

ČESKÝ SPISOVATEL A ČESKÝ FILM

(Rozmluva s Otto Rádlem)

Dva filmy

Velká filmová společnost chystá u nás dva filmy s vaší spoluprací. Nejprve studentskou historii Před maturitou a po ní Útěk do Budína. Jak to, že jste se po neúspěších Karla Čapka a Kopty odvážil do lvové jámy, která se jmenuje český film?

Myslím, že jsme na dosavadních literárních neúspěších českého filmu z valné části *vinni sami, my spisovatelé*. Nestarali jsme se o to. Ignorovali jsme celý vzrůst a rozvoj filmu. *Byli jsme hrozně indolentní*. Já jsem k tomu měl sice také blížký osobní důvod, když jsem viděl, jak to dopadalo s náměty Nezvalovými ve filmu. Ale poměr literatury k českému filmu se musí konečně změnit. Myslím, že dnes je taková doba, kdy na všech stranách se počínají lidé k filmu dívati s novým vztahem; přesvědčil jsem se o tom rozmluvami s Leopoldou Dostalovou, s Kohoutem, s Götzem, s Hilarem, s Dostalem, s Pujmanem a s množstvím jiných. Přiznal jsem se tedy i já, že mne film jako umělecká forma neobyčejně zajímá...

Pod jakým titulem jste se uvolil ke spolupráci?

Jako *umělecký spolupracovník*. Podnikatelé firmy AB mi svou autoritou garantovali možnost opravdu plné spolupráce při celém postupu filmování od scénária až po realizaci v ateliéru, přistoupili mi bez debaty na spolupracovníky, které jsem si vybral, na Bedřicha *Feuersteina* i na E. F. *Buriana*, takže doufám, že se tomuto našemu kádru podaří přece jen prosadit naše umělecké úmysly.

Čemu se říkalo český film?

Pokud vím, byl jste během celého filmování jednoho z posledních českých filmů v ateliéru a přesvědčil jste se asi již zblízka, čemu se u nás říká filmování.

Polekalo mne to trochu, když jsem viděl, jak se sedí až do poslední chvíle nad pivem v kantýně, bez nejmenšího tušení, jaká scéna přijde, jak bez jakékoli zkoušky vstupují tito herci už do rozžatých světel, honem se jim řekne: „Ty uděláš tohle, půjdeš asi semhle a řekneš asi tohle...“, když jsem slyšel, jak své beztak povážlivé dialogy ještě pokud možno zulgazují a jak přitom ještě kroutí co nejnepřirozeněji ústy a mluví jako ve starodávném kabaretu, měl jsem z toho hrůzu. Přitom ještě dělají objevy: někdy si na některé takové improvizaci hrozně zakládají, pak si zavolají fotografa, aby jim to vyfotografoval, přitom stojí co nejstrnuleji a šklebí se. Ale naopak jsem se zase přesvědčil, že s *Innemanem* při jeho pohotovosti a klidu se dá velice dobře spolupracovati. Ostatně budeme mít práci ulehčenu tím, že budeme filmovati téměř bez herců, většinou s mládeží a se studenty, to bude pro první film Před maturitou nesmírná výhoda. Zmizí to ovzduší kabaretu a polosvěta a kliky, z herců i z komparsů.

Doufáte, že vám bude skutečně umožněno filmem ve svém stylu podati obrazovou transpozici svého bohatého slovního výrazu na plátně?

Mám dosti optimismu. Doufám, že se nám takovou analogií obrazové dikce podaří udělat. Před maturitou má dosti pevnou architekturu. Námět mi přibližně byl dán, jde tu o vývoj středoškolského profesora z přísného pedanta na člověka chápanýho mládí. Libreto jsem si vypracoval v novelistické formě sám, můj spolupracovník je pak přeměnil na formu scénária. Objevily se tu leckteré chyby, přeplněnost některých obrazů a přílišná krátkost scén, což jsem sám v prvním nadšení přehlédl a později rád uznal.

Máte důvěru, že vám výrazová technika našich režisérů opravdu podá to, co námět bude požadovati? Dosud jsme v žádném českém filmu neviděli, co je to světlo a stín, a tolik jiného.

To je pravda. Žasl jsem v ateliéru, jak se všechno řeší šablonovitě, všechny záběry jsou frontální, obrazy nezajímavé, jak se všechno dělá jen docela černé nebo docela bílé, jak se nepracuje vůbec se stínem a nehledí ke struktuře věci. Tam třeba padá světlo do pokoje, ale ozáří jen záclonu, nic víc, nevyužije se za tvůrčí motiv, který formuje prostor...

Nové cesty

Viděl jste, co po téhle stránce dovede se světlem a polosvětlem Sternberg, třeba v docela banální scéně Šanghajského expresu, při výslechu na nádraží, kdy všechny osoby čekají dole pod schodištěm, nebo ve scéně při stažených žaluziích v Americké tragédii...

Toho si právě u nás režisér vůbec nevštmá, toho, co bylo mistrně využito už v *Potěmkinu* při těch různých průhledech mřížemi. Světelná technika našeho filmu je neuvěřitelně primitivní. Nepomyslí se ani na to, měnit osvětlení průběhem některé scény. Nezkouší se osvětlení. Stejně, jako tolik jiných věcí. Třeba ticho. Chceme využít *mlčení, pauzy jako dramatické složky* v obrazu i v hudbě. Takových věcí je sto. Český film má největší problém v otázce své formy.

Doufám, že pro počátek, než dospějí naši realizátoři ke všem jemnostem a rafinovanostem formálním, přinese naše spolupráce alespoň do českého filmu novou materii, nové látky, nový obsah. Celá ta dosavadní mizérie, všechen postrach všech mladých lidí před pouhým označením „český film“ plyne z té zoufalé obsahové prázdnoty. Český film mluví vždycky jen o věcech, do kterých nikomu z nás nic není, které nás nepohnou a nezajímají. Látka českého filmu musí přinášeti dnešek a jeho problémy. Prostý divák chce, aby se postavy v díle, na něž se dívá, zaměstnávaly jeho problémy, aby jim dělalo starosti totéž co jemu, aby milovaly a nenáviděly stejně jako on...

Myslím, že se tematičnost nemusí tak zdůrazňovat. Jistě, lidské prožití musí být podkladem věci, určitá empirie musí býti v základech díla, ale *teprve forma umocňuje tento životní obsah. Na formě záleží* a forma je problémem. Taková *Balada o očích topičových*, to není nic než vulgární fakt z novinové lokálky. Teprve básník svou formou ji proměňuje v uměleckou realitu. Tím, že životní jev po různých stránkách deformuje. Tím, že vyzvedává složky emotivity. To jsou ty loci communes, které nesou celé dílo. Také *Dostojevskij* je veskrze lyrik, proto je umělec. Proto je jeho dílo srozumitelné všem. Láska není lyrika, to je pro čtenáře životní fakt.

Umělecký problém je jedině problém formální. Forma uměleckého díla je celý jeho poměr k faktům, způsob jejich rytmitizování. Fakta se spojují určitou ideou, proto je umělecké dílo něco jiného než pouhá reportáž. *Dobrý film se neliší od dobré básně: má určitý kánon, který nesmí být porušen.*

Umění, to je aktualizace určitého problému. Tato aktualizace může však být pouze formální.

Látka a forma

To je jistě správné. Umění tkví ve formě. Ale formu uměleckého díla vnímáme o sobě jen my; pro prostého diváka forma neexistuje. Působí na něho, on bez svého uvědomění podléhá její sugesci, ale jeho zájem se přece jen obrací vždycky k empirickému obsahu, k náplni životních fakt, k reálnému světu, který se v díle obrazí. Snad vnímá divák ještě ideovou tendenci, kterou jsou fakta určitým způsobem ozařována a zbarvována. Ale forma uměleckého díla sama o sobě je mu lhostejná. Myslím, že v našem filmu, jehož vnímání se dosud nepovzneslo až k otázkám umělecké formy, je třeba začít od látky a velice pozorně dbáti i čistě obsahové složky díla.

Ano, určitá realita tu musí jistě být, jinak by bylo dílo zavěšeno mezi nebem a zemí. Ale umělecké dílo je měřítkem této reality a básnické představivosti. Například: děvčata jsou svěřována k výchově neschopné učitelce. To je banální fakt, který se nikoho zvláště nedotýká. Určitým spojením, určitou básnickou vizí nás však o této pravdě někdo znova přesvědčí ad hoc: to je básnická tvorba. Forma básnického díla je od jeho obsahu neoddelitelná. Forma také neoddaluje od obsahu. *Tolstoj* například je nejsilnější právě tam, kde je nejformálnější, totiž tam, kde je nejprostší. *Chaplin* byl pokládán za šaška, za pouhého klauna, který vymýšlí směšné situace, a náhle přinesl něco tak geniálního jako *Pařížskou metresu*, svůj režijně nejdokonalejší film. Tady všechno bylo tak prosté, že nikdo ani nevěděl, že vnímá vrcholné umění. *Chaplin* ukazuje fotografie auta, dítěte, smutek, splín, veselí, groteskní scény, nic než situační komiku, a náhle přinese Kida, kde je místo komiky situační všude náhle komika názorová. To je všechno otázka umělecké formy. Nemyslím takovou formu, jako je třeba *Picabiova*, to je už čistý artis-mus, čistá kabinetní práce, která je v poměru k práci na konkrétním filmu jako histologický kabinet k medicíně.

Pouhé téma nic neznamená. Poměr mladého muže a dívky třeba je ve všech filmech. A přece skoro nikde není řešen. Teprve forma musí toto téma umocnit, abychom někam došli; básník musí mít určitý formální úmysl, aby reálný námět mohl dojít nějakého uplatnění.

Myslíte, že ruské filmy působily také pouze formální invencí Pudovkinovou anebo Ejzenštejnovou, a ne svým životním obsahem, svou reálnou náplní? Připustil bych to konečně u podobných vrcholných děl, jako je *Potěmkin* nebo *Generální linie*, ale viděli jsme mnoho ruských filmů, kde tato formální složka byla daleko slabší anebo byla docela zatlačena, a přece na nás mohutně působily svou pouhou životní náplní. Třeba takový *Dům na Trubné ulici*, to je formálně a umělecky docela slabý film, idea stíhání onoho maloměšťáctví na těle komunismu je násilně snesena, a přece je to dílo úžasné svěží a radostné svou bezprostředností, svou dokumentárností, svou věcnou pravdivostí. Myslíte, že tu v ruském filmu je také rozhodnou věcí forma?

Ovšem. Ruský film sice traktuje nový světový názor. Ale působí z něho na nás jen jeho forma. Ona nás okouzluje. Myslím, že v tom je určitý paradox, něco tragického: ruský film přes veškeré své poslání sám nemůže nikoho obrátiti ke komunismu. Podívejte se na empirický obsah takového *Potěmkina*, kde se vypuknutí vzpoury musí motivovati něčím tak primitivním jako páchnoucím masem na lodi. To je umělecký nedostatek, to je hrozný problém. Realita se musí deformovati. Mluvili jsme o tom nedávno: bude-li třeba někdo státi před napsáním filmu *Sarajevo*, objeví se mu tatáž otázka. Bude nucen vymýšleti novou realitu. Umělecké dílo je artefakt, musí zkreslovati skutečnost a převáděti ji na skutečnost novou. Vzpomeňte si na něco tak idiotského, jako ona chatrč balancující na horském hřebenu ve *Zlatém opojení*: to má čirou moc básnivosti.

Právě tato básnivost nás spojuje se čtenářem, jejím prostřednictvím na něho působíme. Jedním z nejdůležitějších faktů umění je jeho emotivita. Člověk může zchudnouti nebo zbohatnouti, prodělati revoluce, hlad, bídu a co všechno možné, a přece si vzpomene vždycky zase na události spojené s určitou emocí, na první hubičku, na to, že viděl někoho umírat nebo podobně. Vytržení mladých milenců je bližší lidstvu než jakýkoli sociologický problém.

Nezáleží na tématu. Každý námět je básnický. Co zasluhuje respektu, je člověčina. Velicím básníci pracovali na všednostech. *Salambo* je věc strašně odlehlá, a přece je to ohromný komplex lidství. *Anna Karenina*, to nic není: vulgární případ manželské nevěry a nějaká ruská společnost pod tím. *Zlo-*

čín a trest, to je triviální soudnička, pouhá kolportáž, senzační historka. Na čem záleží, je, že Flaubertova, Tolstého, Dostojevského básnivost povznesla tu látku. V divadle se obměňují už od dob řeckých stále tytéž náměty. Nová básnivost jim však dává vždycky novou sílu.

Umění je v člověku

Umění přechází z díla do člověka. Jsem přesvědčen, že umění naučilo člověka citu. Každý lékař se o tom přesvědčil, jak umírající lidé imitují určité básnické představy, neboť v každém z nich dřímá básník.

Témata uměleckých děl se budou věčně opakovat. Nikdo nevymyslí nic jiného než lásku a smrt, zradu a pád hrdiny, to je, myslím, všecko... Ještě je touha. Nic jiného nemůže být námětem umění, nikdo na nic jiného ještě nepřišel. Obsahem *Dona Quijota* není nic jiného než blouznivost.

Podvědomí nás spojuje s čtenářem. Básnické podvědomí tvoří člověka i umělce. V něm tkví naše determinizace, determinizace naším selstvím, naším barokem nebo podobně.

To jsou všechno otázky formy. Umění má také sociologické poslání, ale teprve ve druhé řadě. Je pravda, že existují prokletí básníci jako Lautréamont, jejichž četba působí škodlivě, to je ale otázka pedagogická, to nemá s uměním co dělat. Mně se třeba teď podkládá, že jsem řešil ve svém posledním románu poměr slovensko-český. To mne ani do smrti nenapadlo.

Umění tedy působí na široké davy pouze svou formou, bez ohledu na svůj životní obsah nebo na svou ideovou tendenci, již nové Rusko přikládá takový význam?

Umění působí jedině svou *básnivostí*. Lidé mají v sobě všichni složku básnivosti. To je vidět v davu. Cožpak by bylo možno, aby někdo na světě pohnul šest milionů lidí k tomu, aby vzali pušky a šli do války? A přece šli. To je forma básnivosti v člověku, která na sebe vzala destruktivní formu. Jsou opojeni rozbíjením. Složka básnivosti je nutí k pohybu.

I nejprostší lidé básní ve svém životě. Umírající se bez úmyslu stávají patetiční, hrají výstupy. U lůžka nemocných se odehrávají emfatické komedie: podvědomě. Lidé tam už přišli s touto potřebou. Kdyby toto anonymní herectví v člo-

věku neexistovalo, nemělo by umělecké dílo na světě ohlasu, nebylo by ho potřebí. Měl jsem pacienta docela prostého, spíš cynického, který dostal carcinom laryngu. Od té chvíle stala se z něho osobnost zaostřená na každý detail svého vnějšího chování, velekněz, který si režíroval každý svůj pohyb. Z toho je vidět, že báseň má funkční místo v lidském životě.

V českém filmu stojíme na nové zemi. Nemá dosud formy. Nemá básnivosti. Všechno tu leží před ním. Proto mám velikou důvěru v jeho nové cesty.