

**Julio García Espinosa**

## **K nedokonalému filmu**

Dnes je dokonalý film (zvládnutý po technické a umělecké stránce) téměř vždy filmem zpátečnickým.

Největší pokušení, které v současnosti pocítuje kubánský film, (když dosahuje svého cíle - kvalitního filmu, filmu, který má kulturní význam uvnitř revolučního procesu), je právě touha změnit se v dokonalý film.

„Boom“ latinskoamerického filmu, s Brazílií a Kubou v čele, je podle ohlasů a dobrého mínění evropské intelektuální vrstvy v současné době srovnatelný s někdejší vřelým přijetím latinskoamerické románové tvorby.

Proč nám tleskají? Bez pochyby se v této oblasti dosáhlo jisté kvality. Bez pochyby zde máme jistý politický oportunismus. Také není pochyb o tom, že je zde jistá vzájemná souhra. Ale bez pochyby je tu ještě něco navíc.

Proč se staráme o to, aby nám tleskali? Není jedním z pravidel umělecké hry uznání veřejnosti? Nerovná se evropské uznání na umělecké úrovni uznání světovému? Cožpak to, že se dílům realizovaným v rozvojových podmínkách dostalo tak samozřejmého uznání není ku prospěchu umění a našemu lidu?

Je zvláštní, že motivace těchto nepokojů, což je nutné ozřejmit, není pouze etického řádu. Je spíše, a především, estetickým, pokud je vůbec možné takto vyznačit hranici mezi oběma termíny.

Když se ptáme sami sebe, proč jsme právě my filmovými režiséry a ne ti jiní, tedy diváci, není tato otázka způsobena pouze obavou etického řádu. Víme, že jsme filmovými režiséry, protože jsme patřili k menšině, která měla čas a potřebné podmínky k tomu, aby se mohla rozvíjet v samotné umělecké kultuře. Také proto, že materiální zdroje kinematografické techniky jsou omezené a proto přístupné jen někomu a ne všem. Ale co se stane, jestliže budoucnost znamená zobecnění univerzitního vzdělání, jestliže ekonomický a sociální rozvoj redukuje počet pracovních hodin, jestliže evoluce kinematografické techniky (což už je jasně patrné) umožňuje, že přestává být privilegiem několika málo jedinců? Co se stane, jestliže vývoj videopásky vyřeší nevyhnutelně omezenou kapacitu laboratoří, jestliže televizní přístroje a jejich schopnost nezávisle „projektovat“ z centrální základny způsobí, že už nebude nutné stavět filmové sály? Jde tedy nejen o akt sociální spravedlnosti (možnost, že by všichni mohli natáčet), nýbrž se jedná také o velmi důležitý fakt pro uměleckou kulturu: jde o možnost vykoupit bez zábran a pocitů viny nějaké sociální třídy skutečný smysl umělecké aktivity. Jedná se tedy o to, že umění můžeme vnímat jako „nezaujatou“ lidskou aktivitu. Že umění není práce. Že umělec sám není pracovníkem.

Pocit, že to tak je a nemožnost to důsledně praktikovat, znamená agónii a zároveň i farizejství celého současného umění.

Ve skutečnosti existují obě tendence. Ti, kteří se umění snaží realizovat jako „neustrannou“ aktivitu a ti, kteří se umění snaží ozřejmit jako aktivitu „zaujatou“. Jak jedni, tak i druzí jsou ve slepé uličce.

Kdokoliv provozuje uměleckou aktivitu, ptá se v určité chvíli, co je smyslem toho, co dělá. Samotný fakt, že se tento neklid objevuje, dokazuje, že existují faktory, které jej způsobují. Faktory, které zároveň ozřejmují, že se umění nerozvíjí svobodně. Ti, kteří trvají na tom, že umění nemá specifický význam, pocítují morální tíhu svého egoismu. Ti, kteří se snaží mu nějaký význam přiřknout, kompenzují si společenskou přízní své špatné svědomí. Nezáleží na tom, že se prostředníci (kritikové, teoretikové atd.) snaží ospravedlnit jedny i druhé případy. Prostředník je pro současného umělce jeho aspirinem, uklidňující pilulkou, ale

stejně jako tato pilulka, i prostředník zbavuje bolesti hlavy jen přechodně. Nicméně je jisté, že umění jako rozmarný ďáblík stále bez zájmu přiklání hlavu jednou k té, podruhé k jiné tendenci.

Bez pochyby je jednodušší definovat umění tím, co není, než tím, co je, pokud se vůbec dá mluvit o konečných definicích nejen pro umění jako takové, nýbrž pro jakoukoliv životní aktivitu. Duch rozporuplnosti nakazí vše a už nic ani nikdo se nenechá uzavřít do rámu, i kdyby byl ze zlata.

Je možné, že umění nám poskytne vizi lidské společnosti nebo lidské přirozenosti, a že zároveň jej nebude možné jako vizi lidské společnosti či přirozenosti definovat. Je možné, že v estetickém prožitku bude skrytý jistý narcismus vědomí; a sice v tom, že v sobě pozná nepatrné historické, sociologické, psychologické, filosofické a jiné vědomí; zároveň tento pocit nepostačuje k vysvětlení estetického prožitku.

Není umělecké přirozenosti bližší pochopit ji vlastní mocí poznávat? Znamená to tedy, že umění není „ilustrací“ idejí, které mohou být formulované filosofií, sociologií, psychologií? Touha každého umělce vyjádřit nevyjádřitelné není nic jiného než přání vyjádřit vizi tématu v termínech nevyjádřitelných jinými způsoby, než uměleckými. Možná, že poznávací moc umění svojí funkcí připomíná dětskou hru. Možná je estetický prožitek tím prožitkem, který nám dává pocítit funkční procesy (bez specifického závěru) naší inteligence a vlastní citlivosti. Obecně může umění stimulovat kreativní schopnosti člověka. Může operovat jako činitel neustálého vzrušení a přijmout změněný postoj k životu. Ale na rozdíl od vědy nás obohacuje způsobem, jehož výsledky nejsou specifické, nedají se aplikovat na něco konkrétního. Proto bychom mohli umění nazývat „nezaujatou“ aktivitou, mohli bychom říct, že umění není ve skutečnosti nějaká „práce“, že umělec je možná nejméně intelektuál ze všech intelektuálů.

Nicméně, proč umělec cítí potřebu ospravedlňovat se jako „pracovník“, jako „intelektuál“, jako „profesionál“, jako disciplinovaný a spořádaný člověk, tak jako v jiných výrobních oblastech? Proč cítí potřebu přehánět důležitost svého konání? Proč pociťuje potřebu mít kritiky – zprostředkovatele – kteří by ho bránili, omlouvali, interpretovali? Proč pyšně mluví o „svých kriticích“? Proč cítí potřebu dělat výjimečná prohlášení, jako by on byl tím skutečným vykladačem společnosti a lidské bytosti? Proč se považuje za kritika a vědomí společnosti, když ve skutečném revolučním procesu tyto funkce máme zastávat všichni, tedy lid? (I když tyto cíle mohou být implicitní, nebo, za určitých okolností i explicitní.) A na druhou stranu, proč se tedy spatřuje v potřebě omezovat tyto cíle, tyto postoje a charakteristické rysy? Proč zároveň klade tato omezení jako omezení nutná pro to, aby se dílo nestalo pamfletem nebo sociologickým esejem? Proč takové farizejství? Proč se chránit a získat si pověst jako pracovník, politik a vědec (tím se rozumí revolucionáři) a ne být připraven riskovat?

Ten problém je složitý. V zásadě se nejedná o oportunismus ani o zbabělost. Skutečný umělec je připraven riskovat, má-li jistotu, že jeho dílo nepřestane být uměleckým vyjádřením. Jediné nebezpečí, které nepřijímá, je to, že by dílo nemělo uměleckou kvalitu.

Jsou i tací, kteří přijímají a brání funkci „nezaujatého“ umění. Usilují o větší důslednost. Volí raději trpkost uzavřeného světa v očekávání, že historie jim dá zítra za pravdu. Ale ještě dnes si Giocondu nemohou vychutnat všichni. Neměli by být tak rozporuplní, tak odcizení. Ale ve skutečnosti tomu tak není, i když by jim takový postoj dal možnost nejučinněji se vymlouvat na osobní úrovni. Obecně vzato, pociťují sterilitu ve své „čistotě“, nebo se věnují šízravým bojůvkám, ale vždy jen v defenzívě. Dokonce mohou v opačném případě i odmítnout zájem nacházet v uměleckém díle uklidnění, harmonii, jistou vyrovnanost. A to tím, že vyjadřují nevyrovnanost, zmatek, nejistotu, což také nepřestává být „nestranným“ záměrem.

Co tedy znemožňuje provozovat umění jakožto „nezaujatou“ aktivitu? Proč je dnes tato situace citlivější než kdy předtím? Co je svět světem, to znamená, světem rozděleným do tříd, celou tu dobu byla tato situace skrytá. Jestliže se dnes přiosťčila, je to právě proto, že dnes se objevuje možnost překonat ji. Ne díky uvědomění, ne z vůle žádného umělce, nýbrž proto, že samotná realita začala odkrývat své symptomy (ani trochu utopické) skutečnosti, že „v budoucnu už nebudou žádní malíři, ale nanejvýš jen lidé, kteří se mezi jinými věcmi také věnují malbě.“ (Marx.)

Existence „nezaujatého“ umění ani nový a opravdový kvalitativní posun v umění není možný, jestliže se ve stejném okamžiku a jednou pro vždy neskončuje s „elitářským“ konceptem v umění. Náš optimismus mohou podpořit tři faktory: rozvoj vědy, sociální přítomnost mas a revoluční potence v současném světě. Žádný z těchto faktorů nepodléhá hierarchii a všechny jsou vzájemně provázané.

Proč se bojíme vědy? Proč máme strach, že by umění mohlo být rozdraceno evidentní produktivitou a užitečností vědy? Proč jen tento komplex méněcennosti? Je jisté, že si dnes přečteme s mnohem větším potěšením spíše dobrou esej, než nějaký román. Proč tedy s hrůzou opakujeme, že svět se stává stále zaujatějším, více prospěchářským, více materialistickým? Copak není skutečně úžasné, že by rozvoj vědy, sociologie, antropologie a psychologie mohl přispět k „očišťení“ umění? Copak objev vyjadřovacích prostředků (díky vědě) jako jsou fotografie a film, což neznamená znehodnocení jejich umělecké stránky, neumožnil tu největší „očistu“ v malbě a na divadle? Cožpak dnes věda tolik neanachronizuje „uměleckou“ analýzu lidské duše? Neumožňuje nám dnes věda osvobodit se od tolika upovídáných filmů plných skrývaček, což dalo vznik poetickému světu? S rozvojem vědy nemá umění co ztratit, naopak, může dobýt celý svět. Odkud se bere ten strach? Věda je obnažená před zraky umění a zdá se, že chodit po ulici bez šatů, není jednoduché.

Skutečná tragédie současného umělce tkví v nemožnosti provozovat umění jako menšinovou aktivitu. Říká se, že umění nemůže svádět bez spolupráce subjektu, který je nositelem zkušenosti. Samozřejmě. Ale co udělat, aby publikum přestalo být objektem a stalo se subjektem?

Rozvoj vědy, techniky, sociálních teorií a praktik na nejvyšším stupni umožnil tak jako nikdy předtím aktivní přítomnost mas v sociálním životě. V oblasti uměleckého života je více diváků než v jakémkoliv jiném momentě v historii. Je to první fáze v procesu „odstranění elitářství“. Teď se jedná o to, zda vznikají podmínky pro přeměnu těchto diváků v autory, to znamená nejen ve více aktivní diváky či ve spoluautory, ale ve skutečné autory. Jde o to ptát se, zda je umění skutečně aktivitou specialistů, zda je umění pro své nadlidské záměry možností pro pár vyvolených nebo možností pro všechny.

Jak svěřit perspektivy a možnosti umění prostému vzdělávání lidu, stejně jako divákům? Neznamená snad „vysokou kulturou“ definovaný vkus, který je někdy touto kulturou sám překonaný, pro ostatní společnost zbytek, který požívají a přežvykují ti, kteří nebyli pozvaní na oslavu? Nebyla tato kultura věčnou spirálou, která se navíc dnes stala neřestným kruhem? Tento pochybný styl a jeho optika toho, co je staré (mezi jinými), znamená snahu osvobodit tyto zbytky a zkrátit vzdálenost k publiku. Rozdíl je však v tom, že pochybný vkus je osvobozuje jakožto estetickou hodnotu, zatímco pro lid jsou stále ještě hodnotou etickou.

Ptáme se, zda je pro skutečně revoluční přítomnost a budoucnost nenapravitelné mít „své“ umělce, „své“ intelektuály, stejně jako buržoazie měla ty „své“. To skutečně revoluční od této chvíle neznamená snažit se přispívat k nadřazenosti těchto konceptů a menšinových praktik, spíše navždy pronásledovat „uměleckou kvalitu“ díla. Aktuální perspektiva umělecké kultury už neznamená možnost, aby všichni měli vkus těch několika vyvolených, nýbrž možnost toho, aby se všichni mohli stát tvůrci umělecké kultury. Umění bylo vždy potřebou

všech. Nikdy naopak nebylo možností pro všechny v podmínkách rovnosti. Zároveň s vysokým uměním pomalu začalo vznikat umění lidové.

Lidové umění nemá nic společného s takzvaným masovým uměním. Lidové umění potřebuje osobní, individuální vkus lidu; proto se ho také snaží rozvíjet. Masové umění, nebo umění pro masy naopak potřebuje, aby lid vkus neměl. Masové umění bude právě takové, když ho takové udělají masy. Masové umění je dnes uměním, které dělá několik málo jedinců pro masy. Grotowski říká, že dnešní divadlo má být menšinové, protože masové umění může dnes dělat film. Není to tak jisté. Možná dnes neexistuje menšinovější umění, než je právě film. Po celém světě film dnes dělá menšina pro masy. Možná právě film je umění, které více oddaluje spění moc mas. Masové umění je tedy umění lidové, umění, které dělají masy. Umění pro masy je, jak správně říká Hauser, produkce rozvíjená menšinou, aby uspokojila požadavek určité masy redukované na jedinou roli diváka, masy konzumní.

Lidové umění vždy představovalo nejméně vzdělanou složku společnosti. Ale tento nekultivovaný sektor dosáhl toho, že pro umění uchoval vysoce kultivované charakteristiky. Jedna z nich je např. ta, že tvůrci jsou současně diváky a naopak. Mezi těmi, kteří umění produkují a těmi, kteří je přijímají, neexistuje žádná jasně definovaná hranice. Vysoké umění v dnešní době také dospělo do této situace. Ta velká daň svobodě moderního umění není nic jiného než dobývání nového účastníka dialogu – samotného umělce. Z toho důvodu je zbytečné vynakládat úsilí v boji za to, aby buržoazie byla nahrazena masami jakožto novými potenciálními diváky. Tato situace, kterou udržuje lidové umění, a která je dobyta vysokým uměním, by se měla spojit a stát se dědictvím všech. Právě tento a žádný jiný by měl být tím velkým záměrem skutečně revoluční umělecké kultury.

Ale lidové umění v sobě nese i jinou, pro kulturu ještě více důležitou charakteristiku. Lidové umění se uskutečňuje jako určitá aktivita vycházející ze života. U vysokého umění je tomu naopak. Vysoké umění se rozvíjí jako jedinečná a specifická aktivita, což znamená, že se nerozvíjí jako aktivita, nýbrž jako realizace osobního charakteru. Krutou cenou je nutnost udržovat existenci umělecké aktivity zároveň s neexistencí této aktivity mezi lidem. Nebylo to snad příliš bolestivé omezování pro umělce a pro samotné umění, když usiloval o to, aby se realizoval na okraji dění? Cožpak to, že pomýšlíme na umění jako na sektu, jako na společnost uvnitř společnosti, jako na zaslíbenou zemi, kde bychom se mohli realizovat prchavě, na chvíli, na několik okamžiků, neznamená, že si vytváříme iluzi o tom, že uskutečňujeme-li se v plánu vědomí, zároveň se uskutečňujeme i v plánu existence? Zásadním odkazem lidového umění je fakt, že se uskutečňuje jakožto aktivita uvnitř života a že člověk se nemá uskutečňovat jako umělec, ale plněji – tedy ne jako umělec, ale jako člověk.

V moderním světě a hlavně v rozvinutých kapitalistických zemích a v zemích revolučního hnutí jsou patrné zneklidňující symptomy, zřejmé znaky, které předpovídají změnu. Řekli bychom, že se začíná objevovat možnost překlenout toto tradiční rozštěpení. Nejde o symptomy vyvolané vědomím, nýbrž samotnou realitou. Převážná část bitvy o moderní umění je fakticky vedena za „demokratizaci“ umění. Co jiného znamená dobývání hranic vkusu, umění pro muzea, jasně vytyčené hranice mezi tvůrcem a publikem? Co je dnes krása? Kde se nachází? Na etiketách polévek Campbell, na víku od koše na odpadky nebo v kreslených groteskách? Usilujeme dnes o věčnou hodnotu uměleckého díla? Co představují ty z kusů ledu vytvořené sochy, které se objevily na nedávných výstavách, a které se vzápětí, zatímco je veřejnost sleduje, rozpouštějí? Nepředstavuje to spíše požadavek o odstranění diváka, než samotného umění? Neexistuje mezi těmito malíři, kteří důvěřují komukoliv a už ne svým žákům úsilí o překročení hranice „elitářského“ umění, části realizace uměleckého díla? Nemají stejný postoj i skladatelé, jejichž díla poskytují posluchačům velkou svobodu? Cožpak není velkou tendencí moderního umění nechávat víc a víc diváka podílet se na díle? Jestliže se pokaždé stává větší součástí díla, kam se až dostane? Nepřestane v té chvíli být

divákem? Není to právě tohle, nebo nemá to být přinejmenším to jediné logické rozuzlení? Nepředstavuje zároveň kolektivistickou i individualistickou tendenci? Přistoupíme-li na možnost, že se zúčastní všichni, neakceptujeme tím také možnost individuální tvorby, kterou všichni disponujeme? Nemýlí se Grotowski, když mluví o tom, že divadlo dneška by mělo být menšinové? Není to právě naopak? Nemůže snad divadlo chudých ve skutečnosti znamenat divadlo větší rafinovanosti? Divadlo, které nepotřebuje žádnou druhotnou hodnotu, to znamená kostýmy, scénografii, líčení a dokonce ani scénář. Neznamená to, že se materiální podmínky nanejvýš zredukovaly a že z tohoto pohledu možnost dělat divadlo je na dosah všem? A neznamená to snad, když má divadlo pokaždé méně publika, že podmínky začínají dozrávat pro to, aby se stalo skutečným divadlem pro masy? Možná je tragédií divadla skutečnost, že do tohoto bodu své evoluce dospělo příliš brzy.

Když se díváme směrem k Evropě, mneme si ruce. Vidíme starou kulturu neschopnou dnes dát odpověď problémům umění. Ve skutečnosti jde o to, že Evropa nemůže už odpovědět na tyto problémy tradiční formou; zároveň je pro ni velmi těžké odpovědět způsobem úplně novým. Evropa už není schopná dát světu nový „ismus“, a nemá podmínky pro to, aby tyto „ismy“ smetla z povrchu zemského jednou provždy. Proto si myslíme, že nadešla naše chvíle. Konečně se ti zaostali mohou přestrojit za ty „učené“. To je naše největší nebezpečí, to je naše největší pokušení. Právě tohle je oportunismus několika takových z našeho kontinentu. Protože kvůli technickému a vědeckému zpoždění a nedostačující přítomnosti mas ve společenském životě může tento kontinent odpovědět ještě tradičním způsobem, to znamená znovu potvrdit koncept a „elitářskou“ praxi v umění. A možná tedy skutečným důvodem evropského potlesku některým našim dílům (ať už literárním nebo filmovým) bude jistá nostalgie, kterou vyvoláváme. Nakonec Evropan nemá žádnou jinou Evropu, ke které by mohl obrátit zrak. Nicméně třetí a nejdůležitější faktor ze všech, Revoluce, je přítomna v nás tak jako nikde jinde na světě. A právě ona je naší skutečnou příležitostí. Je to právě Revoluce, která umožňuje jinou alternativu, ta, která může nabídnout zcela novou odpověď, ta, která nám dovoluje jednou provždy skoncovat s menšinovými koncepty a praktikami v umění. Revoluce a revoluční proces je to jediné, co umožňuje úplnou a svobodnou přítomnost mas, protože tato přítomnost mas bude znamenat definitivní odstranění těsné dělby práce, rozdělení společnosti do tříd a sektorů. Revoluce pro nás znamená nejvyšší vyjádření kultury, neboť odstraní uměleckou kulturu jakožto útržkovitou kulturu člověka.

Současných odpovědí na jistou budoucnost, na tuto nespornou perspektivu, může být tolik, kolik je zemí na našem kontinentě. Každé umění a každý umělecký projev bude moci najít tu svoji, neboť jejich charakteristiky a dosažené úrovně se různí.

Která může platit zvlášť pro kubánský film?

Paradoxně si myslíme, že se bude jednat o novou poetiku a ne o novou kulturní politiku. O poetiku, jejímž skutečným koncem bude nicméně sebevražda; poetiku, která zmizí jako taková. Ve skutečnosti budou zároveň mezi námi existovat jiné umělecké koncepce (které navíc chápeme jako produktivní pro naši kulturu), tak jako existují malá venkovská vlastnictví nebo náboženství. Ale je jisté, že co se týče kulturní politiky, vyskytuje se vážný problém: filmová škola. Je správné dále vychovávat filmové specialisty? V této chvíli se to zdá být nevyhnutelné. A co bude naše věčná a zásadní vloha? Univerzitní studenti Filosofické fakulty? Neměli bychom se ptát, zda tato škola nebude mít omezenou existenci? O co se s touto školou snažíme – o budoucí potenciální umělce, specializovanou budoucnost veřejnosti? Neměli bychom se ptát, jestli od této chvíle můžeme udělat něco, co skončuje s tímto dělením na kulturu uměleckou a vědeckou? Co je skutečnou prestiží umělecké kultury? Odkud vzala tuto prestiž, která jí dokonce umožnila uchvátit pro sebe celý koncept kultury? Není založená na této obrovské prestiži, kterou požíval duch skrze tělo? Nepohlíželo se vždy na uměleckou kulturu jako na spirituální složku společnosti a na kulturu vědeckou

jako na její tělo? Cožpak tradiční zavrnutí těla, materiálního života a jeho konkrétních problémů se neobjevilo také proto, že věci ducha považujeme za vznešenější, elegantnější, vážnější, hlubší? Nemůžeme udělat něco pro to, aby se skoncovalo s tímto umělým rozdělením? Nemůžeme si od nynějška myslet, že tělo a tělesné záležitosti jsou také elegantní, že i materiální život je krásný? Nemůžeme snad porozumět tomu, že ve skutečnosti duše obývá tělo, stejně jako je duch přítomen v materiálním životě, tak jako je dno na povrchu (abychom použili také termíny přísně umělecké) a obsah ve formě? Neměli bychom tedy usilovat o to, aby naši budoucí žáci (tedy naši budoucí filmaři) byli samotnými vědci (samozřejmě aniž by přestali být umělci), sociology, lékaři, ekonomy, agronomy atd.? A neměli bychom usilovat o tu stejnou věc pro nejlepší pracovníky z nejlepších jednotek v zemi, pracovníky, kteří by se nejvíce překonávali ve vzdělávání, kteří by se nejvíce vyvíjeli politicky? Zdá se nám snad zřejmé, že by se mohl rozvíjet vkus mas, zatímco by existovalo rozdělení na tyto dvě kultury, zatímco by si masy skutečně neosvojily prostředky umělecké produkce? Revoluce nás osvobodila jakožto umělecký sektor. Nezdá se nám snad naprosto logické, že bychom to byli my sami, kdo by přispíval k osvobození soukromých prostředků umělecké produkce? O těchto problémech se bude přirozeně ještě hodně přemýšlet a diskutovat.

Nová filmová poetika bude především a nadevše poetika „zaujatá“, „zainteresané“ umění, film uvědomělý a odhodlaně „zaujatý“, to znamená film nedokonalý. „Nestranné“ umění, jako celou estetickou aktivitu, bude možné provozovat už jen tehdy, když bude existovat někdo, kdo dělá umění. Dnešní umění se bude moci přizpůsobit pracovní dani v zájmu toho, že by se práce přizpůsobila dani z umění.

Heslem tohoto nedokonalého filmu (není třeba jej vymýšlet, neboť se již objevilo) je: „Nezajímají nás problémy neurotiků, zajímají nás problémy jasnozřivých,“ jak by řekl Glauber Rocha.

Umění už nepotřebuje další neurotiky a jejich problémy. Je to právě neurotik, kdo stále potřebuje umění, kdo ho potřebuje jako zaujatý cíl, jako úlevu, alibi, anebo, jak by řekl Freud, jako sublimaci svých problémů. Neurotik může dělat umění, ale umění nemá proč dělat neurotiky. Tradičně se mělo za to, že problémy pro umění nepředstavují ti zdraví, ale naopak ti nemocní, nenormální, ne ti, kteří bojují, ale ti, kteří pláčou, ne ti jasnozřiví, nýbrž ti neurotičtí. Nedokonalý film tuto danost mění. Je to právě nemocný, a ne ten zdravý, kterému víc věříme, kterému více důvěřujeme, protože jeho pravda je očištěna utrpením. Nicméně utrpení a elegance nejsou synonyma. Ještě existuje jeden proud moderního umění, bez pochyb spojovaný s křesťanskou tradicí, který ztotožňuje vážnost a utrpení. Spektrum Margarity Gautier ještě stále ovlivňuje uměleckou aktivitu dneška. Pouze ten, který trpí, jen ten, který je nemocný, je elegantní a vážný, dokonce krásný. Pouze v něm poznáváme možnosti autenticity, vážnosti a upřímnosti. Je nezbytné, aby nedokonalý film skoncoval s touto tradicí.

Nedokonalý film nachází svého nového adresáta v těch, kteří bojují, v jejich problémech nachází svoji tematiku. V nedokonalém filmu jsou jasnozřiví ti, kteří myslí a cítí, že žijí ve světě, který mohou změnit. Ti, kteří jsou i přes všechny problémy a obtíže přesvědčeni, že ho mohou změnit, a to revolučním způsobem. Nedokonalý film tedy nemusí bojovat o to, aby si vytvořil „publikum“. Naopak, dá se říct, že v této chvíli existuje větší „publikum“ pro film této přirozenosti, než filmových tvůrců pro toto „publikum“.

Co po nás vyžaduje tento nový účastník dialogu? Umění plné morálních příkladů hodných následování? Ne. Člověk je spíše tvůrce než imitátor. Na druhou stranu, je to právě on, kdo nám tyto morální příklady může poskytnout. Může po nás žádat také dílo celistvější, úplnější; nezáleží na tom, zda bude plně nebo částečně mířit k inteligenci, pocitu nebo intuici. Může po nás chtít žalující film? Ano i ne. Ne, pokud je obžaloba namířena na ostatní, jestliže je obžaloba pojata tak, aby s námi soucítily ti, kteří nebojují. Ano v případě, že obžaloba slouží jako informace, svědectví nebo bojová zbraň pro ty, kteří bojují. Žalovat imperialismus

proto, abychom ještě jednou ukázali, že je špatný? Proč, jestliže ti, kteří bojují, už bojují hlavně jen proti imperialismu? Žalovat imperialismus, ale především v těch aspektech, které nabízejí možnost konkrétních bitev. Například film, který by žaloval ty, kteří bojují za ztracené kroky pochopa, nad kterým je třeba vynést rozsudek, bude krásným příkladem filmu-obžaloby.

Nedokonalým filmem rozumíme film, který především zachycuje vývoj problémů. To znamená pravý opak filmu, který se zásadně věnuje oslavování výsledků. Pravý opak soběstačného a kontemplativního filmu. Pravý opak filmu, který „krásně ilustruje“ myšlenky a koncepty, které jsme si už osvojili. (Narcistní postoj nemá nic společného s těmi, kteří bojují.) Ukázat proces vzniku neznamena analyzovat ho. V původním slova smyslu, analýza v sobě zahrnuje předběžný ucelený úsudek. Analyzovat problém znamená ukázat problém (ne jeho vývoj) ovlivněný úsudky, které a priori vytváří vlastní analýzu. Analyzovat znamená předem zablokovat možnosti analýzy účastníka dialogu. Ukázat vývoj problému znamená podrobit jej soudu, aniž bychom vyřkli rozsudek. Existuje druh žurnalistické praxe, který je založen spíše na komentáři než na samotné zprávě. Jiný druh této praxe poskytuje zprávy, které ale hodnotí prostřednictvím sestřihání nebo uspořádání stran v novinách. Ukázat vývoj problému je jako ukázat samotný vývoj zprávy bez komentáře, jako ukázat pluralitní vývoj informace bez toho, aby byla hodnocena. Subjektivní je výběr problému, který je podmíněn zájmem posluchače, tedy subjektu. Objektivní by bylo ukázat proces, který je objektem.

Nedokonalý film je odpovědí. Je však také otázkou, která bude nacházet své odpovědi v samotném vývoji. Nedokonalý film může použít dokumentární film nebo fikci, anebo obojí. Může využívat jeden žánr nebo druhý, anebo všechny. Může používat film jako pluralitní umění nebo jako specifické vyjádření. Nezáleží mu na tom. Tohle nejsou jeho alternativy ani jeho problémy a vůbec ne jeho záměry. Tohle nejsou ty bitvy ani polemiky, které by měl zájem osvobozovat.

Nedokonalý film může být také zábavný. Zábavný pro filmového tvůrce a pro svého nového posluchače. Ti, kteří bojují, nebojují na okraji dění, nýbrž uvnitř. Boj znamená život a naopak. Nebojuje se proto, aby se „potom“ mohlo žít. Boj si vyžaduje organizaci, což je organizace života. Dokonce i v nejextrémnější fázi jako je úplná a přímá válka, organizuje se život, což znamená organizovat boj. A v životě, tak jako ve válce, je obsaženo všechno, i zábava. Nedokonalý film se může bavit právě tím vším, co ho popírá. Nedokonalý film se nesnaží o exhibicionismus v dvojitým literárním smyslu toho slova. Není takový v narcistním smyslu, není ani filmem prodejným, to znamená, s výrazným zájmem předvádět se v sálech a místnostech k tomu určeným. Je třeba si uvědomit, že umělecká smrt vedetismu\* herců byla umění nakonec prospěšná. Není třeba pochybovat o tom, že odstranění vedetismu \* režisérů bude moci nabídnout podobné perspektivy. Právě nedokonalý film by měl od nynějška pracovat společně se sociology, revolučními vůdci, psychology, ekonomy atd. Na druhou stranu nedokonalý film zavrhuje služby kritiky. Funkci prostředníků a zprostředkovatelů považuje za anachronickou.

Nedokonalý film už nezajímá kvalita ani technika. Nedokonalý film se může dělat kamerou Mitchell, stejně jako osmimilimetrovou kamerou. To stejné se může dělat ve studiu, jako s partyzánskou jednotkou uprostřed pralesa. Nedokonalý film už nezajímá určený vkus a ještě méně „dobrý vkus“. Nezajímá ho už nacházet v umělcově díle kvalitu. To jediné, co umělce zajímá, je vědět, jak má odpovědět na následující otázku: Co udělá, aby překročil bariéru „učeného“ posluchače v menšině, který si stále klade podmínky na kvalitu jeho díla?

Filmový tvůrce této nové poetiky by v ní neměl spatřovat objekt osobní realizace. Také by měl být od nynějška činný jiným způsobem. Přes všechno by měl uspořádat svůj stav a touhu revolucionáře. Měl by se snažit uskutečňovat jedním slovem jako člověk a nejen jako umělec. Nedokonalý film nemůže zapomenout, že jeho zásadním cílem je zmizet jako nová poetika. Už nejde jen o nahrazení jedné školy jinou školou, jeden ismus jiným ismem, poezii

antipoezií; ve skutečnosti vyroste tisíc různých květů. Budoucnost je ve folklóru. Nepředvádějme už folklór s demagogickou pýchou, oslavným způsobem; předvádějme folklór spíše jako krutou obžalobu, bolestné svědectví, jako např. když byl lid nucen zastavit své umělecké utváření. Budoucnost bude bez pochyb patřit folklóru. Ale tehdy už nebude nutné nazývat ho folklórem, protože nic ani nikdo nebude moci znovu umrtvit tvořivého ducha lidu.

Umění nezmizí v ničem. Zmizí ve všem.

Havana, 7. prosince 1969.

Julio García Espinosa: *Por un cine imperfecto*, Cine cubano č. 66-67 (1971)

Přeložila **Gabriela Kaplanová**

### Julio García Espinosa

#### K nedokonalému filmu (dvacet pět let poté)

Občas myslím na příčiny, které nás, latinskoamerické filmaře, nutí teoretizovat. Možná by tou první příčinou byla snaha hodnotit nebo vysvětlit to, co děláme, a co, popravdě řečeno, má velmi málo co do činění s filmem dneška. Anebo snad, že množství kritiků a esejistů nás nutí vzdát se roztříštěnosti, která nás nedobrovolně ovládá. Anebo by hlavní příčinou byla snaha o všemožnou komunikaci; o naši společnou identitu velkého národa, která za svého času byla odhalena našimi průkopníky a kterou v padesátých letech proslavil Nový latinskoamerický film.

Text *K nedokonalému filmu*<sup>1</sup> vznikl pod vlivem tohoto úsilí a je poplatný své době. Začíná slovy: *“Dnes je dokonalý film (zvládnutý po technické a umělecké stránce) vždy filmem zpátečnickým”*. A končí: *“Umění nezmizí v ničem, zmizí ve všem.”*

Rozvedení těchto dvou tezí je rozvedením celé práce. Co v nich může nabývat platnosti? Text vznikl v roce 1969, tedy téměř před čtvrt stoletím. Šedesátá léta byla dobou, na kterou moje generace nemůže nikdy zapomenout. Najednou se zdálo, že svět mládne, kolonialismus se hrouť, je možná revoluce, pracující a studenti z vyspělých zemí vycházejí ze své nečinnosti, menšiny se nakonec smějí všem svým zármutkům, zvyky a umění se předělávají a předělávají nás. A později přichází největší utopie: věříme, že můžeme být šťastní, aniž bychom byli egoisti.

Nebylo tedy ničím zvláštním, že se umění rozplyne ve všem. Že se film rozběhne do všech koutů světa. Že každý člověk, díky novým technologiím, bude vlastnit kameru. A že hlavním kulturním počinem bude, aby nejen vyvolení, ale každý měl možnost dělat umění.

Avšak život není přímočarý.

Kinematografie nejenom že se nezmnohonásobovaly, ale ty existující (jako evropské) postupně pomasinaly. Nové umíraly při narození a ty, které byly živé ze snů, na vlastní kůži poznaly, že opravdu jde jen o sny.

Avšak úvodní stanovisko původního textu svoji platnost má.

V sedmdesátých letech kubánská revoluce nastolila socialismus, což znamená důkladnou reformu struktury závislosti a rozvojovosti. My filmaři jsme navrhli něco

<sup>1</sup> Julio García Espinosa: *Por un cine imperfecto*, Cine cubano č. 66-67 (1971), datováno v Havaně 7. 12. 1969, viz překlad Gabriely Kaplanové.



podobného v oblasti filmu. Ne však pouze z hlediska koncepčního, ale i praktického. Jestliže severoamerické sociální projekty (podle jejich statistik) nepočítaly s více než šesti sty milióny lidmi, tak nebylo možné, dle tohoto vzoru, dělat film bez toho, aby nebyl závislý na velkých a nenasytých pokladnách. Proto první a základní význam termínu *nedokonalý* bylo, nejradikálněji odmítnout neschopnost dělat film. Bez výhrad se měly točit filmy pomocí prostředků, které byly k dispozici. Nešlo o to pět chválu na bídu. Šlo o to zavrhnout myšlenku, že nejde dělat film, který nedisponuje vyspělými technologiemi. Když ty přicházely, byly vítány. Nebylo to čekání, čím jsme trpěli. Bylo třeba odmítnout kritérium, že není možné dělat film, který by nebyl zvládnutelný po technické stránce.

Jiným významem slova *nedokonalý* bylo nepřistoupit na vymezení dokonalého jazyka, tedy, jak by řekl Godard, nepřistoupit na estetickou diktaturu amerického filmu. Nešlo o dogma. Tímto jazykem se udělaly dobré filmy a dělají se stále. To není ten problém. Problém tkví v tom, že se podle něho měřil zbytek světa a ve skutečnosti se stával ne *jazykem svým*, ale *jazykem filmovým*. Což jasně řečeno znamená, že se nám jazyk nabízí jako něco dokončeného, dokonalého. Avšak umění, stejně jako život, neustále hledá vlastní identitu. Odtud pramení jeho význam a velikost. Umění, v tomto případě film, který našel vlastní identitu, je filmem mrtvým. Proto jsme také říkali, že film zvládnutý po umělecké stránce je téměř vždy filmem zpátečnickým.

To s čím jsme se nejvíce potýkali bylo, že *nedokonalý film* byl vlastně *filmem zaujatým*. Jestliže byl film nezajímavou činností člověka, nemožnost jeho provozování jako takového, nás v oné době nasměrovala ke všem druhům farizejství. Mysleli jsme si, že nejlepším způsobem, jak se zbavit farizejství, bude dělat důsledně a otevřeně zainteresovaný film, tedy film nedokonalý. Pouze tak jsme mohli doufat, že se film jednou stane nezaujatou činností člověka.

Bylo však evidentní, jak je tomu i dnes, že film nám sice působil potěšení z estetického hlediska, ale redukoval možnosti našeho kritického ducha; sice zjednodušoval komunikaci, ale omezoval naši nezávislost; mátl náš cit použitím novinek filmového jazyka. A za tím vším stálo největší farizejství: tím více je umění uměním, čím méně je vidět jeho obsah. Jednodušeji řečeno: čím více předstírá, že je nezaujatým uměním. Pro nás to znamenalo nestydaté oddělení formy a obsahu.

Odpovědět na tyto "podfuky" však bylo v rozporu s etikou. Spíše šlo o estetické hledání. Dělat jasné obsahy; nepokračovat v předstírání, že film je fikce; znovu se naučit, že film nepředělává skutečnost, ale je třeba dělat ho tak, jako by toho byl schopen. A jako by byl schopen něčeho mnohem víc. Především nepřipustit, že je pouhou "ilustrací", filmovým zpracováním literárních příběhů, nýbrž že by měl vyjádřit pravdivé filmové příběhy. Kromě toho největší touhou bylo dělat film za podmínek, které by byly nemyslitelné pro vyjádření jiného umění. Toto měla být ona výživná substance nové poetiky. Potom všem však film byl a stále je nejméně vyspělý ze všech umění.

Z čeho jsme vycházeli? Z jakého dědictví?

Latinskoamerický film třicátých a čtyřicátých let byl neodpustitelně omezován. Jeho obzor byl úzký a neustále se opakující. Jeho shovívavý pohled pouze zachraňoval kreolský humor a lidová hudba. Na druhé straně žádal příliš často po divákovi jeho soucit. Největším hříchem však bylo, že zaměňoval folklór s prostou identitou - nehybnou a vykryštalizovanou. Ale i tak byl filmem, který si získal největší podporu u diváků a dokázal, že latinskoamerický film může být živ ze svých obyvatel. Nicméně byl filmem "zdevastovaným". V padesátých letech z něho zbyly jenom trosky. Jak je zvykem, odmítnutí bylo úplné, niterné a plné vášně.

V případě Kuby se nám naskytovala příležitost v podobě socialistického realismu. Film však odolal pokušení. Snímky, které k nám přicházely byly (kromě pár výjimek) filmy manichejské a zcela zdomestikované. Ale byly mnohem expresivnější, než model, jaký nabízel americký film.

Avšak to, co nás nejvíce ovlivňovalo bylo, že kubánská revoluce žila, dýchala a sílila v zápalu pravé národní nezávislosti. A byl to zápal společný pro celou Latinskou Ameriku. Tedy bylo zcela přirozené, aby kubánský film od svých prvních pokusů sevřel řady s Novým latinskoamerickým filmem.

Co dělat? Prvním pojítkem byl italský neorealismus.

První kroky Nového filmu vedl tedy osvobozující symbol italského neorealismu. Byly to kroky zatížené nezpochybnitelnou autentičností. To, co je tak motivovalo, nebylo však přizpůsobení se. Neorealismus tady nebyl proto, aby se kopíroval. Byl stanoviskem pro změnu filmu a života. Nic tak nemohlo roznitit naše naděje a iluze, které jsme si dělali. Vztah byl tak plodný a důsledný, že jeho stopy lze sledovat v jakémkoliv díle latinskoamerické kinematografie. Nicméně v již pokročilých sedmdesátých letech realita našich zemí měla pramálo co do činění s poválečnou Itálií.

V našich životech duch reformy rostl, sílil a zhmotňoval se v konkrétním boji. Identita se hledala tak, že se zavrhovala ta, která se nám nabízela. A my filmaři jsme hledali a ztotožňovali s identitou, kterou jsme znali jako jedinečnou, a zároveň početnou a rozmanitou.

Exploze filmů, které ohromily celý svět, byly doprovázeny nezbytnými teoriemi. Fernando Birri se v rané době vyjádřil ve své Škole v Santa Fe, stejně tak Glauber svojí *Estetikou hladu*, Solanas a Getino s *Filmem svobody*, Jorge Sanjinés plány skupiny Ukamau, atd. Nebyly to však teorie, podle kterých se dělaly filmy. Ale naopak. Byly to právě filmy, které vyvolaly zmíněné reakce. Tyto teorie byly však podnětné v míře, jakou přispěly k rozmanitosti Hnutí.

*Dobrodružství Juana Quinqína* jsem natočil v roce 1967 a v roce 1969 jsem napsal článek *K nedokonalému filmu*. Text nebyl ničím jiným, než pouhá reakce na to, co ve mně vyprovokoval film. *Dobrodružství Juana Quinqína* byl můj třetí snímek a byl to právě on, u kterého jsem cítil, že mě nejvíce vyjadřuje. Kromě toho měl velký divácký ohlas, přestože si doba žádala radikální přelom v lidovém filmu.

Postup filmu byl velice konkrétní: použít nižšího žánru pro vyjádření velkého hrdiny. Nesmíme opomenout, že našim největším hrdinou byl partyzán – “guerilero”, který byl nejdůslednějším projevem ozbrojeného boje, což byla jediná alternativa změny v našich zemích. Umístit tuto postavu dovnitř dobrodružného žánru, který byl považován za žánr nízký, ji vystavovalo riziku, že se vytratí její velikost. A skutečně, těm nejortodoxnějším (kteří nemohou nikdy chybět) to připadlo jako naprostá neúcta k bojovníkům. Hůře však dopadli ti, kteří ho přijali. Tedy ti, kteří film shledali duchaplným, ale bez “patosu”, kterého jsou plné filmy vysokých žánrů, jimž hluboce zakořeněná tradice dává právo na velké hrdiny.

Nicméně celé možné kacířství filmu tkvělo právě v této kontradikci. Nešlo o vzdor, kterým by se měl provokovat otupělý divák, ale o pokus spolčit se s ním. Což znamená, aby pocítil ne potřebu hrdinu soudit, ale nutkání se s ním ztotožnit, stát se součástí příběhu a ne jeho pouhým pozorovatelem.

Avšak mým největším překvapením při rozjímání nad filmem bylo, že body vyprávění byly úzce spojeny právě s americkým filmem. A způsobem velmi neslýchaným, který je jasně formuloval. Nešlo o projevování pocty těm či oněm autorům. Ani o parodie na žánry. Šlo o jasnou a otevřenou konfrontaci. Jestliže hollywoodský film byl v celé své šířce a délce “filmem”, konfrontace mohla nabýt mezinárodního a lidového charakteru. Byl tedy zájem o to, hledat film uvnitř tohoto filmu. Bylo třeba dělat nový film v konfrontaci se starým. Vytyčit mu srovnání na úrovni jazyka a pokusit se oddělit zrna od plev v jeho dramatických strukturách a lidových žánrech. Přijímat a odmítat. Jak je tomu i v životě, i v dějinách a u opravdových konfrontací, kde se přizpůsobujeme tomu, co zároveň odmítáme. *Juan Quinqín* mi ukázal cestu. Cestu experimentu, kterou bych mohl tenkrát zdolat s větší houževnatostí, než dnes. Ačkoli jsem samozřejmě nebyl jediný, kdo se po ní ubíral. Dokumenty a hrané filmy kubánské kinematografie jsou poznamenány tímto osudem. V tom

momentě myšlenka konfrontace dovršovala teze zpracované v článku *K nedokonalému filmu*. Jestliže první text vyžadoval jasnou formulaci reality, teď se vyžadovala také explicitnost z hlediska filmu. Byl to způsob, jak spojit a učinit nerozlučnou formu a obsah; jak zachránit dílo jako živý a obohacující celek. Divák, jak je známo, nepřistupuje k filmu jen z hlediska reality, ale i z hlediska filmu. Snímky mu v nejlepším případě kladou otázky z hlediska reality, ale nikdy ho neznepokojují z hlediska filmu. Nepřipustit odmlku naší identity v životě by znamenalo uchovat ji otevřenou v rámci filmu. Tyto myšlenky mě přivedly o rok později k napsání *Hledání ztraceného filmu*.

Požadavky, zmíněné v článku *K nedokonalému filmu*, v podstatě odpovídají na jádro myšlenky; a jak jsem říkal na začátku, na skloubení, jež podporuje nepochybného ducha změny, stejně jako projev identity v neklidné době.

Tyto předpoklady jsou nebo mohou být (ale nemusí) v souladu s jinými pohledy. Tak tomu bylo a tak tomu má být. Nový latinskoamerický film se nikdy nevylučoval. Nikdy nebyl necitlivý vůči jakémukoliv kinematografickému projevu, který by alespoň trochu nevyjádřil prudký nával citu k "naší" Americe. Což byl jeho největším a nejtědřejším rysem. Jak tomu také vždy bylo u podnícení živého zárodku poezie a pravdy. Proto mohu po třiceti letech s radostí sledovat, jak jsou dnes jeho meze překonávány. Nový latinskoamerický film zemřel? V každém případě bychom řekli, že zanikl ve všem. Docílil vytvoření a podnícení jediného kinematografického hnutí, kterému se přisuzuje kontinentální charakter. Dokázal, aby se o latinskoamerickém filmu mluvilo pro jeho celosvětový význam. Tedy dobře. Mluvme pouze o latinskoamerickém filmu. O tom včerejším, dnešním, o tom, který přijde zítra a o tom, který nás spojuje v naší odlišnosti; a který vždy bude bojovat za svět, ve kterém není potřeba být egoista, aby byl člověk šťastný.

Julio García Espinosa: *Por un cine imperfecto (Veinticinco años después)*, Academia, Revista del cine español, 1995, č. 10, s. 49-53.

**Přeložila Pavlína Švandová**

- 
- vedetismus: z fr. vedette; znamená hlavní ústřední postavu divadelního nebo filmového díla; zde ve významu "sebestřednost", "domýšlivost".

---

**Jorge Sanjinés**

## **Hledání lidového filmu**

### **Skutečné zdroje kultury**

Dáváme kultuře to, co nám dává ona sama. To znamená, že podhoubí asimilované kultury, způsoby vidění, koncepce, styly a vlastnosti našich národů včleněné do našich osobností jsou determinovány charakteristickými způsoby bytí a konání - tak, že produkty naší kultury jsou odvislé od obecného stylu vnímání, ducha kraje a národa a zvyšují a znásobují kulturní jmění bez toho, aby přetvářeli jeho paradigma.

Tvůrce, který je situován uprostřed konfliktu dvou kultur, které paralelně koexistují, nemůže stranit ani jedné z nich, jestliže má v úmyslu jít do hloubky a zachytit realitu, protože ze spojení a syntézy těchto dvou kultur povstává kultura nová.

Dnes se ze snadno pochopitelných důvodů umělci a intelektuálové pocházející z národů, které trpěly pod jhem kolonialismu, inspirojí převážně západní kulturou: jejich zdroje poznání, jejich ideje a způsoby nahlížení jsou výsledky asimilace a uspořádání této kultury.

Ve shodě s tím, že boj za osvobození našich národů nás učí, že neexistuje skutečná svoboda bez toho, abychom rozbili základy utlačovatelské ideologie, obraťme naši pozornost ke skutečným zdrojům naší kultury. Ke hledání oněch duchovních hodnot a kulturních zdrojů, které nám dovolí odlišit se v naší podstatě a mravních základech od utiskovatelů. Jestliže vyhodnotíme ideologickou zásadovost nepřítele jako jeho hlavní nástroj infiltrace, měli bychom - s úctou a pokorou revolucionáře - nalézt odpověď v nás. Z neustálého pozorování života našich národů vykonávajících denně praktiky, které jsou výsledkem staletí kulturních prožitků, můžeme podněcovat nové způsoby mluvení a konání.

Trpělivé studium historické minulosti, která se dodnes promítá ve zvycích a praktikách skutečně revolučních, dovoluje strukturovat způsoby, které hlouběji vyjadřují podstatu našich národů a nás samých v té míře, v jaké náležíme do jejich kulturní sféry. Je naší povinností svrhnout zeď dezinformací a historických pomluv, které kolonialismus navršil přes naši skutečnou minulost. Zůstat k naší minulosti netečný a podceňovat její hodnoty (které se velice často shodují s hodnotami revolučními) bez toho, abychom je plně pochopili, by znamenalo hrát hru s úhlavním nepřítelem, který moc dobře chápe, co tyto hodnoty znamenají a který ví, že jeho záměrům vyhovuje toto podceňování podporovat a zároveň organizovat úplné vymizení těchto hodnot.

Historická minulost našich národů nám patří a determinuje nás: povinností revolucionáře je poznat ji a oprostít ji od lží a deformací, ale především rozvinout ji a zachránit znalosti a techniky, které byly kvůli útlaku koloniální politiky zapomenuty.

Skutečná minulost našich národů (jako příklad uveďme indiány) kontinuálně pokračuje až dodnes. A stále obsahuje to zásadní: lidské a láskyplné vnímání skutečnosti. Naučit se toto neznamená krok vzad. Naopak, značí to pokračovat v rozvíjení správné cesty, která byla přerušena. Nehovoříme tu o pokusu znovunastolit neolitickou společnost, jde tu o pochopení toho, že pro opravdové chápání pojmu „lidskost“ nestačí pouze přechod od prvotního kola k nadzvukovému letadlu. Po ztrátě náležité perspektivy a zničení kultur spojených s láskou k životu a přírodě se stalo snáze proveditelným, aby tato letadla sloužila také k přepravě kobaltových bomb.

### **Forma a obsah - ideologický vztah**

Když si uvědomíme, že domněle revoluční kulturní produkty bývají formálně znečištěny reakční ideologií, objevíme ideologickou nedůslednost tvůrců, kteří si této pasti nejsou vědomi. Není totiž možné procítit revoluční dílo, které obsahuje dichotomii formy a obsahu.

Severoamerické filmy vyjadřují kapitalistickou ideologii bez toho, aby si jakýmkoli způsobem předsevzaly státi se nástroji uvědomění. Pokud bude film revoluční kinematografie používat stejného jazyka, bude svůj obsah prodávat, bude formálně zrazovat svou ideologii. Stejně je to s autorem, který vytváří své „pocitivé“ dílo, „bez ústupků komerci“, a který si myslí, že své dílo osvobodil a získal právo vytvářet svým filmem subjektivismus. Koho to zajímá? Čím se ospravedlní všechna ta námaha při výrobě a peněžní výdaje? Tím, že nám nějaké individuuum na plátně vypráví o svých frustracích a zmatcích? Proč se někdo snaží zahrávat si s naší inteligencí? Proč nám nastiňuje záhady, jejichž řešení nevede k ničemu? Tato díla jsou příklady defektní ideologie, se kterou je třeba bez oddechu a shovívavosti bojovat a kterou je třeba vykořenit. Kdo se cítí být revolucionářem nebo si tak říká, nemůže jít při Revoluci z kola ven. Nikdo nemá právo vyčleňovat se nad historické události, které se týkají existence společnosti a lidstva. Nikdo také nemá právo prohlašovat se levicovým intelektuálem a starat se pouze o sebe.

Pravdou je, že je těžké udělat rozhodný skok, rozbít kotevní řetězy a diskutovat o všem. Je třeba začít odmítnutím nevědomé tendence vytvářet díla pro osobní uspokojení. Zde je problém těch, kteří se stali autory uvnitř individualistické kultury. Zdá se jim nemožné odpoutat se od toho, co považují za svůj styl. Nechápu totiž, že nová forma bude stylem určitého nazírání objektivní skutečnosti a bude tvořena vlivy, které v menší nebo větší míře ovlivnily ducha kultury.

## **Kolektivní realizace**

Co nás může přivést k tvorbě pro sebe a ne pro ostatní? Známe zdůvodnění těch, kteří nám říkají, že skrze člověka se promítá svět, že názory ostatních mají být pro tvůrce irelevantní a že má právo být egoistou navzdory a proti všem. Všichni už víme, že uvědomění jedince je determinováno jeho sociálními vztahy, že neexistuje uvědomění samovytvořené. Totalita toho, co ten který člověk může říci nebo udělat, je relativní. To, co tento člověk může reprezentovat, co může žít a co může být, je výsledkem toho, kdo jsou ti, kteří ho obklopují. Jestliže chce autor vytvářet svou představu, jestliže ho zajímá převést na celuloid a fixovat vizualizaci toho, co má původ v jeho mozku, nebude ho tolik zajímat, aby mu bylo rozuměno. To není jeho záměrem. Jestliže je jeho životní potřebou zvěčnit se jako lidská jednotka, jestliže je jeho vroucím přáním, aby jeho dílo bylo „hodně jeho“, jestliže žije pro toto, máme před sebou umělce, který se nemůže nazývat revolučním, i kdyby zobrazoval revoluční témata.

Co je to, co zajímá umělce, který se pokouší jít s Revolucí? Co je tím nejdůležitějším uměleckým výtvozem? Hájili jsme názor, že vše je společně propojeno, že neexistují osamocené jevy a že hledání lidového filmu je také hledáním co nejkoherentnějšího sociálního postoje. Pevně věříme, že je správné a potřebné, aby se každý člověk realizoval, ale tato individuální realizace je možná pouze soudržně, harmonickým způsobem, jako důsledek prvořadé realizace celospolečenské. Zdůrazňujeme, že není možno procítit jakýkoli způsob osobní realizace, jestliže není důsledkem realizace kolektivní. Zdá se nám, že toto je ta správná cesta vedoucí k vytváření lidových děl, kde by umělci a intelektuálové byli proroky a ne oběťmi společnosti. Koneckonců, tato funkce a koncepce umění byla pěstována předkolumbovskými jihoamerickými kulturami před 1500 lety.

Ideologie andského člověka (který chápe individualitu jako to, co vyplývá z celku; který nechápe svobodu jako právo na samotu, ale na integraci) se správně přihlašuje ke společnosti, která chápe každého ze svých členů dialekticky. V tomto smyslu upírat zrak do minulosti znamená také hledět do budoucnosti.

### **Z nitra směrem ven: z lidu směrem k lidu**

Můžeme rozlišit dvě cesty nebo metody, jak přistupovat k realizaci díla: jednak zvenčí směrem dovnitř a jednak z nitra směrem ven.

Pokud říkáme zvenčí směrem dovnitř, chceme zdůraznit, že se jedná o individualistické umění, které klade důraz na individuální vlohy: na talent, tvůrčí intuici, které se cítí schopno uchopit realitu a hluboko do ní proniknout - nechápe však, jak jsme již pozorovali - že jedinec je determinován okolím. Nicméně tato metoda, která vkládá objevení pravdy do individuálního talentu a která se zřiká živé skutečnosti, není tou adekvátní metodou pro dosažení lidového filmu - vnitřní rozpory jí to neumožňují. Koneckonců, onen zlomek reality, který předstírá, že poskytuje, bude nevyhnutelně poznamenán zabarvením brýlí, kterými tvůrce pozoruje skutečnost.

Tento typ metody nás už dále nebude zajímat. Jedinec nemůže být netečný k historii svého lidu. A my nemáme čas ani důvod zabývat se ideologií, proti které chceme bojovat.

Druhá metoda, to jest z nitra směrem ven, se nezabývá rozmary a domněnkami, a její původ je odvozen spíše z následného působení než z teorie. Záměrem této metody je hledání lidového umění, jejím účelem je sloužit, přispívat k boji. V její koncepci objevíme dialektickou relaci mezi kategorií lidového umění a prostředky boje a osvobození. Lid bojuje a umění, které dnes mluví k lidu, zásadním způsobem tento boj vyjadřuje a je samo o sobě další zbraní boje proti utlačovatelům.

V tomto kontextu ztrácí individuální pohled svůj smysl, zůstává zastaralý. Jsou to masy, které hrají hlavní úlohu v historii. Ukazuje se, že je nezbytné spojit se, jít a tvořit spolu s lidem: v jeho středu se vytváří historie - je jejím hlavním protagonistou. Individualismus je dobrý pouze pro nepřítel. I v revolučních procesech určití jedinci vynikají, je to ale kvůli jejich nerozlučitelnému spojení s lidem. Jejich seberealizace je i realizací lidu, a protože od něho není odtržená, nýbrž je s ním ve vzájemném vztahu, ztrácí svou egocentrickou povahu, je zbavena individualismu a mění se ve speciální projev mas.

Implikuje tedy tato druhá metoda vytvoření nového jazyka? Máme začít úplně od začátku? Máme odmítnout vše, pokud zjistíme, že diváctvo, na které máme zájem se obrátit, ve své většině nerozumí filmové řeči? Moderní filmový jazyk neobsahuje pouze gramatické obtíže, ale i ideologické vady, proto by se zdálo, že nám není ničím k užítku. Odmítnout vše by ale znamenalo podceňovat receptivní a kreativní schopnosti lidu. Jeho imaginativní a kreativní schopnosti jsou nádhernou a neustálou konstruktivní silou - jedním z pramenů Revoluce.

Nemůžeme se vrátit k Mélièsovi, nemůžeme odmítnout optiku, zvukový film ani barvu, stejně jako nemůžeme odmítnout vývoj lidstva. Nemůžeme odmítnout techniku. To čeho se musíme zřít a odmítat, jsou cíle, metody a záměry buržoazního umění. Ale jeho technologického pokroku musíme naopak využít, odejmout jeho državy privilegované elitě a dát ho do služeb lidu, aby se z jeho středu vyčlenili a povstali ti nejlepší tvůrci. Lid rozvine své nesmírné vlohy ke kreativité, imaginaci, zpracovávání, výrazu, poetičnosti a lásce. Tyto schopnosti lid neustále používá a cvičí (byly utiskováním zeslabeny a rozptýleny), jsou prostředkem nutným k sebevyjádření lidu. Lid nemá literaturu, neumí psát, už nemá ani divadlo: jeho tradice se ztratily v temnotách minulosti; lid nemá kinematografii a všichni

---

víme proč. Rovněž nemá poezii, ale denně poezii vytváří, zpívá životu, tvoří tancem, tkaním. Pozorujeme to také v jeho mluvě. Kečuánští venkované spolu mluví a komunikují v metaforách, neustále užívají jazyka jako médium umělecké tvořivosti.

A také není žádnou výjimkou ani divem, když používají filmu jako prostředku k sebevyjádření (ačkoliv v současné době v rovině interpretace, provedení). Pokud se přihodí, že se film nějakým způsobem promění ve výrazový prostředek, lidé tvoří a hrají s nedostižnou náruživostí. To je velmi dobře známo, mnozí filmaři, kteří pracovali s prostým lidem, pocítili jeho živelnost. Až se tyto pokusy začnou systematicky organizovat, umožní, aby se film stal více než nástrojem lidové exprese.

Z toho, co bylo vyloženo, plyne naléhavá kulturní i politická potřeba přiblížit film lidem, vyjádřit jejich zkušenosti při spolupráci tvůrců a protagonistů, tzn. mluvit z nitra. S tvůrčím přispěním lidu je naší povinností hledat jazyk, který by dosáhl přesné úrovně komunikace. Řešení je obsaženo v ideologické zásadovosti.

Proč celé toto spěšné hledání? Proč považujeme za naléhavé přiblížit toto médium veřejnosti, ke které promlouvá náš úhlavní nepřítel? Je nutné přispět k pozvednutí politického uvědomění, je nutné odhalovat a vysvětlovat lidem, jakým způsobem se chová imperialistický nepřítel. Je důležité objevit jeho pohnutky a cíle, stejně jako je nezbytné vyznačit stezky, které vedou k jeho porážce, stezky vedoucí ke konečnému vítězství. Aby bylo možné tuto ideu uskutečnit, je podle mého názoru potřeba dospět ke kinematografii, která bude promlouvat k masám.

Jorge Sanjines: *La busqueda de un cine popular*, Cine cubano 89-90 (1974), s. 60-64.

Přeložil **Roman Gazdík**