

Psychoanalýza výtvarného umění by mohla považovat za základní fakt jeho zrodu balzamování. U zdrojů malířství i sochařství by našla „komplex“ mumie. V egyptském náboženství, zcela zaměřeném proti smrti, bylo uchování na životě závislé na hmotném zachování těla. Tím uspokojovalo jednu ze zásadních potřeb lidské psychologie: obranu proti času. Smrt je jen vítězstvím času. Zachovat uměle tělesné projevy bytosti znamená vyrvát tuto bytost z toku času, zachránit ji na břeh života. Bylo přirozené, že se tyto projevy zachraňovaly i přímo v realitě smrti, v smrti z kostí a masa. První egyptskou sochou byla mumie člověka, vyloučeného a ztuhlého v natronu. Jenomže pyramidy ani labyrint chodeb neposkytovaly dostatečnou záruku proti případnému zneuctění hrobu, a proto bylo nutné se zajistit proti náhodě ještě něčím navíc, zmnožit vyhlídky na uchování. A tak se spolu s pšenicí, aby měl mrtvý co jíst, kladly k sarkofágu též sošky z vypálené hlíny, jakési náhradní mumie, které by zaujaly místo těla, kdyby bylo náhodou zničeno. A tak se v náboženských pramenech sochařství objevuje jeho prvořadá funkce: zachránit bytost podobností. A za jiný aspekt téhož záměru lze nesporně považovat jeho obměnu, jak ji přinášely různé životní podmínky: hliněného medvídka pokrytého šípky v prehistorické jeskyni — čarodějnou náhražku, ztotožňující se se živou šelmou a podporující zdar lovu.

Je samozřejmé, že souběžný vývoj umění a civilizace zbavil výtvarné umění těchto magických funkcí (Ludvík XIV. se nedal balzamovat, nýbrž se spokojil svým portrétem od Lebruna). Vývoj mohl nanejvýš onu nepotlačitelnou potřebu zažehnat, včas přizpůsobit požadavkům logického myšlení. Dnes již nevěříme na ontologickou totožnost modelu a portrétu, ale připouštíme, že portrét nám pomáhá rozpomenout se na model, tudíž jej zachránit před druhou — duševní smrtí. Výroba obrazů se dokonce oprostila od jakéhokoliv antropocentrického utilitarismu. Už nejde o to, aby byl člověk zachován naživu, nýbrž obecněji o výtváření ideálního světa k obrazu skutečna, obdařeného svébytným pozemským osudem. „Jak marnivé je malířství“ — pokud se pod naším absurdním obdivem neodhalí původní potřeba přemoci čas trvalostí tva-

ru! Dějiny výtvarného umění nejsou jen dějinami jeho estetiky, nýbrž a především dějinami psychologie, takže to jsou v podstatě dějiny podobnosti nebo, chcete-li realismu.

Jestliže situujeme fotografii a kinematografii do těchto sociologických perspektiv, objasníme si tím velkou duchovní i technickou krizi moderního malířství, která začala v polovině minulého století.

André Malraux v článku Vzlet napsal, že „film je pouze nejvyvinutějším projevem výtvarného realismu, jehož princip se objevil v renesanci a našel svůj krajní výraz v barokním malířství“.

Je pravda, že světové malířství nastolilo různé způsoby rovnováhy mezi symbolem a realismem tvarů, avšak v 15. století se začali západní malíři odvracet od duchovní reality, vyjadřované svébytnými prostředky, jako od jediné a nejvyšší snahy a její vyjádření spojovali s více či méně uceleným napodobováním vnějšího světa. Rozhodující událostí byl nesporně vynález prvního vědeckého a v jistém smyslu také již mechanického systému: perspektivy (Da Vinciho camera obscura předznamenávala camera obscura Niepcovu). To umožnilo umělcům poskytnout iluzi trojrozměrného prostoru, kde předměty mohly zaujímat totéž místo jako v našem bezprostředním vnímání.

Od té chvíle bylo malířství rozpolceno mezi dvojitým úsilím: jedno ryze estetické — výraz duchovních realit, kde je model přetvořen symbolismem tvarů — a druhé, které není ničím jiným, než zcela psychologickou touhou nahradit vnější svět jeho dvojníkem. Tato potřeba iluze, rychle se zesilující svým sebeuspokojováním, poznání pohltila výtvarné umění. Jelikož však perspektiva vyřešila jen problém tvarů, ale nikoliv problém pohybu, musel realismus docela přirozeně pokračovat hledáním dějového projevu v jediném okamžiku, jakési psychické čtvrté dimenze schopné vdechnout život do pokroucené nehybnosti barokního umění.*

* Bylo by zajímavé sledovat z tohoto hlediska soutěžení fotografické reportáže, tenkrát ještě v začátcích, s kresbou v ilustrovaných časopisech v letech 1890 až 1910. Kresby uspokojovaly především barokní potřebu dějovosti (srov. Le Petit Journal illustre). Smysl pro fotografický dokument se prosazoval jen poznenáhlu. Můžeme si ostatně všimnout, že po dosažení určitého stupně saturace dochází k návratu k dějové kresbě typu „Radar“.

Velcí umělci samozřejmě odjakživa dospívali k syntéze obou tendencí: zavedli v nich hierarchii, přičemž zvládli realitu a roztažili ji do umění. Zůstává zde však fakt, že máme před sebou dva zásadně rozdílné jevy, které by objektivní kritika měla dokázat od sebe odloučit, aby pochopila vývoj obrazu. Od 16. století potřeba iluze ustavičně vnitřně utváří malířství. Je to, naprosto duševní potřeba, sama o sobě neestetická, a její zdroj bychom mohli najít pouze v magické mentalitě; je to však působivá potřeba, jejíž přitažlivost hluboce porušila rovnováhu ve výtvarném umění.

Spor o realismus v umění vyplývá z tohoto nedorozumění, ze zaměňování estetiky za psychologii, ze zaměňování skutečného realismu, což je potřeba vyjadřovat konkrétní, podstatně důležité významy světa, s pseudorealismem napodobujícím skutečnost (nebo myšlení), s pseudorealismem, který se spokojoval s iluzí tvarů.*

Proto také například středověké umění podobným konfliktem zřejmě netrpělo: bylo přísně realistické a zároveň nanejvýš spirituální, takže neznalo toto drama, jež pak odhalily technické možnosti. Dědičným hříchem západního malířství byla perspektiva.

Niepce a Lumière byli spasiteli od tohoto dědičného hříchu. Tím, že fotografie zničila barok, osvobodila výtvarné umění od napodobovací posedlosti. Malířství se totiž vlastně marně snažilo poskytnout nám iluzi. Tato iluze postačovala sice k umění, ale fotografie a kinematografie jsou objevy, jež uspokojují posedlost po realismu s konečnou platností a svou samotnou podstatou. Ať byl malíř jakkoliv zručný, jeho dílo bylo vždy podmíněno nevyhnutelným subjektivismem. Protože existoval živý člověk, byl obraz pochybný. A to do té míry, že v přechodu od barokního malířství k fotografii nespočívá podstatný jev v pouhém hmotném zdokonalení (fotografie bude ještě dlouho mít zpoždění za malířstvím v napodobování barev), nýbrž v psychologickém faktu: v naprostém uspokojení naší chuti po iluzi prostřednictvím mechanické

* Zejména komunistická kritika místo aby přikládala takový význam realistickému projevu v malířství, by snad měla nejprve přestat mluvit o malířství tak, jak to bylo možné v 18. století, před nástupem fotografie a filmu. Asi na tom příliš nezáleží, že Sovětský svaz má špatné malířství, jestliže má dobrý film: jejich Tintorettem je Eizenštejn. Naopak však záleží na tom, jestliže se nás Aragon snaží přesvědčit, že jejich Tintorettem je Repin.

reprodukce, z níž je člověk vyloučen. Řešení nebylo ve výsledku, nýbrž ve zrodu.*

Proto je tedy konflikt stylu a podobnosti poměrně moderním jevem, jehož stopy téměř nenajdeme před vynálezem citlivé desky. Je zřejmé, že Chardinova uchvacující objektivita je něco zcela jiného než objektivita fotografova. V 19. století vlastně začala ta krize realismu, jejímž mýtem je dnes Picasso a která uvádí v pochybnost jak podmínky tvarové existence výtvarného umění, tak i jeho sociologické základy. Moderní malíř, zproštěný komplexu podobnosti, přenechává tento komplex lidu,** jenž se nyní přiklání jednak k fotografii, jednak pouze k takovému malířství, jež o takovou podobnost usiluje.

Původnost fotografie ve vztahu k malířství tkví tudíž v její zásadní objektivitě. A tak se plným právem skupině čoček, jež tvoří fotografické oko nahrazující lidský zrak, říká „objektiv“. Poprvé se mezi výchází objekt a jeho znázornění nestaví nic jiného kromě jiného objektu. Poprvé se utváří obraz vnějšího světa automaticky

* Bylo by přesto na místě prozkoumat psychologii druhořadých výtvarných žánrů, jako je odlévání posmrtných masek. V těchto žánrech se rovněž projevuje v reprodukci určitá automaticnost. V tomto smyslu bychom mohli považovat fotografii za odlitek, za obtisk předmětu prostřednictvím světla.

** Je však opravdu „lid“ jako takový u pramenů rozluky mezi stylem a podobností, té rozluky, kterou dnes považujeme za nespornou? Nepřekrývá se spíše s nástupem „buržoazního ducha“, zrozeného současně s průmyslem a sloužícího umělcům 19. století jako kontrast — toho ducha, jež lze poznat podle toho, že redukuje umění na jeho psychologické kategorie? Právě tak ani fotografie není historicky bezprostřední následovnicí barokního malířství a Malraux správně poznamenává, že fotografie se zpočátku jen snažila „napodobovat umění“ tím, že prostoduše kopirovala obrazový styl. Niepce a většina průkopníků fotografie ostatně tímž způsobem usilovali o to kopírovat rytiny. Snili o tom, že by umělecká díla mohli jako obtisky vytvářet neumělci. Byl to typický a zásadně buržoazní záměr, ale jenom potvrzuje naši tezi tím, že ji uvádí v jednoznačné podobě. Bylo přirozené, že fotografovi se jako vzor nejvhodnější pro napodobení jevil zpočátku takový umělecký předmět, který již sám v jeho očích napodoboval přírodu, „jenomže lépe“. Bylo zapotřebí určité doby, než se fotograf stal sám umělcem a dospěl k poznání, že může pouze přírodu kopírovat.

bez tvůrčího zásahu člověka, v duchu přísného determinismu. Fotografova osobnost vstupuje do hry jen volbou, zaměřením, pedagogikou jevu; jeho osobnost, ať jakkoliv znatelná ve výsledném díle, vyskytuje se tam jenom z téhož titulu jako osobnost malířova. Všechny druhy umění jsou založeny na přítomnosti člověka; jenom ve fotografii je nám dopřáno jeho nepřítomnosti. Působí na nás jako „přírodní“ jev, jako květina nebo sněhová vločka, jejíž krása je neodlučitelná od rostlinného či nerostného původu.

Tento automatický zrod naprosto převrátil psychologii obrazu. Objektivita fotografie mu dává takovou věrohodnost, jakou nenajdeme v žádném malířském díle. Při jakýchkoliv námitkách našeho kritického ducha musíme uvěřit v existenci znázorněného objektu, který je doopravdy zpřítomněn v čase i prostoru. Fotografie má schopnost přenášet realitu z věci na její reprodukci.* Ani ta nejvěrnější kresba nám nemůže toho říci více o modelu, nikdy nebude mít, přes veškerý kritický duch, iracionální sílu fotografie, která uchvacuje naši důvěřivost.

A tak se malířství rázem stává jen druhořadou napodobovací technikou, náhražkou reprodukčních postupů. Pouze objektiv nám poskytuje z objektu obraz schopný „vyprostit“ z hloubi našeho nevědomí onu potřebu nahradit objekt něčím lepším než přibližným obtiskem: je to objekt samotný, jenomže oprostěný od dočasných nahodilostí. I když je obraz rozostřený, zkreslený, bezbarvý, bez dokumentární hodnoty, přece jen stále svým zrodem pochází z ontologie modelu; je to přímo model. Odtud pramení půvab fotografií v rodinném albu. Tyto šedivé či nahnědlé, přízračné, téměř nerozpoznatelné stíny, to již nejsou tradiční rodinné portréty, nýbrž znepokojují přítomnost životů zadržovaných v trvání, oprostěných od jejich osudů nikoliv kouzlem umění, nýbrž zásluhou nečitelného mechanismu; fotografie totiž netvoří z věčnosti jako umění, nýbrž balzamuje čas, pouze jej zachraňuje před jeho vlastním rozkladem.

* Zde by bylo zapotřebí zmínit se o psychologii ostatků a „památek“, které rovněž vycházejí z přenesení reality, jež má původ v komplexu mumie. Poznamenejme alespoň, že svatě plátno turínské dospívá k syntéze ostatku a fotografie.

Z tohoto pohledu nám připadá kinematografie jako dokončení fotografické objektivy v čase. Film se již nespokojuje tím, že by pro nás uchovával objekt zabalený do jeho okamžiku jako hmyz z dávných dob uchovaný v jantaru, nýbrž vymaňuje barokní umění z křečovitě ztrnulosti. Poprvé je obraz věcí rovněž obrazem jejich trvání a, podobně jako mumie, obrazem změn.

Kategorie* podobnosti, které definují fotografický obraz, stanoví také jeho estetiku ve vztahu k malířství. Estetické schopnosti fotografie spočívají v objevování skutečna. Odraz na mokřím chodníku, gesto dítěte, to všechno nezáviselo na mně, aby bylo rozpoznáno v tkáni vnějšího světa; jenom necitlivost objektivu, který oprostil objekt od návyků a předsudků, od veškerého duševního nánosu, jenž obaloval moje vnímání, mohl ten odraz či gesto přiblížit neposkrvněný mé pozornosti, a tudíž mému zálibení. Na fotografii, přirozeném obrazu světa, který nedokážeme či nemůžeme vidět, příroda konečně činí něco víc, než že by napodobovala umění: napodobuje umělce.

Může dokonce i předstihnout jeho tvůrčí sílu. Malířův estetický svět je cizorodý vůkolnímu světu. Rámec obkličuje podstatně a zásadně odlišný mikrokosmos. Existence fotografovaného objektu se naopak podílí na existenci modelu jako otisk prstu. Tím se skutečně připojuje k přírodní tvorbě, místo aby tuto tvorbu nahrazovala jinou.

To vytušil surrealismus, když vytvářel svou výtvarnou teratologii a obrátil se přitom o pomoc k želatině citlivé desky. Pro surrealismus je totiž estetický záměr neodlučitelný od mechanické působivosti obrazu na naše myšlení. Rozumové rozlišování mezi imaginárním a reálným se začíná odstraňovat. Každý obraz musí být pociťován jako objekt a každý objekt jako obraz. Fotografie tedy byla tou nejlepší technikou pro surrealistickou tvorbu, jelikož buduje obraz podílející se na přírodě: je to vlastně smyslový přelud. Důkaz opakem poskytuje používání iluze reality a úzkostlivá péče o detaily v surrealistickém malířství.

* : Používám termínu „kategorie“ v tom smyslu, jaký mu přisuzuje M. Gouhier ve své knize o divadle, když odlišuje dramatické kategorie od estetických. Právě tak jako dramatické napětí není ještě zárukou uměleckých hodnot, ani dokonalost napodobení není totožná s krásou; znamená pouze surovinu, do níž se pak vryje umělecký fakt.

Fotografie se tedy nesporně projevuje jako nejvýznamnější událost v dějinách výtvarného umění. Poskytla vykoupení a zároveň dovršení, umožnila západnímu malířství zbavit se s konečnou platností realistické posedlosti a najít svou estetickou svébytnost. Impresionistický „realismus“ se svými vědeckými alibi je protikladem iluze reality. Barva mohla ostatně pohltnout tvar až tehdy, když již neměl napodobovací význam. A když se s Cézannem potom tvar znovu ujme nadvlády na obrazovém plátně, nedojde k tomu rozhodně v duchu iluzionistické geometrie perspektivy. Tím, že mechanický obraz postavil proti malířství soupeře, jenž šel nad barokní podobnost a dosáhl ztotožnění s modelem, přinutil malířství, aby i ono se proměnilo v objekt.

Nyní je již marné pascalovské zatracování, protože fotografie nám dovoluje obdivovat jednak ve svých původních reprodukcích to, co by si náš zrak nebyl dokázal oblíbit, a jednak v malířství obdivovat ryzí objekt, jehož oprávněním již není vztah k přírodě.

• Jinak je film také řeč.

(Stat převzatá z *Problème de la peinture*, 1945)

• MÝTUS TOTÁLNÍHO FILMU

Je v tom paradox, že četba obdivuhodné knihy Georgese Sadoula o původu filmu* vyvolává — i přes autorovo marxistické stanovisko — dojem, jako by bývalo došlo k převrácení vztahů mezi ekonomickým i technickým vývojem a mezi fantazií průkopníků. Všechno mi připadá tak, jako by v tomto případě byla obrácena naruby historická kauzalita, směřující od ekonomické základny k ideologické nadstavbě, jako bychom měli základní technické objevy považovat sice za šťastné a příznivé náhody, nicméně jen druhořadé vzhledem k předcházejícímu nápadu vynálezců. Kinematografie je jev idealistický. Představa, kterou si o ní lidé vytvořili, existovala již ucelená v jejich myslích, jakoby v plátónském nebi,

* : L'Invention du Cinéma (Vynález kinematografie), sv. 1, Edition Denoël.

Je to již otřepané mluvit o malých vlohách francouzské kinematografie pro komiku. Přinejmenším v posledních třiceti letech. Sluší se totiž připomenout, že právě ve Francii vznikla na počátku století škola filmové grotesky, která pak získala v Maxu Linderovi svého vzorného hrdinu. A Mack Sennett převzal recept této školy pro Hollywood, kde pak rozkvétal ještě slibněji, jelikož umožnil průpravu takovým hercům, jako byli Harold Lloyd, Harry Langdon, Buster Keaton, Laurel s Hardym a nad nimi nad všemi Charles Chaplin. Jak je však známo, právě Chaplin prohlásil Maxe Lindera za svého učitele. Přesto však francouzská burleska – až na poslední Linderovy filmy vytvořené v Hollywoodu – nepřežila prakticky první světovou válku, načež ji naprosto zastínil oslnivý – a oprávněný – úspěch hollywoodské grotesky. Od nástupu zvukové éry zůstal Hollywood, nejen zásluhou Charlese Chaplina, mistrem filmové komiky: především v tradici grotesky, kterou vzkřísil a obohatil W. C. Fields, bratři Marxové a na nižší úrovni dokonce i Laurel s Hardym, ale zároveň se objevil i nový žánr, spřízněný s divadlem: „americká veselohra“.

Ve Francii naopak sloužilo slovo téměř výhradně jenom ke katastrofálním pokusům o převody bulvárních vaudevillů. Když si položíme otázku, co vyniklo počínaje třicátými lety v oblasti komiky, naskytne se vlastně jenom dvě jména: Raimu a Fernandel. Je to však divný zjev, že tito dva milácci obecně hráli téměř výlučně jen ve špatných filmech. Nebýt Pagnola a čtyř pěti dobrých filmů, za něž mu vděčíme, nemohli bychom jmenovat ani jeden snímek hodný Raimuho a Fernandelova nadání (nanejvýš snad s výjimkou nevšedního a zneuznaného Františka I. v režii Christian-Jaqua, k němuž lze při dobré vůli ještě připojit milou, avšak lehkou tvorbu Noël-Noëla). Je příznačné, že po nezdaru Posledního diktátora v roce 1934 opustil René Clair francouzské ateliéry a pracoval nejprve v Anglii, pak v Hollywoodu. Vidíme tedy, že francouzská kinematografie nepostrádala vlastně nadané herce, nýbrž komický styl, komickou koncepci.

Záměrně jsem se nezmínil o jediném původním pokusu o obrodu tradiční francouzské grotesky – mám na mysli bratry Prévertovy. Někteří spatřují ve filmech Věc je v suchu, Sbohem, Leonarde a

Cesta do neznáma vzkříšení veseloherní kinematografie. Podle těchto hlasů jde o geniální a nepochopená díla. Přesvědčit sebe sama o tom nedokážu o nic snadněji, než přesvědčit diváky, kterým se tyto filmy nelíbily. Zajisté to byly zajímavé a v každém případě pozoruhodné pokusy, jenomže kvůli svému intelektuáliství odsouzené k nezdaru. U Prévertů je gag pokaždé představou, jejíž zvizuálnění nastane a posteriori, takže se stane směšným až po myšlenkovém procesu od vizuálního gagu k jeho rozumovému záměru. Je to tentýž proces jako u anekdot bez slova, a proto se také jednomu z našich nejlepších humoristických kreslířů, Maurici Henrymu, nikdy nepodařilo prosadit se ve filmu jako gagman. K této přesměšlivší intelektuální struktuře gagu, která vyvolává smích jen nepřímo, je nutno přidat poněkud skřípavý druh humoru, jenž požaduje od diváka nezdůvodněnou spoluúčast. Filmová komika (právě tak jako bezpochyby i divadelní) nemůže uspět bez určité sdílné štědrosti; a „private joke“, vtip pro zasvěcené, takový případ není. Jediný film, jenž vychází z tohoto prévertovského humoru, se dostal nad úroveň chvilkového rozmaru a dosáhl úspěchu: Směšné drama. Jenomže v tomto případě lze rozpoznat i jiné odkazy, Marcel Carné se k prospěchu věci rozpomněl na Žebráckou operu a inspiroval se anglickým humorem.

Před tímto chudým historickým pozadím vyvstává film Jede, jede poštovský panáček jako úspěch právě tak nečekaný jako výjimečný. Je znám osud tohoto filmu, vytvořeného téměř nazdařbůh, velmi lacině, a který nechtěl ani jeden distributor. Nakonec to byl bestseller roku a výrobní náklady se vrátily desetinasobně.

Tati se naráz proslavil. Bylo však možno si položit otázku, zda úspěch filmu nevyčerpá autorovo nadání. Byly tam senzační nápady, původní komika, i když navazovala na to nejlepší z filmové grotesky; na jedné straně se však říkalo, že kdyby měl Tati opravdu nadání, nebyl by vegetoval po dvacet let v music-hallech, a na druhé straně i přímo původnost filmu vzbuzovala obavy, zda ji autor udrží i napodruhé. Zřejmě prý vzniknou další příhody poštovského panáčka, podobně jako se stále znovu vrací Don Camillo, a budou jen vyvolávat lítost nad tím, že Tati neměl dost moudrosti a neskončil prvním příběhem.

Avšak Tati nejenže nevyužil znovu postavy, kterou vytvořil a jejíž obliba znamenala zlatý důl, ale navíc mu trvalo čtyři roky, než nám poskytl svůj druhý film, jenž ani zdaleka netrpí srovná-

ním s prvním, ale navíc z něho činí hrubý náčrtek. Význam Prázdnin pana Hulota nelze nikdy přecenit. Nejde pouze o nejvýznamnější komické dílo světové kinematografie od časů bratrů Marxových a W. C. Fieldse, nýbrž i o významnou událost v dějinách zvukového filmu.

Jako všichni velcí komikové, i Tati si nejprve vytvoří svůj svět, a teprve pak nás rozesměje. Tento svět začne vznikat z jeho postavy, krystalizuje jako přesycený roztok okolo zrnka soli. Postava, kterou Tati vytvořil, je samozřejmě směšná, ale téměř jen mimochodem a v každém případě vždy relativně k svému světu. Pan Hulot osobně se může obejít i bez těch nejkomičtějších gagů, protože je pouze metafyzickým ztělesněním zmatku, jenž trvá ještě dlouho poté, kdy tudý prošel.

Chceme-li však přece jen vyjít od postavy, povšimneme si na první pohled, že její originalita — ve vztahu k tradicím commedie dell'arte, jež pokračuje v grotesce — spočívá v jakési neukončenosti. Hrdina commedie dell'arte představuje komickou esenci, jeho funkce je jasná a vždy si je sama sobě podobná. Naopak panu Hulotovi zřejmě je vlastní nedostatek smělosti vůbec existovat. Povýšil zakříknutost na úroveň ontologického principu! Jenomže tento lehký dotek pana Hulota se světem bude právě příčinou všech katastrof, protože nikdy neprobíhá podle pravidel společenské konvence a účelnosti. Pan Hulot je geniálně nepříhodný. To však ještě neznamená, že je nemotorný a neobratný. Pan Hulot je naopak půvab sám, je to anděl ztřeštěnec, a vnáší zmatek něhy a svobody. Je příznačné, že jedinými půvabnými a přitom naprosto chápavými postavami ve filmu jsou děti. Je to tím, že jenom ony zde neplní „prázdninovou povinnost“. Pan Hulot je neudivuje, je to jejich bratr, vždy má pro ně čas, stejně jako ony neví, co to je falešný ostych před hrou a výhodami požitku. Na maškarním plese se vyskytne jediný tanečník, a je to samozřejmě pan Hulot, jenž klidně ignoruje, že je kolem něho prázdno. A když se pod vedením majora v penzi připraví rachejtle pro ohňostroj, tak zápalka páně Hulotova vyhodí všechno do vzduchu.

Čím by však byl pan Hulot bez prázdnin? Pro všechny dočasné obyvatele té divné pláže si dokážeme naprosto dobře vymyslet nějaké zaměstnání či aspoň druh činnosti. Lze přisoudit určitou domovskou příslušnost těm autům a vlakům, jež se na začátku filmu sjíždějí do X-sur-Mer a vpadnou náhle do městečka jako na

nějaké tajemné znamení. Ale Hamilkar pana Hulota je neurčitěho stáří a po pravdě řečeno přijíždí odkud: vyjel z Času. Klidně bychom si mohli představit pana Hulota, jak na deset měsíců v roce vždy zmizí a pak se zničehonic objeví, jako v roztmívačce, dne 1. července, kdy se konečně zastaví nedočkavé hodiny a na určitých privilegovaných místech u moře a na venkově nastoupí přechodný čas, v závorkách, příjemně vířivý čas, uzavřený sám do sebe, jako cyklus přílivu a odlivu. Čas, kdy se opakují zbytečná, pomalounká gesta, která v hodině siesty ustávají. Ale také obřadný čas, odměřovaný marnou liturgií konvenčních kratochvílí, jejichž řád je přísnější než pracovní doba.

Proto by také pan Hulot nemohl mít „děj“. Příběh předpokládá nějaký smysl, směřování času od příčiny k důsledku, od začátku ke konci. Prázdniny pana Hulota však mohou naopak být jenom sledem událostí, jež jsou svým významem soudržné a přitom dějově na sobě nezávislé. Každá z hrdinových příhod a nehod začíná větou: „Jednou pan Hulot...“ Ještě nikdy nebyl jistě čas do té míry látkou, téměř námětem filmu. A to mnohem lépe a mnohem víc než v oněch experimentálních filmech, které trvají přesně tak dlouho jako děj. Pan Hulot nám objasňuje časový rozměr našeho počínání.

V tomto prázdninovém světě nabývají časově odměřené činy absurdní tempo. Jenom pan Hulot není nikdy dochvilný, protože jenom on prožívá plynulost času, zatímco ostatní se horlivě snaží nastolit bezduchý řád: ten řád, který udává klapající rytmus létacích dveří v restauraci. Ale nezmohou nic víc, než zahustit čas k obrazu oné ibiškové polevy, která se ještě horká pomalu roztéká po cukrářském krámě a tolik trápí pana Hulota — Sisyfa této karamelové kaše, která stále znovu a znovu se hrozivě blíží k místu, kde na ni čeká pád.

Filmu však dává jeho časovou hutnost zvuková stopa ještě víc než obraz. Toto je rovněž velký Tatiho nápad, a technicky nejpůvodnější. Někdy se neprávem tvrdilo, že zvukovou stopu tvoří jakési zvukové magma, z něhož se občas vynořují útržky vět anebo zřetelně rozpoznatelných a tím jen směšnějších slov. Takový dojem může získat jen nepozorný sluch. Ve skutečnosti nesrozumitelné zvukové složky jsou ve filmu ojedinělé (například informace v nádražním rozhlase, přičemž však gag je realistický). Naopak, veškerá Tatiho finesa spočívá v ničení jasnosti jasností. Dialogy

vůbec nejsou nesrozumitelné, nýbrž bezvýznamné, a jejich bezvýznamnost je přímo zdůrazňována jejich zřetelností. Tati k tomu dospívá hlavně tím, že deformuje poměr intenzity mezi jednotlivými zvukovými plány, přičemž někdy jde dokonce tak daleko, že zachovává zvuk scény mimo záběr němé akce. Jeho zvuková kulisa se celkem skládá z realistických prvků: úryvků dialogu, výkřiků, různých poznámek, z nichž však žádná není přímo zapojena do dějové situace. A ve vztahu k tomuto podkladu nabývá nepříhodný zvuk naprosto falešnou tóninu. Například večer v hotelu, kdy hosté čtou, baví se nebo hrají karty: Hulot hraje ping-pong a jeho celuloidový míček dělá nepřiměřený hluk, naráží na onen tlumený šum jako kulečnicková koule; a při každém nárazu jako by tento hluk zesiloval. V základech tohoto filmu je autentický zvukový materiál zaznamenaný přímo na pláži, a tento materiál je překryt umělými zvuky, které mimochodem jsou právě tak zřetelné, jenomže vždy posunuty ze své normální roviny. Ze sloučení tohoto realismu a deformace vzniká neodvratná zvuková dutost tohoto světa, který je přesto lidský. Ještě nikdy nebyl bezpochyby tak nelitostně ozřejmen fyzický aspekt slova, jeho anatomie. Jelikož jsme zvyklí přisuzovat slovu význam, i když žádný nemá, nepřisuzujeme mu onen ironický posun, který ve filmu rozpoznáváme zrakem. Slova zde plynou zcela obnažená, s groteskní necudností, zbavená společenské spoluúčasti, jež je halila do iluzorní důstojnosti. Některá slova jako by vycházela z rádia, podobna řadě červených balónek, jiná se shlukují nad hlavami lidí do obláček a pak poleťují ve vzduchu, hnána větrem, až nám přiletí přímo pod nos. Nejhorší však je, že všechna tato slova vlastně mají svůj smysl, který se nám nakonec podaří jim vrátit, jestliže vyvineme úsilí a se zavřenýma očima vyřadíme všechny nahodilé zvuky. Někdy se také stává, že Tati pokradmu navodí naprosto falešný tón, aniž nás vůbec napadne se ohradit: natolik jsme vymoťáni do tohoto zvukového přediva. Tak například vybuchování ohňostroje, v němž je obtížné rozpoznat zvuk bombardování, pokud nevyvineme záměrné úsilí. Právě zvuk dává světu pana Hulota jeho hutnotu, jeho morální profil. Jen si položte otázku, odkud pramení na konci filmu ona velká tesknota, ono nepřiměřené velké rozčarování — a snad objevíte, že z ticha. Po celý film doprovázejí výkřiky hrajících si dětí záběry pláže, a teď poprvé jejich ticho naznačuje, že prázdniny skončily.

Pan Hulot zůstane sám, ostatní hoteloví hosté si ho nevšímají, protože mu nemohou odpustit, jak jim pokazil ohňostroj. Pan Hulot jde za dvojicí chlapců a předává si s nimi pár hrstí písku. Ale pak přece jen se s ním přijdou pokradmu rozloučit přátelé: stará Angličanka, která soudcovala na tenisu, chlapeček toho pána, který telefonoval, manžel, jenž se stále procházel... Přijdou se rozloučit všichni ti, v nichž hořel či aspoň ještě doutnal uprostřed stmeleného prázdninového davu plamének volnosti a poezie. Svrchovaná jemnost tohoto konce do ztracena není nehodna nejlepších Chaplinových děl.

Jako každá velká komika, i komika Prázdnin pana Hulota je výsledkem nelitostného pozorování. Ve srovnání s pláží Jacquesa Tatiho působí Taková pěkná malá pláž Yvesa Allégreta a Jacquesa Sigurda jako červená knihovna. Přesto se nezdá — a to je možná nejbezpečnější záruka její velikosti — že komika Jacquesa Tatiho je pesimistická, aspoň ne pesimističtější než komika Chaplina. Jeho postava staví proti hlouposti světa nenapravitelnou bezstarostnost; poskytuje důkaz, že vždy se může objevit něco nepředvídaného a narušit řád hlupáků, proměnit duši od velocipedu v smuteční věnec a pohřeb v radovánky.

(*Esprit*, 1953)

● MONTÁŽ ZAKÁZANA

(Bílá hřívá, Červený balónek, Nevšední víla)

Albert Lamorisse prokázal již v Oslíku Bimovi originalitu svých inspiračních zdrojů. Bim je možná, kromě Bílé hřívky, jediný skutečně dětský film, jež kinematografie dosud vytvořila. Existují samozřejmě i jiné — ale stejně nepočtené — filmy pro různé věkové stupně mladých diváků. V této oblasti projevíli mimořádné úsilí Sověti, jenomže se mi zdá, že filmy jako Na obzoru plachta bílá se obracejí již na dospívající mládež. Snahy J. A. Ranka o specializovanou produkci naprosto ztroskotaly hospodářsky i umělecky. Skutečnost je taková, že kdyby někdo chtěl sestavit filmotéku či katalog programů vhodných pro dětské obecnstvo, mohl by tam zařadit jenom pár krátkých snímků, vytvořených speciálně a s různým úspěchem, a určitý počet komerčních filmů, mimo jiné

držena v okamžiku, kdy by její zlom přeměnil realitu v její pouhé imaginární znázornění. To ostatně Flaherty celkem pochopil až na určitá místa, kde dílo tím pak ztrácí na sevřenosti. Záběr Nanuka, jak u otvoru v ledu číhá na kořist, patří k nejkrásnějším filmovým momentům, ale naproti tomu lov na krokodýla v Příběhu z Louisiany, očividně „vytvořený ve střižně“, je slabým místem. Naopak však v témž filmu plán-sekvence krokodýla, jak uloví volavku, snímáný v jediném panorámování, je prostě nádherný. Platí však zásada vzájemnosti. To znamená, že má-li příběh dospět k realitě, stačí, aby jediný jeho patřičně vybraný záběr shromáždil prvky předtím rozptýlené montáží.

Stanovit a priori druhy námětů či dokonce okolnosti, na něž se tento zákon vztahuje, je nesporně obtížnější. Neodvažují se učinit víc, než vyslovit několik podnětů. Především toto platí pochopitelně o všech dokumentárních filmech, jejichž námětem je tlumočit fakta, která ztrácejí veškerou zajímavost, neprobíhala-li událost doopravdy před kamerou — to znamená o dokumentech spřízněných s reportáží. Koneckonců jsou to i zpravodajské snímky. Fakt, že v začátcích kinematografie se mohl zavést termín „zrekonstruované aktuality“, podává jasný důkaz o vývoji obecně. Ale jinak se to má s výlučně naučnými dokumenty, jejichž záměrem není znázorňování události, nýbrž její výklad. I takové dokumenty mohou přirozeně obsahovat sekvence či záběry patřící k první kategorii. Tak například dokument o eskamotérství! Je-li jeho cílem předvést nevšední kousky slavného kouzelníka, bude zásadně důležité postupovat v samostatných záběrech, ale má-li pak film vysvětlit některé číslo, neobejde se to bez montáže. Případ je jasný, pokračujeme!

Mnohem zajímavější je zřejmě případ hraného filmu, od féerie, jakou je Bílá hrůva, až po dokument stěží s nádechem fikce, například Nanuka. Zde se jedná, jak jsme řekli výše, o fikce, které nabývají všechen svůj smysl, anebo přinejmenším mají hodnotu jen zásluhou reality zapojené do imaginárna. V těch případech se montáž podřizuje aspektům této reality.

A posléze je možné, že i v ryze dějovém filmu, ekvivalentu románu či divadelní hry, některé druhy akce nepřipouštějí použití montáže, mají-li dospět k své plné bohatosti. Vyjádření konkrétní doby je zřejmě v rozporu s abstraktním časem montáže (což tak dobře dokládá Občan Kane a Skvělí Ambersonové). Především

však určité situace existují filmově pouze tehdy, je-li ozřejmena jejich prostorová jednota — obzvláště to jsou komické situace založené na vztazích mezi člověkem a předměty. Pak jsou, podobně jako v Červeném balónku, dovoleny všechny triky kromě prostředků montáže. Primitivové v oblasti filmové grotesky (zejména Buster Keaton) a Chaplinovy filmy jsou v tomto směru nanejvýš poučné. Groteska slavila triumfy ještě před Griffithem a montáží proto, že většina gagů pramení z komiky v prostoru, ve vztahu člověka k předmětům a vnějšímu světu. Chaplin je v Cirkuse opravdu ve lví kleci a on i lev jsou spolu uzavřeni do rámce filmového plátna.

(Cahiers du Cinéma, 1953 a 1957)

● VÝVOJ FILMOVÉ ŘEČI

V roce 1928 dosáhlo němé filmové umění svého vrcholu. Beznaďej nejlepších osobností mezi těmi, kdo byli svědky bourání tohoto dokonalého města obrazu, je pochopitelná, ně-li oprávněná. Domnívali se, že na estetické cestě, kterou se tehdy kinematografie ubírala, stala se uměním nanejvýš vhodným pro „vznešenou řečolitu“, a že proto zvuková rozličnost může jí jen uvrhnout do zmatku.

Nyní, kdy používání zvuku již dostatečně dokázalo, že nevedlo k zničení filmového Starého zákona, nýbrž k jeho doplnění, bylo by opravdu na místě si položit otázku, zda technický převrat způsobený zvukovou stopou byl opravdu doprovázen i převratem estetickým — jinými slovy, zda se v letech 1928—1930 skutečně zrodila nová kinematografie. Z hlediska stříhové skladby není totiž tak jasný přerýv mezi němou a zvukovou érou, jak by se snad zdálo. Naopak, bylo by možno vystopovat příbuznost mezi některými režiséry z poloviny dvacátých a mezi režiséry z poloviny let třicátých a zejména čtyřicátých: například mezi Erichem von Stroheimem a Jeanem Renoirem či Orsonem Wellesem, anebo mezi Carlem Theodorem Dreyerem a Robertem Bressonem. A tyto více či méně zřetelné vztahy dokazují nejen to, že přes rokli na začátku třicátých let vede most a že některé hodnoty němého zvuku přetrvávají i ve zvukové éře, ale hlavně to, že nejde ani tak o protiklad mezi němým a zvukovým filmem jako spíše o protiklad mezi

stylistickými oblastmi, mezi zásadně odlišným pojetím filmového výrazu.

Jsem si vědom relativní platnosti kritického zjednodušování, k němuž mě nutí rozsah této stati, a považuji je spíše za pracovní hypotézu než za objektivní realitu. Ale přesto bych chtěl poukázat na dvě silné a protikladné tendence v kinematografii let 1920 až 1940: na jedné straně režiséři věřící v obraz, na druhé straně ti, kteří věří ve skutečnost.

„Obrazem“ rozumím velmi obecně všechno, co může k znázorňované věci přidat její *znázornění* na plátně. Tento přínos je složitý, ale v podstatě jej lze rozdělit na dvě skupiny faktů: na výtvarnost obrazu a na prostředky montáže (což není nic jiného než uspořádání obrazů v čase). Jako výtvarnost nutno pojímat styl dekorací a líčení, do jisté míry dokonce i herecký projev, k čemuž samozřejmě přistupuje zasněžení a posléze rámcování záběru, jež dovršuje obrazovou kompozici. Pokud jde o montáž, která jak známo pochází hlavně z Griffithových mistrovských děl, André Malraux o ní napsal v Psychologii filmu, že znamenala zrození filmu jako umění: že tím se doopravdy odlišila od prosté oživlé fotografie a stala se konečně řečí.

Používání montáže může být „neviditelné“; tak tomu bylo nejčastěji v klasickém americkém filmu předválečné doby. Tam má rozkouskování do záběrů pouze ten smysl, analyzovat událost podle hmotné či dramaturgické logiky scény. Tuto analýzu činí její logika nepostřehnutelnou a divákova mysl zcela přirozeně zaujímá ta stanoviska, která jí předkládá režisér, jelikož tato hlediska jsou zdůvodněna geografií akce či přemístováním dějového zájmu.

Avšak neutrálnost této „neviditelné“ stříhové skladby nebere na vědomí všechny možnosti montáže. Tyto možnosti se naopak dokonale uplatňují ve třech postupech, obecně známých pod názvem „paralelní montáž“, „rapidmontáž“ a „montáž atrakcí“. Vytvořením paralelní montáže dospěl Griffith k tlumočení simultánnosti dvou v prostoru odloučených akcí tím, že se střídají záběry jedné i druhé akce. V Kole života nám dává Abel Gance iluzi zrychlované jízdy lokomotivy, aniž použil záběry doopravdy rychle jedoucího vlaku (jelikož se kola mohou koneckonců otáčet na místě), nýbrž jen hromaděním čím dál tím kratších záběrů. A posléze je zde montáž atrakcí, kterou vytvořil S. M. Ejzenštejn a jejíž definování je nesnadnější. Snad by se dalo zhruba říci, že to je zesílení smys-

lu obrazu jeho přiřazením k jinému obrazu, který se nemusí vztahovat k téže události: například ohňostroj v Generální linii, jenž následuje po záběru býka. V takové krajní podobě používal montáže atrakcí jen málokdy dokonce i její autor, ale lze tvrdit, že v podstatě má k ní velmi blízko mnohem běžnější používání výpustky, přirovnání či metafory: tak třeba punčochy pohozené na židli u postele či přetékající mléko v Clouzotově Nábřeží zlatníků. Existují samozřejmě i použitelné kombinace všech těchto tří postupů.

A rozhodně lze ve všech třech postupech objevit společný rys, který je přímo definicí montáže: vytváření smyslu, který obrazy objektivně neobsahují a který vyvstává z jejich pouhého vztahu. Slavný Kulešovův pokus s jediným záběrem Mozzuchina, jehož úsměv jako by měnil smysl podle předcházejícího obrazu, dokonale v sobě shrnuje povahu montáže.

Kulešovovy, Ejzenštejnovy ani Ganceovy montáže neukazovaly událost, nýbrž ji jen naznačovaly. Většinu svých složek nesporně přejímaly ze skutečnosti, kterou měly popisovat, ale konečný význam filmu spočíval mnohem víc v uspořádání těchto složek než v jejich objektivním obsahu. Ať už je realismus jednotlivých obrazů jakýkoliv, látka příběhu v podstatě vzniká z oněch vztahů (usmívající se Mozzuchin plus mrtvé dítě rovná se soustrast), čili jde o abstraktní výsledek, jehož prameny neobsahuje žádná z konkrétních složek. Stejným způsobem si lze představovat, že mladé dívky plus kvetoucí jabloně rovná se naděje. Kombinací je nespolečně, ale všechny mají to společné, že navozují představu prostřednictvím metafory či hromaděním představ. A tak mezi děj ve vlastním slova smyslu, výsledný záměr vyprávění, a mezi hrubý obraz vstupuje jedno stadium navíc, estetický „transformátor“. Smysl není v obraze, smysl je jeho stínem promítnutým prostřednictvím montáže do divákova vědomí.

Pokusme se shrnout. Jak výtvarným obsahem obrazu, tak i prostředky montáže má film k dispozici celý arzenál postupů, jimiž může dávat divákovi svůj výklad znázorňované události. Jak se zdá, na sklonku němé éry byl tento arzenál již úplný. Sovětský film dovedl do nejzazších důsledků teorii a praxi montáže, zatímco německá škola vystavila výtvarnost obrazu (dekorace a zasněžení) všem myslitelným zkouškám. Samozřejmě nelze opomíjet ani ostatní kinematografie, ale ať to bylo ve Francii, Švédsku nebo

Americe, nikde nepostrádala filmová řeč zřejmě prostředky, aby říkala, co říkat chtěla. Je-li podstata filmového umění ve všem, co může výtvarnost a montáž přidat k dané skutečnosti, je němá kinematografie dovršeným uměním. A zvuk by mohl v tom případě hrát nanejvýš podřízenou a doplňkovou roli: jako kontrapunkt k vizuálnímu obrazu. Ale toto případné obohacení, jehož význam je v nejlepším případě pouze druhořadý, není možná příliš závažné v porovnání s cenou, zaplacenou zároveň za zvuk v podobě zesílené realističnosti.

Prohlásili jsme totiž, že podstatou filmového umění je výrazovost montáže a obrazu. A právě toto obecně přejímané tvrzení uvádějí už od němé éry nepřímou v pochybnost režiséři jako Erich von Stroheim, F. W. Murnau či Robert Flaherty. Montáži nepřipadá v jejich filmech prakticky žádná role, nanejvýš ryze negativní: totiž nevyhnutelné protídívání příliš bohaté skutečnosti. Kamera nemůže vidět všechno najednou, ale snaží se pokud možno nic neztratit z toho, co se rozhodla vidět. Když Nanuk loví tuleně, Flahertymu jde o vztah mezi Nanukem a zvířetem, o skutečný rozsah vyčkávání. Montáž by mohla naznačit čas, ale Flaherty se omezuje na to, že nám *ukazuje* vyčkávání, trvání lovu a přímo podstatu obrazu, jeho skutečný předmět. A ve filmu má pak tato epizoda jen rozsah jednoho záběru. A lze popřít, že je proto mnohem působivější než „montáž atrakcí“?

Murnaua zajímá spíše realita dějového prostoru než čas: v Upirovi Nosferatu ani ve Východu slunce nehraje montáž rozhodující roli. Naopak vyvstává domněnka, že výtvarnost obrazu přivádí onu realitu k určitému expresionismu; ale to byl povrchní názor. Kompozice Murnauova obrazu není vůbec pikturnální, nic nepřidává ke skutečnosti, nezakresluje ji, nýbrž naopak se snaží uvolnit z ní ty nejhlubší struktury, dát vyniknout vztahům existujícím již dříve, vztahům, které pak vytvářejí dramaticčnost. Tak například, když se v Tabu objeví vlevo na plátně loď, ztotožňuje se naprosto s osudem, aniž se Murnau sebemeně prohřešuje na přísném realismu filmu, natáčeném výhradně v reálných exteriérech.

Stroheim je však bezpochyby ze všech nejvíc v protikladu jak k výrazovosti obrazu, tak k umělosti montáže. U něho se skutečnost přiznává ke svému smyslu podobně jako podezřelá osoba při

komisařově neúnavném výslechu. Princip jeho režie je prostý: dívat se na svět natolik zblízka a natolik naléhavě, aby nakonec odhalil jeho krutost a ošklivost. Lze si dost dobře představit Stroheimův film dohnatý do krajnosti a složený z jediného záběru po libosti dlouhého a detailního.

Zmínka o těchto třech režisérech nevyčerpává celé téma. Jistě bychom našli u některých jiných filmařů složky nevýrazové kinematografie, v níž není místo pro montáž, dokonce i u Griffitha. Ale tyto příklady snad postačí podat důkaz, že přímo v lůně němeého filmu existovalo filmové umění v přímém protikladu k tomu filmovému umění, které bývá považováno za film par excellence. Že tam existovala řeč, jejíž sémantickou ani syntaktickou jednotkou nikterak není záběr, a v níž má obraz význam hlavně kvůli tomu, co *odhaluje* ze skutečnosti, nikoliv kvůli tomu, co k ní *připojuje*. V důsledku tohoto sklonu byl němý film vlastně nezuživý: ukazoval skutečnost bez jedné její složky. Stroheimova Chamtivost stejně jako Dreyerovo Utrpení Panny Orleánské jsou již předznamenáním zvukových filmů. Přestaneme-li považovat montáž a výtvarnou kompozici za samu podstatu filmové řeči, neznamená již příchod zvuku estetický přerýv rozdělující dva silně odlišné aspekty sedmého umění. Zdálo se, že na zvukovou stopu umírala určitá kinematografie, ale rozhodně to nebyla kinematografie jako taková; skutečný předěl probíhal jinde, pokračoval a dodnes neustále pokračuje v průběhu třiceti pěti let dějin filmové řeči.

Když jsme takto uvedli v pochybnost estetickou jednotu němeého filmu a vytyčili v ní dvě bytostně nesmiřitelné tendence, přezkoumejme nyní historii posledních dvaceti let.

V třicátých letech se podle všeho všude ve světě a zejména v Americe vytvořila určitá pospolitost výrazu ve filmové řeči, Hollywoodu tehdy zajistil drtivou nadvládu triumf jeho pěti či šesti hlavních žánrů: americká komedie (Pan Smith přichází), grotesky (bratři Marxovi), taneční a hudební filmy (Fred Astaire a Ginger Rogersová, Velký Ziegfeld), detektivky a gangsterky (Zjizvená tvář, Jsem uprchlý galejník, Denunciant), psychologická a mravoličná dramata (Postranní ulice, Jezebel), fantastické a hrůzostrašné filmy (Dr. Jekyll a pan Hyde, Neviditelný muž, Frankenstein), western (Přepadení). Druhou národní kinematografií na

světě byla v oné době nesporně francouzská; její nadřazenost se začala poznenáhlu prosazovat tendencí, kterou lze zhruba nazvat černým či poetickým realismem ve znamení čtyř jmen: Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné a Julien Duvivier. Jelikož není naším záměrem sestavovat listinu poct, nebylo by příliš prospěšné šířit se o kinematografii sovětské, anglické, německé a italské, v nichž je toto období poměrně méně významné než následujících deset let. Americká a francouzská produkce rozhodně postačí k tomu, abychom předválečný zvukový film jasně označili za umění, jež očividně dospělo k vyváženosti a zralosti.

Nejprve pokud se týká obsahu: hlavní žánry s dobře propracovanými pravidly, schopné zalíbit se nejširším vrstvám mezinárodního obecnství a zajímat i vzdělanou elitu, pokud nebyla vůči kinematografii a priori nevraživá.

A pokud se týká formy: naprosto jasné styly fotografie a stříhové skladby, ve shodě s náměty; naprosté usmíření obrazu se zvukem. Vidíme-li dnes znovu filmy jako Jezebel Williama Wylera, Přepadení Johna Forda či Den začíná Marcela Carného, máme pocit umění, jež našlo dokonalou vyváženost, ideální formu — a zároveň na nich obdivujeme dramatická a morální témata, jimž kinematografie snad nevdechla život jen ona sama, ale kterým přinejmenším poskytla takovou uměleckou rozmáchnost a působivost, jakou by jinak neměla. Zkrátka, jsou zde shromážděny všechny příznačné rysy hojnosti „klasického“ umění.

Je mi naprosto jasné, že lze právem tvrdit, že původnost poválečné kinematografie ve vztahu ke kinematografii z roku 1939 spočívá ve vzestupu některých národních produkcí a zejména v oslnivém rozkvětu italského filmu a v nástupu původní, hollywoodských vlivů zbavené britské kinematografie, takže lze z toho učinit závěr, že doopravdy významným jevem čtyřicátých let je příliv nové krve, dosud neprobádané látky — zkrátka, že skutečný převrat probíhal mnohem víc na úrovni námětu než na úrovni stylu, spíše tím, co kinematografie měla co říci světu, než tím, jak to říkala. Cožpak „neorealismus“ není nejprve humanismus a teprve pak režijní styl? A cožpak se i sám tento styl neprojevuje v podstatě tím, že se ztrácí tvář v tvář skutečnosti?

Naším záměrem není ani v nejmenším velebit jakoukoliv nadřazenost formy nad obsahem. Lartpurlartismus není ve filmu méně kacířský než kdekoliv jinde. Možná ještě kacířštější. Avšak no-

vou formu pro nový námět! A i přitom jde o to, lépe chápat, co se film snaží nám říci, než zjistit, jak to říká.

V letech 1938–1939 dosahoval tedy zvukový film zejména ve Francii a Americe jakousi klasickou dokonalost, založenou jednak na zralosti žánrů už deset let propracovávaných či zděděných z němé éry, jednak na stabilitě technického pokroku. Třicátá léta byla érou zvuku a zároveň i barevného filmu. Ateliérová zařízení se bezesporu ustavičně zdokonalovala, ale šlo jen o dílčí zlepšení, z nichž ani jedno neotevřelo pro režii zásadně nové možnosti. Ostatně se tato situace nezměnila ani po roce 1940, i když toto snad neplatí pokud se týká fotografie, u níž došlo k zvýšené citlivosti filmové suroviny. Barevný film zvrátil rovnováhu v hodnotách obrazu, ultracitlivé emulze umožnily pozměnit jeho tvářnost. Kameraman mohl snímat záběry v ateliéru s mnohem zavřenější clonou, takže záviselo jenom na něm, jestliže chtěl popřípadě skoncovat s rozostřeností pozadí, která byla dřív nezbytná. Našli bychom však nemálo starších příkladů použití hloubky pole (třeba u Jeana Renoira), která byla vždy možná v exteriéru a dokonce — za předpokladu určitých bravurních kousků — i v ateliéru. Stačilo o ni usilovat. Z toho vyplývá, že v podstatě nejde ani tak o technický problém, třebaže po pravdě řečeno jeho vyřešení bylo značně usnadněno, jako spíše o průzkum stylu, k čemuž se ještě vrátíme. Zkrátka lze tvrdit, že od rozšíření barevné fotografie, znalosti možností mikrofonu a obecného používání jeřábu v ateliérovém vybavení byly vytvořeny potřebné a dostatečné technické podmínky pro filmové umění třicátých let.

Protože techničtí činitelé byli prakticky vyřazeni, musíme tedy hledat známky a zásady vývoje řeči jinde: a to v přehodnocení námětů a tím i stylů, nezbytných pro jejich vyjádření. V roce 1939 dospěl zvukový film k tomu, co zeměpisce nazývají profilem rovnováhy řeky, to znamená, že dospěl k oné ideální matematické křivce, jež je výsledkem dostatečné eroze. Když řeka takto dosáhla svůj profil rovnováhy, proudí volně od pramene až po ústí a neprohlubuje už své koryto. Potom však dojde k nějakému geologickému pohybu, který zdvihne profil, změní výšku pramene: voda začne znovu pracovat, proniká do spodních vrstev půdy, klesá, podrývá a hloubí. Někdy, jde-li o vápencové vrstvy, vyvstává zcela nový reliéf půdy, na povrchu téměř neznatelný, ale složitý a proměnlivý, sledujeme-li dráhu vody.

• VÝVOJ FILMOVÉ STŘIHOVÉ SKLADBY OD NÁSTUPU ZVUKU

V roce 1938 se setkáváme všude s jedním a tímž druhem střihové skladby. Nazveme-li poněkud schematicky typ němých filmů založených na výtvarné stránce a na vytříbenostech montáže „expresionistický“ či „symbolický“, mohli bychom nový způsob vyprávění označit za „analytický“ a „dramatický“. Převezměme od Kulešova jednu složku jeho experimentu, prostřený stůl a hladového chudáka.

V roce 1936 mohla probíhat střihová skladba docela dobře takto:

1. celek zabírající herce i stůl;
2. nájezd kamery na detail obličeje, jenž vyjadřuje směr údivu a žádostivosti;
3. sled detailů potravin;
4. zpět na postavu snímanou od hlavy až po paty, jak se zvolna přibližuje ke kameře;
5. mírná jízda kamery nazpět na americký záběr herce, jenž padl kuřecí stehno.

I když si lze představit jakékoliv varianty této střihové skladby, všechny mají některé společné body:

1. věrohodnost prostoru, v němž je neustále určeno postavení osoby, i když detail vyřazuje dekoraci;
2. záměr a působivost střihové skladby je výlučně dramaturgická či psychologická.

Jinými slovy, tato scéna by zahrána na divadle a viděna z parketu měla přesně tentýž smysl, událost by objektivně existovala nadále. Změny v postavení kamery k ní nic nepřidávají, pouze tlumočí skutečnost působivěji za prvé tím, že umožňují skutečnost lépe vidět, za druhé zdůrazněním toho, co si důraz zaslouží.

Filmový režisér samozřejmě disponuje právě tak jako divadelní režisér určitým rozsahem interpretačních možností, jak zaměřit smysl akce, ale je to jen určitý rozsah, který by nemohl změnit pevnou logiku události. Vezměme si naproti tomu montáž kamenných lvů v Deseti dnech, které otřásly světem: sled soch, obrátě snímaných kamerou, vytváří dojem jednoho a téhož zvířete, jež po-

vstává (jako lid). Po roce 1932 je již tento nádherný montážní nápad nemyslitelný. Ve filmu *Byl jsem lynčován* použil ještě v roce 1935 Fritz Lang po sledu záběrů kleveticích žen obraz slepic krákorajících na dvoře. Je to přezívající montáž atrakcí, už tehdy působila nápadně a dnes připadá jako naprosto cizorodá ostatním scénám filmu. A i když umění takového Carného hrálo jakkoliv rozhodující roli například při přehodnocení příběhů ve filmech *Nábřeží mlh* či *Den začíná*, jeho střihová skladba zůstává na úrovni skutečnosti, kterou analyzuje; je to jen způsob, jak tuto skutečnost dobře nazírat. Z toho důvodu jsme svědky téměř naprostého zániku viditelných triků, jako je dvojexpozice či dokonce, hlavně v Americe, detailu, jehož příliš silné fyzické působení by diváka upozorňovalo na montáž. V typické americké veselohře se režisér uchyluje tak často, jak jen může, k zabírání postav od kolen nahoru, což je považováno za nejvhodnější pro spontánní divákovu pozornost, za bod rovnováhy jeho duševního přizpůsobování.

Tato montážní praxe má vlastně svůj původ v němé éře. Přibližně tutéž roli hrála u Griffitha například ve *Zlomeném květu*; Griffith totiž nastolil již Intoleranci toto syntetické pojetí montáže, které pak sovětská kinematografie dovedla do nejzazších důsledků a které pak bylo v méně výlučné podobě na sklonku němé éry přijímáno všude na světě. Je ostatně pochopitelné, že ozvučený obraz, mnohem nepoddajnější než obraz vizuální, vedl montáž k realističnosti a že stále víc vyřazoval jak výtvarný expresionismus, tak i symbolické vztahy mezi obrazy.

A tak se kolem roku 1938 prováděla střihová skladba téměř všech filmů podle těchto zásad. Příběh byl vyličen sledem záběrů, jejichž počet se lišil poměrně jen málo (bývalo jich kolem šesti set). Příznačnou technikou této střihové skladby byl záběr a proti-záběr: je to, například při dialogu, střídavé snímání jednoho a druhého mluvčího podle logiky dialogu.

A právě tento druh střihové skladby, jenž dokonale vyhovoval nejlepším filmům třicátých let, uvedla v pochybnost střihová skladba Orsona Wellese a Williama Wylera, používající hloubku pole.

Věhlas Občana Kana nelze nikdy přecenit. Záslouhou hloubky pole jsou celé scény zpracovány v jediném záběru, přičemž kamera zůstává dokonce statická. Dramatické efekty, dříve požadované od montáže, vznikají zde z pohybu herců v rámci obrazu, jednou pro vždy stanoveném. Je nesporné, že Orson Welles není „vynálezcem“

hloubky pole, stejně jako Griffith neobjevil detail; hloubku pole používali všichni filmoví primitivové, a měli k tomu dobré důvody. Rozostřenost obrazu se objevila teprve s montáží. Neznamenala jen technickou nutnost vyplývající z používání záběrů z bližšího postavení kamery, nýbrž byla i logickým důsledkem montáže, jejím výtvarným ekvivalentem. Jestliže by například v daném okamžiku akce režisér snímal, podobně jako ve výše zmíněné imaginární stříhové skladbě, detail mísy s ovocem, bylo by naprosto normální, kdyby mísu izoloval i v prostoru tím, že by objektiv kamery zaostřil na ni. Rozostřenost pozadí je tedy důsledkem montáže, ke stylu fotografie patří jen jako dodatek, zato je podstatnou složkou vyprávění. To dokonale pochopil již Jean Renoir, když napsal v roce 1938, čili po Velké iluzi a Člověku bestii a před Pravidly hry: „Čím větší pokroky dělám ve svém povolání, tím víc jsem přiváděn k režirování do hloubky ve vztahu k plátnu; čím víc se mně to daří, tím víc upouštím od konfrontování dvou herců, pěkně postavených před kameru jako u fotografa.“ A opravdu, hledáme-li předchůdce Orsona Wellesa, není jím Louis Lumière či Zecca, nýbrž Jean Renoir. U Renoira je úsilí o hloubkovou kompozici obrazu doopravdy doprovázeno částečným odstraněním montáže, nahrazované častým panoramováním a vstupováním postav do zorného pole kamery. Vyžaduje to dodržovat souslednost dramatického prostoru a samozřejmě jeho trvání.

Každému, kdo se dovede dívat, je jasné, že Wellesovy záběry-sekvence ve Skvělých Ambersoních nejsou ani v nejmenším pasivním „záznamením“ akce fotografované v téže kadráži, nýbrž že naopak odmítání rozkouskovat událost, analyzovat v čase dramatickou oblast, je kladný počin, jehož účinek je větší, než jaký by mohla poskytnout klasická stříhová skladba.

Stačí porovnat dvě filmová políčka s hloubkou pole, jeden z roku 1910, druhý Wellesův či Wylerův, abychom na první pohled pochopili, že i když je obraz vyňat z kontextu filmu, každý z nich má odlišnou funkci. Kadráž z roku 1910 znamená prakticky čtvrtou nepřítomnou stěnu divadelní scény anebo, aspoň v exteriéru, nejlepší pohled na akci, zatímco dekorace, zasnětí a úhel záběru dávají v druhém případě zcela jiný smysl. Režisér a kameraman dovedli na povrchu filmového plátna vybudovat šachovnici s dramatickou partií, jejíž žádná složka není vyloučena. Nejjasnější, i když ne nejpůvodnější příklady najdeme v Lištičkách, kde režie dospívá

k strohému půdorysu (u Wellesa je analýza složitější v důsledku barokizující přetíženosti). Umístění nějakého předmětu ve vztahu k postavám je takové, že divák *nemůže* nepostřehnout jeho význam — význam, který by montáž dopodrobna ukázala rozvíjením po sobě následujících záběrů.*

Jinými slovy, záběr-sekvence s hloubkou pole se u moderního režiséra nezříká montáže — jak by také mohl, aniž by se vrátil k primitivnímu zadržávání — nýbrž ji zahrnuje do své výtvarnosti. Wellesovo či Wylerovo vyprávění není nejasnější než vyprávění Johna Forda, ale má oproti němu tu výhodu, že se nijak nevzdává specifických účinků, jež lze vytěžit z jednoty obrazu v prostoru a čase. Není totiž vůbec lhostejné (alespoň v díle usilujícím o styl), zda je nějaká událost analyzována úryvkem, anebo znázorňována ve své fyzické jednotě. Bylo by samozřejmě nesmyslné popírat zásadní pokrok, který filmové řeči poskytlo používání montáže, ale tento pokrok byl učiněn za cenu jiných hodnot, neméně specificky filmových.

Proto není hloubka pole kameramanovým postupem jako používání filtrů nebo toho či onoho stylu zasnětí, nýbrž prvořadě důležitým přínosem pro režii: je to dialektický pokrok v dějinách filmové řeči. A není to jenom formální pokrok! Dobře používaná hloubka pole není jen hospodárnějším, jednodušším a vyčištěnějším způsobem, jak zdůraznit nějakou událost, nýbrž i působí, se strukturami filmové řeči, na rozumové vztahy mezi divákem a obrazem — a tím přímo pozměňuje smysl podívané.

Vymykalo by se záměru tohoto článku, kdybych chtěl rozebírat psychologické modality tohoto vztahu, neřku-li jejich estetické důsledky; stačí povšechně poznamenat toto:

1. hloubka pole staví diváka do bližšího vztahu k obrazu, než jaký udržuje se skutečností. Proto lze právem říci, že jeho struktura je realističtější, nezávisle na samotném obsahu obrazu;

2. v důsledku toho vyvolává aktivnější duševní rozpoložení a dokonce i divákovu kladné podílení na režii. Zatímco při analytické montáži stačí, aby divák šel za průvodcem, nechal svou pozornost rozplynout v pozornosti režisérově, jenž mu vybírá, co má vidět, zde je od něho vyžadováno minimum osobní volby. Od divá-

* Ve studii o Williamu Wylerovi najdeme konkrétní doklady této analýzy.

kovy pozornosti a jeho vůle závisí zčásti fakt, že obraz má svůj smysl;

3. z dvou předešlých tvrzení psychologické povahy vyplývá třetí, jež lze označit za metafyzické.

Montáž při analýze skutečnosti předpokládala už přímo v důsledku své povahy jednotu smyslu dramatické události. Jistěže by byla možná i jiná analytická cesta, jenomže pak by to byl již jiný film. Zkrátka, montáž se zásadně a svou povahou staví proti nejednoznačnému výrazu. Kulešovův experiment to dokazuje do absurdnosti tím, že pokaždé dává jiný vyhraněný význam obličejí, jehož nejednoznačnost dává oprávnění oněm třem výkladům, z nichž každý vylučuje ostatní dva.

Hloubka pole naopak vrací do struktury obrazu nejednoznačnost — ne-li jako nezbytnost (Wylerovy filmy nejsou nejednoznačné), tedy přinejmenším jako možnost. Proto není přehnané tvrzení, že Občana Kana vnímáme jenom v hloubce pole. Nejistota o duševním klíči či klíči výkladu, v níž setrváváme, je již předem vpravena přímo do nástinu obrazu.

Přitom Welles se nezříká použití expresivních postupů montáže, ale právě jejich občasné použití mezi záběry-sekvencemi v hloubce pole jim dává nový smysl. Montáž kdysi tvořila přímo látku filmu, tkáň příběhu. V Občanu Kanovi stojí zřetězení dvojexpozic proti souslednosti scény znázorněné v jediném záběru; je to jiná, vysloveně abstraktní modalita vyprávění. Rapidmontáž podváděla s časem a prostorem. U Wellese se rapidmontáž nesnaží nás oklamat, nýbrž naopak svými kontrasty slouží jako časová trest; je to ekvivalent například francouzského imparfaitu či anglického opakovacího způsobu. A tak „rapidmontáž“, „montáž atrakcí“, dvojexpozice, které zvukový film již po deset let nepoužíval, znovu získávají možnost použití ve vztahu k časovému realismu kinematografie bez montáže. Pozdrželi jsme se u případu Orsona Wellese proto, že rok jeho objevení na filmové obloze (1941) dost dobře vystihuje začátek nového údobí — a také proto, že jeho případ je i ve svých výstřelcích nejnápadnější a nejvýznačnější. Avšak Občan Kane se zapojuje do celkového pohybu, do rozsáhlého geologického přesunu filmových vrstev, což všude na světě tak či onak potvrzuje onen převrat řeči.

Důkaz bych mohl jiným způsobem najít v italské kinematografii. V Rosselliniho Paisé a Německu v roce nultém i v De Sikově

Zlodějích kol se stává italský neorealismus proti dřívějším formám filmového realismu oproštěním od jakéhokoliv expresionismu a zejména naprostým odstraněním efektů vyvolávaných montáží. Stejně jako Welles, i neorealismus se přes veškerou protichůdnost stylu snaží vrátit filmu smysl nejednoznačné skutečnosti. Rossellini má k tváři dítěte v Německu v roce nultém přímo opačný přístup než Kulešov k Mozzuchinově detailu. Rosselliniho jde o to, zachovat dětské tváři její záhadnost. Nesmí nás mást, že neorealistický vývoj se zpočátku zdánlivě neprojevoval nějakým převratem v technice stříhové skladby, jak tomu bylo v Americe. Pro dosažení téhož cíle existují rozmanité prostředky. Rosselliniho a De Sikovy prostředky jsou méně okázalé, avšak i ony směřují k uvržení montáže do nicoty a k průběhu pravdivého sledu skutečnosti na plátně. Zavattini sni jenom o tom, nafilmovat devadesát minut ze života člověka, kterému se vůbec nic nepříhodi! Největší „estet“ mezi neorealisty, Luchino Visconti, projevil ostatně právě tak jasné jako Welles základní záměr svého umění ve filmu Země se chvěje, jenž je téměř výhradně složen ze záběrů-sekvencí a kde snaha obsáhnout událost v jejím úhrnu se projevuje hloubkou pole a nekonečným panoramováním.

Nemůžeme však podávat přehled všech děl, která se od roku 1940 podílejí na tomto vývoji řeči. Je načase pokusit se o shrnutí těchto úvah. Případá nám, že posledních deset let znamená rozhodující pokrok v oblasti filmového výrazu. Byl v tom záměr, že jsme počínaje rokem 1930 zdánlivě ztratili z očí tendence němého filmu, zástoupené zejména Erichem von Stroheimem, F. W. Murnautem, Robertem Flahertym a Carlem Theodorem Dreyerem. Nikoliv snad proto, že bychom je považovali za zaniklé s příchodem zvuku. Právě naopak proto, že se domníváme, že představovaly neplodnější složku kinematografie zvané němé — jedinou, která právě proto, že podstata její estetiky nebyla vázána na montáž, předjímala zvukový realismus jako své přirozené pokračování. Je však pravda, že zvukový film třicátých let jí téměř za nic nevděčí, se slavnou a ve zpětném pohledu prorockou výjimkou Jeana Renoira, jenž jako jediný usiloval svými režijními pokusy až do Pravidel hry znovu najít mimo prostředky montáže tajemství filmového vyprávění, schopného všechno vyjádřit bez rozkouskování světa, schopného objevit skrytý smysl bytosti i věcí bez narušování jejich přirozené jednoty.

Nejde o to, znevažovat proto kinematografii třicátých let (toto znevažování by ostatně neobstálo před jasnou průkazností několika mistrovských děl), nýbrž prostě zdůraznit myšlenku velkého dialektického pokroku, jenž se tak zřetelně projevoval ve čtyřicátých letech. Je pravda, že zvuková éra pohřbila určitou estetiku filmové řeči, ale jenom tu estetiku, která nejvíc vybočovala z realistického zaměření zvukového filmu. Z montáže si přesto zachoval zvukový film to podstatné: nesouladné líčení a dramatickou analýzu události. Vzdal se metafory i symbolu a usiloval o zdání objektivního znázorňování. Výrazovost montáže téměř zcela zmizela, ale poměrná realističnost stylu stříhové skladby, jež dosáhla v roce 1937 všeobecného vítězství, měla ve svém lůně určité meze, jež si nemůžeme uvědomovat, protože zpracovávané náměty jí byly dokonale přizpůsobeny. Je to například případ americké veselohry, jež dospěla k dokonalosti v rámci stříhové skladby, kde realismus času nehrál nejmenší roli. Americká veselohra, svou podstatou logická jako vaudeville nebo slovní hříčky, dokonale konvenční svým morálním a sociologickým obsahem, měla zajištěný úspěch v popisné a přímočaře pevné výstavbě, čerpající z rytmických prostředků klasické stříhové skladby.

V posledních deseti letech kinematografie víceméně vědomě navazuje zejména na tendenci Stroheimovu a Murnauovu, která v třicátých letech téměř naprosto zanikla. Film se však nespokojuje tím, že by pokračoval v této tendenci, nýbrž z ní čerpá tajemství realistického obrozování příběhu, jenž se znovu stává schopným navozovat reálný čas věcí, trvání událostí, což klasická stříhová skladba listivě nahrazovala myšlenkovým a abstraktním časem. Kinematografie však ani zdaleka nevyřazuje s konečnou platností výdobytky montáže, nýbrž naopak jim dává relativitu a smysl. Přidavek abstraktnosti je možný jen ve vztahu k větší realističnosti obrazu. Stylistický repertoár režiséra jako je například Hitchcock se rozprostírá od oblasti ryzího dokumentu až po dvojexpozice a velké detaily. Ale Hitchcockovy detaily jsou jiné než De Millovy v Podvodu; tvoří jen jednu ze stylistických figur. Jinými slovy, v němé éře montáž evokovala to, co chtěl režisér říci, v roce 1938 stříhová skladba popisovala a konečně dnes lze říci, že režisér přímo píše filmem. Obraz — jeho výtvarná struktura, jeho uspořádání v čase — se opírá o větší realističnost, a proto má k dispozici mnohem víc prostředků, jak usměrňovat skutečnost, zevnitř ji po-

změňovat. Filmař už není jen sokem malíře a dramatického autora, nýbrž konečně je roven i spisovateli.

(Tato studie je výsledkem syntézy tří článků, z nichž první byl napsán pro knižní ročenku Dvacet let filmu v Benátkách, 1952, druhý vyšel pod názvem Stříhová skladba a její vývoj v časopise L'Age Nouveau, č. 93 z července 1955 a třetí v Cahiers du Cinéma, č. 1, ročník 1950)

● WILLIAM WYLER ANEB JANSENISTA REŽIE

● 1. Wylerův realismus

Při zevrubném zkoumání Wylerovy režie se objevují velmi zřetelné rozdíly mezi jeho jednotlivými filmy, a to jak v používání kamery, tak i v kvalitě fotografie. Nic nemůže být výtvarně protichůdnějšího než Nejlepší léta našeho života a Dopis. Vybavíme-li si vrcholné scény ve Wylerových filmech, zjistíme, že jejich dramatická látka je velmi rozmanitá a že neexistuje žádný vztah mezi stříhovými nápady, které zvyšují jejich hodnotu. Ať již jsou to červené plesové šaty v Jezebel, dialog při holení nebo smrt Herberta Marshalla v Lištičkách, šerifova smrt v Muži ze Západu, jízda kamery po plantáži na začátku Dopisu, scéna ve vyřazeném bombardéru v Nejlepších letech našeho života, nikde nenajdeme onu ustavičnou zálibu pro určité téma, jako jsou například jízdy na koni u Johna Forda, rvačky u Taya Garnetta, svatby a honičky u Reného Claira. Wyler nemá své oblíbené prostředí ani krajinu. Nanejvýš lze zjistit zřejmou zálibu v psychologických příbězích se společenským pozadím. Avšak i když se Wyler stal mistrem ve zpracování tohoto druhu námětů ať již převzatých z románu jako Jezebel, anebo z hry jako Lištičky, i když jeho dílo jako celek zanechává v naší mysli poněkud trpkou a drsnou příchut psychologických rozborů, přece jen jeho tvorba nevyvolává při zpětném pohledu ty skvěle výmluvné obrazy, jaké zanechává vzpomínka na formální krásu. Styl režiséra nelze stanovit pouze podle jeho záliby v psychologickém rozboru a společenském realismu — tím méně, že nejde o původní scénáře.

A přesto se nedomnívám, že by bylo nesnadnější rozpoznat po

a k tomu, aby ve fantazii a zálibách veřejnosti zesílil ženský ideál, jež pin-up reprezentuje.

To, co bylo řečeno dřív, bezpochyby naznačuje dostatečně, že nemáme příliš vysoké mínění o této obměně filmového erotismu. Ženský ideál pin-up girl, jenž vyšel z velmi zvláštních historických okolností, je i přes svou zdánlivou anatomickou ztepilost koneckonců příliš vyumělkovaný, nejednoznačný a povrchní. Jako výplod nahodilé válečné společnosti není ničím víc než jakousi žvýkačkou pro fantazii. Pin-up girl je sériový výrobek, jehož normy určil Varga a jenž je sterilizován cenzurou; nesporně znamená kvalitativní krok zpět ve filmovém erotismu. Lillian Gishová v Zlomeném květu, Marlene Dietrichová v Modrém andělu, Greta Garbo, dnes Ingrid Bergmanová: to je přece jen něco jiného než Rita Hayworthová!

V roce 1931 se hvězdy živily grapefruity a skrývaly svá ňadra. A současně Hollywood pohlcoval příliv Haysovy cenzury. Nebezpečí bylo v podstatě totéž, třebaže zdánlivě opačné: nevěrohodnost. Filmový erotismus chřádl ve strojenosti a pokrytectví. A tehdy se objevila Mae Westová. Ta Mae Westová, na kterou čekáme nyní, nebude mít jistě bujně tvaru. Nebude muset proto čelit téměř vyumělkovanostem a témuž pokrytectví, ale americký film od ní neočekává — ať bude budít pohoršení nebo bude cudná, zdrženlivá či vyzývavá — nic jiného než trošku větší věrohodnost.

(*L'Écran Français*, 17. prosince 1946)

● NA OKRAJ „EROTISMU VE FILMU“

Nikoho by nenapadlo napsat knihu o erotismu na scéně. Nikoliv proto, že by snad námět nepodněcoval k úvahám — jedině však k záporným.

Jinak je tomu s románem, jelikož celá jedna nezanedbatelná oblast literatury je více či méně založena očividně na erotismu. Ale jde jenom o jednu oblast a existence „pekla“ v Národní knihovně je hmatatelným dokladem této zvláštnosti. Je rovněž pravda, že erotismu připadá stále větší role v moderní literatuře a že proniká značně do románů, i lidových. Ale na rozdíl od filmu, kde je bezpochyby nutno přisoudit erotismu mnoho místa, v literatuře zů-

stává dosud podřízen obecnějším morálním pojmům, které právě činí problém z jeho šíření. Malraux, jenž ze současných spisovatelů nesporně nastínil nejjasněji etiku lásky založené na erotismu, poskytuje dokonalý doklad moderní, historické a v důsledku toho relativní povahy takové volby. Erotismus zkrátka směřuje k tomu, aby v naší literatuře sehrál roli přirovnatelnou k té, jakou měla dvorní láska v středověkém písemnictví. Ale ať je jeho mýtus jakkoliv silný a ať se mu přisuzuje jakákoliv budoucnost, jasně vidíme, že se nevíže ničím specifickým k románové literatuře, v níž se projevuje. Dokonce i malířství, kde by přitom mohlo znázorňování lidského těla sehrát rozhodující úlohu, bývá erotické jen náhodně či přidavečně. Libertinské kresby, rytiny či malby vytvářejí určitý žánr, určitou obměnu, právě tak jako literární libertinství. Bylo by možné studovat nahotu ve výtvarném umění a nebylo by přitom jistě možné opomíjet, jak jí jsou tlumočeny erotické pocity, avšak ty by zůstávaly jen podřízeným a postranním jevem.

Jenom o filmu lze tedy prohlásit, že se v něm erotismus projevuje jako zásadní záměr a obsah. Samozřejmě nikoliv jediný, jelikož mnohé filmy, a nikoliv nejméně významné, nejsou erotismu nijak poplatny, ale to je záměr a obsah prvořadý, specifický a možná dokonce podstatný.

Lo Duca* má tedy pravdu, spatřuje-li v tomto jevu jednu konstantu kinematografie: „Už půl století je na plátně kin obtisk jednoho podstatného motivu: erotismu...“ Je však důležité vědět, zda všudypřítomnost erotismu není jen jev sice obecný, avšak náhodný, důsledek kapitalistické volné hry nabídky a poptávky. Ve snaze přivábit zákazníky by se přece mohli producenti uchýlit docela přirozeně k nejpůsobivější pohnutce: pohnutce sexu. Na podporu tohoto tvrzení by bylo možné uvádět fakt, že sovětská kinematografie je nejméně erotická na světě. Tento příklad by si zasloužil jistě zamýšlení, jenomže se nezdál být rozhodující, jelikož by bylo zapotřebí napřed prozkoumat kulturní, etnické, náboženské, sociologické činitele, které mohou působit v tomto konkrétním případě.

Lo Duca zřejmě spatřuje zdroj filmového erotismu v příbuznosti filmové podívané se snem: „Film má blízko ke snu, k bezbar-

* Lo Duca, *L'Érotismus au cinéma (Erotismus ve filmu)*, vyd. Jean-Jacques Pauvert, 1956.

vým obrazům podobným filmovým záběrům, což částečně vysvětluje menší erotickou intenzitu barevného filmu, jenž se v něčem vymaňuje pravidlům snového světa.“

Se svým kolegou se chci přit jen v jedné podrobnosti. Nevím, kde má původ zakořeněný předsudek, podle něhož nikdy nesneme v barvách! Není možné, abych jenom já požíval takové výsady. Ostatně jsem si to ověřil ve svém okolí. Ve skutečnosti jsou sny černobílé a sny barevné — jako ve filmu, podle toho, kterého postupu se použije. Nanejvýš jsem ochoten Lo Dukovi přiznat, že barevná filmová produkce již předstihla tvorbu barevných snů. Ale rozhodně nemohu souhlasit s jeho nepochopitelným podceňováním barevného erotismu. Ale vysvětleme tyto rozpory jako drobné osobní zvrácenosti a nezdržujme se u nich. Tím podstatným je snovost kinematografie či, dejme tomu, ožívajících obrazů.

Je-li tato hypotéza správná — a domnívám se, že je alespoň zčásti — psychologie filmového diváka má sklon ztotožňovat se s psychologijí snícího spáče. A jak dobře víme, neexistují koncepcí jiné sny než erotické.

Víme však také, že cenzura, jež vládne ve snech, je neskonale přísnější než všechny oficiální cenzury světa. Nadjá v každém z nás je jakýsi pan Hays, jenž o sobě neví. To je příčina mimořádného repertoáru obecných či zvláštních symbolů, jež mají za úkol zamaskovat před naším vlastním vědomím nemožné příběhy našich snů.

Proto se domnívám, že obdoba mezi snem a filmem musí být dovedena ještě o něco dál. Obdoba spočívá právě tak v tom, co bychom si v hloubi srdce přáli vidět na plátnech kin, jako v tom, co by tam nemohlo být předvedeno. Slovo „sen“ se neprávem dává dohromady s nevímjak anarchistickou svobodou fantazie. Ve skutečnosti nic není ovládanějšího a cenzurovanějšího než sen. Je pravda — a surrealisté to názorně připomínají — že se tak neděje rozumem. Rovněž je pravda, že sen se projevuje cenzurou jen negativně a že jeho pozitivní vlastnost naopak spočívá v neodolatelném přestupování zákonů o nadjá. Jsem si také velmi jasně vědom rozdílnosti povahy filmové cenzury, která je v podstatě společenská a právní, a cenzury snové, avšak chci pouze podotknout, že cenzuře připadá zásadní funkce jak ve snu, tak ve filmu. V obojím je něčím dialekticky nepostradatelným.

Přiznávám, že toto jsem postrádal nejen v úvodní Lo Dukově

analýze, ale především ve velmi početných ilustracích, které však v každém případě poskytují dokumentaci, jež je z dvojího důvodu neocenitelná.

Autor samozřejmě neopomíjí vzrušující roli, kterou mohou sehrát přísné cenzurní zákazy, ale zřejmě v nich spatřuje jen nutné zlo — a především celý duch výběru fotografií je dokladem opačné teze. Bylo by přece mnohem vhodnější nám ukázat to, co cenzura zpravidla z filmů vystřihává, než to, co tam ponechává. Nijak nepopírám zajímavost a především půvab této dokumentace, ale myslím, že například u Marilyn Monroeové nebyla důležitější fotografie z kalendáře, na níž pózuje nahá (tím spíše, že tento mimofilmový dokument je z dob před hereččiným úspěchem a nelze ho považovat za něco dodatečného k jejímu sex-appealu na filmovém plátně), nýbrž proslulá scéna z filmu Slaměný vdovec, kde jí proud vzduchu z větráku podzemní dráhy nadzdvihává sukně. Tento geniální nápad se mohl zrodit jen v rámci kinematografie s dlouhou, bohatou a byzantinskou kulturou cenzury. Něco takového předpokládá mimořádně vytříbenou fantazii v boji proti nepoddajné hlouposti puritánského kódu. Faktem je, že přes veškeré zákazy, jež tam vládnu, zůstává Hollywood i nadále filmovou metropolí erotismu.

Tím však nehodlám tvrdit, že jakýkoliv opravdový erotismus, aby se mohl rozšířit na filmová plátna, musí oklamat kód oficiální cenzury. Je dokonce možné, že výhody z tohoto pokoutního porušování mohou být mnohem menší než způsobené ztráty. Sociální a morální tabu cenzorů tvoří totiž příliš hloupý a příliš nahodilý rámec, aby poskytovalo vhodné vodítko pro fantazii. Je například prospěšné ve veselohrách či tanečních filmech, ale znamená hloupou a nepřekonatelnou překážku v realistických žánrech.

A tak jedinou rozhodující cenzuru, bez níž by se kinematografie nemohla obejít, tvoří samotný obraz — koncepcí jen a jen ve vztahu k němu je nutno se pokusit o vystižení psychologie a estetiky erotické cenzury.

Nemám samozřejmě ctižádnost poskytnout nástin, třeba jen jakkoliv povšechný, nýbrž chci jen předložit sled úvah, jejichž zřetězení může naznačit jeden ze směrů, v nichž lze provádět sondu.

Dále chci předem upozornit, komu přísluší případná zásluha za kvality, které by snad tyto úvahy měly: vyplývají totiž ze slov; která mně nedávno adresoval Domarchi a jejichž výstižnost po-

važují za mimořádně plodný podnět.

Domarchi, který není ani v nejmenším stydlivka, prohlásil, že ho odjakživa dráždí filmové scény orgií anebo — obecněji vzato — veškeré erotické scény, vylučující citovou nezúčastněnost herců. Jinými slovy řečeno mu připadá, že erotické scény by měly být hrány jako jakékoliv ostatní a že konkrétní erotická emoce partnerů před kamerou je v rozporu s požadavky umění. Taková přisnost může vyvolat dost velký údiv, ale opírá se o nezvratný argument, jenž není vůbec morálního řádu. Předvede-li se mně na plátně muž a žena v takovém oblečení a takové pozici, že je nepravděpodobné, aby akci nedoprovázel přinejmenším začátek sexuálního aktu, pak mám právo požadovat, aby v kriminálním filmu doopravdy zabili oběť anebo ji aspoň těžce zranili. Na této hypotéze není nic absurdního, jelikož tomu není tak dávno, co vraždění přestalo být podívanou. Popravy na Place de Grève nebyly přece ničím jiným a pro Římany byly smrtelné hry v cirku ekvivalentem orgií. Vzpomínám si, že jsem kdysi napsal v souvislosti s proslulou sekvencí ze zpravodajského filmu, kde bylo vidět, jak Čankajškoví důstojníci popravují na šanghajské ulici „komunistické špióny“, že záběr byl právě tak obscénní jako záběr z pornografického snímku. Byla to ontologická pornografie. Smrt je zde negativním ekvivalentem sexuálního požitku, který nebývá bezdůvodně označován za „malou smrt“.

Divadlo také nic podobného nepřipouští. Všechno, co na jevišti souvisí s tělesností lásky, odhaluje zároveň hercův paradox. Nikdo se nikdy nevzrušoval v Palais-Royal — ani na scéně, ani v hledišti. Je sice pravda, že poslední dobou striptýz znovu nastoluje tuto otázku, ale není snad sporu o tom, že striptýz nevychází z divadla, i když je to podívaná, a nutno připomenout, že se při něm žena svléká a je na scéně sama. Kdyby ji svlékal partner, nutně by vyvolal žárlivost všech mužů v sále. Striptýz je vlastně založen na polarizaci a vybičování touhy diváků, z nichž každý potenciálně vlastní ženu, která předstírá, že se nabízí, avšak kdyby se někdo z diváků vrhl na scénu, lynčovali by ho, protože jeho touha by se stala soutěživou a protichůdnou.

Naproti tomu ve filmu se k ženě, i nahé, může přiblížit partner, po němž žena vysloveně touží a jehož laská, jelikož na rozdíl od divadla — konkrétního místa hry založené na vědomí a opozici — se film odehrává v imaginárním prostoru, jenž vyžaduje účast

a ztotožnění. Prožíváme slast prostřednictvím muže, jenž na plátně získává ženu. Jeho přitažlivost, krása, smělost se nedostává do protikladu s mou touhou, nýbrž ji realizuje.

Kdyby se však kinematografie přidržovala jenom této psychologie, idealizovala by pornografické filmy. Je však naopak zcela jasné, že chceme-li zůstat na úrovni umění, musíme setrvávat v imaginárním. Musím být schopen považovat to, co se odehrává na plátně, za prostý příběh, za evokaci, která nikdy nevstupuje na úroveň skutečnosti — nanejvýš jen proto, aby ze mne učinila nepřímého účastníka nějaké akce či přinejmenším emoce, jejíž realizace vyžaduje tajemství.

To znamená, že film může všechno říkat, nikoliv však všechno ukazovat. Neexistuje sexuální situace — ať již morální či nikoliv, pohoršující či všední, normální či patologická — jejíž projev by byl na plátně a priori zakázán, ale s podmínkou, že se uchýlíme k možnostem abstraktnosti filmového jazyka, aby obraz nikdy nemohl nabýt dokumentární platnosti.

Proto definitivně a po zralé úvaze považuji film ... a Bůh stvořil ženu, přes hodnoty, jež mu přiznávám, za mimořádně hnusný.

Vyložil jsem svou tezi logickým rozvíjením Domarchiho postřehu. Nyní však musím přiznat své rozpaky tváří v tvář námitkám, jež vyvstávají. A jsou četné. Především nemohu zastírat, že například jediným pohybem ruky smetávám značnou část švédské kinematografie. Lze však poznamenat, že na mistrovská díla erotismu se tato kritika vztahuje jen ve vzácných případech. Myslím, že se jí vymyká Stroheim ... a Sternberg rovněž.

Na krásné logice mého uvažování mně však nejvíce vadí dojem, že má své meze. Proč končím u herců a nevezmu si na mušku diváky? Je-li estetická proměna dokonalá, divák by neměl zůstat netečnějším než herec. Rodinův Polibek nenavazuje přes svůj realismus nejmenší chlípnou myšlenku.

A není především ošemetné rozlišování mezi literárním a filmovým obrazem? Považovat filmový obraz za cosi podstatně odlišného proto, že je realizován fotografickou cestou, by znamenalo mnoho estetických důsledků, do nichž nehodlám zabíhat. Je-li Domarchiho tvrzení správné, lze je s určitými úpravami aplikovat na román. Domarchimu by mělo vadit, kdykoliv některý spisovatel líčí činy, jež nelze konat s dokonale chladnou myslí. Ocítá se v takovém případě spisovatel v příliš jiné situaci než filmař a jeho her-

ci? V těchto případech je totiž přerov mezi fantazií a aktem dost neurčitý, ne-li libovolný. Přisuzovat románů výsadu všechno evokovat a upírat filmu, jenž má k němu blízko, právo všechno ukazovat — to je kritický rozpor, který konstatuji, aniž bych ho zvládal . . . Přenechávám čtenáři, aby se o to pokusil sám.

(Cahiers du Cinéma, duben 1957)

• JEAN GABIN A JEHO OSUD

Nedávno jsme napsali, že filmová hvězda není jen herec mimořádně oblíbený u diváků, nýbrž i hrdina z legendy či tragédie, „osud“, jemuž se scenáristé a režiséři chtě nechtě musejí podřizovat, i když třeba jen bezděky. Jinak by se porušilo kouzlo vztahu mezi hercem a obecností. Nesmí nás klamat rozmanitost příběhů, jež nám jsou vyprávěny a jež zdánlivě nám pokaždé poskytují příjemné překvapení z něčeho nového. Právě naopak, v obměně příhod bezděky hledáme vždy potvrzení podstatné, zásadní neproměnnosti osudu. Je to zřejmé například u Chaplina. Je však zajímavé najít skrytější a subtilnější doklad u takové hvězdy, jakou je Jean Gabin.

Uvědomme si nejprve, že téměř všechny filmy s Gabinem, přinejmenším od Člověka bestie po film Před mřížemi končí špatně. Nejčastěji násilnou smrtí hrdiny (mimořádně, tato smrt nabývá podobu více či méně přímé sebevraždy). Není to divné, že komerční zákon happy endu, jenž dohání tolik producentů k tomu, že „smutné“ filmy vyšperkují falešnými konci podobně jak je tomu u Molièrových komedií, se vlastně neuplatňuje u jednoho z nejoblíbenějších a nejsympatičtějších herců, jemuž bychom měli pokaždé přát, aby byl šťastný, oženil se a měl mnoho dětí?

Ale dovedete si představit Gabina jako budoucí hlavu rodiny? Představte si, jak v závěru Nábřeží mlh se mu na poslední chvíli podaří vymanit Michèle Morganovou z drápů Michela Simona a Pierra Brasseur, načež s ní odjede za lepší budoucností do Ameriky, anebo jak u něho zvítězí zdravý rozum, a když Den začíná, rozhodne se vydat se do rukou policie s pravděpodobnou vyhlídkou na propuštění na svobodu . . .

Není to možné, vidíte? Rozhodně to možné není a diváci, kteří jinak přece snesou mnoho ran pod pás, by plným právem měli pocit, že si z nich scenáristé tropí výsměch, kdyby jim nakonec servirovali šťastného Jeana Gabina.

Proveďme důkaz absurdnosti: jen ať někoho napadne nechat umřít týmž způsobem Luise Mariana nebo Tina Rossiho!

Čím vysvětlit tento paradox, jenž je tím nápadnější, že odporuje jednomu ze svatosvatých zákonů kinematografie? Je to tím, že Gabin ve filmech, o nichž jsme se zmínili, nehraje v jakémkoliv příběhu, nýbrž pokaždé v jednom a témž: je to jeho příběh, a ten může skončit jen špatně, stejně jako příběh Oidipa či Fédry. Gabin je tragický hrdina současné kinematografie. Při každém novém filmu natahuje kinematografie „pekelný stroj“ Gabinova osudu, podobně jako dělník ve filmu Den začíná natahuje onen večer, stejně jako každý den předtím, svého budíka, jehož ironické a kruté vydánění zazní pak za úsvitu v hodině jeho smrti.

•

Bylo by snadné ukázat, jak pod rouškou důmyslné rozmanitosti zůstává beze změny zásadní soukolí mechanismu. Z nedostatku místa se spokojme jediným příkladem: před válkou se povídalo, že Gabin před podpisem smlouvy na každý film vždy požadoval, aby se ve scénáři pamatovalo na velkou scénu hněvu, protože v těchto scénách vynikal. Byl to rozmar hvězdy, slabůstka herce trvajícího na svém bravurním kousku? Možná, ale mnohem pravděpodobněji nebyl to snad navíc k hercově ješitnosti pocit, že taková scéna je pro něho něčím podstatným a že se bez ní nemůže obejít, aniž by zrazoval svou postavu? Gabin totiž téměř vždy v návalu hněvu učiní něco neblahého, vlastní rukou spustí propadliště osudovosti, která mu pak způsobí smrt. Nezapomínejme, že v antické tragédii a eposu nebyl hněv duševním stavem, vyžadujícím studenou sprchu nebo uklidňující tabletku, nýbrž že šlo o mimořádné rozpoložení, o posvátnou posedlost, o průlom otevřený bohům do světa lidí, kudy se vkrádal osud. A tak Oidipus přivodil sám sobě neštěstí tím, že na cestě do Théb zabil v návalu hněvu vozku (svého otce), jehož vzezření se mu nelíbilo. Moderní bohové, kteří vládou na předměstských Thébách s Olympem továren a nestvůrami z ocele, rovněž čekají na Gabina v zatáčkách osudovosti.

Je pravda, že to, co jsem právě napsal, platí především o předválečném Gabinovi z filmů Člověk bestie a Den začíná. Později se Gabin změnil, zestárnul, jeho světlé vlasy zešedivěly, rysy jeho obličejů ochably. Řekli jsme, že ve filmu nenabývá osud tvář, nýbrž že tvář odhaluje svůj osud. Gabinova tvář nemohla zůstat stále táž, avšak Gabin se již nemohl vyprostit z tak pevně nastolené mytologie.

Je příznačné, že Aurenché a Bost ve filmu Před mřížemi vystřídali Jeansonu a Préverta. Vzpomínáme si na poslední záběr v Pépé le Moko: Gabin umírá přitisknut na mříž v alžírském přístavu a dívá se, jak loď jeho nadějí odplouvá. Film Reného Clémenta začíná tam, kde Duvivierův skončil. V úvodních titulcích by mohlo stát: „Dejme tomu, že se Gabinovi poskytla příležitost odplout — a nyní ho vidíme před mřížemi.“ Film není ničím jiným než Gabinovým návratem k jeho osudu, téměř dobrovolným zřeknutím se lásky a štěstí, přiznáním, že bolest zubů a bohové jsou koneckonců silnější.

Je pravda, že v Marii z přístavu přísnost osudu polevuje, že se Gabin znovu stává hercem a že se poprvé ožení (ale bude šťastnější?). Marcel Carné se však přece jen nemohl vzdát úlitby starému mýtu. Gabin je bohatý, má úspěch. Ale po celý film jde o loď v suchém doku, o rybářskou loď, která nikdy neodpluje a která zde je jako svědek dávného snu, jež Gabin nikdy neuskutečnil: snu o nemožném úniku, odjezdu za svobodou, takže Gabinovo pochybné „štěstí“, jeho spíše hmotný než mravní úspěch znamená téměř přiznání nezdaru, je to směšná mzda za zřeknutí se: bohové jsou milostiví k těm, kteří přestanou být hrdiny.

Bylo by nesporně na sociologovi či moralistovi (zejména křesťanském moralistovi a — proč ne? — na teologovi), aby se zamýšlel nad hlubokým smyslem mytologie, která popularitou herce jako je Gabin spojuje milióny našich současníků. Svět bez Boha se snad stane znovu světem bohů a jejich osudovosti.

(Radio-Cinéma-Télévision, 1. října 1950)

● MONSIEUR VERDOUX A JEHO MÝTUS

Je známo, že jediným důkazem, jenž umožnil obvinít a odsoudit Landrua, že jediným průkazným materiálem byla knížka příjmů a vydání. Landru si do ní zapisoval s bedlivou a přehnanou péčí všechny výdaje. A tak jej mohli odhalit, protože si zapisoval každou cestu za rodinou do malého normandského městečka, kde měl klidný venkovský domek, a pokaždé si zapisoval cestovné: zpáteční lístek vlakem pro sebe a druhý bez zpáteční jízdenky. Z toho se vyvodily očividné důsledky. Pro tento omyl přišel Landru o hlavu. To byla také mez, za kterou metoda a systém vystavoval svého vynálezce nebezpečí. Landru zahynul na svou chladnokrevnost. Protože nepřisuzoval zločinu o nic větší význam než účtům od pračleny nebo hokynáře, zapisoval do své černé knížky i ty nejmenší výdaje spojené s jeho vraždami. Tato psychologická dokonalost musela vyvolat třeba jen tu nejmenší nedokonalost zločinu. Buď bylo zapotřebí vzdát se dokonale vedeného vyúčtování výdajů, anebo zbytečně promarnit částku za cestu zpátky. Landru vlastně neměl dost fantazie nebo vnímavosti, jež by mu dovoľovala provozovat v poklidu poctivou řemeslnickou činnost.

Až na tento detail mohl by být Landru podobný Monsieur Verdouxovi. Smířili bychom se s oním skrblickým, maniackým účetnictvím. Jenomže Monsieur Verdoux je velkorysejší, volnější. Dokonalou propracovaností svých zločinů se stává nepolapitelným, což však nevyklučuje minimum fantazie a smyslu pro dobrodružství.

Kromě toho hraje na burze. O hlavu ho nemůže připravit neprozřetelný zápis v bezvýznamné knížce domácích výdajů, nýbrž událost ve finančním světě. Monsieur Verdoux je téměř zničen krachem na Wall Streetu a devalvací, dostane se na úroveň nebohých malých rentiérů, přičemž se ještě dovede za cenu nejednoho odříkání šatit jako švihák, ale jednoho večera si řekne, že už toho má dost. Policie ho nezatkne, sám se jí vydá. Za chvíli uvidíme jak a proč.

Je snadné vytušit, co se bude výtýkat filmu Monsieur Verdoux. Dost úplný souhrn těchto výtek najdeme v článku, jenž vyšel v časopise Temps Modernes, kde jsou zhruba vyčerpány všechny argumenty proti. Kritik vyslovuje své hluboké zklamání nad nejnovějším Chaplinovým dílem, neboť mu připadá ideologicky, psy-