

Jistá tendence francouzského filmu^{1/}

François Truffaut

Můžeme být rádi, jestliže smysl slova umění má sklon pomáhat lidem uvědomovat si velikost, kterou v sobě netuší.

ANDRÉ MALRAUX (PŘEDMLUVA
K ČASU POHRDÁNÍ)

Tyto poznámky nemají jiný cíl, než pokusit se stanovit jistou tendenci francouzského filmu — tendenci zvanou psychologický realismus — a nastínit její meze.

Deset či dvanáct filmů ...

Francouzská kinematografie čítá sice každoročně kolem stovky filmů, ale nesporně jenom deset či dvanáct z nich si zaslouží pozornost kritiků a přátel filmu, tedy pozornost revue Cahiers du Cinéma.

Těchto deset či dvanáct filmů tvoří to, co bylo tak pěkně nazváno tradice kvality — vynucují si svou náročností obdiv zahraničního tisku, hájí dvakrát do roka barvy Francie v Cannes a Benátkách, kde od roku 1946 pobírají dost pravidelně pocty, Zlaté Ivy a Velké ceny.

^{1/} *Poznámka redakce:* Vzhledem k tomu, že se v textu Románu o Françoisi Truffautovi objevují časté odkazy na slavnou stat Jistá tendence francouzského filmu, již se Truffaut představil čtenářům Cahiers du Cinéma roku 1953 jako zanícený polemik a jež měla ve své době zásadní význam, přetiskujeme ji v nezkrácené verzi v překladu Ljubomíra Olivy

Na začátku zvukové éry francouzský film poctivě přejímal zkušenosti americké kinematografie. Pod vlivem **Zjizvené tváře** (The Scarface) jsme natočili zábavného **Pépé le Moka, dobrodruha z Alžiru** (Pépé-le-Moko). Potom se o vývoj francouzských scénářů nejvíc zasloužil Prévert. **Nábřeží mlh** (Quai des brumes) zůstalo mistrovským dílem poetického realismu.

Za války a po válce nastala v našem filmu obroda. Jeho vývoj probíhal pod vlivem vnitřního tlaku a po poetickém realismu — o němž lze říci, že zemřel, když zavřel za sebou **Brány noci** (Les Portes de la nuit) — přišel psychologický realismus, jež proslavili Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allégret a Marcel Pagliero.

Filmy scenáristů ...

Pokud jsme ochotni se rozpomenout, že Delannoy natočil tehdy **Hrbáče** (Le Bosu) a **Podíl stínu** (La Part de l'ombre), Claude Autant-Lara **Zamilovaného instalatéra** (Le Plombier amoureux) a **Milostné dopisy** (Lettres d'amour), Yves Allégret **Skříňku snů** (La Boîte aux rêves) a **Běsy úsvitu** (Les Démons de l'aube) a že všechny tyto filmy byly právem považovány za ryze komerční počiny, pak přiznáme, že o úspěších či nezdarech těchto tvůrců rozhodovaly scénáře, jež si vybrali. **Pastorální symfonie** (La Symphonie pastorale), **Dábel v těle** (Le Diable au corps), **Zakázané hry** (Jeux interdits), **Manéže** (Manèges), **Muž kráčí po městě** (Un homme marche dans la ville) jsou v podstatě vzato filmy scenáristů:

A nemá snad o nepopíratelný vývoj francouzské kinematografie vlastně zásluhu **obroda** scenáristů a námětů, **odvaha** projevovaná vůči mistrovským dílům a posléze i důvěra k divákům, že jsou vnímaví k námětům všeobecně označovaným za těžko přístupné?

Proto zde půjde jenom o scenáristy, právě o ty, kteří stojí u zrodu psychologického realismu v lůně tradice kvality: jsou to Jean Aurenche a Pierre Bost, Jacques Sigurd, Henri Jeanson (ve své nové podobě), Robert Scipion, Roland Laudenbach atd.

Dnes už každý ví . . .

Poté, co se Jean Aurenche pokusil o režii a natočil dva nyní už zapomenuté krátké snímky, specializoval se na přepisy. V roce 1936 napsal s Anouilhem dialogy k filmům **Nemáte nic k proclení** (Vous n'avez rien à déclarer) a **Lišáci z 11. třídy** (Les Dégourdis de la 11^e).

V téže době vydal Pierre Bost v nakladatelství NRF výborné krátké romány.

Aurenche a Bost se poprvé spojili při přepisu a dialogích filmu **Douce se nevrací** (Douce), který režíroval Claude Autant-Lara.

Dnes už každý ví, že Aurenche a Bost navrátili přepisu prestiž tím, že zvrátili představy, jež o něm vládly, a starý předsudek o otrocké věrnosti nahradili údajným pravým opakem, věrností duchu, a to až do takové míry, že byl vysloven tento smělý aforismus: „Pocitivý přepis znamená zradu“ (Carlo Rim, Jízda kamery a sex-appeal — Travelling et sex-appeal).

Rovnocennost . . .

Prubiřským kamenem onoho přepisu, jako ho praktikují Aurenche s Bostem, je metoda zvaná **rovnocennost**. Tato metoda předpokládá, že se v přepisovaném románu vyskytují zfilmovatelné i nezfilmovatelné scény a že místo aby se ty druhé vyřadily (jak se činilo dřív), musejí se vymýšlet **rovnocenné scény**, totiž takové, jaké by autor románu napsal pro film. „Vymýšlet bez zrazování“, tak zní heslo, které s oblibou vyslovují Aurenche s Bostem, přičemž zapominají, že lze zrazovat i vynecháváním.

Aurenchova a Bostova metoda je přímo ve formulování své zásady natolik svůdná, že nikoho nikdy ani nenapadlo ověřit si s dostatečnou zevrubností, jak funguje. A zhruba to se zde snažím učinit.

Veškerý Aurenchův a Bostův věhlas spočívá na dvou jasně vyhraněných bodech:

- 1/ na **věrnosti duchu** zpracovávaných děl;
- 2/ na **talentu**, který do práce vkládají.

Ta pověstná věrnost . . .^{1/}

Počínaje rokem 1943 Aurenche a Bost společně zpracovali pro film Douce Michela Daveta, Gidovu Pastorální symfonii, Radiquetova Ďábla v těle, Queffélekovy Faráře na ostrově Sein (Un recteur à l'île de Sein — do filmu **Bůh potřebuje lidi** — Dieu a besoin des hommes), Boyerovy Neznámé hry (Les Jeux inconnus — do filmu **Zakázané hry**), Collettino Osení (Le Blé en herbe).

Navíc napsali přepis Deníku venkovského faráře (Journal d'un curé de campagne), který nikdy nebyl natočen, scénář o Janě z Arku^{2/}, z kterého jenom část režíroval Jean Delannoy, a posléze scénář a dialogy **Červené krčmy** (L'Auberge rouge), kterou natočil Claude Autant-Lara^{3/}.

Lze si povšimnout zásadní rozdílnosti inspiračních zdrojů ve zpracovávaných dilech i autorech. Aby se mohl zvládnout takový husarský kousek, jakým je zachovat věrnost Michelu Davetovi, Andrému Gidovi, Raymondůvi Radiquetovi, Henriemu Queffélekovvi, Françoisovi Boyerovi, Colette a Georgesovi Bernanosovi, je podle mne zapotřebí mít nevšední myšlenkovou přizpůsobivost a nevyhraněnou osobnost a vyznačovat se mimořádnou eklektičností.

Je také třeba vzít v úvahu, že Aurenche a Bost přistupovali ke spolupráci s těmi nejrozdílnějšími režiséry: například Jean Delannoy se jasně jeví jako **mystický mravokárce**, avšak tuctová obhroublost **Divokého hochy** (Le Garçon sauvage), nicotnost **Okamžiku pravdy** (Le Minute de vérité), bezvýznamnost **Napoleonovy cesty** (La Route Napoléon) dostatečně dokazují, jak se režisér někdy vzdaloval své obvyklé poloze.

Claude Autant-Lara je naopak dobře známý svým nekonformismem, svými „pokrokovými“ názory, svým divokým antiklerikalismem; přiznejme tomuto režii-

^{1/} Aurenche a Bost nikdy neřekli, že zachovali „věrnost“; to tvrdili kritici

^{2/} Výňatek z Aurenchových a Bostových dialogů k Janě z Arku (Jeanne d'Arc) vyšel v časopisu La Revue du Cinéma (č. 8, strana 9)

^{3/} Jean Aurenche spolupracoval na Dámách z Buloňského lesíka (Les Dames du Bois de Boulogne), ale pro názorové neshody s Bressonem musel od filmu odejít

sérovi zásluhu, že ve svých filmech vždy zachovával poctivost vůči sobě samému.

Protože v dvojici připadají Pierru Bostovi úkoly technického rázu, přísluší péče o duchovní složku společné práce zřejmě Jeanu Aurenchovi.

Jean Aurenche získal vzdělání u jezuitů a odnesl si odtamtud sklon k posmutnělému rozjímání a zároveň i pocit revolty. Flirtoval se surrealismem, ale podle všeho sympatizoval i s anarchistickými skupinami třicátých let. To napovídá, jak silná je jeho osobnost a jak se také zdá být neslučitelná s osobností Gida, Bernanose, Quefféleka, Radigueta. Ale průzkum děl nám bezesporu umožní pochopit tento rozdíl lépe.

Abbé Amédée Ayffre dokázal podal velmi dobrý rozbor **Pastorální symfonie** a stanovit vztahy mezi literárním a filmovým dílem: „Omezení víry na náboženskou psychologii u Gida, zatímco nyní je omezena na psychologii jako takovou... Podle zákona, který estetikové dobře znají, je tento kvalitativní pokles doprovázen růstem kvantity. Jsou přidány nové postavy, Piette a Casteran, jež mají za úkol znázorňovat určité city. Z tragédie se stává drama, melodram.“ (Bůh ve filmu — Dieu au cinéma, s. 131)^{1/}

Co mi vadí...

Na této pověstné metodě stavějící na rovnocennosti mi vadí, že si nejsem ani trochu jist, zda román může obsahovat nezfilmovatelné scény, a ještě méně jsem si jist, zda scény prohlášené za nezfilmovatelné jsou takové pro všechny.

André Bazin zakončil svůj výborný článek Styl Roberta Bressona (La stylisti-

^{1/} Do filmu Pastorální symfonie byly přidány tyto postavy: Jacquesova snoubenka Piette, Piettin otec Casteran. Vyřazené postavy: pastorovy tři děti. Ve filmu není zmínka o tom, co se po Gertrudině smrti stane se Jacquesem. V knize vstoupí Jacques do kláštera. „Operace Pastorální symfonie“: 1. Gide sám napíše přepis své knihy. 2. Tento přepis je označen za „nezfilmovatelný“. 3. Nyní napíše přepis Jean Aurenche a Jean Delannoy. 4. Gide tento přepis odmítne. 5. Pierre Bost se přidá jako třetí spolupracovník, což všechny uspokojí

que de Robert Bresson), v němž Bressona chválí pro jeho věrnost Bernanosovi, těmito slovy: „Po **Deníku venkovského faráře** (Journal d'un curé de campagne) jsou Aurenche a Bost už jenom opraváři v oblasti přepisu.“

Každý, kdo obdivuje Bressonův film a dobře ho zná, si jistě vzpomene na obdivuhodnou scénu se zpovědníci, kde Chantalin obličej „se začal objevovat pozpěnáhu, postupně“ (Bernanos).

A když několik let před Bressonem napsal Jean Aurenche přepis Deníku venkovského faráře, Bernanosem odmítnutý, považoval tuto scénu za nezfilmovatelnou a nahradil ji jinou, kterou zde citujeme.

„Chcete, abych vás vyslechl zde?“ Ukáže na zpovědnici.

„Já nikdy nechodím ke zpovědi.“

„Ale včera jste se vyzpovídala, dnes ráno jste přece byla u svatého přijímání.“

„Nebyla.“

S velkým údivem se na ni podívá.

„Ale promiňte, vždyť jsem vám sám dával svátost oltářní.“ Chantal rychle přistoupí ke klekátku, kde to ráno klečela.

„Pojďte se podívat.“

Farář jde za ní. Chantal mu ukáže modlitební knížku, kterou tam zanechala.

„Podívejte se do té knížky, důstojný pane! Já už snad ani nemám právo se jí dotknout.“

Farář, velmi zmaten, rozevře modlitební knížku a mezi dvěma stránkami spatří hostii, kterou tam Chantal vyplivla. Na jeho tváři se zračí údiv a zmatek.

„Vyplivla jsem hostii,“ řekne Chantal.

„To vidím,“ odpoví bezbarvým hlasem farář.

„Něco takového jste ještě neviděl, že ne?“ zeptá se ho Chantal tvrdě, téměř vítězoslavně.

„Ne, nikdy,“ odpoví kněz, navenek velmi klidný.

„Jestlipak víte, co se má teď udělat, důstojný pane?“

Farář na chvíli zavře oči. Přemýšlí, nebo se snad modlí. Pak řekne:

„Napravit se to dá velice snadno, slečno. Ale spáchat to je něco hrozného.“ Zamíří k oltáři, v rukou drží rozevřenou modlitební knížku. Chantal jde za ním.

„Ne, není to nic hrozného. Hrozné je přijmout hostii ve stavu hříchu.“

„Vy jste tedy byla ve stavu hříchu?“

„Méně než jiní lidé, ale těm je to fuk.“

„Nikoho nesud'te!“

„Já nikoho nesoudím, já odsuzuji,“ řekne prudce Chantal.

„Mlčte před tělem Ježíše Krista!“

Farář poklekne před oltářem, vezme hostii z modlitební knížky a spolkne ji.

V polovině knihy diskutuje o víře farář s duševně omezeným bezvěrcem jménem Arsène. Rozhovor končí následující Arsènovou větou: „Když je člověk mrtvý, všechno je mrtvé.“ V přepisu tato rozmluva mezi Arsènem a jiným duchovním, stojícím přímo u farářova hrobu, **ukončuje celý film**. Věta „Když je člověk mrtvý, všechno je mrtvé“ měla být poslední replikou filmu, jedinou zásadní, snad i jedinou, kterou si diváci uchovají v paměti. Bernanos na závěr neřekl „Když je člověk mrtvý, všechno je mrtvé,“ nýbrž „Co na tom záleží, všechno je milost boží.“

„Vymýšlet bez zrazování.“ To se snadno řekne, jenomže osobně mám dojem, že v tomto případě jde o dost malé vymýšlení, ale zato o velké zrazování. Ještě jedna či dvě maličkosti. Aurenche s Bostem nemohli přepsat Deník venkovského faráře, protože Bernanos byl naživu. Robert Bresson prohlásil, že by přistupoval k románu s větší volností, kdyby byl Bernanos ještě naživu. Takže pro Aurenche a Bosta je překážkou živý autor, zatímco pro Bressona autor mrtvý.^{1/}

^{1/} Producentovi, který uvažoval o realizaci Deníku venkovského faráře a podívoval se, že v scénaristickém přepisu se nevyskytuje postava doktora Delbenda, Jean Aurenche odpověděl: „Za deset let bude snad nějaký scenárista moci zachovat postavu, která v polovině příběhu zemře, ale já se nepovažuji za schopného něco takového udělat.“ O tři roky později Robert Bresson zachoval postavu doktora Delbenda a nechal ho zemřít v polovině filmu

Maska padá ...

Z pouhé četby tohoto výňatku vyplývá:

1. neustálá a záměrná snaha o **nevěrnost** jak duchu, tak liteře;
2. velmi výrazná záliba v profanování a rouhání.

Tato nevěrnost duchu snižuje hodnoty jak Đábla v těle, románu o lásce, z něhož se stal protimilitaristický, protiburžoazní film, tak Pastorální symfonie, degradované na příběh zamilovaného pastora, přičemž se z Gida stává Béatrix Becková, právě jako Faráře na ostrově Sein, jehož název se změnil na nejednoznačné **Bůh potřebuje lidi** a kde jsou nám ostrované vyličení jako oni proslulí „kretění“ z Buñuelovy **Země bez chleba** (Las Hurdes).

Pokud jde o zálibu v rouhání, ta se neustále projevuje v méně i více zálužné podobě podle námětu, režiséra či dokonce hlavního představitele.

Pro úplnost ještě připomínám scénu zpovědi z filmu **Douce se nevrací**, Martin pohřeb v **Đáblu v těle**, zneuctěné hostie v přepisu **Deníku venkovského faráře** (varianta této scény se objevuje i ve filmu **Bůh potřebuje lidi**), celý příběh **Červené krčmy** i postavu Fernandela, úplný příběh **Zakázaných her** (rvačka na hřbitově).

Všechno by tedy mělo předurčovat Aurenche a Bosta, aby se stali autory **vyloženě antiklerikálních filmů**, ale protože jsou v módě filmy o duchovních pastýřích, naši autoři svolili se přizpůsobit. Jelikož se však domnívají, že se sluší nezrazovat vlastní přesvědčení, téma profanování a rouhání, tu a tam poskytují dvojznačné dialogy kamarádům důkaz, že dvojice ovládá nejen umění podfouknout producenty a přitom je uspokojit, ale také umění podvést široké vrstvy rovněž uspokojených diváků.

Tato metoda si dost značným právem zaslouží označení **alibismus**; je omluvitelná a její používání je nutné v době, kdy se neustále musí předstírat hloupost, aby se mohlo pracovat rozumně. Zatímco však oklamání producenta je věc čestného boje, není pohoršující přepisovat tak Gida, Bernanose, Radigueta?

Po pravdě řečeno pracují Aurenche s Bostem jako všichni scenáristé všude na světě, stejně jako před válkou Spaak nebo Natanson.

V jejich mysli každý příběh obsahuje postavy A, B, C, D. Uvnitř této rovnice je

všechno uspořádáno podle kritérií, která znají pouze oni sami. K souložení dochází s jasně dohodnutou symetričností, jedny postavy mizí, jiné se vymýšlejí, scénář se poznenáhlu odchyľuje od originálu, aby se stal beztvarym, leč oslnivým celkem; krok po kroku nový film slavnostně vstupuje do tradice kvality.

Jenomže, namítne se mi ...

Už slyším námitku: „Připustme, že Aurenche a Bost nezachovávají věrnost, ale upíráte jim i nadání?“ Nadání určitě není známkou věrnosti, ale nedovedu si představit správný přepis jinak, než když ho napíše někdo od filmu. Aurenche a Bost jsou ve své podstatě literáti a na tomto místě bych jim chtěl vytknout, že pohrdají kinematografií, protože ji podceňují. Ke scénáři mají vztah jako někdo, kdo hodlá napravit delikventa tím, že mu opatří práci; pokaždé se domnívají, že pro scénář „vykonali maximum“ tím, že ho vyzdobili jemnústkami, oněmi umnými odstíny, které vytvářejí skrovnou hodnotu moderních románů. Ostatně nepatří k nejmenším vadám vykladačů našeho druhu umění, že ho poctivají používáním literární hantýrky. (Nemluvilo se snad o Sartrovi a Camusovi v souvislosti s Paglierovou tvorbou a o fenomenologii, když šlo o Allégretovy filmy?)

Aurenche a Bost ve skutečnosti oslabují díla, jež přepisují, protože rovnocennost vždy směřuje buď ke zrazování, anebo k bojácnosti. Zde je stručný příklad. V Radiguetově Đáblu v těle se François seznámí s Marthou na železničním nástupišti, když Marthe vyskakuje z jedoucího vlaku; ve filmu se seznamují ve škole přeměněné na lazaret. Jaký cíl sleduje taková rovnocennost? Aby se scénáristům umožnilo navodit antimilitaristické prvky, přidané k dílu v dohodě s Claudem Autant-Larou.^{1/}

Je tedy zřejmé, že Radiguet měl inscenační nápad, kdežto scéna, kterou si vymysleli Aurenche a Bost, je literární. Věřte mi, podobné příklady by se mohly uvádět donekonečna.

^{1/} Při rozhlasovém pořadu, který André Parinaud věnoval Radiguetovi, prohlásil Claude Autant-Lara v podstatě toto: „Natočit film podle Đábla v těle mě přimělo, že jsem v něm spatřoval román proti válce.“ V témž pořadu Radiguetův přítel Francis Poulenc řekl, že ve filmu nenašel z knihy nic

Jednou by se už mělo ...

Tajemství se udrží jen po určitou dobu, recepty se dostanou do obecného povědomí, nové vědecké poznatky jsou předmětem přednášek na půdě Akademie věd, protože podle Aurenche a Bosta je filmový přepis exaktní věda; jednou by už nám měli oznámit, ve jménu jakých kritérií, podle jakého systému, v duchu které niterné a tajuplné geometrie ořezávají, doplňují, násobí, dělí a „opravují“ mistrovská díla.

Jakmile je vyslovena myšlenka, podle níž tyto rovnocennosti nejsou ničím jiným než nesmělymi úskoky, jak se vyhnout potížím, jak pomoci zvukové stopy vyřešit problémy, které se týkají obrazu, jak provést tak dokonalý úklid, až na plátně nezůstane nic kromě umných obrazových kompozic, složitěho zasnvětlení, „vypiplané“ fotografie — jakmile je tedy vyslovena tato myšlenka, je načase přistoupit ke zkoumání filmů, k nimž napsali dialogy Aurenche s Bostem, jako celku. Je načase pátrat po vytrvalém výskytu určitých námětů, které vysvětlí, aniž by ji ospravedlňovaly, ustavičnou nevěrnost obou scénáristů k dílům, která jim slouží jako „záminka“ či „příležitost“. Shrňeme-li příběhy zpracované Aurenchem a Bostem do pár slov, jeví se takto:

Pastorální symfonie: je pastor, je ženatý, miluje, a nemá na to právo.

Đábel v těle: hrdinové se oddávají milostným akcím, a nemají na to právo.

Bůh potřebuje lidi: farář slouží mši, žehná, dává poslední pomazání, a nemá na to právo.

Zakázané hry: pohřbívají, a nemají na to právo.

Osení: dvojice se miluje, a nemá na to právo.^{1/}

^{1/} Colettin román byl zpracován pro film už počínaje rokem 1946. Claude Autant-Lara nahlí Rogera Leenhardta, že se v Posledních prázdninách (Les dernières vacances) dopustil plagiátu Osení. Smírčí řízení Maurice Garçonu nedalo Claudu Autant-Larovi za pravdu. Aurenche s Bostem obohatili děj, jak ho vymyslela Colette, o novou postavu: je to lesbička, která žije s „dámou v bílém“. Tuto postavu však několik týdnů před začátkem natáčení vyřadila Ghislaine Auboinová, která s Claudem Autant-Larou prováděla „revizi“ scénáře

Lze mi namítnout, že vyprávím též obsah knihy, což nepopírám. Jenomže podotýkám, že Gide napsal také Těsnou bránu (La Porte étroite), Radiguet Ples u hraběte d'Orgela (Le Bal du comte d'Orgel), Colette Tulačku (La Vagabonde) a že ani jeden z těchto románů nepřilákal Delannoye či Autant-Laru.

Poznamenejme rovněž, že také příběhy filmů, o nichž nepovažuji za prospěšné zde hovořit, mé tvrzení podporují; mám na mysli **Za mřížemi** (Au delà des grilles), **Skleněný zámek** (Le Château de verre), **Červenou krčmu** ...

Vidíme, s jakou obratností si představitelé „tradice kvality“ vybírají pouze náměty vyhovující nedorozuměním, na nichž spočívá celý tento systém. Pod pláštíkem literatury — a samozřejmě hodnotné — se poskytuje obecnstvu jeho běžná dávka pochmurnosti, nekonformismu, laciné odvahy.

Aurenche a Bost mají nesmírný vliv ...

Spisovatelé, kteří se dali na psaní filmových dialogů, dodržovali tytéž příkazy: od **Lišáků z 11. třídy** až po **Rozmar drahé Karolíny** (Un caprice de Caroline chérie) vnesl Anouilh dík dialogům i do těch nejnáročnějších filmů svůj vlastní svět, jenž se hrouží do pouťové drsnosti s pozadím severských mlh přenesených do Bretaně (**Bílé kamaše** — Pattes blanches). Další spisovatel, Jean Ferry, rovněž učinil úlitbu módě a jeho dialogy k **Manon** (Manon) mohli právě tak dobře napsat Aurenche s Bostem: „Má mě za pannu, a přitom povoláním je profesor psychologie!“ Od mladých scenáristů nemůžeme také očekávat nic lepšího. Ti jen prostě přebírají štafetu a pečlivě se střeží porušovat tabu.

Jacques Sigurd, jeden z nejnovějších příchozích do oblasti „scenářů a dialogů“, tvoří dvojici s Yvesem Allégrem. Společně obohatili francouzskou kinematografii o pár jejich nepochmurnějších veleďel: **Dédée z Antverp** (Dédée d'Anvers), **Manéže, Taková hezká malá pláž** (Une si jolie petite plage), **Zázraky se dějí jen jednou** (Les Miracles n'ont lieu qu'une fois). Jacques Sigurd si velmi rychle osvojil svůj recept; určitě je nadán obdivuhodnou schopností syntézy, neboť jeho scénáře kolísají mezi Aurenchem a Bostem, Prévertem a Clouzotem, ovšem ve slabě omlazené podobě. Nikdy v nich nejde o náboženství, ale pokaždé

se tam nesměle objeví rouhání zásluhou nějakých novicek či jeptišek, které prodou záběrem ve chvíli, kdy je jejich přítomnost co nejnečekanější (**Manéže, Taková hezká malá pláž**).

V replikách, správně nastrojených na efekt, nalézá své místo krutost, kterou se autor snaží „vydráždit měšťáka“ — například v **Manéžích**: „Byl starej, tak holt zhebnul.“ V **Takové hezké malé pláži** Jane Markenová závidí Berckovi jeho výdělky, které má z přítomnosti souchotinářů: „Chodí za nimi příbuzní, a pak se kšefty hejbaj!“ (V mysli se nám vybavuje modlitba faráře z ostrova Sein.)

Roland Laudenbach, který působí dojmem, že by mohl být nadanější než větší na jeho kolegů, spolupracoval na filmech, jež jsou pro podobné duševní rozpoležení nejprizmatičtější: **Okamžik pravdy, Neviňátko** (Le Bon Dieu sans confession), **Dům ticha** (La Maison du silence).

Robert Scipion je nadaný spisovatel. Napsal jedinou knihu, sbírku napodobenin. Zvláštní znamení: každodenní vysedávání po kavárnách v Saint-Germain-des-Prés, přátelství s Marcelem Paglierem, kterému se říká filmový Sartre pravděpodobně proto, že se jeho filmy podobají článkům z Temps Modernes. Tady je pár replik z populistických **Milenců z mrtvého ramene** (Les Amants de bras-mort), jejichž „hrdiny“ jsou námořníci, podobně jako předtím přístavní dělníci ve filmu **Muž kráčí po městě**: „Manželky přátel jsou od toho, abychom se s nimi vyspali.“ — „Děláš to, co nese prachy, a kvůli tomu oblafneš kde koho. Jednou ti to už musel někdo říct.“

V jediném dílu filmu lze za necelých posledních deset minut zaslechnout slova jako „štětka“, „kurva“, „coura“ a „hovadina“. Je tohle realismus?

Stýská se po Prévertovi ...

Při jednotvárnosti a neměnné obhroublosti dnešních scénářů se začne pomalu stýskat po Prévertovi, který věřil na ďábla, a proto i na Boha. Přestože z jeho romaru byla většina postav obdařena veškerymi hříchy lidstva, vždy se u něj našlo místo pro dvojici, jejíž příběh jako nového Adama a Evy mohl po skončení filmu pokračovat lépe.

Ve francouzském filmu pracuje pravidelně stěží víc než sedm či osm scenáristů. Každý z nich má na vyprávění pouze jediný příběh, a protože všichni usilují o stejný úspěch, jakého dosáhla „velká dvojice“, lze bez přehánění tvrdit, že víc než stovka každoročně natočených francouzských filmů vypráví jednu a tutéž historku: pokaždé tam jde o nějakou oběť, zpravidla o paroháče. (Tento paroháč by byl jedinou sympatickou postavou ve filmu, kdyby nebyl vždy tak neskonale směšný: Blier-Vilbert a tak dále . . .) Prohnanost jeho bližních a nenávisť, kterou k sobě navzájem chovají jeho příbuzní, dohání „hrdinu“ k záhubě; nespravedlnost života a zloba světa mají místní kolorit (faráře, domovnice, sousedy, náhodné kolemjdoucí, bohaté, chudé, vojáky a tak dále . . .)

Dopřejte si za dlouhých zimních večerů zábavu a hledejte názvy francouzských filmů, které vybočují z tohoto rámce, a když už budete u toho, najdete mezi nimi takové, kde se nevyskytuje následující věta či její obdoba, kterou pronáší nejodpornější dvojice z celého filmu: „To oni mají vždycky peníze (nebo štěstí, lásku, možnosti). Je to vlastně moc nespravedlivé.“

Tato škola, která usiluje o realismus, ho pokaždé zničí přímo v okamžiku, kdy ho konečně postihne, protože věnuje víc péče tomu, jak uzavřít bytosti do bezvýchodného prostředí, zabarikádovat je recepty, slovními hříčkami a průpovídkami, než jak jim umožnit, aby se před námi projevovaly takové, jaké jsou. Umělec nemůže mít neustále nadvládu nad svým dílem. Musí být někdy Bohem, jindy jeho stvořením. Je dobře známá ona moderní divadelní hra, jejíž hlavní postava má v okamžiku, kdy se zdvihne opona, normální tělo, ale v závěru se stává mrzákem bez končetin, protože na konci každého dějství jednu ztratí. Doba je podivná, neboť i ten nejbezvýznamnější ze zkrachovaných herců používá kafkovský výraz, aby vystihl své domácí potíže! Tento druh filmů vyvěrá přímo z moderní literatury, napůl kafkovské, napůl bovaryovské.

Ve Francii se už nenatočí ani jeden film, jehož autoři by se nedomnívali, že přepracovávají Paní Bovaryovou (Madame Bovary).

Poprvé ve francouzské literatuře se tehdy stalo, že autor zaujal k svému námětu vzdálený, vnějškový postoj; z námětu se stalo něco jako hmyz, na který se

soustřeďuje entomologův drobnohled. Ale jestliže mohl Flaubert na začátku své práce na románu říci „Všechny je vyválím v jednom blátě — to jim jen patří“ (z tohoto výroku by dnešní autoři rádi učinili své heslo), později musel prohlásit „Paní Bovaryová jsem já“. Pochybuji, že by filmoví autoři mohli vyslovit tuto větu o sobě samotných!

Režie, režisér, texty

Tyto poznámky se omezují na zkoumání určité formy kinematografie výhradně z hlediska scénářů a scenáristů. Přesto je myslím záhodno jasně zdůraznit, že režiséři nesou, a také chtějí nést, odpovědnost za scénáře a dialogy, které natáčejí.

Zmínil jsem se o filmech scenáristů, a Aurenche s Bostem mi určitě nebudou odporovat. Když odevzdají scénář, je film hotov; režisér je podle nich onen pán, který k jejich scénáři přidá záběry . . .^{1/} A to je bohužel pravda! Hovořil jsem o oné posedlosti přidávat všude pohřby. A přesto je z těchto filmů pokaždé smrt obratně vystrnaděna. Připomeňme si obdivuhodnou smrt Nany či paní Bovaryové u Renoira; v **Pastorální symfonii** je pouhým efektním kouskem maskéra a kameramana. Porovnejte detail mrtvé Michèle Morganové v **Pastorální symfonii** s Dominique Blanchardovou v **Tajemství Mayerlingu** (Le Secret de Mayerling) a s Madeleine Solognovou ve **Věčném návratu** (L'Éternel retour): je to jeden a tentýž obličej! Všechno probíhá po smrti . . .

A posléze ocitujme tento Delannoyův výrok, který potouchle věnujeme francouzským scenáristům: „Pokud se stane, že nadaní autoři jednoho krásného dne svolí, ať už ze ziskuchtivosti či slabosti ‚psát pro film‘, činí tak s pocitem, že si za-

^{1/} Aurenchovy a Bostovy postavy pronášejí s oblibou průpovídky. Pár příkladů. Pastorální symfonie: „No, než takovéhle děti, to se raději neměly ani narodit.“ — „Každý nemá to štěstí být slepý.“ — „Člověk tělesně postižený je někdo, kdo se chová, jako by se nelíšil od ostatních.“ — Dábel v těle (voják přišel o nohu): „To je možná poslední zraněný.“ — „A to byl už jednou nohou v hrobě.“ — Zakázané hry: Francis: „Co to znamená, zapřáhat vůz před koně?“ — Berthe: „Vždyť to právě teď děláme.“ (Milují se.). — Francis: „To jsem nevěděl, že se tomu tak říká.“

dali. A podléhají podivnému směřování k průměrnosti, neboť se snaží neohrozit své nadání a kromě toho jsou přesvědčeni, že při psaní pro film je zapotřebí podávat všechno po lopatě“ (Pastorální symfonie aneb Lásky k řemeslu — La Symphonie pastorale ou l'Amour du métier, revue Verger, listopad 1947).

Bez meškání musím vyvrátit jeden sofismus, který mi určitě bude uštěďován pod rouškou argumentu: „Tyto dialogy pronášejí odporné postavy, jimž vkládáme do úst tak hrubá slova proto, abychom lépe pranýřovali jejich špatnost. Je to náš způsob, jak být mravokárci.“

Na což odpovídám: není to přesně tak, že by ony věty pronášely nejděšnější ze všech postav. Samozřejmě, v „psychologicky realistických“ filmech se vyskytují pouze podlí lidé, ale nadřazenost autorů nad jejich postavami je tak velká, že ty, jež náhodou nejsou hanebné, jsou v nejlepším případě neskonale směšné.

A pokud jde o odporné postavy pronášející odporné věty: znám ve Francii hrstku lidí, které by něco takového nemohlo ani ve snu napadnout. Je to pár filmových tvůrců, jejichž pohled na svět má přinejmenším právě takovou platnost jako pohled Aurenchův a Bostův, Sigurdův a Jeansonův. Jde o Jeana Renoira, Roberta Bressona, Jeana Cocteaua, Jacquesa Beckera, Abela Gance, Maxe Ophülsa, Jacquesa Tatiho, Rogera Leenhardta; i to jsou přece francouzští filmoví tvůrci, a skutečnost je taková — zajímavá shoda okolností — že to jsou autoři, kteří si často píšou dialogy a někteří z nich si dokonce i vymýšlejí příběhy, jež pak režírují.

A ještě se mi namítne . . .

„Ale proč“, ještě se mi namítne, „proč jenom nelze chovat tentýž obdiv ke všem filmovým tvůrcům, kteří se snaží působit v lůně této tradice a kvality, z níž si tak bezstarostně děláte legraci? Proč neobdivovat Yvesa Allégreta právě tak jako Beckera, Jeana Delannoye jako Bressona, Clauda Autant-Laru jako Renoira?“ (Paul Valéry: „Záliba se vytváří z tisíce nezálib.“)

Jenže nedokážu zkrátka a dobře věřit na mírové soužití tradice kvality s autorským filmem.

Yves Allégret a Jean Delannoy jsou v podstatě vzato jenom **karikaturami** Clouzota a Bressona.

K tomu, že si nevážím oné filmové tvorby, jinými tak vychvalované, mě nevede snaha vyvolávat pohoršení. Setrvávám v přesvědčení, že přehnaně prodlužovaná existence psychologického realismu^{1/} je příčinou rozpaků, jež obecenstvo pociťuje nad filmy tak novými svým pojetím, jako jsou **Zlatý kočár** (La carrozza d'oro — Le Carosse d'or), **Zlatá čapka** (Casque d'or), nemluvě o **Dámách z Bulohského lesíka** a **Orfeovi** (Orpheu).

Samozřejmě, ať žije odvaha, avšak musíme ji odhalovat tam, kde se doopravdy vyskytuje. Kdybych musel nyní na konci roku 1953 sestavovat jakousi bilanci odvahy francouzské kinematografie, nenašlo by se v ní místo ani pro zvracení v **Pyšných** (Les Orgueilleux), ani pro odmítání Clauda Layduho chopit se v **Neviňátku** kropáče, a vůbec už ne pro pederastické vztahy mezi postavami ve **Mzdě strachu** (Le Salaire de la peur), nýbrž mnohem spíše pro chování pana Hulota, pro vychovatelčiny monology v **Rue de l'Estrapade** (Rue de l'Estrapade), pro režii **Zlatého kočáru**, pro režijní vedení herců v **Madame de . . .** (Madame de . . .) a také pro Ganceovo experimentování se systémem polyvision. Jak už je jisté jasně: je to odvaha filmových tvůrců, nikoliv už scenáristů či režisérů, nikoliv už literátů.

Myslím si, že průkazný nezdar utrpěli například ti největší scenáristé i režiséři z oblasti „tradice kvality“, kteří se zaměřili na komedie: **Miquette a její matka** (Miquette et sa mère) Ferryho a Clouzota, **Všechny cesty vedou do Říma** (Tous les chemins mènent à Rome) Siguarda a Boyera, **Rudá růže** (La Rose rouge) Scipiona a Pagliera, **Napoleonova cesta** Laudenbacha a Delannoye, **Červená krčma** Aurenche, Bosta a Autant-Lary nebo třeba i **Postarej se o Amálku** (Occupe-toi d'Amélie) těchže autorů.

Nikdo, kdo se někdy pokusil napsat scénář, nemůže popřít, že komedie je rozhodně nejobtížnější ze všech žánrů, že vyžaduje nejvíc práce, nejvíc nadání a také nejvíc pokory.

^{1/} Psychologický realismus vznikl vlastně souběžně s poetickým realismem zásluhou dvojice Charles Spaak-Jacques Feyder. Bude nesporně zapotřebí zahájit jednoho dne diskusi o Feyderovi, než upadne s konečnou platností do zapomenutí

Všichni měšťáci . . .

Dominantním rysem psychologického realismu je jeho protiměšťácký postoj. Avšak co jiného jsou Aurenche s Bostem, Sigurd, Jeanson, Autant-Lara, Allégret než měšťáci a co jiného než měšťáci je také oněch padesát tisíc nových čtenářů, které spolehlivě získá každý film natočený podle románu?

Jakou hodnotu má tedy protiměšťácká kinematografie, kterou měšťáci vytvářejí pro měšťáky? Jak známo, dělníci nepřipisují téměř žádné hodnoty tomuto druhu filmové tvorby, dokonce ani tehdy, když se jim snaží přiblížit. Odmítli se rozpoznat v přístavních dělnících z filmu **Muž kráčí po městě**, stejně tak jako v lodnících z **Milenců z mrtvého ramene**. Snad je nutné posílat děti na schodiště, když se chtějí rodiče pomilovat, ale otcové a matky nemají rádi, když se něco takového o nich ve filmu říká, třeba i „laskavě“. Obecenstvo se pod záminkou literatury rádo kochá prasečkami, které také rádo pod záminkou sociálních argumentů provozuje. Je poučné se podívat, jaké filmy se uvádějí v kinech různých pařížských čtvrtí. Zjistíme, že lidové obecenstvo dává podle všeho přednost prostoduchým, drobným zahraničním filmům, které mu ukazují lidi takové, „jaci by měli být,“ a nikoliv ty, o jakých se Aurenche s Bostem domnívají, že takoví doopravdy jsou.

Když si lidé předají správnou adresu . . .

Vždy je dobré učinit závěr, všechny to potěší. Je pozoruhodné, že všichni „velcí“ režiséři i „velcí“ scenáristé dlouho pracovali na malých filmech a že nadání, jež do nich vkládali, nepostačovalo, aby se odlišili od jiných (od těch, kteří do svých filmů nadání nevkládali). Také je pozoruhodné, že všichni dospěli ke kvalitě současně, jako by si navzájem předali správnou adresu. Kromě toho producent — a dokonce i režisér — vydělá víc peněz, když natočí **Osení místo příběhů Zamilovaného instalatéra**. Ukázalo se, že „odvážné“ filmy jsou velmi výnosné. Důkaz: Ralph Habib se z ničeho nic zříká polopornografie, natáčí **Družky noci** (Les Compagnes de la nuit) a dovolává se Cayatta. A co také brání, aby se lidé jako André Tabet, Companeezová, Jean Guitton, Pierre Véry, Jean Laviron, Ciampi či Gran-

gier nedali ze dne na den na intelektuální film, nepřenašeli na plátno veledíla (ještě jich dost zůstává) a — samozřejmě — nepřidávali scény pohřbu, kde jenom lze?

Až je budou točit, budeme v „tradiici kvality“ až po krk a francouzská kinematografie, nedostížitelná v „psychologickém realismu“, v „drsnosti“, v „tvrdomi“, v „nejednoznačnosti“, bude už jenom jedním velkým pohřebním průvodem, který bude moci opustit brány ateliérů v Billancourtu a zamířit rovnou na hřbitov, který snad byl zařízen hned vedle zcela záměrně, aby se urychlila cesta od producenta k hrobníkovi.

Jenomže když se bude divákům stále dokola říkat, že jsou totožní s filmovými „hrdiny“, nakonec tomu skutečně uvěří. A toho dne, kdy pochopí, že onen dobrácký a obtloustlý paroháč, na jehož strastech je vybízen se podílet soucitem (trochu) a smíchem (hodně), není, jak se dřív domníval, jeho kamarád nebo soused z domu, nýbrž že to je **on sám**, že ta odporná rodina je **jeho** rodina, to zesměšňované náboženské cítění je **jeho** cítění — tak toho dne možná projeví nevděk k oněm filmům, jež se tolik snažily ukazovat mu život, jak je vidět ze čtvrtého poschodí v Saint-Germain-des-Prés.

Musím samozřejmě uznat, že při záměrně škarohlidském průzkumu, jemuž jsem podrobil jistou tendenci francouzského filmu, měla nesporně navrch vášnivost a dokonce i stranění. A lze mi namítnout, že ona pověstná škola psychologického realismu musí existovat, aby naproti tomu mohl existovat **Deník venkovského faráře, Zlatý kočár, Orfeus, Zlatá čapka, Prázdniny pana Hulota** (Les Vacances de Monsieur Hulot).

Jenomže naši autoři, kteří chtěli vychovávat diváka, musí pochopit, že ho možná odvedli z prostých cest a nasměrovali na vytríbenější cesty psychologie, že ho dostali do šesté třídy, kterou míval v takové oblibě Jouhandeau, jenomže nemůžeme nikoho nechat opakovat jednu třídu donekonečna!