

3

1997

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/ 1997/3

EST. 8

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 9
1997
Číslo / No. 3 (27)

Redakce / Editorial board:
MICHAL BREGANT
(šéfredaktor / Editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFRŮ
PAVEL ZEMAN

Ivana Lukešová
(tajemník redakce / Editorial assistant)

Grafická úprava / Graphic layout:
Ivan Exner

Technická redakce / Technical editor:
Marie Vohralíková

Odpovědný redaktor / Executive editor:
Václav Kofrů

Adresa redakce / Address:
Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11
110 01 Praha 1
tel. ++4202/2423 1988
fax ++4202/2423 1948

ISSN 0862-397X

89729

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10089729 *Národní filmový archiv*

O B S A H

Články

Vlastimil Zuska: Dvakrát Cat People – Od symbolu k naturalistickému ikonu 7

Petr Král: Tarkovský čili Hořící dům 21

Richard Allen: Zobrazování, iluze a film 45

Josef Moucha: Zážitek arény 73

Wolfgang Welsch: Umělé rajske zahrady?

Úvahy o světě elektronických médií – a jiných světech 89

Edice a materiály

Michal Bregant: Skutečnost zlomku 107

Vratislav Effenberger: Studie o zlomku skutečnosti 117

Literární obzor

Ivan Klimeš: K dějinám slovenské filmové hudby
(Juraj Lexmann: Slovenská filmová hudba 1896 – 1996) 143

Petr Král: Český a slovenský film v Centre Pompidou 145

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 147

Encyklopedické heslo

Michal Bregant: Extase 153

CONTENTS

Articles

- Vlastimil Zuska:** Cat People Twice – From Symbol to Naturalistic Icon 7
Petr Král: Tarkovsky: The Burning House 21
Richard Allen: Representation, Illusion, and the Cinema 45
Josef Moucha: The Arena Experience 73
Wolfgang Welsch: Artificial Gardens of Paradise?
Reflection on the World of Electronic Media – and other Worlds 89

Documents

- Michal Bregant:** Reality of the Fragment 107
Vratislav Effenberger: The Study of the Fragment of Reality 117

Reviews

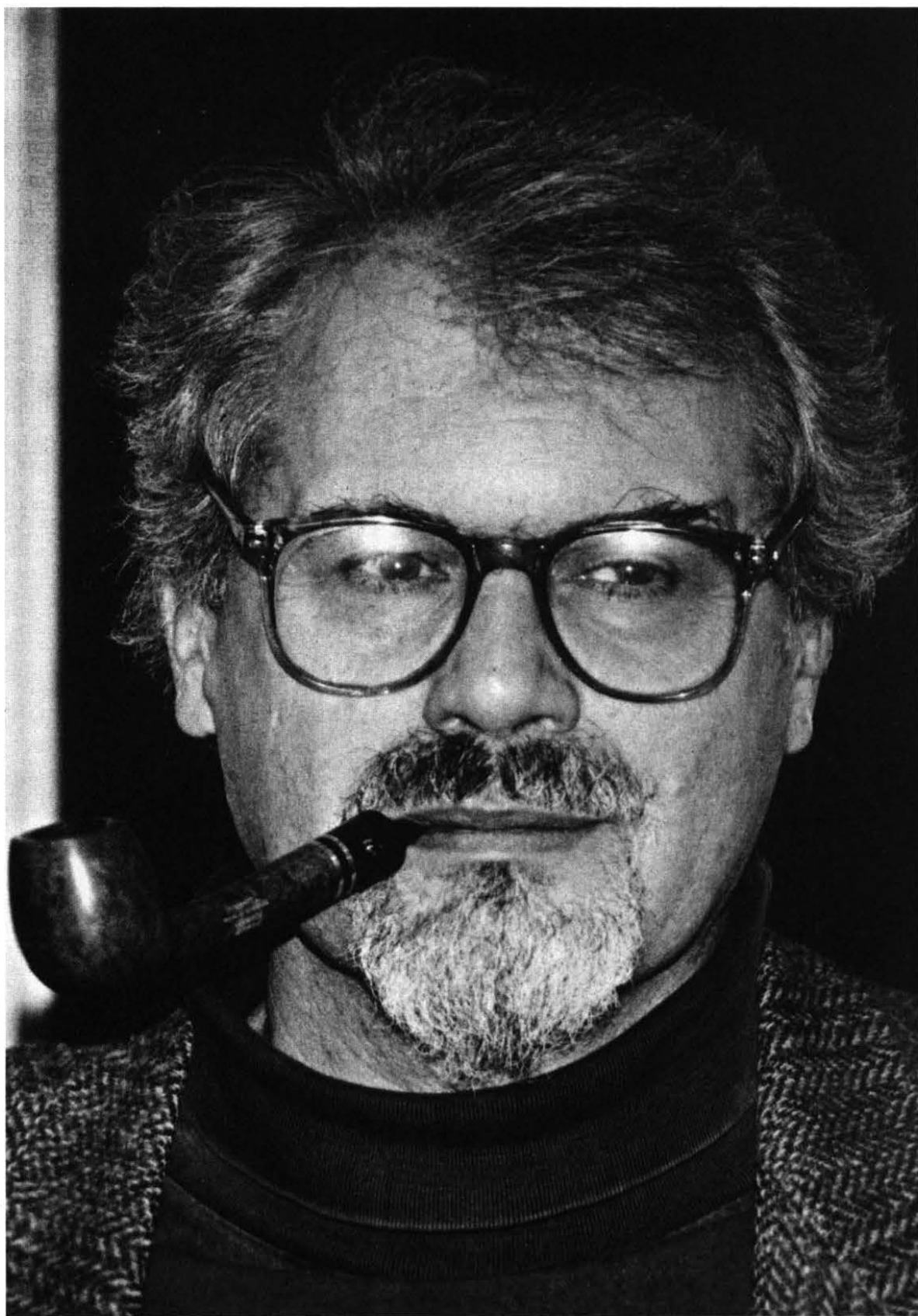
- Ivan Klimeš:** On the History of the Slovak Film Music
(Juraj Lexmann: *Slovenská filmová hudba 1896 – 1996*) 143
Petr Král: Czech and Slovak Film in the Centre Pompidou 145

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 147

Lexicon

- Michal Bregant:** *Extase* 153



Miroslav Procházka
12. 6. 1942 – 22. 2. 1997

Vzpomínka

(z projevu při rozloučení s doc. dr. Miroslavem Procházkou
v Austinu 26. února 1997)

Se smutnou zprávou o smrti Miroslava Procházky, která mi došla do Chicaga, ožilo vědomí, že se přestala odvíjet řada milých a také cenných setkání s přítelem ztělesňujícím elán, plány, znalosti, perspektivy... Končí se setkávání zde i v Praze, které začalo kdysi dávno, během Procházkových studií na Karlově universitě, bylo na čas přerušeno v důsledku situace let sedmdesátých a osmdesátých, i když možnost sledovat počátky jeho vědecké kariéry prostřednictvím publikací trvalo. A pak už to byl právě on, kdo po událostech roku 1989 přinášel svědectví, že začíná nová éra ve vzájemných kontaktech i spolupráci. Přinášel ovšem ještě jedno radostné svědectví, totiž o tom, jak se jeho generace dokázala během právě prošliých desetiletí zdatně srovnat se situací, s obtížemi, které ztěžovaly přístup k domácím hodnotám i pramenům, a také ke kontaktům s odborným světem venku. A s tím svědčil i o tom nejcennějším: že přes všechny obtíže jsou připraveni vstoupit do tohoto světa a reprezentovat odpovědně svá stanoviska – a svou zem. Vždyť patřil k těm, na něž se postupně začala přenášet povinnost přejímat i ty nejodpovědnější úkoly v kulturním a vědeckém dění. Dr. Procházka sám měl cenné předpoklady nejen odborné a pedagogické, ale také schopnosti organizační – a osvědčil je.

Své místo na vědecké půdě nabyt brzy. Vzešlo z průsečíku dvou základních dimenzí jeho osobnosti: tendence k vědeckému chápání a výkladu jevů světa a jeho vztahu k umělecké tvorbě, zvláště k umění slovesnému a divadelnímu. Styk s domácí tradicí uměnovědného a lingvistického strukturalismu nabídl východiska metodologická a ukazoval mu cestu k analýze postupů a prostředků jako základu pro přístup k dílu. Ale nacházel ve vývoji strukturalismu a jeho novodobých podobách i podněty k rozvíjení původních teoretických východisek. – A právě tady se začíná rozvíjet jeho původní iniciativa, zvláště ve vztahu k problematice sémiotické, estetické, se zřetelem hlavně k literatuře a k divadlu. Z této půdy vzešly jeho hlavní knižní a časopisecké publikace (*Příspěvek k problematice sémiologie literatury a umění*, 1969; *Znaky dramatu a divadla*, 1988), odtud také čerpal podněty ke svým přednáškám.

Nenacházím přímější cesty, jak vniknout do atmosféry jeho práce nad promyšlení jeho myšlenek, které se proplétají jeho statí provázející výbor studií Jiřího Veltruského v knize *Příspěvky k teorii divadla* (1994). Tam není jen zasvěcený výklad o díle vydávaného autora, ale i zpověď o vlastním hledání, které je podněcováno vědomím o nutnosti jít dál, vyrovnávat se kriticky s tím, co si vyžádal odstup v prostoru i čase. Všimněte si, jak často se vrací – v charakteristice Veltruského – motiv vztahu „učitele a žáka“, motiv úcty, respektu k autoritě – a naléhavé potřeby pokračovat, měnit!

V této zašifrované zpovědi je nepochybně signál jeho úcty k tomu, co bylo vykonáno a co je třeba nikoli odmítat laciným gestem. To dosvědčil i jinak: oddanou a časově náročnou prací editora a komentátora. Vzpomeňme – vedle jmenovaného souboru Veltruského statí – zvláště na jeho edice z rukopisného materiálu přednášek Jana Mukařovského, ale také na jeho účast na vydání *Teorie literatury* René Welleka a Austina Warrena, připravené společně s Milošem Caldou (opožděné vydání tohoto díla bylo jedním z posledních témat našich rozhovorů mezi jeho nemocničním lůžkem v texaském Austinu a Chicagem).

Nad zmíněným Procházkovým textem, který provází studie J. Veltruského, se vybavuje ještě povědomí o něčem dalším – o **úkol**u, který připadá každé další generaci. Ten termín mu ožíval v dotyku s pracemi a úvahami dalšího z jeho učitelů, prof. Felixe Vodičky. Ten nejednou akcentoval právě v kontextu české literatury a kultury specifický problém umělcova úkolu ve vztahu ke společnosti – a neméně i role vědce v životě své doby. Právě tady se nám vybavuje jedna z cenných

kvalit práce Procházkovy. Jeho účast na událostech doby nekončila nad vlastními studiemi, knihami či články a edicemi, nýbrž výrazně přesahovala dál: k činnosti pedagogické, redakční, organizační. Přitom je nutné znovu zdůraznit, že neviděl tento svůj úkol pouze v potřebě včleňovat poznatky a informace ze světa do situace domácí, ale také naopak prezentovat domácí výsledky navenek. Není náhodou, že byl mezi prvními, kdo v nové době dotyků s cizinou během let šedesátých se podílel na knize Paula Garvina *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style* (1964) a později působil v tomto smyslu i osobně na konferencích, v přednáškách a vysokoškolských kursech.

I při tomto stručném ohlédnutí, kde nešlo o úplnost biografických a bibliografických dat, je zřejmé, že dr. Miroslav Procházka byl nejednou právě tam, kde bylo třeba tvořivých sil. Jeho účast na tom všem dobovém dění zasluhuje náš velký obdiv i hlubokou vděčnost.

František Svejkský

Miroslav Procházka byl členem redakční rady *Iluminace*. Jeho přítomnost i nepřítomnost na redakčních schůzkách byly dobrým znamením. Přítomnost proto, že ze své zkušenosti a fantazie podotkne pár cenných poznámek, nepřítomnost proto, že je nejspíš někde v cizině, kde mu je dobře a kde si ho umějí vážit.
Schází nám všem.

Michal Bregant

Články

DVA KRÁT
CAT PEOPLE – OD SYMBOLU
K NATURALISTICKÉMU
IKONU

Vlastimil Zuska

*Však hřích temný napospas vydal můj svět,
obě jeho části, noci bez konce;
a obě ty části zhynout musí.*

John Donne: Holy Sonnets, V.

[a úplný závěr filmu *Cat People* (1942)]

Překvapivě málo využívaným předmětem filmově teoretického bádání je remake. Přitom dějiny filmu nabízejí takřka nepřeberné množství remaků, retaků, sérií, spin-offů, rip-offů, adaptací a dalších variant opakování. Nejprve se proto pokusíme krátce určit, **proč** se vlastně remaky vytvářejí a zejména, **co** nabízí komparativní analýza dvojice originál – remake.

Primitivnějším (ale také ve smyslu základnější) důvodem produkce remaků je chronický nedostatek dobrých scénářů. Sledování příčiny tohoto nedostatku by nás odvedlo stranou, rozhodně však v pozadí stojí obtížná „slučitelnost“ verbální a obrazové kreativity v jediné osobě scenáristy, často povrchně „sváděná“ na fyziologickou bilateralitu mozkových funkcí. Vydařených, nosných, zajímavých příběhů je sice teoreticky nekonečné množství; těch, které dokáží oslovit v určité době určitou societu či její část, již tolik není. Řada příběhů rovněž neobstojí na prubířském kameni času a filmoví producenti, řídící se imperativem úspěšnosti – jednou úspěšný příběh může (implikovaně bude) být úspěšný nejméně ještě jednou – se tak ocitají v pozici anglických vojenských teoretiků, kritizovaných Churchillem: vždy se připravují na válku, která již byla. Většina úspěšných příběhů, ne-li všechny, jistě obsahuje cosi hlubšího (hlubinného?), „nadčasového“, a je schopna oslovit diváka či čtenáře napříč epochami a kulturami. V lepším případě tedy tvůrci remaků nabízejí ztvárněním již nejméně jednou „vyprávěného“ příběhu hodnoty, soubor hodnot, který stojí zato oživit ve smyslu hermeneutické aktualizace. Nejde tedy, jak podotýká Gadamer, o „oživování mrtvoly“, ale o aktualizaci nosné fabule. Právě posun v použití příslušných výrazových prostředků, kterým se mnohdy

souhrnně a vágně říká „filmová řeč“, je vděčným tématem filmových analýz a jedním z důvodů, proč vůbec relaci původní ztvárnění – remake tematizovat. Shrnutí, remaky se tvoří kvůli vnosu (staro)nových hodnot do konkrétního kulturního, uměleckého a filmového kontextu, milieu, přičemž část množiny těchto hodnot tvoří, u filmu zvláště, hodnoty ekonomické.

Metodologicky vzato využívá zkoumání relace originál – remake principu, který Whitehead nazývá „zákonem konvergence k jednoduchosti zmenšením rozsahu“¹⁾ a který je recipročním principem jeho „metody extenzivní abstrakce“. Krátce a jednoduše, zkoumáme-li vztah dvou hororů v zásadě téže fabule, můžeme získané závěry opatrně rozšířit na rysy vývoje příslušného žánru a ještě dále a ještě obezřetněji na vývoj celého média či uměleckého druhu. Získaná zobecnění musíme zpětně testovat fakticitami dějin filmu. Tato metoda není příliš vzdálená metodám zejména pražského strukturalismu a pojetí struktury struktur, resp. hierarchického uspořádání od struktury konkrétního díla po celek kultury (viz J. Mukařovský a zejména F. Vodička).

Zjistíme-li příkladně, že se v intervalu čtyřiceti let mezi *Cat People* J. Tourneura (1942) a *Cat People* P. Schradera (1982) „filmová řeč“ u těchto dvou konkrétních filmů posunula „od symbolu ke znaku“ ve smyslu J. Kristevy²⁾ nebo od skryté hrozby po naturalistický šok, jak bychom mohli shrnout z recepčního hlediska, použijeme tento vhléd jako pracovní hypotézu pro výzkum, zda k tomuto posunu došlo v žánru filmového hororu převážně, masivně, marginálně nebo vůbec ne. V kladném případě můžeme postoupit o další krok a sledovat, zda tato premisa platí pro vývoj filmu obecně (abych nenapínal, domnívám se, že platí). Badatel ještě širšího záběru by mohl „metodou extenzivní abstrakce“ zkoumat dál další umělecké druhy (nejprve pochopitelně hraničící s filmem – literaturu, výtvarné umění a divadlo). Analýza konkrétních remaků tedy skýtá poměrně spolehlivou bázi mnohem obecnějším zkoumáním, která se často provádějí spíše deduktivně, „shora“, ve stínu právě zastávané převažující teorie (feminismus, poststrukturalismus, sémiotika atd. *ad libidum*).

Dalším výtěžkem zkoumání remaků a původnějších verzí může být nalezení skrytých, vlastních, chceme-li hlubinných témat, která, zejména v případě žánru hororu, se často skrývají za prvoplánovou, hrůzu nahánějící (nebo mající nahánět) podívanou. Konvergence symbolické reference ze dvou či více variant téhož prvoplánového tématu pak umožňuje mnohem fundovanější interpretaci.

-
- 1) „Recipročním principem metody extenzivní abstrakce je ‚zákon konvergence k jednoduchosti zmenšením rozsahu‘: Jsou-li A a B dvě události a A' je částí A a B' je částí B, pak v mnoha ohledech vztahy mezi částmi A' a B' budou jednodušší nežli vztahy mezi A a B. Tento princip vládne všem snahám o přesné pozorování.“ A. N. Whitehead, *The Concept of Nature*. Cambridge 1982 (1. vyd. 1920), s. 79.
 - 2) „Symbol [na rozdíl od znaku] má vertikální dimenzi, vazbu k transcendentnímu a ‚nepřipomíná‘ objekt, který symbolizuje. (...) Dochází k postupné destrukci symbolu oslabováním vztahu mezi označující jednotkou a ideou; označující jednotka se stává více a více ‚materiální‘ a zapomíná na svůj ‚původ‘.“ Julia Kristeva, *Le Texte du roman*. Hague 1970. Třebaže se analýzy J. Kristevy týkají románu, platí, zdá se, poměrně přesně i pro námi sledované téma. Chápeme-li remake jako jistou formu interpretace vzoru, lze právě u *Cat People* (1982) pozorovat zapomenutí na symbolický původ, resp. význam a téma původního zpracování.

I

Z důvodů argumentace musíme, chtě nechtě, krátce shrnout, „o čem“ film je, s přihlédnutím k faktu, že málo čtenářů pravděpodobně vidělo oba filmy. (Poté se ovšem již obšírněji budeme věnovat otázce, o čem jsou filmy „ve skutečnosti“.) Využijeme k tomu popisu C. Clarens, mimo jiné proto, že nabízí (aniž by ho sám využil) jeden z principiálních interpretačních klíčů: „Irena, módní návrhářka z New Yorku, srbská krásavice, je přesvědčena, že je potomkem balkánské rasy žen, které jsou v důsledku středověkého rituálního zbožštění zvířat schopny měnit se v černé pantery, jsou-li vzbuzeny jejich vášně. Irenina obsese přitahuje mladého lodního konstruktéra, který se s ní posléze ožení. Její strach však brání naplnění manželského svazku. Nešťastný manžel hledá pomoc u psychiatra a nakonec útěchu u jiné ženy (Alice). Jeho jednání vyvolá žárlivost Ireny a krátce nato nikým **neviděné** zvíře ukládá Alici několikrát o život. Když se psychiatr pokusí zbavit Irenu strachu tím, že se s ní pokusí sexuálně sblížit, je smrtelně rozdrásán. Než umře, stačí ještě dívku [aktuálně v podobě pantera – pozn. V. Z.] vážně zranit. Ireně se podaří doběhnout do zoo, aby umřela mezi šelmami. *Cat People* těží z víceznačnosti variace na téma vlkodlaka... a **nechávací nás v nejistotě** [zvýraznil V. Z.] až do konce.“³⁾

Pro první či původní verzi *Cat People* je charakteristická právě víceznačnost, explicitní v recepcně nejpůsobivějších, „nejakčnejších“ pasážích filmu, kdy jde o ohrožení vedlejších hrdinů šelmou. Režijní záměr i ztvárnění šly proti dobové normě přímého předvádění monster (srov. filmové horory třicátých let, např. *Frankenstein*, *King Kong*, *Revolt of the Zombies*, *The Monster Walks* aj.), o jejíž alespoň částečné prosazení se snažili (naštěstí marně) „nadproducenti“ filmu.⁴⁾

Uvedeme jen jeden příklad za všechny, scénu, kterou si z dětství zapamatoval i komerčně nejúspěšnější autor literárního hororu (a řady filmových scénářů podle svých knih) Stephen King. Tento bestsellerový, bohužel až příliš plodný autor ostatně považuje *Cat People* za „téměř určitě nejlepší filmový horor čtyřicátých let“.⁵⁾ Jde o scénu pronásledování Alice v kulisách Central Parku, využívající velmi obratně světla a stínu (včetně a právě jejich symbolických kvalit) a paralelního zvuku.

Alice jde sama podél vysoké kamenné zdi (za níž **cosi** zadávilo ovce, jak se hrdinové filmu i divák dozví poté), po chodníku osvětleném kužely pouličních lamp. Střídavě proto prochází světlem a tmou. Klapot jejích střevíčků je doprovázen **jakoby** ozvěnou zvuku dalších kročejů. Po několika střídách světla a tmy klapot utichá (kočky našlapují tiše, že ano) a hrdinka prchá k ulici, jíž park končí. Náhle se objeví autobus, prudce zabrzdí a otevře dveře. Zasyčení dveří (podle Kinga ovšem odfouknutí pneumatických brzd autobusu) překrývá zklamané zasyčení šelmy (možná!), které unikla kořist. Tato dvojznačnost, brzdy či dveře, je pochopitelně irrelevantní. Dvojznačnost autobus – šelma,

3) C. Clarens, *An Illustrated History of the Horror Film*. New York 1968, s. 112.

4) „Třebaže Lewsonovi [producentem filmu byl Val Lewson – pozn. V. Z.] nadřazení trvali na tom, aby byl do scény, v níž **cosi** pronásleduje Olivera [platonického manžela Ireny] a Alici v opuštěné kanceláři, vřazen záběr černého pantera, plížíícího se pod kresličským stojanem, obratnému střihu Marka Rolsona se podařilo nechat nás v nejistotě.“ C. Clarens, c. d., s. 113.

5) S. King, *Dance Macabre*. London 1991, s. 137.

nevysledovatelný zdroj zvuku je však konstitutivní a odkazuje k Todorovovu principu fantastického žánru, který se „pohybuje na hranici konečného racionálního vysvětlení a vysvětlení zázračného [marvelous]“⁶⁾, stejně tak jako další scény (v bazénu, kanceláři, v závěru). V Todorovově smyslu pak *Cat People* (1942) končí racionálním vysvětlením díky závěrečné citaci úryvku ze sonetů J. Donna (viz motto této studie). Vysvětlení je ovšem racionální v symbolické rovině, nikoli v prvním plánu, kdy divák přistupuje na hru na „jakoby“⁷⁾, na „reálnou“ existenci lykantropie člověk – panter. Fantastická superpozice tajemného (uncanny) a zázračného kolabuje do tajemného, principiálně situovaného do minulosti (podle Todorova). Tajemné je navíc situováno do minulosti dvakrát: do právě ukončeného filmového příběhu a do minulosti (středověk a překročení norem, tabu) možného světa tohoto příběhu. Racionální vysvětlení je ovšem možné, jak bylo naznačeno, jen v symbolické rovině. Téma lykantropie je jen nosnou vlnou, referenčním významovým komplexem, resp. narativní linií, z níž se vynořuje význam a téma symbolické.

Co je tedy vlastním, pravým či hlubinným tématem *Cat People*?

Zmíněný S. King citlivě, avšak bez dalšího rozvinutí, propojuje téma lykantropie se „seminálním“ románem R. L. Stevensona Podivný příběh doktora Jekylla a pana Hyde. Není bez zajímavosti, že podle vlastních Stevensonových slov se mu příběh nejprve zdál ve snu. Prozkoumáme proto dále hypotézu, že lykantropie je referenčním nosičem symbolického znázornění, tematizace schizofrenie.

Dříve než necháme „nastoupit“ psychology, přidržíme se ještě dalších Todorovových analýz fantastického žánru. V citované studii vyděluje Todorov „základní síť fantastických témat, týkajících se já“⁸⁾, tvořenou zvláštní kauzalitou, pandeterminismem (nadpřirozené vysvětlení náhody), **zmnožením osobnosti, ztrátou hranic mezi subjektem a objektem a transformací prostoru a času** (podtrhujeme témata, na která dále poukážeme v souvislosti s Deleuzovým pojetím schizofrenního těla a lyrické abstrakce). Todorov rovněž nachází společného jmenovatele dvou zásadních témat fantastického žánru – metamorfózy a pandeterminismu – v „kolapsu hranice mezi hmotou a duchem“ neboli, v intencích jeho studie, mezi tělem a vědomím, mezi vnějškem a vnitřkem. Na úběžník tohoto zrušení hranice poukazuje sám Todorov: „Tento kolaps hranice mezi hmotou a duchem byl považován, zejména v 19. století, za první příznak šílenství, zvláště u schizofreniků.“⁹⁾ Souvislost metamorfózy, ztráty hranic těla a proměna vztahu tělo – vědomí (či duše v našich případech) je u sub-tématu lykantropie očividná.

Chápeme-li tedy *Cat People* jakou symbolickou (a tedy kondenzovanou) reprezentaci schizofrenního stavu, konec Tourneurovy verze je racionálním vysvětlením celého příběhu – obě části světa schizofreničky Ireny a tedy, při kolapsu hranic, obě části Ireny musí zemřít, aby se dostala ze situace „dvojích pout“ (viz níže u Lainga a Batesona), neschopna zařazení a tedy komunikace ani se světem lidí, ani se světem šelem. Tato tragická cesta je jedinou cestou, kterou daný žánr „povoluje“; teoreticky možná další řešení,

6) T. Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca 1975, s. 113.

7) Srov. K. L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass. 1990.

8) T. Todorov, c. d., s. 120.

9) Tamtéž, s. 114.

tj. dominance jednoho ze dvou „já“, vedou buď opět k tragickému řešení – definitivní vítězství „zvířete“ v závěru *Cat People* P. Schradera – nebo k žánrově nepřipustnému happy endu, kdy by se hrdinka vyléčila, naučila se komunikovat, včetně sexuality, začala vést normální manželství, tzn. založila novou rodinu jako ustanovitele limitů tužeb a obětí (viz níže) a žila by šťastně až do smrti (jedinou obětí by pak byl jen nešťastný psychiatr, ale ten si to stejně tak trochu zasloužil, že ano).

Významný psycholog a psychiatr R. D. Laing pracoval Batesonovu „double-bind theory“, podle níž je schizofrenie „zvláštní strategií, kterou osoba vytváří, aby mohla žít v situaci, v níž se žít nedá.“¹⁰⁾ Dále Laing referuje, že osoby s diagnostikovanou schizofrenií se vždy nalézaly v paradigmatické situaci, která je neřešitelná a **zvláště ničivá pro sebeidentitu** (zvýraznil V. Z.). Studie mnoha set osob s touto diagnózou ukázaly, že tyto osoby jsou součástí širší sítě extrémně narušené a narušující struktury komunikace. V obou případech *Cat People* nacházíme hrdinku „přesazenou“ do cizího, v mnoha ohledech nepřátelského prostředí, do komunikační sítě, k níž nenachází klíč. Strach ze sexuality lze doslovně chápat jako strach z jedné z forem komunikace, který jako rozšiřující se epicentrum zachvacuje i další, širší okruhy komunikace a vede k další ztrátě sebeidentity, k ontologické nejistotě a k prohlubování „trhliny v já“.

V další své (slavné) knize Laing vymezuje čtyři radikální proměny „vnitřního já“: 1. já se stává kolísavým a „vyfantazírovaným“ a ztrácí tak jakoukoli pevně zakotvenou identitu; 2. stává se nereálným; 3. stává se prázdným, rozštěpeným a ochuzeným; 4. více a více se plní nenávistí, strachem, závistí a touhou po smrti.¹¹⁾ Ve své podvojně existenci splňují hrdinky všechny uvedené body, pokud pod pojem „hrdinka“ zahrneme jak prvoplánový rozštěp člověk – panter a jeho sumu, tak i hrdinku jako symbolickou reprezentaci schizofrenní personality.

Laing připojuje několik dalších postřehů, relevantních pro naše téma: „V rozvinutém stadiu [schizofrenie] se stává, že místo a funkci vnitřního fantomového „já“ takřka úplně přebírají **archetypální činitelé**, kteří dominují všem aspektům bytí individua.“¹²⁾ (Zvýraznil V. Z.) Schizoidní stav je tak pro Lainga rovněž pokusem dostat se ze situace, kdy se zdá, že individuum vše ohrožuje v jeho existenci, kdy ztrácí ontologickou jistotu sebe sama a světa a nemůže-li se ze situace dostat „ven“ fyzicky, činí tak alespoň mentálně. Snadno si můžeme dosadit fantomatické já v podobě pantera do postavy Ireny, stejně tak jako reprezentovanou ztrátu ontologické jistoty. Vztah k druhým, jak opět zaznamenává Laing, se u schizofrenika přesouvá na falešný systém falešného, fantomatického já. Poslední odkaz na Laingovy výzkumy schizofrenie nás přivede k druhé verzi *Cat People* (1982): autor uvádí příklad pacientky s incestními představami, které se ukázaly být důsledkem strachu ze samoty a **primárně** hledáním ontologické jistoty, nikoli snahou o erotické uspokojení. Fabule druhé verze je rozšířena o motiv incestu sestra – bratr, k němuž se níže vrátíme podrobněji. Výše zmíněný poukaz na „archetypální činitele“ jistě evokuje vedle incestního tabu, strachu ze ztráty panenství jako formy iniciace či „malé smrti“ i totemismus a tabu s ním spjaté, stejně tak jako další

10) R. D. Laing, *The Politics of Experience*. New York 1968, s. 115.

11) R. D. Laing, *The Divided Self*. Harmondsworth 1965, s. 135.

12) Tamtéž, s. 158.

freudovské a jungovské koncepty. Návrat k archetypálním činitelům vysvětluje i rozsáhlé rozšíření motivu lykantropie napříč kulturami vždy tak, že proměna člověka ve zvíře mívá k nejnebezpečnějšímu predátorovi dané oblasti a doby. Například v Číně proto nalézáme víru v tygrodilaky a krokodilaky.¹³⁾ Jungovský psycholog Eisler vysvětluje tíhnutí, sympatie či „plíživý, strachem podbarvený obdiv“ k násilným zločincům a „krvežíznivým“ šelmám fylogenezí člověka od mírumilovné, kořínky a bobule pojídací opice k divokému, agresivnímu homo sapiens díky mimetizaci chování dravých šelem. Kolektivní nevědomí tedy obsahuje vzpomínku na úsvit lidstva a adoraci šelmy v nás, šelmy číhající v hlubinách (ne)vědomí.¹⁴⁾

V jiné souvislosti, ale s obdobným vyzněním i odkazem na Freuda, se vyjadřuje T. Todorov: „Od dob klasicismu až po sklonek romantismu (to znamená až dodnes) spisovatelé a moralisté znovu a znovu objevovali, že člověk není vnitřně jednotný, nebo že dokonce není vůbec nic, že já je někdo jiný nebo pouhá místnost plná ozvěn. Člověk přestal věřit na bytosti napůl lidské a napůl zvířecí, žijící v lesích, ale odhalil zvíře v sobě, tu tajemnou schránku duše, která zdá se neuznává žádné lidské zákony a navzdory nevinnosti toho, v němž sídlí, sní strašlivé sny a šeptá si ty nejneprůstojnější myšlenky“ (Melville, *Pierre neboli Dvojnámosti*, IV, 2). Příchod podvědomí lze považovat za vrchol tohoto objevování druhého v sobě.¹⁵⁾

Pro ilustraci zmiňme zajímavý případ schizofrenie, o kterém referuje W. Seabrook: klidný až ušlápnutý úředník v africké správě si navlékl kůži černého pantera opatřenou ocelovými drápy a v této masce zavraždil, rozsápal mladou ženu. Při výslechu tvrdil, že se periodicky mění v černého pantera a že dává přednost životu v podobě pantera před svým vlastním.¹⁶⁾

Pro vlastní zápletku *Cat People* (1942) je více než ilustrativní případ Sally Beauchampové z roku 1890, u níž došlo k prvnímu projevu schizofrenie následkem šoku, který utrpěla, když její přítel vlezl v noci oknem do jejího pokoje a pokusil se ji políbit.¹⁷⁾ Stěžejí zjistíme, zda scenárista *Cat People* znal tento případ, faktem zůstává, že první proměna Ireny v černého pantera nastává právě tehdy, když se ji pokusil políbit již zmiňovaný psychiatr.

Posledním dokladem **vlastního** tématu *Cat People*, který uvedeme, je „13. série o schizofrenikovi a dívence“ z Deleuzovy Logiky smyslu, která rezonuje s výše uvedeným Todorovovým závěrem o kolapsu hranice mezi hmotou a duchem, tělem a vědomím.

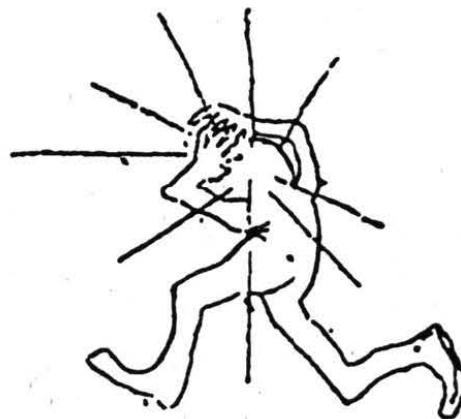
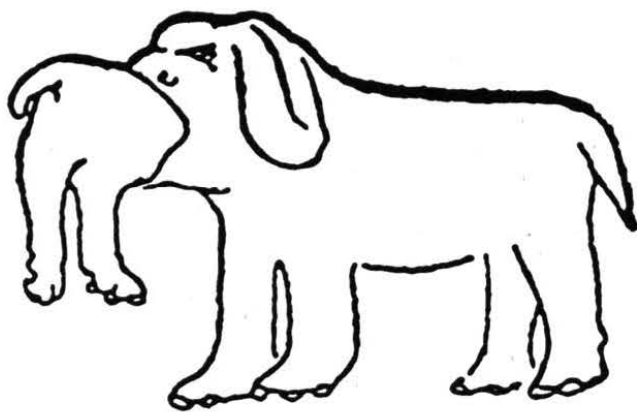
13) Srov. J. G. Frazer, *Zlatá ratolest*. Praha 1994.

14) R. Eisler, *Man into Wolf*. London 1949; cit. C. Wilson, *The Occult*. London 1971. K tomu srov. citát z *The Anatomy of Atavism* L. Judda, kterým začínají *Cat People* (1942): „Even as fog continues to lie in the valleys, so does ancient sin cling to the low places, the depressions in the world consciousness.“

15) T. Todorov, *Dobytí Ameriky. Problém druhého*. Praha 1996, s. 287. Odkaz na Melvillův román je navíc zajímavý tím, že jako jedno z jeho témat či peripetií, jimiž Pierre prochází, je rovněž incest. Todorovův implicitní odkaz na Freuda. Srov. S. Freud, *Psychologie mas a analýza ja*. Bratislava 1996, zejména kapitoly Masa a prahorda a Instance v já.

16) W. Seabrook, *Witchcraft, its Power in the World Today*. London 1970. Hrdinka *Cat People* (1982) přijíždí z Afriky. Irena z první verze z Balkánu, kde by byl na místě spíše pravý vlkodlak. Na druhé straně „velká dravá kočka ztělesňuje pudovou přirozenost“, a je „typicky ženským zvířetem“. Srov. E. Aeppli, *Psychologie snu*. Praha 1995.

17) H. Price, *Fifty Years of Psychological Research*. London 1937.



*Srovnej uvedené kresby s Deleuzovým pojetím „proděravělého těla“, „těla – síta“ a s „tělem v těle“.
Kresby jsou převzaty z knihy Jeana Vinchona:
Umělecké projevy choromyslných, Praha 1931.*

„Primárním aspektem schizofrenikova těla je tělo-síto, proděravění povrchu (...) Důsledkem je, že veškeré tělo není ničím jiným nežli hloubkou – vše strhává a zaplétá do své zející hlubiny, která představuje principiální rámec zahrnování. Vše je tělem a vše je tělesné. Vše je směsicí těla v těle, vycházením z jednoho těla a vstupováním do druhého (...) Odtud způsob, jímž schizofrenik žije tuto kontroverzi: buďto v hluboké trhlině, která prochází tělem nebo v rozlomených částech, které se vzájemně obalují a krouží kolem sebe.“¹⁸⁾

V *Cat People* (1982) je scéna pitvy mrtvého pantera – bratra Ireny, při níž se po rozříznutí těla šelmy vynoří z takto vzniklé trhliny lidská ruka, načež se začne „soutělit“ hroudit do sebe, rozpouštět, až zmizí úplně.

Domnívám se, že indicií, poukazujících k „hlubinnému“ tématu obou verzí bylo sneseno dostatečně, leč musíme se ještě zastavit, před vlastní komparací, u motivu incestu, který coby téma druhé verze explikuje, resp. přímo předvádí „prastarý hřích“, ležící v základech referenčního možného světa *Cat People* z roku 1942, ve vlastním příběhu však zůstává v mlhách.

„Od 18. století se stala rodina závazným místem afektů, pocitů, lásky. Sexualita má svůj výchozí bod rozvoje v rodině a z tohoto důvodu je sexualita od samého počátku „incestní““, ¹⁹⁾ zjišťuje Foucault a v jeho dalším popisu nových typů personalit, vzniklých díky této změně lokalizace sexuality, snadno najdeme i hrdiny obou verzí *Cat People*.²⁰⁾ Obdobně jako Foucault chápou zákaz incestu i Levi-Strauss a Lacan, pro které je

18) G. Deleuze, *Logique du sens*. Paris 1969.

19) M. Foucault, *La Volonté de savoir*. Paris 1976; cit. M. Foucault, *The History of Sexuality I*. London 1979, s. 110.

20) „V rodině se rodiče a příbuzní stali hlavními činiteli rozvinutí sexuality, které čerpalo vnější podporu od doktorů, vychovatelů a později psychiatrů. Objevují se nové personalit: nervní žena, **frigidní manželka**, matka s vražednými obsesemi, impotentní, sadistický manžel, hysterická dívka, mladý homosexuál (...) rodina vysílá dlouhou stížnost o svém sexuálním strádání těm, kdo naslouchají – lékařům, **psychiatrům**, **kněžím**, vychovatelům.“ M. Foucault, c. d. (Příslušné postavy zvýraznil V. Z.)

„subjektivním čepem“ (Lacan), kolem něhož se otáčí a udržuje rovnováhu rodina, jazyk, společnost, sexuální dospělost. „Toto tabu pak v lidské společnosti definuje ‚zakázané‘ a jako takové ustavuje veškeré budoucí hranice touhy a oběti. Že toto tabu je kulturně spolukódováno s **tajemstvím** [srov. výše tajemné u Todorova – pozn. a zvýraznil V. Z.] je proto, že tento primordiální ‚zákon‘ je neměnným jádrem, centrem, kolem něhož se otáčí konstelace lidské kultury. **Nachází se na průsečíku přírody a jazyka** [zvýraznil V. Z.], v zóně mezi vědomím a nevědomím.“²¹⁾ Dodejme na hranici hmoty a ducha, těla a vědomí a tato hranice, zcela zákonitě, u lykantropů, resp. schizofreniků padá. Souvislost schizofrenie a incestních představ jsme již naznačili výše u Lainga; zde se nám ukazuje rodina a síť komunikačních vztahů jako společný zdroj a jmenovatel jak schizofrenie, tak incestního tabu, resp. touhy po jeho překročení. Rozvinutí fabule v *Cat People* (1982) o motiv incestu (a kněze – viz poznámka č. 20) je tedy zcela konsekventní a není, jak mnozí diváci chápou, jen snahou o zvýšení „pikantnosti“ erotické vrstvy filmu. Případná otázka – námitka, že tvůrcům mohlo jít **jen** o zmiňovanou pikantnost, nás zavádí do tenat intencionálního bludu a je v zásadě irelevantní.

Vidíme tedy, že vlastním symbolickým referentem obou verzí je schizofrenní postavení ženské hrdinky, tabuizovaná sexualita a v zásadě postmoderní téma hranice, ať už mezi tělem a vědomím, vnitřkem a vnějškem (příčemž do „vnějšku“ můžeme zahrnout i sociální formace v jejich determinujícím vlivu na psychickou strukturu, jak je tematizují Deleuze s Guattarim v *Anti-Oedipovi*). Po tomto „odhalení“ „o čem“ vlastně obě verze jsou, můžeme přistoupit ke komparaci výrazových prostředků a k vysledování signifikantních posunů v charakteru postav i posunů ve fabuli a syžetu.

II

Začneme snad nejlépe od konce. V důsledku změny konvencí, struktury očekávání, kontextu filmového „arworldu“ (A. Danto), se pochopitelně liší i klimax obou příběhů. Sevřený (až ve stylu antického dramatu) původní příběh *Cat People* končí tragicky, smrtí „obou částí světa“ hrdinky, stejně tak, jako končí smrtí nešťastní hrdinové – „vrstevníci“ Ireny v hororových příbězích z let filmu předcházejících (Dr. Jekyll, Frankensteinovo monstrum, King Kong atd.). Uzavřenost prvního příběhu, vyjádřená jak syžetovou výstavbou, tak verbálním zarámováním, tak tvoří analogon „normálně“ lidského „bytí ke smrti“, tvoří uzavřený možný svět.

Remake předvádí rozvětvenější, fragmentarizovaný syžet, fabuli obohacenou o (jak bylo výše poukázáno, zcela konzistentně) motiv incestu „bratr – sestra“, navíc bratr je současně knězem a konec, věren předloze, je rovněž tragický, třebaže jen jaksí napůl. Hrdinka, neschopná „vyléčení“, odmítající přistoupit na incestní řešení a udržující si tak soucit diváka, volí nehříšnou možnost dožití ve zvířecí podobě. Film končí dlouhým záběrem řvoucí šelmy v kleci, řevem, v němž zaznívá i nářek nad navždy ztracenou lidskou dimenzí (srov. zpracování tohoto motivu ze „zvířecí strany“ ve třech adaptacích románu H. G. Wellse *Ostrov dr. Moreaua*).

21) J. B. Twitchell, *Forbidden Partners. The Incest Taboo in Modern Culture*. New York 1987, s. 253 – 254.

Postupné otevírání struktury díla, otevírání referenčního světa textu²²⁾ je zjevným trendem minimálně žánru filmového hororu až do té míry, že se od osmdesátých let stává konvencí, přecházející v klišé: možný svět, projektovaný dílem nekončí a závěr implikuje pokračování příběhu, autoři jakoby „mrkali“ na diváka a vyjadřovali tak triviálně hlubokou pravdu, že zlo nelze nikdy zcela vymýtit (za všechny srov. např. *Critters*, *Roj*). Jistě, mnohdy jde o odrazový (či oslí) můstek pro možné pokračování v případě úspěšnosti „pilotního“ dílka, ale tento faktor je, zdá se, až odvozeným produktem trendu přibližování, resp. posouvání hranice fikce – realita, přesunu od „konečné oblasti významu“ (A. Schutz) k nekonečné sémióze, od uzavřeného, singulárního díla k sérii.

Religiozní motiv, zavedený do druhé verze sociální rolí bratra – kněze, opět demonstruje posun ve významové i expresivní struktuře. V první verzi jsou reference k náboženské formě zkušenosti symbolické, kdy se v referenčním poli ocitá ďábel a prvotní hřích. Při scéně, v níž se Oliver s Alicí brání v jinak opuštěné kanceláři stínu šelmy, vrhá jediná zbraň, kterou mají k dispozici – příložník, na stěnu stín kříže. Šelma – ďábel i kříž se tak ocitají ve společném, „stínovém“, tj. transcendentálním plánu. Dalším výrazným symbolem první verze je soška sv. Jiří, zabíjejícího pantera. Jde zde o dvoustupňovou symbolizaci: ikonograficky stabilizovaný symbol sv. Jiří, zabíjejícího draka je o jeden stupeň symbolické reference vzdálen od původního zhoubce, působce prvotního hříchu – hada.

Druhá verze, ač jiné scény cituje s důsledností, rozbíjející její vlastní syžetovou výstavbu (např. scéna se „sestrou“ – viz níže), tuto významovou vrstvu nepřejímá a omezuje se právě **jen na explicitní** uvedení do hry postavy kněze, které zesiluje možné překročení incestního tabu o porušení celibátu. Transcendentální vazby, spjaté se symbolem (srov. pozn. č. 2) jsou ve druhé verzi prakticky anulovány, resp. dílo skýtá minimum klíčů pro symbolickou interpretaci. Posun od symbolizace a konotace k ikoničnosti a denotaci, k prvoplánové recepci bez symbolické reference je zřejmý.²³⁾

Příznačným rozdílem mezi dvěma verzemi je pojednání scény se „zjevením“ Ireniny „sestry“. V první verzi se tak stane při oslavě hrdinčiny svatby, kdy se v otevřených dveřích restaurantu při odchodu zastaví žena, nalíčením a nasvícením dokonale evokující podobu kočky, a zpola zasyčí, zpola vyhrkne: „Sestro!“. Za jejími zády víří sníh v tmavé noci. Vedle až anticky dramatického připomenutí nezvratnosti ananké funguje v obraze

22) Srov. studii M.– L. R y a n o v á, *Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction*. „Poetics Today“ 12, 1991, č. 3, s. 553 – 576. Ryanová rozlišuje aktuální svět, aktuální možný svět textu a referenční svět textu. Explikace, komentář a kritiku tohoto pojetí viz V. Z u š k a: „*Síla*“ žánru jako funkce vzdálenosti možného světa. „Iluminace“ 7, 1995, č. 4, s. 5 – 17.

23) Distinkce symbolické, vícevrstevnaté, které využívá prvoplánovou (ve filmu ikonickou) vrstvu jako „nosiče“ a ikonické, ulpívající na doslovném chápání obrazové reprezentace a z hlediska syntaxe na narativní vrstvě prvního řádu – „prostém příběhu“, závisí přirozeně v posledku na divákovi, nakolik využije interpretačních, intencionálních vodítek, dílem nabízených. Jako jisté svědectví (z pohledu sociologické statistiky pochopitelně neprůkazné) o divácké kompetenci, zaměření a konvencích recepce současných dvaceti a něco málo více letých může posloužit výsledek společného semináře studentů estetiky a filmové vědy FF UK, který vedl autor této studie a jehož zadání spočívalo v komparativní analýze sledované dvojice filmů. Ani jeden z účastníků neinterpretoval díla symbolicky a s jedinou výjimkou (letmé poznámky pod čarou o možnosti symbolické interpretace) je to ani nenapadlo. Vlastní téma obou filmů, úspěšnost jeho vyjádření a vertikální úběžník smyslu tak zůstaly skryty.

polarita bílá – černá, ostatně nejvýraznější výrazový faktor první verze. Navíc scéna ná-
zorně ukazuje a symbolicky reprezentuje pomíjivost, křehkost bílé, lidské stránky hrdin-
čina osudu a nezměrně silnější „nekonečnou noc dávného hříchu“. Citace uvedené scé-
ny ve Schraderově verzi se analogicky odehrává v baru, ale v plném barevném světle. Toto, pro hrdinku drtivé slovo, vyřkne podnapilá bardáma. Veškerá síla původní scény
se rozplynula.

Dalším z prvoplánových a tím nejzřetelnějších posunů je traktování „spouštěčů“ přemě-
ny hrdinky v šelmu. V prvním případě stačí polibek neboli metonymický náznak sexuál-
ního styku, aby „zvíře v nás“ převzalo vládu, aby se vynořilo dědictví dávného hříchu,
aby se aktualizovala „temná“ stránka schizofrenní osobnosti – hrdinka se mění (tedy
možná – viz Todorovova „relace neurčitosti“) v pantera. V druhé verzi rozhodně nejde
o metonymii, ale o poměrně rozsáhlé a detailní „přímé ukázání“ sexuálního vztahu jako
popudu přeměny, která je stejně explicitně předvedena. Masivní atak na smysly nepone-
chává prostor (symbolický), ani čas (recepční či dramatický) pro další, vyšší patro inter-
pretace, pro konstituci celkového smyslu, který by byl situován na vertikále symbolické
reference vůči linearitě (horizontále) primární narativní linie. Změna konvencí a posun
hranice tabuizovaných témat a jejich exprese (záběrů a scén) je při komparaci sledova-
ných filmů očividná. Při aplikaci konceptu estetické distance (E. Bullough) můžeme
tento posun interpretovat jako změnu v divácké schopnosti distancovat, tj. esteticky vní-
mat a pojímat témata, která svou povahou byla dříve netematizovatelná, tzn. divák by při
recepti jejich prezentace „vypadl“ z estetického postoje, ztratil by distanci a vnímal pří-
slušné dílo jako realitu, resp. její záznam. Zmíněnou distancovatelnost přirozeně mocně
ovlivňují vládnoucí společenské normy, tabu (kolik je například v americké filmografii
krimi filmů černošských vrahů, jinde romských, pederastů, matko- a otcovrahů?).

Zobecněme na modelové situaci; ve čtyřicátých a ještě padesátých letech, chtěl-li reži-
sér vyjádřit intimní sblížení (pochopitelně heterosexuálních) hrdinů, postupoval třeba
následovně: muž a žena se políbí před dveřmi ložnice, v objetí přestoupí práh a dveře se
za nimi zavřou. Víc film neukazuje a všem divákům je jasné (konvencionalizovaná struk-
tura očekávání a filmové syntaxe), že v pouze implikované intimitě možného světa si
hrdinové nebudou hrát na slepou bábu. Některé komedie mohly a také využily hry s tím-
to očekáváním. Ve filmech pozdějších desetiletí toto interní filmové tabu padalo více
a více, kamera sleduje, často ve velmi dlouhých a detailních (a nudných) sekvencích
„konzumaci“ erotického vztahu. Trend od náznaku, nutné divácké imaginativní partici-
pace, k naturalistickému předvedení je poměrně snadno vysledovatelný nejen v žánru
filmového hororu. Vývoj však ani ve filmu nepostupuje přímočaře; na místě je spíše jis-
tá analogie „barokních vln“ výtvarného umění a architektury. Jak bylo zmíněno výše,
horor třicátých let si liboval v přímé prezentaci monster, aby ji ve letech čtyřicátých
opustil (výrazně právě v případě *Cat People*). Jedno „přelití“ této vlny můžeme demon-
strovat v mnohem kratším, filmově historickém bloku na příkladech trojčlenné „série“
Vetřelec, *Vetřelci* a *Vetřelec*³. V prvním snímku R. Scotta se s přímým ukázáním monstra
náležitě šetří a gradace napětí zhruba odpovídá gradaci míry předvedení. Druhý „díl“
monstrum multiplikuje a dramaticčnost vyprávění je (nedokonale) sycena jinými pro-
středky. Třetí film částečně opouští „superpředvádění“ druhého a posiluje vertikální
dimenzi (až po mystické splnutí či „chymickou svatbu“).

Tato opozice náznak – přímé ukázání je příčinou, domnívám se, rozdílu ve způsobu reprezentace hlavní hrdinky. Feministická kritika by mohla (a **studentky** ve zmíněném semináři tak také činily – viz pozn. č. 23) zdůraznit pasivitu Ireny první verze a aktivní boj emancipované hrdinky ve verzi pozdější, mám však za to, že jde o důsledek primární výrazové opozice. Přímé ukazování pasivity není v delším běhu právě vzorem dramatickosti a dynamického pohybu na ose napětí – uvolnění. V případě námi sledovaných filmů jde navíc o zásadní rozdíl v typu expresivity.

Rozlišuje-li G. Deleuze lyrickou abstrakci a expresionismus ve filmu na bázi, mimo jiné, konstrukce prostoru,²⁴⁾ snadno promítneme tuto distinkci na uzavřený reprezentovaný svět *Cat People* J. Tourneura na straně jedné a na různými (i cestovními) prostředky rozšířený a otevřený svět *Cat People* P. Schradera na straně druhé. Uzavřený možný svět současně svým uzavřením otevírá jedinou možnou jinou dimenzi smyslu, dimenzi vertikální, symbolickou. Otevřený svět druhé verze tuto dimenzi potlačuje. Jako exemplární příklad filmové lyrické abstrakce volí Deleuze právě *Cat People* (1942) a dovozuje na tomto příkladě rozchod filmového hororu s gotickou tradicí, v níž šlo o „boj ducha s temnotou“. V lyrické abstrakci nejde, podle Deleuze, o boj, ale o alternativu, o „fundamentální buď ...a nebo“, o alternaci pojmů (buď světlo nebo stín, buď bílá nebo černá), nikoli o opozici.

Druhá verze rozhodně není lyrickou abstrakcí v Deleuzově smyslu, je tedy mnohem více „expresionistická“, kdyby tento termín nebyl vyhrazen definitivní periodě filmové historie. Rozhodně není ani lyrická, ani abstraktní, nýbrž naopak: výrazně konkrétní, ikonická a epická, resp. dramatická. Hrdinka bojuje, krvavě zápasí i s vlastním bratrem, s kletbou (a tedy se svým schizofrenním stavem) a v boji podléhá. Irena první verze volí z alternativy světla a stínu možnost třetí, ultimátní vzdání se volby, soudu, kterou pro ni není přirozeně ani fenomenologické *epoché*, ani zenové *mu* (neboť v těchto stavech se trvale žít nedá).

Uvedené členění implikuje i neméně závažnou komparaci časové dimenze obou filmů. Dynamika druhé verze a základní vrstva erotické struktury (N. Carroll), tedy řetězce otázek a odpovědí, filmem nabízených, posiluje dopředný, dramaticko-epický charakter filmu, ještě zesílený hudebním leitmotivem temného songu D. Bowieho. Hudba, v zásadě nekončící, ani nezačínající jako „konečná oblast významu“, pouze začínající být slyšet a přestávající, sklenuje spojnicí mezi minulostí a budoucností, spojuje oblast dávného překročení tabu s finálním podlehnutím hrdinky v boji s „šelmou v nás“, jíž však Irenin život v možném světě filmu nekončí. Celková strukturace obrazu a zvuku tak posiluje „horizontální“ povahu této verze *Cat People*, její naturalistickou expresivitu přítomného (smyslového) odkazu k bezprostřední budoucnosti.

Lyrická abstrakce Tourneurových *Cat People* nemůže být, v důsledku inherentní povahy filmového média, mimočasovou či pouze přítomnostní událostí lyrické poesie, ale

24) G. Deleuze, *Cinema 1. The Movement Image*. Minneapolis 1986, s. 112. Orig. G. Deleuze, *Cinéma I. L'Image – Movement*. Paris 1983. Deleuze se rovněž přibližuje Todorovově ambiguitě fantastického i náznakovosti jako hlavního výrazového prostředku prvních *Cat People*: „Ve scéně v bazénu je útok viděn jen jako stín na zdi: je to žena, která se proměnila v leoparda nebo toliko leopard, který odněkud utekl?“ G. Deleuze, c. d., s. 113.

dimenze budoucnosti je potlačena vertikální symbolické reference, stejně tak jako bergsonovské „zakusování minulosti do přítomnosti“ se projevuje hlavně a právě na symbolické, mýtické časové úrovni, opouštějící linearitu „minulost – přítomnost – budoucnost“. Hra světla a stínu, bílé a černé, výrazně posiluje symbolickou povahu obrazu a divák je mnohem více soustředěn na „prezentační bezprostřednost“ (Whitehead) a souběžnou symbolickou referenci (vertikální i v časovém ohledu), nežli na plynutí narativní linie.

Zablokováním vertikální symbolické interpretace důrazem na uvedené výrazové prostředky zabraňují *Cat People* (1982) i interpretačnímu „vznosu“ k hledání, resp. naplňování jiných, alternativních a komplexnějších „hlubin“ konkretizací. Úspěšnost vyjádření „pravého“ tématu *Cat People* je tedy v samém základě potlačena akcentem prostředků, konstrukcí prostoru i času možného světa. „Nastartuje-li“ film interpretace symbolických referencí, skýtá-li relevantní vodítka pro tuto sféru možných interpretací, odhalování skrytých témat a rozšiřování pole konotací je mnohem schůdnější.

Lze-li poměrně jednoznačně usoudit, že *Cat People* z roku 1942 jsou prostě lepším filmem nežli Schraderova verze, rozdíl je rovněž zapříčiněn imanentním vývojem vyjadřovacích prostředků filmu vůbec, změnami v diváckých kompetencích, očekáváních, potřebách, obecněji vývojem kultury a komunikace v jejím rámci, etosem dané kultury v Schelerově smyslu. S rozšiřujícím se schizoidním stavem individuality a společnosti vůbec (Deleuze, Guattari) jakoby divák nechtěl vidět tematizaci tohoto stavu, nechtěl ohrozit svou ontologickou jistotu recepcí variability a kontingence hranice realita – fikce, vnitřní – vnější, individuální – společenské, kontingence jazyka, já a společnosti (Rorty).

Závěrem a souhrnně: za čtyřicet let se filmový horor „vyvinul“ od reference ke „kosmické hrůze“ (H. P. Lovecraft) k „peklu v nás“. Od schematické struktury, vybízející k symbolické interpretaci, k naturalistickému předvádění stále realističtější ikončnosti filmového obrazu, která je v protikladu k možným interpretacím, resp. recepcím, přesaňujících významně vlivem imaginace a symbolických osmyslení diváka sféru smyslového. Syžet se zjednodušil a expresivita co do palety prostředků (jistěže ne technických) se vlastně zredukovala. Není smyslem této studie připojit se k alarmujícím hlasům o ztrátě spirituální vertikality současné kultury (Bachelard, Lévinas, aj.), lze jen vyslovit naději, že na tuto svou možnou dimenzi film nezapomněl. O zlomu ve směru víceznačnosti a symbolického smyslu filmového díla a filmového prožitku však zatím nesvědčí výsledek ankety Zlatý lev o nejnavštěvovanější film roku 1996 v Čechách – stal se jím veleopus *Den nezávislosti*.

doc. PhDr. Vlastimil Zuska (1951)

Vystudoval Filosofickou fakultu University Karlovy (obor estetika). Po absolutoriu (1985) působil mj. v Československém filmovém ústavu a Ústavu teorie a dějin umění ČSAV. V současnosti je vedoucím katedry estetiky FF UK, kde přednáší od roku 1990. Zabývá se estetikou 20. století a problematikou temporality, fikce a ontologie uměleckého díla. Mj. publikoval knižně *Temporalita metafory* (1993); *Čas v možných světech obrazu* (1995); *Mimésis, Fikce, Distance* (1996).

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, Celetná 20, 110 00 Praha 1)

ILUMINACE

Vlastimil Zusk: Dvakrát Cat People

Kočičí lidé (Cat People)

RKO Radio Pictures Inc., 1942

Režie: Jacques Tourneur. **Scénář:** De Witt Bodeen. **Kamera:** Nicholas Musuraca. **Hudba:** Roy Webb. **Střih:** Mark Robson. **Produkce:** Val Lewton. **Hrají:** Simone Simon (Irena Dubrovna), Kent Smith (Oliver Reed), Tom Conway (Dr. Louis Judd), Jane Randolph (Alice Moore), Jack Holt (Commodore), Elizabeth Russell (The Cat Woman), Alan Napier (Carver), Elizabeth Dunne (Miss Plunkett).

Kočičí lidé (Cat People)

RKO Pictures, Universal Pictures, 1982

Režie: Paul Schrader. **Scénář:** Alan Ormsby. **Kamera:** John Bailey, **Hudba:** Giorgio Moroder (text písně a zpěv David Bowie). **Střih:** Jacqueline Cambas. **Produkce:** Jerry Bruckheimer. **Hrají:** Nastassia Kinski (Irena Gallier), Malcolm McDowell (Paul Gallier), John Heard (Oliver Yates), Annette O'Toole (Alice Perrin), Ruby Dee (žena), Ed Begley Jr. (Joe Creigh), Scott Paulin (Bill Searle).

Další citované filmy:

Critters (Stephen Herek, 1986), *Den nezávislosti* (Independence Day; Roland Emmerich, 1996), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *Chodící monstrum* (The Monster Walks; Frank Strayer, 1932), *King Kong* (Merian C. Cooper, 1933), *Ostrov Doktora Moreaua* (The Island of Dr. Moreau; Don Taylor, 1977), *Ostrov Doktora Moreaua* (The Island of Dr. Moreau; John Frankenheimer, 1996), *Ostrov ztracených duší* (Island of Lost Souls, 1933), *Roj* (The Swarm; Irwin Allen, 1978), *Vetřelec* (Alien; Ridley Scott, 1979), *Vetřelci* (Aliens; James Cameron, 1986), *Vetřelec³* (Alien³; David Fincher, 1992), *Vzpouza Zombií* (Revolt of the Zombies; Victor Halperin, 1936).

SUMMARY

CAT PEOPLE TWICE –
– FROM SYMBOL TO NATURALISTIC ICON

Vlastimil Zuska

The author begins with a methodological reflection on utility of theoretical exploration of remakes and comes to a partial conclusion about applicability of the method of extensive abstraction (in Whitehead's sense) along with the Prague school's concept the structure of structures to remake study. Such an exploration can bring new insights into a history of certain film genres and a development of „Film language“ in the period in question. For that kind of exploration the author has chosen two horror movies – J. Tourneur's *Cat People* from 1942 and P. Schrader's *Cat People* from 1982.

Firstly the author tries to determine the proper topic of those films and after rather minute discussion of lycanthropy and split-personality theme in film and literature he finds that „true“ theme of *Cat People* in the schizophrenic stance. The exploration continues in the direction of finding relevant cues for this interpretation. In that study the author proceeds from the „double-bind theory“ of Bateson and Laing and from Deleuze's concept of schizophrenic body. After a verification of that assumption the author subjects the two films to close scrutiny as to means of expression, syntactic structures, structures of viewer's expectations, conventions and symbolic reference.

The study is concluded by findings about the development of not only horror genre, but of the whole „film world“ during forty years (from forties to eighties). The distinctive feature of „Film language“ of forties was employing symbols, symbolic reference over the primary stratum of iconic signs and of narrative structure of plot. Movies gradually cease to use those means and turn into naturalistic „show“ made from iconic signs. The vertical dimension of symbols is lost due to that emphasis on the sensuous level of film narrative as well as film image.

Translated by Vlastimil Zuska

Články

TARKOVSKÝ
ČILI
HOŘÍCÍ DŮM^{*)}

Petr Král

Ivanu Divišovi

O tajemství

Dílo filmového režiséra Andreje Tarkovského (1932 – 1986), předčasně uzavřené smrtí, je bezpochyby jedno z nejvýznamnějších v celých filmových dějinách. Tarkovským – po Fellinim – vrcholí zejména snaha dát filmové obrazy do služeb poesie, učinit z nich nástroj niterného vidění a snění. Výrok Bernarda Bertolucciho, že filmy v nás trvají svým jedinečným světlem, platí o Tarkovském jako o nikom jiném: jeho záběry, zároveň palčivé a vlhce chvějivé – jako by samy vznikly tím spojením ohně a vody, jež patří k hlubinným tématům díla – na nás působí už svou jedinečnou „aurou“, z níž lze rázem číst jejich vizionářskou povahu.

Nejenže tu je všechno nerozlučně hmotné – smyslné – a „duchovní“, že vnější podoby věcí nelze oddělit od jejich emotivních významů a od zkoumání jejich vnitřního smyslu – až jsou Tarkovského filmy i vzácně důslednou zprávou o fungování jedné subjektivity. Přesahují jaksi hranice umění i tím, jak spojují záměrné tvárné úsilí s citlivostí k tajemství v „přírodním“ stavu. Ať jsou Tarkovského vize sebekomponovanější, mají nutnost spontánních usazenin, obrazů, které si filmař nevymyslel, ale nechal je v sobě uzrát a vykrytalizovat; uchovávají si tak temné, nezredukovatelné jádro podobně jako tajemné situace v životě nebo jako ty uhrančivé, „z nebe spadlé“ filmy, jimž dala jedinečnou poezii spíš souhra okolností než autorský záměr. Jsou zkrátka stvořené málem v božském smyslu, jako jsoucno samo; a lidé i věci k nám v nich přicházejí s tak jedinečnou přesností, naléhavostí, grácií, jako bychom se sami octli ve stavu milosti a vnímali náhle všechno dvojnásob intenzivně.

V Tarkovského posledním filmu *Oběť* (1986) vyběhne v černobílé sekvenci hrdina chodbou z domu, kde jsme předtím spatřili v ložnici nahou mladou ženu (či spíš její odraz v zrcadle, žena sama je skryta za paravanem); vidíme ho pak bloudit ve velké zahradě, kde napřed sbírá v blátě a shnilém listí drobné mince, až tu strne vprostřed tajícího sněhu a starých stromů, které se – díky zvolna kroužící kameře – kolem něj dávají do pomalého

*) Neúplná verze tohoto textu vyšla ve Svědectví č. 91, Paříž 1990, s. 253 – 268.

tance. Klidnou a samozřejmou silou, která z ní vyzařuje, připomíná scéna zároveň vzpomínku a výjev ze snu, není ale ani tím, ani oním; spíš jde prostě o vizuální *myšlenku*, vzdálenou snové bizarnosti i realistickému popisu a tlumočící co možná přesně, jakoby samo naše vnitřní dýchání. Je tak nejenom zároveň jedinečná a prostá, ale – co do „obsahu“ – také doslova nevyčerpatelná...

Samo světlo Tarkovského filmů je iluminace i zatmění, světlo prozření i záhady. Věci mají od počátku pro režiséra jakousi **temnou zřejmost**, jež uniká všem předem daným výkladům. Chápání – a „zduchovňování“ – světa se u něj rozvíjí právě odtud, jako řeč znaků, v nichž k nám promlouvá samo tajemství a kde je konkrétnost vize důležitější než abstrakce symbolů a idejí. Tarkovského místo v současném filmu je tak stejně jedinečné, stejně vzdálené konvencím a blízké podstatě, jako místo Christiana Bouillého mezi dnešními francouzskými malíři. Táž je i samozřejmost, s níž rozvíjí tajemství věcí: pruhy gázy přivázané k maticím od šroubů a rozházené do trávy (*Stalker*, 1979), pulsující kůže na zraněné hlavě nebo vlhký kruh zanechaný na stole šálkem čaje (*Zrcadlo*, 1975) k nám napřed mluví jen svou hmotou nebo nehmotností – případně obojím, jako u gázou „okřídlených“ matic –, svou naléhavou nebo prchavou přítomností, která má o to víc smyslu sama o sobě, že je nepřeložitelná do slov. Tarkovský připomene Bouillého i záhadnými shluky a „konstelacemi“, jež u něj věci tvoří málem z vlastní vůle a jako by se spolu chtěly spráhnout k tajnému spiknutí. Najdeme je na úrovni detailů (patří k nim už gázou ovázané matky, jakýsi elementární vzorek vši Tarkovského imaginace) i celých scén: tak auto doslova vražené do keře na kraji soumravné cesty, kudy hrdina *Oběti* ujíždí za svým posláním, a uvízlé tu (spolu s cárem vlající látky) jako skutečný žmolek tajemství v cévách světa. Jindy je taková konstelace jen letmé a zřejmě improvizované setkání, jako když v *Solarisu* (1972) procitající hrdinka zavádí bosou nohou o chladný kov pistole, zanechané na kraji lůžka. Za smyslovým zajiskřením však i tady vyvstane hlubší význam (a snad i skrytá „magická formule“ světa), jenž jako by svazoval jeho prchavost s trvalejším řádem.

Filmařův pohled doslova rozdmýchává hmotu věcí, probouzí v nich život a zjevuje nám jejich tajnou existenci, ne-li jejich skrytou podstatu; pomalu mizící otisk šálku na stole „dýchá“ stejně jako skříň, jejíž dveře se v *Oběti* dvakrát otevrou vedle jedné z postav, aniž se jich kdo dotkl. Otisk šálku i pulsující kůže zraněného vojáka z téhož filmu (*Zrcadlo*) získávají přitom sílu tajemného apelu ještě díky jiné příznačné okolnosti: jejich vtíravé, naléhavé vidiny jsou emblematické **stopy**, „zaseklé“ v mlhách jedné paměti a vzdorující ničivým silám zapomenutí a plynoucího času. To, čím věci u Tarkovského tak zintenzivňují svou přítomnost, je paradoxně rovněž jejich trvalé klouzání z bezprostřední reality do niternosti představ, do sféry myšlení a snění, kde z nich přežívá jen chvění nejistých obrazů. Svědčí o tom i ty záhadné vidiny, blízké hned vzpomínkám a hned snovým scénám, kde proměna věcí obrazností znamená i jejich paradoxní „zhutnění“, ne nepodobné následkům fantastických katastrof z němých grotesek. Tak knihy zasypané hlínou, které kamera zasněně mívá v *Solarisu*, nebo přízrační, pís-kem olemení vojáci, kteří se vprostřed labyrintického *Zrcadla* před námi vynoří na záběru z bůhvíjakého starého dokumentu: hlína a písek jako by současně zhmotňovaly pohrbení věcí i lidí v hlubinách paměti a dějin a stupňovaly jejich vlastní hmotnost – stejně jako šlehačka v bitvách z grotesek – až k „hyperreálnosti“. Podobně je tomu

v překvapivých sekvencích – složených někdy jen z černobílých, jakoby čistě mentálních obrazů –, jež Tarkovský vsouvá do děje jako samostatné lyrické závorky a z nichž několik zvlášť fascinujících zařadil do *Oběti* (patří k nim i hrdinova procházka zahradou): kamera si v nadhledu postupně prohlíží kamenné schodiště a úzký, smetím posetý dvůr, kam vede, zastaví se nad židlí s dírou v sedadle, nakonec sklouzne až k louži, kde se dekorace dvora zrcadlí, jako by ji chtěla definitivně „zniternit“ a zároveň se na ni z vody podívat vzhůru, vrátit se odtud zpátky do reálu a do bezprostředního života. Jediný klouzavý pohyb, doslova spájející těch pár fragmentárních skutečností jednu ke druhé, je mění ve zhuštěnou definici celého jednoho světa...

Sekvence, jež je rovněž enigmatickou vzpomínkou, nanovo vděčí za svou vnitřní soudržnost i společnému ponoření věcí do paměti. Ne náhodou vévodí většině takových sekvencí voda, mateřský živel, až jsou někdy jen jediným dlouhým klouzáním po vodní hladině. Tak střídavě barevná a nebarevná „jízda“ ze *Stalkera*, následující po tom, co si hrdina zdřímne vprostřed potoka na ostrůvku z trávy a při níž kamera, zvolna se od spáče vzdalující, objevuje pod vodou podivuhodnou přehlídku předmětů zapadlých do bahna: injekční stříkačku a kus rozmočených novin, zlatou minci a o kus dál svatý obrázek. Podobným sestupem ke dnu je i začátek zahradní sekvence z *Oběti*, kde hrdina vyprošťuje z bláta a z tlejícího, v původní humus se měnícího listí mince, zapadlé sem spolu s útržky novin a hadrů. Tak jako velociped a láhev z *Nostalgie* (1983), vyzdvižené ze dna prázdné nádrže, kde hrdina filmu naplní své poslání – a olepené vápencem podobně, jako jsou vojáci v *Zrcadle* plní písku –, tu v blátě a bahně uvízlé předměty ztělesňují ty nejisté a nesourodé poklady, jež v nás navršily vzpomínky a které jsou naše jediné bohatství. Vzácná jen svěžestí, s níž se před námi třpytí jako kdysi v dětství, nemá mince víc (ani méně) ceny než sám humus, kam zapadla a jemuž je postavena na roveň jako ve známé pohádce, kde se nůše listí a nůše zlaťáků mění jedna v druhou; hlinou nebo vápencem zkrášleným předmětům dává básnickou přitažlivost a cenu právě to, co jim vzalo užitnou hodnotu. Podobně chatrné, jakoby spálené obydlí hrdiny *Stalkera* se nám na začátku filmu zdá zároveň bídne i nádherné paradoxním přepychem nesčetných skrvn na zdi, spár v omítce i výtvarných efektů, které sem – v působivém souladu se sítí prasklin – vkresluje černé obrysy železné postele; hranice mezi bohatstvím a bídou se u Tarkovského stírají, pravý luxus – stejně jako v životě – se skrývá za nejprostšími předměty.

Pokud jde o ten návrat na hladinu naznačený v *Oběti* na závěr sestupu na dno dvorku, či lépe o duchovní povznesení, s nímž se zdá Tarkovskému splývat (a které jako by naznačoval i odraz stromu, jenž náhle ve *Stalkeru* padne na vodu potoka a přeruší přehlídku potopených věcí), je možný právě jen po ponoru do mateřských vod minulosti, jevícím se jako spásný návrat k pramenům.

Vidiny do nedohledna

Tarkovského záběry nejsou pouze nesené vnitřním viděním; samy v sobě se také do nedohledna zmnožují, umocňují a násobí. Každý z nich, nedílně doslovný i obrazný, bohatý svou jedinečnou konkrétností i jejími metaforickými echy, se šíří a nadouvá možnými významy, až získává samostatnost a významovou neohraničenost verše ve volné básnické

skladbě; stejně, jako ten, se zdá skrývat celý možný děj, strnulý v nedohledném chvění na vlastním prahu. Tato mnohovýznamnost stírá lineárnost příběhu (nebo toho, co z něj zbývá) a nahrazuje ji organizací záběrů do hloubky, v přes sebe kladených vrstvách, díky níž unikají ze svých úzkých hranic a přesahují je do nedohledna, stejně v čase jako v prostoru.

Nehybné záběry jsou v tomto smyslu neméně bohaté než záběry pohyblivou kamerou. Hned v úvodní scéně *Oběti* přicházejí hrdinův syn a listonoš na břeh zátoky, kam hrdina – před nehybnou kamerou – přesazuje uschlý strom, jako by sem za ním táhli z obzoru celou rozlohu světa¹⁾. Jejich upovídánost (listonoš) a mlčení (němý syn) tvoří podobně úplný a „syntetický“ akord s jeho samomluvou, k níž se postupně přidávají. Bohatství zvuku v Tarkovského filmech je ostatně pověstné, jeho jedinečná „hudba“, střídavě znepokojivá a konejšivá, vtíravá a diskrétní, v rozporu nebo naopak v souladu s obrazem, patří nerozlučně k filmařovým vizím. Jen v *Oběti* doprovází obrazy na plátně zvuk neviditelné kovové mince (ve chvíli, kdy unavený hrdina usíná na divanu), rachocení větrem zmítaného plechu (jako kontrapunkt k záběru spícího hrdinova syna), daleká hudba a starobylé zpěvy ve švédštině nebo v japonštině (tedy vzdálené prostorově i časově). Zvuky samy tak přenášejí viděné na odlehlou scénu, do jiných krajin a dob, jež jako by jeho přítomnost doplňovaly nezbytnou ozvěnou.

Toto vnitřní násobení scén je zároveň hledáním společné jednoty, nebo lépe rozpouštěním jednotlivého v obecném. Tarkovského vize, ať je sebevíc osobní a jedinečná, směřuje od počátku k tomu, aby přerostla sama sebe; konkrétnost jeho obrazů, „hyperreálných“ až k halucinaci, jako by sytilo nepřeberné množství sotva znatelných záchvěvů, hemžení, vlnění, nezadržitelně se šířících a splétajících, vůči nimž je podoba obrazů jen dočasným a křehkým ustálením a které ji jedním dechem tvoří a rozmývají. Stačí tu citovat les z *Andreje Rubleva* (1966), šelestící mravenci a hmyzem, mumlající stružkami a potůčky, protkaný šlahouny a kořínky – těmi potůčky ze dřeva –, nad jejichž labyrintickým spletcem na chvíli staneme s kamerou na břehu bystřiny. Hemžení přírody jako by tu tvořilo živnou půdu, z níž vyrůstá Rublevova malba i Tarkovského umění samo. Závěr filmu, podivuhodná sekvence odlévání zvonu, před námi podobně vystává z hemživého defilé předmětů, míst, zvuků (hrozivý praskot lešení, kam je dohotovený zvon zvedán na laně), osamělých i skupinových akcí. Během barevné procházky Rublevovými obrazy, kterou film – jinak černobílý – končí jako závěrečným smířením, jsou díla napřed roztržštěna do kusých a těžko čitelných detailů, jako by sama měla napodobit lesní bludiště; teprve potom z tříště slavně vyvstanou obrazy celé. I tady jako by cesta za osobní vizí (malířovo dílo) vedla jen přes návrat k původnímu chaosu a přes rozpouštění v množství, v hemžení bezejmenného života, jímž je pro hrdinu filmu rovněž zkušenost, kterou postupně učiní s krutým světem a s utrpením svých bližních.

Je pravda, že Rublevem ztělesněná tvůrčí individualita se zároveň jeví jako jediná síla schopná dát zkušenosti s krutostí a zlem smysl a vpojit ji do řádu světa. Když po přehlídce ikon spatříme i barevný záběr skutečných koní u vody, je to jako by nám realita

1) Podobné vtahování světa do záběru je naznačeno už v dávné grotesce *Calino hraje kulečnick*: jak se tu rozhání tágem, vnika jím komik nejen do okolních zrcadel a jejich imaginárních prostorů – osvětlených odrazy svíček v místnosti –, ale i do sousedních bytů, kde ovšem vyvolává reakci zuřících nájemníků.



Ivanovo dětství
Foto archiv

sama mohla být plně zpřístupněna až díky umělcovým vizím. Zároveň však tvůrce u Tarkovského užívá této své moci jen tehdy, dokáže-li ji spojit s pokorou: skloní-li se sám před nepřehledným bohatstvím světa a otevře se plně životu, jenž jím prochází a vůči němuž není víc než mezi všemi vyvolený mluvčí. Umění nachází v tomto smyslu svůj vzor v paradoxním „dřle“ bláznivého starce z *Nostalgie*, v němž se zas příkladně stírá i hranice mezi chudobou a bohatstvím a kde umělý, lidský řád světa splývá s řádem přírody, či lépe s jejím přirozeným „nepořádkem“²⁾. Stařík tu – takříkajíc jako pouhý návštěvník – obývá rozlehlou půdu plnou nádob a prázdných, nezapomenutelně zelených láhví, kam se zvenku bez konce řinou proudy světla a zvonící dešťové vody a jejichž sestava, jakkoli provizorní a chatrná, mění dekoraci v nejskvělejší výstavní (nebo koncertní) síň, již lze navštívit.

Ke křížení a setkávání nespočetných znamení, událostí, pohybů, z nichž se Tarkovského obrazy skládají a jejichž jsou společnou scénou, patří i překrývání různých časových rovin. Je jím už výjev z *Ivanova dětství* (1962), kde si malý hrdina prohlíží knihu Dürerových rytin a ptá se, zda i ony zobrazují nepřátelské Němce; jeho mládí se tak prolíná – a střetává – s nadčasovostí kultury, a ta zase s dějinným časem druhé světové války.

2) Nutnost, aby lidský řád zahrnul přírodní chaos, vyjadřuje i vzpomínka z dětství hrdiny *Oběti*: když se kdysi pokusil upravit matčinu zarostlou zahrádku, s údivem zjistil, že jí tím vzal všechn půvab.



Ivanovo dětství
Foto archiv

Jádrem celého filmařova díla je v tomto ohledu *Zrcadlo*, kde záměrné mísení generací a epoch překrývá nejisté vlny jedné osobní paměti: vypravěčova matka splývá s jeho ženou (obě hraje táž herečka), on sám se chvílemi ztotožňuje s otcem (kdyby jen v komentáři), různé události z rodinné kroniky se místy prolínají v rámci jediné scény. Spolu s nesourodými prostory se časové roviny mísí i v podivuhodně sesazených obrazech, do nichž v závěru ústí *Solaris* a *Nostalgie*. Hrdinův rodný dům, který nám prudce stoupající kamera nečekaně zjeví obklopený oceánem (*Solaris*), se tu ztrácí jako zlomek minulosti ve vodách zapomenutí (a zároveň i v nejistotě o budoucím osudu kosmu); podobně travnatý ostrůvek, kde usne hrdina *Stalkera* uprostřed potoka (v poloze embrya), je zároveň vzpomínkou na zrození a na bezpečné spojení s matkou i předobrazem neodvratného zániku (ostrůvek, který má právě jenom rozměry hrdinova těla, je sám pouhé embryo z trávy). V *Nostalгии* zas antické zříceniny, kam je v závěru zasazena – jako do rámu – hrdinova rodná ruská chalupa, zahrnují rovněž čas jeho dětství do paměti celé západní kultury. Nečekaná změna měřítka, jež je oběma scénám společná, se znovu objeví i v *Oběti*, když na blízké louce najdeme repliku hrdinova domu, zmenšeného do dětské hračky. Protože ji sem zřejmě postavil hrdinův syn, jako dárek k otcovým narozeninám, připomíná tentokrát obraz budoucnosti klíčící uprostřed dneška, co jeho příští opakování.

*Ivanovo dětství*

Foto archiv

Nepamětné proti dějinám

Tajemné bludiště *Zrcadla*, spojujícího zlomky různých pamětí, aniž by z nich složilo přehledný celek, bylo v Rusku po natočení shledáno „výlučným“ a nesrozumitelným masám. Morálka vyzařující z díla – s doslova nezdolnou silou – je přitom zcela zřetelná, až se zdá, že příčinou zavržení filmu byla právě ona. Mimo svůj anekdotický obsah i chronologický sled navozují útržky vzpomínek a „archetypálních“ scén vizi života, jež v něm vyzdvihuje to, co má nejvíc bezejmenného a každodenního a co je tak jakoby rubem historického Dění. A navíc i rubem ideologií: svou oslavou konkrétních gest a okamžiků, značících cestu jednotlivce životem a tvořících její křehkou paměť (již přitom jejich bezejmennost spojuje s životem obecně), se Tarkovský rázem ocitá v opozici ke všem abstraktním schematům, která chtějí život podřídít „vyššímu“ smyslu. *Zrcadlo* je tak ve filmu tímtež, čím je v literatuře Grušov Dotazník: implicitní kritikou ideologií viděných zdola, z perspektivy každodenního života, jehož chtějí být nadstavbou, který však z rámce jejich programů klouže zrádně ven.

Tato kritika je ostatně zcela zřejmá ve strhující, často citované sekvenci průtrže mračen; vypravěčova matka se tu pustým moknoucím předměstím vrací do tiskárny, kde je korektorkou a kam ji žene hrůzná představa „rouhavé“ tiskové chyby (její znění se nikdy

nedozvíme), kterou mohla přehlédnout v článku o Stalinovi. Když si konečně přečte obtahy, když svěří přítelkyni šeptem svou domněnku a obě dvě se úlevně rozesmějí, kolegové, kteří ji přicházejí utěšit, nám zároveň zakrývají těly velký Stalinův portrét na zdi za nimi... Vnitřní morálka díla jde jistě daleko za politickou narážku. Lze ji tak číst i z působivého záběru z konce filmu, kde klouže pozorně při zemi jen sama kamera; odhaluje přitom zbytky neznámé stavby – zřejmě trosky hrdinova rodného domu – pokryté trávou a bodláčím. Stejně jako ve *Stalkerovi*, při jízdě podél vodní hladiny, tak objektiv zkoumá stopy minulého života a zároveň je svazuje s nepamětnou přírodou a s jejími prvotními, elementárními silami. Navzdory nepřátelským dějinám a ranám, které jedincům zasazují, je tu nejprostší a nejsoukromější lidská existence stejně trvalou hodnotou – a stejně **skutečnou** – jako tráva na troskách; a právě proto, že je jako ona bezjmenná a bezmocná.

Návrat k přírodě a k živlům je ostatně u Tarkovského všudypřítomný. Hned v úvodu *Ivanova dětství* spatříme hlavu mladého hrdiny ležet na popraskané, kořínky protkané zemi, jako by s ní měla splynout; v *Solarisu*, na závěr jízdy kamerou napříč mokrou trávou, objevíme podobně hrdinu u rybníka v tak velkém a fragmentárním detailu, že ho v trávě stěží rozeznáme a máme ho napřed jen za kámen nebo za kus dřeva. Voda a oheň, země a vítr zasahují do nejdramatičtějších scén, jako by měly jejich anekdotu převést na dávno, nepamětnou podstatu a vrátit tak lidským gestům ztracenou váhu. Korigují v tomto smyslu i Dějiny a jejich přízraky; sekvence tiskárny v *Zrcadle* je doslova zaplavena vodou, od deště v ulicích až po proudy vody ve sprše, kam ze sebe jde hrdinka na závěr spláchnout zbytky své hrůzy, pískem pokrytí vojáci bloudící po pusté pláži jako by sem unikli z bitevní vravy, s úmyslem načerpat nové síly v kontaktu se zemí. Hrdina *Nostalgie* zas může naplnit své poslání až po sestupu do vodou zaplaveného podzemí pobořeného domu; vedle vody tu „obcuje“ i s ohněm (pálí knihu a přitom recituje báseň slavicí plamen svíčky), na závěr se setká s mladičkým děvčátkem, jež je samo „příkladným“ ztělesněním života vráceného k počátku a k pramenům. Hrdinovo poslání spočívá konečně v tom, že zachrání před zhasnutím svíčku přenášenou po dně prázdné nádrže, v tutéž chvíli, kdy se pomatený stařec veřejně upálí... Povahu znovunalezené podstaty má u Tarkovského i konkrétnost předmětů, gest, hluků, jež jeho filmy jako by vyjímaly z času a umocňovaly je až k halucinaci, počínaje nejprostšími z nich: pouhé sunutí sklenice po chatrné židli je ve *Stalkerovi* celá závratná cesta. Předmětnost světa je tu zároveň sublimována, povyšována ke kosmickým významům, a tvoří elementární a nezredukovatelný základ samotné Tarkovského morálky.

Plyne odtud i převaha, kterou mají v *Zrcadle* ženské postavy, a zvláštní role žen v celém filmařově díle. Nevěvodí tomuto klíčovému filmu jen proto, že se v něm mluví o válečných letech, kdy většina mužů byla na frontě. Ženy jsou tu všudypřítomné i jako privilegiované strážkyně konkrétního světa a jeho každodenní paměti, kterou s jistotou a trpělivě uchovávají – přes bídu doby – prostřednictvím prostých, ale magických obřadů: zabít kohouta, zažehnout oheň, jehož plameny pak v protisvětle rozzáří lem ohříváných rukou korálovou červení – jako z báje –, zkoušet si (tváří k zrcadlu kamery) s přítelkyní náušnice jiskřící v přítomné jizby jako zapomenutý poklad. Ženy jsou přímo spojeny s těmi předměty či materiemi, zároveň elementárními a ušlechtilými, jejichž soustavné užívání je u Tarkovského jakýmsi odkazem k původnímu, „předmodernímu“ řádu světa: staré

umyvadlo s konvicí na vodu (*Solaris*, *Oběť*), přenosná lampa (*Oběť*), mléko, společně *Zrcadlu* i *Andreji Rublevovi* a rozlévající se příznačně v *Oběti* při otřesu, jenž ohlašuje novou válku a s ní konec světa.

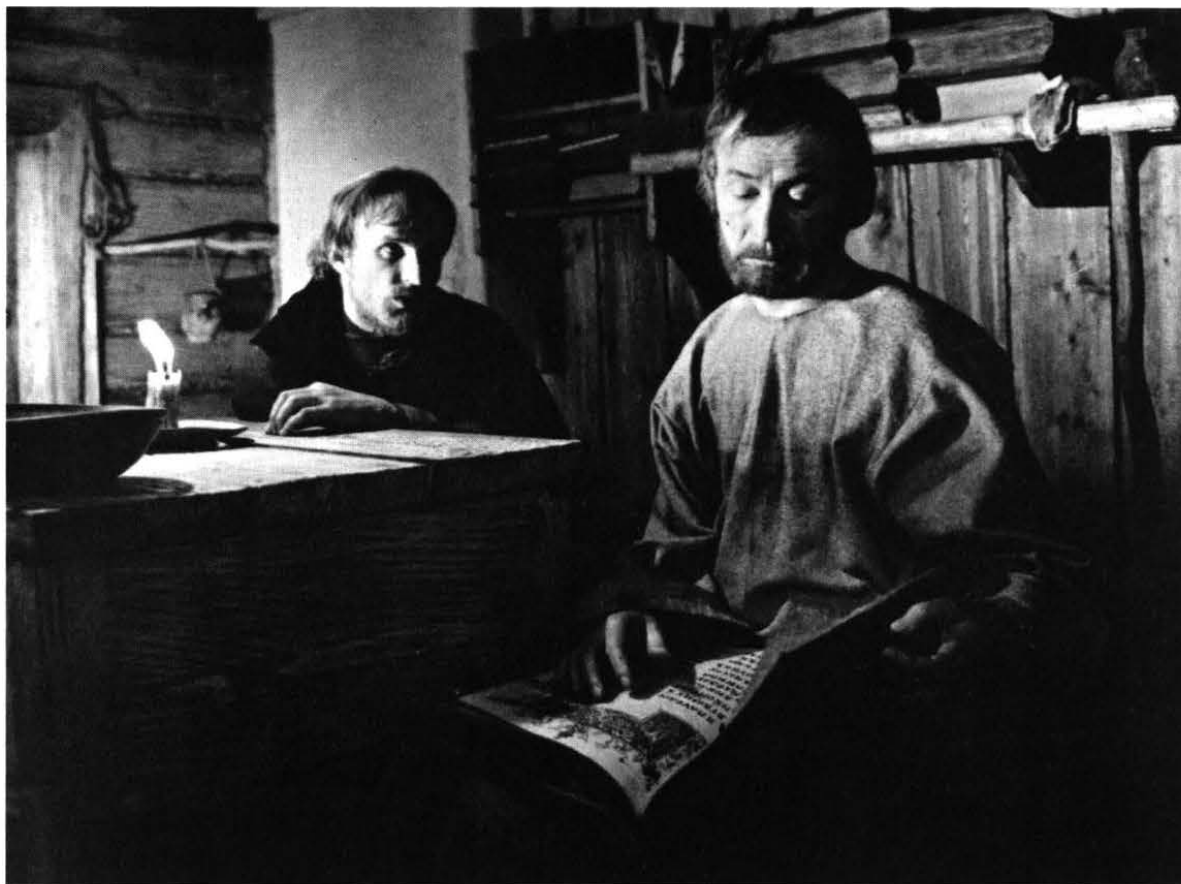
Při zkoušení náušnic v *Zrcadle*, povzbuzeny příšeřím, si ženy tajemně šeptají i důvěrnosti spojené se svým ženstvím, s údělem manželek a matek – přičemž dávají své smyslovosti málem čarodějnou příchut'. Všechny Tarkovského hrdinky jsou ostatně už vzhledem zároveň mírné a znepokojující, ušlechtilé a barbarské; působí jako „božská zvířata“, pověřená vyšším posláním, ale také posedlá ďáblem, mají klíč – zdá se – ke zlu i k dobru, ke smrti i k lásce. Když se hrdinovy ženy v *Oběti* zmocní křeče při zprávě o nadcházející válce, svíjí se na zemi – s nohama odhalenými až ke stehnům – jako by jí zmítalo zároveň neukojení, touha родit a bytostná potřeba ničit. Podobný záchvat dostane i Khari v *Solarisu* nebo manželka Stalkera (ta po tom, co se marně pokusila zabránit mužovu odchodu do zakázané Zóny). Hrdinku *Oběti* přitom symetricky doplňuje venkovanka Maria, evokující zároveň křesťanskou světici (už jménem) a pohanskou kněžku (počínajíc „temným vzhledem“³⁾); právě tím, že se s hrdinou miluje, mu přitom umožní uchránit svět od zkázy. Není ale spjata i s příčinou hrozící pohromy, jak naznačuje její znepokojivé chování těsně před vyhlášením války? Žena je v každém případě u Tarkovského morálně ambivalentní, zároveň čistá a nečistá, i ve své přirozené tělesnosti – již jako by proto bylo třeba dát nový smysl. Tarkovský ho nachází v mateřské stránce ženství (v širokém významu slova), jež je mu zjevně i tím, co (v *Oběti*) mění ve spásu sám milostný akt. Maria tak před milováním obřadně omývá hrdinu – ve starém umyvadle s konvicí – jako myla matka hrdinu *Solarisu*; podobně už po prvním setkání v polích se za ním otočí a nabádá ho mateřsky k návratu domů, z obavy, že se nachladí...

Sestup na dno, jenž u Tarkovského předchází povznesení, je vzhledem k tomuto ztotožnění ženy s matkou nedílně sestupem do mateřských vod paměti a dočasným přimknutím k nízké, tělesné hmotnosti, k níž má žena blíže než muž a již je jaksi nutné poznat, aby bylo nad co se povznášet... „Ženskou“ podvojnost mají přitom samy Tarkovského záběry; je-li jejich konkrétnost soustavně nadlehčována a prozařována vnitřním – ne-li mystickým – světlem, je to jen díky záru všudypřítomné, zároveň utajené a k oslnění zjitřené smyslovosti.

O vyvlastnění

Dějiny a utrpení, které z nich plyne, nejsou u Tarkovského kladeny proti všednímu životu nijak manichejisticky. V *Zrcadle* najde nejistota dějinami zkoušených osudů přímé prodloužení v roztržité vizi dějin samotných, kde jako by se destrukce, již představují, obracela proti nim. Maovi vojáci mávající rudými knížkami v pustině pohraničního pásma, stovky letáček padajících ze vzlétajícího balonu jako sníh na prázdnou dlažbu

3) Táž „mnohoznačnost“ je vlastní i Tarkovského dílu a jeho osobnímu mysticismu, nepodřízenému žádnému pevnému náboženskému systému. Trnová koruna, jež se objeví ve *Stalkerovi*, není významnější než župan se znakem ying-yang, který nosí hrdina *Oběti*; obojí jsou jen dílčí rekvizity.



Andrej Rublev
Foto archiv

městské třídy (viděné z nadsledu) jsou jen přízraky daleké a nejisté historie bez vlastníka (subjektu) a – zdá se – navždy nesrozumitelné sobě samé. Podobně elementární a nepamětné síly přírody nejsou jen tím, od čeho nás historie chce oddělit; naopak, projevují se i srkze ní – jako jsou zmíněné letáčky druh sněhu –, až se zdá, že se za ní skrývá jen stálá obnova pradávne hrozby. Válka, vracející se ve všech Tarkovského filmech, je tu spíš mytický než sociální jev: temná zkouška, jíž nám vesmírné síly dávají čas od času najevo svou nespokojenost a snad i odvčké nepřátelství. *Oběť*, kde válka nabývá apokalyptických dimenzí (ale zůstává zažehnatelná osobní obětí), je v tomto smyslu jen poslední důkaz; podobnou vizi války naznačovalo už *Zrcadlo*, *Andrej Rublev* i *Nostalgie*. Dokonce i prvotina *Ivanovo dětství*, blízka ještě vlasteneckým filmům à la *Syn pluku*, vidí už ve válce také sílu schopnou obnovit náš kontakt s přírodou a s „prvotní“ zkušeností. Hned úvodní epizoda ústí do prvních příznačných zásnub ohně s vodou v temné, jeskyňi připomínající zmljance (kde se vyčerpaný Ivan zahřívá a myje), hrdina tu sčítá nepřátelské oddíly pomocí šišek a bukvic – podle zbraní –, které při jejich průjezdu trhá a dává si je za bluzu.

Válka je základní zkušenost i v tom smyslu, že nás „příkladně“ nutí přijmout konečnost života a zahrnout do něj nevyhnutelnost ztráty. Zpřesňuje tím i roli paměti jako čistě duchovního vlastnictví (starý muž v *Ivanově dětství* bydlí dál v troskách domu, z něhož zbyly jen dveře), relativizuje zároveň význam kultury co autonomní hodnoty



Andrej Rublev
Foto archiv

a paměti lidstva (staré fresky sousedí v tomtéž filmu na stěnách kobky s posledními vzkazy odsouzenců k smrti). Jedna z „bludných“ sekvencí v *Nostalгии*, patřící k nejmagičtějším momentům filmu vůbec, je i emblematickým shrnutím Tarkovského pohledu na válku. Je celá černobílá a začíná v osamělém statku někde na Rusi, odkud klesá křivolaká cesta napříč pastvinami a háji poklidné krajiny. Je ráno, ve stavení se budí ze spánku neznámá žena, roztahuje závěsy v okně, odkud – zpoza záclon – vletí do místnosti pták, připojí se pak na prahu k dalším ženám, po tom, co si stejně jako ony navlékla dlouhý temný plášť přes bílou noční košili. Ženy – zády k nám – sestupují po cestě, míjejí u lesa tanečně podupávajícího bělouše, vzápětí se před námi (čelně) vynoří poblíž jiné cesty, plné výmolů, neklidně a mlčky tu přecházejí před kamerou s plachostí důstojných, ale vylekaných vran. Vtom slyšíme hluk motorů, chraptivý hlas z neviditelného tlampače odříkává nesrozumitelné, nesporně však zlověstné hlášení: zřejmě právě začala válka. Vzduch se dosud chvěje ozvěnou té zlé zprávy, když se ženy zvolna dají do pohybu a – aniž opustily své místo – otáčejí se ke statku na obzoru za nimi, nad nímž vychází velké zářící slunce. Nanovo jsme s těmi černými matkami a sestrami byli vyhnáni z ráje, octli jsme se z dosahu dětství, rodného domu i příslibu dlouhého a nerušeného pobytu uprostřed vyvolené země, jejích pastvin a přátelských zvířat. I když původní zahrada trvá dál – jakoby na dosah – v nalitém slunečním plodu, po němž málem stačí vztáhnout ruku, v tichu začínajícího dne,

kdy i svět jako by se teprv rodil – nemáme k ní náhle přístup. Bohové si vzali zpět, co jim patří.⁴⁾

Už v úvodu filmu se ostatně objevil skvostný (a opět černobílý) záběr, situující krásu světa osudně **jinam**, do prostoru dostupného jen naší vzpomínce a našemu stesku. Po tom, co snášejší se bílé pírkó sklouzlo po skvrně bílých vlasů v hrdinově čupřině, muž se k němu shýbne, zamyšleně je sebere a pohlédne přes rameno za sebe: před prahem téhož statku, který se pak objeví v sekvenci vypuknutí války, se v průzračném světle krásného letního dne pod stromem samo tajemně otáčí velké dřevěné kolo (tak to aspoň zdálky vypadá), vysoké, bíle zahalené ženy mizí zároveň v domě, kam se vracejí, jako hrdé grácie. Nic víc než to – a všechno jako by tu bylo řečeno; všechna magie dětství a snu o zaslíbené zemi, rozdmychávaném vzpomínkou a dotírajícím na skutečnou krajinu, až se zalidňuje neznámými a přitom pravdivými přízraky. Stejně pravdivými, jako je – přes svou marnost – pravdivá naše touha překlenout vzdálenost mezi oběma světy, mezi krajinou před námi a tou navždy dalekou zemí...

Ve své hemživé mnohosti a světelném chvění jsou u Tarkovského konkrétnost světa, jeho tajemné bohatství a krása jak tím, co nás rozšiřuje do nedohledna, tak tím, co nás rozptyluje a vyhání nad obvod chvíle, kamsi k předem ztraceným obzorům. Na jedné straně, pravda, vede všudypřítomné chvění k tajemným signálům a sblížením, kde jako by si dávaly spiklenecká znamení vzdálné osudy i celé říše: bílé pírkó slétá k bílé skvrně ve vlasech, doušek mléka, vytekly do potoka z láhve zabitého poutníka, pluje po vodě až k dalekému místu, kde umírá ve vlnách další nešťastník (*Andrej Rublev*). „Rozptýlení“ přesto nedovratně hrozí; chvění je všudypřítomný dech kosmu i „mžikání“ skutečností a životů mizících nenávratně do vzpomínky (odtud i Tarkovského posedlost blikajícími, zvolna zmírajícími světly, jež najdeme v *Zrcadle*, ve *Stalkerovi* i v *Oběti*). Táž prekérnost ostatně přispívá i k magii „jitra žen“ z *Nostalgie*, a to jaksi skrze hmotný aspekt samotných záběrů: popelavá černobílá fotografie jako u starého dokumentu, nejasný a plechový zvuk hlášení z tlampačů, jenž se doslova tříští o úzkostnou ostrot němých, starostlivých tváří, všechno tu zvýrazňuje hmotu těl i věcí zároveň s jejich zranitelností. Scéna, současně hmatatelná a křehká, se nezadržitelně vyprazdňuje zevnitř, odplouvá jinam a mění se v pouhý přízrak, už předem rozptýlený a vymazaný ze světa.

Tarkovský tu jako málokterý filmař využívá vlastností samotného filmu co prostředků schopných metaforicky (a metafysicky) ozřejmit celou existenci. Už horečnaté chvění jeho vizí prodlužuje i přirozený třas všech filmových obrazů, zhmotněný tu – a zviditelněný – zejména prostřednictvím světla a nejružnějších těkavých materiálů: trávy čeřené větrem (*Zrcadlo*, *Oběť*),

4) Sekvence je jistě příznačná i tím, jak důsledně převádí historickou událost (válku) na její zásah do individuálních – a bezejmenných – osudů (oficiální auto mine ženy jen jako neviditelný fantom); východ slunce a jeho přírodní podívaná zas válce doslova ukradnou závěr sekvence, když tu strhnou pozornost – naši i žen – samy na sebe.

v průvanu vlajícího prádla (*Zrcadlo*), padajícího deště a sněhu. Jinde se do obrazu snáší celá mračna popílku (*Ivanovo dětství*), peří nebo chmýří (*Andrej Rublev*, *Stalker*, *Nostalgie*), jejichž míhání jako by napodobovalo to, jež k filmům připojují drobné kazy a rýhy na starých kopiích. Když se na konci *Solarisu* vrátí hrdina z vesmíru a vidí znovu otce – jenž přitom dávno zemřel – za okny rodného domu škrtanými šňůrami deště, voda sama tu připomíná rýhy na starém filmu a paradoxně tak zhmotňuje jak čas, jenž uplynul od hrdinova mládí, tak samy ztráty, které způsobil. Vymazání učiněné tělem...⁵⁾

Zvlášť příznačná a fascinující je další jedinečná sekvence z *Nostalgie*: dlouhá čelní jízda, při níž se kamera pomalu přibližuje k hrdinovi usínajícímu na prostorném lůžku v pozadí velkého pokoje, mezi širokým oknem (vlevo od lůžka) a otevřeným vchodem do koupelny (vpravo), kde svítí z přitmi nástěnné zrcadlo⁶⁾. Stejně jako v dlouhém úvodu ke *Stalkerovi* (postupné scházení hlavních postav ve zchátralém baru) tu obsah záběru do značné míry splývá jen s ubíháním času, po který záběr trvá a jež podtrhává pomalý sun kamery i jednotvárnost deště, padajícího za oknem, proti slepé zdi dvora (odraz deště rozvlnil i lesk zrcadla v šeru koupelny). Kromě toho – zdvojeného – řinutí se tu zato moc neděje; výjimkou je jen kus omítky, který se v jednu chvíli oddělí zvolna od zdi venku (málem nepozorovaně) a nehlučně podél ní sklouzne do dvora.⁷⁾ Pomalý nájezd kamery na spícího hrdinu mluví jistě svým trváním i o trpělivosti (a o cestě) nutné k poznání bližního; první, bezprostřední význam tu však tkví v samém plynutí času a v prchavosti, již dává stejně našim osudům jako obrazům na plátně. Vlnění deště a jeho odlesků i náhlý a kradmý pád kusu omítky – tak podobný těm bezděčným nehodám, jež občas přistihneme ve snímcích z filmové prehistorie – ztožňují náhle samu existenci jen s přehlídkou nejistých a třaslavých vidin a s jejich rekapitulací v paměti. *Oběť* tento vztah mezi naší pomíjivostí a filmovou podívanou jen potvrdí: válečná apokalypsa, jež hrozí ukončit celé dějiny, je tu sice ohlášena v televizi, nicméně jakoby nafilmovanými záběry (uzavře je míhání cifer jako na konci cívky), jejichž blikání se odráží v přihlížejících tvářích a podtrhává jejich úzkostný výraz.

Pochybnost se u Tarkovského chvěje i pod (relativními) jistotami, v nichž jeho vize světa nachází svůj morální základ. Tak i příroda a živly: oheň je současně očištný a ničivý (plameny rozzářené ruce v *Zrcadle* a požár z téhož filmu, upálení starého muže z *Nostalgie*), voda je spojena jak s ničivým dílem času, tak s původním a „spásným“ splynutím lidského jedince s matkou. Ani matka přitom nepředstavuje nezvratnou jistotu. V *Ivanově dětství* má sestup k mateřským hlubinám paměti (i následující „povznesení“) povahu zlého snu. Když malý hrdina po koupeli v zmljance usne únavou, vidí z podhledu – jakoby přímo ze dna – nebožku matku, jak se k němu sklání přes okraj studny v doprovodu téhož Ivana, jenom o pár let mladšího. Přestože se dívají do hlubin,

5) V jakémsi interview potvrzuje spojení film-děšť-čas i Tarkovský; jedním dechem tu říká, že dešť je filmový – a definuje film právě vztahem k času.

6) Záběr najde tajemnou ozvěnu v *Oběti*, kde se – v pozadí jiného pokoje – objeví postel zasazená podobně mezi paravan a za ním skrytou nahou ženu (vlevo) a mezi zrcadlo s odrazem ženina těla.

7) V *Zrcadle* je „snová“ scéna, kde si hrdinka myje vlasy v dekoraci zpustošeného salonu. Spárami ve stropě se sem znovu řine i dešť, zatímco kusy omítky odpadávají od stropu jako cáry malomocného masa.



Solaris
Foto archiv

jejich obraz sám se přitom chvěje, jako by to byl jen odlesk na vodě. Už to je závratné i znepokojivé, není to ale všechno; zatímco na spáče se náhle shora řítí okov studny, ostrý prostřih nám ukáže matku padající do prachu venku před studnou, vedle roubení, kam zároveň prudce dosedá týž okov plný vody (a vracející se z hlubin). Vzestup a pád jsou tu ztotožněny, návrat k počátkům (zem a voda, paměť) je tu zároveň znovuzrození i smrt, podmínka cesty vzhůru, za světlem, a pohlcení tmou hrobu. Mateřské tělo velkého balonu, které se nám zjeví v *Zrcadle* (na dalším záběru z jakéhosi starého dokumentu) obklopeno záhadnými opraváři v uniformách, visícími z menších balonků a plujícími kolem ve vzduchu jako ve vodách původního moře, vyvolává též představu ideálního, ale v sobě samém navždy uzavřeného světa (podobně jako vycházející slunce v *Nostalгии*). Balon jako by se pak ostatně vznesl k nebi sám, bez posádky, zatímco na straně země odpoví jeho výstupu jenom pád letáčeků...

Další pokus o vzestup v prodloužení sestupu k počátkům, vzlet bizarního vynálezce v balonu vlastní výroby, jímž začíná *Andrej Rublev* (a při němž muž zároveň stoupá a visí pod balonem jako embryo), skončí neúspěchem: po chvíli létání nad krajem plným močálů se muž neodvratně zřítí zpátky na zem, jako by se sem vracel co k jediné jistotě.



Solaris
Foto archiv

Stoupání i návrat k pramenům se zdají od počátku být jenom nemožným snem, jeho nemožnost ukazuje, že náš pobyt ve světě je pouhý exil. Poletující popel nebo chmýří jsou jediné letmé pouto mezi zemí a oblohou, existující samo (viz i sněžení letádků) jenom za cenu pádu. Je-li země u Tarkovského často viděna seshora, z perspektivy kosmu a přesahujícího nás řádu, zůstává přesto jedinou podstatnou scénou; ráj existuje jen skrz její konkrétní, nostalgií ovívané krajiny⁸⁾.

Dětství je podobně u Tarkovského předem ztracený poklad. Stodola hořící na začátku *Zrcadla* v pozadí mýtiny, jež sousedí s hrdinovým rodným stavením, odsuzuje předem k zániku stavení samo, dlouho před tím, než nám je černobílá sekvence ukáže prázdné a zpustlé, „obývané“ jen rozevlátými bílými přízraky sušících se záclon. Skřípění plechu, jež – spolu s mžikajícím světlem – doprovází v *Oběti* usínání hrdinova syna, ohlašuje podobně destrukci domu, kde vyrůstá, a zakládá tak předem

8) Scéna z *Rubleva* inspirovala Antoinu de Baecque: „Po celý výstup zůstává kamera v subjektivním pohledu obrácena dolů k zemi a vodě, co definitivní důkaz splynutí země a ducha. Ale všechno je ukázáno jako by k tomuto splynutí mohlo dojít jen na zemi.“ („Cahiers du cinéma“, červenec 1986.)



Žrcadlo

Foto archiv

chlapcovu budoucnost na jeho ztrátě. Naše kořeny samy se drží jen v nejisté a pohyblivé půdě, již neobýváme – a nevlastníme – jinak než právě skrz paměť a její kmitavé záblesky.

Tanec v plenéru

Třeba jsou vystavěny nad propastí, lidská existence i svět sám nejsou pro Tarkovského bez smyslu. Ve *Stalkerovi* je záběr, kde kamera zvolna opouští jílovitou, mechem porostlou půdu a zvedá se k šedému pozadí, které se zdá prázdné, v němž ale náhle rozeznáme vodu jakési zátoky; na obzoru nám ji ohraničí řádka stromů, jejichž odlesky ve vodě jsou jako křehké, nehmotné kořeny. Voda se zdá být materializací prázdná, stromy jako by sem vpisovaly smysl ztotožněný s prázdnem samým, s jeho uvědoměním a přijetím. Jde jaksí jen o to, připustit si cizost světa, ale nesmířit se s ní, proměnit ji ve vlastní disponovanost a otevřenost.

Tarkovský tu má blízko k Antonionimu a k jeho sondování cizích rozloh vesmíru. Vtahuje-li často do svých záběrů celý daleký svět, jsme také – v *Rublevovi* i ve *Stalkerovi* – svědky toho, jak se jeho postavy scházejí vprostřed plátna a tvoří ze svých hlav i těl masivní shluky, jakási společná těla propůjčující lidem cosi cizího, odtažitě monumentálního. Obraz se odtud nanovo obrací do dálky, měří se s ní a naznačuje možné přesažení lidských hranic. Nejde tu přitom o žádné kosmické dobyteltství; Tarkovský naopak



Zrcadlo
Foto archiv

neustále připomíná, že naše postavení ve vesmíru je skromné a relativní. Hrdina nám tak přímo vprostřed plátna zmizí za stromy (jako v parku s tajícím sněhem z *Oběti*) nebo za sebe nastaví jen prázdné dveře, jako když sledujeme v *Solarisu* jeho obchůzku kolem domu (zevnitř dekorace) a zůstaneme nečekaně sami s jejich zejícím obdélníkem, právě když už už čekáme, že do nich postava vstoupí. Role, již nám takové obrazy přisuzují v celku světa, je bezpochyby jen role jedné z dílčích komponent, potřebné k zaplnění některého z prázdných polí, ale nijak nenahraditelné: namísto muže se v obdélníku dveří objeví pasoucí se kůň, a teprv pak i hrdina sám. Jediná moc, kterou můžeme získat, spočívá podobně jen v paradoxním splynutí s „tkání“ jsoucího. Děvčátko, které na konci *Zrcadla* shazuje sklenice ze stolu – čelem k divákům – jakoby jen silou svého pohledu, dokazuje v tomto smyslu svou suverenitu i tehdy, padají-li ve skutečnosti sklenice díky otřesům (způsobeným projíždějícím vlakem), s nimiž svůj pohled včas sladí. Není-li nám dáno vnutit věcem svou touhu, můžeme ji aspoň napojit na jejich vlastní.

I nejrozhodnější činy jsou tak u Tarkovského hrdinů jen potvrzením jejich sepětí s Celkem a ochoty se mu podřídit. Sebeobětování, jímž naplňuje svůj osud většina mužských postav – od Ivana a Rubleva po hrdinu posledního filmu –, není v tomto smyslu nic heroického. Je jenom prodloužením – a jaksi krajní formou – zároveň metafysických a všedních obřadů, jež provozují Tarkovského ženy a které připomenou i běžnější gesta mužů (protagonista *Nostalgie* pálí knihu před svým závěrečným „číslem“, hrdina *Oběti*

si myje ruce po příchodu k „čarodějce“, která mu pomůže spasit svět). Jeden tak obětuje život jen proto, že chce stůj co stůj ochránit před zhasnutím svíčku vystavenou průvanu (několikrát začínaný přechod přes prázdnou nádrž se odehrává v reálném čase, takže jej s hrdinou doslova prožíváme), jiný prostě odvrátí nepřízeň bohů tím, že se miluje s neznámou.

Obdobně jako je tomu u Tarkovského ve vztahu k soudobému filmu, velikost těchto mužů – i jejich paradoxní „originalita“ – spočívá nejprve v jejich věrnosti prvotním zákonům světa: teprv odtud, z této elementární **zodpovědnosti**, se rodí jejich hrdý individualismus a nezlomné, tvrdošíjně udržované přesvědčení, že jen v individuálním gestu – jakkoli se zdá bezvýznamné – spočívá obecná spása. Režisérův „archaizující“ návrat k přírodě a k bohatství vnitřních vizí znamená v dnešním (postmoderním) kontextu právě tak podstatný odkaz k tradiční kultuře a jejímu kontempletivnímu (ne show-businessovému) duchu. I v minulosti – jak už řečeno – je přitom za individuální vzpomínkou podstatné znovushledání s nepamětným, k obrazu černobílého „flash-backu“ ze *Zrcadla*, kde vidíme hrdinku mýt si vlasy v troskách bytu. Když se tu mezi ohořelými zdmi a pod stropem, odkud spolu s deštěm padá omítka, zvedá od prostého plechového umyvadla, splhlé vlasy jí visí do tváře jak černé chaluhy a mění ji zčistajasna v neznámou, dosud přírodní a barbarskou bytost bez jména; právě tou anonymitou však zároveň uniká zničení a hranicím jednotlivé existence (podobně jako trávou zarostlé trosky v závěru filmu), spojuje se s věčným a neosobním dechem světa prodlužujícím – a vstřebávajícím – blikání osobní vzpomínky.

Věrnost Tarkovského hrdinů tomu, co bylo, je odtud možná jen za cenu vnitřního paradoxu, ve spojení s odvahou ke skoku do prázdna. Emblému jejich zakořenění v minulosti a v paměti, jímž je hořící stodola v *Zrcadle* (viděná v pozadí lesní mýtiny přes hlavy herců, jako by se už za ní ohlíželi), odpovídá co ozvěna a nutný protějšek návratný motiv **otevřeného**, ven do světa obráceného domu, procházející příznačně celým filmařovým dílem. Jen v *Zrcadle* se objeví v několika podobách. Bludný, nutkavě opakovaný záběh prostřeného stolu v zahradě za domem, z něhož vlna větru – vzdouvající náhle celý okolní les – strhává ubrus a poráží na něj lampu, vyhání jaksi dům mimo vlastní stěny, vstříc živlům a nepamětné přírodě; podobně jim ho dává k dispozici i sekvence, kde žijí v troskách jenom vlající záclony. Vydrancovaný, klenby zbavený chrám z *Andreje Rubleva*, kam zároveň se sněhem jako by znovu padal i světský čas, před nímž poskytoval úkryt⁹⁾, se zároveň prostřednictvím nepohody otevírá přírodě a kosmu; právě tak je v *Nostalgii* přijímá sklepení zaplavené kopřivami a vodou. V obydlí starého muže z téhož filmu, kde se vodou a světlem zvenku napájené láhve nanovo zdají podílet i na neznámém obřadu, dostane „otevřený dům“ jen zvlášť příkladnou podobu, alespoň předtím, než se jeho motiv vrátí naposled v *Oběti*. Tak jako „vnitřek“ a „vnějšek“, izolace před světem a otevřenost jeho proměnám, splývají tu znovu i chudoba a bohatství; konstrukce z láhví je o to větší – a skutečnější – přepych, že ji zlatí jen prchavé zlato chvíle. Podobně je dům tím pravdivěji domem, že nezastírá svou křehkost a zůstává vystaven průvanu.

V *Oběti* je hrdinův rodinný dům přímo tím, oč se ve filmu „hraje“; po tom, co ho ohrozí

9) „Venku se snášejí dějiny jako sníh,“ říká André Breton.

přízrak nové války, jej hrdina paradoxně zachrání jen proto, aby ho – co vrcholnou oběť a poctu bohům – zničil vlastní rukou. Tím, že dům zapálí – a odejde žít z rodiny do blázince – dosáhne i vlastní spásy, svobodným obětováním svých zájmů zájmům druhých, v němž zároveň definitivně splývá s nezměrným Celkem světa. Toto rozpuštění v množství dostalo uhrančivou podobu už v závěru *Ivanova dětství*, filmu, kde o něm mluví i zmatek mladé ošetřovatelky, hledající marně v rozlehlém březovém háji konkrétní strom, pod nímž dostala první polibek. Po tom, co se dovíme o Ivanově smrti, spatříme znovu hrdinu v bezstarostných dnech před válkou, jak si na přímořské pláži hraje s kamarády na pikolu. Když se vydělí z jejich hloučku a otočí se k nim zády, aby se mu mohli schovat, jde jenom o dočasné vzdálení, po němž je o to lépe najde v radosti ze společné hry. Podobný smysl má též jeho hrdinská smrt: jako cena, již platí za definitivní vepsání do lidského společenství i do přírodního řádu. Příznačný v tomto směru je konečně i „vzpomínkový“ záběr, který v *Oběti* bezprostředně předchází hrdinovu spásnému činu: po dvoře viděném z nadhledu pobíhá sem a tam dav lidí, jako poslední připomínka množství, pro (a za) které muž jedná. I když jejich spěch připomíná spíš zmatek před náletem, mohli by se taky jen snažit ukrýt před hrou na pikolu...

Filmové umění jako by tu v jednom ze svých nejvypjatější „subjektivních“ momentů nacházelo znovu i „neosobnost“ a anonymitu, která v něm odedávna soupeří s individuálním (a stylizovaným) výrazem. Dokonce hned v dvojím smyslu: bezejmenné jsou samy Tarkovského vize a pocta, již vzdávají „paměti“ nejprostších věcí (ve zvláštním stylu jakéhosi magického dokumentu), bezejmenný je altruismus, jehož morálku autor hlásá. Hrdina *Oběti*, bývalý divadelní režisér, ztělesňuje konečně přímo umělce vzdávajícího se svých individuálních ambic – a s nimi i kultu umění jako hodnoty o sobě – ve prospěch činné účasti na utrpení druhých. „Těch slov! Už toho mám dost! Kdyby tak někdo přestal mluvit a něco udělal!“ říká hned na začátku filmu; a na konci, po tom, co dovrší svůj čin zapálením vlastního obydlí, také sám zmlkne. Dar řeči zato získá jeho dosud němý syn, jako by jej po otci převzal...

Zapálení domu je tu odpovědí na požár stodoly v *Zrcadle*, nebo lépe jeho **převrácenou** replikou: gestem, otevírajícím dům – i pobyt, jemuž je určen – tím, že sem předem zahrnuje jeho nezbytnou ztrátu a zbavuje ji tak jaksi objektu a dopadu. Už dlouho předtím, než dům vzplane, se jeho okenice a dveře s hlomozem otvírají v průvanu do všech stran, obyvatelé se rozptylují po blízkém okolí a mezi stromy, jež dům obklopují; hrdina sám ho opouští – dvakrát za sebou – jako by se doslova chtěl zbavit uhranutí. Jak odtud (rodině za zády) vyráží mezi smrčky, obíhá stavení velkým obloukem, a přitom k němu vrhá poslední uhranuté pohledy, jak zvedne pohozené kolo, bezděčně rozcinká jeho zvonek, nasedne a vzdaluje se po polních cestách ztemnělých soumrakem, jeho útěk se čím dál tím víc podobá graciozně odlehčenému tanci.

Podobná gracie jistě nadlehčuje konkrétnost většiny Tarkovského záběrů; gesta i celé akce, chvění krajiny a světla, sun sklenice nebo mraku jsou pro režiséra tvárné motivy, z nichž vytváří celek – opakováním, obměňováním, vzájemným křížením... – na způsob hudební skladby. I to je ovšem anonymita jeho vizí: nemá mluva nejprostších věcí vrácená intenzitě všedních **zjevení** a zázraků. V závěru *Oběti* je jenom tanec na plátně o to „lehčí“, že přímo sytí svou ladnost vědomím lidské křehkosti; že je i výrazem relativity hranic mezi naší slabostí a silou, mezi mocí a bezmocí. Přes vážnost chvíle (i svůj jinak

„rusky“ těžkomyslný naturel) tak Tarkovský do tance přirozeně zahrne i drobné „gagy“, jež mu jaksi vyplynou jen ze svobody – básnické i lidské –, kam jeho projev ústí, a jež „objektivně“ zahrnuje i humor. Smějeme se, když hrdina zapaluje dům a neškrtají mu zápalky, když se těsně před zapálením nahne zpět na balkon, z něhož už začal slézat po žebříku, a rychle dopíjí zapomenutý tu koňak, smějeme se, i když pak před hořícím domem utíká přivolaným zřízcencům z ambulance, sotva se jim ho do ní povedlo vecpat. Humor je tu jen silnější o bezelstnou radost, nalezenou hrdinou zároveň s odvahou vidět se – a přijmout – v celé své nahotě, bez iluzí a bez póz.

Pohled v zádech

Tancem byl i závratný konec *Zrcadla*. Nechali jsme v něm vypravěčovu matku „za mlada“ v pozadí záběru, na obzoru obilného lánu, v popředí jsme spolu s kamerou našli její „zestárlou verzi“ v doprovodu dvou dětí – jedno z nich přitom vydalo pronikavý křik –, vzdálili jsme se pak i jim, ústupem do přítomného lesa, jehož stromy nám skupinu postupně zakryly. Jediným klouzavým pohybem jsme se tu loučili s dětstvím a zahrnovali je jednou provždy do paměti celého lidského rodu, paměti, k níž těsně předtím ukazovala už citovaná jízda a její zvukový doprovod: přehlídka trávy na troskách podmalovaná Bachem, co příznačná „syntéza“ věčné přírody a nadčasového umění. V *Oběti* je závěrečný obřad trochu jiný: hrdina, jeho žena, zřízcenci ambulance, mladá selka-čarodějka tu svým pobíháním před hořícím domem, po louce plné louží i světla ze znovu jasného nebe, oslavují zároveň zánik obydlí a okolní rozlohu, náhle jakoby ozářenou i světlem ztráty samé. Scéna není jen poslední verzi zasnub ohně a vody, ale i definitivním smířením prostoru s časem, nebo spíš s časy: s minulostí, která spolu s domem hoří vprostřed louky, s přítomnou chvílí postav, běžajících vzrušeně kolem, s budoucností, která sem vpadá s ambulancí co předzvěstí hrdinova pobytu v blázinci.

Zároveň ústí jistě sekvence i do další časové smyčky, v níž splývá nový návrat k nepamětnému s novým začátkem. A ne snad jen proto, že se tu život znovu rodí ze stínu apokalyptické hrozby, jako byl začátek války v *Nostalгии* vyhnání žen z ráje i – skrze vycházející slunce – shledání s původní nevinností. Po tom, co jsme (spolu s na kole ujíždějící „čarodějkou“) dohnali v krajině nečekaným obloukem ambulanci, jež nám na louce i s hrdinou zmizela z očí, spatříme znovu také protagonistova syna. Leží u vody pod stromem, který sem zasadil otec, dívá se do větví, rozprostírajících se na třpytivém pozadí jako nedohledná spleť vzdušných cest, a přitom pronáší svou první větu; ta navíc zní: „Na počátku bylo slovo“. Jeden kruh se uzavřel, synův vlastní osud může začít tam, kde skončil příběh zmlknuvšího otce. Scéna přitom dost podivuhodně uzavírá i vlastní Tarkovského dílo; je totiž symetricky převrácenou ozvěnou – bezpochyby neuvědomělou – začátku jeho filmu prvního, *Ivanova dětství*, kde kamera naopak šplhá na vysoký strom, zatímco dětský hrdina se od něj vzdaluje lesem. Oba filmy jsou navíc úzce spjaty s režisérovým životem: sirotek Ivan a jeho samota vprostřed války připomínají Tarkovského vlastní dětství, *Oběť* je dokončena těsně před filmařovou smrtí, dřív, než se může znovu setkat se synem, jemuž film věnoval („s důvěrou“) jako poslední poselství – a který tak zdědí i základní traumatickou situaci jeho životního příběhu. Svědčí to jistě znovu jenom



Oběť
Foto archiv

o staré pravdě, že za každé inspirované dílo ručí jeho tvůrce celým osudem... Budoucnost, jež se v závěru *Oběti* otevírá před mladým hrdinou – jako tu „dobýváme prostor“ zároveň s mladou cyklistkou a s větvemi rozložitého stromu –, se otvírala už před chlapcem ze *Zrcadla*; splývala tu s oslnivým, bezpočtem cikád rozdmychávaným světlem léta, za nímž hoch znenadání vycházel zpod okna rodného domu, v tutéž chvíli, kdy jsme k oknu dopluli s kamerou po projížděce prázdnými místnostmi. V *Oběti* je jen zřejmější, že „dobyvatelský“ elán je přímým prodloužením svobodně akceptované ztráty; že světlo, pojící v řetězu generací otce se synem, je právě světlo prázdna, od něhož je třeba začít vždy znova. Film („nejlineárnější“ z díla) je v tomto smyslu skutečným shrnutím Tarkovského životní morálky, jako šlo v labyrintickém *Zrcadle* (hlavně) o jeho vztah k paměti a ve *Stalkerovi* o postoj k tajemství.

Morálka je tu i vzpomínkou obrácenou k obzoru, v přímém prodloužení gesta, jímž hrdina mění požár stodoly ze *Zrcadla* v podpálení vlastního domu. Muž, který gesto uskutečňuje, jako by v něm nacházel i nutnou odpověď matce a ženám vůbec, těm uhrančivým, ale znepokojivým služebnicím božských mocností, k nimž sám patří jen jako jejich zavržená, cizotě pozemského vyhnanství určená část. Ať ho jeho lidské sestry sebevíc přitahují, musí se od nich nakonec odvrátit k prázdnu, které se otevírá před ním. Když se malý hrdina v závěru *Ivanova dětství* rozběhne při schovávané za ostatními, doběhne nejdřív děvčátko, s nímž jsme ho předtím viděli si hrát; nezastaví se však a běží dál,

příčemž děvče nechává za sebou jako vesmírná raketa svůj první, k odpálení sloužící díl (ve *Stalkerovi* jsou ženy podobně odvrženy na prahu zakázané Zóny). Když hrdina *Andreje Rubleva* opouští noční bakchanálie pohanské sekty, neznámá nahá žena, opřená lokty o dřevěné hrazení, ho marně sleduje roztouženým pohledem, který tak zvolna sklápí zpátky k vlastním pažím a uzavírá jej sama v sobě. Mužova cesta nesměřuje k ženinu pohledu, ale naopak od něj, jako od svého výchozího bodu; až když má sílu rozrazit mateřskou náruč rodinného sídla, najde ji znovu – široce rozevřenou – ve volnosti a světle okolní rozlohy. Oporou je mu přitom samo přetržení původních pout; jen to ho vrhá vstříc neznámému jako větve suchého, ale košatého stromu z *Oběti* ztékají prázdné nebe nad ním. Zapouští-li muž kořeny, pak – „ironicky“ – přímo v osudné mezeře mezi svou touhou vlastnit a svým vyvlastněním, mezi ztraceným rájem a cizím světem, plností, kterou hledá, a nicotou, která ho čeká.

Což neznamená, že by zapomínal, co nechává za sebou. „Popel bude vysypán do vína a vypit s ním“, říká se v *Oběti*, „vzpomínka na něj tě však bude provázet po celý život.“ I ta bude jistě žít jen svým tajemstvím, k obrazu Tarkovského filmů samých. Podstata, tak jako jinde, tu zůstává nevyslovitelná.

Petr Král

Absolvent FAMU a University v Nanterre, od roku 1968 žil v Paříži. Léta byl členem redakce časopisu *Positif*; filmu, kromě řady studií a článků, věnoval tři knihy: sborník *Karel Teige a film* (Praha 1966) a dva svazky o filmové grotesce, *Le Burlesque ou Morale de la tarte a la creme* (Groteska čili Morálka šlehačkového dortu, 1984) a *Les Burlesques ou Parade des somnabules* (Komici čili Přehlídka náměsíčných, 1986). Oba vyšly v pařížském nakladatelství Stock.

(Adresa: Počernická 7, 100 00 Praha 10 - Strašnice)

Citované filmy:

Andrej Rublev (Andrej Rublov; Andrej Tarkovský, 1966), *Ivanovo dětství* (Ivanovo detstvo; Andrej Tarkovský, 1962), *Nostalgie* (Nostalgija; Andrej Tarkovský, 1983), *Oběť* (Offret; Andrej Tarkovský, 1986), *Solaris* (Solyaris; Andrej Tarkovský, 1972), *Stalker* (Andrej Tarkovský, 1979), *Zrcadlo* (Zerkalo; Andrej Tarkovský, 1975).

SUMMARY

TARKOVSKY: THE BURNING HOUSE

Petr Král

The article is dedicated to the work of film director Andrei Tarkovsky (1923 – 1986). Tarkovsky, before his untimely death, was the second, after Fellini, to bring to culmination the effort to put film image into the service of poetry, to turn it into a tool of inner vision and dream. Bernardo Bertolucci's statement that films remain with us because of their unique light is true in reference to Tarkovsky like no other director: his shots, at the same time burning and moistly oscillating – as if moulded by the bonding of fire and water which is one of the deep themes of the work – exert an effect on us by their unique „aura“ from which, at a single glance, it is possible to read their visionary nature. The light of Tarkovsky's films is illumination and fading, the light of beholding and of mystery. From the start the director perceives a particular dark manifest feature of the objects, evading all previously formulated interpretations.

Tarkovsky's vision, no matter how individual and unique, aims from the start at outgrowing itself; the concreteness of his images, „hyper-real“ to the degree of hallucination, seems to be saturated by a profuse amount of barely perceivable vibrations, teeming activity, undulations, propagating and interweaving in an unarrestable manner, in relation to which the appearance of the images is but a temporary and fragile arrestment, and which create it and erode it all in one breath.

Tarkovsky's shots are not carried by inner vision only; they are proliferated, empowered and multiplied indefinitely of their own account. Each one of them, simultaneously literal and symbolical, rich in unique concreteness as well as in their its metaphoric echoes, is extended and inflated by possible meanings until it acquires the independence and infiniteness of meaning of free-style verse; in the manner of the latter it seems to hide a whole possible plot, rigid in the unfathomable oscillation at its own threshold. This multiplicity of meanings erases the linearity of the story (or of what remains of it), substituting it with the organization of shots in depth, in overlaying layers, due to which they escape their narrow borders and overreach them far beyond our line of vision, both in time and in space.

Translated by Nad'a Abdallaová

Články

ZOBRAZENÍ, ILUZE A FILM

Richard Allen

Nehleď na to, jak je nezřetelné, zkrácené nebo barevně nepřesné, bez ohledu na svou nedostatečnost co do dokumentární hodnoty, sdílej (fotografické) zobrazení, působením procesu, v jehož rámci se jím jaksi samo stává, vlastní bytí vzoru, jež reprodukuje; ono pak je tímto vzorem.

André Bazin

Současní filmoví teoretici mají sklon domnívat se, že řadový filmový divák je v zásadě vmanipulován do víry, že to, nač se dívá, je skutečnost. Tak například Jean-Louis Baudry ve svém vlivném eseji *Ideologické účinky základního kinematografického aparátu* tvrdí, že filmová projekce a vyprávění spolupůsobí na diváka, aby mu „zatajily“ technické a technologické stránky tvořící základ produkce filmového zobrazení, a filmový divák potom uvěří, že je konfrontován s bezprostřední realitou.¹⁾ Jedním z úkolů filmového teoretika je odkrývání falešné podstaty domněnek vztahujících se k zobrazení, k nimž je divák takto veden, a to odhalováním mechanismů zatajování a klamání užívajících sémiotiky inspirované marxismem a poučené v psychoanalýze. Noël Carroll ovšem proti tomu nedávno namítl, podle mého názoru správně, že to, co nazývá „epistemicky zhoubným“ pojetím iluze, jež implikuje současná filmová teorie svým výkladem diváctví, podle něhož divák nedobrovolně pojímá filmový obraz jako skutečnost, neodráží náš skutečný prožitek filmového představení. Filmový divák není kinematografickým aparátem či formami filmového vyprávění ohlupován; divák je si plně vědom, že to, co sleduje, je pouze film. Carrollova argumentace však je problematická v tom smyslu,

1) Jean-Louis Baudry, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: Philip Rosen (Ed.), *Narrative Apparatus Ideology: A Film Theory Reader*. New York 1986, s. 286 – 298. Teze předkládané Baudrym a některými dalšími současnými filmovými teoretiky k tématu iluze jsou složitější, než se může jevit z tohoto souhrnného pohledu. Iluze, jež údajně vzniká ve filmu, není ničím menším než iluzí o jednotě či koherenci transcendentálního ega, jehož jednota je zaručována tím, že u tohoto transcendentálního ega prý dochází k přímé, nezprostředkované percepci příslušného referenčního objektu. Ve skutečnosti je podle těchto teoretiků jak tento referenční objekt, tak i transcendentální ego produktem nebo funkcí signifikace. Baudryho argument je dále ještě komplexněji rozpracován v esejích Stephena Heatha, vydaných souborně v knize *Questions of Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1981. K dalšímu kritickému rozboru této argumentace viz mou práci *Representation, Meaning and Experience in the Cinema: A Critical Study of Contemporary Film Theory*. (doktorská disertace) University of California, Los Angeles 1989, s. 50 – 218.

že netoliko odmítá výklad iluze prosazovaný současnou filmovou teorií, nýbrž zcela zavrhuje i aplikovatelnost pojmu iluze na filmové umění, a to na základě tvrzení, že filmový obraz se v žádném zásadním ohledu neliší od jiných forem obrazového znázornění, jejichž součástí není iluze.²⁾

Já sám v tomto eseji razím názor, že prožitek iluze, jenž je příslušně diferencovaný a náležitě interpretovaný, má zásadní důležitost pro naše vnímání filmového umění. Konkrétní poznatky o charakteru iluze ve filmu přitom odsouvám do třetího a posledního oddílu eseje. Ve druhé části se zabývám popisem formy iluze, kterou filmové zobrazení sdílí s fotografií. Je odvozena z fotografických vlastností filmového zobrazení. Této iluzi říkám „reproduktivní iluze“, neboť těží z reproduktivních vlastností, jež jsou společné filmovému zobrazení a fotografii. Kvůli pochopení důležitosti těchto reproduktivních vlastností pro naše vnímání fotografie a filmu zde nejprve uvedu kontrastní srovnání naší percepce fotografií s tím, jak se díváme na díla figurativní malby. Toto rozlišení je přípravou na odlišení dvou různých druhů iluzionismu – tzv. *trompe l'œil* a reproduktivní iluze – z nichž první spojujeme s figurativní malbou a druhý s fotografií, a vede k mému následnému zkoumání reproduktivní iluze v kinematografii.

Druhý typ filmové iluze je odvozen ze způsobů, jakými promítaný pohyblivý obraz transformuje vlastnosti fotografického zobrazení. Tomuto druhu iluze říkám „projektivní iluze“. Projektivní iluze byla a je základem zmatečných tvrzení o iluzi v kinematografii. Toto zmatení pojmů je částečně způsobeno tím, že nedochází k odlišení projektivní iluze od iluze reproduktivní a těch vlastností obrazu, jež jsou patrně jejím zdrojem. Zároveň je však způsobeno i tím, že nedochází k dostatečně jemnému rozlišení v rámci samotného pojmu iluze. Proto s cílem prozkoumat projektivní iluzi podávám ve čtvrtém oddílu eseje rozlišení různých typů iluze podle toho, jak působí na vnímatele, spíše než podle jednotlivých médií. Projektivní iluze je jedinečnou formou svého druhu; jakkoli je formou smyslové iluze, nenabádá nás k tomu, abychom realitě, již sledujeme, uvěřili. Tvrdím, že divák v kině může být mediálně uvědomělým pozorovatelem, a přesto přitom vnímat dané zobrazení v jeho iluzivním rozměru. Povaha jeho prožitku a popis toho, jak k němu dochází, tvoří základ závěrečné rozpravy.

Vhled (seeing-in) u malířských obrazů a průhled (seeing-through) u fotografií

Připadá mi, že nejpřesnější popis vnímání figurativní malby předložil Richard Wollheim.³⁾ Ten tvrdí, že percepce figurativní malby zapojuje onu specifickou perceptuální schopnost, na niž narážel Leonardo da Vinci, když vyzýval adepta malířského umění,

2) Viz Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York 1988, s. 90 – 106. Starší verze této argumentace je obsažena v jeho článku *Address to the Heathen* „October“ 23, 1982, s. 103 – 109. K Heathově reakci na tento problém viz Stephen Heath, *Le Pere Noël*. „October“ 26, 1983, s. 91 – 99, a k dalším Carrollovým komentářům viz Noël Carroll, *A Reply to Heath*. „October“ 27, 1983, s. 93 – 97.

3) Richard Wollheim, *Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation. Art and Its Objects*. Cambridge 1980 (2. vyd.), s. 205 – 226. T ý ž, *Painting as an Art*. Princeton 1987, s. 43 – 77.

aby se zahleděl na zdi pokryté vlhkými skvrnami či na povrch kamenů, a objeví tam dramatické vizuální obrazy bitev a krajin. Tato perceptuální schopnost je schopností vidět souvztažnosti mezi figurami a pozadím. Aktivní projev této schopnosti lze popsat jako vidění příslušné figury v ploše daného povrchu. Rozdíl mezi prohlížením nějakého figurativního obrazu a vnímáním, jež popsal Leonardo, spočívá v tom, že ve figurativní malbě je tento vizuální vjem malířovým záměrem. Při svém vnímání figurativní malby se soustředíme na způsob, jímž byla příslušná plocha záměrně vyznačena s cílem docílit zobrazení daného objektu. Vhlížení postihuje zásadní „dvojdmost“ obsaženou v našem vnímání figurativních maleb a kreseb: „při vhlížení dochází ke dvěma událostem – jednak si vizuálně uvědomuji plochu, na niž se dívám, a zároveň rozeznávám cosi vystupujícího do popředí, nebo (v určitých případech) ustupujícího za něco jiného.“⁴⁾ Vhlížení vysvětluje fakt, že díváme-li se na nějaký předmět na figurativním obraze, **nezbytně** do našeho vnímání daného předmětu vstupuje i naše vnímání toho, jak je tento předmět ztvárněn.

U fotografie je zobrazený předmět zpřítomněn v míře, jakou v tradičních formách obrazového znázornění postrádáme. Řečeno jinými slovy, fotografie je transparentní způsobem, jenž nemá obdobu ve figurativní malbě či kresbě. Jak plyne ze svrchu uvedeného citátu z Bazina, takovéto zpřítomnění se dá vysvětlit podílem mechanického přístroje na vzniku fotografického obrazu. Fotografie je záznamem, mechanickým otiskem obrazu nějakého předmětu, vzniklým působením kauzálního procesu, při němž světlo odražené od předmětů zaznamenává citlivá emulze. Příčinný základ fotografie má svou paralelu v procesu, na němž spočívá lidský zrak: fotografie závisí na přímé kauzální spojitosti mezi objektem a fotografickou deskou, právě tak jako to, co vidíme, závisí na přímé kauzální spojitosti mezi objektem a oční sítnicí. V tomto smyslu se pohled na předmět na fotografii podobá pohledu na sám příslušný předmět. Jak naznačil Kendall Walton, je fotoaparát podobný dalším mechanickým zrakovým pomůckám, jakými jsou brýle, zrcadla a dalekohledy, s tou výhradou, že na rozdíl od nich má fotoaparát i schopnost daný předmět zaznamenat nebo zdokumentovat.⁵⁾

Tato mechanická schopnost fotoaparátu zaznamenat „skutečnost“ je samozřejmě zároveň manipulovatelná a ovladatelná. Fotografie vzniká prostřednictvím výběru ohniskové vzdálenosti, filmového materiálu, úhlu pohledu atd., a také „finiše“ konečné podoby obrazu jeho vyvoláním. Tyto aspekty fotografie pak mohou sloužit jako ukazatele úlohy, kterou při jejím vzniku sehrál lidský úmysl. Fotografie má obrazovou plochu a aspekt, jež mohou smysluplným způsobem vstupovat do našeho vnímání fotografovaného předmětu. V tomto smyslu můžeme u fotografií stejně jako u malovaných obrazů hledět na zobrazený objekt a uvažovat o tomto předmětu v intencích způsobu, jakým je zobrazen. Vzhledem k transparentnosti zobrazení – vyplývající z kauzálního vztahu fotografie vůči fotografovanému objektu – jsme ovšem také s to daný předmět nahlížet, aniž bychom registrovali způsob, jímž nám je prezentován. Transparentnost fotografického zobrazení předem nevylučuje naše simultánní vnímání obou aspektů dané fotografie. Vyplývá z ní

4) Richard Wollheim, *Painting as an Art*, s. 46.

5) Kendall L. Walton, *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*. „Critical Inquiry“ 11, 1984, č. 2, s. 252.

to, že povaha našeho simultánního vnímání uvedených dvou aspektů fotografie se liší od povahy našeho simultánního vnímání těchto dvou aspektů u figurativní malby či kresby. Podle Waltona je třeba v zájmu postižení úlohy, již hraje transparentnost zobrazení v našem vnímání fotografie, jakož i objasnění rozdílu mezi pohledem na fotografii a figurativní malby, abychom zobrazený předmět nazírali prostřednictvím **průhledu „skrze“ fotografii.**

Termín „průhled“ (seeing-through) staví do popředí skutečnost, že obrazová plocha povrchu fotografie se může stát součástí našeho vnímání fotografie, nedochází k tomu však stejným způsobem jako při našem vnímání figurativní malby. Rozdíl mezi průhledem fotografií a vhlížením do malířského obrazu lze chápat následovně: ona „dvojdomost“, jež charakterizuje naše vnímání figurativní malby, je vlastní naší percepci předmětu dané malby. Nemůžeme vidět předmět zobrazený figurativní malbou, aniž bychom zároveň viděli způsob, jímž je nám prezentován. Termín „vhlížení“ (seeing-in) postihuje vnitřně daný neboli nutný charakter této dvojdomosti. Naproti tomu vztah mezi naší percepcí fotografovaného předmětu a naší percepcí fotografie jakožto fotografie, zvláště pak oněch jejích vlastností, jež poukazují na intenci fotografa, je vnějškový neboli náhodný. Fotograf sice může vyslat vlastní impulz, ovšem tím, kdo volí simultánní uchopení obou uvedených aspektů fotografie, je divák. Na fotografii můžeme spatřit jak objekt, tak způsob, jímž je znázorněn. Samotný objekt však na ploše fotografie nevidíme. Z tohoto důvodu si vyhražuji použití Wollheimova termínu „dvojdomosti“ pro popis našeho vnímání figurativních maleb a kreseb, abych takové vnímání odlišil od naší simultánní percepcie obou faktorů u fotografie.

Walton podává vysvětlení transparentnosti fotografického zobrazení. O objektu malířského a fotografického zobrazení lze dovozovat různé věci. Zatímco předmět zobrazený na fotografii nutně existuje nebo existoval (pokud není daná fotografie podvrhem), o objektu malířského díla totéž platit nemusí. I když ovšem objekt malířského díla skutečně existuje, závisí naše dovození jeho existence výlučně na tom, že se daný malíř rozhodl zobrazit jej na své malbě. Z fotografie však můžeme dovodit, že ten který objekt existuje či existoval nezávisle na skutečnosti, že se daný fotograf rozhodl nebo pojal úmysl zobrazit jej. Jak říká Walton, „fotografie jsou... závislé na fotografovaném výjevu, a to i za předpokladu, že názory (a další intenční postoje fotografa) zůstávají neměnné.“⁶⁾ Znamená to, že fotografický obraz by byl odlišný, pokud by zobrazený předmět nebyl v okamžiku stisknutí spouště na svém místě – a to i kdyby se fotograf domníval, že daný objekt na svém místě je. Naproti tomu domnívá-li se tvůrce figurativní malby, že daný objekt je na svém místě, objeví se tento objekt na obraze bez ohledu na to, zda tam byl ve skutečnosti.

Ke „vhledu“ do malířských obrazů a „průhledu“ fotografiemi nedochází bezvýjimečně. Nefigurativní malířství vhléd neumožňuje, právě tak jako fotografické způsoby, jež upírají zachycovanému předmětu čitelnost anebo vůbec žádný předmět nezachycují. Mnohé abstraktní malby pracují i s figurativními vztahy a umožňují tedy i vhlížení charakteristické pro figurativní zobrazující malby. Wollheim ovšem konstatuje, že u určitých typů abstraktní malby, jako např. v obrovských barevných plochách Barnettta Newmanna,

6) Tamtéž, s. 264.

může být taková možnost vyloučena.⁷⁾ Naše schopnost prohlédnout „skrz“ fotografii nějaký objekt nebo tvar může být oslabena až do té míry, že se i na fotografii můžeme dívat jako na abstraktní či figurativní uspořádání linií a světla, aniž bychom se pokoušeli rozpoznat nějaký předmět zobrazený prostřednictvím takové fotografie. Fotografie pořízené Man Rayem bez snímací kamery a jeho fotogramy, které zaznamenávají světelné vykreslení předmětů položených přímo na fotografický papír, často dosahují výše popsaného účinku. Naše schopnost průhledu „skrz“ zobrazení je oslabena i v dalších případech: u rozostřených fotografií, fotografií pořízených pomocí manuálně deformovaného objektivu, fotografií, u nichž došlo ke zvětšení obrazu až k jeho nerozeznatelnosti, u „superkontrastních“ fotografií, kde je daný objekt nerozpoznatelný, a u „vykonstruovaných“ fotografií, kde se zobrazení docílí překrytím několika vrstev negativů. Naše schopnost průhledu „skrz“ fotografii pak je zcela eliminována v případě celkově přexponovaných fotografií či fotografií pořízených v šeru.

Zrakový klam (trompe l'œil) a reproduktivní iluze

Existuje i jiný způsob eliminace vzhledu do malířských obrazů, a to prostřednictvím iluze. U maleb založených na zrakovém klamu (trompe l'œil) je divák klamán charakterem toho, co vnímá. Místo aby viděl objekt zobrazený v ploše pokryté malbou, vnímá divák samotný tento objekt. U iluze vyvolané pomocí trompe l'œil je médium samo zamaskované. Někteří soudobí filmoví teoretici tvrdí, že kinematografické zobrazení vytváří právě tento typ iluze. Já se naproti tomu domnívám, že to, co v kinematografii označuji jako „projektivní iluzi“, sice skutečně má co do činění s iluzí typu trompe l'œil, jenže to v diváku nevyvolává víru v totožnost takového zobrazení s realitou. Jedna z iluzivních forem využívaných v kinematografii vskutku diváka vede k zaujímání falešných úsudků týkajících se povahy daného zobrazení. Tato podoba iluze nemá povahu trompe l'œil – jedná se tu spíše o iluzi, jejíž podstata spočívá v reproduktivních vlastnostech fotografického zobrazení. Takovéto formě iluze říkám „reproduktivní iluze“. Malířská díla a fotografie mají rozdílné způsoby vytváření iluzí, odpovídající příslušným rozdílným zobrazujícím vlastnostem těchto dvou médií. Zatímco iluze typu trompe l'œil funguje za účelem narušení naší schopnosti vidět určitý objekt v ploše nějaké malby (ve smyslu výše popsaného „vhlížení“), reproduktivní iluze využívá naší schopnosti vidět daný objekt prostřednictvím „průhledu“ skrze fotografii. Reproductivní iluze je tak na rozdíl od iluze typu trompe l'œil kompatibilní s vědomím o působení daného média.

U tradičních forem trompe l'œil, jakými jsou např. obrázky kabinetů s vycpanými ptáky malované Leroyem de Barde (obr. 1), získáváme dojem, že máme co dělat s objektem spíše než s malířským dílem. Je-li nám umožněn detailnější pohled, objevíme na ploše pokryté malbou seskupení skvrn. Nejsme ovšem s to uvést do souladu své vnímání daného zdánlivého objektu se svým vnímáním povrchu malby a spatřit v ploše pokryté malbou samotný tento objekt jako takový. Při pohledu na trompe l'œil je inhibováno naše běžné vnímání malířského díla jakožto malířského díla. Naše vnímání je doprovázeno

7) R. Wollheim, c. d., s. 62.



*1. Leroy de Barde:
Sbírka cizokrajných ptáků umístěných v různých krabičkách*

pocitem jakési obtížnosti či nepatřičnosti. To, co považujeme za samozřejmé při normálním pohledu na figurativní malbu – totiž že naše vnímání toho, jak je daný objekt zobrazen, se stává součástí našeho vnímání tohoto objektu – zde najednou neplatí. Výsledkem je vlna překvapení, přičemž se náš zájem o obraz plně vyčerpá zkoumáním uvedeného efektu.

Zdrojem druhého typu trompe l'œil byl samotný vynález fotografie. Fotorealistické malby jako je Bílý chevrolet, červený přívěs od Johna Salta (obr. 2) nám na pohled nepřipomínají malované obrazy, ale fotografie. Díváme-li se na ně z dálky nebo jako v tomto případě na fotografické reprodukci, je to jako bychom průhledem skrz obraz hleděli na daný objekt, místo abychom spatřovali samotný objekt vzhledem do obrazu. Při bližším ohledání ovšem zjistíme, že uvedený obraz není fotografie, ale malba. Máme tentýž pocit nepatřičnosti jako při setkání s tradičním trompe l'œil – nejsme s to uvést tyto své dva vjemy do vzájemného souladu. V případě fotorealistického trompe l'œil však ona nepatřičnost pramení z naší neschopnosti uvést do souladu nazírání daného objektu „průhledem“ skrz zdánlivou fotografii, a nazírání tohoto objektu „vzhledem“ do malířského obrazu. Uvedená fotorealistická malba tudíž slouží jako názorná ukázka rozlišení, jež jsem tu vedl mezi různými způsoby našeho nazírání fotografií a malířských děl.⁸⁾

K navození fotografického trompe l'œil by bylo třeba, abych při vnímání fotografie buď věřil, že to, co vidím, je skutečně nějaký objekt a nikoli fotografie, anebo abych se domníval, že to, co pozoruji, je nějaké nefotografické zobrazení objektu. Aby mohl být vnímán jako iluze v prvním z výše uvedených smyslů, musel by být předmět, na nějž odkazuje fotografický obraz, vnímán jakožto prostorově přítomný, přičemž bychom si museli zároveň přestat vizuálně uvědomovat existenci obrazové plochy a jejího ohraničení. Tuto podmínku fotografie nesplňuje.

V rámci argumentace, jež ovlivnila vývoj filmové teorie, míní Roland Barthes, že fotografii nelze nikdy zaměnit s fotografovaným objektem z toho důvodu, že fotografie si s sebou vždycky nese jistý nezbytný minulostní prvek: „fotografie není nikdy přijímána jakožto iluze, v žádném smyslu není přítomným jsoucnem; ...její realita (je) realitou **čehosi, co tu bylo**.“⁹⁾ Je skutečně pravda, že fotografie nutně zaznamenává, jak nějaký předmět vypadal v určitém minulém okamžiku. Je však zavádějící tvrdit, že právě tento minulostní aspekt fotografií způsobuje, že fotografie nikdy nezaměňujeme za to, co zobrazují; fotografie se často svým minulostním zasazením na povrchu nijak nehonosit. To, zda uvěříme, že fotografie zobrazuje cosi z minulosti, závisí na tom, o jaký typ fotografie se jedná, to jest, máme-li co činit se starou fotografií, a závisí to i na použití této fotografie, to jest, oceňujeme-li na ní právě její stáří. Tak například fotografické portréty zemřelých předků splňují oba tyto požadavky. Mnohé fotografie ovšem o svém stáří nevypovídají, což se týká zejména těch, u nichž nás daný objekt nezajímá z hlediska své jedinečnosti, nýbrž jako ilustrace jistého typu. Vědomí minulostního aspektu nedoprovází naše vnímání fotografie zobrazující přírodu, např. kapky rosy na okvětním plátku růže, a není přítomné ani při našem vnímání ilustrační fotografie, např. misky s cereální stravou zobrazené na krabici kukuřičných vloček. Důvodem je zde fakt, že minulostní

8) Za poukaz na fotorealistický příklad trompe l'œil vděčím Benu Singerovi.

9) Roland Barthes, „*Rhetoric of the Image*“, *Image, Music, Text*. New York 1977, s. 44.



2. John Salt:
Bílý chevrolet, červený přívěs

časové zařazení není nezbytným atributem prostorové nepřítomnosti. Tak se můžeme dívat na fotografii právě jako na fotografii a neuvědomovat si přitom její časový aspekt. Pakliže tedy minulostní určení fotografie bezvýjimečně nevnímáme, nemůže být obecně tento aspekt fotografie tím, co nám brání v prožitku iluze přítomnosti fotografovaného objektu.¹⁰⁾

Lze vnímat fotografii jako iluzi typu trompe l'œil v druhém z uvedených smyslů, to jest jakožto nefotografické zobrazení? K dosažení prožitku takovéto iluze bychom potřebovali uchopit daný objekt „vhledem“ do plochy fotografického obrazu, přičemž bychom si nesměli vizuálně uvědomovat to, že je fotografován nějaký reálný objekt. Vezmeme-li v úvahu mechanický princip fotografování a kauzální proces tvořící pozadí vzniku fotografie, ukazuje se být splnění této podmínky obtížné. V raných dobách fotografie kombinovali fotografové fotografické techniky s metodou leptu a docilovali tak hybridních forem zobrazení známých jako fotorytiny či fotolepty. Spočívaly v tom, že se na měděnou destičku nanášely emulze citlivé na světlo a výsledná fotografie se pak leptala kyselinou a následně se tiskla jako běžný lept.¹¹⁾ Tento postup přinesl obrazy, jejichž zařazení je nejednoznačné: Vidíme starou hospodářskou usedlost na fotorytině vytvořené podle fotografie George Davidsona „průhledem“ **skrz** její zobrazení, nebo „vhledem“ **do** něj

10) Děkuji Benu Singerovi za poukaz na tyto příklady fotografií, které jsou v rozporu s Barthesovou hypotézou.

11) Za informaci o uvedené fotorytině vděčím Antonii Lantové.



3. George Davidson:
Cibulové pole (Na staré farmě)

(obr. 3)? Na rozdíl od případu fotorealistického trompe l'œil, kde něco (malbu) vidíme jako cosi jiného (fotografii), tu nevidíme daný obraz jako něco, čím není; nemýlíme se prostě jen v tom, co vidíme, protože tato fotorytina v sobě spojuje vlastnosti fotografie i leptu. Navíc, jakmile se obeznamujeme se způsobem, jímž vznikla, vnímáme ji jako to, čím skutečně je, tj. fotografii s využitím kombinované techniky. Běžnějším příkladem fotografií využívajících kombinované techniky, zahrnujícím eventualitu podobně nejednoznačného vnímání, jsou ručně kolorované fotografie, jaké najdeme na viktoriánských pohlednicích nebo v ilustracích starých časopisů. V žádném z těchto případů nedochází k zapojení prvku iluze.

Nemožnost výskytu iluze typu trompe l'œil ve fotografii kontrastuje s možnostmi nabízenými v tomto ohledu malířstvím. V malířství, kde zobrazovaný předmět povstává z malebné plochy, může malíř napodobit podmínky, za nichž se zdá, jako by daný předmět z plochy malby nepovstával. Ve fotografii tomuto druhu sugesce brání skutečnost, že objekt je tu zachycován prostřednictvím mechanického aparátu. Kauzální vztah mezi fotografickým zobrazením a jeho předmětem však připouští vznik jistého typu reproduktivní iluze, jež závisí na reprodukčních schopnostech fotografie nebo na vztahu fotografie k realitě, a kterou tudíž nemá k dispozici malíř. Malířské dílo nás může klamat jediné co do povahy svého vlastního zařazení, nikoli co do charakteru reality. Fotografie nás nemůže klamat co do povahy svého zařazení, může nás však klamat ve vztahu k realitě. Fotografie může prostě reprodukovat iluzi – tak si například můžeme prohlížet fotografii

mísy s atrapami pomerančů, která vypadá jako fotografie skutečného ovoce. V tomto případě reprodukuje fotografie poruchu vnímání plynoucí z umělosti objektu. Dosah fotografie ovšem může takto vymezený rámec překročit. V přímé konfrontaci se můžeme přesvědčit o tom, že malba kabinetu z obr. 1, počítající s iluzí typu *trompe l'œil*, je skutečně malířským obrazem, avšak na fotografické reprodukci vypadá jako objekt; nejsme schopni potvrdit, že se jedná o malířské dílo. Jevištní výprava občas vůbec nemusí na první pohled vypadat iluzívně, a přece může na pečlivě udělané fotografii připomínat skutečnou ulici. Minimální přínos fotografie tedy spočívá v její schopnosti zachytit iluzi; kromě toho ale může fotografie také přispět k přímému vytvoření iluze tím, že nějaký jev prezentuje způsobem, jenž zamaskuje jeho skutečnou povahu. Reproductivní iluze nevylučuje „průhled“ k danému objektu prostřednictvím jeho fotografického zobrazení, a tudíž nevylučuje ani mediální povědomí – naopak, těží ze schopnosti fotografie nabídnout transparentní přístupovou cestu k referenčnímu objektu.

Jak je to s trikovými nebo retušovanými fotografiemi typu snímku Woodyho Allena pózujícího s Hitlerem z filmu *Zelig* (1983)? Klam v trikové fotografii je výsledkem přeskupení obrazu takovým způsobem, že fotografie je iluzí přímo svou konstitucí, nikoli tím, že by iluzi prostě jen reprodukovala, jako je tomu na naší fotografii obrazu založeného na iluzi typu *trompe l'œil* nebo na fotografii mísy s atrapami pomerančů. Přesto se však triková fotografie bezezbytku nevejde ani do jedné z obou kategorií fotografického *trompe l'œil*. Nepodléháme tu totiž žádnému klamu co do zařazení fotografie jakožto takové. Fotografie není vnímána jako cosi jiného, zůstává fotografií. Veškeré prvky uvnitř obrazu zprostředkovaného trikovou fotografií jsou vytvořeny fotografickou cestou. Klam, jemuž tu podléháme, se týká skutečné povahy uspořádání objektů, jejichž zobrazení daná fotografie předstírá. Triková nebo retušovaná fotografie těží z našeho přístupu k ní jakožto k záznamu skutečnosti, aby nám o povaze této skutečnosti vydala klamné svědectví. V tomto smyslu, vzdor tomu, že je takového klamavého účinku dosaženo manuálním přeskupením příslušné fotografie, je triková fotografie příbuzná jiným typům reproductivních iluzí založených na klamu. I přes svůj vznik přeskupením obrazu a nikoli objektu těží triková fotografie ze schopnosti fotografického obrazu zaznamenat skutečnost.

Definoval jsem reproductivní iluzi jako takovou, v jejímž rámci je nějaká událost inscenovaná na fotografii vnímána jako skutečná. Všechny fotografie přirozeně dokumentují skutečnost své vlastní inscenace, a jestliže víme, že fotografie je inscenovanou událostí, pak můžeme zkoumat vztah mezi jejími skutečnými a fiktivními prvky. Klamu podléháme pouze tam, kde se fotografie vydává za realitu, zatímco doopravdy se jedná o inscenaci. Těchto vlastností fotografického zobrazení využívá série fotografií Cindy Shermanové nazvaná *Untitled Film Stills* (1977 – 80) [Filmové fotografie bez názvu]. Na těchto fotografiích Shermanová pózuje jako hrdinka amerických a italských filmů, většinou z padesátých a šedesátých let. Na obr. 4 vypadá Shermanová jako Marilyn Monroeová, přičemž osvětlení, způsob záběru a pozice postavy v kombinaci s titulkem pod fotografií – *Filmová fotografie bez názvu*, navozují dojem skutečného ilustračního záběru z filmu. V tomto smyslu funguje daný obraz jako reproductivní iluze, při níž je jedna inscenovaná událost, tedy onen imaginární obrázek z filmu, vnímána jako jiná inscenovaná událost, totiž záběr scény z nějakého filmu. Jakmile člověk tuhle fotografii vidí v kontextu dané série a uvědomí si, že tento obraz je strojený, že je vlastně „autoportrétem“



4. Cindy Sherman:
Untitled Film Still #54

fotografky, stanou se pro něho čitelnými ty aspekty zmíněného obrazu, jež jsou reálné i imaginární. Shermanová využívá vztahu mezi inscenováním dané iluze a skutečností jejího inscenování, čímž chce vyjádřit jednak to, že skutečnost ženské identity spočívá v obrazu, jenž existuje pro (mužský) pohled, a jednak to, že tato identita spočívající v obrazu je iluzí, jakousi maškarádou, jejímž vůdčím elementem je žena.

Reproduktivní iluze v kinematografii

Kinematografické zobrazení je založeno na fotografickém záznamu nějakého referenčního objektu v průběhu série po sobě následujících okamžiků. Tyto časově posloupné nespojité okamžiky jsou však rekonstituovány při projekci jakožto časoprostorové kontinuum. Filmový obraz je pohyblivý ve dvojím smyslu: jednak rekonstruuje události v jejich průběhu, a jednak zaznamenává pohyb kamery v okamžiku, kdy byly tyto události zaznamenávány. Kinematografie tak rozšiřuje dojem přítomnosti, jenž je příznačný pro fotografii, o nový rozměr přítomnosti. Fotografické zobrazení nám umožňuje vnímat nějaký objekt v určitém časovém okamžiku. V kině můžeme sledovat akce a události v jejich časovém průběhu; sledujeme je v pohybu. Filmař může přinejmenším, jako tomu bylo v začátcích kinematografie, zaznamenávat příslušnou událost v jejím vývoji, ať už je inscenovaný či skutečný, tak jak probíhá v reálném čase. K tomu, jak bude divák chápat

událost, může filmař přispět jak svým přístupem k zaznamenávání jejího obrazu, tak volbou skladby tohoto obrazu. V oblasti přístupu k záznamu jsou tu možnosti fotografie obohaceny o možnosti pohybu kamery a nahrávání zvuku. V oblasti skladby nabízí kinematografie celý soubor možností ve smyslu manipulace s prostorovými a časovými vztahy mezi jednotlivými záběry, a se vztahem mezi zvukem a obrazem.

Navzdory tomu, že film je mnohem komplexnější, je otevřen plnému mediálnímu vědomí, podobně jako při prohlížení fotografie. Sledujeme tu zaznamenané události „průhledem“ zobrazení, přičemž jsme si plně vědomi jejich postavení literárně-dramatického děje, nebo skutečnosti; vnímáme filmotvorné a filmové prvky příslušného záběru a jejich vzájemné vztahy; asimilujeme souvztažnost mezi zvukem a obrazem; a chápeme řazení i časové uspořádání událostí zprostředkovávaných daným filmem v jejich průběhu. Film může také klamat, a to stejným způsobem jako fotografie. V určitém kontextu, budeme-li směřováni k víře v reálnost příslušného zobrazení, se může stát, že budeme mylně považovat inscenovanou sekvenci za skutečnou událost. Přestože pak budeme dál „prohlížet“ skrz dané zobrazení s plným vědomím způsobu, jímž je nám ten který záběr prezentován, v náhledu na jeho obsah budeme podléhat klamu. Reprodukivní iluze se v kinematografii vyskytuje obvykle v oblasti nedějových (nonfiction) filmů, používajících pro důkazní ilustraci svého tématu záběry z filmového zpravodajství. Naše schopnost vyhodnotit status zpravodajských záběrů jakožto důkazního materiálu v nedějovém filmu zůstane vždy omezena, neboť je obtížné rozpoznat do jaké míry ovlivnila filmování daných událostí přítomnost filmového štábu, na což vtipně poukázal Buster Keaton ve svém filmu *Kameraman* (1928). Bez jakýchkoli pochybností však podlehneme klamu v případě, kdy nedějový film zkrátka jen konstruuje události, jež se snaží prezentovat jako skutečnost, a to buď tak, že vydává dramatizaci události za událost samu, anebo sestříhá materiál za účelem zfalšování historické pravdy po způsobu trikové fotografie.¹²⁾

Filmy z oblasti nonfiction často kombinují záběry skutečných událostí s inscenovanými sekvencemi a mohou obsahovat i většinu inscenovaných scén, jako např. film Errola Morrisa *Tenká modrá čára* (1989). Divák obvykle nemá problém s rozeznáváním toho, které části takového filmu jsou inscenované a které zobrazují skutečnost. Na základě úvahy tohoto typu dospěl Noël Carroll k názoru, že dokumentární film by měl být z hlediska své rétorické formy definován jako diskurzivní žánr, tedy jakýsi druh filmové esejistiky, spíše než jako pomyslný záznam skutečnosti. Pro Carrola z toho plyne závěr, že nedějové filmy, v nichž hrají jednotlivé záběry a jejich posloupnost úlohu záznamu událostí, které zobrazují, nepředstavují „ani daný žánr jako celek, ani jakýsi jeho výsadní či zásadní projev“.¹³⁾ Tento argument považuji v zásadě za přesvědčivý. Možný výskyt klamu v dokumentárním filmu přitom ovšem napovídá tomu, že součástí dokumentárního filmu je i nějaký vztah k pojetí filmu jakožto záznamu skutečnosti, tj. myšlence, jež se zdá být Carrollovým argumentem zpochybněna. Tento vztah spočívá v tom, že – neexistuje-li důkazní

12) Historikové jsou na reprodukivní iluzi ve filmu zvlášť citliví. K tomu viz William Hughes, *The Evaluation of Film as Evidence*. In: Paul Smith (Ed.), *The Historian and Film*. Cambridge 1976, s. 49 – 79.

13) Noël Carroll, *From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film*. „Philosophic Exchange“ 14, 1983, s. 30.

materiál či podnět napovídající opak – divák věří, že to, co v dokumentárním filmu vidí, je skutečnost, nikoli inscenovaný děj.

Carrol občas upozorní, že divák dokumentárního filmu má být jednoznačně skeptický a čekat s jakýmkoli zaujímáním stanovisek týkajících se příslušného obrazového vyjádření, dokud nedojde k jeho průkaznému potvrzení nějakým jiným způsobem. Carrol píše, že jelikož často nelze říci, zda nějaké obrazové sdělení „fyzicky zpodobňuje“ příslušnou tematiku, či nikoli, nebo jinými slovy, zda má důkazní hodnotu, „uděláme nejlépe, budeme-li k takovým zobrazením přistupovat jako k nominálním zpodobněním“, to jest jakožto k čemusi, co má k zaznamenávanému materiálu vztah, jenž je totožný se vztahem nějaké postavy v hraném filmu vůči herci ztvárňujícímu danou úlohu.¹⁴⁾ Tento stav zvýšené ostražitosti je nepochybně ideálním diváckým postojem, já se však nedomnívám, že je typickým postojem diváka dokumentárních filmů. Možnost výskytu reproduktivní iluze jistě není apriorně podmíněna existencí diváka, který naivně věří, že veškeré dokumentární obrazové projevy jsou záznamy skutečnosti. Nicméně, aby bylo vůbec možné, že divák podlehe nějakému klamu, existují určité předběžné soudy týkající se evidenční hodnoty daného obrazového sdělení, s nimiž divák již přichází na projekci nedějového filmu. Divák věří, že to, co vidí, je skutečnost, pokud neexistují přiměřené důkazy hovořící o opaku. Reproductivní iluze ve filmovém žánru nonfiction pak těží z takové přiměřené víry v to, že obrazové sdělení tu odpovídá skutečnosti.

Reproduktivní iluze je zvláště dominantní ve smíšeném žánru, jakým je např. pornografie. Myšlenkovým jádrem takzvané tvrdé (hardcore) pornografie je premisa, že zobrazené sexuální a násilné akty se skutečně odehrávají. Tvrdá pornografie vybičovává divákovu voyeurství tvrzením, že nám předvádí skutečnou sexuální aktivitu, nikoli pouhou nápodobu či iluzi sexuálního aktu. Jak ale zdůraznila Linda Williamsová, pornografie, a zvláště její sadomasochistické formy, zcela běžně těží z klamu tím, že pomocí neviditelných spojů kombinuje do jediného celku záběry skutečné sexuální aktivity se sekvencemi, v nichž je tato činnost simulována.¹⁵⁾

Až do této chvíle jsem pracoval s předpokladem, že filmové konvence jsou vzhledem k reproduktivní iluzi neutrální. Od příchodu cinéma věřitě však měli filmaři k dispozici řadu postupů a konvencí, jež aktivně přispívaly k vytváření pocitu přímého zapojení do děje – zejména příruční kameru a možnost pořizovat živé zvukové nahrávky. Tyto postupy podtrhují evidenční hodnotu obrazového sdělení. Lze jich užívat i k umocnění iluze, že inscenované děje jsou autentický dokument pořízený daným filmařem. Tyto postupy spadající do rámce iluzionismu se uplatňují v senzacechtivých televizních publicistických pořadech, jakým je např. seriál NBC *Nerozluštěné záhady*, které dramatizují po způsobu „dokumentárních dramat“ skutečné nevyřešené kriminální případy. Ačkoli je tu děj inscenovaný, bývá často natáčen na skutečném místě činu a metodou cinéma věřitě, aby měl divák iluzi, že je svědkem příslušné události.

V oblasti dějového filmu je reproduktivní iluze vzácná, jelikož většina dějových filmů se sama explicitně hlásí k zařazení do kategorie dějovosti. V jistých případech ovšem

14) Tamtéž. Více o rozdílu mezi „nominálním“ a „fyzickým“ zpodobněním viz Noël Carroll, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton 1988, s. 149 – 152.

15) Linda Williams, *Hardcore: Power, Pleasure and the „Frenzy of the Visible“*. Berkeley 1989, s. 201.

mohou filmaři sáhnout k využití dokumentárních postupů, aby pro zvýšení dramatického účinku zamaskovali fakt, že jejich dílo je uměleckou fikcí. Film Jima McBridea *Deník Davida Holtzmana* (1968) je smyšleným životním příběhem jistého Davida Holtzmana z New Yorku, je však nafilmován tak, jako by se jednalo o autobiografický deník režiséra, jenž tu vystupuje pod jménem David Holtzman. Divák je tu, v důsledku užití stylu navozujícího zdání pravdivosti, v kombinaci s filmovými postupy běžně spojovanými s „živostí“, uváděn v domněnku, že sleduje dokumentární film. Film je snímán v reálu, jeho referenční zasazení je současné a styl určující hereckou práci, výběr kostýmů a výpravu je rovněž postaven na soudobém „pouličním“ výrazivu. Jednotlivé scény snímáné ruční kamerou jsou podány ve výsledných zrnitých černobílých obrazech. Střihačská práce působí improvizovaným dojmem a na konci každého ze zdánlivých filmových svitků se objeví zaváděcí páska. Zároveň nám ovšem protagonistova zjevně rozsáhlá poučenost v oboru kinematografie začíná napovídat, že události líčené ve filmu jsou inscenované. Uvědomíme si, že máme co do činění s dějovým filmem, jehož téma – neurčitost hranic mezi filmem a skutečností – je divákovi předehráváno pomocí prezentace tohoto tématu inscenovaného do podoby dokumentární skutečnosti. Výsledná hádankovitost snímku se nám posléze stává zdrojem potěšení, ačkoliv si až do závěrečných titulků nejsme jisti, jestli tedy tenhle film vlastně má scénář a inscenovaný děj.

Rozmanitost iluzí

Noël Carroll definuje iluzi jako cosi, co „klame či inklinuje ke klamání“ diváka.¹⁶⁾ Klamáním se tu míní to, že iluze provokuje diváka k zaujetí falešných domněnek o daném objektu. Mé vlastní pojednání o reproduktivní iluzi v kinematografii je s touto definicí ve shodě. Carrollova definice ovšem platí za předpokladu, že může existovat i „epistemicky benigní“ význam iluze, kdy výrok „x je iluzí y“ znamená prostě „x vypadá jako y“, přičemž faktor klamu tu nehraje žádnou roli.¹⁷⁾ Chci-li tu nyní definovat povahu čehosi, co nazývám projektivní iluze, vezmu si za základ Carrollův vývod, že různé typy iluzí lze rozlišovat na základě kvality jejich účinku na vnímatele.

Ve své stávající podobě je Carrollovo rozlišení významu iluze na maligní a benigní nicneříkající, neboť definice „epistemicky benigního“ významu iluze je triviální. Pokud se dá o veškerých obrazových znázorněních říci, že vypadají jako to, co zobrazují, potud jsou veškerá obrazová znázornění iluzemi. Klíčem k formulaci jemnějšího výkladu iluze je členění takových druhů klamu podílejících se na různých formách vizuálního vyjádření, jež jsou chápány v intencích iluzí, spíše než vydělování nějaké formy iluze, v níž prvek klamu nehraje žádnou roli. Většina iluzí souvisí s klamem ve dvojím smyslu: jednak při nich dochází k šálení smyslů, jednak nás svádějí k chybným úsudkům. Dochází k tomu, že **vidíme** něco, co neexistuje, přičemž **věříme**, že to existuje. Tyto dva druhy klamu lze od sebe vzájemně rozlišit. Můžeme zakoušet senzorickou iluzi, aniž bychom zároveň podléhali klamně víře, že to, co vidíme, je skutečné. Mezním případem by byla

16) N. Carroll, *Mystifying Movies*, s. 95.

17) Tamtéž, s. 96.

taková iluze, při níž by smyslová iluze nebyla nikdy doprovázena epistemickým klamem. Podle mého názoru je v kinematografii tato forma iluze zosobněna projektivní iluzí a ob-
stojí jako ryzí příklad epistemicky benigní formy **iluze**, neboť zatímco k epistemickému klamu při ní nedochází, smyslový klam se neztrácí. Chceme-li vzít v potaz i tuto even-
tualitu, musíme pozměnit definici iluze jakožto klamu. Iluze je cosi, co klame nebo smě-
řuje k oklamání diváka, avšak daný prvek klamu tu nemusí být podmíněn epistemicky. Smyslový klam s sebou nutně nenese klam epistemický.

Jednotlivé druhy iluzí rozlišuji na základě dvou kritérií. Určité typy vizuálních iluzí – zejména jejich formy konstruované výslovně jakožto vizuální iluze – smysly oklamou po-
každé. U jiných typů iluzí, jež jsou více závislé na kontextu, však tomu tak není. Prvním kritériem je tedy to, zda je ta která iluze nezbytně chápána jako iluze v okamžiku, kdy je prožívána. Jistá omezená, avšak důležitá podmnožina iluzí zahrnuje jev „vidění jako“ (seeing-as). Klasickým příkladem „vidění jako“ je Jastrowova kresba kachny a králíka, jež se z jednoho pohledu jeví jako králík a z jiného jako kachna. Příkladem tohoto jevu v trojrozměrném prostředí je Neckerova krychle, u níž vnímáme přesmykem střídavě dvě různé krychle (obr. 5). Jev „vidění jako“ je dán skutečností, že člověk nemůže sledovat oba aspekty těchto obrázků zároveň, nýbrž je nucen přeskakovat střídavě z jednoho na druhý. Je-li jeden z aspektů takového obrázku iluzí, pak se tu otevírá možnost jakéhosi omezeného úniku z tenat iluze, jež by se jinak nutně musela dostavit. Druhým z mých kritérií je tudíž to, zda je, či není součástí příslušné iluze fenomén „vidění jako“.

Tato dvě kritéria – totiž zda je, či není příslušná iluze nezbytně chápána jako taková, a zda je, či není tato iluze případem jevu „vidění jako“ – mi umožňují rozlišit čtyři různé druhy iluzí: 1. iluze, jež jsou nezbytně chápány jako takové a jež nezahrnují jev „vidění jako“; 2. iluze, jež jako takové nejsou nezbytně chápány a jež nezahrnují jev „vidění jako“; 3. iluze, jež jsou nezbytně chápány jako takové a zahrnují jev „vidění jako“; 4. iluze, jež nejsou nezbytně chápány jakožto iluze a zahrnují jev „vidění jako“.

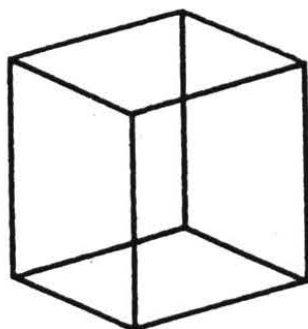
Vezměme si teď nějakou vysoce účinnou iluzi, jakou je např. Müller-Lyerova iluze, v níž jsou rovnoběžky o stejné délce vnímány jako nesterajně dlouhé čáry (obr. 6). Müller-Lyerova iluze je představitelkou skupiny iluzí, jež těží z naší reakce na signály týkající se hloubky. V našem případě vidíme zmíněné čáry jakožto vnější a vnitřní rohy, jejichž délka se jeví být rozdílná v důsledku rozdílných signálů pro perspektivu. Tyto čáry tedy nevidíme jako stejně dlouhé černé stopy na bílé stránce. Čím je tvořen náš prožitek této iluze? Zpočátku můžeme být klamně přivedeni k **víře**, že ty čáry jsou nesterajně dlouhé, protože skutečně **vidíme** čáry o nesterajně délce. Účin Müller-Lyerovy iluze a iluzí jí podobných je vždycky velice silný, neboť tu smyslový klam působí i poté, co se přesvědčíme o tom, že věci, jež pozorujeme, jsou v rozporu se skutečností. Jsme tedy svědky rozporu mezi svým úsudkem a svými smysly – iluze vráží jakýsi klín mezi myšlení a smyslové vnímání.¹⁸⁾

Jiné typy iluzí jsou kontextově vázané. Dejme tomu zrcadlové iluze. Při pohledu do zrcadla nás rozhodně nic nenutí pokládat to, co vidíme, za skutečnost. Zkušenost nás

18) Tvrzení, že Müller-Lyerova iluze má vždycky donucovací charakter, je nutno upřesnit: platí to pouze vzhledem k někomu, kdo si osvojil vidění dvojrozměrné konfigurace čar jakožto trojrozměrného zobrazení.

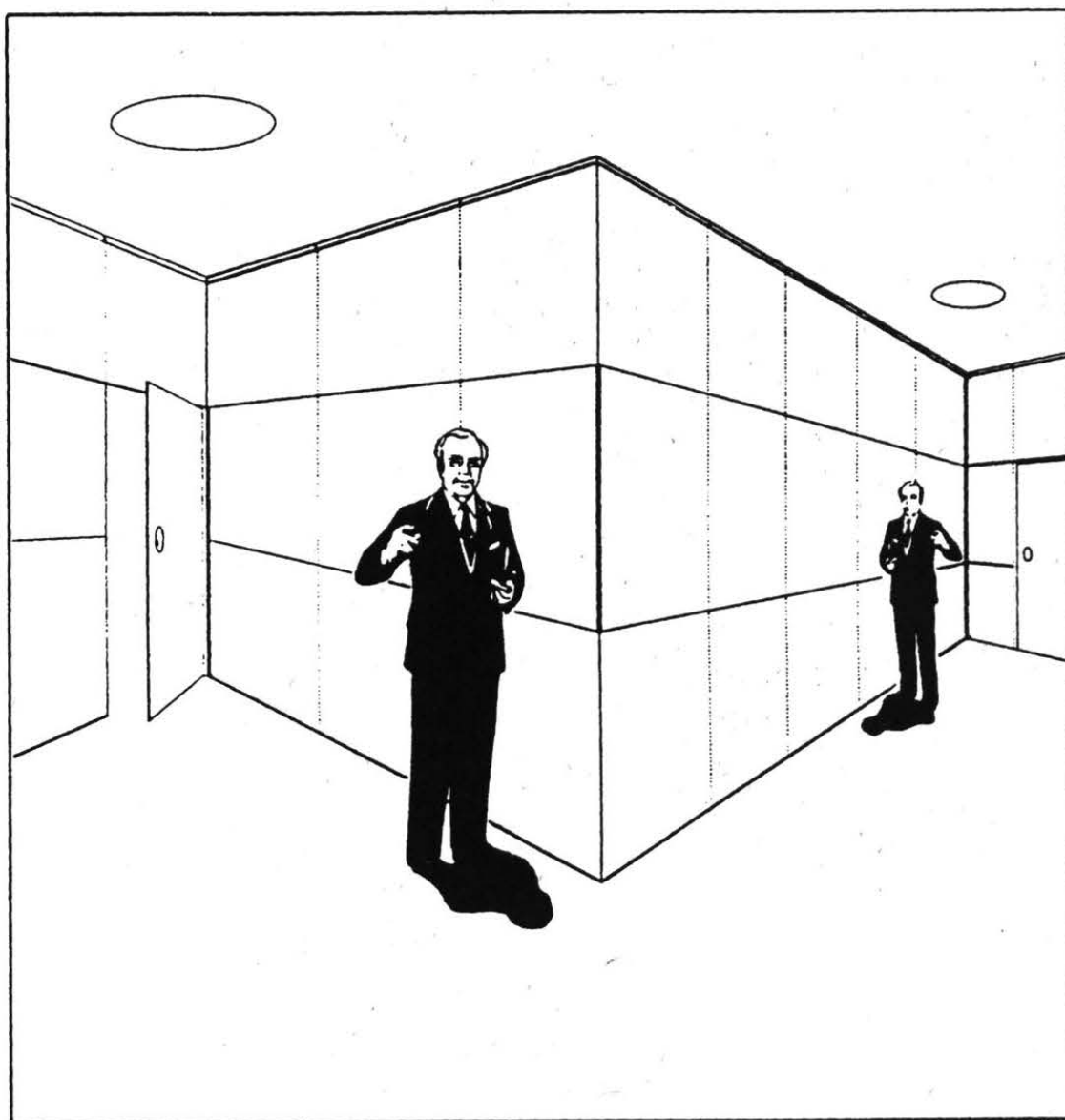
ILUMINACE

Richard Allen: Zobrazení, iluze a film



5. Neckerova krychle.

*Vnější roh v popředí jedné krychle se stává
vnitřním rohem v pozadí druhé krychle.*



6. Müller-Lyerova iluze.

*Roh za vzdálenější postavou je stejně daleko od centrálního rohu
jako roh za postavou v popředí.*

vybavuje znalostí toho, jak fungují zrcadla, a tato znalost nám umožňuje hledět na odraz v zrcadle právě jako na zrcadlový odraz. V dětství nás ovšem zrcadla dokáží oklamat, a zrcadlový odraz nás může na okamžik oklamat i v dospělosti, je-li někde zrcadla užito za účelem našeho oklamání. Tak například stísněné barové či jiné místnosti bývají vybaveny velkými nástěnnými zrcadly k dosažení iluze dvojnásobku skutečného prostoru. Zdá se, že kontextová vázanost prožitku zrcadlových iluzí brání onomu typu prožitku senzorické iluze bez účasti epistemického klamu, jenž může nastat ve spojitosti s Müller-Lyerovou iluzí. Jakmile jednou **víme**, že naše vizuální schéma je iluzí vytvořenou zrcadlem, už je jakožto iluzi **nevidíme**. Naše informovanost zde působí ve směru rušení iluzorních účinků zrcadel, a to způsobem, který nefunguje v případě Müller-Lyerovy iluze. Ke klamu však dojít může, a pokud k němu dojde, nejedná se o prožitek, který si můžeme zvolit. Naše informovanost o funkci zrcadel pomáhá snížit pravděpodobnost navození iluze, neodstraňuje však možnost vzniku klamu.

Rétorický a prezentační kontext nějakého zobrazení nám naznačuje směr jeho kauzálního vývoje a tím i jeho postavení ve smyslu inscenovaného děje či skutečnosti. Není-li nějaký obraz žádným způsobem zasazen do kontextu, nejsme ani s to jej zařadit jakožto inscenovaný děj, či skutečnost. To, zda tedy nějaký fotografický obraz je, či není vnímán jakožto reproduktivní iluze, místo aby jeho status zůstal neurčitý, je diktováno jeho rétorickým a prezentačním kontextem. Tak například, jak už jsem naznačil, v dokumentárním filmu předpokládáme, že to, co sledujeme, je skutečnost, pokud nás cosi neupozorní na inscenovanost daného zobrazení. Prožitek reproduktivní iluze je výsledkem selhání onoho mechanismu náповědného upozornění na inscenovanost daného zobrazení, v kontextu jiných náповěd, jež poukazují k důkaznímu statutu příslušného zobrazení. Jakmile si ovšem divák stanoví kauzální vývoj daného zobrazení a naučí se izolovat klamné náповědy, stane se mu povaha takového zobrazení srozumitelnou, jako v případě, kdy si uvědomíme, že to, co vypadá jako obrázek z amerického filmu z padesátých let, je ve skutečnosti fotografií Cindy Shermanové. U reproduktivní iluze dochází stejně jako u zrcadlové iluze v okamžiku zčítelnění povahy daného zobrazení k neutralizaci jejího účinku.

Jak je náš prožitek iluze ovlivňován přítomností jevu „vidění jako?“ Ve snaze zodpovědět tuto otázku musíme bedlivě rozlišovat mezi vlastnostmi uvedeného jevu jako takového a případem, kdy je součástí „vidění jako“ také iluze. Jak jsem již konstatoval, je „vidění jako“ dáno skutečností, že člověk není schopen vnímat oba aspekty určitých obrázků zároveň, nýbrž je nucen mezi nimi sekvencovaně přeskakovat. Ludwig Wittgenstein nás ve svých Filosofických zkoumáních vyzývá k úvaze o tom, k čemu dochází ve chvíli, kdy mi svitne, že ten dvojitý obrázek kachny a králíka mohu vidět jako králíka, když jsem na něm předtím viděl jen kachnu.¹⁹⁾ Došlo tu ke změně mé interpretace (myšlení), nebo mého vnímání? Na jedné straně je pravda, že obrázek zůstává stejný a změna aspektu závisí na vůli vnímatele, což nás může svádět k tvrzení, že se změnila naše interpretace. Na druhé straně je vidění nějakého aspektu, stejně tak jako vidění nějaké nepravděpodobné interpretace (myšlenky), stavem mysli a jako takové je v protikladu k myšlenkové činnosti nebo dispozici. Zaprvé má na rozdíl od myšlenky

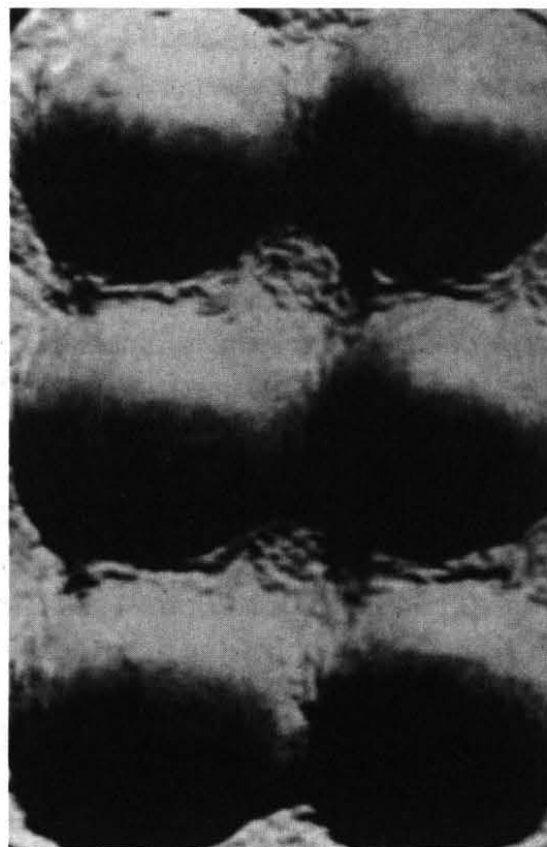
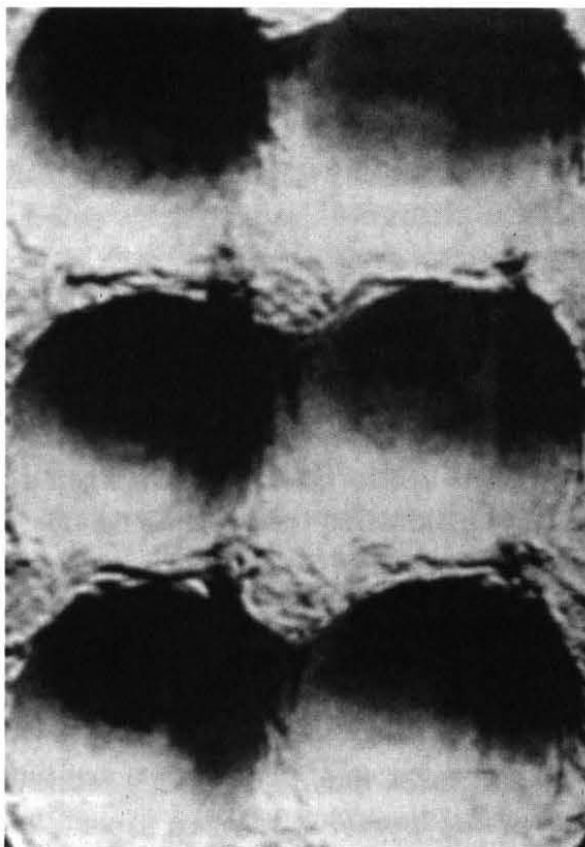
19) Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*. New York 1953, II, xi. (Srov. T ý ž, *Filosofická zkoumání*. Praha 1993, s. 246; pozn. red.)

konkrétní, tj. přesně měřitelné trvání. Zadruhé, pokud by se jednalo o myšlenku, pak bych se mohl mýlit ve svém úsudku o změně aspektu tím, že bych dezinterpretoval to, co vidím. Vidění dané změny aspektu však neponechává pro takovou dezinterpretaci žádný prostor: buď ji vidíš, nebo ji nevidíš. Nemůže tudíž být smysluplné říkat, že v tomto případě **interpretuji** to, co vidím, jelikož tu nevyvstává žádná výrazná možnost omylu.²⁰⁾ Jev „vidění jako“ demonstruje nemožnost oddělit v rámci činnosti vnímání vidění od myšlení. Zatímco příslušný obrázek vidím různě, nedokážu izolovat to, co značí změnu jednoho z jeho aspektů ve chvíli, kdy si nějaké změny aspektu všimnu. Vidím-li x jako y, není tomu tak, že nejprve vidím x a z toho vyvodím, že se jedná o y. Tento rys jevu „vidění jako“ vysvětluje, proč nejsme schopni vnímat oba aspekty daného obrázku zároveň. Jestliže naše vidění x jakožto y zahrnuje určitou konkrétní kombinaci myšlenky a smyslového vjemu, pak je tomu stejně i s naším neviděním x jakožto y. Když odmítneme vidět x jako y, je nemožné, abychom si byli vědomi vlastností x, jež by se proměnily, pokud bychom měli vidět x jakožto y. Neboť, jak ukazuje daný příklad, to, co je v prožitku obou případů rozdílné, nemůže být vyčleněno z toho, co je oběma případům společné. Vlastnosti x, jež způsobují, že x se mi na pohled jeví jako y, jsou právě tím, co nemohu vidět, když se rozhodnu vidět x.

U spojitého obrázku kachny a králíka ani u Neckerovy krychle neexistuje žádná „správná“ interpretace daného vyobrazení. Ani jednu z interpretací nemůžeme označit za iluzi, můžeme pouze konstatovat, že na obrázku je buď kachna, nebo králík, anebo že tam je buď jedna krychle, nebo ta druhá, podle toho, na který aspekt zaostříme pozornost. Tyto obrázky jsou tak vhodné pro ilustraci jevu „vidění jako“ právě proto, že jejich součástí není iluze. A co se tedy stane, jestliže prvek iluze v jevu „vidění jako“ obsažen bude? Příklad iluze kartonu na vejce (obr. 7) je ukázkou takového výskytu „vidění jako“, kdy tento jev rovněž zahrnuje iluzi. Iluze kartonu na vejce je jednou ze skupiny iluzí, při nichž dávají kontrasty světla a stínu vzniknout víceznačnosti co do hloubkové perspektivy. Naše smyslové vnímání osciluje mezi viděním kartonu na vejce jakožto konkávního či konvexního útvaru, přičemž ovšem pouze jedna z obou variant je správná. Jakmile zjistíme správné uspořádání, tedy dejme tomu, že příslušný karton je konkávní, osciluje naše vnímání mezi viděním tohoto konkávního kartonu a iluzí vidění téhož konkávního kartonu jakožto konvexního. Obecně vzato tedy v případech, kdy je součástí jevu „vidění jako“ iluze, osciluje naše smyslové vnímání mezi viděním x a viděním x jakožto y, přičemž y je právě onou iluzí. Opouštíme tady bezpečný přístav souladu mezi myšlením a smyslovým vnímáním, a vydáváme se směrem k nesouladu mezi oběma spíše než jen k jiné formě souladu.

Iluze kartonu na vejce je stejně bezpodmínečně působivá jako Müller-Lyerova iluze – pouhým vizuálním posouzením uvedeného obrázku nelze určit, který z obou pohledů je správný. Navíc i za předpokladu, že jsme informováni o tom, který z pohledů je ten správný, nám taková znalost nezabrání v opětovném prožitku dané iluze, pokud si příslušný pohled znovu přepneme. V tomto smyslu je iluze kartonu na vejce, stejně jako Müller-Lyerova iluze, iluzí, jejíž prožitek je nevyhnutelný. V tom se liší od zrcadlové

20) Ucelené pojednání o těchto otázkách viz Malcolm Budd, *Wittgenstein on Seeing Aspects*. „Mind“ 96, 1987, č. 381, s. 1 – 17.



7. Iluze kartonu na vejce.

*Konvexní karton napravo je jednoduše inverzí konkávního kartonu nalevo.
Pokud stránku nakloníme, můžeme pod určitým úhlem vidět na obou fotografiích
střídavě karton jako konkávní i konvexní.*

iluze, jejíž působení na naše smysly dokáží úplně eliminovat kontextové informace. Fakt, že součástí této iluze je jev „vidění jako“, nicméně v zásadním ohledu modifikuje náš vztah vůči ní, neboť se nám tu nabízí možnost správného smyslového vnímání jevu, který sledujeme. Na rozdíl od Müller-Lyerovy iluze tu můžeme uvést do vzájemného souladu své smyslové vnímání a svůj myšlenkový obraz. Navíc tím náš prožitek této iluze nekončí, protože můžeme ještě také přepnout ze správného způsobu vnímání zpět do oblasti iluze. U iluzí typu iluze kartonu na vejce, jejichž součástí je i jev „vidění jako“, se prožitek diskrepance mezi tím, co smyslově vnímáme a tím, co jsme již zjistili o skutečné podobě daného objektu, stává záležitostí našeho libovolného výběru.

Iluze typu trompe l'œil se rovněž dá považovat za příklad jevu „vidění jako“. Při pohledu na zde uvedený příklad tradičního zrakového klamu z oblasti malířství (trompe l'œil) nedokážeme uvést do souladu svůj smyslový vjem daného obrazu jakožto malby se svým smyslovým vjemem tohoto obrazu jakožto objektu. Při pohledu na náš příklad fotorealistického trompe l'œil nedokážeme uvést do souladu svůj smyslový vjem daného obrazu jakožto malby se svým smyslovým vjemem tohoto obrazu jakožto fotografie. Tyto případy „vidění jako“ se ovšem liší od „ryzích“ případů jevu „vidění jako“ zosobněných Neckeroovou krychlí, dvojobrázkem kachny a králíka a iluzí kartonu na vejce. Takové „ryzí“ případy „vidění jako“ jsou dány tím, že neumíme odlišit ty aspekty svého zorného pole,

jež tvoří podklad pro jeden pohled na příslušný objekt, od oněch aspektů svého zorného pole, jež tvoří podklad pro druhý pohled na tentýž objekt. V případě iluze typu trompe l'œil je ovšem posun v našem smyslovém vnímání povahy objektu, který sledujeme, způsoben tím, že u nás dochází k novému smyslovému vnímání dříve nezpozorovaných jevů v našem zorném poli, zejména pak povrchové plochy příslušné malby. Tyto konkrétní vizuální nápovědy pak nás upozorňují na skutečnou povahu toho, co sledujeme. Jestliže iluze typu trompe l'œil stále ještě patří mezi příklady jevu „vidění jako“, a jestliže ji lze uvádět i jako příklad iluze, je to proto, že i pod jejím vlivem jsme neschopní uvést do souladu oba aspekty svého zorného pole a vidíme na příslušných obrazech to, co se nám tu jeví jako předmět či fotografie.

Poslední typ iluze se podobá iluzi kartonu na vejce či trompe l'œil, protože zahrnuje „vidění jako“ a tudíž může být věcí našeho libovolného výběru uplatňovaného prostřednictvím smyslového přepínání do iluze a zpět. Na rozdíl od iluzí kartonu na vejce a trompe l'œil, není ovšem tato iluze, stejně jako zrcadlová iluze, sama o sobě bezpodmínečně působivá. Znamená to, že naše informovanost o povaze této iluze může narušit naši schopnost jejího prožitku na senzorické rovině. Takováto zvláštní kombinace vlastností dává této iluzi kladný epistemický náboj. To, že je tato iluze zabudována do kontextu „vidění jako“, skýtá možnost libovolného výběru nějaké formy smyslového klamu. Zároveň tu prožitek iluze, na niž přepínáme své vnímání, ze své podstaty postrádá epistemickou sílu – dejme tomu iluze typu kartonu na vejce, neboť se v žádném okamžiku neocitáme na pochybách o tom, který z aspektů daného jevu je skutečný a který je iluzí. Prožitek takové iluze tedy není nezbytný, a dochází-li k němu, jedná se o prožitek dobrovolný. Popis této formy iluze byl až dosud nutně omezen na abstraktní a hypotetickou rovinu, jelikož jediným příkladem, který zde dokážu uvést, je projektivní iluze, jejímuž objasnění se budu věnovat později. Pro tuto chvíli však mohu alespoň začlenit projektivní iluzi do následujícího schematického souhrnu svého dosavadního výkladu.



Jak již upozornil Roger Scruton, jedním z důsledků zařazení fotografického obrazu jakožto záznamu toho, co zobrazuje, je nekompetentnost fotografie pro tvorbu fikce.

Fotografie není technikou vhodnou pro dějové (fiktivní) zobrazování, i když ji lze užívat jakožto nosného prostředku při zobrazování smyšlených dějů.²¹⁾ Díváte-li se na fotografii filmového komparsisty oblečeného jako zombie, vidíte fiktivní zobrazení zombieho, neboli v Carrollově terminologii „nominální portrét“. Samotná tvorba fikce však tu není vtělena do činnosti fotografování, nýbrž do procesu oblékání a líčení zmíněného komparsisty. Fotografie přirozeně může prezentaci daného děje zvýraznit, fiktivní děj jako takový ovšem nekonstituuje.

Dosud jsem o kinematografii uvažoval jako o pohyblivé fotografii. Kinematografie obohacuje fotografii o možnost zaznamenávat a předvádět události v časovém průběhu, avšak nemění nezbytně náš vztah vůči obrazu. Film od fotografie přejímá její dějovou nekompetentnost. Má schopnost tlumočit a zvýrazňovat dramatickou fikci, ale sám o sobě není způsobem dějového zobrazení. Přesto bych si ovšem troufl říci, že kinematografie poskytuje v oblasti předvádění fikce jistou možnost, kterou fotografie nemá. Sledujete-li zombieho ve filmu George Romera *Noc živých mrtvých* (1968), můžete dané zobrazení vnímat realisticky, tedy jakožto záznam fiktivního portréту nějakého zombieho. Byť je to velice nepravděpodobné, mohli byste tohoto zombieho vnímat i jako reproduktivní iluzi a předpokládat, že takové bytosti skutečně do našeho světa pronikly, pokud byste se kupříkladu domnívali, že sledujete dokumentární film. Existuje ale i třetí možnost: můžete tu také vnímat nějaký svět obydlený zombii. Vidíte-li svět obydlený zombii, neznamená to, že mylně pokládáte nějakou inscenovanou událost za skutečnost, jako tomu je u reproduktivní iluze, nýbrž že ztrácíte povědomí o tom, že se díváte na film. Místo průhledu „skrz“ příslušné zobrazení „zvenčí“ na fotografickou reprodukci čehosi inscenovaného v tomto našem světě, vnímáte události ve filmu přímo, čili „zevnitř“. Vnímáte tedy plně realizovaný, byť fiktivní svět, který má veškerou perceptuální přítomnost či bezprostřednost našeho vlastního světa. Tuto formu iluze nazývám projektivní iluzí. S projektivní iluzí získává kinematografie schopnost zobrazovat fiktivní děje, kterou nemá fotografie, ačkoliv se jedná o schopnost založenou na iluzionismu.

Které vlastnosti promítaného pohyblivého zobrazení vedou k možnému vzniku projektivní iluze?²²⁾ Oproti fotografii nemá promítaný obraz povrchovou plochu – tu má

21) Roger Scruton, *Photography and Representation*. In: T ý ž, *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. London 1983, s. 112. Následující příklad je upravenou verzí Scrutona příkladu.

22) Zaměřuji se zde na oblast filmu. Jak promítaný obraz, tak i jisté druhy promítaných pohyblivých obrazů ovšem existovaly již před vynálezem fotografie a filmu. Kinematografie zdédila onen opar magického iluzionismu, jenž od dávných dob obestíral tyto předfotografické formy promítaných obrazů. Z historické perspektivy znamená přidání fotografické podobnosti a kinematografického pohybu (a posléze zvuku) k promítanému obrazu prostě pouze to, že daná iluze se stává hmatatelnější. Vynikající historický rozbor předkinematografických forem promítání obrazu a jejich vztahu k filmovému iluzionismu podává Charles Musser v knize *The Emergence of Cinema*. New York 1990, s. 15 – 40. Televizní obraz je rovněž určitým druhem promítaného pohyblivého obrazu, který postrádá povrchovou plochu a okraj. I vzhledem k dalším podobnostem je argumentace předložená v tomto oddíle aplikovatelná i na naše vnímání televizního obrazu. Kvalita a rozměr televizního obrazu může snižovat míru sklonu k prožitku projektivní iluze, i když promítaný televizní signál s vysokou rozlišovací schopností dokáže vytvořit obraz, jehož zřetelnost a rozměr jsou stejné jako u filmu.

jen plátno, na něž je obraz promítán. Pohyb promítaného pohyblivého obrazu takového bezpovrchové zobrazení zvláštním způsobem zpřítomňuje. Jak v jednom ze svých raných esejů konstatoval Christian Metz, obraz pohybu a pohyb samotný jsou jedno a totéž; v kinematografii neexistuje obraz zaznamenaného pohybu, existuje tu pouze pohyblivý obraz.²³⁾ Toto zpřítomnění, jež promítaný obraz získává díky pohybu, je doplňováno působením diegetického zvuku. Žádné zobrazení či reprezentace zvuku neexistuje – nahraný zvuk je rovněž vnímán bezprostředně. Další oblastí, kde se promítaný pohyblivý obraz v našem vnímání odlišuje od fotografie, je oblast vnímání okraje tohoto obrazu. Jelikož se tento obraz pohybuje, objekty uvnitř něj zdánlivě pronikají do jeho rámce a opět jej opouštějí, a rovněž samotný rámec obrazu je v pohybu. Navíc jsme prostřednictvím zvuku nejen informováni o vývoji událostí mimo plátno, ale tyto události jsou jím zpřítomňovány tímž způsobem jako události probíhající na plátně. Tak je v kinematografii naše povědomí o prostoru mimo plátno ve srovnání s fotografií mnohem silnější. Prostor mimo plátno lze chápat ve smyslu rozšíření dramatického prostoru daného zobrazení, přičemž se jedná o pevně zakotvenou součást tohoto našeho světa, na niž se můžeme ve chvíli, kdy je nám odhalena, dívat „skrze“ příslušné zobrazení. Ve spojení se smyslovým vnímáním pohybu, jenž se nám jeví jako přítomný a je podpořen zvukovým doprovodem, který zdůrazňuje jak zpřítomňující aspekt daného obrazu, tak kontinuum mezi prostorem na plátně a mimo plátno, ovšem toto povědomí prostoru mimo plátno vytváří předpoklady pro vznik projektivní iluze.

U projektivní iluze dochází k tomu, že toto kontinuum prostoru na plátně a mimo plátno je jaksi odloupnuto nebo odtrženo od svého ukotvení v přítomném světě. Je to kontinuum, jež je naprosto koextenzivní s tímto naším světem, avšak bylo od tohoto světa odděleno v důsledku toho, že již není divákem smyslově vnímáno jakožto reprodukce tohoto světa, nýbrž jakožto nějaký svébytný svět sám o sobě. Projektivní iluze se podobá iluzi kartonu na vejce v tom smyslu, že tu nedokážeme rozlišit ty vlastnosti příslušného zobrazení, jež jsou nosné pro naše vnímání tohoto zobrazení jakožto záznamu, od oněch vlastností zobrazení, jež jsou nosné pro naše vnímání tohoto zobrazení jakožto projektivní iluze. Naše vnímání daného zobrazení jakožto projektivní iluze je nekompatibilní s povědomím o tomto zobrazení jako o fotografické reprodukci tohoto našeho světa a tudíž i s konvencemi platícími pro dané médium jakožto takovými. Stejně jako u prožitku spojeného s pozorováním kartonu na vejce můžeme i zde zvolit průchod koridorem jevu „vidění jako“ do světa iluzí. Projektivní iluze se však od iluze kartonu na vejce liší tím, že nemá povahu donucovacího prostředku. U filmu nepodléháme nejistotě o tom, která verze skutečnosti je ta pravá. Nepřejeme-li si projít oním koridorem jevu „vidění jako“ a vstoupit do světa iluzí, není v moci daného jevu cokoli, čím bychom mohli být k něčemu takovému donuceni.

V případě iluze kartonu na vejce nebo iluze typu *trompe l'œil* má při našem prožitku dané iluze tato iluze stejný status jako skutečnost. K tomu, aby měla projektivní iluze ve filmu status události, jež se jeví jako skutečná, musela by přijmout formu *trompe l'œil*. Museli bychom mylně považovat film za skutečnost, tak jako se to stalo oněm legendár-

23) Christian Metz, *On The Impression of Reality in the Cinema. Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York 1974, s. 3 – 15.

ním divákům Lumièrova *Příjezdu vlaku* (1895).²⁴⁾ Už dříve jsme si všimli toho, že ono mediální povědomí, jež bránilo možnosti vzniku fotografického *trompe l'œil*, je ve filmu oslabováno specifickým spojením pohybu, zvuku a projekce, a to až k bodu, kdy si už nemusíme být vědomi promítaného obrazu jakožto reprodukce či záznamu čehokoli a místo toho prožíváme události odehrávající se v rámci daného zobrazení tak, jako by k nám byly ve vztahu přítomnosti. Avšak rozměry obrazu (jeho velikost) i jeho povaha (chybějící třetí rozměr), uvedené do vztahu s různorodostí jeho obsahu a s kontextem, v němž je sledován (kinosál), tu prostě vylučují možnost působení iluze typu *trompe l'œil* v kinematografii. Tak je při filmové projekci dána unikátní množina okolností, v jejichž rámci stimulují podmínky projekce možnost divákova periodického vypínání mediálního vědomí, přičemž ovšem ona verze reality, jež nás vtahuje do iluze, nemá stejnou donucovací sílu jako v případě iluze typu *trompe l'œil* (nebo iluze kartonu na vejce). Realita projektivní iluze je virtuální realitou. Dané médium nám tedy poskytuje možnost prožitku projektivní iluze, aniž by nás však k tomuto prožitku nutilo.

Tato nepřítomnost prvku donucení, jež je součástí našeho prožitku projektivní iluze, je srovnatelná s nepřítomností prvku donucení v souvislosti s naším prožitkem zrcadlové iluze. Jak jsme si už všimli dříve, v případě zrcadlové iluze naše informovanost o tom, že to, co vidíme, je pouhým zrcadlovým obrazem, narušuje naši schopnost prožitku smyslové iluze. Stejně tak může naše mediální vědomí narušit naši schopnost prožitku dané iluze i v případě filmu. Jakýkoli konkrétní film můžeme sledovat pohledem mediálně uvědomělého diváka a zásadně se tak vyhnout vnímání takového filmu v intencích projektivní iluze. V případě filmu nám ovšem, na rozdíl od zrcadlové iluze, naše schopnost vidět dva rozdílné aspekty příslušného obrazu umožňuje prožitek iluze i když víme, že to, co sledujeme, je jenom film. Nemůžeme film **vidět** jakožto projektivní iluzi a zároveň **sledovat** film jako mediálně uvědomělý divák, neboť takovou simultánnost vnímání jev „vidění jako“ vylučuje. Můžeme však film vidět jakožto projektivní iluzi a zároveň vědět, že to, co sledujeme, je pouze film, ve stejném smyslu jako můžeme vidět karton na vejce jakožto konvexní, přičemž víme, že je konkávní.

Někteří současní filmoví teoretici popsali v návaznosti na úvahy Rolanda Barthesa o fotografii prožitek projektivní iluze jako iluzi přítomnosti čehosi, co je minulé. Například John Ellis píše, že „filmová iluze je velice specifická: je to iluze čehosi, co pominulo, co patrně už neexistuje. Pro filmové zobrazení je příznačný jakýsi zvláštní napůl magický akt, jenž spočívá v tom, že se tu zpřítomňuje cosi, co je nepřítomné. Okamžik předvedený na plátně pominul a je v nenávratnu, odkud je vyvoláván zpět k nové existenci jakožto iluze.“²⁵⁾ Tento argument je zavádějící, a to z téhož důvodu jako původní argument Barthesův. I když je každá autentická fotografie záznamem nějakého okamžiku v minulosti, stárí fotografií vnímáme toliko u určitých fotografií a v určitých časových úsecích. Stejně tak i když je nějaký dějový film zaznamenán v jistém časovém úseku v minulosti,

24) Tento mýtus a jeho dědictví účinně napadá Tom Gunning v knize *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator*. „Art&Text“ 34, 1989, s. 34 – 35. Gunning míní, že v rozporu se zmíněnou legendou se první filmoví diváci ocitali uvnitř pole působnosti iluze a opouštěli je přesně tak, jak se to zde snažím dovodit já.

25) John Ellis, *Visible Fictions*. London 1982, s. 58. Tento názor rovněž kritizuje Noël Carroll v knize *Mystifying Movies*, s. 119 – 127.

vnímáme jeho minulostní zařazení pouze pokud daný film vypadá zastarale či opotřebovaně. Obvykle ovšem nám při sledování současných filmů, a často ani při sledování starých filmů, stárí toho, nač se díváme, do našeho prožitku nevstupuje. To, co nám brání vnímat fotografii jakožto iluzi, je naše vědomí o plošnosti a ohraničenosti fotografie, naše vědomí o fotografii jakožto fotografii. Stejně tak nám naše vědomí fotografické povahy pohyblivého obrazu brání vnímat jakožto iluzi tento promítaný pohyblivý obraz. Projektivní iluze promítaného pohyblivého obrazu tedy způsobuje, že naše vědomí fotografické podstaty tohoto zobrazení je potlačeno společným působením pohybu, zvuku a projekce.

Náš prožitek projektivní iluze však má svou časovou dimenzi. Jelikož u projektivní iluze nám to, co vnímáme, připadá přítomné v prostorovém smyslu, připadá nám zároveň to, co vnímáme, přítomné i ve smyslu časovém. Smyšlený děj se nám tak v rámci projektivní iluze zdánlivě rozvíjí před očima souběžně s tím, jak jej sledujeme, jako by byl živý, jako by se utvářel přímo v okamžiku promítání. Iluze, která tu působí, není iluzí čehosi přítomného, co pominulo – je to iluze čehosi prostorově přítomného, přičemž to prostorově přítomné není. Tato iluze přítomnosti není založena na popření minulostního určení příslušného obrazu, nýbrž je založena na popření toho, že daný obraz je vůbec **obrazem** čehosi. Jelikož však je prostorová nepřítomnost nezbytným atributem časového zasazení do minulosti (ačkoli naopak tomu tak **není**), je povědomí o zastaralosti nějakého filmu jedním z vodítek, jež nás mohou upozornit na fotografickou podstatu filmového média, a postačí k odbourání působnosti projektivní iluze. Proto také někteří návštěvníci kin projevují nízkou míru tolerance vůči starým černobílým či němým filmům.

Noel Burch říká takovému to prožitku projektivní iluze „diegetický efekt“. Tvrdí, a já si myslím, že správně, že minimálním předpokladem výskytu tohoto efektu je pohyb, nebo přesněji očekávání pohybu, vykonaného buď kamerou, nebo uvnitř daného záběru.²⁶⁾ Přítomnost filmotvorně motivovaného zvuku napomáhá vzniku projektivní iluze. Na opačném pólu stupnice pak možnost výskytu projektivní iluze mizí, stane-li se obrazový pás nečitelným. Přístupy, jež ohrožují naši schopnost prohlédat „skrze“ filmový obraz, nejspíše ohrozí i naši schopnost prožitku projektivní iluze. Takové metody mohou být kinematografické (extrémní pohyb kamery), fotografické (mnohonásobná expozice obrazu, manipulace s objektivem kamery, fotografie bez použití objektivu nebo kamery) a nefotografické (manuální manipulace s objektivem a manuální či chemická manipulace s filmovým pásem), nebo mohou být kombinacemi těchto způsobů. Bohatým zdrojem příkladů takových technik jsou filmy Stana Brakhage. Jak ale zdůrazňuje Burch a dosvědčují právě Brakhageovy filmy, dochází k vyloučení vzniku projektivní iluze jedině tehdy, je-li zcela potlačena naše schopnost prohlédat „skrz“ dané zobrazení. Ve filmu *Můří svit* (1963) Brakhage zcela rezignuje na použití fotografie (kamery) a tím i na schopnost vidět „skrz“ filmový obraz či prožívat projektivní iluzi. Originální verze tohoto filmu byla doslova vyrobena z křídel nočních motýlů, listů a květin slisovaných mezi dvěma pruhy průhledné lepicí pásky.

Až dosud jsem prožitek projektivní iluze charakterizoval jako ztrátu povědomí o fotografickém obrazu jakožto obrazu, ve prospěch vjemového prožitku nějakého plně

26) Noel Burch, *Narrative/Diegesis – Thresholds, Limits*. „Screen“ 23, 1982, č. 2, s. 16 – 33.

reflektovaného, byť fiktivního světa. Můžeme si tu také vypůjčit formulaci od Christiana Metze a hovořit o divákově identifikaci s kamerou. U projektivní iluze zaujímá divák ve vztahu k událostem odehrávajícím se ve filmu percepční hledisko kamery.²⁷⁾ Jak ale tento iluzorní svět vnímáme? Existují dva způsoby prožívání projektivní iluze. U prvního typu projektivní iluze zaujímáme postoj kamery a zabydlujeme svět projektivní iluze prostřednictvím empatického ztotožnění se s jednou postavou či několika postavami daného příběhu. Tak se vlastně sami ocitáme v duševním rozpoložení postav, se kterými se ztotožňujeme. Prožívají-li hrůzu, děsíme se i my. Takové formě projektivní iluze říkám projektivní iluze soustředěná na postavy. Může nastat i situace, kdy se empaticky ztotožníme s nějakou postavou děje, a přesto k prožitku světa projektivní iluze nedojde. Domnívám se ovšem, že empatické ztotožnění vede právě k onomu typu ztráty soudnosti, jež doprovází projektivní iluzi. U druhého typu projektivní iluze přijímáme hledisko kamery, a tím, že na události, jež sledujeme, reagujeme emocionálně tak, jako bychom je osobně prožívali, vstupujeme do světa projektivní iluze. Tam, kde se do určitého výjevu zapojí nějaké postavy, se však s nimi emočně neztotožňujeme. Tomuto typu projektivní iluze říkám projektivní iluze soustředěná na diváka.

Projektivní iluze soustředěná na diváka představuje podobu, již na sebe bere projektivní iluze tam, kde se v určité filmové sekvenci nevyskytnou žádné dějové postavy. Delší sekvence dějových filmů, jež probíhají, aniž by daly možnost vzniku projektivní iluze soustředěné na postavu, však vedou ke stimulaci vzniku mediálního vědomí a k úplnému zániku iluzivního kouzla. Právě přítomnost oné dočasné návnady, založené přítomností dějových postav v rámci nějakého rozvíjejícího se děje, umožňuje prodlužování a trvalejší prožitek projektivní iluze. Přítomnost postav v příběhu přirozeně ještě neznamená, že tu dojde k trvalejšímu působení projektivní iluze, a vlastně ani k jejímu vzniku. Zdá se mi ale, že klasické hollywoodské filmy lze definovat na základě toho, že se u nich jedná o formu kinematografie, jež si vytvořila řadu vzájemně návazných strategických postupů, jimiž maximalizuje možnosti vnímání zfilmovaných dramatických dějů v intencích projektivní iluze. Standardizace stylistických konvencí klasického hollywoodského filmu utváří jakousi druhou přirozenost, což minimalizuje divácké vědomí, jak je hollywoodský film konstruován. Žánrové konvence zamlžují hranice konkrétního daného textu tím, že dochází k čerpání z tematiky a obrazového repertoáru v rámci rozsáhlého transmediálního intertextu. Vzhledem k tomu, že tento intertext je již součástí divákovy imaginace, stačí, aby se film v příslušném konkrétním žánru napojil na zmíněný rezervoár témat a obrazů, přičemž se minimalizuje úsilí, jež je třeba vynaložit k pochopení daného filmu v jeho jedinečnosti. Konečně pak koncepce filmové hvězdy zamlží hranici mezi dramatickým ztvárněním postavy a skutečnou tělesnou existencí herce, čímž dojde k setření rozdílu mezi „nominálním“ a „fyzickým“ zpodobněním. Tak například naše ztotožnění se s hvězdnou personou Roberta de Nira nás vybízí k připojení konkrétní role Jakea La Motty z filmu *Zuřící býk* (1980) k celému rejstříku intertextuálních asociací, jež se hromadí kolem fyzické osoby herce de Nira a jež podmiňují vznik hvězdy de Nira. Jsme podněcováni k přechodu od realistického

27) Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington 1982, s. 49. (Srov. T ý ž, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha 1991, s. 68 – 71; pozn. red.)

vnímání herce de Nira představujícího La Mottu, k projektivní iluzi de Nira jakožto „Jakea La Motty“.

Pokud ke vzniku projektivní iluze v dějovém filmu s dramatickými postavami skutečně dojde, existují přinejmenším dva kontexty, v nichž může získat projektivní iluze soustředěná na diváka prioritu před projektivní iluzí soustředěnou na postavu. V prvním z těchto kontextů dochází ke zdůraznění fyzických atributů lidského těla na úkor duševních atributů dané postavy. Takový důraz je charakteristický pro určité filmové žánry, například pro některé varianty němých komedií a muzikály, právě tak jako pro jistou část avantgardní produkce, představovanou třeba filmy Andyho Warhola. Obecně je příznačný i pro scény zobrazující sex a násilí. Výjevy obsahující sex a násilí jsou neartikulované, lidská bytost je v nich redukována na svůj živočišný prvek. V důsledku toho při nich obvykle dochází ke zkratu v divákově ztotožnění se s dějovou postavou a k jejich bezprostřednímu působení na smysly. Takové scény v divákovi vyvolávají odtazitou, voyeurskou reakci na to, co sleduje spíše než jeho ztotožnění se s pocity účastníků dané činnosti. V těchto kontextech, kde dochází ke zvýšení důrazu na hercovo tělo, samozřejmě konečná forma našeho zájmu o dané zobrazení nemusí vůbec obsahovat prvek iluze – divákův odstup tu může signalizovat mediální vědomí. Můžeme se tak prostě dívat skrz filmové políčko na hercovo tělo v reálném prostoru a zapomenout na to, že daný muž či žena je postavou nějakého smyšleného děje. Mně však tu jde o to, že tento způsob pohledu na lidské tělo ve filmu je plně kompatibilní s prožitkem projektivní iluze, při níž vidíme tělo herce jakožto tělo příslušné postavy.

Druhý kontext, v němž může dojít k upřednostnění projektivní iluze soustředěné na diváka, je případ, kdy filmotvorné prvky daného záběru – pohyb kamery, zarámování a vzdálenost – nejsou uspořádány antropocentricky. Pro klasické hollywoodské filmy je typický pohyb kamery, rámování záběru a stanovení základní vzdálenosti, jež nás ve vztahu ke sledované scéně postaví do pozice odpovídající zornému poli nějakého dospělého lidského pozorovatele daného výjevu. Postupy užívané například v autorském filmu se ovšem od této normy běžně odchylují, což lze doložit ukázkami prodlužovaných pohybů kamer u Maxe Ophulse nebo Stanleyho Kubricka, a neobvyklých úhlů záběru u Alfreda Hitchcocka a Josepha Loseyho. Prezenci výjevů obsahujících sex a násilí často doprovázejí otevřené záběry, které zvyšují voyeurský účín. Zvlášť výmluvným příkladem je tu scéna znásilnění z filmu *Mechanický pomeranč* (1971), jež je natočená ruční kamerou s použitím širokoúhlého objektivu. Opět je třeba říci, že tato scéna může vyvolat účín, jenž je v protikladu vůči projektivnímu iluzionismu, a přimět diváka k pohledu „skrz“ příslušný obraz na inscenovaný děj. Odvážil bych se ovšem tvrdit, že takováto odezva by se nejspíš podobala obrannému reflexu typu „vždyť je to jenom film“, jakožto reakci na intenzitu projektivní iluze vyvolané touto scénou.

Film *Mechanický pomeranč* lze opravdu považovat za klasickou lekci na téma filmového iluzionismu. Řekl bych, že při typickém prožitku dějového filmu se divák pohybuje mezi projektivní iluzí soustředěnou na diváka, projektivní iluzí soustředěnou na dějovou postavu a mediálním vědomím. Film *Mechanický pomeranč* pak dramatizuje souvztažnost těchto forem vnímání filmového díla. V průběhu prvních dvaceti minut tohoto filmu se připravuje půda pro neobyčejně intenzivní prožitek projektivní iluze tím, že se střídavě ztotožňujeme s postavou Alexe pod vlivem jeho vemlouvavého doprovodného komentáře,

a zase celí nesví sledujeme s jakousi odtahitou voyeurskou fascinací jeho sexuální násilnosti, jež jsou choreograficky sladěné s hudbou a snímány v zářivých barvách. Potom dojde s Alexovým uvězněním k radikálnímu zpomalení spádu děje, barevnost přejde do uniformní vězeňské šedomodři, hudba ustane a my se začínáme nudit, jsme přinuceni uvědomit si to, že sledujeme pouhý film. Je to jako by divák byl trestán za své podlehnutí onomu smyslovému vábení z úvodních scén, a to způsobem, jenž tvoří paralelu k Alexovu trestu za jeho činy zobrazené právě v těchto scénách.

Závěr

O projektivní iluzi v kinematografii by se toho jistě dalo říci mnohem víc, než jsem zde načrtl. Doufám však, že jsem v tomto eseji alespoň vytvořil půdu pro chápání iluze ve filmu, a to způsobem, jenž sice bere v úvahu nástrahy skryté ve výkladu iluze podávaném soudobou filmovou teorií, ale zároveň se snaží vrátit platnost poznatku učiněnému soudobou filmovou teorií, že totiž iluzionismus je skutečně ústřední složkou našeho vnímání filmového díla. Byl bych rád, kdyby filmová teorie v důsledku této argumentace dospěla k tomu, že psychoanalytická teorie kinematografie založená na iluzionismu a kognitivní teorie formulovaná na neiluzionistickém základě nemusí být nutně chápány jako antagonistické a vzájemně se vylučující výklady téhož prožitku; že je tedy spíše možno pohlížet na ně jako na komplementární výkladové rámce, jež popisují dva rozdílné způsoby vnímání téhož jevu. Výklad, který jsem zde podal k tomu, jakým způsobem při sledování filmu vstupujeme do pole působnosti iluze a jak z něho vystupujeme, je, řečeno velmi obecně, „kognitivním“ výkladem. Domnívám se ovšem, že psychoanalytická teorie popření – pokud by se ji podařilo zasadit do dostatečně precizního a odstíněného terminologického rámce, jenž by nahradil zmatené a mnohoznačné lacanovské pojmosloví soudobé filmové teorie – by dokázala poskytnout výklad, jenž by doplnil mou teorii podanou zde. Nevysvětlil by sice mechanismus naší schopnosti procházet koridorem jevu „vidění jako“ do světa iluzí, možná by však pomohl vysvětlit, proč dochází k tomu, že jakmile jsme jednou do světa iluzí vstoupili, máme nutkání zůstat uvnitř.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu: Richard Allen, *Representation, Illusion, and the Cinema*, „Cinema Journal“ 32, 1993, č. 2 (zima), s. 21 – 48.

Poznámka autora

S povděkem kvituji velkorysý příspěvek Bena Singera k této práci. Ben přečetl dvě verze mého rukopisu, přičemž mi pokaždé pomohl smysluplnými kritickými poznámkami a ochotně mi sděloval své myšlenky týkající se daného tématu. Jsem rovněž rád, že mohu poděkovat následujícím

ILUMINACE

Richard Allen: Zobrazení, iluze a film

jednotlivcům, kteří mi poskytli cenné kritické připomínky, rady a povzbuzení: mému kolegovi na semináři Columbia University Johnu Beltonovi, Tomu Drysdalovi, Tomu Gunningovi, Antonii Lantové, Hectoru Rodriguezovi a Michaelu Zrydovi. Konečně bych rád vyjádřil svůj dík anonymním lektorům Cinema Journal za jejich pečlivé čtení a konstruktivní rady.

Citované filmy:

Deník Davida Holtzmana (David Holtzman's Diary; Jim McBride, 1968), *Kameraman* (The Cameraman; Buster Keaton, 1928), *Mechanický pomeranč* (A Clockwork Orange; Stanley Kubrick, 1971), *Můří svět* (Mothlight; Stan Brakhage, 1963), *Noc živých mrtvých* (Night of the Living Dead; George Romer, 1968), *Příjezd vlaku* (L'Arrivée d'un train; Louis Lumière, 1895), *Tenká modrá čára* (The Thin Blue Line; Errol Morris, 1989), *Zelig* (Woody Allen, 1983), *Zuřící býk* (Raging Bull; Martin Scorsese, 1980).

Články

ZÁŽITEK ARÉNY

Josef Moucha

*Jestliže se mají současní lidé, jimž je svět
zprostředkován technobrazy (fotografiemi,
filmy, televizí atd.), orientovat ve světě,
nemohou se spokojit s tradiční imaginací
a s tradiční koncepcí. Jestliže nechtějí být
dezorientováni, musí rozvinout
novou schopnost – technoimaginaci.*

Vilém Flusser¹⁾

Redakce čtvrtletníku Výtvarné umění připravila flusserovské dvojčíslo pod titulem Moc obrazu. V rámci této antologie statí Viléma Flussera je publikován filmový pás 44 fotografických záběrů od Jana Jedličky. V explikaci Jedlička uvádí, že fotografoval mezi 5. až 8. únorem 1995, kdy podnikl (přerušenou) jízdu vlakem z Basileje do Haagu: „Na cestu jsem si vzal kapesní automatickou kameru Nikon AF a jeden černobílý film. Zajímal mne běžný způsob vidění během dlouhé jízdy vlakem, podobný dřímotě, vlny vzrůstajícího a ochabujícího zájmu a role kamery. (...) Všechny exponované snímky jsou tedy použity bez výběru.“²⁾

Výsledek zprvu sledujme jako přírůstek Flusserových hypotéz: „...stroje neslouží svému uživateli: jejich uživatel naopak slouží jim.“³⁾ Jan Jedlička byl vybaven kamerou, již by reklama mohla nabízet heslem „Nahradí vás dvě tužkové baterie a motorek“.⁴⁾ Vilém Flusser tvrdil, že tak vznikají redundantní fotografie, z nichž každá odpovídá specifické kombinaci prvků v programech aparátu: „Všechny možné kombinace se uskutečňují nahodile, ale z dlouhodobého hlediska se musí nutně uskutečnit všechny možné kombinace.“⁵⁾ Řekněme, že právě to se Janu Jedličkovi podařilo doložit: jeho fotografie jsou redundantní.⁶⁾

1) Vilém Flusser, *Náčrt teorie technoimaginace*. „Výtvarné umění“ 1996, č. 3 – 4, s. 16 – 22.

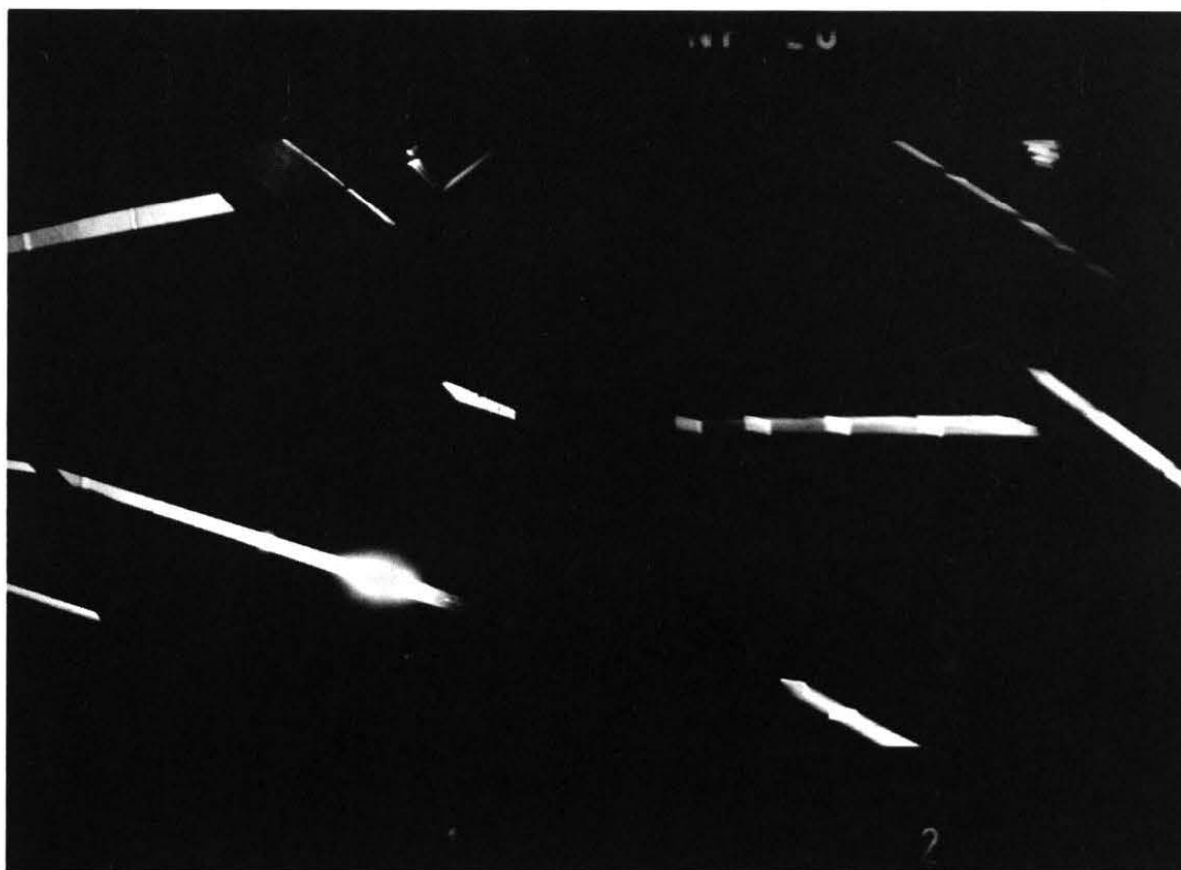
2) Jan Jedlička, *Zimní cesta k moři*. „Výtvarné umění“ 1996, č. 3 – 4, s. 139 – 151.

3) V. Flusser, c. d.

4) Ačkoliv zní absurdně, slogan je autentický: brněnský obchod Peonia jím roku 1992 uváděl na vánoční trh plnoautomat FUJI DL-25.

5) Vilém Flusser, *Za filosofií fotografie*. Praha 1994, s. 61.

6) Srov. Bogdan Konopka, *Z okna*. Katalog výstavy, Galerie Foto-Medium-Art, Vratislav 1983. I když aparát i explikace byly jiné (Konopka uskutečnil na trati Przemysl – Vratislav dvojnásobek záběrů, aniž jízdu přerušil), výsledky srovnatelné jsou.



Vilém Flusser se fotografováním nezabýval jakožto činností, jejíž zkoumání by mu bylo cílem samým. Fotografii považoval za mezník svou převratností srovnatelný s vynálezem písma. A jestliže písmo po tisíciletí sloužilo za klíč k ovládnutí negramotných mas, Flusser se snažil varovat všechny, kdož s aparáty a s jejich produkty přijdou do styku. Nevzdělcem dneška mu není jen ten, kdo je vlivu aparátů bez obrany vystaven, ale i ten, kdo jich užívá, aniž by se proti nim snažil prosadit. Flusser rozlišoval mezi lidmi jednajícími „ve funkci aparátu“⁷⁾ a uvědomělým fotografem, „který se snaží dosadit do obrazu informace, jež nebyly předvídané v programu fotoaparátu“.⁸⁾

Redundantní fotografie se tedy mohou jevit jako doklad Flusserovy diagnózy „aparátového totalitarismu“,⁹⁾ což je „záměr automaticky programovat chování společnosti“.¹⁰⁾ „Zatímco aparát funguje ve funkci záměru fotografa, funguje sám tento záměr ve funkci programu aparátu.“¹¹⁾ „Otázka, jakému účelu obraz slouží, už není dobrá, protože obraz se stal svým vlastním účelem.“¹²⁾ „Člověk zapomíná, že on sám obrazy vytvořil, aby se podle nich orientoval ve světě. Už je nedokáže dešifrovat, a od tohoto okamžiku žije ve funkci svých vlastních obrazů: Imaginace se změnila v halucinaci.“¹³⁾

7) Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*. Praha 1994, s. 74.

8) Tamtéž.

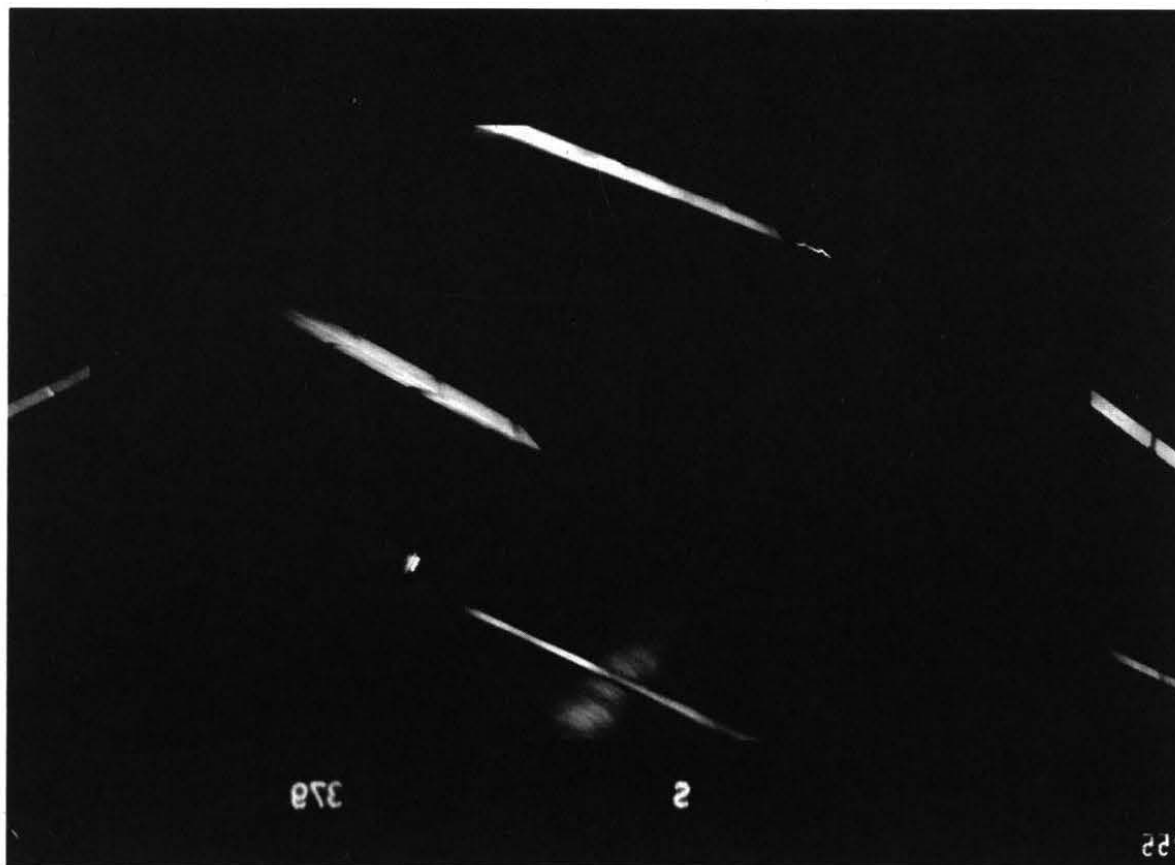
9) Srov. Vilém Flusser, *Fotokritika*. „Výtvarné umění“ 1996, č. 3 – 4, s. 93 – 97.

10) Tamtéž, s. 95.

11) Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, s. 32.

12) Vilém Flusser, *Moc obrazu*. „Výtvarné umění“ 1996, č. 3 – 4, s. 131 – 138.

13) Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, s. 10.



Zde se přímo vnucuje komparace Flusserových závěrů s Jedličkovou autorskou interpretací *Zimní cesty k moři*: „Když mačkám spoušť, uplatňuji svou vůli, svůj záměr – vybírám. Tento výběr může být čistě intuitivní, tj. asociativní, ten pochod probíhá rychle v podvědomí; tam vzniká impuls ke stisknutí spouště.“¹⁴⁾ Flusser ovšem říká, že takovéto fotografování je dopředu programováno výrobcem kamery a od kritiků pak chce, aby systém programování demaskovali: „Protože fotografie byla prvním z technooobrazů, lze na ní nejlépe rozpoznat to, co je na všech technooobrazech podstatné.“¹⁵⁾

Vilém Flusser s oblibou operoval se zpětnou projekcí, aniž by ji považoval za osvětové zjednodušení: „Filmy jsou řadami k sobě přilepených fotografií, které se nám před očima odvíjejí tak rychle, že vyvolávají dojem nepřetržitého sledu. Tím se fotografii daří začlenit se do filmu, a tak se podvodně překódovávat ze scény do kauzálního řetězce. V této iluzivní (umělecké, „technické“) metodě mohou obrazy, jak známo, znamenat dějiny.

To, co bylo řečeno, je mnohem složitější, než se na první pohled zdá. Ve hře je totiž zpětný vliv nástroje na jeho uživatele, a právě toto zpětné působení (feedback) je tím, čím se lišíme od ostatních živých bytostí. Například pračlověk vytvořil kamenný nůž, aby v kameni napodobil svůj zub. Kamenný nůž pak zpětně působil na pračlověka, a ten začal napodobovat svůj nástroj. Začal se tedy sám chovat jako nůž – začal všechno řezat, dělit

14) Milena Slavická, *O zimní cestě k moři. Rozhovor s Janem Jedličkou*. „Výtvarné umění“ 1996, č. 3 – 4, s. 152 – 156.

15) Vilém Flusser, *Náčrt teorie technooimaginace*. „Výtvarné umění“ 1996, č. 3 – 4, s. 16 – 22.

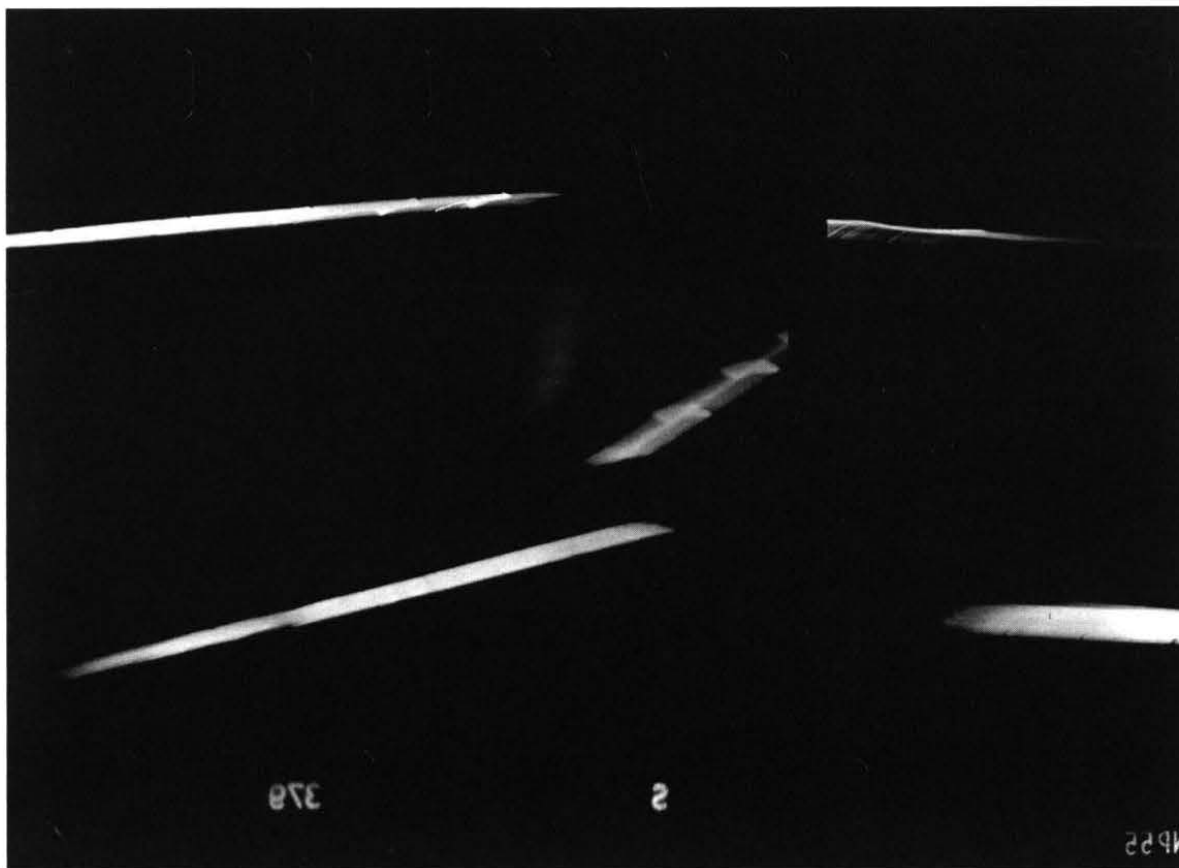


na vztahy, začal „racionálně“ myslet a jednat. V případě vytváření obrazů to vypadá asi takto: lidé v Lascaux odstoupili od trojrozměrného okolí, jež je obklopovalo, aby nad ním získali přehled, aby si o něm mohli udělat obraz. Napodobovali přitom třeba výstup na nějaký kopec. Tím získali výhled, který jim umožnil, aby už nenaráželi na věci, ale nahlíželi situace – a aby pak tento výhled, tento obraz napodobili. To znamená, že se začali ve svém trojrozměrném okolí chovat tak, jako by to byla scéna. Začali myslet a jednat „imaginárně“. Stručně řečeno, obrazy na nás zpětně působí jako „magické vědomí“.

Zcela jinak je tomu se zpětným vlivem lineárního písma na vědomí. K vynálezu lineárního písma došlo proto, aby se získal odstup od obrazů, aby se obrazy mohly popisovat. Abeceda znamená ústup od piktogramů. Tím se mohly scény, míněné obrazy, rozložit do řádků a význam těchto obrazů se mohl „vysvětlovat“, „vyprávět“, zbavit magie. Pak ale působilo lineární písmo zpětně na pisatele, a literáti začali myslet a jednat podle pravidel psaní. Začali své okolí vnímat jako řádek, jako sled příčin a následků, a pak podle tohoto vhledu i jednat. Krátce, lineární písmo na nás zpětně působilo jako historické, „politické“, „vědecké“, vědomí. Vynálezem lineárního písma začínají dějiny.“¹⁶⁾

Uvedené změny paradigmatické vyznívají ve Flusserově výkladu jako dramatické revoluce, jež mají nejen svou chronologii, ale i svou kauzalitu... „Výrobci a příjemci technických obrazů stojí na úrovni vědomí, která leží krok za tou, na níž jsou texty psány a čteny, a dva kroky za tou, na níž jsou tradiční obrazy vyráběny a přijímány. Jenom je takováto posthistorická úroveň vědomí zatím ještě tak nová, že nám činí potíže na ní setrvat.“

16) Vilém Flusser, *Moc obrazu*. „Výtvarné umění“ 1996, č. 3 – 4, s. 131 – 138.



Stále znovu propadáme nazpět do historického vědomí, a proto se neumíme ve světě kodifikovaném technickými obrazy dobře orientovat. Jsme jako analfabeti ve světě textu.¹⁷⁾

Profesor filosofie komunikace Vilém Flusser (1920 – 1991) byl – dle jeho vlastních analýz souzeno – typem historického člověka; říkal, že myšlení této – nedůsledně, ale přece jen již překonané – epochy utvářel lineární kód písma, pod jehož vlivem všechno vypadalo procesuálně: vše nové se ukazovalo s předznamenáním zákonitosti následku vyvozeného z příčiny... Jeho vlastní texty ovšem prozrazují právě takovéto uhranutí kauzalitou: vzory lidského chování přece shledával ve zpětném působení médií na myšlení... Pracovně si můžeme nadhozený model představit v jednoduchém provedení, nevybaveném vysokou mírou sofistikovanosti, již výkladu propůjčoval autor. Dopadne to třeba takto: „Vynález fotografie byl radostnou událostí. Mnozí se domnívali, ba ještě domnívají, že nyní může být ‚realita‘ zachycena daleko přesněji, pravdivěji než dřív, a právě z tohoto omylu nás Flusser velmi rázně vyvádí.“¹⁸⁾

Přes všechna nedorozumění lze Flusserovy úvahy sledovat jinam.

Vilém Flusser předestřel obzory pravěkých nomádů zkratkou o to působivější, že byla po více než půl století exilu pronesena v jazykovém úzu původní domoviny (a dává tedy jedinečnou příležitost citovat filosofa bez překladu – uvědomit si jeho myšlení v jazyce):

17) Vilém Flusser, *Posthistorie*. „Iluminace“ 4, 1992, č. 2, s. 3 – 13.

18) Výrok M. Slavické, c. d. (Nebýt ovšem fotografie, reprezentovalo by Výtvarné umění spíš cech rytců než vlastní předmět zájmu...)



„Člověk jí, aby mohl jít – a jde, aby mohl jíst.“¹⁹⁾ Podle Flussera žije lidstvo v této fázi v začarovaném kruhu, kde se nic neděje, ale všechno se přihází: až lineární zápisy kruh rozvinou v přímku neodčinitelných procesuálních proměn – dějin. To však předpokládá prehistorickou absenci reflexe biologických pochodů – od těhotenství přes stárnutí až k smrti (a to vzdor nálezům pozůstatků pohřebních obřadů). Proti Flusserovu pojetí svědčí i kalendária stará přes 30 tisíc let, sledující kosmický řád návratu planet, což dovoľovalo předjímat kruhy ročních dob: nejenže je tu evidentní vztah k času – je to dokonce vztah prognostický. (I zvířata se chovají předjímavě, proč tedy vztah k budoucnosti – a schopnost plánování – upírat lidem.)

Ke „čtení“ obrazu není třeba písemného kódu, k explikaci a interpretaci stačí promluva, jak dovozuje Jan Jelínek z nejstarších skulptur (32 – 30 tisíc let): „...stojící antropomorfní figura, vyřezaná z mamutoviny, má hlavu lva a i jinak kombinuje lidskou a lví anatomii. Taková skulptura nutně předpokládá existenci vyspělých mytologických představ předávaných ústním sdělením a tvořících součást vypravěčského umění.“²⁰⁾

Dnešnímu pojetí především neodpovídá vize vývoje na pomyslné přímce se stejně jednoduchou zpětnou vazbou. A propos Lascaux: „V Předmostí najdeme mezi uměleckými figurálními výtvoři nejméně tři různé výtvarné styly. Postava ženy rytá na mamutím klu s geometrizovanou trojúhelníkovou hlavou je zcela odlišná od skulptury mamuta v hrubých tvarech vybroušené z mamutoviny a doplněné rytými čarami a také od jinak

19) Vilém Flusser, *Fotografie a dějiny*. Pražský dům fotografie 8. 6. 1991.

20) Jan Jelínek, *Umění v zrcadle věků*. Brno 1990, s. 15.



odlišných jednoduchých ženských soch s naznačenou hlavou a trupem a u jedné z nich i s paží. Uvedené tři zcela odlišné způsoby stylu provedení ukazují nejen na širokou tvůrčí schopnost tehdejších umělců, ale současně i na schopnost populace tyto různé styly akceptovat. Znamená to velkou názorovou toleranci a přizpůsobivost, smysl pro hledání nových cest vyjádření, pro hledání inovací. Bylo-li tomu tak v umění a v technologii, lze očekávat podobné aspekty i v jiných oblastech lidského chování.²¹⁾ Řeč je tentokrát o epoše před 28 – 23 tisíci lety, z níž je doložen i „opakovaně doplňovaný početní záznam“²²⁾ a další náznaky, „že psychologie pravěkého a dnešního člověka je srovnatelná“²³⁾; to se ukazuje mimo jiné „tam, kde výrobce kamenného či jiného nástroje zhotoví různá alternativní řešení, z nichž nejvhodnější použije. Ostatní alternativy odloží, ale ony zůstanou do určité míry v jeho povědomí a mohou být použity pro jiné, nové potřeby.“²⁴⁾ „Různorodost umělecké tvorby a její variability ukazují na schopnost člověka hledat nejrozumnější cesty k řešení svých problémů. Již tato skutečnost do značné míry objasňuje, proč minulé pokusy vysvětlovat tak složité a mnohočetné proměny jednotným modelem musely selhat. Lidská skutečnost je mnohem složitější.“²⁵⁾

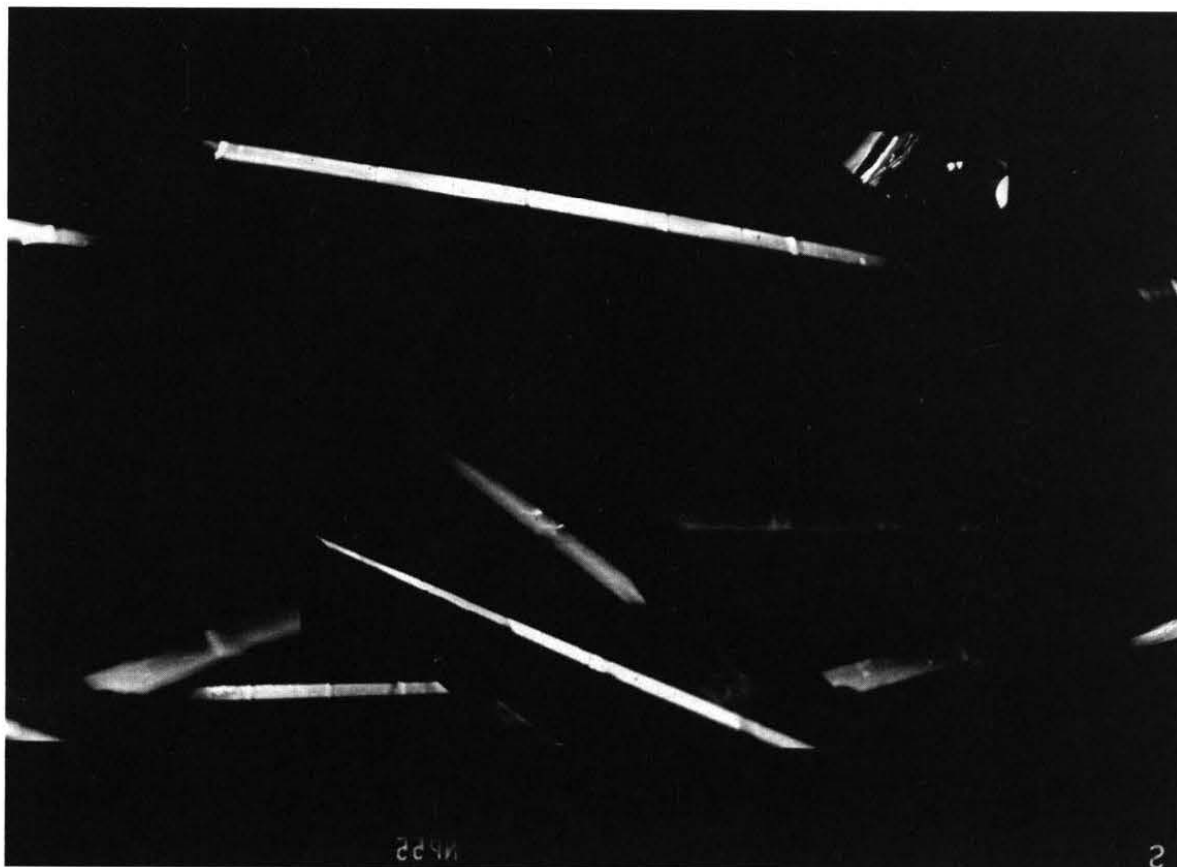
21) Tamtéž, s. 20 – 22.

22) Tamtéž, s. 10.

23) Tamtéž.

24) Tamtéž.

25) Tamtéž, s. 5; novost náhledu na danou problematiku srov. Jaroslav Böh m, *Nejstarší umění*. Katalog výstavy, Národní galerie Praha 1949.



Při alternativním pojetí vývinu dochází na Flusserem komentované mezníky, aniž by působily toliko jako reverzibilní zvraty diachronické konvence.

Písmo je iniciací dalšího rozvoje hlavně proto, že s ním došlo na možnost přeložit myšlení do vnější paměti. Vilém Flusser není proti: „Celou kulturu můžeme definovat jako pokus transformovat informace, které jsme sami získali, na děditelné.“²⁶⁾ Nebudeme-li přitom považovat zpětný ráz užívání písma na postulování dějin jakožto kauzálního řetězce za jediné rozhodující, nemusíme hledat srovnatelnou prioritu ani mezi alternativními významy vynálezu fotografie. Fotografie je pak jednoduše dalším naplněním snahy o uchování informací – a to v podobě nezkresleného obrazu.

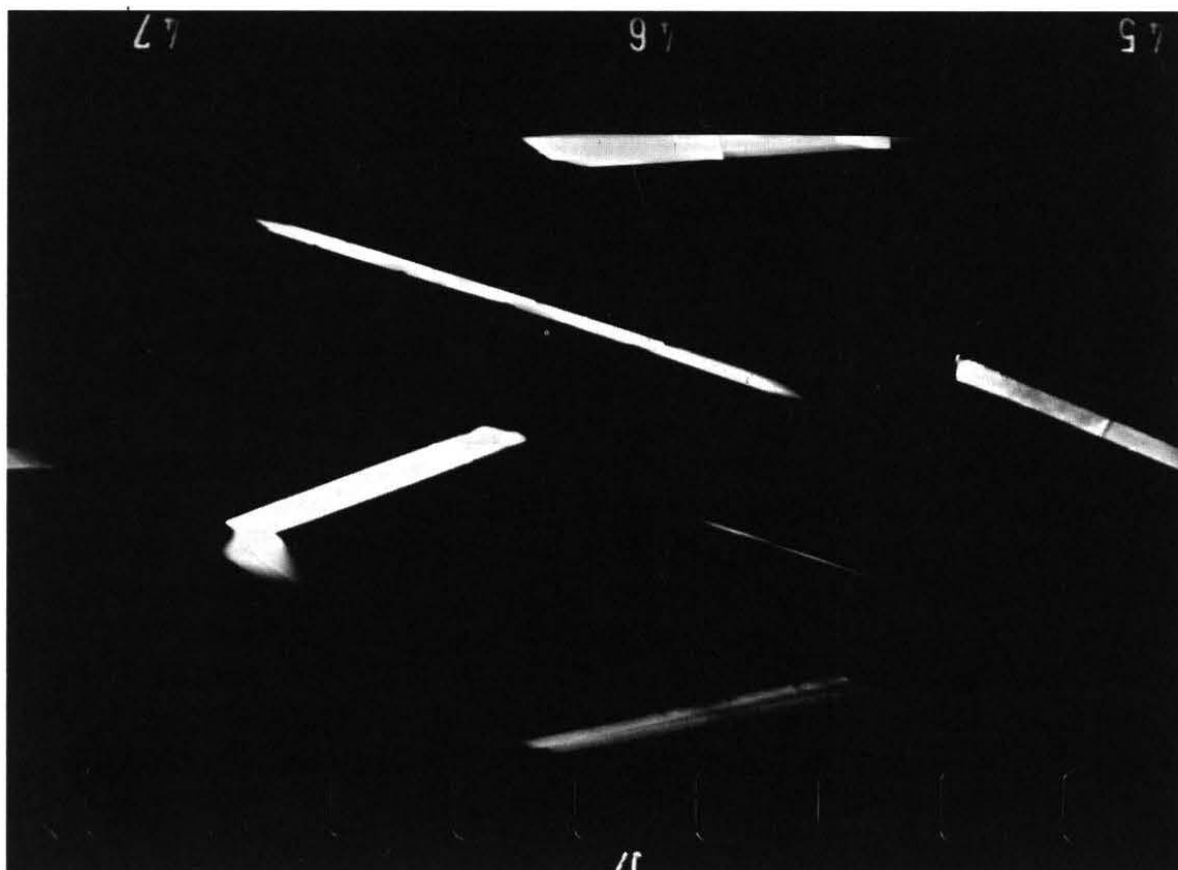
Vilém Flusser má jistě pravdu, když fotografii analyzuje co symbol a nikoli symptom...²⁷⁾

Je ale také pozoruhodné, že se vedle technických obrazů udržují obrazy tradiční – a to nejen zbytkově: zůstávají součástí praxe jakožto paralelní kód jiného řádu – tak jako to platí i o systémech písemném a číselném. Všechny kodifikace užíváme současně, abychom dali vyvstat ucelenější představě o světě.

Zkratky nastávají tam, kde se mechanicky dosazuje soubor zákonitostí z jedné oblasti za vzor výkladu kódu jiného řádu (příkladně teorie tradičních obrazů nekriticky aplikovaná na obrazy technické). Právě proti těmto záměnám Vilém Flusser vystupoval. Jeho rozčlenění soustavy vede sice k lepšímu pochopení jednotlivých činitelů, nicméně připomíná také hledání důvodu, který dodatečně určí, proč je co jak – a nejinak.

26) V. Flusser, c. d. v pozn. č. 19; srov. Ján Š m o k, *Začněte fotografovat*. Praha 1983, s. 7.

27) Srov. Vilém F l u s s e r, *Posthistorie*. „Illuminace“ 4, 1992, č. 2, s. 3 – 13.



Teprve myslitelova výzva k stanovení „nových paradigmat“²⁸⁾ a poukaz ke „struktuře arény“²⁹⁾ zaznívá jako kýžená otevřenost, kdy veškerá rozvinutí vědomí obohacují citlivost pro různé významy existující naráz.

Zkušenost lidstva je potomstvu napřed podávána co bájesloví; v touze účastnit se příběhu, snažíme se získané vědomí od dětství vyjadřovat: fantazírujeme verbálně i kresebně. – V této souvislosti si připomeňme mnemotechnický význam mytologie, jak nám ho vysvětluje etnografie ze zkušenosti přírodních národů.

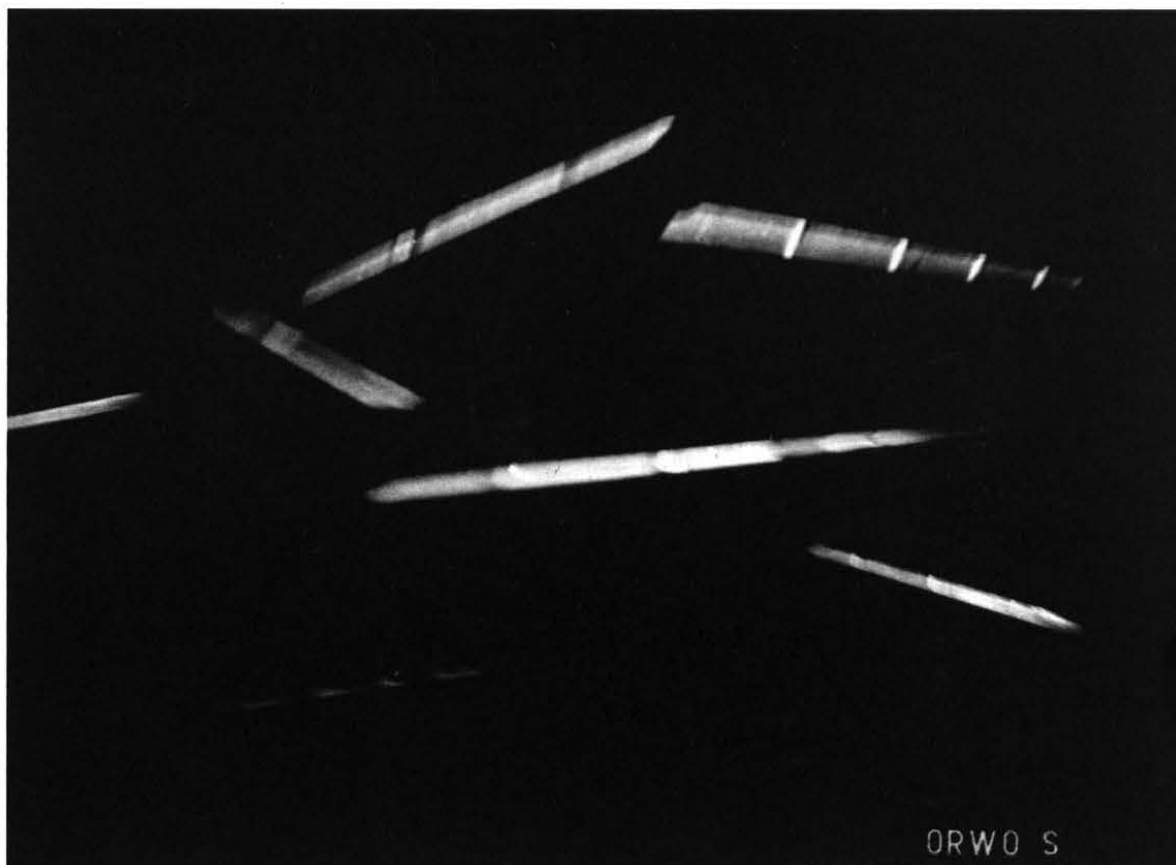
Jan Jelínek roku 1984 v pařížském Muzeu člověka vyložil vztah nejstaršího umění k nárůstu populace a k celkové technologické progresi: „Stále vzrůstající hustota populace je podporována technologickým rozvojem, a ten je zase přímo závislý na možnostech komunikace. Další vývoj proto závisí na jejích širších a novějších prostředcích. Ve společnostech omezených na sdělování pomocí řeči jsou nejdůležitější znalosti uloženy v paměti a závisí výlučně na ní. Obrazová forma sdělení přináší novou situaci, kdy se paměť může opřít o obraz.“³⁰⁾

Hlediska, jichž dobýváme v průběhu života, považujeme za obohacení. S přijetím abecedy mytický svět nezavrhneme – bude v naší mysli figurovat paralelně s dalšími výklady. Není důvod vzdávat se jednoho ve prospěch jiného. Zakládáme takto souvislosti,

28) Vilém Flusser, *Masová komunikace, elitní komunikace a změna paradigmat*. Goethe-Institut v Praze 26. 11. 1991.

29) Vilém Flusser, *Fotografie a dějiny*. Pražský dům fotografie 8. 6. 1991.

30) Cit. Jiří Svoboda, *Mistři kamenného dláta*. Praha 1986, s. 25.



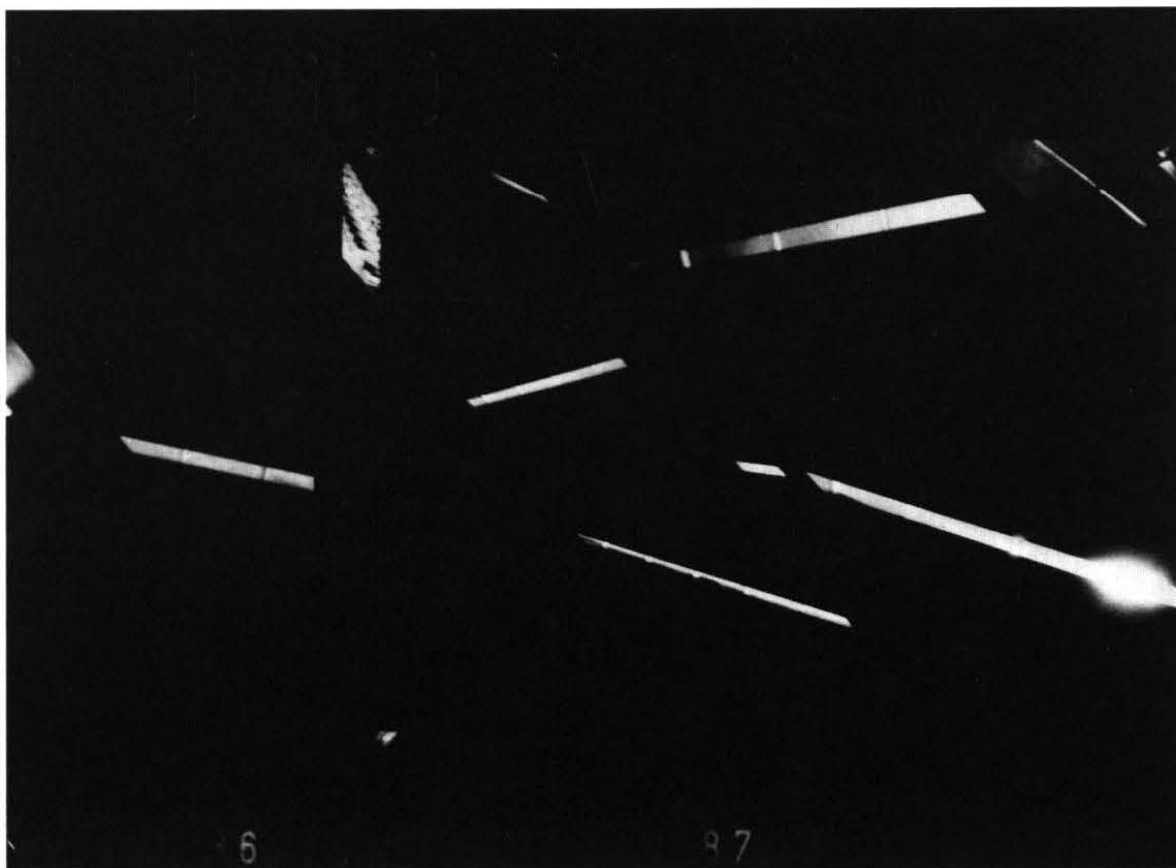
do nichž si přiřazujeme nové vjemy. Jen je třeba mezi nimi rozlišovat, což je předpokladem nejen racionální orientace, ale také tvůrčího, čili záměrného mísení prvků. – Nechceme být klamáni, leč necítíme zároveň potřebu vzdávat se iluzivních prožitků – do galerií a biografů přicházíme s očekáváním zadostiučinění právě v tomto směru.

Obrazy tradiční a technické jsou kódovány natolik rozličně, že vzájemnou montáž nevnímáme jako organický průnik. I do našeho myšlení byly totiž oba systémy uvedeny jako cizorodé kategorie. Malířství ustupovalo s rozšiřováním fotografie z realistické symboliky, aby se rozvíjelo v tendenci k individuálnímu výrazu. Fotografii byla přiřčena úloha evokovat skutečnost způsobem co možná nejbližším naší vizuální zkušenosti. Za účelem získání zjevnější pravděpodobnosti byla technologie média několikrát změněna: z prvotní koncepce nezbylo víc, než právě fixace kresby (zpravidla odražených) světelných paprsků.

To je ovšem voda na Flusserův mlýn: „Jestliže aparáty byly původně ještě vyrobeny a programovány podle lidského záměru, pak dnes, ve ‚druhé a třetí generaci‘ aparátů, zmizel tento záměr za horizontem fungování. Aparáty tedy fungují samoučelně, ‚automaticky‘, a mají jediný cíl: uchovávat samy sebe a zdokonalovat se.“³¹⁾ „Aparát kóduje pojmy, které jsou do něj naprogramovány, do obrazů, aby zpětnou vazbou naprogramoval chování společnosti za účelem postupného zlepšování aparátu.“³²⁾ „Černobílé fotografie jsou konkrétnější a v tomto smyslu pravdivější: Zřetelněji odhalují svůj

31) Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, s. 65.

32) Tamtéž, s. 43.



teoretický původ; a naopak: Čím „pravější“ jsou barvy fotografie, tím jsou prolhanější, tím více zastírají svůj teoretický původ. Co platí pro barvy fotografie, platí i pro všechny ostatní prvky fotografie. Všechny představují překódované pojmy, které předstírají, že se automaticky ze světa zobrazily na plochu.³³⁾ „V tomto smyslu je tradiční rozlišování mezi realismem a idealismem fotografií překonáno: Skutečný svět není ‚tam venku‘ a není jím ani pojem ‚zde uvnitř‘ programu přístroje, skutečná je teprve fotografie.“³⁴⁾

Neskutečným však pojem nemůže být, má-li určovat podstatu vymezované věci. Z filosofického hlediska jsme narazili na paralogismus. Prakticky vzato: pojem není východiskem fotografie, nýbrž identikit sestaveného podle svědecké výpovědi a užívaného kriminalisty, není-li k dispozici přímé zobrazení. Výsledkem určeným kombinací hesel na způsob „vejčitá lebka, plnovous, vysoké čelo...“ je takzvaný fantómový portrét, ze kterého můžeme zpětně vyčíst pojmy, protože plně určují vznik kreseb. Kresebné prefabrikáty, z nichž identikit sestává, jsou schémata vypreparovanými sice tak, že své předobrazy mají ještě ve skutečnosti, leč za fantómovým portrétem už nemusí žádná věcnost stát – podobizna může být sestrojena bez ohledu na reál a reprezentovat volnou sestavu prvků.³⁵⁾

33) Tamtéž, s. 39.

34) Tamtéž, s. 33.

35) V jiných souvislostech, vlastně však stejně, vidí identikit Antonín K o s í k, *Reelní podnik? Kritická Příloha Revolver Revue* 1997, č. 7, s. 12 – 21.

Generace objevitelů fyzikálně chemické báze fotografie nezacházela s abstraktními pojmy, nýbrž manuálně experimentovala se světlocitlivými surovinami a s lučebninami dovolujícími zviditelnění a ustálení latentního obrazu. Résumé podal Jacques Louis Mandé Daguerre roku 1838: „...daguerrotyp není nástrojem, kterým má kreslit sama příroda, ale je postupem chemickým a fyzikálním, který jí umožňuje reprodukovat sebe samu.“³⁶⁾ Objektiv, o výpočet jehož parametrů se tu dá nanejvýš zavádět, koncentruje paprsky, leč pojmově do obrazu nevstupuje: nemusíme ho vůbec použít, fotografii lze exponovat v dírkové komoře... A jak se proderou do obrazu pojmy později – ve druhé až třetí generaci fotoaparátů?

Pojmy jsou Flusserovi prioritou, inklinující ke zjevení se ve smyslově vnímatelné podobě. Označí-li ale Flusser za skutečnou až fotografii, odtrhuje ji od doložitelného vztahu k zřídlu, neboť nepřekódované pojmy nechává v oblasti neskutečného a jakékoli jejich srovnání s uskutečněným je pak nemožné. Nelze tudíž vyhovět požadavku, ve Flusserově jméně předkládanému Michalem Janatou: „Technické obrazy jsou metakódy textů, a proto je třeba z nich dešifrovat pojmy, nikoliv svět ‚tam venku‘.“³⁷⁾ Jenže není-li tohle v rámci uvedné doktríny možné, přestává daná teorie fotografie – vzdor všem dobrozdáním – dávat smysl.³⁸⁾

Zbytečná je tak i Flusserova žádost, aby kritik aparát odhalil co spoluautora. Jan Jedlička si to vzal k srdci a přístroj v *Zimní cestě k moři* uvádí plným jménem; leč sám inspirátor se takového postupu zdržuje – z jeho textů nevyčteme, kterak je psal... Ani z mého se to nepozná: čtenář neví, čím – na čem – tento text píše. Jaký bude rozdíl mezi rukopisem a strojepisem? Co se obsahu týče – nulový.

Flusserova kritika fotografie průběžně překračuje hranice vlastního média, aby výsledně sběhla na pole teorie sociální. „Fotoaparát funguje pro fotografický průmysl, ten funguje pro průmyslový celek, a ten opět pro socio-ekonomický aparát, a tak dále. Ptát se tedy na vlastníka přístroje nemá smysl. Není otázkou, kdo ho vlastní, ale kdo těží z jeho programu.“³⁹⁾ Tento étos lze chápat. – Flusser v mnoha ohledech postihl hypertrofii zobrazování, stejně jako psaní; a také vliv médií je opravdu natolik silný, že v člověku rozrušuje přirozenou vazbu ke světu... Se vztahem skutečnosti a jejího zobrazení to ale nemá přímo co dělat: je to druhotný problém...

Nicéphore Niépce vynalézal fotografii co mechanický prostředek reprodukce plošných předloh. Krom toho však médium vykazovalo disponibilitu zachovat redukovanou, dvou-dimenzovanou perspektivní projekci trojrozměrného vzoru, která v kameře obskuře bez zakreslení pomíjela. Kinematografie přidala pohyb sledovaného objektu i sledujícího subjektu... Je-li zároveň z médií vhodných k přenosu a konzervování informací odpočátku vytloukán také kreativní potenciál, má to co do činění s roztržkou mezi identitou

36) Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha 1963, s. 482.

37) Michal Janata, *Kvantová filosofie Viléma Flussera: Fotografie jako rovnocennost hledisek*. „Ateliér“ 8, 1995, č. 9, s. 2.

38) Naposledy viz M. Janata, *Vilém Flusser aneb jak dešifrovat technické obrazy*. „Ateliér“ 10, 1997, č. 7, s. 7: „Zůstane Flusserovou zásluhou, že technické obrazy, které nám zdánlivě činí svět opět o něco představitelnější, ukázal jako abstrakce vyššího stupně. Technické obrazy jsou produkty vědeckých pojmů, nikoli umělecké empirie.“ Tento Janatův článek přináší rovněž výhrady: „Nejlepším způsobem recepce Viléma Flussera je přeměna jeho příliš apodiktických významových gest v otázky.“

39) Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, s. 26.

snímaného předmětu a jeho obrazem: právě do této mezery vtrhne tvořivý subjekt kombinující možnosti média a lidské představivosti.

Flusser říká: „...kdybychom dešifrovali jedno jediné sdělení až na dno, ukázala by se veškerá kultura s celou svou historií i přítomností.“⁴⁰⁾ Vezmeme-li Viléma Flussera za slovo, potom se nevyhneme myšlenkovému pohybu napříč sumou lidských zkušeností. Akumulované vrstvy nám dovolí nejen pohyb v jednotlivých úrovních, ale i přeskoky mezi nimi a dokonce nalézání rozličných nespojitých pohledů na zkoumaný celek. Ale to potom ani zdaleka neběží o dialektické tékání po přímce...

Personifikací tu budiž filmový recenzent. Ví, že dějový spád dramatu byl předepsán scénářem a složen ve střížně; vzdor tomu nepřichází o bezprostřední divácký prožitek. A strhující projekce opět nijak nebrání antiiluzivnímu, znaleckému dohledávání vazeb mezi jednotlivými výjevy. Dokonce je možné vybavit si dodatečně, po skončení promítání, záběry, které se ukázaly jako klíčové, a vnitřní, paměťovou projekci scénicky zkoumat. Touto cestou lze filmové představení dekodovat zpět k zřídům, jimiž jsou lineární skript a audiovizuální nosič, opět rozložitelný na dvě samostatné veličiny. Výchozí složky se nabízí podrobit dílčím analýzám, byť je evidentní, že prvočinitele ještě nejsou kinematografií. (Proto také nemá smysl hledat paralelu mezi hraným filmem a identikitem, v němž nejde o víc než o znázornění verbálních tezí.) Kritik je však prostřednictvím abstrahování a posouzení jednotlivých vrstev schopen rozlišit výkony zúčastněných profesí a jejich přínos výslednému tvaru, ježž přitom neztrácí ze zřetele.

Důkladný rozbor Zimní cesty k moři by se měl dobrat až za fotografii – totiž k tomu, co ji předcházelo a k čemu se obracel sám fotografující. To ho existenciálně přesahuje a sice – stejně jako vyvolaný obraz – směrem k věčnosti. V tomto duchu se kamera jeví jako nástroj prodlužující pohled – měnící pohled v mimopaměťový záznam.

Interpretace fotografování se tak rozchází s Flusserovou klasifikací: „...dokumentovaná cesta (...) uschovává místa a časy, v nichž se dal cvakař zlákat, aby stiskl spoušť, a ukazuje, kde všude aparát byl a co tam dělal.“⁴¹⁾ Jedličkovy redundantní snímky mohou mít pro fotografujícího docela soběstačný, osobní smysl.⁴²⁾ Nic nám však nebrání, chápat je zároveň obecně: jakožto výraz – a po vyvolání pak jako doklad – situace, v níž se Jan Jedlička ocitl, jakmile se rozhodl pro svůj výlet s fotoaparátem. Nejenže naplnil Flusserův předpoklad redundantnosti; tím se význam snímků nevyčerpává. – K přílišné jednoznačnosti dovedená Flusserova metodika kritiky s osobní potřebou jinak nepřiliš originálního záznamu nepočítá. V tom se ukazuje omezení systému: analytikova abstrakce nedovolila obsáhnout celou škálu lidských pohnutek.

Fotografování je jiným zřením, než je ono běžné, a fotografie je novou – s předlohou nezaměnitelnou – skutečností. To by si měl Jan Jedlička opakovat – byť ve specifické modifikaci – potvrdit ohlášenou výpravou do kinematografie.⁴³⁾ Její vyústění, ať už

40) Tamtéž, s. 40.

41) Tamtéž, s. 52.

42) Analogii bychom opět našli i v nejstarším umění. Srov. J. Jelínek, c. d., s. 48.

43) Viz M. Slavická, c. d.; srov. Jindřich R a t h, *Měření expozice*. „Amatérský film“ 19 (27), 1987, č. 3, s. 71: „Víme, že emulze má na základě fyzikálně chemických pochodů přesně zobrazit skutečnost, kterou na ni promítne objektiv. Přesně? Ne. Tak, jak ji vidí naše oko? Také ne, nýbrž tak, abychom měli dojem, že zobrazuje skutečnost. Má tedy zachytit reál i část naší psychiky, což se jí do určité míry také daří.“

jakkoli zdařilé, vplyne do rezervoáru veškerenstva, aby se stalo kdykoli připomenutelným elementem, jenž se může ocitnout v autorem nepředpokládaných vazbách. Přímé, cílené kombinace se tak neocitají na okraji – je však zřejmé, že nepokrývají všechny možnosti.

Zkušenost vypovídá o zakoušení složitějšího vzorce než symbolizují tahy kontrastních vektorů spřažených do jediné linky. Paradigma navrhoval změnit sám Flusser: „Vždy, když chceme říci proces, máme dojem, že dáváme ruku na falešné místo.“⁴⁴⁾ Zdá se však, že iniciátor zůstával konsekventní abstrakci zpětných vazeb: „Jsme zvyklí vykládat přítomnost minulostí. Kdybychom ale připustili, že čas k nám přichází z budoucnosti, pak by nebylo tohle vysvětlování možné. (...) Tím chci říct, že z kauzálního myšlení, které je typicky historické, se dostáváme k projekčnímu myšlení, k myšlení ve scénářích. Abychom uviděli, co je, musíme vidět, co se z toho stane, a ne, z čeho se to stalo.“⁴⁵⁾

Oproti Flusserovým mediálním zvrátům uvažujme raději o evoluci. To ovšem není serpentina od nižšího k vyššímu, nýbrž přiblížení předpokladů dalších potencialit.

Model vířivého stanoviska dovoluje uhlídat diferencovanější rozlišení veškerých relací. Cokoli můžeme samosebou posuzovat nejen v proměnlivosti perspektiv, ale také v nezaměnitelných koordinátech, které patří výlučně té které záležitosti. Kumulace hledisek je nezbytná, máme-li co do činění se skutečností sestávající naráz – ať už ve vazbách nebo bez nich – ze strnulých věcí, procesů i jevů, které se opakovaně vracejí.

Jako paradigma odpovídající postmoderní situaci se nabízí Flusserova struktura arény: nemusíme ji ovšem brát jako další stupeň v sérii zpětných projekcí – zde systému počítačového programování do života. Kapacita computeru naopak slouží jakožto pomůcka přirozenému kombinačnímu myšlení.

Vztah mezi částmi a celkem se v aréně odbývá na kruhové základně a není tudíž v rozporu s odvěkou zkušeností (prehistorie); model arény nezastírá omezenost rozhledu, ale nepostrádá vnitřní dimenzi, kde souřadnice ukazují míru vhledu; peripetie je možné reflektovat netoliko reverzibilně, nýbrž všestranně a přitom ještě synchronisticky; to dovoluje spatřovat vztahy nezprostředkovaně. Vývin tak není podřizován diachronnímu hierarchickému diskursu. Libovolným bodům, které pak máme na zřeteli, nepřisuzujeme toliko měřítko vzdálenosti na jediné ose (historie).

Prakticky to znamená, že například k fotografii se můžeme nadále vztahovat dle tradiční Daguerrovy definice – zároveň ale nemusíme film opisovat co řadu slepených fotografií. Naopak se nabízí docenit rozdíl: obě média mají svá specifika, což je opět příspěvkem k vícestrannosti náhledu na svět. Tím ovšem nepomíjí podstatná shoda kinematografie s fotografií, pozůstávající z bezprostřednosti světlokresby v citlivé podložce. Na obou

44) Vilém Flusser, *Fotografie a dějiny*. Pražský dům fotografie 8. 6. 1991.

45) Jörg Albrecht, *Vom Ende der bürgerliche Kultur – Ein Gespräch mit Vilém Flusser*. In: Volker Rapsch (Ed.), *Über Flusser*. Düsseldorf 1991. Cit. „Výtvarné umění“ 1992, č. 1, s. 65 – 67. Citát ovšem pochází z rozhovoru, vedeného před deseti lety. Často uváděná kniha *Za filosofii fotografie* je zase překladem z německého originálu, vydaného již roku 1983. Polemický tón článku, inspirovaného Flusserovým požadavkem technoimaginace, jde mnohde na vrub stáří pramenů, uváděných do českého prostředí se značným zpožděním. Titulek odkazuje na závěr přednášky *Fotografie a dějiny*, v *Iluminaci* již uvedený – viz Josef Moucha, *Od zrcadlení k reflexi*. „Iluminace“ 8, 1996, č. 3, s. 39 – 49.

stranách tu stále trvá – byť automatizovaná – kamera obskura; ať už je původní kreslířův papír nahrazen materií dovolující jakkoli rychlý osvit (a posléze tedy i naplnění předpokladu evokace pohybu prostřednictvím nezbytného počtu expozic za časovou jednotku), přece to opravdu skutečné přebývá „tam venku“, přičemž zobrazení bude nápodobou, umělým znakem.

Josef Moucha (1956)

Vystudoval fakultu žurnalistiky UK v Praze (obory periodický tisk a filmová a televizní žurnalistika). Po absolutoriu (1980) působil jako odborný asistent v oboru fotožurnalistiky na FŽ UK a v redakcích časopisů Architektura ČSR a Revue Fotografie. Od roku 1993 je fotografem ve svobodném povolání.

(Adresa: Lukešova 36, 142 00 Praha 4)

Poznámka redakce

Před rokem vyšla v Iluminaci úvaha Od zrcadlení k reflexi, končící proklamací posunu od zobrazování k vyobrazování. Autor zároveň s článkem připravoval výstavu Průjezd rodným městem, z níž pocházejí zde publikované reprodukce, volně korespondující rovněž s aktuálním textem. Záběry nebyly exponovány paprsky odraženými, nýbrž zářením usměrňovaným objektivem přímo od světelných zdrojů. V Pražském domě fotografie výstavu zahájila 29. srpna 1996 Suzanne Pastor mj. slovy: „Pro mne jsou tyto bílé pruhy a čáry něco jako znovuprodělání těch nejprimitivnějších prožitků – něco jako být znovu v mateřském lůně, na které vědomě žádné vzpomínky nemáme.“

SUMMARY

THE ARENA EXPERIENCE

Josef Moucha

The article is a response to the postulates of Vilém Flusser (1920 – 1991), professor of philosophy of communication. The latter studied behavioural patterns reflected in the secondary impact of media development on thought. His first model was prehistoric painting with its effect of binding man in a circle of eternal return. The reason for the emergence of the linear code of script was to substitute the circle by a line, allowing the sequence of all things in a chain of causes and effects, from the past to the future. The criteria postulated by Flusser, as applied to his own texts, reflect the philosopher's bond with the search of causality. Quotations from „Nejstarší umění“ (Prehistoric Art) support the fundamental compatibility of current and prehistoric trains of thought. Personal experience, too, documents the experience of more complex patterns than those symbolized by contrast vectors harnessed together in a line.

Flusser's theses of hiding the world by imaging the world are interpreted as social criticism. The Arena Experience, however, does meet educational requirements it points out not only the disputed parts of Flusser's texts but especially the unilateral aspect of his analytical approach. The limitations become apparent by comparing Flusser's abstraction with concrete, not very original techno-images of a private nature: an application of Flusser's theses would show that his method of critique neglects the need of the human individual to take record of private memories.

The philosopher's appeal to develop techno-imagination (quoted as a motto) to support the orientation of the modern human being living in a community which is losing its bearings in a world of techno-images (photographic, film, television...) is answered by The Arena Experience in a somewhat different way than originally proposed. According to Vilém Flusser, techno-imagination is the ability to decipher images of a technical nature as artificial products produced from notions programmed into the apparatuses: „All [photographs] present precoded concepts feigning automatic transfer from the world to a flat surface.“ (...) „In this sense the traditional distinction between the realism and idealism of the photograph is overcome: The real world is not the one ‚outside‘, and it is not the notion captured ‚here inside‘ the apparatus; what is real is only the photograph,“ says Vilém Flusser in „Za filosofii fotografie“ (In Support of the Philosophy of the Photograph).

The polemics of „The Arena Experience“ positions Flusser's concept of the photograph against the primary Daguerre definition of a physical and chemical fixation of reflected rays. The sense of the original development of imaging and writing then appears to be the consequence of the need to preserve and spread information through specific symbols, whilst the invention of the photograph is the outcome of the search for an undistorted image. The accumulation of findings leads to their combination. In practice, all methods of conservation and communication have been preserved – in total they present a more plastic alternative of expression and transfer of experience than each individual medium separately.

The structure of the Arena, reflecting – to use Flusser's terminology – the current state of affairs, need not be perceived as another series of attacks of our own inventions against ourselves, i. e. as Flusser's back projection of computer programming into our lives. The natural way of thinking by combining concepts supported by computer memory deserves attention as an orientation aid based on techno-imagination. Indeed, the accumulation of views and their synthetization has always been necessary: we always had something to do with a reality composed of rigid facts and phenomena, happening not only irreversibly, but also returning again and again. Unlike the Flusser media reversals we should rather focus on evolution. That is not a turn from the inferior to the superior but the approximation of prerequisites for future potential.

Translated by Naďa Abdallaová

Články

UMĚLÉ RAJSKÉ ZAHRADY?

Úvahy o světě elektronických médií – a jiných světech

Wolfgang Welsch

Lidé sní o ráji. Tento sen je dvojaký: zpětně se vztahuje na ztracený řád od počátku věků, do budoucna směřuje k novému, utopickému stavu štěstí, k novému ráji, kterého má být v dějinách lidstva dosaženo. Od Kleista pochází známá formulace, že bychom museli podruhé „jít ze stromu poznání“, abychom znovu získali ráj; to by byla „poslední kapitola historie světa“.¹⁾

Nastala tato kapitola dnes díky elektronickým médiím? Jedli jsme mezitím tak úspěšně ze stromu informačně technologického poznání, že se nyní – příhodně právě na přelomu tisíciletí – započíná „poslední kapitola historie světa“, která nese název „elektronický ráj“? Vypadá to, že mnozí si to myslí.

Marshall McLuhan, originální teoretik elektronických médií, již roku 1964 hovořil o tom, že by nám nová média mohla přinést „svatodušní zázrak celosvětového porozumění a jednoty“.²⁾ Nadále bychom si mohli vzájemně rozumět díky univerzálnímu jazyku elektronické komunikace. Tím bychom znovu dosáhli stavu před stavbou babylonské věže – tedy, ne-li přímo ráje, pak alespoň porovnatelného rajskeho stavu.

Pro jiné teoretiky je to málo. Ihab Hassan si roku 1975 od elektronického světa médií sliboval splnění starého gnostického snu o univerzální komunikaci mezi člověkem, hmotou a vesmírem.³⁾ Nový rajskeý stav by byl dokonce dokonalejší než ten starý, protože všechno materiální by bylo převedeno do duchovního. My lidé bychom se nakonec stali nejen prvními lidmi, nýbrž dokonce anděly, čistými duchovními bytostmi.

Tímto směrem jsou v současnosti namířeny i úvahy Hanse Moravce, zřejmě nejsuggestivnějšího kybernetického fandy (KI-Freak) v USA. Moravec se domnívá, že bychom náš mozek měli přenést na stroj zpracovávající data – říká tomu „downloading“.⁴⁾

1) Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*. In: T ý ž, *Sämtliche Werke und Briefe*. München 1987, sv. 2, s. 338 – 345.

2) Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle*. (orig. *Understanding Media*) Düsseldorf 1992, s. 99.

3) Srov. Ihab Hassan, *The New Gnosticism: Speculations on an Aspect of the Postmodern Mind*. In: T ý ž, *Paracriticisms. Seven Speculations of the Times*. „Urbana“ 3, 1975, s. 121 – 147.

4) Srov. Hans Moravec, *Geist ohne Körper – Visionen von der reinen Intelligenz*. In: G. Kaiser – D. Matejovski – J. Fedrowitz (Ed.), *Kultur und Technik im 21. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1993, s. 81 – 90.

Tím „by naše myšlení mohlo být zcela osvobozeno od jakékoliv stopy našeho původního těla a jakéhokoliv těla vůbec. Takto vzniklý netělesný duch by byl (...) něčím zázračným, pokud jde o jasnost jeho myšlenek a hloubku jeho poznání“.⁵⁾ Už by nebyl „lidský“, protože by překonal tělo a dosáhl ryze duševního stavu. – Také v tomto nejpokročilejším směru výzkumů je stále ještě cílem přechod k ryzí inteligenci.

Je toto vize jen těch nejnovějších technologií? Nikoliv, byl to již nejniternejší sen novodobých věd. Na jejich počátcích hovořil Francis Bacon o tom, že prý v budoucnu bude práce ducha „uskutečňována jako pomocí strojů“⁶⁾, a Descartes věřil, že bychom skrze novou vědu „bez jakékoliv námahy dospěli k užívání plodů na zemi a všeho příjemného na ní“⁷⁾ – až k překonání tradičních *Conditionum humanarum*.⁸⁾ Příkladně lékařství by nenalezlo jen léčebné prostředky proti rozličným nemocem, ale nakonec také lék proti smrti. Lidé by díky nové vědě a jejím technikám mohli všechno poznat, všechno napravit, vše uspořádat v souladu se svým duchem. Již tehdy se započal sen o tom, že by na konci nebyli žádní křehcí lidé, ale již jen ryzí inteligence.

Dnes se zdá, že se tyto naděje, jak řečeno, splňují – nebo dokonce překračují – pomocí mediálních technologií, které z oné novodobé vědy vzešly na způsob kvantového skoku. Neboť se zdá, že elektronicky se stáváme nejen andělskými, ale dokonce božskými. Způsob bytí Boha se tradičně určoval jako *interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio*, tedy jako „vše zahrnující, neměnné a dokonalé vlastnění neomezeného života“.⁹⁾ Takového se nám dnes má dostat telekomunikativně. Protože v elektronickém svazku budou všechny reálie dějin a současnosti přístupné a všechny myslitelné formy tvořivosti interaktivně možné. Elektronická Superhighway Clintonovy vlády udělá, jak se říká, z pasivních „Couch Potatoes“, kteří se doposud v nejhorším případě pohybovali ještě tak k ledničce, vysoce aktivní „Couch Commanders“ v nevyčerpatelné zásobárně informačních a zábavných možností. Al Gore očividně podceňuje, nazývá-li Datahighway příliš prozaicky jen nástrojem, který „podporuje demokracii, zachraňuje lidské životy a vytváří nové pracovní příležitosti“. Býval by měl hovořit o nové kreativité prostřednictvím počítačové grafiky a animace, o morfingu partnera nebo simulace koitu v pravou chvíli, o rozšiřování vědomí skrze multimedia nebo o trendu k virtuálnímu zážitku také v oblasti chuti, čichu a hmatu. Protože i zde, jak jsme ujišťováni, bude brzy po prvních počátečních úspěších následovat vesmír možností, jakási všeobecná současnost naplněných událostí – tedy, dle staré formule, božský stav.

Baudelaire hovořil roku 1860 o „umělých rajskech zahradách“, o „výjimečných stavech ducha a smyslů“, v nichž se prý probouzí „záliba v nekonečnu“.¹⁰⁾ Ale Baudelaire si stěžoval na nedostatečnost tradičních, k tomu sloužících, prostředků. Opium a hašiš mají tu nevýhodu, že halucinace jsou považovány za skutečné a jsou spojeny s oslabe-

5) Tamtéž, s. 89.

6) Francis Bacon, *Neues Organ der Wissenschaften*. (přel. Anton Theobald Brück). Darmstadt 1974, s. 22.

7) René Descartes, *Discours de la Méthode*. In: T ý ž, *Œuvres*. Paris 1964 – 1967, sv. 6, s. 62.

8) Srov. tamtéž, s. 63.

9) Boethius, *De consolatione philosophiae*. V. Buch, 6. Prosa.

10) Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels*. Paris 1860.

ním vůle. – Jak velmi by Baudelaire oproti tomu obdivoval elektronická média, která perfektně sugerují realitu, aniž by popírala, že je umělá, u nichž je virtualita halucinace mnohem více odhalitelná a zachovává svobodu imaginace hry?

Zkrátka: Zdá se, že se nyní a do budoucna skrze umělé ráje elektronických médií splňuje sen Baudelaireův, sen novověku, sen gnostiků a sen lidstva o pozemském ráji. – A když se přitom mnohé splní jinak, než očekáváme, pak si nenaříkejme: k naplnění nikdy nedochází v poměru 1:1. Ostatně případné schodky budou vykompenzovány přebytky ve splňování snu.

Po těchto předběžných poznámkách bych chtěl v I. části svých vývodů uvést některé úvahy k chápání světa a umělých světů, ve II. části se budu zabývat fenomenálními zvláštnostmi elektronicko-mediálních světů a v části III. uvedu několik námitek.

I. SVĚTY MEZI PŘÍROZENOSTÍ A UMĚLOSTÍ

Co jsou to světy? A co jsou umělé světy? Jak se tyto chovají ke světům neumělým?

Svět je – podle Kanta – „souhrn všech jevů“.¹¹⁾ Ostatně takové světy jevů mohou být velmi rozdílné typizace. Jejich typizace závisí vždy na vedoucích základních formách pohledu a pojmovosti. Ty se vtisknou všem předmětům dotyčného světa. Smyslové bytosti žijí ve značně jiných světech než bytosti duševní.

A co jsou umělé světy? Řeklo by se: Kontrastní světy ke světům přirozeným. Co ale je přirozený svět? Snad svět fyzikální – a chceme ho chápat jako svět Aristotelovy či Galileovy anebo kvantové fyziky? Nebo je přirozený svět světem zažité přírody? Anebo každodenní svět života?

1. Svět jako soubor interpretací

Moderní filosofie hovoří – jak ve svých hermeneutických, tak ve svých analytických verzích – o mnohosti světů. To je důsledek toho, že neexistuje bezprostřední, interpretace prostý zásah do skutečnosti. A není tomu tak proto, že by nám takový zásah byl zakázán, nýbrž proto, že zdánlivě samozřejmá myšlenka interpretace zbaveného zásahu do reality je ve skutečnosti rozporuplná a neudržitelná. Ten, kdo zastává tezi světa o sobě, činí něco jiného, než míní. Domnívá se, že hovoří o světě nezávislém na výkladu. Ale očividně dává tomuto světu zároveň již určitý výklad – právě ve smyslu jeho transcendentálnosti oproti všem významům. Sám tedy všechno ostatní činí výpovědí, která je zbavena interpretace. Tomuto dilematu – že ještě zamýšlená nezávislost interpretace může vystupovat jen jako interpretace – se zásadně nedá vyhovět. Také postulovaný svět sám o sobě je nevyhnutelně světem interpretovaným a popisovaným jako popisně-transcendentní. A jinak než v podobných interpretacích a popisech nemůže představa o světě vůbec existovat – ať už je v jednotlivém jakkoliv způsobila. Interpretace, případně popis se tak osvědčily jako základnější horizont, uvnitř kterého je možné jen vnímání skutečnosti

11) Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781), A 334 a 506.

nebo odvolání se na skutečnost vůbec. Zkrátka: Nikoliv realismus, ale interpretacionismus je principem našeho poznání.¹²⁾

Domnívám se, že myšlenka striktně nezávislé skutečnosti je sama o sobě neudržitelná, právě opírá-li se o novější hermeneutickou a analytickou filosofii – v návaznosti na Rortyho nebo Goodmana¹³⁾ –, ale tento názor je veskrze staršího původu. Byl již velkým učením Nietzscheho, který chápal člověka zásadně jako *animal finiens* – jako bytost vytvářející fikce;¹⁴⁾ byl učením Hegela, který ukazoval, že rozlišování mezi „o sobě“ a „pro nás“ od předmětu a vědomí spadá do samotného vědomí;¹⁵⁾ a představoval přirozeně již učení Kantovo, který naši skutečnost chápal jako konstrukci v rámci transcendentálních předurčeností (formy nazírání a kategorie);¹⁶⁾ ano, tento názor vlastně patřil k celkovému sklonu vědeckého novověku, který byl od Descarta zaměřen nikoliv na zobrazení stávající skutečnosti, ale na zkonstruování skutečnosti – *more geometrico*.¹⁷⁾

Ale zpět ke skutečnosti: Dnešní filosofie nazírá veškeré světy – lhostejno, zda svět každodennosti nebo svět fyzikální či literární – jako konstrukce a do té míry alespoň o kousek dále jako artefakty. Ve všech světech tkví umělé nebo fiktivní úkony, počínaje základními schémata percepce přes způsob symbolizování až po formy hodnocení předmětů. A o žádném z těchto postupů nebo kritérií se nedá říci, že by jednoduše vyplynul ze skutečnosti-o-sobě. – Všechny světy jsou v podstatě světy umělými.

2. Stupně umělosti

Když tímto zásadně platí umělost, rozlišení přirozenějších a umělejších světů na přiřazené roviny si ovšem také zachovává svůj dobrý význam. Některé světy jsou přece jen umělejší než jiné. Svět románů je například všeobecně umělejší než svět každodenní, a náš každodenní svět je umělejší než svět archaických forem života. Telefon, hromadné dopravní prostředky a fitnesscentra – jistě určující části naší každodenní kultury – nejsou samozřejmě žádné produkty přírody, ale vysoce hodnotné artefakty. Jenže: Také archaický svět měl svou umělost – své vynálezy a rituály. Také nebyla jednoduše dána přírodou.

Všeobecně to znamená: Člověk bude moci vždy znovu přecházet z něčeho umělého na něco méně umělého, na něco srovnatelně přirozeného. Ale i to se bude oproti něčemu ještě více přirozenému jevit jako něco umělého. Často bývá to, čemu se říká „umělé“ jen

12) Srov. k epistemologickému pojmu interpretace: Günter Abel, *Interpretations-welten, Gegenwarts-philosophie jenseits von Essentialismus und Relativismus*. Frankfurt a. M. 1993.

13) Rorty např. říká, že skutečnost existuje jen jako „skutečnost popsáná“, viz Richard Rorty, *Der Spiegel der Natur: Eine Kritik der Philosophie* (přel. Michael Gebauer). Frankfurt a. M. 1981, s. 409. Podobně vysvětluje Goodman, že „při všem, co je popisováno, jsme omezeni způsobem popisu“, viz Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung* (přel. Max Looser). Frankfurt a. M. 1984, s. 15.

14) Srov. Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In: Týž, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München 1980, sv. 1, s. 873 – 890.

15) Srov. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Einleitung in die Phänomenologie des Geistes* (1807).

16) Tolik hlavní myšlenka Kantovy Kritiky čistého rozumu z roku 1781.

17) Právě tak emblematicky je toto – *pars pro toto* – vyjádřeno v Descartově *Povýšení hůlkou zkoumajícího slepce na model vidomého* (srov. René Descartes, *La Dioptrique*. In: Týž, *Œuvres*. sv. 6, s. 83 – 86, 113 a násl., 135 – 137).

něčím novým v kontrastu se starým – které ve srovnání s tím předcházejícím bylo něco umělého. Naše lesy a pole se nám jeví jako přirozené, ale jsou naprosto umělé ve srovnání s terciálním pralesem – zatímco oproti džungli výškových budov na Manhattanu se vyjímají jako přirozené, ta se ovšem ze svého pohledu ve srovnání s umělou počítačovou simulací velkoměsta ztírka bude jevit jako přirozená.

Zkrátka: Umělost a přirozenost jsou reflexní pojmy. Neoznačují předměty, ale zřetele, perspektivy, relace. Právě proto se jeden a ten samý objekt může jednou – z jednoho pohledu – jevit jako přirozený a podruhé – z jiného pohledu – jako umělý. Umělé nebo přirozené světy neexistují *per se*, nýbrž jako srovnatelně přirozené, případně umělé světy. Umělost a přirozenost tvoří – podobně jako jiné reflexní pojmy – vždy pár.

3. Povinnost dvojí reflexe

Pak musí být s těmito určeními jednáno jako se svázanými. Logicky pojmy „umělý“ a „přirozený“ vyžadují, abychom hovořice o jedné straně, také vždy uvažovali tu druhou stránku věci. To mi – a tam těmito odkazy směřuji – právě s ohledem na to, že se aktuálně hovoří o umělých mediálních světech, připadá důležité. O těchto umělých světech se dá dostatečně hovořit jen když současně pohlédneme na ty světy, ze kterých vznikly – a které se samy už v důsledku přibytí umělého světa změnily pojmově i věcně. Následně se budu podrobně zabývat také takovými rekursivními efekty, příkladně se budu ptát, jak se proměňují souřadnice všedního vnímání pod vlivem médií nebo jak se vzájemně ovlivňují virtuální a skutečná realita.

Tím, že zdůrazňuji tuto povinnost dvojí reflexe, se distancuji od jednostranných popisů vztahů, od jednoduché obhajovací řeči za přechod k virtuálním elektronickým světům beze zbytku. Kdo něco takového vyžaduje, zneuznává podle mého názoru dvojkolejnost rozvíjení a impregnování jednoho provazce druhým. Fascinace umělých světů je stále také anti-fascinací oproti banálně-běžné skutečnosti, a štěstí nových světů je štěstím překročení, převýšení nebo vystřídání tradičních přání. A naopak četné momenty běžné skutečnosti zažijí v kontrastu s elektronickými světy proměnu a nové hodnocení. Staré formy zažívání a vnímání přece jednoduše nevymřou, jak to někteří elektroničtí nadšenci propagují nebo si to přejí.¹⁸⁾ Gutenbergova galaxie se nerozplyne, ale změní svůj smysl. Ze čtenářů knih se ve věku elektroniky nestanou fosilie, jak by nám chtěli – paradoxně v knihách – namluvit někteří propagátoři nové monokultury umělých světů.¹⁹⁾

Současné vztahy lze přiměřeně uchopit jen skrze dvojaký, dialektický náhled na nové a staré světy – tolik má teze. Jistě musí ten, kdo chce pochopit dnešní dobu (a jako filosofovi zní člověku v uších Hegelův výrok, že budiž „úkolem filosofie“, „co má být pochopeno“, zachytit vlastní dobu „v myšlenkách“²⁰⁾), kdo toto má v úmyslu, musí určitě v první

18) „Hrozí vymření posledních dinosaurů Gutenbergovy Galaxie...“ Norbert Bolz, *Chaos und Simulation*. München 1992, s. 135. – Odlišněji se vyjadřuje Kittler: „Nová média nečiní staré obsoletním, přiřazují jim jiná místa v systému.“ Friedrich Kittler, *Geschichte der Kommunikationsmedien*. In: J. Huber – A. M. Müller (Ed.), *Raum und Verfahren, Interventionen*. Basel 1993, s. 178.

19) Jeho euforické obrácení Postmanovy jednostrannosti není méně chybné než jeho patos Kassandry.

20) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. In: Týž, *Werke in 20 Bänden*. Frankfurt a. M. 1986, sv. 7, s. 26.

řadě pochopit určitost médií našeho světa. Ale tam, kde taková reflexe věří, že se podařila už jen tím, že se přizpůsobila novým způsobům postupu médií a radí za sebou již jen nesouvislé útržky myšlenek na způsob videoklipů, tam ničí sama sebe. Zdá se ostatně, že někteří teoretici nových médií se ve svém psaní a mluvení chtějí dostat do deliria a vytvářet bezvědomí (aby tak jejich teze, že racionální reflexe je ve století elektronických médií zastaralá, měla důkaz alespoň v jejich konání).²¹⁾ Já se vydávám jinou cestou. Trvám – s reflexe hodnou konzervativností – na snaze o racionální vyjasnění a náhled. To se mi právě vzhledem k blouznivým rozřešujícím tendencím řečníků nezdá zastaralé, ale nutné.

II. K FENOMENOLOGII UMĚLÝCH SVĚTŮ

Ve druhé části bych se nyní pokusil pojmenovat některé charakteristiky mediálních světů. Budu přitom postupovat fenomenologicky – ostatně nikoliv transcendentálně fenomenologicky jako Husserl, ale spíše vnímavě fenomenologicky jako Merleau-Ponty a někteří jiní, kteří od fenomenologie dospěli k estetickému myšlení. – V čem spočívá ono novodobé a jinaké, ono fascinující elektronického světa?

1. Televize – neobvyklá fyzika

Vycházejme z nám všem známého média televize. K nejzarážejícím zážitkům patří, když – třeba v úvodu nějakého vysílání – na nás z hlubin obrazovky zamíří proužek, který se pak změní v trojrozměrné tělo, které je následně jakoby rukou nějakého ducha zdvíháno, otáčeno, naklápěno a proměňováno v dvojrozměrný zjev. Možná, že už jsme si zatím na takové postupy zvykli. Zpočátku ale byly absolutně fascinující. Něco podobného v reálném světě neexistuje. Nebo přesněji řečeno: Takové proužky, těla a plochy z reálného světa sice také známe, ale tam podléhají jiným zákonům než v prostoru elektronických médií. Tělesná fyzika takové beztlížné pohyby a kouzelné transformace nepřipouští. Ve skutečnosti se trojrozměrnost může jen zdánlivě změnit v dvoj- či jedno-rozměrnost, nikoliv však doopravdy. Spíše je to možné v matematických konstrukcích. Těm je elektronický svět obrazů bližší než každodennímu světu.

Na druhé straně mediální fyzika takovými postupy splňuje stará estetická přání. Například surrealismus snil o takových transformacích, dokázal je však realizovat jen náznakově a srovnatelně neohrabaně. Elektronické manipulace s obrazy je oproti tomu provádějí s plnou elegancí a samozřejmostí.²²⁾

Chceme-li pojmenovat fenomenální zvláštnosti elektronického světa, pak se musí v první řadě hovořit o lehkosti, o volné pohyblivosti, o svobodné hře s rozměry a útvary. Pohyby v syntetickém obraze se podobají pohybům ve stavu beztlíže. Tělesa ztratila svou

21) Jeden příklad: „Mediální text (...) zapomíná na dialektiku a hledá extázi, protože je chápán jako část médií. (...) Jeho uchvacující vůle k textu užívá násilí na všech pojmech a informacích, které se nachomýtnou.“ Agentura Bilwert, Medien-Archiv, Bensheim 1993, s. 15.

22) Jak perfektní tvar by např. Yves Tanguy mohl díky dnešnímu elektronickému vybavení dát svým vizím!

setrvačnost, odolnost a masivnost. Stala se lehkými; vznášejí se a provádí bizarní a okouzlující pohyby. Elektronický obraz má cosi z beztlížnosti vesmírné lodi. Volné mutace vstupují na místo konstantnosti a obsahy jsou libovolně modelovatelné. K tomu tyto jevy všude zachovávají „talent“ obrazně-virtuálního, i tehdy, když se vztahují ke skutečnému. Sugerují sice realitu, ale tato sugesce je vesměs spojena s indexem svobody – vše by mohlo být, anebo se stát také jinak. Jestliže někde existuje „lehkost bytí“, pak je to v elektronickém prostoru.

2. Digitální ontologie světa počítačů

a) Hyperrychlost

Přejdeme k jinému přístroji, k vůdčí zkamenělině naší epochy, k počítači. Fascinující je zde v první řadě rychlost, se kterou jsou zpracovávána i ta největší množství dat.

V několika minutách se příkladně dají se zaměřením na určitý pojem prohledat díla všech filosofických klasiků západních zemí. A zobrazí se všechny úplné pasáže, kde se pojem vyskytuje. Za pomoci staré kulturní techniky čtení bychom na to potřebovali roky, a koeficient chyby by byl vysoký.

Podobně ohromující je okamžitost zobrazení. Jedním rázem tu máme veškeré množství údajů, a jedním rázem je pryč. Svět elektronických médií je světem instantivity – okamžitosti. Nejen počítač operuje binárně, i ontologie je binární. Znaky nejsou tvořeny pomalu jako při organickém procesu, ale jsou okamžitě k dispozici. A zrovna tak okamžitě zmizí. Zmizení beze zbytku je tak neobvyklé jako málo co jiného. Po našinci zůstane alespoň mrtvola, po cigaretě popel a po benzínu zápach. Zde je ale všechno zcela čisté, klinicky čisté. Objevení se, to byla celá podstata, neexistuje nic za tím a nic poté. Existuje jen protiklad bytí a nebytí. Ale i ten je pouze momentální. Jedno stlačení klávesy – a to, co bylo právě zničeno, se okamžitě znovu, bez stárnutí, objeví. I po letech. Stárnutí zde neexistuje, všechno si udržuje čerstvost prvního dne, originálu. Celý svět je precizností, ostrou jako nůž, a extrémní lehkostí zároveň. – Jistě fascinující svět.

b) Ontologie každodennosti z druhé strany

Podívejme se dále na existenční formu dokumentů. Existují dvakrát: analogicky na obrazovce a digitálně v médiu paměti. Většina počítačových uživatelů se vyzná jen v analogové formě existence. Pohybují se na uživatelském povrchu. Software je pro ně naopak knihou se sedmi pečeti, černou schránkou. Programátorské jazyky ovládá jen velmi málo z nás. Většina jsou digitální analfabeti. Také já patřím do této skupiny.

Takzvané zdvojení známých forem zjevení a skrytých struktur se zdá být analogické poměrům v reálném světě. Známe a ceníme si například květin. Ale jen málo z nás ví, jak jsou způsobitelné ve své fyzikální a chemické struktuře. Vnitřní život fenoménů je pro nás i ve všedním životě – nejen v elektronickém světě – černou schránkou. Nicméně mezi

oběma světy je značný rozdíl. Opustíme-li dokument (tedy předmět elektronického světa), pak zůstane zachován nikoliv v analogické, ale v digitální formě v paměťovém médiu. Když se však odvrátíme od předmětů všedního světa, pak zůstanou zachovány ve fenomenální formě. Zde je fenomenální forma zůstávající formou jevů. Oproti tomu v oblasti dat je analogový způsob bytí jen přechodným stavem. Skutečná existence je v jednom případě analogová, ve druhém digitální.

Ale co to znamená „skutečná existence“? Dá se vůbec udržet rozlišování jevu od bytí v elektronické oblasti? Pro všední svět je tento rozdíl velmi významný. Klasická ontologie – nauka o bytí a jevech – byla neochvějnou tematizací tohoto vztahu.

V elektronickém světě je naopak rozdíl jevu a bytí neplatný. Existence monitoru a paměti se plně překrývají. Jev je perfektní reprezentací „bytí“. Nic nechybí. „Bytí“ neobsahuje nic více a nic jiného než jev. Celý věcný obsah je identický, jen forma prezentace je odlišná – jednou analogová, jednou digitální.

A dokonce více: Bytí podléhá dokonce operacím v oblasti jevu. Protože když měníme dokument, pak měníme – striktně v poměru 1:1 – také jeho „bytí“. Bytí je kopií jevu. Ve všedním světě je tomu obráceně: Jev je – většinou špatná – kopie bytí.

To, že v elektronickém světě neexistuje žádný věcný rozdíl mezi jevem a bytím, bere použití tradiční ontologie pro elektronická média půdu pod nohama. Opíraje se o klasické kategorie mohli bychom elektronické světy buď nepochopit, nebo je zaznamenat. Tradiční ontologie se jménem rozdílu mezi bytím a jevem cvičila v neustálé kritice jevů. Bytí mělo být vzorem, jev jeho nedokonalou realizací. Jistě: Klasická ontologie také snila o ztotožnění jevu a bytí, a ve své konečné fázi – u Hegela – věřila, že má před sebou příchod takového ztotožnění. V elektronickém světě ale taková identita existuje již předem – aniž by kdy byl existoval rozdíl a nedostatečnost jevů by byla mohla působit jako osten nebo podnět ve směru identity. Jev a bytí jsou v každém momentu identické. – Z čehož ostatně vyplývá, že digitální analfabet, pouhý analogový uživatel počítače, je také v právu; jemu nechybí skutečně nic.

c) Nedohledná rozsáhlost

Je tedy elektronický svět proto, že mu chybí vertikální rozdíl bytí a jevu, snad chudší než svět všední? Právě naopak: Ve směru horizontálním vlastní otevřenost pro změny, mutace, inovace, které všední svět nezná. Datové objekty mohou v jediném okamžiku rozbujet, rozmnožit se, mohou být kombinovány a hybridovány. Je možné měnit jednotlivé dokumenty, modifikovat způsob jejich zobrazení, křížit je s jinými dokumenty, vložit je do sítě, dokonce je možné nechat dokumenty mezi sebou samočinně komunikovat a vytvářet dokumenty nové. Vzpomeňme na hypertext.

Elektronický svět je sice zcela plochý, ale nekonečně rozlehlý svět.²³⁾ Jemu náleží nedozírné množství laterálních napojení a rozšíření – od jeho rozbujení až po komplexní zasíťování. Prostor pro rozvíjení se všeho digitálního je nevyčerpatelný.

23) „Digitální se může rozšiřovat jen plošně.“ Holger van den Boom, *Digitaler Schein – oder: Der Wirklichkeitsverlust ist kein wirklicher Verlust*. In: F. Rötzer (Ed.), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt a. M. 1991, s. 203.

d) Mediálnost a filosofie

Protože je tato ontologie elektronických médií filosoficky velmi zajímavá, učinme si nyní takovou exkurzi. Mediální ontologie je očividně anti-klasická, je zcela jiného druhu než tradiční všední ontologie a její forma „byl by“ (Würdeform), metafyzická ontologie. Místo hierarchicky organizovaného světa rozvíjí svět laterálních napojení, křížení a zasíťování, rhizomatických rozbujení a transformací. Namísto stability dominuje proměnnost, místo hloubky povrchnost, místo skutečnosti možnost.

Tyto rysy úžasnou měrou konvergují s některými nejnavštevovanějšími popisy skutečnosti, které byly v posledních desetiletích předneseny z filosofické stránky, a to zejména poststrukturalistickými autory jako je Derrida a Deleuze.²⁴⁾ Podle nich se skutečnost a racionalita vyznačují pomíjivostí, neuzavřenými řetězci zasíťování, permanentním posunem významu a principiální neuzavřeností smyslových procesů. Derrida a Deleuze tento náhled rozvíjeli od pozdních šedesátých let – tedy krátce po počátku rozšíření elektronických médií. Derrida se přitom výslovně odvolával na tento kontext.²⁵⁾

Tyto nové filosofické popisy skutečnosti implikují převratnou korekturu tradiční filosofie. Vzhledem k médiím byl poprvé rozpoznán zásadní vnitřní filosofický význam mediality a filosofie tak byla osvobozena od jednoho z jejích nejstarších omylů. Neboť filosofie tradičně věřila, že je naprosto osvobozena od vyjadřování myšlení skrze použitá média – ať už ústní, či písemná. Smysl prý existoval v původním stavu oproštěn od médií a teprve dodatečně měl napojením na média zažít rozšíření a odcizení – tak se uvažovalo od Platóna po Hegela a ještě mnohem déle.²⁶⁾ Od poloviny šedesátých let byl Marshall McLuhanův výrok, vztahující se na média: „Médium je poselství“, zúrodněn i ve vztahu k filosofii. Jako první to učinil Eric Havelock, klasický filolog, McLuhanův kolega z Toronta, který poukázal na vyjadřovací sílu řecké abecedy pro rozvoj řecké filosofie.²⁷⁾ Průkopnickky působil Derridův důkaz, že vědomí je stále vděčné záznamu v médiích a že medialita nepřístupuje k vědomí teprve dodatečně a zvenčí, ale je pro vědomí od počátku konstitutivní, že má pro procesy vědomí produktivní význam. Vědomí tedy není, jak mínila tradice, spojením s materialitou a médii „poskvřňováno“ nebo falšováno, ale bez tohoto spojení s médii by vědomí vůbec neexistovalo. Čisté, nepoznamenané vědomí, které si vysnila metafyzická tradice, bylo přeludem. To je dnešní – díky mediální zkušenosti – stav reflexe ve filosofii.

Po tomto exkurzu k ústřednímu významu tématu médií pro filosofii se vrátím k postupu úvah ze II. části, kde jsem se, vycházející od televize a počítačů, pokusil v několika krocích načrtnout fenomenologii elektronických světů. Výše vylíčený rozvoj dnes pokračuje v nových technologických procesech jako jsou hologramy, multimédia

24) Srov. Jaques Derrida, *De la grammatologie*. Paris 1967; Gilles Deleuze, *Différence et répétition*. Paris 1968.

25) Srov. Derrida, c. d., s. 23.

26) Nietzsche tvořil (zde, jako v mnohém) výjimku. Jako první filosof používal psací stroj, na kterém napsal: „...naše psací náčiní spolupracuje na našich myšlenkách.“ Dopis Heinrichu Köselitzovi, konec února 1882, viz Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*. München 1986, sv. 6, str. 172.

27) Eric A. Havelock, *Preface to Plato*. Cambridge (Mass.) 1963.

a cyberspace.²⁸⁾ I zde jsou charakteristické hyperrychlost, snadnost, transformovatelnost a virtualita. K tomu přistupuje i rozšíření škály zúčastněných smyslů. Vedle vizuálního nastupuje i auditivní a taktilní, a odborníci „od fochu“ nás ujišťují, že co se týče čichu a chuti existují pouze předběžně-faktické, ale nikoliv zásadní hranice.²⁹⁾ – Pro současné účely bych zatím zůstal jen u jmenovaných bodů. Další aspekty bych doplnil v následující části, kde bych se chtěl podívat na jiné stránky a ztvárnit zpětné působení mediálních světů na formy zkušeností v ne-mediálním světě.

III. ZPĚTNÉ PŮSOBENÍ ELEKTRONICKÝCH SVĚTŮ NA KAŽDODENNÍ SVĚT

Jak mění působení elektronických světů naše každodenní chápání skutečnosti a naši denní zkušenost se světem?

Mnozí říkají, že vznikem umělých světů se naše zkušenost jednoduše rozšíří a obohatí. Kdo však toto tvrdí, přehlíží, že nástup nového také změní staré. Například je s rozšířením možností stále spjata znehodnocení možnosti jediné: Už tolik nezáleží na této jediné možnosti, můžeme se jí vyhnout, věnovat se jiným možnostem; pouhý akumulacívní teorém počítá příliš jednoduše. K tomu se dřívější možnosti kvalitativně mění; jejich střížení a význam zažívají modifikace.

Změny jsou dnes zejména dvojího druhu. Zaprvé dochází k virtualizaci, případně de-realizaci skutečnosti, eventuálně našeho chápání skutečnosti. A zadruhé dochází – komplementárně s tím – k revalidizaci ne-elektronického zažívání skutečnosti, a to zejména takových momentů, které jsou vlastní pouze těmto skutečnostem – na rozdíl od elektronických – a které se proto nadále jeví jako specifikum této ne-elektronické skutečnosti a je jim připisována velká hodnota.

1. Virtualizace

Nejprve k virtualizaci. Vyplývá – všeobecně řečeno – z toho, že zákony médií přibývající měrou pronikají i do každodenní skutečnosti.

V médiích platí, jak již bylo řečeno, jiná fyzika a jiná logika jevů a procesů než ve všedním životě. To začíná u televizní obrazovky s výše uvedenými rotujícími objekty a přes videa a cyberspace nabývá zcela neobvyklých rozměrů. Nadále patří rozdílné verze skutečnosti k našemu každodennímu rozsahu zkušeností. Existence takových alternativ nám přibližuje alespoň jedno: že výlučnost a masivnost obvyklého chápání skutečnosti by mohly být neodůvodněné, že jsou možné i alternativní konstrukce světa. Tím se naše pojetí skutečnosti začíná otevírat i možnému množství světů. Dokonce i když bychom to

28) Specifickými aspekty internetu a zejména World Wide Webu, které by si vzhledem k jejich novodobosti a kulturnímu významu vyžadovaly delší výklad, se nemohu v rámci tohoto pojednání zvlášť zabývat. Srov. Wolfgang Welsch, *Information Superhighway or Highway Number One?* „Living“ 7, 1995, č. 1, s. 42 a násl.

29) Srov. Derrick de Kerckhove, *Cyberdesign – Interaktion mit virtuellen Realitäten*. In: A. Langenmaier (Ed.), *Das Verschwinden der Dinge. Neue Technologien und Design*. München 1993, s. 52.

chtěli nejprve chápat tak, že vedle jednoho, vlastně skutečného světa, existují také jiné, umělé konstrukce světa, ztratí přitom obvyklá zkušenost reality alespoň svůj nárok na výlučnost – i když ne ještě svou prioritu.

a) Prolínání mediální a všední reality

Poměry se ovšem komplikují tím, že se všední realita vynořuje uvnitř reality mediální, což vede ke zpětnému působení na všední skutečnost. Od tohoto momentu už nebude možné od sebe jasně oddělit realitu všední a mediální. Chtěl bych jmenovat některé kroky prolínání.

Zprvce se mediální prezentace pro všední realitu stala strvzující pečetí. Jako zcela skutečné platí jen to, co je vysíláno. Karl Kraus napsal (v preelektronickém věku): „Na počátku byl tisk a pak se objevil svět.“ Günter Anders to roku 1956 aktualizoval za podmínek televize: „Na počátku bylo vysílání, pro něj se děje svět.“

Při jeho mediální prezentaci je všední skutečnost s přibývajícím měrou modelována podle zákonů médií. Podřizuje se např. nárokům rychlého střihu, obraznosti, rytmické sekvence. Z toho vznikají, alespoň v případech, kde skutečnost známe jen díky její mediální prezentaci, provázání mezi mediální a každodenní logikou reality. A tyto případy jsou četné; většinu toho, co o světě víme, známe z televize, podotýká Niklas Luhmann. Tímto způsobem se mediální logika čím dál větší měrou vepisuje do každodenní skutečnosti – a sice právě do oněch vyzdvižených částí skutečnosti, které jsou shledány za hodné televizního přenosu.

Zadruhé to má vliv na uspořádání reality samotné. Mnohé reálné události se dnes již předem inscenují s ohledem na jejich mediální prezentovatelnost. To platí pro protestní akce, jakož i pro kulturní podniky. Obdobně to zjišťujeme i u sebeutváření jednotlivců. Protože utváření osobnosti v moderním světě probíhá převážně podle vůdčích obrazů z médií, setkáváme se ve všedním životě přibývajícím měrou s typickými postavami, které se stylizují podle médií. Zvláštní charakter médií je tudíž i mimo média vštěpován reálným součastem skutečnosti. Nejen mediální ztvárnění skutečnosti, ale mimomediální skutečnost sama je od nynějška protkána mediálními určeními.

Zatřetí vede telekomunikace ke generelnímu útoku na základní souřadnice naší obvyklé skutečnosti. Prostor a čas, základní dimenze, ke kterým se upíná každodenní skutečnost, jsou telekomunikativně více a více rušeny. Tam, kde vládne rychlost světla, ztrácí prostorové vzdálenosti svůj význam. Jsou stírány zvláštnosti míst, protože mediálně elektronické vybavení umožňuje obejít všech lokálních specifíků: ze všech míst můžeme komunikovat stejně. Rovněž je možno větší měrou disponovat minulostí, díky datovému zpracování, a budoucností skrze její početní extrapolaci, čímž se obě stávají tendenčními k obsahům telematické přítomnosti.³⁰⁾ Dochází ke kolapsu časově-prostorové diferenciaci, ke struktuře omni-přítomnosti bez vyznačené přítomnosti. Prostor a čas, tradiční základní souřadnice našeho světa, se stávají něčím

30) „Časová kategorie budoucnosti je odstraňována a nahrazována kategorií prodloužené přítomnosti.“ Helga Nowotny, *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühles*. Frankfurt a. M. 1989, s. 52.

marginálním. Do té míry změnila elektronická komunikace reálný svět v jeho základních souřadnicích.

Pohlédneme-li na tento kolaps prostorově-časové diferenciace v telematickém světě komunikace blíže, pak nám z toho vyplyne, že v naší skutečnosti koexistuje více verzí skutečnosti. Prostor a čas již nevládnou všude, už jen v určitých oblastech mají pronikavě oddělující funkci, v jiných oblastech je naopak jejich relevance telematicky neutralizována. Takové kontrasty mezi verzemi skutečnosti jsou dnes pro nás každodenní zkušenosti. Nebo řečeno jinak: v důsledku mediálně indukovaných změn skutečnosti se, jak jsem nastínil v I. části s ohledem na vývoj filosofie, standardní zkušenosti našich současníků stává: že skutečnost vůbec neexistuje, že mnohem častěji existuje již jen tak či onak, že skutečnost je konstrukcí okamžiku.

b) Stírání hranic mezi realitou a simulací?

K oslabení závazného charakteru skutečnosti přispívají také nové formy postupu při televizní konzumaci a užívání mikroelektronických projekčních a výrobních technik. Televizní skutečnost zjevně není zavazující a neuniknutelná, nýbrž volitelná, zaměnitelná, pohotová, vyhnutelná. Když se někomu něco nelíbí, tak si prostě televizi přepne. Zmítáním se a přepínáním mezi kanály si pokročilý televizní konzument nacvičuje derealizaci skutečného, která platí i jinak.³¹⁾ A ten, kdo často pracuje s CAD, pro toho je rozsáhlá modelovatelnost a virtualita skutečnosti každodenním zážitkem.

Ale kam až sahá provázání reality a virtuality? Někteří teoretici se domnívají, že vůbec ne daleko. Realita a simulace zůstávají mnohem více jasně rozlišitelné. Například nikdo ještě nezaměnil manželský krach z běžícího seriálu s nepohodou u vlastního stolu při snídani.³²⁾ To je sice možné, ale jako diagnóza je to málo. Protože určitě se nám nadále bude dařit krátkodobé rozlišování mezi simulací a realitou, ale rozhodující jsou dlouhodobější efekty ze zacházení s médii. A v tomto směru výzkumy ukazují, že způsoby chování, které jsou navyklé z elektronického světa řízení, přibývající měrou impregnují každodenní počínání.³³⁾ Virtualizace skutečnosti je dlouhodobým efektem světa médií.

Dovolte mi, abych to vysvětlil na následujícím příkladu: V USA se pod názvem „Video-Baby“ distribuuje osmiminutová páska s interaktivními složkami. Výrobní certifikát a zdravotní atest jsou přiloženy v balení. Uživatel má před sebou na obrazovce dítě svých přání a může se s ním nerušeně těšit. Reaguje na věty jako „Jez kaši“, „Usměj se na maminku“. A člověk si může myslet: Poslušnost tohoto dítěte je perfektní. Na konci oněch osmi minut se dokonce ještě nechá uspat ukolébavkou.³⁴⁾ Na obalu je napsáno:

31) Srov. k derealizaci v násl. svazku také stař *Ästhetik außerhalb der Ästhetik – Für eine neue Form der Disziplin*.

32) Srov. Hans Magnus Enzensberger, *Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind*. In: T ý ž, *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreuungen*. Frankfurt a. M. 1988, s. 91.

33) Srov. Joshua Meyrowitz, *Die Fernsehgesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter*. Weinheim 1987.

34) Cit. Hans Ulrich Reck, *Imitieren? Klar, immer. Aber wie?* „Basler Magazin“ 25. 11. 1989, č. 47, s. 2; srov. s mou analýzou: Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 1990, s. 22.

„Úplná, bohatá zkušenost rodičovství bez zmatků a obtíží skutečných věcí! Milujete děti, ale nemáte čas se o ně starat? Pak je tu pro Vás Video-Baby!“

Samozřejmě, že uživateli je rozdíl mezi simulací a realitou známý. Ale zásadním momentem je: Tento rozdíl znamená stále méně. Simulace bývá beze všeho uchopena jako náhrada reality, dokonce je oceňována jako dokonalejší verze skutečného – právě proto, že nabízí „úplnou (...) zkušenost rodičovství bez (...) obtíží skutečných věcí“. Ze simulačního zážitku je dokonce stále více činěn jakýsi vzor reálného chování: miminka jsou stále více vnímána jako video-miminka a jejich odchýlení se od elektronického ideálního obrazu neplatí za známku lidskosti, ale jako obtížné nedokonalosti. Originály jsou za mediálních podmínek – zde, jakož i jinde, např. v umění – tendenčně zklamáním. Skutečné je stále více poměřováno mediálními ideálními představami.³⁵⁾

Takový vývoj můžeme považovat za ohavný – vysoce problematický je určitě. Ale ne tím, že se popírá splývání reality a simulace, ale tím, že si tento status quo uvědomíme a naučíme se uvnitř jeho pozice na něj brát ohled, a tak dospějeme k jiným, možná humánnějším volbám. K tomu se ještě vrátím. – Dříve však poslední odkaz na dnešní fúzi virtuality a reality.

c) Cyberspace

V současnosti se ohnisko prolínání virtuality a reality nachází v technologii cyberspace. Jistě se jedná jak o módní téma, tak o krystalizační bod rétorického přehánění a roztočený hit pro programátorské strategie. Zároveň má tato technologie a její rezonance také své tvrdé jádro, které je hodno zamyšlení. O tom chci hovořit.

Cyberspace zavádí v elektronických světech moment, který je vskutku zcela nový: V cyberspace nestojíte před obrazem v určité vzdálenosti, ale vstupujete do něj a můžete se za pomoci eyephonů a dataglovů pohybovat ve virtuálním světě obrazu tak jako ve skutečném. Z bytí-před-svět-em-obrazů – tohoto velmi konvenčního rysu elektronických, v jiných ohledech tak avansovaných, světů – se stává bytí-ve-světě-obrazů. Přítomnost před a naproti obrazu se proměňuje v přítomnost v obraze – v telepřítomnost, jak se říká. Méně zajímavá je přitom perfekcionalizovatelnost těchto cybersvětů, které jsou značně omezené ve skutečnosti (totiž i zde lze realizovat jen programem předem stanovené a ne libovolně se odchylující způsoby jednání³⁶⁾), ale důležitý je efekt vědomí, který takové cyber-experimenty vyvolávají. Tím, že do virtuálního světa vstupujeme jako do světa reálného, učiníme konkrétní zkušenost, že virtuální může být také reálné, a z toho možná vzniká domněnka, že by možná všechno reálné mohlo být v jiném pohledu také virtuální. Leibnizův nebo Borgesův náhled na svět, podle nichž to, co pro jeden stav vědomí platí jako reálné, by mohlo pro jiný stav vědomí být ve skutečnosti výtvořem

35) Restaurování Michelangelových fresek v Sixtinské kapli bylo příznačným způsobem sponzorováno televizní společností (Nippon Television Network Corporation) – fresky byly také dokonale telegenně obnoveny.

36) Srov. k tomu výklady, bohaté na vysvětlení: Florian R ö t z e r, *Ästhetische Herausforderungen von Cyberspace*. In: *Raum und Verfahren* (viz pozn. č. 18), s. 29 – 42; dále: T ý ž, *Virtuelle und reale Welten*. In: F. R ö t z e r – P. W e i b e l (Ed.), *Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk*. München 1993, s. 81 – 113.

snů,³⁷⁾ se stává generelní domněnkou o skutečnosti. Hranice mezi realitou a virtualitou se stávají definitivně nejistými a propustnými.

d) Osvícenecké účinky mediální zkušenosti

To, že elektronická média popsáním způsobem vedou k virtualizaci našeho povědomí o realitě, bylo často zjištěno a často si na to člověk stěžoval. Považuji tuto diagnózu za správnou, její negativní hodnocení ale za chybné. Podle mého názoru spočívá v mediálně indukovaných změnách našeho obvyklého chápání skutečnosti právě osvícenecký efekt mediálních a umělých světů. S ohledem na nová média si, více než kdy dříve, zřetelněji uvědomujeme zásadně konstruktivistický charakter skutečnosti, interpretativnost všech našich pojetí skutečnosti.³⁸⁾

V důsledku toho přechází i dnešní náhled na skutečnost každodenně od realismu ke konstruktivismu, od předem daného k udělanému, od jednotného čísla k množnému a od reality k virtualitě. Díky zacházení s mediálními skutečnostmi chápeme, že skutečnost již vždycky byla konstrukcí – že jsme si to jen dříve nechtěli připustit.³⁹⁾

2. Revalidizace

To vše by mohlo znít jako apologie elektronických světů a jejich umělých rájů – ale konečně se chci dostat k něčemu jinému, chci uvést námitky.

a) Zkušenosti kontrastu

Jsou-li všechny skutečnosti konstrukcemi – individuální, společenské, mediální konstrukce – pak volba mezi nimi není volbou mezi Bytím a Zdáním nebo mezi skutečným

37) „...Nic nebrání tomu, aby se určité urovnané sny nabídlý našemu duchu, a které budeme považovat za pravdivé a z praktického hlediska také pro svou obecnou shodu pravdivé jsou.

I kdybychom celý život samotný chtěli nazývat jen snem a viditelný svět jen klamným obrazem, pak bych za sebe přece jen tvrdil, že tomuto snu či tomuto klamnému obrazu je vlastní dostatečná realita, pokud nás za správného využití našeho rozumu nikdy neklamal.“ Gotfried Wilhelm Leibnitz, *Über die Methode, reale Phänomene von imaginären zu unterscheiden*. In: T ý ž, *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*. Hamburg 1966, s. 126. Borgesova povídka Kruhové ruiny, ve které si jeden muž tak precizně vysnil mladíka na jiném místě, že se stal skutečným – a existují zprávy potvrzující úspěch –, končí zkouškou ohněm, která tvůrce snu přivádí k překvapujícímu poznání, že i on za svůj sen vděčí snění někoho jiného: „Ulehčeně, zahanbeně, zděšeně poznal, že i on byl jen obrazem snu, že se zdál někomu jinému.“ Jorge Luis B o r g e s, *Die kreisförmigen Ruinen*. In: T ý ž, *Sämtliche Erzählungen*. München 1970, s. 177.

38) Příznačným způsobem byl v posledních desetiletích – podle jmenovaných filosofických příprav – vypracován charakter skutečnosti právě směrem, který se nazývá „konstruktivismus“ a který byl od počátku v intenzivním kontaktu s kybernetikou.

39) Znovu tedy narážíme na kongruenci mezi způsoby zkušeností, které zprostředkovávají nová elektronická média, a ústředními filosofickými teorémy současnosti. Výše jsem toto objasnil s ohledem na anti-hierarchickou ontologii médií, jakož i na medialitu myšlení; nyní se to znovu projevilo v souvislosti s náhledem na konstruktivistický charakter skutečnosti. Mediální zkušenosti náleží objasňující účinek na filosofii a i mimo ní.

a nepravým, nýbrž volbou mezi potenciálně rovnoprávnými verzemi podle rozdílných preferencí. A pak jsme za naši volbu v první řadě odpovědní. A zadruhé se může stát, že jedna verze skutečnosti povede k novému hodnocení verze jiné. V kontrastu může učinit její přednosti citelnými a tudíž z oné jiné verze učinit desideratum.

To platí právě ve vztahu elektronických a ne-elektronických světů. Elektronické světy revalidují formy zkušenosti ne-elektronických světů – které ovšem, v souladu se zákonem kontrastu, také změnily.

Jestliže platí teze Marshalla McLuhana, že médium je poselství (a nepochybuji, že tomu tak je), pak musí elektronickým médiím ze systematických důvodů také chybět specifické formy zkušenosti jiných médií. Elektronická média sice mohou obsáhnout **všechny předměty**, ale – tak jako každé jiné médium – **jen způsobem sobě vlastním.**⁴⁰⁾ Zpřístupněním stejných předmětů jednou v jednom, podruhé v jiném médiu, dochází k možnosti specifické a ohraničenosti příslušného média zažít. Řečeno jinak: I elektronická média jsou specifická. Nabízí jistě obdivuhodné možnosti. A zajímavými se dnes stávají nejen mediální možnosti, ale v kontrastu s nimi vzbuzují zájem i mnohé z kvalit, které jim chybí a které jsou výlučně vyhrazeny jiným formám skutečnosti. – Na tento problém se v diskusích posledních let bral dost málo ohled.

b) Protivolby

Ve vztahu k elektronickým superrychlostem se dnes učíme nově oceňovat setrvačnost, vzhledem k univerzální pohyblivosti a proměnlivosti si ceníme odolnosti a neproměnnosti, oproti volné hře setrvávání, oproti vznášení se masivnosti, oproti obměnitelnosti stálosti a spolehlivosti. Okamžitost stlačení klávesy na základě kontrastu zhodnocuje pomalý vývoj podle vlastních zákonů, libovolná opakovatelnost vzbuzuje touhu po jedinečnosti. Elektronická všudypřítomnost a celý vesmír virtuálních možností vedou k touze po jiné přítomnosti, po neopakovatelné přítomnosti *hic et nunc*, po singulární události. Oproti dovršené transparentnosti získává nový význam neprůhlednost, proti elektronickému světu světla pak neobjasnitelnost, oproti intelektualitě procesorů zase suverénní ignorování hmoty.

Jmenované protiklady se pojmově dají shrnout hesly jako „hmota“, „tělo“, „individualita“, „jedinečnost“. To, co si žádá vlastního prostoru a času, to, co není vyměnitelné, ale neopakovatelné, pro nás znovu nabývá na důležitosti. Jak poukázal Botho Strauß, uprostřed převrácené komunikace je za „bezprostřednost, zahájení, přerušený kontakt, za temnou fázi, za pauzu, cizost“ zodpovědný básník.⁴¹⁾ Podobně v Bertolucciově *Posledním tangu v Paříži* vytvořila situace bezejmennosti – v protikladu k řádícímu tlachání o vztazích – místo jedinečné lásky.

Máme dobré důvody pro, abychom obhajovali ticho oproti omračování; abychom vlastní, pro jiné nedostupnou, imaginaci oceňovali více než sociálně společné elektronické

40) Média mohou být, řečeno jinak, sice univerzální, ale nikoliv totální. Mohou obsahovat vše, ale nikoliv všemi způsoby.

41) Botho Strauß, *Die Erde-ein Kopf*. In: *Büchner-Preis-Reden 1984 – 1994*. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Stuttgart 1994, s. 130.

imaginárno; rovněž abychom si znovu vážili našich stárnoucích a zranitelných těl oproti perfektnosti a bezvěkovosti syntetických těl.

c) Telematický versus tělesný svět

Telematický a tělesný svět tvoří kontrast. Jejich disparita je nevyrušitelná. Jestliže dnes telematicky mizí vzdálenosti, pak to ještě neznamená, že se smrští i naše těla. Jestliže jsou procesory stále rychlejší, pak to neplatí i o našich senzorech a našich motorických a psychických schopnostech. Jestliže pracovní kapacita počítačů giganticky narůstá, pak se to nedá říci o čase našeho života, o našem reakčním čase, o čase našeho chápání.

Tělo je konzervativní prvek a zůstává podmínkou všech našich výkonů. Z filosofického hlediska je význam tělesna jako protiváhy proti elektronickým imaterializačním zákonům v posledních letech vykládán vícenásobně. Lyotard nastolil otázku, zda by se bez těla dalo myslet – a odpověděl negativně.⁴²⁾ Dreyfus z fenomenologické perspektivy poukázal na to, že neexistuje porozumění bez zpětné vazby na tělesno a na každodenní zkušenost.⁴³⁾ Podobně obhajovali Virilio a Baudrillard, vycházejí z antropologických premisí, naše fyzická těla proti jejich metafyzickému, technologickému přestrojení.⁴⁴⁾

Tělesnost, individualita, materialita nejsou ale pouhé podmínky nebo hranice našeho myšlení a naší zkušenosti se skutečností, nelze je uplatňovat jen defenzivně – a také ne jednoduše ofenzivně. To vše jsou ještě formy funkcionalizace. Tudíž by bylo potřeba tyto momenty uznat a uplatnit v jejich osobitosti.

Samozřejmě, že naše těla jsou otevřená změnám a rozvíjení se. Proto existovala klasická sportovní formulace *citius, altius, fortius*. Dnes naše těla rozvíjíme ve spojení s technickým uspořádáním a elektronickými médii. A těla to neodmítají. Ona výše líčená fascinace elektronických médií není jen fascinací ducha nebo imaginace, ale také našich roztoužených a neuspokojených těl.

Existuje ale také mediální nedotknutelnost, suverenita a umíněnost těl. Ty nyní znovu objevujeme jako protiklad k medializaci světa. Pomysleme třeba na Nadolnyho „Objevení pomalosti“⁴⁵⁾, nebo na Handkeho chválu únavy.⁴⁶⁾ Uprostřed turbulencí elektronicky se stupňujícího světa je pro nás znovu důležitá jedinečnost neopakovatelné hodiny nebo

42) Srov. Jean-François Lyotard, *Ob man ohne Körper denken kann*. In: T ý ž, *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit* (přel. Christine Pries). Wien 1989, s. 23 – 49.

43) Srov. Hubert L. Dreyfus, *Die Grenzen künstlicher Inteligenz. Was Computer nicht können*. Frankfurt a. M. 1985.

44) Srov. Paul Virilio, *Verhaltensdesign: Vom Übermenschen zum überreizten Menschen*. In: *Das Verschwinden der Dinge* (viz pozn. č. 29), s. 73 – 95; dále: Jean Baudrillard, *Überleben und Unsterblichkeit*. „Paragrana“ 3, 1994, č. 1, s. 95 – 111. S podobným cílem ocenil Dietmar Kamper tělo jako orgán kritiky pokročilého procesu civilizace. Srov. Dietmar K a m p a r, *Zur Geschichte der Einbildungskraft*. München 1981, s. 39 – 46). – Sen některých současníků, kteří se považují za obzvláště avansované (zejména v oblasti designu), o světě pokud možno bez hardwaru, bez předmětů, je už v principu pochybený. Obrácená vize neutronové bomby – zatímco by tato měla zničit všechny lidské životy, zde by se měly eliminovat všechny předměty – patří do zbloudilého arzenálu futuristických imaginací.

45) Sten N a d o l n y, *Die Entdeckung der Langsamkeit*. München 1983.

46) Peter H a n d k e, *Versuch über die Müdigkeit*. Frankfurt a. M. 1989.

setkání – nebo setrvačnost a štěstí spočívající ruky nebo páru očí. Vzpomeňme na soběstačnou dokonalost a autonomii jednoduchých úkonů – procházky, jídla, pohledu na krajinu, nebo samoty, samoty oproštěné od médií, daleko od všech komunikačních ماشینerií.

Jistě: Znovuobjevení a nové hodnocení takových úkonů probíhá na pozadí mediálně určeného světa a jeho turbulencí. Nelze je od toho oddělit. Na horizontu jmenovaných zkušeností vře svět mediální. Ale jmenované zkušenosti přece jen zadržují mediální svět a jsou jím ve své niternosti a intenzitě nedotčeny. Jejich významnost může být zkušenostmi světa médií zabarvena – ale na jejich podstatě se to nepocítí. Podobně možná, jako existuje štěstí jen na půdě pomíjivosti – jako je však právě proto pomíjivost nikoliv esencí, ale přece jen osudem štěstí.

d) Komplementárnost

Abych nebyl špatně pochopen: Samozřejmě nechápu revalidizaci tělesného a individuálního jako jednoduchý antiprogram proti umělým rajským zahradám elektronických světů, ale jako program, který je k nim komplementární. Tyto protimomenty ani nepopírají fascinaci elektronických světů, ani se nejedná o prostý návrat ke smyslové zkušenosti, jaká mohla být v předelectronickém světě. Revalidizace jsou mnohem spíše zabarveny zkušeností elektronických médií. A očividně mezi nimi existují spojitosti. Někdy je přirozená zkušenost právě tím, za čím jdou i milovníci virtuality. Mým oblíbeným příkladem jsou elektroničtí fanatici ze Silicon Valley, kteří jedou večer na pobřeží, aby mohli pozorovat nedostižné západy slunce, než se navrátí ke svým domácím počítačům a ponoří se do umělých rájů Internetu.

Budeme-li se pohybovat po vícero kolejích, stane se náš život přítomnějším a napínavějším. Všeobecně si myslím, že lidé se dnes stávají něčím, co tradiční metafyzika nikdy nedocenila a vždy odmítala: kočovníky. Samozřejmě tím nemám na mysli ani tak geografické jako spíše mentální, psychické, tzv. každodenní kočovnictví. Jakoby samozřejmě se začínáme pohybovat mezi rozličnými formami skutečnosti. Jako člověk dneška, se tedy domnívám, že by se mělo žít v obou popsanych typech skutečnosti. Člověk by se měl v elektronických světech umět pohybovat s chutí – ale ne jenom v nich, ale i v jiných světech.

Ostatně nadále trvá příležitost tuto dvojkolejnost zvlášť zdůraznit, protože tendence směřuje stále v duchu doby k – a to dnes znamená: k elektronické – avansovanosti. Tato tendence vítězí například tam, kde je vlastní právo naší tělesnosti a jejích potřeb sice uznáváno, ale pak se mu vyhová jen přístrojovými a mediálními protézami: od fitnesscenter přes bungee-jumping až k elektronickému sexu. Měli bychom tomuto technologickému tlaku odolat; neměli bychom potřebě jmenovaných protihodnot, pokud v nás vzklíčí, nedůvěřovat, ale věnovat jí pozornost a uposlechnout v jejích formách.

e) Dvojitý charakter moderny

Vyplyne toto vše nakonec v odmítnutí moderny, jestliže právě ona udělala z technologického vývoje řídicí linii? Ano a ne. Moderna měla dva původy – dva velmi rozdílné

původy. Stephen Toulmin to roku 1990 objasnil ve své knize *Cosmopolis*.⁴⁷⁾ Jedním tu byla, v 17. století, novodobá věda Descarta, která směřovala k čistému duchovnu a průhlednosti. Pak tu ale také byl, od 16. století, humanismus Erasma nebo Montaignea, který se vyznačoval „věnováním se lidskému životu v jeho konkrétních jednotlivostech“. Toulmin sleduje oba proudy až do současnosti. Mé vývody konvergují s jeho pohledem. V umělých elektronických světech kulminuje nebo exploduje karteziánská vědecká tradice. V komplementárním novém hodnocení Konečného, Tělesného, Individuálního se naproti tomu navrací základní motivy humanismu. Kartezianismus si činil nárok na překonání humanismu. Jeho konečný tvar nás ale vede k novému příklonu humanistických motivů. I Toulmin se domnívá, že by dnes bylo načase se „znovu (muset) rozpomenout na moudrost humanistů 16. století“⁴⁸⁾ – samozřejmě aniž bychom vydali všanc vymoženosti karteziánské tradice.⁴⁹⁾ – Přesně takové je moje pojetí. Neměli bychom dvojitou podobu moderny krátit ani mediálně-euforicky, ani tělesně-fanaticky, na jeden pól. Měli bychom si uchovat naši schopnost vidění dvou očí – nebo ji znovu získat.

Přeložila Yveta Blovká

Přeloženo z německého originálu: Wolfgang Welsch, *Künstliche Paradiese?*

Betrachtungen zur Welt der elektronischen Medien – und zu anderen Welten.

In: Wolfgang Welsch, *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart 1996, s. 289 – 323.

47) Stephen Toulmin, *Kosmopolis. Die unerkannten Aufgaben der Moderne* (přel. Hermann Vetter). Frankfurt a. M. 1991, s. 13; srov. ke dvojímu původu také tamtéž, s. 49, 78 – 80.

48) Tamtéž, s. 13.

49) Srov. tamtéž, s. 280.

*Edice a materiály***Skutečnost zlomku**

„Konec světa, vnějšího světa,
je očekáván každým okamžikem.“

André Breton: Introduction au
discours sur le peu de réalité

I

Dílo Vratislava Effenbergera (1923 – 1986) zůstává podnes málo známé. Četné články a studie jsou sice v posledních osmi letech opět veřejně publikovány, ale bude třeba připravit souborné vydání Effenbergerových spisů, aby vyplynuly širše, rozsah a zejména mimořádný význam autorova díla – a to nejen pro surrealismus. Teprve pak snad pochopíme specifickou vývojovou cestu jeho názorového systému.

Dosavadní poznání Effenbergerovy tvorby, jejích vnitřních spojů, jasně ukazuje, že z ní jako celku lze jen obtížně vyjmout jeden tematický či žánrový okruh. Effenberger se necítil být – a nebyl – „specialistou“ na ten či onen druh umění, nechtěl být teoretikem divadla či filmu, historikem umění, ba ani básníkem, dramatikem či výtvarníkem. Všechny Effenbergerovy aktivity spoluutvářejí velmi rozmanité pole tvorby, jež mu byla tím nejjobecnějším „programem“, vyznačovala jeho přístup k životu a snad mu s životem i do jisté míry splývala.

Přítomná edice jednoho z prvních Effenbergerových filmových scénářů proto nechce více než upozornit prostřednictvím tohoto zlomku na autorův dlouhodobý a mnohohrstevný vztah k filmu. Připomeňme alespoň výčtem, jaké podoby na sebe bral Effenbergerův filmový zájem. Vratislav Effenberger zahrnul filmové médium do svého intelektuálního a tvůrčího světa na samém počátku třetího decenia svého života. Brzy po válce, ještě jako posluchač dějin umění a estetiky na Filozofické fakultě University Karlovy, začal Effenberger pracovat v tehdejší Československém filmovém ústavu. Intenzivně promýšlel základní otázky filmové estetiky a výsledkem se stala rozsáhlá, byť poněkud fragmentární studie nazvaná původně *K estetice filmu*.¹⁾ Pojetí filmové kultury, které tu Effenberger rozpracoval, je znamením celostního kritického myšlení, jaké se v domácí filmové teorii či kritice takřka nevyskytuje.

Filmové teoretizování pak Effenberger na dlouho opustil a vrátil se k němu až v závěru šedesátých let, kdy pracoval – opět v Československém filmovém ústavu – na projektu *Obraz člověka*

1) Autor ji při pořádání strojopisného souboru svých filmových prací přejmenoval na *Poznámky o filmu*. Podle toho pak nazval i celý konvolut, uložený v literární pozůstalosti Vratislava Effenbergera (LPVE). V poválečných letech vyšly v monotematickém čísle brněnského časopisu Blok, které bylo věnováno filmu (1, 1947, č. 9 – 10), dva Effenbergerovy články: *Problémy filmové kultury* (s. 317 – 318) a *Nová avantgarda filmové kultury* (příloha Poučení o kulturní práci, s. 144). Oba tyto texty vycházejí z připomenutého rukopisu, podobně jako jeho *Studie o filmu*, která vyšla v časopise Kvart (5, 1949, č. 1, s. 59 – 64.).

v českém filmu,²⁾ a kromě toho věnoval dvě úvahy filmové tvorbě Karla Vachka. V následujících letech napsal Effenberger několik kritických statí o filmech Jana Švankmajera.

První známý scénář Vratislava Effenbergera, nazvaný *Zapomenutá noc*³⁾ (1944) je poeticky zjištěnou introspektivní vizí, která vychází z prožitku mladého muže u lože těžce nemocné matky. Již zde je patrný autorův smysl pro skladebnou dynamiku filmu, stejně jako jeho záměr oživit poměr mezi obrazovými a zvukovými prvky filmové struktury. Technická preciznost tohoto scénáře svědčí o tom, že byl zamýšlen k realizaci. Podobně je tomu s krátkým scénářem *V ulicích hlavního města*⁴⁾ (1947), v němž Effenberger ve čtyřech „situacích“ (nikoli obrazech, což je pro tvar tohoto scénáře dosti podstatný významový posun) dále rozvinul napětí mezi obrazem a zvukem, dále experimentoval s výrazovou pomocí filmového záběru. Zároveň tu už sledujeme známky drastického humoru všedního dne, který známe z Effenbergerova cyklu *Surovost života a cynismus fantazie* a který je zřetelný už v prvních pseudoscénářích (*Milostné pohromy*, *Neštěstí tlustých žen*; oba 1947).

Effenbergerovi se podařilo natočit pouze jeden film – *Studii o zlomku skutečnosti*. Kopie se s největší pravděpodobností nedochovala, a tak alespoň ty údaje, které bylo možné zjistit, uvádím na závěr této statí.

Effenberger se už koncem války zapojil do surrealistických aktivit: bylo to nutné vyústění jeho juvenilní básnické tvorby i jeho intelektuálního a emocionálního zrání. V roce 1946 se seznámil s básníkem Karlem Hynkem a společně pak psali „divadelní hry“. Jsou to básnické kompozice naplněné (černým) humorem, groteskní interpretací světa a dalšími podvrtnými nástroji tvorby.⁵⁾ Mohli bychom o nich říci, že jsou to ryzí dramatické texty, které respektují zákonitosti tohoto typu textu, naplněné ovšem řemeslnou akribií jak z hlediska stavby dialogu, tak individuální jazykové charakteristiky postav, náznaku prostředí apod. Najdeme tu také scénické poznámky, mnohdy prozrazující skutečné divadelní zaměření (zmínka o otevírající se oponě na začátku jednání apod.), k některým z těchto textů vznikaly dokonce návrhy scény (Josef Istler). Formálně tedy připomínají dramatické texty, jejich podstata však spočívá v záznamu jedinečného stavu inspirace z pomezí snu a skutečnosti, která na sebe tentokrát vzala dramatickou podobu. To se však už ocitáme na počátku padesátých let – a je tedy zřejmé, že připomínané Effenbergerovy (a Hynkovy) hry jsou především jakýmsi „možným“ divadlem, které se odehrává ve fantazii autorů a v řádcích strojopisných textů. V atmosféře společenského úpadku a celkové decimace ducha jsou Effenbergerovy a Hynkovy surrealistické hry, podobně jako další projevy surrealistické tvorby, vzácnou stopou autentické kreativity, v níž se zoufalství doby odráží v zrcadle černého humoru, a paradoxně tak vymezuje prostor nezcizitelné (tvůrčí) svobody.

Otázka, zda je scénář spíše divadelní, nebo filmový, hrála postupem doby v Effenbergerově tvorbě stále menší roli. Nerealizovatelnost „filmového“ projektu však byla přece jen zřejmější, protože napsaný „divadelní“ text bylo nakonec možné realizovat v improvizovaných domácích podmínkách při setkávání přátel, třeba s použitím magnetofonového záznamu.

Film – lépe řečeno duch nebo idea filmu – zůstal konstantou Effenbergerovy tvorby. Cyklus *Surovost života a cynismus fantazie* tvoří texty z rozmezí čtyř desetiletí a všechny mají silné filmové rysy – ostatně bývají označovány jako pseudoscénáře. Effenberger o filmovosti celého

2) Článek nazvaný *Obraz člověka v českém filmu* („Film a doba“ 12, 1968, č. 7, s. 345 – 351) je podle mne svou kritickou inspirovaností jedním z nejpronikavějších příspěvků k hodnocení starší české kinematografie.

3) LPVE

4) LPVE

5) Strojopis *Černé frašky* autorů Vratislava Effenbergera a Karla Hynka je uložen v knihovně Divadelního ústavu, sign. P 13648.



Vratislav Effenberger u rodinného hrobu v Nymburce (pol. 70. let)

cyklu říká: „Sny, přesněji: snová práce tvoří základ mého souboru Surovost života a cynismus fantazie, přičemž vyjadřovací způsob se přibližuje filmovému zpracování. Některé sny jako by se tomuto vyjadřování přizpůsobovaly.“⁶⁾ Také je to ale způsob, jímž Effenberger reagoval na tupost doby: svůj hluboký vztek nechával vyznít po způsobu frašky. O jejich humoru pak můžeme říci, co napsal na počátku padesátých let Mikuláš Medek o černém humoru obecně, totiž že je to „reakce na smrtící pitomost a na mírumilovnou debilitu optimismu.“⁷⁾

V druhé půli šedesátých let, jejichž liberálnost byla přece jen poněkud úzká na to, aby se mohly točit filmy podle Effenbergerových předloh, vznikl jeho scénář *Tunel k Toyen* (1966), který autor do cyklu Surovost života a cynismus fantazie nezařadil. Dochovaný průklep strojopisu je označen jako „3. verze“ – je velmi pravděpodobné, že autor uvažoval, že by se tento film inspirovaný Toyeninými cykly *Přízraky pouště*, *Střelnice* a *Schovej se, válko*, mohl realizovat.⁸⁾ Poněkud méně reálná byla představa o uskutečnitelnosti dalšího projektu, totiž filmu podle Nezvalovy knížky *Anička skřítek a Slaměný Hubert*, na němž Effenberger pracoval s Janem Švankmajerem a Jaromilem Jirešem na počátku sedmdesátých let.⁹⁾ V následujících letech, která Effenbergerovi zbývala, vzniklo několik dalších pseudoscénářů, zařazených do „surového“ cyklu, který pak vyšel

6) *Z ankety o snu*. „Analogon“ 1996, č. 16, s. 24.

7) Mikuláš Medek, *Texty*. Torst, Praha 1995, s. 111 – záznam z 8. 5. 1953.

8) LPVE

9) Strojopisná verze uložená v LPVE je datovaná 12. 6. 1972. Připomeňme, že v roce 1973 natočil Jan Švankmajer film *Žvahlav aneb Šatičky slaměného Huberta*, který vychází z téže inspirační oblasti.

ve zkrácené verzi ještě za autorova života (roku 1984) v nakladatelství 68 Publishers v Torontu a jako celek roku 1991 v pražském nakladatelství Orbis.

II

Scénář s názvem *Studie o zlomku skutečnosti* je uložen v literární pozůstalosti Vratislava Effenbergera v již připomínaném strojopisném svazku s názvem *Poznámky o filmu*.⁹⁾ Úvodem k edici tohoto scénáře bude třeba popsat charakteristické rysy úvodní teoretické studie, která vznikala v téže době jako scénář.

V krátké předmluvě, již uvedl celý filmový svazek, se Effenberger doznal, že byl v prvních poválečných letech hnán „revolučním romantismem vstríc poválečným přeludům bezmezných možností proti úskalí praktického života“. Také *Poznámky o filmu* jsou protkány (revolučním) nadšením pro film jako „velmoc imaginace“ a dalšími projevy utopické víry, která se možná míjí s metodologií „seriózní“ vědy o filmu, ale která byla autorovi vlastní. Součástí této utopie, kterou by dnešní čtenář snadno mohl nazvat naivitou, je autorova **láska k filmu**, tedy cosi, co se dnes může jevit jako modernistická veteš. Jenže právě tato láska, toto bezhraničné osobní zaujetí, je počátkem Effenbergerovy myšlenkové originality. V centru jeho pozornosti stojí filmový **experiment**, tedy nikoliv avantgardní film: „Adjektivum avantgardní je už vyjádřením hodnoty díla, kdežto experimentální film předpokládá teprve apriorní zaměření, které může stejně dobře selhat jako přispět k rozšíření a prohloubení vytvářecích možností.“

Jako jedno z ústředních témat Effenbergerova zkoumání možností filmu se jeví otázka filmového specifika, přičemž z celého textu vystupuje příznačná nevůle k estetické normě, již si film vytváří.

To je nejlépe patrné na autorových úvahách o vztahu obrazu a zvuku a s nimi spojené nesmiřitelnosti vůči soudobé normě zvukového filmu.¹⁰⁾ S jistou dávkou nostalgie píše o internacionální srozumitelnosti němého filmu, ale hlavně má na mysli samostatnou výrazovou potenci vizuálních prostředků filmu, když píše: „Filmové výrazové prostředky zdají se mít zvláštní schopnost zastihnout sdělení ve stadiu bezprostředně předcházejícím formulaci vět, tedy v okamžiku, kdy myšlenka nebo představa se teprve ustaluje a dotváří. Jen film je pravděpodobně schopen zaznamenat tento ustalovací a dotvářecí proces, a to tak, aby byl obecně sdělitelný, aby se mohl rozvinout v zvláštní sdělovací systém, v přenášení myšlenek ve stavu zrodu.“ Tuto myšlenku pak útržkovitě rozvíjí v celém textu *Poznámek* a v jednom ze závěrečných odstavců vyvozuje pro vztah obrazu a zvuku novou koncepci, „která se vzdaluje výlučně racionální a popisné funkci (...), aby byla schopna bezprostředního zásahu do procesu pozorovatelova vnímání a vědomí, aby její nová funkce ve filmu odpovídala psychickému dění, aniž by slevovala z autenticity záznamu.“

V Effenbergerových *Poznámkách* se stále vyjevuje hledání budoucí podoby filmu, v němž se částečně ozývají avantgardní vize dvacátých let: „Směřuje-li umění za svým posledním stadiem k poesii, není vyloučené, že posledním stadiem filmu bude filmová báseň. Skutečnost lidského života, soustředěná filmovou zkratkou do systému sugestivních výbojů, stává se dramatem aktualit, nejbohatším světovým dramatem, mezinárodním a lidským. Člověk na plátně, analyzován a syntetizován, je uprostřed svého údělu, jehož problematiku prožívá celou svou bytostí. Nemůže lhát a může být viděn všemi.“

*) Do originálu strojopisu Vratislav Effenberger vlepil své zvětšeniny fotografií z filmu *Studie o zlomku skutečnosti*. Na následujících stranách reprodukuje dvě trojice snímků, jak je sestavil autor, a jeden samostatný záběr z filmu, který zachycuje Josefa Istlera v roli „C“. Další snímek jsme vložili – podobně jako autor – do jeho úvodního textu ke scénáři.

10) Effenberger jasně odlišuje „zvukový“ a „mluvený“ film.

ILUMINACE

Michal Bregant: Skutečnost zlomku



V *Poznámkách* najdeme i smělé vize vnějšího působení filmu – vize, které se sice nenaplnily, ale zato do jisté míry předpověděly mohutný vliv technických médií a snad i nedávnou technologickou explozi nových médií. „Film nemůže trvale zůstat uzavřen ve formě kina. Už v přítomné době jeví známky přerůstání přes tento úzký rámec. Začíná se uplatňovat ve výkladních skříních, na fasádách domů, na vodní hladině. Teprve v onom vývojovém stadiu, kdy definitivně opustí kino jako své dětské stadium, stane se skutečným komentářem, kritikou a vědomím své doby.“

V *Poznámkách* nastínil Effenberger i tuto představu: „V následujícím a nastávajícím stupni filmového vývoje bude v kterémkoliv okamžiku a na kterémkoliv místě v činnosti dostatečný počet kamer, shromažďující materiál tak obsáhlý a mnohotvárný, že z něho bude možné vytvářet filmy, jejichž autenticita bude nepochybná a jejich svrchaná dramatická sdělení bude s to cele zaujmout intelekt a imaginaci současného a budoucího publika.“

Effenbergerova koncepce filmu vychází z básnické podstaty skutečnosti. Odmítá „epický charakter“ filmu, který je podle něj příčinou toho, že film „je jen civilizovanou, patosu zbavenou jevištní koncepcí.“ Ve svém odporu vůči ztuhlým normám dosavadního vývoje a ve víře v možnosti filmu jako nástroje autentické tvorby Effenberger odmítá například i výsadní postavení filmového herce: „Funkci herce je s to do značné míry převzít hledisko kamery, soustava záběrů, rytmus, zvuk, krátce, je zde celá řada činitelů, samostatně nesoucích dramatické sdělení, přičemž herecký projev je jen jedním z nich.“

Effenbergerovu představu o filmu charakterizuje tendence k „přesunu dramatické akce z člověka před kamerami na člověka za kamerami“ a v důsledku pak oživení komplexní psychické aktivity filmového diváka. Odtud Effenberger odvíjí dál svou vizi, v níž film „po svém počátečním tápání němé a mluvené éry, které možná bylo jen jeho předhistorií, stane se skutečným dokumentem doby, nikoliv jejím přepisem, nýbrž jejím **záznamem a vyjádřením**“ (zvýr. M. B.).

Film v této představě vychází z poněkud odlišného pojetí reality, než jak bychom mohli tušit ze sousloví jako „objektivní realita“, „objektivní poznání“ apod. Effenberger totiž v *Poznámkách* píše především o realitě emocí, snění, vnímání, prožitků, tedy o naší vnitřní psychické realitě, která nabývá iracionální povahy. Jedním slovem: o realitě **touhy**.¹¹⁾

Právě takto chápáná realita je dalším významným leitmotivem Effenbergerových *Poznámek* a zároveň klíčem k pochopení scénáře *Studie*: filmový divák se stává svědkem, ba přímým účastníkem pohybu této reality, jak byla kamerou **zaznamenána** a skladebně **interpretována**, aby se stala metodou a nástrojem poznání.

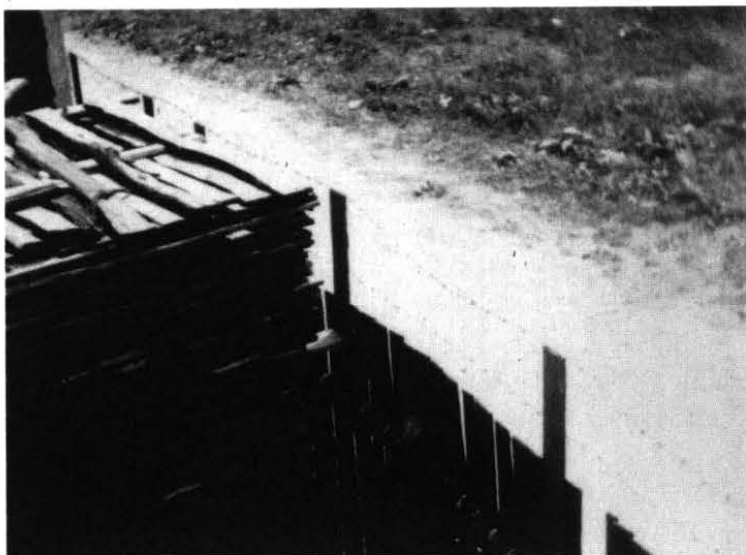
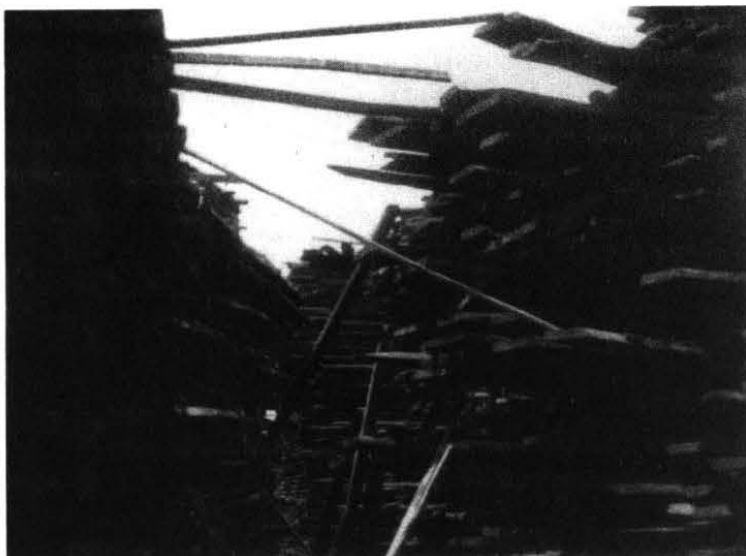
Název scénáře je přímo inspirován krátkým spisem André Bretona *Introduction au discours sur le peu de réalité*, který Effenberger znal patrně pouze z původního francouzského vydání. Název scénáře je tedy *de facto* překladem názvu Bretonova textu, nicméně vnitřní inspirace je spíše nepřímá. Bretonův spis připomíná báseň v próze a zároveň v něm cítíme vnitřní patos poetického programu. Effenbergera patrně oslovilo Bretonovo pobývání na hraně okamžiku a v nekonečných prostorech citu a fantazie. Právě toto spojuje Effenbergerův scénář s Bretonovým textem, právě toto je **skutečnost**, jejíž zlomek Effenberger svým scénářem – a filmem – zkoumá.

Effenbergerovy *Poznámky* jsou náčrtem teoretické koncepce filmu, který se pokusil ve *Studii o zlomku skutečnosti* realizovat, tedy filmem „interpretovat skutečnost na základě analogického skutečného vnímání“. V *Poznámkách* se k tomu objevuje otázka, „zda by bylo možné, aby plátno kina za určitých okolností přestalo být jevištěm hry a stalo se jevištěm psychického dění.“ K tomuto účelu Effenberger odlišuje „manifestační“ a „latentní“ obraz, přičemž první chápe jako fotograficky (objektivně) zaznamenaný obraz, kdežto ze skrytého obrazu, jemuž Effenberger

11) Tento model připomíná propojení Freudova principu slasti a principu reality. Srov. Jiří P e c h a r, *Prostor imaginace*. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1992, zejm. kap. Jazyk snů.

ILUMINACE

Michal Bregant: Skutečnost zlomku



přisuzuje daleko větší význam, vystupuje „tvář života“ a „duch doby“. Tento obraz, vznikající „právě tak bezděčně jako vědomě“, se skládá ze zdánlivě nepodstatných fragmentů skutečnosti, které mohou ve filmovém médiu rozvinout hlubokou „emotivní řadu“, mohou tedy být zdrojem i dějištěm oněch podstatných, leč skrytých procesů reality.¹²⁾

Je dost pravděpodobné, že do scénáře *Studie* pronikly některé autobiografické rysy. Milan Nápravník cituje v životopisné stati Effenbergerovu vzpomínku z dětství, která může připomenout vizuální motiv *Studie*: „K zahradě přiléhala ohrada zakončená jednopatrovým skladištěm, v jehož hlubokém a tmavém přízemí pod opuštěnou tesárnou bylo složeno dřevěné lešení, představující tajemný, a úzkost vzbuzující les, jehož cesty se ztrácely do neznáma. Celkové vybavení ohrady bylo takové, že v ní snad nic nechybělo, kromě jediného: jejího vlastního provozu.“¹³⁾

Effenberger jako autor scénáře i filmu si jistě uvědomoval technickou náročnost svého záměru. Dnes sice nemůžeme posoudit, do jaké míry se mu podařilo sblížit teoretická východiska s výslednou podobou filmu, nicméně už sám tento pokus je čin, jaký nemá, myslím, v našich poměrech obdoby.

Jakkoliv nemáme možnost přímé konfrontace, domnívám se, že je jistá příbuznost mezi Effenbergerovou *Studií* a *Bezúčelnou procházkou* Alexandera Hackenschmieda (1930). V době, kdy natáčel *Bezúčelnou procházku*, pracoval Hackenschmied také jako fotograf a filmový kritik. Byl to právě on, kdo u nás začal prosazovat pojem „nezávislý film“ a vytvořil tak důležitý stupeň mezi programní poetistickou avantgardou dvacátých let a pozdější experimentální filmovou tvorbou, jak ji chápal Effenberger.

Bezúčelná procházka sice nebývá řazena mezi surrealistické filmy, ale jak svým básnickým laděním, tak řadou vizuálních motivů k surrealistické tvorbě vlastně patří. Konec konců Hackenschmied byl surrealismem hluboce ovlivněn – a to i později, kdy s Mayou Derenovou společně vytvořili film *Odpolední osidla* (*Meshes of the Afternoon*, 1943).¹⁴⁾

Scénář a dochované záběry ke *Studii o zlomku skutečnosti* svědčí o vnitřních, řekněme stylových podobnostech mezi Effenbergerovým a Hackenschmiedovým filmem. Především je to výrazná skladebná kompozice v podstatě fotografických záběrů, v níž má důležitou emotivní funkci zdánlivě indiferentní detail (obrubník, dlažba ulice apod.) a výrazný rakurs kamery, který rozšiřuje a dynamizuje filmový prostor (konstrukce mostu z podhledu). Emotivní rovina obou filmů je dosti podobná, ale v narativní vrstvě převažuje v Hackenschmiedově filmu dokumentární hledisko. Hackenschmiedův rafinovaně prostý příběh všedního odpoledne by proto ve srovnání se *Studií* patrně působil celistvěji a „psychologičtěji“ než Effenbergerův skladebný experiment. Kromě určité příbuznosti hlavních mužských postav a prostředí, v nichž se s nimi setkáváme, spojuje oba filmy ještě formotvorný postup, který bychom mohli označit jako princip snu, resp. snové práce. Mezi *Bezúčelnou procházkou* a *Studií o zlomku skutečnosti* pak objevíme pozoruhodná spojení, z nichž některá divák/čtenář objeví už při bezděčné záměně jejich názvů.

III

Na závěr předkládám souhrn informací a vzpomínek, které se mi podařilo získat. S jejich pomocí si může i dnešní čtenář alespoň částečně oživit půl století starý scénář a film Vratislava Effenbergera.

12) Připomínají se tu myšlenky Rolanda Barthesa z jeho eseje *Světlá komora* (Archa, Bratislava 1994).

13) Milan Nápravník, *Odkaz prokletého básníka*. In: V. Effenberger, *Lov na černého žraloka*. PmD, Mnichov 1987, s. 139 – 140.

14) K vlivu surrealismu se Alexander Hackenschmied (Hammid) přihlásil v našem ústním rozhovoru 20. října 1996 v New Yorku.



Film *Studie o zlomku skutečnosti* vznikl v letech 1947 a 1948 v produkci Československého filmového ústavu.¹⁵⁾

Technické podmínky natáčení byly velmi primitivní. Jak poznamenává Ludvík Šváb, „v době natáčení byl u nás záznam zvuku u šestnáctimilimetrových filmů nedořešen, a proto vzhledem k možnostem ústavního projektoru Hortson synchronizovat zvuk gramofonových desek, byl zvukový záznam pořízen na decelitové desky v tehdejší poloprofesionálním AR Studiu.“¹⁶⁾

Malíř Josef Istler¹⁷⁾ vzpomíná, že na natáčení se aktivně spolupodíleli Effenberger, on a kameraman Karel Hollegha,¹⁸⁾ montáž že však byla už výhradně dílem Effenbergerovým.

Ze vzpomínání Josefa Istlera dále vyplývá, že interiérové scény vznikaly v bytě Effenbergerova bratra a scény exteriérové se točily v Praze na Maninách. Za povšimnutí stojí významná „role“, kterou autoři přičklí „širokému, dlouhému, modernímu“ mostu, spojujícímu Holešovice s Libní. Josef Istler hrál postavu C („Mladý muž zajímavé tváře, zřejmě v každém ohledu velmi zkušený

15) Effenberger uvádí jako rok realizace 1948, ale tím má patrně na mysli rok dokončení. V archivu Ludvíka Kundery je uložen dopis ze dne 2. září 1947, v němž mu Vratislav Effenberger píše, že film už je „z části hotov. Ale ještě zbývá většina práce. Především zvuková stránka. Máme přes všechny podpory a vzácná pochopení značné technické potíže, jako všechno, co se děje mezi Labem a Vltavou jako mezi dvěma půllitry piva.“

16) Ludvík Šváb, *Vratislav Effenberger a film – scenárista a kritik*, s. 2. Strojopis, 7 s. [1978].

17) Vzpomínky Josefa Istlera zaznamenávám podle našich dvou telefonických rozhovorů na dané téma. (První se uskutečnil 30. ledna 1989, druhý pak 23. 5. 1997.)

18) Stopy Karla Holleghy rovněž mizí v nenávratnu: „Není vyloučeno, že si kopii [Studie o zlomku skutečnosti] ponechal kameraman filmu Karel Hollegha, který na počátku padesátých let emigroval a v cizině údajně zemřel.“ Ludvík Šváb, c. d., s. 3.

a kultivovaný.“), postavu B, tedy „velmi hezkou dívku s dlouhými tmavými vlasy“, hrála úřednice z Ministerstva informací, jejíž jméno si Istler nepamatuje, a postavu A („asi šestnáctiletý chlapec...“) svěřili tvůrci mladému muži, který byl Istlerovým žákem kreslení a později posluchačem Vysoké školy umělecko-průmyslové ve třídě Františka Muziky. Josef Istler si vzpomíná, že jeho příjmení bylo Kafka.

Michal Bregant

Za přátelskou pomoc při práci na této studii děkuji Aleně Nádvorníkové, Josefu Istlerovi, Ludvíku Švábovi, Ludvíku Kunderovi a Václavu Kofroňovi.

*Edice a materiály***STUDIE O ZLOMKU SKUTEČNOSTI**

Vratislav Effenberger

V Poznámkách o filmu¹⁾ pokusil jsem se shrnout některé zásadní otázky týkající se filmové tvorby, její struktury a orientace a naznačit jejich řešení. Avšak teorie, která se neopírá o praktické ověřování faktů na území tak neprobádaném, jakým je oblast filmu, nemůže počítat s tím, že nezůstane uzavřena ve svém výlučně spekulativním postavení. K tomu, aby získala předpoklady na zásah, je nutné pracovat se skutečným materiálem. Literární teorie má svůj materiál na dosah. Materiál filmové experimentální teorie je však do značné míry podmíněn realizačními pokusy. Pozůstává v samotné objektivní skutečnosti a v technických prostředcích jejího záznamu, které můžeme nazývat vyjadřovacími.

Všechny tyto poznámky by především musely vytvořit určitý systém, aby se vůbec staly teorií. Vzhledem k tomu, že svou povahou nezapadají do rámce současné filmové koncepce a její estetiky, je jejich postavení tím izolovanější.

Scenário, uvedené na dalších stránkách, stalo se předlohou pokusného filmu, který měl poněkud roztrdit materiál pro budoucí studie, podnikané z těchto výchozích poznámek.²⁾

Je třeba zdůraznit, že zde nešlo o nějaký nový druh filmu, o nějakou novou koncepci, nebo o naznačení cest, po nichž by film měl nebo mohl dospět k dokonalejším formám. Všechno, co tento film sledoval, byl pokus o přehodnocení některých výrazových prostředků filmu a jejich kombinací. Znamenalo to odpoutat je od jejich dosavadní funkce ve filmovém dramatu a použít je k interpretaci skutečnosti na základě, analogickém skutečnému vnímání, bez ohledu na existující směry a způsoby umělecké tvorby, neboť jejich vlastní vyjadřovací mohutnost se zdála ukrývat některé podstatné a nevyužité možnosti, které o sebe přímo narážely ve formě tak úzké, jaká jim byla dosud poskytována.

Pokud zde byl nějaký hlubší záměr, pak to byla jen snaha zbavit filmové dílo jeho epického charakteru, uzpůsobit je výrazu, ve smyslu bezprostřední smyslové účinnosti, protilehlému. Je jisté, že epický, popisný způsob výrazu současné vývojové fáze filmu je příliš výlučně závislý na sdělovací funkci dialogu. V této funkci však nelze spatřovat vlastní

1) Poznámky o filmu je název rozsáhlé, dosud nepublikované teoretické studie Vratislava Effenbergera z let 1945 – 1948. Její rukopis je uložen v literární pozůstalosti V. E. (pozn. red.).

2) Vypracovat řetěz systematických studií od začátku bylo vyloučeno krajním omezením technického rázu. Film byl natáčen na 16mm formát, jehož technické kvality a možnosti zpracování a úpravy jsou velmi problematické, nebylo možné počítat s pohybem kamery, zvuk byl natáčen na desky dodatečně.

filmový vyjadřovací prvek, neboť zde nejde o skutečnou sdělovací funkci, nýbrž o funkci opisnou. Ve většině případů sdělení, jednou vyjádřené obrazem, není zvukem dotvářeno, nýbrž paralelně doprovázeno.

V této práci byla povaha dialogu změněna. Věta, která v mluveném filmu je téměř výhradním nositelem sdělení, byla postavena do takového sledu obrazových a zvukových záběrů, který by měnil její význam.³⁾ Popisná hodnota dialogu byla nahrazena jeho hodnotou emotivní.

U ostatního neartikulovaného zvuku šlo o rozšíření a zpřesnění jeho dramatické nosnosti. Konkrétní zvuky, o jejichž racionální povaze nemůže být pochybností,⁴⁾ byly kladeny do vztahu k obrazu tak, aby jednak obraz významově dokreslovaly, aby spoluvytvářely dokumentární záznam skutečnosti samé, a jednak aby svým rozporem vůči obrazu daly vzniknout novému významovému, sdělovacímu napětí. Tato druhá úloha zvuku byla přizpůsobena rekonstrukci myšlenkových a imaginačních postupů, která byla vlastním tématem filmu. V podstatě byl to pokus o ztotožnění člověka před kamerami s člověkem za kamerami v tom smyslu, aby dramatická akce byla mezi ně rozdělena, jestliže tu nebyla možnost přesunout tuto akci výhradně na pozorovatele.

Film interpretuje průběh duševní situace šestnáctiletého chlapce za horké letní neděle mezi 14. – 14,30 hod. Tato interpretace měla být co nejautentičtější. Zvuk a obraz, jejich způsob a kombinace, byly v tomto směru podřízeny tomu, co se zdálo být přiměřené duševním procesům za dané situace. Nešlo zde o provedení psychické analýzy, jako spíše o důkaz, že prostředky filmu jsou schopny takovou analýzu provést.

Rovněž zde nebyl vzat zvláštní zřetel k vnitřní skladbě obrazu. Spokojili jsme se vědomím, že v této oblasti experimentuje fotografie. Směřovali jsme spíše k pokusu zjistit sugestivní mohutnost záběrového řetězu. Povaha materiálu dovolovala jistou volnost v rytmu. Bylo možné opustit tradiční rytmický systém, který mívá za úkol dohnat to, co bylo ztraceno opisovací úlohou zvuku. Použili jsme zde volného rytmického toku s ohledem na povahu sledovaného duševního dění. Zajímalo nás, jak daleko za těchto okolností je možno odchýlit se od rytmické gradace běžného filmového dramatu, aniž by byla porušena sugestivnost celku, nebo naopak, aby tato sugestivnost byla zesílena.

Technické úpravy obrazového záběru jsme v tomto případě úmyslně nevyužili. Pokud zde bylo použito prolínání, stalo se tak proto, aby byly zjištěny hodnoty některých záběrových přechodů jak v případě prolínání, tak u ostrého nástřihu, neboť nebylo dost průkazné, že systém prolínání ve všech případech zdůrazňuje dějovou simultánnost. Je jisté, že dějová simultánnost zde existuje, bylo však třeba ověřit, není-li zvýrazňována spíše následností záběrů. Kdyby tomu tak bylo, musel by i ostrý nástřih ve stejném případě splnit funkci prolínání, zatímco funkce prolínání měla by širší rozsah. Je možné, že by pak spočívala větším dílem v zdůraznění příčinnosti představových asociací. Použití obou druhů záběrového spojování směřovalo k prozkoumání těchto předpokladů.

3) V záběru č. 64 věta „Letos bude dobré víno“ ztrácí svůj sdělovací charakter a mění se v rozptýlující složku představového procesu.

4) Kroky, tikot hodinek, hluk vody, křik racka aj.

Pokud jde o ostatní prostředky technické úpravy záběru, měla zde být zdůrazněna absurdnost technických zásahů do dokumentární povahy obrazového záznamu způsobů jako jsou prokopírování montáže uvnitř záběru a princip stíraček v nejrůznějších formách. Právě povaha tématu tohoto filmu, která by možná připouštěla jejich použití, sváděla nás k tomu, abychom se jim vyhnuli, a abychom, dokazující svébytnost ryze filmových prostředků, ztotožnili se s těmi, kdo tyto umělé zásahy popírají.

V záběrové skladbě zajímala nás sugestivnost obrazového a zvukového leitmotivu a funkční opakování stejných záběrů. V jistém ohledu šlo nám o vyjadřovací schopnost monotónnosti. Setkali jsme se s ní na cestě od epického výrazu k psychické analýze. Zde bylo třeba zjistit, v jaké konstelaci je tato monotónnost emocionálně účinná a jsou-li prostředky, které jsme si zvolili k své práci, schopny vytěžít z ní zvláštní sdělovací význam. Proto záběry, vybrané k opakování, objevují se pokaždé v jiné záběrové sestavě, která jim slibuje povahou své vazby plnou podporu. Tato změna souvislosti jednoho a téhož záběru rozšiřuje jeho sdělovací možnosti, umocňuje jej tím, že oxyduje další záběrovou soustavu znovuvyvoláváním některých představových komplexů. Šlo o to, nalézt pro tyto obsedantní představy filmový výraz.

Vedle těchto otázek více nebo méně technologického rázu, na něž jsme očekávali od výsledku své práce odpověď, tato studie neusilovala o nic víc, než aby se stala co nejautentičtější a nejintenzivnější záznamem skutečnosti. A to právě toho jejího zlomku, který lze poznávat postupně prostřednictvím interpretace vlastních duševních procesů. Už bylo naznačeno, že jsme se nemohli věnovat této stránce studie tak, jak bychom si byli přáli. Na druhé straně nebylo možné vyhnout se tak zcela zvláštním problémům tematického materiálu, který bychom byli nejraději pokládali za materiál zkušební. Jestliže zde byla dána zvuku funkce mnohem širší, než jaká mu byla doposud přiznávána, pak tato nová dramatická hodnota zvuku vynutila si rovněž změnu v celé koncepci filmového díla a nutně také ve způsobu jeho vnímání. To byla jedna z cest, které nás přiváděly k motivu duševní analýzy. Zde byla příležitost změřit sugestivitu jednotlivých prostředků filmové skladby, s nimiž jsme v tomto případě pracovali a na jejichž ověření nám nejvíce záleželo.

V úvodu filmu bylo nutné uvolnit pozorovatelovu duševní činnost. Účelem tohoto uvolnění bylo ovlivnění apriorního zaměření pozornosti k normálnímu epickému filmovému sdělení ve prospěch sdělení tohoto druhu: v nejkratší možné době učinit pozorovatelovy smysly co nejvnímavějšími, přizpůsobit je právě oné psychické poloze, v níž se odehrává následující. Pokusili jsme se zde interpretovat volný, chaotický myšlenkový pohyb, známý z okamžiků tzv. bezmyšlenkovitosti. Plynoucí útržky vět byly zbaveny svých sdělovacích funkcí vzájemnou nesouvislostí. Avšak tato nesouvislost, neměla-li se zvrhnout v nesmyslnost, musela mít svůj zvláštní charakter, musela mít určitou latentní souvislost, musela být postavena na dráhy myšlenkových asociačních průběhů.

Teprve tehdy, až bylo možné se domnívat, že vnímavost pozorovatele je připravena, mohl být zapojen obraz. Jeho vstup měl být proveden co nejméně násilnou formou, která by neporušovala úvodem navozenou psychickou atmosféru. Vzhledem k tomu bylo na samý začátek zařazeno několik velkých detailů, jejichž význam byl zprvu těžko rozluštitelný jen proto, aby postupně, jak se kamera odpoutávala od detailu, nabýval své racionální povahy. Zvuková charakteristika těchto prvních záběrů odpovídala charakteristice

obrazové. Ostatně tento začátek byl zvolen také proto, aby byla zvýšena emotivnost následujícího pásma záběrů tím, že před něj bylo položeno pásmo fantazijních sluchových představ.

Osoby, které tvoří součást osnovy této studie, jsou zúčastněny na dramatické výstavbě jen jako kulisa lidského elementu. Ve scénariu jsou uváděny jen značkami, aby při četbě na sebe nestrhávaly pozornost, která jim nepatří.

A – Asi šestnáctiletý chlapec menší postavy a inteligentní tváře s dosud nepropracovanými rysy. Je oblečen v krátkých bílých kalhotách a bílé rozhalence, na nohou bílé sandály.

B – Velmi hezká dívka s dlouhými tmavými vlasy, oblečená do lehkých letních šatů se světlými střevíčky bez punčoch.

C – Mladý muž zajímavé tváře, zřejmě v každém ohledu velmi zkušený a kultivovaný. Vystupuje s bezohlednou jistotou a se samozřejmou elegancí. Pokud to připouští představitel šestnáctiletého chlapce, také trochu panák podle hollywoodského střihu.

Touto hrubou charakteristiku, na níž nezáleží vzhledem k tomu, co sledoval tento film, je třeba uvést v zájmu snadnější orientace při četbě scénaria.



Dovolte mi, abych několika slovy uvedl film, který za okamžik shlédnete a který neměl být ničím víc, než pokusnou prací s filmovými výrazovými prostředky, jejichž funkce zde byla jen poněkud rozšířena. Zásadně zde nešlo ani o filmové dílo (se zřetelem na jeho dramatickou stavbu), nýbrž v popředí zájmu stál film jakožto záznam skutečnosti. Jestliže by bylo možné vyvozovat z výsledku pokusu o tento záznam některé důsledky pro koncepci filmového dramatu, není tato otázka z těch, které byly uloženy tomuto filmu. Rozhodně neměl za úkol ukázat kam má, nebo kam bude směřovat vývoj filmové tvorby.

Zde šlo především o pokus znovu přehodnotit jisté výrazové prostředky filmu, nalézt jejich kombinací pro ně nové funkce a těmito novými funkcemi dospět k novému druhu sdělení, které by lépe odpovídalo našim představám o filmu.

Prosím vás, abyste soustředili pozornost na kombinaci obrazu a zvuku, jehož funkce spočívá jednak v **dokreslení obrazu v záznam** a jednak, ve vztahu k obrazu, v **samostatném sdělení**. Pokud zde bylo pracováno s dialogem, jeho sdělovací mohutnost byla zaměněna s mohutností emotivní. Význam **člověka před kamerou** klesl z významu nositele dramatické akce na význam pasivního objektu tak, aby všechny zdánlivě a stejně pasivní objekty se staly aktivními cestou sugestivní interpretace vnímacího procesu **člověka za kamerou**, toho, jemuž je hotový film určen. Za předpokladu – který se tento film pokoušel ověřit –, že je v moci filmu zaznamenat zlomek skutečnosti tím, že filmové výrazové prostředky budou přizpůsobeny funkci pozorovatelových smyslů, dospělo by se možná k filmového projevu, který by byl schopen interpretovat objektivní skutečnost cestou záznamu vnímacího procesu. Jestliže tedy byl u vzniku tohoto filmu nějaký dalekosáhlý ohled, pak to byla naděje, že je možné opustit dráhu filmového umění, které skutečnost symbolizuje podobně jako divadlo, – a úsilí o začátky takové filmové koncepce, která by byla schopna zajistit filmu místo a moc živého

dramatického dokumentu moderního života tím, že jej postaví zcela do služeb dialekticko-materialistického poznávání.

Ačkoliv Československý filmový ústav dal této práci všechnu dosažitelnou podporu, přece technické možnosti tohoto filmu byly minimální. Nemůže zde proto jít o víc, než o **nástin** studie.⁵⁾

Při černém plátnu:

(Věty se prolínají a mění intenzitu:)

...než si myslíte vy,... to je samozřejmé...

Aurea prima sata est aetas...

Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo sponte sua... sine lege... sine lege... sine lege... fidei rectumque colebat...

To si musíte umět zařídit sám...

(Hluk neklidného davu.)

To jsem už někde viděl, ale kde jsem to už slyšel...

Aurea prima sata est aetas, quae...

(Zesiluje se.)

Veillez m'excuser de n'avoir pas pue venir plus tot...

(Hluk nádraží.)

(Žen.) Zhasni, prosím tě!

(Nesrozumitelný rozhovor.)

Řekni mi... to, záleží mi na tom!

(Nesrozumitelné šeptání.)

Byl by býval po vypískaném kuse tím víc...

O tom nepochybuji.

Nehněvejte se, ale co je mi do toho!

Upozorňuju vás, že je to drahá zábava.

Kolik je správně hodin?

Za dvě minuty dvě... za dvě minuty dvě...

Zvolna se roztemní.

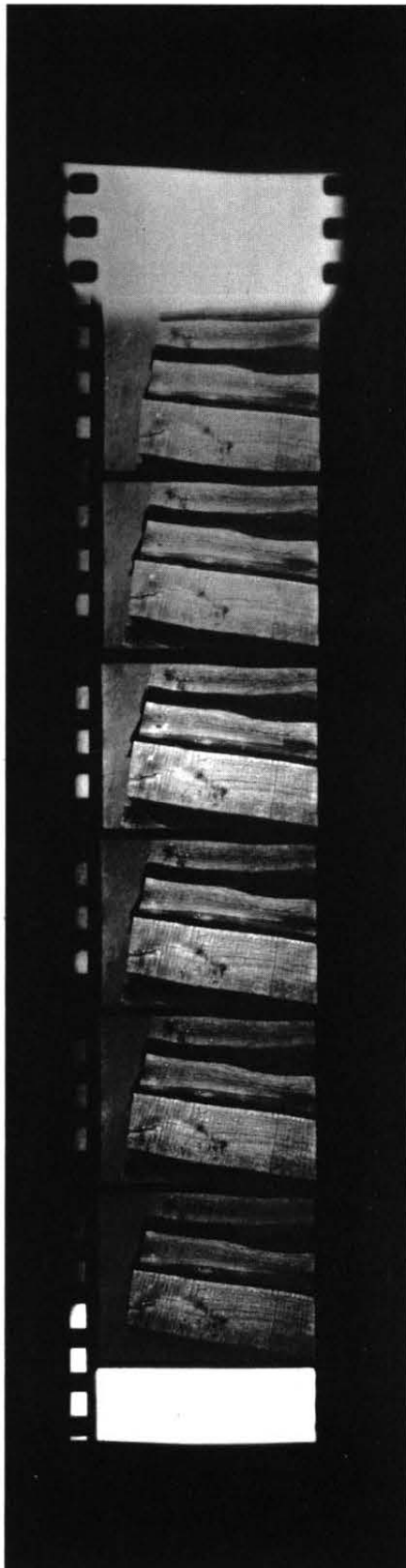
1. Velký detail kusu plochého dřeva na zemi, na němž se

Zvuk ze ztracena vzrůstající vichřice.

5) Text úvodního proslovu na zvukovém snímku, který byl zařazen před filmem.

ILUMINACE

Vratislav Effenberger: Studie o zlomku skutečnosti



rozzrůstá plíseň. V tomto zvětšení je to fantastický, nesnadno rozluštitelný obraz.

Prolne se.

2. Velký detail dvou na sebe položených a neopracovaných prken z boku, jejichž boční kůra byla rozříznutím částečně sedřena do chuchvalce, který se chvěje. Rovněž tento obraz nelze ještě přesněji určit.

Vichřice kulminuje a slábne.

Prolne se.

3. Detail složených prken, jejichž leta mají vlnovité tvary.

Předešlý zvuk přejde do zvuku tekoucí vody.

Nástřih.

4. Detail velkého kusu kůry s otvorem po vyraženém suku, který vyvolává dojem zvířecí hlavy.

Po nástřihu výkřik dravého ptáka (je to racek). Zvuk vody slábne.

Prolne se.

5. Detail hrany fošny po šířce. Dvě plochy, tmavá a šedá, prokreslená lety.

Zesláblý zvuk tekoucí vody přejde v zpěv ptáka.

Nástřih.

6. Složená prkna. Podélný pohled mírně shora. Několik horních prken je seschnutím zkrouceno.

Cvrček a několik ptáků. Jinak ticho.

Nástřih.

7. Celkový pohled mírně shora na uličku, vytvořenou bloky složených prken. Vyšší a nižší bloky dodávají uličce členitost a širší prostor, který je zaplaven plným sluncem.

Vzdálený křik ptáků, který se ke konci záběru trochu zesiluje. Vzdálené hvízdání signálu OPG.

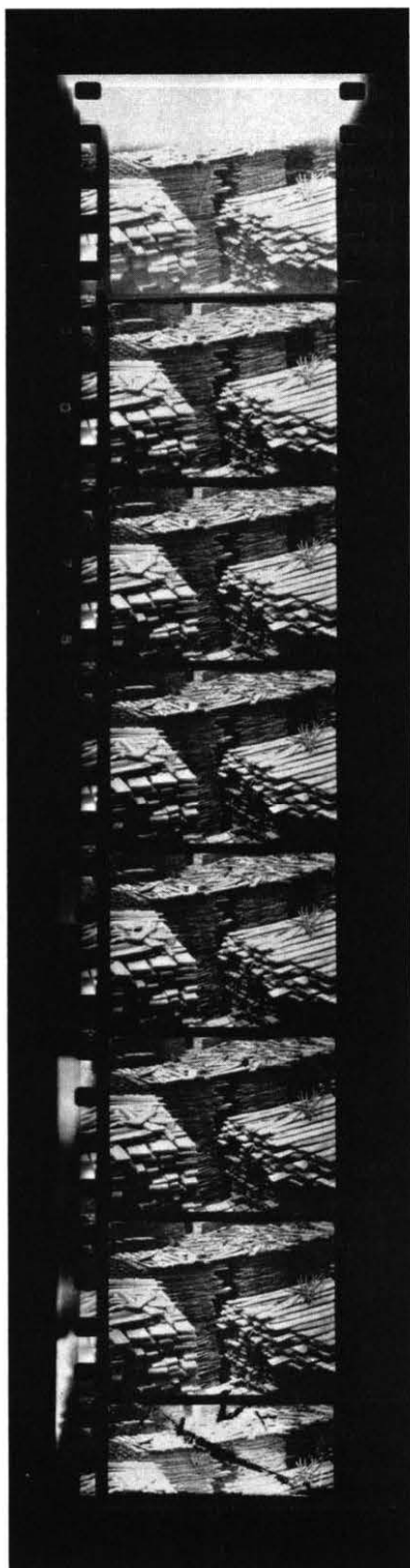
Prolne se.

8. Pohled na nepravidelnou podélnou škvíru nebo mezeru

Na začátku křik ptáků se zesiluje v ptačí rvačku.

ILUMINACE

Vratislav Effenberger: Studie o zlomku skutečnosti



v koutu, jehož základnou je
nižší blok prken, sevřený ze
dvou stran vyššími bloky.

Z tohoto pohledu

kamera

panoramuje

na vrchol vyšších bloků, kde na
stupni, vytvořeném jejich
výškovým rozdílem, leží A na
slunci se zavřenýma očima.
Začátek záběru je brán
z vysokého polocelkového
nadhledu, konec panorámy je
v mírně celkovém nadhledu.

Nástřih.

9. Ležící A se zavřenýma očima,
od pasu nahoru. Jedna ruka
podle těla, druhá pod hlavou.
Plné slunce.

Nástřih.

10. Detail paže a ruky A, volně
visící podle těla z prkenného
stupně. Ruka si hraje s kusem
kůry, kterou odlupuje.

Prolne se.

11. Z nadhledu panoráma
celku ohrady pily na periferii.
Její velké prostranství je
zaplněno bloky složených prken,
vysokými hranoly světlého
parketového dříví, veliké hromady
složené kulatiny. Dvě nebo tři
kůlny.

Nikdo.

Všechno je zalito prudkým letním
sluncem.

Nástřih.

12. Velká dřevěná masivní vrata
ohrady z polodetailu. Těžká
petlice.

Po výkřiku dravého ptáka
utichne ptačí křik.

Po celý záběr hvízdání
signálu OPG. Ke konci
rovněž utichne.

Tikot hodinek.

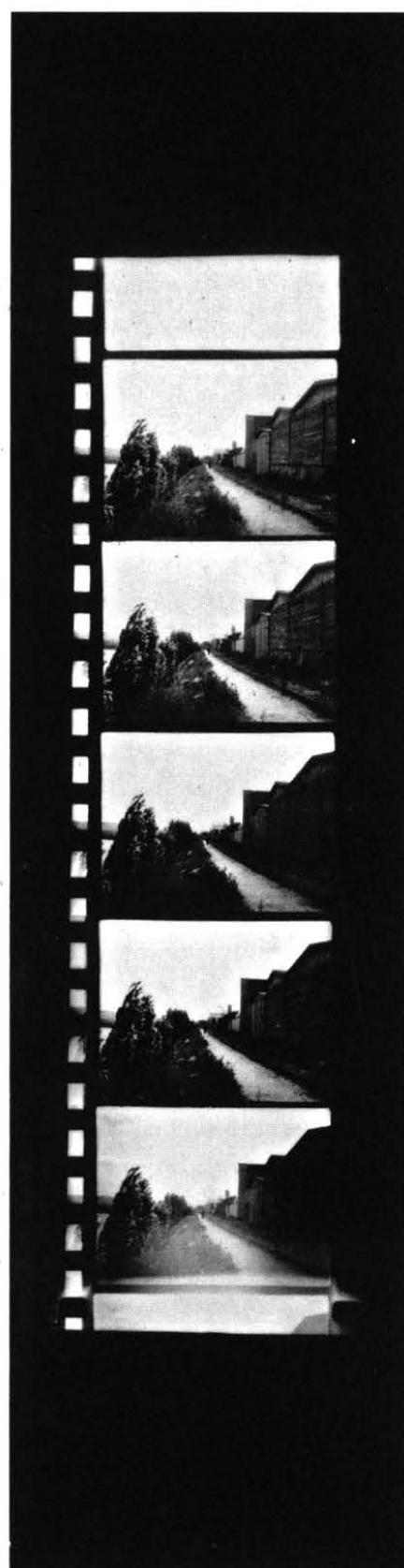
Tikot hodinek na slabší
intenzitu.
Hlas chlapce (bezbarvý
šepot): UPOZORŇUJI VÁS, ŽE JE
TO DRAHÁ ZÁBAVA...

Slabý, vzdálený křik ptáků.
Jinak ticho.
Z velké dálky se ozývá
nějaké osamělé bušení.

Bušení nabylo na intenzitě,
takže jeho změněný charakter
vyvolává dojem, jako by bylo

ILUMINACE

Vratislav Effenberger: Studie o zlomku skutečnosti



bušeno na vrata. Bušení utichne.
Vzdalující se kroky po písku.

Nástřih.

13. Celek velmi upravené navigace. Po navigaci vedou koleje, které se perspektivně zužují do dálky. Od pevniny je navigace ohraničena ploty a zdmi ohrad, na travnatém svahu k řece ji vroubí mladé topoly. Podle kolejí vede písečná cesta do dálky.

Prolne se.

14. Tataž navigace o kus dál ve stejném pohledu.

Kamera panoramuje

z navigace na velký a dlouhý bílý most přes řeku.

Dívčí kroky, které přecházejí a vzdalují se po písku.
Hvízdání signálu OPG, které zpočátku slabé, zesiluje se úměrně se slábnoucím zvukem kroků.

V dálce je slyšet hluk rozjíždějícího se motocyklu, který mizí.
Slabý tikot hodinek.
Zakrákání racka.

Prolne se.

15. Moderní schodiště. Pohled vzhůru po schodech. Je to schodiště mostu. Nad horním zábradlím schodiště, odkud se vchází na most, je vidět obloha.

Dívčí kroky vystupují rychle po schodech.
Tikot hodinek silněji.

Nástřih.

16. Široký, dlouhý, moderní most. Pohled podle okraje chodníku. Chodník i jízdní dráha, celý most se do dálky perspektivně zužuje. V této chvíli je zcela prázdný. Sluneční výheň.

Zvuk dívčích kroků se vzdaluje, až konečně mizí.

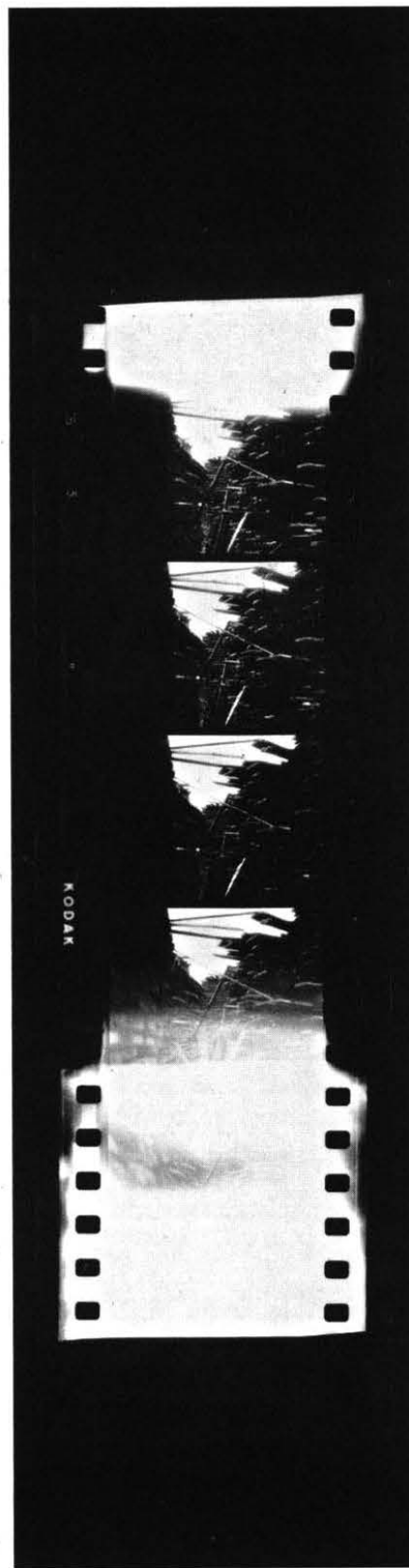
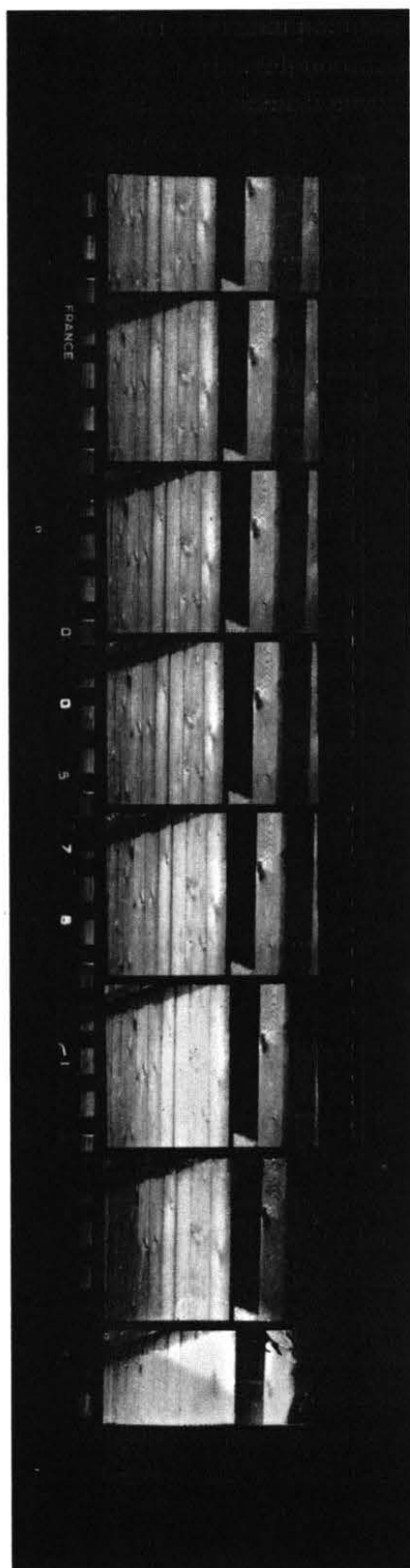
Nástřih.

17. Nároží na periferii, zabrané přes ulici. Chodník i jízdní dráha jsou jen částečně upraveny. Nezastavěná plocha. Roh zdi vysoké tovární budovy, na níž jsou obrovská písmena ERRA. Lucerna na chodníku.

Tikot hodinek.

ILUMINACE

Vratislav Effenberger: Studie o zlomku skutečnosti



Nástřih.

18. Dosti úzká ulice s vysokými starými fádňami domy. Slunce stojí kolmo, takže stín je minimální. Průhled středem ulice.

Slabý zvuk hudby z rádia,
Slunce pravděpodobně z některého otevřeného okna.

Nástřih.

19. Jiná podobná ulice s vysokými domy. Rovněž průhled středem.

Vzdálený štěkot psa.

Prolne se.

20. Panoráma

přes ulici, která se mírně zahýbá. Po levé straně je železný ozdobný plot, po pravé vysoké činžovní domy. Vpravo v pozadí je nároží, za nímž přes ulici začíná trávník parku. Chodníky po obou stranách jsou lemovány košatými stromy. Na nároží si hrají dva psi. Jinak nikdo.

Z nedaleka zaznívají
rány do plechového hrnce.
Hluk mytého nádobí.

Nástřih.

21. Pohled na lavičku v parku, na níž sedí B, nohu přes nohu.

Vzdálený křik ptáků (jako v záb. č. 7), který se zesiluje. Po vzdáleném zahvízdání signálu OPG křik ptáků slábne, až zmizí a zůstane jen signál, který sílí.

Prolne se.

22. Ležící A se zavřenýma očima, od pasu nahoru. Jedna ruka podle těla, druhá pod hlavou. Plné slunce. (Jako záb. č. 9)

Slabý křik ptáků a silnější tikot hodinek.

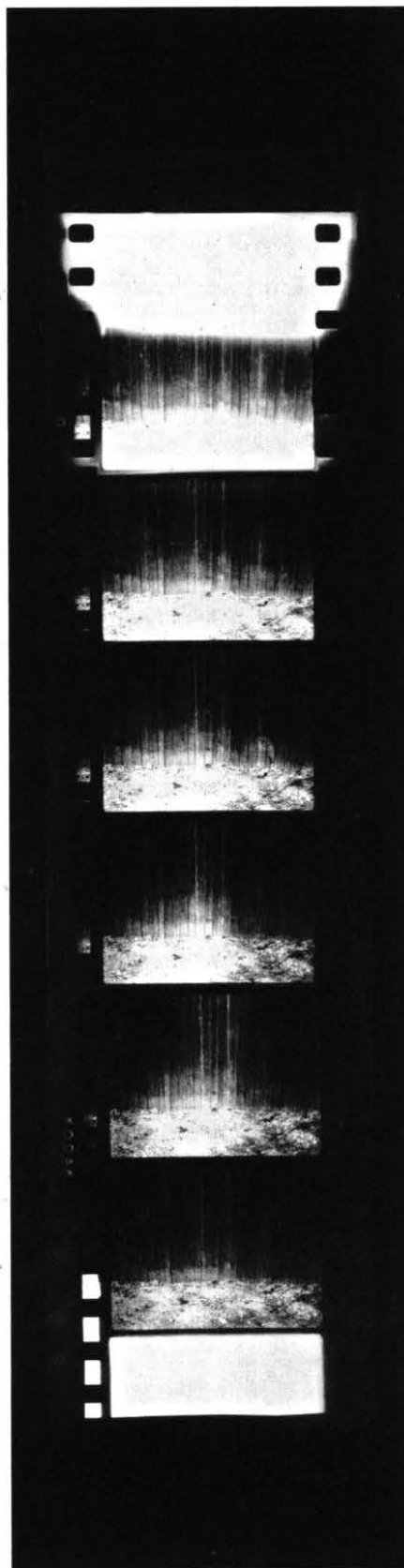
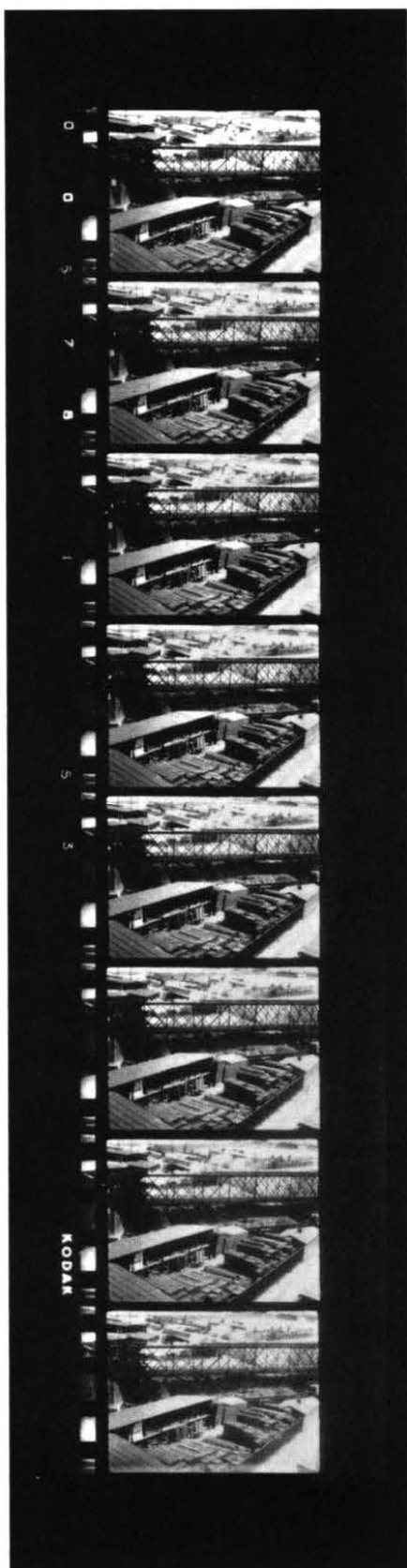
Prolne se.

23. Prázdná lavička v parku, na níž seděla B. Snímáno ve stejném pohledu jako v záb. č. 21.

Zvuk pokračuje ze záb. č. 22.

ILUMINACE

Vratislav Effenberger: Studie o zlomku skutečnosti



Nástřih.

24. Pohled vzhůru na jeden ze tří ciferníků pouličních elektrických hodin, zavěšených na železném sloupu. Záběr proti obloze.

Temný tikot velkého hodinového stroje, který je překryt mužským smíchem, k němuž se ke konci připojí smích dívky.

Prolne se.

25. Široká krásná ulice s košatými stromy po krajích obou chodníků. Koruny stromů ve vichřici. Průhled středem ulice. V plném slunci. Nikdo.

Zvedne se vichřice, překrývající zvuk, který přešel z předešlého záběru.

Dívčí hlas volá do vichřice:
HALO... HALO... JÁ TI VŮBEC
NEROZUMÍM...

Nástřih.

26. C jde po chodníku proti kameře. Pohled zabírá jen část chodníku, takže do obrazu vchází postupně. Jeho hlava zůstává mimo záběr i tehdy, když jde těsně kolem kamery.

Příslušný zvuk kroků.

Náhlé zahřmění.

Nástřih.

27. Detail zaoblené hrany chodníku s kusem dlažby jízdní dráhy. Do detailu vcházejí nohy B, na kraji chodníku zaváhají, pak sestupují a opouštějí záběr.

Příslušný zvuk kroků.

Nástřih.

28. (Záběr č. 20)

Panoráma

přes ulici, která se mírně zahýbá. Po levé straně je železný ozdobný plot, po pravé vysoké činžovní domy. Vpravo v pozadí je nároží, za nímž přes jinou ulici začíná trávník parku. Chodníky jsou po obou stranách lemovány košatými stromy. Na nároží si hrají dva psi. Jinak nikdo.

(Zvuk jako v záb. č. 20)

Z nedaleka zaznívají rány do plechového hrnce.

Hluk mytého nádobí.

Ke konci záběru je vše překryto a utlumenno zvukem dívčích kroků.

Prolne se.

29. Panoráma

ze zničeného nákladního vagonu,
z něhož zůstala jen kostra,
zbytek stěn a stropu, na dlouhý
bílý most přes řeku.

Nástřih.

30. Polodetail prkenného plotu,
jehož škvírami je vidět složené
dříví v ohradě.

Nástřih.

31. Mezi vysokými světlými bloky
složeného parketového dřeva
pohled na jakousi dřevěnou
konstrukci z tenkých světlých
latěk. Do dřeva se opírá prudké
slunce.

Nástřih.

32. (Záběr č. 10)

Detail paže a ruky A, volně
visící podle těla z prkenného
stupně. Ruka si hraje s kusem
kůry, kterou odlupuje.

Nástřih.

33. (Záběr č. 9)

Ležící A se zavřenýma očima,
od pasu nahoru. Jedna ruka
podle těla, druhá pod hlavou.
Plné slunce.

Do tohoto záběru je vložen

prostřih

Pohled vzhůru na jeden ze tří
ciferníků pouličních el. hodin,
zavěšených na železném sloupu.
Je právě 14,20 hod. Záběr proti

Vzdálený zvuk dívčích kroků
se přibližuje po písku.

Zvuk přešel z minulého záběru.

Zvuk dívčích kroků, přecházející
z min. záběru, se opět vzdaluje
po písku.

Je míchán s tikotem hodinek.

Tikot hodinek.

Tikot hodinek na slabší
intenzitu.

Vzdálený křik ptáků.

Dívčí hlas šeptá: CHTĚLA

BYCH, ABYS HO POZNAL...

UMÍ SI DĚLAT Z LIDÍ LEGRACI

STUDUJE POSLEDNÍ ROK

ARCHITEKTURU.

Ke konci záběru zůstává jen

původní tikot hodinek a ptáci.

Tikot hodinek a křik ptáků
přechází z min. záběru.

Za prostřihu zvuk rozjíždějícího
se automobilu.

Po prostřihu zvuk ze začátku
záběru pokračuje.

obloze, polohově totožný se záb.
č. 24.

Prolne se.

34. Detail figury reklamního
černouška, který má oči upřené
do kamery a velmi zvolna
(zpomaleně) kývá hlavou.

Křik ptáků a tikot hodinek,
který přešel z min. záběru,
utichne výkřikem dravého ptáka.
Pak jen šramot pér uvnitř
černouška.
Ke konci přejdou dívčí kroky.

Prolne se.

35. Pohled kolmo dolů na
vysunutý talíř gramorádia,
na němž se otáčí deska se
zvukovkou. Zvukovka asi
uprostřed hracího pásma desky.

Gramofon hraje jazzovou
skladbu Vignetka⁶⁾.

Nástřih.

36. Průhled dveřmi do koupelny,
velmi moderně zařízené, kde se
v polodetailu před zrcadlem
češe C v elegantním županu.

Vignetka trochu přitlumeně
z pokoje.
Kapání vodovodu.

Nástřih.

37. Vysoký nárožní dům, jehož
frontální blok úhlopříčně
protíná pravoúhlé chodníkové
nároží, z přímého a velmi
nízkého podhledu. Ve vyšších
patrech je vidět kolem domu
a nad střechou oblohu.

Z vnitřku domu je slyšet
klavírní cvičení s chybami
a hluk mytého nádobí.

Nástřih.

38. Světlé schodiště moderního
domu. Pohled směrem po schodech
dolů. Na schody vstupuje B
a vystupuje vzhůru proti kameře.
V okamžiku, kdy se kolem ní
zahýbá na druhou polovinu
schodiště.

Tlumené a v chodbě se
rozléhající klavírní cvičení
se zvukem dívčích kroků,
stoupajících do schodů.

6) Jedná se o skladbu „Big Noise from Winnetka“ (pozn. red.).

Prolne se.

39. (Záběr č. 10)

Detail paže a ruky A, volně visící podle těla z prkenného stupně. Ruka si hraje s kusem kůry, kterou odlupuje.

Nástřih.

40. (Záběr č. 21)

Pohled na lavičku v parku, na níž sedí B, nohu přes nohu.

Prolne se.

41. (Pokračování záb. č. 38)

B vystupuje po druhé polovině schodů, nyní zády ke kameře. B vystoupila až ke dveřím, u nichž se zastavila a zvoní.

Nástřih.

42. Pohled šikmo přes prázdnou ulici. Chodník s lucernou a s dlouhou zdí, vedoucí k nároží. Od nároží přechází ulici starý pán s džbánem piva. Když přejde, ulice je opět prázdná.

Nástřih.

43. (Záběr č. 9)

Ležící A se zavřenýma očima, od pasu nahoru. Jedna ruka podle těla, druhá pod hlavou. Plné slunce.

Nástřih.

44. Detail ruky B. Její prsty si hrají s opěradlem křesla.

Tikot hodinek.

Dívčí hlas šeptá: TY POŘÁD MLČÍŠ...

Pauza. Tikot hodinek.

Chlapecký hlas: MLČÍM, PROTOŽE MYSLÍM!

Tikot hodinek pokračuje do příštího záběru.

Vzdálený křik ptáků, který je ke konci záběru překryt mužským smíchem.

Dívčí kroky vystupují po schodech a tlumený zvuk hrajícího gramofonu (Vignetka), pak tlumené zazvonění.

Vzdálený hluk mytého nádobí a hudby z rádia.

V dálce kroky starého pána.

Tlumená hra gramofonu (Vignetka).

Zvuk gramofonu se náhle zlomí: (deska je zastavena, aniž by byla zvukovka sejmuta).

Dívčí hlas: NE... NE, PROSÍM VÁS, NE!... – TEĎ NE...

Vzdálený křik ptáků.

Vzdálený křik ptáků z min. obrazu přejde zvolna do cinkotu likérových sklenek a do zvuku nalévaného likéru.

Nástřih.

45. C v elegantním županu sedí ve velkém křesle. Kouří a hledí upřeně přes sebe.

Prostřih.

Protipohled na prázdné křeslo, na jehož bočním opěradle hrála si v záb. č. 44 ruka B.

Nástřih:

46. (Záběr č. 16)
Široký, dlouhý, moderní most. Pohled podle okraje chodníku. Chodník i jízdní dráha se perspektivně zužují do dálky. Zcela prázdný. Sluneční výheň.

Nástřih.

47. (Záběr č. 13)
Celek velmi upravené navigace podle řeky. Po navigaci vedou koleje, které se perspektivně zužují v dálce. Od pevniny je navigace ohraničena ploty a zdmi ohrad, na travnatém svahu k řece ji vroubí mladé topoly. Podle kolejí vede písčná cesta.

Nástřih.

48. (Záběr č. 12)
Velká dřevěná masivní vrata ohrady z polodetailu. Těžká petlice.

Nástřih.

49. Průhled tunelem mezi bloky složených prken. Za tunelem jsou vidět nohy A. Pak A vstává a pomalu odchází.

Nástřih.

50. V pohledu z polodetailu nohy A a jeho stín vystoupí po pyramidě z prken.

Před prostřihem: hra gramofonu (Vignетка), dívčí smích, který utichne, když zazní signál OPG, hvízdán z velké dálky.

Za prostřihem: doznívá hvízdání signálu OPG a zvuk vzdalujících se dívčích kroků.

Po prostřihem: Tikot hodinek.

Tikot hodinek přešel z předešlého záběru. Uprostřed záběru dlouhé zahřmění.

Zvuk dívčích kroků, blížících se po písku.

Zvuk dívčích kroků se přibližuje a zastavuje se. Tikot hodinek a vzdálený křik ptáků.

Slabý tikot hodinek se zvukem prken, na něž se šlape.

Zvuk z předešlého záběru je nyní úměrně zesílen. Dívčí hlas:...KDEKOLIV...

Kamera panorámuje

nohy a stín A až vystoupí na vrchol bloku složených prken. Pak nohy zmizí z obrazu.

Nástřih.

51. Z nadhledu **panoráma** celku ohrady pily z jiného hlediska, než v záb. č. 11. Panoráma tentokrát začíná ve směru od řeky.

Nástřih.

52. Pohled přes boční opěradlo velkého křesla, na němž je položena ruka C s cigaretou. Pohled ve směru položené ruky na B, která sedí v protějším křesle.

Ruka C je v detailu a na počátku záběru je zaostřená. Pak ruka uhne (nese cigaretu k ústům). V té chvíli

kamera přeostrňuje

na B. Když se ruka vrátí na své původní místo, zůstává již mimo ostrost.

Nástřih.

53. Pohled na vysunutý talíř gramofonu z boku, vzhledem k záb. č. 35. Zvukovka opouští hrací pásmo desky a otáčí se volně u jejího středu.

Prolne se.

54. (Záběr č. 37)
Vysoký nárožní dům, jehož frontální blok protíná úhlopříčně pravouhlé chodníkové nároží, z přímého a velmi nízkého podhledu. Ve vyšších patrech je vidět kolem domu a nad střechou oblohu.

KDEKOLIV! – HLAVNĚ NĚKDE JINDE...

Tikot hodinek.

V dálce štěkání psa.

Ke konci záběru silné zahřmění.

Zahřmění z předešlého záběru pokračuje.

Pak je překryto hrou gramofonu (Vignetka).

Hra gramofonu (Vignetka) končí.

Pak zvuk u středu se točící zvukovky.

(Zvuk jako v záb. č. 37)
Z vnitřku domu je slyšet klavírní cvičení s chybami a hluk mytého nádobí.

Nástřih.

55. Frontální pohled z navigace na dřevěný plot ohrady, na němž sedí A. Nohy se volně kývají a kopou do plotu. Hlava a pohled A jsou upřeny do prava.

Vzdálený křik ptáků.
Údery nohou do plotu.
Vzdálené zahřmění.

Nástřih.

56. Oblouk velkého bílého mostu, snímáný z podhledu. Na stínu oblouku se vlní odraz vodní hladiny.

Šplouchání vody a větřík
v korunách mladých topolů.

Nástřih.

57. (Záběr č. 15)
Mostní schodiště, řešené ve velmi moderním slohu. Pohled vzhůru po schodech. Nad horním zábradlím schodiště, odkud se vchází na most, je vidět obloha.

Zvuk dívčích kroků,
sestupujících ze schodů.

Nástřih.

58. (Záběr č. 17)
Nároží na periferii, zabrané přes ulici. Chodník i jízdní dráha jsou jen částečně upraveny. Nezastavěná plocha. Roh zdi vysoké tovární budovy, na níž jsou písmena ERRA.

Tikot hodinek a velmi
vzdálené hvízdání signálu
OPG.

Prolne se.

59. (Záběr č. 18)
Dostí úzká ulice s vysokými starými fádňními domy. Slunce stojí kolmo, takže stín je minimální. Průhled středem ulice. – Nikdo.

Zvuk z min. záběru pokračuje.

Prolne se.

60. Pohled z okna zničeného vagonu na ohradu pily.
Kamera panorámuje
přes ohradu na její plot, na němž sedí A. Ten v té chvíli seskočí a přibližuje se k vagonu podle

Vzdálený křik ptáků.

Tlumený zvuk seskoku
a pak kroky.

plotu, až zmizí za plechem
vyvrácených dveří vagonu.

Nástřih.

61. (Záběr č. 21)

Pohled na lavičku v parku, na
níž sedí B, nohu přes nohu.

Zvuk kroků z předešlého
záběru se přibližuje.
Zároveň se přibližuje tikot
hodinek.

Nástřih.

62. (Záběr č. 37)

Vysoký nárožní dům, jehož
frontální blok úhlopříčně
protíná pravouhlé chodníkové
nároží, z přímého a velmi
nízkého podhledu. Ve vyšších
patrech je vidět kolem domu
a nad střechou oblohu.

(Zvuk jako v záb. č. 37)
Z vnitřku domu je slyšet
klavírní cvičení s chybami
a hluk mytého nádobí.

Nástřih.

63. (Záběr č. 23)

Prázdná lavička v parku, na níž
dříve seděla B.

Vzdálený křik ptáků.

Prolne se.

64. Pohled v polocelku na gauč,
na němž sedí B a upravuje se.

Z některého patra je slyšet
zvuk klavírního cvičení
s chybami.
Pak mužský hlas v přiměřené
vzdálenosti k B: LETOS BUDE
DOBRÉ VÍNO.

Nástřih.

65. Polodetail z podhledu na
stojícího C, který se dívá přímo
do kamery, kouří a vyfukuje kouř
proti kameře.

Zvuk klavírního cvičení
s chybami přešel z min.
záběru.

Rychle se zatmí.

Rychle se rozetmí.

66. Žáda A se odpoutávají od
kamery. Jde zničeným vagonem
a zastavuje se u trosky okna,

Šramot chůze uvnitř vagonu.

o níž se opírá. V pozadí za oknem velký bílý most.

Prolne se.

67. (Záběr č. 15)

Mostní schodiště, řešené ve velmi moderním slohu. Pohled vzhůru po schodech. Nad horním zábradlím schodiště, odkud se vchází na most, je vidět oblohu.

Zvuk dívčích kroků,
vystupujících po schodech.

Prolne se.

68. (Záběr č. 16)

Široký, dlouhý, moderní most. Pohled podle okraje chodníku. Chodník i jízdní dráha. V této chvíli je zcela prázdný. Sluneční výheň.

Zvuk dívčích kroků, které se vzdalují, slábnou a ztrácejí se.
Úměrně s klesáním intenzity doznívání zvuku.

Zatemnit.

Toto scenario, vycházející z technického scénáře, bylo doplněno a upraveno podle konečného stavu filmu. V tomto smyslu je jeho dodatečným opisem.

V. E.

Ediční poznámka

Text scénáře *Studie o zlomku skutečnosti* se dochoval v literární pozůstalosti Vratislava Effenbergera jako strojopis ve dvojím vyhotovení. Vycházeli jsme z originálu tohoto strojopisu, který lze považovat za verzi poslední ruky. Má rozsah 29 listů, byl psán po jedné straně běžného kancelářského papíru formátu A4 s použitím modré pásky do psacího stroje. Autor jej zařadil do strojopisného svazku nazvaného – podle nejrozsáhlejší studie v něm obsažené – *Poznámky o filmu*. V tomto svazku je scénář na stranách 70 – 98. Vzhledem k tomu, že scénář zařadil do monotematického svazku, autor na první straně scénáře (s. 70 strojopisu) rukou škrtl své jméno a na následující straně (s. 71) opravil začátek věty: namísto „V Poznámkách o filmu...“ mělo být „V předcházejících poznámkách...“. Protože scénář publikujeme samostatně, vrátili jsme se k původnímu začátku věty a tuto větu doplnili jsme o vysvětlující poznámku.

Při přípravě této edice jsme postupovali podle běžných zásad uvedených v příručkách Editor a text (1973) a Textologie (1993). Podle Pravidel českého pravopisu (1993) jsme upravovali pravopis textu, aniž bychom však narušili autorův styl. Opravili jsme interpunkci a zřejmé písařské chyby či překlady.

* * *

Kopii filmu *Studie o zlomku skutečnosti* sice neznáme, ale v pozůstalosti Vratislava Effenbergera byly objeveny krátké odstřížky filmu, které s ním mají, jak věříme, přímou souvislost. Pocházejí patrně ze zkušebních záběrů, pořízených v místech, kde vznikaly exteriérové scény *Studie*, tedy v Praze na Maninách. Z těchto odstřížků jsme vybrali ty, které nejlépe odpovídají textu scénáře a evokují pravděpodobný vizuální charakter filmu. Z těchto fragmentů pak Josef Moucha zhotovil kontaktní zvětšeniny, které provázejí naši edici.

Josefu Mouchovi a Jakubu Effenbergerovi patří dík za spolupráci na vzniku této edice.

M. B., V. K.

Literární obzor

K dějinám slovenské filmové hudby

Juraj Lexmann: *Slovenská filmová hudba 1896 – 1996*.

Ústav hudobnej vedy SAV – ASCO Art & Science, Bratislava 1996, 259 s., náklad neuveden.

Badatelská péče o hraniční tematické oblasti, k jakým bezesporu náleží též problematika filmové hudby, bývá v malých národních kulturách nezdědka spjata s několika málo jedinci a její kontinuitní rozvíjení je proto věc krajně nejistá. V českých zemích kupříkladu jako by se zájem o tuto sféru vyčerpal již v šedesátých letech. Naproti tomu na Slovensku vznikala série závažných prací o filmové hudbě teprve od konce sedmdesátých let. Hlavní zásluhu má na tom muzikolog a skladatel **Juraj Lexmann**, mj. autor významné knihy *Teória filmovej hudby* (Bratislava 1981). Lexmann byl posléze přizván do týmu zpracovávajícího dějiny slovenského filmu, aby dal svou teoretickou erudici do služeb projektu historiografického. Podílel se na sbornících *Slovenský hraný film 1946 – 1969* (Bratislava 1992) a *Slovenský hraný film 1970 – 1990* (Bratislava 1993) a svůj úkol završil knižním přehledem vývoje slovenské filmové hudby vydaným v krátkém sledu za sebou hned ve dvojí verzi. Ta starší z roku 1994 je spíše rozsáhlou podkladovou studií pro zpracovatele dějin slovenského filmu a vyšla v neformální ediční řadě spolu s dalšími podkladovými studiemi knižního rozsahu.¹⁾ V novější verzi své práce Lexmann text jednak rozšířil o významné pasáže týkající se například každodenní praxe hudebněfilmového provozu a jednak v rámci hlavních kapitol i přeskupil, aby oblasti hraného a dokumentárního, příp. i animovaného filmu mohl sledovat souběžně v kratších časových úsecích. Přibylo také cenných dokumentačních příloh – vedle přehledu slovenských filmových hudeb tu zájemce najde soupis diplomových prací slovenských studentů o filmové hudbě, soupis ocenění za filmovou hudbu a velmi praktický přehled tvorby jednotlivých skladatelů pro slovenský film zahrnující jak sféru hraného filmu, tak i filmu dokumentárního a animovaného.

Juraj Lexmann má ke studiu filmové hudby mimořádné předpoklady hned několikerého druhu. Jako absolvent hudební vědy doceňuje význam systematické historiografické práce a má smysl pro vnímání hudebněhistorických souvislostí. Harmonická a formová analýza hudebního materiálu je mu zjevně denním chlebem, k čemuž jistě podstatnou měrou přispělo jeho skladatelské školení a vlastní hudební tvorba. Ale nedosti na tom – Lexmann má za sebou několikaletou praxi filmového střihače, jako hudební dramaturg spolupracoval na 1300 filmech včetně filmových periodik, sám napsal hudbu asi ke stovce dokumentárních a animovaných filmů a další zkušenosti načerpal navíc i jako režisér dokumentárních filmů a zpravodajských šotů. Pro historika filmové hudby je to průprava vskutku jedinečná.

Právě letité zkušenosti s tvůrčí, výrobní i provozní praxí zanechaly v Lexmannově práci hluboké stopy a objektivně zrovnoprávnily aspekty často opomíjené s tradičně preferovanými tématy. Provoznímu zákulisí se tak dostalo stejného prostoru jako dějům na osvětleném jevišti. Do dějin slovenské filmové hudby tak vstoupil dosud bezejmenný „kompars“, který se u Lexmanna proměňuje v konkrétní osobnosti střihačů či zvukových mistrů (autora kupříkladu pravidelně zajímá, kdo z nich měl hudební vzdělání). Také technické faktory zde vystupují pravidelně do

1) Juraj Lexmann, *Film na Slovensku a hudba. Roky 1896 – 1990*. Nadácia FOTOFO, Bratislava 1994, 304 s., náklad 200 výtisků. Dále srov. Rudolf Urc – Marian Veselý, *Slovenský animovaný film*. Bratislava 1994; Eva Dzúriková, *Dějiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie*. Bratislava 1996.

popředí, zvláště pokud rozšiřovaly, nebo naopak limitovaly možnosti práce s hudbou. Dozvíme se třeba takový podstatný detail, že až do nástupu magnetického záznamu (1955 – 1956) mohly být jako archivní hudba pro týdeníky a dokumentární filmy používány pouze ty skladby, které již existovaly na optickém záznamu. To byly v první řadě původní filmové hudby, takže skladby slovenských i českých skladatelů k hraným i dokumentárním filmům se mnohonásobně opakovaly v týdenících a ve značné části dokumentární produkce. Stejná praxe se uplatňovala i později, jen hudební fonotéka se vydatně rozšířila – o rozhlasové nahrávky.

Z výpovědí pamětníků se pak Lexmann snaží rekonstruovat dobové rutinní postupy. Kupříkladu v padesátých letech vypadaly takto: „Postupne sa vytvorili akési vnútroštúdiové konvencie vhodnosti hudieb k jednotlivým témam, ktoré akceptovali režiséri a vedúci pracovníci, a z nich vyplývajúce klasifikácie: oddeľovali sa budovateľské hudby vhodné na ťažký priemysel, iné na ľahký priemysel, krajinkové neutrálne hudby, interiérové alebo exteriérové hudby, schôdzkové hudby a pod. Príklady konvenčných spojení: na zjazdy bola vhodná hudba z Čajkovského 5. *symfónie*; na smútok Sukov *Asrael* (3. časť), Beethovenova *Eroica* alebo Janáčkov *Taras Bul'ba*; k spomienkám na partizánov a na iné vážne veci Bartókovo *Allegro barbaro*; na budovanie Jurovského hudby; na prácu polky a kvapíky; na poľnohospodárske brigády a JRD Těšíkove polky; na šport Těšíkove kvapíky; na výstavy medzihra z opery *Carmen*, Musorgského *Obrázky z výstav* alebo sólový klavír, na satiru a zosmiešňovanie sa používalo džezové blues, na módne prehliadky alebo krasokorčuľovanie elektrický organ Ota Čermáka a pod. K dispozícii boli aj americké skladby Irvinga Berlina. Vychádzalo sa z predpokladu, že americké a sovietske hudby nespádali pod európsku sieť ochrany autorských práv, neboli chránené.“ (s. 74) Hle, jak se v každodenní výrobní praxi nadále udržovaly principy *Illustrationsmusik* z časů němé éry.

Vývoj původní filmové hudby sleduje Lexmann především ze dvou hlavních hledisek – osobnostního a slohového. Defiluje tak před námi celá plejáda skladatelů, z nichž někteří věnovali filmu podstatnou část své tvorby, pro jiné to byla zase jen letmá známost. V dobách nízkého počtu hraných filmů měl Lexmann čas věnovat prostor každému z nich; s nárůstem produkce to však přestal být udržitelný postup, a autor proto přechází ke globálnějším charakteristikám skladatelského stylu s vyzdvížením nejzávažnějších děl a uvedením několika málo konkrétních příkladů. Vznikla tak poněkud problematická disproporce, která vlastně neúměrně akcentuje období padesátých let, jakkoliv jde ve slovenském kontextu o období výjimečným tím, že se v něm konstitovala slovenská hraná tvorba a každý jen trochu úspěšný počín zákonitě působil jako následovníhodný vzor. Pozoruhodné a ostře kontrastní s praxí v českém filmu je Lexmannovo upozornění na silné tendence k artificialitě filmové hudby. Slovenský film totiž začal hned od počátku spolupracovat s mladými profesionálně školenými skladateli z oblasti vážné hudby. Za zmínku stojí také bohatá a rozsáhlá spolupráce slovenských filmařů s českými skladateli, z nichž patřili k nejvyhledávanějším Zdeněk Liška a Štěpán Koníček.

Slohové proměny filmové hudby vnímá Lexmann v kontextu vývoje moderních hudebních směrů a na organizaci hudebního materiálu ukazuje změny v celkovém přístupu k hudbě ve filmu. V padesátých letech, kdy v dokumentárních filmech zněla hudba prakticky pořád a i v hraných filmech měla veliké plochy, vytvářeli skladatelé prokomponované symfonické partitury s tradičním hudebněformovým myšlením na bázi pozdněromantické harmonie. Šedesátá léta přinesla radikální změny inspirované nejen skladebnými technikami Nové hudby, ale i vývojem filmové řeči, která s hudbou začala šetřit. Ve filmech se objevovaly krátké hudební plochy, stoupl význam sonoristických kvalit hudby. Díky přízpůsobivosti nových kompozičních technik filmovému vyjadřování zanikl starý rozpor mezi principem stříhové skladby a formovou procesualností tradičních hudebních kompozic. Do filmové hudby pronikla také daleko širší škála hudebních žánrů (zejména z oblasti populární hudby), která ostatně korespondovala s bohatým žánrovým vývojem

filmové tvorby šedesátých let. K dalším charakteristickým znakům tohoto období patří budování vazby mezi žánrem filmu a slohem filmové hudby na principu kontrastu, který mohl výsledný tvar díla obohatit sémanticky i emocionálně. Léta sedmdesátá a osmdesátá již jen rozměňovala a opakovala zisky minulosti, posun nastal spíše jen v technickém zázemí tohoto oboru. (Počátkem osmdesátých let se nahrávání filmové hudby ke slovenským filmům přesunulo konečně z pražského FYSIA do nově zřízeného Domu zvuku v Bratislavě.) To vše jsou závěry, jež Lexmann získal z rozsáhlého vzorku analyzovaných titulů.

Juraj Lexmann umí uchopit hudbu do slov. Jeho charakteristiky žánru, slohu či kompozičních technik jsou zcela věcné a hudebně vzdělaný čtenář si o vývoji filmové hudby na Slovensku může z jeho textu odnést velmi konkrétní představu. Autor snad zůstal něco dlužen standardní historické heuristice, zvláště v kapitolách věnovaných starším obdobím, ale v ohnisku tématu, tj. při práci s vlastním hudebním materiálem se již snažil využít všech dostupných pramenů včetně partitur. Zaznamenal také cenná svědectví řady pamětníků, z nichž někteří již nejsou mezi námi. Jde o práci zásadního významu jak pro dějiny slovenského filmu, tak pro dějiny moderní slovenské hudební kultury.

Ivan Klimeš

Český a slovenský film v Centre Pompidou

Velká retrospektiva, která od loňského října do začátku března probíhala v pařížském „Beaubourgu“ a která podala průřez celou historií českého a slovenského filmu, mohla – a měla – být významnou událostí. To, že jí docela nebyla – chyběli k tomu jak diváci, tak ohlasy v tisku – přitom příliš nepřekvapí: vzrůstající úpadek smyslu pro kulturní minulost a **paměť**, zájmu o všechno, co přesahuje aktualitu dne – a to i ze strany specialistů – je bohužel pro současnost charakteristický, a nejen v oblasti filmu. Je to ale jediné vysvětlení? Bližší pohled na výběr předvedených filmů i na jejich prezentaci o tom dovoluje pochybovat; tak sporné je, zda přehlídka sama – přes své bohatství – skutečně splňovala představu „události“ svou koncepcí a živostí svého ducha.

Všechno úsilí se tu ve skutečnosti soustředilo jen na historickou a informativní stránku programu, založeného navíc na příliš ustálených hlediscích, na čistě konvenčních jistotách o tom, co v českém a slovenském filmu tvoří hodnoty a podstatné tendence; žádné zvláštní osvětlení, žádný objevný pohled nepřišel oživit masu shromážděných filmů a informací, která tak uvízla v nehybnosti a šedi nerozlišené sumy. Mechanické rozvržení katalogu na texty pokrývající postupně – v témž obecném duchu – jednotlivá historická období (plus zvláštní oblasti „experimentálního“, animovaného a dokumentárního filmu) v tomto smyslu odráží „plošný“ charakter projekcí, jak v Beaubourgu probíhaly, a při nichž se lhostejně střídaly – dokonce bez jakékoli chronologie – filmy značně rozdílné kvalitou i duchem. Seskupení snímků podle estetických nebo tematických afinit, zdůraznění významu některých mimořádných děl, dvě nebo tři diskuse na „krucialní“ témata (v katalogu nebo před obecenstvem) mohly přitom všechno změnit; nikdo však, zdá se, na nic takového nepomyslel. Vágnost hodnotících kritérií, kterou lze za touto „nezaujatostí“ tušit, bohužel nepostihla jen obraz, jež přehlídka poskytla o českém a slovenském filmu dnes, a jehož mezery – na příklad zarážející nepřítomnost Jana Svěráka – lze zčásti vysvětlit nedostatkem

odstupu; pronikavost chyběla i prezentaci starších period, včetně období šedesátých let (a tehdejší Mladé vlny), jež bylo zjevně pro pořadatele (autory) ústřední referencí.

Retrospektiva v Beaubourgu tu ostatně vybízí ke srovnání s tou, již Mladé vlně nedávno – před třemi lety – věnoval Robert Turigliato na festivalu v Turinu. Místo aby se spokojil s nostalgickým ohlédnutím, s rituálními poctami Formanovi a Menzelovi a dojatými projevy ve stylu „solidarity s Východem“, které je věrně doprovázejí, dokázal Turigliato vytvořit událost tím, že se na Vlnu podíval novými očima a vrhl na ni nové osvětlení publikací některých „příčných“ komentářů – včetně textů pražských surrealistů – i rehabilitací opomenutého filmaře-souputníka, Karla Vachka. Jeho nedůvěra k příliš „jistým“ hodnotám se přitom nemohla nesetkat s kritickým přehodnocením, jemuž Vlnu před časem podrobili nejbystřejší komentátoři v Čechách: tak se Stankovičovou demontáží koncesí a kliše ve filmech Jiřího Menzela, zejména v jeho prudérních adaptacích Hrabala.

V Centre Pompidou, právě naopak, byl tradiční obraz Mladé vlny pietně zachován; autorka textu, jenž je jí věnován v katalogu (Stanislava Přádná), „inovuje“ jen snahou odlišit její filmaře z vágně psychologických hledisek – přičemž téměř úplně opomíjí autora *Intimního osvětlení*, vrcholného díla celého „hnutí“. Pokud jde o Karla Vachka, jehož význam nepřestal vzrůstat a jenž v nových podmínkách, kdy konečně může točit svobodně, vytvořil dvě díla měnící radikálně obraz celého českého filmu, nemá v katalogu právo ani na osobní medailon; takticky odsunut do příhrádky dokumentu, již ovšem přerůstá všemi směry, byl navíc v přehlídce zastoupen jen dávným snímkem o „pražském jaru“, kde může osobní vize, přes svou trvalou sílu, nejsnáze zůstat zastíněna reportáží. Zúženost výběru je tu o to víc zarážející, že jiné autory zastupovaly i „pokleslé“ filmy – Chytilovou například *Hra o jablko*.

Další významné filmy v Beaubourgu nebyly přesto, že katalog je jim práv – počínaje jedinečnými příklady českého „experimentu“ (Alexander Hackenschmied), na něž záslužně upozorňuje komentář Michala Breganta. O něco inspirovanější přístup mohl naproti tomu zdůraznit překvapivou básnickou invenci přítomnou i v některých filmech „zábavných“ (Voskovec a Werich), z nichž dva zvlášť pozoruhodné ostatně opět v přehlídce chyběly: *Anton Špelec, ostrostřelec* s Vlastou Burianem, kde se do veseloherních taškařic mísí temně expresionistické akcenty, a kuriozní *Happy end* z šedesátých let, jenž, pokud vím, je jediný film na světě, kde se zápletka – i samy akce postav – odvíjejí **pozpátku**. V této rovině lze konečně litovat i nepřítomnost jediné ukázky z typicky stalinské (nebo „sorealistické“) produkce, v níž nechybí ani dobová svědectví, ani momenty bizarní poesie...

Závažnější je jistě nepřítomnost jediné hlubší úvahy, která by upřesnila specifiku a charakter českého a slovenského filmu obecně. Byla by se přitom měla o co opřít, ať už o tradiční smysl zdejších filmařů pro přírodní lyrismus (a o jeho vývojové proměny) nebo o jejich bytostný puritanismus (hlavně v případě Čechů), jež lze číst přímo z filmových forem a který „socialistické“ filmy – v nichž přirozeně splynul s oficiální ideologií – dovedly až k nehorázné oslavě udačství. Parádní příklad lze najít třeba v závěru Krejčíkova *Svědění* (1949), kde hrdinu po tom, co v doprovodu „maloburžoazní“ milenky způsobí automobilovou nehodu, dovede na policii (lépe: SNB) vlastní syn... Pařížská retrospektiva byla bohužel i tady hlavně přehlídkou nevyužitých příležitostí.

Petr Král

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

AVALLONE, Susan

Film Writers Guide / compiled and edited by Susan Avallone; first edition by Kate Bales. – 5. ed – Los Angeles: Lone Eagle Publishing Co., 1995. – 548 s.: čb. fot. – Index

ISBN 0-943728-68-1 (brož.)

Encyklopedie filmových scenáristů se základními životopisnými daty a kontaktními adresami.

BURNS, Bryan

World Cinema 5, Hungary / Bryan Burns. –

1st ed – Trowbridge: Flick Books, 1986 – 1989; Cranbury: Associated University Presses, 1996. – 234 s.: čb. fot. – Výběrová bibliografie, filmografie, index

ISBN 0-8386-3722-1. – ISBN 0-948911-71-9 (váz.)

Pátý svazek seriózní edice filmových dějin jednotlivých zemí. Knižní studie sleduje dějiny maďarského filmu od jeho počátků do současnosti v kontinuitě tvorby nejvýznamnějších režisérů a především v kontextu středovýchodní Evropy.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 36, Winter 1997, No. 2. – University of Texas Press.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: Cathrine WILLIAMSON:

„Draped Crusaders“: Disrobing Gender in *The Mark of Zorro*, s. 3 – 16; Maria

PRAMAGGIORE: *Performance and Persona in the U. S. Avant-Garde: The Case of Maya Deren*, s. 17 – 40; Eric SCHAEFER: *The Obscene Seen: Spectacle and Transgression in Postwar Burlesque Films*, s. 41 – 66; Tony WILLIAMS: *Space, Place, and Spectacle: The Crisis Cinema of John Woo*, s. 67 – 84; Jennifer HAMMETT: *The Ideological Impediment: Feminism and Film Theory*, s. 85 – 99.

CRENSHAW, Marshall

Hollywood Rock / Marshall Crenshaw; edited by Ted Mico. – 1st ed – London: Plexus Publishing Limited, 1994. – 351 s.: čb. fot. –

Publ. by arrangement with Harper Collins

Publishers Inc, USA. –

Index, filmografie

ISBN 0-85965-218-1 (brož.)

Encyklopedie filmů tematicky vymezených motivem rock'n'rollové hudby. Zahrnuje období let 1956 – 1992 a čítá přes 300 titulů.

Jednotlivá hesla tvoří základní filmografické údaje a stručný obsah děje. Rejstříky jsou doplněny i o filmy z koncertů a ostatní hudební dokumenty.

DUTTON, Kenneth R.

The Perfectible Body: The Western Ideal of Physical Development / Kenneth R. Dutton. –

1st ed – London: Cassell, 1995. – 400 s.: čb. fot. – Poznámky, výběrová bibliografie, index

ISBN 0-304-33230-5 (brož.)

Analytická kniha o lidském, především mužském těle a jeho zobrazování v dějinách.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 8, 1996, No. 2. – London:

John Libbey & Company Ltd.

ISBN 0 86196 557 4

Z obsahu: John BELTON: *The 1950s and Beyond*,

s. 107 – 108; Jonathan M. SCHOENWALD:

Rewriting revolution: the origins, production and reception of Viva Zapata!, s. 109 – 130;

Simon POPPLE: *Group Three – A lesson in state intervention?*, s. 131 – 142; Barbara WILINSKY:

„A thinly disguised art veneer covering a filthy sex picture“, s. 143 – 158; Stephanie SAVAGE:

Evelyn Nesbit and the film(ed) histories of Thaw-White Scandal, s. 159 – 175;

Jerome DELAMATER: *Warner Bros. Yellowstone Kelly*, s. 176 – 185; Jeffrey VANCE: *The Circus: a Chaplin masterpiece*, s. 186 – 208;

Randy GUE: „It seems that everything looks good nowadays, as long as it is in

the flesh & brownskin“, s. 209 – 218;

Matthew BERNSTEIN: *Nostalgia, ambivalence, irony: Song of the South and race relations in 1946*

Atlanta, s. 219 – 236; Clinton DURITZ, Jr.:

A conversation with writer and director Kevin Smith, s. 237 – 248.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 50, Winter 1996 – 97,
No. 2. – Berkeley: University of California Press.
ISSN 0015-1386

Z obsahu: George Paul CSICSERY: *Memories of Sexual Violence: An Interview with Jennifer Montgomery*, s. 2 – 10; Charles TASHIRO: *The Contradictions of Video Collecting*, s. 11 – 18; Paul COATES: *The Sense of an Ending: Reflections on Kieslowski's Trilogy*, s. 19 – 26; William JOHNSON: *Toyoda and the Challenge of Representation*, s. 27 – 40.

FRANCILLON, Vincent Jacquet

Film Composers Guide / compiled and edited by Vincent Jacquet Francillon; first edition by Steven C. Smith. – 3rd ed – Los Angeles: Lone Eagle Publishing Co., 1996. – 386 s. – Index ISBN 0-943728-78-9 (brož.)

Encyklopedie skladatelů filmové hudby se základními životopisnými daty a kontaktními adresami.

GRIFFITHIANA

Griffithiana: <La> Rivista della Cineteca del Friuli: Journal of Film History. 57/58, Ottobre 1996: Herbert Brenon / direttore, editor Davide Turconi. – [1. vyd.] – Gemona: La Cineteca del Friuli, 1996. – 151 s.: čb. fot.

Monotematicky zaměřené dvojčíslo italského filmového měsíčníku, který vychází ve dvojazyčné, italsko-anglické verzi. Je věnováno dílu amerického režiséra, převážně němých filmů, Herberta Brenona.

HABERL, Georg – SCHLEMMER, Gottfried
Die Magie des Rechtecks: Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm / Hrsg. Georg Haberl, Gottfried Schlemmer. – [1. vyd.] – Wien; Zürich: Europa-Verl., 1991. – 107 s.: čb. fot. a obr. – (Kino-Vision). – Biografie autorů ISBN 3-203-51112-6 (brož.)

Sborník obsahující deset studií, které z různých aspektů nahlíží blízkou i vzdálenější budoucnost audiovizuálních médií.

HEREDERO, Carlos F.

La pesadilla roja del general Franco: El discurso anticomunista en el cine español de la dictadura / Carlos F. Heredero; prólogo de Manuel Vázquez Montalbán. – [1. vyd.] – San Sebastian: Festival Internacional de Cine de Donostia,

[1996]. – 216 s.: čb. fot. –

Filmografie, bibliografie, rejstřík
ISBN 84-88452-06-3 (brož.)

Dějiny španělského filmu v období režimu generála Franca, v letech 1936 – 1975. Výklad klade důraz na sociologický pohled. Knihu doplňuje základní filmografie za sledované období.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 17, March 1997, No. 1. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST. ISSN 0143-9685

Z obsahu: Nikolas REEVES: *Cinema, Spectatorship and Propaganda: Battle of the Somme (1916) and its contemporary audience*, s. 5 – 28; Russell JOHNSTON: *The Emergence of Broadcast Advertising in Canada, 1919 – 1932*, s. 29 – 48; John SEDGWICK: *The British Film Industry's Production Sector Difficulties in the Late 1930s*, s. 49 – 66; Michael B. SALWEN: *Broadcasting to Latin America: reconciling industry-government functions in the pre-Voice of America era*, 67 – 90; Holly Cowan SHULMAN: *The Voice of America, US Propaganda and the Holocaust: „I would have remembered“*, s. 91 – 104.

HOFFER, Franz

Prvi sledovi starosti = Des Alters erste Spuren / Franz Hofer; urednika, redakcion Lilijsana Nedič, Silvan Furlan; prevod, Übersetzung von Tadeja Tomšič, Tamara Deu. – [1. vyd.] – Ljubljana: Slovenska kinoteka, 1996. – 77 s.: čb. fot. – Filmografie

ISBN 961-90339-3-0 (brož.)

Sborník věnovaný ranému filmu německého režiséra F. Hofera První stopy stáří (1913), jehož fragment byl objeven ve Slovinské filmotéce.

HOFFMANN, Hilmar – SCHOBERT, Walter
Abschied vom Gestern: Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre:

Ausstellung/Filme. Frankfurt am Main (SRN), 19. 12. 1991 – 12. 4. 1992.

Deutschen Filmmuseum, Frankfurt am Main (SRN) / Hilmar Hoffmann, Walter Schobert; Redaktion Hans-Peter Reichmann, Rudolf Worschech. – [1. vyd.] – Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1991. – 291 s.: čb. fot. – Rejstřík ISBN 3-88799-038-2 (brož.)

Katalog k výstavě a přehlídce německého filmu šedesátých a sedmdesátých let uspořádané na přelomu roku 1991/92. Kromě filmografie katalog obsahuje jedenáct tematicky rozptýlených studií a esejů k danému období.

HUNTE, Otto – o něm

Otto Hunte: Architekt für den Film / Redaktion Alfons Arns, Hans-Peter Reichmann. – [1. vyd.] – Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1996. – 143 s.: čb., barev. fot. – (Kinematograph; Nr. 10). – Bibliografie, rejstřík ISBN 3-88799-051-X (brož.)

Výpravně pojatá autorská zpověď významného německého filmového architekta Otto Hunteho, blízkého spolupracovníka režiséra Fritze Langa aj.

IVANOV, Vjačeslav Vsevolodovič

Očerki po istorii semiotiki v SSSR / Vjačeslav Vsevolodovič Ivanov. – [1. vyd.] – Moskva: Izdatel'stvo „Nauka“, 1976. – 300 s.: čb. fot. – Rejstřík. – Xeroxová kopie (váz.) Základní pojednání o dějinách a systému sémiologie.

JESIONOWSKI, Joyce E.

Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D.W.Griffith's Biograph Films / Joyce E. Jesionowski. – [1. vyd.] – Berkeley; Los Angeles: University of California Press; London: University of California Press, Ltd., 1987. – 212 s.: čb. fot. – Poznámky, výběrová bibliografie, index ISBN 0-520-05776-7 (brož.) Analytická práce o filmové tvorbě D.W. Griffitha v období Biographu, zaměřená na objevitelské hodnoty Griffithova díla.

JOHNSON, Kim „Howard“

And Now for Something Completely Trivial: The Monty Python Trivia and Quiz Book / Kim „Howard“ Johnson. – 1st ed – London: Plexus Publishing Limited, 1993. – 201 s. – Publ. by arrangement with St Martin's Press, New York, USA ISBN 0-85965-208-4 (brož.) Kniha kvízů, testů a nejrůznějších legráček určená pro milovníky a znalce tvorby Monty Python.

KRUMBACHOVÁ, Ester – o ní

Ester Krumbachová: Mučednice filmové lásky: [seminář]. Hradec Králové (ČESKÁ REPUBLIKA),

16. 11. 1996 / uspořádal Pavel Doucek; spolupráce Marek Burkert; filmografii a bibliografii sestavil Miloš Fikejz; graficky upravila Eva Ujevičová. – [1. vyd.] – Hradec Králové: Filmcentrum, 1996. – 88 s.: čb. fot. a bar. graf. – Filmografie, výběrová bibliografie. – Vydal Filmový klub v Hradci Králové při Filmcentru Hradec Králové (brož.) Sborník vzpomínkových textů přátel a spolupracovníků Ester Krumbachové vydaný u příležitosti filmového semináře o E. K. v Hradci Králové.

KUBALOVÁ, Věra

Zvuková dramaturgie v oblasti dokumentárního filmu: Diplomní teoretická práce / Věra Kubalová. – [1.vyd.] – Praha: b.n., 1971. – 47 s. – Zpracováno pro FAMU – katedra filmové a televizní dokumentární tvorby. – Poznámky, literatura. – Rukopis (váz.) Diplomová práce studentky FAMU, katedry filmové a televizní dokumentární tvorby se týká zvukové dramaturgie v oblasti různých žánrů dokumentární tvorby. Pokus o zmapování principů zvukové tvorby v dokumentárním filmu.

LIEHM, Mira – LIEHM, Antonin J.

The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film After 1945 / Mira Liehm, Antonin J. Liehm. – 1st ed – Berkeley; Los Angeles: University of California Press; London: University of California Press, Ltd., 1980. – 467 s.: čb. fot. – Výběrová bibliografie, index ISBN 0-520-04128-3 (brož.) Synteticky zpracované dějiny kinematografie SSSR a socialistických zemí po roce 1945.

LOPEZ, Daniel

Films by Genre: 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for Each / by Daniel Lopez. – [1. vyd.] – Jefferson; London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1993. – 495 s. – Index jmen a názvů ISBN 0-89950-780-8 (váz.) Encyklopedie 775 žánrových a stylových kategorií hraného filmu s filmografickým dodatkem u každého hesla.

LUKANIC, Steven A.

Film Actors Guide / compiled and edited by Steven A. Lukanic. – 2nd ed – Los Angeles : Lone Eagle Publishing Co., 1995. – 680 s.: čb. fot. – Index ISBN 0-943728-63-0 (brož.)

Encyklopedie filmových herců se základními životopisnými daty a kontaktními adresami.

MATIS, Zdeněk

Diplomní práce I [bez názvu] / Zdeněk Matis. – [1. vyd.] – [Praha]: b.n., [1965]. – 214 s. – Tabulková příl., příloha I, II, III. – Rukopis (váz.)
Práce zkoumá sociologickou metodu strukturu ostravského filmového obecnství v šedesátých letech, sleduje návštěvnost kin v Ostravě a pokouší se analyzovat motivace filmových diváků.

MIKUŽ, Jure – VRDLOVEC, Zdenko

Fritz Lang / Jure Mikuž, Zdenko Vrdlovec. – [1. vyd.] – Ljubljana: Moderna galerija: Revija Ekran, 1990. – 160 s.: čb. fot.. – (Imago). – Filmografie (brož.)
Dvě studie o díle F. Langa, doplněné krátkými Langovými texty.

MOORE, F. Michael

DRAG! Male and Female Impersonators on Stage, Screen and Television: An Illustrated World History / by F. Michael Moore. – [1st ed.] – Jefferson; London: McFarland & Company, 1994. – 301 s.: čb. fot. – Bibliografie, index
ISBN 0-89950-996-7 (váz.)
Publikace kronikového charakteru sleduje muže v rolích žen (a opačně) na divadle, ve filmu a televizi. Zahrnuje období od Shakespearovy éry po současnost, hledá kulturní tradice záměn rolí muže a ženy v dramatickém umění.

MUNN, Michael

Stars at War / Michael Munn. – 1st ed – London: Robson Books, 1995. – 293 s.: čb. fot. – Bibliografie, index
ISBN 0-86051-954-6 (váz.)
Filmové hvězdy na bojištích druhé světové války v Evropě, Americe, Africe, Indii a Pacifiku.
Fairbanks Jr, Douglas; Gable, Clark; Huston, John; More, Kenneth; Gabin, Jean; Dietrich, Marlene; Olivier, Laurence.

MURPHY, Robert

Sixties British Cinema / Robert Murphy. – 1st ed – London: BFI Publishing, 1992. – 354 s.: čb. fot. – British Film Institute. – Poznámky, bibliografie, index
ISBN 0-85170-309-7 (brož.)
Důkladná knižní studie věnovaná britskému filmu šedesátých let. Přináší nový pohled na realistické

tradice britského filmu, sleduje jeho klíčové žánry v kulturně-historickém i ekonomickém kontextu.

PARISH, James Robert

Ghosts and Angels in Hollywood Films: Plots, Critiques, Casts and Credits for 264 Theatrical and Made-for-Television Releases / by James Robert Parish. – [1st ed.] – Jefferson; London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1994. – 419 s.: čb. fot. – Index
ISBN 0-89950-676-3 (brož.)
Lexikon holywoodských filmů od počátku století, v nichž vystupují ďábelské a andělské postavy. Zahrnuje též produkci filmů pro televizi.

PIERSON, John

Spike, Mike, Slackers & Dykes: A Guided Tour Across a Decade of American Independent Cinema / John Pierson; With the Conversational Collaboration of Kevin Smith. – 1st ed – London: Faber and Faber, 1996. – 374 s.: čb. fot., tab. – 1st ed. in the USA in 1995 by Hyperion/Miramax. – Index
ISBN 0-571-17914-2 (brož.)
Netradičně pojatý průvodce vývojem amerického nezávislého filmu v osmdesátých letech a na počátku let devadesátých. Sleduje tvorbu režisérů: Jarmusch, Jim; Lee, Spike; Linklater, Rick; Hartley, Hal; Smith, Kevin ad.

QUEENAN, Joe

The Unkindest Cut: How a hatchet-man critic made his own \$7,000 movie and put it all on his credit card / Joe Queenan. – 1st ed – New York: Hyperion, 1995. – 310 s.
ISBN 0-7868-6090-1 (váz.)
Kniha filmového kritika a autora filmu *Twelve Steps to Death*, natočeného za 7000 dolarů. Vzpomínky na natáčení a produkční okolnosti vzniku filmu.

ROBB, Brian J.

Johnny Depp: A Modern Rebel / Brian J. Robb. – 1st ed – London: Plexus Publishing Limited, 1996. – 156 s.: čb., barev. fot. – Filmografie
ISBN 0-85965-236-X (váz.)
Monografie filmového herce a režiséra Johnyho Deppa.

SKAL, David J.

The Monster Show: A Cultural History of Horror / David J. Skal. – 1st ed – London:

Plexus Publishing Limited, 1994. – 432 s.:

čb. fot. – Poznámky, index

ISBN 0-85965-211-4 (brož.)

Kulturně-historická monografie věnovaná hororu.

Sleduje vývoj žánru od jeho počátků až

k současnosti. Kromě literárního kontextu uvádí

i dílčí sociologické analýzy a zkoumá motivy

vášní současného filmového publika pro

makabrální témata.

STEWART, John

Italian Film: A Who's Who / by John Stewart. –

[1. vyd.] – Jefferson; London:

McFarland & Company, Inc., Publishers, 1994. –

812 s. – Bibliografie, index filmů

ISBN 0-89950-761-1 (váz.)

Pět tisíc hesel zahrnuje italské i cizí tvůrce

zapojené do práce ve filmu v Itálii za posledních

sto let. Základní biografické údaje s důrazem

na filmografie.

STOCKLY, Ed

Cinematographers, Production Designers, Costume

Designers and Film Editors Guide / compiled and

edited by Ed Stockly. – 4. ed – Los Angeles:

Lone Eagle Publishing Co., 1993. – 472 s. – Index

ISBN 0-943728-61-4 (brož.)

Encyklopedie filmových kameramanů, scénografů,

kostýmních výtvarníků a střiháčů se základními

životopisnými daty a kontaktními adresami.

STRUSKOVÁ, Eva – BENEŠOVÁ, M.

Druhy a žánry dokumentárního filmu: (Věcný film) /

zpracovala Eva Strusková; pasáže o animovaném

filmu zpracovala M. Benešová. – [1. vyd] – Praha:

b. n., 1990. – [260] s. – 4. 7. 1990. –

Zpracováno pro: Československý filmový ústav. –

Rukopis (váz.)

Starší systematická práce pojednávající o členění,

pojmosloví a klasifikaci filmových žánrů v oblasti

dokumentárního filmu. Záměrem práce je blíže

objasnit otázky vydělování, pojmenování

a klasifikace filmových žánrů, a to v oblasti filmu,

kteřá se označuje jako krátký film, krátkometrážní

tvorba, dokumentární film, film faktu, a kteřá je

pracovně označena jako „věcný film“.

První část se věnuje nástinu základního konceptu

genologické problematiky „věcného filmu“.

Druhá část, zpracovaná formou encyklopedických

výkladových hesel je zaměřena především

na jednotlivé žánry „věcného filmu“.

Třetí, zamýšlená část, kteřá není obsažena v této

publikaci, bude obsahovat: Kompletní seznam

literatury, rejstřík filmů podle českých

i původních názvů a rejstřík autorů.

UNSERE

Unsere schwarze Rose Elisabeth Bergner:

[výstava]. Wien (AUSTRIA), 21. 01. 1993 –

21. 03. 1993. Ausstellung des Historischen

Museums der Stadt Wien. ZUSAMMENARBEIT

MIT DEM JÜDISCHEN MUSEUM DER STADT

WIEN, WIEN (AUSTRIA) / katalogredaktion

Siglinde Bolbecher, Konstantin Kaiser. –

[1. vyd.] – Wien: [Historischen Museums der Stadt

Wien], [1993]. – 123 s.: čb. fot.

ISBN 3-85202-104-9 (brož.)

Odborně a životopisně zaměřený sborník studií

o herečce E. Bergnerové.

VIDAL, Agustin Sanchez

El Cine de Florian Rey / Agustin Sanchez Vidal. –

[1. vyd.] – Zaragoza: Caja de Ahorros de

la Inmaculada Aragon, 1991. – 383 s.: čb.,

barev. fot. – Bibliografie, filmografie

ISBN 84-606-0526-4 (brož.)

Monografie španělského filmového herce a režiséra

F. Reye (1894 – 1962).

WAJDA, Andrzej

Moje filmy / Andrzej Wajda; z němčiny přeložily

Eva Sobotková, Karin Jodasová; z polštiny přeložili

a k vydání připravili Jiří Fiala, Marie Sobotková. –

[1. vyd.] – Olomouc: VOTOBIA, 1996. – 231 s. –

(Malá díla / redigují Pavel Šaradín, Petr Mikeš;

Sv. 69). – Orig.: Meine Filme. Curych: Benziger

Verlag AG, 1987. – Miczka, Tadeusz je autorem

statí Kino pod nátlakem politiky. – Sobolewski,

Tadeusz je autorem statí Wajda a my

ISBN 80-7198-126-5 (brož.)

Stručná autobiografie polského režiséra zaměřená

na autorské vyznání k filmové tvorbě.

Autor po třiceti letech práce u filmu vzpomíná

na zrod nového filmového umění v Polsku,

na jeho přijetí u domácího publika i proslavení

polského filmu v zahraničí. Kniha obsahuje

Poznámky autora, kde stručně charakterizuje

své nejbližší kolegy a přátele, dvě jubilejní

interview u příležitosti sedmdesátin Andrzeje

Wajdy, článek Kino pod nátlakem politiky –

Stručný přehled historie hraného filmu

v poválečném Polsku, 1945 – 1995 od Tadeusze

Miczky a článek Wajda a my od Tadeusze

Sobolewského.

WASSEF, Magda

Égypte: 100 ans de cinéma: Égypte, 100 ans de cinéma [výstava]. Paris (FRANCE), 28. 10. 1995 – 03. 03. 1996.

Institut du Monde Arabe, Paris (FRANCE) / sous la direction de Magda Wassef. – [1. vyd.] –

Paris: Institut du Monde Arabe:

Éditions Plume, 1995. – 319 s.:

čb. a barev. fot. – Filmografie, index

ISBN 2-906062-81-2. –

ISBN 2-84110-036-7

(brož.)

Sborník historiografických studií ke stému výročí egyptské kinematografie. Zahrnuje též slovník filmových tvůrců Egypta.

WOODS, Paul A.

King Pulp: The Wild World of Quentin Tarantino /

Paul A. Woods. – 1st ed – London:

Plexus Publishing Limited, 1996. – 160 s.:

čb. a barev. fot. – Filmografie

ISBN 0-85965-235-1 (brož.)

Knižní monografie věnovaná filmům

Quentina Tarantina, doplněná filmografií.

Encyklopedické heslo

EXTASE

Gustav Machatý, 1932

Námět: Vítězslav Nezval: Chtíč. **Scénář:** František Horký, Gustav Machatý; text Píseň práce jako komentář epilogu filmu napsal František Halas. **Kamera:** Jan Stallich. **Hudba:** Giuseppe Becce. **Architekt:** Bohumil Heš, Štěpán Kopecký. **Zvuk:** Josef Zora.

Hrají: Hedy Kieslerová (Eva), Aribert Mog (Adam, její milenec), Zvonimir Rogoz (Emil Jerman, Evin manžel), Leopold Kramer (Evin otec), Karel Mácha-Kuča (advokát), Jiřina Steimarová (písařka u advokáta), Jan Sviták (tanečník v kavárně), Edurad Šlégl, Antonín Kubový (hosté venkovské hospody).

Výroba: Slavia-film. 83 min., čb, 35 mm. **Premiéra:** 20. ledna 1933 v kině Lucerna v Praze.

Exteriéry se natáčely v létě 1932 na Slovensku a na Podkarpatské Rusi, pak v Jevanech u Prahy a v pražských prostředích (kavárna a restaurace na barrandovských terasách nad Vltavou), poté ve filmových ateliérech AB v Praze na Vinohradech (zvukové scény) a v Schönbrunnu ve Vídni (němé scény).

Eva, krásná mladá žena, zjistí už večer po svatbě, že její muž k ní nehoří vášní, jakou ona potřebuje k životu, ba že o ni nakonec nejvíce ani valný zájem. Proto se vrací do otcovského domu na venkov a záhy požádá o rozvod. Jednoho slunečného jitra, při vyjížděce koňmo, se za delikátních okolností seznámí s mladým inženýrem, který pracuje na nedaleké stavbě. Muž ji natolik upoutal, že se bouřným večerem vydá za ním a stráví s ním milostnou noc.

Po ránu se Eva vrací domů. Setká se s Emilem, který za ní marně přijel. Na ten den je připraveno páření koní ze stáje Evina otce. Když Emil odjíždí, svezí automobilem kus cesty Evina milence, který jede na schůzku s Evou. Emil pochopí beznadějnost své situace.

Zcela vyčerpaného jej Evin milenec doveze na nocleh do nejbližšího hostince, kde se má sejít s Evou. Zatímco Emil píše své matce dopis na rozloučenou, Eva se výtečně baví s milencem. Ozve se výstřel. Evin milenec vběhne do hostinského pokoje – netuší, že mrtvý byl Eviným manželem a Eva mu to také neřekne.

Milenci čekají v noci na nádraží na vlak do Prahy. Když mladý muž znaven usne na lavičce, Eva odjíždí sama prvním vlakem v opačném směru, na Berehovo.

Epilog: Píseň práce (F. Halas)

Patetická oslava dělné práce. V rychlém sledu se střídají záběry opuštěné stavby železniční trati. Dělníci se chápou krumpáčů, kola strojů se roztácejí, dílo se daří. Mezi dělníky je také Evin milenec. Když zahlédne v povzdálí neznámou matku s dětmi, zamyslí se, vzpomíná na Evu. Ta zatím, patrně aniž by to její milenec tušil, chová v náručí docela malé děčko.

Výjimečné postavení *Extase* v dějinách českého filmu je dáno především silou jejího režijního stylu. Ten se v tomto případě rodí z režisérovy vizuální koncepce, která tu vystupuje jako „nejviditelnější“ hodnota a prorůstá všemi vrstvami filmu.

Gustav Machatý (1901 – 1963) vstoupil do profese mlád a filmové zkušenosti získával od píky, přitom však – ač bez valné intelektuální průpravy – přistupoval k filmové práci jako k umělecké tvorbě a dokázal ji zapojit do mezinárodního filmového kontextu. V případě *Extase* je to nejlépe patrné na jejím kosmopolitním ražení, jež je výrazem režisérovy umělecké ambice. Ty se pozitivně projeví mj. v tom, že s hudebním skladatelem Giuseppem Becce spolupracoval Machatý už ve fázi scénáře. Naopak závěrečná „avantgardně“ nasnímaná a sestříhaná sekvence je čirý dramaturgický omyl, vyplývající rovněž z režisérovy

ambicí. Epilog *Extase* je sice technicky pozoruhodným, ale vposledku kýčovitým přívěskem, který je žánrově i stylově v rozporu s celým filmem. (Jeho výtvarné řešení a zejména básnický text komentáře dnešním divákům obyčejně připomínají atmosféru budovatelských filmů z počátku padesátých let.)

Obrazová stylizace *Extase* (s výjimkou zmíněného epilogu) věrně sleduje její žánrové vymezení a současně je naplňuje nově, nekonvenčně. Dominantní postavení jazyka obrazu v *Extasi* nekončí u kompozice záběru, světelné dynamiky nebo pohybů kamery, střihové skladby či herecké stylizace, ale prorůstá i narativními vrstvami díla. Zápětka je velmi jednoduchá, možná až „kalendářově“ primitivní, ale vzhledem k tomu, jak se vyprávění koncentruje na komorní psychologickou dimenzi fabule, můžeme sledovat osový příběh ženské hrdinky také jako drama hledání identity.

Tomu je podřízeno rozvržení dramatických postav – základní trojúhelník manželské nevěry. Pozoruhodné však je, že na tento trojúhelník autor nenavěsil obvyklé vedlejší typy, které by obohacovaly syžet (výjimkou je pouze otec hrdinky). Naopak se plně soustředil – v rámci svých sil – na psychologickou, respektive pudovou rovinu existence tří protagonistů, na jejich mužsko-ženské napětí či přímo nevědomou sexuální motivaci. (Soustředění na trojici postav a jejich psychologii bylo u Machatého patrné už v *Kreutzerově sonátě*, 1926 a v *Erotikonu*, 1929. Ostatně *Extasi* můžeme chápat – vzhledem k motivickým vazbám a k opakované spolupráci s Vítězslavem Nezvalem – jako režisérův pokus navázat na úspěšný *Erotikon*.)

Hlavní postava nese fatální jméno Eva – není to však jméno symbolické, spíš má sugerovat, že jeho nositelka je předobrazem jakéhosi věčného ženství. V příběhu *Extase* ale připomíná daleko víc osudem zkoušené hrdinky brakové literatury (motiv nešťastného, věkově nerovného manželství, trýznivé vzplanutí k mladému muži, osamělé mateřství). Ve filmu však nesledujeme pouhý obraz takového schematického osudu: díky (hereckému) půvabu Hedy Kieslerové – kolik melancholie, vášně i vzdoru se zračí v jejích hlubokých očích... – je postava na plátně stále poutavá, protože nepředvídatelně proměnlivá. (O sex-appealu nemluvě.) Eva je bytost pohybující se na hranici mezi umělostí panny ve výkladní skříni a autenticitou hlubokého ženského prožitku. Divák získá poměrně rychle dojem, že je svědkem psychologicky procítěné herecké kreace, ale tento dojem vzniká především z režisérova umného střihu a citu pro časování detailních záběrů, z kameramanova citu pro fotogenii ženské postavy. (*Extase* by zajisté dobře posloužila jako příklad dominantně maskulinního pohledu, který je pro klasický – a jak vidíme, nejen hollywoodský – film příznačný.) Evin nešťastný manžel je postarší, vyhaslý muž, který nade vše miluje pořádek. Je to bytostně pasivní člověk, ale jeho zobrazení ve filmu je režijně rafinované a herecky vypracované zejména v tlumených gestech a v „chladné“ mimice. Naproti tomu postava mladého milence, nazvaná Adam (ve filmu samém však toto jméno nepadne), je stvořena z literární filmového klišé; tento mladý dynamický muž je vzorem úspěchu a navíc je obdařen vizáží dokonalého árijce. V konstrukci příběhu vystupuje *de facto* jako nástroj sebeidentifikace hlavní hrdinky, a také proto vyznívá poněkud jednostrunně.

Místo děje není přesně lokalizováno, i když ze sekundárních informací lze vyčíst, kde se příběh odehrává (Podkarpatská Rus). Důležitá je totiž kosmopolitnost celého příběhu, jakási všeobecná evropská modernost, která do sebe zahrnuje i „exotiku“ zaostalého kouta této civilizace, v němž pocítíme archetypální působivost přírodních sil. Rozdíly mezi (velko)městským duchem a volnou přírodou jsou tematizovány skrze postavy a jejich „pudová určení“.

Prostředí je tedy aktivní součástí příběhu, a režisér dbá, aby je učinil i aktivní součástí děje. Zatímco v domě Evina otce Machatý akcentoval poněkud zatuchlou a nesourodou starobylost sídla venkovského bohatce, zbrusu nový interiér bytu novomanželů je příkladem dobového pojetí měšťanské modernosti. A tak je Eva ve svém novém příbytku jakoby uvězněna mezi světlými stěnami rozlehlého bytu, v otcově domě pak je oplétána někdy až makabrozní stínohrou. Prostor lásky, svobody a nalezeného štěstí se Evě otevírá v sluncem zalité krajině, v níž se může pohybovat volně, v níž nenaráží na žádné předpojatosti a stereotypy, v krajině, v níž není omezována. Důležitou roli hrají v interiérových scénách dveře, oddělující a uzavírající, dále také zrcadla, v nichž se postavy občas objevují, přičemž zrcadlo jako by kontrolovalo jejich chování. Interiér milenceva skromného příbytku je naopak temný, jen ostrý proud světla zde roznítí dosud dřímající vášně.

Pětadvacetiletý Jan Stallich, pro něhož byla *Extase* první samostatnou kameramanskou prací, vytvořil pod Machatého vedením bravurní obrazy, dynamizované významovými změnami úhlu pohledu a velikosti záběru. Často používá subjektivní záběr z hlediska jednajících postav a pak se zas vrací k pohledu zaujatého vyprávěče, aby upozornil na charakteristický detail psychologický nebo dějový, aby pomocí jednoduché zkratky prohloubil a zároveň o něco urychlil jinak pomalý proud vyprávění.



Leopold Kramer (Evin otec) a Hedy Kieslerová (Eva)
ve filmu Extase
 Foto archiv

Pomocí světla a stínů Machatý se Stallichem plasticky modelují prostor, v němž divák jako by spolu s hrdiny filmu volně přecházel z prostoru viditelné reality do propasti detailu, toho sotva zbadatelného zlomku přítomné chvíle. Sen, touha nebo vnitřní záchvěv postavy se tak zviditelňují, „promlouvají“ v expresivním kódu zjištěné subjektivity.

Z dramaturgického hlediska můžeme v *Extasi* najít některé motivy, které budou působit na dnešního diváka jako neobratnosti (setkání Emila s Eviným milencem, perlový náhrdelník) či vyložená klišé (inženýr v bílém). Machatého přínos však spočívá spíše v pozoruhodně utvářeném vztahu mezi fabulí a syžetem. Do děje vstupujeme rovnou, *in medias res*, a už během hutně odvyprávěné expozice nás postavy natolik zaujmou tím, jak spoluutvářejí konflikt, že nehledáme informace o jejich minulosti, ba co víc, nepotřebujeme je sledovat v delším časovém rozpětí, abychom k nim pronikli blíže. V závěru expozice se vyprávění rafinovaně smršťuje: hra herců a obrazová řešení scény dokáží zprostředkovat nezbytnou psychologickou hloubku situací – a touto zkratkou se připravuje dějová gradace (Evin návrat k otci), která pak vrcholí setkáním s budoucím milencem. Při něm režisér naopak vyprávění opět zpomalí; čas syžetu a čas fabule se přiblíží – stejně jako milenecký pár.

Režisér skladebně určuje rytmus vyprávění, mění jeho intonaci: jinak setrvává ve velkých prosvětlených celcích v přírodě, jinak v tísnivé bizarní hale otcovského domu, kde se Eva proplétá mezi nábytkem – a „úběžník“ jejího osudu směřuje viditelně ven, do krajiny.

V celém filmu Machatý pečlivě pracuje s významovou funkcí třeba i velmi drobných motivů, což je nejlépe patrné na jeho práci s rekvizitami, jako je např. manželův cvikr či perlový náhrdelník hrdinky, do nichž režisér vložil také silnou emocionální a metaforickou potenci.

Výrazným charakteristickým rysem *Extase* je její „němá“ stylizace, která se dnes jeví jako příznačná pro Machatého styl. Mluvím-li o „němosti“ *Extase*, nemám na mysli řídký výskyt promluv, daný do značné míry

i tím, že vznikalo zároveň více jazykových verzí, ale daleko spíše sofistikovanou skladebnost, důraz na výpovědní hodnotu detailu. Výrazná dramaturgická funkce detailu může někdy působit opravdu „němě“ naivně, zejména tam, kde má charakter přímé metafor (manžel urovná třásně koberce, namísto aby se věnoval své ženě). Zároveň však v sobě skrývá jakousi – možná destruktivní – imaginativní a osvobozující sílu. Taková je například detailní, jakoby skrze lupu času zaznamenaná likvidace obtížné včely, Evino cvrknutí do kapky deště na výhonku révy, květina přilepená na mucholapku atp.

Extasí Machatý ukázal, jak dovede profesionálně zacházet s filmovým melodramatem, jak dokáže vést herce k osobitému projevu, jak umí pracovat s filmovým časem a utvářet specificky filmový dramatický prostor. To jsou hodnoty, které svědčí o tom, že *Extase* je skutečně výjimečným autorským činem, nikoli pouze legendou.

Poznámka: Ve sbírkách NFA je uložena jednak česká kopie filmu (83 min.) a jednak německá distribuční kopie s názvem *Symphonie der Liebe* (70 min). Německá verze, postižená cenzurou, se liší od české především tím, že v závěru filmu se manžel nezastřelí, ale zemře na srdeční záchvat a Eva svého milence na nádraží neopustí. Dále německá verze neobsahuje celý „budovatelský“ epilog (některé záběry, které ho tvoří, jsou použity dříve jako součást děje), namísto toho je tu po některých záběrech z epilogu české verze zdůrazněna plenérová scéna s mileneckou dvojicí po první společné noci, čímž má být snad řečeno, že Eva, jež se stala matkou, vytvořila se svým milencem nový, šťastný pár. Francouzská verze, v níž hrál roli Evina milence Pierre Nay a roli Evina manžela André Nox, není ve sbírkách NFA.

BIBLIOGRAFIE: H., *Extase*. Filmový kurýr 7, 1933, č. 4 (27. 1.), s. 2 – 3. • „*Extase*“ v křížovém ohni. Film 13, 1933, č. 3 (15. 3.), s. 5. • Gustav Machatý, *Režisér Machatý o svém posledním filmu*. Film 13, 1933, č. 4 (1. 4.), s. 1 – 2. • Jan Kučera, *Benátský filmový veletrh*. Kinorevue 1, 1934, č. 2 (5. 9.), s. 25 – 28. • F. K., *Vítězství československého filmu v Benátkách*. Kinorevue 1, 1934, č. 6 (3. 10.), s. 106 – 108. • (P), *[Machatého „Extase“ v Německu...]* Kinorevue 1, 1934, č. 13 (21. 11.), s. 259. • (FTK), *[Jan Stallich zasluhoval by cenu...]* Kinorevue 1, 1934, č. 1935, č. 23 (30. 1.), s. 409. • Jaroslav Brož – Myrtil Frída, *Gustav Machatý. Legenda a skutečnost*. Film a doba 15, 1969, č. 4, s. 190 – 201; č. 5, s. 260 – 271; č. 6, s. 312 – 319; č. 7, s. 371 – 379. • Henry Miller, *Úvahy nad Extasí a jejím vztahem k dílu D. H. Lawrence*. Film a doba 15, 1969, č. 5, s. 271 – 273. • Vladimír Mlčoušek, *Vítězslav Nezval a film*. Tetxy Čs. filmového ústavu, sv. 9, Praha 1979, zejm. s. 43 – 48.

CENY: MFF Benátky 1934: Pohár města Benátek za nejlepší režii.

Michal Bregant

NÁRODNÍ FILMOVÝ ÚSTAV
KNIHOVNA

SUBSCRIPTION INFORMATION

ILUMINACE is published four times a year.
ISSN 0862-397X

Address:

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
Czech Republic
tel. ++4202/2400 9207
fax ++4202/2423 1003
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
http: www.allpro.cz

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 39,- / DM 77,-
Individual: US\$ 25,- / DM 45,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 45,-
Individual: US\$ 30,-

Prices include postage.

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu

Vydává Národní filmový archiv, Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 02 / 894 689, fax 02 / 697 30 57

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1
tel. 02 / 2423 1988, fax 02 / 2423 1948

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 45,- Kč,
roční předplatné 120,- Kč + 20,- Kč poštovné.

Předplatné pro tuzemsko zajišťuje:

A.L.L. Production, s. r. o., P. O. Box 732, 111 21 Praha 1;
tel. ++4202/2400 9207, fax ++4202/2423 1003
e-mail: allpro@mbox.vol.cz; http: www.allpro.cz

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická

Tisk: Unitisk, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v květnu 1997.

Podávání novinových zásilek povoleno Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

MK ČR 55255; MČ 47285
ISSN 0862-397X

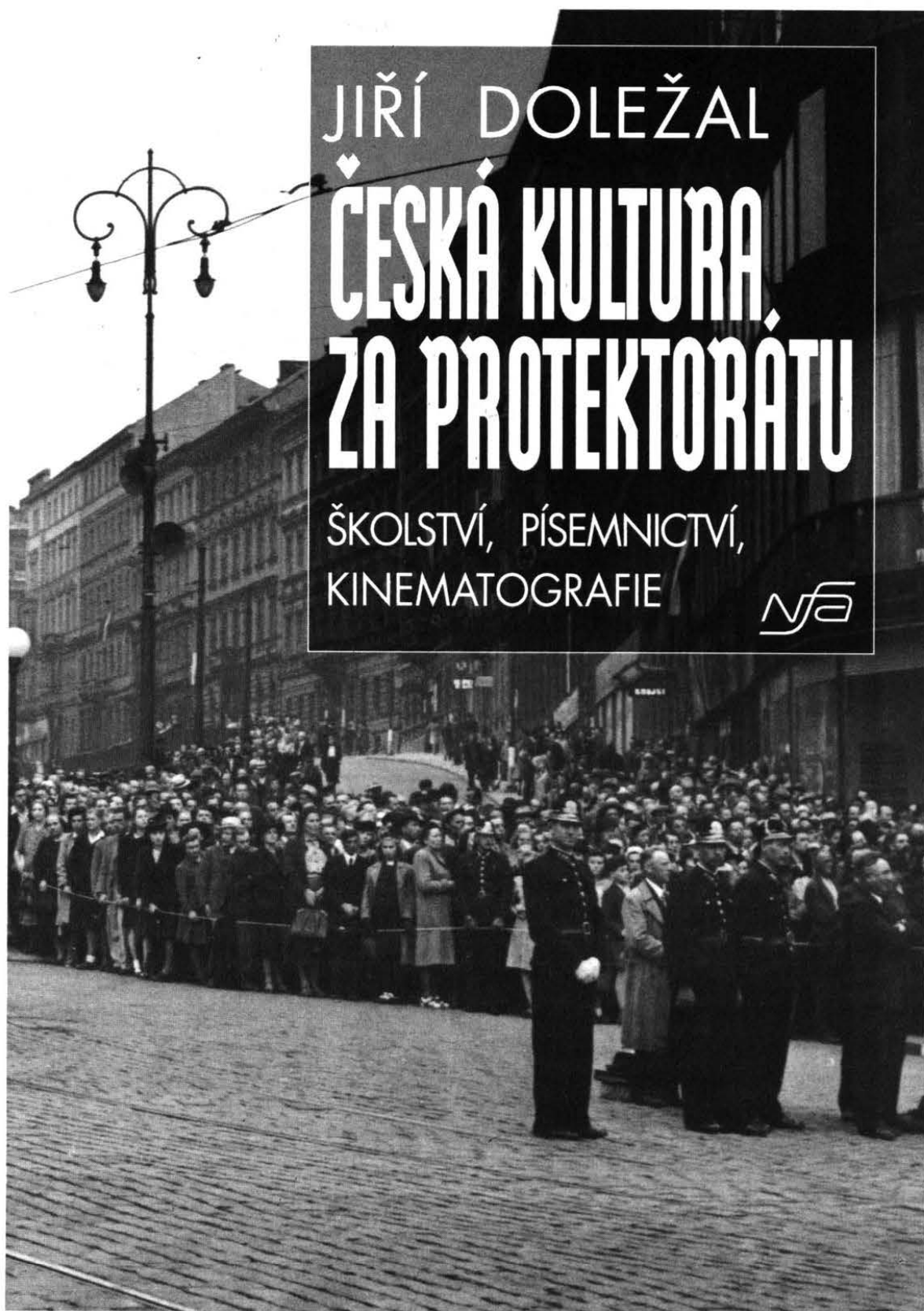
*Na obálce Josef Istler při natáčení filmu Vratislava Effenbergera
Studie o zlomku skutečnosti*

JIŘÍ DOLEŽAL

ČESKÁ KULTURA ZA PROTEKTORÁTU

ŠKOLSTVÍ, PÍSEMNICTVÍ,
KINEMATOGRFIE

NFA



Jiří Doležal

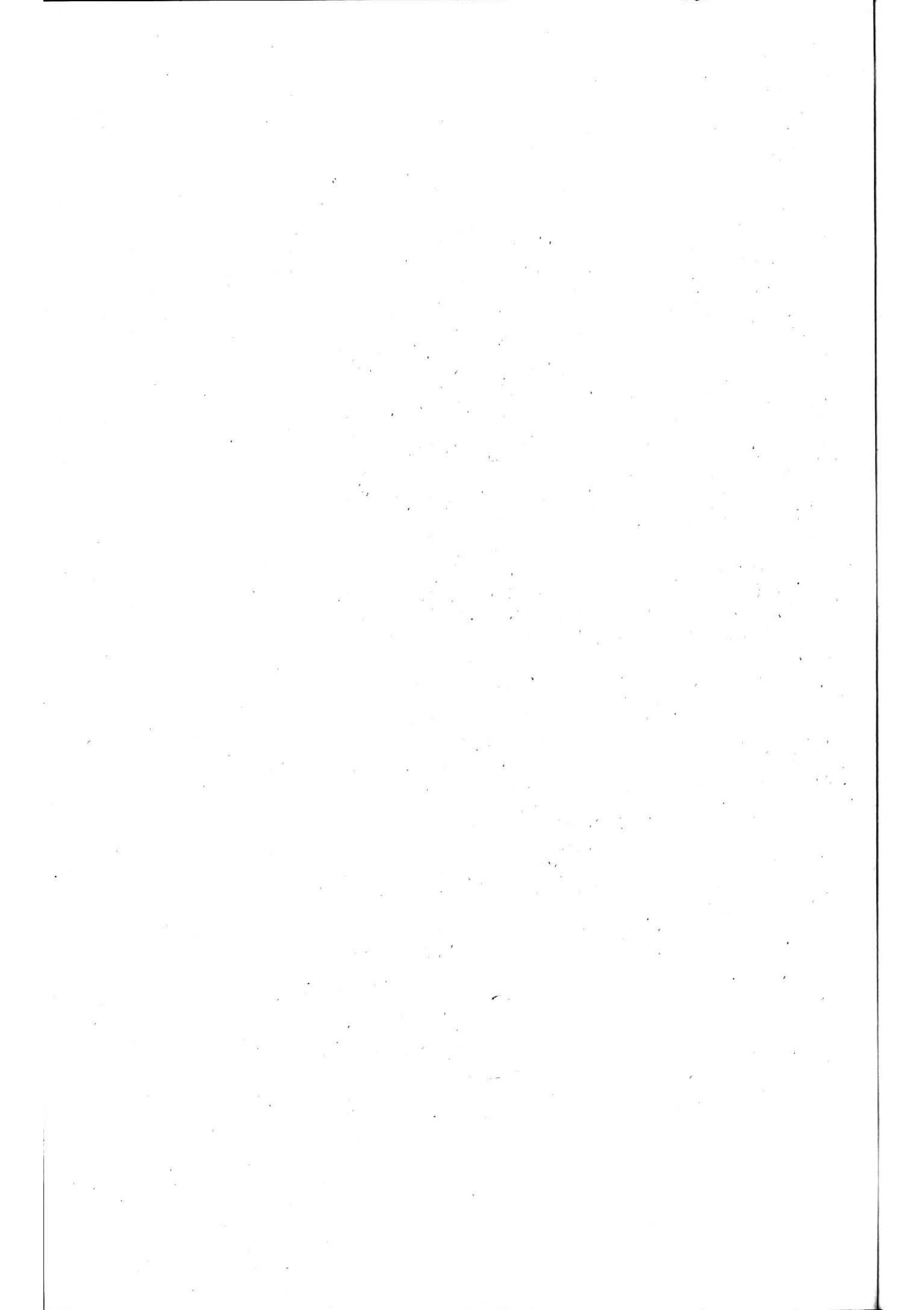
Česká kultura za protektorátu

Školství – písemnictví – kinematografie

NFA 1996

Knihovna Illuminace 8
(cena 130 Kč)

PhDr. Jiří Doležal, CSc. (18. 10. 1925 – 4. 1. 1991) po studiích na gymnáziu absolvoval v letech 1945 – 1950 studium historie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, krátce byl zaměstnán ve Vojenském historickém ústavu, v letech 1953 – 1970 pracoval v Historickém ústavu ČSAV. Zabýval se dějinami dělnického hnutí, Slovenským národním povstáním, podílel se na dobových kolektivních pracích, byl jedním ze zakladatelů časopisu *Historie a vojenství*. Postupně se jeho zájem soustředil zejména na dějiny českých zemí za protektorátu: stává se členem autorského kolektivu *Trilogie dějin čs. odboje*, vedoucím redaktorem bulletinu *Odboj a revoluce* a věnuje se výzkumu protektorátní každodennosti a dějinám české kultury v době okupace. Výsledky této práce publikuje až v sedmdesátých a osmdesátých letech v samizdatu – za účast na tzv. Černé knize o srpnové invazi je v roce 1970 vyloučen z KSČ a propuštěn ze zaměstnání. Pracuje jako závozník ČSAD, skladník a řidič, v roce 1977 se stává signatářem Charty 77, o rok později odchází do invalidního důchodu. *Česká kultura za protektorátu* shrnuje do jednoho svazku Doležalovu studii věnovanou obecně vztahu nacistů k české kultuře a tři studie zabývající se konkrétní problematikou školství, písemnictví a filmu za německé okupace. Jako celek představuje kniha zatím nejdůkladnější práci na dané téma, a to i navzdory heuristickým obtížím, za jakých jednotlivé texty v nepříznivé normalizační době vznikaly. Svazek je doplněn řadou přehledných tabulek, rejstříkem jmenným, rejstříkem literárních děl a filmů a autorovou bibliografií.



350291

1997/3



10089729 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitky – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvícení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.