

KINEMATOGRAFIE VIDĚNÁ Z ETNY

na 8. 1. 97 / p. 14

Sicílie! Noc byla jako oko plné pohledu. Všechny vůně křičely současně. Uvolněná pružina nás přinutila zastavit auto, opředené měsíčním světlem jako moskytiérou. Bylo teplo. Netrpěliví šoféři přerušili tu překrásnou romanci silnými údery anglického klíče do karoserie, slepě proklínající Krista i jeho matku. Přímo proti nám se tyčila Etna, velká herečka, která předvádí své umění dvakrát či třikrát za století a jejíž tragickou obrazotvornost jsem přijel natáčet. Celý svah hory bylo jedno ohnivé galapředstavení. Rudý žár se spojoval s růžovějším nebem. Na vzdálenost dvaceti kilometrů bylo chvílemi slyšet rachot, jakoby ozvěnu vzdáleného triumfu, tisíců tleskajících dlaní, nesmírných ovací. Který tragéd a v kterém divadle mohl zažít tak obrovský úspěch, kdy se trpící, ale podmaněná země na jedinou výzvu rozesťupuje? Náhle jsme pod nohama ucítili krátké zachvění. Etna telegrafovala strašlivé záchvěvy své zkázy. Poté nastalo hluboké ticho, v němž se po chvíli začaly opět ozývat nadávky řidičů.

Cesty v podhůří Etny byly z opatrnosti uzavřeny. Na každé křižovatce jsme byli vyzýváni, abychom ukázali své cestovní povolení. Hlídkující vojáci ovšem vět-

šinou neuměli číst a několikabarevná nálepka z mé tuby aspirinu na ně měla větší účinek než vlastnoruční podpis prefekta celé Catanie.

Ve vesnici Linguaglossa nás před černým lávovým polem, rozrytým purpurovými puklinami jako krásný koberec, očekávali průvodci s mulami. Ta žhavá stěna se pohybovala vpřed postupným přesypáním. Domy, špatně chráněné svatými obrázky, se pod jejím náporem hroutily s krupnutím rozlousknutého ořechu. Jakmile byly zasaženy lávou také vzrostlé stromy, rázem vzplanuly od paty až po vršek koruny a hořely jako prskající pochodně. Začínal nový den. Muly byly neklidné, chvěla se jim chřípí, uši měly svěšené. Všude kolem se potloukali bezmocní muži.

Krásná sopka! Nikdy jsem nic podobného neviděl. Žhnoucí láva byla všude pokryta stejnou nijakou barvou, šedivou, matnou, mrtvou. Každý lísteček na všech stromech, kam až oko dohlédlo, procházel všemi barvami a odstíny podzimu, kroutil se a nakonec se zcela sežehnutý snesl při prvním závanu ohnivého dechu k zemi. A strom, holý a černý, se ještě chvíli tyčil ve své žhavé zimě. Nebyli zde už žádní ptáci, žádný hmyz. Země, rozrytá úzkými průrvami, se bez ustání chvěla jako konstrukce mostu, po kterém přejíždí těžké nákladní auto. Láva se valila s hlukem milionů náraz rozbitých talířů. Plynové kapsy pukaly s ostrým hadím sykotem. Pách ohně, pach bez zápachu, ale svědivý a hořký, nám vnikal hluboko do plic. Pod bleďým suchým nebem vládla opravdová smrt. Celé zástupy lidí, státní úředníci, inženýři, geologové, všichni pozorovali tohoto přírodního velikána

nejlepší značky, který jim vnukal, demokratům, myšlenky na absolutní moc a na boží zákon.

Když jsme podél lávového pole stoupali na hřbetech mul ke kráteru, myslel jsem na vás, Canudo, kolik duše do všeho vkládáte. Myslím, že jste jako první cítil, že film spojuje všechny přírodní říše v jednu jedinou, v říši co nejobsáhlejšího života. Film všude přináší kousek boha. Měl jsem před očima, jak v Nancy tři sta lidí nahlas úpělo, když na plátně klíčilo obilné zrnko. Náhle se tam objevila skutečná tvář života a smrti, tvář strašlivé lásky: to ona vyvolala ten pocit náboženského vytržení. Jaké chrámy bychom museli postavit, aby se v nich mohla odehrávat takováto představení, při nichž je odhalován život? Nečekaná, jakoby poprvé, objevovat všechny věci z jejich božského hlediska, odhalovat jejich symbolický profil, jejich široký analogický význam a jejich vzhled osobní existence, to je velká radost filmu. Jistě, z antické doby známe hry a ze středověku mystéria, jež také vyvolávaly současně tolik zbožnosti a hravosti. Ve vodě rostou krystaly krásné jako Venuše a zrozené stejně jako ona, plné půvabu, symetrie a nejtajnějších korespondencí. Světy jako nebeské hrátky padají — odkud? — do prostoru světla. Stejně tak myšlenky a slova. Celý život je pokryt uspořádanými znameními. Když rostou a spojují se kameny, mají stejně pěkná a pravidelná gesta, jako když člověk narazí na příjemnou vzpomínku. Podmořští andělé, orgány rozkoše, tajemné medúzy, všechno v jednom kole. Objevuje se hmyz velký jako obrněné vozy, krutý jako inteligence a požívá se mezi sebou. Ach, mám strach z futuristů,

kteří mají sto chutí nahradit skutečná dramata falešnými, vycucanými z čehokoliv: z aviatiky a ústředního topení, z posvěcených hostií a ze světové války. Mám strach, že napíší smírácké drama pro filmové krystaly a medúzy. Co je třeba si představovat? Kopyta našich mul dusala na místě skutečné tragédie. Země měla lidskou a neústupnou tvář. Cítili jsme se v blízkosti někoho, kdo od nás cosi očekává. Smích a užaslé výkřiky našich osmi průvodců ustaly. Pohybovali jsme se v tichu myšlení tak dokonale všem společného, až se mi zdálo, že kráčí před námi jako jedenáctá a ohromně veliká postava. Nejsem si jist, že dokážu patřičně vysvětlit, do jaké míry tato postava v našich myšlenkách souvisí s filmem. Ale jaká postava? Někdy se stává, že se ocitnete ve společnosti starého, mocného, zaměstnaného, krátkozrakého a polohlučného muže. Čekáte od něj nějakou odpověď, ale chápete ho ještě méně, než on chápe vás, nepochybně proto, že vaše jazyky jsou rozdílné a vaše myšlení si je cizí. Měl jsem takto za přítele silně evropeizovaného Číňana. Jednoho rána jsme studovali květiny v botanické zahradě; můj přítel se znenadání bezdůvodně rozzlobil. Nikdy jsem nemohl proniknout tímto hněvem a nepřekonatelným steskem, jímž se obklopil jako vysokou zdí, nikdy nemohu pochopit jeho zemi. Tak je nám často nedostupný nejvyšší bod sensibility, někdy je nám zapovězena i celá duše, plná síly a lživosti. Stál jsem před Etnou jako před jednou z nich.

Jedna z nejmocnějších schopností filmu spočívá v jeho animismu. Na plátně není mrtvé přírody. Věci se chovají podle svého. Stromy gestikulují. Hory, jako

třeba právě Etna, něco znamenají. Z každé rekvizity je účinkující. Kulisy se rozpadají na kusy a každá z jejich částí má svůj zvláštní výraz. Podivuhodný pantheismus se opět dere na svět a plní jej k prasknutí. Tráva na louce je usměvavý ženský duch. Sasanky plné rytmu a osobitosti se rozvíjejí s planetární vznešeností. Ruka se odděluje od těla, žije sama, sama trpí, sama se raduje. A prst se odděluje od ruky. Celý život se náhle koncentruje a nachází svůj nejvypjatější výraz v nehtu, který mechanicky otáčí plnicím perem, nabitým bouřemi. Byly časy, ještě ne tak vzdálené, kdy nebylo jediné americké drama, v němž by chyběla scéna s revolverem, pomalu vytahovaným z potočného pouzdra. Miloval jsem ten revolver. Zdálo se mi, že je to symbol tisícových možností. Té touhy a beznaděje, které představoval, toho množství kombinací, k nimž sloužil jako klíč! Všechny ty konce a začátky, které si s ním bylo možno představit, to vše z něj dělalo jakýsi příklad svobody a morální osobnosti. Je snad taková svoboda a taková duše jevem okrajovějším, než je naše takzvaná svoboda, než je naše takzvaná duše?

A konečně, když se člověk objeví v celé své nahotě, je poprvé pozorován zrakem, který není lidský. Pro mě byla místem, kde bych myslel na svůj nejoblíbenější stroj, právě ta zóna téměř absolutní smrti, která do vzdálenosti dvou či tří kilometrů obklopovala hlavní kráter. Ani ten nejpečlivější chirurg by při přípravě nějaké operace nedosáhl takové míry aseptičnosti. Lehli jsem si přímo do popela, který byl vlahý a živý jako srst velkého zvířete. Dvě stě metrů před

námi se z téměř kruhové pukliny valily po úbočí ohnivé peřeje a vytvářely řeku rudou jako zralé třešně a širokou jako Seina v Rouenu. Pára zakrývala nebe porcelánově bílým přikrovem. Krátké poryvy smrdutého větru vířily popel, který poletoval těsně nad zemí jako podivné hejno ptáků na březích plamenného moře. Průvodci drželi muly těsně u nozder, protože ty by se nejraději rozutekly a nebylo je kam uvázat. Guichard, můj kameraman, podoben dítěti, které si hraje s ohněm a má to zakázáno, točil dlouhou prolínačku, jejíž hodnotu tenkrát myslím nikdo nedokázal odhadnout. V kouři se najednou objevila vysoká postava, která s neuvěřitelnou odvahou přeskakovala na okraji kráteru z jednoho skaliska na druhé jako bizarní anděl a strážce tohoto místa, které je jistě jako žádné jiné nakloněno magickým proměnám. Ten přízrak se k nám blížil mohutnými přískoky. Byl postarší a hubený, celý obsypaný popelem, až na zčervenalá bělma očí, oblečení měl na několika místech propálené a celkově vypadal jako čaroděj. Nejsm si jist, jestli to nebyl skutečný ďábel, ale představil se jako švédský geolog. Když se mnou hovořil mával kovovým teploměrem dlouhým jako deštník. Už celý týden nerušeně žil v bezprostřední blízkosti vulkánu. Pár kroků od nás měl postavený stan, v němž bylo v noci vidět jako ve dne a v němž chvění země způsobovalo trvalý průvan. Kapsy měl plné kousků lávy a papírů. Vytáhl hodinky a oznámil nám přesný čas našeho setkání. Udělal z dlaně kornout a s ústy téměř u mého ucha mi do něj křičel slova, která jsem sotva slyšel: „Dnes to vypadá, že bude celkem klid. Ale včera

se tu jeden italský novinář málem zbláznil.“ To už jsme věděli: když jsme sem stoupali, potkali jsme jeho průvodce, kteří jej, otrěseného, ale hovorného, snášeli dolů. Hluk nyní připomínal burácení stovek rychlíků po ocelovém mostě. Po několika minutách se i takový rámus jeví jako ticho, vhodné k různým představám. A všude se prostírala vrstva popela.

Předevčírem ráno, když jsem vyrážel z hotelu na tuto výpravu, byl už od půl sedmé zaseknutý výtah mezi třetím a čtvrtým patrem. Noční vrátný, který byl už tři hodiny uvězněn v kabině, natahoval svou politováníhodnou postavičku, co nejvíc mohl, a těsně nad zemí sípavě nadával. Abych se dostal dolů, musel jsem použít hlavní schodiště, které ještě nemělo zábradlí; dělníci, kteří na něm pracovali, pomlouvali Mussoliniho. Ta ohromná spirála způsobovala závrať. Celá šachta točitých schodů byla tvořena zrcadly. Sestupoval jsem dolů obklopen sám sebou, odrazy a obrazy svých pohybů, filmovými záběry. Každý krok mě překvapoval novým úhlem pohledu, je tolik různých a nezávislých zorných úhlů mezi profilem a poloprofilem zezadu, jako je slz v oku. Každý z těch obrazů trval kratičký okamžik, jen co se objevil, hned zase zmizel a už tu byl jiný. Pouze má paměť nějaký zachytila, ale dva ze tří zase ztratila. A docházelo také k obrazům obrazů. Obrazy třetí v pořadí se rodily z obrazů v pořadí druhých. Byla to hotová algebra a deskriptivní geometrie gest. Některé pohyby se tímto opakováním rozdělovaly, jiné zmnožovaly. Pohnul jsem hlavou a napravo jsem viděl jen zárodek tohoto pohybu, zatímco na levé straně se objevil zmnožený na osmou.

Když jsem si prohlédl několikrát svůj profil, začal jsem si jej uvědomovat úplně jinak. Sestupoval jsem dolů jakoby skrze optické fasety nesmírného hmyzu. Další a další obrazy se skládaly a rozkládaly; jejich dělení na malé kousky mě ponižovalo. Neboť úžasný je právě morální důsledek takového představení. Každý nový úhel je překvapením, které vyvádí z míry a uráží. Nikdy jsem ze sebe tolik neviděl; pozoroval jsem se s hrůzou. Chápal jsem psy, kteří na zrcadla štěkají, a opice, které před nimi zuřivostí slintají. Myslel jsem, že vypadám tak a tak, a když jsem zjistil, že vypadám jinak, rozbilo toto představení všechny lživé návyky, které jsem si o sobě vybudoval. Každé z těch zrcadel mi nabízelo pokrivení mého já, ukazovalo mi nespolehlivost naděje, kterou jsem měl v sobě. To nemilosrdné sklo mě nutilo hledět na sebe jeho lhostejnými očima, jeho pravdou. Spatřil jsem se v ohromné sítnici bez svědomí a bez morálky, sedm pater vysoké. Viděl jsem se v ní zbaven iluzí, které jsem v sobě živil, překvapený, nahý, vykořeněný, vyprahlý, skutečný, v čisté váze. Musel jsem dlouho běžet, abych se zbavil toho šroubovitého pohybu, jímž jsem se zavrtával do strašlivého středu sebe sama. Taková lekce převráceného egoismu je nelítostná. Výchova, vzdělání, náboženství, to vše mě trpělivě konejšilo v bytí. Vše muselo začít znovu.

Film umožňuje ještě lépe než taková hra nakloněných zrcadel podobná nečekaná setkání se sebou samým. Neklid před vlastním zfilmováním je náhlý a všeobecný. Kolují dnes už známé historky o tom, jak američtí milionáři plakali, když se poprvé viděli

reality, jakmile viděl, že do zrcadla se dívá sám, a že to není jen jeho vlastní reflexe.

na plátně. A ti, kteří nepláčou, jsou alespoň zmateni. Není třeba vidět v tom pouze důsledek jakési domyšlivosti nebo přehnané koketerie. To bychom chápali poslání filmu velice nepřesně. Objektív filmové kamery je oko, které by Apollinaire nazval surreálním (bez jakéhokoli vztahu k dnešnímu surrealismu), oko obdařené nelidskými analytickými vlastnostmi. Je to oko bez předsudků, bez morálky, zbavené všech vlivů, které v lidské tváři a v lidských gestech vidí rysy, které my, zatíženi sympatiemi a antipatiemi, zvyky a reflexy, už vidět neumíme. Už jen když se zastavíme u tohoto konstatování, stává se každé srovnání mezi filmem a divadlem nemožné. Samotná podstata těchto dvou způsobů vyjádření je odlišná. Další originální vlastností filmového objektivu je jeho analytická moc. Od toho by se mělo odvíjet filmové umění. Běda!

Je-li naším prvním pocitem před vlastním zachycením na plátně jakási hrůza, je to proto, že jako civilizovaní lidé si denně nalháváme devět desetin sebe sama (aniž se musíme uchýlovat k teoriím de Gaultierovým či Freudovým). Lžeme, a ani o tom už nevíme. Najednou námi pronikne ten skleněný pohled ampérového světla. Právě v této analytické schopnosti je nevyčerpatelný pramen filmové budoucnosti. Villiers si nedokázal ani vysnit podobný přístroj na zpovídání duší. Už vidím příští inkvizitory, jak snášejí důkazy k tíži filmu, v němž bude podezřelý subjekt chycen, stažen z kůže a podrobně a nezaujatě tím pronikavým skleněným pohledem odhalen.

film ne jako obraz (zrcadlo) / ale jako (zrcadlo) / odhalující /

O NĚKOLIKA PODMÍNKÁCH FOTOGENIE

Zdá se mi, že film nápadně připomíná siamská dvojčata, která mají společné břicho, to znamená vnitřnosti potřebné pro nižší rovinu přežití, a každé z nich má své vlastní srdce, které je nutné pro vyšší rovinu citu. Prvním z těchto bratrů je filmové umění, druhým filmový průmysl. Je velká poptávka po chirurgovi, který by je od sebe oddělil tak, aby oba přežili, nebo po psychologovi, který by smířil neslučitelné postoje obou srdcí.

Dovolím si hovořit pouze o filmovém umění. Filmové umění bylo Louisem Dellucem nazváno fotogenií. Je to šťastně zvolený výraz, který by měl být používán. Co je taková fotogenie? Budu nazývat fotogenickým každý rys věci, bytostí a duší, který zvyšuje její morální kvalitu skrze filmové zobrazení. A jakýkoli rys, který není zvětšen filmovým zobrazením, není fotogenický, není součástí filmového umění.

Neboť každé umění buduje své zakázané město, svůj vlastní prostor, výlučný, autonomní, specifický a nepřátelský ke všemu, co do něj nepatří. Je to poněkud udivující tvrzení, ale literatura musí být především literární, divadlo divadelní, malířství malířské a film filmový. Malířství se dnes osvobozuje od značné části ohledů na podobnost a popisnost. Plátina, která místo malování vyprávějí, plátina plná příběhů a historických scén jsou vystavována už jen v regálech veřejnosti — tam se ovšem, to musím přiznat, prodávají velmi dobře. Ale to, co bychom mohli nazvat vysokým malířstvím, se snaží být pouze malbou, to zna-

mená životem barvy. Stejně tak bychom měli literaturu nazývat pouze to, co dává ruce pryč od okolností, za jakých detektiv najde ztracený poklad. Literatura se snaží být pouze literární, za což ji po právu, jak se alespoň domnívají, odsuzují lidé, kteří se hrozí představy, že by se nemusela podobat hádance ani partii karet a že by mohla sloužit něčemu víc než ukrácení dlouhé chvíle.

Podobně se film musí vyhýbat každému styku, který nemůže být než nešťastný, s jakýmkoli námětem historickým, výchovným, románovým, morálním či nemorálním, geografickým či dokumentárním. Film musí hledat cesty, jak se postupně a nakonec výlučně stát pouze filmovým, to znamená, že musí užívat pouze fotogenických prvků. Fotogenie je nejryzejším výrazem filmu.

Které aspekty světa jsou tedy fotogenické, na které aspekty se má film omezit? Obávám se, že na tuto tak důležitou otázku mohu nabídnout pouze předčasnou odpověď. Nezapomínejme, že pokud má divadlo za sebou několik desítek staletí existence, film má k dobru pouze pětadvacet let. Je to ještě mladá záhada. Je to umění? Nebo něco méně? Nebo obrazový jazyk, podobající se egyptským hieroglyfům, jejichž tajemství neznáme a o němž nevíme dokonce ani to, co o něm nevíme? Nebo je to nečekaný přídavek ke zraku jako smyslu, jakási zraková telepatie? Nebo výzva vržená do tváře logice světa, neboť filmový mechanismus skládá pohyb tím způsobem, že posunuje filmový pás před svazek světelných paprsků, to znamená vytváří cosi pohyblivého z něčeho nepohyblivého.

vého a kategoricky tak ukazuje správnost falešných soudů Zénona z Eleje.

Víme dnes, čím bude za deset let bezdrátový telegraf? Bezpochyby osmé umění, které bude stejně nepřátelské hudbě, jako je dnes film protikladem divadla. Stejně tak nevím, čím bude za deset let film.

Dnes jsme objevili filmové vlastnosti věcí, jakýsi nový citový potenciál, tedy fotogenii. Začínáme si uvědomovat jisté okolnosti, za nichž se fotogenie objevuje. Nabízím zde první přesnější určení fotogenických rysů. Před chvílí jsem řekl, že fotogenický je každý rys, jehož hodnota je zvýšena filmovým zobrazem. Nyní tvrdím: pouze pohyblivé aspekty světa, věci a duši se mohou nadít toho, že jejich morální hodnota bude posílena filmovým zobrazením.

Tato mobilita musí být chápána pouze v tom nejširším smyslu, ve všech směrech, jež jsou lidskému duchu dostupné. Obecně se tvrdí, že jsou tři takové hlavní směry: tři rozměry prostoru. Nikdy jsem příliš nechápal, proč se pojem čtyřrozměrného prostoru obklopoval takovou tajemností. Takový prostor existuje, a to zcela zjevně: je to čas. Duch se přemísťuje v čase, stejně jako se přemísťuje v prostoru. Avšak zatímco v prostoru si představujeme všechny tři přítomnosti, bezčasí, dimenze navzájem k sobě kolmé, v čase nemůžeme vidět než jedinou, totiž vektor minulost–budoucnost. Můžeme si představit časoprostorový systém, kde tato příčka minulost–budoucnost prochází také průsečíkem třech prostorových dimenzí, a to v okamžiku, kdy se nachází přesně mezi minulostí a budoucností, tedy v přítomnosti, v bezčasí, v oka-

mžiku bez trvání, stejně jako jsou bez rozměrů jednotlivé body geometrického prostoru. Fotogenická mobilita je mobilitou v tomto časoprostorovém systému, mobilitou současně v prostoru i v čase. Lze tedy říci, že fotogenický aspekt nějakého předmětu je výslednicí jeho variací v časoprostoru.

Tento důležitý vzorec nelze chápat jako ryzí pohled ducha. Některé filmy o tom již učinily konkrétní zkušenosti. Jako první to byly filmy americké, které se ještě nezralými a nevědomými prostředky pokoušely o kinogramy časoprostoru. Griffith, tento velikán počátků filmu, později stvořil klasický typ nejednoznačného a oddalovaného rozuzlení, jehož peripetie se odehrávaly současně v prostoru i v čase. Největší autorita pro nás pro všechny, Abel Gance, vytvořil mnohem promyšlenější a jasnější vizi splašeného vlaku, ženoucího se po kolejích dramatu. Musíme si přesně uvědomit, proč jsou ty závody mezi koly v jeho filmu *Kolo života* neklasičtějšími záběry současného filmového jazyka. Jde o to, že máme co do činění s obrazy, v nichž variace, pokud nejsou přímo simultánní s časoprostorovými dimenzemi, alespoň je potvrzují, mají nejvýraznější úlohu.

Nakonec se všechno totiž vrací k otázce perspektivy, k otázce kresby. Perspektiva kresby je perspektivou trojrozměrnou; když školák provádí kresbu a nemá ponětí o třetím rozměru, o hloubce, o plastičnosti předmětu, je pokárán, že udělal špatnou kresbu, že neumí kreslit. Film připojuje k perspektivě, užívané kreslím, novou perspektivu v čase. Film k plastičnosti v prostoru dodává ještě plastičnost v čase.

1919
9. 12. 1919

V této perspektivě času film umožňuje užití pozoruhodných výtvarných zkratk, z nichž bych mohl například uvést onen překvapující pohled na život rostlin a krystalů. Ještě nikdy však nebyly užity v dramatickém kontextu. Pokud jsem před chvílí řekl, že kreslím, který při práci neužívá třetí prostorové dimenze, je špatný kreslím, musím nyní prohlásit: filmový režisér, který neužívá perspektivu v čase je špatný režisér.

Film je na druhé straně také jazyk a jako všechny jazyky je animistický, to znamená, že propůjčuje zdání života všemu, co označuje. Čím je jazyk primitivnější, tím je v něm tato animistická tendence výraznější. Je zbytečné zdůrazňovat, do jaké míry je filmový jazyk ještě primitivní ve svých termínech a myšlenkách: nepřekvapuje tedy, že dokáže propůjčit tak intenzivní život i těm nejmrtvějším předmětům. Často bývá podtrhován obrovský význam, který mívají v detailním záběru tělesné fragmenty, ty nejchladnější prvky celé přírody. Revolver v zásuvce, rozbitá láhev na zemi, oko vymezené duhovkou se prostřednictvím filmu pozvedají k důstojnosti dramatické postavy. Protože jsou nadány dramatickostí, zdají se být živé, jako by byly součástí rozvíjení nějakého citu.

Půjdu tak daleko, že prohlásím, že film je polyteistický a teogenní. Životy, které vytváří, přičemž předměty vytahuje z temnot lhostejnosti na světlo dramatické zápletky, tyto životy nemají k lidskému životu téměř žádný vztah. Tyto životy se podobají životům amuletů, hrozivým a tabuizovaným předmětům, užívaných v některých náboženstvích. Myslím, že pokud chceme pochopit, jak nějaké zvíře, rostlina, kámen

mohou vyvolat respekt, obavy, hrůzu, tři hlavní posvátné pocity, musíme na plátně vidět, jak žijí své tajemné a mlčenlivé životy, zcela cizí lidské sensibilitě.

Film tak těm nejmrazivějším formám věcí a bytostí poskytuje to největší dobro kromě smrti: život. A tento život jim uděluje skrze jeho nejvýraznější rys, totiž osobitost.

Osobitost pomíjí inteligenci. Osobitost je viditelná duše věcí a lidí, jejich očividná dědičnost, jejich nezapomenutelná minulost, jejich už přítomná budoucnost. Každý aspekt světa, který si film vybral, aby mu vdechl život, je vybrán pouze za podmínky, že má vlastní osobitost. To je druhé upřesnění, které bych rád připojil k pravidlům fotogenie. Nabízím vám tedy takovéto tvrzení: pouze proměnlivé a osobité aspekty věcí, bytostí a duší mohou být fotogenické, to znamená mohou získat vyšší hodnotu prostřednictvím filmového zobrazení.

Detail oka už není oko, je to URČITÉ oko, tedy mimetická kulisa, v níž se náhle objevuje osobitost pohledu. . . Velice jsem nedávno oceňoval soutěž, kterou vypsala jeden filmový týdeník. Úkolem čtenářů bylo označit asi čtyřicet více či méně známých filmových herců, přičemž byly otištěny pouze fotografie jejich očí. Šlo tedy o to uhodnout čtyřicetku osobitých pohledů. Byl to zvláštní a nevědomý pokus o to, aby si čtenář zvykal studovat a poznávat zřejmou osobitost pouze podle jejího fragmentu.

V detailu revolveru už nejde o revolver, ale o osobitost revolveru, to znamená o touhu po zločinu nebo o výčitky svědomí po jeho spáchání, o jeho selhání,

o sebevraždu. Je temný jako pokušení noci, zářivý jako odlesk touhy po zlatě, mlčenlivý jako vášeň, brutální, masivní, těžký, studený, podezřivý, hrozivý. Má svůj charakter, své zvyky, své vzpomínky, vůli, duši.

Intimitu věcí dokáže někdy mechanicky zprostředkovat pouze objektiv. Tak byla objevena, v podstatě náhodou, fotogenie charakteru. Avšak patřičná, chci říci osobitá sensibilita může směřovat objektiv k objevům stále cennějším. V tom spočívá úloha autorů filmů, obecně nazývaných režiséři. Jistě, krajina snímaná jedním ze čtyřiceti nebo čtyřech set režisérů bez jakékoli osobitosti, které Bůh seslal na film jako kdysi kobylky na Egypt, se dokonale podobá téže krajině snímané jinou z těchto filmových kobylek. Avšak tato krajina, tato část dramatu, *režirovaná* takovým Abelem Gancem, se v žádném ohledu nebude podobat krajině, viděné očima a srdcem takového Griffitha či L'Herbiera. Tak do filmu vtrhla osobitost několika tvůrců a s nimi duše a nakonec i poezie.

— Ještě jednou se vracím ke snímku *Kolo života*. Všichni jsme mohli vidět, jak duše opouští umírajícího Sisifa a letí po sněhu jako stín, kterého se zmocnili nebeští andělé.

Nyní tedy vstupujeme do země zaslíbené, do kraje nevídaných zázraků. Zde se látka utváří zcela v intencích osobitosti; veškerá příroda a všechny její předměty se objevují přesně takové, jaké si je člověk vysní; svět je takový, jaký si myslíte, že je: pokojný, pokud ho považujete za pokojný, drsný, pokud věříte, že je drsný. Čas pádí vpřed nebo couvá nebo se zastavuje a čeká na vás. Je objevována nová realita, realita slav-

nosti, která je z pohledu pracovního dne falešná, a ten je zase falešný pro nejvyšší jistoty poezie. Může se zdát, že tvář světa se změnila, protože těch patnáct set milionů lidí, kteří ji zalidňují, ji mohou pozorovat očima opilýmá současně alkoholem, láskou, radostí a neštěstím; mohou ji pozorovat prizmatem všech myslitelných šílenství, nenávisti či něhy; protože můžeme jasně pozorovat řetězec myšlenek a snů, toho, co by se mohlo nebo mělo stát, toho, co bylo, toho, co nikdy nebylo a ani nebude, tajemnou formu citů, strašlivou tvář lásky a krásy, a konečně duši samotnou! „Poezie je tedy skutečná a existuje stejně reálně jako oko.“

Poezie, kterou bychom mohli považovat pouze za důmyslnost jazyka, stylovou figuru, hru metafor a antitezí, zkrátka za cosi méně než nic, se zde převtěluje do výbušné podoby. „Poezie je tedy skutečná a existuje stejně reálně jako oko.“

Film je nejmocnější prostředek poezie, nejskutečnější prostředek neskutečna, „nadskutečna“, jak by řekl Apollinaire.

Je nás tedy několik, kteří do něj vkládáme své největší naděje.

ZLATÝ JAZYK

Lidé se mezi sebou nenávidí téměř stejně, jako milují. Vždy snili o zázračném universálním jazyce, který by usnadnil vzájemnou výměnu citů a peněz. Ale i kdyby zarputilá vůle po obecném dorozumění, na níž je vystavěno esperanto, neskončila závratí, která se zmocnila stavitelů Babylónské věže, ztrácející se v mracích,

X A. 192

byla by stejně marná. Pouze metodický plán k vytváření rozehvělé architektury slov nestačí. Vědci svou trpělivou prací, zručným napodobováním a logikou své syntézy dokáží dokonale vykovat slova, to listí bez kmene a kořenů. Dokáží také skvěle vybudovat gramatiku, aniž do ní ovšem dodají tisíce generací a statisíce živých srdcí. Jejich jazyk jako bezduchá dovednost pobaví několik dostatečně nevzdělaných anarchistů a končí zapomenut, aniž o něm lze dokonce říci, že zemřel, protože popravdě řečeno se nikdy narodil.

Universální jazyk by však měl vytrysknout ze soudržnosti věcí a jako hvězda pomrkat nad tragickým hemžením lidí, vládnout nad šesti tisíci světových nářečí. Už takový byl. Tolik uší se natahovalo, aby zachytilo jeho první slabiku. A první slabika se zjevila, aniž porušila ticho, takže mnozí, kteří ji poslouchali příliš napjatě, ji ještě nedokázali zachytit, přestože mluví už dobrých deset let. V tomto přišel, které je prý vhodné pro telepatii, to znamená pro pochopení toho nejvzdálenějšího, těch nejtajnějších korespondencí ducha, se rodí podivuhodná vlna, jejíž povahu nikdo nepředvídal a kterou lze vstřebat zrakem, nikoliv sluchem. Není určena ke čtení, nýbrž k vidění, a toto „vidět“ je nejdostinnější, nejjemnější, nejpozornější a nejspecifičtější schopnost ze všech schopností pohledu. Tím universálním jazykem je film, populární i vyhledávaný, všední i grandiózní. Má v sobě jistý rys krásné, dobré a potřebné vulgárnosti, která je jedním z jeho hlubokých kořenů a zajišťuje mu trvalou existenci. Je to moderní, strašlivě složitý stroj. Je to zlatý

jazyk, mnohem cennější než ticho minulosti, kdy řeč byla ze stříbra. Každé slovo na filmovém pásu spotřebovává dolary, franky, marky. Nemá právo být vysloveno, dokud není známo mínění bankéřů, opevněných kapitálem, dokud nejsou podepsány smlouvy, v nichž se odkazují, vyměňují, vydělávají, slibují, ztrácejí, rozdělují a zmnožují statisíce. Každé slovo si musí platit vlastní pojistku a vlastní celní poplatky, každé slovo se musí amortizovat, samo sebe zaplatit. A aby bylo toto slovo vysloveno správně, to znamená tak, aby se amortizovalo, zaplatilo a přineslo zisk, objevili se pánové v černém, malí, tvrdí, upjatí, kteří zastupují zlato, myslí zlatem, dávají, chrání a schraňují zlato, aby ustavili a prováděli filmový kánon, přísnější a autoritativnější než pravidlo o třech jednotách. Bezpochyby více zdůvodněný.

Umím jen chabě vyjádřit, jak je tento jazyk těžký. Úzkost noční můry, kdy člověk bojuje proti spánku, není ničím proti vyslovení jediné hlásky, kterou vykoktá teprve osvobozující výdech. Svět je utvořen pouze ze čtyř jednoduchých prvků; film sestává ze všech ostatních, které se vzájemně ovlivňují, hrají pro a proti, spojují se v souhrny a mocniny a zase se hroutí jako pyramidy. Oduševnělá lidská tvář se utkává s elektřinou. Světlo ji jako ohnivý příval spaluje, rozleptává, uzrává, patinuje, glazuruje a natírá barvami vášně. Ta tvář puká, loupe se, otevírá se v ní hluboká průrva, trpí a směje se, pozvedá se jako zbožňované slunce. Dotykem ampérů se jí vtiskuje do čela myšlenka. Oblouk lampy vykresluje v oku stín vzpomínek, dodává pohledu jiskřivost vůle a jako

Bůh vdechuje hliněným ústům úsměv té nejsmutnější lásky. Ale když lampa zabliká, pryč je hluboká perspektiva emocí! Herec vystavený přívalu světla se ihned probírá a zmocňuje se opět své duše, kterou mu rvou z těla. Objektiv je vždy zamřazený. Nevěřte tomu, že dělá přesné snímky. Vystavuje na odiv to, co se před ním skrývá, a skrývá to, co se před ním vystavuje, jednou chce, chvíli poté zase nechce, skládá a rozkládá svou osobní vizi navzdory všem klapkám na oči, navzdory tomu, co se od něj čeká, a jako samec oplodňuje dosud panenský filmový pás s ještě větší nepředvídatelností, než tomu bývá mezi lidmi. Neboť i filmový pás bývá zdrženlivý. Někdy se k němu musíme všichni obrátit zády, aby nechal svých krutých rozmarů. Možná mu vadily naše pohledy, kdo ví?

Co zbyde z tolika horečnatých a žhavých chvil, z tolika zpocených rukou a schvácených srdcí, z práce, která se opotřebovává jako láska? Filmový obraz, odraz toho, co člověk chtěl zachytit, tisíckrát filtrovaný, oslabený, vybledlý, stokrát se potýkající s nepřátelskou skutečností, kterou musí pokořit s vypětím všech sil, zrozený po pětíměsíční námaze pro pětadesátiminutový život; a potom je ten sen zapomenut také.

Protože je ten jazyk tak složitý, je také neuvěřitelně obratný. Všechny detaily, vyslovené simultánně mimo slova, uvádějí slova v činnost přímo v jejich kořenech a ještě před jejich vyslovením vyvolávají pocity, které je předcházejí. Filmové plátno tak dokáže zažehnout své mlčenlivé reproduktorové nebe. Vzduch švédských filmů, studený jako nábo-

ženství nazývané reformovaným, vtrhne do cizího srdce s rychlostí světla. Hayakawův pohled, těžký jako přísaha, zdrtí nás bílé, kteří nemáme ponětí, co na Východě znamená pojem čest, láska bez polibku, ten oheň dřímající pod vrstvou popela, nebo zasnoubení, které trvá patnáct let. Přesný smysl duší jednotlivých národů učí telegraf beze slov. Kolem celé země jsou cesty a zase cesty, podél nichž se lidé milují i zabíjejí; moře a zase moře, na jejichž březích lidé posedávají s bradou v dlaních a čekají; a města o čtyřiceti patrech, v nichž lidé večer co večer usínají vedle svých telefonů, až jednoho dne zemřou, konečně šťastni, aniž měli čas dát si na to pozor. V želatinových sarkofázích je uloženo album srdcí světa.

A ještě lepší je to, že stejně jako u živých bytostí je radost a bolest pouze projevem pudu sebezáchovy, i nezbytné finanční náležitosti filmu určují jeho morální kvality (neodvažují se hovořit o kvalitách uměleckých: je již zcela zřejmé, že film je cosi víc než umění). Každý film, aby zmnožil kapitál, který do něj byl vložen, se musí promítat i v jiných zemích než tam, kde vznikl. Není to jen nějaký úkol, před který je postaven, ale přímo životní nutnost. Film bude pozemské psaní nebo nebude ničím víc než jakousi divadelní manýrou obohacenou o manýru fotografickou. Rané americké filmy nám dlouho svištěly nad hlavami lasy z Dalekého západu. Potom jsme se seznámili s Incem a jeho prostými dramaty. Dnes máme rádi Griffitha, hrubého žida a zkroceného protestanta, který je vášeň sama. Oni sami znají jen málo těch pět či šest filmů, které bychom jim mohli ukázat. Zatím jenom

jeden, *Žaluji* od Abela Gance, padl do srdcí Američanů z takové výšky, že už v nich zůstal.

FOTOGENICKÝ ELEMENT

Film se nachází v onom šťastném období, kdy se nový způsob vyjádření lidského myšlení a cítění setkává s různým protivenstvím. Když prohlásím, že se každé mladé umění, každá mladá věda, každá mladá filosofie posiluje snadným úspěchem, nebudete mi to věřit. Charakter se tuží vždy až úspěchem tvrdě vybojovaným, to znamená úspěchem, který je promíchán s jistými neúspěchy. Chci tím říci, že film se nachází ve svém apoštolském období, v době, která v dějinách náboženství odpovídá jejich militantnímu prosazování. A pokud toto nesnadné období, jímž film prochází, nazývám velmi šťastným, pak jen proto, že pouze takové období a jeho nástrahy umožňuje spontánní zanícení. Pouze takové období podněcuje vůli a talent, jež jsou nejvyšší podobou, individuální podobou tohoto zanícení. Tito individuální předchůdci jsou vlastně misionáři, které vysílá Svatá stolice, aby připravili její triumfální příchod a evangelizovali barbary.

Nemůžeme dnes nezpomenout dvou z těchto filmových misionářů: Canuda a Delluca. Je nás tu mezi námi několik, kteří mohou přiznat, že byli obráceni na film jedním či druhým z nich, možná oběma, a kteří jim za to nemohou než poděkovat.

Canudo byl misionář poezie filmu, Delluc misionář fotogenie.

Canudo už v roce 1911 publikoval esej o filmu, kterou dnes nemůžeme číst bez obdivu k jeho předvídavosti. Ještě celá léta po tomto datu byl film chápán v teorii i praxi jako zábava pro gymnastisy, jako dostatečně tmavé místo pro schůzky nebo jako poněkud somnambulní předvádění fyzických výkonů. Canudo pochopil, že film může a musí být skvělým nástrojem lyrismu. A tomuto novému lyrismu, který tenkrát ještě neexistoval skutečně, ale pouze jako prorocství, předpověděl jeho hranice i možnosti, jeho omezenost i neomezenost.

Toho dne, kdy v mysli našich vzdálených předků vystala nová abstrakce, totiž barva, se zrodila představa malířství. Stejně tak se idea sochařství a architektury objevila ve chvíli, kdy se v abstraktní podobě vytvořil v lidském myšlení pojem trojrozměrného prostoru. Delluc píše v roce 1919: fotogenie, to magické slovo, které dodnes zůstává zahaleno tajemstvím. S pojmem fotogenie se rodí myšlenka filmu jako umění. Neboť jak lépe definovat nedefinovatelnou fotogenii než takto: fotogenie se má k filmu jako barva k malířství nebo trojrozměrnost k sochařství; je to specifický prvek daného umění.

Pokud Canudo náhle poměřil hloubku filmového obrazu, Delluc objevil tuto fotogenii, která představuje jakoby index morálního lomu této nové optiky.

Canudo měl na promítání při Podzimních přehlídkách jako první nápad nabídnout publiku vybrané úryvky z filmů, vytvořit tedy jakousi filmovou antologii. Tato myšlenka byla nesmírně užitečná, protože tyto úryvky obracely pozornost k filmovému stylu: od-

dělovala styl od příběhu. V této snaze o analýzu filmových prostředků bychom měli být ještě důslednější: vybírat z různých filmů nikoliv celé fragmenty, ale pouhé obrazy. A nikoliv obrazy zpodobňující styl obecně, ale přímo jeho určitou vlastnost, fotogenic-kou vlastnost. Už na programu Podzimních přehlídek byly jednotlivé filmové styly rozděleny, přičemž tato diferenciací stále ještě probíhá. Tuto klasifikaci filmových výrazových prostředků bych nabídl duchům zaměřeným poněkud gramaticky a rétoricky.

Předpokládá se, že vojenský velitel musí přesně znát munici, kterou má k dispozici, ráži a dostřel zbraní, s nimiž hodlá bojovat. Spisovatel musí znát hodnotu slovních kombinací, jež bude používat při psaní. A aby se obeznámil s tímto uměním psát, vědomě i nevědomě se učí gramatiku a rétoriku. Avšak nám, autorům filmů, kteří musejí zcela přesně ovládat všechny prvky filmového výrazu, taková gramatika a rétorika dokonale schází. Mým záměrem bude pokusit se stanovit předpoklady takové filmové gramatiky.

Není nicméně třeba oddávat se laciným a zavádějícím analogiím. Bylo by snadné říci: celkový pohled je srovnatelný s podstatným jménem a detail, který upřesňuje určitou část celkového pohledu, je srovnatelný s přídavným jménem, které upřesňuje nějakou vlastnost substantiva. Bylo by to snadné, ale mylné, neboť detailní pohled je často důležitější a podstatnější než pohled celkový, který existuje vždy jen ve vztahu k detailu. A pokud je při psaní například opakování prostředkem zesílení výrazu, každému je

jasné, že ve filmu naopak opakování stejných obrazů výsledný účinek zeslabuje.

Gramatika filmu je zcela zvláštním druhem gramatiky pro film příznačné.

Do osmi set párů doširoka otevřených očí dopadá z plátna pouze síla přesvědčení, beze slov. Kolem toho, co má být řečeno, se slova smekají jako vlhké kousky mýdla. Toho večera mi jeden přítel chtěl všechno vysvětlit příliš přesně a náhle dvakrát zvedl paže a odmíchl se. Jako jiní někomu uvěří na slovo, já jsem mu uvěřil na toto unavené mlčení. A když nějaký vědec volí přesná slova, nevěřím mu je. Dobře vím, že neuspokojují ani jeho, ani mne, nýbrž že jsou někde mimo, někde mezi námi, v nijakém konferenčním, diplomatickém a imaginárním prostoru. Stejně tak je tučet slov pro každou věc jako tučet věcí pro každé slovo; ve skutečnosti tedy není slovo, které by bylo slovem pro jedinou věc, ani věc, která by byla věcí pro jediné slovo. Při telefonickém rozhovoru jsme tedy přerušování nečekaným praskáním pocitů. Ještě jsme neřekli nic z toho, co jsme měli na srdci, a už se vyčerpáně vzdáváme. Tak filmové plátno zapíná své mlčenlivé reproduktorové nebe. Jak bezpečný je tento jazyk, který s vrčením vytéká ze čtverhranného oka. Plátno zachycuje krádež automobilu. Nad hlavami diváků běží od lampy promítacího přístroje Babylon znovupostavený z hvězdiček, lehounký jako dým.

Všechny detaily, simultánně vyslovené mimo slova, přivádějí slova k jejich kořenům a ještě před slovy i pocity, jež je předcházejí. Matematik vám směle na papíře ukáže věci, které na něm vlastně nejsou, a

stejně tak se tisíce diváků nechají unést něčím, co na plátně není a být nemůže. Ve filmu se objeví muž, který někoho zradil, nicméně tam žádný muž není, ani žádný zrádce. Avšak přízrak nějaké věci vytváří určitý pocit, který od té chvíle nemůže existovat bez oné věci, na základě které vznikl. Rodí se tak věc-pocit. Začnete věřit nejen ve zrádce, ale také ve zradu. Nyní tuto zradu potřebujete, protože máte pocit této zrady, a to tak přesný, že jej žádná jiná zrada než právě tato nemůže uspokojit.

V tomto neskutečnu, legalizovaném na základě emoce, je autenticita absurdní a všeobecná. Působí-li zde konvence tak špatným dojmem, není to proto, že je málo přijatelná, právě naopak. Nelze přijmout omezení, která stimulují divadlo až v imaginární, které ho však opouští hned na začátku. Zatímco v gramatice část může směle nahradit celek, zde je právě celek náhražkou jedné své části, která je schopna vyvolat přesnější emoce. „V té době... bylo nebylo...“ vypráví se v divadle; zde věci nebyly, ale prostě jsou, v té době je vždy jen dnes, trvalé dnes, kdy včera rychlostí 3600 vteřin za hodinu plynule přechází v zítra a uvádí tak minulost i budoucnost do přítomnosti.

Je to už víc než umění. Není to ale umění ve chvíli, kdy dav kritiků, novinářů, umělců, herců, dirigentů a kulisáků, pravidelně se zpožděním pětadvaceti let proti dnešku, přistoupí na to, že film tedy konečně tvoří součást umění. Je to už jazyk? Mimo slova je jakási šance nalézt hluboké zpřesnění. Ale najde film své výzkumníky stálého a všeobecně přístupného základu?

ZA NOVOU AVANTGARDU

To, že je třeba současně jej milovat i nenávidět — milovat stejně jako nenávidět —, samo o sobě dokazuje, že film má vlastní, velice vyhraněnou osobitost. Potíž je zvláště ve výběru toho, co se sluší nenávidět. A pokud je takový výběr těžký, pak jen proto, že musí být v extrémně krátkých intervalech revidován.

Ti největší příznivci nějakého umění totiž nakonec vždy zatvrzele lpí na jeho principech. A pro takové umění ve vývoji, kdy v každém okamžiku překračuje svá pravidla, se jeho včerejší příznivci stávají největšími nepřáteli pro zítřek, fanatiky již užívaných postupů. Tato kontinuální proměna příznivců v nepřátele vyznačuje krok za krokem vývoj každého umění.

Tak dnes — konečně, ale trochu pozdě — přicházejí do módy některé postupy filmového vyjadřování, které byly ještě před rokem považovány za podivné a podezřelé. Móda vždy ohlašuje konec stylu.

Mezi takové postupy můžeme zařadit zejména odstranění mezititulků, dynamický střih, zdůraznění a expresionismus dekorací.

První filmy bez mezititulků byly natočeny současně v Americe a v Německu. V Americe to bylo dílo Charlese Raye *Krátká koupel*, promítané a otitulkované, ostatně s velkým zpožděním, i ve Francii. Distributoři se zalekli nového momentu a dali si tu práci, aby film opatřili asi patnácti titulky. V Německu to byly *Střepy* od Lupu Picka. Nebudu zde obhajovat úvodní titulky „po americku“, které jsou takto nazývány neprávem, protože se bohužel stejně často

objevují i ve francouzských filmech, a které divákovi vysvětlí poprvé před vlastní scénou, co v následujících záběrech vlastně uvidí, a podruhé po ukončení scény, kdyby náhodou neviděl nebo nepochopil, o co v ní šlo. Jistě, odstranění mezititulků mělo svou hodnotu jako nový postup, který není užitečný pouze sám o sobě, ale v součinnosti s jinými postupy. A Lupu Pick, kterého je třeba pokládat za mistra filmu bez titulků, nám v minulé sezóně ukázal jakousi filmovou dokonalost, čímž mám na mysli *Silvestra*, možná ten nejfilmovější film, který byl kdy vytvořen; v jeho přitmě byl poprvé natočen jeden z půlů lidských vášní. Teorie, která stojí v základu filmu bez titulků, je pochopitelně naprosto logická: film je tu proto, aby vyprávěl skrze obrazy, nikoliv skrze slova. Jen se nikdy nesmí jít v žádné teorii do důsledku; jejich nejzazší bod je vždy jejich slabé místo, kde se hroutí. Neboť nelze popřít, že představa filmu zcela zbaveného titulků je z fyziologických důvodů depriující; mezititulek je především odpočinkem pro oči a interpunkcí pro mysl. Titulek často umožňuje vyhnout se dlouhému vizuálnímu vysvětlování, které je nezbytné, leč nudné či banální. A pokud bychom se měli omezit pouze na filmy bez titulků, kolik krásných scénářů by zůstalo nerealizovatelných! Navíc je podle mého plno náznaků, které je mnohem vhodnější předávat prostřednictvím textu než prostřednictvím obrazu; chci-li naznačit, že děj se odehrává večer, je možná lepší zcela prostě to napsat v titulku než zabírat hodinový číselník s ručičkami nastavenými na 21 hodin.

Jistě, v dobrém filmu je mezititulek jen jakýsi druh náhody. Ale dělat na druhé straně reklamu nějakému filmu jen proto, že nemá jediný mezititulek, je stejné jako vychvalovat Mallarméovu poezii jen proto, že je psána bez interpunkce.

Dynamický střih můžeme v zárodku objevit už v obrovském Griffithově díle. Ale Abel Gance tento postup zdokonalil do té míry, že mu právem náleží čest považovat se za jeho geniálního objevitele. *Kolo života* je stále ještě tím skvělým filmovým monументem, v jehož stínu žije a rozvíjí se celá francouzská kinematografie. Tu a tam se objevují pokusy uniknout z jeho vlivu a zbavit se jeho pečeti, ale je to ještě dosti nesnadné. Byl bych nerad, kdyby to, co jsem řekl před chvílí, bylo chápáno jako kritika *Kola života*. Tento film ostatně obsahuje prvky mnohem vznešenější, ryzejší a morálnější, než je objev onoho postupu dynamického střihu, který se podle mého v tomto filmu nakonec objevuje vlastně náhodou. Pokud však v tomto případě jde o šťastnou náhodu, v kolika jiných filmech je to spíše náhoda nešťastná! Dnes je dynamický střih nadužíván dokonce i v dokumentárních filmech; každé drama obsahuje scénu, sestříhanou z krátkých sekvencí, pokud nejsou rovnou dvě nebo tři. V roce 1925, to mohu předpovědět, budeme zaplaveni filmy, které budou přesně odpovídat té nejpoprchnější představě našeho filmového ideálu v roce 1923. Už na začátku roku 1924 bylo možno v jediném měsíci shlédnout čtyři filmy, v nichž se objevil dynamický střih. Je to zpozdilé, není to zajímavé, je to trochu směšné. Nebyl by směšný současný spisovatel,

kteř by psal své romány ve stylu symbolisty Francise Poictevina a důsledně by místo slova „vzpomínka“ užíval výraz „rozpomínání“ nebo místo výrazu „nesmysl“ slovo „bezsmyslnost“?

Je-li třeba o nějakém filmu prohlásit, že má krásné dekorace, mám za to, že je lepší o něm nehovořit vůbec: takový film je špatný. *Kabinet doktora Caligariho* je nejlepší příklad takového nadbytku dekorací. *Caligari* je projevem vážné choroby filmu: hypertrofie příslušenství, vyzvedávání „příběhu“ na úkor podstaty. Nejde mi v první řadě o ten podřadný, partiový expresionismus, „všechno dohromady za třicet franků“, který se v *Caligari* objevuje, jde o to, že celý film není téměř nic jiného než souhrn dekorací. Vše je v něm dekorace: především dekorace samotné, ale i hlavní postava, která je vybarvena a zfalšována jako dekorace, a konečně i světlo — což je ve filmu neprominutelné rouhání —, které předem lživě určuje, kde bude úplná tma a kde pološero. Takový film potom není nic jiného než mrtvá příroda, protože všechno živé v něm bylo zabito mávnutím štětce. Film převzal, kromě tisíce jiných věcí, dekorace z divadla. Pokud je životaschopný, bude postupně své dluhy platit, tento také. Stejně jako malíři kulis neobrodili divadlo, nepodaří se jim obrodit ani film. Jejich působení naopak brání normálnímu, přímému a ryzímu, dramatickému a poetickému vývoji filmu. Malířství je jedna věc, film druhá. Pokud „umělecké divadlo“ ve svých začátcích prohlašovalo, že „řeč vytváří dekoraci stejně jako cokoliv jiného“, tvrdí i rodící se „umělecký film“, že „gesto vytváří dekoraci stejně jako co-

koliv jiného“. Filmově stylizovaná dekorace nesmí a ani nemůže existovat. Kulisy fragmentů z těch několika filmů, které jsou skutečným filmovým uměním, jsou anatomické a drama, které se v nich odehrává, je v nejvyšší možné míře ideální. Ve velkém detailu je víčko s řasami, které můžete snadno spočítat, kulisou, v každém okamžiku proměnlivou působením emocí. Pod víčky se objevuje pohled, který je jednou z osob tohoto dramatu, ba dokonce víc než osobou, je osobností. V kruhové duhovce je nepostřehnutelnými pohyby, jejichž náboženské tajemství ještě nebylo vyraženo žádným náruživým mikroskopováním, vepsána duše. Mezi špičkou brady a obloukem obočí se vítězí a prohrává a znovu vítězí a prohrává v obrovské tragédii. Rty ještě drží u sebe, ale v zákulisí už se chvěje úsměv, mezi dekoracemi, jimiž je srdce. Když se ústa konečně pootevřou, jako by z nich vzlétla samotná radost.

Pokud kritizují tři zvláště zneužívané technické postupy moderního filmu, postupy, které se nyní opožděně hřejí na výsluní, je to proto, že tyto postupy jsou ryze fyzické, ryze mechanické. Avšak mechanické stadium filmu je již za námi. Film by měl být od nynějška nazýván takto: snímání iluzí srdce.

Vzpomínám si na první setkání s Blaisem Cendrarsem. Bylo to v Nice, kde tenkrát dělal asistenta Abelu Ganceovi při natáčení *Kola života*. Hovořili jsme o filmu a Cendrars mi řekl: „Fotogenie je slovo... velice vyumělkované, trochu hloupé; ale je to velké tajemství!“ Až později jsem si postupně začal uvědomovat, o jak velké tajemství jde.

Myslím, že každý z nás má nějaký předmět, který mu z osobních důvodů přirostl k srdci: někdo knihu, jiný třeba nějakou tretku, byť banální a nepříliš pěknou na pohled, další zase kus bezcenného nábytku. Těchto předmětů si nevážíme pro ně samotné. Po pravdě řečeno, nejsme vlastně schopni vidět je takové, jaké ve skutečnosti jsou. Vidíme v nich a skrze ně vzpomínky a emoce, plány a zklamání, které jsme na kratší či delší dobu, případně napořád, spojovali právě s těmito předměty. Nuže, v tom je tajemství kinematografie: takový předmět, který má osobní ráz, to znamená předmět, situovaný do nějaké dramatické scény už s tímto svým charakterem a snímáný společně s ním, se na plátně objeví v takové podobě, že jeho morální charakter bude ještě zvýrazněn, stejně jako jeho lidský a živoucí rozměr.

Představme si bankéře, který se doma dozvídá špatné zprávy z burzy. Potřebuje si zatelefonovat. Spojení však nějak vážne. Detail telefonu. Pokud je dobře vymyšlen a natočen, nevidíte na plátně už jen pouhý telefonní přístroj. Na jeho místě čtete: úpadek, bída, vězení, sebevražda. A v jiné situaci by též telefon mohl naznačovat toto: nemoc, lékař, pomoc, smrt, samota, hoře. A jindy zase může též telefon radostně křičet: radost, láska, svoboda. To vše se může zdát být velice prosté, může to být pokládáno za dětinskou hru symbolů. Pokud jde o mne, přiznávám, že považuji za veliké tajemství, když lze prostý odraz neživého předmětu takto nadat intenzivním životem, oživit jej vlastním smyslem života. Přiznám se ještě, že se mi zdá mnohem důležitější přimknout se k tomuto fe-

noménu filmové telepatie než vylučně pěstovat dva nebo tři postupy téměř ryze mechanické.

Jean Choux, filmový kritik v týdeníku *La Suisse*, napsal o mém filmu *Věrné srdce* řádky, které zde přetiskuji a které ovšem platí pouze o tomto filmu.

„Apoteóza velkých detailů. Ach, ty tváře mužů a žen, vystavené na plátně, pevné jako z perleti a vysochané ještě mocněji než Michelangelova stvoření na stropě Sixtinské kaple! Ty tisíce nehybných tváří, jejichž upřený, spojený, halucinovaný pohled se upírá na jedinou ohromnou tvář přes celé plátno. Strašlivě tváří v tvář. Modla a dav. Stejně jako v indických kultech. Zde je však modla živá a je jí člověk. Z těchto velkých detailů se osvobozuje neslýchaný smysl. Duše je jimi izolována, jako se izoluje radium. Hrůza žití je odhalena, jeho hrůza a tajemství. Nemá tato politováníhodná Marie, nemají Jean a Petit-Paul jiný cíl než být onou Marií, být Jeanem a Petit-Paulem? To není možné! Musí v tom být ještě něco jiného.“

Jistě, je v tom ještě něco jiného.

Film to odhaluje.

CHARLOTOVA LÁSKA

Všichni kritici dnes ve všech časopisech na celé zeměkouli obdivují Charlota. Možná si zaslouží něco víc.

V roce 1914 jsem v Anglii viděl první jeho film. Smál jsem se tolik, že jsem přestál i urážlivé poznámky svých sousedů. Byl jsem potom ohromen zjištěním, že Charlot je považován za smutného génia. Někjaký

*jeť vznyš, mladý
hlavý - ale celý klobouk*

kritik — už jsem zapomněl, jak se podepisoval — z časopisu *Opinion* ještě nerozeznal bergsonovskou podstatu jeho komiky. Záplava šlehačkových dortů vyvolávala záchvaty smíchu. Osmadvacet ran z revolveru z bezprostřední blízkosti představovalo drobnou nepříjemnost, kterou zaplašil skok snožmo přes piano. Charlot tenkrát býval často opilý a vždycky hrubý. Nebyl příliš čestný, ani odvážný, ani zručný. Byl zuřivý, potměšilý a citlivý. Jeho sentimentální rozjímání přerušovalo opilé škytání. V srdci měl plno lásky, uličnické touhy bez obalu zvedat dívkám sukně a následky těchto poklesků řešil údery holí do hlavy. Bylo tam vždy dost mrtvých a rozbitá láhev whisky. Žádné slitování nebo hrdinství. Docházelo k četným utonutím a zradám, k podezřelým obchodům, při nichž byli všichni napáleni, k nevydařeným intrikám, vládlo právo silnějšího, majitelé krásných žen byli příliš statní a Charlot byl občas knokautován. Bývalo tam plno neštěstí.

To neštěstí bylo dokonale směšné. Nic se nedánilo. Lidé se smáli. Nebylo to dokonce ani smutné, protože to bylo dobře provedené. A Charlot byl tak vulgární, že ani nevzbuzoval obdiv. Vzpomínám si, že ženy z něj měly hrůzu. Miloval jsem je jako neřest. Byla to krásná doba.

Charlot to vzdal. Je méně nešťastný a mnohem smutnější. Protože téměř nepije, nemůže zapomenout na příkoří, která mu způsobili. Bez alkoholu je vydán na milost a nemilost těm nejhorším srdečným aférám. Nyní je téměř čestný, oddaný a nešťastný, hole a dlažební kostky používá k tomu, aby si pro-

klestil cestu citovým životem, přičemž tyto drsné nástroje oněm spíše spekulativním vášním příliš neposlouží. Naučil se však upírat tak bolestný pohled, že srdce krásných dívek se chvějí jako příliš naložené bárky. Ženy a on se vzájemně nenadále překvapují. Je tedy naivní a dokonce bláhový, pokaždé trochu víc než minule. Protože posledních šest let se pohyboval pouze v pochybných barech a lidových jídelnách, je teď plný svůdné nevinnosti. Není vinen dokonce ani inspirovanou láskou. Vše je pouhá náhoda. Ale když jde o to, jak se někde ulít, okamžitě sebere rozum do hrsti, stane se průhledný a neviditelný, zdvojí se, tváří se jakoby nic, usměje se a zmizí. Prchá po schodišti dolů. Tři falešné cesty se setkávají pod jedním stolem, z čehož povstane trojí bezvědomí. Kromě něj si všichni pletou dveře, cizí kapsy a své protivníky. Na odpočívadle se to hemží policisty. Poté, co se lstí zachrání, vyjadřuje Charlotova tvář povýšenou melancholii, která je luxusem získaného bezpečí. Příměří po prodělaných bitvách je dobré k novému utrpení v srdci. Na plátno padne roztržitá a ztrápená vážnost jako večer. Konec.

Váš lid, dobrý králi, to nejsou kritici, kteří vás obdivují. Je nás, ubohý princ z pohádky o Celuloidu, tři sta milionů a obdivujeme, jak vaše srdce plave v nárocích vášně.