

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2016

Jiří Karásek

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

(N8203) Dramatická umění

(8203T058) Scénografie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Luis Buñuel: Anděl zkázy -
komplexní scénografické řešení divadelní adaptace podle
původní filmové předlohy.
Surrealismus a revoluce.**

Jiří Karásek

Vedoucí práce : prof.MgA. Jan Dušek

Oponent práce: PhDr. Vlasta Koubská

Datum obhajoby: 16.6.2016

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

**Luis Buñuel: Anděl zkázy -
komplexní scénografické řešení divadelní adaptace podle
původní filmové předlohy.
Surrealismus a revoluce.**

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne.....

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Magisterská práce je rozdělena na dvě kapitoly. V teoretické části se zabírám životem Luise Buñuela a jeho tvorbou ve spojitosti s dějinami doby, ve které tvořil. Analyzuji režisérův vztah k církvi a vládnoucím vrstvám společnosti a naznačuji změnu jeho tvůrčího postoje v průběhu jeho života. Soustřeďuji se na tvorbu, filosofii, morální a politický kontext tvorby francouzské surrealistické skupiny a srovnávám ji s činností české meziválečné a poválečné avantgardy. Zvláště se zabírám surrealistickým pojetím revoluce a pojmenovávám problémy, kterým ve své době avantgardní umělci čelili. Jako přípravu praktické části srovnávám tři filmy Luise Buñuela: Zlatý věk, Nenápadný půvab buržoazie a Anděla zkázy. Poslední jmenovaný podrobně rozebírám z dramaturgického a výtvarného hlediska se zvláštním přihlédnutím na ranou tvorbu režiséra v rámci surrealistické skupiny. V praktické části práce popisuji proces vzniku mé koncepce, vysvětluji motivaci pro tuto tvorbu a popisuji výtvarné řešení scény a částečné řešení kostýmní výpravy. Dokládám řešení jednotlivých dramatických situací a ilustruji jejich podobu bohatou obrazovou přílohou.

My master's thesis is divided into two chapters. Theoretical part is about the general life of Luis Buñuel and his professional career influenced by historical events of the period in which he actively worked. I analyze the director's relationship to religion and the ruling classes of society and I imply changes of his attitude during his life. I focus on work, philosophy, moral and political context of art production of the French surrealist group. Following is comparison with activity of Czech interwar and postwar avant-garde groups. I highlight the concept of surrealist revolution and emphasize problems, which avant-garde artists had to deal with. As a foundation for my further work, I compare three films by Luis Buñuel: *The Golden Age*, *The Discreet Charm of the Bourgeoisie* and *The Exterminating Angel*. Following is a visual and a dramaturgy breakdown of the last named movie, with consideration of the early surrealist period of the author's life. In the practical part of the thesis, there is a description of the creation of my concept, motivation to adapt this particular original script and breakdown of stage design as well as an outline of costume concept. In the end, I demonstrate solution of each dramatic situation and illustrate it with a variety of attached images.

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucímu mé práce panu prof.MgA Janu Duškovi za směřování mé koncepce, jeho odborný dohled, zkušenosti a vše co mě za necelých devět let na DAMU naučil. PhDr. Vlastě Koubské za pomoc při slovním formulování výsledků mého bádání a mých myšlenek. Emě Horváthové za dobrou náladu a pomoc se vším, co jsem kdy jako student potřeboval řešit. Zoře Hermochové za pomoc s přípravami odjezdů na Erasmus, které mě velmi ovlivnily. PhDr. Marii Petrželové za korektury. Všem studentům a kamarádům za konzultace, odreagování a pochopení. Mé rodině za podporu a Tereze Knolové za neskutečnou trpělivost a péči.

Obsah

Úvod	3
I. Teoretická část	4
1. Luis Buñuel	5
1.1 Středověké dětství v Calandě	5
1.2 Madridská rezidence	6
1.3 Paříž	7
1.4 Občanská válka	11
1.5 USA podruhé	13
1.6 Mexiko	14
1.7 Návraty to Španělska	17
1.8 Pozdní francouzské období	19
2. Surrealistická skupina	21
2.1 Etablování a její program	21
2.2 Automatismus a sny	26
2.3 Skandál jako prostředek	28
2.4 Československý surrealismus v malířství a jeho estetika	29
3. Buñuelův vztah k náboženství, církvi a buržoazii	33
4. Zlatý věk	36
5. Anděl zkázy	39
5.1 Základní námět a tvůrčí podněbí	39
5.2 Motivy	39
5.3 Technika	44
6. Nenápadný půvab buržoazie	48
II. Praktická část	50
1. Scénografická a dramaturgická koncepce divadelního představení	51
1.1 Výběr filmu	51
1.2 Počáteční koncepce a inspirace	51

1.3 Motivace děje	54
1.4 Koncepce scénografie a prostor salonu	55
1.5 Prostor za bariérou	60
1.6 Společnost, postavy a nastínění kostýmní koncepce	60
1.7 Dramatické situace	62
Závěr	66
Seznam obrazových příloh	67
Obrazové přílohy	68
Seznam použité literatury	81

Úvod

Při tvorbě své diplomové práce jsem během šesti měsíců magisterského studia prováděl výzkum v oblasti umění, filosofie a politiky surrealistické skupiny se zvláštní pozorností k osobě režiséra Luise Buñuela. Své poznatky jsem shrnul v následujících kapitolách teoretické části.

V části věnované praktické stránce mého studia popisují důvody výběru právě tohoto díla. Zmiňuji inspirační zdroje a vysvětluji celkovou scénografickou koncepci. S přihlédnutím na mé dosavadní studium, které obsahovalo také výuku kostýmního výtvarnictví, popíši i stručnou koncepci kostýmů.

Celkovou vizuální a částečnou dramaturgickou koncepci opírám o obrazové přílohy inspirací, mnou vytvořených návrhů, fotek modelů a světelného řešení.

I. Teoretická část

Pro základní pochopení Buñuelova díla a tvorby surrealistické skupiny mezi světovými válkami a po druhé světové válce, považuji za nutné nastínit základní politické a sociální skutečnosti světa, ve kterém autor vyrůstal, se všemi jeho vazbami na veřejné instituce a způsob, jakým byl skrze ně ovlivňován běžný život. V následujících kapitolách tak popisuji autorův život a tvorbu v několika zemích dvou kontinentů, zmiňuji jeho vzpomínky, ze kterých často čerpal při své tvorbě a snažím se zdůvodnit jeho náhled na svět a jeho problémy a prameny jeho inspirace. Surrealistická skupina se po celou dobu svého působení na tyto problémy lidstva a nesvobody lidí snažila upozornit. I když byl Buñuel jejím členem vcelku krátkou dobu, je potřeba věnovat tomuto období zvláštní pozornost v širším kontextu. Část práce věnuji vývoji myšlenky surrealistické revoluce v jejích morálních, sociálních a politických kontextech a to jak teorie surrealistů ovlivňovaly jejich přístup k tvůrčí práci. Dále krátce rozeberu jeden z jeho nejzásadnějších filmů - surrealistický Zlatý věk, jakožto Buñuelův tvůrčí milník a dílo, ve kterém jasně definoval svůj celoživotní program. Anděl zkázy z tohoto díla jasně vychází a navazuje na něj, zároveň k němu má vztah, který je třeba k pochopení Anděla zkázy popsat. Nenápadný půvab buržoazie je třetím filmem, jež má s výše zmíněnými styčné body, které bych rád zmínil.

1. Luis Buñuel

1.1 Středověké dětství v Calandě

Luis Buñuel, nejstarší ze sedmi sourozenců zámožné španělské rodiny, se narodil 22. února 1900 v Calandě v Aragonském regionu Španělska. Když byl ještě malé dítě, rodina se přestěhovala do Zaragozy, kde patřila k místní smetánce. Španělská společnost byla po staletí svázána mnoha vlivovými skupinami a institucemi, které měly v zemi ohromný vliv. Jak píše Scarlett: "...španělská identita byla definována silným pocitem víry stejně jako hrdostí, důstojností a hrdinstvím; španělská společnost byla ovládána církví, armádou a aristokracií. Tyto instituce... ..blokovaly modernizaci, která již probíhala v Anglii nebo německy mluvících zemích."¹ Buñuelova matka pocházela ze šlechtického rodu s kořeny v Aragonsku a byla tak velmi zbožná. Otec, který zbohatl podnikáním na Kubě, nebyl intelektuálem, ale byl velice vzdělaný a pokrokový člověk. Buñuel tedy pocházel z velmi bohaté buržoazní rodiny se silnou církevní tradicí.

Vyrůstal a byl vzděláván v jezuitské škole Colegio del Salvador. Do jeho šestnácti let chodil každý den na mši. Studium na církevní škole s jejími striktními pravidly mu dalo základy věrouky a znalost písma, nicméně v něm také zasel semínko jeho budoucí horlivé nenávisti k církvi samotné - její moci, bohatství a jejím představitelům. Z církve se stalo jedno z hlavních témat, kterým se ve své tvorbě věnuje.

Již za studia se projevil jeho vztah k dramatickým formám umění, když pořádal improvizované představení, kterými bavil své spolužáky a sourozence. Projevovala se také jeho nekontrolovatelná povaha, kvůli níž se dostal do konfliktu s představiteli školy a poté odmítl ve studiu pokračovat. Do konfliktu s církví se ve svém životě dostal mnohokrát. Své vzdělání dokončil na veřejném gymnáziu, kde se poprvé setkal s texty Darwina, Freuda a de Sade. Tento extrémní rozpor dvou odlišných světů se stal

¹ SCARLETT, E. Religion and Spanish Film. USA : University of Michigan Press, 2014. ISBN: 978-0-472-07245-3. str. 6

základem pro jeho budoucí tvorbu. Byl nadprůměrný student a všestranně nadaný, protiklady v jeho životě hrály velkou roli. Hrál na housle a zároveň boxoval. Exceloval v předmětech jako byly světové dějiny.

1.2 Madridská rezidence

V roce 1917 nastupuje na univerzitu v Madridu, kde postupně střídá studium zemědělství, průmyslového inženýrství a končí studiem filosofie. Zároveň studuje a pracuje pro známého entomologa Ignacio Bolívara, který v něm probouzí jeho zájem o hmyz. Ve studiu pokračuje hlavně pro zájem, který v něm vyvolává pozorování projevů a chování hmyzu, což je motiv, který se často projevuje v jeho stěžejních filmech, kde jej přirovnává nebo naopak staví do protikladu s chováním lidské civilizace. Právě v univerzitní rezidenci potkává své přátele Salvatora Dalí a syna pozemkového vlastníka, Federica Garcia Lorcu, spolu se kterými později tvoří jádro španělské avantgardy a stává se součástí skupiny, která se dnes nazývá Generace 1927. Právě s Lorcou, i přes jejich rozdílné povahy, dokázal Buñuel navázat blízký vztah. Ten byl ale úzce ovlivňován vztahy Dalího a Lorce, stejně tak jako Dalího raným uměleckým úspěchem a vzestupem jeho slávy. Jeho přátelství s Lorcou zároveň vyvolalo zájem o poezii, zájem který se později stal jedním z dalších pilířů jeho tvorby.

Již za studia se začal zajímat o techniky hypnotizace a sám o sobě tvrdil, že má schopnost uvádět lidi do transu. Pro Buñuela byl film způsobem hypnózy a právě toto spojení v něm vyvolalo zájem o kinematografii. "Myslím, že film působí na diváky hypnotickou silou. Stačí se podívat na lidi, jak vycházejí z filmového sálu, vždycky tiše, s hlavou skloněnou a s pohledem do dálky. Obecenstvo v divadle, na koridě nebo na sportovním utkání je mnohem energičtější a živější. Filmová hypnóza, lehká a nevědomá, je bezpochyby výsledkem temnoty sálu, ale také změn záběrů, světla a pohybu kamery, kteří oslabují kritickou inteligenci diváka, vzbuzují v něm jakousi fascinaci a znásilňují

ho.”² Hypnotizace později také velmi zajímala členy surrealistické skupiny, kteří ji považovali za prostředek, kterým lze navázat kontakt s podvědomím.

Jeho zaujetí filmem se více prohloubilo po shlédnutí filmů Fritze Langa: Unavená smrt (Der müde Tod, 1921), Metropolis (1927) aj., které byly pro Buñuela zcela zásadní po celý jeho život. Se svým vzorem se setkal již v pozici slavného režiséra v Los Angeles v roce 1922 u příležitosti promítání Nenápadného půvabu buržoazie.

1.3 Paříž

V roce 1925 se Buñuel stěhuje do Paříže, kde začíná pracovat. Proniká do sféry kinematografie, navštěvuje kina a divadla, někdy dokonce třikrát denně. Díky tomu se seznamuje s vlivnými lidmi, začíná pracovat jako pomocný režisér na filmech Jeana Epsteina, jednoho z nejznámějších režisérů té doby a následně nastupuje do jeho soukromé filmové školy. Pracuje na jeho filmech jako asistent režie, ale jejich profesní vztah končí v troskách pro naprosto odlišné názory na kinematografii. Ty se naplno projeví ve chvíli, kdy Epstein požádá Buñuela, aby byl k dispozici Abelu Gancovi, režisérovi, který natočil film Napoleon, jež Buñuel v jedné ze svých filmových kritik naprosto odsoudil slovy “...toto není kinematografie, toto jí křivdí.”³ Buñuel tedy při své prudké povaze zcela odmítne. Ještě před tím, než se definitivně rozejdou, Epstein varuje Buñuela před obrazoborci, obzvláště před surrealismy, kteří v jeho očích představují vážné riziko pro společnost. Buñuel později nemohl jeho radu neuposlechnout razantněji.

Nastupuje jako filmový kritik do pařížských periodik jako je Cahiers d'Art a spolu s Dalím zpracovává několik teoretických textů o kvalitách filmových komponentů jako je rytmický střih, fotogeničnost, obrazová kompozice aj. Své působení ve filmových magazínech přehodnocuje ve chvíli, kdy se z něho stává filmař a rozhodne se plně

² BUÑUEL, L. Do posledního dechu. Praha : Mladá fronta, 1987. ISBN: 80-903455-0-6 str. 63

³ Buñuel, L. Napoleon Bonaparte Abela Gance. Cahiers d'Art, č. 3, roč. 1927

soustředit na praktickou stranu kinematografie. V této době také potkává svou budoucí ženu Jeanne Rucar Lefebvre, profesorku gymnastiky a olympijskou medailistku, se kterou se, paradoxně přes veškeré své výhrady vůči institucím ovlivňující lidský život, v roce 1934 ožení v civilním obřadu.

V roce 1929 spolu se Salvatorem Dalím natáčejí krátký němý film *Andaluský pes* (*Un Chien andalou*), který je celý financován Buñuelovou matkou. Ta zprvu peníze na projekt nechce poskytnout. Jako většina lidí z buržoazních vrstev chápe film jen jako podřadné umění a nechce, aby její syn měl s tímto cokoliv společného. Až na radu rodinného notáře, který ji ujistí, že se jedná o stále více se rozvíjející byznys, patnáct tisíc peset uvolňuje. Buñuel je z většiny prohýří v pařížských podnicích a se zbytkem se pouští do přípravy produkce.

Tento film je ve své době paradoxně bouřlivě přijat oběma znesvářenými tábory, tedy pařížskou surrealistickou skupinou, pro kterou se stává zásadním dílem, ale i pařížskou buržoazní společností. Scénář filmu umělci vytvořili během šesti dnů naprosto iracionálně, v Dalího domě v katalánském Cadaques, náhodně poskládaný ze snů, které se oběma zdály poslední noci. Oba umělci zcela oddali momentu a celý film tak vznikl velmi spontánně. Tento film nemá žádné autorské zdůvodnění a oba záměrně pracovali se scénami tak, aby v každém divákovi vyvolávaly jeho vlastní asociace. "Objevujeme v něm výraznou strukturu odpovídající surrealistickým plátnům, jako bychom prostě roztáhli v čase jeden z Dalího obrazů... ..nalézáme zde totéž nečekané spojení předmětů a situací vstupujících vzájemně do podivných a těžko uvěřitelných vztahů."⁴ Záměr filmu byl podobný jako u mnoha Buñuelových filmů, tedy zprostředkovat divákovi cestu do jeho vlastního nitra a zároveň šokovat a kritizovat společnost a tradice. Buñuela tak velmi zaskočilo široké přijetí filmu mimo surrealistickou skupinu. Na první promítání byli účastni členové pařížské vyšší společnosti - aristokraté, boháči, slavné

⁴ PLAZEWSKI, J. Dějiny filmu 1895-2005. Praha : Academia, 2009. ISBN: 978-80-200-1689-8, str. 71

osobnosti. Film zhlédli např. Le Corbusier nebo Jean Paul Sartre. Již zde se projevuje námět nekonečné horoucí lásky, která nedojde naplnění, tedy námět, který se stává linkou procházející mnoha jeho filmy a je pilířem tvorby a velkým tématem surrealistů.

Filmařská spolupráce s Dalím pokračovala na projektu Zlatý věk (L'Age d'Or, 1930). Film měl mít stejně jako Andaluský pes krátkometrážní stopáž, nicméně se jeho délka postupně zvětšovala, až se z něho stal první dlouhometrážní surrealistický film s délkou takřka jedné hodiny. Jako producent se Buñuelovi nabídl progresivní francouzský šlechtic vikomt Charles de Noialles, který se zajímal o moderní umění (mimo jiné zakoupil ve Francii jako jeden z prvních obrazy Štýrského a Toyen⁵) a proto i o osobu Buñuela, který na sebe již strhával mnoho pozornosti. Po této úvodní spolupráci oba pojilo přátelství po celý život. Důvody, proč člen buržoazní společnosti investoval do mladého buiče, můžou být různé. Chtěl pravděpodobně prezentovat sám sebe skrze novou formu umění, zároveň byl úspěch Andaluského psa u buržoazní společnosti jistou zárukou. Oba tvůrci dokonce nabízeli producentovi, že scénář zkrátí aby ušetřili, ale ten jim dal svolení film dokončit v nové verzi.

Díky jejich rozdílným názorům, se oba tvůrci při tvorbě scénáře filmu dostali do konfliktu, který vyústil v Dalího odchod z projektu a počátek rozpadu jejich křehkého přátelství. Buñuel ve svých pamětech připouští, že jedním z konfliktů mezi umělci byl i neustále se zvyšující vliv Galy, tehdejší ženy básníka Paula Éluarda, činného v rámci surrealistické skupiny, kterou Buñuel dočista nesnášel. Gala se stala Dalího múzou a do jisté míry jeho manažerkou, vzbuzující u něho později pověstnou lásku a touhu po penězích. Pozdější Dalího náklonnost k pravici a fašismu prohlubovala propast mezi oběma umělci a mezi Dalím a surrealistickou skupinou, ze které byl později nemilosrdně vyhozen André Bretonem.

⁵ BYDŽOVSKÁ L., SRP K. Štýrský, Toyen - Artificialismus. Praha, 1993. ISBN: 80-7056-010-X str. 8

Film vyvolal skandální odezvu oproti jejich předchozímu dílu, byl prohlášen za těžký útok na katolickou církev a posléze byl zakázán. Byl uveden v době, kdy ho extremistické pravicové skupiny mohly použít jako skvělou záminku k útoku na levicovou společnost. Skandál kolem filmu Zlatý věk Buñuelovi nicméně přinesl zájem americké produkce a krátce poté cestuje na náklady společnosti Metro-Goldwyn-Mayer do Hollywoodu na pozvání samotného Irvina Tahlberga. Setkává se zde se smetánkou světového filmu a s osobnostmi, ke kterým ve 20. letech tolik vzhlížel: Benem Turpinem, Charliem Chaplinem, Sergeiem Eisensteinem ale i Bertoldem Brechtem aj. Z jeho spolupráce se studiem nicméně nevzejde žádné dílo, Buñuel se po několika konfliktech s hvězdami jako je Greta Garbo, která v této době natáčela pro MGM, rozhodne neúčastnit se natáčení na rampách a zůstává zbytek stáže v ústraní.

Surrealistická skupina se skládala z jedinců, kteří tíhli k levicovým názorům anarchistů a komunistů. Její názor na komunistickou ideologii ale nebyl ucelený a jednotný. Členové se účastnili anarchistických schůzek a její část v období kolem sepsání Druhého manifestu surrealismu otevřeně vstoupila do komunistické strany. Buñuel sám se několika sjezdů účastnil, nicméně politika a fyzická hnací síla revoluce mu byla lhostejná. “Mezi idejemi a činy leží hluboký příkop.” Od skupiny se postupně názorově vzdaloval. Cítil, že umělecký a intelektuální snobismus, trend, který ve skupině před občanskou válkou převládal, tedy to, že členové oficiálně nesouhlasili s ničím, co naplno nesouznělo s jejich názory a tak nebylo hodno jejich pozornosti, není správný. Skupina se postupně uzavřela do sebe a odmítala se zabývat jakýmkoliv projevy zvenčí.

Známý anarchista Ramon Acin, který slíbil financovat Buñuelův další projekt pokud vyhraje v loterii, podivnou náhodou nedlouho poté opravdu vyhrál. Svůj slib dodržel a z jeho financí Buñuel natočil dokument Země bez chleba (Las Hurdes, 1933). Jedná se o jeden z prvních podobných dokumentů své doby. Dokument je z části manipulativní - proto, aby Buñuel ukázal bídu tohoto regionu a mohl tak provokovat hlavně církev

a akademickou veřejnost, kteří nelidskou situaci tohoto regionu zlehčovali. Autor se tak stal hybatelem děje. Můžeme spatřit smrt kozy, která zemřela rukou filmařů tak, aby poté mohl chladně nezaujatý komentář nastalou situaci ohodnotit ve spojení s bídou místního obyvatelstva. Toto dílo bylo zakázáno třemi po sobě jdoucími republikánskými parlamenty, až bylo nakonec definitivně zakázáno také Francovým režimem. Film byl později ozvučen ve zvukovém studiu v Paříži, jehož majitel ho od Buñuela odkoupil. Ten tak mohl splatit půjčku dcerám za občanské války popraveného Acina.

S nástupem zvukového filmu se z dabování stává odvětví kinematografie samo o sobě a zároveň výdělečný byznys. Masy lidí dávají přednost španělsky dabovaným hercům před remaky natočenými pro jednotlivé regiony s tamními herci. Tato situace se ještě více prohloubí s masivním nárůstem popularity amerických filmů po druhé světové válce. Buñuel tedy začíná pracovat v dabovacím studiu Paramount Pictures v Paříži, po jeho svatbě v roce 1934 se stěhuje a začíná pracovat pro Warner Brothers, kteří mají kanceláře v Madridu. V této době přijímá nabídku jeho známého Racina Urgoitiho na práci producenta v jeho distribuční a produkční společnosti Filmofono. Zde pracuje jako producent na až 18 populárních filmech, které jsou určeny pro masové publikum. Anonymitu volí z důvodu, zjevného rozporu této činnosti s programem surrealistické skupiny a jeho přátel v ní působících. Označuje se za “dost přísného, možná až hanebného” producenta. Právě v tomto období Buñuel naprosto ovládne systém produkce filmů, má přehled o financování a rozpočtech a vyvíjí systém vcelku laciného natáčení, což jsou zkušenosti, které mu v pozdějších těžkých dobách, hlavně v Mexiku, velmi usnadní shánění financí na tvorbu.

1.4 Občanská válka

V průběhu španělské občanské války Buñuel působil ve službách republikánské vlády, v počátku v Ženevě, později v Paříži, kde sbíral informace o propagandistických

filmech a vedl informační boj. Tato činnost zahrnovala pašování propagandistických materiálů, ale i vypouštění balónů s letáky z francouzského pohraničí. Buñuel v této činnosti neviděl velkého významu.

Ve své službě na ambasádě v Paříži posuzoval jednotlivé filmy, které byly v té době ve Španělsku natáčeny a scény z nich posílal do zahraničí, tak aby o konfliktu informoval. Výsledky jeho práce na ambasádě v Paříži nesou naprosto odlišný rukopis od ostatních produktů republikánské filmové propagandy, jeho tvůrčí skupina totiž pracuje velmi nezávisle. Z tohoto období pochází také velmi mocný dokument Madrid 1936, sestříhaný ze záběrů převážně kameramanů ruské dokumentární školy, se kterou tak Buñuel přichází do úzkého kontaktu. Jedná se o vysoce sugestivní dokumentární a propagandistický snímek, který nese podobné znaky jako dokument Země bez chleba - chytře staví do protikladu drsné záběry na rozbořená města, místa bojů a mrtvá těla s chladným a nezaujatým komentářem, srovnávajícím souboj o Madrid s bojem o francouzský Verdun. Film je tvořen pouhým přestříháním záběrů, které vznikly pro jiné účely, tak aby dostal nový kontext. Jeho očividným účelem byla snaha posunout neintervenci postoj západu v občanské válce směrem k pomoci republice. Tento postoj se ale mění opačným směrem v době kdy nacionalistické vlády Německa a Itálie začnou otevřeně podporovat Franca. Buñuel tuší, že pro republiku je válka prohraná a snaží se získat pro sebe a svou rodinu místo v zahraničí. Krátce poté je ve svých službách poslán do Hollywoodu, aby tam působil jako poradce při tvorbě filmů vypovídajících o tomto konfliktu. Americká vláda, vědoma si toho, že Franco pravděpodobně vyhraje, zakazuje produkci jakýchkoliv snímků hovořících ve prospěch republiky. Občanská válka končí nedlouho po jeho odjezdu a moci se chopí fašisté. Buñuel si uvědomuje riziko jeho návratu a tak zůstává se svou rodinou v Americe.

Za občanské války byl v roce 1936 byl zastřelen jeho přítel a spoluvůrce z univerzitních dob, básník Federico García Lorca. Přesto, že Buñuel se s Lorcou dlouho

nestýkal, ho tato událost těžce zasáhla a často se k ní ve svém životě vracel, jak dokazuje jeho autobiografie.

1.5 USA podruhé

Ve Spojených státech začíná opět pracovat pro společnost MGM, kde se přes své kontakty v komunistické straně seznamuje s producentem Frankem Davisem. Obecně je v Hollywoodu nespokojený, protože se neztotožňuje s charakterem jeho spolutvůrců a jejich názory a ve své podstatě se mu americká kultura zdá velmi povrchní, byť je Spojenými státy uchvácen, tak jako když před lety poprvé přijel na stáž do společnosti Metro-Goldwyn-Mayer, kdy obdivoval dokonce i uniformy policistů, což je pro anarchistu velký paradox. Jeho povaha není v Hollywoodu dost důrazná a zajímavá na to, aby mohla zaujmout přední postavy studií. Z tohoto důvodu mu studia nesvěří finance na jeho tvorbu a jeho tvůrčí duch je tak velmi utlačován. Po krátké době se stěhuje do New Yorku, kde doufá v nastartování jeho filmařské kariéry.

Buñuel se zde díky svým politickým kontaktům dostává do komise MoMA, která má přesvědčit členy vlády o síle propagandy za použití kinematografie, tedy práci podobnou té, kterou vykonával v průběhu španělské občanské války. Je najat aby vytvořil zkrácenou verzi dokumentu Triumf vůle (Triumph des Willens, 1935) Leni Riefenstahl jako ukázkový film toho, jak silná dokáže být propaganda skrze kinematografické dílo. Účinek to mělo vskutku ohromný. V rámci této práce působí ve skupině, která vybírá, shromažďuje a distribuuje antifašistické filmy do Jižní Ameriky prostřednictvím amerických ambasád. V roce 1942 Buñuel žádá o americké občanství a chce nadále pracovat pro MoMA. Díky jeho stykům s komunistickou skupinou a anarchisty je ale jeho etablování v rámci americké společnosti velmi těžké a sám na toto vzpomíná s velkou záští.

Ten samý rok Dalí vydává svou autobiografii, ve které Buñuela popisuje jako komunistu a zapřisáhlého ateistu. Tyto informace se v Americe rychle šíří. Jde o vhodnou municí pro představené církve, kteří se mu snaží vrátit úder za jeho předchozí filmy. Požadují po hlavní kurátorce MoMA Iris Barry, která se snaží Buñuela chránit, jeho odvolání. Jejich hlavním argumentem a důkazem je právě film *L'Age d'Or*, který natočil spolu s Dalím. Oba umělci jsou konfrontováni v hotelu v New Yorku, kde Buñuel původně plánoval Dalího fyzicky napadnout. Dalího reakce na nastalou situaci je typicky narcistická: “Poslyš, napsal jsem tu knihu abych postavil piedestal sobě, ne tobě.”⁶ K útoku nicméně nedojde a oba se rozcházejí po skoro přátelské domluvě. I přes sporadické vzkazy skrze média se ale umělci již nikdy tváří v tvář nepotkají.

Pod nátlakem svou práci v New Yorku opouští a potřetí cestuje do Hollywoodu, aby zde pracoval jako producent španělské sekce Warner Brothers. Mimo své práce pro WB se snaží také pracovat na soukromých projektech se svými starými známými jako je Man Ray nebo José Rubia Barcia. Jednalo se především o scénáře k filmům rozdílných žánrů. V roce 1945 odchází ze studia Warner Brothers a dva roky se drží v ústraní, převážně v domě, který si pronajímá od sochaře Alexandera Caldera. Zde zjišťuje, že v americkém systému kinematografie nemůže prorazit a pravděpodobně nikdy nebude mít tvůrčí svobodu jakou by potřeboval.

1.6 Mexiko

Na své cestě do Evropy zastavuje v Mexiku, kde se seznamuje s dalším producentem, Óscarem Dancigersem. Dancigers před válkou zajišťoval servis americkým produkčním týmům při natáčení na mexických lokacích, nicméně po válce byl označen za komunistu a jeho konexe a vliv postupně vyprchaly. V Mexiku je ve 40. letech filmový

⁶ BUÑUEL, L. Do posledního dechu. Praha : Mladá fronta, 1987. ISBN: 80-903455-0-6, str. 165

průmysl čtvrtý největší s několika předními filmovými studií, dohromady zaměstnávající na 32 tisíc pracovníků. Buñuel cítí šanci konečně začít točit a tak v Mexiku zůstává.

K tomu aby si vysloužil jistou nezávislost na producentech potřebuje hlavně začít pracovat. Točí komerční projekt - muzikál Gran Casino, který je ovšem vytvořený velmi narychlo a z komerční stránky je označován za fiasko. Trvá dlouhé dva roky, kdy Buñuel nemá práci a žije z rodinných peněz, než se opět dostane k dalšímu filmovému projektu pro stejného producenta. Za Buñuelova působení v produkční společnosti Filmofono, kde působil jako producent, si osvojil postupy finančně velmi efektivního způsobu práce, což je jedna z deviz, která mu postupně v rámci Mexika otevírá dveře k dalším projektům. Vyvíjí levný způsob výroby filmu tak, že produkci limituje na maximální hranici 125 záběrů. Film Flamendr (El Gran Calavera, 1949) je natočen za šestnáct dnů s rozpočtem čtyř set tisíc pesos a stává se z něj v Mexiku ohromný kasový trháč. V roce 1949, s vidinou toho, že v USA nemůže působit a do svého rodného Španělska pod vlivem generála Franca se vrátit nemůže, se Buñuel vzdává svého španělského občanství a stává se z něj Mexičan.

Jeho dohoda s Dancigersem mu zaručovala stupeň svobody na dalším projektu, pokud ten předchozí bude komerčně úspěšný. V době, kdy Buñuel neměl práci, prováděl výzkum pro svůj další film ve slumech Mexico City. Soustředil se na dětské gangy, které v těchto teritoriích působí. Sbíral noviny, ústřižky a svědectví místních obyvatel. Ve favelách se pohyboval v přestrojení, v jeho nejhorším oblečení tak, aby s ním obyvatelé otevřeně komunikovali. Tyto informace se mu nyní hodily při přípravě dalšího filmu s názvem Zapomenutí (Los Olvidados, 1950). Tento film vypráví příběh skupiny dětí, které jsou obětmi své společnosti a které osud odsoudil ještě před tím, než se narodili. Zpracování tohoto složitého a palčivého tématu se již v průběhu natáčení, které trvalo pouhých osmnáct dní, ukázalo pro mexickou mentalitu jako naprosto skandální. Několik členů týmu odešlo v průběhu natáčení, jiní režiséra insultovali nebo zakázali uveřejnění

jejich jmen v konečných titulcích. Veřejnost Los Olvidados brala jako útok na mexickou kulturu, zvyky a urážku mexického národa. To samé se projevilo v roce 1950 na premiéře filmu. Buñuel po mnoha letech tápání opět dělal to, co uměl nejlépe, pobuřoval. Po premiéře filmu veřejnost otevřela debatu, zda Buñuelovi opět neodebrat čerstvě nabyté mexické občanství, byl často insultován a v očích veřejnosti byl brán jako nepřítel lidu. Danciger zděšen tím co vidí, nechal okamžitě přetočit konec filmu v happyend, přidal montážní sekvenci, která srovnávala Mexico City s dalšími světovými metropolemi a částečně zdůvodňovala příběh filmu. Ani to ale nepomohlo a mizerné tržby a bouřlivá odezva producenta donutila film stáhnout z kin po pouhých třech dnech.

Přes veškeré protesty veřejnosti, budoucí nositel Nobelovy ceny za literaturu Octavio Paz, který v té době působil v mexických diplomatických službách, vybral tento film k reprezentování Mexika na mezinárodním filmovém festivalu v Cannes. Film vzbudil velký zájem francouzských surrealistů a následně vyhrál pro Buñuela cenu za nejlepší režii a mezinárodní cenu poroty. Přes noc se tak z Buñuela stala světová celebrita a nejznámější španělsky mluvící režisér. Los Olvidados byly po tomto úspěchu v mexických kinech uvedeny znovu a s daleko větším úspěchem se v nich udrželi celé dva měsíce. Los Olvidados byl prohlášen za nejzásadnější španělsky mluvící film dokumentující život a podmínky v moderních světových metropolích.

I když byl nyní Buñuel světoznámý, měl neustále problémy financovat své projekty a mnoho z nich musel odložit, nebo natočit ve zkrácených verzích.

Následovalo období snímků, které Buñuel nepovažoval za nijak zásadní. Jednalo se převážně o snímky tvořené na zakázku, které ale režisér vždy adaptoval svým nezaměnitelným způsobem a vkládal do nich svůj pohled na svět. V této době natáčí dva až tři filmy ročně. Zmiňme alespoň ty zásadnější jako je Susana (1950), Dobrodružství Robinsona Crusoe (1952), což byl Buñuelův první barevný film natáčený technologií Technicolor na zakázku pro Hollywoodské studio, On (1952) - film o chorobném žárlivci,

kteřý působí vzhledem k jeho vztahu s manželkou až autobiograficky, Přízrak jede tramvají (1953) a film, který předznamenává jeho další autorské období - Nazarín (1958).

Buñuel za svůj život vytvořil mnoho komerčně cílených filmů, o kterých se vyjadřuje s větším či menším despektem, nicméně vždy zdůrazňuje svou konzistentnost a víru v principy a účel své práce, které dle svého nikdy v životě nezradil. Na těchto filmech pracoval s čistým svědomím k sobě samému. I v komerčních filmech totiž je možno rozpoznat rukopis tohoto buřiče.

Hlavním způsobem, jak mohl do těchto komerčně mířených filmů dodat své myšlenky a svůj jazyk byly obrazy snů a představ, které často tvořily základy protikladům, na kterých později budoval konfliktní situace. Jeho komentář je záměrně velmi banální: "Když je film moc krátký, vložím do něj sen." Důvod je samozřejmě daleko závažnější. Sny mohou vybočovat z jinak klasické skladby filmů, přenášet postavy libovolně v čase a prostoru aniž by to zcela rozbilo posloupnost děje. Tyto sny velmi často interpretují sny samotného režiséra, popřípadě jeho vzpomínky z dětství. Jedná se zároveň o základní kameny surrealistického tvůrčího přístupu, ohromné inspirační zdroje, které jsou pro Buñuelovu pozdní tvorbu tak charakteristické a jde hlavně o naprosté osvobození filmového jazyka na cestě za poznáním lidského podvědomí.

1.7 Návraty to Španělska

V 50. letech byly jediné žánry přípustné Francovým režimem válečně epické filmy a historické filmy oslavující koloniální minulost skrze obrazy patriotismu, militarismu a církevního heroismu.⁷ Cenzura byla tak tvrdá, že si mladí režiséři museli vytvořit osobitý metaforický jazyk, kterým obcházel cenzuru a tím jim bylo umožněno oslovit masy lidí. Zároveň si španělská kinematografie nevybudovala takovou sílu a vlastní identitu jako například ta mexická a těžko se bránila dovozu populární kinematografie ze zahraničí.

⁷ HIGGINBOTHAM, V. Spanish film under Franco. Austin : University of Texas Press, 1987. ISBN: 978-0-292-77603-6

Španělský filmový průmysl tak trpěl pod tíhou cenzury, která postupně masové publikum připravila o zájem o vážnější témata. Cenzoři hodnotili producenty na základě režimní korektnosti filmů vytvořených ve Španělsku. Pokud jimi vytvořený film podporoval Franca, dovolili jim následně importovat určitý počet filmů ze zahraničí, které měly větší tržby. Tato situace měla zcela devastační efekt na španělskou kinematografii.

Buñuel byl v rodném Španělsku za Francova režimu takřka neznámý. Na příkaz silné cenzury bylo jeho jméno odstraněno ze všech filmových slovníků, jeho filmy se ve veřejných kinech nepromítaly a dosah jeho děl byl tak minimální. V období apertury se jeho filmy objevovaly v artových kinech a filmových klubech, jednalo se ale pouze o přechodné období. Silně bigotní společnost svázaná po staletí církevními mravy si žádala filmy s pornografickými motivy, jež se později vyskytují hlavně v období takzvané Tercera via a o kterých se domnívali, že jsou promítány právě v těchto kinech. Pravda ovšem byla, že ve filmech španělské nové vlny a v těch Buñuelových obzvláště, se nahota vyskytovala jen minimálně. Tento fakt způsobuje další propady tržeb a artové kina, která mají povolení režimu a jsou jediným prostředkem nezávislých mladých režisérů jak oslovit širší skupinu lidí, přecházejí zpět ke komerčním projekcím.

Buñuelova tvorba byla známá členům madridské nové vlny a katalánské Escola de Barcelona, režisérům jako byl Vicente Aranda, Carlos Saura nebo Antonio Bardem.

Do rodného Španělska se mohl vrátit v roce 1960 v průběhu apertury, dočasného uvolnění tamní cenzury, aby zde natočil film Viridiana. Antonio Bardem ho skrze svou produkční společnost Unici dokáže zaštitit, aniž by cenzura jakkoliv zasáhla. Jedinou změnu, kterou si vynutí, je změna konce filmu, kterou ale režisér dokáže zformulovat ještě provokativněji. Buñuel na toto natáčení vzpomínal paradoxně jako na jedno z nejsvobodnějších ve svém životě. Skandálem, který později film rozpoutá, ale Francovu režimu znemožní užití jeho kvalit pro propagandistické účely a režim je paradoxně nucen tento film, který vyhrál Španělsku první velkou cenu z mezinárodního festivalu, zcela

zakázat. Podobnou šanci režisérovi dal Francův režim v roce 1970 při natáčení filmu Tristana, který sice nezpůsobil tak silný skandál, jednalo se ale o neméně provokativní snímek.

Důvodů, proč dala cenzura Buñuelovi tolik svobody při jeho natáčení ve Španělsku, je pravděpodobně více. Franco se pravděpodobně domníval, že Buñuela dokáže zkrotit a využít pro svůj prospěch, zároveň měl prezentovat španělskou kinematografii jako pokrokovou a otevřenou a v neposlední řadě měl Španělsku otevřít cestu do Evropské hospodářské komory, což byl dle Virginie Higginbotham hlavní důvod nastolení apertury - splnění politického cíle. V tomto období byla cenzura také o mnoho mírnější. Je tedy zcela jasné, že v průběhu 50. let by podobné filmy ve Španělsku vzniknout nemohly.

1.8 Pozdní francouzské období

V závěrečném tvůrčím období pracuje často ve Francii, kde se spojí s producentem Sergem Silbermanem a spolu se scénáristou Jean-Claudem Carrièrem vytváří jeho nejcharakterističtější filmy jako je Kráska dne, Nenápadný půvab buržoazie nebo Přízrak svobody. Po dokončení jeho posledního filmu Ten tajemný předmět touhy odchází do filmového důchodu a píše svoji autobiografii. Umírá v roce 1983 v Mexico City.

Buñuelův režijní styl je velmi jednoduchý. Režisér si natáčení pečlivě připravoval, snad po vzoru jeho učitele z mládí Jeana Epsteina. Málokdy se odchýlil od scénáře. Jednotlivé scény jsou často dlouhé a záběry široké. Buñuel dokázal filmy točit rychle a levně. Nejraději záběry ve střížně jednoduše vázal jeden za druhým. Jeho režie se omezovala na technické poznámky, popis pohybu po scéně atp. Hercům na dotazy neodpovídal a často si svůj odposlech při natáčení vypínal. Mnoho herců si na jeho styl režie stěžovalo, ale připouštěli, že je tímto podporoval ve svěžím přístupu k herectví

a částečné improvizaci. Rád pracoval s tím, co se na scéně spontánně dělo. Často scény zbavoval detailů a všemi možnými prostředky podporoval elementy, které určovaly charakter obrazu. Vystupoval proti kráse a přehnanému komponování záběrů. Měl rád jednoduchost, která byla uvěřitelná. Často točil proti plochému pozadí bez detailů tak, aby diváka nic ve čtení filmu nerozptylovalo. Sám se o estetice vyjádřil takto: “Estetické zájmy měly v mém životě velmi málo místa a usmívám se, když nějaký kritik hovoří například o mé “paletě”. Nejsem z těch, kdo mohou zůstat hodiny v obrazové galerii, hovořit a mocně přitom rozkládat rukama.”⁸ Tímto se často dostával do konfliktu s kameramany a herci, kteří chtěli prezentovat sebe, svou práci a své technické dovednosti prostřednictvím prvoplánově krásných záběrů.

⁸ BUÑUEL, L. Do posledního dechu. Praha : Mladá fronta, 1987. ISBN: 80-903455-0-6 str. 74

2. Surrealistická skupina

2.1 Etablování a její program

Surrealistická skupina se v meziválečné době etablovala z umělců, kteří byli ovlivněni hnutím Dada. Smýšlení Tristana Tzary a jeho stoupců, jejich boj za udržení poválečné anarchie na cestě k novému uspořádání světa, nechuť budovat a bojovat za civilizaci, která nemá smysl, se přetvořila ve vůli tuto civilizaci a svět kolem ní od základů změnit. Postupně se skupina od programu Dada zcela distancovala a překročila ho. Kladli důraz na systematický, vědecký a experimentální přístup oproti zcela destruktivnímu přístupu anarchistického Dadaismu. Surrealismus věří ve vyšší reálnost asociačních forem, všemohoucnost snu, bezzájmovou hru myšlení, snaží se zničit zavedené psychické mechanismy a zaujmout jejich místo.⁹ Počáteční utopické, ideové a neuskutečnitelné vize měly záhy dostat reálnější hmotný charakter, tak jak se většina členů domnívala, skrze komunistickou revoluci, která se zdála být ideologicky nejpodobnější.

Vztah surrealistů k revoluci byl ve 20. letech čistě nemateriální. Její materialismus odsuzují. Jednalo se o morální revoluci ducha, jeho naprosté osvobození. Revoluce, která nebyla spojovaná s politickými akty, či materiálním, hospodářským světem. André Breton etabloval surrealistickou skupinu jejím prvním manifestem v roce 1924. Cítil, že její funkce je na poli bádání a rozjímání nad stavem světa, ovšem jakékoliv přímé politické nebo demonstrativní akce přenechával jiným, tedy hlavně francouzské komunistické straně a spolkům s ní spojeným. Jejich intervence v rámci společnosti se omezovaly na útoky na představitele klasického umění, které bylo formované institucemi a kritérii estetické krásy, jimiž surrealisté pohrdali a snažili se je bořit a překračovat. "Zákony, morálka a estetická pravidla jsou k tomu, aby vzbuzovaly úctu ke křehkým

⁹ NADEAU, M. Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty. Olomouc : Votobia, 1994. ISBN: 80-85619-63-6 str. 51

věcem. Co je křehké, má být rozbito.”¹⁰ Šlo o skupinu, jejíž plánem bylo “vyhodit do povětrí společnost, změnit život.”¹¹ Surrealisté bojovali proti monarchii, falanze, nacionalistům, buržoazii, církvi a všem veřejným institucím, které odjímaly svobodu občanům světa. “... chtít změnit, svůj vlastní, individuální život, znamená otřásat samými základy světa. Vize tohoto cíle je (surrealisty) neodstrašuje, spíše naopak.”¹² Byli velmi ovlivněni myšlením Marxe. Jejich pro-komunistické a částečně anarchistické směřování je tedy zjevné. I přes toto nebyl názor členů na komunistickou stranu jednotný. “Přeměnit svět, jak řekl Marx a přeměnit život, jak řekl Rimbaud. Tato dvě hesla pro nás znamenají jediné.”¹³ Hlavním posláním surrealistů nebylo tvořit umělecká díla, ale bojovat proti konformismu ve společnosti a nastavovat ji skrze svá díla a činy zrcadlo.

Legendou surrealistického panteonu byl markýz de Sade, muž “který učinil ze svého života opravdový černý román. Surrealisté opředli jeho jméno legendou. Je jim nejvyšším a strhujícím příkladem. Jeho jasnozřivý materialismus a hledání absolutna v rozkoši, ve všech jejích formách a zvláště v sexuální oblasti, jeho postoj proti tradičním hodnotám a těm, kdož je představují, i jeho vizionářské schopnosti dokreslují jejich představu dokonalého muže.”¹⁴

Francouzská skupina byla ve svém jádru tvořena, na rozdíl od např. té československé, převážně básníky jako byl A. Breton, L. Aragon. P. Éulard aj. V jejím počátku v první polovině 20. let se tak ve své tvorbě omezovala hlavně na psaný projev,

¹⁰ NADEAU, M. Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty. Olomouc : Votobia, 1994. ISBN: 80-85619-63-6 str. 19

¹¹ BUÑUEL, L. Do posledního dechu. Praha : Mladá fronta, 1987. ISBN: 80-903455-0-6 str. 96

¹² NADEAU, M. Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty. Olomouc : Votobia, 1994. ISBN: 80-85619-63-6 str. 59

¹³ NADEAU, M. Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty. Olomouc : Votobia, 1994. ISBN: 80-85619-63-6 str. 139

¹⁴ NADEAU, M. Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty. Olomouc : Votobia, 1994. ISBN: 80-85619-63-6 str. 35

na osvobození poezie a to hlavně skrze novou metodu automatického psaní, které rozvíjel André Breton.

Surrealisté pořádali seance kdy snili, později i s otevřenýma očima a své automatické myšlenkové pochody zaznamenávali. Jednalo se tak o tvorbu s minimálním zásahem umělce, jeho rozumu, logiky a myšlení. Čistá dikce podvědomí. Vizuálnímu uměleckému projevu i přes první kreslířské experimenty Massona a fotografické experimenty rayogramů Man Raye nepřikládali takovou váhu, neboť se domnívali, že obraz může sloužit poezii pouze ve spojitosti s textem. Toto je také hlavní bod, kde se rozcházejí s myšlenkami artificialismu Štýrského a Toyen, považovaném za přemostění kubismu k surrealismu, kteří k obrazu přistupovali jako k poezii pro oko. Tento postoj se později přehodnotil na počátku 30. let, kdy se ke skupině přidávali mladí experimentátoři a politika skupiny začala umění akceptovat více ve svém estetickém základu.

Breton cítil, že vzhledem k rozmanitosti individuí tvořících v rámci této skupiny, kteří pocházeli z různých zemí Evropy, je i její názorová škála značně odlišná. Umělci cítili potřebu jejich názory přenášet do praxe. V prohlášení z roku 1925 tak konstatují: "Surrealismus není básnickou formou. Je výkřikem ducha, který se obrací sám k sobě a je pevně rozhodnut rozbít svá pouta. A bude-li třeba, i materiálními kladivy!"¹⁵ Tato věta předznamenává směr, který Breton na počátku ze své podstaty odmítal. Přejít k politické akci.

Do této doby se surrealisté zmohli jen na lehké provokace, které ale buržoazní vrstvy nemohly ohrozit a ty je tak velmi jednoduše zapomínaly a promíjely. Breton nyní cítil, že je třeba v boji za revoluci přehodnotit své ideály a přistoupil na její materialistické - sociální, hospodářské a politické ukotvení. I přes svou touhu vést skupinu jako silně individualistickou a nezávislou tak spojuje síly s komunistickou stranou a přejmenovává skupinu na Surrealistickou skupinu ve službách revoluce, tedy ne jen revoluce ducha, ale

¹⁵ NADEAU, M. Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty. Olomouc : Votobia, 1994. ISBN: 80-85619-63-6 str. 63

revoluce po vzoru Sovětského svazu. Nastává tzv. usuzující období surrealistické skupiny, tedy doba, kdy z ideového postoje přechází k dialektickému materialismu, tedy k víře v nadvládu hmoty nad duchem. Breton skupinu staví do služeb revoluce, ale nehodlá ji pro revoluci obětovat. Tento postoj v meziválečné etapě surrealistické skupiny se několikrát přehodnocuje a má za následek série vyloučení dokonce i tak skalních členů jako je L. Aragon, který se začínal přiklánět k ideologii komunistické revoluce a skrze podřízení se generální linii a třetí internacionále odmítá Trockého a Freuda.

Splynutí s komunisty ovšem není možné a skupina se tak ocitá v další krizi. Záhy se opět stahuje do svého nitra, zpět ke svému poslání bádání a výzkumu. Jedná se o dobu, kdy Breton znovu etabluje původní směřování skupiny v Druhém manifestu surrealismu. Vzhledem k jeho obsahu skupinu opouští mnoho jejích stěžejních členů jako je Naville a Artaud. Východisko z této krize hledá v mladých umělcích, kteří se ke skupině v tomto období přidávají. Mezi nimi Buñuel a velmi záhy také Dalí, který směřování dodá nový impuls svou paranoicko-kritickou metodou. Jedná se o členy, “kteří vlastní výrazové prostředky cenné pro život skupiny”.¹⁶

Sám Breton vyjádřil zklamání ze struktury a stylu činnosti francouzských komunistů. Buñuel tvrdí, že do strany nikdy nevstoupil, i když z několika zdrojů čtenář může nabýt přesvědčení, že krom skandálu se Zlatým věkem může za jeho nedobrovolný odchod z MoMA právě jeho domnělé příslušenství ke komunistické straně, za které z USA dokonce hrozilo vyhoštění. Buñuel se díky tomuto dokonce dostává na černou listinu ministerstva zahraničí, na které zůstává až do svého pokročilého věku, do roku 1975.

Většina členů byla surrealisty dávno před tím, než jim tato skupina dala zakotvení v rámci světové avantgardy. To samé platilo i pro Buñuela a Dalího. “Básně, které jsem otiskl ještě ve Španělsku, tedy před tím, než slyšel o surrealismu, svědčí o výzvě, která

¹⁶ NADEAU, M. Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty. Olomouc : Votobia, 1994. ISBN: 80-85619-63-6 str. 124

nás všechny táhla do Paříže. Podobně jako když jsme s Dalím pracovali na scénáři Andaluského psa, provozovali jsme svým způsobem automatické psaní, byli jsme surrealisty a nevěděli jsme o tom.”¹⁷ Oba autoři řetězili situace, jednu za druhou, bez toho, aby tyto situace měly jakékoliv racionální vysvětlení. Pokud měli toto podezření, situace automaticky vyškrtávali. Základní motivy scénáře vycházely ze dvou snů, které se autorům zdály. Je tedy možné, že oba umělci praktikovali surrealistický přístup k tvorbě před tím, než se mohli seznámit s manifestem André Bretona.

Skupina měla velmi jasnou strukturu a pravidla, za jejichž překročení hrozilo vyloučení. O tomto se přesvědčil zhruba 4 roky po svém vstupu do strany Dalí, který byl nemilosrdně vyloučen za “veřejné popření surrealistického činu”. Popřel totiž vysvětlení maškarního převleku jeho partnerky Galy, která, pravděpodobně na Dalího popud, přišla na party v New Yorku převlečená jako mrtvé Lindbergovo dítě, tedy dotýkající se tématu, který byl pro americkou veřejnost nesmírně citlivý a skandální. Ze strachu o svou pověst a finanční újmu Dalí toto popírá a snaží se skandál uklidnit.

Buñuel skupinu opouští po čtyřech letech. Děje se tak hlavně pro jeho nesouhlas se stále sílícím uměleckým a intelektuálním snobismem jejich členů, se kterými ale zůstává v kontaktu po celý život. Svou surrealistickou průpravu také nikdy nepopírá. “Právě surrealismus mi objevil, že život má mravní smysl, který si člověk nesmí nechat vzít. Surrealismus mně poprvé odhalil, že člověk není svobodný. Věřím v naprostou svobodu člověka, ale v surrealismu jsem spatřoval následováníhodné učení. Surrealismus mi dal velké ponaučení pro život, také to byl velký krok směrem k zázračnému a poetickému. Teď již dlouho k této skupině nepatřím.”¹⁸

Tvorba surrealistů byla tak jako u ostatních avantgardních skupin přerušena druhou světovou válkou. Část umělců zůstává v Evropě a odchází bojovat, Breton,

¹⁷ BUÑUEL, L. Do posledního dechu. Praha : Mladá fronta, 1987. ISBN: 80-903455-0-6 str. 95

¹⁸ rozhovor s André Bazinem a Jacquesem Doniol-Valcrozem, Cahiers du Cinema, červen 1954

Man Ray, Ernst a další odcházejí do Spojených států. Po jejím skončení Breton ve své snaze oživit surrealismus pokračuje, ovšem skupina již nikdy nebude tak jednotná a výrazná jako v meziválečném období, ovšem s podobnými hlavně politickými problémy. Toyen přijíždí zpět do Paříže před převratem v Československu v roce 1947, tak aby se stala členkou jádra Bretonovy skupiny. Přijmutí surrealismu jako formy umění, která čerpá z kultury dané buržoazií a je pak postavena proti třídě dělnictva, která z této kultury nečerpá, znamená počátek konce surrealistického hnutí. Neschopnost stát se hnací silou revoluce, kterou požadují, je předurčila k nezdaru jejich snažení.

2.2 Automatismus a sny

Surrealisté byli přesvědčeni o existenci mentální látky, která byla odlišná a nezávislá na myšlení. Snaha surrealistů osvobodit člověka a svět tak byla spojena s lidským podvědomím. Jedná se o část lidského bytí, které není nijak omezováno a formováno logikou a institucemi ovlivňujícími lidský život. Zároveň se ale jedná o velkou část našich životů. Člověk ve stavu nevědomí stráví až polovinu života.

K těmto vrstvám lidského podvědomí vedla cesta skrze automatismus - ryzí, prostý diktát nevědomí. Automatismus je "diktát myšlení bez jakékoliv rozumové kontroly a mimo veškeré estetické, či morální zřetele."¹⁹ Vyvinul jej André Breton, když se mu jedné noci zdál sen, při jehož záznamu se mu začaly na mysl hrnout další naprosto nesouvislé věty, které zdánlivě s původním snem neměly nic společného. Kořeny má již v hnutí Dada.

Zajímavá je spojitost automatismu s tvorbou Charlieho Chaplina. Chaplin si sám komponoval hudbu ke svým filmům. Byl zvyklý na to, že náměty na skladby ho napadaly při spánku. Nechal si tak sestavit nákladný nahrávací a komponovací přístroj, který měl umístěn u postele. V noci se rozespalý probudil, zahrál úryvky, které ho napadaly a později se vrátil ke spánku. Čerpal tedy inspiraci z říše podvědomí. Jedná se

¹⁹ NADEAU, M. Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty. Olomouc : Votobia, 1994. ISBN: 80-85619-63-6 str. 51

o ojedinělý případ komponování s prvky automatismu. Chaplin tedy uplatňoval do jisté míry surrealistický přístup k této tvorbě. Bohužel se mu stalo, že melodii, kterou nahrál a použil později v jednom ze svých filmů, ve skutečnosti pravděpodobně zaslechl podvědomě během dne a aniž by si to uvědomil, ji později prohlásil za vlastní. To ho poté stálo proces a nemalou finanční ztrátu.

Surrealisté věřili, že talent neexistuje. Je to pouze kritérium vštípené lidem skrze instituce vzdělávání. Automatismem tak zaručili, že se surrealistickým, čistým umělcem může stát kdokoliv.

Každodenní výprava do těchto sfér podvědomí nastávala mimo automatismus také skrze lidské snění. Ve snech je vše možné, principy a zákony našeho racionálního světa jsou zde popírány. Lidská mysl je zcela svobodná. Surrealisté se proto snažili snění uměle navodit. Pořádali seance, kde snili s otevřenými očima a skrze automatické texty toto snění zaznamenávali. Často tyto stavy navozovali uměle skrze halucinogenní látky. Byli tak osočováni z předstírání, ovšem pro surrealisty to znamenalo totéž. Zkoušky vedly také směrem k hypnóze, která hrála již zmíněnou roli i v Buñuelově životě. Byli přesvědčeni o tom, že skrze hypnózu mohou tuto látku vyzdvihnout na povrch.

První výtvarně umělecké experimenty s automatismem učinil André Masson. Jeho automatické kresby, tedy kresby tvořené náhodnými nekontrolovanými tahy ruky byly předvojem pro Bretonův teoretický text Surrealismus a malířství v roce 1928. Později se podobnou technikou zabývali Pablo Picasso, Max Ernst, Man Ray, Salvator Dalí a další.

Technika frotáže Maxe Ernsta vycházela z metody automatismu. Jednalo se o způsob, při kterém se obtiskovaly struktury přírodních materiálů, se kterými se později pracovalo v rámci autorovy vůle. Čistě metodou automatismu vzniklo jen minimum výtvarných děl. Jeho aplikace na výtvarné umění byla komplikovanější, než aplikace na surrealistickou poezii. Většinou autor automatismy dotvořil na základě svého vědomí,

keré obsahuje taktéž logiku. Nicméně čím dále se umělec propojil se svým podvědomím, tím cennější pro surrealisty dílo bylo.

2.3 Skandál jako prostředek

Skandál je základním stavebním kamenem surrealistické činnosti. Skrze skandály, které na první pohled mohou vypadat jako neškodné dětinské hrátky, šokovali veřejnost. Bojovali skrze ně proti společnosti, kterou nenáviděli, proti sociální nerovnosti, ohlupujícímu tlaku církve a hrubému koloniálnímu militarismu. Je tedy pochopitelné, že jejich následné popření popíralo i samotnou surrealistickou skupinu a proto bylo s její činností neslučitelné. Buñuel byl k podobnému osudu, který stihl Dalího, sám velmi blízko. Veřejné promítání Andaluského psa, tedy prvního ryze surrealistického filmu, naprosto nenaplnilo očekávání Buñuela ani Bretona. Film nevyvolal skandál, naopak, přitáhl pozornost pařížské smetánky a stal se buržoazní zábavou. Když poté Buñuel prodal jeho scénář buržoaznímu listu, dostal se do přímé konfrontace se zájmy surrealistů, kteří ho podezřívají z velezrady. Buñuel, mladý a ne dostatečně etablovaný ve strukturách pařížských intelektuálů, toto zcela jistě učinil z pouhé nevědomosti. Skupině vše vynahradil jeho druhým filmem Zlatý věk, který odstartoval vlnu nenávisti, útoků a pomluv proti jeho osobě, která ho provázela až do stáří.

Buñuel ve svých vzpomínkách zcela jasně vyjádřil svůj pocit zklamání z prohry surrealistické skupiny v boji proti konformní společnosti. Surrealisté tak zcela propadli v tom, co pro ně bylo nejdůležitější - jejich snažení ve změnu světa a excelovali ve směru, který pro ně znamenal pramálo. Dnes se na jejich snažení můžeme podívat z ještě většího odstupu 21. století, doby konzumního kapitalistického trhu a s hrůzou můžeme zjistit, že snaha surrealistů změnit tento svět se desítky let po smrti jejich členů absolutně obrátila proti nim. Dalí, Ernst, Man Ray, to jsou jména notoricky známá i široké světové veřejnosti. Jsou zastoupeni v každé světové galerii, cena jejich děl je

astronomická a vlastní je magnáti jako je Saatchi, tedy tvůrce moderního obchodu s uměním. Na tomto trhu, ve kterém se jejich díla, tedy díla, která vznikla z popudu měnit společnost a bojovat proti ní, stávají pouhou komoditou, dobrou investicí jak ochránit svůj, na úkor jiných, nahromaděný majetek. Surrealistům na materiální a jejich tvorbě záleželo pramálo. Přesvědčit se o tom mohli v době premiéry Zlatého věku, při kterém bylo zničeno několik surrealistických obrazů - např. Maxe Ernsta nebo ve chvíli, kdy Buñuel nabídl spálení jediného negativu Andaluského psa, aby tak zachránil pověst surrealistické skupiny v době výše zmíněného skandálu. Ostatně autor se několikrát vyjádřil nad příjemnou představou všech negativů jeho filmů plápolajících na ohromné hranici zahrady jeho domku. Nešlo o díla samotná, šlo o debatu, kterou jejich zveřejněním autoři vyvolali.

2.4 Československý surrealismus v malířství a jeho estetika

Jak již jsem zmínil, malířství a sochařství hrálo v počátcích francouzského surrealistického hnutí spíše podpůrnou roli. Tato situace nastala hlavně z příčiny toho, že se malířstvím z hlavních členů skupiny zabývalo jen minimum umělců a nebylo tak přesně definováno. Hlavními vůdci a teoretici hnutí byli hlavně básníci.

Taková situace již neplatila v případě československého surrealistického hnutí, které bylo oficiálně založeno roku 1934, již v době, kdy bylo surrealistické malířství definované a členové československé skupiny s ním byli srozuměni. Československá skupina patřila ve světovém měřítku vedle třeba dánské k těm nejsilnějším a nejvýraznějším. Právě jeho zakládající členové a teoretici byli zároveň praktikující výtvarníci, jmenujme hlavně Jindřicha Štýrského, Marii Čermínovou, která převzala pseudonym Toyen a Karla Teigehe. Hnutí vycházelo hlavně z doznívajícího kubismu a futurismu, jistým překlenovacím obdobím byl artificialismus Štýrského a Toyen, který jejich umělecké názory dokázal přenést právě z období kubismu, kdy se stále

zobrazovala skutečnost reálného světa, do surrealismu, kdy se autoři snažili zobrazit skutečnost lidského vnitřního světa. Souběžně s tímto hnutím se vyvíjelo abstraktní malířství, které má se surrealismem mnoho společného. Surrealismus nicméně nikdy absolutní abstrakce nedosáhl a ani to neměl v plánu. Abstrakci používal jako prostředek, neměl ji ale za cíl.

Artificialismus byl směr původně ovlivněn poetismem, vzniká v druhé polovině 20. let po rozštěpení hnutí Devětsilu, při cestě Štýrského a Toyen do Paříže. Jako základní myšlenku si stanovuje tvorbu ryze poetických obrazů, obrazů jako básní pro oči. Oproti surrealismu tyto obrazy mají vznikat za plného vědomí autora. Jedná se o směr, ve kterém splývá malíř s básníkem. Artificialismus odmítá žánrové dělení obrazů na portréty, zátiší či scenérie, tak jak tomu podléhal kubismus, ale dá se říci, že ve své podstatě tíhl k zobrazování určitých krajín lidského nitra, podobně jako surrealismus. Zároveň se nesnaží zobrazovat objektivní skutečnost subjektivním pohledem či více pohledy, ale znázorňuje pohled do nitra člověka. "Artificialismus se stal zrcadlem bez obrazu, nepřinášející pasivní odraz skutečnosti. Z hlubin zrcadla vystupovaly vzdálené události zprostředkované vzpomínkami."²⁰ Ty jsou nezátížené paměti nebo zkušeností. Jedná se o určité esence lidské minulosti. Čím více vzdálené, tím více poetické. Autory nezajímala hloubka prostorová, zajímala je hloubka časová. Štýrský a Toyen zároveň zdůrazňují poetické hodnoty jednotlivých komponent malby - barvy, kompozice, tvaru ale i struktury nanášení apod. S nanášením barev také experimentují, kdy Štýrský vynalézá způsob tvorby jistých otisků předmětů jejich přestříkáním na plátně. Toyen zároveň experimentuje s litím barvy přímo na podklad. Tím brání status obrazu jako předmětu visícího na stěně, který má podle nich kvality básně, ne kvality estetického předmětu - dekorace.

²⁰ BYDŽOVSKÁ L., SRP K. Štýrský, Toyen - Artificialismus. Praha, 1993. ISBN: 80-7056-010-X, str. 30

Štýrský spolu s Toyen definují tento směr, zároveň popírajíc jakoukoliv možnost jejich následování, či tvorbu nějaké skupiny. Jedná se o směr, který je individuální. Po roce 1928, kdy dochází k etablování surrealistického malířství a sochařství, dochází i k přehodnocení postoje těchto dvou autorů, kteří postupně splynou se směrem surrealismu.

Zásadním motivem surrealistů je erotika a sexualita, která je v této době stále částečně tabuizovaná. Štýrský je zakladatelem Erotické revue a Edice 69, zároveň tvoří ovlivněn pracemi de Sade a Freuda. V obrazech obou autorů můžeme spatřit mnoho freudovských symbolů a odkazů na podprahovou věčnou sexualitu podvědomí. Tyto symboly později přecházejí k zaznamenání skutečných orgánů, které reprezentují lidské pohlaví.

Amorfnost prostoru, nekonečné horizonty pak mohou symbolizovat prázdnotu, strach a hledání smyslu v poválečné civilizaci. Velmi častým motivem Toyen jsou objemy neexistujících postav zpodobněné oblečením, jež jakoby na nikom nespočívalo, tak jako například v obraze Spící (1937), nebo prázdný korzet v Opuštěném doupěti (1937). V pozdějších fázích její tvorby se tento motiv přetváří v situace, kde tušené postavy zakrývají látky nebo substance a tím postavy zhmotňují, jako na sérii sedmi obrazů Sedm mečů bez pochvy (1957). Tyto výjevy mají podobnou erotickou vyzývavost. Jedná se o jistou aktualizaci jazyka, který ji byl blízký.

Přední teoretik československého surrealismu Karel Teige mimo své teoretické texty pracoval na velkém počtu koláží, které rovněž pracují s podvědomou sexualitou. Potvrzoval tezi, že je umění transponovaným erotismem.

Československý předválečný a poválečný surrealismus čelí podobným problémům jako ten francouzský. Spadá do nich také velmi nejasný a nejednotný postoj členů vzhledem ke způsobu konání revoluce. Československý Bretonovský směr přerušuje druhá světová válka, kdy autoři tvořili v ilegalitě a pozdější převrat roku 1948, kdy Toyen

prozíravě odchází do francouzského exilu a pracuje zde na původních ideách surrealismu po boku André Bretona. Její motivy se mění, nachází jemnější výrazovou polohu. V exilu a po smrti Štýrského (v roce 1942) uzavírá etapu tvorby, kde v obrazech ventilovala pocity úzkosti a strachu. Nekonečný horizont mizí, popírají se pravidla jednotného měřítka, gravitace aj. Do obrazů vnáší více lyrické významy a představy.

Umělci, kteří v zemi zůstávají a nesouhlasí s materiální revoluční podstatou surrealismu, jsou po nástupu komunismu opět nuceni přejít do ilegality.

3. Buñuelův vztah k náboženství, církvi a buržoazii

Buñuel vyrostl střídavě v Zaragoze a v Calandě, kde měli jeho rodiče venkovské sídlo. Vyrůstal v kontrastu života ve městě a v až středověké vesnici se všemi náboženskými a sociálními zvyky a životem, který charakterizoval následovně: “Nehybná společnost, odříznutá od světa, s velmi výraznými třídními rozdíly. Úcta, podřízenost pracujícího lidu vůči pánům, velkým vlastníkům půdy, se zdála neochvějná a velice silně zakořeněná ve starých zvycích.”²¹ Obklopen smrtí, která byla neustále přítomnou součástí života. Podhoubí pro jeho pozdější naprosto radikální antiklerikalismus mu dalo devítileté studium na jezuitské koleji San Salvador. Již zde se projevoval jako člověk nepodléhající vnějším tlakům. Získal zde široké vědomosti o náboženství a církvi, ze kterých mohl čerpat při jeho pozdějších výpadech proti ní. Naopak jeho přeražení na veřejnou školu mu otevřelo cestu k Freudovi, Darwinovi, Marxovi a de Sadovi, tedy k literatuře, která byla v církevních kruzích absolutně nepřijatelná. Právě jeho pohled na náboženství skrze myšlenky Marxe jsou pro Buñuela zásadním popudem k boji: “Marxovy politické myšlenky akcentují roli církve jako sociální instituce, která upevňuje hegemonii bohatých vrstev, upřednostňuje buržoazní hodnoty, které využívají jednoduchý systém dělení moci a udržují status quo mezi vládoucí vrstvou a proletariátem.”²² Jde o udržování lidstva v nesvobodě ve prospěch bohatých a mocných.

Buñuelův vztah k náboženství ale není pouze záporný. Je označován za “nejvíce věřícího z ateistických režisérů.”²³ Je proto velmi zajímavé sledovat obloku, jaký jeho osobní názory na církve a hodnoty lidské společnosti vykonaly za 83 let jeho plodného života. Z naprosto zatvrzelého bojovníka proti institucím církve, státu a rodiny se během

²¹ BUÑUEL, L. Do posledního dechu. Praha : Mladá fronta, 1987. ISBN: 80-903455-0-6 str. 11

²² SCARLETT, E. Religion and Spanish Film. USA : University of Michigan Press, 2014. ISBN: 978-0-472-07245-3 str. 14

²³ SCARLETT, E. Religion and Spanish Film. USA : University of Michigan Press, 2014. ISBN: 978-0-472-07245-3 str. 13

této doby stal člověk hledající v nich naději a útěchu, ve snaze ochránit sebe sama před konzumní materialistickou společností moderní doby. Ve svých pamětech píše: “Měl jsem to štěstí, že jsem strávil dětství ve středověku, v té bolestné a skvělé době... ..bolestné v materiálním životě. Skvělé v životě duchovním. Přesný opak dneška.”²⁴ Buñuel by byl jistě velmi zděšen, kdyby viděl kam se za více než třicet let od jeho smrti naše společnost posunula. Pokud jeho celoživotní snaha byla osvobodit člověka, dnešní závislost lidí na penězích, která je žene z náruče Boha do náruče bank, jejich mysl omezuje podobně jako ji omezovala církev.

Je také třeba zmínit vztah církve k Buñuelovi. Tak jak píše Scarlett ve své knize: “Kněží byly mezi cenzory v “Nejvyšší filmové radě” a jejich moc v morálních otázkách byla autoritativní.”²⁵ Církev byla za Francova režimu součástí důkladného cenzurního systému. Režisér byl za diktatury Franca ve Španělsku vlivem velmi důkladné cenzury prakticky neznámý. Církev vedla proti jeho osobě neustálou válku, tak jak můžeme jasně vidět na důvodech jeho odchodu ze své pozici v MoMA, nebo po vydání filmů jako Zlatý věk nebo Viridiana. Jednalo se o situace, které Buñuelovi velmi ztížily život, nicméně jeho tvůrčí vlnu nikdy nezastavily. Naopak, dávaly mu neustále nové impulzy. Dá se tedy říci, že režisér měl v tomto boji navrch.

Můžeme vnímat posun od útoků a aktivního boje proti církvi, který byl ale na intelektuální úrovni a nikdy neschvaloval např. anarchistické vyvražďování kněží a mnichů za španělské občanské války, přes komentování a poukazování na problémy společnosti až k posunu jeho pozornosti k více závažným problémům konzumu a nástupu terorismu v 70. letech. Ve světle světových událostí na počátku 21. století až mrazí při pohledu na poslední film Luise Buñuela. Pokud se podíváme na Ten tajemný předmět touhy (1977), film, který velmi jasně vyjadřuje obavu z terorismu, vidíme, že

²⁴ BUÑUEL, L. Do posledního dechu. Praha : Mladá fronta, 1987. ISBN: 80-903455-0-6 str. 19

²⁵ SCARLETT, E. Religion and Spanish Film. USA : University of Michigan Press, 2014. ISBN: 978-0-472-07245-3 str. 17

například po teroristických útocích na Izraelské sportovce na Olympijských hrách v Mnichově v roce 1972 velmi dobře dokázal předpovědět, kam světová společnost směřuje.

O posunu k postoji k církvi vypovídá i fakt, že před jeho smrtí byl jeho blízkým přítelem a zpovědníkem kněz Julian. Ten ho navštěvoval v jeho domě v Mexico city a jak sám tvrdí, skrze jeho debaty s Buñuelem si upevňoval víru v Boha. Jeden z posledních skandálů, nad kterými Buñuel ve své knize přemýšlí, měl vyvolat žert vykonaný na smrtelné posteli. K té by těsně před smrtí nechal přivolat kněze, aby učinil zpověď a poslední pomazání. Jednalo by se o poslední ironický vtip velkého buřiče, nebo záchvěv smíření umírajícího bojovníka se svým odvěkým nepřítelem?

4. Zlatý věk

Považuji za nutné krátce zmínit toto velmi zásadní dílo Buñuelovy tvorby, protože právě z něho pochází situace a motiv, které se velmi podobají motivu Anděla zkázy. Je tedy možné film vnímat jako jistý předobraz. Zároveň v něm autor etabloval tvůrčí přístup, procesy a myšlenky ze kterých čerpal ve všech svých následujících filmech.

Jedná se o druhý Buñuelův film, na jehož scénáři plánoval spolupracovat po předchozí zkušenosti z tvorby Andaluského psa, se Salvatorem Dalím. Možná vlivem Dalího nové známosti v osobě Galy, jeho stále silnějším poutu k penězům a vzrůstající popularitě jeho díla, se ale jejich tvůrčí souznění neopakovalo. Buñuel ovšem Dalího jméno v titulcích zachoval a ten později nárokoval autorství několika scenáristických prvků.

Jde o film, který naprosto cíleně útočí na zavedené principy morálky a společnosti, tak jak je lidem vštěpují instituce ovládající jejich běžný život. "Tento film překážel a proto byl nutný. Až na několik výjimek byla kinematografie do roku 1930 krotká, a tudíž neplnila svůj úkol. Zlatý věk měl tu odvalu, že ukázal možnosti kinematografie, schopné odhalit člověka jemu samému."²⁶ Ve své době tedy vyvolal bouřlivý skandál a mnohé extremistické skupiny jeho uvedení v kinech použily jako záminku k útoku na pařížskou levičáckou intelektuální scénu. Tento skandál byl pro Buñuela zadostiučiněním za velmi krotké přijetí Andaluského psa.

Hlavním motivem filmu je pro surrealisty tak důležitý motiv šílené lásky, touhy po spojení muže a ženy, ke kterému ovšem nikdy vlivem společnosti a jejich konvencí nemůže dojít. Motiv, který se ve formě dvou milenců, kteří na cestě za absolutním splynutím duší neváhají obětovat svůj život, opakuje i v Andělu zkázy. Autor tento problém díky své proměnlivé časoprostorovosti může exponovat v jakékoliv době a místě a tvoří z něho problém opravdu nadčasový. Neustálé přerušování touženého aktu je

²⁶ KYROU, A. Luis Buñuel. Praha : Orbis, 1965. str. 23

navíc velmi podobné motivu v jiném Buñuelově filmu - Nenápadném půvabu buržoazie, kde se jedná o neustále se nenaplnující touhu k tomu společně povečeřet.

Součástí je i scéna buržoazního večírku, kterého se oba milenci zúčastní s očekáváním dovršení jejich milostného citu. Vyobrazení této snobské party s účastníky oděných v nejlepších šatech a kožiších se odehrává v buržoazním paláci, na jehož stěnách visí insignie a symboly této vysoké společnosti. V kontrastu s bohatstvím účastníků je venkovský povoz s dělníky a senem, naprosto nelogicky si razící cestu skrze k chudobě nevšimavé boháče. Právě tento obraz, vypovídající o rozdílnosti vnitřních i vnějších světů dělnické třídy a buržoazie, která je naprosto slepá ke všemu, schovávajíc se za své rituály a bohatství, můžeme vnímat jako jeden z původních motivů Anděla zkázy.

Ado Kyrrou trefně pojmenovává základní rozdíly jazyka, který Buñuel v obou filmech použil: "...Zlatý věk je zkonstruován jako automatická báseň, motiv šílené lásky je zde neustále přerušován elementy, které jsou alespoň na první pohled cizí... ..tyto cizorodé prvky jsou prakticky ve všech scénách postaveny do juxtapozice. Navíc, každá sekvence scén následuje tu další bez nutné návaznosti. Máme tedy sérii skečů, které následují jedna za druhou, dohromady spojované snovými, cizorodými prvky. V Andělu zkázy jsou všechny scény spojené jednotnou linkou a pokračují (i přes jasnou iracionalitu filmu) k jasnému konci."²⁷ Edwards navazuje: "Oba filmy spojuje útok na hodnoty buržoazie... ..jsou zde podoby ve stylu, ovšem v Andělu zkázy, 32 let po Zlatém věku je Buñuelova technika jasně čistější a rafinovanější... ..ve Zlatém věku bylo satiry buržoazie dosaženo jednoduchým postavením prvků do juxtapozic: vášnivé milování dvojice po dobu striktního obřadu, přítomnost elegantních hostů vedle opilých vesničanů... ..kontrasty a nesoulady, základní prvky Buñuelova satirického stylu, byly vytvořeny výrazným a přímým způsobem... ..v Andělu zkázy je tento proces daleko

²⁷ KYROU, A. Surrealism in Exterminating angel v knize BUÑUEL, L, Two films. New York : Lorrimer Publishing Ltd., 1984. str. 6

jemnější a skrytější... ..elegantní hosté a opilí vesničané jsou zde spojeni do expresivních celků.”²⁸ Zdá se, že dvacet dokončených filmů oddělující obě díla, je doba kdy se Buñuel dostatečně seznámil s filmovým uměním a dostal jistý autorský odstup a jistě je to na konzistenci myšlenek vidět. Při pohledu na jeho další filmy, včetně Nenápadného půvabu buržoazie ale zjistíme, že se jedná o konstrukci filmu u Buñuela zcela ojediněle celistvou.

²⁸ EDWARDS, G. The Discreet art of Luis Buñuel. New York : Maryon Boiars Publishers, 1991. ISBN-10: 0714528323 str. 189

5. Anděl zkázy

5.1 Základní námět a tvůrčí podnětí

Film natočený v Mexiku Buñuel tvoří po období práce na filmech komerčnějšího charakteru a po dokončení jedné z jeho nejzásadnějších prací zpět ve Španělsku, tedy Viridiana. Skandál, který ve Španělsku a ve Vatikánu Viridiana vyvolala, ho částečně ochránil před problémy v Mexiku. Buñuel, v této chvíli již Mexičan, čelil ohromné kritice kvůli tomu, že přes veškerý svůj celoživotní boj proti Francovu falangistickému režimu najednou odjel na jeho pozvání (skrze produkční společnost Unici vedenou Bardemem) natáčet do Evropy. Dal podle nich Španělsku přednost před jeho novou vlastí - Mexiku a vyhrál pro sebe, potažmo Francův režim hlavní cenu v Cannes. Kdyby k pobouření Francova režimu a církve ve Vatikánu nedošlo, Buñuel by měl velké problémy získat finance a povolení na další tvorbu v Mexiku. Anděl zkázy, jehož natáčení pod původním názvem Trosečníci z ulice Prozřetelnosti bylo v minulosti již jednou odloženo, by nemusel vzniknout.

Sám Buñuel ale několikrát vyjádřil politování nad tím, že musel tento film natočit právě v Mexiku. Nebylo to kvůli průměrnosti jeho hereckého obsazení, ale hlavně kvůli absenci vysoce buržoazního stylu v mexické společnosti. Sám si ho představoval ve stylu pařížské nebo londýnské smetánky. Při natáčení narážel na první pohled drobné problémy, které jsou ale u režiséra jako Buñuel naprosto zásadní - např. špatnou kvalitu ubrousků - rekvizit. Casting proto volil Buñuel tak, aby nepůsobil ryze mexicky – chtěl, aby snímek působil spíše evropsky. Tomu podléhal módní styl kostýmů, výběr lokace i interiér domu.

5.2 Motivy

Hlavním motivem není tak jako ve většině Buñuelových filmech šílená láska, vzdor proti společnosti ani církvi. Všechny tyto pro Buñuela elementární problémy se v příběhu

ale projevují a to hlavně skrze chování postav. Hlavním motivem filmu je zkoumání mechanismů, zvyků a rituálů buržoazní společnosti, podobně jako zkoumání chování hmyzu za jeho studií u entomologa Bolivara a následného komentování, kterého může docílit jejich uvrhnutím do situace, která je jim zcela cizí.

Buñuel již má v této době za sebou přes dvacet filmů a je velmi zkušeným režisérem. Snímek je tedy velmi logicky postaven a jeho nit se vine od začátku k (na poměry Buñuela) velmi jasnému konci. Je třeba si uvědomit základní rámeček celého díla, který je ryze Buñuelovský. Film se totiž zcela jasně řídí logikou snu. Znamená to, že nastalá situace, tedy uzavření bohaté společnosti v salonu, se jeví velmi reálně, jak z hlediska průběhu, zasazení do hmotného světa i z hlediska dialogů a přemýšlení všech zúčastněných nad situací. Toto celé je ovšem zabaleno do velmi nelogického a iracionálního balíku faktu, že tito logicky uvažující hrdinové prostě nemohou učinit ten nejjednodušší a nejbanálnější krok, tedy doslova vykročit z otevřených dveří salonu, i když jim v tom nic hmotného nebrání. Je třeba k filmu přistupovat tak, jak sám autor naznačil: "Bude-li vám film, který uvidíte, připadat nejasný nebo nepatřičný, život je rovněž takový. Věci se v něm opakují jako v životě a lze je rozličně vykládat, stejně jako život. Autor prohlašuje, že si nechtěl pohrávat se symboly, aspoň ne záměrně. Nejlepší vysvětlení Anděla zkázy je možná takové, že rozumově není pro něj žádné vysvětlení."²⁹

Buñuel sám zmiňuje několik snů, které ho jeho životem provázely a často se vracely. Ten nejopakovanější je asi sen o jeho cestě vlakem, v průběhu které Buñuel dříve nebo později vystoupí při jedné ze zastávek na perón. Je si vědom toho, že pokud vystoupí a nebude dávat pozor, ostatně sen se mu zdál již mnohokrát, takže s jeho průběhem může počítat, vlak okamžitě odjede i se všemi jeho zavazadly. I přes toto iracionálně vystupuje, aby se občerstvil v bufetu a vlak samozřejmě mizí ve vteřině v dálku a zanechává opuštěného Buñuela uprostřed prázdného nádraží. I zde hrdina, tedy

²⁹ CIESLAR, J. Luis Buñuel. Praha : ČS Filmový ústav, 1987. str. 60

Buñuel sám, velmi racionálně ve svém podvědomí vyhodnocuje situaci, která je reálně velmi možná, ovšem je zaobalena do nelogického kabátu toho, že se vlak nemusí rozjíždět, dávat znamení, prostě vykonávat opatření, které se přepravní společnosti snaží činit tak, aby zamezily přesně té situaci, kterou Buñuel popisuje.

Buñuelova velmi jednoduchá a důmyslná zápletka dává vzniknout množství mikrosituací, skrze které můžeme sledovat naprostý rozpad této haute-société a jejich přetvoření ve smečku vlků. Zároveň se tato smečka - společnost postupně rozpadá v jednotlivce bojující o přežití. Již původní název nám mnoho vypovídá o společnosti postav, stejně jako ironicky poukazuje na to, co s nimi autor zamýšlí. Trosečníci z ulice Prozřetelnosti, tedy lidé, narození do vyšších kruhů, kteří naopak tuto prozřetelnost postrádají oproti svým sluhům. Hrdinové nejsou po dobu celého filmu schopni udělat žádné rozhodnutí. Jsou zcela bezradní a jakoby postrádali vůli cokoliv učinit. Zároveň jsou vystavováni primitivním proudům emocí a vlivům, na které nejsou ze své podstaty zvyklí - panice, hysterii, beznaději, které později přerůstají ve zcela elementární nutnost ukojení potřeby hladu a žízně. Postupně ztrácejí úchop reality, na který jsou zvyklí. “Vypadá to, jakoby hovořící hosté komunicovali na jiné vlnové délce, jejich odpovědi jsou nevhodné, nelogické, mimo naše nebo jejich očekávání.”³⁰ To se projeví např. v dialogu, kdy se dva původně neznámí lidé představí, poprvé bez špetky zájmu. Po několika minutách se potkají opět a zdraví se velmi srdečně jako staří známí, aby v momentě opět na své staré přátelství pozapomněli a pozdravili se velmi nevraživě a formálně.

Náhoda je pro Buñuela prvek z nejzásadnějších. Sám k ní přistupuje jako k jednomu z hnacích motorů celého světa. Autor sám nerad svá díla jakkoliv vysvětluje. Mnoho ze situací vycházejí z osobních vzpomínek Buñuela z dětství v Calandě, tedy jak on říká, z jeho středověkého dětství, ze studií u jezuitů a jeho studentského života v madridské rezidenci. Proto mnoho situací zdánlivě nemá žádné racionální vysvětlení,

³⁰ EDWARDS, G. *The Discreet art of Luis Buñuel*. New York : Maryon Boiars Publishers, 1991. ISBN-10: 0714528323 str. 177

protože k nim došlo na základě jeho osobní zkušenosti, kterou poté chtěl vyobrazit ve svém filmu. Podobné platí i o příčinách těchto situací. Je nutné k Buñuelovým filmům přistupovat zcela svobodně, nezatížen pravidly, které nám vstřebává společnost, úřady, církve, stát a všechny tomuto podobné hodnoty a instituce, které ovládají náš život v moderním světě. Buñuel je totiž člověk a autor zcela svobodný a tak i prezentuje svá témata a přistupuje tak i k divákům, jako ke svobodným bytostem. Pokud bychom se tedy chtěli sami sebe zeptat, proč zrovna v situaci, která již vypadala pro osazenstvo sálu jako kritická z hlediska uspokojení jejich elementárních fyzických potřeb, do salonu přijdou jediné živé bytosti - ovce? Přijít mohou, protože jsou to bytosti svobodné, zvířata, která nejsou svázána žádnými pravidly, řídící se pouze svými pudy. A přijdou možná pouze proto, že si to náhoda tak usmyslela, a proto Buñuelův příběh mohl pokračovat.

Společnost o které tento film tak kriticky a opovrženímhodně promlouvá skrze Buñuelovu bravuru, je limitovaná a ovlivňovaná množstvím pravidel, zvyklostí a rituálů. Jsou to právě rituály, za které se účastníci tohoto dekadentně končícího večírku po celou dobu schovávají. Jde o rituály spojené s příchodem, stolováním, zábavou v salóne. Kamera zachycuje rituály dvoření, představování, převlékání a upravování se před zrcadlem. Od prvního momentu můžeme také cítit jistou teatrálnost celého večerního programu, od příprav jídelny a jídla, přes průběh večeře lemované bezduchými přípitky, naplánovanými gagy paní domu se zakopávajícím číšníkem až po tajné, divákům skryté, číslo s medvědem a třemi ovce. Autor exponuje tyto situace a rituály tak neuvěřitelně zakořeněné v duších zúčastněných, aby je posléze mohl použít přímo proti nim v té nejdrsnější možné formě. Rázem zjišťujeme, že členové této velmi dobře se prezentující společnosti jsou v nitru duše stejní jako chudobní cestující třetí třídy havarovaného vlaku, o kterém se zmiňuje jedna z hrdinek - namačkaní v malém prostoru, snažící se zachránit si život jeden přes druhého. Je zde pouze pár hrdinů, kterým se více či méně podařilo zachránit si noblesu. Ten nejvýraznější z nich je pán domu Nobile, který v závěru filmu,

aby zabránil ostatním v tak potupném činu, jakým je jeho krvavá vražda, sám bere do rukou revolver a chystá se ukončit dobrovolně svůj život doufajíc, že tím společnost osvobodí. Jen další z řady rituálů. Tato společnost se za rituály schovává a je ochotna provádět oběti, stejně jako je bohům poskytovali pohani, tak aby mohla přežít. A skutečně, z konce filmu můžeme dostat takový pocit, který nenasvědčuje tomu, že by měla dojít buržoazní společnost brzkému konci. Zrovna, když se chystá provést jeden z dalších rituálů, tedy zúčastnit se katolické mše za jejich vysvobození, jsou v situaci lapeni opět. Z jejich uvěznění v rituálech společenských a sociálních se stali vězni rituálů církevních. Ovšem tato skutečnost jim dovolí v relativním bezpečí kostela přečkat krvavou revoluci odehrávající se před jeho branami. Tedy situace se opakuje tak, jak se opakovala v minulosti a jak se bude opakovat i nadále.

Prvek opakování je dalším nosným elementem příběhu. Situace se ve filmu opakují skoro dvacetkrát. Jedná se o provokativní a inovativní přístup, jak komentovat náš každodenní život v moderní společnosti. Lidé mají své neustálé rituály, které opakují každý týden, den, někdy i několikrát denně. Stejně tak to poukazuje na opakování se samotných lidských životů, které plynou v nekonečném kruhu. Přístup to byl tak nestandardní, že mu neporozuměl ani samotný hlavní kameraman filmu, který si vzal Buñuela stranou po první projekci a vyčínil mu za jeho "ohromnou chybu" ve střihu. O to je přístup k opakování silnější v konci filmu, když zjišťujeme při situaci v kostele, že nejenže mikrosituace se opakují, ale celý náš příběh - stejně jako životy našich hrdinů - se bude opakovat znovu a znovu. V tento moment celá bravurní myšlenka filmu graduje a graduje tím i kritika společnosti, církve a lidí samotných. Velmi úsměvné je vysvětlení Buñuela, které novinářům při projekci v Cannes vzkázal skrze svého syna Jeana Luise, že bez opakování by byl film moc krátký. Tak jako všechny Buñuelovy komentáře na své filmy i tento je třeba přijmout s úsměvem.

5.3 Technika

Buñuel již ve svých filmových kritikách ze 20. let jasně vyjádřil postoj k tvorbě filmu, který můžeme sledovat v celé jeho tvorbě: “Technika je pro film nezbytná, stejně jako pro každé umělecké dílo, o průmyslovém tovaru nemluvě. Nesmíme se však domnívat, že technická stránka rozhoduje o kvalitách filmu... ..Nutno si uvědomit, že divák nikdy neztrácí čas rozborem technických prostředků některého filmu. Nejčastěji požaduje, aby mu film poskytl emoce.”³¹ Technika je v jeho filmech tak velmi upozaděná, měla by absolutně sloužit dílu jako celku a nerušit diváka ve vnímání tématu. Nikdy ve svých filmech zbytečně nepoužíval efekty, či přetechnizované nebo překomponované záběry. Pokud použil výraznou jízdu nebo netradiční úhel kamery, bylo to vždy s jasným záměrem. To ovšem neznamená, že jeho filmy jsou technicky nekvalitní. Právě naopak. Technika naprosto přesně a silně podporuje příběh a celkový koncept a to se obzvláště týká kamery v *Andělu zkázy*. Musíme si uvědomit, že až na pár prostřihů se celý film odehrává v relativně malém prostoru salonu, který je záměrně zaplněn velmi nepohodlným počtem hrdinů - vězňů. Jejich konverzace, navazující jedna na druhou, tvoří ony konflikty, skrze které se projevuje celková myšlenka režiséra. Kameraman tak stál před vcelku jasným úkolem - použít kameru stylem, který by diváka vtáhl do salonu a umožnil mu se stát jakoby nepozorovaným účastníkem této krize vysoké společnosti. Nutno říci, že se tento záměr povedl bez výjimky. Kamera v dlouhých jízdách a nájezdech, průhledech a celcích plynule vypráví situaci těchto hrdinů. Velmi zapamatovatelné jsou švenky přes celý salon od strany ke straně, které jakoby simulují diváka, rozhlížejícího se po salonu, taky aby zjistil, jak se kondice postav a prostředí, ve kterém se vyskytují, zhoršuje.

Buñuel kladl velký důraz na střih jeho filmů, který ale díky jeho tvůrčímu postupu nikdy nezabral mnoho času. “Jen málokdo dokáže splnit své poslání v rytmickém

³¹ Buñuel, L. Velké pokání Victora Fleminga. Cahiers d'Art, č. 10, roč. 1927

a architektonickém soukolí filmu. V montáži, zlatém klíči k filmu, se všechny složky shromažďují, nabývají významu, spojují se.”³² Střih zde plní i velmi důležitou roli nástroje, který nafukuje čas a jakoby otevírá časoprostor. Naděje se tak v tak velké míře jako např. ve Zlatém Věku, kde se plynule mezi záběry skáče v řádech staletí, nicméně Buñuel zde cíleně v divákovi působí zmatek z hlediska zasazení příběhu v čase. Nevíme, jak dlouho zde naše společnost trosečníků pomyslně proplouvá. Přesné určení také není důležité. Jediné, jak to můžeme usuzovat, je z fyzického a psychického stavu hrdinů, které se postupně zhoršují. Motiv času se projevuje i skrze rekvizity hodin, na které se hrdinové v počátku neustále dívají, případně jejich tikot poslouchají - občas se tedy vypráví příběh ve vteřinách, občas ve dnech, týdnech či možná měsících.

Scénografie jde ruku v ruce s výše popsaným a zároveň si neodpouští ironii pro Buñuela tak drahou. Projevuje se to např. ve scéně s improvizovanou toaletou, která je za dveřmi skříňe s vyobrazením jednoho ze svatých, tvořena drahými čínskými vázami - symboly a chloubou této vysoké společnosti. Ve chvíli vykonání potřeby hrdinů tak můžeme pozorovat naprostou degradaci symbolu bohatství v pouhou nádobu, která dokáže udržet tělesné tekutiny, dále od perských koberců v salóne, které jsou přeměněny v obyčejné podložky pro spící buržoazii. To vše před zraky svatých, tedy církve či samotného boha. Stejná je situace s ozdobami salonu - středověkými zbraněmi. Majordomus je použije k účelu, kvůli kterému si je jistě majitel nikdy nepořídil i když pro tento účel slouží ze své podstaty. Použije je k sekání a ničení, když se snaží obnažit ve stěně trubku tak, aby mohl napojit žíznící osazenstvo salonu. Celková pompéznost prostředí je dokreslena rekvizitami svícňů, drahým porcelánem, nábytkem a celkovou dekorací interiéru. V tomto ohledu se nemohu zbavit dojmu, že autorův výrok o nepoužití symbolů nepadl na úrodnou půdu. Právě z těchto elementů se v postupu děje stávají

³² Buñuel, L. Frigo hrdina university Bustera Keatona. Cahiers d'Art, č. 10, roč. 1927

velmi silné symboly, které jsou následně postaveny do protikladu toho, co mají zastupovat.

Kostýmy hrají velmi podstatnou roli hlavně na začátku příběhu, odehrávajícího se ve dvacátých letech devatenáctého století. Musíme si uvědomit, že v této době ve Španělsku a jistě i v Mexiku mravy podléhaly velmi svázané římsko katolické morálce. Oděv je v první řadě další ze znaků vysoké společnosti a je součástí velmi důležitých rituálů, které tuto společnost definují. To se projevuje již v úvodu filmu, kdy společnost vstupuje dvakrát do domu a Nobile se vždy marně dožaduje u nepřítomného služebnictva o asistenci s odstrojením. V pozdějších fázích příběhu pak můžeme být svědky zcela nedůstojného chování některých zúčastněných, kteří se před zraky ostatních uvolňují sundáním motýlků, či nepohodlných fraků. Nobile se snaží nastalou situaci mírnit a být neustále pozorným hostitelem tak, aby jeho čest a pověst v těchto vysokých kruzích neutrpěly. Omlouvá zúčastněné a snaží se eliminovat jejich stud tím, že je v odstrojení následuje. Stává se tak obětí své vlastní reputace. V pozdějších scénách pak můžeme být svědky trhání obleků a jejich celkovou degradaci, tak jak se z trosečníků stávají spíše zvířata.

Hudba byla pro Buñuela vždy velmi specifickým komponentem filmového díla. Svě filmy zásadně nepodkresloval hudbou. Pokud ano, bylo to zcela podle zásady jeho techniky tak, jak ji popisují níže. Sám svůj vztah k hudbě ve filmu komentoval dost jasně: “Kdo příliš spoléhá na hudbu, nakonec zradí obraz.”³³ a “Jak působivé je ticho! Neučinil jsem o hudbě žádný objev, ale instinktivně ji považuji za parazitní složku, která slouží hlavně tomu, aby uplatnila scény, které jsou jinak filmově nezajímavé.”³⁴ Jde o přístup vcelku logický, uvědomíme-li si fakt, že Buñuel postupem svého života ztrácel sluch. Lze jen těžko pracovat se smyslem, který nedokážete plně ovládat. Z tohoto také může

³³ Le Monde, 16. prosince 1959

³⁴ Cahiers du Cinéma, červen 1954

částečně pramenit Buñuelovo až zlomyslné zaujetí slepci - je dlouho prověřený fakt, že slepci hluché nesnáší a naopak. Nicméně hudba v Andělu zkázy má krátkou, ale nezanedbatelnou roli. Právě při hře Paradisiho skladby se hosté uzavřou v salonu a také hudbou jsou z něho vysvobozeni. Jde tedy o hudbu, která reálně zazní, ne pouze o podkres o kterém Buñuel ve svých komentářích mluví. Film také rámcuje křesťanská modlitební skladba Te Deum, jež zazní v úvodu a při konečném lapení v kostele.

Z relativní povrchové racionálnosti celé situace se Buñuelovi podaří utéci do říše, která je mu tak drahá a vlastní - do říše snů a podvědomí. Stává se tak pozvolna. První vlašťovkou, oznamující příchod něčeho surreálního, je verbální popis obrazů, které se zjevují dámám při jejich osamocené pouti na toaletu. Právě toto místo, kromě místa za závěsem, které využívají dva milenci, je totiž jediným místem, kde jsou trosečníci v průběhu dnů, týdnů, možná měsíců jejich nedobrovolného uvěznění, opravdu sami. Je možné, že proto se zde jejich fantazie a podvědomí dere na povrch. Tyto situace poté dostávají vizuální podobu v průběhu nocí, kdy je každý osamocen ve svém vlastním spánku. Tyto obrazy tak dávají nahlédnout do těch nejniternějších strachů, vzpomínek a myšlenek strádáním již velmi degradovaných mozků hrdinů. Jsou to obrazy, které nemají přímou spojitost s příběhem a mohou být, stejně jako scény v Andaluském psovi, výsledkem jakéhosi Buñuelova automatického psaní, ovšem velmi precizně zakomponovaného do jinak velmi klasické struktury celého filmu.

6. Nenápadný půvab buržoazie

V tomto filmu dochází k syntéze většiny motivů, které můžeme v Buňuelově dosavadní tvorbě rozpoznat. Hlavní linka je velmi podobná jako u dvou zmiňovaných. Jde o touhu určité skupiny lidí - příslušníků francouzské buržoazie - učinit akt, který se jim ale neustále vzdaluje, v tomto případě spolu nerušeně povečeřet. Jiří Cieslar ve srovnání s Andělem zkázy dokonce píše o hlavním motivu filmu jako o "andělu interrupce"³⁵. Jsme svědky několika opakovaných pokusů, které pokaždé přeruší jiná situace. Motiv šílené lásky dvou hostitelů, kteří se raději oddávají sexuálnímu aktu, než aby se starali o své hosty, motiv vojáků - příslušníků militaristické frakce, kteří přijedou na cvičení, nebo kněze, který pověsí talár na věšák, aby se stal zahradníkem a vykonával tak opravdu prospěšnou práci pro své věřící. Najdeme tu tedy motiv neustále oddalovaného touženého aktu a také motiv opakování, ale i předzvěst tématu jeho posledního filmu, tedy terorismu, ve formě mladé revolucionářky, která usiluje o život postavy ambasadora. Podobně jako buržoazie v Andělu zkázy, i zde si členové skupiny až křečovitě snaží zachovat noblesu i přes zjevnou dezorientovanost v nastalých situacích.

Film je velmi zásadní z hlediska posunu tvůrčí polohy jeho režiséra. Jestliže ve svých předchozích filmech nemilosrdně a nenávistně útočil na instituce naší civilizace a snažil se bořit zažitě morální hodnoty, zde se již přesouvá do polohy komentátora. Své názory sděluje skrze humor, který byl vždy nedílnou součástí Buňuelovy tvorby a řekl bych, že i režiséra jako takového. Jedná se o satirický humor, který zcela přímě zesměšňuje hrdiny jeho filmu a instituce a vrstvy společnosti, které představují. Dává divákovi ve své lehkosti a hravosti skoro zapomenout na to, že se jedná pravděpodobně o vrahy, pašeráky drog a překupníky zbraní, kteří svou pravou tvář skrývají pod fazónou buržoazní vrstvy.

³⁵ CIESLAR, J. Luis Buñuel. Praha : ČS Filmový ústav, 1987. str. 78

Pokud jsem u Anděla zkázy mluvil o naprosté nezvyklosti přímočarosti a jednoduchosti struktury tohoto filmu, u Nenápadného půvabu buržoazie platí naprostý opak. Nenajdeme zde takovou volnost v přístupu k časoprostorovosti jako u jiných filmů, nicméně díky použití snových pasáží skladba filmu nabírá velmi chaotický a nesourodý směr. Prakticky neustále se pohybujeme ve sféře snů, v některých případech dokonce do sebe vnořených snů, což je situace, která diváka záměrně mate a nutí ho přemýšlet nad tím, co je vlastně realita. Myslím, že za reálnou Buñuel považoval do jisté míry každou scénu, proto také zvolil takový přístup. V těchto snových momentech divák vidí, podobně jako v Andělu zkázy, čeho se představitelé ve svém nitru bojí - proniká sem strach a úzkost ze smrti a násilí nebo čehokoliv, co by mohlo jen minimálně ohrozit jejich velmi pohodlné životy.

Různorodé motivy jednotlivých setkání jsou rámcované scénami, kdy skupina kráčí po silnici se zcela otevřeným horizontem, který nenasvědčuje tomu, že tato silnice někam ve skutečnosti vede. Tato chůze "je pohybem jen zdánlivě, je ale hybným strnutím... ..metaforicky znázorňuje zdání cestovatelů honících se od jednoho setkání k dalšímu, aniž by někoho doopravdy potkali."³⁶ Je tak jakousi cestou odnikud nikam vyjadřující prázdnotu životů Buñuelových hrdinů. "Jejich cesta se v podstatě neliší od očarovaného uzavřeného prostoru, z něhož se marně snažili vykročit protagonisté Anděla zkázy."³⁷ Nenápadný půvab buržoazie je především satiricky laděná studie o lidské povrchnosti a zanevření na jakékoliv hlubší, vnitřní morální hodnoty.

³⁶ CIESLAR, J. Luis Buñuel. Praha : ČS Filmový ústav, 1987. str. 80

³⁷ tamtéž

II. Praktická část

V této části diplomové práce slovně popisuji inspirační zdroje, motivaci příběhu a celkovou scénografickou a částečnou kostýmní koncepci mého řešení Anděla zkázy. Vysvětluji důvody výběru právě tohoto filmu a zmiňuji stručně postup procesu včetně slepých uliček, do kterých jsem se v průběhu své tvorby dostal a popisuji, proč jsem z nich nenalezl cestu dále.

1. Scénografická a dramaturgická koncepce divadelního představení

1.1 Výběr filmu

Anděla zkázy jsem jako předlohu pro svůj magisterský projekt zvolil mezi ostatními výbornými filmy jako Viridiana nebo Nenápadný půvab buržoazie z důvodu jeho zdánlivé prostorové limitovanosti. Celý film se odehrává z velké části pouze v jedné uzavřené místnosti. Tato limitovanost se projevuje i v časovém ohledu. Buñuel často ve svých filmech uplatňoval velkou svobodu v časoprostorovosti svých děl. Toto je nejvíce patrné v jednom z jeho zlomových filmů, ve Zlatém věku. Objevuje se to nicméně v mnoho dalších filmech, jako je Šimon na poušti, který končí obrazem, v němž se ze Šimona Stylity stává New Yorkský bohém a intelektuál na disco večírku. Dábel, který tuto časoprostorovost ovládá, na sebe bere různé podoby, které se nijak neváží k danému prostorovému nebo časovému zakotvení. Pro zpracování na jevišti se mi daleko lépe využitelná zdála tato zdánlivá limitovanost Anděla zkázy. Přistoupil jsem k ní jako k výzvě, která se ale velmi brzy ukázala jako neuvěřitelně výhodná a pro práci na jevišti i jako nesmírně efektivní. Z prostoru jediné místnosti - salonu - tak mohu pomocí divadelních triků a přeměn v rámci dramatických situací otevírat celé světy v myslích hrdinů. Ukázalo se jako daleko zajímavější a svobodnější si tyto situace a kontexty do tak komorního a intimního díla vkládat, než být částečně limitován tím, co konkrétně již autor ve filmu vyobrazil jako v případě Nenápadného půvabu Buržoazie. U jiného díla, které jsem zvažoval pro svou práci, Viridiane, jsem cítil, že genialita Buñuelova vteřinového obrazu, při kterém je znovuzrozena Kristova poslední večeře, by se dala interpretovat odlišně jen s velkými obtížemi.

1.2 Počáteční koncepce a inspirace

Přes to, že film se na první pohled zdá velmi komorní a až banální, při své práci jsem neustále narážel na složitost myšlení jeho autora, které je dle mého názoru běžným

lidem v tomto století mnohem více vzdálené. Zároveň se projevovala nedramatičnost filmového příběhu, který ve své původní verzi není příliš vhodný k adaptaci na divadelní jeviště. V průběhu práce jsem se tak několikrát ve svém konceptu dostal do slepé uličky, ze které jsem v dané konstelaci nenašel východisko.

Zcela úvodní inspirací pro řešení atmosféry celého prostoru pro mne byly bulharské pomníky ze sovětského éry padesátých a šedesátých let. Svou atmosférou mne připomínají hrobky starých režimů, ač žádné fyzické ostatky neskrývají. Salon vnímám jako jakousi hrobku buržoazie, kde se živí, ovšem z určitého hlediska dávno mrtví, členové této hluboko zakořeněné vrstvy scházejí, aby společně hodovali a bavili se. Chtěl jsem tedy docílit efektu, kdy se z krásného buržoazního salonu dramatickým procesem stane ponurá a chladná hrobka, v níž jsou zaživa pohřbeni. Sovětské pomníky z této doby a lokality jsou nesmírně zajímavou formou zhmotnění zcela utopistických a brutálních idejí. Spolu s procesem, jež na nich vykonal čas, tak tvoří nesmírně vzrušující a neklidné prostředí.

Zároveň mě neuvěřitelně lákalo vytvořit okamžiky hysterie z uvěznění v prostoru, který ve skutečnosti není absolutně ničím fyzickým limitován. Toto řešení by zajisté bylo díky využití dvou absolutních protikladů ryze surrealistické. Černý, nekonečný prostor, který by obsahoval skupinu trosečníků, jež by byli uvězněni svým vlastním konformismem.

V počátcích práce jsem tak zkoumal způsoby toho, jak nefyzicky vymezit prostor, ovšem s prostředky, které jsou co nejméně technické nebo technologické. Skrze skici jsem se dopracoval formy, která byla tvořena obří stylizovanou kupolí. Šlo o objekt, který přes šíři celého prázdného jeviště visel v provazišti nad scénickým prostorem a částečně tím tedy vymezoval prostor, kde se herci pohybují. Následně jsem zkoumal možnosti, které mi tento objekt dává vzhledem k dramatickým situacím, obzvláště k situacím snů, které jsou jedny z nejsvobodnějších a nejurčujících. Přístupoval jsem k tvorbě s vědomím,

že masa kupole mi znemožní složitější využití tahů, znepríjemní svícení a pravděpodobně mě odsoudí hrát s neměnitelným prostorem, který se bude muset měnit ne fyzicky, ale ve významu. Herci by se tedy pohybovali v prostoru ničím neohraničeným a mohli by ze scény odejít naprosto libovolným směrem, což by jistě mělo za následek necelistvost a rozptýlenost motivace a herecké energie. Cítil jsem tedy, že je třeba hereckou a dramatickou energii směřovat jedním směrem - k východu, který hraje v celém příběhu zcela zásadní roli. Zde jsem narazil na problém - jak vytvořit východ, když není kudy, kam (a skrze co) odcházet. Tato úvaha mě vrátila zpět k původnímu zpracování filmu. Dle mého názoru je totiž nutné, mít v podobné situaci symbol východu - např. dveře, které jsou v našem případě dokořán otevřené. Zajímavější varianta by mohla nastat použitím pouhých zárubní s panty, kde by mohly být dveře, ale vzhledem k okolnostem ani nejsou potřeba.

Tím, že bych nevytvořil žádnou fyzickou bariéru bych ochudil svou výrazovou zásobu o motiv, který je dle mého názoru v celém příběhu jeden z nejsilnějších. Bariéra totiž dělí dva prostory, uvnitř a vně, kde jsem a kde bych chtěl být. Jejich určení je v tomto případě subjektivní. Tyto prostory a vztahy mezi nimi jsou totiž pro dramatickост děje zcela zásadní. Představte si, jak by vypadal Anděl zkázy, kdyby hrdinové necítili tak silnou touhu po tom ocitnout se v tom druhém prostoru, kdyby mezi oběma prostory nefungoval tak silný protikladný vztah.

Z výše zmíněných důvodů jsem se rozhodl tento koncept opustit a jít cestou, která se sice může na první pohled zdát konvenčnější, ovšem pro mne je daleko více opodstatněná a ve svém výsledku i lépe využitelná na jevišti.

1.3 Motivace děje

Buñuel ve svém filmu nijak nevysvětluje, jakým způsobem a z jakého důvodu se skupina boháčů ocitá uvězněna v salonu. Jestli měl autor pro toto nějaký důvod, nepovažoval za nutné ho jakkoliv sdělit. Tento námět je pro něj tedy důležitý z pohledu jeho důsledků, ne příčin. Šlo mu o průběh situace a o to, ukázat skrze chování skupiny i individuů, jaké na ně budou mít tyto okolnosti vliv. Šlo o to je doslova zkoumat jako v teráriu - podobně jako autor zkoumal za studií u entomologa Bolívara chování hmyzu a vystavovat je konfliktním situacím. Skrze ně poté ukázat celkový úpadek společnosti.

Jakkoliv jsem se ve své práci snažil tento fakt akceptovat, vždy mě v určité fázi práce dovedl zpět k této základní otázce. Otázka, jak ukázat moment, kdy je skupina uvězněna a moment osvobození, pokud nechcete opakovat vcelku nesmyslnou a banální situaci z filmu, je velmi složitá. Jak již jsem popsal výše, příběh filmu je velmi nedramatický a v průběhu práce jsem o něm dlouze uvažoval a v určitých případech ho razantně upravoval.

Musel jsem tedy velmi silně vzdorovat své racionální logické mysli a soustředit se na pocity, které jsou hlouběji. Ač to je proces velmi náročný a zrádný, domnívám se, že je vzhledem k povaze předlohy správný. Na otázku proč jsou postavy uzavřeny v prostoru a co je tam drží, může existovat mnoho odpovědí, které jsou ovšem velmi subjektivní a i já zodpovězení této otázky rád přenechám divákovi na základě jeho životních zkušeností a názorů.

Hybatelem děje se pro mne stává postava hostitele Nóbileho. Stejně jako ve filmu celý večírek zosnoval a všechny zúčastněné pozval, v mém případě tak ale neučinil pro pobavení jich, ovšem spíše pro pobavení své osoby na jejich úkor. Tento fakt mi umožní rozehrát sled bizarních situací, do kterých Nóbile své hosty uvrhne. Může to tedy být on, kdo přesvědčí ostatní o tom, že jsou v salonu uzavřeni a celá situace se tak může odehrát skrze jeho postavu. Udělat to může čistě proto, aby se hostitel mohl bavit situacemi, které

budou následovat. Celý žert by ovšem v průběhu děje a skrze hysterii ve skupině záhy dolehl i na Nóbileho, který pod tíhou situace uvěří domněnce, že z místnosti opravdu odejít nelze.

1.4 Koncepce scénografie a prostor salonu

Při formování prostoru ve vztahu s dramatickými situacemi jsem se v průběhu tvorby částečně vrátil k původní ideji prostoru bez fyzických hranic. Varianta, kterou jsem zvolil, je jakýmsi kompromisem mezi oběma přístupy. Použitím tónovaných polopropustných zrcadel, které tvoří pomyslné stěny salonu a tím i bariéru mezi světy, jsem docílil efektu prostoru, který je fyzicky vymezen vůči jinému, má ovšem kvality, které mu umožní s daným prostorem navzájem navázat vztah a komunikovat s ním, popřípadě s ním vizuálně splynout v jeden celek.

Použití zrcadel dává smysl hned v několika ohledech. Ten nejzákladnější spočívá v přístupu buržoazie k tělesné kráse. I ve filmu sebe sama postavy neustále prohlížejí a upravují se ve snaze navrátit se k hodnotám buržoazie - ke kráse a nobilese. Tento fakt dává vzniknout několika situacím, kdy se hosté navzájem napadají při česání, holení atp. Zrcadlový povrch je bohatým ze své podstaty stejně vlastní jako zlato.

Ve filmu dochází k častému opakování situací, což je prvek který jsem popisoval výše. Zrcadlením dvou odrazů dochází k pomyslnému zobrazení děje ve třech různých úhlech, které ale neustále zobrazují tu samou situaci. Jde o jakousi podobnost s opakováním, tak jak Buñuel při těchto situacích měnil úhel kamery, ovšem děj zachovával naprosto nezměněný.

Použitím povrchu, který má schopnost odrážet realitu, na dvou stěnách s optickým kontaktem zároveň dochází k tvorbě iluze nekonečného prostoru. Tento fakt mi ve vztahu k nastalé situaci a příběhu filmu přijde naprosto protikladný a tvoří zábavný konflikt. Jedná se o bizarní obraz skupiny lidí lapených v nekonečnu. Efekt jsem nicméně nechtěl

použít prvoplánově tak aby rušil po celou dobu děje. Proto je z čistě zrcadlového polopropustného povrchu tvořena jen dominantní stěna natočená směrem k divákům. Boční stěna je tvořena plexisklem, které je ošetřeno tónovací folií, tak aby nebylo v divadelním prostředí bez užití zvláštního svícení průhledné, ale za určitých podmínek zároveň matně odráželo obraz před ním. Úhel je nastaven tak, aby zároveň primárně neodrážel diváky v jevišti, protože pro tento efekt nemám v mé koncepci opodstatnění.

Tou nejdůležitější vlastností polopropustných zrcadel v mé scéně ale není zrcadlení reality. Použitím chytrého svícení s nimi otevírám jiné dimenze, které se nacházejí za bariérou salonu. Technicky se jedná o jednoduchý trik, který byl v divadle použit nesčetněkrát. V geografii mé scény, kde zrcadlo tvoří půdorys písmene V, jehož dva cípy směřují od třetiny točny až po polovinu forbíny, slouží zrcadlová stěna jako jakási opona, která určuje, zda uvidíme do prostoru za bariérou, či nikoliv. Toto ovládnutí prostoru z technického hlediska velmi osvobozuje to, co je třeba připravit na scéně za zrcadly a během několika málo okamžiků tak mohu veškeré scény měnit bez toho, aby si změn divák jakkoliv všiml.

Jedná se tedy v základu o dva prostory - prostor salonu a prostor za bariérou, což je místo, kde se mohou osvobozovat, či zhmotňovat myšlenky, sny a strachy boháčů v salonu. Může to být prostor zcela civilní, ve chvíli, kdy služebnictvo připravuje večeři, nebo prostor podvědomí, když hrdinové sní.

Třetí stěna salonu je pomyslná. Z původního plánu uzavřít herce do dokonalé krychle jsem upustil z čistě akustických ohledů, neboť se domnívám, že nutnost užití elektronického ozvučení v prostoru salonu by hereckému projevu uškodilo, na rozdíl od prostoru za bariérou, kde se odehrávají hlavně nonverbální obrazy.

Chtěl jsem zároveň svět boháčů fyzicky propojit s diváky a ukázat jistý průsečík s našimi světy, proto zrcadlové stěny salonu zasahují až do barokního hlediště Stavovského divadla jako jakýsi klín vetknutý mezi oběma dimenzemi.

Právě v místě setkání obou ubíhajících zrcadlových ploch je místo, kam se soustředí energie všech v salonu - k lítacím dveřím, které oddělují oba světy. Pro trosečníky také pomyslně dělí život a smrt. Jelikož nikdo ze zúčastněných v průběhu děje neprojeví prakticky žádnou iniciativu a nepokusí se prostor opustit, ze dveří se v průběhu děje, poté co služebnictvo odejde a majordomus je již také lapen v prostoru, stává jakýsi pomník - vytoužený objekt, který ovšem nemohou použít. Uvědomuji si, že vložením dveří do ostrého úhlu mezi oběma stěnami jsem znemožnil jakémukoliv užití této velmi dramatické pozice ve scéně, ale domnívám se, že to je správná lokalita pro směřování herecké energie. Obětoval jsem tedy určité kvality prostoru za jiné, pro mě přednější.

Ke zhmotnění zrcadlových stěn, které mohou být pro diváka těžko dekódovatelné a opticky rušivé, jsem použil jednoduché malované lišty - štáby, které tvoří optické opěrné body na klamavé zrcadlové stěně. Zároveň svými odrazy umocňují efekt nekonečného prostoru a v neposlední řadě dávají celému prostoru konkrétnější podobu klasického salonu.

Dalším ze scénografických problémů, které scénář má, je neustálá přítomnost herců na jevišti. Je třeba brát ohled na viditelnost obrazů v pozadí, pokud je na forbíně natlačeno více než deset postav. Rozhodl jsem se pro řešení tohoto problému použít přední dva stoly orchestřiště, které jsou v pozici 75 cm pod úrovní jeviště tak, aby byl stále stojící herec velmi dobře vidět. Zároveň by ale v pozici sedu či lehu v nočních a snových scénách mohl prakticky zmizet divákovi z očí tak, aby byla pozornost směřovaná na důležité elementy obrazu. Tento prostor jsem zpracoval jako velké polstrované gauče, kde z počátku večírku mohou všechny postavy najít pohodlí a diváci je mají takřka na dosah. S postupem děje se z nich ovšem stávají vizuálně spíše polstrované cely pro duševně choré. Jedná se o přeměnu hlavně v úrovni hereckého využití prostoru, ne scénograficko-vizuální.

Dalším dominantním objektem prostoru je lustr zavěšený v prostoru hlediště nad forbínou. Jedná se o stylizovaný objekt křišťálového lustru, který na první pohled svou předlohu vcelku jasně připomíná. Je ovšem tvořen z ledu, zavěšeného na síťové konstrukci. V průběhu celého představení by tak na herce stále silněji kapala voda z tajícího lustru a umocňovala tak pocit šílenství postav. Inspirací a důvodů pro využití tohoto principu je hned několik. Cítím, že objekt ledové labutě, na které se v původním filmu servíroval kaviár, je naprostým symbolem zhýralé pompézní společnosti, která neváhá investovat do takto nákladného objektu s tak krátkou trvanlivostí. Zároveň je jakýmsi odkazem na způsoby středověkého mučení, kdy se využívalo kapající vody na hlavy odsouzených a postupně tak způsobovalo šílenství. Voda tající z lustru se také dá velmi efektivně použít v situaci, kdy se postavy zvyklé pít jen to nejlepší šampaňské, ocitají zcela na pokraji vyčerpání. Strádající v jakémkoliv ohledu, tedy i z pohledu uspokojení základních fyzických potřeb, chytají jednotlivé kapky tak, aby svlažily svá suchá hrdla. Dokážu tak zábavně zinscenovat situaci z filmu, kdy několik postav projeví ojedinělou iniciativu a pomocí středověkých zbraní obnaží instalatérské vedení ve zdech tak, aby se napojily.

Jedním z hlavních symbolů, které ve své koncepci využívám, je objekt bankovek, které na počátku inscenace vyjadřují materiální bohatství postav, obzvláště hostitele Nóbileho. Ten své bohatství dává velmi brutálně najevo, když odkryje stůl, u kterého zúčastnění hodují a odhalí tím, že se jedná o jakousi průhlednou vanu naplněnou bankovkami. Může tak dojít k zcela surreálným momentům, kdy hostitel zcela propadne své lásce k penězům a začne v nich před zraky svých hostů doslova plavat. Postupem dramatického děje je ale jasné, že peníze zcela ztrácí svou moc, která existuje pouze v materiálním konformním světě a odhalují tak naprostou duševní chudobu postav a jejich společnosti. Tento pocit graduje v momentu smrti Russela, jednoho z hostů, který je raději zahrabán do vany plné bankovek tak, aby jeho tělo nepobuřovalo

a nezpůsobovalo paniku. Podobný moment naprosté změny užití předmětů - symbolů vysoké společnosti, se vyskytuje ve filmu ve výše zmíněné scéně, kdy jsou ze stěn sundané bojové relikvie a použité pro obnažení trubek, nebo v případě drahých váz užitých jako toalety.

Bankovek by také dámy mohly užít místo toaletního papíru, když se skrze jednu ze stěn odebírají vykonat potřebu. Pro postavy zde peníze již nemají smysl a užití. Jedná se o jeden z důvodů, proč se jejich jinak silný úchop reality zcela uvolňuje a prohlubuje jejich ztracení. Vchod na toaletu je tvořen skrytými dveřmi, kterými mnoho klasických salónů disponuje. Jakékoliv další ilustraci tohoto aktu jsem se vyvaroval. Vodítko pro diváka může být stále se opakující frekvence odcházejících dam s bankovkami v ruce. Rád bych pravý důvod tohoto aktu prozradil až v pozdější fázi děje a nechal diváky klást si další otázku, která je ovšem v kontextu celého děje vcelku nepodstatná.

Chtěl jsem zamezit zbytečnému odcházení postav ze scény, tak jak je to vyobrazeno v situacích se třemi skříněmi v původním filmu. Dveře do skříní původně vyobrazují toaletu, prostor kam je uklizeno tělo Russela a skříň, kde se schází milenecký pár. Herci v mé koncepci opouštějí scénu salonu jen ve výjimečných případech, které jsou ve spojitosti s tím, co se děje za bariérou. Jediné viditelné dveře jsou tak ty, které vedou z prostoru salonu ven - za svobodou.

Podlaha scény je tvořena kobercem s vyšším vlasem tak, aby pomáhal dotvořit dojem luxusního salonu a zároveň tlumil zvukové efekty, obzvláště zvuk kapání vody z lustru, který by mohl být rušivý a zároveň eliminuje problém s kluzkou podlahou po rozprostření vody chůzí. Světle šedá barva koberce zároveň pomáhá odrážet a rozptýlit světlo v salonu, což v odraze zrcadel pomáhá částečně smazat pruhled za ně a celkově zesiluje odraz.

1.5 Prostor za bariérou

Jak již jsem řekl, možnost ukázat prostor za bariérou jen v určitých momentech dává scénografovi ohromnou svobodu. Díky přesnému určení prostoru salonu, který je takřka neměnný, jsem se rozhodl nepoužít v prostoru za zrcadly jednotný styl, který by mě zpětně této svobody částečně zbavil. Obrazy, které v něm tedy tvořím, jsou takřka solitérní a nemusejí mít vizuální sjednocení, či jakoukoliv fyzickou návaznost na prostor salonu. Jde o prostor, kde se zhmotňují myšlenky, podvědomé strachy a představy postav. Podvědomí každého člověka je různé a tak jsem k řešení také přistupoval. Zároveň jsem nastalé situace řešil tak, aby v různých ohledech kolidovaly s tím, co se děje v salonu a tvořily tak silné protiklady a konflikty, na kterých je surrealistická filosofie postavena.

Některé ze situací se odehrávají na vozech, které jsou 125 cm vysoké tak, aby byla zajištěna pohodlná viditelnost všech diváků v sále přes reagující postavy v salonu. Tyto vozy také zajistí pohodlnou přeměnu scén mimo pohled diváků. Velká část přeměn je uskutečněna použitím provaziště. Díky možnosti zamezit průhledu skrze zrcadlovou stěnu ovšem pohyb těchto částí dekorace není viditelný a ty se zhmotňují až v tu pravou dobu s návazností na dramatický děj. Tvoří tak pocit toho, že jednotlivé obrazy jsou za zrcadlem neustále, záleží pouze na výběru postavy, skrze jejíž vědomí či podvědomí se za bariéru díváme. Dramatický čas není přerušován přestavbami a nedochází k přiznání a odkrytí divadelních technologií.

1.6 Společnost, postavy a nastínění kostýmní koncepce

Pojem buržoazie je v dnešní době třeba zkonkretizovat. Buñuel měl jasnou představu příslušnosti jeho postav k vysoké společnosti, která může být přirovnána k londýnské či pařížské smetánce. I přes to, že byl film natočen na začátku šedesátých

let v Mexiku, autor se ho rozhodl zasadit do dvacátých či třicátých let. Zároveň do prostředí, které na první pohled zcela mexicky nepůsobí. Učinil tak pravděpodobně z důvodu toho, že v druhé polovině dvacátého století se hodnoty a kvalita života běžné vrstvy společnosti začaly velmi razantně přibližovat té buržoazní. Pro maximální efekt vše tedy zasadil do doby, kdy byly rozdíly mnohem propastnější. Tyto rozdíly mezi třídami se dále zmenšovaly ke konci dvacátého století a děje se tak i nyní.

Domnívám se, že pokud podobným scénářem chcete vypovídat k aktuální situaci, obzvláště v České republice, je třeba si položit otázku, o kom se tento příběh vypráví. Mělo by jistě smysl hru také zasadit do třicátých let dvacátého století, což je poslední etapa české historie, kdy se dá mluvit o existenci vysoké společnosti, o jaké Buñuel hovoří. Průběh druhé světové války a nástup komunismu kontinuitu této vrstvy přerušily a prakticky ji eliminovali. Jedná se tedy o společnost, která je našemu chápání velmi vzdálena. V průběhu divokých devadesátých let došlo k nástupu lidí, kteří rychle a lehko zbohatli a takřka nahradili tuto vrstvu smetánky. Stalo se tak ale bez kontinuity předchozích generací. Tato skupina zbohatlíků tak velmi často postrádá noblesu, vkus a dobré chování. Jde o problém, se kterým se česká společnost potýká dodnes a pravděpodobně bude několik generací trvat, než se tato kontinuita znovu vytvoří.

Myslím si, že je potřeba o tomto problému hovořit a proto jsem se rozhodl jako předobraz mých postav užít právě tuto skupinu lidí. Nedostatek vkusu bych rád do mé koncepce promítl skrze kostýmy jednotlivých postav. Jedná se tedy o vcelku divoké kombinace barev a materiálů, střihů devadesátých let s užitím doplňků vlastním právě spíše společnosti třicátých let.

Hostitel Nóbile je divoký excentrický, až psychopatický extrovert, který až kýčovitě dává své bohatství na odiv. Spolu se svou ženou pořádají drogové party a holdují alkoholu, což se projevuje i navenek.

Velký úkol pro mne bylo vyřešit situace kolem domácích mazlíčků této excentrické společnosti, tedy tří ovcí a medvěda, kteří hrají velkou roli v celém příběhu. Buñuel jejich význam nijak neosvětlil a filmoví kritici jim přiřazovaly výklady naprosto nepatřičné. Myslím, že šlo o další z řady komických skečů, které hostitelé pro své hosty připravili. Jedná se o prvek, ke kterému se na jevišti musí přistupovat skrze divadelní principy, jinak nebude fungovat. Ve spojitosti s divokou porevoluční společností devadesátých let by se s představou Ivana Jonáka, gangstera jež choval jako domácího mazlíčka medvěda Míšu, dalo uvažovat o podobném naprosto jednoduchém řešení celého problému. Rozhodl jsem se ale tento element využít k podpoře postavy excentrického Nóbileho, který objedná kulturistickou šou pro pobavení svých hostů. Tyto kulturisty, kteří jsou zároveň liliputáni, jež Buñuel tak rád ve svých filmech používal, Nóbile donutí obléci si prosté plyšové obleky ovcí pro své pobavení a jejich zesměšnění. Podobný princip bych použil pro postavu medvěda, kterého by Nóbile za láhev vína a hrst bankovek rekrutoval z řad publika. Nejedná se tedy o zvířata, nebo domácí mazlíčky, ale o lidi, kteří se nechají za peníze koupit a donutit k absolvování zcela ponižující činnosti. Celé řešení zároveň dostává nový impuls, když se společenstvo salonu rozhodne ovce zabít aby utišili svůj hlad.

Mimo dva hostitele, Valkýru, která postavy osvobodí a charakter doktora, který se jako jediný snaží situaci kontrolovat, je zbytek postav charakterově málo rozvinut a jsou vcelku zaměnitelné. Jedná se o jakýsi chór, skrze jehož jednání se děj filmu posouvá. Nevnímám, že by jakákoliv ze zbylých postav vizuálně vyčnívala nad ostatní.

1.7 Dramatické situace

Při tvorbě dramatických situací jsem vycházel ze scén, které divák nalezne ve filmu. V určitých momentech jsem je ilustroval divadelním způsobem, často tak, aby jejich průběh fungoval protikladně k tomu, co se děje na scéně před těmito situacemi, nebo

k tomu, co se děje v prostoru druhé strany bariéry. Často jsem použil základní motiv z filmu k tomu, abych domyslel, jak situace mohla pokračovat, nebo jak mohla probíhat odlišně se stejným výsledkem, tak abych její průběh mohl lépe použít v rámci mého konceptu.

K řešení některých situací jsem přistupoval skrze Buñuelův rukopis a některé ze situací tak jsou inspirované režisérovy dalšími filmy. Vždy jsem se snažil, aby byly situace v nějakém směru humorné, i když se jedná o humor drsný a velmi ironický, nicméně film je určitou formou vtipný.

První velkou situací, při které se otevírá prostor za bariérou, je scéna s pošťákem běžícím od otevřených dveří zadního jeviště. Ty jsou nasvícené silným kontra světlem, tak aby divák vnímal siluetu běžící postavy. V této scéně je velmi důležitý moment přeběhnutí velké vzdálenosti cca 25 metrů scény. Atmosféra musí být velmi naléhavá. Pošťák doručí skrze bariéru dopis pro pana Russela. Ten po jeho přečtení okamžitě upadá do koma. Divák se může pouze domnívat, co je v dopise napsáno. Záměrně zde pracuji s jeho podvědomím, zkušenostmi a obavami. V dopise může být napsáno prostě to, čeho se každý divák bojí nejvíce.

V určitých momentech dochází k jakémusi zmrazení času prostoru salonu, tak aby byla soustředěna pozornost na prostor za bariérou. K tomu dochází například v situaci, kdy služebnictvo chystá občerstvení pro hosty a domlouvá se zároveň na odchodu z domu. Celá situace je řešena plošným nasvícením prostoru za bariérou, tak aby služebnictvo, kromě majordoma, který prochází vstupem do salonu a chystá jídlo na stůl, působilo jako stínohra.

K silnému konfliktu mezi oběma prostory dochází ve chvíli, kdy již osazenstvo salonu hladoví a žízní. V tento moment se doslova otevírá rudá opona prostoru za bariérou a dává postavám zhlédnout drásavé představení, při kterém jejich služebnictvo, usazeno u dlouhého stolu pokrytého bělostným ubrusem a za svitu svící, hoduje na

večeři určené pro hosty. Celé představení trvá dobu, při níž dochází ke směsi různých emocí mezi vězni v salonu. V průběhu této situace, se z bílého ubrusu stává doslova utěrka pod rukama sluhů, kteří na něj rozlévají víno, omastek, odhazují kosti z masa aj. Po skončení hodování, se služebnictvo ukloní, opona se zavírá a světlo zhasíná.

Moment sebevraždy dvou milenců, kteří opustí prostor záměrně skrze tajné dveře, ne skrze hlavní východ, který musí zůstat bez užitku až do konce představení, je dalším silným obrazem. Jedná se o chvíli, kdy dva lidé nacházejí díky lásce východisko z krajní situace. Podobný motiv jako v dalších Buñuelových filmech, motiv šílené lásky, která v tomto světě nemůže dojít naplnění. Celá scéna za bariérou musí působit romanticky, až pateticky, abych toto záměrné přestřelení mohl poté použít k tvrdému úderu na morální hodnoty postav v salonu. V momentu, kdy v záři slunce dva milenci přepadají přes okraj scény v pozadí, dopadají na běloskvoucí koberec salonu dvě poloviny syrového prasete. Duše, mysl a podvědomí jsou již pryč. Zůstaly jen tělesné schránky. Tento konflikt umožní vzniknout dalším dramatickým situacím.

Postavy se chovají jako zvířata, jen některé z nich se snaží zachovat si důstojnost. Tato situace končí ve chvíli, kdy je jejich nutnost napít se silnější než jakýkoliv zákon slušného chování. Poté co zjistí, že chytat kapky z lustru je nezachráně, přichází do salonu liliputáni převlečení za ovce a medvěda, stále s lahví vína, kterou ho hostitel uplatil. Trosečníci se na skupinku vrhnou jako smečka vlků.

Závěrečná scéna musí působit velmi ironicky. Po dobu skoro dvou hodin sní skupina lidí o možnosti projít na opačnou stranu bariéry. Na stranu, kde je jejich běžný život, služebnictvo, drahá auta, dobré jídlo a pití. Když se konečně octne na kýženém místě, nalezne se ve stejné situaci jako po celou dobu svého pobytu v salonu - chce být opět na opačné straně bariéry. Závěr mnoho vypovídá o naší společnosti. Touha po věcech, které nemůžeme mít. Které většinou ani nepotřebujeme. Touha po tom, co mají ostatní a my ne. Věčný neklid a hon za něčím dalším. Ztráta možnosti zastavit se

a pohlédnou na situaci, ve které se jednotlivec nebo společnost nacházejí v danou chvíli. Nemožnost činit rozhodnutí a jakékoliv skutky. Jde o problémy, které jsou v dnešní společnosti velmi patrné. Díky vysoké vizuální stylizovanosti, čistému svícení a možnosti neukazovat divadelní mechanismy, je průběh celého představení vizuálně velmi kontrolován. Rád bych v závěru tuto kontrolu popřel tím, že se konečná scéna odehraje v prostoru za bariérou, který je zbaven jakýchkoliv sametových výkrytů - před odhalenými stěnami jeviště se vším co k tomu patří - tahy, lávkami, světly nouzových východů atp. Jednalo by se o velmi surový obraz, jež by působil protichůdně s tím, co divák do té doby zhlédl.

Závěr

Rád bych na závěr podotkl, že možnost pracovat na scénografické koncepci divadelní adaptace původního filmového díla v takovémto rozsahu a do prostoru velkého kukátkového divadla byla velkou výzvou. Pracovat na ryze surrealistickém scénáři mi v průběhu procesu ukázalo mnoho nových způsobů práce a to hlavně z důvodu toho, že jsem musel upozadit své jinak velmi logicky a racionálně směřované myšlení.

Mnohokrát jsem se sám sebe tázal, zda jsem si vybral ten pravý film k adaptaci. Do pochyb jsem se dostával také díky prakticky totální nemožnosti nalézt jakýkoliv podobný divadelní počín - tedy adaptaci jiného původního Buñuelova scénáře kromě Nenápadného půvabu buržoazie. Při svém bádání jsem na žádnou adaptaci Anděla zkázy nenarazil. Jeho části se více či méně projevují v inscenacích, které jsou vybudovány na základech Buñuelova světa, jako je například Buržoazie Divadla Na Zábradlí, nicméně se jedná o dosti odlišný případ tvorby.

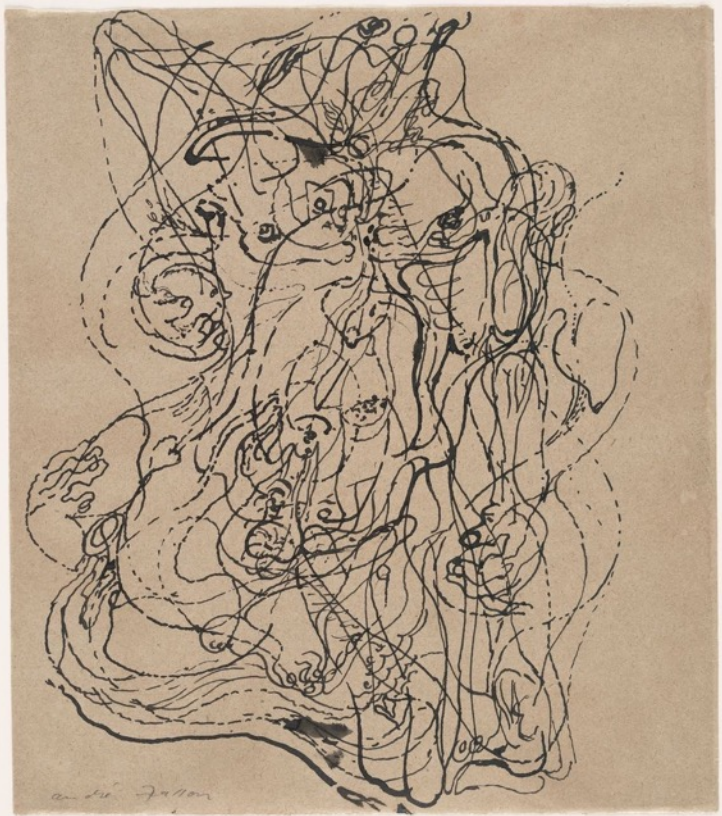
Po celou dobu jsem se snažil být nejen scénografem, ale sám sobě i režisérem a dramaturgem, což se v případě surrealistického textu ukázalo jako velmi náročný úkol. Jsem si jist, že v případě vzniku opravdové inscenace v rámci klasického inscenačního týmu by byl proces jiný a pravděpodobně náročnější z hlediska koordinace jednotlivých pohledů na věc. Ty se v rámci podvědomí jednoho od druhého mohou diametrálně lišit.

I přes veškeré úskalí, problémy a překážky jsem ale velmi šťastný, že jsem mohl na podobném zadání sám pracovat.

Seznam obrazových příloh

1. André Masson - Automatická kresba, 1924
2. Man Ray - Rayografie, 1922
3. Toyen - Somnambula, z cyklu Sedm mečů bez pochvy, 1957
4. Luis Buñuel a Salvator Dalí - Andaluský pes, 1929
5. David de Rueda - Nikon Project Spotlight: Abandoned Places, 2015
6. Stanley Chow - G cans, 2009
7. Jiří Karásek - Chrám Božího hrobu, 2015
8. Skici prvního konceptu
9. Skici prvního konceptu
10. Návrh řešení prostoru
11. Návrh řešení prostoru
12. Scéna pálení peněz
13. Scéna obžerství služebnictva
14. Foto modelu - salon v civilním svícení
15. Foto modelu - příprava salonu
16. Foto modelu - příchod panstva
17. Foto modelu - odhalení peněz
18. Foto modelu - veřejnost nahlíží
19. - 22. Foto modelu - sen obžerství služebnictva
23. Foto modelu - sebevražda milenců
24. Foto modelu - tání lustru
25. Foto modelu - za bariérou

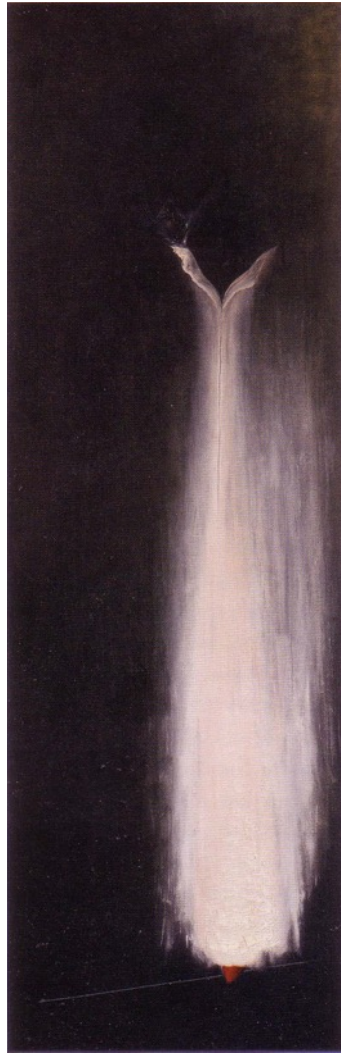
Obrazové přílohy



1.



2.



3.



4.



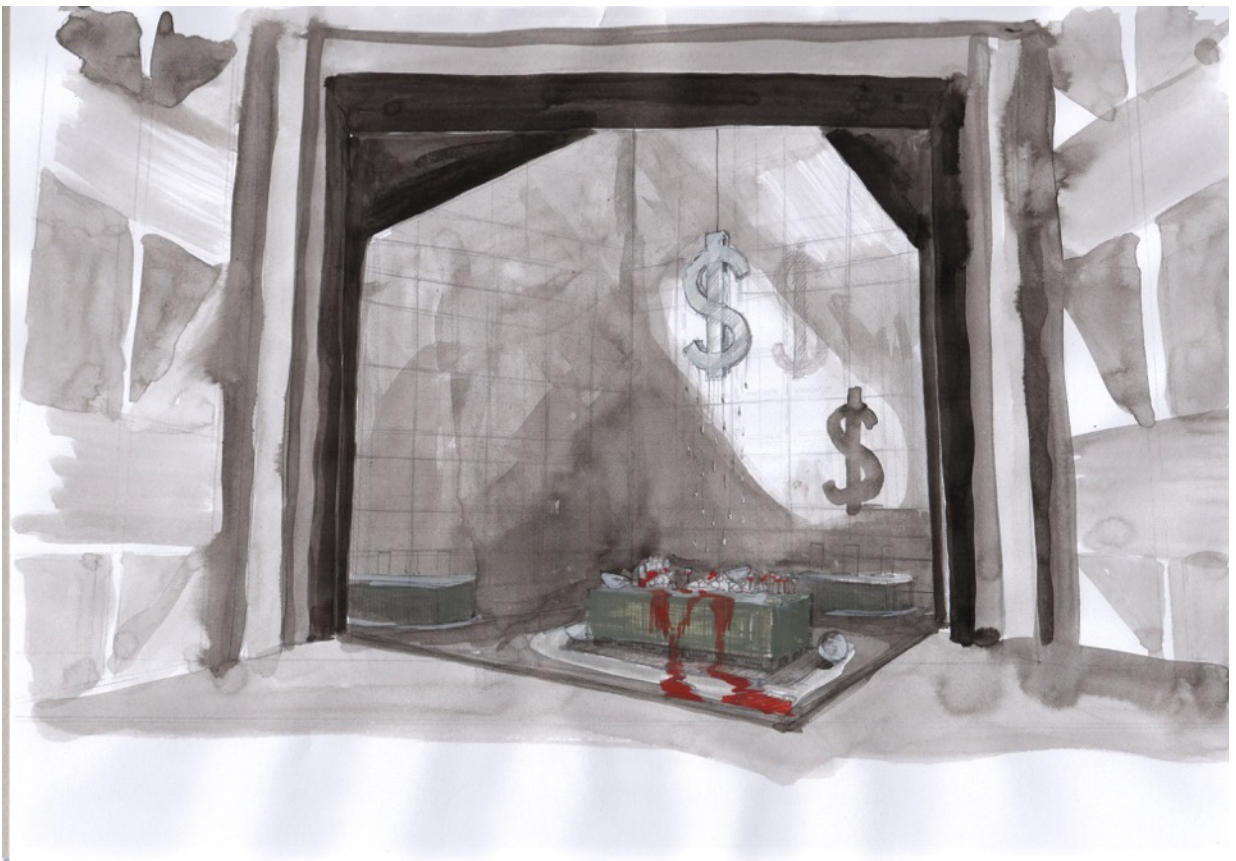
5.



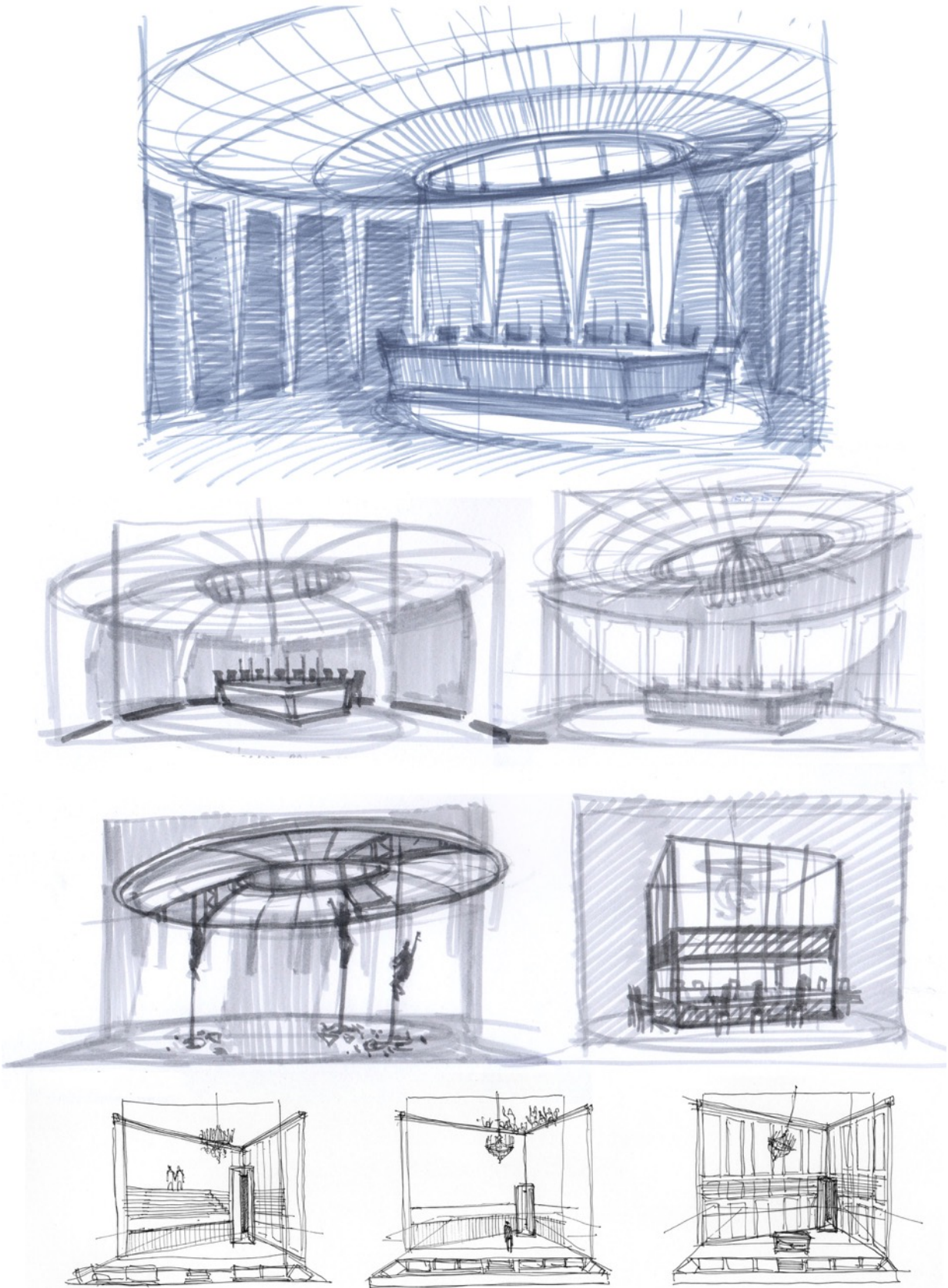
6.



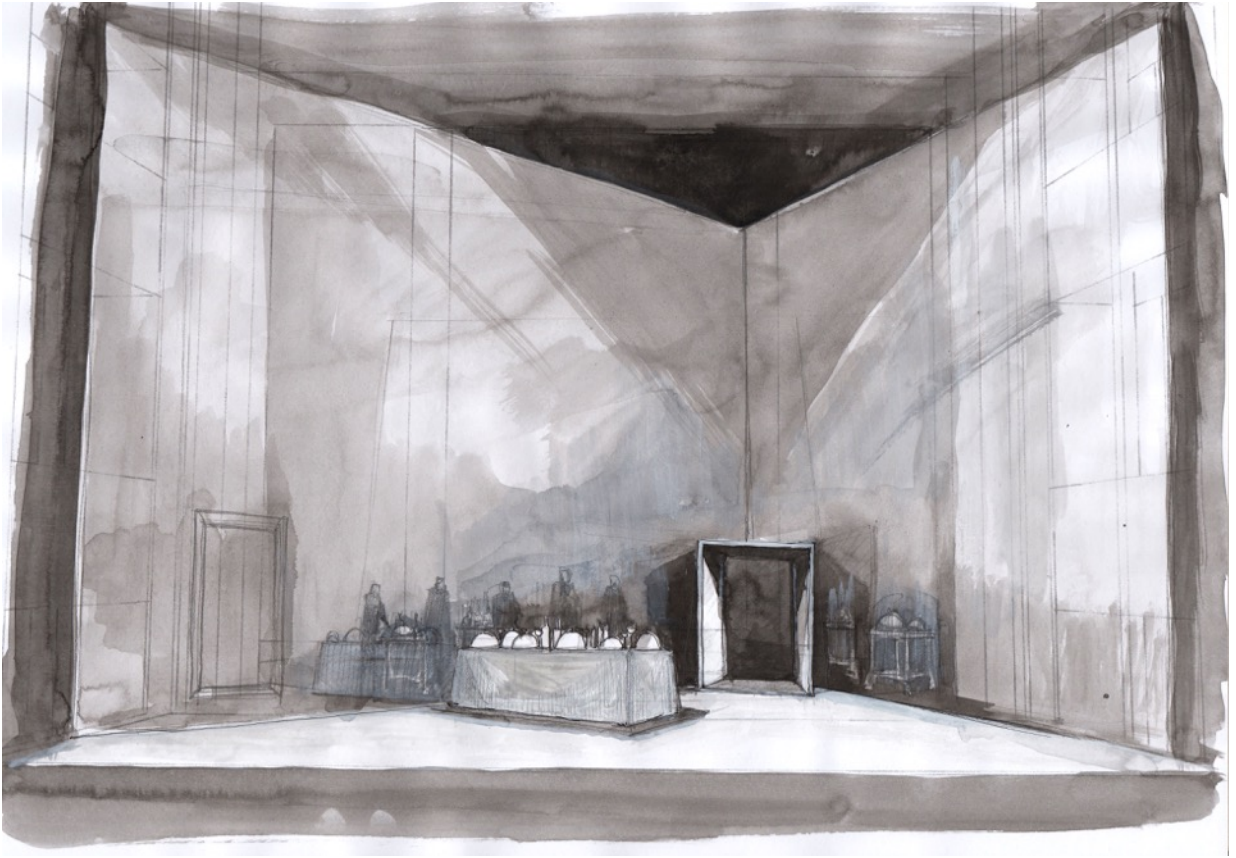
7.



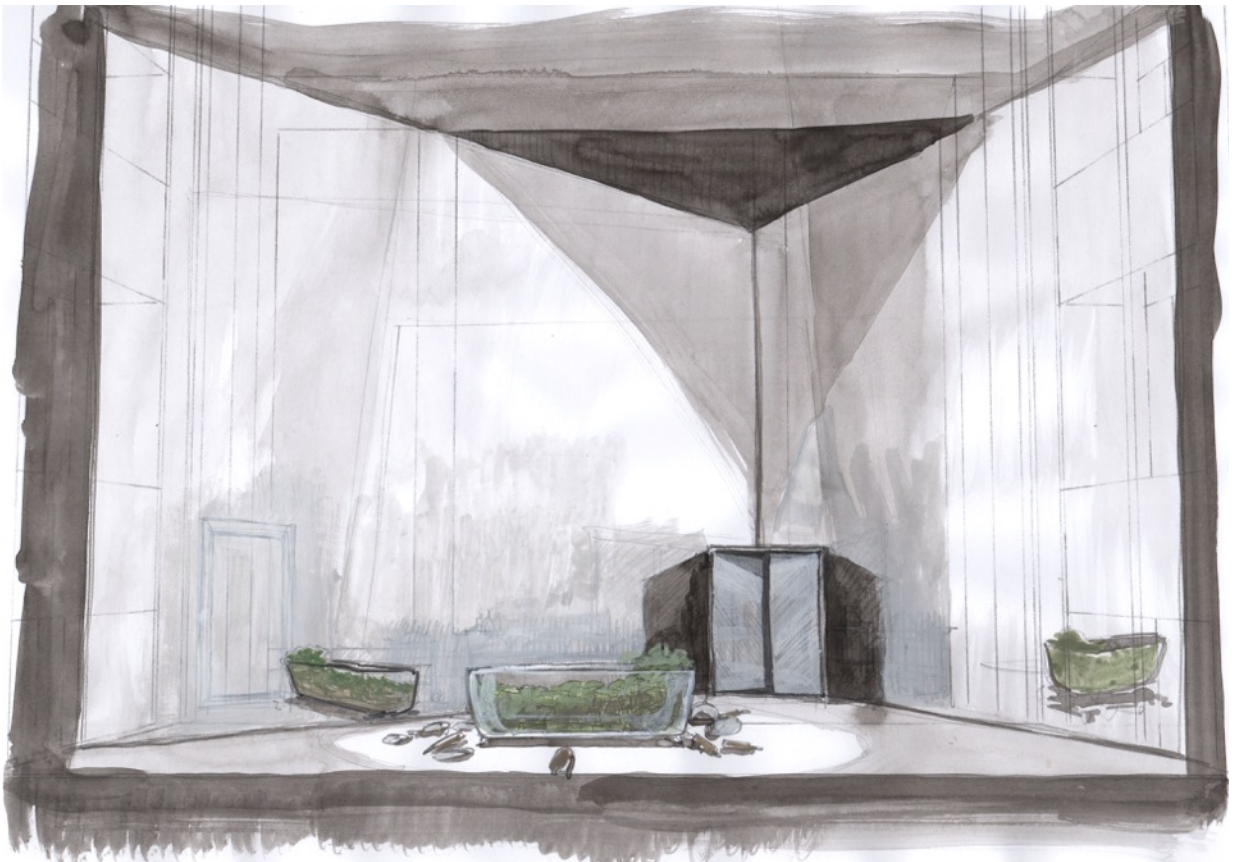
8.



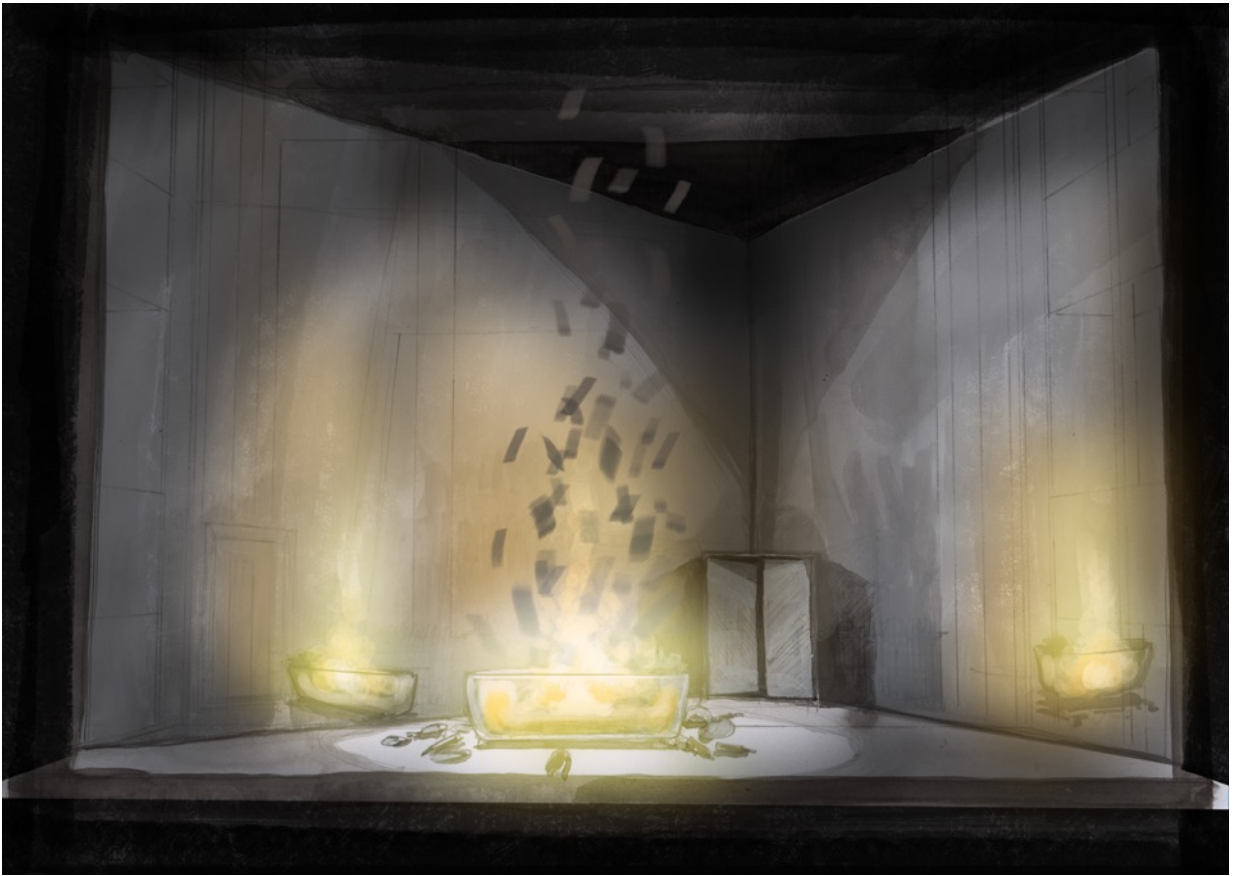
9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.



17.



18.



19.



20.



21.



22.



23.



24.



25.

Seznam použité literatury

ARANDA, F. Luis Bunuel: A Critical Biography. New York : Da Capo Press, Inc, 1976. ISBN-10: 0306800284

ARTERA, CAMPISTOL, ZAMORA, SERRANO. Dějiny Španělska. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1994. ISBN: 978-80-7106-562-3

BROCKETT, O. G. Dějiny divadla. Praha : NLN, 2006. ISBN: 978-80-7106-576-0

BUNUEL, L, Two films. New York : Lorrimer Publishing Ltd., 1984.

BUNUEL, L. Do posledního dechu. Praha : Mladá fronta, 1987. ISBN: 80-903455-0-6

BYDŽOVSKÁ L., SRP K. Štyrský, Toyen - Artificialismus. Praha : 1993. ISBN: 80-7056-010-X

BYDŽOVSKÁ L., Surrealismus 1939-1947 a Surrealismus, existencialismus, explozionalismus v Dějiny českého výtvarného umění V. Praha : Academia, 2005. ISBN: 80-200-1390-3

CIESLAR, J. Luis Bunuel. Praha : ČS Filmový ústav, 1987.

DUNCAN, P., KROHN, B. Luis Bunuel: Chimera 1900-1983. USA : Taschen, 2005. ISBN-10: 3822833754

DURGNAT, R. Luis Bunuel. University of California Press, 1977. ISBN: 9780520034242

EDWARDS, G. The Discreet art of Luis Bunuel. New York : Maryon Boiars Publishers, 1991. ISBN-10: 0714528323

GRAINGE, P., Jancovich, M., Montheit, S. Film Histories. UK : Edinburgh University Press, 2007. ISBN-10: 0748619070

HIGGINBOTHAM, V. Spanish film under Franco. Austin : University of Texas Press, 1987. ISBN: 978-0-292-77603-6

KINDER, M. Luis Bunuel's The Discreet Charm of the Bourgeoisie. New York : Cambridge university press, 1999. ISBN-10: 0521568315

KYROU, A. Luis Bunuel. Praha : Orbis, 1965.

MELLEN, J. Essays in criticism. New York : Oxford university press, 1978. ISBN-10: 0195023994

MONACO, J. Jak číst film. Praha : Albatros, 2004. ISBN: 80-00-01410-6

NADEAU, M. Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty. Olomouc : Votobia, 1994. ISBN: 80-85619-63-6

PLAZEWSKI, J. Dějiny filmu 1895-2005. Praha : Academia, 2009. ISBN: 978-80-200-1689-8

RUCAR DE BUNUEL, J. Můj život s Luisem Bunuelem. Praha : Casablanca, 1991. ISBN: 978-80-87292-19-8

SCARLETT, E. Religion and Spanish Film. USA : University of Michigan Press, 2014. ISBN: 978-0-472-07245-3

VOSTRÝ, J. Scénování v době všeobecné scénovanosti. Praha : AMU, 2012. ISBN: 978-80-7437-081-6