

Nečisté umění a hry mysli. Dvě knihy o Alainu Resnaisovi

Sophie Rudolph, *Die Filme von Alain Resnais. Reflexionen auf das Kino als unreine Kunst*. München: edition text + kritik 2012.

David Čeněk — Martin Kaňuch — Michal Michalovič (eds.), *Alain Resnais. Kinematografia mozgu*. Bratislava: Slovenský filmový ústav — producer, s.r.o. 2013.

Alain Resnais (1922–2014) může být jistě charakterizován nejen jako „dnes již renomovaný francouzský tvůrce dokumentárních a hraných filmů“ (jak se píše v úvodu k bratislavské *Kinematografii mozgu*), ale také (a asi přiléhavěji) jako jeden z obecně uznávaných klasiků moderní kinematografie (či filmového modernismu), který hlavně na přelomu padesátých a šedesátých let minulého století zcela zásadním způsobem ovlivnil vývoj filmového vyjadřování a rozšířil jeho možnosti. Resnaisovo rozsáhlé a mnohotvárné, avšak v řadě ohledů obtížně přístupné a „unikavé“ dílo, jež vznikalo v průběhu více než šesti desetiletí,¹⁾ vzbuzuje kontinuální kritickou a odbornou pozornost; k dispozici jsou desítky knižních publikací a nepřehledné množství časopiseckých a sborníkových studií.²⁾ Vydání dvou knih, jež se k dosavadní resnaisovské literatuře připojují a jež jsou předmětem této recenze, lze v zásadě vztáhnout k Resnaisovým devadesátinám (2012); bezprostředním podnětem pro sestavení *Kinematografie mozgu* pak byla přehlídka Resnaisovy tvorby v Piešťanech a Bratislavě (září 2013).

Monografie švýcarské badatelky Sophie Rudolphové, původně doktorská disertace, představuje

promyšlený a ambiciózní pokus o systematické postžení specifiky Resnaisova filmového díla. Autorčiným cílem je komplexně, jednotně a v zásadě rovnoměrně analyzovat a interpretovat celou Resnaisovu tvorbu. Pozoruhodným rysem monografie je tak už to, že se nesoustřeďuje na proslavené filmy z období kolem roku 1960, ale se stejnou intenzitou se věnuje i předtím natáčeným dokumentům či snímkům, jež pro svou návaznost na bulvární divadlo bývají označovány za konvenční a banální a zůstávají spíše na okraji zájmu. Posledním filmem, který monografie — v rámci určitého dodatku, „kódy“ k už završené práci — probírá, je *DIVOKÁ TRÁVA* (Les herbes folles, 2009).

V souvislosti s takto pojatým rozvrhem zkoumání stála autorka před obtížným úkolem: najít klíčový pojem, princip, jež lze pokládat za pojítka mezi jednotlivými, navzájem značně odlišnými fázemi režisérova díla a jenž může působit jako konstantní prvek ve struktuře, která se v průběhu času velmi proměňuje. Pro Rudolphovou takové pojítka představuje traktování filmu jako „nečistého umění“. Důsledkem této volby pak je, že i když autorka v monografii dokládá

1) Jeho první (dokumentární) film natočený v profesionálních podmínkách pochází z roku 1948, poslední (devatenáctý celovečerní) film *MILOVAT, PÍT A ZPÍVAT* (Aimer, boire et chanter) měl premiéru na Berlinale v únoru 2014, krátce před jeho smrtí.

2) Z novějších textů lze zmínit např.: Jean-Louis Leutrat – Susanne Liandrat-Guigues, *Alain Resnais: Liaisons secrètes, accords vagabonds*. Paris: Cahiers du Cinéma — Éditions de l'étoile 2006; Emma Wilson, *Alain Resnais*. Manchester — New York: Manchester University Press 2006; Jean Regazzi, *Le roman dans le cinéma d'Alain Resnais. Retour à Providence*. Paris: L'Harmattan 2010.

svou hlubokou znalost rozsáhlé resnaisovské literatury (a předkládá také klasifikaci různých přístupů k „psaní o Alainu Resnaisovi“, s. 18–31), východiskem úvah se pro ni stávají názory André Bazina formulované na počátku padesátých let: Bazin ve své „obhajobě filmových adaptací“ (1952)³⁾ poukázal na „nečistotu“ (*impureté*) filmu spočívající v jeho propojenosti s literaturou a divadlem. V návaznosti na Bazinovy podněty a na další rozpracování konceptu „nečistého umění“ (resp. hybridity umění) ve francouzské filmové reflexi (Alain Badiou, Denis Lévy, Elisabeth Boyerová)⁴⁾ formuluje Rudolphová své vlastní, velmi široké pojetí, které jí umožňuje pojmut vývoj Resnaisova díla jako sled několika způsobů inscenování „nečistoty filmu“ (s. 32–62). Ona „nečistota“ přitom představuje nejen teoreticky založený konstrukt a heuristický nástroj — autorka vychází též z předpokladu, že Resnais soustavně realizoval (byť zřejmě ne zcela uvědoměle) její „umělecké zkoumání“ (mj. s. 58, 170, 242). Tím se ovšem ve svých výkladech dostává na poněkud tenký led spekulací o subjektu tvůrce, které se snaží podložit Resnaisovými výroky, jež bohatě cituje.

Při rozpracovávání svého východiskového konceptu se Rudolphová příznačně vyhnula tomu, co Denis Lévy nazývá původní, „vrozenou“ nečistotou filmu.⁵⁾ Ta má vyplývat z faktu, že „filmová kamera je záznamový aparát, a proto je vždy zaměřena na nějaký objekt. Divák tedy v první řadě vidí nikoli film, nýbrž to, co je filmováno. Film [...] je proto vždy znečištěn předváděním reality“ (s. 53). Proti tomu autorka vyzdvihuje (zřejmě právem) zásadní konstruovanost a „umělost“ Resnaisových filmů, důraz na formálně-estetické ztvárnění, který obrací pozornost na vnímání filmu jako filmu, zatímco vyprávěné příběhy jsou většinou jednoduché a málo propracované

(s. 56). Pojem původní nečistoty filmu je proto u Rudolphové reinterpetován: je zdůrazněna reflektovanost vztahu k filmovanému objektu, „inscenace skutečnosti“ (s. 58). Jistě je tak vystižen jeden z podstatných rysů Resnaisových filmů, na druhé straně se však s výchozím konceptem zachází poněkud svévolně. Tento typ nečistoty autorka primárně spojuje s dokumentárními filmy z let 1948–1958. Hrané filmy se v pojetí Rudolphové dělí do dvou hlavních fází. Filmy z let 1959–1976 charakterizuje literární nečistota, spočívající ve specifickém propojení literárního a filmového vyprávění (které ovšem příznačně nemá podobu adaptací literárních děl). Třetí perioda (od roku 1980) je pak ve znamení divadelní nečistoty, která se projevuje důrazem na inscenaci jako prostorovou organizaci znázorňovaného dění. Důležité nyní je, nakolik toto teoreticky podložené rozvržení prokazuje svou adekvátnost a produktivnost při výkladech o jednotlivých dílech, resp. zda může být bází pro poznání určitých jejich podstatných rysů, které se při uplatnění jiných přístupů neodhalují.

Aplikaci načrtnuté koncepce jsou věnovány tři hlavní oddíly monografie, které vždy zahrnují analýzy filmů v chronologickém pořadí spolu se stručnými shrnujícími poznámkami. V kapitolách, jež se zabývají ranými dokumentárními, či spíše esejistickými filmy (s. 63–101), autorka přesvědčivě dokládá, že zásadní důležitost v nich získává mediální reflexe vztaženosti filmového obrazu k objektu (s. 67), přičemž jsou sledovány i relace mezi různými „skopickými režimy“ (film, fotografie, malířství) a poukazuje se na konstruovanost dokumentárního filmového obrazu (s. 89); i když film vychází z reality, ukazuje nakonec imaginární prostor (s. 91). Ve spojitosti s tím vystupuje do popředí většinou opomíjený zakázkový průmyslový film *PÍSEŇ O STYRÉNU* (Le

3) Srov. André Bazin, *Obhajoba filmových adaptací*. In: Jaroslav Brož — Ljubomír Oliva (eds.), *Film je umění*. Praha: Orbis 1963, s. 202–220.

4) Srov. např. Alain Badiou, *Petit manuel d'inéthétique*. Paris: Seuil 1998.

5) Denis Lévy, *Cinéma, art impur*. In: Jacques Aumont (ed.), *Le septième art. Le cinéma parmi les arts*. Paris: Éditions Léo Scherer 2003, s. 119–124.

chant du styrène, 1958); Rudolphová věnuje nemalé úsilí na to, aby ukázala, že zde spektakulární formát Cinemascope a veršovaný komentář činí z popisu výrobního procesu cosi jako hrdinský zpěv, který je současně ironizován (s. 93–97).

Analýza druhé fáze Resnaisovy tvorby jako periody literární nečistoty filmového vyprávění (s. 102–167) je spojena s většími problémy. Komplikaci tu tvoří nejen velké množství dosavadních rozborů a výkladů, které jsou na některé filmy navrstveny, ale také fakt, že vazba daných filmů na literaturu je evidentní; scénáře k nim vesměs psali známí spisovatelé, často představitelé tzv. nového románu. I když autorka uvádí mnoho pozoruhodných postřehů o jednotlivých filmech, snaha postihnout specifiku Resnaisova filmového zacházení s literárností, resp. způsobu propojení literárního a filmového vyprávění, většinou ústí jen do obecných tvrzení. Poukazuje se na to, že filmový divák se dostává do stejné pozice jako čtenář, neboť si sám musí konstruovat příběh, který se odehrává až v jeho mysli (s. 129, 134), a rovněž jsou zdůrazňovány podobnosti, jež charakterizují proces vzniku literární i filmové fikce (s. 162). Poněkud spekulativně působí tendence pojímat znázorňované dění jako metaforu vytváření filmu. Tak je fungování stroje času ve snímku *MILUJI TĚ, MILUJI TĚ* (*Je t'aime, je t'aime*, 1968) označeno za ekvivalent filmového natáčení, protože se v obou případech operuje se sledem nechronologických fragmentů (s. 144), nebo je protagonista *PROZŘETELNOSTI* (*Providence*, 1976), spisovatel Clive, označen za režiséra, který ztratil kontrolu nad svým filmem (s. 156). Zároveň se do takto vymezeného rámce jen obtížně zařazují takové filmy, jako je *STAVISKY...* (1974).

Třetí perioda Resnaisova filmového díla pak pro Rudolphovou představuje závažnou výzvu (s. 168–237), neboť jedním z jejích evidentních cílů je doložit významnost filmů, které — jak autorka sama připouští — jsou často přijímány jako staromódní či anachronické (s. 168). Zjevná diva-

delnost většiny z těchto filmů, podložená volbou předloh a projevující se ve způsobu ztvárnění, vcelku přirozeně vedla k vyzdvížení „divadelní nečistoty filmové inscenace“ (s. 168). Nosnost svého přístupu podporuje autorka tím, že pod pojem „divadelní nečistoty“ zahrnuje několik rysů: Jednu složku tvoří zálibně předváděný rys umělosti a „kulisovosti“; jak ukazuje zejména důkladný rozbor filmu *MÉLO* (1986), pečlivé dodržování divadelních konvencí produkuje distanci, jež podněcuje k reflexi o specifice filmu (s. 200). Druhým význačným aspektem je divadelnost jako hraní sociálních rolí; do centra pozornosti se dostává představování a odhalování společenských konvencí a opakujících se mechanismů lidského chování (s. 173–174 aj.).⁶⁾ Zdůrazněné konvence a klišé tak nakonec odkazují k tomu, co je všem známo z každodenního života. Mj. na *STARÉ ZNÁMÉ PÍSNÍČCE* (*On connaît la chanson*, 1997) autorka ukazuje, jak se umělá „společenská hra s přesně rozdanými kartami“ (s. 222) paradoxně převrací v dění, které „každému připomíná něco z jeho vlastního života“ (s. 224).

Celkově lze říci, že zajímavost monografie Sophie Rudolphové spočívá především v tom, že autorka soustředěně hledá klíč, který by umožnil pojmout dílo Alaina Resnaisa jako rozvíjející se jednotný celek, a přitom ji stanovený rámec neomezuje v úsilí o komplexní interpretační uchopení jeho polysémantických filmů. K tomu přistupuje ještě promyšlené formální zpracování, neboť Rudolphová — vlastně v souladu s ústředním konceptem „nečistoty“ — komponovala pojednání o Resnaisovi při zachování vědeckých standardů podle principů hudební sonáty: od „expozice“ přes tři varianty „provedení“ po „reprízu“ a „kódu“.

Publikace vydaná v Bratislavě představuje v řadě bodů určitý protipól ke starší práci Rudolphové. Zatímco její text se organicky vřazuje do mezinárodní tradice resnaisovských výzkumů (včetně výzkumů realizovaných v německojazyč-

6) Tomu také odpovídá obsazování stále stejných herců, kteří ztvárňují postavy obdobného typu.

ném prostředí), *Kinematografia mozgu* se ocitá v pozici první knižní práce vzniklé v česko-slovenském kontextu — a prezentuje se také jako „iniciační počín“, jehož hlavním cílem není úsilí o „novátorské přístupy k Resnaisovým filmům“ (s. 8). Shromážděny tu přitom byly studie slovenských a českých badatelů, ale také čtyři texty překladové, včetně klasického úvodu Alaina Robbe-Grilleta (s. 61–70) ke scénáři filmu LONI v MARIENBADU (*L'année dernière à Marienbad*, 1961). Zatímco Rudolphová hledá výchozí bod pro svou reflexi až u Andrého Bazina, *Kinematografia mozgu* se programově hlásí k proslulým vývodům Gillesse Deleuze, podle něhož Resnais „tvorí kinematografii, která už má jen jednu postavu, myšlení,“ a zakládá „kinematografii mozku“. ⁷⁾ V souvislosti s tím se pak výklady opírají především o pojmy, jako je myšlení, čas, paměť, vzpomínání nebo imaginace a imaginárno, které už tvoří ustálenou kostru resnaisovských interpretací. ⁸⁾

Konečně proti snaze o úplnost a rovnoměrnost, která charakterizuje přístup Rudolphové, stojí výběrovost a heterogennost; výslovný důraz se klade na uplatnění různých metodologických hledisek (s. 9). I když jsou do svazku zahrnuty i příspěvky o Resnaisových raných dokumentárních projektech (Mária Ferenčuhová, s. 11–23; Sylvie Lindepergová, s. 25–44) a na druhé straně o jeho pozdních dílech (k tomu podrobněji níže), do popředí se dostávají texty, které se vztahují k jednotlivým filmům z nejslavnější etapy jeho tvůrčí dráhy, k filmům, u nichž se nabízejí filozoficky založené interpretace či možnost analýzy formálních struktur. Předmětem takto zaměřených výkladů se tak stávají zejména snímky HI-

ROŠIMA, MÁ LÁSKA (*Hiroshima mon amour*, 1959), LONI v MARIENBADU a VÁLKA SKONČILA (*La guerre est finie*, 1966). ⁹⁾ Stranou ovšem bohužel zůstal film MURIEL NEBOLI ČAS NÁVRATU (*Muriel ou le temps d'un retour*, 1963). Dobově příznačná společenská angažovanost filmu (motiv alžírské války a jejích následků) možná poněkud zakrývá fakt, že se zde obdobně jako v dalších Resnaisových dílech z této doby rozvíjí komplexní reflexe, z níž (samozřejmě zjednodušeně řečeno) vyplývá zásadní platnost vzpomínek jako determinant současných prožitků — minulosti se nelze zbavit a nelze se jí vyhnout ani tím, že svévolně konstruujeme její alternativní verzi.

Bezpochyby podnětný je příspěvek Heleny Bendové (s. 121–132), která se zaměřila na jeden z Resnaisových nejvíce enigmatických filmů PROZŘETELNOST (*Provvidence*, 1976). Vystupuje pro ni jako typický příklad jeho „her myslí“, které se propojují s „hrami narace“; sledujeme „právě probíhající *mentální proces* vyprávění, jehož nespolehlivost plyne z rozštěpení mezi „běžící“ imaginací autora a jeho Já, které je někdy nemile překvapeno tím, co jeho imaginace vytváří“ (s. 124; zvýraznila Bendová). Srovnáme-li výklady Bendové s tím, co o PROZŘETELNOSTI uvádí Rudolphová, ¹⁰⁾ zjišťujeme, že jejich stanoviska jsou v řadě bodů blízká. Bendová se ovšem snaží své závěry podložit kognitivní argumentací (tendence k uplatnění narativních schémat při chápání skutečnosti a ustavování lidské identity), zatímco Rudolphová zdůrazňuje napětí mezi kreativní a destruktivní imaginací během konstruování příběhu (a vše vztahuje k paralelám mezi literárním a filmovým vyprávěním); v souvislosti se zmíněným napětím upozorňuje též na (Bendo-

7) Gilles D e l e u z e, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 147 a 242. Srov. též s. 248–253.

8) Je třeba říci, že s těmito pojmy operuje i Rudolphová, ovšem na nižší rovině, v závislosti na ústředním konceptu nečistoty filmu.

9) O prvním z těchto filmů píše Katarína Mišíková (s. 45–59), o druhém Miroslav Petříček (s. 71–78) a Juraj Mojžíš (s. 79–92), o třetím Miroslav Marcelli (s. 109–119).

10) Rudolphová ovšem zachovává titul PROVIDENCE, protože jej na základě Resnaisových vyjádření chápe jako nárazku na rodiště amerického spisovatele Howarda Phillipse Lovecrafta (s. 154, 163).

vou zcela opominutý) motiv stadionu se zadržnými politickými vězni jako „symbolického místa strachu“ (s. 159).

Juraj Oniščenko (s. 133–152) si pak v obecněji pojatém a náročně formulovaném textu klade za cíl postihnout vztahy mezi hlavními složkami resnaisovského univerza a vyzdvihuje afektivitu uplatňující se jako důsledek aktualizace minulosti. Svým způsobem zajímavým vybočením z hlavního směřování publikace se stávají dva překladové texty: Roland-François Lack (s. 93–108) podrobně sleduje manipulaci s městskou topografií ve filmu *VÁLKA SKONČILA*, François Thomas pak v rozsáhlém článku (s. 153–183) pojednává o americkém autorovi muzikálů Stephenu Sondheimovi jako Resnaisově „uměleckém dvojčeti“.

Povšimněme si ještě dvou závěrečných příspěvků, které hledají cestu k Resnaisově pozdní tvorbě. Zatímco Jan Křipač (s. 186–195) se věnuje především užívaným technikám a poukazuje na uplatňování divadelních prostředků spojené s rozrušováním divadelní iluze, David Čeněk (s. 197–209) vytváří efektní, ale argumentačně dobře podloženou paralelu mezi filmy *HIROŠIMA, MÁ LÁSKA* a *JEŠTĚ JSTE NIC NEVIDĚLI* (Vous n'avez encore rien vu, 2012) a v zásadě se tak blíží intencím Rudolphové — najít principy, které přes vnější rozmanitost spojují díla vzniklá v průběhu řady desetiletí do osobitého celku.

Kinematografia mozgu neusiluje o celkový pohled na Resnaisovo dílo a její čtenář se občas může poněkud ztrácet v předivu střídajících se a částečně se překrývajících výkladů. Jako připomenutí tvorby jednoho z nejvýznamnějších francouzských režisérů a dílčí příspěvek k interpretaci jeho filmů je ale nepochybně užitečná.¹¹⁾

Petr Mareš

11) Tato recenze vznikla v rámci Programu rozvoje vědních oblastí na Univerzitě Karlově č. P13 Racionalita ve vědách o člověku, podprogram Kultury jako metafory světa.