

LEO RAJNOŠEK

FILMY A TVŮRCI

V roce 1965 začalo pražské nakladatelství Orbis vydávat edici *Filmy a tvůrci*. Soudě podle programu, má to být řada monografických knížek o nejvýznamnějších zjevech světového i našeho filmu, ale i tématické a shrnující publikace o směrech, proudech a tendencích filmového vývoje.

Úvodní svazek 3½ uspořádal Jiří Janoušek (261 stran). Poněkud atraktivní název se vztahuje k té části publikace, kterou zřejmě též autor považoval za nejdůležitější, totiž ke scénářům tří celovečerních a jednoho středometrážního filmu. Skutečně, na základě prvního svazku by bylo možné usuzovat, že se edice zaměří především na vydávání filmových scénářů. Přesto chce být 3½ komplexnějším pohledem na současný český film: scénáře jsou doplněny autorskými explikacemi režisérů, jejich poznámkami k problémům současného filmu, jakými kritickým panorámamem a konečně biografickými údaji. Knížka se nesnaží o vyčerpávající syntetické studie: spíš nechává obraz naší filmové současnosti otevřený a je volnou tribunou mladých režisérů, kteří tu uvádějí své názory s vědomím jejich diskutability. I když tento postup má své nedostatky, domnívám se, že pro seznámení s otázkami časem dosud neprověřenými je to metoda víc než vhodná. Zárukou, že kniha podá skutečně přehled současné mladé tvorby, má být výběr režisérů. Jsou to Chytilová, Forman, Jirěš a Juráček, tedy autoři, kteří dosáhli úspěchu díky vymykajícím se z tradice a kteří výrazně reaguji na současné proudy evropského filmu. Tyto špičky nastupující generace by ovšem bylo třeba doplnit jinými, jako Schorm, Menzel, Němec, Passer. Ačkoli jsou úvahy režisérů mnohdy poznamenány jistou subjektivitou a jindy též jistou provokativností (což ovšem bývá průvodní zjev mnoha nových myšlenek), podávají tyto výroky ucelený obraz o tom, že současná mladá tvorba v české kinematografii se vyznačuje značnou celistvostí jak v základních estetických názorech, tak v uměleckých metodách.

Jedním ze základních problémů, s nimiž se každý z uvedených režisérů po svém vyrovnává, je nepochybný vliv „filmu — pravdy“ na jejich tvorbu. Tento vliv je snad větší, než si většina tvůrců přiznává (soudě aspoň podle jejich hodnocení tohoto směru, které je v podstatě značně kritické). V každém případě je ovlivnění jejich technikou a metodami „filmu — pravdy“ velmi podstatné zejména v prvních filmech Chytilové, Formana i Jirěše; a tyto metody se nezapřou ani v jejich dalších dílech, ať už jde o používání skryté či quasiskryté kamery, o kontaktní zvuk, druhotné pak o používání neherců, zdůrazňování improvizace atd. Přesto se režiséři od „filmu — pravdy“ distancují v základní otázce angažovanosti a odpovědnosti umělce za jeho dílo; je možno přijmout metody, avšak nelze se skrývat za anonymitu umožňovanou objektivistickým záznamem skutečnosti. Tento názor ovšem patří mezi věčné pravdy: otázka metody je v podstatě druhotná, záleží především na osobnosti a schopnostech umělce, na tom, jak a k čemu metody použije. Z tohoto hlediska není „film — pravda“ směr samospasitelný, ale pokud je to směr, který může v určitém ohledu lépe než jiné navodit dojem autenticity, není důvodů jeho metod nevyužít, pokud usiluje umělec právě o maximální autenticitu. Prakticky využívají metod „filmu — pravdy“ všichni mladí režiséři, ať už jsou jejich teoretické názory jakékoliv.

„Film — pravda“ oživil též otázku již dříve tolikrát řešenou, dilema herec — neherec. Jak známo, zabývaly se touto otázkou mnohé směry minulosti, a to právě ty, které usilovaly o autenticitu: řešil ji zrovna tak Ejzenštein jako italští neorealisté. A jak známo, vývoj směřoval vždy v podstatě k přechodu od neherce k herci. Neherec představuje velké lákadlo svou bezprostředností, i když je nepochybně omezen vlastním typem. Řešení dilematu mladými filmaři je zajímavé tím, že rovněž sleduje zmíněnou cestu od neherce k herci (což se nejmarkantněji projevuje u Formana), avšak s kompromisem: z neherce se vlastně stává „herec“, vystupuje v dalších a dalších filmech, ovšem pouze jako herec určitého a vždy těžšího typu. Tato snaha spojit bezprostřednost neherce s jistou hereckou rutinou je zatím (zejména opět u Formana) bezesporu úspěšná.

A konečně třetí zajímavou otázkou je problém smyslu scénáře a podílu improvizace na konečné podobě díla. Zatímco Chytilová považuje improvizaci za základní tvůrčí postup, je Forman poněkud zdrženlivější (rolišuje „stylizovaný“ film a film „ve smyslu cinéma —

verité“) a Juráček už vůbec protestuje proti tomu, aby se „z improvizace dělal mýtus“. Přes tyto zdánlivé neshody však nakonec zjistíme, že všem režisérům jde o totéž: nepovažovat scénář za normu, ale spíše za podnět či souhrn podnětů, které je třeba realizovat metodou v podstatě improvizací.

Odpor režisérů k mechanické realizaci filmu podle scénáře předem připraveného do posledního detailu je pochopitelný; domnívám se však, že takovýto druh filmové tvorby vůbec neexistuje. Už převádění literárních podnětů scénáře na vizuálně akustické prvky filmu vyžaduje jistou improvizaci: v tomto směru se nejpřesněji vyjadřuje Juráček, který pojem „improvizace“ ztotožňuje s tvůrčím procesem vůbec. Na druhé straně je chápání improvizace jako procesu příliš snadno ovlivnitelného okamžitými dispozicemi (např. dnešní snídání — Chytilová) přehnané. Takováto improvizace se může projevit v detailech, nikoli však v podstatě, o čemž svědčí ostatně také srovnání scénářů Chytilové s jejími filmy.

Všechny tyto názory mají být jen doplňkem k hlavní části knihy, čtyřem filmovým scénářům. Četba scénáře ovšem nemůže nahradit shlédnutí filmu; pokud však film známe (jako v těchto případech), stává se scénář zajímavým předmětem srovnávání, dává představu o skutečném tvůrčím přínosu režiséra, a pokud je sám svébytným uměleckým dílem (zejména scénáře k Formanovi Černému Petrovi, Jirešovu Křiku a Juráčkově Postavě k podpírání!), poskytuje zajímavou paralelu postizitelnosti slovní metafory obrazem.



Jestliže se 3/4 zabývá spíše nadhazováním problémů než jejich řešením, pak další dva svazky (Ado Kyróu, Luis Buñuel, 185 stran; M. Bessy, Orson Welles, 147 stran) mají zcela jiný charakter: jsou to monografické studie esejistického charakteru, doplněné rovněž ukázkami scénářů, dokumenty, výpověďmi režisérů, kritikami, filmografií a bibliografií. V kontextu české filmové literatury působí obě knihy poněkud nezvykle: tato literatura totiž zrovna neoplyvá brilantní esejistickou tvorbou, jíž jsou obě knihy vzornými ukázkami.

Kyróuova monografie o Buñuelovi je senesa duchem kongeniality: surrealistu Kyróu vykládá surrealistu Buñuela surrealisticky. Tento přístup je patrný od první stránky: už „prehistorie“ a kapitola o Buñuelově mládí obsahují množství detailů zdánlivě nepodstatných, kterým Kyróu nicméně přikládá značný význam — např. smysl bubnu jako nejvzrušivějšího zážitku Buñuelova mládí. Ačkoliv je nám tento Kyróuův přístup celkem cizí, nelze mu upřít značnou přitažlivost, zvyšovanou nadto dokonalou znalostí Buñuelova života, díla a zejména uměleckých názorů. Dají se tedy Kyróuovy surrealistické názory přijímat i jako varianta názorů Buñuelových. Tento aspekt nabývá na důležitosti, když Kyróu začíná vysvětlovat a hodnotit Buñuelovy filmy. Bohužel nadšené Kyróuovo stanovisko do značné míry potlačuje relativní kvalitativní hodnocení filmů a staví je všechny jaksi do jedné roviny. Fakticky to není недостаток monografie: autor totiž předpokládá u čtenáře poměrnou znalost Buñuelova díla a ponechává tedy na čtenáři, aby si mnohé závěry vyvodil sám. Kyróuovy myšlenky jsou většinou spíše nárysy a náznaky, surrealistické podněty k asociacím. Taková metoda je jistě přitažlivá v zasvěceném prostředí, stává se však problematickou v ČSSR, kde se z Buñuelových filmů promítaly jen tři (To je úsvit, Viridiana, Deník komorné). Pokud se tedy čtenář spolehne na Kyróuovu reprodukci Bouřlivých výšin, Robinsona či Zločinného života Archibalda de la Cruz (v textu Pokus o zločin), aniž je může doplnit shlédnutím filmů, získá velmi skreslené představy jak o námětu, tak o smyslu díla.

Určitá problematičnost (v téže kontextu) leží také v jisté subjektivní jednoznačnosti, která opět vyplývá z Kyróuova surrealistického výkladu a která mnohdy hraníči s imputováním Kyróuových názorů Buñuelovi. Tak výklad Nazarína, jednoho z nejlepších Buñuelových filmů, je nejen velmi povrchní (s odvoláním na obecnou znalost díla), ale jednostranným ateizováním smyslů díla značně schematizuje.

Skutečná myšlenková podnětnost Kyróuovy monografie vynikne teprve v souvislosti s dílem i nám známým, Viridianou: pohled na tento film je značně obohacen právě autorovým surrealistickým stanoviskem, zejména upozorňováním na smysl a původní účel četných symbolů, jejichž chápání je v naší situaci poměrně obtížné.

Větší význam nežli hodnocení filmů má hledání zdrojů a motivů Buñuelova autorského stylu. Kromě zmíněného surrealismu, který je ovšem prvkem určujícím a sjednocujícím, jsou to motivy náboženské (či spíše protináboženské), erotické, motivy ukrutnosti a černého humoru. Všechny tyto prvky jsou typické pro celé Buñuelovo dílo. Kyróu je vyvozuje převážně už z dětských zážitků. Mohli bychom hledat jejich kořeny též jinde, avšak už samotná klasifikace zmíněných rysů znamená jistý přínos v naší situaci, kde se podrobnějším rozbořením Buñuelovy autorské osobnosti zabýval jedině Jiří Němec (Revolta a poesie v díle Luise Buñuela — Světová literatura 1964, č. 3).

Mimořádně zajímavý je též výběr kritik, textů a dokumentů, Buňuelových výroků a interviewů. Třežbaže jsou i tyto texty nutně poznamenány autorským subjektivismem (některé výroky si odporují — např. výroky o Nazarinovi), doplňují vhodně monografii, potvrzujíce zároveň její zasvěcenost. Vedle toho otevírají neznámý pohled na Buñuela jako autora surrealistické prózy — i když velmi kusý.

Zvláštní kapitolou jsou úryvky scénářů. Jestliže v 3/4 měly smysl hlavně jako materiál srovnávací, pak zde tento smysl ztrácejí. Pokud mají sloužit jako doklady Kyrourových názorů, jsou to — snad kromě Andaluského psa — doklady neprůkazné, a to jak pro svou fragmentárnost, tak zejména proto, že nemohou v nejmenším postihnout charakter Buñuelovy filmovosti. Můžeme jen opakovat, že podstatnější smysl by tyto ukázky získaly jen při znalosti filmů. Takto zůstávají na úrovni kuriózní náhrázky.



Monografie M. Bessyho Orson Welles je v lecčems srovnatelná s Kyrourovým Buñuelem. I když nemá její surrealistickou výlučnost, podobají se obě knížky vybroušeným stylem, který nám může místy připadat dokonce jako jisté estétství. Bessy však zkoumá Wellesovu osobnost tématicky: nesleduje ani tak biografickou chronologii, jako spíše zkoumá Wellese z různých aspektů, uměleckých i osobních. Rozebírá v samostatných kapitolách jeho styl, výběr postav i témat, vztah ke skutečnosti, ale i vztah k ženám, přátelům, penězům atd. Výsledkem je velice komplexní portrét, i když, zejména v osobních kapitolách, okořeněný jistou senzačností. Leč patrně též ona senzačnost patří k složkám Wellesovy osobnosti.

Nelze bohužel než opakovat, co už bylo řečeno u Kyroura: i tato monografie předpokládá znalost Wellesových filmů. Kyrour podával výklad Buñuelových filmů, i když surrealistický; Bessy filmy jen glosuje, takže docházíme k paradoxní situaci: dovídáme se mnohé okolnosti kolem filmů, ale nevíme nic o filmech samotných, nepočítáme-li ovšem přestručně charakteristiky a úryvky scénářů, které — stejně jako u Buñuela — jsou jistě zajímavé, ale jen jako doplněk, nikoli náhrada filmu. Bessy vyvozuje mnohé soudy z letmých odkazů na pasáže či celé filmy. Českému čtenáři pak nezbyvá, než tyto názory apriorně přijímat bez možnosti konfrontace s materiálem. Bez ohledu na tuto skutečnost má publikace význam jako jediná možnost seznámení se s osobností, která sice už dávno patří mezi špičky světových filmařů, ale o níž se v ČSSR publikovalo velmi málo.

Pokus Bessyho o vystižení Wellesova autorského typu se může srovnat s Wellesovými názory obsaženými v dokumentech. I z tohoto jistě kusého srovnání vyplyne pocit serióznosti práce Bessyho. Výběr dokumentů je pořízen tak, aby zabíral nejrůznější otázky filmového umění: Wellesův portrét se doplňuje názory zastánce klasického plátna a odpůrce různých „širokých“ systémů, což je důvod k zamyšlení, neboť tyto myšlenky zřejmě nemohou být považovány za projev prostého tradicionalismu: Welles už v Občanu Kaneovi používal např. hloubkové ostrosti, tedy metody s oblibou uplatňované právě současnými mladými režiséry, filmem — pravdou atd. Stejně tak Wellesovy názory na primérní funkci spisovatele-autora námětu a scénáře před režisérem se pozoruhodně podobají myšlenkám vysloveným Pavlem Juráčkem v 3/4 a spojují tohoto „klasika“ filmu s nejmłodší současností.

Závěrem se dá k prvním svazkům edice *Filmy a tvůrci* vyslovit uspokojení nad jejich odbornou úrovní, k čemuž se připojuje též uspokojení nad úrovní výtvarnou: četný obrazový materiál vhodně doplňuje texty a zejména v prvním svazku vyvolává živé asociace komentovaných scén. V ostatních dvou svazcích pak podává aspoň kusé pohledy do filmů.

