiséra. Vždyť Renoir ve Spojených státech dosáhl „dokonalého pročištění svého stylu, oproštění, sebezapření – v mystickém slova smyslu – až po nejzazší hranici“. Nato přenechává vedoucí redaktor místo Maurici Schérerovi, alias Eriku Rohmerovi – nazývá ho předvídavě a přátelsky „Můj intimní odpůrce“ –, který tady Renoirovu americkou tvorbu představí s úplně novým zhodnocením. Rohmer tu má, jak sám říká, v úmyslu „vyprovokovat kritickou bitvu“. Upřesňuje, že Renoirův génius naprosto není v úpadku, jen se pročištuje. Tak přepracovává Renoir ve svém americkém období režii svých nejzdařilejších francouzských filmů (kritik jmenuje NANU, MADAME BOVARY, FENU a PRAVIDLA HRY a nechává stranou Renoirovo období zpravidla nejuznávanější, období Lidové fronty). Schérer převrací hodnocení běžně přijímané a vyhláší MUŽE Z JIHU za vrcholné dílo režisérovo. Tyto články jsou doplněny rozhovorem Doniol-Valcroze s Renoirem a vzpomínkami Clauda Renoira a Dudleyho Nicholse, Renoirova hlavního kameramana a scenáristy, a Schérerovou kritikou ŘEKY – „s nejkrásnějšími barvami, jaké kdy kdo na plátně viděl“. Toto zvláštní číslo Cahiers bylo v té době nejúplnějším souborem textů o některém dosud žijícím režisérovi.

Co se Chaplina týče, a zvláště pak SVĚTEL RAMP, filmu, který se setkal s oním zdvořilým, avšak pokryteckým obdivem, přináležejícím režisérově prestiži, je tón obrany a protiútku ještě prudší. Bazin chce v sedmnáctém čísle v dlouhém článku *Pokud Charlie nezemře...* (*Si Charlot ne meure...*) odpovědět na „uctivé a obdivné výhrady“, jimiž byla SVĚTLA RAMP přivítána, a postavit se proti kritikám, jež vesměs hlásají konec Charlieho a jeho komické inspirace. „Jedině tvůrci mohou udělat film střídavě dobrý a špatný. Od jisté ‚autorské úrovně‘ přestává mít kritika nedostatků smysl, co je třeba vidět, je, nalinkoliv je film nutný pro tvůrcův vývoj,“ píše. Tento vývoj líčí kritik zevrubně v duchu pozdější politiky tvůrců: „Ve SVĚTLECH VELKOMĚSTA se Charlie stal již kuklou Chaplinovou.

V DIKTÁTOROVI už nebylo možno pochybovat a při velkém závěrečném záběru jsme se stali účastníky vzrušující přeměny masky jeho tváře. Bez tohoto rozštěpení by patrně nebyl možný MONSIEUR VERDOUX. Charlie tu byl popraven pod nepravou identitou Verdouxovou, stejně jako s klaunem Calverem na konci SVĚTEL RAMP zaniklo Chaplinovo stáří. Z té dvojí vraždy se zrodil Chaplin nový, obdivuhodný herec, který si vydobyl právo mít tvář starce, a znovu si získal nárok na to, dávat si na ni jiné masky.“ O měsíc později navazuje na tento článek celá řada výpovědí o SVĚTLECH RAMP. Renoira to přiměje k tomu, aby poznamenal, že Chaplin je o to větší, že „vešel mezi klasiky“, a některé kritiky z Cahiers k polemice s tiskem. Tomu se předhazuje hlavně pokrytectví: „Jedině v tomto časopise lze najít klid a odstup od slabomyslného snobského povyku kolem Chaplinova příjezdu do Francie. Nechybělo nic, počínaje presidentem republiky, přes prodavačky, dámy ze společnosti, až po blazeované intelektuály, všechny slzy Paříže se k němu slily... Jak je to ubohé! Jak neotřesitelně krásné musí být dílo, které se tomu má ubránit,“ píše Jean-José Richer, mladý chránělec Doniolův. Lo Duca se pak zase chápe pera, aby napravil křivdy a pokáral příliš rezervované kolegy: „Kritický postoj zakládající se na mluvnickém rozboru básně mi vždycky připadal urážlivý. SVĚTLA RAMP jsou pro francouzskou kritiku zpytováním svědomí. Co si troufne napsat o SVĚTLECH RAMP ten, kdo skládal dithyramby na dejme tomu OBDIVUHODNÉ BYTOSTI Christian-Jaquea? Je-li ve všem míra, měla by se kritika držet proporcí. Tato poznámka bohužel asi sotva zapůsobí v povolání, při němž je třeba na sto deseti tučně vytištěných řádcích ve dvou sloupcích kdykoliv pojednat o čemkoliv.“ Renoir a Chaplin budou napříště bojovými zástavami v klasických bitvách Cahiers du cinéma proti sýčkům ohlašujícím úpadek starých tvůrců.

Co je kritik?

Když Lo Duca mluví o situaci francouzské kritiky zvláště v nespecializovaném tisku, nenachází pro ni, jak jsme právě viděli, nijak vlídná slova. Tomu, kdo se jí míní vážně zabývat, dokonce doporučuje nejprve „zpytovat svědomí“. Toto tázání po funkci, „morálce kritiky“ se nachází v centru práce prvních Cahiers, pojednáváné zpříma, takřka systematicky, introspektivně. Zpříma, ale bez falešné naivity. Tak přiznává Chris Marker bez okolků: „V běžném soutěžení filmů se filmová kritika dostane ke slovu teprve na osmém stupni (...). Zatímco si kritik namlouvá, že něco vybírá, má nepochybně co dělat s něčím, co už výsledkem nějakého výběru je. Objevuje, co mu je k objevení předkládáno, náhodně, při premiérách a festivalech, vytváří svůj kritický med v kadlubu napůl ztvrdlém, může nanejvýš upravit jeho hrany, jeho údery jsou pouhé ťuknutí.“¹⁷⁾

Co je to kritik? Podle Schérera se musí zaměřovat na výběr, zaujímat velice selektivní a nekompromisní stanovisko: „Kritikovým úkolem není ani podávat odborný výklad, který by se jakémukoliv hodnocení filmu vyhýbal, ani podléhat pocitům, nýbrž dát si záležet na tom, aby ukázal, co tyto pocity vyvolává.“ Úsudek je závislý na správném výběru, podle něho lze toho či onoho režiséra mezi tvůrce buď neomylně zařadit, nebo ho z jejich

17) „Cahiers du cinéma“ 1951, č. 4 (červenec).

kruhu s konečnou platností vyloučit. Toto pojetí, předjímající politiku tvůrců, jež Sché-
rer vysvětluje na způsob velice selektivní, nabude v posuzování Cahiers dosti rychle
vrchu. Projeví se v „seznamu deseti nejlepších filmů roku“, objevivším se velice brzy
(poprvé v březnu 1952), a pak, po přerušení, pod vlivem mladých barbarů znovu v led-
nu 1955. „Proč vyhodnocovat?“ táže se redakce, když uveřejňuje první seznam. „Proto-
že posuzování je úkolem kritického časopisu,“ odpovídá se úvodem k výběru filmů uve-
dených v roce 1951, mezi nimiž je ŘEKA, DENÍK VENKOVSKÉHO FARÁŘE, ZÁZRAK V MILÁNĚ,
ZAPOMENUTÍ A VŠE O EVĚ, vedle nichž je otištěna listina filmů ekonomicky nejúspěšněj-
ších (SAMSON A DALILA, DOLY KRÁLE ŠALOMOUNA, MODROVOUS, SUNSET BOULEVARD...),
aby tak tím více vynikla specifičnost výběru kritiky...

Pro Bazina je výběr – třebaže méně vyhraněný než Schérerův – sice také prvořadý, ale
kritikův hlavní úkol vidí ve způsobu psaní. Jak napsat recenzi o nějakém filmu? Když
Bazin mluví o tomto přístupu k psaní, nevyhnutelně subjektivním, avšak na filmu závis-
lém, sáhne k výrazu velice charakteristickému: „Chtěl bych představu filmu vystihnout
v jednom hesle.“ Bazinovo psaní vždycky velice usiluje o to, přiblížit se k filmu tím, že
si od něho vypůjčuje jeho obrazy a metafory, podat jeho pečlivý a důsledně přesný po-
pis, než to vše roztaví v analýze a v obecnějším výkladu filmové hodnoty či myšlenky.
Právě toto neustálé propojování je pro způsob psaní André Bazina příznačné, to, jak od
popisu nějakého obrazu či sekvence postupuje k jejich vřazení do určitého kritického
systému od záběru z NANUKA či BÍLÉ HŘÍVY do „realismu“, od sekvence z filmu Bresso-
nova či Wellesova k „nečistému filmu“, tento postup, výstižně shrnutý do této základní
zásady: „Mé komentování vychází z plátna.“ Tato vůle posuzovat každé „plátno“, čili
každé dílo, dovede Bazina k tomu, že proti politice tvůrců bude klást cosi jako „politiku
děl“, kde analýza jednotlivých filmů, nicméně integrovaná do velice promyšlené critic-
ké soustavy, často bude zastupovat celkový soud o tom kterém tvůrci.

Kritika si tedy klade v Cahiers otevřeně otázku po svém místě a funkci. Filmová kritika
vůbec si totiž na počátku padesátých let hledá novou identitu. Těší se sice nepochybně
jistému uznání, jak díky svým oficiálním organizacím jako Francouzské asociace filmové
a televizní kritiky, pravidelně konzultovaným festivalovými porotami, tak v mnoha novi-
nách a časopisech s rubrikami zabývajících se recenzováním nových filmů. Přesto však
je psaní o filmu stále chudým příbuzným bohaté a skvělé tradice francouzské umělecké
kritiky. Jak si Truffaut posteskne na začátku jednoho ze svých nejpolemičtějších článků
publikovaných v Arts, v čísle ze 4. června 1957: „Kdo píše o filmu, na toho se ani zda-
leka nepohlíží jako na Diderota či Sainte-Beuva, je to pouhý ‚pisálek‘, novinář nepoží-
vající žádné spisovatelské autority. Kritika zabývajících se filmem není povoláním, ba ani
řemeslem, nanejvýš příštípkařením. Nikdy jsem neslyšel, že by nějaký malý kluk řekl:
‚Až budu velký, budu kritikem.‘ Kritikem se člověk stává náhodou, když neměl úspěch
v literatuře, jako učitel, v reklamě nebo jako svářeč. Pokud lze být kritikem z povolání,
pak jen provizorně, na přechodnou dobu. Jak to moudře činil Astruc, než se mohl pustit
do režírování.“

Nepochybně proto, aby kritické činnosti dodal větší váhu, nebo aby alespoň shrnul ony
poněkud rozptýlené pocity, se Bazin rozhodne uspořádat „anketu o kritice“. Dotazník za-
slaný více než stovce kolegů je zveřejněn v květnu 1952. Je rozdělen na tři části: Poje-
tí kritiky, Vliv kritiky, Kvalita kritiky. Výsledky ankety jsou otištěny v září téhož roku.

Odpovědělo devětatřicet kolegů a Bazin je může ve svém komentáři rozdělit na tři generace (shodující se ve značné míře s rozdělením na „starou gardu“, „mladou kritiku“ a „velice mladou kritiku“, jak jsme o ní mluvili dříve) a rozlišit podle dvojího přístupu k filmu: na „impresionisty“, vypovídající jednoduše o svých pocitech z daného filmu, a na „systematiky“, kteří se hlásí k nějaké teoretické soustavě. Tým z Cahiers, který na anketu odpověděl (Bazin, Schérer, Lucas /Godard/, Mayoux, Lo Duca, Kast a Richter) se rozhodně řadí mezi „systematiky“, a sice podle stupnice, díky níž může Bazin postavit Schérera „do čela kritického dogmatismu“ (podle jednoho ironického výroku). Další problém, na který se anketa pokouší dát odpověď: Nachází se kritika v „úpadku“? Menšina (povětšinou „systematikové“ čili skupina z Cahiers) věří, že se spíše obrozuje, avšak velká většina „kolegů“ trpí velkou nostalgií po zlatém věku kritiky avantgardy němému filmu, právě onou nostalgií, proti níž se Cahiers du cinéma vytvořily, pocitem vystiženém ve vtipu François Chalais: „Dříve, na sklonku němému filmu, bývala kritika lepší... pro kritiky. Ti věřili, že se v ně věří.“ Všichni však dávají za pravdu Ninu Frankovi, jednomu z nejuznávanějších kritiků té doby a příležitostněm redaktoru Cahiers, když hovoří o „jistém zbyrokratizování kritiky“, což lze bezesporu přičíst na vrub tomu, že ve většině deníků byly zavedeny pravidelné filmové rubriky a s nimi související honoráře a „platy“. Redaktor filmové rubriky má tím pádem sklon stát se, jak rovněž říká Nino Frank, „odborníkem ohroženým rutinou: „Kritika má své veterány i nováčky, svůj senát i poslaneckou komoru. Má tendenci stát se „institucí“ – cechem, mohlo by se dodat.

Jak posuzovat americký film? Nadšení, váhání, mytologie

Jakkoliv uznávají všichni spolupracovníci Cahiers nezbytnost výběru za prvořadou, je redakce naopak rozdělena v otázce uplatňování soudu: koho vybrat? Dokonce ještě dříve než u francouzského filmu se tyto rozdílnosti, či spíše konkurující si logiky výběru, projeví v debatách o filmu americkém. To se dalo čekat. Po válce bývaly všechny velké polemiky o filmu vyvolávány postoji k filmům americkým. Tak se v Cahiers velice rychle začnou objevovat trhliny. První výběr tvůrců je spojen hlavně s Jacquesem Doniol-Valcrozem, který zahajuje první číslo kupříkladu chválou na Edwarda Dmytryka, filmaře, který nám dnes připadá dosti zastaralý. Doniol čtenářům s oblibou představuje některé americké režiséry, jako Mankiewiczce, Milestonea, nebo producenty (Stanleye Kramera pro Freda Zinnemanna, tvůrce westernu V PRAVÉ POLEDNE), nebo také upozorňuje na význam, který má v jeho očích Cecil B. De Mille. Připojíme-li k tomu Gene Kellyho a Billyho Wildera, kterého představil Jean Myrsine, Hustona uvedeného Gillesem Jacobem, a dále obhajobu některých žánrů (westernu Rieuepeyroutem v únoru 1952), zjistíme, že Cahiers du cinéma postavily americký film do centra svého kritického posuzování od samého svého vzniku. Nicméně je také třeba vidět, že logika toho, co je vybíráno, tj. Dmytryk, De Mille, Mankiewicz, Zinnemann, Gene Kelly, Milestone, Huston, není nijak vyhraněná ani příliš jasná. Doniol-Valcroze má americký film rád, ale není vždy dost dobře pochopitelné proč. Tak je Dmytryk v prvním čísle u příležitosti uvedení filmu DEJ NÁM TENTO DEN obhajován pro svou „angažovanost“: „Je to člověk angažovaný a žádný diletant, filmař beroucí na sebe veškerá rizika, i mimoumělecká, svého pravého poslání,

jeden z těch, kdo pevně věří, že je třeba jako oko v hlavě bdít nad svobodou vyjadřování v umělecké oblasti ze soudobé civilizace od nynějška už neodmyslitelné.“ Dmytryka, filmaře ovlivněného neorealismem, zařazeného na „černou listinu“ hollywoodských maccarthyských cenzorů, svého oblíbeného amerického režiséra, charakterizuje Doniol jako „jednoho z oněch partyzánů, kterým je milejší nebezpečí v ilegalitě tvořivosti, než aby se jí vzdávali pro výhody“. Estetický soud tu jde ruku v ruce s oceněním umělecké, ba dokonce politické angažovanosti filmařovy a je pronesen ve jménu umělce svobodného tvůrčího svědomí a jeho vystupování na veřejnosti. Tento soud dovoluje stavět se k běžné americké produkci dosti přísně právě proto, že jí „chybí obsah“.

Tato obrana amerického filmu v souvislostech oněch maccarthysmem zkalených let podléhá do značné míry změnám situace. A když Dmytryk za několik týdnů zradí a obviní své kolegy, bývalé nebo ještě činné komunisty, napíše Pierre Kast ve čtvrtém čísle: „Pan Dmytryk nepřestává mít talent. Přestává být jedině někým, komu má člověk chuť podat ruku.“ V americkém filmu tedy má cenu to, co nezapadá do systému, co se pokouší vymanit se z běžné hollywoodské produkce. Vedle Doniol-Valcroze, který se zastává právě této skupiny amerických nezávislých, se postaví Jean Quéval, překladatel nejlepšího kritika z protějšího břehu Atlantického oceánu Jamese Ageeho¹⁸⁾, za Normana MacLarena a „experimentální film“ proti „kinu série B“. Je tu též Herman G. Weinberg, který od čtvrtého čísla začne dlouhou a pravidelnou sérii *Dopisů z New Yorku*, ukončenou až roku 1959. Vede v Muzeu moderního umění (MOMA) oddělení filmu a píše do Cahiers o filmech, které jsou ve Spojených státech uváděny o něco dříve než ve Francii. Jeho zaměření je vědomě avantgardistické a tón bez nuancí, málo shovívavý k výtvořům z kalifornských studií, které ostře odsuzuje „co prázdné, hezky barevné balony“, takže Doniol a Bazin jsou někdy nuceni úvodem k jeho dopisu zdůraznit: „Redakce upozorňuje, že s Weinbergem, který na několika řádcích ztrhává Renoira, Kazana, Mankiewicze, Dmytryka i Williama Dieterleho, nesouhlasí.“¹⁹⁾ Weinbergovo stanovisko je skutečně nesmírně nostalgické: „Dávno je tomu, co v Hollywoodu býval nespočet velkých filmařů,“ napíše poprvé v říjnu 1951, „nikdo, zdá se, není s to nahradit Griffitha, Lubitsche a Flahertyho,“ opakuje v červnu 1952 a dodává, že hollywoodský systém směřuje k tomu, udělat z filmu „dětskou kašičku“ vzhledem k tomu, že průměrný věk amerického diváka činí dvanáct let. Horlí proti těm, kdo to „zavinili“ (podle něho to je Sternberg, Lang, Vidor, Capra, Wyler, Sturges), a zprudka napadá „výrobce“. Zvlášť Hitchcocka si bere na mušku: „Hitchcock býval režisérem skvělým a originálním, jeho úpadek postupuje rychleji než u kteréhokoliv jiného z někdejších předních režisérů. Jeho poslední film je zase morbidním scénářem plným nepravděpodobností a jeho hrdinou je psychopatický a homosexuální vrah. CIZINCI VE VLAKU v sobě mají cosi odpuzujícího. Hitchcock se zoufale pokouší oslňovat siláckými technickými výkony a ranami pod pás. Obávám se, že to už nestačí. Nezdá se, že by toho ještě měl mnoho co

18) Srov. James Agee, *Louons maintenant les grands hommes...* Paris 1972; T ý ž, *Une mort dans la famille*. Paris 1975. Hlavní texty J. Ageeho o filmu viz James Agee, *Sur le cinéma*. Paris 1980 (Ed. Patrick Rollete, přel. Brice Mathieussent); jeho scénáře – k AFRICKÉ KRÁLOVNĚ (Huston) a LOVCOVĚ NOCI (Laughton) – vyšly u Flammariona v roce 1988.

19) „Cahiers du cinéma“ 1953, č. 24 (červen).

řící,“ napíše, dříve než Hans Lucas (Jean-Luc Godard) za několik měsíců nato tento film rehabilituje.

Tato tribuna, poskytovaná v Cahiers du cinéma hlasům tak protichůdným, vedla k velkému zmatení co do hodnocení režisérů. Americký filmař tak bývá v jednom čísle objeven, v dalším obhajován, potom nemilosrdně zavržen a nakonec znovu vyzdvižen, dříve než je začleněn do nějakého koherentního hodnotového systému. Oběmi těchto náladových výkyvů jsou obzvláště Huston, Mankiewicz, Wilder a Kazan. Tato taktika podporující americké nezávislé takto film po filmu je však kromě toho, že zahrnuje pohrdáním „tvůrce bez svědomí“ (k nimž důsledně nejsou počítáni Hitchcock, Hawks, Minnelli, Preminger), zpochybňována fascinací připisovanou některým režisérům do hollywoodského systému nicméně plně integrovaných. Tak je čtenářům v rámci dějin filmu, čili s odvoláním na dědictví Auriolových studií v Revue du cinéma, v září 1951 zešířena představen Cecil B. De Mille. Tento „pilíř chrámu“, jak říkal Auriol, má v daném kontextu zajisté své místo: jde především o to, pochopit historii hollywoodského filmu, který vytvářel, řídil, financoval, teprve pak lze posoudit jeho dílo. Ať už jakkoliv, americký film v Cahiers zatím soustavně zpracován nebyl, i když tato rozmanitost přístupů a zkoumaných tvůrců ovšem také není bez zajímavosti. Doniol si je těchto (svých) rozporů ostatně dobře vědom a na konci svého článku o De Millovi se čtenářům omlouvá: „Někdo si možná bude myslet, že jsem zneužil jeho trpělivosti, že nelze v jednom a tomtéž svazku obhajovat Bressona i De Milla, průzkumníky filmu budoucnosti i jednoho z těch „strnulých králů“, o kterých v tomtéž čísle mluví Kenneth Anger. Za nynějšího stavu kritiky, která přeskakuje z filmu na film a zastává se vždycky toho posledního či poslední školy, se mi zdálo být docela užitečné, obrátit na chvíli směr a věnovat se trochu historii.“

Hitchcockova aféra (dějství 2.): zákopová válka

Proti těmto velice různorodým pohledům na americký film, z nichž se sotva dala vytvořit souvislá analytická linie, proti pohledům plných protichůdných interpretací, proti tomuto Hollywoodu, jenž byl hybnou pákou filmu, jeho historie, jeho historek, jeho legend, stejně jako továrnou na infantilní sny, podnikem na rozklad identity, „kde lze vidět, že devadesát procent filmů je záležitostí producentů a ne režisérů, ti že tu jsou jen jakýmsi „metéry“ pracujícími za plat a svědomitě plnícími své úkoly ve velice úzkém rámci“ (napíše Doniol-Valcroze v souvislosti s Vincentem Minnellim²⁰⁾), proti tomuto souboru nesčetných, disonantních soudů, příznačných pro Cahiers v jejich začátcích, postaví „cinemani“, parta „velice mladých kritiků“ linii daleko jednodušší – vyrůstající z několika tvůrců a vedenou přesnou vizí. Schérer, Rivette, Godard, Truffaut, Chabrol prosazují dva tvůrce: Hitchcocka a Hawkse; jeden model ekonomického a estetického provozu: sérii B; a jednu pravdu: chválu režie. Je nesporné, že tato relativní jedinečnost výběru a tato jednota pohledu představují sílu. Ponenáhlu, celkem vzato ovšem dost rychle, se tato linie v časopise prosadí a nahradí hlediska rozmanitější, multidisciplinární, z nichž na americký film pohlízejí Doniol-Valcroze či Bazin.

20) „Cahiers du cinema“ 1953, č. 26 (srpen).

K prvnímu projevu tohoto kritického zaměření dojde samozřejmě v souvislosti s Alfredem Hitchcockem. Hans Lucas (Jean-Luc Godard) se v desátém čísle zastane CIZINCŮ VE VLA-KU proti útokům, jimž byl tento film už vystaven. Název článku, který je jeho druhým v Cahiers, *Nadřazenost subjektu* (*Suprématie du sujet*), je provokací, vždyť Godard až příliš dobře ví, že to, co už etablovanější kritika Hitchcockovi vytýká, je právě nepřítomnost námětu. Avšak tím, jak si pohrává se dvěma významy, které slovo sujet ve francouzštině má (1. syžet, 2. subjekt), přenáší nejprve význam smyslu ze syžetu-obsahu na subjekt-já (Hitchcock je tudíž subjekt výsostný, to jest tvůrce), načež se snaží ukázat, v čem je u Hitchcocka syžet-obsah hlubší, než se běžně předpokládá. Když si Godard s Hitchcockem takto pohrává, či spíše se jím zabývá tak vážně, nepředstírá naivitu a uznává: „Poslední Hitchcockův film pravděpodobně bude vyvolávat spory. Ty, kdo ho bez výhrad a vytrvale obdivují, lze spočítat na prstech jedné ruky.“ Vždyť Hitchcock je i v Cahiers „jedněmi urážlivě pomlouván, zatímco druzí se nad ním ušklíbají“. Godard ostatně svůj článek končí ironicky: „Čtenář zajisté postřehl, že všechny hroty v tomto článku jsou namířeny proti vedení redakce,“ jasněji to říci nelze. Godard se však bez okolků ptá: „Čím tedy si Hitchcock náš zájem zasluhuje?“ Předně tím, odpovídá kritik s předstíranou naivitou, že pojednává o „vážných námětech“, čili o „údělu moderního člověka, který spočívá v tom, uniknout zkáze bez pomoci bohů“. Dále proto, že jako jediný vládne onou „režijní virtuozitou“, jež ho staví, jak píše Godard, na roveň Dreyera či Gance. A nakonec, a právě v tom se ukazuje podstata režisérovy velikosti, je Hitchcock skutečným realistou modernosti ve filmu. V tom, že Godard Hitchcocka postavil na tuto platformu poté, co ho hájil na platformě základ-forma, jak tomu bývalo ve sporech mezi starými a moderními na konci čtyřicátých let, vidí problém správně. Ve své analýze totiž vlastně uplatňuje bazinovské teorie, které nejlepší francouzský kritik sám nebyl s to přenést na matoucí ho hitchcockovský svět. „Hitchcock realitě zajisté vzdoruje,“ říká Godard, „ale neuhýbá před ní, vstupuje-li do přítomnosti, pak proto, aby jí dodal styl, jehož se jí nedostává“. Tak je Hitchcock jediný, kdo spojuje ve stylizaci německý expresionismus s realismem režie a hrou herců. Ti totiž jsou, a v tom je cíl výkladu, „strikními nositeli akce, a nic jiného než tato akce není přirozené“. Je tedy Hitchcock realistou naší doby, protože ovládá „realismus akce“. Godard potom chválí americké filmy vůbec: „Celá nápaditost, mladistvost amerických filmů spočívá v tom, že se stavějí nově k námětu, k akci, k samému smyslu režie, zatímco francouzský film žije stále ještě v neví, jaké víře v satiru, pohlcen vášní ke kráse a pitoresku, do četby *Tristana a Isoldy*, se zříká práva a pravdy a tak mu – jinými slovy – hrozí, že skončí v nicotě.“ Nakonec uzavírá mladý kritik z někdejší Gazette du cinéma svůj článek tím, že ostří namíří dosti neohrabaně proti Bazinovi a Doniolovi: „Ti, kdo se odmítají obdivovat Hitchcockovi, aby si to o to víc vynahradili na Renoirově ŘECE, to jsou ti ‚cizinci ve vlaku‘ v praxi své povinnosti.“

Toto vychvalování Hitchcocka spojené s tak prudkým útokem na vedení redakce ovšem nezůstane nepovšimnuto. Pierre Kast, velký přítel Doniol-Valcroze a nesmiřitelný odpůrce Hitchcockův, na ně za dva měsíce odpoví: „Ovšemže dobře vidím, co se skrývá za urážlivým, mile pokryteckým či mladistvě paradoxním vychvalováním nejnovějšího Hitchcockova stylu z řad Schérerovy školy.“²¹⁾ Kast reaguje vtipně. Na jedné straně se

21) „Cahiers du cinéma“ 1952, č. 12 (květen).

sám zařadí do tábora „vedení redakce“, těch, kdo se stavějí za základ i za formu, za obsah ve formě; na druhé straně izoluje „nepřítele“ tím, že ho pojmenovává, a to ironicky. „Škola“, o níž je řeč, označuje předně vůdce, její šedou eminenci, jak už někteří říkají, přičemž poněkud opomíjí mladé – Rivetta (24 let), Godarda (22 let), Truffautu (20 let) –, a celek shrne pod pojem scholasticky rigidní a zároveň zdětinšující. Že by snad „Schérerova škola“ byla dogmatickou mateřskou školkou velice mladé generace kritiků?

Diskuse nabude rychlý spád podle rytmu, v němž jsou uváděny či reprizovány Hitchcockovy filmy, protože už v tomtéž dvanáctém čísle se „Schérerova škola“, ostatně přímo v osobě svého vůdce, vyjádří ke ZMIZENÍ STARÉ DÁMY, anglickému filmu z roku 1938, pokládanému všemi „seriózními“ kritiky té doby za mistrovské dílo tvůrcovo. Schérer nehodlá využít tohoto alibi (hovořit o filmu jednomyslně ceněném), tohoto konsensu, a vráží do něho naopak klín: tento dokonalý film z roku 1938 je nicméně méně dobrý než PROVAZ a CIZINCI VE VLAKU. Schérer na Hitchcockovi koneckonců uplatňuje schéma přehodnocení, podle něhož postupoval u amerického Renoira – a které Bazin nakonec též přijal – génius nepodléhá úpadku, pročišťuje se. Proč je Hitchcock veliký? ptá se tedy kritik. „Protože je to ten, kdo věnuje největší pozornost hrubé síle toho, co ukazuje.“ Tuto definici „realismu hrubosti“, uplatňovanou na Hitchcockovi, zavedl už Godard, Schérer ji však rozvíjí: „Právě nepravděpodobnost zápletky, která Hitchcockovi bývá vytýkána, dodává podrobnostem celku onen příchod pravdivosti, který mě nepřestává okouzlovat.“ Schérer zakončí své pojednání obhajobou: „Ne, Hitchcock není jen velice obratným praktikem – proč by se ostatně nešikovnost měla pokládat za přednost? –, ale jedním z nejoriginálnějších a nejhlubších tvůrců celé filmové historie.“ Zápas o Hitchcockovu „autorifikaci“ byl v Cahiers s konečnou platností zahájen, a to ve jménu bazinovské koncepce par excellence – realismu.

V této prudké ping-pongové kritické hře je ve čtrnáctém čísle uděleno slovo antihitchcockovcům v zastoupení Gavina Lamberta, přítele Cahiers v Londýně a šéfredaktora Sight and Sound, tehdy nejlepšího anglického filmového časopisu. Lambert je vůči Hitchcockovi velice přísný, podobně jako předtím Weinberg, z čehož lze vidět, že jeho kulturní uznání je záležitostí nejprve vysloveně francouzskou a že se to teprve později odrazí v kritice mezinárodní. Hitchcock je „nadaný, ale druhořadý, protože se mu nedostává – a to je jeho ‚základní nedostatek‘ – ani smyslu pro hodnoty, ani opravdové lidskosti“. A hlavně, jak zní druhý obvyklý argument odpůrců „mistra napětí“: od té doby, co je v Hollywoodu, jeho talent očividně upadá. „Jeho talent vyvanul. Hitchcock natočil v USA filmy zábavné, které však neznamenaají žádný pokrok proti jeho dřívějším pracím. Jeho cesta vede do prázdna, z něhož se vynořuje jen zřídka; takový je bohužel v Americe osud četných anglických a evropských režisérů.“

V patnáctém čísle vstupuje do debaty Hans Lucas velice ambiciózním článkem *Obrana a ilustrace klasického střihu* (*Défense et illustration du découpage classique*). Šlo především o to, jak říká Godard ještě dnes, „zlomit kopí s nezapomenutelným Bazinem“.²²⁾ Jenže tu nepůjde jen o případ samotného Hitchcocka, bude totiž přibrán ještě také

22) Godard na toto kritické klání vzpomíná: Jean-Luc G o d a r d, *Vague nouvelle: Genèse*. „Cahiers du cinéma“ 1990, č. 431/32 (květen).

Hawks a Preminger. Godard chválí americký klasický střih, nejprostší, suchý a nervózní, který „vystihuje rychlost děje“, čili „plné potěšení okamžiku“. Tak jako Bazin dává přednost záběru-sekvenci či hloubce záběru, čili svým způsobem tomu, co délku záběru může prodloužit přes jeho prosté zaznamenávání či rozšířit jeho pole směrem k tomu, co je mimo něj, a ponechává plátnu funkci skryše, tak idealizuje Godard v tomto článku „spojovací záběr v ose“ (střih dle pravidla osy), drahý Hawksovi, čili to, co rozstříhne sekvenci a vymezí tak to, co je v očích mladého kritika podstatné: „pohyb očí nebo způsob chůze“. Obrana Hitchcocka a Hawkse je tedy založena na neustálém sledu gest a těl (a tedy děje).

Postoj ke střihu bude tedy od padesátých let zdrojem ostrých polemik o pojetí filmu. Debata se neuzavře a o pět let později dojde k novému klání mezi oběma protagonisty. Ve zvláštním čísle věnovaném nedostatkům a přednostem střihu vyrazí Jean-Luc Godard do útoku s jednou pro něho tak typických formulací: „Jestliže režírovat znamená dívat se, je střihání totéž co tlukot srdce.“ Střih-tlukot musí podle Godarda být klíčovým elementem rytmitizace filmu. Oceňuje zlom, střih dokonce i uvnitř sekvence. Godard chce pochopit „šoky“ a „napětí“, které rozloží akci tak, že může být „izolována na jednom konci času“, rozkouskována a montáží znovu slepena. Tady se už podle Godarda vytváří film. Bazin v následujícím příspěvku směřuje k jinému univerzu, svobodnějšímu, protože jím prosazovaný záběr-sekvence musí odpovídat upřímnosti a přirozené improvizaci člověka, a zároveň i sepětějšímu, neboť by v něm střih v některých případech působil jako pravopisná chyba nebo falešný akord. Ve svém pojednání *Montáž zakázána* analyzuje některé sekvence animovaných filmů, aby zevrubně ukázal, „kde střih oslabuje smysl děje“. U Godarda je děj rozstříhaný na „kousky času“, u Bazina souvislý ve své kontinuitě, přístupy obou se jeví jako nepřekonatelně odlišné.²³⁾

Vraťme se k americkým filmům... Bouřlivý příchod François Truffauta v březnu 1953 v jednadvacátém čísle Cahiers argumenty hollywoodofilské školy zároveň posílí i otřepe. Posílí je polemikou: Truffautovi se v ní nikdo nevyrovná a on zaníceně a s humorem vyrazí do boje proti sociologickému, historickému či „mytologickému“ přístupu k americkému filmu. Jeho články jsou plny ostnů proti „sociologům“, portrét Marilyn v NIAGARE Henryho Hathawaye kupříkladu končí slovy: „nelže jediné podprsenka“, což je ironie reagující na pojednání o soudobé mytologii založené na kultu nových hollywoodských hvězd, na sociologické práce pokračující v linii Edgara Morina či Rolanda

23) „Cahiers du cinéma“ 1956, č. 65 (prosinec). S texty Henriho Colpiho, Jean-Luc Godarda, André Bazina o střihu. Ke zdůraznění protikladu Godard / Bazin stačí postavit vedle sebe dvě velice výmluvné věty. Godard: „Kdo podlehne přitažlivosti střihu, podlehne taktéž pokušení krátkého záběru. Jak? Tím, že z pohledu učiní hlavní součást své hry. Spojoval s pohledem, to je skoro definice střihu, jeho nejvyšší ambice a zároveň jeho podřízenost režii. To vpravdě znamená vyvolat duši z ducha, vášeň zpod machine, umožnit srdci získat převahu nad inteligencí tím, že se pojem prostoru zničí ve prospěch pojmu času.“ Bazin: „Mám v úmyslu jen analyzovat jisté zákony střihu v jejich vztahu ke kinematografickému výrazu, a ještě zásadněji jeho estetickou ontologii (...) Některé druhy akce se používání střihu brání, mají-li se plně projevit. Výraz jejich konkrétního trvání je očividně neslučitelný s abstraktním časem střihu, především však některé kinematografické situace existují jen tehdy, je-li realita jejich prostorové jednoty jasně ozřejmena, zvláště pak komické či tragické situace založené na vztahu člověka a předmětů.“

Barthesa,²⁴⁾ které se u některých redaktorů Cahiers setkávají s jistou odezvou, Truffaut však popuzují, protože gesta a těla na plátně si kladl vždycky do spojitosti spíše s pravdivostí filmu než se společenským imaginárnem.

Co však Truffaut do školy Schérerovy vnáší především a co jí poněkud otřese, to je kruhová obrana americké série B, z níž zhlédl všechny filmy uvedené v Paříži. První Truffautův článek ostatně pojednává o NÁHLÉM STRACHU Davida Millera, filmu, který kritika vesměs ztrhala, který však z pera mladého Truffauta vychází jako odraz „amerického filmu prokazujícího každý týden, že je největší na světě“. Toto tvrzení je upřesněno v souvislosti s kritikou SNĚHŮ KILIMANDŽÁRA Henryho Kinga: „Včera jsme pěli chvalozpěvy na americký film, největší na světě, nešlo však ani tak o superprodukce, jako o malé sériové filmy, jež lze vidět v kinech na bulvárech.“²⁵⁾ Těchto „malých filmů“ se Truffaut číslu po čísle ujímá co polemický advokát, zastává se Bruce Humberstonea, Arche Obolera a Ernesta B. Schoedsacka, Douglase Sirka, Normana Tauroga, jehož „doporučuje, přestože se o něm nikdo nezmínil“. Jeho polemický styl se vzedme nejsilněji v souvislosti s filmem ÚZKÝ OKRAJ Richarda Fleischera: „Tajemství, jež jednoho dne bude nutné protnout jako nežit, je tajemství hierarchie nebo smyslu pro míru. Není to ta nejmenší zásluha umění, kterým se tu zabýváme, že nechává krásu vypučet na větvích takřka vždycky vulgárních (...). Budu chválit avantgardu, jež se mi zdá být celá obsažena v mužném chodu chicagského expressu s náloží zcela morálního nitroglycerinu, což mu však dodává půvab, který by mu mohl závidět upocený řidič těžkého vozidla těžkopádného chodu (narážka na Clouzotovu MZDU STRACHU).“²⁶⁾ Přes Hitchcocka, Hawkse a sérii B začínají tvůrci a estetika, s nimiž čtenáře seznamují Schérer, Godard či Truffaut, vytvářet opravdovou a soustavnou „politiku“.

O Howardu Hawksovi hovořil už Godard, ale Rivette ho v pětadvacátém čísle představuje jako tvůrce rovného Hitchcockovi. Název jeho článku (jeho prvního velkého příspěvku pro Cahiers) je velice výmluvný: *Génie Howarda Hawkse* (*Génie de Howard Hawks*). Rivette staví Hawkse rozhodně, rázně a (velice) provokativně na piedestal „génia“, či abychom použili výrazu Malrauxova, který si oblíbil Bazin, tím, že ho pozvedá na statut umělce: „člověka stylu“. Tento styl, to je pohled upřený na skutečnost světa: „Evidentnost je příznakem Hawksovy geniality. OMLAZOVACÍ PROSTŘEDEK je geniální film a působí na mysl svou evidentností. Tu někteří nicméně odmítají, brání se spokojit se tím, co je. Neporozumění možná nemá jiné příčiny.“ Rivette přichází v tomto textu s rétorikou, kterou mu budou mnozí vytýkat (obzvláště Kast a Doniol), s rétorikou evidentnosti, soudů z titulu absolutního vkusu, jež však je zároveň známkou jeho úsečného, vitálního

24) Tento přístup k filmu jakožto hybateli sociálního imaginárního je v padesátých letech velice nový a setkává se jistou odezvou v Cahiers v některých článcích, např.: Michel Dorsday, *Situation de l'Amérique*. „Cahiers du cinéma“ 1953, č. 23 (květen); T ý ž, *Misogynie du cinéma américain*. „Cahiers du cinéma“ 1953, č. 19 (leden) a 20 (únor). Zapadá velice dobře do souboru otázek té doby, jak jsou obsaženy ve sborníku: Roland Barthes, *Mythologies*. Paris 1957. Souvisí také s texty uveřejněnými mezi lety 1954 až 1956 v Esprit, France-Observateur a Les Lettres nouvelles; a rovněž s více sociologicky zaměřenými pracemi: Edgar Morin, *Le Cinéma, ou l'homme imaginaire*. Paris 1956; T ý ž, *Les Stars*. Paris 1957.

25) „Cahiers du cinéma“ 1953, č. 23 (květen).

26) „Cahiers du cinéma“ 1953, č. 24 (červen).

způsobu psaní. Ukáže se především být nejlepším analytikem akce zaznamenané americkými filmy, akce povýšené na morálku filmu: „Fascinace, kterou vyvolává Hawks, nespočívá v myšlence, nýbrž v účinnosti; jednání nás zaujme méně svou krásou než přímo svou působností uvnitř svého světa.“ Hawksovo umění spočívá v tomto výkonnostním zaznamenávání skutečnosti přes gesta, rytmus těl: těla promlouvají gesty, gesta vyjadřují akci, akce je režie filmu. Tato morálka režie vede režiséra k „základní poctivosti“ (pojetí velice blízké „axiomu reality“ předloženému Bazinem): žádné odbočky od vyprávění, lineární kontinuita je absolutním pravidlem, posedlostí, jež „ustavuje řád génia Howarda Hawkse (...) tím, že moderní senzibilitě dodává klasické vědomí“. Když Rivette připojuje Hawkse k souboru „tvůrců“ a definuje „morálku akce“ ve filmu jako klasické pravidlo – onu „logiku, která rozhodně není nějakou chladnou intelektuální schopností, nýbrž soudržností těla, souzvukem a návazností činů“ –, dovršuje takřka definitivně učební dobu Schérerovy školy, která pak už své stanovisko bude čím dál tím otevřeněji dotvrzovat.

Tehdy podepisuje Maurice Schérer v čísle 26, ze srpna / září 1953, první skutečný manifest této kritické volby: *O třech filmech a jedné škole* (*De trois films et une certaine école*), výslovný odkaz na onu „školu“, jež prý nese jeho jméno a působí rozruch v časopise. V záhlaví je citát z Rimbauda: „Je třeba být absolutně moderní.“ Úvodem a na vysvětlenou prohlašuje: „Jelikož mi Pierre Kast onehdy prokázal tu čest a označil mě za vůdce školy, která září patrně více svým zápalem než počtem svých adeptů, směru, který André Bazin na závěr své ankety o kritice umístil – nic proti tomu – na ten nejzazší konec dogmatismu, nechť je mi dovoleno, abych tu vystoupil jako tlumočnick jedné frakce jistěže menšinové, přece jenom ale frakce redakce časopisu, jehož eklekticismus, podložený společnou láskou k filmu, je zárukou její kompetence a serióznosti.“

Potom se Schérer snaží charakterizovat své protivníky z oblasti působnosti časopisu: jsou to ti, kteří pravidelně píší do Cahiers o americkém filmu, a to tak jako ona „levice, která zaměňuje kinematografickou hodnotu díla s průrazností jistých sociálních požadavků“. V hlavní části rozpravy pak kritik přichází s trojicí tvůrců: před Hustonem, Chaplinem, De Sikou, odpovídajícím vkusu spíše bazinovskému, dává přednost Renoirovi, Rossellinimu, Hitchcockovi. PO ŘECE, STROMBOLI, ZEMI BOŽÍ, CIZINCÍCH VE VLAKU natočili tito tři režiséři ZLATÝ KOČÁR, EVROPU 51 a ZPOVÍDÁM SE, a to jsou podle Schére- ra jediné filmy, které umožňují „být moderní“. Jakým způsobem jsou moderní? Všichni tři přicházejí s realismem, který odkrývá hlubokou neslučitelnost materiálního řádu s řádem duchovním. U Hitchcocka se to děje tak, že zaznamenává skutečnost (posloupnost děje, napětí), která neodhaluje pouze výsledek tohoto zaznamenávání, nýbrž i „mravní trýzeň patrnou na hrdinově tváři“. Právě tato mravní trýzeň, zachycená z co největší blízkosti, spojuje materiální s duchovním. Podle Schére- ra je hrdinova tvář „duchovní tělesností“. V tomto seskupení (Renoir, Rossellini, Hitchcock) a v této analýze (spojení materiálního s duchovním jakožto výsledek kinematografického realismu) rozpoznáváme kus po kuse základy Bazinovy teorie, s jediným přídávkem, Alfredem Hitchcockem. Jde tu vedle velice obratného způsobu, jak ospravedlnit nějakou volbu tím, že si přitom posloužíme myšlenkovou soustavou učitele, o to, zařadit Hitchcocka definitivně do království velikánů.

Je to dodnes a stále cítit, jedině s Hitchcockem jsou problémy a kvůli němu končí Sché-
rer svůj manifest takto: „Přál bych si, aby se filmový kritik konečně oprostil od představ
převzatých od starších kolegů, aby novými očima a v novém duchu začal pohlížet na
díla, jež podle mého mínění budou mít v historii naší doby daleko větší význam nežli
matné pozůstatky umění, které se přežilo.“ Od roku 1948, kdy byl Hitchcock Tacchellou
a Thérondem představen v L'Écran Français – už to byla provokace – jako „mistr formál-
ní účinnosti“, až po toto číslo Cahiers, v němž se definitivně rýsuje, že tvůrce stíhaný bo-
žím pohledem bude interpretován v duchu Dostojevského, se kritická analýza podstatně
prohloubila. Z toho lze vidět, jaký význam měla „Hitchcockova aféra“ v procesu zrání
jedné generace kritiků.

Rivette ve svém článku o ZPOVÍDÁM SE takřka bez přeryvu pokračuje v analýze s jinými
argumenty. „Hitchcockovy filmy nepatří do domény kritiků, kteří se vždycky projevovali
jako naprosto neschopní vyložit je. (...) Tyto filmy, spolu s komedii Hawksovy,
americkou tvorbou Renoirovou, tvorbou Rosselliniho (...) jsou spíše prvními projevy
onoho moderního filmu, který jsou s to pochopit jedině sami filmaři.“²⁷⁾ Kritika je hodna
opovržení, neboť nebyla s to mluvit ani o Hitchcockovi, ani o Hawksovi, dokáží to je-
dině filmaři: Schérerova škola se tu tak hned zpočátku, a to je to hlavní, s prorockou
jistotou představuje jako směr filmařů-kritiků... Rivette otevřeně prohlašuje: jestliže
Hitchcockovo umění není chápáno, pak proto, že je pro zastaralou kritiku „příliš vzne-
šené“ a „dospělo k témuž stupni dokonalosti jako hudba v době Bachově“. Hitchcock,
Hawks, Renoir, Rossellini spojení a přirovnání k Bachovi: je to jakoby předpověď toho,
co bude po příštích deset let tvořit soudržnost Cahiers du cinéma. Rivette, ohlašující no-
vou vlnu a načrtávající linii časopisu pro skoro jedno desetiletí, se vskutku jakoby
nachází v srdci oné „modernosti“, ale také onoho klasicismu, po němž tak naléhavě vo-
lal Schérer. Toto 26. číslo Cahiers, doplněné o několik měsíců později Truffautovým
pamfletem proti francouzskému „vznešenému“ filmu, jako by vyznačovalo významný
předěl v zaměření časopisu, který napříště bude jak pokud jde o analýzu, tak ve volbě
tvůrců i v polemice poskytovat četbu velice koherentní, vycházející z poznávání Renoi-
ra, Rosselliniho, Hitchcocka a Hawkse, prohlášených za „klasické tvůrce“, a zavrhuje
film francouzský.

Poslední skutečnou překážku pro tento obrat časopisu představuje sám André Bazin.
Až dosud v Cahiers do potyček a polemik o těchto námětech nezasahoval. Když však si
Schérer a Rivette vypůjčili k tomu, aby Hitchcocka a Hawkse pozdvihli mezi tvůrce,
jeho analýzy a interpretační rámce, je nucen do debaty vstoupit. Což učiní ve 27. čísle
z října 1953, když se zastává nového filmu Johna Hustona RUDÝ ODZNAK ODVAHY. „Pro-
tože se nám vytýká, že při Hitchcockově jmeně kroutíme hlavou, pokládám za nutné
upřesnit, že tvůrci filmu ZPOVÍDÁM SE samozřejmě přiznávají osobitý styl, schopnost ob-
jevovat originální kinematografické formy a že v tomto ohledu je jeho převaha nad Hus-
tonem nesporná. Avšak i přesto považuji RUDÝ ODZNAK ODVAHY a dokonce i AFRICKOU
KRÁLOVNU za díla mnohem lepší než PROVAZ a CIZINCI VE VLAKU. Na námětu přece také
záleží!“ Bazin tedy Schérerově škole odpovídá tím, že se zaměřuje na námět filmu:
„Výsledky kinematografické tvorby jsou tedy bezcenné a záleží teď už jen na estetické

27) Jacques Rivette, *L'Art de la fugue*. „Cahiers du cinéma“ 1953, č. 26 (srpen).

hierarchii námětů. “Vybral si ke sporu, jak se zdá, terén vskutku nevhodný. Jednak proto, že není žádným Sadoulem, aby rozhodoval o tom, který námět je dobrý a který špatný, a tak může jeho argument vyvrátit otázka: „Co je to špatný námět?“ Ovšemže se touto odpovědí Schérerovi proti své vůli zařazuje do už překonaného intelektuálního světa, do tábora kritiků začínajících nanovo s debatou o obsahu a formě, z něhož chtějí mladí barbaři uniknout. Bazin, který v letech 1948 až 1949 všemocnost námětu odmítal, se na ni teď odvolává při argumentaci proti kritikům, kteří si mezitím vybudovali cinefilní kulturu velice odlišného zaměření. Jak dokonalá je na jedné straně shoda mezi Bazinem a mladými redaktory, pokud jde o realismus, kinematografický obraz či vztah mezi materiálním a duchovním, tak nejsou schopni dorozumět se v jistých otázkách vkusu, v zaměření kritiky, jak se ukázalo právě při Hitchcockově aféře. Po tomto článku se Huston už nezdá být větším tvůrcem než Hitchcock a Schérerova škola z tohoto kritického souboje vychází bezpochyby značně posílena. Ostatně v oblasti amerického filmu nadále udávají tón Rivette, Truffaut a Schérer: Rivette brzy uvede do redakční linie Nicholase Raye, Otto Premingera coby „doplňkové tvůrce“, zatímco Schérer bude vychvalovat Hawksovo VYSOKÉ NEBE se sebedůvěrou, vycházející z jistoty, že si z amerického či vlastně filmu vůbec, vybral to správné.

Velké ateistické filmy proti Duchu křesťanství²⁸⁾

Když jsme tu popisovali, jak kritika v Cahiers du cinéma reagovala na americký film, narazili jsme na jedno základní výběrové kritérium: duchovnost filmované hmoty. Zvláště Hitchcockovi byla Schérerovou školou přiznána schopnost projevit tuto vlastnost převzatou z analýz André Bazina: „duchovní tělesnost“, vztah mezi světem a zásvětím, příznak ontologického realismu, jak ho katolický kritik definoval. Zastavme se na chvíli u zaujetí postoje v časopise, jež v té době nezůstalo nepovšimnuto. Jsou snad Cahiers du cinéma nástrojem „obskurního kritického pobožnůstkářství“? táží se už v roce 1951 Kyrrou a Benayoun ve své surrealistické publikaci *Filmový věk (L'Age du cinéma)* nad analýzou DENÍKU VENKOVSKÉHO FARÁŘE od André Bazina. A tak začíná hned s prvním ročníkem časopisu ono podezíravé vyptávání a debatování, které bez ustání staví Cahiers proti novinám, časopisům a knihám hlásícím se k marxismu či k dědictví surrealismu. Někteří dokonce dospějí tak daleko, že se vážně ptají, zda Cahiers du cinéma bazinovské inspirace či rohmerovské linie nejsou financovány Vatikánem... V sedmém čísle Cahiers pokládá tedy Bazin za nutné ospravedlnit se: „Už po pět let náboženská témata dávají vznikat čím dál více zajímavým filmům.“ I mimo oblast kinematografie, v níž se to vedle bytosť bloudících mezi milostí a hříchem z filmů Rosselliniho a Hitchcocka pravdaže hemží německými a italskými pánbíčkářskými selankami, je intelektuální situace příznivá pro obnovu duchovního myšlení. Neboť i když intelektuální levice materialistického, marxistického či existencialistického zaměření po válce nepopíratelně převládá, neměla by se tato převaha zaměřovat za výlučnost. Je to rovněž období, kdy vznikají rozsáhlé sítě spiritualistické. Časopis Esprit, deník Le Monde, nakladatelství Seuil, ba i mladá

28) Název Chateaubriandova spisu z roku 1802 (pozn. překl.).

Národní nadace politických věd rozšiřují mimo poměrně úzký okruh Katolického střediska francouzských intelektuálů vliv personalistického myšlení Emmanuela Mouniera a Jacquesa Maritaina.²⁹⁾ Jenže ještě víc než souhra vlivů stojí ve středu debaty sám základ bazinovské teorie filmu. Jak už řečeno, je axiom reality, jak jej Bazin klade do popředí co zakládající princip a pramen zduchovnění filmu, neoddělitelný od jeho mystérie – náhlé zjevení mimozemskosti, takřka náhodné, a přece obsesivní. V tomto smyslu je „Veroničin závoj“ symbolem a klíčem celé estetiky Bazinovy, který byl také silně ovlivněn Mounierem a Teilhardem de Chardin:³⁰⁾ závoj je potrhaný, jeho povrch plný nerovností a drsný jako obyčejná realita, husté předivo látky umožňuje tvarovat svět z té největší blízkosti (realismus), v tajuplné a obsesivní dvojexpozici se však rýsuje tvář bolesti, mučednická tvář Kristova.

Někteří z hlavních kritiků Cahiers du cinéma, Rohmer, Rivette, ba i Truffaut a Chabrol, budou tohoto vpravdě spirituálního mistra následovat, rozvinou tuto souvztažnost a osvětlí ji na významných filmech: EVROPE 51, CESTĚ PO ITÁLII, ZPOVÍDÁM SE, zatímco jiní redaktoři, poznamenání spíše marxismem nebo surrealismem, na to budou reagovat někdy i prudce. „Velké ateistické filmy“ proti „Duchu křesťanství“ – převzal jsem tady dva titulky kritik, jedné o MZDĚ STRACHU od Pierra Kasta, druhou o EVROPE 51 od Erika Rohmera – polemiky proběhnou v prvních číslech Cahiers. Nejde zajisté o to, udělat z Cahiers něco, čím nejsou, časopis náboženského proselytismu nebo vůbec nějaký náboženský časopis. Avšak náboženství jakožto vyprávění vykládající svět, to jest zdroj metafor, podstata vyprávění, jež dovoluje dodat skutečnosti smysl tím, že o ní vypráví, ba i dogma o inkarnaci, jež patří ke katolické symbolice stejně jako k „filmu tělesného výrazu“, jak je časopisem pojímán, to je v Cahiers du cinéma přítomné velmi silně.

Bazin začne udávat tón dost brzy. Ve třetím čísle doporučuje studovat Bressonův DENÍK VENKOVSKÉHO FARÁŘE jako vyprávění pašijí. Když popisuje etapy filmového postupu, vykládá některé sekvence jako zastávky na křížové cestě a končí svou analýzu citátem z Bressona: „Byl jsem vězněm svaté Agonie,“ říká farář, aby svému utrpení dodal smysl, jakožto estetické a vypravěčské dráze režisérově. První, kdo sice neodpovídá Bazinovi, ale rozproudí debatu, je Chris Marker, mladík milující divadlo, ale přitahovaný k filmu díky charismatu právě André Bazina. Marker se ujímá bazinovské analýzy spirituality, ale převrací její hodnoty: náboženství se stává náhradním vyprávěním, fungujícím vůči skutečnosti jako rouška čili jako maska postavená proti kameře. Příležitost k tomu poskytne sborník o „německém filmu“, vydaný Cahiers v červenci 1951. Německé produkce z konce čtyřicátých let skutečně překypují přesládlými bigotními selankami. Marker tento „spiritualistický symbolismus“ ostře napadne: tyto „expresionistické a spiritualistické slátaniny, pochopitelné v roce 1945, nejsou roku 1949 už vůbec nevinné. Nejsou bezdůvodné, nevyjadřují nesoulad mezi zastaralou formou a aktuálním

29) O poválečném katolickém intelektuálním hnutí viz např.: Michel W i n o c k, *Historie politique de la revue Esprit. 1930 – 1950*. Paris 1975. Některá zajímavá svědectví obsahuje kniha: Jean-Marie D o m e n a c h, *Emmanuel Mounier*. Paris 1972. Pokud jde o obecnější kontext dějin kulturního myšlení viz Pascal O r y, *L'Aventure culturelle française: 1945 – 1989*. Paris 1989.

30) Vliv Emmanuela Mouniera a Teilharda de Chardin na André Bazina viz D. A n d r e w, c. d., s. 46 – 54, 74 – 76.

obsahem. Naopak, je to přesně to, co vyhovuje nestoudnosti odpovědných, mlhavému profetismu, jímž se Západní Německo pokouší dodat formu svému zmatku. Je to tatáž hra dvojexpozice, s níž Němec znovu vystupuje po stupnici vin, aby je nakonec svalil na Boha.“ Marker tento způsob odmítání vidět skutečnost nazývá „křesťanstvím porážky, lidí, kteří objevují katedrály, když mohou mít prospěch z práva azylu“. Tento film ze zemí (Západního Německa, Itálie), „jež si samy udělují rozhřešení s velkou podporou angelismu a infantilismu, s létajícími anděly přivázanými za silná lana a s dětmi, jejichž kinematografická smrt má tak blízko k lidské oběti“, Marker odmítá a dává před ním přednost „realismu“ z Východu: „Východoněmecký film se přidržuje současné skutečnosti s všemi jejími nečistotami, které západní film obchází nebo zatlačuje. Na jedné straně život se vším, co v sobě má kompromitujícího a nečistého, na druhé pak nicota přikrytá květinami. Německá kinematografie na Západě i na Východě jsou dvě sestry s těžkým dědictvím, jedna se s ním však vypořádává tak, že píše spirituální a symbolické básně (a připravuje se vojensky), druhá tím, že se učí svému řemeslu. Není příliš těžké vidět, na které straně má svoboda, bez ohledu na vnější zdání, větší naději.“³¹⁾ Z tohoto dlouhého citátu je vidět, jaký vliv měly tehdejší aktuální debaty na některé redaktory časopisu, stejně jako to, s jakou prudkostí přelétávaly argumenty z „levého břehu“ na „pravý“: náboženství jako maska, jako náhradní mytologie, to je jedno z nejpropracovanějších marxistických témat, tak jak jím tu Marker argumentuje proti svému učiteli Bazinovi.

Jiná ostrá protináboženská opozice přichází ze strany dědiců surrealismu, kteří svým ateismem chtějí provokovat a rozdrtit morálku jisté křesťanské, měšťácké, pokrytecky svatouškovské společenské vrstvy. Hlasatelem této ateistické protimorálky se v Cahiers často stával Pierre Kast, ještě než jím občas býval v časopise Positif, kde tento militantní ateismus mohl nahrazovat kritickou rozpravu. Tomu se naskytla příležitost v prosinci 1951 nad sborníkem věnovaným Luisi Buñuelovi. Kast se vysmívá „spiritualistickému panteonu“ akademických autorů a „představám katolických institucí o morálce ve filmu“, dvěma veličinám, díky nimž „má křesťanská mytologie prospěch z jednoho univerzálního tabu a z privilegií uměleckého rázu“. Proti „proudu těchto božských ctností“, který se přes film neustále přelévá jako velká voda, vytyčuje Kast hráz: nikoliv „film prokletý“, ale něco, co je jeho polemickou odrůdou: „film ateistický“. Kritik jeden takový vybere jako manifest: MZDU STRACHU. Kast nazve svou recenzi *Velký ateistický film* a obhájí v ní Clouzota proti „těm, kdo se opájejí vodou z Lourdes“: „Nemyslím si, že by bylo možno zredukovat film na nějakou subjektivitu nebo metafyziku; je nesporné, že Clouzot bezezbytku a bezpochyby vědomě vyjádřil svůj způsob, jak se zmocnit skutečnosti.“³²⁾ Dokonalost „dramatické mašinérie“ uplatněná Clouzotem slouží Kastovi jako argument proti „pořouchlým chytrákům militantního spiritualismu“ píšícím do časopisu. Všechno je skutečně obsaženo ve filmu a v postupu zápletky: „MZDA STRACHU je film, který nepředpokládá ani nejvyšší bytost, ani prozřetelnost, je to film, který spočívá celý sám v sobě.“

Odpověď na sebe nenechá dlouho čekat, v čemž se zase jednou projeví, co bylo jedním z předních záměrů Cahiers té doby: nepřetržitá polemická debata. O dva měsíce později,

31) „Cahiers du cinéma“ 1951, č. 4 (červenec).

32) „Cahiers du cinéma“ 1953, č. 23 (květen).

v čísle 25, se pera chápe Eric Rohmer, aby představil Rosselliniho EVROPU 51. Pod titulkem stejně výmluvným, jako byl Kastův, *Duch křesťanství*, mu odpovídá naprosto bez okolků: „Bud'te si ateista, a kamera vám poskytne podívanou na svět bez Boha, kde nevládne žádný jiný zákon než čistý mechanismus příčiny a následku.“ a ironicky upozorňuje na „hranice onoho roztomilého ateismu, jemuž soudobý film většinou vděčí za svá nejobdivovanější díla (MZDA STRACHU dostala cenu v Cannes)“. Na tento polemický výpad naváže Rohmer vědomě spiritualistickou analýzou Rosselliniho filmu. EVROPA 51 přichází s „uměním metaforickým jako umění chrámových oken“, na nichž „staví jedna žena půvab svého poslání proti šklebu světa“: duše se ukáže v denním světle. Podle Rohmera se duše může ukázat jen přes tělesnost, ba přímo hmotu: „Génies filmu tkví v tom, že je s to odkrýt spojení tak těsné a zároveň vzdálenost tak nekonečnou mezi královstvím těl, jeho hmotou, a královstvím ducha, jeho cílem.“ V této „zázračné“ souvztáženosti mezi tím, co by všechno mohlo oddalovat, nachází film své poslání: „Právě proto, že film je nejrudimentárnější, že má nejbližší k mechanické reprodukci, je s to proniknout jak jen možná nejbližší k metafyzické podstatě člověka nebo světa“, tedy ono sblížování mezi mechanickým zaznamenáváním skutečnosti a metafyzikou, jež Rivette za měsíc nato uvidí v akci, jak trhlinami a pastmi zadržává vypravěčské předivo v Hitchcockově ZPOVÍDÁM SE. Linie obhajovaná mladými barbary se utvářela, a na to se dost často neupozorňuje, od spiritualistického přibližování k velkým realistickým režisérům. V tomto ohledu zahajuje Hitchcock, někdejší žák anglických jezuitů, ve svém díle řadu „náboženských filmů“, jež dokonale osvětluje politiku jeho náruživých obránců v Cahiers a posiluje je v jejich přístupu k filmu jakožto náboženskému líčení skutečnosti. A Hitchcock opravdu vypráví tuto skutečnost postupně nejprve prostřednictvím příběhu faráře, který je povinen zachovat zpovědní tajemství (ZPOVÍDÁM SE), a pak o zázraku přivolaném modlitbou, který rozuzlí zápletku NEPRAVÉHO MUŽE. Spiritualistické zaměření Cahiers si v té době přeje být natolik v souladu s hitchcockovskou tematikou, že Truffaut může se svým poněkud studentským humorem napsat do čísla 70: „Cahiers du cinéma děkují Alfredu Hitchcockovi, který právě natočil NEPRAVÉHO MUŽE jen proto, aby nám udělal radost a potvrdil před světem pravdivost našich výkladů.“ Bazin našel dokonalý doklad svého způsobu pojmání filmu těsně po válce v Rossellinim; stejně tak se s materializací svých výkladů setkají Cahiers u Hitchcocka, zvláště pak v jeho filmech z padesátých let.

Přeložila Xenie Klepikovová

Přeloženo z francouzského originálu:

Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue.*

Tome 1: À l'assaut du cinéma 1951 – 1959.

Éd. Cahiers du cinéma, Paris 1991, s. 51 – 87.

Citované filmy:

Africká královna (The African Queen; John Huston, 1952), *Asfaltová džungle* (The Asphalt Jungle; John Huston, 1950), *Cesta po Itálii* (Viaggio in Italia; Roberto Rossellini, 1953), *Cizinci ve vlaku* (Strangers on a Train; Alfred Hitchcock, 1950), *Dáma z jezera* (Lady in the Lake; Robert Montgomery, 1946), *Dáma ze Šanghaje* (Lady from Shanghai; Orson Welles, 1948), *Deník venkovského faráře* (Le Journal d'un curé de campagne; Robert Bresson, 1950), *Diktátor* (The Great Dictator; Charles S. Chaplin, 1940), *Doly krále Šalamouna* (King Solomon's Mines; Andrew Marton – Compton Bennett, 1950), *Drahá Karolína* (Caroline chérie; Richard Pottier, 1950), *Evropa '51* (Europa '51; Roberto Rossellini, 1952), *Fena* (La Chienne; Jean Renoir, 1931), *Jízda na růžovém koni* (Ride the Pink Horse; Robert Montgomery, 1946), *Lovcova noc* (Night of the Hunter; Charles Laughton, 1955), *Madame Bovary* (Jean Renoir, 1934), *Maltézský sokol* (Maltese Falcon; John Huston, 1941), *Modrovous* (Barbe-Bleue; Christian-Jaque, 1951), *Monsieur Verdoux* (Charles Spencer Chaplin, 1947), *Mzda strachu* (Le Salaire de la peur; Henri-Georges Clouzot, 1951), *Náhly strach* (Sudden Fear; David Miller, 1952), *Nana* (Jean Renoir, 1926), *Nanuk, člověk primitivní* (Nanook of the North; Robert Flaherty, 1921), *Někde v noci* (Somewhere in the Night; Joseph Leopold Mankiewicz, 1946), *Nepravý muž* (The Wrong Man; Alfred Hitchcock, 1956), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Obdivuhodné bytosti* (Adorable créatures; Christian-Jaque, 1952), *Omlazovací prostředek* (Monkey Business; Howard Hawks, 1952), *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Provaz* (Rope; Alfred Hitchcock, 1948), *Příběh z Louisiany* (Louisiana Story; Robert Flaherty, 1947 – 1948), *Příběh z Palm Beach* (The Palm Beach Story; Preston Sturges, 1942), *Rudý odznak odvahy* (Red Badge of Courage; John Huston, 1951), *Řeka* (The River; Jean Renoir, 1949), *Samson a Dalila* (Samson and Delilah; Cecil B. DeMille, 1949), *Skvělí Ambersonové* (Magnificent Ambersons; Orson Welles, 1941), *Sněhy Kilimandžára* (The Snows of Kilimanjaro; Henry King, 1952), *Stromboli, země boží* (Stromboli, terra di Dio; Roberto Rossellini, 1950), *Sullivanovy cesty* (Sullivan's Travels; Preston Sturges, 1941), *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), *Světla ramp* (Limelight; Charles S. Chaplin, 1952), *Světla velkoměsta* (City Lights; Charles S. Chaplin, 1930), *Utrpení Panny orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Th. Dreyer, 1928), *Úzký okraj* (The Narrow Margin; Richard Fleischer, 1952), *V Brooklynu roste strom* (A Tree grows in Brooklyn; Elia Kazan, 1944), *V pravé poledne* (High Noon; Fred Zinnemann, 1952), *Vše o Evě* (All About Eve; Joseph Leopold Mankiewicz, 1950), *Vysoké nebe* (The Big Sky; Howard Hawks, 1952), *Zapomenutí* (Los olvidados; Luis Buñuel, 1950), *Zázrak v Miláně* (Miracolo a Milano; Vittorio De Sica, 1950), *Zlatý kočár* (La Carozza d'oro; Jean Renoir, 1952), *Zmizení staré dámy* (The Lady Vanishes; Alfred Hitchcock, 1938), *Zpovídám se* (I confess; Alfred Hitchcock, 1952), *Žijí v noci* (They Live by Night; Nicholas Ray, 1947).