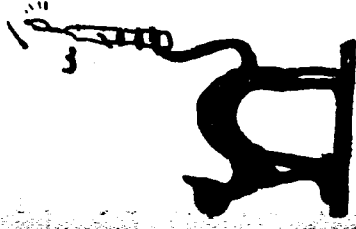


linie s nádherným výbuchem barev. Svým způsobem prováděl totéž, co v jiném, individuálním aspektu výrazu měl na mysli Cézanne, když psal: „Kresba a barva jsou od sebe neoddělitelné“ (Le dessin et la couleur ne sont point distincts).^{*} I kterýkoli „peredvižnik“ zná tuto „linii“. Ta však není sestrojena z prvků tvárných, ale... z čistě „dějových“ a syžetových. Tak je malován napříkladový „Krach banky“ nebo „Nikita Pustosvjat“. Přitom je nutno mít na zřeteli, že hledáme-li při práci na filmu „souvztažnost“ mezi vyobrazením a hudbou, nemůžeme se vůbec spokojit jen kteroukoli z těch „linií“ neb kombinací některých z nich. Týž zákon platí nejen pro obecné prvky formy, ale i pro výběr **samotných postav, tváří, předmětů, činů, dějů i celých epizod** ze všech stejně možných v daných podmínkách.

„Vertikální montáž“, III, 1941

o chaplinovi, smíchu a komice



o různém smíchu

Jak bude vypadat náš smích? Zvláště ve filmu. Mnozí kladli tuto otázku. Mnozí na ni odpovídali. Prostě. Příliš prostě. Jiní složitě. Příliš složitě. Před několika lety jsem pracoval na filmovém scénáři. Komedie.

Pracuji velmi akademicky. Vřím vlny provázející mne erudice. Debatuji sám se sebou o programovosti a zásadovosti. Dělán výpočty, výklady, závěry. Rád spřádám úvahy během práce. Někdy předbíhaje práci. V takových případech se úvahy neskládají v celek, ale kupí se v zásuvkách v podobě zásadních hledisek. Práce na scénáři se zastavuje a místo toho nabobtnává rukopis bibliotécké práce o filmu. Nevím, co je užitečnější. Ale to, že problémy přerůstají rámeč tvůrčí práce,

^{*} Léo Larnier, „Cézanne ou le drame de la peinture“, Paris. (Pozn. autorova.)

stávající se problémy vědeckého rozboru, je zatím často můj hrob. Často při luštění problému ztrácím zájem o jeho aplikaci.

Tak to dopadlo i s mou komedií. To, co bylo zjištěno a zachyceno při práci na ní, přijde do knihy a ne na plátno.

Snad mi ani nebylo souzeno, abych udělal sovětskou komedii.

Ale jedno je jisté. Hlásím se k tradici, která se nemůže smát, aniž něco bičuje. Je mi blízký smích destrukce.

Tento destruktivní svist pamfletu se ozyval už v pokusech na poli komiky, jež jsou rozhozeny tu a tam v „Generální linii“. Tento svist ještě ostřeji zazníval v nedokončené tehdy komedii.

Ale čas nebyl utracen bez užitku.

Zásadně jsem si promýšlel jeden bod.

Čím se vyznačuje Chaplin?

Čím Chaplin převyšuje všechnu poetiku filmové komedie?

Tím, že je hluboce lyrický.

Tím, že každý jeho film vyvolává v určitém místě slzu opravdového, něžného lidského citu.

Chaplin je – podivín. Dospělý s chováním dítěte.

Chaplin a perspektivy naší komedie.

Jak si počíná laciné vulgarizátorství, nemám-li říci – ubohé plagiatorství?

Překostýmovat osoby, přejmenovat situaci – a po-
nechat to základní, co bylo Chaplinovým originál-
ním přínosem do kultury filmových žánrů.

K odvrácení pozornosti by se to mohlo nazvat experimentem.

Ale to ovšem není náš způsob.

Spojenými silami logiky a inspirace jsem patrně našel věc téže hodnoty, věc, která musí být v žánru našeho filmu.

Zdá se mi, že lyrismus, sentiment v dobrém smyslu toho slova – není to, čím se bude vyznačovat náš vysoký filmový žánr.

Ale něco, co jej nahradí.

Máme-li u Chaplina filantropii, účast s utrpením malého člověka, slzu nad uraženými, poniženými a osudem ožizenými, pak zde místo toho nastoupí emoce společenská: socialistická filantropie. Ale společenská filantropie netkví v litosti, nýbrž v přetváření; scéna se nemění z komické v individuálně lyrickou, ale v sociálně lyrickou. Neboť sociální lyrismus – toť patos. Lyrika masy ve chvíli, kdy se stává jednotou – toť hymnus. A v tomto přesunu komického v slzu patosu a nikoli v lyrickou slzu – tam jsem spatřoval řídicí sílu toho přínosu, který má dát naše kinematografie filmové komedii.

A druhá věc. Do ní se dostane nejen zobecněný, hromadný typ. Jako Chaplin. Ale typ – zároveň figurující jako pojem. Pojem si sedá, pojem se holfí. Pojem smeká klobouk a balí se do pokrývky.

My všichni začínáme život jako vykořisťovatelé. Nás devět měsíců vyživují mateřské útroby. Nás po dlouhé měsíce živí mateřská řádka.

Dětství – toť vykořisťovatelsky spotřebitelské období v etapách našeho biologického vývoje.

V mezích své etapy je přirozené a kouzelné. Přezijí-li samo sebe, je odporné a je ozdobou jen bláznů.

Vykořisťovatelské společenské vztahy v určitých etapách byly hnací silou pokroku. Vznik buržoazie byl pokrokem. Vykořisťovatelské vztahy mezi lidmi – toť společenská infantilitas. A odpornost oněch vztahů ihned nabývá jasně podoby, jakmile se lidstvo začne stavět na nohy. To jest, po pravdě řečeno, zároveň s jejich vznikem!

Předmětem našeho smíchu se stane zejména tohle. Společenská infantilitas, zakrmlěná a trvajíc ještě ve věku dospělosti, dospělosti socialistické.

Je těžké nesmát se Chaplinovi v úloze čalouníka, který si dělá manikuru ohromnými nůžkami na tapety. Ale trik Chaplinův je alogický individuálně.

Smích je různý. A termíny „náš“ a „ne náš“ jsou

přes svou otřepanost přece jen dosti přesně, aby se vědělo, komu padnou. Děj je zdánlivě týž. A přece mezi jejich smyslem je propast.

„Bolsěvici se smějí“, 1938

chaplinův zrak

Když přemýšlím o Chaplinovi, chce se mi především proniknout do onoho podivného řádu myšlení, které vnímá jevy tak divným způsobem a odpovídá na ně tak prazvláštními obrazy. A do nitra toho řádu, do těch jeho vrstev, které před tím, než se uspořádají v hledisko na život, existují ve stadiu zrcadlení okolního světa.

Zkrátka nebudeme se zabývat světovým názorem Chaplina, nýbrž jeho apercepci života, z níž vznikají neopakovatelné a nenapodobitelné koncepce takzvaného chaplinovského humoru.

Zorná pole zajícových očí se protínají za jeho zátylkem. Zajíc vidí za sebe. Protože je mu souzeno, aby lépe prchal než pronásledoval, nestěžuje si na to. Ale jeho zorná pole se neprotínají vpredu. Před zajícem je — jemu neviditelný úsek prostoru. A zajíc v úprku může vrazit do překážky stojící před ním.

Zajíc vidí svět jinak než my.

Ovce má oči umístěny tak, že se jejich zorná pole vůbec neprotínají. Ovce vidí dva světy — pravý a levý, jež netvoří vizuální jednotu.

Různé vidění má za následek i různé obrazové výsledky tohoto vidění. Nemluvě už o nejvyšším přepracování viděného v názor a dále v nazírání, když se od ovce a zajíčků dobereme k člověku, obklopenému všemožnými společenskými faktory, jež nakonec všechno bilancují ve světový názor.

Jak je umístěno oko — v našem případě oko myslí, jak pozoruje toto oko — v našem případě oko obrazu myslí,

jak vidí toto oko, oko neobyčejné,

oko Chaplinovo,

oko schopné spatřit Dantovo peklo nebo goyovské capriccio tématu z „Moderní doby“ ve formách bezstarostného veselí?

Toť to, co mne vzrušuje,

co mne zajímá,

čemu chci přijít na kloub;

očima koho hledí na život Charlie Chaplin?

„Charlie the Kid“, 1937—44

dar dětského vidění

Je nepochybné, že „tajemství jeho zraku“ je rozluštěno v „Moderní době“. Dokud šlo jen o řádku háječných komedií, o konflikty mezi dobrými a zlymi, malými a velkými — děličmi se náhodou zároveň i na chudé a bohaté — jeho zrak se smál i plakal v souladu s jeho tématy. Když se pak v pozdějších dobách, v době americké deprese, počali náhle dobří a zlí „strýci“ projevovat jako reální zástupci nesmířitelných společenských skupin, Chaplinovy oči nejprve zamžikaly, potom se přimhouřily, ale tvrdšíně nepřestávaly pohlízet na moderní dobu a zjevy stejně jako dříve; zřejmě počaly odporovat vlastnímu Chaplinovu tématu. To vedlo k nalomení stylu věci. V tématickém po-
dání — k bizarnosti a zborcení. A co se týče vnitřní tvárnosti Chaplina — k úplnému rozluštění tajemství jeho zraku.

Tim, co povím dále, naprosto nechci říci, že je Chaplin lhostejný k tomu, co se děje kolem něho, nebo že to nechápe (třeba jen zčásti). Mne nezajímá, co chápe. Mne zajímá, jak cítí. Jak se dívá a vidí, když se hrouží „do inspirace“. Kdy se mu vybavuje série vyobrazení výjevů, jimž se směje, a kdy to, co vnímá smíchem, dostává formu komických situací a triků; a jakýma očima

je třeba pohlížet na svět, abychom jej viděli tak, jak se jeví Chaplinovi.

Hlouček kouzelných čínských dětí se směje.

Jeden záběr. Celkový. Další. Záběr zblízka. Pak ze střední vzdálenosti. Zase zblízka.

Čemu se smějí?

Patrně něčemu, co se odehrává v pozadí místnosti.

Co se tam děje?

Na postel se svalil muž. Je zřejmě opilý. A tohoto muže zuřivě políckuje malická Číňanka. Děti se otlásají srdečným smíchem.

Ačkoli onen muž je jejích otcem. A malická Číňanka je jejích matkou. Ale velký muž není vůbec opilý a malinka žena ho vůbec nefackuje pro opilost.

Muž je mrtev. A žena bije nebožtíka po tvářích právě proto, že umřel a nechal ji i ty malické děti, které se tak zvonivě smějí, napospas smrti hladem.

Ovšem, to není z Chaplinova filmu.

Toť letmý přepis úryvku ze skvělého románu André Malrauxe „Lidský úděl“.

Vždycky když uvažuji o Chaplinovi, vybaví se mi onen veselý, smějící se Číňánek, pozorující, jak se směšně klátí hlava velkého muže, vypláceného rukama malické ženy.

Není tu důležité, že Číňanka je matka; že muž je nezaměstnaný otec. A už vůbec nezáleží na tom, že je mrtev.

V tom je Chaplinovo tajemství. V tom je tajemství jeho očí. V tom je nenapodobitelný. A v tom je jeho velikost.

...Schopnost vidět nejújděšnější, nejžalostnější, nejtragičtější jevy očima dětského smíška.

Schopnost vidět tyto jevy bezprostředně a prudce – bez moralistně etického přístupu k nim, bez hodnocení i bez posuzování a odsuzování, tak, jak na ně patřívá ve výbuchu smíchu dítě, to je to, v čem vyniká a v čem je Chaplin nenapodobitelný a jedinečný.

Z té prudké bezprostřednosti pohledu vzniká pocit směšnosti. Pocit se propracovává v koncepci.

Koncepce je trojího druhů.

Zjev je skutečně prostoduchý – a chaplinovská apercepce mu dodává podobu nenapodobitelné chaplinovské buffonády.

Zjev je osobně dramatičtější – a z chaplinovské apercepce roste ona humoristická melodramatictost, jež je v nejlepších číslech jeho individuálního stylu; splynutí úsměvu se slzou.

Slzopřívok může vzbuzovat úsměv, když polévá Chaplina vodou, aniž to pozoruje.

Dívka, jež opět vidí, se může stát melodramatickou, když dotyky prstů se částečně domýšlí, že má před sebou toho, kdo jí miluje a kdo jí vrátí zrak.

Ale tento melodramatismus může být v téže věci ihned šaškovsky postaven na hlavu: motivu slepé dívky odpovídají epizody s „bonvivantem“, kterého Chaplin zachraňuje před sebevraždou; v nich bonvivant poznává svého zachránce a přítele, jen když je „oslepen“ výparý alkoholu.

A konečně zjev je sociálně tragický – ne již dětská zábava, ne již problém dětského rozoumku, ne již dětská hra – a z pohledu dětského smíška vzniká série hrůzných záběrů „Moderní doby“.

Opilé střetnutí s nezaměstnanými, kteří se vlouplí do obchodu...

Scéna s rudým praporečkem...

Epizoda bezděčné provokace u bran stávkující továrny...

Scéna vzpoury ve vězení...

Chaplinův pohled vykřesává jiskru směšného nadržání.

Toho nazírání je zprostředkováno etickou tendencí „Kida“ nebo „Světél velkoměsta“, sentimentální aranžmá štedrořečerní večere v „Zlatém opojení“, usvědčení v „Přím životě“.

Zdálka v „Poutníkově“, geniálně ve „Světlech velkoměsta“, nepřítomně v „Moderní době“.

Ale již ona schopnost prudkého nazírání dětskýma očima. Nazírání bezprostředního. Nazírání prvotního, bez moralistně etických úvah a výkladů. Toť ohromující.

Aplikace a užití.

Zpracování a aranžmá.

Vědomé či bezděčné.

Oddělitelné nebo neoddělitelné od prvotní „jiskry“.

Cílevědomé nebo indiferentní.

Současné nebo posloupné.

To vše je druhotné. Dostupné. Prozkoumatelné.

Dosažitelné. Profesionální. Remeslné. Společné

všem komickým eposům amerického filmu.

Schopnost **dětsky vidět** – je nenapodobitelná,

neopakovatelná a vlastní osobně Chaplinovi.

Tak vidí pouze Chaplin.

Všemi základy profesionálního opracování stále

jasně proniká a ohromuje zejména tato vlastnost

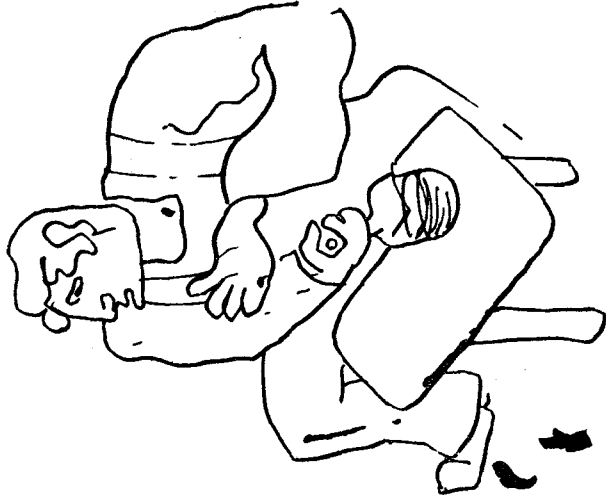
chaplinovské zřítelnice.

Vždy a ve všem: od drobnůstky „Charlie v di-

vadle“ až po tragédii současnosti v „Moderní

době“.

„Charlie the Kid“, 1937-44



jeho veličenstvo dítě

„Šťastné jsou pouze děti, ale ani ty ne nadlouho“ – praví v Gorkém moudrá Vassa Železnová.

A ne nadlouho, protože přísné „nelze“, jež říkájí vychovatelé a jež obsahují budoucí normy chování, začíná spoutávat svými zákazy bezuzdnost dětských tužeb od nejranějších krůčků.

Ten, kdo se nedovede včas pořídit těmto poutům a přimět tato omezení, aby mu sloužila, ten, kdo bude chtít zůstat dítětem, ač se stal mužem, ten nutně bude neurpůsoben k životu, bude vždy v hloupém postavení, bude vyvolávat smích a posměch.

Podmiňuje-li metodika Chaplinova dětského zraku výběr témat i pojetí jeho komedií, pak z hlediska syžetu jde téměř vždy o komiku situační, vznikající ze srážky dětsky nainviho přístupu k životu s přísným, dospělým karatelským tónem života.

Pravým a dojmavým „prostáčkem božím“, o jehož zpodobení snil stárnoucí Wagner, je právě ten Chaplin mezi pomyjei a křivolakými předměstskými uličkami... a nikoli wagnerovský Parsifal, stojící v okázalém bayreuthském prostředí tváří v tvář svatému Graalu!

Amoralismus krutosti, s nímž dítě přistupuje k jevům a který je v Chaplinově nazírání, v celém charakteru hlavní postavy chaplinovských komedií, proniká všechny ostatní podmanivé dětské rysy.

Ony kouzelné rysy dětství, které dospějí ztratili navždy jako ztracený ráj.

Z toho vyplývá Chaplinova nefalšovaná jímavost, jež se téměř vždy dovede vyhnout okázalé sentimentalitě.

Tato jímavost je někdy s to dosáhnout skoro patosu. Téměř jako katarze vyznívá závěr „Poutníka“, kdy šerif, ztrativ trpělivost, uštědří Chaplinovi kopanec, když Chaplin nepochopil jeho dobrý úmysl umožnit uprchlému trestanci, aby přeběhl přes hranice do Mexika.

Když šerif zjistil, jak úspěštilá je dětská duše uprchlého trestance Chaplina, vydávajícího se podvodně za kazatele, ale zachránivšího přítom penize malé místní modlitebny, nechťel zůstat pozadu v úspěštilosti.

Vede Chaplina podél mexické hranice, na jejíž druhé straně je svoboda, a všemožně se snaží, aby Chaplina napadlo využít tohoto sousedství k útěku.

Chaplin to za nic na světě nechápe.

Šerif, ztrativ trpělivost, ho posílá pro... květinku na druhou stranu hranice.

Chaplin poslušně přelézá příkop, oddělující svou bodu od okovů.

Šerif spokojeně odjíždí.

Ale dětsky čestný Chaplin ho dohání, podáváje mu žádaný kvítek.

Kopanec do zadku rozuzluje dramatický uzel.

Chaplinovi je vrácena svoboda.

A neigeniálnější závěr ze všech jeho filmů: Chaplin se vzdaluje svými trhanými krůčky od objektivu do diafragmatu. Po hraniční čáře — jednou nahou v Americe, druhou — v Mexiku.

Jako vždy nejkvělejší detailem, epizodou nebo scénou jsou ve filmu ty, jež mimo jiné jsou výrazem či symbolem autorovy metody, vyplývající ze zvláštní povahy autorovy individuality.

Tak je tomu i zde.

Jednou nahou na území šerifa, zákona a trestanecké koule, druhou — na území svobody od zákona, odpovědnosti, soudu a policie.

Poslední závěr v „Poutníkovi“ — je něco jako nárys Chaplinova charakteru. Průběžné schéma konfliktů všech jeho filmů, které vyúsťují do jedné a téže situace. Diagram metody, s jejíž pomocí dosahuje Chaplin svých podivuhodných efektů.

Útek do diafragmatu, toť téměř symbol bezvýchodnosti dospělého polodítěte v prostředí a ve společnosti lidí, jejichž dospělost je dovršena.

„Charlie the Kid“, 1937—44

rovnoprávnost složek uměleckého díla

jednota uměleckého díla

Je několik způsobů, jimiž se dociluje určité konstrukční pevnosti a celistvosti díla.

Jedním z nejprostších je **opakování**, jehož užití jsme nejednou zkoumali na ukázkách z Puškinovy tvorby.

Prvek opakování má nesmírný význam v hudbě. Hudební skladba má určité téma, které v jistých intervalech postupuje veškerý materiál, prodělávajíc postupně změny.

Docela tak se i v poezii opakuje, ať už se změny nebo beze změn, jakýsi jeden obraz, určitá rytmická figura, nějaký prvek sýžetu či melodie.

Podobné návraty napomáhají hlavně tomu, že se vytváří pocit jednoty věci.

Toto opakování může být někdy ukryto téměř nepostřehitelně ve tkání díla, třeba tehdy, když, řekněme, vzdálenost a intenzita jednotlivých přízvuků jsou v určitých přísně stanovených matematických poměrech (rytmus).

Je to naprosto jasné, že takové prvky kompoziční vazby patří do okruhu nejprostších prostředků, jimiž se zajišťuje celistvost věci a jistá zákonitá souvztažnost jejích složek.

„Problémy kompozice“, 1946