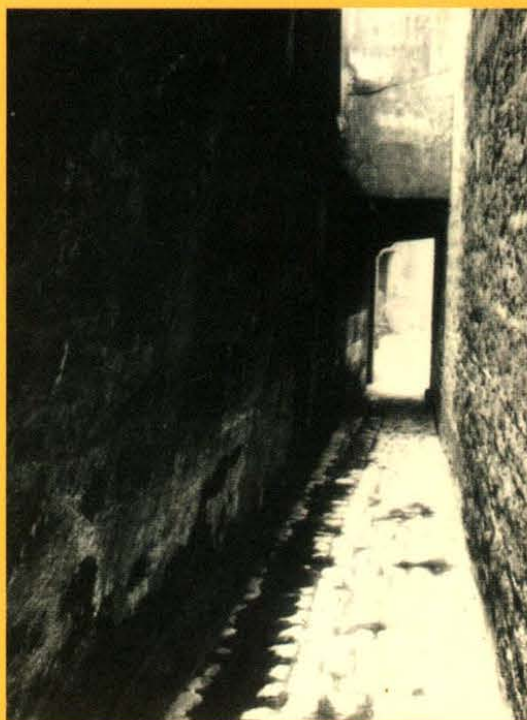


1
2002

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/2002/1

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 14

2002

Číslo / No. 1 (45)

Redakce / Editorial board:

HELENA BENDO VÁ

MICHAL BREGANT

MILAN KLEPIKOV

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRON

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofron

Technická redakce / Technical editor:

Marie Vohralíková

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu

Bartolomějská 11

110 01 Praha 1

tel. ++420/2/2423 1988

fax ++420/2/2423 1948

ISSN 0862-397X

OBSAH

Články

- Carol J. Cloverová:** Oko hrůzy 5
- Otto M. Urban:** Anatomie úzkosti: Night of the Living Dead 43
- Milan Klepikov:** Max Ophüls a jeho Prodaná nevěsta 63
- Helmut G. Asper:** Drahý experiment: filmová Prodaná nevěsta 65
- Ivan Klimeš:** Kinematograf, rakouský stát
a české země 1895 – 1912 (Část první) 73

Rozhovor

- Ray Privett – James Kreul:** Podivný případ Noëla Carrola
Rozhovor s kontroverzním filosofem filmu 89

Edice a materiály

- František Dryje:** Film a sen 115
- Anketa – film ve snu 121

Dvoj pohled

- Mária Ferenčuhová:** Cesta interpretujícím priestorom 127
- Helena Bendová:** Nemístnost touhy 131

Obzor

- Josef Moucha:** Virtualita u Viléma Flussera
(Vilém Flusser: *Do universa technických obrazů*) 135
- Oliver Bakoš:** Úvod do súčasnej estetiky
(Vlastimil Zúška: *Estetika – úvod do súčasnosti tradičnej disciplíny*) 138
- Milan Klepikov:** Žádné původní staré filmy neexistují (ale pracuje se na nich)
(Ursula von Keitz (ed.): *Früher Film und späte Folgen*) 143
- Karel Och:** Desátá múza. Film a ostatní umění
(Leonardo Quaresima – Laura Vichi (eds.): *La decima musa / The Tenth Muse*) 146

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 149

CONTENTS

Articles

- Carol J. Clover:** The Eye of Horror 5
- Otto M. Urban:** Anatomy of Anxiety: Night of the Living Dead 43
- Milan Klepikov:** Max Ophüls and his Bartered Bride 63
- Helmut G. Asper:** An Expensive Experiment: The Bartered Bride in Film 65
- Ivan Klimeš:** The Cinematograph in Austria
and the Bohemian Countries, 1895 – 1912 (Part One) 73

Interview

- Ray Privett – James Kreul:** The Strange Case of Noël Carroll
A Conversation with the Controversial Film Philosopher 89

Documents

- František Dryje:** The Film and Dream 115
- Questionnaire – Film in Dream 121

Double-view

- Mária Ferenčuhová:** A Journey into the Interpretative Space 127
- Helena Bendová:** Ineptitude of the Desire 131

Horizon

- Josef Moucha:** The Virtuality by Vilém Flusser
(*Vilém Flusser: Do universa technických obrazů*) 135
- Oliver Bakoš:** An Introduction into the contemporary Aesthetics
(*Vlastimil Zuka: Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*) 138
- Milan Klepikov:** There Are No Authentic Early Films
(*Ursula von Keitz (ed.): Früher Film und späte Folgen*) 143
- Karel Och:** The Tenth Muse. Film and the Other Arts
(*Leonardo Quaresima – Laura Vichi (eds.): La decima musa / The Tenth Muse*) 146

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 149

94318

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10094318 *Národní filmový archiv*

Články

OKO HRŮZY

Carol J. Cloverová

*Všichni víme, že oči jsou nejzranitelnější z našich smyslových orgánů,
nejzranitelnějším místem na naší tváři a že jsou (sic) měkké.
To je možná nejhorší...*

Stephen King, *Danse Macabre*

V hororech jsou oči všude. V názvech filmů: THE EYES OF LAURA MARS, EYES OF A STRANGER, THE HILLS HAVE EYES, THE EYE CREATURES, TERRORVISION, SCANNERS, WHITE OF THE EYE, DON'T LOOK NOW, CRAWLING EYE, EYES OF HELL, HEADLESS EYES a tak dále. Nebo na plakátech, na obalech videokazet a jiných reklamních materiálech jsou součástí standardní ikonografie vytřeštěné oči v hrůze zírající (například) na napřažený nůž nebo na odhalenou tvář nebo na něco, co je mimo krabici či plakát. Nebo extrémní detaily oka v úvodních titulcích nebo v úvodních momentech filmu (například VERTIGO, THE EYES OF LAURA MARS, WHITE OF THE EYE, BLACK WIDOW, DREAM LOVER, INCUBUS, REPULSION). Teprve když titulky skončí, kamera couvne, aby nám ukázala, o čí oko se jedná (často je to oko mrtvoly) a o co ve scéně jde.

Nakolik uvádí příběh, který se nutně obrací k problému vidění – vidět příliš málo (až ke sleposti), nebo vidět příliš mnoho (až k šílenství) –, a nakolik je jeho hrůzu nahánějícím cílem pošádřit, zmást, zablokovat a ohrozit vidění diváka, natolik oznamuje úvodní vyděšené oko zájem „o způsob, jakým vidíme sami sebe i ostatní, a o důsledky, jaké často čekají na náš obvyklý způsob vnímání“.¹⁾ Horor privilejuje oči, protože je daleko víc než jiné druhy filmů o očích.

Přesněji je o očích sledujících horor. Akt sledování hororu – v kině nebo v televizi – zaujímá v hororech samotných samozřejmě významné místo. Postavy hororů pořád sledují horory, ať už v divadle (např. DEMONS), nebo doma v televizi (např. HALLOWEEN) a nezřídka zápleтка hororu vyplýne z hrůzných důsledků dívání se na horor (např. DEMONS, TERRORVISION, VIDEODROME). Reakce postav hororů – třas, nevolnost, úzkost, paralýza,

1) J. P. Telotte, *Through a Pumpkin's Eye: The Reflexive Nature of Horror*. In: Gregory A. Waller (ed.), *American Horrors: Essays on the Modern American Film*. University of Illinois Press, Urbana 1987, s. 16. Viz též jeho *Faith and Idolatry in the Horror Film*. „Literature/Film Quarterly“ 1980, č. 8, s. 143 – 155; znovu otištěno in: Barry Keith Grant (ed.), *Planks of Reason*. Scarecrow Press, Metuchen, NJ 1984; a Bruce F. Kavin, *The Funhouse and the Howling*. In: G. A. Waller (ed.), c. d.; a Dennis Giles, *Conditions of Pleasure in Horror Cinema*. In: B. K. Grant (ed.), c. d.

výkřiky a zvracení – fungují jako instruktivní zrcadlo pro diváky. Tento zrcadlový efekt je jedním z definičních rysů tohoto žánru.

Moderní horor nás opakovaně napojuje nejenom na oběti, které čelí monstrům, nýbrž i na diváky hororů, v nichž oběti čelí monstrům, nebo na diváky hororů, kteří sledují horor, v nichž oběti čelí monstrům, a tak dále. Naším tématem zde není jen dívání se na monstrum, nýbrž dívání se na film. [...]

1. Střed terče: Peeping Tom

Jako výchozí bod mi poslouží film Michaela Powella PEEPING TOM – film, který s úžasnou otevřeností a jasností předvádí psychosexuální teorii filmového diváctví. [...]

PEEPING TOM vypráví příběh profesionálního filmáře Marka, který melouchaří jako fotograf pornografických časopisů. Ukáže se, že Mark má také ve zvyku zabíjet (ženské) objekty svého pohledu. Není hned jasné, jak to dělá, protože naše vidění je omezeno na to, co můžeme vidět okem jeho filmové kamery, která se přibližuje k detailnímu záběru ženské tváře a zachycuje první ohromení, když jí do očí bleskne světlo, a potom hrůzu z něčeho v blízkosti kamery, co nevidíme – v tomto momentě přichází střih. Na otázky proč ten náhlý výraz strachu a co je to za oslepující světlo, plně odpoví teprve poslední okamžiky filmu, kdy Mark ukazuje svou filmovou metodu své mladé sousedce Helen, k níž poprvé pocítí hnutí přátelství bez vražedných pohnutek. Stativ je vybaven skrytým, výsuvným bodcem a filmová kamera zrcadlem. Ani bodec, ani zrcadlo se neobjeví ve vizuálním poli vražedných scén. Když se Mark přibližuje k detailnímu záběru, bodec propichuje hrdlo oběti, která vidí svou vlastní vyděšenou tvář v zrcadle. „Víš, co je nejstrašnější věc na světě? Strach,“ říká Mark Helen. „Takže dělám něco velice prostého. Velice prostého. Když ucítí, jak se bodec dotýká jejich hrdla a vědí, že je zabije, donutím je sledovat jejich vlastní smrt. Jak do nich bodec vniká, donutím je vidět jejich vlastní děs. A jestli má smrt nějakou tvář, uviděly ji také.“

Odhalení „zabijácké kamery“ vysvětluje minulé vraždy prostitutky a herečky, vysvětluje však zároveň i jinou minulost: Markovo vlastní dětství, které do nejmenších detailů filmoval jeho otec, vědec. Film nám představuje pasáže z těchto zrnitých černobílých domácích filmů, ve kterých je Mark jako dítě nafilMOVÁN, jak spí, jak si hraje, jak si prohlíží mrtvolu své matky, jak se pokradmu dívá na objímající se pár na lavičce v parku, a především v situacích strachu – strachu vyvolávaného trýzněním ze strany jeho otce. Magická kamera, jak se jí ve filmu začne říkat, přešla z otce na syna a syn, aby pokračoval v životní práci svého otce – nejenom tím, že ji obohatí o další subjekty (prostitutku a herečku), ale tím, že pokračuje ve svém vlastním příběhu tam, kde s ním otec skončil –, si z ní skutečně udělá své životní povolání. Film PEEPING TOM je o vytváření jiného filmu: dokumentárního záznamu Markova života, který začal jeho otec, v němž pokračoval sám Mark (tím, že natáčel své vraždy a reakce veřejnosti na ně) a který Mark nakonec také dokončil, když tou samou „magickou kamerou“ nafilmoval svou vlastní sebevraždu.

„Doufám, že se brzy stanu režisérem,“ prohlašuje Mark před Helen – tato ambice je také viditelná na režiséřské židli s jeho jménem, Mark Lewis, stojící v jeho pracovně

v patře. Abychom si nemysleli, že režiséři nejsou tak sadističtí jako kameramani, vidíme dlouhou scénu v natáčecím studiu, ve které režisér nutí herečku padesátkrát omdlít a spadnout na podlahu, protože není dost přesvědčivá. Má to být komická epizoda, a my jsme vyzváni ke smíchu, když neschopná herečka režiséra konečně potěší a omdlí doopravdy, vyčerpáním z předcházejícího úsilí. V tomto vtipu je však skryto víc. Hereččin pád do bezvědomí je narážkou na scénu focení, která se ve filmu odehrála předtím a ve které jedna Markova pornomodelka chce, aby zakryl modřiny na jejím těle, a druhá, aby zakryl její groteskně zjizvený ret („Říkal, že moji tvář nepotřebujete“). Nevíme, odkud modřiny a pošramocená tvář pochází, ale spojitost je jasná: být objektem kamery znamená být zraněn. Jediným rozdílem mezi Markem a režisérem, kterým chce být, je to, že Mark si, slovy filmu, zvnitřnil magickou kameru. Problematicován je sám filmový aparát a ne jen jeho mechanický reprezentativ – kamera. To, že sadismus aparátu je ve studiu méně zjevný než při Markově individuálním focení, ještě neznámá, že je méně brutální. Pro Powella je rozdíl mezi Markovým přímým sadismem a institucionalizovaným sadismem studia zjevně pouze rozdílem stupně. Což je doloženo také tím, že roli Markova sadistického otce ve filmu z dětství hraje sám režisér Powell a malého Marka jeho syn.

Jednoho dne se ve studiu objeví psychoanalytik. Když k němu přijde Mark, psychoanalytik se ho ptá, jaká je jeho práce ve studiu. „Jsem ostříč [*focus puller* – tedy také zaměřovač; pozn. překladatele],“ odpoví Mark. „To já taky, svým způsobem,“ odvětlí analytik. Mark se představuje jako syn slavného doktora Lewise a poté, co si vyslechne očekávanou chvalořeč, se přesune k tomu, co ho skutečně zajímá: zná psychoanalytik poslední, nepublikovaný výzkum jeho otce? „Jaké bylo jeho téma?“ ptá se psychoanalytik. „Nepamatuju si, jak ho nazýval,“ reaguje Mark, „ale má to co dělat s tím, co z lidí dělá šmíráky (*Peeping Toms*).“ „Skoptofilie!“ pronese nadšeně analytik, „zvrácená touha pozorovat!“ – na niž, jak se Mark ke svému zklamání dozvídá, se v analýze už několik let hledá lék.

Rozhovor je samozřejmě silně kódovaný, a to nejen kvůli konvenci ve filmech té doby, že psychiatři a jim podobní mluví pravdu, ale také díky použití slova *Peeping Tom* a díky srovnání ostření (obracení vztahu popředí a pozadí v obraze, nebo obecněji v kinematografii) s psychoanalýzou. Má to zkrátka všechny znaky vysvětlení v klasickém narativním filmu. Přesto ale máme důvod se ptát, zdali tato zvláštní psychoanalytická výpověď je tak čirá, jak vypadá. Podle všeho by fakt, že analytik je koneckonců obdivovatelem a kolegou Markova otce, měl jeho soud zkompromitovat. Film silně naznačuje, že i pole psychiatrického výzkumu je vybudováno na sadistickém šetření. Pokud je tomu tak, je psychoanalytik stejně morálně zavržen jako Markův otec. Za daných okolností je také něco zneklidňujícího na vtipu s „ostřením“. Když se Mark v odpovědi na psychoanalytikovu otázku identifikuje jako ostříč (*focus puller*), chápeme tento pojem jak v jeho běžném významu (filmařském), tak v našem privilegovaném významu (vrah prostřednictvím kamery), takže když psychoanalytik odvětlí: „To já taky, svým způsobem,“ hraje na obě struny a opět nás vyzývá, abychom si spojili psychoanalytickou praxi s násilím. (Markův otec byl koneckonců *focus puller* v obou významech.) Z jeho vytrvalého vyptávání je každopádně jasné, že psychoanalytika daleko více zajímá to, že by se mu mohly dostat do rukou nepublikované práce doktora Lewise o skoptofilii nežli Mark. A pak je

tu samozřejmě jednoduchý fakt, že psychoanalytik je zjevně zaměstnancem studia a tedy součástí filmového aparátu, který je tímto filmem vymezen jako útočný.

Konečně je zde zřejmá neadekvátnost – související s vlastním vývojem filmu – psychoanalytické nálepky „skoptofilie“ a její definice jako „zvrácené touhy pozorovat“. Nemalá část brilantnosti filmu PEEPING TOM spočívá v tom, že tuto jednotnou formulaci rozděluje do dvou typů pohledu a do dvou variant zvrácenosti – které koexistují jednak v jedné a téže osobě (zde v Markovi) a jednak, když rozšíříme naše hledisko, ve filmovém divákovi. Oba pohledy jsou přesně formulovány – formou dvojprogramu – v úvodní zdvojené sekvenci. Sekvence nám představuje dva pohledy té samé osoby (Marka), na tutéž událost (útok na prostitutku), přesně z té samé perspektivy. Přítomnou půlku scény předchází záběr vrčící kamery (držené blízko u hrudi mezi klopami saka), my se pak přesuneme za ni a díváme se skrze ni. Vidíme to, co je vidět hledáčkem, v němž je vlasový kříž jako v mířidle pušky. Přiblížíme se k prostitutce, kterou mlčky vybídneme, následujeme ji po schodech nahoru, sledujeme ji, jak se začíná svlékat, pak míříme k ní, na její tváři se zableskne světlo, vidíme její vyděšenou reakci – to všechno skrz vlasový kříž. To je přítomný a kauzální pohled vyprávění, jeho „jednající“ pohled. Je to samozřejmě také dravčí, útočný pohled – slovy příběhu samého, falický pohled. Mark má svou filmovou kameru pořád s sebou, nosí ji pověšenou přes rameno. „Máš ji v sobě, chlapče,“ říká o ní Vivian. Podle Helen se kamera „stává další končetinou“. Když ji těsně po své druhé vraždě podává policistovi k prozkoumání, je viditelně nervózní a má tendenci neustále se pro ni natahovat.

Druhá půlka sekvence prostě kopíruje první půlku – ale bez vlasového kříže, protože – jak naznačuje úvodní záběr na vrčící projektor – teď sledujeme Markovým očima projekci předchozího filmu. Přes tento replay běží titulky. V rozhodujícím momentu Mark nakonec (a poprvé) vstoupí do našeho zorného pole, když se v pohnutí nadzvedne a stojí čelem k plátnu. Jestliže přítomný či jednající pohled byl pohledem dravčím, pronikajícím, vražedným, který týral ženu a zároveň toto týrání zaznamenával, *působil* událost, druhý či minulý pohled přichází po události, z jakési kontemplativní vzdálenosti – vzdálenosti vepsané prostřednictvím posunutí obrazu na plátně dozadu (jako kdyby nám ukazoval plátno na plátně) a prostřednictvím titulků. Co bylo akcí, je teď hloubáním. Co bylo přítomné, je teď minulé. Co byl reálný život, je teď film – teď také *náš* film. Aktivní filmař je teď pasivním divákem. Filmaře úvodní scény vůbec nevidíme, ale na konci projekce vidíme diváka, jak se vkládá mezi plátno a obrazy, které předtím vytvořil a které se teď promítají na jeho vlastní tělo.

Ale co toto Markovo gesto – když se zvedne k plátnu – *znamená*? Oproti Elliott Steinové, která věcně konstatuje, že ukazuje sexuální vyvrcholení,²⁾ bych si spíše myslela, že toto gesto je záměrně nejasné – hlavolam, výzva, abychom zůstali naladěni na vysvětlení. Fakticky je to už druhý hlavolam ve filmu, prvním je světlo a výraz strachu na tváři prostitutky. Takže každý z obou pohledů, které otevírají film PEEPING TOM, klade jinou otázku: jeden má co dělat s Markovým filmováním (co *dělá* té ženě) a druhý s jeho diváctvím (proč se pozvedá k plátnu?). Zdůrazňuji dvojíto úvodní scény – zdvojené zobrazení vraždy prostitutky a „hlavolam“ schovaný v každém z obou zobrazení – protože je

2) Elliott Stein, *A Very Tender Film, a Very Nice One*. „Film Comment“ 1979, č. 15, s. 57 – 59.

v diskusích o tomto filmu tak často opomíjena, takže podvojnosti, kterou film nabízí a která stvrzuje specifčnost tohoto filmu, nebylo v kritice učiněno zadost.³⁾

Začínáme chápat, že Mark v dospělosti přežívá spektakulární krutosti svého dětství tím, že je rozděluje a znovu ztvárňuje – na jedné straně osvojením si otcovy role, když používá kameru k „zabíjení a souložení“ (slova Steinové)⁴⁾, a na druhé straně neustálým obsesivním sledováním své vlastní dětské zkušenosti, kdy byl *příjemcem* otcova filmařského „zabíjení a souložení“. Jestliže emocionálním plánem prvního pohledu je napadnout, emocionálním plánem druhého pohledu je být sám napaden – zástupně, skrze proces projekce v obou smyslech tohoto slova. Ve stále opakovaném sledování nelibosti (*unpleasure*) spočívá perverzní slast (*pleasure*), protože pohled na bolest postihující jiné lidi je „prostřednictvím identifikace s trpícím objektem, subjektem masochisticky prožíván jako požitek“⁵⁾. Tento druhý pohled – vyděšený pohled oběti, nebo komplexněji řečeno něčí pohled, který je náhražkou za vlastní minulé já v roli oběti – budu z nedostatku lepšího označení nazývat „reaktivním“.

Oba pohledy z filmu PEEPING TOM se přímočaře rozdělují podél pohlavních linií. Snímají muži (dospělý Mark, jeho otec, doktor Lewis, filmový režisér) a akt snímání je naplno zobrazen jako akt falické krutosti.⁶⁾ Snímání jsou, s jedinou výjimkou Marka jako dítěte, ženy (prostitutka, herečka, modelky), a zkušenost být snímán – zkušenost reaktivního pohledu – je zobrazena jako zkušenost mít modřiny, jizvy, strach, hrůzu, být donucen omdlít, být zapíchnut. Mark tak patří do obou kategorií: jako dospělý je na maskulinní straně, jako dítě na straně femininní. V tradičních kulturách jsou preadolescenti často zobrazováni jako premaskulinní (i v naší vlastní lidové kultuře), jenže Mark je komplikovanější případ, protože si svou femininnost donesl s sebou do dospělosti, kde je živoucí součástí jeho psýchy. Je tedy nositelem obou pohledů. O jejich vzájemném vztahu a o rozdílu mezi nimi je celý Powellův film.

Útočný i reaktivní pohled v Markově případě sídlí v jedné a téže osobě a oba jsou, alespoň v úvodní sekvenci, strukturně identické: „přítomnostní“ půlka sekvence s prostitutkou

3) Jedním z mála kritiků, který rozlišuje pohled Marka filmaře a pohled Marka diváka, je D. Peary. „V Markově nezvyklém případě,“ píše, „mu neposkytuje sexuální uspokojení vražda ženy sama o sobě. To, že do ní vrazí čepel, je nutným krokem, ale jeho onanistický ‚klimax‘ probíhá v zadní místnosti, když si promítá na zeď její výraz v okamžiku smrti. A jediné když jeho kamera na její tváři zachytí výraz naprostého strachu [Mark je stále zklamaný, frustrovaný] může dosáhnout skutečného sexuálního uspokojení.“ Bezprostředně po tom, co nadhodí, že jsou v tom obsaženy dva druhy „slasti“, však Peary couvne, a navrhuje, že se ve skutečnosti jedná o otázku dvou perspektiv, dvou distancí – jedné a téže slasti – voyeuristické, sadistické slasti. „Tím, že se Markův ‚sexuální akt‘ odehrává ve dvou fázích – vražda a projekce vraždy –, Powell rozlišuje mezi účastí (z níž jsme vyřazeni) a voyeurismem (na němž se podílíme). Obě mají svou vlastní erotickou přitažlivost: člověk se například může těšit z aktivně provozovaného sexu a ještě získávat jinou slast z pozorování sexuálního aktu z určitého odstup.“ Danny Peary, *Cult Movies: The Classic, the Sleepers, the Weird, and the Wonderful*. Dell, New York 1981, s. 254.

4) E. Stein, c. d., s. 59.

5) Citace Freuda: Jean Laplanche – J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*. Norton, New York 1973, s. 402 (slovenský překlad: *Psychoanalytický slovník*. Veda, vydavatelství Slovenskej akademie vied, Bratislava, 1996).

6) Těsně předtím, než ji Mark zabije, se herečka Vivian postaví za Markovu kameru a pokusí se skrze ni podívat. Helen, která je k Markově kameře pozoruhodně netečná, to přežije.

(útočný pohled) je ve všech fenomenálních aspektech (kromě vlasového kříže) identická s „minulostní“ půlkou sekvence (reaktivní pohled). Obě mají stejnou metráž. Cílem této homologie však není snaha ukázat, že oba pohledy jsou stejné. Celou řadou znaků jsou vyznačeny jako zkušenostně odlišné: tempo, přítomnost/minulost, kamera/projektor, a především Markova promluva a jeho hraní (zejména mimika tváře, ale také tón hlasu). Homologie spíše zvýrazňuje kauzální vztah mezi nimi. Útočný pohled je založen na reaktivním pohledu (v mém významu tohoto slova) a povstává z něj stejným způsobem jako z těch, kteří byli v minulosti zneužívanými dětmi, povstávají ti, kteří v přítomnosti děti zneužívají. Uvnitř každého šmíráka je šmírované dítě, které se neustále snaží ovládnout svou bolest tím, že se na ni znovu dívá v osobě někoho jiného. Markův „femininní“ pohled není v rozporu z jeho „maskulinním“ pohledem, vytváří ho, je jeho nutnou podmínkou.

Reaktivní pohled ve filmu *PEEPING TOM* je dvojnásobně vyznačen jako masochistický: v jeho hledání rozkoše v bolesti a v jeho charakteristické potřebě znovu a znovu si prohlížet původní příběh v naději udělat to správně, dát to pořádku a pohrbit to. „Každou noc zapínáš ten filmový stroj,“ stěžuje si Helenina matka, a Mark sám pozoruje, že i když každou vraždu plánuje jako poslední, žádná ho plně neuspokojí: světlo je vždycky nějak špatně. Tak vzniká kruh: puzení opakovat to, „co je nepříjemné nebo dokonce bolestivé“ obsažené v „reaktivním“ pohledu vyžaduje stálou nabídku promítaných obrazů, kterou může uspokojit jen přímé použití „útočné“ kamery.⁷⁾ S výjimkou (signifikantně) slepého pana Lewise je každá postava ve filmu zapletena v nějakém podobném kruhu. Předpokládat, že *PEEPING TOM* je o jednom psychopatovi, je silně zavádějící, tím či oním způsobem jedeme v obrazech všichni. [...]

Jakožto divák *hororů* je Mark víc než jen neúspěšným voyeurem. Pozitivně je úspěšným masochistou. Jestliže ve své potenci filmaře *hororů* Mark bojuje o voyeuristický odstup od oběti, ve své potenci diváka *hororů* nejenom nedokáže odolávat jejímu objetí, ale přímo se do něj vrhá. Splynutí s pozicí oběti je podle všeho jádrem jeho diváctví. Vytvořil si domácí studio, aby uspokojoval tuto ostudnou fantazii. Když paní Stephensová obviní Marka z toho, že si bez přestání pouští projektor, není jasné, jaký materiál si pouští – jestli materiál z dětství, který ho zobrazuje jako oběť, nebo materiál z dospělosti, který jako oběti zobrazuje ženy. Ani na tom nezáleží; jakožto projekce jsou z hlediska funkce jedním a tímž filmem.

PEEPING TOM by zkrátka neměl být chápán jen ze své zjevné stránky jako komentář k symbiotické hře sadistických a masochistických pudů v individuálním divákovi, ale v kontextu vytváření filmových *hororů* zároveň jako komentář k symbiotické hře sadistické práce filmaře a masochistického údělu diváka – takové uspořádání filmový *horor* vyžaduje.⁸⁾ Možná v něm není nic takového jako ryze masochistické diváctví

7) J. Laplanche – J.-B. Pontalis, c. d., s. 79.

8) Toto rozlišení oceňuje L. Williamsová: „Když natáčí své filmy (mizanscéna vraždy), zaujímá Mark roli svého sadistického otce a svou vlastní hrůzu tak ovládá tím, že se sám stává pronásledovatelem. Když pak své filmy sleduje, může svou zkušenost hrůzy znovu prožít z bezpečné vzdálenosti, identifikovat se se svými oběťmi a z bezpečné estetické distance se znovu zmocnit svého vlastního výrazu (*look*) hrůzy.“ Svou logiku však nedovádí do konce – k tomu, že druhý pohled je poháněn masochismem, že Mark je v té

(nebo dokonce ryze sadistické filmařství), ale úkolem hororu – úkolem filmů, na něž se lidé dívají, *aby byli vystrašeni* – je dát to divákovi v co nejčistší podobě. [...]

To, k čemu jsem, tak jako mnozí přede mnou, odkazovala jako k úvodní scéně filmu PEEPING TOM (scéna s prostitutkou), vlastně není prvním okamžikem tohoto filmu. Scéně s prostitutkou předchází dva detailní záběry. Prvním z nich je krátký a zarážející detail lučištnického terče, jenž je po vteřině nebo dvou statického záběru náhle uprostřed proražený šípem, který přiletěl odněkud zvnějšku. Tento moment nemá žádný příběh – žádného lučištníka, žádné zasazení, žádný kontext. Bezprostředně po propíchnutí středu terče následuje prudký střih na druhý prenarativní obraz: na obrovský detail lidského oka, které je nejprve zavřené, a pak se jakoby zalarmováno otevírá. Skutečnost, že toto oko nemá žádný narativní vztah ke zbytku filmu – a že je *jediným* narativně nezpracovaným momentem v celém filmu – jasně ukazuje jeho metatextový status. Kdybychom měli pochybnosti o tom, kterou z obou operací oka chce PEEPING TOM ve své analýze filmového hororu upřednostnit, tato úvodní minuta to zjevuje: nikoli oko, které zabíjí, nýbrž oko, které je zabíjeno.

2. Hledění v hororu a hledění na horor

Zůstává otázkou, zdali se analýza hrůzy ve filmu PEEPING TOM omezuje na hrůzu samotnou – zdali také filmový horor nerozehrává rozdíl mezi útočným pohledem kamery (nebo nějakého jejího zástupce), zobrazovaným jako maskulinní, a reaktivním pohledem diváka, zobrazovaným jako femininní, a také do jakého pólu zkušenost hrůzy umisťuje. Obrátím se teď k jiným hororům, většinou nedávného data.

2a. Útočný pohled

Kritickou pozornost na poli moderního hororu ze zřejmých důvodů zkrátka a dobře přitahoval útočný pohled. Soudě podle komentářů je více či méně falicky pojatý útočný pohled *sine qua non* moderního filmového hororu: jeho podmínkou, jeho účinkem i jeho cílem. Přít se (což zamýšlím) o tom, že tento soud je nesprávný – že nebere v úvahu širší systém hledění, jemuž je útočný pohled nevyhnutelně podřízen, neznamená popírat existenci a přinejmenším dočasnou moc mužského pohledu v moderním hororu. Jak ukáže následující příklad, horory jsou naopak posedlé myšlenkou, že prostý akt zírání může vyděsit, zmrzačit, nebo zabít svůj objekt – že tvrdý pohled a tvrdý penis (motorová pila, nůž, elektrická vrtačka) znamenají jedno a totéž.

chvíli v pozici, kterou film jinak přiřazuje ženě a že se v ní dokonce muž „poznává“, když se na ni dívá. Naopak přechází k mužskému-sadistickému modelu: „*Peeping Tom* tak obnažuje voyeuristickou strukturu kinematografie a závislost této struktury na tom, že žena přijímá svou narcistní roli.“ Linda Williams, *When the Woman Looks*. In: Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams (eds.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. AFI, Monograph Series 3, University Publications of America 1984, zejm. s. 92.

Nejfaličtější známou kamerou je bezpochyby kamera, která uvězní, znásilní a oplodní Susan ve filmu *DEMON SEED* (1977). Susanin domácí bezpečnostní systém je napaden pokročilým inteligentním systémem Próteus, který ji, jakmile se nainstaluje, uzamkne, trénuje si na ní své čočky a rozmanitým domácím mučením (včetně elektrických šoků) ji nutí vykonávat svou vůli – což všechno Susan sleduje na monitorech. Ačkoli Prótea nikdy nevidíme (jakožto čirá inteligence nemá žádnou bytost), na základě jeho jména, hlubokého (digitalizovaného) hlasu a vysouvacího kovového penisu usuzujeme na jeho maskulinitu. „Co chceš?“ vykřikne nakonec zoufalá Susan. „Dítě,“ odpoví kamera a po krátké přípravě vystrčí objektivu se podobající přídatek, kterým ji znásilní a oplodní – pokud vím, jde o jediné znásilnění, které je nafilmováno z hlediska penisu.⁹⁾ Ačkoli zjevným zájmem filmu *DEMON SEED* je zdivočelá technologie, sestava čoček, monitorů a kamery-penisu v něm je jen vylepšenou verzí zrcadla a bodce z filmu *PEEPING TOM*. Rozdíl je v tom, že Markova kamera souloží symbolicky a zabíjí doslova, zatímco v *DEMON SEED* se priority obrací.

Ve filmu *FROM BEYOND* je falický pohled materiálně (a podle všeho ironicky) uskutečněn zpodobením zvnějšněné epifýzy jako třetího, sexuálního oka, neboli vidoucí genitálie. Ve své šílené a (což se v hororu rovná témuž) impotentní touze stimulovat epifýzu, vynalézá doktor Pretorius „rezonátor“, jemuž postupně vážně podléhá on sám, jeho asistent Crawford a doktorka Katherine McMichaelsová. V první fázi účinek rezonátoru způsobí zvýšení sexuálního apetitu v jeho sadomasochističtějších podobách. Ve druhé fázi epifýza prorazí čelem, visí a houpe se ve vzduchu jako malý penis-kamera a snaží se jednak vidět a jednak útočit a „pronikat“ do mozků druhých lidí – o šukání mozku v nejdoslovnějším smyslu. „Vstoupí do mé mysli a já do její,“ říká Pretorius svému sadomasochistickému, mohutnému údu. „Největší smyslná rozkoš, jaká existuje.“ Pro toto genitální oko je znásilnění a vidění jedním a tímž. Teprve, když mu Katherine ukousne jeho visící úd, může Crawford znovu začít svůj normální život.¹⁰⁾

Dravčí pohled představovaný prostřednictvím subjektivní kamery je součástí hororového inventáře. Jeho mechanismus je pracně vyložen Laurou Marsovou, když se snaží vysvětlit povahu svých prorockých vizí ženy, po které někdo jde a probodne jí oči (*THE EYES OF LAURA MARS*, 1978).¹¹⁾ „Podívejte se skrze ni,“ říká vyšetřujícímu důstojníkovi a podává mu kameru. „Když o této kameře budete uvažovat jako o očích zabijáka, uvidíte čůčkami to, co vidí zabiják. Je to tady na obrazovce. Když to mám [to znamená, když má vizi, která jí umožňuje vidět to, co vidí neznámý zabiják, když jde po oběti], nevidím, co se děje přede mnou. Vidím tohle [scénu na obrazovce]. Chápete?“ Stejně jako Mark ve filmu *PEEPING TOM* i Laura Marsová není jen fotografkou, nýbrž fotografkou žen – krásných žen obklopených a ohrožovaných násilím – a na plátně ji vždy vidíme s přichystanou

9) Skutečnost, že realistické snímání v okamžiku penetrace uvolňuje místo mnohomluvné sekvenci zarážejících psychadelických řečí na téma reprezentace a ženské sexuality.

10) Pineální oko z filmu *FROM BEYOND* se pozoruhodně podobá oku, které nastínil George Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927 – 1939*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1985, zejm. s. 82.

11) I když film režíroval Irvin Kershner, scénář k *THE EYES OF LAURA MARS* napsal John Carpenter a David Zelag Goodman, na základě příběhu napsaného Johnem Carpenterem (a Jonem Petersem) před *HALLOWEENEM*. Navzdory režijním úpravám zůstává carpenterovský zájem o vidění nedotčen.

kamerou stejně, jako jsme viděli Marka.¹²⁾ Na první pohled vypadá film THE EYES OF LAURA MARS jako film o přesunování gender, protože za útočnou kameru, která míří jen na ženy (a na jednoho gaye), umisťuje ženu. Ukáže se však, že Laura vlastně není ani tak nositelkou útočného pohledu jako spíš nevědomého chování, je médiem *skutečného* člověka s útočným pohledem – zabijáka-policisty, do jehož vidění se vloudila. Na konci se sama stává jeho objektem. Jakožto fotografa, která dělá z žen objekty, Laura napomáhá a navádí falický pohled, akt sám však zůstává výrazně mužský.¹³⁾

V posledních dvou dekáдах patří k nejpobulárnějším příběhům o útočném pohledu filmy o telekinezi a telepatii. Hlavní roli ve filmu SCANNERS (1980) Davida Cronenberga hrají nadaní jedinci schopní pohledem se napojit na nervový systém druhých lidí, a způsobit jim tak bolení hlavy, krvácení z nosu, v extrémním případě i explozi jejich mozku nebo zuhelnatění těla.¹⁴⁾ Na filmech o telekinezi je zarážející, že tato podmnožina hororu pravidelně obsazuje do rolí lidí s útočným pohledem ženy.¹⁵⁾ Pouhým vržením koncentrovaného pohledu mohou dívčí hrdinky filmů CARRIE, FIRESTARTER, THE FURY a FRIDAY THE 13th VII samy zničit celou střední školu, rozpoutat silný požár, vyvolat u okolostojících lidí krvácení z nosu a pohybovat těžkými předměty.¹⁶⁾ Stojí za zmínku, že zničující síla těchto dívčích pohledů nepramení z jejich přirozeného já – ani z jejich přirozeného já vybaveného kamerou nebo motorovou pilou –, ale spíše z nadpřirozeného telekinetického aparátu.

Tento aparát však nepadne ženě úplně snadno. Zápletky těchto filmů rozehrávají ambivalentní vztah dívky k její síle (alternují mezi zneužitím a sebezapřením) a, což je více k věci, rozehrávají institucionální úsilí tuto sílu ovládnout nebo napravit. Dívka Charlie (Charlotte) McGee (hrdinka filmu FIRESTARTER) přichází ke svému zářivému pohledu stejným způsobem jako Mark ke své kameře, nebo Kožená tvář (*Leatherface*) ke své motorové pile: dal jí ho její otec, ke kterému má nezvykle blízko (protože její matka, podobně jako Markova matka či matka Kožené tváře, je mrtvá). Když její otec umírá, a Charlie

12) Zkoumání odrážení v THE EYES OF LAURA MARS viz Lucy Fischer – Marcia Landy, *Eyes of Laura Mars: A Binocular Critique*. In: G. A. Waller (ed.), c. d.

13) „Laura Mars tak má to, co bychom mohli nazvat ‚mužským viděním‘ – způsob vidění, který odráží dominantní sexistickou ideologii,“ píše Fischerová a Landyová. „Na této narativní konfiguraci není zajímavý Lauřin status média, který je podle všeho pouze narativním trikem. Vystupuje spíše spojení mezi Lauřinou prací fotografa a aktem zabití, mezi jejím uměleckým viděním a vrahovým hlediskem“ (tamtéž, s. 5). Stojí za to poznamenat, že postava, jíž jsou v HORRORS OF THE BLACK MUSEUM „zpětným účinkem“ kukátka vypíchnuty oči, je žena, a připomenout, že obraz filmu PEEPING TOM je neostrý jen jedinkrát, když se za kameru postaví žena (když se Marka a jeho otce snaží nafilmovat Markova nevlastní matka).

14) Vysvětlení skaningu vědkyně Ruth silně vyznívá jako metavyjádření o filmovém hororu: „Telepatie není čtení myšlenek. Je to přímé propojení dvou nervových systémů oddělených prostorem. Chci, abyste se vašim mozkem napojil na jeho srdce. Chci po vašem mozku, aby u něj vyvolal rychlejší tlukot srdce.“

15) Za velkou část své popularity vděčí toto téma Stephenu Kingovi. Jeho novela *Carrie* (zfilmovaná v roce 1976) tuto ideu vyjadřuje váhavě, úplněji ji využívá Brian De Palma v THE FURY (1978) a plného rozkvětu dosahuje v Kingově Firestarterovi (zfilmovaném v roce 1984).

16) To, že se objevuje téma telekineze ve filmu FRIDAY THE 13th VII, je dalším důkazem, že čistý a jednoduchý vzorec krváků byl vyčerpán filmy z konce osmdesátých let. Tento film, který je přepisem příběhu s poslední dívkou (*Final Girl*) do příběhu, v němž je poslední dívka hrdinkou s telekinetickými schopnostmi po způsobu Carrie, svědčí nejen o konceptuální podobnosti obou typů postav, ale také o způsobu, jakým se subžánry (a žánry) neustále navzájem požírají.

prchá do bezpečí – do domu laskavého farmářského páru, který jí bude suplovat rodiče, které nikdy neměla –, zřít se pohledu, který jí přinesl tolik žalu. V tomto okamžiku na samém konci filmu poprvé slyšíme, že někdo vyslovuje její pravé jméno – Charlotte. Doposud je příběh virtuální kopií, možná záměrnou, Freudova popisu dívčího postupu k ženství, který s sebou nese zřeknutí se falických snah (v tomto případě falického pohledu). Jenže dramatický konflikt – to, o čem celý film je – komplikuje a podkopává čistě niterné čtení. Protože když se vládní agenti dozví o Charliiných psychických schopnostech, chytí ji a v hlídaném prostředí se pokusí využít její dar k dobrým (protisovětským) účelům. Když se jim to nepovede, rozhodnou se ji prostě zabít. „Proboha,“ říká agent pověřený tímto úkolem, „jednoho dne z ní vyroste krásná žena. Dovedete si představit, jakou destrukci pak dokáže způsobit? Musíme ji zastavit!“ Ona však unikne, pronásledována muži vyzbrojenými plamenomety a granáty, a uprchne k páru, který ji zdraví jako Charlotte a který slibuje, že z ní díky tomu, že jsou sami normální, udělají normální dívku. Postup k ženskosti je v této souvislosti skutečně nevyhnutelný, ne proto, že je v psychosexuálním schématu situace, nýbrž proto, že společnost – tento pravý pozůstatek státu – spočívá na té polovině obyvatel, kteří zbavují moci. Jinými slovy, jestli je pohled Charlie falický, pak je poselství filmu prostě spíše vykastované než mrtvé.

Daleko nejzřejmějším druhem útočného pohledu je pronásledující pohled hlavního představitele filmu HALLOWEEN (1978) Johna Carpentera, v němž přijímáme vidění tvora, který obchází dům, nakukuje do oken, vstupuje dovnitř, vchází do kuchyně pro nůž na porcování masa, pak postupuje nahoru po schodech, otevírá dveře a probodne mladou ženu – aniž bychom věděli, kdo „jsme“, a bez přímého odkazu na prostředkování kamerou.¹⁷⁾ Samozřejmě tam kamera je, a pravděpodobně v zájmu realismu ji Carpenter používá neupevněnou, takže poskytuje obraz, který kolísá a třese se skoro tak, jak se může trást šilený zabiják. Neukáže nám však ani kameru, ani kameramana. Jestliže PEEPING TOM jasně ustavuje kameru jako stroj mezi námi a jím, HALLOWEEN se snaží zprostředkování kameramanem smazat a pokouší se o přímé spojení: jsme vyzváni k pohledu nikoli vraždící kamerou, nýbrž našima vlastníma vražednými očima, k naslouchání tlukotu našeho srdce a zvuku našeho dechu. Tento záměr je možná nejčastěji napodobovaným – a často parodovaným – klišé moderního hororu.¹⁸⁾ Je také jasné, že tento prvoosobový útočný pohled je pohlavím zatížený pohled, který je buď explicitně, nebo skrytě zobrazován falickým způsobem. Krváky (*slasher films*) tuto rovnost líčí opakovaně a jednoznačně: když muž není schopen sexuálního výkonu, místo toho zírá a zabíjí. Sekvence v první osobě, která otevírá standardní krváky, je přesnou kopií úvodní scény (té bez vlasového kříže) z filmu PEEPING TOM: prvoosobová kamera pronásleduje a probodává atraktivní ženu. Žena, kterou vidíme skrz prvoosobovou kameru, je tak dle kódu předurčena pro smrt. A zabita, spíše než ošukána, musí být proto, že krvaví zabijáci

17) I neblaze proslulý HALLOWEEN však tento pohled komplikuje. Viz sugestivní analýza S. Neala, který na základě věrné analýzy filmu uzavírá, že „divákovy identifikace jsou rozděleny do polarit sadistické, agresivní a ovládající pozice a masochistické, trpící a ovládané pozice“. Steve Neale, „Halloween“: *Suspense, Aggression and the Look*. „Framework“ 1981, č. 14, s. 25 – 29; přetištěno in: B. K. Grant (ed.), c. d., s. 341n.

18) Viz například úvodní sekvenci filmu BLOW-OUT Briana De Palmy, v níž se hekající, kymácející subjektivní kamera blíží s tlukoucím srdcem k domu a nakukuje do okna.

jsou z druhové definice sexuálně impotentní – jsou to muži, kteří zabíjejí právě proto, že *nemůžou* šoustat.¹⁹⁾

* * *

Mick Martin a Marsha Porterová společně reagují na horory s kamerou v první osobě typu HALLOWEENU nebo FRIDAY THE THIRTEENTH, když píše, že režisér „používá subjektivní kameru při scénách probodnutí, které z diváka dělají zabijáka. Kamera se pohybuje ke křičícím, žadonicím obětem, „shlíží“ na ně a pak ho vráží do hrudi, ucha nebo do oční bulvy. Zvrácený moment.“²⁰⁾ Martin, Porterová i další však rádi zapomínají na nedostatek a konečné selhání tohoto pohledu. Z nějakého důvodu tento pohled vidí špatně – přinejmenším od roku 1978, kdy John Carpenter pro zobrazení zabijákovy hlediska zpopularizoval použití neupevněné subjektivní kamery.²¹⁾ I když kritici kinematografii v první osobě rádi připisují jistý druh svazující moci, faktem je, že subjektivní hledisko vraha je příznačně mlhavé, nestálé a kouskované závrať působícími přesuny záběru. Pokud nestálý pohled vyvolává pocit nestálého člověka, kterému patří, je důvěryhodnost všemocnosti prvoosobové zabijácké kamery od počátku podkopána. Dá se jít dál a prohlásit, že připisování reálného vidění postavám, které jsou normální, pak ve scénách s ruční kamerou nebo steadicamem přitahuje pozornost právě k tomu, co se režisér zjevně snaží zahltit: ke kameře. Navíc, jelikož pohled subjektivní kamery přitahuje pozornost k tomu, co nevidí – k temným rohům a zákoutím nepřístupným jejímu pohledu a především k prostoru, který je těsně mimo rámec, a k tomu, co v něm může být –, posiluje to nikoli pocit vlády nad situací, nýbrž pocit zranitelnosti. Útočný pohled nikdy nevítězí a subjekty se zlým pohledem jako takové nepřežívají (jestli vůbec). Pozoruhodně trvalým tématem hororů je obrácení útočného pohledu proti němu samému. THE INCREDIBLY STRANGE CREATURES WHO STOPPED LIVING AND BECAME

19) Tato myšlenka je přesně formulována v proslulé „rozkrokové scéně“ filmu TEXAS CHAIN SAW MASSACRE II, ve které je ženská hrdinka filmu, Stretch, zahrnuta do kouta Koženou tváří – šéfem lidí se smrtícím pohledem v seriálu, který se právě tímto pohledem proslavil. Motorové pile Kožené tváře dojde elektřina právě v okamžiku, kdy se ji chystá sprovodit ze světa, a on, ve stavu zjevného zmatku, přejede nyní tichou motorovou pilou po její noze ke klínu, kde jí pohybuje dopředu a zpět. Navzdory hrůze Stretch okamžitě pochopí, o co jde: „Seš fakt dobrej, seš dobrej, seš nejlepší,“ šeptá – a v té chvíli Kožená tvář poprvé dosáhne orgasmu. I když motorová pila není za normálních okolností kamerou, specifická motorová pila Kožené tváře a specifická Markova kamera mají mnoho společného. Obě jsou charakteristicky zobrazeny nejen jako falické, nýbrž jako nouzová náhražka za skutečnost. Obě se blíží k ženským obětem a činí jim násilí – a obě přitom ztrácejí sílu v přítomnosti určitých žen. Obě jsou produkty falického přenosu – dary, které získali od svých týrajících, všemocných otců. I když akci nevidíme skrze motorovou pilu Kožené tváře, jako ji vidíme Markovou kamerou, vidíme ji hlavně očima Kožené tváře – způsobem, který připomíná klasický přesun směrem vzhůru.

20) Mick Martin – Marsha Porter, *Video Movie Guide: 1987*. Ballantine, New York 1986, s. 690.

21) J. Carpenter i další líčí rozdíl mezi ruční kamerou a Panaglidem nebo Steadicamem, které vytvářejí efekt ležící někde uprostřed mezi ruční a pojízdnou kamerou. „Takže obraz nemá kamennou strnulost pojízdné kamery, ale nemá ani trhavé lidské pohyby ruční kamery – je to něco mezi.“ Cit. dle Robert C. Cumbow, *Order in the Universe: The Films of John Carpenter*. Scarescrow Press, Metuchen, NJ 1990, s. 51. Mám pocit, že každý záběr, který se odlišuje od normálních záběrů, je předznačen jako deviantní nebo nedůvěryhodný.

CRAZY MIXED-UP ZOMBIES, klasický kultovní horor z roku 1964, je toho paradigmatickým příkladem. Skupina tří teenagerů jde na karneval. Po projíždce Jerry svým kamarádům, chlapci a dívce, navrhne, že půjdou na erotickou show. Dívka, uražená Jerryho lačným postojem, odmítne a druhý kluk ji odvede domů. Jerry vstupuje do stanu a připojuje se k davu stovek mužů výskajících a pokřikujících na exotické tanečnice. Je viditelně uchvácen striptérkou Carmelitou. Když je mu předán vzkaz, jímž je pozván k setkání s ní do zadní místnosti, chtivě tam vyrazí. Na smluveném místě sedí cikánka, zjevně kuplířka, a přiměje vyčkávajícího Jerryho pohlédnout na káču, která jeho pohled hypnoticky přitáhne ke svému středu.²²⁾ Jestliže útočný pohled zde jen těžko může být faličtější, jeho objekt jen těžko může být vaginálnější. Naparující se muž považuje svůj pohled za mocný, dokud se nestřetne s „neukojitelnou dírou ženského orgánu“. V této válce „vizí“ musí být poražen.²³⁾

Podívejme se také na scénu z filmu GOTHIC, v níž Claire uskutečňuje dávnou Shelleyho fantazijní představu. Odhalí si prsa a snažně ho prosí, aby se jí díval do očí – v tom okamžiku se její bradavky stanou víčky, které se pomalu otevírají, aby odhalily obludné oči a donutí ho odvrátit se. Toto přemístění očí přetváří postavu v jakýsi obličej, kde ústa zaujímají místo „neukojitelné díry ženského orgánu“. Této myšlence se dostává nejpracovanější podoby ve filmu POLTERGEIST, který je strukturován kolem vsávání nejprve pohledu a poté toho, kdo se dívá, sérií podtlaků (*vacuums*): podtlak obrazovky televize, kterou Carol Anne s takovou emocionální intenzitou sleduje, podtlak bouře, který Robbieho málem vytáhne z okna, a podtlak červené a masité sající díry, která se otevírá a snaží se do sebe vtáhnout celou rodinu. Vaginální povaha této série vírů se stává více méně explicitní, když se Diana s pomocí doktora Leshe a média (duchovní porodní báby) nakonec nechá vtáhnout do poslední díry (rudé jeskyně), aby vytrhla svou dceru z první díry (televize) a umožnila jim znovu se zrodit (z krve a plodového slizu) do světa.

LIFE FORCE, hororový sci-fi film na téma femme fatale je také rozšířeným sněním o tom, jak se může útočný pohled obrátit. Na cizí planetě najdou vesmírní cestovatelé ze Země ve skleněné schránce spící krásku, dlouze a chtivě se na ni dívají, a pak se rozhodnou vzít ji s sebou na Zemi. Na Zemi se však ukáže, že toto dokonalé stvoření je upířské.

22) Tento moment je citován ve filmu HAIRSPRAY, ve scéně, v níž se John Waters objevuje jako hypnotizér s káčou, který má za úkol udržet Tracy uvězněnou v její ložnici. V BRINGING UP BABY je tento motiv komicky obrácen, když David říká Susan: „Jediným způsobem, jak mě můžeš donutit dělat to, co ty chceš, je držet mi před očima jasný předmět a točit jím.“

23) Michele Montrelay, *Inquiry into Femininity*. „m/f“ 1978, č. 1, s. 83 – 101; přeloženo z *Recherche sur la féminité*. In: *L'ombre et le nom*. Minuit, Paris 1977, s. 91. B. Creedová také mluví o „žravém chřtánu, tajemné černé díře, kterou jsou ženské genitálie jakožto obludný znak, který hrozí zplodit stejně obludného potomka a také hrozí tím, že do sebe vtělí všechno, co se mu připele do cesty. Je to plodná archaická matka utvořená v rámci patriarchální ideologie jako prapůvodní „černá díra“. I když „černá díra“ může být znakem kastrace, v textech hororů, které Creedová studuje, tomu tak není. V nich je zdůrazněno „těhotné, všechno požírající lůno archaické matky“, které na rozdíl od ženských genitálií „nemůže být ve vztahu k penisu vystavěno jako ‚nedostatek‘. Lůno není místem kastrační úzkosti. Lůno spíše znamená ‚plnost‘ nebo ‚prázdnot‘ a vždy odkazuje samo k sobě.“ Barbara Creed, *Horror and the Monstrous Feminine: An Imaginary Abjection*. „Screen“ 27, 1986, s. 44 – 70; přetištěno in: James Donald (ed.), *Fantasy and the Cinema*. BFI, London 1989, s. 63.

Dívka přitahuje toužebné pohledy mužů, jenom aby je zničila tím, že z nich vysaje jejich životní sílu. *LIFE FORCE* je na jedné straně standardním příběhem o femme fatale, ale na druhé straně, podobně jako jiné filmy tohoto druhu, je názornou lekcí ve stylu příběhu o Medúze, o nebezpečí kvazi-falického pohledu. Je nápadné, kolik příběhů o femme fatale začíná velmi zaníceným mužským pohledem. Zdá se, že útočný pohled je přinejlepším riskantní.

Přinejhorším je fatální. Je-li prvoosobové trhavé vidění vraha hororovým klišé, pak je neúprosným právem hororu, že toto vidění musí být vymáceno, jeho nositel potrestán a diskvalifikován – příznačné je oslepení, zabití, nebo obojí dohromady. Jestliže trhavé vidění signalizuje sílu, která se má rozpoutat, signalizuje také bezprostředně hrozící vlastní zničení. Pohled je nestálý, protože jeho nositel je ztracen. [...]

2b. Reaktivní pohled

Jak zdůrazňuje *PEEPING TOM*, oko hrůzy pracuje oběma směry. Může pronikat, ale také být proniknuto: odtud přemíra obrazů vydloubnutých očí, očí probodnutých nožem, cepínem, injekční stříkačkou, a také scény s osobami, které jsou náhle oslepeny horkou kávou, kyselinou, sprejem proti hmyzu, nebo prostě – a příznačně – jasným světlem.²⁴⁾ Otevírající se oko hrůzy je daleko častěji okem v defenzívě než v ofenzívě. Na reklamních plakátech a na obalech od videokazet ve velké většině případů nacházíme ohrožené, vyděšené oči – běžně jsou to ženské oči v hrůze reagující na zdvižený, krví potřísněný nůž, na přibližující se postavu, nebo na něco, co je vně plakátu či videokazety. Standardním hororovým momentem je chvíle, kdy je postava překvapena – její vidění napadeno –, když spatří něco, co nechce vidět: například Laurie v *HALLOWEENU* se podívá do záchodu a uvidí v něm mrtvé tělo svého přítele, jak jí civí do tváře. Znovu a znovu nám horor představuje scénáře, ve kterých je útočný pohled nejen zmařen a potrestán, nýbrž skutečně obrácen takovým způsobem, že ten, kdo si myslel, že proniká, nakonec skončí sám proniknut. Větrelec s mnoha očima z filmu *THE EYE CREATURES* (1965) hrozí, že se díky svému kvalitnějšímu vidění zmocní světa – dokud proti nim

24) Oko v *ANDALUSKÉM PSU*, ve velkém detailu rozříznuté břitvou, je možná praotcem této tradice a oko S. Dalího, rozříznuté nůžkami ve filmu *SPELLBOUND*, jejím otcem. Uvažte také Bataillovo „pineální oko“: „Oko na vrcholu lebky otevírající se na žhavé slunce, aby ho ve zlověstné samotě kontemplovalo, není produktem porozumění, nýbrž bezprostřední existencí; otevírá se a oslepuje se jako požár, nebo jako horečka, která požírá bytost, nebo přesněji, hlava ... hlava získala masku elektrizující síly.“ Georges Bataille, *Visions of Excess*, s. 82. Také Prawer si všímá zvláštního zdůraznění oka v hororu: „Na tváři je to samozřejmě oko, které vede nejpříměji tam, kde sídlíme – a lidské oko skutečně hrálo zvláště důležitou roli v hrůzostrašných filmech. Filmované oko může být okem zlověstného pozorovatele, jako v některých hrůzu nahánějících detailních záběrech filmu *The Spiral Staircase* Roberta Siodmaka (1946), který také ukazuje zvrácený způsob, jakým si pozorovatel interpretuje to, co jeho oko vidí; nebo se může jednat o oko sklíčené oběti, zrcadlo zmučené duše, jako na začátku a na konci filmu *Repulsion* Romana Polanského. Je skoro zbytečné říkat, že zranitelnost oka se také využívá ve scénách pracujících s naším strachem z fyzického zranění, ve filmech pohybujících se od *Andaluského psa* až k *The Flesh and the Fiends* (1959).“ S. S. Prawer, *Caligari's Children: The film as a Tale of Terror*. Oxford University Press 1980, s. 75n.

armáda neobrátní reflektory a probodává je světlem nevyvolá jejich explozi. A když se utkají dva zloději-skeneři z Cronenbergova filmu SCANNERS, poražený shoří na popel a vítěz, Daryl Revok, je zcela pohlcen osobností svého protivníka. Skenování podle všeho bere stejně, jako dává – což vyjasňuje sám Revok, jehož hlava je obydlena všemi lidmi, které během své skenerské dráhy dostal.

Zvlášť nebezpečné – a navíc různými specifickými způsoby – je sledování filmového plátna. Za podrobnější úvahu stojí film Lamberta Bavy DEMONS (1986), který je zjevně filmem o nástrahách sledování hororů. Do nového kinosálu je přilákáno množství lidí na detektivku (*free mystery movie*), která se promítá jako součást oslav jeho otevření. Postava nahlas doufá, že to nebude horor, ale samozřejmě se ukáže opak. Jak roste napětí, v divácích se probouzí sexuální vzrušení, zejména pohledem na ženu, která je v detailu opakovaně probodávána vrahem, který je mimo plátno. Jedna divačka, černošská prostitutka, ucítí něco na tváři, sáhne si na ni a ucítí, že se jí na dotyčném místě objevil podivný vřed – což přesně zreadlí to, co se děje na tváři jedné z postav filmu ve filmu. Šlapka odchází do umývárny, aby si prohlédla tvář, ale během pár minut se promění v poblázněnou zombie a začne bloumat po zadních chodbách budovy. Mezitím diváci v hledišti zaujatě sledují, jak se pod vrahovým nožem ocitá druhá žena, hrdinka filmu ve filmu. Křičí a žadoní, nůž se do ní vnoří každým okamžikem, když tu najednou je plátno, na které jsou tyto obrazy promítány, zezadu rozpáráno a roztrženo, zombie jím proskočí na proscénium a razí si cestu dál do zděšeného publika.²⁵⁾ Zombie útočí a přeměňuje v zombie další lidi, které dál samy útočí a přeměňují ještě další. Zasaženo je čím dál tím víc diváků a ti, kteří se snaží uniknout, zjistí, že všechny východy jsou uzamčené. Vypukne strašný zmatek.²⁶⁾ „Za to může ten film!“ vykřikne kdosi. Ostatní diváci se ve snaze zastavit probíhající horor vlámou do projekční místnosti, a jakmile si všimnou, že tam není promítač (systém je automatický), rozmlátí projektor na kousky. „Teď už nám ten film neublíží,“ říká jeden z útočníků. „Není to v tom filmu, ale v budově,“ odpoví kdosi. Bavovi jde zřejmě o to, že ohavná hnutí, která horor vzbuzuje, nespočívají ve filmu, nýbrž v divákovi. V každém případě však jeho scénář připouští, že onen film chce a dokáže taková ohavná hnutí vyvolat, a v tomto smyslu je film ve filmu skutečně agresivní a opravdu zraňuje.

Podobně televize: film DEMONS II vypráví o ženě, Sally, která sleduje televizní horor, v němž je vzkříšena zlovlná zombie. Zatímco Sally zírá na obrazovku, zlá zombie v detailním záběru na okamžik pohled opětuje, než sama proteče obrazovkou, která přitom mění tvar, a vyhrne se na Sally. V TERRORVISION vystoupí vesmírní vetřelci do obývacího pokoje z televizní obrazovky, do níž se přepravili pomocí satelitu, a jednoho po druhém zabijí americkou rodinku, která se na tuto televizi dívala. Zvláštní vysílání varuje, že „její apetit je neukojitelný, její zvědavost bezmezná, její síla bez hranic – a bude nadále pohlcovat všechny formy života“. Podobně film LOOKER, v němž se rozbíhá reklamní schéma na „pó-

25) Situace je reminiscencí na scénu z filmu THE BLOB (1958), v níž „z projekční budky stéká sliz na naše zástupná já sledující horor v městském kině“, jak ji popisuje ve své knize James B. Twitchell, *Dreadful Pleasures, An Anatomy of Modern Horror*. Oxford University Press 1985, s. 15.

26) Scéna připomíná pasáž z filmu KING KONG (1933), v níž jsou diváci také podobně pozváni na tajemné představení. Očekávají film, místo něj však musí čelit realitě: King Kongovi samému. A také King Kong vyrazí ze své pozice atrakce, divoce vběhne mezi diváky a vyvolá šílený zmatek.

užití počítačové animace k vložení elektronického světelného impulsu do očí reklamy“ – impulsu, který má zamířit do receptivních očí domácího diváka. Jeho hrdinu, Larryho, z obrazovky něco doslova udeří – dokud si nenasadí ochranné brýle, které mu umožní obcházet a bouchat jiné lidi do *jejich* očí. A „zelenotečkový“ program MAXE HEADROOMA vyvolá u některých televizních diváků – tlustých a nečinných – neuronové přehřátí a posléze explozi. I telekinetické vidění může fungovat jiným způsobem. Ve filmu THE FURY (1978) vysvětluje ošetřovatelka na Paragonově institutu svým studentům s telekinetickými schopnostmi, že moc napadnout ve skutečnosti spočívá na tom, že jsou napadnutelní: „Snažte se si zapamatovat, že Alfa je jiným výrazem pro pasivní... Představte si, že sedíte v prázdném kinosále před bílým plátnem – a nechte si tím plátnem vyplnit mysl.“ Ve filmu POLTERGEIST vstupuje do hlavního vysílacího proudu „fatální televizní“ příběh. Carol Anne vnímá lidi na prázdné, statické televizní obrazovce a nakonec je vtažena k nim. Televize ve filmu POLTERGEIST se od ostatních televizí v této tradici liší tím, že nečiní výpad a neproniká své diváky, ale místo toho je nasává a pohlcuje – využívá k tomu obrazy a řeč, které by jen těžko mohly být vaginálnější.²⁷⁾

Nejpropracovanější výraz nachází „nasávající televize“ bezpochyby ve filmu Davida Cronenberga VIDEODROME (1982) – poselství tohoto filmu shrnul William Beard takto: „Nedívej se příliš hluboko do televizní obrazovky, aby se nezačala dívat ona do tebe.“²⁸⁾ „Bitva o ducha Severní Ameriky bude vybojována ve videoaréně – na videodromu,“ vyhláší profesor Brien O'Blivion. „Televizní obrazovka je sítnicí duševního oka. A proto je televizní obrazovka součástí fyzické struktury mozku. A proto cokoli, co se objeví na televizní obrazovce, se těm, kdo ji sledují, ukáže jako ryzí zkušenost. A proto je televize realitou a realita je – méně než televize.“ Vedoucí organizací O'Blivionova videodromu je optická společnost, jejíž nová řada brýlí je propagována sloganem „Láska vstupuje do očí“ a „Oko je oknem do duše“. Dotyčné oči/obrazovky jsou očima/obrazovkami Maxe Renna, producenta tvrdé pornografie, kterého jeho fascinace nezákonným videosignálem vede až k jeho konečnému spojení s ním. Jednoho večera, když Max sleduje videodromem vyrobenou pásku, na níž je také materiál s jeho přítelkyní Nicki, začne televize bobtnat a svíjet se a obrazovka (na níž je velký detail Nicčinych rtů) se začne vybulovat směrem k němu. Poklekne a ponoří do ní svou tvář. Chvilí poté se jeho břicho změní v obrovskou průrvu, do níž hulvát z videodromu později vrazí videokazetu. „Co se mnou chceš dělat?“ ptá se invaginovaný Max. „Chci, aby ses mi otevřel. Otevři se mi,“ přichází odpověď. A Max se otevírá, je oplodněn a ztracen. Jak poznamenává jeden kritik, „televize je smrtící, protože doslova proniká váš mozek a souloží s ním“.²⁹⁾

Michael Powel se skvěle trefil potud, pokud mnil PEEPING TOMA jako komentář k produkci a spotřebě hororů. Markovo alternování mezi útočným a reaktivním pohledem

27) Přes veškerou svou křiklavost nebyl soubor obrazů ženského těla ve filmu POLTERGEIST v komentářích příliš zmiňován. Ty se z největší části zaměřují na roli otce a strašidelného domu.

28) William Beard, *The Visceral Mind: The Major Film of David Cronenberg*. In: Canada Council (ed.), *The Shape of Rage*. New York Zoetrope, New York 1983, s. 70.

29) Geoff Pevere, *Cronenberg Tackles Dominant Videology*. In: C. Council (ed.), c. d., s. 142. V jednom interview Cronenberg odpovídá na otázku na „vzájemnou zaměnitelnost pohlaví“ v jeho filmech takto: „Ano. Chápete, jak je pro lidskou rasu sexualita důležitá. V umění, kultuře, společnosti, psychologii, ve všem. Můj instinkt mi říká, že obrovská část sexuality a všechno, co z ní ve společnosti pramení, je velmi

se běžně používá k ukázání vzájemné závislosti sadistických a masochistických hnutí. Přehled moderního hororu však potvrzuje, že toto alternování se také odvíjí od toho, že Mark, na rozdíl od většiny lidí, je jak výrobcem, tak konzumentem svých filmů. Oddělte tyto funkce, jak jsou odděleny v reálném světě, a dostanete uspořádání ukazující, jak je – přinejmenším v kodifikované podobě filmových hororů – útočný pohled spojen s těmi, kdo drží kameru, a reaktivní pohled s těmi, kdo potom civí na plátno.

Moderní horor pozoruhodně rozmanitým způsobem znovu a znovu rozehrává stále stejný scénář dvou proti sobě stojících stran. Důsledek je samozřejmě ten, že dotyčné obecnostvo *nás* má reprezentovat ve vztahu k plátnu, které *my* sledujeme, a tu a tam je tato rovnice vyjádřena přímo. Narážím na Hitchcockovu poznámku na okraji technického scénáře pro scénu ve sprše ve filmu PSYCHO: „Seknutí. Dojem sekajícího nože. Jako kdyby měl rozříznout samotné plátno, rozpárat film.“ Jen těžko můžeme chtít jasnější soubor analogií: jak se má Norman k Marion, tak se má Hitchcock k divákům PSYCHA, nebo všeobecněji, jak se má krvavý zabiják k zabíjenému, tak se má režisér hororů k jejich publiku.³⁰⁾ Hitchcockův „dojem“ se u Bavyho stává diegetickou skutečností, když je v DEMONS náhle zezadu protrženo a rozpáráno plátno filmu ve filmu zuřivými zombiemi, které se přes něj přeženou do kinosálu. Rovnice je zjevná: jak se má diegetické publikum k diegetickému filmu, tak se máme my k Bavovým DEMONS; jak plátno diegetického hororu „útočí“ na své publikum, tak chce plátno filmu DEMONS zaútočit na *nás*.³¹⁾

fyzickou záležitostí. Lidské bytosti si mohou prohodit sexuální orgány, nebo se obejít bez pohlavních orgánů v jejich původní funkci, jakožto sexuálních orgánů určených k plození. Máme volnost vyvinout si různé druhy orgánů, které by poskytovaly rozkoš a neměly by nic společného s pohlavím. Zmenšil by se rozdíl mezi mužem a ženou a do té míry, do jaké existuje, obecně řečeno, mužská a ženská sensibilita, bychom se možná stali méně polarizovanými a integrovanějšími bytostmi... Nemluvím o operacích měnících pohlaví (zejména ve filmu *Crimes of the Future*). Mluvím o možnosti, že lidé by mohli být schopni podle svého přání fyzicky zmutovat, i kdyby tato mutace měla trvat třeba pět let. Pouhá síla vůle by vám umožnila změnit své fyzické já. Myslím, že by to zmenšilo pohlavní polaritu a lidské bytosti by se reintegrovaly velmi odlišným způsobem.“ Viz C. Council (ed.), c. d., s. 190n.

- 30) W. Rothman obhajuje, že Hitchcock v této scéně „rozděluje naši identifikaci. Identifikujeme se s Marion, která se teď musí střetnout s tím, co jsme viděli my. Jsme však obsaženi také v této návštěvě a nemůžeme se oddělit od toho, že jsme tím, jehož náhlý vpád Marion vyděsil. Jak se Marion otáčí, díváme se na ni očima této bytosti, abychom se jí v jejím pohledu zmocnili.“ William Rothman, *Hitchcock: The Murderous Gaze*. Harvard University Press 1982, s. 301. Jinde Rothman připomíná, že „naši rozkoš z pohledu na Marion (krátce před útokem) nelze oddělovat od naší fantazie, že se jí chystáme sexuálně zmocnit. I když je to mužská fantazie, nemusí jí mezi Hitchcockovými diváky propadat pouze muži. Pro mužské i ženské diváky tohoto filmu má akt jeho sledování aktivní i pasivní aspekt, nazvěme je ‚maskulinním‘ a ‚femininním‘ aspektem.“ Poznámávám, že Rothman se dovolává „aktivního i pasivního“ a možnosti identifikace s opačným pohlavím jenom proto, aby zajistil možnost, že ženy sdílejí agresivní mužské fantazie. Dalo by se v tom jít dále, protože i když Rothman prohlašuje, že zaujímá pozici Marion, konstruuje ji v závislosti na mužské touze (viz zejm. s. 296). Jedním z cílů mého textu je ukázat neupřímnost kritiků, jako je Rothman, když mluví o identifikaci s opačným pohlavím.
- 31) Tento trop se objevuje také v „ženském filmu“. „Obraz a hlas v těchto filmech působí jako ‚třetí osoby‘ paranooidního preludu (pronásledovatelé), a v poslední instanci je to sama kinematografie prostřednictvím organizace obrazu a zvuku, která útočí na ženu a stává se strojem na její trýznění. Tato operace je věrně ukázána ve značném množství filmů, které explicitně aktivují součásti kinematografického signifikantu, nebo dokonce kinematografii samotnou, při útoku na ženskou protagonistku.“ Mary Ann Doane, *The Desire To Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Indiana University Press, Bloomington 1987, s. 152n.

Horor samozřejmě opakovaně a otevřeně hraje na analogii mezi tíživou situací oběti a situací publika. I když může znamenat i leccos jiného, situace, která nám ukazuje ženu před napadením, jak sleduje horor vykreslující ženu před napadením, je také jasným metakinetografickým vyhlášením naší společné tíživé situace coby diváků. Uspořádání plátna na plátně jen explicitně ukazuje to, co je v hororu vesměs implicitní: propojení publika s oběťmi na plátně vůbec, bez ohledu na to, jak jasně jsou samy zobrazeny jako diváci. [...]

Kdo navštívil odpolední nebo noční promítání hororu s mladistvým publikem, nemůže pochybovat o tom, že v podstatě funguje protichůdným způsobem. Představení se podobá hře na kočku a myš: „dobrý“ moment (nebo film) je ten, který publikum „ubíjí“, a špatný moment (nebo film) je ten, ve kterém publikum vítězí. Soudě jen podle zápletky, jsou vzorce vyjadřování souhlasu a nesouhlasu podle všeho buď nerozlišené, nebo nemotivované, nebo obojí. Tyto vzorce vyjadřování souhlasu a nesouhlasu se uplatňují jako soud o tom, zda-li se filmu podařilo, nebo nepodařilo publikum překvapit (nebo ho vyvést z míry). V takových momentech je diegeze téměř vytěsněna a filmař hororů a jejich kompetentní divák se pozoruhodně přibližují k přímé komunikaci: divák výkřiky souhlasu či nesouhlasu adresovanými nikoli postavám na plátně, nýbrž lidem, kteří je tam umístili, a ti zase tím, že vyznačují určité momenty nějakým vtipným gestem nebo pauzou, aby si vymohli reakci – obojí se rovná tiché formě komunikace ve druhé osobě.

A horory samozřejmě na své publikum *skutečně* útočí. Je to hmatatelný útok, dostáváme ho do oka. Úplně stejně jako může být oko publika kamerou vyzváno k útoku, může být fyzicky napadeno promítaným obrazem – náhlými záblesky světla, prudkými pohyby (například obrazů ženoucích se ven), rychlými střihy nebo náhle se objevivšími obrazy. To vše patří ke standardnímu inventáři hororů. Film za filmem nás oslepuje záblesky blesků nebo reflektorů, nebo na nás namíří zbraň či kameru a ozve se výstřel, nebo nechá prudce se vynořit směrem k nám hadu se podobajícího vetřelce či krysu. Není proto žádným překvapením, že těchto momentů se více méně od okamžiku, kdy se objevila, měla zmocnit 3-D grafika, a naprosto samozřejmě alespoň jeden vkládat do každého filmu.³²⁾ Není také žádným překvapením, že v těch nejhrůznějších a nejvíce šokujících momentech by se měl narativní proud obrazů rozpadnout na kousky. Klasickým místem je samozřejmě scéna ve sprše z filmu *PSYCHO*, která trvá čtyřicet sekund a je složena z mnoha záběrů: bleskurychlé zřetězení obrazů ruky svírající nůž, částí těla Marion, částí sprchy, a nakonec krvavé vody, jak vířivým pohybem odtéká do odpadu.³³⁾ Jedná se o násilí ze strany filmu – a to jak po střihacské, tak po diegetické stránce –, při kterém se zastavuje dech. Zabití hlavní představitelky uprostřed příběhu je aktem násilí na narativní úrovni.³⁴⁾ Skutečnost, že takovým

32) Maxim Gorkij napsal o šoku, jaký zakusil při sledování filmu *POKROPENÝ KROPIČ* bratří Lumièrů, v okamžiku, kdy na zahradníka vystříkla hadice: „Myslíte si, že vás ta sprška zasáhne také, a ucuknete.“ Cit. dle Siegfried K r a c a u e r, *Theory of Film: Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press 1960, s. 31.

33) W. R o t h m a n, Hitchcock, s. 296 – 309.

34) „Je nepochopitelné, že Janet Leighová by měla prostě přestat existovat. Nikdy předtím nebyla hvězda takového formátu, sexuální bohyně, tak totálně vymazána uprostřed příběhu. Tím Hitchcock jasně ukazuje nezvratnost a strašnou definitivnost smrti. Naše chuť na dovolený sex i náš sadismus byly smrtí Marion drsně přesyceny. Smrtí Leighové byly totálně porušeny všechny pohodlné konvence hollywoodské výroby napětí.“ Harvey R. G r e e n b e r g, *The Movies on Your Mind*. Dutton, New York 1975, s. 126.

náhlým násilným vizuálním útokům typicky předchází zdlouhavá klidná sekvence, jen podtrhuje jejich násilný záměr. Velká část umění hororu spočívá v tom, dokázat zastihnout divákovo oko nepřipravené – proniknout ho, ještě než vůbec může stihnout zavřít víčko. Teprve když zapadne opona, mohou si naše vlastní „opony“ odpočinout.³⁵⁾ A horory skutečně opakovaně srovnávají filmové plátno a plátno snu, střežené okem jakožto místa invaze.³⁶⁾

(Dostáváme ho samozřejmě také do ucha. I když se zde, i vůbec, zajímám o oko, byla by to nedbalost nezmínit ve spojitosti s přímými útočnými účinky hororu zvuk. Scéna ve sprše z *PSYCHA* je šokující stejně tak po sluchové, jako po vizuální stránce. Předchází ji zlověstné ticho /nepřičesávané přirozené zvuky Marioniných příprav/ a útok spouští zvuk ječících houslí, jejichž drtivý vpád zdvojuje jak akci probodnutí na diegetické rovině, tak stříhačské rozdrobení obrazu.³⁷⁾ Někteří diváci prohlašují, že je v hororech víc rozrušuje „hudba“ než obrazy, a že v „hrůzostrašných pasážích“ si nezakrývají oči, nýbrž uši. Zvuk v kinematografii je všeobecně málo teoreticky zpracován a zvuk v hororu skoro vůbec ne.)

Samy horory zkrátka jak po stránce litery, tak po stránce ducha potvrzují dvojí pohled z filmu *PEEPING TOM*. Na jedné straně je dravčí či útočný pohled zabijáka (nebo přišere), s nímž je publikum – jako v *PEEPING TOMOVI* – přímo vyzváno se spolčit – alespoň formálně a dočasně. Takový pohled je opakovaně spojován s kamerou (a to buď jako tématem, nebo jako zařízením) a je rozhodně zobrazován jako mužský. Zarážející na tomto mužském pohledu je však to, jak často zůstane na úrovni přání nebo hrozby – jak zřídka přetrvá spoušť, kterou působí, a dokonce i když uspěje, jak neodbytně je doveden ke svému zničení. Má v hororu status fikce, která se snaží být faktem, a nejedna zápleтка spočívá právě na tom, že odhaluje jeho pózu. Na druhé straně je reaktivní pohled. Ten je také spojen s kinematografickým nebo televizním aparátem – jenže jako jeho objekt, nikoli jako subjekt. Frekvence obrazů očí oběti vystavené útoku podtrhuje zalíbení hororu ve zranitelném zraku, ve zraku v defenzívě. Také reaktivní pohled nás prostřednictvím nahromadění „normálních“ záběrů v první osobě a na narativní úrovni prostřednictvím mobilizace všech běžných empatických prostředků vyzývá k účasti. A také reaktivní pohled je výrazně pohlavně vyhraněn – ale jako femininní, nikoli maskulinní. V *PEEPING TOMOVI* být na příjmové straně kamery znamená být z definice femininním; být v systému reprezentace, v němž kinematografické nebo televizní aparáty „zabíjejí a šoustají“. Jinými slovy, Max z filmu *VIDEODROME* je nevyhnutelně invaginován a oplodněn, stejně jako je znásilněna a oplodněna Susan z filmu *DEMON SEED*.

35) Je pozoruhodné, jakým nezdolným znakem kinosálů je opona a jaké množství těch nejfunkčnějších „plexů“, zbavených jinak skoro všech tradičních doplňků, si ji podrželo.

36) Obecnější úvahu o filmovém plátně a myslí či plátně oka najdete: Bruce F. K a w i n, *Mindscreen: Bergman, Godard and First-Person Film*. Princeton University Press 1978, zejm. první kap. *The Mind's Eye*.

37) W. R o t h m a n, *Hitchcock*, s. 100. Dále: „Velká část drtivého dopadu tohoto momentu připadá na vrub Bernardu Herrmannovi. Hitchcock původně chtěl scénu vraždy ve sprše pustit bez jakéhokoli hudebního doprovodu, ale Herrmann ho přemluvil, aby to zkusil s hudbou... Především náhlý pronikavý výskot houslí, který tak podmanivě vnuká představu útočícího tvora podobajícího se ptáku, vytváří šok, který je základem nejznámějšího efektu z *Psycho*“ (s. 298). Viz také Stephen H e a t h, *Body, Voice*. In: *Questions of Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1981, s. 176 – 193.

Je-li reaktivním pohledem obdařen muž, je buď příliš mladý – jako Robbie ve filmu *POLTERGEIST*³⁸⁾ –, nebo je touto zkušeností doslova pohlavně proměněn – jako Max ve *VIDEODROMU*. Reaktivní pohled je pyšný na své místo ve skopickém režimu hororu: jak v diegezi – jako pohled, který vidí pravdu –, tak i mimo ni, v kinosále: jako pohled, který je napaden z plátna.³⁹⁾

3. Krutá kinematografie

Dovolte mi teď obrátit se k tendenci, a to jak kritiky, tak teorie, nahlížet vztah kamery a diváka jako spolčení, jehož cílem je vytvořit pocit více či méně sadistické vlády nad objektem jejich společného vidění. Myšlenka, že filmová rozkoš je podložena touhou po voyeuristickém vládnutí, se na teoretické úrovni odvozuje hlavně z díla Laury Mulveyové a Christiana Metze.

Mulveyová identifikuje dva způsoby, jak kinematografie nahlíží na ženy, a oba předpokládají nějaký mužský (nebo maskulinní) subjekt pohledu: sadisticko-voyeuristický pohled, jímž jeho subjekt utiňuje svou nelibost z neutěšení ženou sledováním toho, jak je žena trestána, a fetišisticko-skopofilický pohled, jímž jeho subjekt utiňuje svou nelibost tím, že si z ženského těla nebo z jeho části vytváří fetiš. Mulveyové dílo bylo po zásluze oceňováno, v posledních letech si však vysloužilo i kritiku, a to i ze strany Mulveyové samotné.⁴⁰⁾ Hlavní námitka se týká místa (ne-místa) ženského diváka v tomto modelu, ale já bych zde raději nadhodila jinou otázku – totiž zda-li kinematografický pohled vždy nevyhnutelně implikuje vládu nad objektem, a to i když je subjektem pohledu muž a jeho objektem žena. Rodowick nadhodil tezi, že zájem Mulveyové vytvořit sadistický mužský subjekt ji vedl k tomu, že přehlédla masochistický potenciál fetišistické skopofilie. Stanovený předpoklad, že aktivní voyeurismus je sadistický, a její neschopnost uvažovat možnost, že pasivní fetišistická skopofilie může vést k masochismu, vytvářejí slepou skvrnu. Rodowick píše, že Mulveyová „definuje fetišistickou skoptofilii jako přeceňování objektu, s čímž by souhlasil Freud. Ten by však také dodal, že tento fenomén

38) Chlapci jsou podobně jako ženy a starci nahlíženi jako „non-subjekty“.

39) Režisér William Friedkin v rozhovoru s Derrym přikládá značnou váhu „souboru očekávání“ působících na publikum hororu. „Film z tohoto faktoru profituje. Alfred Hitchcock těží z faktu, že publikum přichází do kina, aby se nechalo vyděsit. Když stojí v řadě, mají strach. Takže je popadne, pohoupá je, nechá je smažit se v tom, dokud je něčím nezasáhne... To samé platí pro film *The Exorcist*. Lidé se bojí, když stojí v řadě. A první hodinu filmu se odehraje jen o málo víc než expozice a pokud jste nečetli knihu, která je místy velmi těžko sledovatelná, lidé se sami smaží v emocionálním stavu, který vede k děsu.“ Charles Perry, *Dark Dreams: A Psychological History of the Modern Horror Film*. Thomas Yoseloff, London 1977, s. 123n.

40) Častokrát bylo řečeno, že Mulveyové model ve své původní formulaci umožňuje ženě rozkoš z dívání jedině prostřednictvím identifikace s mužem nebo jako „transvestitskou“ aktivitu. V pozdějších *Afterthoughts on "Visual Pleasure"* navrhuje psychosexuální model „vizuální rozkoše“ ženského diváka skrze identifikaci s opačným pohlavím. Laura Mulvey, *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)*. „Framework“ 1981, č. 15 – 17, s. 12 – 15; přetištěno in: L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press, Bloomington 1981. Viz také číslo časopisu „Camera Obscura“ 1989, č. 20 – 21 (věnované *The Spectatrix*).

je jedním ze základních zdrojů *authority* definované jako pasivní podrobení se objektu: celkově tedy *masochismem*.⁴¹⁾

Také pro Metz se divák nutně identifikuje s kamerou ve výkonu, který je esenciálně útočný. V často citované pasáži z *Imaginárního signifikantu* nazvané „Perceptivní vášeň“, Metz dokazuje, že protože film spočívá na distanci mezi divákem a objektem vidění (distanci v čase i prostoru), je jeho divák nutně voyeurem a voyeurismus se svou tendencí k ovládnutí má sadistickou povahu.⁴²⁾ Nad touto konstrukcí se pozastavuje Silvermanová, která v návaznosti na Jeana Laplanche tvrdí, že ve scénáři prvotní scény (pro Metz i pro jiné Ur-filmu)⁴³⁾ je dívající se dítě na rovině identifikace nikoli pánem, nýbrž obětí situace. „Místo aby ovládalo zvuky a obrazy rodičovské sexuality, je jimi dítě přikované v postýlce ovládáno – skutečně přemoženo. Dospělá sexualita ho napadá očima i ušima a proráží tyto důležité orgány. Ovládající, sadistickou rozmanitost voyeurismu diskutovanou Metzem lze možná nejlépe pochopit jako psychickou formaci zaměřenou na obrácení mocenského vztahu prvotní scény – jako kompenzační drama, pomocí něhož pasivita plodí aktivitu prostřednictvím instinktivního „otočení se“ a obratu.“⁴⁴⁾

Sám Metz ve skutečnosti poukazuje směrem k reaktivnímu neboli „proraženému“ vidění v jiné pasáži („Identifikace a zrcadlo“) stejné stati. Protože dotyčná pasáž není kritiky doceňována, ocituji ji zde celou:

„Každé vidění spočívá ve dvojím pohybu: projektivním („světlomet přebíhající okolí“) a introjektivním: vědomí jakožto vnímavý, registrující povrch (podobně jako filmové plátno). Mám zároveň dojem, že na věci, jak se říká, „vrhám pohled“, i že tyto věci, když jsou takto osvětleny, se ukládají ve mně (říká se pak, že to ony se někde promítají: například na moji sítnici). Je třeba vylévat na svět jakýsi proud označovaný jako pohled a vysvětlující všechny mýty týkající se magnetismu, aby tak věci mohly zamířit v opačném směru proti tomuto proudu (který jim přitom nicméně ukazuje cestu) a dospět

41) D. N. Rodowick, *The Difficulty Of Difference*. „Wide Angle“ 15, 1982, s. 7. G. Studlarová tvrdí, že přemístění fetišismu do pre-oidipovského období (vztahující ho spíše ke ztrátě matky než ke ztrátě penisu) skýtá model pro masochistický vztah k plátnu. I když mám dojem, že scénáře hororů potvrzují Freudův pohled, že masochistický strach může vyvěrat z jakéhokoli období vývoje, energicky bych hájila, že oidipovský konflikt v tom zaujímá čestné místo. Srov. Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. University of Illinois Press, Urbana 1988, zejm. kap. 2 a 8.

42) Christian Metz, *Imaginární signifikant: Psychoanalýza a film*. ČFÚ, Praha 1991, zejm. s. 77 – 86.

43) „Film se pro svého diváka,“ píše Metz, „odvíjí v onom „jiném prostoru“, zároveň zcela blízkém i definitivně nepřístupném, v němž dítě vidí erotickou aktivitu rodičovské dvojice, dvojice, která je podobným způsobem ignoruje a nechává samotné jako čirého nazíratele, jehož participace je nemyšlitelná. Po této stránce kinematografický signifikant není pouze „psychoanalytický“, je speciálněji oidipovského typu. (...) Film si uchovává něco z onoho zákazu, s kterým je spjaté nazírání prvotní scény... a zároveň je film díky jakémusi opačnému pohybu, který není ničím jiným než „převzetím“ imaginární symboličnem, založen na legalizaci a generalizaci zapovězené aktivity“ (*Imaginární signifikant*, s. 83n). Viz také Patrick Brantlinger, *What Is “Sensational” about the “Sensation Novel”?* „Nineteen-Century Fiction“ 37, 1982, zejm. s. 25n.

44) Kaja Silverman, *Too Early/Too Late: Subjectivity and the Primal Scream in Henry James*. „Novel“ 21, 1988, s. 156n. Viz také její *Masochism and Male Subjectivity*. „Camera Obscura“ 1988, č. 17, s. 50; a Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*. John Hopkins University Press, Baltimore 1976, zejm. s. 102.

nakonec k našemu vnímání, které představuje v tomto případě poddajný vosk, a nikoli už vysílací zdroj.

Technologie filmových záběrů se pečlivě podřizuje této fantazijní představě doprovázející vnímání, představě ostatně tak banálně běžné. (...) Během promítání je divák oním reflektorem, o němž jsem hovořil, a tvoří takto obdobu promítacího stroje, který sám zase je obdobou kamery, ale je zároveň i vnímavým povrchem, tedy obdobou filmového plátna, jež samo je obdobou filmového pásu. V sále existují dva svazky paprsků: ten, který z promítací kabiny a současně i z divákova zraku v jeho projekčním aspektu směřuje na plátno, a ten, který naopak z plátna vychází, aby utkvěl v divákově vnímání, chápáním takto ve svém aspektu introjektivním (na sítnici, na tomto druhém promítacím plátnu).⁴⁴⁵⁾

Oscilace mezi těmito dvěma pohledy, dodává Metz, je pro aparát klíčová: „Symbolično se v kinematografii zrovna tak jako všude jinde může konstituovat jen skrze fungování imaginárna a nad ním: projekce-introjekce, přítomnost-nepřítomnost, fantazijní představy provázející vnímání, atd.“⁴⁶⁾

Nepřekvapí nás, že následné komentáře se vyhýbaly Metzovu introjektivnímu pohledu, protože poté, co s ním Metz vystoupil, ho sám rychle podřídil schématu kamery,⁴⁷⁾ která opět rychle získala status zásadního nástroje projekčního a voyeuristického pohledu. Rozlišení mezi projekčním a introjektivním hleděním (*looking*), jak je formulováno výše, kde je introjektivní popsáno jako „vnímavý, registrující povrch“, na nějž „se ukládají věci“ nebo jsou „promítány“ na „sítnici“, více či méně odpovídá mému rozlišení mezi útočným a reaktivním pohledem, jak se objevuje v hororu. (Nemůžu se ubránit poznámce, že Metzova charakteristika sítnice jako „druhé plátno“ je blízká definici televizní obrazovky jako „sítnice duchovního oka“ profesora O'Bliviona z filmu VIDEO-DROME.) Na první pohled se zdá, že tendence hororu umisťovat reaktivní pohled mimo a „proti“ kameře a ne do ní a „s“ ní, je v přímém rozporu s Metzovým modelem dvou pohledů, které jsou vnitřními pohledy kamery. Psychoanalytický pohled vysvětluje scénář hororu jako druhotný útvar fikce, který hypostazuje pohledy jako mechanické i imaginární protiklady. Narativní forma, která materializuje rozdělenou psýché jako Jekylla a Hyda, bude jinými slovy materializovat také rozděleného „diváka“ jako filmaře a filmového diváka.

45) Ch. Metz, *Imaginární signifikant*, s. 69n. Pasáže si všímá K. Silvermanová v knize *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1988, s. 23.

46) Ch. Metz, c. d., s. 70. Také Studlarová zdůrazňuje dvojí pohyb aparátu a také ona chce napravit běžnou jednostrannost zdůrazněním pasivní a receptivní strany rovnice; viz zejména její *Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinematic Apparatus* (kap. 8 z knihy *In the Realm of Pleasure*). Provokativní diskusi o dvojsměrném vidění ve vztahu k transvestitské pornografii najdete: Berkeley K e i t e, *The Pornographic Body Double: Transgression is the Law*. In: Arthur and Marielouise K r o k e r (eds.), *Body Invaders: Panic Sex in America*. St. Martin's Press, New York 1987.

47) „Když říkám, že ‚vidím‘ film, rozumím tím zvláštní směs dvou protichůdných proudů: film je tím, co přijímám, a je také tím, co uvádím v chod, protože neexistuje před mým vstupem do sálu a protože stačí, když zavřu oči, už tím ho zlikviduji. Jako ten, kdo ho uvádí v chod, jsem takto promítacím přístrojem; jako jeho příjemce jsem filmovým plátnem; v obou podobách zároveň jsem kamerou, zaměřenou do zevního světa a přitom přijímající záznamy“ (Ch. Metz, *Imaginární signifikant*, s. 70).

Kde je v tom všem masochismus? Jeho absence v Metzově textu bije do očí. Zatímco projektivní pohled rozhodně určuje jako sadistický, z důvodů, o nichž můžeme jenom spekulovat, nenabízí ekvivalentní analýzu introspektivního pohledu. Jeho slepá skvrna tedy leží přesně na témž místě jako u Mulveyové. Jeho jazyk je dostatečně suggestivní (přijímající divák je „vnímavým povrchem“, „naše vnímání... je poddajný vosk“, „věci... se ukládají ve mně“, a tak dále), ale tím to končí. Podle mého názoru je horor tím místem, kde se Metzova (i Mulveyové) mezera zaplňuje. Dokonce s ještě větší rozmanitostí, než jak si vymýšlí způsoby, jak může být projektivní pohled (abychom použili Metzovy pojmy) sadistický, si horor vymýšlí způsoby, jak může být „napaden“ náš „vnímavý povrch“, jak mohou být do nás uloženy „věci“ – jak jsou naše oči „poddajné“.

Než se obrátím k masochismu samotnému, dovolu mi, abych se vrátila k aspektu pohledu v hororu, který vyplývá z opozice mezi útočným a reaktivním, či mezi projektivním a introjektivním pohledem: mám na mysli neobyčejně populární schéma útočného pohledu, který je překažen – zmařen, spolknut, obrácen proti sobě –, a subjektu útočného pohledu, který je nakonec oslepen, zabit nebo obojím. V rámci klasického psychoanalytického paradigmatu je pojem selhávajícího falického pohledu samozřejmě něco jako oxymoron a vyvstává otázka, jaký smysl má jeho všudypřítomnost v hororu. Řešení nabízí Lacanem navrhované rozlišení mezi pohledem (*gaze*) a „okem“ (*look*) – kde, podle Silvermanové, která tuto teorii rozpracovala, první z nich zaujímá ve vztahu ke druhému bezmála takovou pozici, jakou má falus vzhledem k penisu. Pohled je jinými slovy transcendentální ideál – vševědoucí, všemocný – kterého hledění (*look*) nemůže nikdy dosáhnout, k němuž však neustále směřuje své úsilí. Hledění může nanejvýš doufat, že se bude klást jako pohled a vydávat se za něj. Soudě podle zájmu filmových teorií o „mužský pohled“, dokazuje Silvermanová, se mu to někdy daří.⁴⁸⁾

Tvrdím, že horor opakovaně vypracovává právě tuto distinkci. Z mnoha výše vypočítaných příkladů rádobí subjektů pohledu, kteří vyhořeli, je jeden obzvláště vhodný: pasáž z filmu *THE INCREDIBLY STRANGE CREATURES WHO STOPPED LIVING AND BECAME CRAZY MIXED-UP ZOMBIES*, ve které Jerry vlastnický pošilhával po striptýzové tanečnici Carmelitě a představoval si, že síla jeho pohledu mu vysloužila pozvání na schůzku po představení, a skončí tak, že z něj cikánčina káča vysaje jeho „hledění“ i jeho vědomí (probudí se a zjistí nejenom to, že se nezmocnil Carmelity, ale že je navíc uvězněn). Na tomto příkladu není zarážející ten fakt, že hledícímu muži se nepodaří „fixovat“ ženský objekt, nýbrž to, že ona nakonec fixuje jeho, a to způsobem, který je ve svém

48) „I když o pohledu by se dalo říct, že je ‚přítomností druhých jako takovou‘, rozhodně se kryje s každým individuálním pozorovatelem, nebo skupinou pozorovatelů. Vychází ‚odevšad‘, zatímco oko (vidí) jenom z jednoho bodu. Pohled je navíc ‚neuchopitelný‘, to znamená, že je nemožné ho chytit nebo se ho zmocnit. Vztah mezi okem a pohledem je tak určitým způsobem analogický vztahu, který spojuje penis a falus; první může suplovat druhý, ale nikdy se mu nemůže přiblížit. Lacan to ukazuje s obzvláštní silou, když umisťuje pohled mimo voyeuristické jednání, v jehož rámci by oko, zdá se, nejvíce aspirovalo na transcendentální statut a které proto v ženské filmové teorii položilo základ srovnání mužského voyeurů s pohledem.“ Kaja Silverman, *Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image*. „Camera Obscura“ 1989, č. 19, s. 71 – 73.

zobrazení stejně vaginální, jako je jeho pohled rádoby falický.⁴⁹⁾ Téma selhavšího pohledu je v hororu tak běžné, že bych se odvážila vyhlásit jako pravidlo žánru, že *kdykoli* v sobě muž vidí ovládajícího voyeura – a představuje si, v lacanovských pojmech, že jeho hledění na ženu vytváří pohled (*gaze*) –, brzy následuje nějaké ponížení, typicky nějaké jeho přemožení sexualitou právě té ženy, kterou chtěl ovládnout. Ve filmu SCANNERS téma nabývá proporcí teorie, když Revok vysvětluje, že jeho oko, které je zdrojem pohledu, je ve skutečnosti fasádou navrženou a nasazenou k tomu účelu, aby zamaskovala napadnutelnou díru vedoucí do jeho mozku („na místo dveří si dej oko, aby se nedozvěděli, že to jsou dveře, a oni se nebudou moci dostat ven, protože uvidí oko“).⁵⁰⁾ Stejně jako Markův vražedný pohled v PEEPING TOMOVI není ani Revokův nestvůrný pohled ve filmu SCANNERS primárním či přirozeným rysem, nýbrž sekundárním rysem vyvažujícím defekt, konstrukcí „zrozenou tímto aktem [aktem zakrytí jeho zranitelnosti] z jeho mladšího já“.⁵¹⁾

Otázkou je, zdali tento vzorec „hledění“ v hororové diegezi správně reprezentuje poměry jeho mimodiegetického skopického režimu. Jak jsem naznačila již dříve, v tomto bodu vládne jistá rozrůzněnost. Existují pasáže hororů, které podle všeho kladou diváka alespoň dočasně do pozice subjektu útočného pohledu. Ale nejkritizovanější z těchto pasáží, subjektivní zabijácká kamera z krváků, zároveň tím nejočividnějším způsobem přitahuje pozornost ke své vlastní nedostatečnosti a nestabilitě. A i když mnoho hororů nabízí jiné, „normálnější“ příležitosti pro útočný pohled (hledění [*looking*]), které se však více či méně úspěšně vydává za pohled [*gaze*]), stála bych si za tím, že obecně řečeno jsou v hororu takové pasáže řidší, zředenější a spíše jen pro formu, než v hlavním proudu hollywoodské kinematografie. (Jen málo hororů se v drzém zplnomocnění mužského pohledu blíží filmu THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING.) Útočný pohled je v hororu celkově vzato v minoritní pozici a žánr se ve skutečnosti investuje do reaktivní či introjektivní pozice, která je zobrazována jako bolestná a femininní.

49) Viz poznámky K. Horneyové o mužském strachu z vagíny nikoli jako signifikantu zmrzačení, nýbrž jako odlišného a pro některé muže výjimečně děsivého pohlavního orgánu. *The Dread of Woman*. In: Karen Horney (ed.), *Feminine Psychology*. Norton, New York 1976, s. 133 – 146.

50) Revokova formulace se pozoruhodně podobá formulaci psychoanalyzované ženy, která se slovy, která její analytik pokládal za genitálně podložená, znepokojovala následujícím způsobem: „Cítívala jsem, že jsem se nikdy nenaučila, jak *nebýt* pořád otevřená. Vždycky jsem se cítila otevřená a nikdy jsem se nedokázala zavřít. Ale ve skutečnosti navenek *vypadám*, že jsem otevřená, takže vtahuju lidi, kteří si myslí, že jsem skutečně otevřená. Ale někdy jsem tak vystrašená, že je vůbec nemůžu vpustit, ve skutečnosti ani nechci. Zůstávám uzavřená vevnitř, takže lidé nemohou vniknout do mého prostoru. Když lidé neuvidí, kde je můj prostor, nemohou do něj vniknout. Skrývám ho. Jako kdybych měla díru ve zdi, pobíhám kolem a záplatuju celou zeď, takže nikdo neví, kde ta díra je, a nemůžou se dostat dovnitř.“ Elizabeth B. Mayer, *Everybody Must Be Just like Me: Observations on Female Castration Anxiety*. „International Journal of Psychoanalysis“ 1985, č. 66, s. 336.

51) Jak poznamenává W. Beard: „Tato myšlenka takřka fyzického napadení mysli a myšlenka vidoucího oka jako bariéry proti vniknutí, strážce soukromí a já (*self*), jsou pěkným symbolickým znázorněním vzájemně provázaných idejí kontroly, vědomí a agrese. Lidé v Revokově hlavě ho tyranizují a vyvádějí ho z míry. Aby je nepouštěl, musí vytvořit dojem vědomí a bdělosti („oko“). Tak je ustaven pojem pohledu jakožto zbraně – vědomí jako nástroje agrese. Revok, monstrózní skener, který používá „oko“ ve své hlavě k ovládání a ničení druhých lidí, se tímto aktem zrodil ze svého mladšího já.“ William Beard, *The Visceral Mind: The Major Film of David Cronenberg*. In: C. Council (ed.), c. d., s. 44.

Masochismus byl do souvislosti se studiem filmu zahrnut teprve opožděně.⁵²⁾ Jeden z důvodů tohoto zpoždění musí souviset s dlouhotrvajícím zdůrazňováním předpokládaného sadismu voyeurismu, který má tu přednost, že je v souladu s agresivní sexualitou připisovanou konvenční heterosexuální maskulinitě – přednost, která navlékla feministické filmové teoretičky od Mulveyové (která si myslí, že je to smutné) dál do skandálního spojení s většinou mužských kritiků (kteří si myslí, že je to nevyhnutelné).⁵³⁾ Další důvod určitě souvisí se spleťostí tématu. Freudovy proměny názoru na toto téma, stejně jako náhledy Theodora Reika a jejich přezkoumání Gillem Deleuzem plodně přečetla Silvermanová, která také sleduje politické důsledky odhalení masochistické dimenze právě v těchto textech, které napsali muži a jsou primárně určeny mužům.⁵⁴⁾ Horor je ze všech populárních žánrů zřejmě nejvíce svázán konvencemi. Tyto konvence se seskupují kolem zkušenosti strachu, a toto spojení – donekonečna opakované strašidelné příběhy – vystupuje jako narativní projev syndromu nutkání k opakování (*Wiederholungszwang*). Ten je definován jako „neovladatelný proces pramenící v nevědomí“, kterým se osoba „záměrně vystavuje nepříjemným situacím, čímž opakuje nějakou starou [ale zapomenutou] zkušenost“, nutkání k opakování tak má své kořeny v nelibosti.⁵⁵⁾ Funkce ani účinky nutkání k opakování nejsou jasné. (Je však nápadně vedeno přáním „udělat to správně“, což je jedna z často zaznamenávaných hybných sil filmového hororu.)⁵⁶⁾ Jasně je to, že kde je *Wiederholungszwang*, tam je minulé utrpení – utrpení, které

52) Srov. zejména: G. Studlar, *In the Realm of Pleasure*; K. Silverman, *Too Early/Too Late*; *White Skin, Brown Masks: The Double Mimesis, or with Lawrence in Arabia*. „Differences“ 1989, č. 1, s. 3 – 54; K. Silverman, *Masochism and Male Subjectivity*; též, *Fassbinder and Lacan*); D. N. Rodowick, *The Difficulty of Difference*; S. Neale, „Halloween“; M. A. Doane, *The Desire to Desire a Misrecognition and Identity*. „Ciné-Tracts“ 1980, č. 10, s. 25 – 32; Jacqueline Rose, *Paranoia and the Film System*. „Screen“ 1976/77, č. 17, s. 85 – 104 (přes úvahu o paranoie); Paul Smith, *Action Movie Hysteria*, nebo *Eastwood Bound*. „Differences“ 1989, č. 1, s. 88 – 107; a Linda Williams, *Power, Pleasure, and Perversion: Sodomasochistic Film Pornography*. „Representations“ 1989, č. 27, s. 39 – 65 (rozšířená verze kapitoly 7 z její knihy *Hard Core*. University of California Press, 1989). K masochismu se vztahují také poznámky o mužské hysterii: Lynne Kirby, *Male Hysteria and Early Cinema*. „Camera Obscura“ 1988, č. 17, s. 112 – 131. Dílo L. Bersaniho, i když se filmu dotýká jen příležitostně, navrhuje způsoby, jak teoreticky zpracovat masochistické představy; viz zejména Leo Bersani, *The Freudian Body*. Columbia University Press, 1986; *Is the Rectum a Grave?* „October“ 1989, č. 43, s. 194 – 222; a Ulysse Dutoit, *The Forms of Violence: Narrative in Assyrian Art and Modern Culture*. Schocken, New York 1985. Obecnější hledisko viz Gayle Rubin, *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*. In: Carole S. Vance (ed.), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*; a Gilles Deleuze, *Masochism: Coldness and Cruelty*. Zone Books, New York 1989.

53) To zdůraznila Silvermanová, která také cituje z Freudových *Tří pojednání*, že sadismus „by odpovídal agresivní části sexuálního instinktu“, jehož biologický význam „podle všeho spočívá v potřebě překonat odpor sexuálního objektu jinými prostředky než namlouváním“ (*Masochism and Male Subjectivity*, s. 33n).

54) K. Silverman, *Masochism and Male Subjectivity*. Kritické shrnutí Freudových náhledů viz J. Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, s. 85–102.

55) J. Laplanche – J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*. Heslo: Compulsion to Repeat, s. 78.

56) Připomeňme si Markova muka (v *PEEPING TOMOVI*), když při sledování promítaného filmu s vraždou Vivian vidí, že bylo vypnuté světlo (což má důsledek, že to musí zkusit znovu s další ženou, jako se o to snažil v dospělosti pořád – udělat to správně). Viz také Greenbergovy stručné poznámky in: *The Movies on Your Mind*, s. 196n. O opakování ve filmu obecně viz S. Heath, *Questions of Cinema*, s. 165 – 175.

bylo více či méně sexualizováno jako „erotogenní masochismus“.⁵⁷⁾ I když tím riskuji rozvlácnost, budu hájit, že samo opakování strach vzbuzujících scénářů ve filmovém hororu je zřejmým důkazem toho, že horor investuje hlavně do bolesti.

V povaze nutkání k opakování je, že jeho subjekt si „nepamatuje [onen] pravzor“ opakovacího scénáře, kterým nemusí být traumatická událost. Podle Freudovy formulace může tkvít v kterékoli, nebo i ve všech vývojových fázích:

„Erotogenní masochismus prochází všemi fázemi vývoje libida a přebírá z nich své měnící se psychické převleky. Strach ze sežrání totemovým zvířetem (otcem) pochází z prvotního orálního uspořádání, přání být otcem tlučen a z po něm následující sadisticko anální fáze; jako projev falického stupně organizace vstupuje, třebaže je později popírána, do obsahu masochistických fantazií kastrace, z konečné genitální organizace se přirozeně odvozují pro ženskost charakteristické situace podrobení souloži a rození.“⁵⁸⁾

[...] I když Freud mezi lety 1919 a 1924 (mezi eseji *A Child Is Being Beaten* a *Ekonomický problém masochismu*) radikálně změnil svůj názor na místo masochismu v psychické ekonomii (zejména na jeho roli vzhledem k principu rozkoše a vzhledem k pudu smrti), podržel si svůj postřeh, že předprogramovanou formou pro perversi je předpoklad femininní pozice. V *Ekonomickém problému masochismu* mluví o mužských masturbačních fantasiích, jejichž „navenek zjevný obsah [je] následující: být spoután, svázán, bolestivým způsobem bit, mrskán bičem, podroben nějakému špatnému zacházení, pošpi-něn, ponížen. (...) Máme-li však příležitost studovat případy, při nichž došlo ke zvláště bohatému zpracování masochistických fantazijských představ, pak snadno objevíme, že tyto fantazie uvádějí příslušnou osobu do nějaké situace charakteristické pro ženy, znamenají tedy být vykastrován, být podroben souloži anebo porodit. Nazval jsem proto tuto formu projevu masochismu masochismem femininním, jakoby *a potiori* [tj. na základě krajních příkladů], ačkoliv tolik jeho prvků odkazuje na dětský život.“⁵⁹⁾

Častokrát bylo poznamenáno, že i když stav být svázán, bolestně bit atd., Freud nahlíží jako bytostně femininní, všechny případy, které na svém seznamu uvádí, jsou případy mužů, z čehož vyplývá, že i když masochismus „je centrálním strukturním prvkem jak mužské, tak ženské subjektivity“, jen u ženy je přijímán jako přirozený, a tím pádem jen u muže je považován za perverzní a patologický.⁶⁰⁾ Taková asymetrie je zarážející, je však pochopitelná, přijmeme-li argument, který Freud předkládá (na základě převážně ženských případů) v *A Child Is Being Beaten*, totiž že všechny děti, mužské i ženské, jsou vystaveny nevědomé fantazii, že jsou bity – to znamená „milovány“ – *otcem*. Zatímco dívčí fantazie je „přímá“ (alespoň podle Freudova čtení),⁶¹⁾ chlapcova fantazie zahrnuje

57) Viz pozn. 55; Edward Bibring, *The Conception of the Repetition Compulsion*. „Psychoanalytic Quarterly“ 1943, č. 12, s. 486 – 519; J. Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, s. 85 – 102; Sigmund Freud, *Mimo princip slasti*. In: *Sebrané spisy sv. 13*. Psychoanalytické nakladatelství 1998, s. 7 – 57) a *Ekonomický problém masochismu*, tamtéž, s. 295 – 306.

58) S. Freud, *Ekonomický problém masochismu*, s. 301n.

59) Tamtéž, s. 299.

60) K. Silverman, *Masochism and Male Subjectivity*, s. 36. Viz také Parveen Adams, *Per os(cillation)*. „Camera Obscura“ 1988, č. 17, s. 7 – 29.

61) Silvermanová obhajuje, že dívčí fantazie mohou být „perverznější“, než Freud připouští. Viz její *Masochism and Male Subjectivity*, zejm. s. 48 – 50.

genderovou komplikaci: být bit/milován otcem vyžaduje zaujetí pozice, která je kódovaná jako femininní čili receptivně homosexuální. Takže „femininní masochismus“ neodkazuje k masochismu v ženě, ale k podstatě masochistické perverze u mužů,⁶²⁾ a v tomto smyslu zde tento výraz používám. I když Freudovo označení takových fantasií za „femininní“ bylo napadeno, má tu výhodu, že vyzdvihuje Freudův trvalý zájem o jistý druh podloží bisexuality. Jestliže bisexualita v jeho výkladu podle všeho spočívá na binárnosti maskulinní/femininní, kterou zdomácňuje způsobem, který se nelíbí moderním kritikům, je to pojem, který otevírá bránu současnějším formulacím, včetně myšlenky, že něčí pohlaví/gender/sexualita neexistuje mimo akty a výkony, které ji vytvářejí.⁶³⁾ Další výhodou označení *femininní masochismus* je to, že možná pravdivě vypovídá o způsobu, jakým muži, kteří je mají, takovým fantasiím rozumí. A jestli je toto porozumění na jedné straně smíšeno s pocitem degradace, na druhé straně rozjímá o ženském těle – *specificky* ženském těle – jako o sídle intenzivní sexuální rozkoše.⁶⁴⁾ V této spojitosti stojí za

62) J. Laplanche – J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, s. 245. Několik komentátorů se ohradilo proti výrazu *femininní masochismus*, v neposlední řadě kvůli důsledku, že by se shodoval s masochismem v ženě. Theodor Reik navrhuje tento termín zcela opustit, nebo mu vyhradit použití „pervertovaný sklon muže“ a jasně ho odlišit od „masochismu ženy“ (*Masochism in Modern Man*. Grove Press, New York 1981, s. 212). Jak vysvětluji v následujících řádcích, podržela jsem ho zde proto, že se zjevně hodí na typ mužských transvestitních nebo transsexuálních představ, které hrají tak důležitou roli v moderním filmovém hororu.

Při rozboru Freudových názorů na masochismus je klíčové rozlišovat mezi ženskostí, jak se projevuje v ženské sexualitě (zapeklité a zajímavé téma, které zde však není na pořadu dne), a ženskostí, jak se projevuje v mužské fantazii. Pro Freuda mužské fantazie „být spoután, svázán, bolestivým způsobem bit, mrskán bičem, podroben nějakému špatnému zacházení, nucen k bezpodmínečné poslušnosti, pošpiněn, ponížen“ natolik kladou subjekt „do nějaké situace charakteristické pro ženy“, že „znamenají (...) být vykastrován, být podroben souloži anebo porodit“. Slovo znamenají zde může zarážet, pokud naznačuje přirozený vztah mezi množinou A a množinou B (například mezi být ponížen a být podroben souloži), ale máme-li na paměti konvenční homosexuální tabu, které se vznáší nad takovými sexuálními fantasiemi u muže – tabu, které navíc může chápat vagínu v análních pojmech – pocity degradace nebo ponížení se ukazují jako forma psychické kamufláže. Toto tabu může také pomoci vysvětlit to, co Reik a Freud prohlašují za plamenný a sebedestruktivní charakter mužských masochistických fantasií a praktik ve srovnání se spíše umírněnějšími fantasiemi a praktikami u žen. Sám fakt, že *femininní masochismus* je mužskou bolístkou, potvrzuje jeho umělý statut. V této souvislosti také stojí za zapamatování, že podle psychoanalýzy mohou být mužské fantazie o receptivní kopulaci, těhotenství a porodu stejně tak příjemné jako nepříjemné.

63) Možnost bisexuálního diváctví byla široce probírána. Viz zejména L. Mulvey, *Afterthoughts on "Visual Pleasure"*; Wood, *Repression, the Other, the Monster*. In: *An Introduction to the American Horror Film*. In: Andrew Britton et al. (eds.), *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Festival of Festivals, Toronto 1979; přetištěno in: Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods, Vol 2*. University of California Press, 1985; a T. de Lauretis, *The Technology of Gender*. In: *Technologies of Gender: Theories of Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press, Bloomington 1987. Performativní gender viz Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York 1990.

64) Jak naznačuje Beard, fakticky jediným místem sexuálního citění je pro Davida Cronenberga ženské tělo. „Je patrné, že žádný z Cronenbergových mužských protagonistů před filmem *Videodrome* vůbec není sexuální... Sex je v těchto filmech vskutku z největší části vyhrazen ženám“ (*Visceral Mind*, s. 75). Lze se přitom zdát, dokonce i u protagonisty *VIDEODROMU* není sexualita podmíněná jeho feminizací a zdání silný či přetvářející sexuální pocit není u Cronenberga silně spojen s masochistickou zkušeností a jen

zapamatování Freudovo prohlášení v *Konečné a nekonečné analýze*, že nejhlouběji zapuštěná mužská úzkost nesouvisí s kastrací v přímém ani v zaobaleném smyslu, nýbrž se strachem z pasivního či „femininního“ vztahu k jinému muži a se zvláštním druhem „kastrace“, která z toho může povstat.⁶⁵⁾

Závažnost femininního masochismu v tomto technickém smyslu pro kinematografii obračející se k mužským divákům a zobrazující ženské postavy v jakési více či méně sexuální úzkosti je zcela evidentní. „*Femininní masochismus*“, jak ho artikuloval Freud, skutečně nabízí zřetelný psychosexuální profil či zkušenostní bázi pro dotyčné žánry: film o posedlosti (*possession film*) se zdá být organizován kolem myšlenky být „osouložen“ a oplodněn; krvák kolem myšlenek být bit, kastrován a pronikán (proporce se mění podle filmu); a film msty za znásilnění zjevně kolem myšlenky být ponižujícím a násilným způsobem proniknut (tato zápleтка výrazněji počítá s procesem sadistického zvratu). *Femininní masochismus* také pozoruhodně ladí se zobrazováním – pro převážně mužské publikum – hororového diváctví jako femininní nebo feminizující zkušenosti.⁶⁶⁾ [...]

Nakonec zde máme problém napětí.⁶⁷⁾ Masochismus (jak ve své sexualizované, tak desexualizované podobě) je neobvykle plodný na živé fantazie – fantazie, pro které je podle

velice málo se sadismem. Ve svém rozboru filmu VIDEODROME Beard naráží na homosexuální implikace (*Visceral Mind*, s. 60 – 62). Měli bychom také zmínit Roseové analýzu paranoie ve filmovém systému, zejména její poznámky o komplexu paranoia/ženskost. „V klinickém projevu paranoie žena vystupuje jako pozice. Pro paranoiu je charakteristický pasivní homosexuální proud a odtud „femininní“ pozice jak v muži, tak v ženě. Ve Schreberově případě atak skutečně přetváří jeho tělo v ženské tělo; to je nutné proto, že „stav smyslnosti“, který po Schreberovi v jeho halucinacích požaduje Bůh, se neomezuje na ženské genitálie, ale je roztroušen po celém těle... a je neustálý (velikost v čase i prostoru jako reference k ženskému vztahu k non-genitální, tedy nenormativizované sexualitě). Sám atak je sexuálně ambivalentním objevením se vyloučeného falu v realitě (Schreber má být oplodněn Bohem), ale také proniknutím těla ženskou tkání“ (*Paranoia and the Film System*, s. 102). Viz také M. A. Doane, *The Desire to Desire*, zejm. s. 129 – 134; a Christopher Craft, „*Kiss Me with Those Red Lips*”: *Gender and Inversion in Bram Stoker's Dracula*. „Representations“ 1984, č. 8, s. 114n.

65) S. Freud, *Konečná a nekonečná analýza*. In: *Sebrané spisy sv. 17*, s. 51 – 85.

66) Twitchell hájí, že organizujícím strachem hororu je incest, čímž míní to, že hororové texty sehrávají verzi otcovražděného scénáře načrtnutého Freudem v knize *Totem a tabu*. Podle Twitchella se „hrůza z incestu“ redukuje na tohle: „My lidé jsme si vytvořili kód (...) abychom informovali potentní muže o důsledcích, dříve než si zvolí. Tato informace je zapuštěna jak v mozku, tak v iniciačních rituálech a mýtech a nese jedinou jednoduchou zprávu: obcej se „zadanou“ ženou a budeš zapuzen. Je to takhle jednoduché – uděláš chybu a po nějakou dobu nebudeš vychovávat děti“ (*Dreadful Pleasures*, s. 103n; viz také jeho *Forbidden Partners: The Incest Taboo in Modern Culture*. Columbia University Press, 1987). I když má Twitchell určitě pravdu v tom, že horor těží z incestu, není mi jasné, jak by jeho selektivní a „vanilková“ verze freudovského scénáře mohla fungovat jako univerzální klíč (pro většinu hororových zápletek se zdá být buď nepoužitelná, nebo podružná), nebo jak může fungovat pro ženskou divačku (o jejíž přítomnosti v hledišti Twitchell tvrdí, že daná žena musí být chápána nikoli jako matka nebo sestra, nýbrž jako kterákoli žena v držení jiného muže), a omezuje se tak, jak sám Twitchell přiznává, na lekci ze sociálních dějin, protože vysvětluje hru transgresivní touhy, která zjevně oživuje většinu textů v hororech.

67) Ačkoli ne všechny horory jsou stejně naplněny napětím a i když napětí může nabývat různých podob (včetně váhání mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením hororu, které Todorov klade jako určující rys fantastična), považuji napětí za charakteristický znak hororu. Carroll píše, že „i když napětí a hrůza (*horror*) nejsou totéž – existují příběhy s napětím a bez hrůzy a povídky s hrůzou a bez napětí – je mezi nimi přirozená, byť problematická afinita.“ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Routledge, New York 1990, s. 144.

Reika charakteristický „demonstrativní faktor“ (s jehož pomocí si masochista představuje, že je objektem podívané) a „faktor napětí“ (s jehož pomocí si masochista představuje, že čelí osudu bolestné rozkoše, který je nevyhnutelný, ale také do určité míry odložitelný). Podívejme se například na následující fantazii, kterou Reikovi vyprávěl jeden mužský pacient:

„Krutá nymfomanka, která je královnou legendární říše, využívá průzkumníky, kteří se ztratí na jejím území, ke svému sexuálnímu uspokojování. Když o ně ztratí zájem, královna vězně narazí na kůl, stáhne z kůže nebo vykastruje. Pacient si teď představuje mladíka, který je dalším uchazečem o královninu krutou přízeň. Je svědkem strašlivé popravky jednoho ze svých předchůdců a je zděšen nad sebou, jehož v blízké budoucnosti čeká podobný osud. Identifikuje se s touto obětí – bratrskou postavou – a zakouší spolu s ní její zjetí, mučení a smrt.“⁶⁸⁾

Jestli někdy existovalo něco takového jako zárodečný filmový horor, pak je to tohle – buď takto, nebo s vyměněnými pohlavími. Nezajímají mě aktuální filmové analogie, jichž mě napadají tucty, nýbrž anticipující a postupná struktura této fantazie: způsob, jak se jednu osobu po druhé terorizátorka přibližuje k zástupci fantazírujícího člověka, jehož vzrůstající úzkost je organizující zkušeností celého scénáře. Což je samozřejmě standardní struktura hororu s mnoha oběťmi (*multiple-victim horror*); krvák je jenom jejich nejzjevnějším příkladem. Navíc, jak ve výše popsané fantazii „o popravě“, tak v hororu s mnoha oběťmi, protagonista dopředu *vidí* svůj osud, jak se projevil na osobách, které ho v řadě předcházely. Horor s jednou obětí je stejně plný napětí, rozdíl je v tom, že rostoucí hrůza není dramatizována přímo, nýbrž ponechána na duchovním oku. V obou případech protagonista balancuje mezi silnou touhou uniknout svému osudu a stejně silným poznáním, že je nevyhnutelný. Jak se hrozba přibližuje, napětí dosahuje výbušných rozměrů.

Všimněme si linií identifikace. „V“ prvoosobovém příběhu není Reikův pacient sám sebou. Spíše funguje prostřednictvím svého třetiosobového zástupce. Jak Silvermanová poznamenává k jinému Reikovu případu, fantazírující je „se scénářem propojen komplexní imaginární sítí. Do příběhu se bezprostředně vkládá prostřednictvím mladíka, který bude příští obětí (...) ale sama tato postava se úzce identifikuje s obětí, která je právě mrzačena.“⁶⁹⁾ Jinými slovy, imaginární protagonista fantazie je ve stejném vztahu k osobě stojící v řadě před ním, jako fantazírující ke svému imaginárnímu protagonistovi. Podobně poslední dívka z krváků je ve stejném vztahu ke svým mladým družkám, které ji v řadě předcházely, jako divák krváku k poslední dívce.⁷⁰⁾ „Je jisté, že fantazírující se

68) T. Reik, *Masochism in Modern Man*, s. 184. Ve své podrobné analýze filmu HALLOWEEN si Neale všímá zakotvení napětí v sadomasochistické estetice, kterou opět vztahuje k výměnám pohledů: „V okamžicích napětí (...) se divákova ztráta ovládající pozice převádí buďto do silné úzkosti, nebo posléze do aktu extrémního diegetického násilí“ (s. 342).

69) K. Silverman, *Masochism and Male Subjectivity*, s. 52. Shrnutí Freudova pohledu na „subjektivizaci“ ve vědomé a nevědomé fantazii viz Laplanche – Pontalis, *Fantasy and the Origins of sexuality*. In: Viktor Burkin et al. (eds.), *Formations of Fantasy*. London 1986, zejm. s. 22. O vztahu snů a lidových vyprávění viz krátké, ale věcné postřehy: Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Random House, New York 1989, s. 36.

70) Tudorn píše o epizodické struktuře stopovat-a-zabít ve filmu HALLOWEEN: „Jádro našeho vtažení do příběhu je v otázkách typu ‚Kde je?‘ ‚Kde příště udeří?‘ ‚Podaří se jí uniknout?‘ a film funguje jako série scén

identifikuje s jednou z obětí,“ píše Reik o takové fantazii, „obvykle ne s tou, která je právě kastrována, nýbrž s následující, která je nucena dívat se na popravu svého druha. Pacient sdílí každý intenzivní afekt této oběti, cítí její hrůzu a úzkost se všemi fyzickými pocity, jelikož si představuje, že za několik okamžiků bude sám zakoušet stejný osud.“⁷¹⁾ Opakuji zde pozorování Johna Ellise, že klíčovým pohonem válečného nebo akčního filmu s mužským hrdinou je „pojem přežití série hrozeb fyzického zmrzačení, jimž mnoho postav podléhá. Tato fantazie je charakteristická pro muže.“⁷²⁾

Taková dramatizace je v souladu s dramatizací, která byla laboratorními experimenty určena jako nepostradatelná pro pocit napětí: „Čím silněji jsou diváci v hledišti přesvědčeni, že protagonista/protagonistka je v opravdovém nebezpečí a má blízko k tomu podlehnout silám, se kterými je v konfliktu, a to až k naprosté subjektivní jistotě porážky, tím je představení napínavější,“ píše Paul Comisky a Jennings Bryant. Navíc „je jasné, že velkou roli hrají charakteristiky protagonistů. Publikum se evidentně bude zajímat a bát o toho hrdinu, kterého může milovat.“⁷³⁾ Mezi charakteristikami, které činí hrdinu oblíbeným, stojí kromě „dobroty“, také zranitelnost, bezradnost a situace bezmocnosti⁷⁴⁾ – které, což musím podotknout (i když Comisky a Bryant se o gender vůbec nezmiňují), jsou tradičně kódovány jako femininní a konvenčně je v hororu ztělesňují ženské postavy. [...]

V každém případě v sobě horor nese zarážející podobnost s masochistickými fantaziemi popisovanými jak Freudem, tak Reikem. Vypráví ten samý typ příběhů (znovu a znovu), vytváří ten samý typ protagonistů stojících ve stejném typu vztahu k „divákovi“, tyto protagonisty reprezentuje jako „femininní“ (ve smyslu načrtnutém Freudem), je založen na zvláštním druhu postupně rostoucího napětí, a při tvorbě tohoto napětí privileguje vidění a otevřeně pracuje se strachem a bolestí.⁷⁵⁾ Tvrdím, že tyto podobnosti nejsou nahodilé.

budujících napětí a kulminujících v momentech silného šoku a ekonomicky vylíčeného násilí (...). Všechny filmy [následující vzorec *Halloweenu*] vrcholí pronásledováním osaměle žijící ženy.“ Andrew T u d o r n, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Blackwell, Oxford 1989, s. 68n.

71) T. R e i k, *Masochism in Modern Man*, s. 42. Zkoumání psychosexuální dynamiky příběhu na mýtické rovině viz T. de L a u r e t i s, *Desire in Narrative*. In: *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1984.

72) J o h n E l l i s, *Visible Fictions: Cinema, Television, Radio*. Routledge & Kegan Paul, London 1982, s. 44; viz také Gaylyn S t u d l a r – David D e s s e r, *Never Having to Say You're Sorry: Rambo's Rewriting of the Vietnam War*. In: Linda D i t t m a r – Gene M i c h a u d (eds.), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*. Rutgers University Press, 1990. Carroll nám také připomíná, že horor není ani tak ukotven v nahánění strachu. „Skutečně si myslím, že je v pořádku říci, že v naší kultuře horor vzkvátá především jako narativní forma. Takže abychom vysvětlili zájem, který v nás probouzí, a naši slast z hororu, můžeme vyslovit hypotézu, že místem našeho uspokojení v podstatě není monstrum jako takové, nýbrž celá narativní struktura, v níž se odehrává prezentace monstra.“ (*The Philosophy of Horror*, s. 181.)

73) P a u l C o m i s k y – J e n n i n g s B r y a n t, *Factors Involved in Generating Suspense*. „Human Communication Research“ 1982, č. 9, s. 57n. Viz také N o ë l C a r r o l l, *Toward a Theory of Film Suspense*. „Persistence of Vision“ 1984, č. 1, s. 65 – 89.

74) P. C o m i s k y – J. B r y a n t, *Factors Involved*, zejm. s. 54.

75) Carrol zavrhuje masochistickou motivaci sledování hororů na základě předpokladu „teorie iluze“, pomocí níž „se nás divadelní nebo eventuálně kinematografické techniky vytváření pravděpodobnosti zmocňují takovým způsobem, že nás nalákají, abychom uvěřili, že se před námi skutečně objevilo monstrum (...). Kdyby byla teorie iluze pravdivá, horor by byl, díky všem těm zachráněným hrdinům, suverénním masochistům a profesionálním zabíječům upírů, příliš energující.“ (*The Philosophy of Horror*, s. 63n.)

Myslím si, že masochistická estetika je a vždycky byla dominantní estetikou filmového hororu, a je tak vlastně jednou z určujících charakteristik žánru; že zkušenost, kterou hledají lidé, kteří chodí na horory, je rovněž zakotvena ve vnímavosti vůči bolesti/rozkoši; že fantazie, se kterými filmový horor pracuje, jsou většinou (ne-li výlučně) oděny do mužské podoby masochistické zkušenosti (což vysvětluje disproporční převahu mužů v hledišti); a že ochota pravidelných diváků hororů znovu přijít na další a další pokračování, na další a další imitaci, na další a další remake, svědčí o vysokém stupni *Wiederholungszwang*. I když jednotlivé horory dotahují scénář hororu až do jeho zničujícího konce (například *THE INCREDIBLY SHRINKING MAN*), většina z nich sen nebo fantazii ve zvratu na poslední chvíli – dříve nebo později a více či méně sadisticky – rozpouští, a tak vydává diváka zpět do původního stavu. Zaměříme-li se (jako se o to snaží kritici) na konce filmových hororů, spatříme sadismus. Ale přijmeme-li jako fakt, že konce (stejně jako začátky) jsou všeobecně naddeterminovány a že to klíčové bývá popřeno v narativním prostředku a zaměříme-li se podle toho na tuto část hororů – na jejich prostředky, zejména jejich pozdější část –, v níž je největší napětí a publikum nejupoutanější, vidíme masochismus, a to v pozoruhodně křiklavých podobách.⁷⁶⁾

Nechci tvrdit, že filmové horory nenabízejí nic jiného než sadismus a masochismus. Neprohlašuji ani, že mezi filmovými žánry jediné horor využívá reakce na rozkoš/bolest; akční filmy a thrillery jsou zřejmými kandidáty, navrženy byly také sentimentální žánry a dokonce i rané filmy o železničním neštěstí (*train-wreck movies*).⁷⁷⁾ (Jestliže je vidění jak projektivní, tak introjektivní, pak jsou *všechny* vizuální formy podle všeho přístupné „dvousměrné“ analýze, i když se mohou lišit v proporcích a intenzitě.) Nepochybuji konečně ani o tom, že také ženské diváčky mohou na nějaké úrovni zapadat do masochistických scénářů, které jsou ve světle psychoanalýzy typicky mužské, obecná masochistická

76) Můj pohled zde je podmíněn studii o folklóru a textovým a naratologickým studiem středověkých textů. Laura Mulveyová se posunula stejným směrem ve svých *Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience*. „History Workshop Journal“ 1987, s. 3 – 19; přetištěno in: L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Smith však chce vrátit koncům jejich výsadní pozici; viz jeho *Action Movie Hysteria*. Linda Williamsová celý problém krásně shrnuje, když o filmu *STELLA DALLAS* říká, že „i když závěrečný moment filmu ‚rozřeší‘ rozpor Stellina pokusu být ženou i matkou tím, že vykoření obojí, 108 minut vedoucích k tomuto okamžiku představuje heroický pokus žít tento rozpor“. (*„Something Else beside a Mother“: Stella Dallas and the Maternal Melodrama*. „Cinema Journal“ 1984, s. 24.) I když konce jsou zjevně důležité (dost důležité na to, aby filmová studia zkušebnímu publiku prezentovala alternativní konce), jejich důležitost je právě tak zřejmě podmíněná tím, co předcházelo – co potřebuje rozřešit a rozpečet. Protože konce jsou všeobecně naddeterminovány (jeden z důvodů, proč si je tak často špatně zapamatujeme), měli bychom hledat významy, které spolu v textu zápasí, uprostřed.

77) M. A. Doaneová (*The Desire to Desire*, s. 94n a na dalších místech) tvrdí, že „dojáky“ svému obecenstvu nabízejí zkušenost, která je ve své podstatě masochistická. Přijímá fakt, že dojáky se obrací k ženě jako ke svému objektu, aby naznačila, že ženy jako diváčky jsou přístupnější masochistickému diváctví než muži. Právě tak možné se mi zdá, že stejně jako horory využívají mužské masochistické fantazie, dojáky využívají ty ženské. V každém případě se postupy těchto filmů snaží vyvolat slzy způsobem dost manipulativním na to, aby mohl být srovnáván se sadistickou taktikou hororu. Kvůli celkové perspektivě stojí za to zde ocitovat shrnující postřehy Kirbyové o umístění diváka raných vlakových filmů: „Na teoretické úrovni je napadený divák hysterický divák. Fantazie o tom, že jsem přejet, napaden a proniknut, vytvářejí jistou rozkoš z bolesti – mimo princip slasti a v říší nutkání k opakování – která je stejně tak o vůli k podrobení se, ke ztrátě vlády, jako o vůli ovládat/kontrolovat.“ (*Male Hysteria and Early Cinema*, s. 128.)

fantazie o pasivitě nebo uvěznění („rozkoš bez zodpovědnosti“) nerozlišuje pohlaví a ženy vycvičené ve vydobývání své rozkoše z forem vytvořených muži a adresovaných mužům ji podle všeho dokáží vyzískat také z hororu. Je také možné, že holé příběhy určitých subžánrů hororu – například krváků a filmů o pomstě za znásilnění – mohou ženským divákům nabídnout jim vlastní uspokojení, možná včetně uspokojení sadističtější povahy.⁷⁸⁾ Tvrdím, že femininní masochismus, jak byl načrtnut v psychoanalýze, nakonec nabízí nejlepší odpověď na otázku, kterou moderní horor opakovaně klade: proč by mužští diváci chtěli „pociťovat“ strach a bolest prostřednictvím ženské postavy – prostřednictvím ženy, u níž je v centru pozornosti sama její tělesná ženskost.⁷⁹⁾ Nezajímá mě však ani tak, co tato konstrukce dělá z ženského těla (což bylo bohatě komentováno jinde), jako co dělá z těla mužského. Byl obhajován názor – nejpřesvědčivěji Silvermanovou a Bersanim –, že pokud se masochismus odchyluje od vztahu mužského subjektu k falickému řádu nebo pokud jím otřásá, podvrací tento řád a to, co Bersani sarkasticky nazývá „hrdou subjektivitou“, která ho podepírá.⁸⁰⁾ Psychoanalytickou platnost

78) Domnívám se, že toto měl na mysli Raymond Bellour, když prohlásil, že žena „tyto (americké) filmy může milovat, přijímat a dávat jim pozitivní hodnotu, jedinečně na základě svého vlastního masochismu a na základě jistého sadismu, který za to může v rámci systému přeplněného pastmi provádět na maskulinním subjektu“. Cit. dle Janet Bergstrom, *Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour*. „Camera Obscura“ 1979, č. 3–4, s. 84. Návrh Judith Butlerové, že „může být děsivější přiznat si identifikaci s tím, kdo ponižuje, než s tím, kdo je ponižován“ (*„The Force of Fantasy“: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess*. „Differences“ 1990, č. 2, s. 114), může platit pro ženské diváčky (u nichž je sadistická touha silněji potlačena), těžko však platí pro mužské diváky.

79) To nemá popřít hodnotu ženy jako místa přesunu v mužském homosexuálním dramatu – tuto možnost jsem dlouze probírala v předcházejících kapitolách. Má to však naznačit, že tato přesunovací hodnota není dostatečným vysvětlením tohoto fenoménu.

80) Z několika vyjádření Silvermanové k tomuto tématu zde ocituji pouze jediné, vycházející z jejího čtení Deleuzova čtení Freudových názorů na masochismus: „Když vybízí matku, aby ho bila a/nebo nad ním vládla, převádí [muž, který si představuje sám sebe ve „femininně masochistické“ pozici] na ni otcovu moc a autoritu, přetváří symbolický řád a „nič“ vlastní otcovské dědictví. A to není všechno. Jak Freud poznamenává ohledně oněch dvou pacientů v *‘A Child Is Being Beaten’* (Standard Edition 1919, č. 17, s. 177–204), obsahem vědomé fantazie o ukáznování matkou je femininní postoj bez homosexuální volby objektu. Což vytváří jakousi další svého druhu revoluci, přičemž jeden z jejích důsledků může mít na společnost dokonce ještě převratnější efekt než erotika mezi muži – vytváří „femininní“ a přece heterosexuální mužský subjekt“ (*Masochism and Male Subjectivity*, s. 57). Obecnější pozice viz její *Male Subjectivity at the Margins*. Routledge, New York 1992. Ve svém pozoruhodném eseji *Is the Rectum a Grave?* Bersani tvrdí, že gayové asociaci – v obecné i soukromé fantazii – (gayské) řiti s vagínou spíše přijímají a chápou se jejích implikací, než by ji popírali. „AIDS“, píše (Simon) Watneyová, „nabízí nový znak pro symbolickou mašinerii represe tím, že dělá z rekta hrob.“ Je-li však rektum hrobem, ve kterém je pohřben maskulinní ideál (ideál odlišným způsobem sdílený muži i ženami) hrdé subjektivity, pak by mělo být oslavováno právě za svůj potenciál pojmout smrt. AIDS tento potenciál tragickým způsobem učinilo doslovným jako jistotu biologické smrti, a posílilo tak heterosexuální asociaci análního sexu se sebezníčením, primárně a původně ztotožňovanou s fantazmatickým tajemstvím neukojitelné a nezastavitelné ženské sexuality. Nakonec to může být v gayově rektu, že gay boří svou vlastní jinak možná neovladatelnou identifikaci s vražedným soudem proti němu.“ Bersani pokračuje: „Tento soud je založen, jak už jsem naznačil, na svatosvaté hodnotě egoismu, která vysvětluje neobyčejnou ochotu lidí zabít, aby ochránili vážnost svých prohlášení. Já je praktickou vymožeností; ale povýšeno na etický ideál se stává schválením násilí... „Posedlost“ gayů sexem by rozhodně neměla být popírána, nýbrž oslavována – a to ne kvůli jejím společenským přednostem, ani kvůli jejímu podvrtnému potenciálu jakožto parodie mačismu,

těchto tvrzení nechám na jiných. Nechci ani v širokých souvislostech komentovat kulturní praktiky. Můj zájem se soustředí na filmovou teorii, na kritiku a praxi filmového hororu – v rozsahu, v jakém tyto diskursy mohou někomu pomoci rozpustit přijímané kategorie pohlavního rozdílu.

Na kritické/teoretické rovině může být nejsilnějším argumentem pro možnost, že je něco subverzivního v tom, že filmové diváctví je založeno na masochistické zkušenosti, argument *e silentio*. Odkazují k opakovanému popírání nebo vyhýbání se této možnosti, jak v kritických, tak v teoretických spisech – na rozdíl od bohaté pozornosti plynulé na mužský sadismus.⁸¹⁾ Rodowick zastával pozici, že slepé místo Mulveyové (její určení voyeurismu jako aktivního a skopofilie jako pasivní – ale obou z nich jako falických a sadických) je politicky motivováno (přiznání, že masochistický potenciál ve skopofilním pohledu by rozložil její feministický projekt). Ale pokud vím, Metzovo ještě zřetelnější slepé místo (jeho určení projektivního pohledu jako falického/sadistického a jeho neúspěch opatřit podobnou zkušenostní základnu pro introjektivní pohled – mezera, která září ještě jasněji ve světle faktu, že rozlišení mezi projektivním a introjektivním pohledem je jeho vlastní) nebylo odpovídajícím způsobem objasněno. A *toto* selhání – selhání kritiků/teoretiků zabývajících se gender vypořádat se se slepým místem u Metze – vytváří ještě *další* slepé místo. Taková přehlédnutí mohou vypadat jako nahodilá, kdyby nebyla ve shodě s větším předsudkem, že nižší kinematografické formy hrají z definice na mužské sadistické choutky. [...]

Rozpoznání mužského sadismu – hlavně vůči ženám – a alespoň teoretické obvinění mužů za takové akty jako je znásilnění, bití ženy a zneužívání dětí, to jsou hlavní výdobytky moderního feminismu. Texty, jako například *Against Our Will* Susan Brownmillové, které shromažďují případy mužské brutality, až se váha důkazů stává drtivou, byly nástroji na cestě za těmito výdobytky. V posledních letech jsme byli svědky produkovaní podobných textů muži (například text Klause Theweleita *Male Fantasies* a Anthony Wildena *Man and Woman, War and Peace*). Tania Modleski se zajímala o to, jaké politiky stojí za tak rozsáhlým omíláním mužského sadismu.⁸²⁾ Na základě mého čtení filmové

ani proto, že nabízí model skutečného pluralismu společnosti, která pluralismus zároveň oslavuje i trestá, ale spíše proto, že neustále znovu prezentuje skrytý falického muže jako nekonečně milovaný objekt oběti. Mužská homosexualita inzeruje riziko sexuálního jako riziko sebeodmítnutí, *puštění ze zřetele vlastního já*, a tím předkládá a nebezpečně reprezentuje *slast (jouissance)* jako modus askeze“ (s. 222). Viz také Bersaniho knihu *Baudelaire and Freud*. University of California Press, 1977, zejm. s. 67 – 89 (ve které však nesleduje femininní dimenzi); a jeho a Dutoitovy *Forms of Violence*, zejm. s. 110 – 125; Christopher Newfield, *The Politics of Male Suffering: Masochism and Hegemony in the American Renaissance*. „Differences“ 1989, č. 1, s. 55 – 87; Adams, *Per Os(cillation)*; a Tania Modleski, *Three Men and Baby M*. „Camera Obscura“ 1988, č. 17, zejm. s. 73n. Je také důležité zvážit možnost, že masochistická fantazie (nebo masochistické přehrávání v sexuálním vztahu) může muži umožňovat převzít vládu v jiných částech jeho života; uvažte například fenomén, opakovaně ověřený prostitutkami, průmyslového magnáta (řekněme), který se rád nechá bít. Viz také Lynne Segal, *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. Rutgers University Press, 1990, zejm. kap. 8.

81) Jak poznamenává Deleuze, dílo Leopolda von Sacher-Masocha „bylo nespravedlivě zanedbáváno, uvážíme-li, že Sade byl plodným předmětem pronikavých studií na poli literárního kriticismu i psychoanalytické interpretace“ (*Masochism*, s. 133).

82) Tania Modleski, *A Father Is Being Beaten: Male Feminism and the War Film*. „Discourse“ 1988, č. 10, zejm. s. 66n.

kritiky hororu, která mnoho mluví o sadismu a jen tu a tam o masochismu, sdílím nervozitu Modleski (ohledně všech takových textů bez ohledu na pohlaví autora), že i když se praxí všímání si mužského sadismu ve filmu (stejně jako praxí *ukazování* mužského sadismu ve filmu) může autor postřehu chtít přiřadit k feminismu, tato praxe funguje také tak, že naturalizuje sadistické násilí jako pevnou součást maskulinity – jednu z mála pevných součástí zbývajících ve světě, který zažíval jejich stálou erozi. Jinými slovy se jedná o gesto, které nakonec stvrzuje to, nad čím nařiká. Schopnost sadistického násilí (praví nevyhlášená logika), i když může být děsivá, nakonec odlišuje muže od ženy. Považuji to za jeden z důvodů současné popularity „válečných“ filmů, ať už se odehrávají ve Vietnamu, Latinské Americe nebo v městských ghettech: *to* je mužský rajón.⁸³⁾ Důvodem pro výmluvnost kritiky na téma mužského sadismu je to, že udržuje základní hranici mezi gender. A důvodem pro faktické ticho ve filmové kritice hororu a pro slepé místo ve filmové teorii na téma možnosti mužského masochismu není jen to, že by přišlo na přetřes vnesení homosexuality do tohoto obrazu, nýbrž také nebezpečí rozrušení toho, co je podle všeho naším posledním genderovým příběhem.

Argument *e silentio* jde ještě o krok dál. Jak jsem poznamenala ohledně krváku i filmu o pomstě za znásilnění, nápadná tendence moderního hororu sesunout postavu hrdiny-zachránce (dříve mužskou) do postavy oběti (věčně ženské) vytváří uspořádání, které nás nutí se ptát, proč je převážně mužské publikum v rukou ženské protagonistky – uspořádání, které zcela evidentně ukazuje schopnost identifikace mužského diváka napříč hranicemi mezi pohlavími. Můžeme zřejmě předpokládat, že mužští diváci hororu se v tomto ohledu podstatně neliší od mužských diváků obecně, minulých i přítomných; i když horor může využívat mechanismů identifikace napříč gender intenzivněji než jiné druhy kinematografie, sám mechanismus určitě na žánru nezávisí. Ještě jednou připomínám, že tento mechanismus byl ve filmové teorii a kritice sotva zmíněn. Mlčení o identifikaci muže se ženou (oproti běžnému předpokladu identifikace ženy s mužem) tak odpovídá mlčení o mužském masochismu (oproti přespříliš častému uznávání mužského sadismu) a podle všeho lze opodstatněně předpokládat, že tato koincidence není náhodná.⁸⁴⁾

Toto dvojí mlčení – mlčení o masochismu a mlčení o identifikaci se ženou – chápu jako důkaz, že je v sázce něco klíčového pro systém kulturní reprezentace.⁸⁵⁾ Že musí existovat

83) Modleski ukazuje něco podobného na argumentu Anthony Wildena v knize *Man and Woman, War and Peace* (Methuen, New York 1987), že žena nikdy nemůže zpochybnit mužskou nadřazenost, bude-li stát mimo kulturu války: „Feminismus se dnes paradoxně stal posledním alibi pro fascinaci osvětleného muže válkou“ (tamtéž, s. 67).

84) Tyto instance jednostranného pohledu jsou samozřejmě zlomkem a součástí trvalejšího a rozsáhlejšího předpokladu v kulturním myšlení, že lidé se obecně identifikují směrem vzhůru, k moci a prestiži. Tak se černí identifikují s bílými, chudí s bohatými, ženy s muži – obráceně se to buď neděje, nebo jen za účelem přivlastnění. Psychoanalýzou poučená analýza takových oblastí jako je horor nebo pornografie (abychom jmenovali jen dva nejzjevnější případy) ukazuje nejenom existenci pohybů směrem dolů, ale nabízí i vytříbenější pochopení těchto fenoménů. Viz postřehy Silvermanové o shodě v první kapitole knihy *The Acoustic Mirror*.

85) Poznamenávám, že i když Silvermanová a Bersani prohlašují, že pracují na čistě psychoanalytických základech, oba jsou si ostře vědomi aspektu „kulturního tajemství“ mužského masochismu, a podle všeho tím jsou do jisté míry poháněni. Oba považují mlčení obklopující předmět za důkaz jeho důležitosti.

nějaká operace, která z ženských postav učiní zástupné a přehrávající postavy, nějaký psychosexuální postoj, který nerozlišuje pohlaví, ale z rozmanitých důvodů, které se přičítají k mužské dominanci, je běžně od muže oddělován.⁸⁶⁾ Je to zkrátka nějaká operace, která zajišťuje, aby muži mohli jíst i mít svůj psychosexuální koláč: mohou prožít zkušenost fantazie bolesti/rozkoše nebo (řekněme) znásilnění prostřednictvím identifikace s obětí, a pak popřít svůj osobní pranyř na základě toho, že viditelnou obětí byla koneckonců žena a že oni jako diváci jsou „přirozeně“ reprezentováni mužskými postavami: mužskými zachránci nebo sadistickými násilníky, v každém případě však *mužnými* muži.⁸⁷⁾

Kritická reakce na film *I SPIT ON YOUR GRAVE* je toho nádherně syrovým případem. Jako film, který využívá každý narativní a kinematografický prostředek, aby nás postavil na stranu oběti jak při jejím znásilnění, tak v aktu její pomsty a jako film, jehož druhá polovina je založena právě na našem pocitu strašného znásilnění (strašlivost pomsty je v přímém vztahu ke strašlivosti našeho znásilnění), poskytuje *I SPIT ON YOUR GRAVE* v mnoha dlouhých úsecích své hodinu a půl trvající narace tak ryze femininně-masochistickou dávku, jakou jen film může nabídnout. Taková možnost však v recenzích, které míří k jeho odsouzení a cenzuře, není dokonce ani naznačena. Film byl naopak hněvivým tónem a ve jménu feminismu charakterizován jako krajní podněcování k mužskému sadismu, „odporný film pro zástupné sexuální zločince“, „laciný zneužívající film“, který „z nás všech dělá lidi, kteří znásilňují“. Je tu však něco v nepořádku: něco příliš křiklavého a příliš totalizujícího v prohlášení jeho misogynie, něco nečestného v kritickém přepsání a přímo klamavé reprezentaci zápletky nutné k udržení tohoto prohlášení, něco podezřelého v odmítnutí, byť jen letmo se obírat možností zapojení se na stranu oběti, něco perverzního na neochotě pustit se do zjevně feministických dimenzí scénáře, a něco pochybného v odmítnutí všimnout si jeho dluhu vůči filmu *DELIVERANCE* a kritických implikací tohoto dluhu. *I SPITE ON YOUR GRAVE* je pro feminismus problematickým případem, ale neměli bychom dopustit, aby posledním slovem zůstala pozice Siskela a Eberta (může-li být do ní protest takto shrnut). Ať už může být tato pozice i čímkoli jiným, je také kritickým ekvivalentem Revokova oka: její naléhání, že *I SPITE ON YOUR GRAVE* z nás všech dělá lidi, kteří znásilňují, ve skutečnosti odchyluje pozornost od možnosti, že právě tak z nás všech dělá Jennifer a že silné pocity, které film vyvolává, mají možná méně co dělat s pocitem ovládnutí, jako s pocitem, že někdo byl právě zdrcen.

Není žádným překvapením, že tato přetvářka je donekonečna znovu ztvárňována ve filmech samotných; určitě je to jedna z hlavních věcí, *k nimž* filmy slouží. Překvapivější je rozsah, v jakém tomu filmová kritika i teorie podléhá – vskutku se toho ve jménu feminismu ráda chopila. A ze všeho nejpřekvapivější (přinejmenším pro ty, kteří věří, že paradigma může být podvráceno jedině shora) je fakt, že tato přetvářka se taková, jaká je, nejzjevněji ukazuje v moderním hororu, a že je tak velmi jasně obnažena dominantní

86) Greensonův článek (*Dis-Identifying from Mother: Its Special Importance for the Boy*. „International Journal of Psycho-Analysis“ 1968, č. 49, s. 370 – 374) vznáší velice zajímavý návrh, že chlapec se může „odpoutat od identifikace“ se svou matkou jedině tak, že si nejdříve užije fáze identifikace s ní – fáze, k níž byly generace po Freudovi obzvláště nesnášenlivé. Je-li tomu tak, horor se ukazuje jako sídlo potlačené ženskosti.

87) Silvermanová to formulovala tak, že ženy jsou stvořeny k tomu, aby nesly „dvojí nedostatečnost (*lack*)“. Viz první kapitola její knihy *The Acoustic Mirror*.

fikce, která ji produkuje. Zmizení mužských hrdinů (často jakýchkoli mužských hrdinů) z žánrů jako film o pomstě za znásilnění a krvák, zmizení, které nás ponechává samotné ve společnosti ženy, která je nejprve obětí, a pak hrdinkou, je pozoruhodným kulturním doznáním.⁸⁸⁾ Připouští, že jádro zkušenosti určitých typů příběhů (možná určitých částí všech příběhů) má povahu rozkoše/bolesti a že doslovné reprezentace – „obrazy“ – jsou obvykle rozvinuty takovým způsobem, aby překryly mužské zapojení se do této zkušenosti a aby tato zkušenost vypadala jako specificky ženská. Horor zkrátka na filmy bezpříkladně a objektivně „žaluje“.

Dovolte mi, abych to dala dohromady. Etnické svědectví nasvědčuje tomu, že prvořadým a hlavním cílem filmového hororu je hrát na masochistické strachy a touhy svého publika – strachy a touhy, které jsou opakovaně zobrazovány jako femininní. Může hrát také na jiné strachy a touhy, ale jeho definující charakteristikou je rozdávát bolest. Sadismus ze své definice hraje přinejlepším podpůrnou roli. A to do té míry, že pokud se hororu podaří zranit své diváky tímto způsobem, jedná se o dobrý horor, a pokud se mu to nepodaří, jde o špatný. Do té míry, že pokud se o to nepokusí, nejedná se o horor, nýbrž o něco jiného.⁸⁹⁾ Tento autoportrét hororu se nijak nemaskuje, je přímo na povrchu, v rozmanitosti konkrétních podob, tak zřetelný, aby ho všichni viděli. Právě jeho zřetelnost činí trvání kritických komentářů na nadřazenosti sadistické dimenze o to záhadnější. Neschopnost těchto komentářů nahlédnout za sadismus má mnoho co dělat s jejich úkolem v dominantní fikci.

Dá se namítnout, že horor se kvalitativně liší od ostatních žánrů (určitě je to jedna z nejvytrvaleji vyznačovaných a vydělovaných kategorií) a že jeho sensibilita je *sui generis*. Hájila bych však, jak na základě dvousměrného oka/kamery předpokládaného v úvahách Mulveyové i Metz (navzdory jejich pokusům udržet je „jednosměrné“), tak na základě psychoanalytické teorie dvousměrné agrese (sadismus/masochismus), která to podpírá, že horor pouze dovádí do vyloženého extrému operaci, která je v aktu filmového diváctví právě tak široce rozšířená jako agresivní voyeurismus, dokonce i když je méně využívána a/nebo připouštěna ve vyšších filmových formách. Kvůli jasnosti to trochu přezenu: netvrdím ani tak, že filmová teorie vystavuje kulturní lež, na níž jsou založeny vyšší filmové formy, jako že je s ní ať už úmyslně, nebo neúmyslně spolčená, a činí tak proto, že se sama odvozuje od vyšších forem, v nichž je dimenze introjektivního či masochistického pohledu buď méně důležitá, nebo utlumenější, nebo obojí.⁹⁰⁾ Je pravda, že když

88) Odkazuji zde především na krvák a na film o pomstě za znásilnění. Film o posedlosti muže nevyhošťuje stejným způsobem, ale má své vlastní, jen méně zjevné způsoby, jak „připouští“ mužské spojení s femininní pozicí.

89) Tak například film jako HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER, který rozhodně hraje na sadistické pudy, z mého hlediska není hororem. Recenze, které jsem viděla, ho klasifikovaly jako horor a zároveň ho od něj odlišovaly. („Tento nízkorozpočtový film je plný krve a napětí, ale působí na nás jiným způsobem než většina krváků. Nehodnocen.“ *San Francisco Examiner*, Pink Section, 13. května 1989, a tak dále).

90) Tím nechci říct, že veškerá vyšší kinematografie nebo kinematografie hlavního proudu je takto utlumená či jen minimálně masochistická. Viz Studlarové analýzu von Sternbergových filmů (*In the Realm of Pleasure*) a také analýzu M. A. Doaneové ženských filmů čtyřicátých let (*The Desire To Desire*). Měla bych také připomenout užitečné diskuse s Richardem Hutsonem o (což je signifikantní) „zapomenutém“ žánru filmů čtyřicátých let, o kterých mluví jako o „mužských melodramatech“.

na počátku sedmdesátých let Mulveyová a Metz teoreticky zpracovávali sadistické diváctví, horor byl ve svém využívání „femininního masochismu“ daleko méně nestydatý a méně vytrvalý, než tomu bylo v poslední dekádě. Je však také pravda, že témata a záběry bolestných výrazů a propíchnutých očí už jsou dlouho svorníkem tradice a že není možné dívat se na mnoho filmových hororů z jakékoli éry a nenarazit na tuto myšlenku. A byl tu PEEPING TOM, film, který od svého prvního záběru (propíchnutý střed terče) až k poslednímu (ztemnělá obrazovka, protože sebevraždou vyhaslo Markovo vidění, a přes to znějící hlas vystrašeného hochy říkající „Dobrou noc, tatínku – vem mě za ruku“) trvá na tom, že rozkoš z dívání se na jiné lidi stížené strachem a bolestí má svůj původ v našem minulém, avšak neskončeném strachu a bolesti.

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z anglického originálu:

Carol J. C l o v e r, *The Eye of Horror*.

In: Linda W i l l i a m s (ed.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*.

Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 1997, s. 184 – 230.

Text je zkrácenou verzí závěrečné kapitoly z knihy: Carol J. C l o v e r, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, Princeton, NJ 1992.

Hranaté závorky v textu označují místa, kde došlo k podstatnějšímu krácení.

Poznámka překladatele

The Eye of Horror – horror v angličtině znamená nejen horor jako filmový a literární žánr, původním významem tohoto slova je hrůza, děs. Text s touto nepřeložitelnou sémantickou podvojností často pracuje.

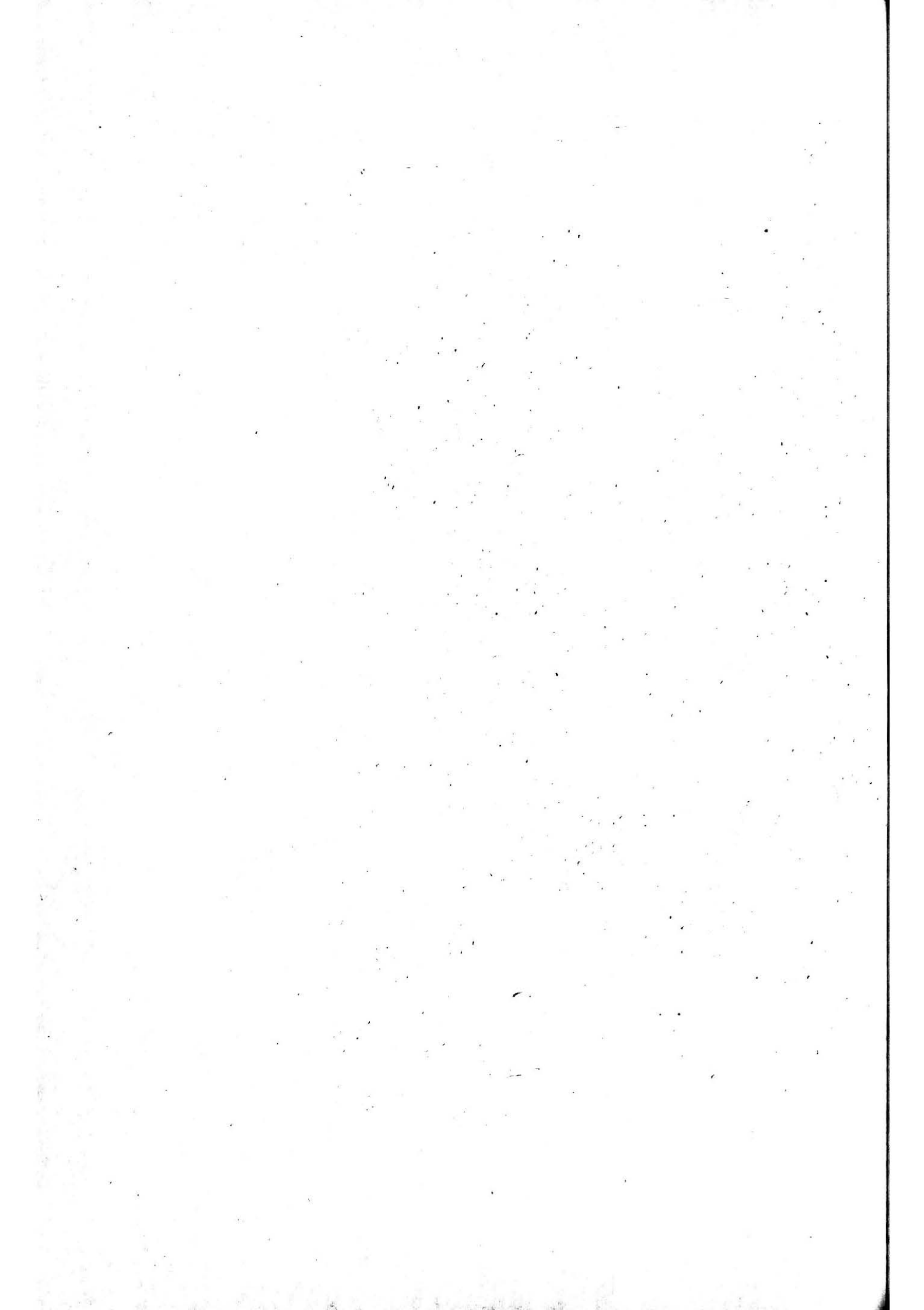
Citované filmy:

Andaluský pes (Un chien andalou; Luis Buñuel, 1929), *Black Widow* (Bob Rafelson, 1987), *The Blob* (Irvin S. Yeaworth Jr., 1958), *Blow-Out* (Brian De Palma, 1981), *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938), *Carrie* (Brian De Palma, 1976), *Crawling Eye* (Quentin Lawrence, 1958), *Deliverance* (John Boorman, 1972), *Demon Seed* (Donald Cammell, 1977), *Demons* (Lambert Bavy, 1986), *Don't Look Now* (Nicolas Roeg, 1973), *Dream Lover* (Alan J. Pakula, 1986), *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), *The Eye Creatures* (Larry Buchanan, 1965), *Eyes of a Stranger* (Ken Wiederhorn, 1981), *Eyes of Hell* (Julian Roffman, 1961), *The Eyes of Laura Mars* (Irvin Kershner, 1978), *Firestarter* (Mark L. Lester, 1984), *Friday the 13th VII* (John Carl Buechler, 1988), *From beyond* (Stuart Gordon, 1986), *The Fury* (Brian De Palma, 1978), *Gothic* (Ken Russell, 1986), *Hairspray* (John Waters, 1988), *Halloween* (John Carpenter, 1978), *Headless Eyes* (Kent Bateman, 1971), *Henry: Portrait of a Serial Killer* (John McNaughton, 1986), *The Hills Have Eyes* (Wes Craven, 1977), *Horrors*

ILUMINACE

Carol J. Cloverová: Oko hrůzy

of the Black Museum (Arthur Crabtree, 1959), *I Spit on Your Grave* (Meir Zarchi, 1978), *The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Crazy Mixed-up Zombies* (Ray Dennis Steckler, 1964), *Incubus* (Leslie Stevens, 1965), *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933), *Looker* (Michael Crichton, 1981), *Max Headroom* (Annabel Jankel, Rocky Morton, 1985), *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), *Pokropený kropič* (L'Arroseur arrosé; Louis Lumière, 1895), *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Repulsion* (Roman Polanski, 1965), *Scanners* (David Cronenberg, 1981), *The Spiral Staircase* (Robert Siodmak, 1946), *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), *Terrorvision* (Ted Nicolaou, 1986), *Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), *White of the Eye* (Donald Cammell, 1987).



Články

ANATOMIE ÚZKOSTI:
NIGHT OF THE LIVING DEAD

Otto M. Urban

*Film se natáčel asi devět měsíců, s mnoha přestávkami,
kdy jsme dělali reklamy a podobné věci, což bylo stresující.*

*Když jsme již měli natočeno dost materiálu,
začali kolem chodit lidé a říkali: To vypadá jako film.*

My jsme odpovídali: Ano, to je přesně ono.

George A. Romero

Vyhrocené zobrazení smrti a umírání bylo v dějinách umění tradičně spojováno s všeobecnou společenskou krizí, s postupným koncem určité epochy či s předzvěstí budoucí katastrofy. Mravní, politické, ekonomické krize směřovaly intelektuální zájem ke svému původci, tedy k člověku samotnému a k jeho místu ve společnosti. Od konce šedesátých let 20. století prošel svět významnými změnami, jež zasáhly v globálním měřítku každého a ve všech oblastech. Toto období nese klíčové známky přechodu a s ním spojené relativizace dosavadních hodnot. Historik umění Jan Bialostocki v závěru svého eseje *Krise v umění* píše: „Podstata, rytmus a původ všeobecných i individuálních ‚fulgurací‘ v umění zůstanou pro nás navždy jedním z největších tajemství lidské tvořivosti.“¹⁾

Dějiny moderního umění skrývají celé spektrum děl, která takový charakter mají, tedy že kontroverzně zobrazují témata, která jsou ve své době citlivě vnímána. Idea krásy je zde relativizována, respektive krása je hledána v oblastech, které jsou tradičně spojovány s ošklivostí. Taková hledání příznačně ilustrují rozpad tradičních kategorií, překračování nových tabu. Jaký mají taková díla ale smysl, vedle toho, že člověku nastavují nemilosrdné zrcadlo, což by samo o sobě stačilo? Sugescie zobrazení neustále ukazuje nové meze hrůzy, zatím skryté, ale již se neúprosně hlásící o svou pozornost.

Film amerického režiséra George A. Romera NIGHT OF THE LIVING DEAD z roku 1968, je přelomové dílo svého žánru. Film byl promítán na všech kontinentech, v zapadlých sálech i na prestižní přehlídce v newyorském Muzeu moderního umění. Pořádají se srazy autorů i fanoušků, o NOTLD se hovoří na odborných konferencích.

1) Jan Bialostocki, *Krise v umění*. In: *Pojem krize v dnešním myšlení*. Praha 1992, s. 133. Pojmem fulgurace Bialostocki, vycházejí textu z Carl-Friedrich von Weizsackera *O krizi*, myslí obecně takovou krizi, jež má ve svém důsledku pozitivní charakter. Jde tedy o krizi, kdy narušení „historického procesu obrozuje celý organismus kultury“. Paul Ricoeur pak – ve stejném sborníku – jako jednu z hlavních příčin krize moderního umění spatřuje ve ztrátě ideje krásy.

ILUMINACE

Otto M. Urban: Anatomie úzkosti: Night of the Living Dead

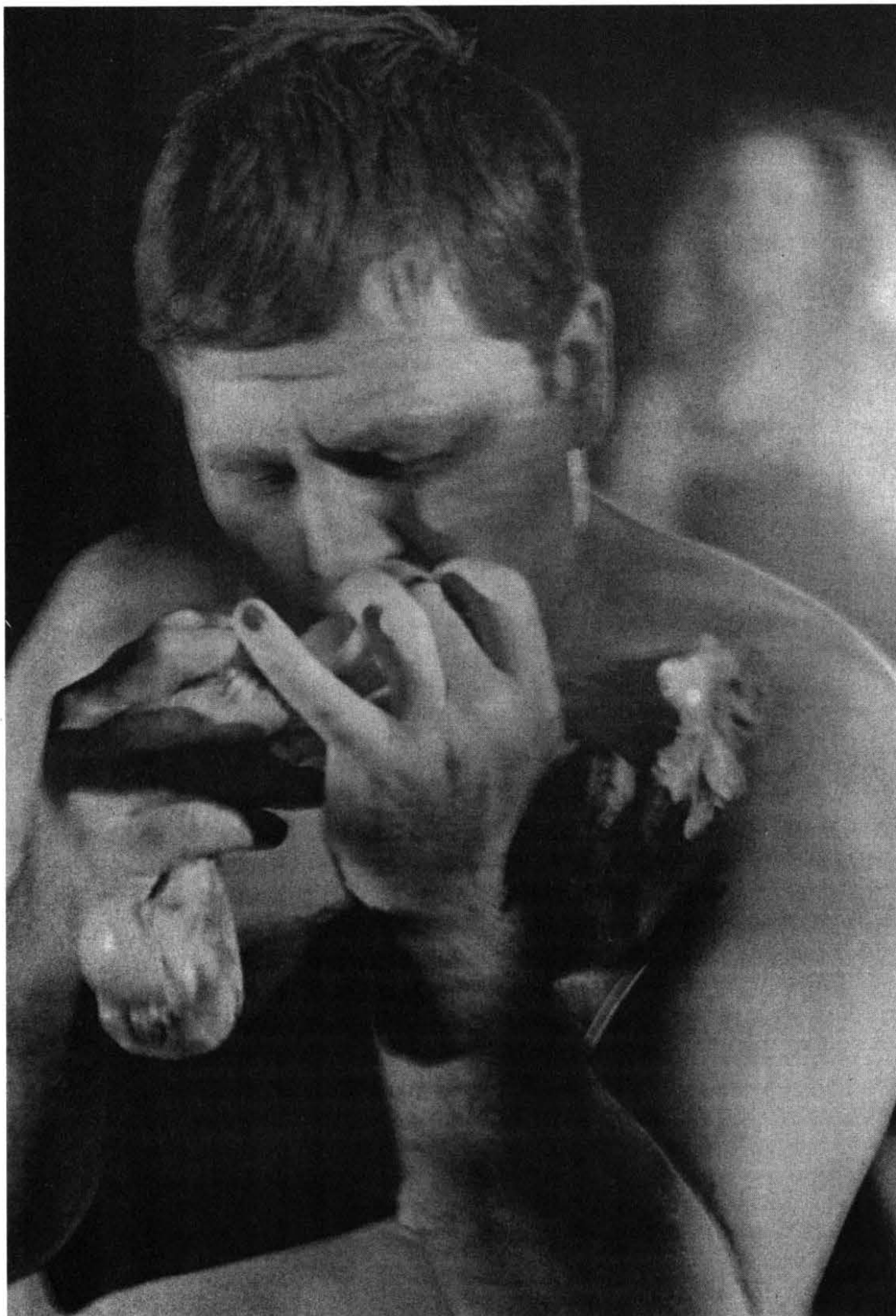


Scenárista John Russo nalíčen coby oživlá mrtvola

Foto archiv

ILUMINACE

Otto M. Urban: Anatomie úzkosti: Night of the Living Dead



NOTLD – detail kanibalismu
Foto archiv

Existuje jen málo filmových hororů, kterým by věnovala tak širokou pozornost i odborná literatura.²⁾ NOTLD, jak bývá film v anglosaské literatuře označován, je kontinuálně od svého vzniku podrobován nejrůznějším analýzám a paralelám. Na mnoha místech byl rozebírán, také ve sborníku *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*, jehož editor J. P. Telotte uvádí NOTLD v sousedství filmů jako THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (1974) nebo ERASERHEAD (1978), tedy výtvarně zřetelně profilovaných děl.³⁾ Zmiňovány bývají i psychologické aspekty v koncipování jednotlivých postav. Malá pozornost je však v odborné literatuře věnována vizuální stránce filmu. Právě ona však byla jednou z hlavních příčin relativního komerčního úspěchu tohoto filmu a je třeba věnovat pozornost i jí. Explicitnost, s jakou NOTLD ukázal na filmovém plátně syrové násilí nacházela postupně své následovníky i mezi malíři, fotografy či sochaři, respektive i ona sama navazovala na naturalistickou linii zobrazení estetiky bolesti a zmaru.

V následujícím roce 1969 vzniká i další film, road movie EASY RIDERS, který také znamená konkrétní přelom.⁴⁾ Oba filmy byly natočeny s velice nízkým rozpočtem a od drtivé většiny tehdejší produkce, zejména americké, se lišily i v celé řadě dalších postupů, jako byla práce s kamerou a příbuzný vztah s dokumentárními filmy, například využití téměř amatérských záznamů. Oba také končí tragicky a bezvýchodně a hodně vypovídají o době svého vzniku. Dobovost těchto filmů však nepůsobí ani na počátku 21. století nijak rušivě a také jejich téma je dodnes aktuální. Lidé z domobrany, kteří na konci NOTLD zastřelí hlavní postavu, Bena, představovaného černošským hercem Duanem Jonesem, snad jedinou hereckou hvězdou filmu, jsou ti samí vraždící „rednecks“ jako v závěru EASY RIDERS. Obě díla jsou však nejčastěji interpretována v kontextu společenské situace konce šedesátých let. Potvrzují, že již na sklonku této „belle epoque lásky a míru“ existovaly viditelné zárodky skepse a pesimismu let následujících.

NOTLD končí tragicky. Pro všechny. Není vítězů, zbývá jen nepříjemná pachuť. Žádný happy end, ale drsné a cynické procitnutí. NOTLD není film o partě středoškoláků na chatě uprostřed strašidelného lesa, kdy zázračný prsten zahubí v závěru filmu hrůzného pekelného ještěra. Hlavní postavy tvoří sociologický vzorek, jsou to především úplně normální a běžné typy, které potkáváme každý den.

Rex Reed nepřeháněl, když napsal: „Jestliže chcete vědět, co mění B movie v klasická díla, musíte vidět NOTLD.“⁵⁾ Samotný vznik filmu je zajímavý a příznačný. Romero v této souvislosti hovoří i o fenoménu nezávislého filmu. NOTLD byl plně financován režisérem

2) Joan Hawkins v knize *Cutting Edge. Art Horror and the Horrific Avant-garde* (Minneapolis – London 2000), uvádí NOTLD a další filmy jako například THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE v souvislosti s programy uměleckých, respektive klubových kin. Dále viz: B. K. Grant, *Taking Back the Night of the Living Dead: George Romero, Feminism, and the Horror Film*. In: B. K. Grant (ed.), *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Austin, TX 1996, s. 200 – 212. Paul Gagne, *The Zombies That Ate Pittsburgh: The Films of George Romero*. New York 1987. R. H. W. Dillard, *Night of the Living Dead: It's Not Just Like a Wind Passing Through*. In: R. H. W. Dillard (ed.), *Horror Film*. New York 1976, s. 55 – 82. Gregory A. Walker, *The Living and the Undead. From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*. Chicago 1986.

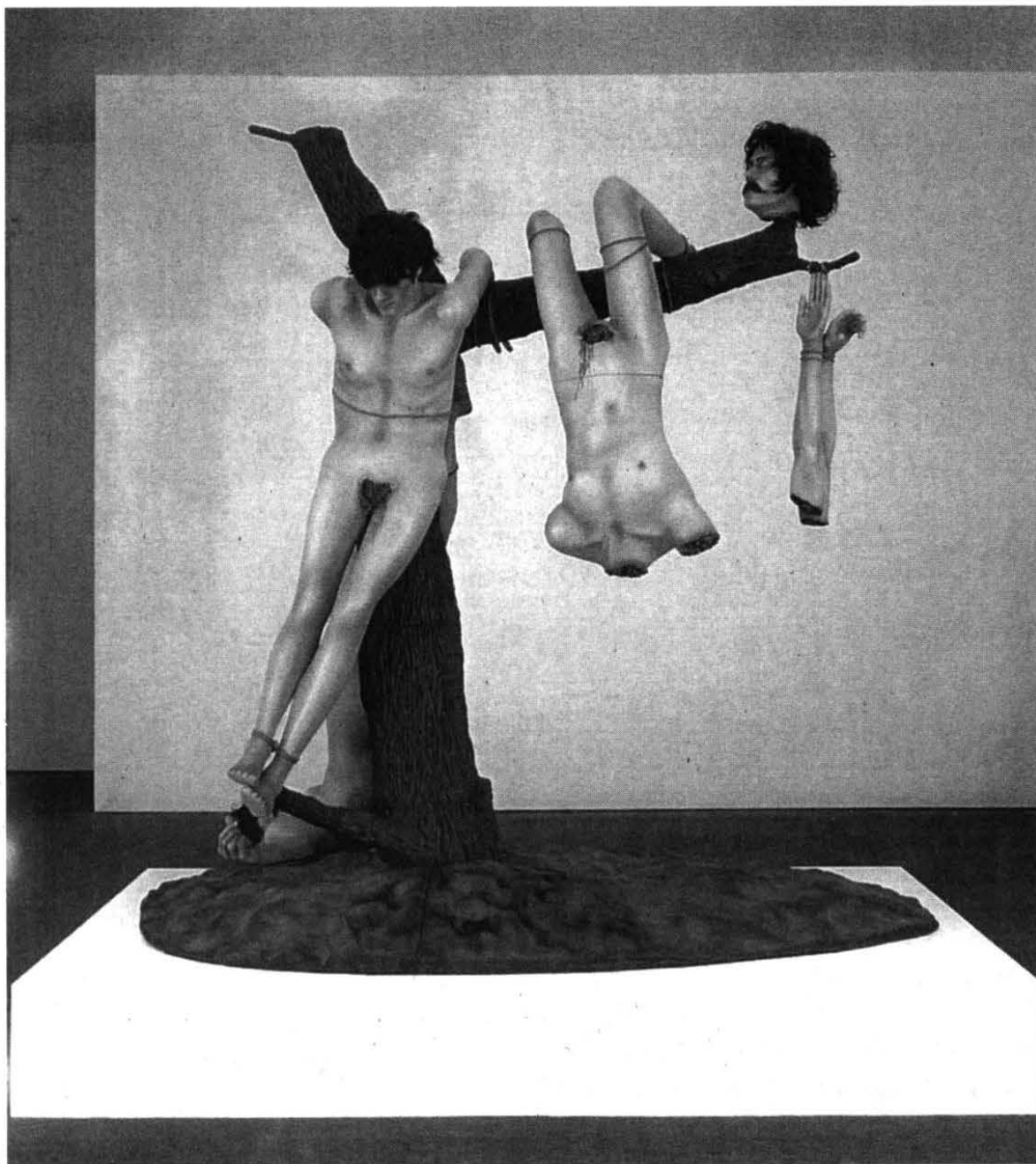
3) J. P. Telotte (ed.), *The Cult Film Experience*. Austin, TX 1991.

4) V této souvislosti lze připomenout, že v roce předcházejícím, tedy 1967, natočil režisér Arthur Penn film BONNIE A CLYDE.

5) Cit. dle John Russo, *The Complete Night of the Living Dead Filmbook*. New York 1985.

ILUMINACE

Otto M. Urban: Anatomie úzkosti: Night of the Living Dead



*Jake a Dinos Chapman:
Great Deeds Against the Dead (1994)*
Foto archiv

a jeho přáteli. Byl to režisérův první celovečerní film, když do té doby natáčel převážně reklamy a instruktážní filmy. Původní scénář podle povídky Richarda Mathesona *I am Legend* napsal sám Romero a později jej přepracoval John Russo.

V NOTLD vystupují především přátelé a kolegové. Celý štáb má mezi sebou dodnes často úzké přátelské i pracovní vztahy. Podle režisérových vzpomínek i záznamů dalších spolupracovníků, dělal každý z filmového štábu více činností a téměř všichni ve filmu také hráli. Celý film také vznikl v okolí Pittsburghu a Romero se nikdy netajil svým patriotismem k tomuto městu. Dodnes také tvrdí, že i volba černobílého materiálu byla

ILUMINACE

Otto M. Urban: Anatomie úzkosti: Night of the Living Dead



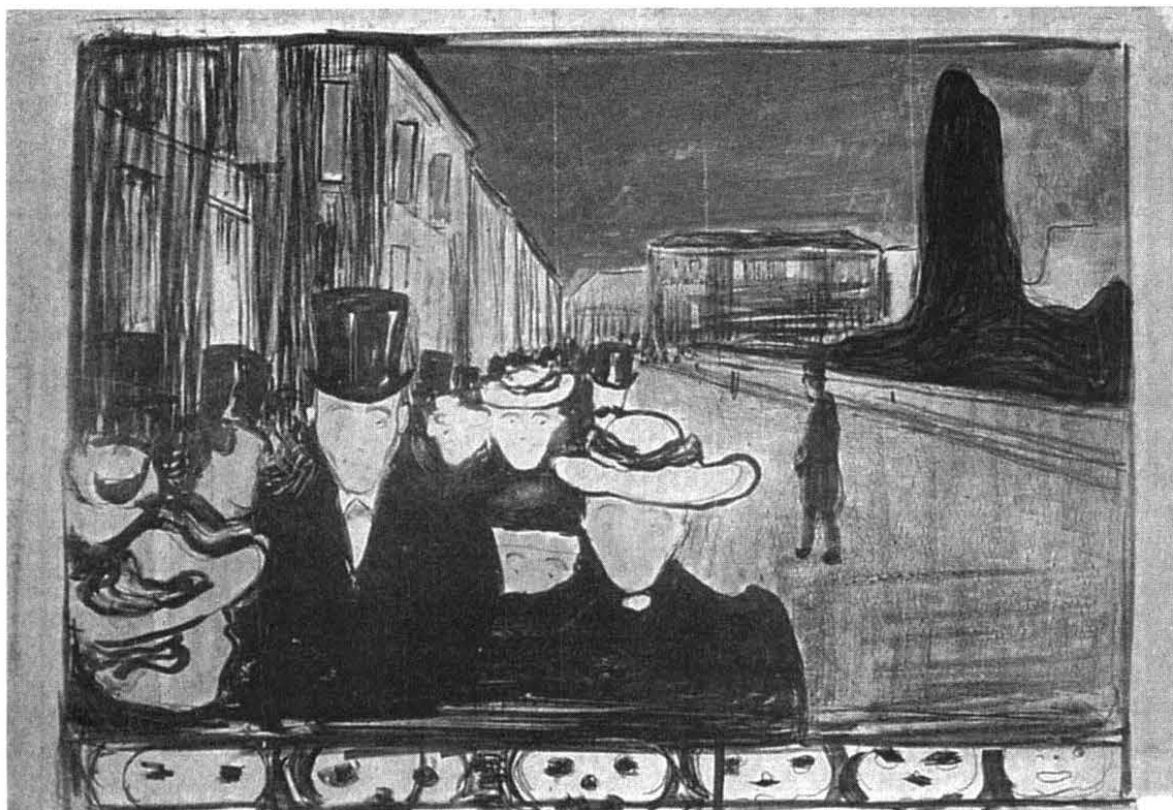
Night of the Living Dead

Foto archiv

z finančních důvodů, a nikoli z uměleckých. Tento rys je příznačný pro většinu pozdějších vyjádření George A. Romera i jeho spolupracovníků. Je zde viditelná snaha o zlehčení a nadsázku. Nikdo nechce příliš hovořit o uměleckých ambicích, alegoriích či skrytých významech NOTLD. Většinou prý šlo jen o nutnost, náhodu či finanční tlaky a problémy. Použití černobílého filmu již tehdy nebylo zcela běžné a směřovalo nejen k nekomerční produkci, ale přímo tak odkazovalo k tradici filmů jako Dreyerův VAMPYR, ale zejména slavný UPÍR NOSFERATU F. W. Murnaua. Tato díla jsou dodnes ceněna i pro svou obrazovou složku. Murnau ve svém díle reflektoval poválečnou expresivitu části německého malířství a vytvořil její kongeniální filmový pandán. Dva z Romeroových spolupracovníků, Russel W. Streiner a Karl Hardman, přiznávají také inspiraci filmy jako PSYCHO, FANTOM OPERY nebo FRANKENSTEIN.

* * *

Jak ale režisér filmu reflektoval dobové výtvarné umění, respektive existuje vůbec nějaký takový vztah? Na toto téma je možné pouze spekulovat, protože Romero o těchto souvislostech nehovořil, nikdy mu taková otázka nebyla položena. Romero jako příznačnou pro natáčení uvádí situaci, kdy pro scény kanibalismu získal od jednoho ze sponzorů skutečné zvířecí vnitřnosti. Z jeho slov ale vyplývá, že se snažil o maximální výtvarný



Edvard Munch:
Večer na ulici Karla Johanna (1895)
 Foto archiv

naturalismus v zobrazení, jenž v té době patřil mezi všeobecně přijímaná tabu. Romeroova nová explicitnost tedy z odstupu času také znamenala, a dosud znamená, významný přínos NOTLD vizuálnímu umění. V této souvislosti se přímo nabízí otázka, zdali Romero věděl o tvorbě Hermana Nitsche, který promýšlel své *orgien mysterien theater* již od konce padesátých let. Téma smrti určuje jeho akce, při kterých užívá, mimo jiné, i krev, syrové maso a zvířecí vnitřnosti. Tyto projekty dodnes vyvolávají diskuse a dokonce i formální protesty. Odkrývání skrytých významů těchto děl a celých projektů naráží na nekompromisní odmítání, právě pro jejich opravdovost v zobrazení, respektive mentální rekonstrukci vlastní smrti. Extrémnost takového zážitku, i v pasivní pozici diváka, se přenáší do zásadně jiného světa chápání zobrazeného. Nutí zaujmout stanovisko.

Smrt se ukazuje opravdu jako jedno z klíčových tabu. Již v roce 1893 publikoval Max Nordau kontroverzní knihu *Entartung (Degenerace)*. Tímto titulem vyvrcholila konkrétní snaha evropské psychologie a psychiatrie interpretovat genialitu, respektive neobvykle vyvinuté schopnosti a dovednosti, jako něco, co je z hlediska všeobecně přijaté normy nenormální. Explicitní příznaky mentálního úpadku viděl Nordau zejména v moderním umění, v tvorbě umělců zkoumajících odvrácenou a temnou stránku lidského nitra i celé civilizace. Nordau nepopíral negativní stránky moderního světa, ostře ale odmítl jejich přítomnost v umělecké tvorbě. Základním omylem Maxe Nordaua však bylo nepochopení motivace a smyslu uměleckých děl, která představovala krajní zkušenosti bolesti,



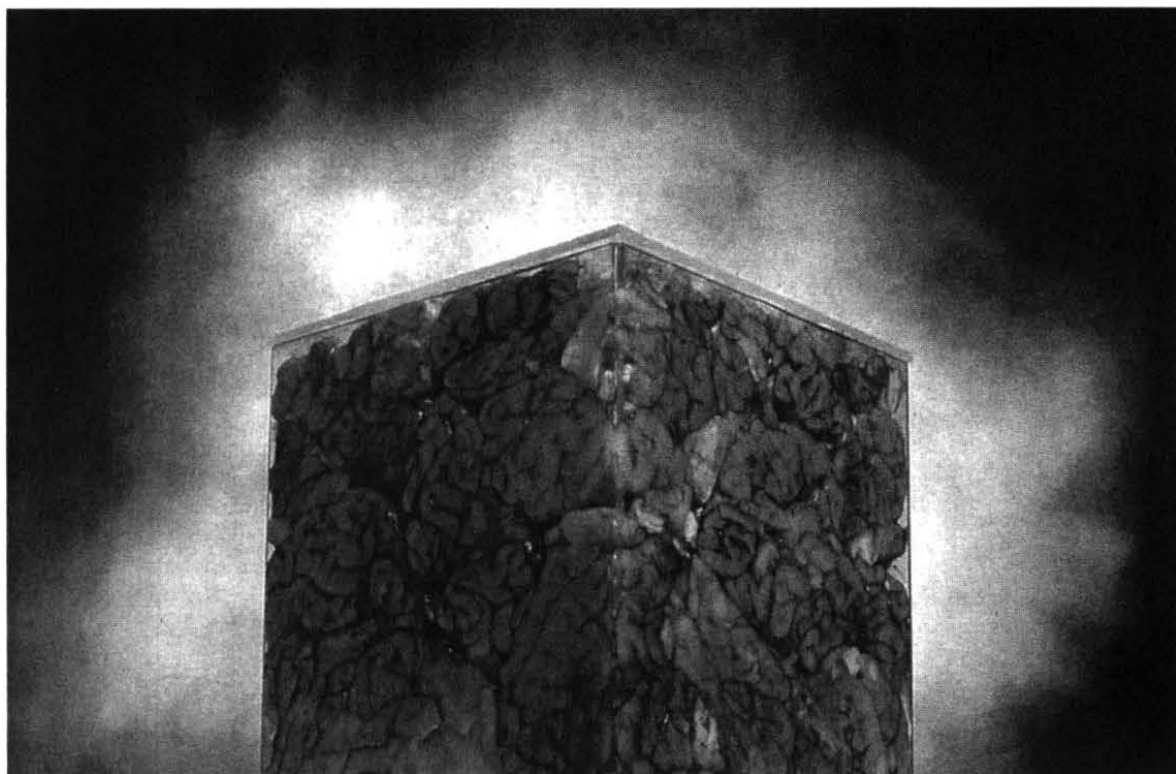
NOTLD – Kyra Shon jako ghoul

Foto archiv

strachu, utrpení, vyprahlosti. Tvrdil, že taková negativistická a nihilistická díla často působí i jako konkrétní model chování, respektive špatný příklad pro mladé lidi.

V příbuzných konturách se podobné názory objevují nepřetržitě dodnes. Již déle ve Spojených státech a stále více i v Evropě se hovoří o negativním vlivu médií, zejména televize a v posledních letech i počítačů nebo internetu. Viděné zlo prý činí člověka zlým a nenávisným, cynickým. Západní svět si vytvořil celé spektrum možností, jak ovlivňovat to, co je možné zobrazit, a co již nikoli. Většina seriózních výzkumů však ukazuje, že přímá souvislost mezi viděným a tím, co jedinec dělá, je velice malá a není v normálních podmínkách významná. Určující je naopak citová vyprahlost, vykořeněnost v současném světě. Šíře témat, jež ale podléhají nějakým restrikcím, je velká. I Nitsch samotný měl řadu vlastních zkušeností s policejním vyšetřováním a perzekucí. Podobně vyhraněná byla, a dodnes jsou, společností viděna a odmítána i některá díla Body Art. Například projekty Fakira Musafara, čelného představitele hnutí *Modern Primitives*, jsou častěji interpretovány spíše z pohledu psychologie a psychiatrie nežli z pozic vizuálního umění.

Také na internetových stránkách se NOTLD objevuje velice často a v nejrůznějších odkazech. Zajímavé je sledovat jejich výtvarné, respektive grafické zpracování. Zde se právě nachází významný prostor pro zobrazení, včetně výtvarných citací a odkazů



Andreas Serrano: *Locked Brains* (1985)

Foto archiv

na doporučené stránky. Je tu patrný vliv komiksu a hyperrealismu. Často se zde bohužel objevují nejrůznější šablony a konkrétní zpracování jsou si velice podobná. Romeroovy stránky patří k světlým výjimkám, i když i zde se objevují motivy, jako je například písmo stylizované do rozteklé krve, jež patří k nejčastějším výtvarným klišé.

Z určitého pohledu na současné umění, ale v podstatě na moderní kulturu vůbec, však narážíme na klíčový problém: jak vnímat či popsat díla, jež krásu programově odmítají či relativizují vztah, který spojuje krásu s dobrem a ošklivost se zlem.

Etická dimenze přirozeně situaci ještě více komplikuje. V NOTLD útočí oživlí mrtvů na živé, zabíjení a kanibalismus však vyvolala chyba těch živých. Původce tragédie také nebyl žádný mystický element, ale reálně existující americký Pentagon a jeho pokusy s biologickými zbraněmi. Spojení reality možného a fikce tvoří zvláštní směs. Lidé v domě by si zachovali stejný model jednání i v případě, že by dům byl obklíčen a napaden reálnými žoldáky.

Již minimálně od vydání sbírky básní *Květy zla* (1857) od Charlese Baudelaira, se však tento problém kontinuálně objevuje v moderním umění až do současnosti. Ve výtvarném umění nacházíme i celou řadu starších příkladů. Obrazy utrpení, bolesti a hrůzy, fyzického mučení a týrání jsou již od středověku stálým tématem výtvarného umění. K nejznámějším příkladům patří známý *Aisenhamský oltář* od Mattise Gotharda Nietharda, zvaného Grunewald, obrazy Hieronyma Bosche či Pietra Brueghela. Také grafické listy zmučených těl Jana Luykena patří k důležitým mezníkům. V těchto souvislostech se přirozeně dostáváme k otázce, zdali by náš pohled na filmy jako NOTLD, neměl být ovlivněn souvislostmi s uměleckými díly, jež jsou v dějinách umění respektována.



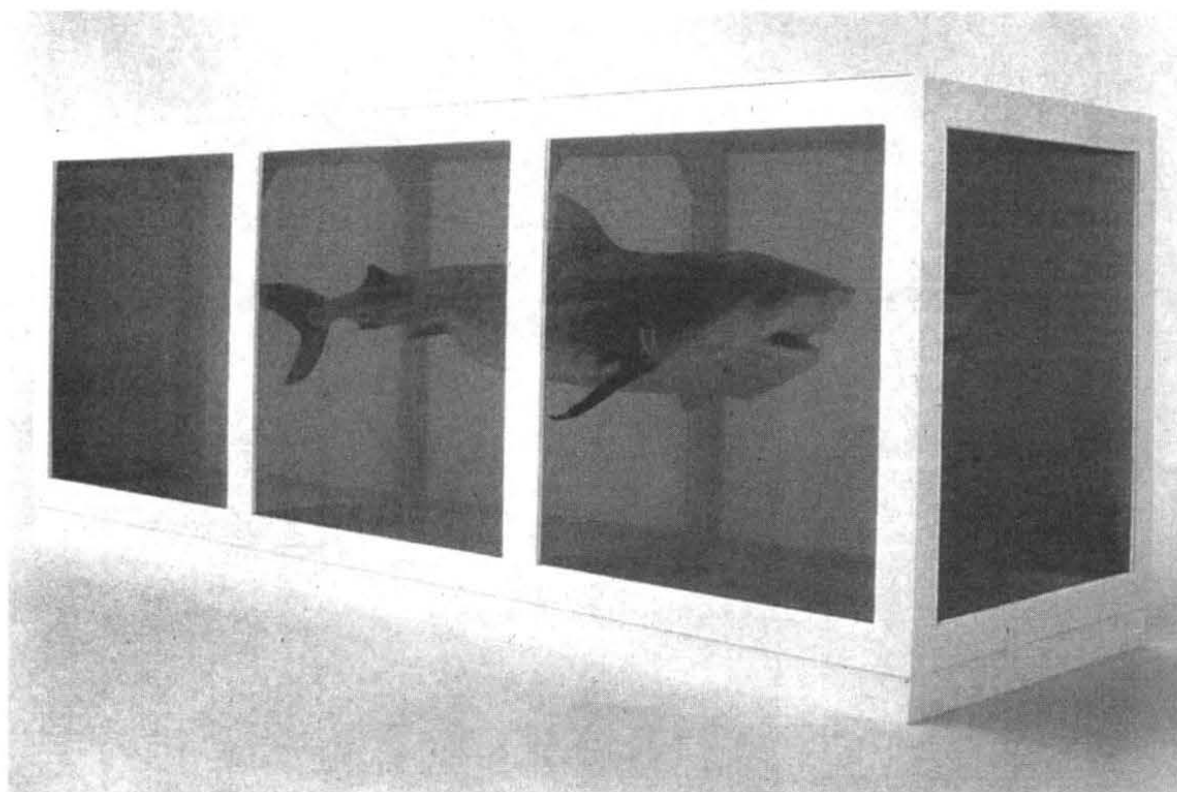
Night of the Living Dead

Foto archiv

NOTLD je o řešení mezní situace a jeho filmové zobrazení je stejně vyostřené. NOTLD je v tomto smyslu velice realistický, pro řadu lidí je možnost, že budou napadeni oživlými mrtvolami, stejně reálná jako možnost, že se dostanou do pekla.

Žánr hororu tak vyhrcočně představuje specifickou oblast otázek, jež těsně souvisejí se současnými diskusemi o cestách moderní kultury. Tento termín je však nejčastěji spojován s filmem a literaturou a v oblasti výtvarného umění se téměř vůbec neužívá, snad pouze okrajově v souvislosti s takzvaným Horror Art, což je jakási součást širokého spektra Fantasy Art. Bohužel zde v drtivé většině případů jde o amatérská díla podprůměrné kvality. Akademické dějiny umění s tímto pojmem prakticky nepracují, často se však objevuje v esejistice a umělecké kritice. Řada výtvarných umělců se také otevřeně k inspiraci literárními či filmovými horory přiznává. Přesto je užití spojení Horror Art v dějinách a teorii výtvarného umění značně problematické a znásilňující. Z terminologického hlediska se zdá v této souvislosti vhodnější užít jiného pojmu. Zejména literární horor je poměrně často zkoumán v souvislosti s fenoménem dekadence, jenž je termínem v dějinách umění běžně užívaným. Poměrná obecnost pojmu dekadence umožňuje také širší mezioborový přesah, který tvoří metodologický rámec tohoto textu.

Problém se nachází v jakési estetizaci ošklivosti, fascinaci hrůzou. Žánr filmového hororu věnoval vizuální složce díla velkou pozornost od svých počátků. Již filmová produkce



Damian Hirst:

The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living (1991)

Foto archiv

dvacátých let položila pomyslnou laťku pro následující etapy poměrně vysoko. Vize atomové apokalypsy pak po druhé světové válce odstartovala masovou produkci hrůzy a šílenství. Možná jen zdánlivě paradoxní je fakt, že tento fenomén hrůzy s plnou intenzitou propukl nejprve na straně vítězů, respektive ve Spojených státech. Totalitní systémy takové náměty zásadně odmítaly a jakýkoli naturalismus v zobrazování smrti byl pro ně nepřijatelný. Naopak ovšem znovuoživovaly praktiky balzamování a mumifikování. S trochou nadsázky lze říci, že právě v tomto prostředí vznikaly první „zombies“. Na druhé straně Atlantiku se filmy s gigantickými mutantními nestvůrami, obřími ženami, záplavami pavouků, s nálety mimozemšťanů, ale i se stále aktuálními upíry, vlkodlaky či ďábly, stávají komerční zábavou mnoha milionů diváků. Tato díla ve své většině sledují klasickou strukturu lidového vyprávění, kdy po nesčetných útrapách vítězí dobro nad zlem. Také žánr hororu však prošel vývojem. Výrazně se proměnila především obrazová stránka, hyperrealistické prvky a široké možnosti počítačové animace proměnily hranice zobrazování. Zřetelně se ovšem ukazuje, že ani nejmodernější technické možnosti samy o sobě k sugestivnímu zobrazování hrůzy a smrti nestačí.

NOTLD byl v době svého uvedení ostře kritizován a jeho uvádění podléhalo řadě restrikcí. Důvodem negativních kritik byl fakt, že právě vizualizace některých obrazů v NOTLD byla všeobecně vnímána jako nechutná – až příliš naturalistická. Zajímavé však je, že dobové plakáty často film představovaly v poněkud zavádějícím světle, jako



Joel Peter Witkin:
Kiss, New Mexico (1982)
 Foto archiv

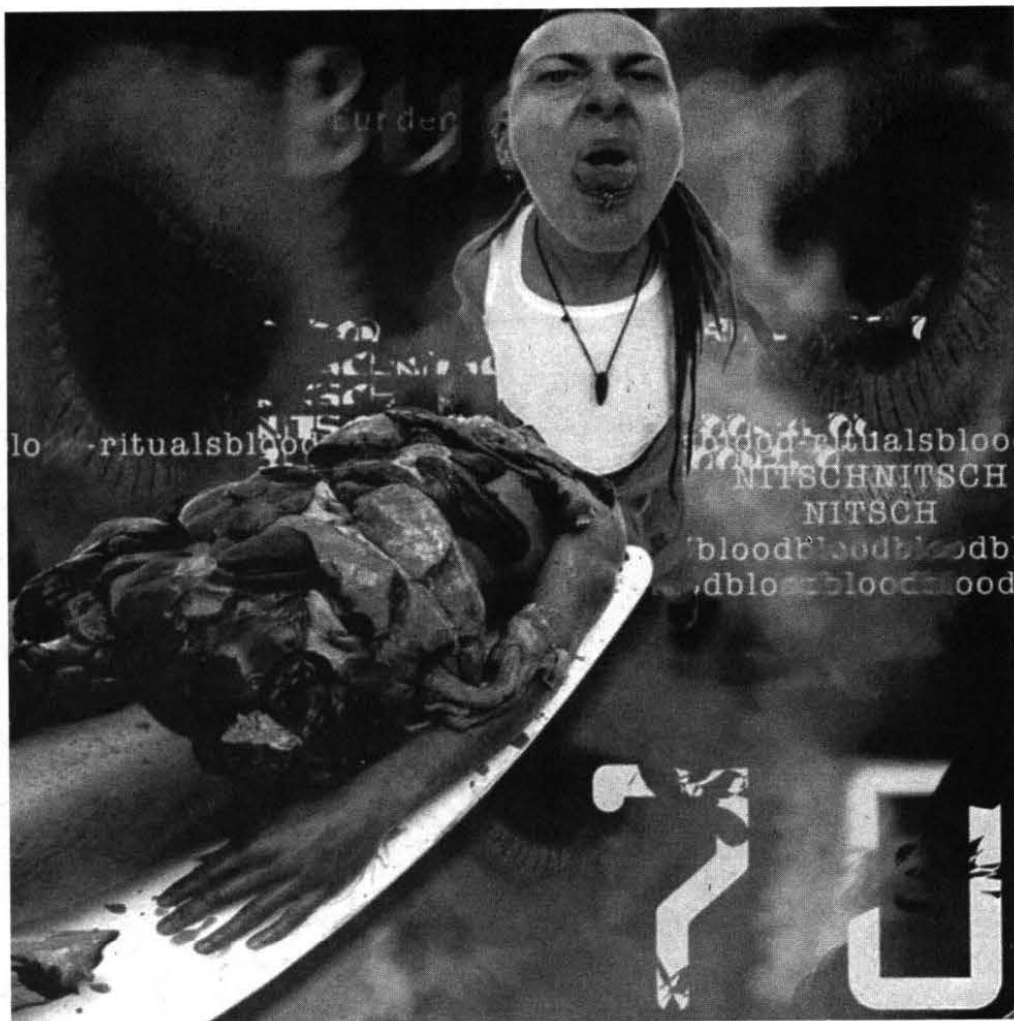
téměř romantický příběh ze záhrobí, například italský plakát *La notte dei morti viventi* nebo dánský *De levende dode*. Film je však poměrně střízlivý a drastickými scénami nehýří, naturalistických záběrů na kanibalismus se objevuje pouze několik. Pro někoho může být zklamáním i poměrně střízlivé líčení herců, kteří představovali ožvlé mrtvoly. Romero také otevřeně přiznal, že nějaký speciální odborný zájem o fenomén ožvlých mrtvol ani neměl. V tom je rozdíl od dalšího autora příbuzných filmů a pozdějšího Romerova spolupracovníka Daria d'Argenta, který na Haiti strávil delší dobu právě podrobným studiem tematiky zombie.⁶⁾

Křesťanská ikonografie prochází postupně od konce 18. století řadou nejružnějších proměn. NOTLD představuje směs subjektivní interpretace té nejzákladnější otázky po smyslu života a smrti. V Romerově pojetí je ostré odlišení relativizováno od počátku filmu do samého konce. Většina kritiků se také shoduje na tom, že hlavní příčinou

6) Maitland McDonagh, *Broken Mirrors / Broken Minds. The Dark Dreams of Dario d'Argento*. London 1991.

ILUMINACE

Otto M. Urban: Anatomie úzkosti: Night of the Living Dead



*David Bowie & Denovo:
stránka z bookletu 1. Outside (1995)*
Foto archiv

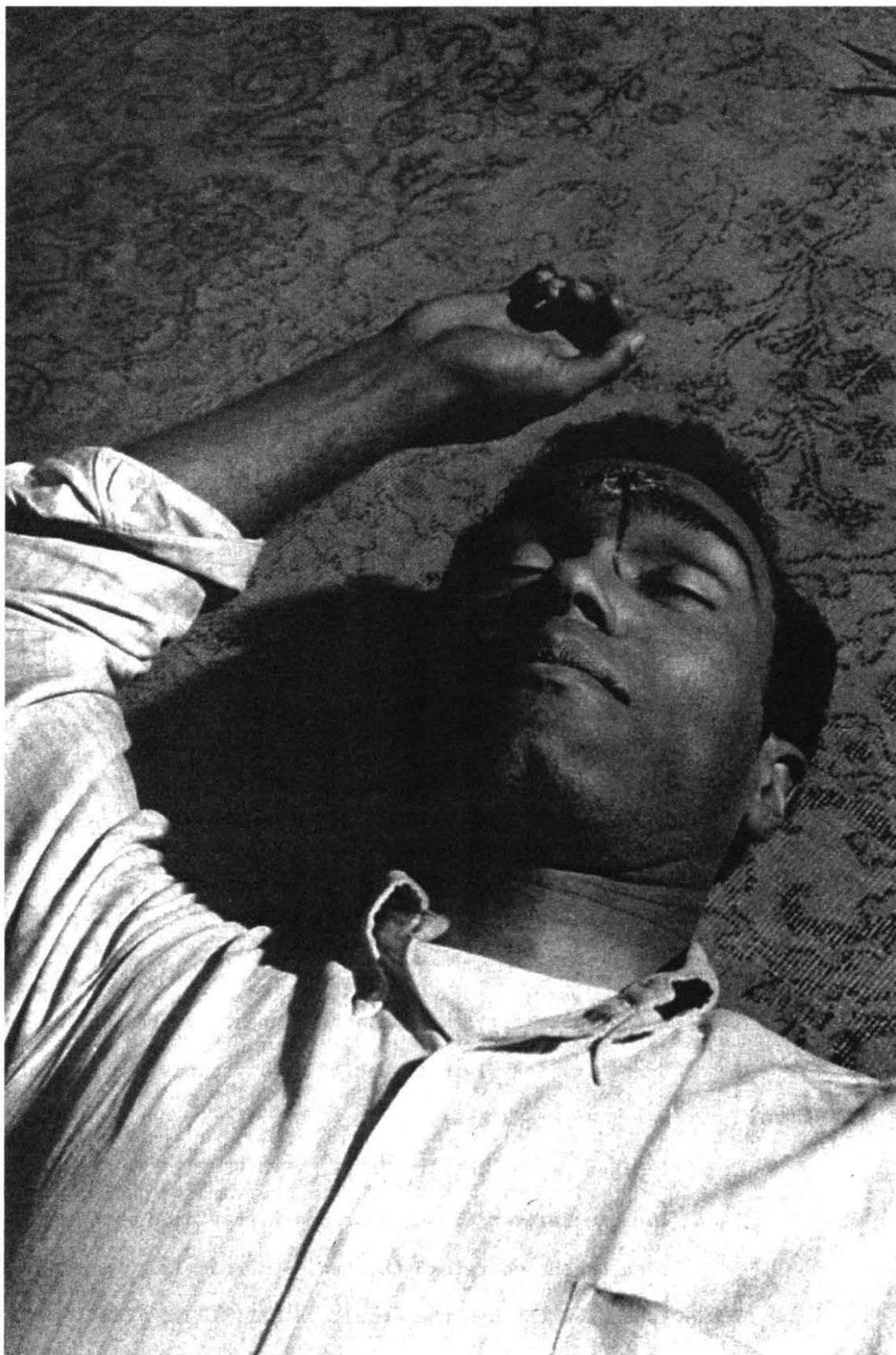
ve své době nesmírné popularity tohoto filmu, je fakt, že se jednalo o jeden z prvních filmů s poměrně realistickými záběry kanibalismu a masového šílenství. Film svým zpracováním často evokuje dokument, rozostřená či roztřesená kamera, dlouhé vysvětlující záběry na televizní obrazovku, střih jednotlivých scén.

V roce 1999 Romero se svými spolupracovníky původní verzi koloroval v jemných pastelových barvách a zejména scény s ohni byly výtvarně velice působivé a téměř připomínaly barevnost *Posledního soudu* Hanse Memlinga. Romerova estetika studeného ohně je velice působivá a tyto scény patří z výtvarného hlediska k nejvýraznějším. Obrazy filmu ideálně podporuje i pozoruhodná expresivní symfonická hudba, jež podle vzpomínek režiséra vznikala mixováním nejrozličnějších původních i převzatých motivů.

Neméně hrůzně však působí i scény z interiéru domu, ve kterém se nachází skupina lidí, kteří se brání útokům ožvlých mrtvol. Standardní zařízení domu působí v Romerově podání úzkostně a bezvýchodně. Symbol nevkusy střední třídy, trofej jelena, je určen k zániku stejně jako celá civilizace. Pouze syrová realita krutosti skýtá naději pro přežití. Film obsahuje několik delších scén postavených čistě na obraze, bez jakýchkoli dialogů.

ILUMINACE

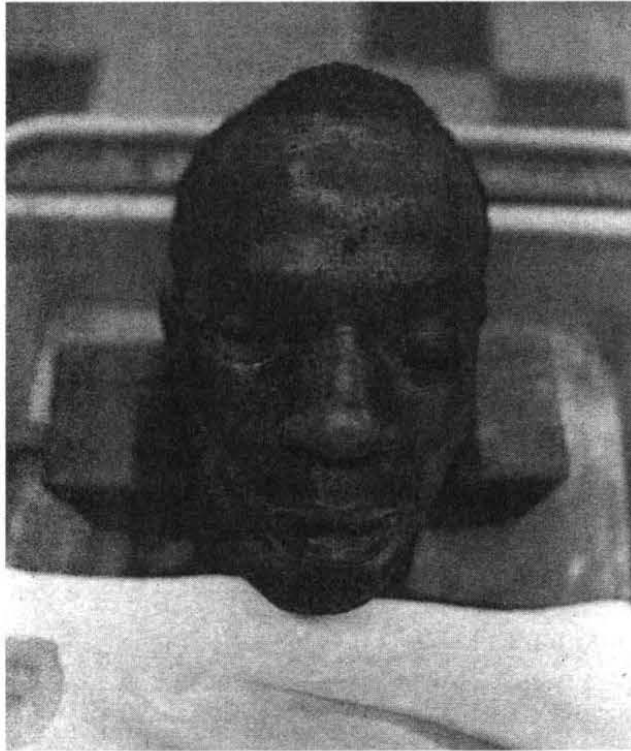
Otto M. Urban: Anatomie úzkosti: Night of the Living Dead



NOTLD – zastřelený Ben
Foto archiv

ILUMINACE

Otto M. Urban: Anatomie úzkosti: Night of the Living Dead



*Jeffrey Silverthorne:
Murdered Man, Morgue Work (1972 – 1974)*
Foto archiv



*Andreas Serrano:
The Morgue, Burn Victim (1992)*
Foto archiv

Dům je past, jež pouze oddálí neodvratný konec. Materiální statky přestávají mít smysl a okamžitě ztrácejí svou hodnotu, vše slouží k zachování života.

Film překročil určité hranice možného, respektive zobrazitelného: šílenství, kanibalismus, zabíjení, makabrozní naturalismus smrti a zániku (včetně užití již zmíněných zvířecích vnitřností) se postupně začaly objevovat i v galeriích a alternativních výstavních prostorách. Estetika hrůzy a destrukce později přímo inspirovala i vizuální reprezentaci hnutí punk, které – viděno z odstupu – přineslo řadu zajímavých uměleckých děl.

V intelektuálních kruzích vzbudila ohlas i kniha Georgese Bataillea *Le Proces de Gilles de Rais* (1965), sestavená z autentických dokumentů ze soudního procesu s jednou z nejtemnějších a nejtajemnějších postav novodobých dějin. Úvod edice, respektive první část knihy, tvoří Batailleova rozsáhlá studie. Interpretace zla, bolesti, utrpení a smrti jsou uváděny do nových kontextů. Začíná se diskutovat o celém spektru možností.

* * *

Téma NOTLD je přímou paralelou ke křesťanské ikonografii posledního soudu. Obrazy umírajících, vražděných, vraždících, mučených či bitých jsou součástí evropského umění od raného středověku. Závažnost těchto témat vždy doprovázel respekt a bázeň. Řada z nich patří ke klíčovým dílům světového moderního umění. Strnulé tváře oživlých mrtvých z NOTLD připomenou záhrobní obličej na obraze *Večer na ulici Karla Johanna* od Edvarda Muncha. Vítězná smrt je zde již civilní, je přítomná svou definitivní silou v každém okamžiku i činu. Masové scény také přímo odkazují k zatracencům posledního soudu. „Když už není v pekle místo, vystupuje smrt na povrch země,“ říká černý hrdina v pokračování NOTLD, které Romero natočil o deset let později, *THE DAWN OF DEAD* (1978).

Moderní civilizace změnila svůj postoj k náboženstvím, jež se postupně stala často pouhou tradicí bez závažnějšího vlivu. Úděl posledního soudu či apokalypsy je úděsem jedince, jenž je pronásledován Smrtí. Právě zobrazení Smrti patří k myšlenkově nejzávažnějším. Svět po dvou velkých válkách, a na pokraji možné války třetí, prošel takovou zkušeností smrti, že se smrt logicky stala běžným tématem a dobrým obchodním artiklem. V současném umění, respektive od sedmdesátých let 20. století, však vznikla i řada děl, které zobrazují Smrt jako téma opravdu závažné.

V sedmdesátých letech také vznikají první fotografie Američana Joela-Petera Witkina. Witkin je znám i svým respektem ke starému umění. Řada jeho fotografií jsou jakési makabrozní varianty klasických děl evropského malířství. Vznik těchto kompozic byl od počátku pečlivě připravován a také technické aspekty jsou klasické. Jen málo výtvarných děl tak přímo evokuje titul Baudelairovy sbírky *Květy zla*. Witkinovy fotografie ukazují krásu obecně odmítaných témat. Svět jeho tvorby tvoří deformovaní, lidé s amputovanými údý, hermafroditi, masochisté, lidé na pokraji společnosti. Witkinův ateliér připomíná atmosféru tlení, hniloby a plísně. Jeho obrazy smrti jsou však výrazem hlubokého respektu. Z mrtvého těla se nestává „pouhý“ kus masa, ale objekt dalšího zájmu a tvarového zkoumání. Witkin relativizuje klišé o jasném vymezení krásy a ošklivosti.

Názor, že zlo a hrůza nemohou být krásné, je od přelomu 18. a 19. století podrobován kontinuálnímu zkoumání. Úvodní kóty však již dříve skládají v pestrou mozaiku nejružnější

heretici, šílenci, volnomyšlenkáři, ale i básníci a malíři či, a to velice často, vědci a vizionáři. Jejich vidění světa je často apokalyptické a upínají se k jasně definovaným umělým rájům minulého i budoucího či programově adorují nicotu současnosti. Jejich únava z přítomnosti vede k ostrým reakcím. Jsou vnímáni jako ničitelé, nihilisté, dekadenti stejně jako věrozvěsti či vizionáři.

Slova *Spánek rozumu plodí příšery* užil jako titul jednoho ze svých grafických cyklů Francisco Goya, jeden z prvních moderních malířů strachu a bolesti. Zobrazení lidské hrůzy se poté stává přirozenou součástí moderní vizuální kultury. Inferno, apokalypsa či poslední soud, tedy tradiční témata křesťanské ikonografie, se proměňují v soukromou neurastenii, tedy to, co Michel Foucault popsals jako „možnost přesáhnout v rozběsnění vlastní rozum a nad všemi přísliby dialektiky znovuobjevit zkušenost tragického“.⁷⁾ Zkušenost tragického je klíčový moment, je natolik sugestivní, že může jen velice těžko přestat poutat pozornost umělců a filosofů. Proniká intenzivně i do populární kultury, svět dnešní zábavy je plný profesionálních strašidel nejrůznějších povah, tvarů i barev.

Od poloviny osmdesátých let minulého století se zobrazení smrti a umírání věnuje i Andreas Serrano, autor kontroverzního díla *Piss Christ*. Nejvýrazněji se tématu smrti dotkl v cyklu *The Morgue* z roku 1992. Serrano výtvarně dokumentuje záběry z márnice, vytváří portréty a zátiší. Již ve dvojici *Locked Brains* a *Two Hearts* z roku 1985 vidíme snahu zobrazit surovou a hrůznou krásu lidských ostatků. Fotografie *Locked Brains* je apokalyptickým relikviářem či jakýmsi hromadným hrobem lidského vědění. Tematicky příbuzné jsou i fotografie Jeffreje Silverthorna, zejména ze sedmdesátých a osmdesátých let.

Již na počátku let devadesátých vzbudil pozornost pozdější nositel prestižní Turnerovy ceny, Damian Hirst. Z roku 1991 pochází dílo *The Physical Impossibility of Death in Mind of Someone Living*, slavný žralok naložený ve formaldehydu v prosklené konstrukci. I toto dílo bylo mnohokrát uváděno jako typický příklad krize moderní výtvarné kultury. Konceptuální akt byl pro řadu diváků zastíněn svou formou. Hirstovy instalace přinášejí do zobrazení smrti nový prvek sociálního přesahu, respektive se stávají špatným svědomím současného světa.

Snad nikdy dříve se také nediskutovalo o všeobecném úpadku mravů, vkusu a duchovnosti, jako tomu bylo v poslední třetině 20. století, a tento stav s novou aktuálností trvá dodnes. Snad nikdy dříve se tolik nehovořilo o krizi, která se objevuje v úvahách o všech sférách lidské činnosti. Krize se stala také tématem celé řady úvah a studií. Současné stavy úzkosti také vyvolávají nebezpečné experimenty s genovými systémy, klonováním. Ale trvá i neustálá přítomnost obrovského množství bakteriálních, chemických a všech ostatních zbraní, jež napadají lidskou psychiku – ve změněném vědomí se pak stávají z klidných lidí běsnící bestie. V současném světě také není nic natolik šílené, aby se to dalo s určitostí popřít. Nic není nemožné a další podobné slogany se již staly přirozenou součástí myšlení současné civilizace. Mrtvé zvíře v galeriích a muzeích však stále budí negativní reakce. Možná i proto však, podobně jako NOTLD, vypovídá o západní civilizaci více a adresněji než drtivá většina ostatních děl současného umění.

Ke stejné generaci jako Damian Hirst patří i dvojice sochařů Dinos a Jake Chapman. V jejich chápání není lidskost a hrůznost v protikladu, ale vzájemně splývají. Svět jejich

7) Michel Foucault, *Dějiny šílenství*. Praha 1993, s. 204.

figurín je plný bolesti, utrpení, neskutečných mutací. Sousoší *Great Deeds Against the Dead* z roku 1994 zobrazuje zmučená lidská těla zapletená do olámaných větví stromu. Oba sochaři o svém díle často hovoří s ironií a nadsázkou, které připomenou výroky George A. Romera. I v jejich tvorbě existuje přímá paralela s žánrem filmového hororu.

S Damianem Hirstem spolupracoval i zpěvák David Bowie na projektu *I. Outside* (1995), díle, které svou komplexností ovlivnilo tvář experimentálního umění devadesátých let. Vizuální stránce celého díla věnoval Bowie, sám zajímavý malíř, velkou pozornost. Nebylo náhodou, že vedle Hirsta je ve fiktivním deníku Nathana Adlera, jako slovesné součásti projektu, zmíněn také Herman Nitsch. Působivé zůstává i filmové zpracování hudby, které vytvořila kanadská fotografka italského původu Floria Sigismondi. Apokalyptická imaginace videoklipu k písni *The Hearts Filthy Lesson* je strhujícím dokumentem cesty, kterou naturalismus v zobrazení od doby vzniku NOTLD urazil.

Přímou inspiraci filmovým hororem otevřeně přiznala i konceptuální fotografka Cindy Shermanová. Pozoruhodnou paralelu s filmovým myšlením ukázala již v rozsáhlém cyklu *Untitled Film Stills*. Témata smrti se v jejím díle otevřeně začínají objevovat až později. Výtvarných děl, která svým naturalismem v zobrazení odkazují k hororové estetice krve a smrti, je samozřejmě více. Za zmínku jistě stojí performance Mariny Abramovic *Balkan Baroque*, kterou autorka představila na bienále v Benátkách.

Účelem však nebyl plný výčet děl s touto tematikou, ale snaha o nalezení možných vazeb, které skládají obraz současné vizuální kultury. Ukazuje se, že v této sféře jsou vazby mezi filmem a dalšími možnostmi výtvarného vyjádření poměrně těsné a vzájemně se ovlivňující.

Otto M. Urban (1967)

Pracuje jako knihovník v Kovářech pod Budčí.

© DekadentFabriK, 2002

Noc ožvlých mrtvol

(Night of the Living Dead)

An Image Ten Production (1968)

Režie, kamera, střih: George A. Romero. **Scénář:** G. A. Romero, John A. Russo. **Výprava:** Charles O'Dato. **Masky:** Bruce Capristo, Karl Hardman. **Zvuk:** Marshall Booth. **Zvláštní efekty:** Tony Pantanello, Regis Survinski. **Výroba:** George Kosana. **Produkce:** Karl Hardman, Russel Streiner.

Hrají: Duane Jones (Ben), Judith O'Dea (Barbara), Karl Hardman (Harry Cooper), Marilyn Eastman (Helen Cooper), Keith Wayne (Tom), Judith Ridley (Judy), Kyra Schon (Karen Cooper), George Kosana (šerif McClelland), Frank Doak (vědec) a ghouls.

Další citované filmy:

Bezstarostná jízda (Easy Riders; Dennis Hopper, 1969), *Bonnie a Clyde* (Bonnie and Clyde; Arthur Penn, 1967), *The Dawn of Dead* (George A. Romero, 1978), *Fantom opery* (Phantom of the Opera; Rupert Julian, 1925), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *Mazací hlava* (Eraserhead; David Lynch, 1978), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1959 – 1960), *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hopper, 1974), *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye* (Vampyr, ou L'Étrange Aventure de David Gray; Carl Th. Dreyer, 1932), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich W. Murnau, 1921).

SUMMARY

ANATOMY OF ANXIETY: NIGHT OF THE LIVING DEAD

Otto M. Urban

In art history, poignant depiction of death and dying has been traditionally associated with a general social crisis, with a gradual end of a certain era, or a premonition of a future catastrophe. Moral, political and economic crises pointed an intellectual searchlight at the originator, that is: man, and his position in the society. Since the end of 1960's, the world has undergone major changes impacting each of us on a global scale and in all aspects. The history of modern art contain a spectrum of works, which deal controversially with topics considered sensitive in their own time. The idea of beauty has been rendered relative, or in other words, beauty has been sought in areas traditionally associated with ugliness. Such searching typically illustrates the corrosion of traditional values, breaches of yet another taboo. American director George A. Romero's *NIGHT OF THE LIVING DEAD* (1968) is a watershed event for the genre. Only a few horror movies boast such an extensive attention paid to them in specialized literature. A much lesser attention, however, has been trained on the film's visual aspects. Yet, the visual side was a major reason for the movie's relative commercial success and the visual aspect must not be overlooked. The explicit manner of showing raw violence on the silver screen in *NIGHT OF THE LIVING DEAD* won over followers among painters, photographers and sculptors. Yet, the explicit manner itself tallies in with the naturalist depiction of the aesthetics of anguish and ruination. The purpose of the article is not to give an exhaustive list of works dealing with that topic but rather an effort to uncover potential links, which put together the jigsaw puzzle of contemporary visual culture. It turns out that in this sphere, the links between film and other means of visual expression are quite strong and mutually complementing.

Translated by Linda Paukertová

Články

Max Ophüls a jeho Prodaná nevěsta

„Tu se zjevil jakýsi Oldřich Kmínek se svou hloupou *Prodanou nevěstou* a česká kulturní elita měla náhle jedinečnou (protože legitimní) příležitost říct celé české filmové branži jasně: vy mezi nás nepatříte.“

Před pěti lety uzavřel Ivan Klimeš touto větou v *Iluminaci* svůj článek *Česká veřejnost versus Prodaná nevěsta*¹⁾ pojednávající o němém filmu z roku 1922, který se dotkl národního kulturního kletoty, za nějž Smetanova opera byla a je považována, tak diletantským a obhroublým způsobem, že si vysloužil exemplární, sborově mnohohlasé odmítnutí. Přesně deset let po Kmínkově debaklu, v roce 1932, vzniká další filmová *Prodaná nevěsta*, nyní už zvuková.

Výsledek? I této nevěstě bylo dáno jasně najevo, že „mezi nás nepatří“. Dříve než mohla kohokoli rozhořčit, bylo rozhodnuto, že se na plátnech českých kin vůbec neobjeví. (Možná tu hrálo roli i to, že ostuda prvního zfilmování nebyla dosud zapomenuta.) Rozdíl spočíval v tom, že režisérem tentokrát nebyl třetířadý český nadšenec, ale tvůrce nacházející se na strmém vzestupu mezi světovou režisérskou špičku. Kámen úrazu tentokrát ležel jinde.

K nositelce národní hrdosti, k „naší“ nevěstě, se dovolil přiblížit ausgerechnet německý film. Kdyby se prosadil, byl by to vlastně z českého pohledu skandál prvního řádu. Nedošlo k němu. Namísto toho byla česká veřejnost zpravena o tom, že němečtí filmaři přistoupili ke Smetanově dílu možná s dobrými úmysly, ale s naprostou neznalostí a z ní plynoucí necitelností vůči českému národnímu charakteru opery, kterou tudíž odcizili a zkomolili do té míry, že by byla pro české diváky zcela nepřijatelná. Sporé informace, které se u nás o německé PRODANÉ NEVĚSTĚ od jejího vzniku před sedmdesáti lety až do dneška tu a tam objevovaly, se nesly většinou v tomto duchu a víceméně zklamané stanovisko české hlavní představitelky filmu Jarmily Novotné tento dojem utvrzovalo. Málokdo však u nás film viděl.

Jak se tedy věci mají? Tomu, kdo si přečte následující text a neopomene ho konfrontovat s filmem, vyjde konstatování o vícero bodech, které sladit nebude lehké.

Za prvé: Max Ophüls a jeho spolupracovníci přistoupili ke zfilmování *Prodané nevěsty* s vysokými uměleckými ambicemi. V žádném případě jim nelze podsouvat, že by chtěli zneužít popularitu Smetanových melodií a že by jejich zásahy do operního originálu byly vedeny snahou přizpůsobit ho vkusu nenáročných návštěvníků německých kin třicátých let. Za druhé: Ophüls, komponista Theo Mackeben a scenárista Curt Alexander se ve svých prohlášeních k filmu snaží budit dojem, že jejich film přes četné zásahy v jádru zachovává charakter Smetanovy opery a její „hudební architekturu“. Tuto tezi bohužel obhájit nelze. Spíše než o „adaptaci“ bychom měli hovořit o novotvaru, čerpajícímu ze Smetanovy opery některé dějové a hudební motivy. Za třetí: Z období raného zvukového filmu se nám dochovalo několik zfilmovaných operních výstupů ve stylu „fotografovaného divadla“, po prvních důsledně *filmových* zpěvohrách a muzikálech (jako byla Lubitschova PŘEHLÍDKA LÁSKY nebo Clairův MILIÓŇ) je Ophülsova PRODANÁ NEVĚSTA historicky první dlouhometrážní „filmovou operou“. Za čtvrté: Film byl v Německu velmi dobře přijat odbornou filmovou kritikou, méně úspěšný byl u širokého publika.

1) Ivan Klimeš, *Česká veřejnost versus Prodaná nevěsta*. „Iluminace“ 9, 1997, č. 2, s. 13 – 35.

Na to, abychom ji označili za historickou památku, zůstala Ophülsova *PRODANÁ NEVĚSTA* i po sedmdesáti letech příliš svěží. Čeští prvorepublikoví diváci by ji dozajista odmítli. Byli by dnes tolerantnější? Není to vůbec jisté, alespoň průběh aféry kolem plánu uvést v Národním divadle *Dalibora* v režii Miloše Formana v novém překladu Jiřího Suchého (a její výsledek) nabádá spíše ke skepsi. Nepředpojaté radosti z dobrého filmu by kromě věčného a vposledku nerozřešitelného akademického sporu o mezích „adaptátorské svobody“ stála v cestě hluboce zažitá představa o jedné nezczizitelné, neprodejné nevěstě. Soustředme se tudíž na fakta.

Milan Klepíkov

Citované filmy:

Milión (René Clair, 1931), *Prodaná nevěsta* (Oldřich Kmita, 1922), *Prodaná nevěsta* (Die verkaufte Braut; Max Ophüls, 1932), *Přehlídka lásky* (The Love Parade; Ernst Lubitsch, 1929).

Články

DRAHÝ EXPERIMENT:
FILMOVÁ PRODANÁ NEVĚSTA

Helmut G. Asper

Rok 1932 byl pro Maxe Ophülsa rokem takřka nepřetržité práce. Sotva dokončil ZAMILOVANOU FIRMU a absolvoval premiérové turné po několika městech, pracoval už zároveň na svém příštím filmu – zvukové filmové opeře PRODANÁ NEVĚSTA podle Bedřicha Smetany –, který natáčel v Mnichově od počátku května do konce června.

Šlo o produkci mnichovské Reichsliga-Filmgesellschaft, plánovanou od samého počátku jako prestižní a velmi nákladný umělecký film, takže mladý režisér měl do značné míry volnou ruku. Už delší dobu probíhala živá diskuse o filmování oper, proto se Ophüls postavil proti natočení divadelní inscenace a vsadil na radikální, specificky filmovou exteriérovou režii, snad pod vlivem Roberta Wieneho a jeho němé filmové adaptace RŮŽOVÉHO KAVALÍRA (1925), v níž Wiene zpracoval operní předlohu Richarda Strausse podle podobných principů. PRODANÁ NEVĚSTA se natáčela v mnichovských ateliérech v Geiseltasteigu, kde byla podle plánů architekta Erwina Scharfa vystavena celá česká vesnička s rozměrným tržištěm. O nákladném natáčení se psalo v tisku a předběžné zpravodajství bylo neobvykle podrobné. Berlínským filmovým recenzentům se za tímto účelem promítal krátký snímek z natáčení. Jelikož se bohužel nedochoval, jsme ohledně Ophülsovy režie odkázáni na zprávy z tisku:

„Pro natáčení zvukového filmu *Prodaná nevěsta* podle slavné Smetanovy opery, který právě v Geiseltasteigu režíruje Max Ophüls pro Reichsligu, byla pod širým nebem postavena pod vedením Erwina Scharfa exteriérová dekorace tak velká a impozantní, jakou jsme tady (i jinde) viděli málokdy i při velkých výpravných filmech minulosti. Tržiště této vesničky měří na všechny strany dobrých sto metrů a je vystavěno s úžasnou přesností až do nejmenšího detailu. Jsou tu selské dvory s velkými vstupními branami, obligátní hospoda U modré husy, radnice v typickém úředním c. a k. stylu. Kovárna, smetiště, další selské dvory, panský dvůr, který se svou robustní zdí viditelně distancuje od okolí – zkrátka: ten, kdo jedinkrát vkročil do někdejší ‚korunní země české‘, ví na první pohled, kam zde diváka filmová iluze povede. Ale k představě ‚Čech‘ je toho zapotřebí více. Patří k ní především rušný shon pestrého lidové společenství a atmosféra (v každém smyslu toho slova) selského života, patří k ní hudba, radost k životu, hry a tanec – a na nic z toho také filmaři, pracující pod vedením produkčního Karla Rittera, nezapomněli. Na náměstí je umístěna pouť, jak se patří. Kolotoč. Kolo štěstěny,

cukrářský stánek. Střelnice. Fotografování na počkání, bitevní panorama a dokonce cirkus. Potěšitelnou předností tohoto „uměleckého institutu“ bude jeho ředitel Karl Valentin¹⁾ a paní ředitelová Liesl Karlstadtová. Oslí spřežení jezdí s lozozem davem sedláků v pestrých krojích, pánů, cikánů, rozzářených děvčat ve vysokých červených galoších (bohužel skrývajících krásné štíhlé nožky!). Prasata kvičí, místní policista důstojně promenuje sem a tam, opeřené ptactvo všeho druhu vylekaně odlétá před svižně příjíždějícím vozem. Až k tomu přijde i Smetanova hudba s její slovanskou citovou melodikou (Theo Mackeben ji ponechá takřka nezměněnou, a podstoupí tak spolu s Ophülem experiment první stoprocentní zvukové filmové opery – jež má být přesto především filmem!), bylo by už s podivem, kdyby se tu na plátně neukázal kus českého venkovského lidového života, jaký žádné divadlo a žádné jiné umění nemůže plnohodnotně předvést v této věrnosti prostředí a intenzitě nálady. A je-li velká výprava ve filmu ne samoučelem, ale – jako zde – prostředkem k posílení duchovně-umělecké atmosféry a působnosti, pak je oprávněná a chvalitebná, nehledě na to, kolik stála. V současnosti aktuální požadavek úspornosti má i ve filmové produkci smysl jen tehdy, když se nespoří bezhlavě, nýbrž jen na správném místě.

Zajímavostí a dalším experimentem, na jehož výsledek jest nám hledět s napětím, je obsazení rolí. Mařenku a Jeníka hrají dva světoznámí operní interpreti, kteří mají tyto postavy na repertoáru i na jevištích: Jarmila Novotná a Domgraf-Fassbänder. Pro roli Kecala se ale žádný pěvec s filmovým talentem nenašel, a proto byla svěřena renomovanému herci mnichovského Staatsschauspielu Otto Wernickemu, rovněž už osvědčenému z filmu.²⁾ V menších rolích pak dvě z nejlepších sil jevištního souboru Otto Falckenberga: Therese Giehseová a Kurt Horwitz. A nakonec cikánka Esmeralda – to je ovšem podivuhodný případ. Neboť tato Esmeralda je – plavovláška! A už to také není cikánka, ale dcera cirkusového ředitele Valentina – s takovým otcem se asi moc nenasměje! Role tak mohla být svěřena Annemarii Sörensenové, jež jest šarmantní mladá Berlínanka, přicházející z divadla, ale pokoušející se již také o jevištní tanec. V Gerronově *Báječném nápadu* měla už první samostatnou filmovou úlohu, kterou, jak se proslýchá, dobře zvládla. Pánové z Reichsligy, kteří ji objevili a dělají jí nyní poprvé velkou reklamu, si právě od ní v tomto filmu slibují mnoho – ve zjevu i ve hře –, ale ne příliš, nemýlíme-li se.³⁾

Pro Reichsligu-Film a jejího ředitele, komerčního radu Scheera, byl film očividně prestižním projektem. Při množství dějišť a jednajících připadla důležitá role produkčnímu Karlu Ritterovi a jeho zásluhy při výrobě filmu velkoryse vzpomenu Ophüls ve svých *Pamětech*, vždyť Ritter byl už tehdy přesvědčeným národním socialistou a členem strany

- 1) Karl Valentin (1882 – 1948), největší německý filmový komik. Těžiště jeho komiky spočívalo, podobně jako u Vlasty Buriana, v nepřeložitelném slovním humoru (mnichovský dialekt), oblíbeném jak u širokých vrstev publika, tak u intelektuálů, např. Brechta. Liesl Karlstadtová byla Valentinovou celoživotní partnerkou (pozn. překl.).
- 2) Otto Wernicke vytvořil roli policejního komisaře Lohmanna v obou prvních zvukových filmech Fritze Langa: *VRAH MEZI NÁMI* a *ZÁVĚT DOKTORA MABUSE* (pozn. překl.).
- 3) „Licht Bild Bühne“ 27. 6. 1932.

a později vystoupil mezi nejdůležitější režiséry Třetí říše. Však mu také orgán nacistů Völkischer Beobachter přisoudil už v roce 1932 „hlavní díl na bezvýhradném zdaru celé věci“ (19. 8. 1932), zatímco židovský režisér a rovněž židovský scenárista nebyli zmíněni jediným slovem.

Obsazení ukazuje jasně Ophülsův vliv při produkci, angažmá Hermanna Knera jako Míchy a také mnichovských divadelních herců Therese Giehseové, Maxe Schrecka, Kurta Horwitze, Richarda Révyho a samozřejmě Otto Wernickeho jako Kecala prozrazuje ruku Ophülse, který měl tehdy jako hostující režisér smlouvu s mnichovskými Komorními divadly; kde však, pravděpodobně kvůli práci na filmu, nic neinscenoval.

Další nová filmová tvář, půvabná Annemarie Sörensenová jako cirkusová jezdka Esmeralda, přišla ke své roli rovněž přes Ophülse. Studovala herectví u Fritze Odemara a ten jí Ophülsovi doporučil. Annemarie Sörensenová se pro svou roli naučila voltýžování a cirkusové jízdě u tehdy velmi známého bývalého artisty Rafflese Billa a byla trochu zklamaná, když nakonec musely být plánované jezdecké kousky škrtnuty a ona své nově nabyté umění vůbec nemohla předvést.

Z jeviště a z plátna známé operní hvězdy, Willy Domgraf-Fassbänder (Ophüls ho znal z cášského Městského divadla, kde byli oba v roce 1921 angažováni) a vynikající Jarmila Novotná, byly obsazeny do hlavních rolí Jeníka a Mařenky, prominentní – a hlavně originální – bylo i další obsazení: Karl Valentin a Liesl Karlstadtová hráli manželskou dvojici ředitelů cirkusu a do všech rolí s výjimkou milostné dvojice byli angažováni místo pěvců herci. Bylo to záměrné a Ophüls už tím dal najevo, že neusiluje o *zfilmování* opery, nýbrž o *operní zvukový film* (*Operntonfilm*) vytvořený, jak posléze stálo v úvodních titulcích, „volně podle Smetany“. Ophüls a jeho přítel Curt Alexander, autor scénáře, měli k dispozici špičkové umělce výmarského divadla a kinematografie: skladatele Theo Mackebena a libretistu Roberta Vambéryho, kteří operu hudebně a textově přepracovali. A to tak důkladně, že – bez ohledu na všechna jejich opačná tvrzení – byla sotva k poznání.

Ophülsovu experimentátorskou posedlost podnítil tento film na maximum a s mladickou bezstarostností, typickou už pro jeho nakládání s divadelní klasikou, změnil děj, text a postavy a z asi dvouapůlhodinové opery na divadle udělal film krátký necelých osmdesát minut a dokonale kratochvilný. Změnil dokonce ústřední zápletku, protože Jeník není ve filmu Míchovým ztraceným synem, který prodá nevěstu sám sobě, nýbrž postilionem, který se zamiluje do Mařenky, jež si má vzít Vaška; ale do Jeníka se zamiluje také na první pohled. Vašek ve filmu není jako v opeře koktavým hlupákem, na konci ztrapněným, ale Paul Kemp (jeho druhá role u Ophülse) ho s jemnou komikou představuje jako nesmělého milence Esmeraldy, zamilované rovněž do Jeníka, to vše v rozporu s operou. Jeník na oko prodá Mařenku dohazovači Kecalovi a peníze dá Vaškovi, který jimi zaplatí dluhy cirkusu a díky tomu si může vzít Esmeraldu a už nebude stát v cestě štěstí Mařenky a Jeníka. Složitá zápletko se rozmotá během cirkusového představení, Karlstadtová a Valentin slíbí starostovi, že výhradně prostřednictvím jejich umění se vše v dobré obrátí.

Ophüls zde nádherně předznamenává téma, které později s větší hloubkou znovu ztvárnil ve své rozhlasové adaptaci Goetheho *Novely*, ale už ve svém operním filmu viděl výraz „pravé Krásky a Dobrá“.

„Rozličné názory a stanoviska ve filmově odborných kruzích mne jako režiséra tohoto filmu vedou k vysvětlení mého postoje především co se volby látky týče.

Měl být učiněn pokus o pokud možno stoprocentní zvukovou filmovou operu. Pro tento syžet jsme se rozhodli, jelikož Smetanova hudba se svou rozmanitostí a pestrostí, proměnlivostí a dramatickou hutností nabízí k filmovému experimentu jako málokterá. Mezi dramatickými a komickými operami se málokdy najde tolik pohybu, málokdy je hudebnost tak málo „ariosní“ a málokdy byl dramatický děj vtělen do lehké hudby tak jako u Smetany.

K tomu přichází příběh, jednoduchý, lidový, se zvláštním půvabem prosté opravdovosti a v důsledku toho vynikající podnět pro populární film.

Národní svěbytnost a zemitost děje a hudby a čerstvá důraznost, spojená s prostou lyrikou lidové písně, přinesly této opeře světový úspěch. Protože umělecký film musí být postaven ze stejných prvků a zvukový film nezachrání z jeho krize žádná kritická lživost šlágrů a nepravdivé napětí magazínových historek, pokusili jsme se zde o znovuoživení produkce zfilmováním této opery. Masy diváků vyžadují nové hodnoty. Hlavní hodnotou je kvalita hudby. Uši diváků, otupělé stále stejnými rytmy šlágrové konfekce, potřebují zotavení.

Darovat jim ho chceme ze starých arsenálů minulosti, snad se tím uvolní cesta pro vážné produkce naší doby od dnešních skladatelů.

Národní český charakter *Prodané nevěsty* byl v hrubých rysech zachován. Rozšíření děje bylo samozřejmě nutné, aby syžet určený pro tři dějství na divadle byl rozvinut do různosti časů a míst a pohybových možností filmu, ale zápletky nebyla v základech opuštěna. Také zacházení s hudbou byly uloženy hranice, jež měly plně zachovat Smetanovu architekturu. Takřka nedocházelo ke změnám v instrumentaci a hudba zůstala ve svém charakteru neporušena. Jedině jeden princip prolomil dosud platnou formu divadla a dokonce filmu: vplynutí hudby do rytmického filmového pohybu, fotografie, střihu, režie pohybů, dekorací a dialogů – všechno se podřizuje rytmickému běhu filmu, vše chce dosáhnout jen jednoho: zprostředkování hudebnosti.

Toto zprostředkování má též překročit národní hranice, jež by Smetanovo dílo omezily na jednu zemi, nýbrž má ho ve všech zemích darovat těm, kdo se těší z dobrého filmu, literatury a hudby. Scénář, partitura, pěvci, herci, kamera, režisér, producent, technici – všichni se semkli ke společné práci a k jednomu cíli: dopomoci právě Kráse a Dobru ke všeobecnému rozšíření i v kinematografii.⁴⁾

Jestliže pointa zápletky působí ve filmu víc ploše než v opeře, zdařila se na druhé straně pěkná a přesvědčivá řešení, jako jsou kladná proměna Vaškova charakteru a transformace dvojice Esmeraldy a Vaška v mileneckou buffo-dvojici. Cirkus byl vůbec mnohem lépe svázán s vlastním dějem, do nějž Karl Valentin a Liesl Karlstadtová bezprostředně zasahují. Ani venkovská pouť nezůstává ve filmu dekorací, nýbrž je s láskou k detailu inscenovaným přirozeným dějištěm peripetií. Konečně byla opera prakticky zcela nově otextována a také nemnoho převzatých árií a duetů prošlo značnou textovou a hudební

4) Max Ophüls, *Die verkaufte Braut*. „Berliner Tageblatt“ 28. 8. 1932.

úpravou. To platí i pro part Jeníka psaný Smetanou pro tenor. S Domgrafem-Fassbänderem byl zvolen baryton, byť poměrně vysoký. Pro zpívající herce musel Mackeben partituru beztak zjednodušit, aby Otto Wernicke a Annemarie Sörensenová mohli pěvecká čísla zvládnout.

Smetanovu hudbu Mackeben dokonale promíchal, téměř nic nezůstalo na svém místě, a použil z ní pouhý zlomek, což poučení kritikové už tehdy zaznamenali: „Navzdory vší melodické věrnosti a zachování hudební substance musíme na divadelní originál zapomenout“, stálo v *Deutsche Filmzeitung* (19. 8. 1932) a právem bylo poukázáno na to, že Mackeben z opery vybral zejména čistě instrumentální místa, která mohl filmovému ději a jeho rytmu obratně přizpůsobit. Oproti tomu překomponoval pěvecké scény, například Kecalovo „Všechno je hotovo“, podle filmově dramatických požadavků a použil tento motiv i ve finále.

Z těchto příkladů je zřejmé, že filmová scéna, pohyb kamery, rytmus hry a postav měly v této filmové opeře absolutní přednost. Hudba se režii pružně přizpůsobila, další zvlášť zdařilé příklady jsou počáteční příjezd tří různých kočárů do českého městečka k motivům z přede hry, později sborové téma o prodeji nevěsty rozdělené do mnoha skupin, zatímco nevěsta se hnala městem snímaná kamerou jedoucí před ní. V této scéně opustí film na chvíli úsměvnou rovinu, Ophüls silně dramatizuje Mařenčino (neoprávněné) zoufalství a její zdánlivé vyvržení z pospolitosti a ohlašuje v této scéně své ústřední téma ženy coby oběti. Ve filmu byla příznačně škrtnuta role Mařenčiny matky, která ve Smetanově opeře jediná podporuje dceru v tom, aby odmítla Vaška, takže v Ophülsově filmové verzi stojí Mařenka tváří v tvář mužům sama; její otec jí také při nedělní ranní procházce řekne, že jí nemůže radit tak jako matka a nechá jí s jejím problémem samotnou. Skutečně mistrovské je inscenování duetu Jeníka a Kecala o dukátech za jízdy na koních. Několik kritiků dosvědčilo, jak tato scéna strhla tehdy v kině diváky ke spontánnímu potlesku. Ophülsovi se povedlo víc než zfilmovat divadlo, vytvořil z látky, charakterů a hudby cosi nového. Tím byly ospravedlněny zásahy do Smetanovy opery a též poněkud distancovaný recenzent *Berliner Tageblattu* uznal, že Smetanova hudba „nebyla diskvalifikována“ (Karl Westermeyer, *Berliner Tageblatt*, 3. 9. 1932). I jiní potvrdili, že se zde pracovalo s velkým umem a snahou o kvalitu.

Svérázná komika Karla Valentina a atrakce na pouti odváděly film nutně od původního operního děje. Toho velmi litovala Jarmila Novotná, jejíž role se tím velmi zmenšila a nestála tudíž tolik ve středu dění, jak očekávalo mnoho kritiků a přátel opery, kterým její árie citelně chyběly. Film se zato stal bezesporu pestřejším a uvolněnějším. Dění bylo bezezbytku a nenuceně včleněno do pouti a Ophülsovi se podařilo sloučit velké množství nesourodých prvků. Nic nepůsobilo cize, vyumělkovaně nebo chtěně, atmosféra umožnila mluvené nebo zpívané dialogy bez křečovitosti a herci, především Wernicke jako Kecal, hráli tyto přechody zcela přirozeně.

Jarmila Novotná vzpomínala, že jí Ophüls scény podrobně popisoval a vysvětloval a pak nechal na ní „to live it“ (dopis autorovi), což jí velmi připomínalo Maxe Reinhardta, který také vždy vyžadoval „stát se postavou, nejen ji hrát“. Dále vzpomínala, že během prací na poslední scéně s útekem medvěda došlo k nehodě a medvěd jednomu herci, který ho o přestávce natáčení chtěl krmit, rozdrásal ruku. Poslední scéna poté už nebyla opakována, k velké úlevě Novotné, která byla tehdy těhotná a tato scéna,

v níž musela jednak vylézt na strom, jednak viset ve Fassbänderově náručí, jí přišla velmi namáhavá.

Protože nákladná produkce vyžadovala početný kompars, stáli herci a herečky připraveni hospodářskou a divadelní krizí o zaměstnání, u režiséra i producenta ve frontě, aby mohli hrát alespoň několik dnů jako statisté.

V silném erotickém nádechu filmu se zrcadlila také Ophülsova vlastní vytríbená smyslnost. Dohazovač Kecál propadl svodům hezkých dívčích nohou stejně jako kameraman snímající zezdola roztočené sukně dívek při následném tanci, a tím zdůraznil erotické ladění scény.

Voyeristické perspektivy se táhnou celou PRODANOU NEVĚSTOU. Kamera ustavičně někomu tajně naslouchá, skrze klíčové dírký, pod závěsy, skrze okna a při skrytých pohledech do zrcadla. Stále zaujímá perspektivy jednajících postav, shlíží na krajinu ze sedátka kočího nebo z okna kočáru na rej na tržišti. Rozkouskování děje do mnoha krátkých scén odpovídá rozmanitosti ve způsobu využití kamery, která snímá dění často z extrémních pozic. Například první Mařenčin pohled volným polem zastaveného kola štěstěny, přirozeně korespondujícího s kolem kočáru, jehož loukoť se zlomila, což právě donutí postilióna Jeníka k zastavení. Ve filmu je mnoho takových optických asociací a odkazů a člověk má skoro pocit, že režisér a kameraman se chtějí stůj co stůj vyhnout divadelní perspektivě. Kamera je neustále v pohybu, ustavičně je vtahována do dynamiky dění vzdouvajícího se tam a zpět a málokdy se uklidňujícího. Fyzická akce je zdůrazněna, postavy často běží, zvláště Kecál, dynamický motor dramatického děje, musí bezustání utíkat, skákat nebo jezdit na koni. Obrazy skupin ukazuje kamera v paralelních jízdách nebo v rychlých švencích. Když Kecál ke konci vytáhne protagonisty ze změti tančících a seskupí je pro fotografii, která se pak bude zežloutlá stkvít ve starém rodinném albu, končí ustrnutím pohybu také sám film. Pryšticí radost ze života bezprostředně předaná divákům nechá zvítězit Krásu a Dobro a dopomůže lásce k jejím právům hned dvakrát. Na konci není nikdo ztrapněn, ale všichni jsou smířeni uměním.

Film byl uveden nejprve koncem srpna 1932 v Mnichově, poté počátkem září v Berlíně a vyvolal velkou pozornost kritiky, jelikož o problému zvukové filmové opery se ve filmových rubrikách diskutovalo už delší dobu. I kritikové, kteří film kvůli odchylkám od originálu odmítli, museli uznat Ophülsovo filmové nadání a jeho talent. Jedním rázem, už se svým třetím filmem, vystoupil Ophüls z masy filmových režisérů do první řady.

Přeložil Milan Klepíkov

Přeloženo z německého originálu:

Helmut G. Asper, *Das teure Experiment: Die Tonfilmoper Die verkaufte Braut*.

In: H. G. Asper, *Max Ophüls*. Bertz, Berlin 1998, s. 243 – 254.

ILUMINACE

Helmut G. Asper: Drahý experiment: filmová Prodaná nevěsta

Prodaná nevěsta

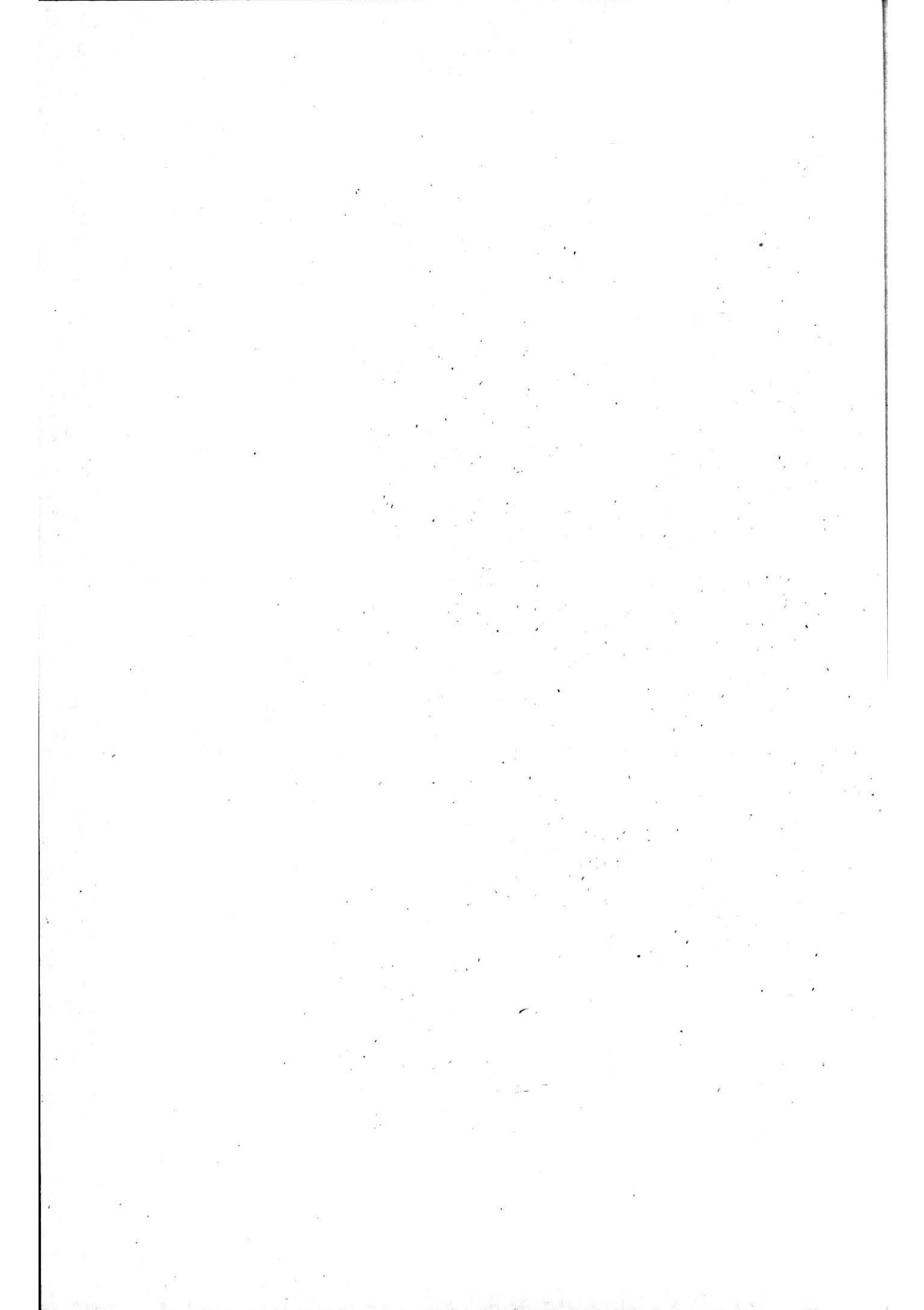
(Die verkaufte Braut)

Reichsliga-Filmgesellschaft, 1932

Režie: Max Ophüls. **Scénář:** Curt Alexander, Max Ophüls. **Kamera:** Reimar Kuntze, Franz Koch. **Střih:** Paul May. **Výprava a kostýmy:** Erwin Scharf. **Zvuk:** F. W. Dustman. **Produkce:** Karl Ritter. **Hrají:** Max Nadler (starosta), Jarmila Novotná (Mařenka), Otto Wernicke (Kecal), Hermann Kner (Mícha), Maria Jonowska (Anežka), Paul Kemp (Vašek), Karl Valentin (Brummer), Liesl Karlstadt (Katinka Brummer), Annemarie Sörensen (Esmeralda), Willy Domgraf-Fassbänder (Jeník), Max Schreck (komediant), Karl Riedel (první policista), Georg Holl (druhý policista), Kurt Horwitz (zpěvák) a další.

Další citované filmy:

Báječný nápad (Toller Einfall; Kurt Gerron, 1932), *Růžový kavalír* (Der Rosenkavalier; Robert Wiene, 1925), *Vrah mezi námi* (M; Fritz Lang, 1931), *Zamilovaná firma* (Die verliebte Firma; Max Ophüls, 1931), *Závěť doktora Mabuse* (Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1932).



Články

KINEMATOGRAF, RAKOUSKÝ STÁT
A ČESKÉ ZEMĚ 1895 – 1912

(Část první)

Ivan Klimeš

Kinematograf a rakouský licenční systém

Kinematograf pronikl na půdu rakousko-uherské monarchie přičiněním rakouského zástupce lyonské společnosti *A. Lumière et ses Fils*. Tím byl Vídeňan ze smíšené francouzsko-rakouské rodiny Eugène-Joachim Dupont¹⁾, který nový vynález představil rakouské veřejnosti poprvé v pátek 20. března 1896 v sále *K. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren* (C. k. naučný a výzkumný ústav pro fotografii a reprodukční metody) v sedmém vídeňském obvodu na Westbahnstraße 25. Na toto první představení pozval redaktory předních vídeňských listů i odborných časopisů, řadu celebrit ze státních a městských úřadů i významné odborníky. Podle zpráv tisku z následujícího dne byli přítomni například sekční šéf ministerstva kultu a vyučování hrabě Latour, dvorní sekretář Müller, ředitel městského stavebního úřadu Berger, francouzský velvyslanec Lozé, ředitel nemocnice dvorní rada Dr. Böhm, baron Albert Rothschild a další.²⁾ Po krátké přednášce vládního rady Dr. Josefa Marii Edera, která přítomné zasvětila do podstaty vynálezu, předvedl Dupont tomuto vybranému publiku celkem devět minutových snímků. Tak došlo k prvnímu přímému, ovšemže neformálnímu kontaktu rakouských úředníků s kinematografem.

V týchž dnech se však poprvé kinematografem již úředně zabývala i státní instituce, totiž vídeňské policejní ředitelství, které Dupont požádal o povolení k pořádání veřejných kinematografických představení. Bylo mu uděleno o den později, 21. března 1896.³⁾

1) Dupont vedl vídeňskou pobočku lyonské obchodní agentury *J. Hours, Edel & Dupont*, která se specializovala na uvádění francouzských výrobků na rakouský trh. Srov. Srđan Knežević, *Lebende Photographien kommen... Die Anfänge der Kinematographie auf dem Gebiet des Kaisertums Österreich (1896 – 1897)*. Österreichisches Filmarchiv – ÖGFKM, Wien 1997, s. 6. Na poli kinematografie se Dupont podle všeho angažoval jen v její první, „seznamovací“ etapě, neboť po roce 1897 se už jeho jméno v souvislosti s kinematografem nikde neobjevuje. Může to souviset se skutečností, že v roce 1897 firma bratrů Lumièreových postoupila své aparáty do volného prodeje. Dupont byl koneckonců obchodník, nikoliv kočující „bavič“.

2) Tamtéž, s. 7.

3) Tamtéž, s. 8.

Na základě této vůbec první rakouské kinematografické licence pak Dupont zahájil ve čtvrtek 26. března 1896 v centru Vídně v domě na Kärtnerstraße 45 téměř dvouměsíční nepřetržitou sérii každodenních filmových představení. Ze stoletého odstupu jeví se nám to Dupontovo průkopnické vystoupení s kinematografem jako historická chvíle, ale z pohledu tehdejších státních úřadů se ve skutečnosti vůbec nic zvláštního nepříhodilo. Pouze se vynořila další atrakce – kolikátá již! –, která bude zřejmě lidi přitahovat, tedy bude za peníze předváděna, a vztahuje se na ni proto licenční povinnost.

Rakouský licenční systém se opíral o dekret dvorní kanceláře z 6. ledna 1836 sb. zák. pol. N 5 svaz. 64 obsahující „zásady o policejním dozoru nad kočujícími skupinami herců, provazolezců, gymnastů, hudebníků atd.“.⁴⁾ Hlavním jeho účelem bylo dostat pod důslednější kontrolu počet, pohyb a délku pobytu kočovných zábavních produkcí, jejichž výskyt v jednotlivých provinciích monarchie dle úvodu k dekretu nežádoucím způsobem vzrůstal. Že se ještě i na konci 19. století automaticky vztahoval na každou za úplaty předváděnou technickou novinku, plynulo z velmi otevřeného vymezení zábavních produkcí. Z nich dekret konkrétně vyjmenovává herecké trupy, provazolece, „gymnastické umělce“, muzikantské skupiny a dále konečně majitele „sonstiger Schaugegenstände aller Art“, tedy majitele atrakcí spočívajících ve vystavování či předvádění něčím pozoruhodných objektů, ať už lidí, zvířat, či předmětů. Právě do této poslední kategorie podívaných *všeho druhu* se víceméně bez problémů vešlo i úplatné předvádění veškerých technických vynálezů nabízených na konci století ve formě zábavní produkce, od rentgenu přes fonograf až po kinetoskop a kinematograf.⁵⁾

Zní to zdánlivě samozřejmě, ale zastavme se na chvíli u tohoto problému, protože toto automatické a jistě regulérní vztahování dekretu na kinematograf mělo přímo fatální vliv na rozvoj filmového průmyslu v Rakousku a otázka licencí se stala kruciólním problémem právní úpravy oboru. Zůstala jím i po celou dobu první Československé republiky. Je třeba totiž upozornit, že zahraniční praxe znala i jiný model. Kupříkladu v sousedním Německu žádná celostátní norma pro kočovné zábavní produkce neexistovala a vycházelo se tedy z živnostenského řádu z roku 1871. Ten sice zaváděl koncesní povinnost pro divadla, ale divadelní představení bylo jednoznačně definováno jako představení lidmi živě předváděné, nikoliv prostředkované nějakým technickým aparátem.⁶⁾ Jinými slovy – na kinematograf se divadelní koncesní povinnost ve vilémovském Německu nevztahovala a provozování kin tedy patřilo mezi živnosti volné. Rozvoj kin zde také zpočátku nenarážel prakticky na žádné úřední překážky. Geneze kinematografického

4) Německý originál i český překlad dekretu s komentářem viz Jiří H o r a, *Filmové právo*. Právnícké nakladatelství a nakladatelství, Praha 1937, s. 17 – 22. Dekret byl původně publikován ve sbírce *Seiner K. K. Majestät Ferdinand des Ersten politische Gesetze und Verordnungen für sämtliche Provinzen des Österreichischen Kaiserstaates*, sv. 64, 1838.

5) Obecně k tehdejšímu právnímu rámci kinematografického oboru v mezinárodním kontextu srov. Jan H e l l e r, *Úvod do práva kinematografu*. „Sborník věd právních a státních“ 13, 1913, č. 1 – 2, s. 141 – 178, a č. 3 – 4, s. 332 – 371.

6) Srov. Corinna M ü l l e r, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907 – 1912*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar 1994, s. 264; R. T r e i t e l, *Konzessionspflichtiges und Nichtkonzessionspflichtiges im Kinematographen-Theater*. Der Kinematograf (Düsseldorf) [2], 1908, č. 84 (5. 8.).

průmyslu proto v Německu také dosáhla takové akcelerace, jaká byla v Rakousku-Uhersku nemyslitelná.

Pro pochopení postoje rakouského státu ke kinematografům je neobyčejně produktivní sledovat, jaké podmínky zde měli divadelníci. Nejen proto, že se brzy vyvinou v ostře vyhraněnou konkurenční profesní skupinu s krajně negativním stanoviskem ke kinům, ale zejména proto, že mezi divadelní a kinematografickou legislativou existuje řada velmi zajímavých paralel. V Rakousku na rozdíl od pozdějšího Německa nespádalo divadelní podnikání pod živnostenský řád⁷⁾, nýbrž je již od roku 1850 upravovalo speciální nařízení ministerstva vnitra č. 452/1850 vydané na základě nejvyššího rozhodnutí ze dne 14. listopadu 1850, tzv. divadelní řád. V § 1 se pořádání divadelních představení vázalo na oprávnění nazývané divadelní koncesí. Tu podle § 14, příloha C, min. nař. č. 10/1853 ř. z. udělovala zemská správa politická. Koncese byla výlučně osobní povahy, tj. divadelní podnik mohla provozovat pouze osoba, na jejíž jméno byla koncese vystavena. Představení pak se mohla podle § 1 divadelního řádu konat pouze v divadelních budovách nebo v prostorách k tomu účelu speciálně schválených (reální koncese). Na udělení divadelní koncese nebyl žádný právní nárok (např. po splnění stanovených podmínek) a záleželo zcela na volném uvážení úřadu, zda koncesi udělí, či nikoliv. Protože neexistovala žádná předepsaná forma řízení, mohl úřad koncesi odepřít bez udání důvodů. Stejně tak zcela o své vůli rozhodoval o délce trvání koncese, neboť norma žádnou dobu platnosti koncese neurčila. Divadelní řád konečně stanovil též pravidla preventivní cenzury – žádná hra nesměla být uvedena bez předchozího povolení zemské správy politické. Jen pokud již byla provozována v hlavním městě některé jiné korunní země, povinnost žádat o povolení odpadala. I povolení k uvedení dramatického díla bylo možno odepřít bez uvedení důvodů.⁸⁾ Jak vidno, řešil divadelní řád otázku divadel pouze z hlediska policejního.

Teoreticky přicházel divadelní řád v úvahu i jako výchozí právní norma pro kinematograf. Bránily tomu však mimo jiné dvě skutečnosti. Divadelní řád sice nedefinoval pojem divadelního představení a byl tu tedy jakýsi prostor pro aplikaci i na představení filmové, ale přece jen by takový výklad asi narážel na tradiční obsah tohoto pojmu. Meritorní rozdíl mezi divadlem a filmem spočíval ve vystupování živých osob. Je ovšem pravda, že filmové představení v němé éře mívalo řadu živých prvků. Leckde vystupovali recitátoři, kteří živě komentovali předváděné filmy, v mnoha kinech projekci doprovázela živá hudba anebo bylo promítání prokládáno živými výstupy tanečními, hudebními, eskamotérskými apod. po způsobu varietních divadel.⁹⁾ Bylo by tedy čím argumentovat, tím spíš,

7) První živnostenský řád platný pro celou rakouskou říši byl vydán patentem z 20. prosince 1859 ř. z. č. 227. V průběhu dalších desetiletí byl několikrát významně novelizován, naposledy zákonem z 5. února 1907, č. 26 ř. z.

8) *Řád divadelní. Nařízení od ministerium záležitostí vnitřních dne 25. listopadu 1850.* Obecný Zákoník říšský a Věstník vládní pro císařství Rakouské, 1850, částka CLIV, č. 454, s. 1976 – 1980. Dále srov.: Václav Dušil, *Divadlo*. In: *Slovník veřejného práva československého. I.* Brno 1929, s. 408 – 411; Alois Chytil, *K otázce divadelního zákona*. „Časopis pro právní a státní vědu“ 4, 1921, č. 3 – 4, s. 181 – 192.

9) Podoba filmového představení v němé éře poutá v posledních letech stále větší pozornost badatelů. Srov. např. monotematické číslo časopisu *Iris* (č. 22, automne 1996) věnované recitátorům, dále srov. Richard Abel – Rick Altman (eds.), *The Sounds of Early Cinema*. Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2001; Ivan Klimeš, *Člověk a stroj v biografu. Filmové představení v němé éře*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 1, s. 45–72.

že na tato živá vystoupení se kinematografická licence nevztahovala a vyžadovala zvláštní povolení.¹⁰⁾ Také kapelníci v biografech museli mít vlastní samostatnou licenci pro hudební produkci. Pohybujeme se tu ovšem ve zcela spekulativní rovině, neboť možnost právního „ztotožnění“ divadelního a filmového představení nebyla současníky diskutována. A co je důležité, hovoříme zde už o rozvinuté formě filmového představení z desátých let, kterou umožnil teprve rozvoj stálých kin, nikoliv o podobě představení z let devadesátých. Poprvé se také příklad divadelního řádu vynořil v rozpravách o kinematografické legislativě teprve krátce před první světovou válkou.

Druhý problém představovala povaha divadelní koncese – byla to koncese reální, tedy vázaná na schválené divadelní prostory, která vlastně akcentovala stacionární provozy. To by znamenalo, že by se od samého počátku musely kinematografické projekce konat jen v divadelních sálech. K takovému prostorovému omezení však dobová praxe kočovného zábavního podniku v prvních letech jeho existence nezakládala nejmenšího důvodu. V tomto smyslu mohl divadelní řád vstoupit do hry, jak už řečeno, teprve až s rozmachem stálých kin, ale to už se zase intenzivně pracovalo na novém divadelním zákonu a zcela určitě by takový záměr narazil i na odpor divadelních kruhů.

Není předmětem naší práce zkoumat, nakolik byl divadelní řád produktem éry bachovského policejního státu, jak upozorňovali jeho kritici a neúspěšní iniciátoři nové divadelní legislativy na přelomu století.¹¹⁾ Nás zajímají jeho relace ke kinematografické praxi. Formuloval témata leckdy blízká či přímo identická s těmi, jež se později týkala i provozu kin, a konstituoval tak model, který se v mnohém situaci kinematografů podobá. Vázanost živnosti na časově omezenou koncesi, resp. licenci, naprostá závislost na libovůli úřadů, problém cenzury atd. – to vše divadla a kina spojovalo. Po stránce formální však rakouský stát řešil oba obory odlišně. Celou oblast divadelních aktivit rozdělil vlastně na jakousi „hlavní“ část (standardní divadelní představení), pro niž vydal speciální právní normu, a část „vedlejší“ (specifické zábavní, „kvazidivadelní“ produkce, loutkové divadlo), kterou ponechal v působnosti dvorního dekretu z roku 1836. Můžeme se dohadovat, že se vycházelo z odlišnosti provozních podmínek produkcí, ale divadelní řád má jistě i hlubší, kulturní motivaci. V polovině 19. století se zde dostávalo relativně řádného právního rámce divadlu jako společensky etablované měšťanské instituci, jejíž význam v národním životě viditelně vzrůstal. Divadelní řád tak jasně oddělil divadlo od ostatních zábavních produkcí, jež měly úřady i vzdělaná veřejnost sklon vnímat jako „produkce pochybné ceny“.¹²⁾ Navzdory četným snahám a leckdy až úpornému úsilí kina nikdy takového společenského statusu jako divadla nedosáhla a z pohledu rakouských státních úřadů zůstala vždy v poněkud odízném společenství různých periferních zábav, do roku 1912 i ve smyslu legislativním. Samostatné, byť provizorní právní normy s celostátní působností se kina dočkala ministerským nařízením ze dne 18. září 1912,

10) Srov. J. Hora, *Filmové právo*, s. 35 – 36.

11) Srov. Max Eugen Burkhard, *Ein österreichisches Theaterrecht*. Manz, Wien 1903; A. Chytil, *K otázce divadelního zákona*, s. 182 – 185.

12) Tak tyto produkce označil výnos českého místodržitelství z 26. 6. 1872, č. 31477, urgující přísné dodržování starších předpisů. Srov. Josef Ulbrich, *Handbuch der oesterreichischen politischen Verwaltung II*. Alfred Hölder, Wien 1890, s. 166; J. Heller, *Úvod do práva kinematografu*, s. 356.

č. 191 ř. z., ale tato norma vycházela z dvorního dekretu z roku 1836 o kočovných produkcích bez ohledu na to, že těžiště dění se již dávno přesunulo na tzv. „podniky s pevným stanovištěm“ neboli stálá kina. Nařízení ministerstva vnitra znamenalo v koncepční rovině jen malý posun vpřed a mnohem spíše reagovalo na vzrůst sociálního vlivu kin, než že by vyjadřovalo nějaké zvláštní docenění jejich kulturního a společenského významu. Rozdíl v postoji úřadů k divadlům a ke kinům se projevil rovněž při vyřizování žádostí o prodloužení koncese, resp. licence. Zatímco u divadel vše probíhalo prakticky bez problémů a pro divadelní kruhy nepředstavovala tato otázka nějaký vážný či snad dokonce existenční problém, v kinematografii to bylo velice výbušné téma. Rakouské úřady se totiž snažily právě prostřednictvím licencí brzdit prudký rozmach kin, zejména pak kin cestovních.

Ještě něco měly obory divadelní a kinematografický společného. Oba vnímaly svou stávající právní úpravu jako zastaralou a nevyhovující stupni rozvoje oboru ani každodenní běžné praxi. Oba vyvinuly velké úsilí, aby prosadily novou, modernější legislativu. V roce 1910 – 1911 se uskutečnily písemná i ústní anketa k divadelnímu zákonu,¹³⁾ po nichž následovaly až do roku 1918 četná bezvýsledná jednání včetně legislativních iniciativ. Podobně v roce 1911 – 1912 uspořádalo ministerstvo vnitra písemnou a ústní anketu k otázce kinematografů, jejichž výsledkem bylo zmíněné nařízení označené ovšem v prováděcím výnosu jako „předběžná úprava“.¹⁴⁾ Téměř ihned také začala vposledku neúspěšná jednání o jeho novelizaci.¹⁵⁾ V roce 1918 pak obě základní oborové právní normy, tedy divadelní řád i min. nař. č. 191/1912 ř. z., recipovala Československá republika. Ačkoliv se na nové právní úpravě obou oborů od popřevratových let opakovaně pracovalo, nebyla příprava zákonů nikdy dovedena do zdárného konce, takže obě nevyhovující a zastaralé rakouské normy zůstaly nakonec v Československu v platnosti po celé meziválečné období.¹⁶⁾

13) Srov. dotazník k písemné anketě o divadelnictví, Österreichisches Staatsarchiv (dále jen ÖStA), Allgemeines Verwaltungsarchiv (dále jen AVA), fond Ministerium des Innern 1848 – 1918, in genere (dále jen MdI), k. 2159, čj. 5529/1910. Dále srov. A. Chytil, *K otázce divadelního zákona*, s. 183.

14) Srov. J. Hora, *Filmové právo*, s. 23.

15) Srov. Ivan Klimeš, *Majitelé kin a rakouská státní správa 1912 – 1918*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 3, s. 171 – 179.

16) K otázce divadelní legislativy srov. V. Dušil, *Divadlo*, s. 408 – 411; Jan Nechutný, *Když jsme dělali divadelní zákon*. In: *Český herec. Sborník Svazu českého herectva 1909 – 1939*. Svaz českého herectva, [Praha] 1940, s. 24 – 29; Oldřich Koblížek, *Právní základ divadel*. Program divadla Práce 1, 1945 – 1946, č. 1 (1. 10. 1945), s. 17 – 22. K otázce kinematografické legislativy srov. Ivan Klimeš, *Kinozákon 1919*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 4, s. 119 – 136; *Kinematografický zákon a spor o biografy 1919 – 1922*. Tamtéž, s. 140 – 186 (edice dokumentů); Ivan Klimeš, *Stát a filmová výroba ve dvacátých letech*. „Iluminace“ 9, 1997, č. 4, s. 141 – 149; *Osnova zákona k podpoře domácí filmové výroby*. Tamtéž, s. 151 – 175 (edice dokumentů). Rakousko bylo alespoň v oblasti divadla po rozpadu monarchie úspěšnější – snahy o reformu divadelní legislativy zde završil zákon č. 441/1922 B.-G.-Bl. (Schauspielergesetz). Energičtěji a rozumněji se ovšem zachovalo i v otázce licencí pro kina, srov. Gernot Heiss – Ivan Klimeš, *Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let*. In: Gernot Heiss – Ivan Klimeš (eds.), *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let / Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*. NFA – OSI odbočka Brno, Praha – Brno 2002, s. 326.

Podoba aktuálního provozu kinematografických podniků a jejich potřeby na přelomu století tedy aplikaci divadelního řádu vylučovaly. V úvahu pak pro kinematograf už vůbec nepřicházel živnostenský řád, z jehož působnosti byly „podniky pro veřejné zábavy a všeliká představení“ vyňaty vyhlášovacím patentem z 20. prosince 1859, č. 227, ř. z., čl. V, písm. o. Zůstával tedy dvorní dekret jako jediná možná a na přelomu století jistě nezpochybnitelná varianta. Teprve prudkým rozvojem kinematografického průmyslu, který záhy změnil charakter biografu ve stacionární instituci masové zábavy a osvěty, teprve sílící kinofikací, jejíž základ tvořila stálá kina, začal se kinematograf dekretu vzdávat. Dvorní dekret z roku 1836 se především přednostně zabývá kočovnými podniky:

Odstavec 1

„Od nynějška smějí být udílěna povolení ku produkcím kočujících tlup hereckých, provazolezců, gymnastických artistů, potulných šumařských skupin jen od zemských presidií, ježto jen tato jsou s to, aby měla potřebnou evidenci o počtu těchto lidí, zemí se potulujících, a s ohledem na poměry místa i kraje, dále na blahobyt obyvatel usoudila, zda vůbec, kde, na jak dlouho jeví se přípustnými takovéto produkce bez škodných důsledků, zvláště když dnes vyžadují také vyšší politické ohledy, aby byly podrobeny vyššímu dozoru všechny potulné, s obyvateli země do tak blízkého styku přicházející takovéto společnosti a podniky, pod kteroužto záminkou mohou také nebezpeční lidé se potulovati.“¹⁷⁾

Dekret nicméně dle některých právníků umožňoval vztáhnout jej i na podniky se stálým působištěm, byť to otevřeně neformuluje. Lze to pouze dedukovat ze znění a celkového obsahu druhého odstavce:

Odstavec 2

„Také v provinciálních hlavních a jiných městech, v nichž jsou státní policejní ředitelství anebo policejní komisařství, musí produkce, deklamace a podívané všeho druhu za peníze býti učiněny závislými na povolení zemských presidií. Tato mají si však předběžně, než rozhodnou, dáti podati zprávu od těchto policejních orgánů.“¹⁸⁾

Základní a nejhlubší problém však spočíval v celkové intenci dekretu. Ten směřoval nejen ke kontrole, ale také k omezující regulaci zábavních produkcí, protože je vnímal jako *a priori* podezřelou a vlastně nežádoucí sféru. V odstavci 5 se doslova říká: „[...] všeobecně však jsou zemská presidia přísně zavázána trvání těchto koncesí pokud možno omezovati a jejich hromadění co nejpečlivěji zamezovati.“¹⁹⁾ Deklarovala to ostatně již preambule dekretu, v níž se zdůvodňovalo jeho vydání:

„Až na nejvyšších místech vešlo ve známost, že počtu potulných hereckých trup, provazochodců, gymnastických umělců, potulných muzikantských skupin či majitelů

17) J. Hora, *Filmové právo*, s. 17.

18) Tamtéž, s. 17. Dále srov. J. Heller, *Úvod do práva kinematografu*, s. 356.

19) J. Hora, *Filmové právo*, s. 18.

ostatních zábavních akcí všeho druhu, kteří se potulují rakouskými provinciemi, už delší dobu přibývá.

Potulování těchto lidí zvláště s neobvyklými předměty k vystavování nebo produkcemi veřejného druhu je na újmu morálce a podporuje sklony k zahálce. Mnozí takoví vaganti jsou při nedostatečnosti zmíněných cest obživy obcím i vrchnosti částečně na obtíž, zčásti si svou obživu pokouší doplnit nedovoleným způsobem, a proto už dlouho existující a čas od času obnovovaná policejní nařízení uložila již šéfům zemí za povinnost působit tím směrem, že povolení k takovým produkcím a podívaným budou přísně zvažována a zřídka kdy udělována, zejména ale, že individuí, spadajícím do výše uvedené kategorie a které nejsou c. k. poddanými, bude odmítnut vstup na c. k. území, a ti, kteří již na území vstoupili, budou závazným cestovním příkazem odesláni nejprůmějšší cestou do zahraničí a na řádný průběh jejich přechodu se bude dohlížet.

*Nehledě na tato často opakovaná policejní nařízení, jsme se v tomto směru s tímto rozmáhajícím se nešvarem nepotkali dostatečně často a bližší proniknutí do těchto stále přetrvávajících příčin a stále více a více se rozmáhajících nepřístojností vedlo k přesvědčení, že je tomu na vině především různorodé chování, které politické úřady pozorovaly při udělování povolení k výše zmíněným produkcím a představením.*²⁰⁾

Třetí odstavec dekretu pak úřady nabádal, aby při posuzování žádostí postupovaly s co největší opatrností a přísností, čtvrtý pak znevýhodňoval cizince. Těm měly být povolovány jen produkce skutečně pozoruhodné a hodnotné a jen „ve lhůtách co možno omezených“ a po náležitém prověření osoby žadatele. Dekret ponechává zcela na vůli povolovacího úřadu, na jak dlouhou dobu povolení udělí, neboť to závisí – jak rozkládá odstavec pátý – na místních poměrech, vzácnosti produkce, na její hodnotě apod.

Kinematograf tedy ve svých počátcích rozmnožil velice pestrou skupinu zábavních atrakcí všeho druhu, které spadaly pod tento dekret. Jestliže dvorní dekret z roku 1836 neměl velkou ambici tyto atrakce co možná v úplnosti vyjmenovat (byl by to z našeho pohledu stejně výčet neaktuální), nařízení místodržitelů, kteří čas od času předpisy pro tuto oblast aktualizovali a zpřesňovali, již takový výčet z pochopitelných důvodů obsahovala. Nebude na škodu si zde tyto atrakce pro širší zábavní kulturní kontext kinematografu připomenout. Čerpáme zde z nařízení moravského místodržitele o představeních a „vystavování zvláštností“ provozovaných za účelem zisku z 21. října 1903, tedy z doby ještě před vznikem stálých kin.²¹⁾ V odstavci 1 se sděluje, že osoby, které za účelem zisku provozují dále uvedené produkce, k tomu potřebují zvláštní licenci, jejíž udělení přísluší c. k. místodržitelství. A jmenovány jsou doslova tyto produkce a atrakce: mne-motechnika, počtářství, hádání myšlenek, přednášky, zpěv a hraní na hudební nástroje, kejklřství, gymnastika, zápasnictví, vzduchoplavba, ekvilibristika, taneční umění, umělá jízda na koni, představení s nacvičenými zvířaty, vystavování nebo předvádění věcí zvláštních a neobyčejných, zvěřinců, výtvorů přírodních nebo uměleckých (muzeí,

20) Srov. J. Hora, *Filmové právo*, s. 20 – 21. (Preambuli zde citujeme v překladu Yvety Blovské.)

21) První stálé kino v českých zemích *The Empire Bio Co.* (pozdější Centralkino) otevřel v Brně 8. června 1907 Dominik Morgenstern.

panoram, panoptik apod.), mechanických, optických a akustických přístrojů všeho druhu (loutkových divadel, stínových obrazů, stereoskopů, kinematografů, fonografů, gramofonů atd.), ale i střelnice, houpačky, skluzavky, kolotoče či přístroje k měření síly.²²⁾ Odjinud pak můžeme toto spektrum rozšířit ještě o fonograf, rentgen, ale také třeba o vykládání karet. Taková byla spolu s divadly aktuální nabídka profesionálně provozovaných zábav na přelomu století na Moravě, ale jistě i v ostatních zemích monarchie.

Kinematograf mezi ně, jak je zřejmé, velice dobře zapadal. Starší generace filmových historiků se nad tímto společenským zařazením pozastavovaly. Chápaly je jako deklasování filmu a jeho podřízení „prastarému“ dvornímu dekretu z první poloviny 19. století jim připadalo jako výsměch novému médiu, které tak zřetelně symbolizovalo příchod moderního věku. Toto hodnocení ovšem tyto historikové přejímali z české filmové publicistiky třicátých let, jednak přímo angažované v zápase o modernizaci filmové legislativy a jednak stále ještě *a priori* protirakousky zaujaté. Ahistoricky tak projektovaly do počátků kinematografie její průmyslovou, kulturní i uměleckou budoucnost, ale kinematograf do té rodiny „obskurních“, méně vážených světských zábav bezpochyby patřil. Ani jeho vynálezci bratři Lumièrovi nedokázali zahlédnout jeho obrovské perspektivy a k tomu, aby film nabyl na společenském významu, aby se tyto perspektivy staly zjevné, bylo potřeba času. Teprve industrializace oboru, k níž došlo v průběhu prvních dvou desetiletí 20. století, učinila z kinematografie nové perspektivní odvětví. Vymanila film ze společenství pouťových a jarmarečních atrakcí a získala mu svébytný společenský status, který pak musely respektovat i státní úřady. Do té doby však nebylo žádného důvodu, aby na něj na celostátní úrovni „vizionářsky“ reagovaly.

Stáří dvorního dekretu se za první republiky stalo nejednou předmětem účelové skandalizace. Kupříkladu majitelé kin psali v holdu T. G. Masarykovi k jeho 80. narozeninám v roce 1930 o „poutech zastaralých utlačujících předpisů z doby absolutismu“.²³⁾ Pro starší etapy filmové historiografie bylo příznačné, že dějiny začínaly teprve vynálezem kinematografu. Vše před symbolickým lumièrovským datem 28. prosince 1895 bylo prehistorií, do níž se vstupovalo jen kvůli vystopování historické geneze vynálezu, a jakékoliv starší datum v jiné nežli technické souvislosti působilo jako kuriozita. Letopočet 1836 tak vyvolával u laiků pobavený údiv, ale sotva by se nad takovým stářím platné normy pozastavili právníci. Ostatně v jiných zemích byla situace po právní stránce obdobná a některé státy Rakousko i zastiňovaly. Ve Velké Británii například platil pro schvalování kinematografických představení v Londýně a okolí zákon z roku 1751.²⁴⁾ Ve Francii se autorskoprávní spory záhy vyvolané četnými filmovými adaptacemi literárních a dramatických děl řešily dle zákona z roku 1791.²⁵⁾ Nejsou tedy právní podmínky kinematografu v Rakousku něčím nepřirozeným, kuriózním či snad přímo unikátním. Kinematografický obor prostě musel nejprve nabýt síly a přesvědčit

22) Nařízení c. k. místodržitele na Moravě zde dne 21. října 1903, jež se týče představení a vystavování zvláštností, provozovaných za výdělkem. Zákony a nařízení zemská pro Markrabství Moravské, 1903, částka XV, nař. č. 69, s. 108 – 109. Srov. též ŮStA, AVA, MdI, k. 2172, čj. 38941/1911.

23) „Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách“ 10, 1930, č. 3, s. 3 – 4.

24) Srov. Rachael L o w, *The History of the British Film. 1906 – 1914*. George Allen & Unwin Ltd., London 1949, s. 59.

25) Srov. J. H e l l e r, *Úvod do práva kinematografu*, s. 172 – 176.

o svém společenském významu (případně nebezpečnosti), než si vymohl vlastní specifickou legislativu.

Udělování licencí

Z udělování licencí pro pořádání veřejných kinematografických představení vytvořil si stát půdu pro uplatňování nejvyššího bezprostředního vlivu na kinematografii. Ani filmová cenzura, která je historiky obvykle studována právě jako oblast deklarovaného státního zájmu, neměla ve skutečnosti na rozvoj kinematografie takový dopad jako tato daleko méně transparentní a zcela neokázalá sféra působící namnoze jen jako jakási nezáživná byrokratická zauzlina. Byl-li nějaký film cenzurou zakázán, snížilo to výrobci i distributorovi výnosy z exploatace filmu, ale nijak je to neohrožovalo v jejich dalším podnikání v oboru. Jak už bylo řečeno, ne v každém státě licenční povinnost existovala a ne každý stát ji účelově využíval, ale právě Rakousko rozmach kin prostřednictvím licenčního řízení značně brzdilo a po rozpadu monarchie v roce 1918 se v českých zemích stejně jako na Slovensku stalo udělování licencí nástrojem politicky motivovaných změn struktury vlastníků a provozovatelů kin.²⁶⁾ Navíc zde stát významně reguloval celý proces kinofikace oblasti i co do počtu kin a tím *de facto* ovlivňoval komerční atraktivnost místního trhu, zasahoval tedy do celkového procesu industrializace oboru. Zejména v desátých letech bylo přitom ve hře opravdu mnoho – ve volné soutěži se tehdy totiž rozhodovalo o tom, které kinematografie zaujmou na trhu pozici „velmocí“, které jim budou pouze sekundovat a které přijmou rovnou roli outsiderů. Jak dokazuje prudký vzestup dánské kinematografie počátkem desátých let, šanci měly i státy malé a co do hospodářského významu druhořadé.

Rakousko-Uhersko představovalo sice svou celkovou rozlohou 622 321 km² a počtem obyvatel 45,4 milionu (1900) dostatečně mohutný celek, aby jeho teoretické šance na vlivné postavení na rodícím se mezinárodním kinematografickém trhu nebyly zanedbatelné, ale handicapovalo ho několik závažných faktorů. Především šlo v případě tohoto státního útvaru o celky dva, nikoliv jeden. Rakousko-uherské soustátí mělo, jak známo, společnou měnu, armádu a zahraniční politiku, vše ostatní zůstávalo plně v oddělené kompetenci Vídně a Budapešti. Proto se také právní rámec kinematografického oboru v Předlitavsku lišil od koncepce zalitavské, a to velmi podstatně, jak ještě uvidíme. Vztahy mezi rodící se rakouskou a uherskou kinematografií navíc nebyly nijak systematicky rozvíjeny²⁷⁾ a je tedy na místě posuzovat kinematografické směřování těchto celků samostatně. V případě Předlitavska pak do hry dále vstupují přímo dramatické rozdíly v hospodářské a kulturní rozvinutosti jednotlivých oblastí říše a konečně i mnohonárodnostní charakter Rakouska, kde autonomistické ambice nevládnoucích etnik působily

26) K tomuto procesu v českých zemích srov. I. Klimeš, *Kinozákon 1919*, s. 119 – 136. K situaci na Slovensku srov. Václav Macek – Jelena Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Osveta, Martin 1997, s. 32 – 35.

27) Například tiskový orgán Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku časopis *Kinematographische Rundschau* věnoval daleko soustředěnější pozornost dění v Německu než v Uhrách, jen počátkem desátých let zde po jistou dobu vycházela dvoustránková příloha v maďarštině.

odstředivou silou.²⁸⁾ Připočteme-li pak k těmto objektivním danostem ještě restriktivní strategii rakouských úřadů vůči kinům zakotvenou v rakouském licenčním systému, pochopíme, proč se rakouská kinematografie v oné soutěži před první světovou válkou neprosadila do první linie. Důsledky, které z toho vyplynuly pro proces kinofikace, si jasněji uvědomíme ze srovnání Vídně s Berlínem, kde žádná omezení pro zakládání kin neexistovala. Ve více než dvoumilionovém Berlíně (1905) zaznamenaly úřady v únoru 1907 již 139 kin, i když jich bylo patrně mnohem více. Odhaduje se, že v letech 1907 – 1912 kolísal počet berlínských kin mezi 300 až 400.²⁹⁾ Zato dvoumilionová Vídeň měla v roce 1907 (kdy v půlmilionové velké Praze otvírá Viktor Ponrepo první stálé kino) pouhých 10 kin, k 1. dubnu 1909 to bylo 74 kin (tedy jedno kino na 27 000 obyvatel)³⁰⁾ a teprve v roce 1913 se počet vídeňských kin vyšplhal na 126.³¹⁾ Ve srovnání s českými zeměmi měl pak samotný Berlín před první světovou válkou více kin než Čechy, Morava a Slezsko dohromady, tedy území s více než 10 miliony obyvatel. (V roce 1913 zde úřady registrovaly celkem 277 kin.)³²⁾ A doplníme tato čísla ještě o údaje celostátní. V celém Rakousku-Uhersku (1900: 45,4 milionů obyvatel) uvádějí statistiky pro rok 1913 celkem 833 kin (706 stálých a 127 cestovních),³³⁾ zatímco v Německu (1900: 56 mil.) překročil již v roce 1912 počet kin 1500 a do roku 1914 stoupl na téměř 2500.³⁴⁾ V samotném Rakousku (1900: přes 26 milionů obyvatel) registrovaly úřady koncem roku 1911 celkem 601 kin (418 stálých, 183 cestovních). Zatímco v Německu byla řada hustě zalidněných průmyslových oblastí, nacházelo se v Rakousku podle sčítání lidu v roce 1900 pouze 12 měst, jejichž počet přesahoval 50 000 obyvatel. Vedle pražské aglomerace patřily z českých měst do této skupiny pouze Brno a Plzeň. Dalších 14 měst v českých zemích překračovalo v roce 1910 počet 20 000 obyvatel, což znamenalo, že v nich podle licenční praxe rakouských úřadů mohlo být zřízeno více než jedno kino.

Pravda je, že to, co jim uchystal kinematograf, úřady u žádné jiné zábavní produkce nikdy nezažily. Byly vystaveny nekončícímu nárůstu žádostí o licence, procesu, který jako by neměl strop. Vypovídalo to nejen o podnikatelském zájmu o nový vynález, ale stejnou měrou, ba především o společenské poptávce. Zatímco u ostatních zábavních produkcí se

28) Jistou stmelující roli v kinematografickém oboru sehrával sice asi do poloviny desátých let Říšský svaz majitelů kinematografů v Rakousku, ale i v něm nakonec převládly partikulární zájmy jednotlivých zemských sekcí, což vedlo k jeho rozpadu. Pokud se pak týče filmové výroby, je příznačné, že vídeňské kruhy filmařské aktivity v provinciích neregistrovaly a že se česká a haličská produkce do Vídně prakticky nedostala.

29) C. Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, s. 30. Autorka zde mimo jiné připomíná jeden dobový berlínský vtíp: Sejdeme se na rohu, kde není žádné kino. Ke zřízení kina nebylo v této době potřeba žádného povolení, což ovšem znamená, že proces kinofikace v Německu není zdokumentovatelný.

30) G. Walter, *Die Entwicklung der Kinematographentheater in Wien*. „Der Kinematograph“ (Düsseldorf) [3], 1909, č. 133 (14. 7.), s. [4].

31) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945*. Sv. 1. Interní tisk ČSFÚ, Praha 1988, s. 106 – 107.

32) Tamtéž, s. 107.

33) Tamtéž.

34) Jürgen Spiker, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*. Verlag Volker Spiess, Berlin 1975, s. 17. (Spiker vychází z práce Alexandra Jassona *Der Film in Ziffern und Zahlen 1895 – 1925*. Berlin 1925.)

dlouhodobě žádné dramatické početní výkyvy nevyskytovaly, v případě kinematografu začalo být v průběhu prvního desetiletí 20. století stále zřejmější, že se zde rodí fenomén, který vyžaduje samostatné specifické řešení. Nechme promluvit čísla: jestliže se na české místodržitelství obrátilo (často opakovaně) v letech 1896 – 1900 s žádostí o udělení kinolicece 51 žadatelů, v období 1901 – 1910 to již bylo 545 osob³⁵⁾ a v roce 1913 už moravské místodržitelství vyřizovalo na sto padesát žádostí za jediný rok³⁶⁾. Tento trend úřady zneklidňoval, a to tím spíše, že stále platný dekret z roku 1836 je zavazoval nikoliv tomuto trendu vyjít vstříc, nýbrž mu **čelit**. Zemské úřady také, jak se zdá, postup vůči žadatelům mezi sebou konzultovaly.³⁷⁾ Některé z nich pak – jako například místodržitelství moravské – vydaly samostatné předpisy upřesňující nižším instancím administrativní stránku licenčního řízení anebo se na kinematograf vztahovaly podobné starší předpisy týkající se povolování zábavních produkcí vůbec.³⁸⁾

Co tedy musel učinit člověk, který se rozhodl provozovat biograf, ať už cestovní, či stálý? Jaké byly jeho šance na získání licence, jaké byly jeho povinnosti a jaké měl záruky? Udělování licencí k pořádání kinematografických představení spadalo výlučně do kompetence zemského úřadu, v jehož správním obvodu mýnil žadatel působit, v případě českých zemí tedy českého místodržitelství v Praze, moravského místodržitelství v Brně a zemské vlády slezské v Opavě. Tato kompetence vycházela nejen z dvorního dekretu z roku 1836, ale i z nařízení ministrů vnitra, spravedlnosti a financí ze dne 19. ledna 1853, na základě něhož mohly okresní úřady povolovat ve svém obvodu produkce pouze takovým osobám, které již disponovaly povolením zemského úřadu.³⁹⁾ Víme, že se úřady snažily celou agendu zjednodušit. Například české místodržitelství – dle popisu praxe z roku 1906 – delegovalo každý rok zvláštním výnosem pravomoc prodlužovat v předchozím roce udělené licence k produkcím na úřady I. instance. Toto zmocnění se však netýkalo licencí pro kinematografická představení,⁴⁰⁾ takže zemský úřad nebylo teoreticky možno obejít. Není vyloučeno, že okresní úřady na toto omezení občas „zapomněly“ a udělily kinematografickou licence o své vůli. Výnos týkající se causy žateckého podnikatele Franze Josefa Oesera, jemuž v roce 1902 české místodržitelství odebralo licenci

35) Srov. Srđan Knežević, *Žadatelé o udělení prvních kinolicec v Čechách (1896 – 1910)*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 2, s. 119 – 126.

36) Příslušná agenda je uložena v Moravském zemském archivu (dále jen MZA), fond B 14 Moravské místodržitelství 1786 – 1918, ml. (dále jen MM), fasc. 7582 – 7588.

37) Dokládá to dopis štyrského místodržitele moravskému místodržitelství ze dne 25. 10. 1910, v němž žádá o sdělení, jaké zkušenosti má tamní úřad s udělováním licencí pro kinematografická představení, neboť žádosti o ně se prý v poslední době množí. MZA, MM, fasc. 7579, čj. 88500/1910.

38) Takových normálů například dohledal Knežević ve sbírce normalí českého místodržitelství za období 1869 – 1911 celkem jedenáct. Srov. Srđan Knežević, *První právní předpisy pro kinematografii na území Čech, Moravy a Slezska (1896 – 1918)*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 2, s. 80.

39) Tamtéž, s. 79.

40) Zmocnění se dále nevztahovalo na žádosti o licence k dramatickým, deklamačním a zpěvním produkcím, k přednáškám všeho druhu, k vystavování kabinetů voskových figur a anatomických muzeí, k provozu stálých zábavních podniků (hudební a zpěvní síně, varieté apod.), k taneční výuce, dále na licence promlčené a na licence udělené na kratší dobu než jeden rok, na žádosti o rozšíření předmětu licence a konečně na žádosti cizinců. Přípis českého místodržitelství ministerstvu vnitra ve Vídni, Praha 19. 10. 1906; ŮStA, AVA, Mdl, k. 2157, čj. 47679/1906.

kvůli pořádání nemravných představení „pro pány“, v závěru jistě nikoliv náhodou zdůrazňuje, že povolení k produkcím může okresní hejtmanský udělit jen takovým osobám, které vlastní místodržitelskou licenci k produkcím s kinematografem.⁴¹⁾

Pokud majitel licence k cestovnímu kinu měnil působiště a chtěl eventuálně přejít se svým podnikem do sousední korunní země, musel znovu žádat o licenci i zde a následně jednat s příslušným okresním úřadem i s obcemi. Při vyřizování žádostí o licenci měly vždy přednost osoby místně příslušné, naopak systematicky byli znevýhodňováni cizinci, horší pozici však měli i žadatelé z jiných korunních zemí Předlitavska. To koneckonců vyplývalo už z dlouhodobé praxe generované dvorním dekretem z roku 1836. Dlužno však podotknout, že zpočátku tomu tak nebylo. V prvních letech se na šíření kinematografu v českých zemích podnikatelé ze zahraničí či ostatních korunních zemí významně podíleli. Jen z Vídně zamířilo do Čech v letech 1896 – 1900 pět kinematografistů, další přicházeli ze Saska, z Bavorska.⁴²⁾ Ale jak rostl zájem domácích podnikatelů, situace se postupně měnila. Můžeme-li pak věřit Kneževicově soupisu 545 žadatelů o licence u českého místodržitelství v období 1901 – 1910,⁴³⁾ měl každý šestý žadatel trvalý pobyt mimo obvod českého místodržitelství a každý jedenáctý byl cizí státní příslušník (šlo většinou o Němce ze Saska a Bavorska). Z ostatních oblastí Předlitavska vyjma Moravy a Slezska přišlo celkem 27 žádostí (z toho 17 z Vídně), dalších 18 žadatelů pak pocházelo z Moravy či ze Slezska. Na 60 % žádostí cizinců přitom spadá do posledních tří let sledovaného období, a to nejen proto, že se celkově zvyšoval počet lidí působících v této branži, ale jistě i v důsledku obrovské konkurence, která se vytvořila v Německu po boomu kin v letech 1906 – 1907. Prudký rozmach stálých kin zde zužoval prostor pro cestovní biografie a nutil jejich majitele hledat nějaká jiná působiště. Rakousko jim ovšem v tomto ohledu žádnou perspektivní alternativu neskýtalo, naopak s růstem počtu žádostí se šance cizinců dramaticky snižovaly. Centrální úřady ve Vídni byly navíc od roku 1907 vystaveny tlaku čerstvě založeného Svazu majitelů kinematografů v Rakousku (Verband der Kinematographenbesitzer in Oesterreich, od roku 1910 Reichsverband der Kinematographenbesitzer in Oesterreich), který hned na svém prvním sněmu požadoval, aby cizinci byli vůbec zbaveni možnosti získat v Rakousku kinematografickou licenci.⁴⁴⁾

Pro všechny solventní zájemce nicméně existovala jedna cesta, jak se licenčnímu řízení vyhnout, a to licenci odkoupit od nějakého úspěšného žadatele. Nebyla to sice cesta úplně legální, ale skutečnost, že se s licencemi – zejména ve Vídni – obchodovalo, nasvědčuje

41) Výnos českého místodržitele ze dne 15. 11. 1902; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, u čj. 38941/1911.

42) Údajně jako první z obyvatel českých zemí obdržel licenci 26. září 1896 tábořský průkopník Ignác Schächtl. Srov. Zdeněk Štábla, *Ignác Schächtl. Tábořský průkopník kinematografu*. Texty ČSFÚ č. 6, Praha 1978, s. 25 – 29.

43) Soupis byl pořízen na základě podacích protokolů, nikoliv spisového materiálu, který se pravděpodobně nedomáhal. Zároveň nutno zdůraznit, že jde pouze o žadatele a že nevíme, kolik a kteří z nich uspěli. (Soupis ovšem nebude zřejmě kompletní, chybí tu například licence pro Kříženeckého Český kinematograf na Výstavě architektury a inženýrství v roce 1898.) Srov. S. Kneževic, *Žadatelé o udělení prvních kinolicencí v Čechách (1896 – 1910)*, s. 119 – 126.

44) *Erster österreichischer Kinematographentag*. „Kinematographische Rundschau“ (Wien) 1907, č. 20 (15. 11.), s. 1 – 3.

tomu, že se takovým způsobem přijít k licenci dalo a že tuto praxi zřejmě úřady do určité míry tolerovaly, alespoň pokud šlo o licence ke stálým kinům. Za licenci k dobře umístěnému kinu ve Vídni se počátkem desátých let platilo 20 000 až 25 000 K. Podle společného podání Ústřední divadelní komise (Theater-Zentralkommission) a Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku stáli za obchodem s licencemi především stavební spekulanti, kteří investovali do výstavby kin, přičemž kalkulovali s tím, že tím úřady postaví před hotovou věc. Napojení na poslance a jiné vlivné osoby pak jejich pomocí získávali protekční licence. Dříve nežli příslušný úřad žádost stihl vyřídit, byla prý již licence zpravidla prodána.⁴⁵⁾ Vídeňský korespondent düsseldorfského časopisu *Der Kinematograph* zmiňuje ve Vídni známý případ jedné dámy, která na základě přízně jistého poslance obdržela potřikrát za sebou kinolicenci a potřikrát za sebou ji také prodala, aniž by výkonu kinematografické živnosti věnovala jediný den.⁴⁶⁾ V deníku *Neuer Wiener Tagblatt* dokonce kdosi nabízel, že za 11 000 K obstará licenci pro kterýkoliv vídeňský obvod.⁴⁷⁾ Zda se takové praktiky vyskytovaly i v českých zemích, o tom v tuto chvíli nemáme žádných zpráv. Rozmach stálých kin neměl v provinciích to překotné tempo, jaké zažívala milionová velkoměsta typu Vídně neřkuli Berlína, takže se zde možná obchod s licencemi ani nestačil rozvinout. Objevovaly se však občas i inzeráty na licence cestovní, není tedy důvodu se domnívat, že se obchod licencemi českých zemí vůbec netýkal.⁴⁸⁾ Podstatnější je otázka, jakou měl tento obchod formu. Předpisy totiž požadovaly osobní provozování licencované živnosti. Například v nařízení moravského místodržitelství ze dne 21. října 1903 se ve 4. odstavci praví: „Licence smí používati jen ten, na jehož jméno je vystavena. Na vyzvání úřadu musejí býti předloženy příslušné cestovní listiny nebo průkazy o všech osobách, jež v průvodu majetníka licence cestují.“⁴⁹⁾ Stejně nařízení s nepodstatnými změnami vydala o několik měsíců později i zemská vláda slezská.⁵⁰⁾ K obchodování licencemi tedy muselo docházet jedine formou nějaké skrytého pachtu, což je metoda, která se později bohatě rozžila, ačkoliv ji ministerské nařízení č. 191/1912 ř. z. v § 9 výslovně zakazovalo. V Československé republice k tomu dokonce vydatně přispěla vláda, která svou strategií při udělování licencí od roku 1920 k pachtýřské praxi kinematografické kruhy *de facto* donutila.⁵¹⁾

45) Dopis Ústřední divadelní komise a Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku ministerstvu vnitra ve Vídni, Vídeň, 11. 12. 1911; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, čj. 4096/1912. Členy Ústřední divadelní komise byly Svaz rakouských divadelních ředitelů (Verband österreichischer Theaterdirektoren), Rakouská divadelní jednota (Österreichischer Bühnenverein) a Všeobecný rakouský hudební svaz (Allgemeiner österreichischer Musikverband). K obchodu s licencemi srov. též Rudolf Huppert, *Wiener Brief*. „Der Kinematograph“ (Düsseldorf) [5], 1911, č. 258 (6. 12.), s. [10].

46) Rudolf Huppert, *Ein österreichisches Kinogesetz*. „Der Kinematograph“ (Düsseldorf) [5], 1911, č. 237 (12. 7.), s. [4].

47) Podle: *Neue Kinematographentheater?* „Kinematographische Rundschau“ (Wien) 1911, č. 190 (29. 10.), s. 2 – 4.

48) Srov. např. *Oesterreichische Kinokonzession zu vergeben*. „Der Kinematograph“ [5], 1911, č. 213 (25. 1.), s. [14]. (Zde byla zrovna nabízena cestovní licence pro Slezsko, inzerent udával vídeňskou adresu.)

49) Nařízení c. k. místodržitele na Moravě ze dne 21. října 1903, č. 69 z. a n. z.

50) Zákony a nařízení pro vévodství Horní a Dolní Slezsko, 1904, částka XVI (18. 7.), nař. č. 36.

51) Srov. J. Hora, *Filmové právo*, s. 63 – 86; též, *Propachtování kinolicence*. Praha 1935; I. Klimeš, *Kinozákon 1919*, s. 133 – 135.

Žádný předpis nestanovil, na jakou dobu mohou či mají úřady licenci vydávat. Délku platnosti licence ponechal již dvorní dekret z roku 1836 na zemských úřadech a následující desetiletí na tom nic nezměnila. Ustálila se nicméně praxe, že se licence vydávaly na dobu jednoho roku, v případě cizinců pak na dobu kratší, zpravidla dvou až tří měsíců.⁵²⁾ Každý držitel licence mohl požádat o její prodloužení, na opětovné udělení licence však nebyl žádný nárok. Tím se dostáváme k snad nejslabšímu článku rakouského licenčního systému, který samozřejmě vůbec nepředpokládal možnost industrializace některého z typů zábavních produkcí, a neobsahoval proto ani žádné podpůrné či stabilizační prvky. Beznárokovost licence spolu s její krátkodobou platností staly se pro majitele kin zdrojem permanentní nejistoty a také permanentní nespokojenosti. Byly v příkrém rozporu s industrializačním trendem kinematografie, konkrétně s rozmachem stálých kin. Zřízení stálého kina vyžadovalo značné investice, přitom však podnikatel neměl žádnou záruku, že se bude moci této živnosti věnovat delší dobu. Právě tato nelogická a nezdravá situace přiměla podnikatele hledat úhybné boční cesty. Napětí mezi náhle vyžilým licenčním systémem a expanzivním vývojem kinematografie řešily, resp. tlumily úřady tím, že majitelům stálých kin prodlužovaly licence víceméně automaticky (obdobně jako u divadel) a že nad obchodem s licencemi přivíraly oči.

Stojí za to, pohlédnout v této souvislosti do druhé části monarchie. Také v Uhersku vyšly na přelomu století předpisy stanovující podmínky pro živnostenské provozování nejrůznějších zábav. Podle nařízení uherského ministra vnitra ze dne 4. srpna 1901 č. 64.573/1901 týkajícího se pořádání veřejných zábavních produkcí⁵³⁾ musel mít pořadatel produkce povolení (licenci) od policejních úřadů na městské či okresní úrovni (nikoliv zemské, neboť tento článek v uherské správní struktuře chyběl; cizincům pak musel udělit povolení přímo ministr vnitra). Povolení se sice vydávala podle § 9 nanejvýš na čtyři měsíce, ale zato § 6 obsahoval toto klíčové ustanovení: „Policejní povolení **budiž uděleno** [zvýraznil I. K.], není-li jeho odepření odůvodněno ohledy na veřejnou bezpečnost, veřejné zdravotnictví nebo jinými policejními ohledy a prokáže-li žadatel úředním vysvědčením mravní spolehlivost svoji jakož i všech členů působících u společnosti a poskytne-li dostatečné jistoty, že jak on sám, tak i jednotlivci patřící k jeho společnosti budou přesně zachovávatí platné předpisy policejní.“⁵⁴⁾ Podle dobového právního výkladu lze z tohoto paragrafu vyvozovat – po splnění uvedených podmínek – nárok na udělení licence.⁵⁵⁾ Po rozpadu monarchie způsobil tento paragraf v Československu

52) Srov. přípis českého místodržitelství ministerstvu vnitra ve Vídni, Praha 19. 10. 1906; ÖStA, AVA, MdI, k. 2157, čj. 47679/1906.

53) Jmenovány jsou koncerty, taneční zábavy, recitace, přednášky, koncerty pěveckých spolků, kouzelnická a cirkusová představení, představení s jedním nebo několika zvířaty, veřejná předvádění a ukazování ohňostrojů, menažerií, anatomických, panoptických a jiných podobných muzeí, loutkových nebo strojních divadel, výtělečná hra na flašinet, kolovrátek, citeru a vůbec hudební nástroje na dvorech, ulicích, náměstích, veřejných místech, dále houpačky (vzdušné, lodičkové a kolové), siloměry a houpací dráhy. Kinematograf uveden jmenovitě ještě není, ale nikdo nikdy nezpochybnil, že se toto nařízení týká i jeho. Tvrdí-li tedy Zdeněk Štábla, že „rakouské úřady řadily kinematograf mezi kočovné podívané, zatímco uherské jej postavily na roveň koncertů a divadelních představení“, dopouští se tím ve srovnávání postojů rakouských a uherských úřadů hrubé dezinterpretace. Z. Štábla, *Data a fakta...* Sv. 1, s. 5.

54) Srov. J. Hora, *Filmové právo*, s. 255 – 265.

55) Tamtéž, s. 265.

poněkud kuriózní situaci. Československá republika, jak známo, převzala dva právní řády – rakouský a uherský. S nimi pak i dva možné přístupy k udělování kinolicencí. Slovenské nařízení ze dne 1. listopadu 1919 č. 174/1919 přeneslo na Slovensko model rakouský, ale na Podkarpatské Rusi zůstal zachován po celou první republiku model uherský s nárokovým typem kinolicence.

Vraťme se však k povinnostem držitele licence. Její vydání bylo ještě podmíněno zaplacením daně podle zákona zde dne 25. října 1896, č. 220 ř. z. Doklad o tom, že se podrobil bernímu jednání, potřeboval pak novopečený majitel licence v další fázi, tj. na okresním politickém nebo policejním úřadu, u něhož si žádal o povolení k produkci v dotyčném okrese. Tato povolení, která se vyznačovala přímo na licenci, vydávala okresní hejtmanství, jinak v Praze a Brně policejní ředitelství, v Liberci magistrát, v Moravské Ostravě policejní komisařství a v ostatních statutárních městech (Znojmo, Jihlava, Olomouc, Uherské Hradiště, Kroměříž, Opava a Frýdek) pak obecní rady. Na okresní úrovni musel ještě majitel licence požádat o kolaudaci prostor, v nichž chtěl představení konat. Třetí typ nezbytného povolení se již týkal přímo příslušné obce – majitel licence si je musel vyžádat od místního policejního úřadu. (U statutárních měst splývalo udělení okresního a místního povolení v jeden úřední akt.) Provozovatelé sezónních cestovních kin, kteří chtěli obsáhnout větší území, si museli své působení v kraji s okresními i obecními úřady rozhodně vykorespondovat předem.

Uspořádat byl jedině kinematografické představení tedy znamenalo získat nejprve všechna tři zmíněná povolení – zemské, okresní a obecní. Na všech třech úrovních záleželo zcela na volné úvaze dotyčného úřadu, zda povolení udělí, či nikoliv. Neúspěšný žadatel tedy nemohl zamítavé rozhodnutí právní cestou napadnout.⁵⁶⁾

(Pokračování)

PhDr. Ivan Klimeš (1957)

Vystudoval hudební a divadelní vědu na FF UK v Praze (1976 – 1981), po studiích pracoval v Čs. filmovém ústavu nejprve jako redaktor odborné literatury, poté jako vědecký pracovník. V současné době vede oddělení teorie a dějin filmu NFA a zároveň působí jako odborný asistent na katedře filmové vědy FF UK. V *Iluminaci*, ve *Filmovém sborníku historickém*, *Filmu a době* aj. publikoval řadu studií z dějin české kinematografie a jejích kulturněhistorických kontextů; pro *Iluminaci* rovněž připravuje edice historických pramenů. Téma vztahu kinematografie a státu v období do roku 1945 tvoří v poslední době těžiště jeho badatelského zájmu.

(Adresa: Národní filmový archiv, oddělení teorie a dějin filmu,
Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1)

56) Srov. Geza M o d e r n, *Ein Kinematographengesetz. Die Rechtslage der Kinematographenbesitzer in Oesterreich und ihre Forderungen für die Zukunft*. „Kinematographische Rundschau“ (Wien) 1911, č. 184 (17. 9.), s. 5 – 6. Model kinematografického provozu před vydáním ministerského nařízení č. 191/1912 ř. z. popsala ve své diplomové práci také Julietta Z a c h a r o v á, *Kinematografie a rakouský stát. Ke genezi kinematografické legislativy do roku 1918*. Katedra filmové vědy FF UK, Praha 2001.

Poznámka autora

Tato studie vznikla díky podpoře Research Support Scheme (grantový projekt RSS č. 325/1999) a autor tímto využívá příležitosti k poděkování této instituci.

Rozhovor

PODIVNÝ PŘÍPAD NOËLA CARROLLA

Rozhovor s kontroverzním filosofem filmu

Ray Privett – James Kreul

Noël Carroll je filmový teoretik, který nejenže strávil většinu svého profesionálního života v otevřeném souboji proti převládajícím trendům ve filmové teorii – jako ve svém pojednání *Mystifying Movies* a jako spoluvydavatel sborníku *Post-Theory* –, ale on sám strávil spoustu času koukáním na filmy a přemýšlením o věcech jako: Má kritik právo hodnotit film, založený na „režisérské osobnosti“, kterou zkonstruoval? Může být dokument objektivní? Jsou politické diskuse o filmu obhajitelné? Co mají společného hororové filmy? Proč lidé emocionálně reagují na filmy, o nichž vědí, že jsou fiktivní? Existuje způsob, jak vytvořit film, který je ze své vnitřní podstaty „filmový“ (*cinematic*)? Jaký je rozdíl mezi avantgardním filmem jako takovým a „movies“? Ve svých textech širokého záběru se Noël Carroll dotýká mnoha z těch nejzákladnějších témat, s nimiž se setkává každý, kdo je nějak angažován ve filmové kultuře.

Význam Carrollových textů pro aktivity filmového světa pramení zčásti z jeho vlastní zkušenosti. Neboť jako filmoví teoretici uplynulé éry – včetně postav kanonizovaných v angloamerickém filmovém světě jako jsou André Bazin, Siegfried Kracauer a Hans Richter, ale stejně tak i současníků, například Waltera Murche a množství přehlížených autorů Latinské Ameriky jako jsou Jorge Luis Borges, Octavio Getino či Fernando Solanas – i Carroll pracoval ve světě filmu na takových pozicích jako kritik v denním tisku, editor časopisu a scenárista dokumentů, a jeho teoretizování prostupují témata, s nimiž se na těchto pozicích setkal. To lze zjistit i při letmém nahlédnutí do dvou souborů jeho textů *Theorizing the Moving Image* a *Interpreting the Moving Image*. Eseje první knihy se pokoušejí dát odpověď v jistém smyslu „čistě teoretickou“ na otázky uvedené v předchozím odstavci. Nicméně Carroll zde čtenáři přibližuje ohromný záběr příkladů z historie „pohyblivých obrazů“ (*moving images*) – termín, jenž zahrnuje i díla z oblasti videa a nových médií jako relevantní pro toto teoretizování –, včetně podmínek pro jejich přijetí, s nimiž se setkal v kruzích avantgardního filmu. Eseje druhé knihy naproti tomu zkoumají do hloubky specifická díla, hnutí a okamžiky z filmové historie, počítaje v to i mnoho těch, jež se odehrávaly ještě v době, kdy svou knihu psal. Nicméně Carroll v nich přibližuje nesmírný záběr filosofické literatury.

V rozhovoru, který následuje, probírá Carroll široký rámec svého díla, některé spory, které se okolo něj objevily, a vztahy mezi kritikou a teorií. V průběhu rozhovoru je naznačeno určité biografické pozadí, jež stopuje Carrollův vývoj od zlobivého hochy z katolické střední školy přes pozici guru avantgardního filmu a redaktora *Millennium Film Journal* až po dnešního profesora filosofie umění na University of Wisconsin v Madisonu a presidenta American Society for Aesthetics, který surfuje na internetu. Jako obvykle jsou Carrollova slova okořeněna strašlivě kousavými vtipy, jež jsou specialitou tohoto autora knihy *The Philosophy of Horror* (což je z nových Carrollových knih patrně ta nejlepší, se kterou lze začít) a bezpočtu esejů o filosofii humoru, stejně jako

disertace a množství článků o komikovi němého filmu Busteru Keatonovi. Tento humor napomáhá k tomu, že čtení Carrollových knih je nejen podněcující, ale i příjemné.

(Ray Privett je koordinátorem Video Collection ve Facets Multimedia v Chicagu; James Kreul je doktorandem Department of Communication Arts-Film na University of Wisconsin v Madisonu.)

* * *

Mládí: katolické školy a filmové společnosti

Ray Privett: Začneme s tím, jak jste začínal.

Noël Carroll: Narodil jsem se v roce 1947 ve Far Rockaway, Queens v New York City. To je tam, kde se vysílají Radio Days. Celou střední školu jsem chodil do katolických škol. Tam se ve mně vyvinul intenzivní, až pudový odpor k dogmatismu. Možná jsem na některé názory filmového světa, speciálně na některé, které vytvořili Francouzi, reagoval stejně jako na ortodoxní katolicismus.

Ray Privett: To byly francouzské katolické školy?

Noël Carroll: Ačkoli jsem si to spojení nikdy neuvědomil, byly: byli to Mariánští bratři. Pak jsem chodil na Hofstra University, na bakalářské studium. Začal jsem tam psát o filmu, o divadle a o umění do školního časopisu, The Hofstra Chronicle. Mým šéfredaktorem byl Richard Koszarski, nyní redaktor Film History a profesor na Rutgers University. Spolu jsme také založili filmový klub. On byl jeho president, já vicepresident, což znamenalo, že já jsem nosil promítačku. Totéž se stalo, když jsem studoval na University of Pittsburgh magisterský stupeň. George Wilson a já jsme založili filmový klub. George byl mým učitelem; byl v té době docentem. Byl presidentem a já vicepresidentem, což znamenalo, že já jsem nosil promítačku.

Titul „master in philosophy“ jsem získal v Pittsburghu v roce 1970. Byl to velmi špatný rok pro hledání práce v oblasti filosofie. Končila populační exploze a příležitosti mizely. Pochopil jsem, že když má filosofie v této době tak malé uplatnění na trhu práce, měl bych mnohem větší šanci získat nějakou akademickou pozici ve filmu, který byl něčím, co mě opravdu zajímalo a u něhož pracovní trh zrovna expandoval.

A tak, protože byl rok 1970, jsem si myslel, že když se zajímám o filosofii a o film, mohl bych dělat oboje dohromady. Byla to doba Godarda, který, jak se říkalo, dělal svou filosofii ve filmu. Postupně jsem se naučil, že pro mě je to asi nemožné. Čím víc jsem byl vtahován do studia filmu, tím víc jsem zjišťoval, že Godard nejsem. Začal jsem být rovněž podezřívavý vůči „filosofování skrze film“, protože se mi zdálo, že mnoho lidí užívalo film, a speciálně v té době, jako příležitost mluvit o něčem jiném, než o co se skutečně zajímali. Jako příklad tu mohu uvést strukturalismus a psychoanalytický marxismus. Film se stal pro lidi nástrojem, jak sumarizovat rozmanité zamilované filosofické a sociologické názory. Filmy samotné vyjadřovaly jen skromně to, co si Althusser myslel. Asi jsem měl původně podobného bláznivého koníčka, když jsem se přesunul od filosofie k filmu, čili

když jsem se domníval, že film a filosofie by mohly jít dohromady jako šunka a sýr v sendviči. Stále víc jsem si však uvědomoval, že pokud se chcete zaměřit na film, musíte vytvořit různé rámce pro diskutování o filmu, a ačkoli by tyto rámce mohly mít něco společného s filosofií, nemělo by se předem předpokládat, že opravdu něco společného s filosofií mít budou.

Vstup na filmová studia

Ray Privett: Potom jste se tedy zapsal do magisterského programu Cinema Studies na New York University.

Noël Carroll: Na NYU jsem začal studovat v roce 1970 a myslel jsem si, jak jsme tehdy my, studenti Annette Michelsonové, měli sklon si myslet, že základní jednotkou studia filmu je individuální dílo. Vyvinuli jsme jistý způsob kritiky, kterou jsme nazývali deskriptivní kritika a která byla domněle spjata s fenomenologií, ačkoli to byl velice nekonvenční typ fenomenologie. Čtením Merleau-Pontyho byste nepřišli na to, co jsme my dělali automaticky. Klíčovou ideou bylo, že důležitá je zkušenost filmu jako takového. Za tohoto předpokladu jste se pokoušel odhalit znaky díla, jež daly vzniknout takové zkušenosti. Byla tu silná tendence pracovat s individuálním dílem, ačkoli tato práce byla spíš deskriptivní než interpretativní. Ačkoli jsem jako student toho programu přijal svůj díl účasti na deskriptivní kritice, nebyl jsem nikdy příliš horlivým stoupencem tohoto projektu, protože jsem cítil, že musíte také uvést nějaké důvody, proč věci popisujete. V hloubi duše připouštím, že to je důvod, proč jsem byl vždy kritikem interpretativním. Deskriptivní kritika byla počátkem sedmdesátých let velmi populární také v divadle a v tanci. Nedomníval jsem se ale, že by pro to lidé od filmu měli stejné oprávnění, jaké měli lidé z jiných forem umění, neboť v těchto jiných uměleckých formách je dílo věc efemérní. Takže jeden z důvodů hodnoty popisu tance či divadelního představení byl ten, že zajišťoval, aby vzpomínky na tato díla vešly do historie. Ale protože filmy byly na celuloidu, nepodléhali jsme stejnému tlaku. A samozřejmě když se filmy dostaly na videokazety a začaly být široce přístupné na DVD a pomocí všech těch rozmanitých systémů kabelových televizí a optických vláken, potřebnost deskriptivní kritiky se ještě více snížila. Ale deskriptivní kritika mne přivedla k tomu, že jsem prvotním ohniskem činil vždy individuální dílo, tak jako mne k tomu vedl i způsob literárního vzdělání, kterého se mi dostalo, totiž Nová kritika (*New Criticism*), jež se samozřejmě zaměřuje na obecný zážitek z jednotlivé básně.

Je zajímavé, že mnohoznačnost byla v té době chápána jako významný znak básní a literárních děl vůbec, přičemž ve filmovém světě hrály svou roli překlady knih André Bazina, který rovněž vyzdvihoval mnohoznačnost dlouhých záběrů, a tím dále podněcoval přechod od literárněkritické metodologie k metodologii filmové kritiky, kde opět forma privilegovala zážitek z individuálního díla. A také protože obecný rytmus třídění filmů byl jedna třída = jeden film, tento strukturální znak nás vedl ke zdůrazňování jednotlivých filmů. Toto jsou některé z klíčových skutečností, jež mě na počátku sedmdesátých let přivedly k přesvědčení, že bychom se měli starat hlavně o díla a jednotlivé filmy,

a o zkušenost, kterou přinášejí. Dnes již tomu tak striktně nevěřím, ačkoli si stále ještě myslím, že je to důležité.

Tato náklonnost mě uvedla poněkud do sporu s teorií *auteura*, která směřovala k tomu dívat se spíš na celý korpus než na jednotlivá díla. Také proto, jak byla teorie *auteura* praktikována, měli její stoupenci tendenci identifikovat nejvýznamnější dílo nějakého režiséra s tím dílem, v němž jsou jeho stálá témata nejvíce nápadná. To se mi však zdálo špatně, protože tato témata mohla být nejoslnivější v určitých filmech prostě proto, že to byly náměty, kterých se režisér v těchto filmech výslovně dovolával. Někdy tu zase byl sklon ty nejméně zajímavé filmy hodnotit nejvýše, protože režisérova charakteristická témata v nich byla křiklavě vystavena. Tak se vám může zdát, že slabý film, který režíroval Fritz Lang v padesátých letech, vypadá lépe než VRAH MEZI NÁMI (1931), protože jsou v něm tak jasně vyslovena témata paranoie a klaustrofobie. Jako by tu byla tendence téměř zapomenout na dílo, které se před vámi odehrává, jakmile jej jednou zasadíte do tohoto systému, se všemi typy důsledků působících proti intuici.

Ray Privett: Teorie *auteura*, která je stále ještě poměrně rozšířena, bývá obvykle úzce spjata s oddaností, pokud jde o formu dějin kinematografie, s vehementním odmítáním „sociologické“ kritiky, aluzionismu a teorie specifičnosti médií.

Noël Carroll: Také to byla velice mdlá teorie. V jistém smyslu to vůbec nebyla teorie, nýbrž mýtus, víra v génia. V první řadě to byl mýtus, že tito režiséři se pokoušeli ustanovit své vidění v opozici proti systému Hollywoodu. Kdyby se jim to podařilo, byl by to výkon, byla by to téměř záležitost svobody projevu. Existovali mučedníci jako Stroheim a Welles a, ačkoli to nebyl Američan, Dreyer. To byli znamenití lidé, kteří měli ony velké sny a trpěli všemi druhy ústrků. Neboť tak to lícila *auteurská* story. Byla to dobrá story, dobrá hollywoodská story, podepíraná silným mýtem. Ale neobstojí ani před teoretickým, ani před empirickým přezkoumáním. Neobstojí před empirickým přezkoumáním, protože existovalo nehorázné množství vysoce úspěšných režisérů, kteří nebyli se systémem ve sporu. Komu odporoval Frank Capra? Takže pokud o tom přemýšlíte jako o globální myšlence, tedy že máte *auteury* všude, poněvadž vždy existuje ona hra mezi penězi a kamerou, stejně to nefunguje. Ozu byl velice úspěšný. Čili teorie *auteura* byla vždy empiricky velmi slabá a ještě slabší byla teoreticky či filosoficky. To proto, že bylo dle předpokladů založena na romantickém pojetí toho, co konstituuje uměleckého génia, avšak uvažovala tak o všech obdobích, v nichž již umělci nejsou romantičtí. Máte pravdu v tom, že toto pojetí nepřestává mít vliv, zejména mezi novináři. Existuje pro to několik důvodů. Poskytuje návod, jak být v kontaktu s obrovským množstvím materiálu, jak je evidentní v Sarrisově *American Cinema*, kde i pouhý seznam dovoluje držet krok s velkým počtem filmů prostřednictvím určitých identifikačních značek. Teorie *auteura* dovoluje zvládnout a zdánlivě systematizovat ohromný objem látky a novinář samozřejmě potřebuje zvládnout takovou ohromnou masu materiálu.

Jiným faktorem, ovlivňujícím přetrvávání teorie *auteura*, je kupodivu fakt, že je v dokonalé synchronizaci s tím, co bylo nazváno postmodernismus, ačkoli se dostala do popředí již patnáct či dokonce dvacet let před postmodernismem. Pokud je vůbec něčím, tak aluzionistickou formou kritiky. Stoupenci teorie *auteura* v podstatě kladou film

do kamerových hledáček jiných filmů v rámci srovnávacího systému, jenž je orientován na režiséry.

Ray Privett: Mnoho příznivců teorie *auteura* také říká, že to, co dělají, je estetická kritika a ta že je nutně oddělena od „politické“ či „sociologické“ kritiky.

Noël Carroll: Myšlenka, že stoupenci teorie *auteura* nejsou sociálními kritiky, je poněkud komplikovanější, než oni sami předstírají. Sarris sestavil antologii nazvanou *Politics and the Cinema*. Byla doba, kdy se Peter Wollen sám identifikoval jako *auteur*-strukturalista. Pokud totiž nemluvíte o osobitosti, a mluvíte o místech nebo o čemkoli, tak je to určitě přístupné politické kritice. A podíváte-li se na texty publikované začátkem sedmdesátých let v *Screenu*, najdete tam pokus přehodnotit Douglase Sirka jakožto politického filmaře. Myslím, že si musíte dát víc práce s pochopením toho, co má Sarris na mysli slovy jako „sociologický“, protože v jistém smyslu byli teoretici *auteura* velice političtí.

Umění a politika existují vždy v určitém vztahu. Někdy jsou tyto vztahy komplikované a někdy nejsou relevantní vzhledem k otázkám, jež jsou jim kladeny. Další podivná věc je to, že jsem ve filmovém světě označován za „formalistu“, zatímco množství mých prací ve filosofické estetice se týká toho, že musíme být v rámci filosofických soustav citliví k morálním a politickým otázkám. Cítím také, že ve svých kritikách jsem nikdy nebyl „formalistou“, protože filmy, o kterých píšu, vyžadují velmi často porozumění sociálnímu či politickému kontextu. Část práce, kterou musí člověk jako teoretik vykonat, spočívá ve vyvíjení teoretického rámce, a já jsem se ve velkém rozsahu zabýval vyvíjením teoretických soustav pro diskusi o politice, ideologii a morálce ve vztahu k umění obecně a k filmu zvlášť.

Ve svém psaní se však stavím skepticky k možnosti objevení hrstky fundamentálních tvrzení, jež elegantně zodpoví všechny otázky. Když už se domníváte, že jste taková tvrzení našli, obvykle se jedná o omyl. Přestanete se soustředit na to, o čem hovoříte, a přehlídíte anomálie toho, co analyzujete, abyste udrželi ničím nedotčený teoretický rámec. To je soustavný problém filmové estetiky. Je to tak trochu jako ve filmu MUŽ, KTERÝ ZASTŘELIL LIBERTY VALANCE. Systém se stává legendou a vy šíříte legendu bez ohledu na to, jaká jsou fakta. A ona určitá legenda, která kralovala po dlouhou dobu na místech jako Society for Cinema Studies, je hrubě dezinformovaná legenda.

Millennium Film Journal: filmová kritika a filmová teorie

James Kreul: Řekněte nám něco o založení Millennium Film Journal a o tom, čeho jste se zde snažili dosáhnout.

Noël Carroll: Millennium Film Journal byl založen roku 1976, i když je možné k tomu dodat, že diskuse začaly již dříve. Původními redaktory byli Vicki Peterson, Alistair Standerson a David Shapiro. Potom, po jednom či dvou číslech, Standerson odstoupil a já jsem byl přijat jako třetí redaktor. Bylo to založeno přibližně v téže době jako *October*. Nevím, jestli mezi nimi byla nějaká příčinná spojitost. A je samozřejmě těžké čelit

podezření, že když měli v Anthology Film Archives svou Film Culture, tak v Millennium Film Workshop si mysleli, že musejí mít také svůj vlastní filmový časopis.

Začal jsem jako docent na NYU v roce 1976 a byl jsem si vědom, že má předchůdkyně Annette Michelsonová působila nějakou dobu v Artforu. Publikovala dvě speciální filmová čísla, do nichž přispěli studenti mojí generace – Fred Camper, Paul Arthur, Lois Mendelson, Elena Simonová, Bill Simon, Stuart Liebman, já sám a další. Měl jsem představu, že v Millennium bychom to mohli dělat efektivněji. Ne že by to Michelsonová dělala neefektivně, ale byla schopná vydat jen dvě speciální čísla. Millennium měl být původně čtvrtletník a my jsme si mysleli, že budeme schopni vydávat ročně čtyři čísla o filmové avantgardě. To se však ukázalo být neuvěřitelně obtížné, nejen kvůli nedostatku peněz, nýbrž možná ještě více kvůli nedostatku textů. Byl jsem tehdy docentem, jenž měl přístup k celé skupině studentů vyšších ročníků, kteří byli právě na Manhattanu, kde se promítala většina filmových novinek. Domníval jsem se, že bychom mohli dosáhnout dokonalé symbiózy, z níž budou mít obě strany prospěch. Studenti potřebovali příležitost k psaní. Proto tu byl časopis, pro nějž by mohli psát o materiálu, o kterém bylo třeba diskutovat, ale o němž se v novinách příliš nepsalo. Studenti byli v té nejlepší možné pozici. Žili v centru a filmy se také promítaly v centru.

Představoval jsem si, že jsem v dokonalém postavení, abych mohl vykonávat tuto práci. Byl jsem však příliš arogantní. Nefungovalo to. Částečně ale svou roli hrálo i to, že v té době pozornost studentů přitahovalo víc paradigma, jež nabízely časopisy jako Screen a Camera Obscura, než avantgardní film. Poststrukturalismus, feminismus, lacanovská psychoanalýza aplikovány na populární filmy – o tom chtěli psát ambiciózní studenti vyšších ročníků. Nechtěli psát o avantgardě. A ačkoli já sám jsem také psal o populárních filmech, jako redaktoři jsme si to nemohli v Millennium Film Journalu dovolit, protože jsme byli očividně spjatí s Millennium Film Workshopem. Byli jsme jim zavázáni a jejich práce si zasluhovala pozornost. Stálo mě obrovské úsilí shánět příspěvky. Když jsem někoho požádal, zda by nenapsal recenzi na tu a tu projekci, odmítl, a namísto toho se mě zeptal, jestli bych neměl zájem o dekonstrukci Dorothy Arznerové. Takže časopis nevycházel tak, jak jsem doufal, že bude vycházet. V minulosti vycházela nepravidelně Film Culture. Speciální čísla Artfora a Studio Arts International byla dobrá, ale nebyla připravena pokrýt regulérně celou avantgardu. Cítil jsem, že jsme najednou měli tenhle Rolls Royce, ale nikdo se v něm nechtěl svézt.

Ray Privett: A jaký jste měl pocit z příspěvků, jež jste dal dohromady?

Noël Carroll: Mnoho prací bylo deskriptivních. Ve zpětném pohledu ale není zřejmé, zda byla deskriptivní kritika tím správným způsobem, jak pracovat s avantgardním filmem. Onen druh entuziastického přístupu Jónase Mekase lépe odpovídal potřebám informovat o díle než deskriptivní kritika. Jedním problémem deskriptivní kritiky je, že je-li vedena ve svém nejupjatějším stylu, je velice obtížná ke čtení a obzvlášť těžké je jí porozumět, pokud ještě neznáte dané dílo. Takže funkci informovat o dílech tento typ deskriptivní kritiky, kterou jsme publikovali v MFJ, patrně příliš nevyhovoval. Pokud neznáte dané dílo a čtete takový jemnozrný popis, je velmi snadné se ztratit. To je další z důvodů, proč jsem se domníval, že deskripce by měla vždy postupovat

společně s interpretací. Interpretace vám ukazuje les a deskriptivní kritika jednotlivé stromy.

Je mnoho článků, které bych tu mohl citovat jako prvotřídní ukázky deskriptivní kritiky – příspěvky Grahama Weinbrena a Freda Campera například, v *Millennium* i jinde. Když ale chcete přitáhnout pozornost lidí, není to ta správná metoda. Někdo jako P. Adams Sitney nebo Gary Doberman by řekl, že to byl falešný scholastický přístup. Přinejmenším jednu věc je ale třeba připustit. Deskriptivní kritika rozhodně není ten nejlepší přístup pro stimulaci zájmu.

Nepomohlo ani to, že jsem byl mladý akademik s akademickým „nadjá“. Mnoho dalších lidí se zajímalo o filmovou historii a psali z historické perspektivy. Také oni měli svá akademická nadjá a užívali metodologie k tomu, aby se podívali na umění spíš zpětným pohledem, než na to, co se právě děje. Tak tedy díky těmto metodám jsme nevyvinuli kritický přístup, jenž by byl vhodným způsobem pokryl současnou, živou, ačkoli marginalizovanou avantgardní filmovou praxi.

Ray Privett: Vaše kritiky byly velmi současné, velice zaujaté procesem objevování a vysvětlování. To kontrastuje s typem kritiky, kterou popisujete v článku *The Future of Allusion*, nyní zařazeném v knize *Interpreting the Moving Image*. V něm kritizujete, jak aluzionismus převrací dialektiku kritika, jenž jde a objevuje věci a teprve potom se pokouší je vyložit. Aluzionistický kritik je závislý na podnětech z aluzí, vtělených v rámci filmu.

Noël Carroll: To není jen záležitost filmu. Jak se čím dál víc lidí stává umělci, existuje víc a víc uměleckých škol, a obvykle to nejsou konzervatoře, ale jsou přičleněny k universitě. Pravděpodobně proto, že rodiče, kteří platí za studium, v určité chvíli říkají: podívej, můžeš být umělcem, ale potřebuješ mít bakalářský titul, protože když máš bakalářský titul, můžeš přinejmenším dostat nějakou úřednickou práci. Nežijeme v renesančním městském státě či v monarchii, kdy si panovníci a aristokraté objednávali množství obrazů, portrétů a veřejných staveb a byli patrony spisovatelů. Nedělá to už ani církve a v této zemi to nedělá ani vláda. Ale lidé stále chtějí být umělci a umělci si stále musejí vydělávat na živobytí. Tak jsou čím dál víc spojeni se systémem vzdělávání. Universita, ačkoli nepřímě, se stává hlavním patronem umění.

A tímto podivným způsobem se systém vzdělávání otiskl ve světě umění. Umělci jsou ve skutečnosti pod patronátem university a tito umělci potom stavějí na mínění university, které získali v kurzech, jež museli absolvovat, aby získali titul bakaláře. Takže namísto toho, abyste pracovali pro papeže Julia a ztělesňovali svým uměním osvojenou teologii, absolvujete kurzy o teorii *auteura*, o Rolandu Barthesovi a o postkolonialismu, dostanete bakalářský titul a pak vložíte tyto doktríny zpět do svého umění, čímž usnadníte akademicky vzdělaným kritikům, aby je z nich hermeneuticky extrahovali. V tomto smyslu je struktura uměleckého světa, speciálně těch nejvíce marginalizovaných částí avantgardy, závislá na universitě. Umělci mluví řečí kritiků, protože umělci jsou trénováni v řeči kritiků. Aluzionismus byl pouze špičkou ledovce. John Carpenter předělá *RIO BRAVO* na *PŘEPADENÍ OKRSKU 13* a tak dále, ale, jak víte, v nekomerční oblasti existují věci jako „new talkies“, kde jsou celé velké porce

schváleného teoretického materiálu zužitkovány v rámci filmu a poté opět vykopány exegety.

James Kreul: To se vztahuje k vašemu eseji *Avant-Garde Film and Film Theory*, nyní zařazenému do knihy *Theorizing the Moving Image*. Ten byl inspirován tím, že jste řekl, že v časopisech by mělo být více filmové teorie, a někdo na to odpověděl: vždyť mluvíme o filmové avantgardě a to je přece veškerá filmová teorie.

Noël Carroll: Howard Guttenplan, ředitel Millennium Film Workshop mi to řekl. Ale citace, se kterou jsem chtěl původně začít, pochází z rozhovoru Amy Taubinové s P. Adamsem Sitneyem v *Soho Weekly News*. Sitney říká něco v tom smyslu, že každý film je jakousi teorií nebo že každý film je teoretický. S tím jsem chtěl původně začít. Ukázal jsem mu ten článek, aby jej komentoval, a on řekl, že jej nemohu citovat, protože to byl prostě jen novinářský rozhovor. Domníval se, že dělá něco, co dělal Jonas Mekas – že říká něco, co je možná nadsazené, ale co vyvolá zájem čtenářů.

Řekl jsem si, v pořádku, neměl bych tedy použít tento citát. Ale měl jsem uši nastražené a další člověk, který řekl něco podobného, byl Howard Guttenplan. A samozřejmě existují lidé, kteří stále ještě říkají takové věci, jako například Ed Small ve své knize *Direct Theory*. Jednu dobu byla tato myšlenka všude kolem. Například ve formě dotazů z publika a přednášek s ukázkami, které jsem vyslechl v Millennium Film Workshopu, nebo ve Filmmakers' Cooperative, kde umělci často prezentovali svůj film jako součást teorie. Někdy to dodává myšlence experimentu v „experimentálním filmu“ punc skutečnosti. Avantgardní filmy byly často prezentovány tak, jako kdyby to byly psychologické experimenty.

Byl jsem s tímto způsobem mluvení nespokojen. Když jsem chodil na University of Pittsburgh, abych získal titul magistra ve filosofii, myslel jsem si, že se stanu filosofem vědy. Měl jsem tedy určité představy o tom, co je to teorie a věda. Takže myšlenka, že avantgardní filmy vytvářejí teorii, mi byla proti mysli. Jistě, mojí filosofické citlivosti bylo také proti mysli, když se na scéně objevila sémiotika a dokonce ještě více proti srsti mi šel poststrukturalismus. Mám za to, že moje články, které se trápily tím, zda avantgardní filmy či jiná umělecká díla vytvářejí teorie, byly zčásti motivovány mým filosofickým školením. Měl jsem trvalé podezření, jež jsem asi mohl reflektovat kritičtěji, že ani kritika, ani vlastní umění by neměly být pouhými ilustracemi teorií.

Ray Privett: Nicméně jste považoval filosofické teorie za relevantní pro film.

Noël Carroll: Když máte úspěšnou filosofickou teorii, pak jste objevili koncept, který obsáhne všechna odpovídající data. To je cíl filosofické teorie. Takto by měla fungovat. Je však třeba poznamenat, že věci, jež mají v tomto ohledu tu největší šanci uspět, bývají obvykle velmi slabými teoriemi. A to kompromituje jejich použitelnost ve filmové kritice. Není to tak, že bych měl podezření, že filosofické teorie jsou nedosažitelné, ale velmi často jsou buď příliš slabé na to, aby mohly dělat tu práci, kterou po nich jako kritik žádáte, nebo jsou příliš silné na to, aby byly přijatelné. To znamená, v tom druhém případě, že nedokážou zahrnout všechna data.

Mé podezření vůči uchylování se k teorii při vysvětlování uměleckých děl pochází patrně z mého zázemí ve filosofii vědy. Když filosof zaslechne obecné tvrzení, první věc, kterou udělá, je to, že ho zkoumá. Když zaslechne obecné tvrzení vědec, první věc, kterou udělá, je to, že ho testuje. Když však lidé od filmu uvádějí obecné filosofické soustavy ve svých kritikách, je tu patrný určitý rozdíl. Lidé od filmu, stejně jako literární lidé, používají často tyto obecné rámce jako premisy své interpretace. Prostě se chopí generalizace a poté pozorují, jakou práci za ně udělá. Mají tendenci argumentovat takto: tato generalizace je pravdivá a dílo, které tu zkoumáme, a jeho struktury odpovídají teorii; proto, jak říkají, je teorie pravdivá. Můj postoj k teorii spočívá v tom, že když se jednou podíváte na teoretické premisy kriticky, je mnohem pravděpodobnější, že budete mít spíš problémy s obecnými premisami než s konkrétními popisy. Ale filmoví kritici a teoretici zřídka kdy prozkoumávají obecné teoretické předpoklady svého díla tak, jako to dělají filosofové či vědci.

Ray Privett: Vy ovšem tyto předpoklady prověřujete. A to vám přináší množství problémů.

Noël Carroll: To je pravda. Moje kritizování obvyklých teorií musí velmi brzy dospět k tomu, že se podívám na základní premisy, jimž lidé od filmu ve skutečnosti nevěnovali příliš pozornosti. Právě proto si stěžuji na to, na co si stěžuji, ohledně dokumentů například, a zvláště v mém eseji ve sborníku *Post-Theory*. Když chcete dělat ten druh kritické práce, jaká se obvykle dělá u filmů Errola Morrisa, proč se přitom musíte oddat přesvědčení, že neexistuje žádná pravda ani objektivita v dokumentu? Může se ukázat, že některé dokumenty jsou pravdivé a/nebo objektivní, a přece o nich můžete říci něco velmi zajímavého. Někteří lidé dělají v tomto ohledu velice užitečnou práci. Proč musíte za každou cenu začínat s těmi nejnehoráznějšími předpoklady? Vždycky jsem si myslel, že bychom měli své obecné přesvědčení udržovat na uzdě a snažit se dělat naše pozorování tak, aby byla slučitelná s mnoha různými obecnými rámci. Nezapívejte se tím, jak probíhají různé mentální procesy. To nemusí být v tomto případě relevantní. Snažte se prostě dělat svou práci na té úrovni, aby jestliže se ukáže – abychom použili trochu divoký příklad –, že „connectionism“ je oproti jiným teoriím myslí pravdivý, byly vaše závěry schopné být s ním kompatibilní. Cokoli, co se na nejobecnější mapě těchto otázek objeví, je tou nejlepšší teorií. Proč se lidé od filmu tak angažují ve zkoumání metafyziky a podstaty identity? Ze všech těch tvrzení, na nichž lze postavit hodnocení, jsou k tomu tato nejméně vhodná.

Dokument, politika a pravda

James Kreul: Obvyklá reakce na vaši pozici vůči dokumentaristice působí tak, jako že nechcete mluvit o ideologii a že odmítáte ideologickou kritiku. Může tu snadno dojít k záměně mezi útokem na tento druh kritiky a útokem na něčí konkrétní politiku. Někteří kritici chtějí mluvit o politice reprezentace a lidé předpokládají, že vy útočíte na ideu politické kritiky. Lidé prostě tyto dvě věci zaměňují.

Noël Carroll: Nemusíte věřit, že je zcela nemožné být objektivní nebo předložit jakoukoli pravdivou výpověď, abyste mohli kritizovat politiku TRIUMFU VŮLE. Lidé to byli schopní dělat desítky let. Řečeno bez obalu, politická kritika po nás nevyžaduje, abychom opustili pojmy pravdy a objektivity. A to je dobře, protože existují objektivní a pravdivé dokumenty.

Vezměme si velmi triviální příklad. Řekněme instruktážní film o tom, jak se v mlékárně stáčí mléko do lahví. Nezdá se mi, že by tu byl jakýkoli důvod myslet si, že pravda o tom, jak tento mechanismus funguje, nemůže být přenášena naprosto objektivním dokumentárním filmem. Jediný způsob, jímž to můžete popřít, spočívá v zaujetí extrémní pozice filosofické skepse a v tvrzení, že žádná pravda ani objektivita neexistuje. Ale použijeme-li jakýkoli druh běžně, každodenně užívaného pojmu pravdy, v čem je problém? Žádný problém tu není.

Chcete-li dělat politickou kritiku, prosím. Domnívám se, že politická kritika je vhodná pro množství práce; vlastně jsem ji dělal i já sám. Ale k tomu, aby člověk mohl dělat politickou kritiku nebo točit politické filmy, není potřeba být přesvědčen, že neexistuje pravda ani objektivita.

Od šedesátých let lidé problematizují pojmy pravdy a objektivity se zdůvodněním, že ve skutečnosti je vše politické. Co lze říci o tomto zpochybnění? Dvě věci. Nezdá se, na jedné straně, že by to byla pravda. Navíc je to potenciálně politicky škodlivé pohlízet na všechno jako na politické, protože to ubírá sílu těm věcem, které skutečně politické jsou. Na druhé straně však na chvíli předpokládejme, že vše skutečně je politické. Pak ale jistě mají pravda a objektivita také něco společného s politikou. Koneckonců, stanovit politický plán na základě toho, že učiním X, neboť se domnívám, že reakce budou Y a Z, zahrnuje tvoření předpovědí. Znamená to, dát jistou důvěru pravděpodobnosti, že se stane spíš jedna věc než druhá. A to závisí na tom, zda budou některá hypoteticky pravdivá tvrzení dokázána, či ne. Neboť jestliže politicky odsoudím nespravedlnost otroctví, pak předpokládám, že věci, o nichž mluvím ve vztahu k otroctví, jsou pravdivé. Takže ani z hlediska kritika dokumentárních filmů, ani z hlediska politického aktivisty nespátřuji jediný důvod, proč zastávat nějakou z těchto nehorázných premis o pomíjivosti pravdy a objektivity. Ani Marx je nezastával. Proč bychom je měli zastávat my?

Filosofie hororu

Ray Privett: *The Philosophy of Horror* byla první vaší knihou, kterou jsem četl. Je to velmi přístupná kniha.

Noël Carroll: To ano. Ale zjevně nebyla tak přístupná, jak jsem si přál, aby byla. Myslel jsem si, že si s ní vydělám na penzi, že to bude mnohem větší bestseller, než ve skutečnosti byl. Dokonce jsem si myslel, že by mohla být recenzována na hlavních stránkách populárního tisku. Ale nebyla. Asi jsem nenapravitelně akademický.

Ray Privett: Kniha má kultovní příznivce.

Noël Carroll: Kultovní příznivce má. Domníval jsem se ale, že vzbudí zájem středního rozsahu. Stále se velmi dobře prodává. Měl jsem s ní docela úspěch. Je stará už deset let a stále se čte poměrně dobře.

Ray Privett: Proč jste napsal tuto knihu?

Noël Carroll: No, dám vám na to jednoduchou odpověď a potom se budeme bavit o důležitějších věcech. V nakladatelství Routledge měli knižní edici nazvanou British Authors. Pro ni jsem Williamu Germanovi napsal návrh na malou knížku – tak okolo 100 až 120 stran – o Johnu Wyndhamovi, který napsal *The Midwich Cuckoo*, podle níž byl adaptován film VILLAGE OF THE DAMNED. A Germano, newyorský redaktor Routledge, mi řekl, že edice vychází v Londýně a dodal: „Mezi námi, oni chtějí, aby tam psali Britové o britských autorech.“ Nicméně věděl, že jsem měl pár přednášek o filosofii a o hororu. Proto mi navrhl: „Líbila by se mi kniha o filosofii hororu.“ Bez tohoto návrhu bych asi o takové knize nepřemýšlel a nenapsal bych ji v tomto okamžiku své akademické kariéry, protože bych se obával, že pro ni nebudu moci najít nakladatele. Kdybych ji byl poslal vydavateli filosofie, podíval by se na titul a řekl by mi: „My nevydáváme takové knihy.“ Ale vydavatel, který po mně takový text žádal, mi dal dostatečné povzbuzení.

Existovalo několik důvodů, proč mě tento projekt, jistým způsobem spojený s jinou mojí prací, přitahoval. Koneckonců o kognitivismu, za jehož předního představitele bývám považován, se vždy říkalo, že nevěnuje dostatek pozornosti emocím. Doufal jsem, že si lidé povšimnou, že model, který jsem nabídl v knize *The Philosophy of Horror*, je skutečně lepší než to, co bylo o emocích napsáno kdekoli jinde. Takže nepřímou byla tato kniha argumentací ve prospěch kognitivismu. Byl to rovněž nepřímý spor s psychoanalytickou filmovou teorií. Pravděpodobně to nejlepší odůvodnění, které může najít psychoanalýza ve vztahu k filmu, je horor. V tomtéž duchu lze říci, že jedním z nejlepších příkladů mentálních fenoménů, vhodných pro využití psychoanalýzy ve vztahu k filmovému žánru, bylo to, co se nazývá identifikace, protože jestliže taková věc existuje, pak se zdá, že je velice blízká mentálnímu stavu, jež vyžaduje psychoanalytické vysvětlení. Strávil jsem dlouhou dobu tím, že jsem v knize *Mystifying Movies* pátral po teorii iluze, ale nestrávil jsem moc času s identifikační teorií. Někteří lidé, dokonce i po publikování *Mystifying Movies*, přijdou a říkají: „Podívejte, musíte použít psychoanalýzu, protože jí lze vyjádřit intenzitu lidských reakcí, speciálně emocionálních reakcí. A zčásti to můžete dělat díky pojmu identifikace, v tom smyslu, že můžete mít tyto emocionální reakce jen tehdy, když se identifikujete s něčím v obraze nebo když s tím nějak splynete.“ V *The Philosophy of Horror* jsem bojoval nejen proti identifikaci, ale nabízel jsem rovněž alternativní přístup, čímž jsem opět nepřímou argumentoval pro kognitivismus. Takže pustit se současně jak do hororu, tak do identifikace znamenalo, abych tak řekl, vstoupit na nepřátelské území. Cítil jsem, že kdybych mohl ukázat, že kognitivismus je skutečným protivníkem vzhledem k takovým psychoanalytickým tématům, pak by bylo nutné brát ho vážně.

Nechci ovšem, aby to vypadalo, že hororový projekt byl takto vykalkulovaný. Nebylo to tak, že bych měl rád muzikály, ale rozhodl se dělat horor jen z důvodů, jež jsem právě uvedl. Mělo by to být jasné i ze stylu psaní, že jsem měl hororový žánr v oblibě už od doby dospívání. Nebyl jsem pod nějakým tlakem, jak by tomu bylo, kdybych byl požádán,

abych například analyzoval ruritaniánské operety z třicátých let. Podařilo se mi ale pomocí teoretického zpracování hororu to, že jsem odrazil konkurenční teorie v privilegovaném poli mých tradičních nepřátel.

Ray Privett: Řekněte nám něco o teoriích, jež jste předložil.

Noël Carroll: V knize *The Philosophy of Horror* je rozvinuta obecná teorie hororu tak, že nevyžaduje psychoanalytické koncepce. Tato teorie nepopírá, že k některým hororovým dílům je nejlépe přistupovat pomocí psychoanalýzy, avšak aktuální rámec, který jsem zkonstruoval, není psychoanalytický. Je to model formovaný výdobytky kognitivní psychologie a analytické filosofie. Ne všechny emocionální reakce vyžadují psychoanalýzu, ačkoli, jak jsem sám několikrát poznamenal, mnoho lidí z filmových studií a jiných humanitních oborů se k ní obvykle okamžitě uchyluje, a to, jak bych mohl dokázat, bez patřičného zdůvodnění. Paradoxně jsem se v dřívějších dílech pokoušel o psychoanalytickou teorii hororu. Takže v jistém smyslu je tato kniha i reakcí na mé dřívější pokusy charakterizovat horor s použitím psychoanalytických pojmů, speciálně těch odvozených z díla Ernsta Jonese.

Došlo mi, že určité žánry jako dobrodružný film, detektivka, komedie, melodrama a horor jsou ve skutečnosti identifikovány podle jejich vztahu k určitým emocím. Jako příkladnou studii jsem zvolil analýzu hororu. Začal jsem s tím, že jsem sledoval, jaký druh hrůzy očekáváme od hororového příběhu. V té době byla přední teorií emocí teorie, které se říká kognitivní teorie emocí. Ta se pokouší identifikovat emoce podle jejich objektu – tedy podle kritéria, jež určuje, zda určitý stav je, či není tou nebo onou emocí. Například pokud jde o strach, tak aby se člověk bál, musí se bát určité věci, a speciálně něčeho, co splňuje kritérium hrozivosti. Dokazoval jsem, že horor byl sestaven ze dvou emocí, jež jsou pro nás běžné: ze strachu a znechucení. Tak jsem vytvořil teorii o povaze hororu tím, že jsem tvrdil, že horor je definován podle toho, jak vyvolává strach a znechucení. Poté jsem ještě musel říci, co je objektem těchto dvou komponent emocionálních stavů. V případě strachu tu byla dlouhá historie analýzy formálního kritéria hrozivého a já jsem v ní pokračoval. Pro znechucení jsem jako hypotézu zvolil kritérium nečistoty.¹⁾

Ray Privett: Tvrdíte, že v hororovém příběhu jsou těmito věcmi, jež jsou hroživé a nečisté, příšery.

Noël Carroll: Ano, přičemž příšery jsou definovány jako věci, jejichž existence není uznána v oblasti vědy. Takže emoce hrůzy je vyvolávána bytostmi, jejichž existence není vědou uznávána a které jsou jak hroživé, tak nečisté.

Ray Privett: Zabýval jste se rovněž obecněji tím, proč lidé reagují emocionálně na věci, o nichž vědí, že neexistují, jak s ohledem na hororové příběhy, tak i na jiné.

1) K tomu viz Noël Carroll, *Podstata hororu*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 3, s. 53 – 63 (pozn. red.).

Noël Carroll: Existuje široce rozšířené přesvědčení, že lidé se mohou bát pouze toho, o čem vědí, že to existuje. Ale současně s tím lidé čtou romány a vědí, že čtou fiktivní příběhy. Jestliže to dáte dohromady, měli byste vyvodit závěr, že se lidé nemohou bát při hororových příbězích. Ale oni se bojí. Takže teoretik musí přijít s nějakým vysvětlením. Vládnoucí teorie ve filmové vědě samozřejmě připouští, že je v tom rozpor, a že to od nás vyžaduje, abychom podstupovali nějaký druh psychoanalytického stavu, jenž to způsobí, třeba něco jako popření. Postulování tohoto stavu nás vede k domněnce, že když tato operace popření vehementně zaujímá místo, divák musí podléhat iluzi, že to, co vidí ve fiktivním filmu, je skutečná věc. To nás přivádí k teorii iluze při reakci na fikci. Abych na tuto teorii zaútočil ze záporné stránky, poukázal jsem na to, že přesvědčení mají důsledky v chování. Kdyby si lidé skutečně mysleli, že v kině jsou příšery, když se dívají na hororové filmy, pokusili by se z kina uniknout, nebo s nimi bojovat. Byla by to reakce podle strategie boj, nebo únik. Ale ta tu nenastává. To je jeden z důvodů, proč nevěřit tomu souboru předpokladů, který jsem atakoval také v *Mystifying Movies*, ačkoli ne v takovém do důsledků dovedeném případě jako je tento. To byla záporná stránka útoku.

Kladná stránka vyžadovala, abych přišel s nějakou teorií toho, co se děje, když se pokusíme interpretovat nekontradiktory to, že jsme v situaci strachu, když sledujeme hororové filmy, a současně nevěříme iracionálně ve fikci. Pokusil jsem se o to v teorii, kterou jsem nazval teorie myšlení. Tvrdil jsem, že se můžeme nalézat v emočních stavech díky tomu, že si jednoduše představujeme určité věci, jako by se staly. Z mého hlediska v něco věřit znamená, podržovat něco výslovně v mysli. Ale předpokládám rovněž, že můžeme některá tvrzení uvažovat i nevýslovně. Dále jsem argumentoval, že když uvažujeme nějaké tvrzení nevýslovně, můžeme se nicméně ocitnout v emocionálním stavu. Vzpomeňte si například, když jste na nějakém vyvýšeném místě, jako je třeba vyhlídka na Grand Canyon. Hledíte na okraj propasti a představujete si, jak jej překračujete. Víte, že to neuděláte, nicméně stejně vám při tom přeběhne mráz po zádech. Takže je možné, že pouhé uvažování o nějaké myšlence vás může uvést do emocionálního stavu jako je strach. Když se potom vrátíme k našemu problému fikce, zdá se, že se tu před námi otevírá řešení. Filmový tvůrce či romanopisec dělá to, že před nás staví obsah tvrzení, o němž my nevýslovně uvažujeme. To nás přivádí do bodu, kdy můžeme bez obav říci, že se bojíme fiktivních věcí, i když víme, že to, o čem fikce vypovídá, neexistuje a nemůže nás to ohrozit.

Ray Privett: Také jste tvrdil, že v rámci fikce často existují postavy, které napovídají, jak bychom měli na fiktivní záležitosti, včetně příšer v hororech, reagovat. Kanonickým příkladem může být postava hraná Jamie Lee Curtisovou v *HALLOWEENU*. Říkáte však, že spíš než že bychom se s těmito postavami identifikovali, přizpůsobujeme se jejich pozici.

Noël Carroll: Mnoho lidí by řeklo, že kdybychom se zeptali diváků, jak reagují na hororové filmy, jejich reakce by byly příliš subjektivní, než abychom z nich mohli odvodit nějakou teorii. Potřebujeme tedy něco objektivního. Předpokládal jsem, že to můžeme získat pozorováním reakcí takových postav, protože horor, jako některé jiné žánry, se zdá

být často charakterizován konvergencí reakcí publika a postav. Netvrdím nicméně, že vždy nutně potřebujeme tyto postavy, aby nás vedly. Existují například hororové příběhy, kde taková postava může být z nějakých příčin pro nás nepřijatelná či zbytečná. Příšera může být zobrazena dostatečně účinně, takže nepotřebujeme, aby nám někdo něco napovídal. Když vidíte, jak se blíží devět stop velký slintající pavouk, nepotřebujete někoho, kdo vám napoví, že to je hrůzné a odporné.

Nicméně je tu otázka, jaký je náš vztah k těmto postavám, zejména k jejich emočním stavům. V oblasti filmových studií se velmi často mluví o tom, že emoční stav vzhledem k postavě je identifikací, že se stáváte identickým s touto postavou. Domníval jsem se, a stále ještě si to myslím, že to není ten nejlepší model tohoto vztahu. Pokud budete zkoumat fiktivní příběhy velmi pečlivě, pak zjistíte, že po většinu času je psychologický stav diváka jiný než psychologický stav postavy. Vezměme si případy tragédie a komedie. Litujeme tragickou postavu na konci tragédie. Tragická postava je poražena, ale obvykle nad sebou sama nepociťuje lítost. Velmi často se cítí vinna či zahanbena nebo pociťuje z něčeho, co udělala, výčitky svědomí. My se však necítíme vinni, ani zahanbeni, ani nemáme výčitky svědomí. A nebo uvažujeme-li o komedii, když si komická postava natluče kokos, jsme pobaveni, tato postava však obvykle nikoli. Můj názor je, že identifikace není dobrá teorie našeho vztahu k postavám, protože velice často se náš emoční stav ve vztahu k postavám nevyznačuje sdílením emocí. Přesto ale musíme mít nějaký pojem o jejich perspektivě, abychom nad nimi mohli pociťovat lítost. Právě to nazývám přizpůsobením. Cítíme smutek spolu s postavou částečně proto, že vidíme, jak se takový hrdina, řekněme Oidipus, cítí podle toho, co dělá, tedy jako provinilý či zahanbený. Ale neztotožňujeme se s ním nebo nestáváme se jím samým, ačkoli potřebujeme získat nějaký přístup k jeho hledisku. Přizpůsobení je přístup k tomuto hledisku bez sdílení téhož psychologického stavu, jaký pociťuje postava.

Ray Privett: Kniha zkoumá mnoho dalších problémů, včetně charakteristik hororové zápletky a toho, proč se lidé skutečně chtějí vystavovat filmům, které v nich vzbuzují hrůzu. A potom končíte fascinujícím srovnáním postmodernismu se současným hororovým cyklem.

Noël Carroll: Řekl bych, že postmodernisté a příznivci hororu sdílejí některé stejné úzkosti, nebo to alespoň předpokládám. Postmodernisté je sdílejí z esoterického stanoviska, zatímco v hororových filmech jsou manifestovány exotericky či otevřeně. Zdá se mi například, že v hororovém filmu se objevuje úzkostný strach o stabilitu světa, a tatáž úzkost podle mne patrně zakládá postmodernistické odmítnutí jakéhokoli fundamentu, který by zakládal naše vědění.

Ray Privett: Povězte nám něco o tom, jak byla kniha přijata. Máte nějaké informace o tom, že by ji četli tvůrci hororových filmů? Dovedu si představit, že někomu jako je Wes Craven, režisér VŘÍSKOTU, by se líbila a byla by mu blízká.

Noël Carroll: Zatím žádné takové informace nemám. Myslel jsem si, že jsem napsal knihu takovým způsobem, že ačkoli já jsem to udělat nemohl, psychologové by ji mohli

ověřit. A další způsob, jak ji ověřit, by mohli, jak navrhuje, poskytnout filmaři, kteří by ji použili k vytváření hororové poetiky a zápletek. Kniha je stará teprve něco málo přes deset let. Vím o tom, že byla mnohokrát používána jako učebnice. Takže možná jednoho dne z nějakého studenta, který nechtěl číst knihy, ale chtěl sledovat filmy, nicméně musel číst knihy, aby získal titul na filmových studiích, vyroste filmový režisér, který knihu začne používat. To je asi moje bláhová naděje. Kdyby to někdo takto udělal a vystoupil s tím, bylo by to dobré potvrzení teorie. Možná se ale režisér pokusí podkopat některé moje generalizace. Myslím, že to bude správné; jde o součást diskuse o teorii.

Vlastně doufám, že se to stane, protože se domnívám, že filmová teorie by se měla přiblížit praxi vytváření filmů a obecně tvoření fikce. Neměly by tu existovat dvě kultury. Řekl bych, že teoretici nějak způsobili, že tyto dvě kultury existují, protože se nezabývali problémy tvorby. *The Philosophy of Horror* se hodně zabývá problémy tvorby. Je to filosofie hororu, ale stejným způsobem jako je Aristotelova *Poetika* filosofií tragédie. Aristoteles napsal filosofii tragédie, ale nazval ji *Poetika*, přičemž poetika je pojem, odvozený od řeckého „poesis“, což znamená tvořit. Takže poetika je o tvorbě. Jeho filosofie tragédie je filosofií tvoření tragédie, a já jsem doufal, že moje filosofie hororu by mohla být do značné míry podobně filosofií tvoření hororu.

Definice kinematografie – specifická média, ontologie a svět umění

Ray Privett: Řekněte nám něco o vašich textech týkajících se specifickosti filmového média, z nichž většina je zahrnuta do prvního oddílu knihy *Theorizing the Moving Image*.

Noël Carroll: Předpokládám, že idea specifickosti média byla populárnější v době před sémiotikou a poststrukturalismem. Ačkoli si myslím, že podíváte-li se na Metzovy texty – i když na to jeho následovníci zapomněli – uvidíte, že on sám se ve skutečnosti pokoušel uplatnit teorii o specifickosti filmového média. A stejně tak většina populárních kritiků tuto specifickost akceptuje. Také s tím, jak se naše kultura stává čím dál tím poslednější digitálními médii a počítači, ukazuje se, že lidé se vracejí k tomu, že hovoří o specifickosti médií. Nedávno vyšla kniha o interaktivním počítačovém psaní nazvaná *Hamlet on the Holodeck* a autor se dovolává pojetí specifickosti média, aby podpořil určité stylistické volby s ohledem na interaktivní vyprávění. Domnívám se, že speciálně v případech, kdy jsou zaváděny nové technologie, je odvolávání se na specifickost médií jistým druhem přirozeného rétorického kroku, který je třeba učinit. Někdo tvrdí, že nové médium vyplňuje jistou potřebu či mezeru a že existují určité způsoby jeho užití, které jsou správné, protože to odpovídá povaze média.

Ray Privett: Jaký je rozdíl mezi teorií specifickosti média a ontologií?

Noël Carroll: Jak já jim rozumím, teorie o specifickosti médií, jež se objevily ve filmové teorii a s nimiž se často můžeme setkat v teorii výtvarných umění, jako je řekněme greenbergovský modernismus, jsou pokusem identifikovat povahu média za tím účelem,

aby potom bylo možné předepisovat doporučení, co by se mělo, či nemělo s oním médiem dělat. Říkají nám, jaké jsou legitimní možnosti využití daného média.

Ray Privett: To může být velmi elitářská záležitost. Lidé řeknou, že některé věci nejsou filmové povahy a odmítnou je jako nehodné pozornosti.

Noël Carroll: Určitě je to odmítavá teorie, zejména je-li použita tímto způsobem. Těžko říci, zda je, či není elitářská. Někdy je třeba přihlídnout ke kontextu. Určitě v šedesátých letech, když lidé mluvili o něčem jako o filmovém, tak prohlašovali Hitchcocka za nejfilmovějšího režiséra a Bergmana za nejméně filmového. Ale bylo v tom něco velmi populistického. Teorie specifičnosti médií se stala způsobem, jak osvobodit díla, jimiž vůdcové uměleckého a literárního světa pohrdli.

Je to komplikovaná otázka. Lze říci, že teoretizování o specifičnosti médií je elitářské v každé době, nebo je třeba oddělit tento pojem od jeho použití v různých kontextech? Přívrženci ruské montáže se zasazovali za specifičnost médií, ale přinejmenším v určitých obdobích tvrdili, že prostřednictvím montáže jsou schopni tvořit spojení s mentálními pochody obyčejného lidu vysoce nezprostředkovaným způsobem. Domnívám se, že otázka, zda specifičnost médií je, či není elitářská, závisí na tom, jak je rozvinuta a do jakého kontextu je zapojena. Lidé jako Miriam Hansenová říkají, že Kracauerova filmová teorie se ukázala být elitářská, protože to byl jeho způsob, jak reagovat proti hollywoodským komerčním filmům a ocenit italský neorealismus a další realistické tendence. Nevím, zda jsou taková obvinění správná, či nikoli. Našly by se ovšem příklady, které by obvinění z elitářství podporovaly. Nicméně když užil Robin Wood v šedesátých letech specifičnost médií k tomu, aby osvobodil Hitchcocka, byla tato teorie míněna jako osvobozující.

Ray Privett: Určitě věci osvobodila, ale jak upozorňuje Jonathan Rosenbaum v textu *Guilty By Omission*, tato svoboda stála určitou cenu.²⁾ Pro někoho to znamenalo vehementní odmítnutí filmů určitého stylu a s určitou politickou angažovaností jako „nefilmových“ či „neuměleckých“. Domnívám se, že něco podobného se stalo v Evropě s Truffautovým esejem *Jistá tendence francouzského filmu* a spolu s tím také s jeho rozhovory s Hitchcockem a s Godardovými texty o Nicolasu Rayovi, které sloužily jako zbraně na obou kontinentech. Když se kritici ovlivnění těmito teoriemi o specifičnosti médií setkali s nějakým filmem, který nepoužíval mimoobrazový komentář při pohyblivých záběrech a měl chvílemi dráždivý střih, pak byl odmítán jako nefilmový a tedy takový, který ani nestojí za diskusí. Ačkoli tento film mohl mít velký význam pro dějiny filmu, včetně dějin filmové stylistiky, z nějakých jiných důvodů. Neboť je-li nějaký „politický“ či „etnický“ film uznán jako „filmový“, je považován za významný pouze do té míry, do jaké se mu podařilo rozejít se se svým politickým či etnickým kontextem.

Noël Carroll: Dobře, ale podívejte se na Brakhage. Stan Brakhage věří ve „filmovost“: jednou někde prohlásil, že film je ve své podstatě vizuální médium. Nevím, jestli to tvrdí

2) Jonathan Rosenbaum, *Guilty By Omission*. In: T ý ž, *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*. University of California Press, Berkeley 1995, s. 281 – 294.

ještě dnes, ale v různých okamžicích své kariéry zastával názor, že zvuk je v tomto médiu lživý. Vytvořil jen velmi málo zvukových filmů, jako například BLUE MOSES. Používal teorii o specifičnosti médií jako zbraň, jak jste řekl. Avšak Brakhage si samozřejmě myslel, že je David a tento klacek bere na Goliáše. Takže když mluvíte o tom, zda teorie o specifičnosti médií je, či není elitářská, mám dojem, že přitom musíte zohlednit kontext. Ačkoli uznávám, že mi můžete odpovédět v tom smyslu, že Brakhage je vydědělec, že on sám je také elitář. To může být pravda a možná právě o to vám jde: že teorie specifičnosti médií, pokud je zkoumáte do detailu, mají tendenci být zavázány určitým stylistickým postupům a tyto závazky mohou být spjaté s uměleckým soupeřením ve specifických kontextech.

Na druhé straně je tu ontologie, což je masivní teorie nutných znaků, jež se často objevuje v debatách mezi teoretiky. Řekl bych, že mnoho lidí si bude myslet, že je to naivní, ale já věřím, že je možné mít ontologii něčeho bez toho, abychom měli stylistické předsudky a abychom tím zaujímalí pozici v jakémkoli stylistickém soupeření. Neberte však za příklad mou teorii pohyblivého obrazu, protože pak byste mohli říci, že jsem zde na tom měl nezpochybnitelný zájem. Vezměme si místo toho teorii umění Arthura Danta, kterou jsem kritizoval jinde, o níž si však stále myslím, že je zajímavá. Danto říká, že uměním může být jakákoli věc. To nevypadá jako nějaký stylistický závazek. Má-li to nějaké důsledky pro kritiku, pak například ten, že kritici jako sám Danto by měli být pluralisté. Měli by být připraveni hledat nějaký druh hodnoty, kterou lze najít ve zkoumaném díle. Danto má jakousi ontologickou teorii, teorii nutných znaků, které musí mít každé umění, ale tato teorie se nezdá být, alespoň na povrchu, stylisticky předpojatá.

Možná že by někdo řekl, že Dantova teorie je předpojatá, protože podle něj se veškeré umění musí týkat něčeho. To se však sotva týká stylistické předpojatosti. Uvažujme o rozdílu mezi Dantovou teorií a greenbergovským modernismem, který jistě odděluje zrno od plev mnohem jemnějším způsobem. Dantova teorie umožňuje kritikům, jako je on, být otevření jakémukoli druhu uměleckého projektu. Žádný specifický projekt z této teorie nevyplývá. Specifičnost média, tak jak jsem tento termín používal, tvrdí něco o tom, které projekty jsou vzhledem k danému médiu korektní a které korektní nejsou. Navíc podle teoretiků specifičnosti médií jsou tyto projekty určeny povahou média. Naproti tomu ontologové pozorují, že médium může mít jistou povahu, i když z ní neplynou žádná stylistická pověření.

V některých textech jsem nabídl pojem, jež jsem nazval „pohyblivý obraz“ (*moving image*). Pokusím se nyní přesněji vysvětlit, o co jsem se snažil v eseji *Definování pohyblivého obrazu*,³⁾ který je nyní součástí prvního oddílu knihy *Theorizing the Moving Image*. Je-li konceptualizace výstižná, bude ji možno použít na pohyblivé obrazy, jež vzniknou za sto let, tedy které nikdy neuvidím a nikdy jim neporozumím. Na druhou stranu však v mém pojetí pohyblivého obrazu toho není mnoho, co by se dalo vybrat a mělo nějakou hodnotu pro kritiky. Tento koncept klasifikuje určitou podstatnou část díla, ale klasifikuje ji způsobem, který na rozdíl od klasické filmové teorie není nijak zjevně zavázán tomu či onomu stylu. Možná někdy v budoucnu se někdo na mé návrhy podívá a řekne: myslel si, že to není ničemu poplatné, protože se nacházel v určitém

3) Noël Carroll, *Definování pohyblivého obrazu*. „Illuminace“ 13, 2001, č. 2, s. 5 – 32 (pozn. red.).

bodě historického vývoje, ale dnes díky některým zjištěním vidíme, že Carroll byl tomu a tomu poplatný. Ovšem dovolte mi říci na svou obranu alespoň toto: Kracauer, Arnheim, Bazin a Ejzeštejn již vyložili karty. Věděli, co byly jejich stylistické závazky. Byli si přinejmenším vědomi sami sebe. Jestliže se moje teorie dostává do vleku stylistických požadavků, je to proto, že jsem ignorant, a nikoli proto, že jsem polemik.

Rád bych k tomu dodal ještě několik slov. Někdy, když člověk jako já oponuje teorii specifičnosti médií, lidé to chápou tak, že tvrdím, že umělec nemusí věnovat pozornost svému médiu. To ale vůbec říci nechci. Mám za to, že umělci by měli pracovat s médiem, které využívají, a poznat různé možnosti, které jim nabízí. Jsou v tom do jisté míry objeviteli a učí se zručnosti ovládat toto médium. Moje pozice je v zásadě taková, že médium vám neříká, co byste s ním měli dělat. V některých případech, když něco uděláte více „teatrální“, méně stříhané či méně tvarované, tak to může být skutečně významné v rámci umělecké tradice nebo to může být pozoruhodná inovace. Být „nefilmový“ může být umělecky důležité, dokonce i když to narušuje pojem specifičnosti média. Ale můj záměr vyvolat rozpory v „zákonech“ specifičnosti médií není totožný s popíráním toho, že umělci by měli mít důvěrnou znalost média, s nímž pracují.

Jiná věc, kterou jsem vždy v diskusích týkajících se specifičnosti médií tvrdil, je to, že jistým způsobem je tato tradice triviální. Jestliže v daném médiu není možné něco udělat, pak to prostě nebude uděláno. Potom však není otázkou, zda to, co jste udělal je, či není možné udělat, nýbrž zda je to zajímavé. Je zajímavé, že Straub vytvořil určité typy filmu se statickými kamerami v obdobích, kdy je dělal. Je zajímavé, že CALIGARI je tak statický, jak je. Ale musíte se na dílo podívat v rámci kontextu, aby bylo možné tato určení provést. Není to zkrátka záležitost aplikování takzvaných zákonů média.

James Kreul: Zdá se, že to, co říkáte, je věc rozdílu mezi preskriptivními a deskriptivními projekty. Podobně se zdá, že jádro knihy *A Philosophy of Mass Art* je více deskriptivní, předkládající ontologii masového umění bez předepisování či zakazování.

Noël Carroll: Nazývám to klasifikační teorie. Domnívám se, že mnoho předcházejících teorií masového umění bylo doporučujících či, jak vy říkáte, zakazujících. Určitě teorie Marshalla McLuhana a do jisté míry i Waltera Benjamina mají tendenci být doporučující. Jiní – Theodor W. Adorno, R. G. Collingwood – zdá se, zakazují či hodnotí. Určitě nepřepisují nějaké konkrétní druhy masového umění, všechny je více či méně odsuzují. V tomto ohledu jsou tyto teorie hodnotící. Tvrdím, že moje teorie je deskriptivní. Dokázal bych si ovšem představit některé umělce, kteří si stěžují, že deskriptivní nejsem.

Mohli by se ptát, proč když považuji za masové umění věci, jež produkují masová média a když oni produkují pouze jednorázová umělecká díla, proč vylučuji jejich dílo z řádu masového umění? Nemyslím si, že by to byl skutečný problém. Neříkám přece, že dílo je špatné, když tvrdím, že nepatří mezi masové umění. Takže na jedné straně, pokud se toho umělec obává, neměl by se toho bát. Rád bych také věděl, proč si nějaký umělec myslí, že jednorázově produkovaná umělecká díla by se měla počítat mezi masové umění.

Ray Privett: V průběhu definování masového umění jste provedl paralelní srovnání mezi avantgardním uměním a výtvarným uměním. Měl jsem pocit, že tu bojujete v některých

velmi starých bitvách uměleckého světa, například jako obhájce avantgardy, zápasící s novinami, časopisy a s muzei establišmentu, která zřídka vystavovala avantgardní umění, zatímco pravidelně uváděla výtvarná umění a často i masové umění.

Noël Carroll: No, podívejte, samozřejmě existuje boj uvnitř uměleckého světa týkající se masového umění. Není to moje teze, že avantgarda historicky vnímala masové umění jako svou jinakost, jako svého protivníka. A avantgarda také učinila rozmanité pokusy, jak zbavit masové umění jeho výsad – teda ne všichni avantgardisté, ale rozhodně mnoho z nich. Pokusil jsem se v knize *A Philosophy of Mass Art* naznačit, že podíváte-li se na současné výtky proti masovému umění, i když někdy mohou být pronášeny v rámci žádosti o státní subvenci a využívány lidmi, kteří určitě nejsou avantgardními umělci, téměř vždy je v nich možné vystopovat lidi nějak spjaté s avantgardou. Když lidé namítají ohledně masového umění: „Ale není to vlastně pseudoumění?“, obvykle jsou to lidé, kteří jsou silně svázáni s avantgardou jako Adorno, Greenberg, Collingwood či Ortega y Gasset. Tím nechci říci, že by neexistovali avantgardní umělci, kteří nějakým způsobem sympatizovali s populárním uměním. Když si však avantgardisté přivlastní populární umění, téměř vždy to dělají tak, že je přeloží do vlastního jazyka. Například v KŘIŽNÍKU POTĚMKIN, když jsou lidé shazováni z boku lodi a provádějí trojitě akrobatické obraty ve vzduchu. Není to prosté přijetí lidové zábavy. Je to také gesto vzdoru vržené proti určitým kánonům realismu, tomu druhu realismu, který by lidé očekávali od obvyčejného filmu. A když si surrealisté přivlastnili lidové umění, učinili tak proto, aby zachovali jeho zvláštnost, jeho odcizenost. Aby toho docílili, vytrhávali surrealisté často populární obrazy z jejich narativního kontextu, a tím podtrhávali jejich cizost.

Ray Privett: To nás přivádí k tomu, jak se vaše dílo vztahuje přímo k praktikám uměleckého světa, dokonce i v rozšířených pojednáních. Kdyby si redaktori významných novin nebo kurátoři velkých muzeí přečetli *A Philosophy of Mass Art* a *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* a vzali si to k srdci, neměli by z estetického hlediska žádný důvod, aby neposkytovali dílům bez jakékoli tradice, včetně avantgardy a masového umění, stejnou část prostoru, jakou nabízejí některým tvůrcům výtvarného umění či autorům „uměleckého filmu“. Byly by tu ale zjevně ekonomické důvody, podle toho, kdo je platí. Totéž lze říci o obchodních organizacích a vládních regulacích.

Noël Carroll: Mám pocit, že způsob, jakým jste otázku uvedl, se vztahuje ke skutečnosti, že k tomu přistupujete z filmového prostředí a speciálně ze světa filmové avantgardy. Nemůžete ale chtít na základě tohoto jednoho případu generalizovat, protože existuje něco velmi zvláštního, o čem bychom patrně měli mluvit. To, co považuji za zvláštní, je fakt, že většina výtvarného umění, o němž se referuje v The New York Times, je avantgardní umění. Možná se mýlím, pokud jde o statistiku, ale objevují se tam zásadní články o lidech, jako je třeba Ann Hamiltonová. Kdybyste se zabývali světem výtvarného umění, zjistili byste, že je mu věnováno mnoho pozornosti v tomto směru. Pravděpodobně také většina tance, o němž se referuje na stránkách The New York Times – a píše se o něm hodně –, bude tanec avantgardní, či přinejmenším moderní. A moderním nemyslím jenom obvyklé moderní tance, ale rovněž díla Balanchinova, jež donekonečna recenzují

a jež je docela dobře možné považovat za avantgardní. Ať udělá Merce Cunninghamová cokoli, bude se o tom psát. Také všem divadelním představením v Brooklyn Academy of Music, včetně velkých oper osmdesátých let 20. století, je věnována velká pozornost. Otázkou je, jak to, že tyto avantgardy ze všech těch uměleckých oblastí jsou schopné vzbudit tak velikou pozornost tisku, ale filmový svět toho nikdy schopen nebyl. Proč je tomu tak?

Existuje na to několik teorií. Jedna z nich, kterou nabízejí Annette Michelsonová a Paul Arthur, říká: protože film je lidové umění, modeluje očekávání, se kterými lidé k filmu přistupují. Očekávají, že film bude zábavný. Nikdy jsem však nebyl tímto argumentem plně přesvědčen, neboť v sedmdesátých a osmdesátých letech byly performativní umění a tanec schopné dosáhnout změny, a přitom zkušenost s tancem pravděpodobně u většiny lidí pocházela z lidových prostředí jako show ve stylu Las Vegas, jazzových tančírů a podobně. A performance považovali za dramatické divadlo. Takže si nemyslím, že jde prostě jen o to, že si lidé něco spojují s populárními formami. Je tady jiný problém a ten má co dělat s filmovou avantgardou jako takovou. Proč není filmová avantgarda schopná využít postmodernismus způsobem, jakým to jiné dokáží?

Ray Privett: Nemyslel jsem zrovna na avantgardu. Myslel jsem rovněž filmy, které se vůbec nedostanou do distribuce: filmy, jež jsou promítnuty jen jednou nebo dvakrát a jejichž tvůrci by rádi udělali tisíckrát víc kopií a videokazet.

Noël Carroll: Nemluvíte prostě jen o zahraničních filmech, nicméně mluvíte o tom, co se nazývá umělecký film (*art cinema*).

Ray Privett: Ne, mluvím o zahraničních filmech nebo o jakýchkoli filmech mimo oblast „uměleckého filmu“. Pokud se skutečně zajímáte o filmové umění, potom v souladu s vaší prací o teorii specifičnosti médií, s tezí v knize *A Philosophy of Mass Art*, že masové umění, avantgardní umění a výtvarné umění si všechny zasluhují stejnou pozornost, a s vaší tezí z knihy *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, že umění je definováno historicky pomocí konverzace, každé kritikovo zdůvodnění, že nebude něco recenzovat, protože to není umění nebo to není za umění obecně považováno, selhává. Musí tu být jiné důvody, ekonomické, možná osobní nebo politické, nebo nějaká jejich kombinace. Dokonce i „umělecký film“, pojem založený na teorii o specifičnosti filmového média, jež sjednocuje určité styly a podmínky recepce se samotnou uměleckou formou, je pouze zkušebním výběrem z filmového umění jako celku. Ale možná, že něco projektují na vaše dílo.

Noël Carroll: Chápu, kam míříte, ale nejde o to, že kritik jako David Denby je něčím zavázán distributorům; je zavázán svým redaktorům.

Ray Privett: A jeho redaktoři zase vydavatelům, kteří jsou placeni distributory, protože ti u nich inzerují.

Noël Carroll: Jeden z důvodů, proč nebyly v novinách recenzovány avantgardní filmy v době, když jsem působil jako kritik, souvisel se světem filmové avantgardy. Noviny

nepovažovaly za novinku nic, co jim člověk neukázal předtím, než to bylo veřejně promítáno. Pokud šlo o film, který byl promítán pouze jednou nebo dvakrát, redaktoři se domnívali, ať už právem, nebo neprávem, že lidé si nebudou chtít číst tři dny poté o filmu, který již nebudou moci vidět. Ale problém byl v tom, že, jak dobře víte, mnozí autoři často nepovažují své dílo za hotové, dokud není promítáno. Někdy jej dokonce stříhají ještě při projekci. Navíc většina avantgardních promítacích sálů je k tomu velmi tolerantní. Sály, které to netolerovaly – Whitney Museum a Karen Cooper's Film Forum, tedy místa, která nabízela předběžné promítání pro všechny kritiky, podle modelu komerčních kin –, měly vždy více prostoru v tisku, protože byly ochotné přizpůsobit se tomu, jak jsou noviny redigovány. To byl vždy ten skutečný problém: že totiž avantgardní sály nechtěly hrát hru, kterou jim noviny diktovaly.

Jiná věc je, že noviny chtěly publikovat věci, u nichž předpokládaly, že budou vzbuzovat široký ohlas. Neříkali: „Davide Denby, nepište o tom, protože to není umění.“ Říkali: „Nepište o tom, protože naše čtenáře bude patrně mnohem víc zajímat něco úplně jiného.“ Ale i když se s nimi přel o to, aby dostal svolení referovat čas od času o něčem neobvyklém, stejně to musel napsat jako předběžnou recenzi na film, který teprve bude uváděn, aby byli uspokojeni, že píše o něčem, co čtenáři budou moci vidět; neboť když to měla být recenze, pak se musela týkat něčeho, co ještě bude promítáno, jinak by to nebylo považováno za informaci.

Nechci se tu ani jednoho z vás nijak dotknout, ale jste pravděpodobně velice tolerantní ke slabostem avantgardních filmařů. Víme, co se taky může stát: tvůrce sedí v koupelně a stříhá film nebo promítání nezačne dříve než tři čtvrtě hodiny po předpokládaném zahájení, protože autor šmejdí před čočkami projektoru se sklenicí piva a podobně. A existují lidé, kteří jsou v těchto věcech skutečně legendární, jako Jack Smith nebo Ken Jacobs. Vede to k mnoha půvabným anekdotám. Ale novináři se svými uzávěrkami tím nejsou okouzleni. Prostě takovou událost ignorují.

Tím se vracíme k otázce, proč tanec či performativní umění byly schopné samy se prosadit do hlavního proudu, přinejmenším o něco víc než film. Spalding Gray předvádí své performance v televizi, je to kabelová televize, ale to je také televize. Mnoho avantgardních filmových tvůrců v televizi hned tak neuvidíte. Proč nebyla filmová avantgarda schopná vykročit stejným směrem?

Ve světě avantgardního filmu existuje, jak si myslím, touha po vyrovnání: to, že svět avantgardního filmu by měl mít právo na stejné publikum jako má Steven Spielberg. Protože to se nestává, převládá tu pocit, že jde o nějakou nespravedlnost. Na druhé straně lidé z avantgardní komunity nejsou jen hermetici, oni jsou skutečně sami hrdí na svůj hermetismus. Jsou hrdí na svou obtížnost. Tento druh excentrického, „geniálního“ chování je pozitivně posilován v newyorském filmovém světě: „Ano, ten a ten či ta a ta se chová výstředně, ale je to génus.“ Vynořuje se tu napětí: nemůžete očekávat, že na jedné straně budete mít tolik diváků jako Spielberg, a současně budete urputně oddáni svému hermetismu. Já nejsem někdo, kdo by lidem říkal, ať nejsou hermetičtí. Ale říkám: žijte s tím a neseďte jenom na zadku a neptejte se: „Co se mi to přihodilo?“ Mám za to, že institucionální pozice filmové avantgardy a její mýtus o sobě samé posiluje její oddanost nepřístupnosti. A to je v pořádku, pokud neočekáváte větší návštěvnost. Samozřejmě, když chcete větší publikum, musíte mu něco dát.

Tanečníci a performativní umělci se dělají, částečně pod vlajkou postmodernismu, mnohem přístupnějšími. Dávají do svého umění něco, co můžou lidi přijmout, i když nemluví právě hermetickým jazykem dotyčné umělecké formy.

James Kreul: Myslíte si, že když tu máme zboží, spojované s performativním uměním, také to charakterizuje jeho úspěch, jímž se liší od méně viditelného avantgardního filmu? Filmová avantgarda by ve své většině nenabídla své filmy snadno dostupné na videu. Ale Spalding Gray je na kabelové televizi a natočil dva divadelní filmy, Eric Bogosian nabízí videokazety se svými performancemi, Karen Finleyová má své monology ve formě knihy a Philipp Glass prodává CD, a to vše je více či méně dostupné v jakémkoli řetězci knižních obchodů. Kdokoli může odkudkoli tyto umělce zkoumat. A abychom se ještě vrátili k vašim poznámkám o publicitě; je pochopitelné, že tanečníci a performativní umělci chápou hodnotu dobré propagační fotografie, nikoli ve smyslu obrázků na plakátech, nýbrž, což je mnohem důležitější, ve smyslu fotografií dostupných v novinách a časopisech. V případě avantgardních filmů to ale většinou tímto způsobem nefunguje, nejen proto, že filmaři neposkytují vždy propagační fotografie, ale také proto, že zvětšeniny okének avantgardních filmů často nevyhovují redaktorům uměleckých rubrik či redakčním fotografům. Často také neilustrují to, o čem je film, tak jak to dělají snímky z narativních filmů.

Noël Carroll: Teď jste to přesně trefil a řekl bych, že to plyne z toho, co jsem již řekl, totiž z toho, že nejde jen o to, že avantgardisté nepředvádějí své filmy v předstihu kritikům, ale i o to, že neposkytují standardní informační materiály pro tisk. I když nemůžete udělat pro novináře použitelné zvětšeniny filmových okének, můžete přinejmenším udělat použitelné fotografie umělce. To je cesta, jak získat prostor v novinách: mít ten nejlepší obrázek. Ale avantgardní prostředí často nedbá ani i na to.

Avantgardní filmoví tvůrci pracující s formátem 8mm nebo 16mm filmu nechtějí samozřejmě v mnoha případech přejít na video, protože to cítí jako zradu média. Ovšem, do jisté míry tomu rozumím. Na druhé straně Ridley Scottovi nevadilo přepsat VETŘELCE na videokazetu, ačkoli tak můžete vidět jen polovinu filmu, protože je to příliš tmavé.

James Kreul: Ale pro potřeby vzniku diskuse a možnosti pro více lidí mluvit o avantgardních filmových praktikách...

Noël Carroll: To by nebylo špatné. Jako kluk jsem četl klasické komiksy – *Olivera Twista*, *Velká očekávání* (*Great Expectations*) a další knihy komiksů. To mne přivedlo ke čtení knih. Nemyslím si, že by bylo něco špatného na tom, učinit některé filmy přístupné na videokazetách, aby tak byli lidé přivedeni k zájmu o avantgardu. Jsou určité věci, které by na videu opravdu nevypadaly až tak špatně, speciálně filmy *found footage*. Problém je však v tom, že mentalita světa avantgardního filmu nejenže nechce dělat ústupky, ale chová obzvláštní obdiv k lidem, kteří mají co nejméně vůle k ústupkům. A potom, nejde tu o jistou míru podvádění sebe sama, když se otočím zády a řeknu: „Proč na mne není svět připraven?“

Ray Privett: Pokud jde o odmítání přípravy propagačních materiálů pro tisk, s tím souvisí i vysoké oceňování zážitku ze sledování filmu v kině. Můžete to rovněž spatřovat ve významu filmu jako originálu, na nějž řekněme Brakhage škrábe nebo maluje. Překvapivě to vytváří něco, co exponenti *third cinema* nazývají „filmový čin“, v němž zkušenost z kinosálu je naprosto konstitutivní pro to, co je avantgardní film. Je to zcela v protikladu k představě, že vyrobíte film, předvedete ho několika lidem a doufáte, že někdo zařídí jeho distribuci a potom nadělá tisíce filmových kopií a videokazet.

Noël Carroll: Ano. Takhle se z toho dělá spíš něco jako divadelní hra nebo performance. To je také slavnostní záležitost, jako jít v neděli do kostela. A na tom není nic špatného, pokud tomu ovšem odpovídají vaše očekávání a necítíte se potom poraženi, když se vám nedostává pozornosti novin a tak dále. Možná že jedním ze způsobů, jak vyřešit problém konce avantgardy, je opustit toto očekávání. Tak lze dosáhnout toho, že problému zmizí.

Na druhé straně je možné, že historie sama tyto problémy utopí v jejich vlastním blátě, protože další zajímavá scéna, na níž se avantgarda pravděpodobně objeví, nebude v kině, ale bude digitální. Velmi brzy se video emaily stanou obchodní záležitostí. To bude mít okamžité následky. Ve vzdělané společnosti má téměř každý základní schopnosti být spisovatelem – napsat povídku nebo román. Dnes v době internetu se dostáváme do kulturní fáze, kdy každý, kdo má počítačové vzdělání, bude mít možnost stát se filmařem a používat systémy počítačového střihu. Většina lidí bude líná a bude dělat emaily, jež budou vypadat jako konvenční filmy. Ale když se budou miliony lidí zabývat tvorbou pohyblivých obrazů, pak možnost, že se objeví více a více výstředníků, kteří myslí jinak a mají jiné představy, se prostě znásobuje. Tady můžeme s mnohem větší pravděpodobností očekávat dění v budoucnosti.

James Kreul: Zdá se ale, že příliš mnoho lidí se nechává přesvědčit utopickou vizí internetu, že kdokoli se stane tvůrcem obrazů, a tak budou všechny problémy vyřešeny. Budou tu však přece existovat rozdíly v distribuci. I když bude mnoho lidí schopných tvořit obrazy a učiní je dostupnými ve smyslu vytváření nějaké avantgardní praxe, to samo o sobě nestačí. Je tu potřeba víc než jen přístup k vybavení a možnost posílat tyto obrazy komukoli.

Noël Carroll: Ano, v tom máte pravdu, samo vás to nikam nedostane. Ale to, co se skrývá v těchto dvou prvcích – v přístupnosti a možnosti distribuce přes internet –, jsou miliony a miliony lidí. Má předpověď zní, že když tu máte tolik lidí produkujících pohyblivé obrazy, pravděpodobnost existence malé podmnožiny, která se rozhodne dělat něco zajímavého, vysoce vzroste. Jakmile budou lidé mít tyto video emaily, někteří z nich začnou využívat archivní zdroje a použijí *found footage* k tomu, aby si digitálně zablbluli, tak jako si dnes lidé hrají se záznamníky. Spousta tohoto materiálu bude velmi kýčovitá. Ale potom tu budou také někteří lidé, kteří se chopí těchto zdrojů a přijdou na to, jak je používat, a využijí je k novým cílům. Takže těmi, co se stanou novými tvůrci, nebudou prostě jen lidé, kteří navštěvují filmové či video školy. Budou jimi všichni.

To, co mě vede k této předpovědi, jsou čísla. Není to tak, že bych už viděl nějaké zajímavé dílo. Dokonce můžu říci, že většina počítačových prací, které jsem dosud viděl, byla zajímavá pouze tím, že zajímavě využívala technologii. Například jsem viděl performance, jakési „video přes oceán“, kde jsou lidé, kteří spolu komunikují na obrazovce, s jedním počítačem v Anglii a jedním v USA. Ačkoli jsou od sebe vzdáleni tisíce mil, dělají před vámi něco společně. Celkem vzato, obraz jako takový je celkem nezajímavý. Pouze když se naučíte něco málo o používané technologii, stává se zajímavým. Ale jak víte, v raných dobách filmu tam bylo pekelné množství veteše. Rozhodně to nebylo tak, že by každý z těch raných filmů byl klenotem. Ve skutečnosti to bylo jen pár filmů. Ale když pominula doba technologické novoty, stalo se něco esteticky zajímavého. Řekl bych, že stejný proces se odehraje v digitálních uměních. Doufám, že budu poblíž, abych to viděl.

(duben 2001)

Přeložil Čestmír Pelikán

Přeloženo z anglického originálu:

The Strange Case of Noël Carroll: A Conversation with the Controversial Film Philosopher
by Ray Privett and James Kreul. In: „Senses of Cinema“ No. 13, April – May 2001
(www.sensesofcinema.com).

Citované filmy:

Blue Moses (Stan Brakhage, 1962), *Halloween* (John Carpenter, 1978), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1919 – 1920), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec Poťomkin; Sergej Ejzenštein, 1925), *Muž, který zastřelil Liberty Valance* (The Man Who Shot Liberty Valance; John Ford, 1962), *Přepadení okrsku 13* (Assault on Precinct Thirteen; John Carpenter, 1976), *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959), *Vetřelec* (Alien, Ridley Scott, 1979), *Village of the Damned* (John Carpenter, 1995), *Vřís kot* (Scream; Wes Craven, 1996).

Bibliografie hlavních děl Noëla Carolla:

Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory. Columbia University Press, New York 1988.

Systematický rozbor téměř veškeré angloamerické akademické filmové teorie sedmdesátých a osmdesátých let spolu s alternativními návrhy, jak by měla filmová teorie fungovat. Nejpolemičtější a nejkontroverznější kniha, kterou Carroll kdy napsal.

The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. Routledge, New York 1990.

Zkoumání podstaty, historie a charakteristických struktur hororových filmů, a také otázek jak a proč lidé emocionálně reagují na hororová a fiktivní díla obecně.

Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: David Bordwell – Noël Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies.* University of Wisconsin Press, Madison 1996, s. 283 – 306.

Drsná a polemická analýza téměř všech teoretických prací o dokumentárním filmu sedmdesátých a osmdesátých let a počátku let devadesátých.

Theorizing the Moving Image. Cambridge University Press, New York 1996.

Soubor esejů z filmové teorie, které se zabývají takovými náměty jako implikace povahy média ve způsobu, jakým jsou tato média používána, vizuální gagy, avantgardní a dokumentární film, a rozmanité postavy a hnutí z historie filmové teorie.

A Philosophy of Mass Art. Oxford University Press, New York 1998.

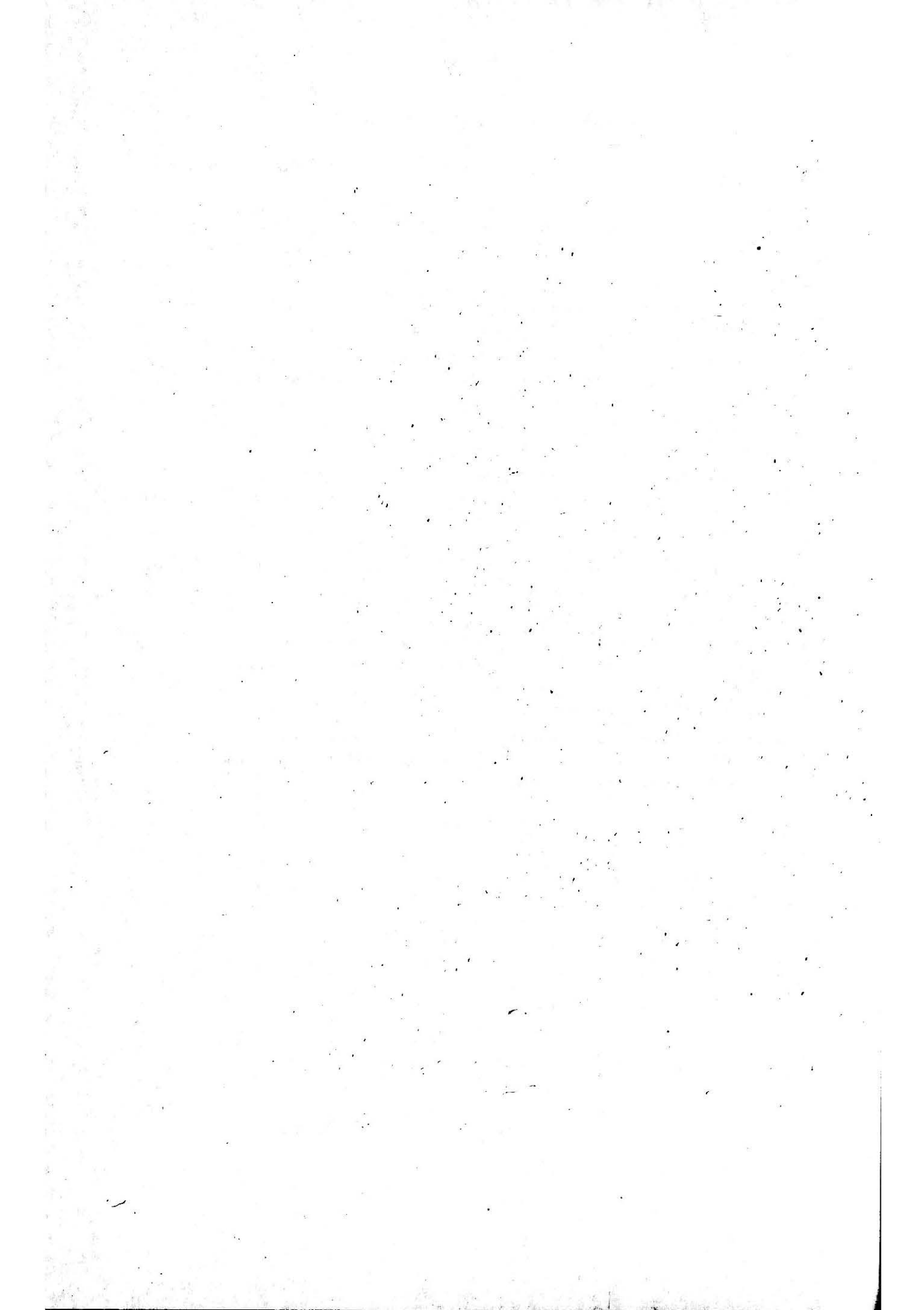
Polemika o důležitosti masového umění pro filosofickou estetiku s návrhy týkajícími se povahy masového umění vzhledem k výtvarnému a avantgardnímu umění a ve vztahu k emocím, morálce a ideologii.

Interpreting the Moving Image. Cambridge University Press, New York 1998.

Soubor esejů zkoumajících do hloubky specifická díla, momenty a hnutí v dějinách filmu, včetně filmů režírovaných a hraných Busterem Keatonem, přechod ke zvukovému filmu a hollywoodský film sedmdesátých let (a dále).

Philosophy of Art: A Contemporary Introduction. Routledge, New York 1999.

Příručka uvádějící do technik analytické filosofie ve vztahu k historii a praxi filosofie umění, spolu s Carrollovými inovacemi na tomto poli.



*Edice a materiály***F I L M A S E N**

Film ve snu, sen ve filmu
(pracovní poznámky)

František Dryje

A. Film ve snu

Filmový sen je označení pro typ *snového děje*, který si snící uvědomuje buď po probuzení, či již během snu, jako filmový (eventuelně divadelní, pantomimický apod.). Nejde tedy o primárně psychologickou typizaci snu (sen úzkostný, erotický, persekční atd.), nýbrž o charakteristiku *formy*, v níž jsou snové obsahy vybavovány (vnímány).

Na první pohled je zřejmé, že sen a film mají společnou vizuální řeč, která je zpravidla doplněna auditivními prvky (dialogem). Nyní nám ovšem nejde o sledování proměn či funkcí prvků filmových dějů (které jsme dříve vnímali) v případném snovém ději, neboť to je nejspíše součást obecné mechaniky prosazování se takzvaných denních zbytků do snu. Chceme charakterizovat samotný průběh snu.

Uvádím příklad vlastního snu ze dne 6. listopadu 1979:

Jako divák sleduji kreslený film ve stylu Walta Disneye: asi čtyři barevné koule (jakási mračna) zpívají čtyřhlasně písničku, tancují, mají rudé rty a bílé zuby. Pak zpívá zajíček, tančí, poskakuje – odhaluje prstem své zuby, nejsou zcela rovné. Ukazuje se, že zajíček je vězněm čtyř mračen, je nucen s nimi žít někde na obloze, odkud vedou na zem kovové tyče. Zajíček se pokouší po jedné z nich sklouznout, ale je dosažen takzvanou žílou, tj. jakýmsi paprskem z jednoho mračna, který jej chytí do ruky a přitáhne zpět.

K zajíčkovi přibude nějaký nový zajatec a je rozhodnuto, že oba budou večer na hostině snědeni. (Zajíček kupodivu má být tentokrát sněden lvem.) Pokusí se proto o nový útěk. Aby nebyl dostižen „žílou“ z mračna, klouže a přeskakuje z jedné tyče na druhou až se dostane na zem. Ještě však nemá vyhráno.

Začínám se se zajíčkem ztotožňovat, běhám po zemi, vím, že se musím schovat, nebo překonat tu neviditelnou sílu, jež mne táhne zpět k mračnům. Napadne mě, že uniknu z jejího působení, jen když se opiju. Procházím nějakými ulicemi, pak bufety, až přijdu do jakéhosi dlouhého baru, kde je tma (předtím jsem žádal někde pivo – neměli). U skleněného pultu se tísní lidé. Před mnou ve frontě stojí dvě ženy, zřejmě turistky – objednávají si cosi slovensky. Já říkám: becherovku, a ony si tedy

dají jako já. Platím kovovou pětikorunou, a když přijde barman, uvědomuji si, že je to málo, rychle vyjmu z peněženky, aniž ji hledám, druhou a drobné barmanovi nechám. Držím v ruce panáka becherovky a pro nedostatek místa se tisknu na Slovenku, která sedí vedle mne. Je to zachovalá čtyřicátnice, blondýna se zkaženými krátkými vlasy, má na sobě jeansy a šedivý svetr s věčkem. Vidím, že má pěknou postavu. Rozhodnu se odejít s ní, abych si ji mohl pořádně prohlédnout, případně se o ní významně otřít, ale ona mezitím vstala a stojí ve dveřích do výčepu, nechává se objímat jakýmsi pánem ve středních letech, který by mohl být jejím otcem, má klobouk a brýle a pořád na ni mluví, připomíná úředníka. Ona se tváří nezúčastněně, trpně, ale drží. Procházím okolo a jsem vzrušen.

Budeme-li tento sen ve zjednodušeném schématu posuzovat nejprve z hlediska klasického Freudova výkladu, je zřejmé – kromě jiného –, že jde o takzvaný dvoudílný sen, přičemž jeho první část je tvořena „filmovým dějem“, který si snící jako takový uvědomuje. Toto vědomí, že jde o film a nikoliv o skutečnost, má umožnit snazší oklamání Nad-já při prosazování nevědomého (snového) přání. Pronikne-li pudový podnět do „filmového děje“ ve snu natolik, že mu již nehrozí nebezpečí potlačení, sen ztrácí „filmovou“ podobu a snící vstupuje bezprostředně do děje (identifikace se zájčkem). Po určitou dobu platí zpravidla, že snící je zároveň divákem i aktérem děje – je to období, kdy se pudová přání ještě střetávají se snovou censurou. Vítězí-li Nad-já, je sen „jenom“ filmem, v opačném případě se stává „skutečností“ a snící může bezpečně realizovat svá potlačená přání (alkohol – orální libost + kontakt se sexuálně vzrušivým objektem). Typické je také, že od tohoto okamžiku personifikace s hrdinou, mizí ze snu prvek persekuce – není, kdo by ji vykonával; Nad-já bylo poraženo a vyklidilo pole.

V tomto zorném úhlu se nám tedy jeví „filmovost“ snu jako prostředek takzvané snové práce usilující o splnění pudového přání.

U druhého typu *filmového snu*, kdy snící si uvědomí filmový charakter snového děje teprve po probuzení, se z hlediska klasického výkladu jedná zpravidla o takzvané *druhotné zpracování*, tj. vložení souvislostí do řady snových obrazů a vytvoření příběhu, který má z nějakých vnějších důvodů (například snící je filmař či vášnivý filmový divák) filmovou podobu. Tato „filmovost“ představuje tedy opět jeden z prostředků *snové práce*.

* * *

Je jisté, že tímto schematickým výkladem se náš problém nevyčerpává. „Filmovost“ snu se totiž jeví nejenom jako výsledek působení utvářecích sil snové mechaniky, ale též jako prvek vlastního snového obsahu: i když nadále vycházíme ze základní freudovské teze o snu jako splněném přání, může v jisté míře zobecnění „filmový sen“ reprezentovat přání našeho nevědomí *vytvářet* obrazy a děje mající smysl ve své kontinuitě (která se může *ex post* jevit jako racionální či iracionální), a tak uplatnit svou tvůrčí potenci. Zde se již ocitáme v blízkosti problematiky *imaginace* jakožto obecné funkce nevědomí (zde bude posléze nutné posoudit problematiku z hlediska jungovské hlubinné psychologie) a „filmový“ (*eo ipso* každý dějový) charakter snu představuje zřejmě určitý stimul této funkce vycházející z prosté zkušenosti člověka jakožto filmového diváka. Jde o to, pochopit

imaginaci jako *samostatnou* funkci nevědomí, která zde není *jenom* proto, aby – jak ji determinuje psychoanalýza – „překládala“ latentní snové myšlenky do manifestní podoby přijatelné pro snovou cenzuru.

Snad v této schopnosti snít příběhy (filmy) se prakticky naplňuje známá surrealistická teze o „poesii, již budou dělat všichni“. Neboť nelze pochybovat, že různí lidé nejen různě reprodukují své sny, ale i různé sny sní – což je určeno diferencovaným sociokulturním kontextem jejich života, přesto tyto sny probíhají a se utvářejí podle jistých zákonů (jež odhaluje například psychoanalýza, jejíž hlediska zde sledujeme) a zároveň vždy, nebo téměř vždy, obsahují imaginativní prvek zastoupený třeba „filmovým“ dějem. Tezi, že zde skutečně dochází k realizaci přání, lze dokumentovat pocitovým komentářem, který doprovází zvědomění snu ať již během spánku, nebo po probuzení: jestliže si snový děj a to i úzkostný (nebo třeba popis snového objektu) dokážeme vybavit, je toto vybavení či vzpomínka pravidelně doprovázeno pocitem libosti. V opačném případě se dostavuje více nebo méně intenzivní frustrace. Tato pocitová vazba je protrahována, a my se chceme zpravidla svým „zajímavým“ (tj. dějovým, fantastickým atd.) snem pochlubit; máme potřebu jej sdělit a dojít uznání. Tento narcismus v reprodukci snu nepozorujeme jenom u lidí takzvaně tvůrčích, u nichž by mohly být vyvinuty pochopitelné dispozice, ale setkáváme se s ním i když sny vyprávějí jedinci vnějškově „netvůrčí“. (Takový postřeh vyplývá mimo jiné z Freudovy poznámky z *Výkladu snů*: „Tento krásný sen se po výkladu mé snící pacientce vůbec již nelíbil.“) Také proto nebude naše úvaha v rozporu s Freudovým předpokladem „absolutního egoismu snu“ s tím rozdílem, že snící nemiluje pouze své já, které ve snu vystupuje, ale i formu (způsob) jeho vystupování.

B. Sen ve filmu

*Zařadit Beethovenovu hudbu do sexuologie znamená asi tolik,
jako zařadit gotickou katedrálu do mineralogie.*

Carl Gustav Jung

Nebudeme se zde zabývat funkcí snu jako obsahové komponenty v jednotlivých filmových dílech. Ostatně kromě filmů „zlatého fondu“ (Méliès, Feuillade atd.), několika filmů surrealistických a děl Felliniho či Švankmajera, nelze zřejmě v dějinách kinematografie nalézt zpracování snu v jeho autentické podobě. Většinou jde o jakousi estetickou a symbolistickou hyperbolu (*à la* Bergman, Resnais apod.) nebo stupidní lyrizaci *à la* KRÁSKY NOCI.

Rovněž se na tomto místě nebudeme pouštět do interpretací filmových dějů, hledající jejich „latentní“ obsah a srovnávající je tak s manifestními obsahy snů.

Pokusíme se oproti tomu formulovat zdánlivě absurdní předpoklad obecné analogie mezi utvářecími mechanismy snu a filmovou *technologií*, budeme jej postupně konkretizovat a vřazovat do plánu výzkumu determinant lidské aktivity jako takové. Neboť ožívání obrazů ve filmu má nepochybně povahu ceremonie a „všechny ceremonie byly nejprve sněny“ (Sydow).

Je nepochybné, že dávno před vynálezem kinematografie člověk ve svých snech sledoval každou noc představení, která nesla všechny znaky dnešního filmového tvaru. Snící,

jako divák, „vnímal“ čas i prostor bez ohledu na své reálné možnosti, „setkával se“ s imaginárními postavami i objekty, prožíval celou škálu afektivních stavů a přitom hrál v těchto představeních zároveň hlavní role.

Chci tvrdit, že celé dějiny filmu od prvních pokusů bratří Lumièrů až po naše dny nevyjadřují nic jiného, než snahu lidstva reprodukovat nikoliv vnější skutečnost – jak by snad připadalo povrchnímu pozorovateli – ale onu tajemnou schopnost vloženou do naší psychiky, totiž schopnost snít.

Z dějin surrealistických a psychoanalytických výzkumů předpokládáme, že působení nevědomých sil na jednání člověka, respektive determinace jeho jednání zákony touhy, představuje univerzální vztah. Na nejrůznějších úrovních reprodukuje a následně reaktivuje lidská psychika *formy*, jichž v jejím vlastním aparátu nabývá prosazování funkcí principu slasti do funkcí principu reality. Nepřekvapí nás proto, že tomuto determinismu podléhají činnosti a vztahy na první pohled značně komplikované a odtažité jako například ekonomika, sport, automobilismus a v neposlední řadě též *kinematografie*.

Jestliže sen je odedávna pregnantní ukázkou prosazování nevědomých obsahů do vědomí, zaujme nás okamžitě nápadná podobnost mezi jeho vlastní mechanikou a způsobem chování člověka při vytváření filmu – strukturální proces zhmotnění audiovizuálních představ ve filmu je analogický specifické struktuře snových halucinací, ba dokonce lze předpokládat, že zřejmě existuje určitý prazáklad (*Ursache*), který je zde v obou případech reprodukován. Neboť sen je stejně jako film velkou iluzí pohybu a dění.

Předpokládá-li Freud v mechanice snu existenci latentního a manifestního obsahu a vztah mezi nimi považuje za „převod snových myšlenek do jiného vyjadřovacího způsobu“ (*Výklad snů*), s nezbytnou a třeba (zdánlivě?) nekorektní zcizující licencí můžeme postulovat, že filmová produkce reprezentuje obdobný *převod* například mezi psaným námětem a jeho výslednou audiovizuální podobou apod. Mezi různými stadii filmového díla působí řada transpozičních komponent, jako je scenáristika, dramaturgie, režie apod., a tyto činnosti je možno chápat jako obecné obdoby takzvané snové censury. Konkrétní analogie pak tvoří například práce kamery – přeměna myšlenek ve „snové“ obrazy, střih a zvuk jako sekundární zpracování a tak dále. Zásadní význam má vůbec sama iluze časoprostorové kontinuity, která je pro film typická, a jež představuje analogii takzvané snové kondenzace. („[...] filmový čas a prostor je pouze podobný skutečnosti [...]. Rytmus je nejvýznačnější faktor filmu a je činitelem, který obsah záběru umocňuje, dává mu nový tvar, vzhled i výraz, než jaký měl v syrové podobě při natáčení.“¹⁾

Vidíme, že elementární technické, organizační a tvůrčí postupy, které se podílejí na vzniku filmu, mají svůj pravzor v automatické činnosti lidské psychiky a že tedy nejsou ničím jiným než opakováním základního psychického modelu, jež obecně reprezentuje sen.²⁾

V takzvané filmové řeči, tj. z řeči filmových obrazů (která je jistě jednou z podob řeči vůbec) shledáváme hlubinnou determinaci nejen obsahových prvků, ale i vnějších, mechanických komponent, přičemž neobstojí námitka, že vznik a konkrétní podoba filmu

1) *Filmové technimum*. Praha 1965, s. 135n.

2) V představách Julese Verna je tento „archetyp“ filmu-snu obsažen, stejně jako v intelektuálním plánu je zachycen ve filosofických premisách George Berkleye („existovat znamená býti vnímán“), Johanna G. Fichta, Ladislava Klímy apod.

jsou podřízeny utilitárním záměrům těch, kdo film vytvářejí. Ano, všichni ti režiséři, scenáristé, dramaturgové či producenti, bez ohledu na sociální úlohy a vztahy, v nichž vystupují, *nevědomě* realizují jednu z prazákladních forem lidské duševní aktivity – formu iluze.³⁾

Všechny dosavadní prostředky byly nedokonalé: literatura neměla schopnost vizualizace, malířství postrádalo pohyb, divadlo bylo svázané prostorem, v němž se odehrávalo. Teprve film dokázal obnovit mechanismus snu v jeho úplnosti.

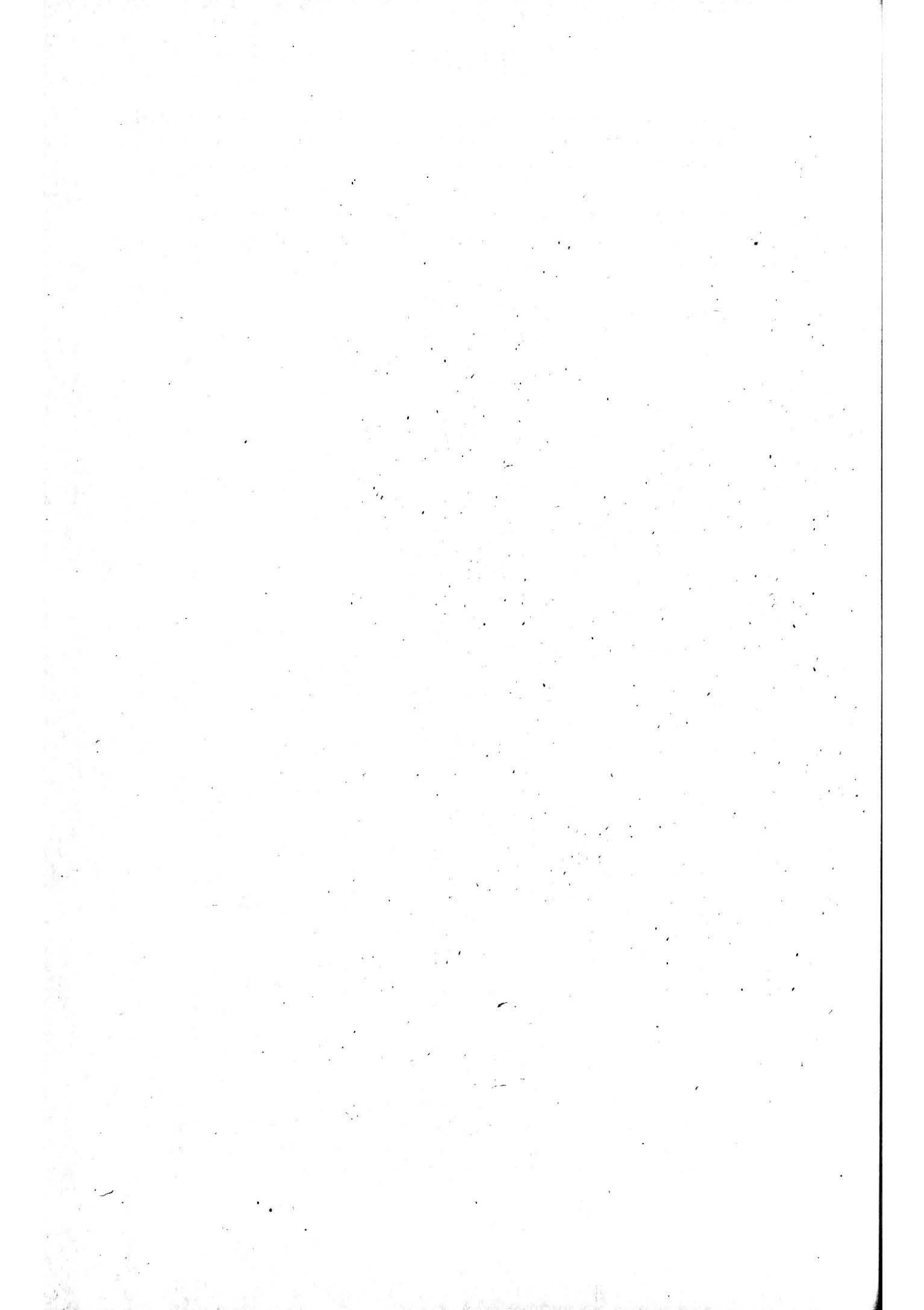
(1981)

František Dryje (1951)

Básník, esejista. Členem Surrealistické skupiny od roku 1979, v současné době šéfredaktor revue Analogon. Mimo jiné autor studie o filmové tvorbě Jana Švankmajera *Síla imaginace* (Dauphin, Praha 2001).

(Adresa: Mezivrší 31, 147 00 Praha 4)

3) Díváme-li se pak na problém takzvané snové censury z tohoto hlediska, je možné, že vlastně nejde o pouhé označení jisté specifické psychické instance, které Freud převzal z každodenní zkušenosti, nýbrž že právě naopak, například tisková censura či jiné prostředky společenské represe mají svůj vzor (či „kód“) v mechanice nevědomých dějů-modelů, které pouze reprodukují na jiné úrovni.



*Edice a materiály***ANKETA – FILM VE SNU**

V rámci tematického okruhu Sen zpracovávám samostatné dílčí téma Film ve snu. V této souvislosti se obracím na všechny členy Surrealistické skupiny s prosbou, zda by mi mohli ze svých sbírek poskytnout alespoň jeden záznam snu, který má nějaký vztah k filmu (zejména: sen jako film, sen s filmovým námětem a podobně).

Tento záznam by měl být doplněn stručným pocitovým komentářem (pokud jej lze rekonstruovat), tj. sdělením, zda jde o sen úzkostný, persekční a podobně, se zvláštním důrazem na charakteristiku právě onoho filmového prvku snu, tedy postižením toho, jak byla „filmovost“ snu snícím prožívána.

Poznámka: „Filmový sen“ může být doplněn autoanalýzou, pokud by přispěvovatel byl k ní ochoten.

(F. D., 4. 10. 1981)

Kdysi v minulosti, nebo snad v daleké budoucnosti

Jsem členem primitivní hordy. Spolu se skupinou mužů odcházím hledat nová loviště. Po cestě prožíváme mnoho dobrodružství. Kdesi daleko se utkáváme s pravidelnou armádou, to jest také s hordou, oblečenou však do vojenských uniforem. Máme mnoho mrtvých. Zachraňuji se tak, že padám na zem a předstírám smrt. Je po boji a nepřátelská armáda odtáhla. Rozprášený zbytek naší hordy se vrací ke starým sídlům. Po cestě znovu musíme překonávat mnohé překážky. V jednu chvíli se brodíme nebezpečným vodopádem knih. Konečně se blížíme na dohled ke starým sídlům. Ale co to? Jejich podoba se změnila, a nyní zde ční k nebi výhruzně rozkročené tmavé siluety jakýchsi „kolových staveb“. (Dodatečně si uvědomuji jejich podobnost s některými „Městy“ Maxe Ernsta.)

Zrovna v té chvíli a zřejmě pod silným účinkem těchto tvarů se ve snu jakoby probouzím, „uvědomuji si“, že se vlastně dívám na americký film. Říkám si, že ten režisér K... si lepší závěr nemohl vymyslet, působí to velice dramaticky. A tak chaoticky a s tímto „vědomím“ prožívám konec snu-filmu; jde o to, že nepřátelská armáda dobyla naše sídla, zatímco jsme byli pryč, a zbylí členové naší hordy houfně vstoupili do této armády. Ve zmatku se probouzím.

(Martin Stejskal, 18. 10. 1981)

* * *

Lucidní sen

Jsem na návštěvě u svého přítele, který nyní žije ve Švýcarsku. Je tam se mnou Verunka. Zdá se mi tam sen o tom, že mi přítel vypráví jakési kabaretní číslo, které má režimovat

a které se mu zdá stupidní: Na scéně leží blondýna s dlouhými rozpuštěnými vlasy v kostýmu ze 17. století. Kolem pobíhá lev, kterému najednou upadne hlava, pod ní je však hlava tygří. Lví hlava se připlíží k tygřovi a ukousne mu hlavu (celé toto vyprávění mého přítele mi připadá, jako bych je již viděl realizováno na scéně). Tygří tělo bez hlavy a bez ocasu se doplízí k ležící ženě. Z konečnicku tygřího torza vylézá had a omotává se kolem těla ženy. V tomto okamžiku má číslo končit nečekanou pointou: má zazvonit zvonek u dveří bytu této ženy a přicházejí hosté. V tomto okamžiku končí můj sen ve snu. „Probouzím se“ a hledám svůj sešit a tužku, abych si sen zapsal. Sešit ani tužka však není na svém místě. Sprostě nadávám a přehrabuji přítelův byt. Verunka se mi směje. Vzbudil jsem celou přítelovu rodinu. Zoufale hledám aspoň nějaký kus papíru, kam bych sen napsal, zatím si sen pro sebe tiše memoruji, abych jej nezapomněl. Nalézám jen pokreslené papíry. Přítel mi říká, že u něho čistý papír sotva najdu. Jsem zoufalý, bojím se, že jestli rychle nenajdu kus papíru, tak sen zapomenou. Hledám teď kus papíru v jakémsi vlaku. Neustále stahuji a vytahuji okno a v mezeře hledám papír. Mám strach, že se vlak dá do pohybu a ujede i se mnou. Probouzím se zcela zchvácen.

(Jan Švankmajer, 19. 5. 1976)

* * *

Sen z 2. na 3. září 1978

(...)

V té době se potloukala nočním městem tlupa chuligánů. Byly to noci světle šedé jako ve snu (!). Chuligáni rovněž nevynikali mládím, byla to spíš jakási salonní underground-individua, která opět spíš předstírala fetování. Jakási hra: tato tlupa asi 15 lidí (průměrný věk 35 let), mezi nimiž byly vadnoucí krasavice s dlouhými blond vlasy, se bavi-la tím, že se nakvartýrovala do náhodně zvoleného bytu s drzou samozřejmostí, ale bez násilí, jen jakoby tíhou své lunatické existence. Překvapení obyvatelé bytu byli šokováni a zcela zablokováni nudící se převahou těchto „hippies“ – cosi jako happening.

Tentokrát byl obsazen byt nějakého psychiatra, který však byl zcela soustředěn na sochařství, přesněji na sestavování „surrealistických“ objektů, a pokládal se v každém směru za modernistu.

Nevím, proč jsem se zúčastnil tohoto happeningu, neboť mi připadal od počátku trapný. Také umělec-psychiatr byl záhy připraven bránit svůj byt (přízemní domek, k bytu vedlo několik schodů). Měl jsem sotva kdy skočit po hlavě do prostoru pod schody, když kolem mne letěl ve vzduchu jeden z hippies, byv odmrštěn svalnatým lékařem. To však patřilo ke hře a byt byl posléze přece jen obsazen. Nastalo jeho pozvolné, klidné, soustavné ničení, už jakoby s tichým souhlasem zhrouceného umělce-psychiatra.

Toto plíživé běsnění jsem už nemohl snést. Nenápadně jsem se vzdaloval, a když jsem byl před domkem, dal jsem se do šíleného běhu. Věděl jsem, že někde poblíž mám svůj vůz. Jenže tlupa byla rozsazena i před domkem na ulici a jedna blond-mondéna začala běžet se mnou (dobře, že budu viděná ve voze, který mají fízlové pod palcem!). Chtěl jsem se jí zbavit, a proto jsem raději zastavil taxík. Jenže ona do něj vlezla se mnou.

Úmyslně jsem dal zastavit na poloviční cestě. Kde je můj zelený kabát z krokodýlí kůže? Mám v něm peníze. Taxikář začínal být netrpělivý, když jsem konečně našel kabát, ale má náprsní taška v něm nebyla.

Počkáte tu laskavě na nás? – zeptal jsem se blondýny, neboť jsem se chtěl vrátit s taxikářem pro peníze.

Ale slečně se chtělo na malou stranu do vedlejší místnosti, kde *nebyla* toaleta. Než přišla, zaháněl jsem kamením jinou dámu (vysoká, kostnatá, po padesátce, podobná jedné příbuzné mé ženy). Bylo zřejmé, že chce něco ukradnout v tomto ohromném hangáru, přeplněném kovovými součástkami (skladiště?). Nedala se zahnat. Konečně ukradla z regálu nějaký předmět. Vrhla jsem se na ni, a po úporném zápase jsem jí jej vyrval. Byla to podivně vyřezávaná šachová figurka, něco mezi věží a dámou, asi 15 cm vysoká.

Komentář: Ihned po probuzení, když jsem sen zaznamenával, bylo mi jasné, že si spíš než sen zaznamenávám filmový děj, přesněji: děj jednoho z mých scénářů (*Surovost života a cynismus fantazie*), jako byly *Švédské drama* (1974) a *Chanson z Nancy* (1975). Samozřejmě mi záleželo na co nejpřesnějším záznamu snu, už také proto, že jsem jej chtěl do podoby scénáře teprve zpracovávat.

Přesto však na mne působí jako hotový film, což patrně způsobilo, že jsem jej dodnes ponechal v původním stavu. Obávám se, že bych nedokázal udržet rozpis scén a dialogů na tak nesmírně křehkém horizontu, v němž se pro mne mísí hrůza s úzkostí a s odporem ve směs malátnosti, stupidního snobismu a konkrétní iracionality, jakou denně produkuje soudobá realita.

(Vratislav Effenberger, 14. 10. 1981)

* * *

Jsem na slavnostním otevření obrovského kina

Uprostřed představení náhle spadne strop, jeho těžká betonová deska je však zadržena ocelovými sedadly, po stranách však se zborčí až k podlaze, a vytvoří tak jakýsi zvláštní svět v řadách uliček. Kupodivu pád přežilo dost lidí. Zpočátku se setkávají jen ti, kdo patří do jedné řady. Po mnoho dní jeden z nich vyrývá železnou lžící v opěradle svého sedadla otvor do sousední řady. Postupně se tak zvětšuje společenství takto postižených lidí. Mezi řadami vznikají další průchody, a pohřbené kino tak nabývá formy zvláštního labyrintu. Je utvořena samospráva, rozdělovány zbytky potravin. Z jakýchsi klimatizačních buněk jsou utvořeny ošetrovny pro raněné. Postupně však umírají další a další lidé a není žádná naděje na záchranu... snad s výjimkou jedné. Zbývá nás snad již šest nebo sedm, když je nám oznámeno, že naší poslední a zoufalou šancí může být „K...“ (nepamatuji si jméno), lék, zároveň však prostředek proti krysám. Každý z nás dostáváme tabletku. S naším tělem se dějí podivné věci. Nos se prodlužuje a protahuje v krysí rypák. Tělo šedne a pokrývá se srstí, prsty přecházejí v pazoury a dokonce z kostřče vyrůstá zřetelný ocas. Pouštíme se s touto tělesnou výzbrojí do několikametrového železobetonu. Jak známo, krysám nic neodolá. Po namáhavé práci konečně nás šest vystupuje na denní světlo, mezi lidi, kteří nás přišli uvítat. Teprve teď, v plném slunci,

kdy v zástupu za sebou vystupujeme z trosek, je vidět naši nestvůrnou proměnu. Krysí dvounožci.

Komentář: Tento sen patří do okruhu, který bych mohl nazvat „katastrofické sny“. Souvislost s vlnou „katastrofických filmů“ je myslím dostatečně zřejmá.

(Martin Stejskal, září 1981)

* * *

Sen o řediteli Krátkého filmu Kamilu Pixovi (5. srpna 1975)

Vymyslím pro jednu Američanku a jejího přítele námět pro povídkový film. Jde o dvě „zamilované“ povídky s hororovými prvky (v jedné vystupuje Fantomas). V duchu si přitom vyčítám, že se takovými sračkami zabývám. Jdeme parkem a já si říkám, že námět té jedné povídky přece jen není tak špatný. Najednou vidím, že několik kroků přede mnou jde ředitel Pixa. Aniž se otočil říká: „Měl jste nějaký úkol.“

Odpovídám: „Ano,“ a přemýšlím, který úkol asi Pixa myslí. Hlavou mi prolétne, jestli nemyslí, že jsem měl dopsat *Masturbační stroje* nebo uzavřít interpretační hru *Restaurátor*. Vtom se Pixa otočí a říká: „Před vámi stojí úkol dokončit *Otrantský zámek*.“

Odpovídám, že bych byl velice rád, kdyby to bylo možné. Pixa ale najednou spustí litanie, jaké obtíže s tím má a co závadných míst je v tom filmu.

Říkám: „Pane řediteli, nechte mě ten film dodělat!“, a záměrně potlačuji slova „prosím vás.“

Pixa v záchvatu velkomyslnosti říká: „Tak dobře,“ ale vzápětí znovu spustí o obtížích s dokončováním filmu spojených.

Dochází nás Eva a já jí říkám, že mi právě pan ředitel dovolil dokončit *Otrantský zámek*. Pixa ale stále jen mluví o obtížích. Eva mu na to říká, že potíže byly se všemi mými filmy, a přesto stále točím. Mezitím jsme se dostali na Malostranské náměstí. Pixa teď sedí v autě a hovoří s námi přes stažené okénko.

Říká: „To je pravda, hodil bych Švankmajera přes palubu jedině v případě...“ a nastartoval motor a odjel.

Eva říká, že tu větu nedopověděl.

A já na to: „Protože by musel doříct: „Jedině v případě, že by to ohrozilo moji kariéru....“

Eva se šíleně rozřehtá. Utišuji ji poznámkou: „Co kdyby se otočil?“

Kolem nás na ulici leží rozbité sklo.

Říkám Evě: „Víš, že Pixa právě rozbil novou R 5?“

Eva s kamennou tváří: „Však ono to Luďka brzo přestane bavit dělat lidem lidumila a nechat se vozit až před dům.“

(Jan Švankmajer)

* * *

Film jako inšpirácia sna

Oheň, lúka, voda – potok. Všetci sú oblečení vo vyžehlených naškrobených krojoch, na hlave s goralskými klobúkmi. Všetci čudne zrýchlene sa trasú a hopkajú. Na svojích veľkých vypasených zadkoch – ritiach majú založené ruky a nad hlavou držia drevené valašky a pištole. Kričím na nich: „Ej jánošíci – to by bola paša pre buzerantov!“ Snažím sa cez nich prejsť, vidím, že prepletajú nohami, ako by ich mali z nejakej mäkkej gumy, alebo z handár. Strkajú do mňa a ja sa snažím každého nakopnúť do brucha.

Poznámka: Pred nedávnom dávali úryvky z prvého slovenského hraného filmu, Siakelovho filmu *Jánošík* a myslím si, že tento sen bol inšpirovaný zábermi z neho.

(Karol Baron, 23. 11. 1981)

Komentár

1) Typickou ukázkou „filmového (divadelného) snu“ jako snu dvoudílného, je sen M. S.: *Kdysi v minulosti, nebo snad v daleké budoucnosti* a *Lucidní sen* J. Š. Nechceme zde analyzovat obsahy těchto snů, budeme pouze konstatovat, že z pocitové charakteristiky k záznamům připojené vyplývá, že pro oba snící „filmovost“ („divadelnost“) snu reprezentuje „krásný sen“ („Říkám si, že ten režisér K... lepší závěr nemohl vymyslet...“ – M. S., touha „zapsat“ sen u J. Š.). Zároveň je u obou snů dokumentována činnost *snové censure*, ovšem narozdíl od našeho příkladu v textu se její vliv uplatňuje *ex post*, po odeznění „filmového (divadelného) snu“ (v němž se splňuje přání) jako znovu-nastolení nadvlády Nad-já (zmatek při probuzení u M. S., zoufalství ve snu J. Š.).

2) Druhou skupinu tvoří *Sen z 2. na 3. září 1978* V. E. a sen M. S.: *Jsem na slavnostním otevření obrovského kina*. Jde o sny dějové, ovlivněné předchozí zkušeností snících, jež měla vztah k filmu (psaní „scénářů“ u V. E. a znalost „katastrofických filmů“ u M. S.).

Zejména z komentáře V. E. je zřejmé, že sen není jen ukázkou takzvaného druhotného zpracování, ale že s úspěchem realizuje vlastní imaginativní potence nevědomí. Jistě se zde prosazují při vzniku snu *předvědomé* tendence (kritický postoj k „surovosti života“, konkrétně: životního způsobu jisté společenské skupiny), avšak pronikavost postřehu je nepochybně dílem nekontrolovatelných imaginativních impulsů, utvářejících nezaměnitelná a přesná „krátká spojení“, jichž by vědomá intervence nebyla zřejmě vždy mocna. Sen zde tedy funguje jako katalyzátor a stimulátor imaginativní činnosti.

3) Třetí typ shromážděných snů představuje *Sen o řediteli Krátkého filmu K. Pixovi* (5. srpna 1975) J. Š. a *Film jako inšpirácia sna* K. B. V těchto případech je funkce filmového prvku ve snu omezena na to, že se takzvané recentní zbytky prosadily do manifestního obsahu snu, což nelze vztáhnout k vlastní problematice „filmového snu“, jak byla v načrtnuta v úvodu.

(F. D., prosinec 1981)

Ediční poznámka:

Otištěný soubor textů je převzat ze samizdatového sborníku Surrealistické skupiny v Československu *SEN*, který byl vydán v jediném exempláři v roce 1982. (Fragment publikován v ineditním katalogu nerealizované výstavy *Sféra snu*, 1983.) Stejně jako řada jiných materiálů do sborníku zařazených je koncipován jako podklad pro další rozvinutí kolektivního výzkumu snu jakožto klíčového imaginativního fenoménu i jako jakási pracovní surovina či provokativní východisko zevrubnější a v teoretických aspektech nutně vrstevnatější tematické studie. Přítomná publikace má tedy především povahu dokumentu.

František Dryje, červen 2002

*Dvoj pohled***Cesta interpretujícím priestorom**

Pozeráme krátky film Marguerite Durasovej *NEGATIVNE RUKY*. Ak poznáme hoci tri či štyri iné filmy tejto spisovateľky-filmárky, myslíme si: už vieme, čo v tomto filme hľadať, vieme, aké priestory nám môže odhaliť. Poznáme totiž jej pojem „nemožnosti“ (lásky, nastolenia identity, či komunikácie pamäťových obsahov). Poznáme aj koncept oddelenosti obrazu a zvuku, nesúmerateľnosti viditeľného a vypovedateľného. Naučili sme sa aj to, čím ich prepojiť – práve to je predsa jednou z hlavných tém Durasovej filmov. Vstupujeme teda do hry so základným balíčkom predpokladov, ktoré budeme počas hry používať ako zálohy. Možno o ne budeme prichádzať. Nebudeme sa snažiť získať ich späť. Cieľom tejto hry nebude ponúknuť interpretáciu, cieľom bude skôr hľadanie jej pôvodu, podobne ako Durasová našla pôvod svojho filmu v dodnes nevysvetlenej prítomnosti obrazov modrých a čiernych rúk na stenách prehistorických jaskýň.

Krátkometrážna tvorba Marguerite Durasovej, ale i viaceré z jej celovečerných filmov bývajú často vnímané ako politické. To môže vnútiť akési interpretačné *a priori*, kvôli ktorému sa film potom takmer vzpiera inému uchopeniu, a dokonca i analýze jednotlivých, pôvodne samostatných prvkov, z ktorých je durasovská rétorická figúra politického zložená.

Akoby disociácia zvuku a obrazu a ich následné premostovanie muselo byť nutne čítané až cez ich výsledný amalgám, akoby strnulá reč nad obrazom bola nutne príznakom implicitne útočného, kritického diskurzu, čo svoje telo nachádza až v obraze – tam, kde negatívna ruka patrí prítomnému človeku s identitou, ktorú mu upierajú alebo ktorej ozrejmienie nenachádzajú. Obraz filmu nesie stopu reči domýšľajúcej čiusi minulosť, hoci táto je mu priradená práve a len z hľadiska prítomnosti. Tón filmu (ktorým je stále ten istý, monotónny a dráždivý tón, aký vzniká len naliehaním sláku na strunu) určuje práve táto reč, jej diskontinuita, repetitívnosť, svojvoľnosť (z hľadiska domýšľania príbehu niekoho, kto časť svojho tela premietol na žulovú stenu). A určuje ho aj uzavretosť (cyklickosť) či otvorenosť (nespojitosť) dráhy, ktorá sleduje jednu z línií na mape mesta a podmieňuje tak našu cestu filmom i naše zotrvávanie v ňom.

Štruktúru tohto filmu je však možné obnažiť nielen v spojení nespojiteľného, ale aj v ich oddelení, v heterogénosti. Durasovej film je totiž o vydeľovaní, o kastách, ktorých existenciu nie je vždy vidieť, no ktoré si (mlkvy) krikom nárokojú na miesto – na konkrétne miesto v bielom Paríži.

Negatívne ruky – obťahy rúk na tmavom podklade, čiernom, modrom či terakotovom –, alebo farbou vyplnené obrisy „pozitívnych rúk“ na kamenných stenách, tieto nevyhnutné súčasti jaskynných malieb, pochádzajúcich zo staršej doby kamennej, sú azda najstarším „obrazom“ človeka na území juhozápadnej Európy. Znie to takmer učebnicovo:

figúry bizónov, koní, medvedí, mamutov, izolovaných či v skupinách, statických či v nekontrolovateľnom pohybe, zreteľne načrtnutých alebo v množstve nerozoznateľných línií, kontrastujú s minimom ľudských figúr v týchto jaskyniach. „Neviditeľný“, skoro neprítomný človek sa však nezdá byť dôsledkom nešikovnosti, neschopnosti prehistorického kresliča zobraziť seba samého, ale zámerom: vyjadrením nepotreby umiestniť figúru Seba medzi dôsledne vyobrazené figúry zvierat.

Jean Louis Schefer, filmový teoretik, ktorý pri pátraní po figúre a figurácii nečakane zostúpil až do prehistórie, túto neprítomnosť ľudského elementu¹⁾ v jaskynnom zvieratníku (kedysi nebolo nezvyklým definovať súbor jaskynných vyobrazení ako inventár lovenej, prípadne domestikovanej zveri, či ho dokonca nazývať beštiárom) vysvetľuje samotnou povahou jaskynných malieb. Schefer tvrdí, že tieto maľby nie sú tým, čo dnes chápeme ako *reprezentáciu*: nie sú pokusom o zachytenie fauny, nachádzajúcej sa v centre záujmu vtedajšieho človeka, nie sú zobrazením scén lovu, či iných praktík – tie sa totiž v jaskyniach objavujú až s príchodom mladšej doby kamennej. Sú naopak *interpretáciou* sveta vonku, interpretáciou jeho síl, konfigurácií. Napriek svojej figurálnej takmer-neviditeľnosti sa z nich však človek nevyčleňuje. Naopak, priestor jaskyne, ktorý je telom, vnútro, organizmom a ktorý má tak štatút interpretujúceho priestoru, na svojich stenách nesie obrazy jeho rúk, na podlahe zase nôh, a takisto aj vysoko abstraktné znaky, o ktorých je možné domnievať sa, že boli čímisi ako rytmizáciou, punktuáciou, pridruženou k statickým alebo rozpoťahovaným figúram zvierat.²⁾

Priestor jaskyne je teda vopred štrukturovaný svojím vlastným usporiadaním, tektonikou, no čiastočne je formovaný aj človekom – ktorý tým, že jednotlivým miestam prisudzuje znaky, ich vlastne obdarúva zmyslom. Keďže o prehistorických spoločenstvách nemáme takmer nijaké informácie, nevedno, s akými rituálmi je jaskynné maľby možné spájať, či je možné hovoriť o existencii kultov, alebo dokonca o náboženstve. Povolené je však domnievať sa, že už v paleolite sa viditeľné a imaginárne spája s rečou a takto produkuje zmysel.

Sme teda (už a opäť) vo svete obrazu a reči. Nič z vyššie zmienených obsahov však Durasovej film priamo neobsahuje. Stručná, chladná definícia „negatívnych rúk“, ktorá zaznie tesne po úvodných titulkoch, je nanajvýš ich tieňom. Nie je dokonca ani presná: v knižnej podobe ju Durasová ešte upravuje, podotýka, že nejde o odtlačok ale o prázdny obrys na farebnom pozadí.

1) V jaskyniach zo staršej doby kamennej sa ľudské figúry vyskytujú, avšak obvykle sú redukované na niekoľko antropomorfných, nespojitých línií, takmer symbolických, abstraktných, ktoré úrovňou abstrakcie odkazujú viac k znakom než k figúram: k obrazom rúk, rytmizovaným líniám atď. Výnimkou sú postavy tzv. „šamanov“, vykazujúcich zvieracie rysy a vstupujúcich do kontaktu so zvieracími figúrami. Zdá sa však, že týmto postavám sú pripisované zvieracie vlastnosti či sila, ich povaha teda nie čisto „ľudská“. Pozri Jean Louis Schefer, *Questions d'art paléolithique*. P. O. L., Paris 1999.

2) Antropológ André Leroi-Gourhan práve z týchto abstraktných, rytmizujúcich prvkov, nachádzajúcich sa vedľa vyobrazených figúr zvierat alebo vyrytých do kameňov či kostí, vyvodzuje, že v neskoršom období staršej doby kamennej už musela existovať reč ako nevyhnutná podmienka rekonštruovania zmyslu týchto abstraktných znakov. Pozri A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, I. La mémoire et les rythmes*. Albin Michel, Paris 1965.

Nie že by boli informácie o výtvarných prejavoch človeka staršej doby kamennej pre film podstatné. Možnosť priblíženia identity úplne neznámeho, nekonkrétneho, minulého jaskynného človeka a neznámeho, nekonkrétneho, súčasného človeka strateného v meste, či odsúdeného zjavovať sa v tomto meste iba v určitom čase (kedy je mu dovolené mať zmysel), totiž existuje bez ohľadu na presnosť informácií. Negatívna ruka je pojmom, ktorý je možné, z hľadiska jeho vlastnej historicity, kedykoľvek vyplniť presným, vedec-kým významom.

No okrem toho sa v Durasovej filme táto ruka stáva aj symbolom (a tu sa nevyvarujeme interpretácie, všednej, evidentnej, no od ktorej film ani na okamih neuhýba), odpútaným od obdobia paleolitu, a vstupujúcim do aktuálneho sveta, do priestoru súčasnej (polo-otvorenej) jaskyne, do priestoru interpretujúceho seba i jeho obyvateľov prostredníctvom výjavov na fasádach, billboardoch, chodníkoch, či prostredníctvom svojich stavieb a monumentov. Text, reč, fragment básne (alebo ako to nazveme) v sebe však sám o sebe ešte nekóduje žiaden z obsahov, ktorý nám nakoniec obraz vnúti. Durasovej fikcia o prehistorickom mužovi bez mena a identity, zostupujúcom po útese k jaskyni, aby tvárou k oceánu vykričal obrazom svojej pretrvávajúcej ruky – akýmsi fosílnym slovom – svoju neosobnú lásku, túžbu (to slovo vtedy ešte nevynašli) po žene, prítomnej a obdarenej menom aj identitou, nie je bez obrazu ničím iným, než romantickou interpretáciou o prežívaní stopy, o zmysle odkazu atď., a súladí nanajvýš ak s nedávno širokorozvíjanou myšlienkou piktorálnej podobnosti medzi jaskynnými maľbami starými asi 25 tisíc až 20 tisíc rokov a umením predovšetkým prvej polovice dvadsiateho storočia, ktorých línie sa až vzácné prestupujú.

Znepokojujúca podobnosť kultúry takej dávnej, že môže byť len ťažko nazývaná našou, hoci sa ešte dnes pohybujeme napríklad po tom istom žulovom podloží, by podporovala aj názor, že NEGATÍVNE RUKY sú filmom o cudzote spoznateľného a spoznateľnosti sa v cudzom. Táto cudzota gesta zachytávajúceho Seba je dokonca, podľa Jeana-Luca Nancyho, hlavným dôvodom, prečo sú jaskynné maľby ľudských postáv také „neisté“. Ich línia je preňho zadržaním a zároveň definovaním ľudskej pomínutelnosti, neviditeľnosti prítomnosti človeka na Zemi.³⁾

Lenže filmový obraz, ten optický, dokumentaristický, ktorý bol pôvodne zvyškovým materiálom denných prác z Durasovej dlhometrážneho filmu *LE NAVIRE NIGHT*, vnucuje celej tej podobnosti dávno neznámeho, onej cudzote obrazu a zvuku a predovšetkým slovnému spojeniu „negatívna ruka“, ďalšie konotácie.

Touto negatívnou rukou v čiernomodrom rannom Paríži, plnom černošských zametačov, ktorí so stúpaním slnka po obzore postupne miznú z ulíc (a jedinou stopou po ich práci zostanú, na chvíľu, len zahladené stopy po dennom či nočnom živote *iných*, po tých, čo tieto stopy mestu nasledujúci deň opäť vtisnú), je práve ruka čierneho, takmer neviditeľného upratovača, s dlaňou svetlejšou ako ostatná pokožka. Ale negatívnymi rukami sú aj ruky ďalších neviditeľných – arabských, latinsko-amerických či iných prisťahovalcov –, ktorým Paríž patrí len v okamihoch, keď sa ešte neprebudil či keď sa ešte tvári, že nie je pri plnom, dennom vedomí.

3) Pozri Jean-Luc N a n c y, *Peinture dans la grotte*. In: T ý ž, *Les Muses*. Galilée, Paris 1994.

A práve tento Paríž, do ktorého Durasová jazdiacou kamerou preniká po líniách lomu, kde naráža na ostré uhly križovatiek, tento Paríž popísaný, pokreslený a obývaný iným, sa stáva v spojení s rečou rovnakým interpretujúcim a interpretovaným priestorom ako spomínané jaskyne.

Sú filmy, ktoré si po svoj predobraz zostupujú až do predhistorického obdobia. Nevyžadujú pritom nazeranie z hľadiska akejkolvek (pre)historicity. Tieňom filmu, tak ako má maliarstvo dvadsiateho storočia svoj tieň v tme jaskýň, je stopa predošlej vrstvy času, ktorá mu však dáva fungovať len v jeho aktuálnosti. Politickému (sociálnemu, kritickému) vyzneniu filmu sme sa tak napokon nevyhli. Durasovej spojenie obrazu a zvuku, priestoru a rečových figúr, je už totiž samo o sebe interpretáciou. A tak ako jaskynné maľby ani on nezobrazuje, nestvára mesto, ľudský svet – je len jeho stopou, alebo pokusom o interpretáciu jeho povahy.

Mária Ferenčuhová

*Dvojpohled***Nemístnost touhy**

Osmnáctiminutový film Marguerite Durasové *NEGATIVNÍ RUCE* vznikl ze „špatně“ natočeného materiálu, ze stop po jiném filmu. Záběry z pomalé jízdy autem pařížskými ulicemi od Bastilly k Champs-Élysée natáčené jednoho časného srpnového rána, kdy jsou ulice téměř prázdné až na černošské metaře uklízející odpadky a něco málo aut, se měly původně objevit ve filmu *LE NAVIRE NIGHT*, ale když se po vyvolání záběrů ukázalo, že se „nepodařily“ (obraz je mírně rozostřený a barevně nepřesný), tak nebyly použity.

NEGATIVNÍ RUCE vznikly díky tomu, že Durasová záběry později sestříhala a přidala k nim text (jenž sama čte mimo záběr), v němž evokuje „obraz“ muže, který před třiceti tisíci lety zanechal barevné otisky svých rukou v jeskyni jako jakýsi mlčenlivý výkřik, stopu své touhy, svého volání. „Lidé píšící seznamovací inzeráty do novin jsou titíž jako lidé z *Negativních rukou*, kteří ovšem zůstávají navždy bez odpovědi. [...] Muž, který otiskuje své ruce na žulové stěny jeskyně u El Castilla, stejně jako muž z Bronxu, který píše své jméno a svou adresu po zdech a po vagónech metra, neumějí křičet, volat. Kvůli tomu jsem tu já, abych to dokázala,“ napsala Durasová.¹⁾

V centru tohoto filmu je absence, která není jen hlavním tématem (vypráví se tu o člověku, kterého ničí pocit chybění a osamělosti, přičemž navíc sám tento člověk je /už/ nepřekonatelně nepřítomný, ztracený...), ale též základním „formálním pohybem“ filmu. Formální prostředky (slovo, obraz a hudba) se oddělují a nabývají vlastní autonomie – každý z nich tvoří svébytnou linii, jež jsou sice navzájem paralelní (tj. namířené ke stejnému cíli, vyjádření stejného pocitu/ideje), nicméně nezvykle, „chladně“ samostatné a oddělené, nesloužící nikdy coby „pouhá ilustrace“ pro něco, co je sdělováno jiným způsobem.

Tato technika, pro Durasovou ovšem typická, působí zvláště silně a neobvykle díky extrémnímu rozpojení obrazu a slova, které jinak v naprosté většině „normálních“ filmů fungují synchronně a služebně (slovo ilustruje obraz a naopak). Oceňujeme-li zpravidla na filmech, jak přesně obraz koresponduje se slovy, s příběhem, u *NEGATIVNÍCH RUKOU* tato přesnost spočívá paradoxně v absolutní *lhostejnosti* obrazu ke slovům (viz absolutní asynchronnost obrazu a slova, jež zpodobňují nezávisle na sobě zcela odlišné časoprostory; viz to, jak jsou lidé v obraze, metaři i náhodní chodci, zcela „hluší“ k vyprávěnému příběhu), neboť právě tato lhostejnost, toto míjení, tato ne-komunikace jsou tím, oč v celém filmu „jde“. Občas nicméně jako by vystoupí na povrch vnitřní paralelnost, v náhlém, krátkém spoji. Snad nejvíce v jednom okamžiku ke konci filmu, kdy hlas říká: „Třicet tisíc let křičím před mořem, bílý přízrak“ a v obraze se v tu chvíli objevuje

1) Marguerite Duras, *Les yeux verts*. „Cahiers du cinéma“ 1980, č. 312/313 (červenec), s. 11.

také jakýsi „bílý přízrak“: pomník s jezdcem na koni téměř zcela zakrytý bílou plachtou. Ačkoli (či právě proto, že) je to film zcela bez herců, bez figur, místy tu dochází k jakémusi neurčitému, bolestně nepravému a pomíjivému „zobrazení“: jakýsi mladý muž náhodně zachycený kolem projíždějící kamerou zezadu, odcházející někam pryč ve vedlejší uličce právě ve chvíli, kdy hlas říká: „miluji tě nedefinovatelnou láskou“, se na okamžik stává „hlavním hrdinou“ vyprávění. Stejně tak anonymní černošští metaři se stávají chvílemi jakoby oním dávným mužem, kýmsi, kdo volá neviděn a neslyšen, kdo je stále přehlížen, kdo mizí s úsvitem...

Tato propojení nicméně nikdy nesmazávají distanci: lidé z ulic jsou vždy jen *jako* onen muž, o němž se vypráví, resp. chvílemi jako by hlas nemluvil za onoho muže z minulosti, ale říkal to, co si – možná – myslí lidé, které vidíme.

Díky oddělenosti jednotlivých složek je neklid chybění vepsán do samé struktury filmu. Jinak řečeno: tady je všechno z *dálky* – naprosto vše vyjadřuje absenci, nepřekonatelnou vzdálenost (mezi obrazem, slovem a hudbou; mezi právě viděnými ulicemi Paříže a jeskyní, na jejíchž stěnách jakýsi muž právě zanechává otisky svých rukou; mezi minulostí a současností; mezi těmi, kdo volají, a těmi, kdo je neslyší...).

Přisu-li, že je tu vše z *dálky*, znamená to, že tu nic není zcela přítomné: v NEGATIVNÍCH RUKÁCH není žádný ze současně vytvářených „obrazů“ dominantní, jednotlivé časo-prostory (současná Paříž; jeskyně s mužem před třiceti tisíci lety; jeskyně se stopami jeho rukou v současnosti; neurčité místo, odkud hovoří hlas vypravěčky) se neustále navzájem uvádějí v nepřítomnost. Vytváří se tu tak ve výsledku zvláštní ne-místo, jakási „nemožná“, *neviditelná víceexpozice* několika autonomních časoprostorů.

„Všechno je ve všem, všude, neustále,“ říká hlavní hrdinka jiného filmu Durasové, KAMIONU. U Durasové je vše vzdáleno, všechno je jinde, jindy – a zároveň je vše (nemístně, závrtně) spojené, vše komunikuje, vše trvá. Je-li v jejích filmech (a v NEGATIVNÍCH RUKOU možná více než v jiných) na jedné straně zobrazována jakási absolutní, vše prostupující a oddělující absence, na straně druhé je tu dosahováno „nemožného“ propojení vzdálených časů, prostorů, identit. Vnímáme několik míst a několik časů *zároveň* – přičemž podstatné je, že tento „přebytek“ je dosažen právě jen skrze onen fundamentální nedostatek, absolutní chybění. Absence je tím, co věci odděluje, ale zároveň je jakýmsi nedokonalým, stále selhávajícím, zneklidňujícím poutem spojuje. Jejím důsledkem je proto touha – touha po dokonalejším propojení, po zpřítomnění toho, co chybí, co je jen zpola-zpřítomněno ve vzpomínce, v nalézáných stopách, v pocitu chybění.

Je-li absence vzdáleností, pak touha je pohybem. Není proto náhodou, že mají NEGATIVNÍ RUCE po vizuální stránce podobu pomalého, neustávajícího pohybu, nekonečné, bezcílné cesty – zpodobňuje se tu tak jaksi doslova, skrze formu, to, že touha je nepřestávající pohyb a zároveň paralýza.

Touha, jež je touhou po splnutí, je v jistém smyslu touhou identifikovat se. V NEGATIVNÍCH RUKÁCH lze těžko oddělit touhu fungující jaksi v rámci fikce od touhy, která je tu samým hybatelem, zdrojem narace: samo vyprávění tu postupuje právě na základě touhy identifikovat se, touhy splynout, či aspoň propojit všechny roviny do nerozlišitelnosti: vypravěčka hovoří někdy ve třetí a někdy v první osobě, přičemž nelze říct, zda v takové chvíli mluví vlastně za sebe, za onoho muže z jeskyně, za lidi, jež vidíme v záběru, či prostě, na zcela abstraktní rovině, za „kohokoli“... Vyprávění je neseno jakousi

nerozumnou, ne-místnou empatií, náhlými, „bezuzdnými“ identifikacemi se zcela neznámými lidmi, jejichž pocity a životy jsou ve vyprávění vytvářeny či implikovány na základě nepatrných stop (otisků rukou v jeskyni; krátkých, náhodných záběrů lidských postav...). Přestává být zřejmé, kdo vypráví o kom, kde je subjekt – ztrácí se v oněch náhlých pádech do někoho jiného, do nějakého cizího života, cizí touhy. „Životu lze vdechnout život jen tím, jak se představivost zmocňuje všeho, co bylo, je a bude,“ řekla jednou Durasová.²⁾ Základním narativním principem se stává imaginární nastávání, rozpuštění se do cizí (ale přitom i vlastní, neboť imaginární) řeči, neustálá výměna pozic. V jádru tohoto, ale i jiných „pozdních“ filmů Marguerite Durasové se nacházejí tři základní prvky, jež se navzájem zapřičiňují a uvádějí do pohybu, a jež vytvářejí v tomto svém vzájemném vztahu „vzorec“ absolutní (tj. nikdy nenaplněné) touhy: absence (zobrazovaná nepřekonatelnou vzdáleností, stopami...) – „nemístná“ propojenost (časoprostorů, vědomí...) – touha (ve formě nepřestávající hybnosti, osamělého volání...).

Helena Bendová

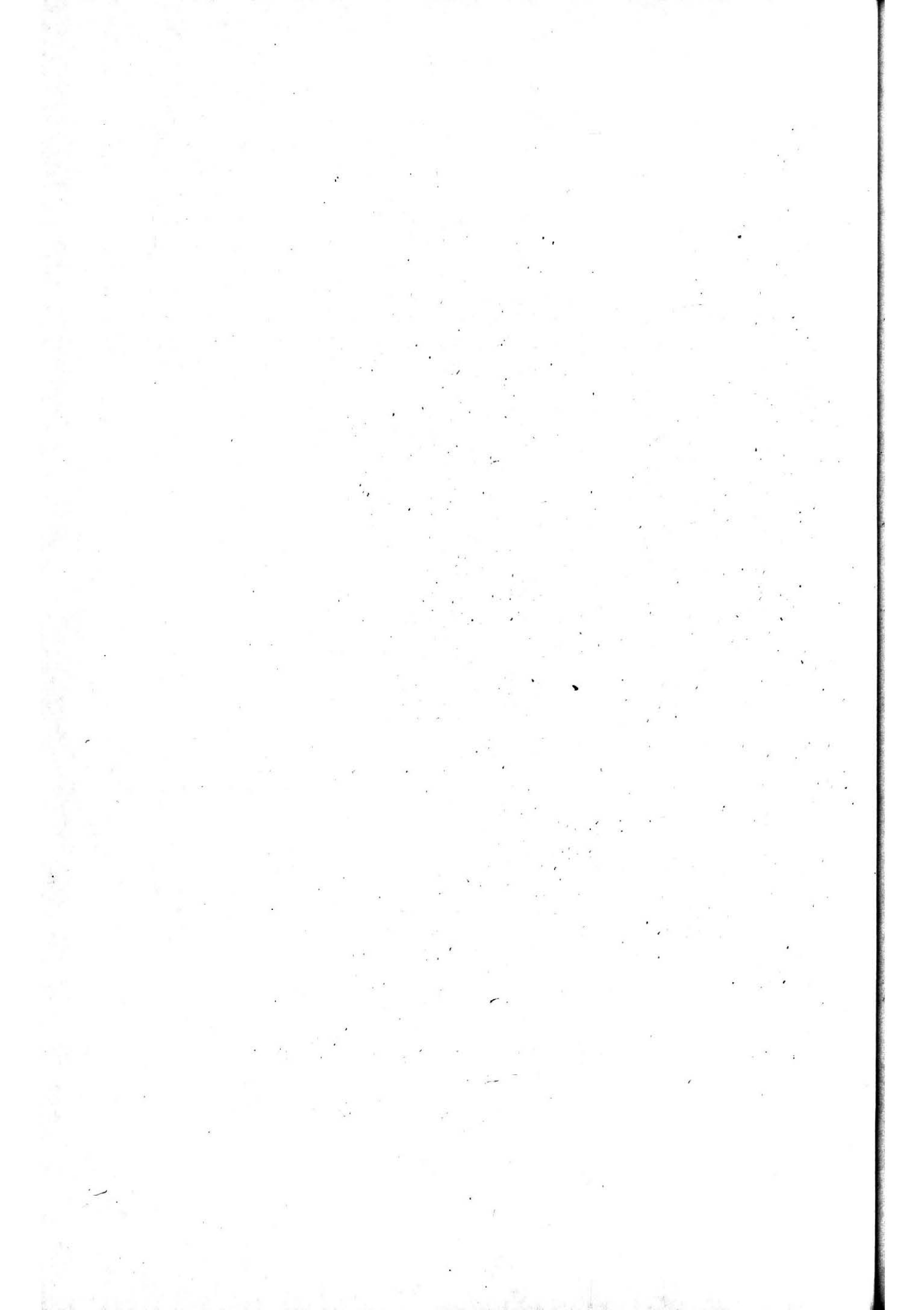
Negativní ruce

(Les Mains Négatives)

Les films du Losange, 1979 (Francie)

Námět, scénář a režie: Marguerite Duras. **Kamera:** Pierre Lhomme. **Střih:** Geneviève Dufour. **Hudba:** Amy Flaming. **Zvuk:** Dominique Hennequin. **Hlas:** Marguerite Duras.

2) Marguerite Durasová, *Hmatatelný život*. Praha 1994, s. 133.



Obzor

Virtualita u Viléma Flussera

Vilém Flusser: *Do universa technických obrazů*.

Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění, Praha 2001, 163 stran, náklad neuveden.

Kniha filosofa komunikace Viléma Flussera (1920 – 1991) *Do universa technických obrazů* vyšla v českém překladu poprvé. V německém originále (*Ins Universum der technischen Bilder*) měla premiéru roku 1985. Podle slov autora „představuje další provedení a korekturu argumentů, které byly obsaženy v předchozím eseji, totiž v knize *Za filosofii fotografie*“ (s. 9). Argumentace si však udržela nejenom problematický ráz, místy je dovedena *ad absurdum*: „Můj dřevěný stůl, na němž píše tento text, je při bližším přihlédnutí rojem částic a do značné části je prázdným prostorem. Jeho solidní plnost je klamem. Kdyby můj psací stroj propadl deskou stolu, byla by to krajně nepravděpodobná náhoda, vůbec by to však nebyl ‚zázrak‘“ (s. 36). – Byl by to zázrak, neboť při zmíněné solidnosti by musely být přerušeny materialistické vazby mezi dotčenými částicemi jinak než náhodou.

V úvahách Viléma Flussera se to hemží hravým autorstvím, dávajícím při psaní zapomenout na rozumnost nastolených významů. Výmluvné je, kterak Flusser „aktualizoval“ tvrzení o aparátu naprogramovaném výrobcem. Jestliže u prvků generujících technické obrazy v mezích schopností určitého přístroje alespoň teoreticky mělo platit, že „všechny možné kombinace se uskutečňují nahodile, ale z dlouhodobého hlediska se musí nutně uskutečnit všechny možné kombinace“¹⁾, pak *Do universa technických obrazů* řečený mechanismus přešel rovnou ve smyslu „nové struktury vesmíru“, „v níž se musí z dlouhodobého hlediska uskutečnit všechny, i ty nejnepravděpodobnější náhody“ (s. 87 – 88). „Rozdíl mezi aparáty a vesmírem je ten, že se aparáty při programované nahodilosti zastaví (např. u fotografie plně automatického satelitního aparátu), zatímco vesmír probíhá dál bez ohledu na programovanou nahodilost, a to směrem k tepelné smrti“ (s. 23). Má-li universum před svým koncem zůstat – vzdor všem změnám situace – otevřeno naplnění veškerých možností, pak je Flusser nahlíží, jako záležitost, jež se dokáže obejít bez kategorie nenávratnosti. Leč kolik je fakticky akcí, po nichž lze pokračovat jako před nimi? To by potom byly „stále tytéž obrazy, které by se věčně opakovaly“ (s. 55): i Flusser přiznává určité součásti všehomíra onu schopnost „měnit pravidla během hry“ (s. 90), ale privilejuje při tom lidstvo (nehledě na obecnost darwinovské diferenční reprodukce). Tak se u Flussera „vynořily lineární texty a spolu s nimi pojmové, historické vědomí“ (s. 18). „Organizace mozku se totiž mění pod vlivem přicházejících informací [...]“ (s. 87). Leč nikoli na okraj: nebyl zároveň směřován vývoj písma k lepšímu vyjadřování pojmového myšlení?

Dává-li slova seřazení jejich stavebních jednotek, pak může slovo vzniknout dadaistickým řazením... Za flusserovskou nevyhnutelností vyčerpání všech potencialit nicméně nelze stát. Zejména je problematická při vzniku života. Zárodečnost přece nespočívala výhradně ve vhodném seřazení výchozích činitelů, nýbrž – současně – v příznivých okolnostech. Celá konstelace musela být náchylná k prolomení nepravděpodobnosti generování smyslu. To je možné zpětně dedukovat, ale – zahrneme-li všechny okolnosti – nikdy se nelze propracovat do situace, opětovně zakládající shodný vývoj známých forem. Vždyť je nemyslitelný byt i jen takový stav, v němž by měl

1) Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*. Praha, 1994, s. 61.

bezděčně složený flusserovský text stejný význam, jaký dostal do vínku ten autorský. Vývin universa neprobíhá s přehledností lineálu!

Hlavní důvod, proč se vracet v čtvrtletníku pro teorii, historii a estetiku filmu k dílu *Do universa technických obrazů*, práci především literární, již autor řadí mezi bajky, to jest k smyšlenkám, vidím v tom, že přes její nedokonalost lze na základě zkušenosti s předchozími českými vydáními Flusserova odkazu usoudit, jak se zapíše v čtenářských řadách. Literární suverenita nejspíš přenáší iracionální autorské efekty i na některé čtenáře, takže vedle dílčích úspěchů utvrdí i základní omyly. Už Flusserovy spisy *Za filosofii fotografie* a *Moc obrazu* si žádaly zdrženlivost. Místo toho třeba Jiří Fiala, matematik a překladatel knížky *Do universa technických obrazů* naprosto flusserovsky prohlásil (8. 12. 1999 na pražské filosofické fakultě v přednášce *Na jakou otázku jsou odpovědí technické obrazy?*): „Technický obraz je transformací textů.“ Ne každý se dá takto redukovat!²⁾

Motorem mé kritiky eseje *Do universa technických obrazů* je tedy fakt, že pochází od (přinejmenším ve středoevropském prostoru) poměrně vlivného autora, jehož působení je už kvůli tomu třeba brát vážně, ač ve vlastním textu narazíme i na takovýto (ekologicky míněný) zkrat: „Mám-li k dispozici videotéku, k čemu bych měl chtít opatrovat deset párů bot ve skříni?“ (s. 105.) – Tady mě ovanul duch sentence: „Rodí se obavy, že naše hra se světem si s námi pohrává podle svých vlastních pravidel, která neumíme pochopit.“³⁾ Jiným příkladem Flusserovy sugestivity budiž polemika, v níž Peter Michalovič věnuje stránku a půl přepisu flusserovského pojetí programování zobrazovacích přístrojů,⁴⁾ jež dle inovované artikulace činí „pojmy názornými“ (s. 121), aby je postavil proti mému zpochybňování možnosti plné textualizace obrazů a tvrzením o přetrvávání věcných koncesí médií, jakými jsou foto- a kinematografie.

Spisu *Do universa technických obrazů* proklamativně běží o kritiku současnosti – a to více než o futurizaci fantastického, „neboť ta bajka, kterou vypráví, je katastrofou, která je s to se prolomit ze své skořápky. A touto skořápkou jsme my“ (s. 156). Práci člení jedenadvacet kapitol, přičemž dvacátá je rekapitulací, v níž se říká, že „hodnověrné spočívá v diskusi o devatenácti výše zmíněných problémech“ (s. 160); dodatečně vznikla předmluva, nultá kapitola nazvaná Varování: „Pokud by neměla propuknout katastrofa – a to je *ex definitione* nepředvídatelné –, pak budou s pravděpodobností hraničící s jistotou technické obrazy na sebe soustřeďovat existenciální zájmy budoucích lidí“ (s. 10).

Nehodlám tu detailně převyprávět a podrobit úvaze ani flusserovskou vizi totality založené na centrálních vysíláních obrazů, ani utopii o dialogickém obrazovém spojení všeho obyvatelstva planety Země, proponující panství „simultánních konsensuálních rozhodnutí“, což má být „svého druhu kosmický mozek“ (obě s. 154). To prvé známe a můžeme zkoumat přímo z reálu (jak v redakci historických cenzur, tak v dnešním vydání): „Politik je v podobné roli jako umělec. Vnímá publikum, snaží se ho potěšit i trochu poučit, pozorně sleduje, jestli se nudí, nebo naopak tváří rozjařeně, řídí si tu akci, aby získal lidi na svou stranu [...].“⁵⁾ To druhé, utopické si dovedu představit jen jako ještě pokročilejší totalitu: suspendovala by uzavřenost a tím jedinečnost individuální mozkové struktury do té míry, že by se vtíravému peklu veškerenstva nedalo čelit.

Flusserovská utopie je zcestná i v domněnce, že může být budoucí lidské „universum emancipované od sémantické dimenze“ (s. 154). To je naprostý protiklad textualizaci obrazů a extremizování

2) Josef Moucha, *Zázitek arény*. „Iluminace“ 9, 1997, č. 3, s. 73n.

3) Antonín Dufek, *Paměť fotografie*. „Listy o fotografii“ 1998, č. 2, s. 52.

4) Peter Michalovič, *Obhajoba písma, ktoré píše obrazy*. „Iluminace“ 12, 2000, č. 2, s. 148n. Srov. T ý ž, *About One Photograph, or Defense of Photographic Writing...* „Imago“ 2001, č. 12, s. 2n.

5) Ondřej Hejma, *Václav Klaus. Na pódiu jsem umělec i kazatel*. „Magazín Dnes“ 10, 21. 3. 2002, č. 12, s. 6.

teze: „Fotografie nahradí mnoho slov, ale slova nedovedou nahraditi jediný snímek.“⁶⁾ A takovouto nedostatečně motivovanou „argumentaci“ ve prospěch neodbytného universa technických obrazů podává vrcholná devatenáctá kapitola Komorní hudba: „Nastupující zhudebňování obrazů a zobrazování hudby se důkladně připravovalo. Lze je rozpoznat např. v tzv. „abstraktním malířství“ a v partiturách nových hudebních skladeb. Teprve u syntetizovaných obrazů se však fakticky hudebně vytvářejí fikce a muzicíruje s fantazií, a stává se nesmyslem chtít rozlišovat mezi hudbou a tzv. „zobrazovacími“ uměními. Právě proto, že všichni lidé budou skladateli, budou dělat obrazy. Na universum technických obrazů lze pohlížet jako na universum hudební fantazie. A tento esej se chápe jako argument pro toto tvrzení“ (s. 155).

Připomíná to Vítězslava Nezvala, jenž ve snaze o „sblížení s dělníky“ napsal: „Proč by zde právě víc než kde jinde nemohl najít uplatnění básnický genius proletariátu, proč by neměl dát přednost technice spouště před technikou sonetu, když jde přece o to, aby se co nejdokonaleji vyjádřil, a ne o to, aby uběhl nejvyšší rekord. Je to jen otázka zaostření pohledu na sebe sama, je to jen otázka pozornosti k svým nejintenzivnějším hnutím myslí, která umožní latentnímu básnickému geniovi, kterých je jistě bezpočet u strojů s těžší obsluhou, než jakou vyžaduje zrcadlovka, nahradit úchvatnými fotografickými snímky, které by jim umožnila sklidit intuice, ty bídné šablonovité fotografie krajinek a přístavů, jež mně předkládají k posouzení číšníci a holiči, vychovaní na buržoasních obrázkových časopisech, anebo, což jim rovněž nedá žádoucího východiska, na mistrech tak zvané sociální fotografie.“⁷⁾

Jestliže smí „brazilský vědec“ spoléhat na přímý televizní přenos fotbalového zápasu co do „délky stínů, které hráči vrhají, aby z toho vypočítal rozdíl mezi nocí a létem v Brazílii a dnem a zímou v Japonsku“ (s. 54), pak neplatí: „To, co je technickými obrazy označováno („signifié“) je něco vrženého zvnitřku do vnějšku (lhostejno, zda je to fotografovaný dům nebo počítačový obraz letadla, které se má postavit), a je tam venku teprve poté, co bylo vrženo“ (s. 48). Zde se universum technických obrazů prolamuje solipsismus: „oba modely jsou, v odlišném smyslu, zobrazením něčeho, totiž návrhů kalkulovaných pojmů, které vysvětlují představy, jež samy znamenají okolní svět“ (s. 44). „A technické obrazy jsou takovými projekcemi“ (s. 47). To ovšem nezaručuje životaschopnost vůči hledné zvučící obrazové technosyntézy, schopné nesémanticky pojmenovat *contradictio in adjecto*, inspirované myšlenkovým úběžníkem knihy: virtuální zjev.

Josef Moucha

6) Alexandr Hackenschmied, *Fotografie ve Stuttgartě*. „Fotografický obzor“ 37, 1929, č. 7, s. 117.

7) Vítězslav Nezval, *Neviditelná Moskva*. Praha 1935, s. 38.

Úvod do súčasnej estetiky

Vlastimil Zuska: *Estetika – úvod do súčasnosti tradičnej disciplíny*.

Triton, Praha 2001, 132 stran, náklad neuveden.

Situácia záujemcu o estetickú disciplínu sa príliš nemení – aj pred sto či dvesto rokmi mohol povzdych mladého človeka o neprehľadnej spleti smerov a názorov vyjadrovať podobnú neistotu voči dobovým problémom, teda potrebu základnej orientácie. I keď v estetike oproti minulosti došlo k mnohým zmenám, ani najprepracovanejšia subtilnosť nových postupov nemôže zrušiť odkaz na pôvodné pramene, čo situáciu ani dnes vôbec neuľahčuje. Preto už samotný názov publikácie, ktorú renomovaný český estetik Vlastimil Zuska predkladá súčasnému čitateľovi, tento aspekt úmyselne zdôrazňuje: *Estetika – úvod do súčasnosti tradičnej disciplíny*. Prízvukuje ho aj názov predslovu s jemne ironickým odkazom na Kantovu Prolegomena: *Úvod ke každému možnému Úvodu do estetiky*.

V ňom upozorňuje na existenciu množstva iných diel s analogickým poslaním (napr. encyklopédie; historických prehľadov vývinu estetických pojmov a kategórií a pod.). I tie však zákonite podliehajú ohraničeniam jednotlivých autorov a často venujú väčšiu pozornosť niektorým bizarným javom, než stanoviskám považovaným za „všeobecne známe“. Na rozdiel od nich sa Zuskova publikácia venuje predovšetkým výrazným orientačným momentom súčasnej teórie – ohniskám, ktoré na seba nadväzujú a navzájom sa podmieňujú. Prepracovanie tradičných problémov estetiky z hľadiska súčasnosti, predstavuje pokus o zmysuplnú odpoveď na otázky, ktoré dnes estetike kladie vzdelaná verejnosť najčastejšie. Neprivileguje teda iba pohľad mladých ľudí či vzdelaných laikov, ale nepredstavuje ani ten typ iniciujúcich komentárov, ktoré sa vo vednej disciplíne vynárajú vo chvíľach, keď sa táto ocitá na pokraji všeobecného intelektuálneho nezájmu. Je potrebné to spomenúť najmä preto, že Zuskova pozícia pri tvorbe nového úvodu do estetiky je o to ťažšia. Azda i to je jeden z dôvodov, prečo Zuskove úvahy a postrehy, sprevádzané početnými živými príkladmi zo súčasného života, umenia či myslenia, prezrádzajú bohatú erudíciu, ktorú si presvetlenie nových aspektov „tradičných“ problémov nesporne vyžaduje. Naopak, o „netradičnosti“ takto koncipovaného úvodu, okrem iného, svedčí napríklad i množstvo zasvätených poukazov na problematiku filmu a audiovizuálnych médií.

Vstup do súčasnej estetiky sa vlastne otvára vymedzením *predmetu estetiky*, ktorý dnes už nie je možné jednoducho stotožniť s oblasťou umeleckej alebo mimoumeleckej krásy. V plnej šírke sa dotýka povahy estetickej skúsenosti subjektu, v ktorej sa zmyslové podnety prepájajú s imagináciou, pamäťou a podobne. Jednotlivé smery estetického myslenia spájajú tento problém s určitými predchádzajúcimi koncepciami, z ktorých čerpajú nevyhnutné skúsenosti i podnety (napr. angloamerická teória chápe estetiku v úzkom prepojení s filozofiou umenia). Je iba sympatické, že Zuska v nasmerovaní svojich úvah neobchádza myšlienkové bohatstvo českej estetiky, jej inšpiračný prameň akoby znovu prebúdza k životu. Upozorňuje v tejto súvislosti na základnú úlohu subjekt-objektového vzťahu, pri ktorom sa predmetom skúmania môže stať ohraničený rad faktorov, napríklad môže ísť o skúmanie textu umeleckého diela, ktoré abstrahuje od autora textu a vnímateľa, prípadne o celkom opačnú tendenciu – v jednostrannom výskume myslenia umelca alebo jeho pracovných postupov. Na okraj záujmu sa v druhom prípade odsunie nielen výtvor, ale aj spôsob jeho osvojenia, charakter jeho formálnej výstavby. Vzhľadom na šírku a rozmanitosť estetických výskumov ani *metóda* estetiky nemôže byť stanovená jednotne, preto sa v množstve estetických škôl 20. storočia vždy prispôsobuje predmetu výskumu. Ten sa často prelína s inými disciplínami (antropológiou, sociológiou, semiotikou a pod.), vďaka čomu estetika „preniká“

do oblastí, ktoré pôvodne neboli jej doménou. Umenie zostáva tradičným predmetom estetického výskumu, ale objekt estetiky nemožno zredukovať na umelecké dielo. Predmet estetického záujmu človeka je širší, patrí k nemu stále aj príroda i mimoumelecké objekty. Aj keď samotné umelecké dielo možno pochopiť z rozličných aspektov, pre estetiku zostáva určujúcim vzťah, v ktorom subjekt vníma dielo na základe jeho podstatného určenia alebo funkcie.

V kontexte estetického myslenia 20. storočia znepokojivo pôsobí najmä otázka spotrebného alebo prírodného predmetu „povýšeného“ na umelecké dielo (môže ísť napríklad o tzv. „nájdene objekty“ surrealistov alebo dadaistické *ready-mades*). I keď sa „povýšenie“ objektu často dosahuje iba jednoduchým „prenesením“ do galérie, nemožno abstrahovať práve od tohto aktu – teda napríklad od hľadania, výberu, „prenesenia“, inštalácie, o ktorých samotný artefakt svojou povahou zdanlivo vôbec nič nevypovedá. Jeho inštalácia však závisí od mnohých ďalších prvkov a daností estetického vzťahu, akým je napríklad konštituovanie estetického objektu vo vedomí; pozícia autora či recipienta v prostredí určitej kultúry. Bez všetkých spomenutých súvislostí je adekvátne pochopenie významu podobného objektu veľmi ťažké.

Ak má byť ten-ktorý objekt považovaný za estetický, potom určite závisí na bezprostrednom čase jeho recepcie a od svojho materiálneho substrátu: „Třída předmětů, kterým říkáme umělecká díla, však má nezvykle velké (oproti jiným) soustředění kvalit, faktorů a vlastností, které provokují právě k specifickému postoji vůči nim, k postoji estetickému“ (s. 30). K estetickému objektu patrí i to, čo nie je bezprostredne vnímateľné – v melódii bezprostredne počujeme iba niekoľko tónov, do jej celku nás vlastne uvádza pamäť: melódiu tak tvoria nepochybne i tóny, ktoré bezprostredne nepočujeme, ale i tie, ktoré sme ešte vôbec nepočuli, teda tie, ktoré očakávame. Preto estetické vnímanie nemôžeme zredukovať iba na zmyslové vnímanie: „Právě vrstvy významů, které jsou sice budovány na podkladě smysly vnímatelného substrátu, ale přesahují ho a vytvářejí významovou strukturu estetického objektu, interpretace komplexních znaků a metaznaků, vedou k tomu, že pojem „estetické vnímání“ je nedostatečný a redukuje, respektive implikuje omezení konstituce estetického objektu a jeho vztah s vědomím vnímatele na smyslovou vrstvu“ (s. 34).

V súvislosti s *estetickým zážitkom* (*estetickou skúsenosťou*), Zuska upozorňuje na hranice predpokladu, že predmetom estetickej skúsenosti by sa vlastne mohlo stať „všetko“ – práve „všetko“ je najzriedkavejším prípadom. Aj keď za každým parciálnym prejavom veľkého celku „všetkého“ možno vždy nájsť aj jeho svetové pozadie, je spomenutá ohraničenosť nášho pohľadu azda ešte dôležitejšia ako celok sám. Estetickú skúsenosť charakterizuje práve intencionalita vedomia, ktorá „všetko ostatné“ môže, ba často i musí zatláčať do úzadia, prípadne priamo do zabudnutia. V estetickej skúsenosti vystupuje do popredia zvláštna existenciálna väzba jednotlivca k svetu, ale nemenej dôležitou sa stáva aj vzťah vedomia k sebe samému. Hranice nášho poznania a vnímania sú dané do značnej miery práve našou individualitou, z ktorej nie sme schopní nikdy bezo zvyšku vystúpiť. Celý náš vedomý svet práve preto nám (Ja, Ego) nemôže byť odhalený – vedomie pri ponore do svojho vnútra narazí na hranice (seba)poznania (patrí k nim napríklad *nevedomie*). Preto vedomie zákonite dospeje iba k parciálnym obsahom celku vedomia, za ktorými ležia tie, ktoré sú mu jednoducho nedostupné (podobne ako pri pokuse vnímať „celok“ sveta). „K tomuto bodu je třeba doplnit, možná nadbytečně, že ne každý akt nebo probíhající proces sebereflexe je procesem estetické recepce, ta tvoří pouze důležitý segment spektra možných aktů sebereflexe. Spojení estetické recepce (s převahou zastoupení recepce uměleckých děl) se sebereflexí naznačuje důležitou, snad nejdůležitější funkci estetické recepce: sebezpoznání jedince, společnosti i lidstva jako celku“ (s. 42).

K rovnako iritujúcim pojmom estetického myslenia patrí dodnes i pojem *nezainteresovaného záujmu*. V podstate akoby popieral každodennú skúsenosť – zdanlivo proklamuje nezáujem o to, čo je často predmetom najhlbšieho záujmu individua (napr. umenie). Autor upozorňuje, že nie všetky

případy nezainteresovaného postoja sú estetickými postojmi. Ak niekto v skutočnom živote vníma utrpenie druhého bez vnútorného pohnutia, teda ako zaujímavú scénu z filmu, ak stráca záujem o druhého ako o ľudskú bytosť, alebo ak opúšťa priestor skutočného života pomocou nekonečných počítačových hier, nemožno to stotožniť s estetickým postojom. „Pojem ‚nezainteresovaný zájem‘ v sobe neskrýva rozpor medzi prídavným jménem a substantivem (*contradictio in adjecto*), nýbrž míní dve roviny zájmu – vitálného zájmu o životní svět a reflektujícího zájmu o vztah vědomí či subjektivity k tomuto světu, respektive k estetickému objektu, jehož je vybraný fragment světa součástí. Mezi těmito rovinami dochází při estetické recepci k přesunu ve prospěch reflektujícího zájmu, a tedy ke ztrátě zájmu, k nezainteresovanosti na zájmové úrovni právě“ (s. 49 – 50). K popisu estetického zážitku patří aj pojem *estetické distance*, ktorý interpretuje v časovom i priestorovom zmysle. Časový odstup od diela, ktorého téma je súčasníkom nepríjemná, umožní jeho pochopenie, naopak, príliš veľký odstup môže znemožniť jeho prijatie. Pojem nezahŕňa iba hranicu vnímateľnosti, ale týka sa aj intencionality vedomia – je predmetom sporov medzi analyticky a fenomenologicky orientovanou estetikou. Estetický odstup však umožňuje recipientovi, aby mohol prežiť to, s čím by sa v bežnom živote nemohol stretnúť. „Opět není náhodnou shodou okolností, že veškeré totalitní režimy uplatňovali či uplatňují přísnou cenzuru nejen na umělecká díla přímo reprezentující jinou realitu nežli je její oficiální verze, ale i na umění nezobrazivá, a dokonce na mimoumělecké oblasti, například odívání, designu spotřebního zboží, bydlení, reklamy atp.“ (s. 58.) Estetický odstup umožňuje pozitívne prežívanie vecí, ktoré by bez neho nebolo možné (napr. obrazy Hieronyma Boscha; drastické výjavy antických tragédií). Koncept, ktorý vychádza principiálne iba z kvalít objektu a ktorému na druhej strane konkuruje predpoklad (absolútne) určujúceho subjektu, si vyžaduje súvislosť s ďalším pojmom, ktorým je *estetický postoj*. Poukazuje na časovosť estetikej skúsenosti, ktorá vzhľadom na rôzne záujmy a životné situácie subjektu, rozhodne nie je permanentná, akokoľvek rýchlo môže nastať alebo byť vystriedaná iným postojom: „Možná námitka, že právě ve sféře estetické recepcie, třeba v žánrech typu hororu, thrilleru, fantasy, detektivky či krimi, si vnímatel ‚vychutnává‘ okraje chaosu, nejistotu, mnohoznačnost, dezorientaci atp., zanedbává právě faktor estetického postoje v jehož rámci probíhá takto emocionálně zabarvená recepcie.“

Aby nedošlo k nedorozumeniu – v estetickom postoji není vnímatel bez citu nebo neschopen pociťovat sympatie, nechuť, odpor či obdiv například k filmovým postavám, ale děje se tak v rámci estetického, distancovaného a seberefektivního postoje a jak předmět příslušného podřízeného postoje, tak i jeho vykonavatel jsou ‚ve vleku‘ aktivačního vektoru směřujícího k celkové estetické hodnotě a jejímu prožitku“ (s. 68).

Krása zohrávala v priebehu histórie estetického myslenia úlohu základnej estetikej kategórie, dnes však stráca svoje pôvodné privilégia. Z množstva všetkých potenciálnych zážitkov a súvislostí, ktoré je dnes estetické myslenie nútené brať do úvahy, predstavuje krásu iba jeden zo špecifických prípadov, ale, ako upozorňuje autor, napriek tomu zostáva súčasťou odbornej výbavy estetiky. Iný problém predstavuje rozmanité používanie pojmu – ak napríklad krásu pochopíme nie ako jednoduchú vlastnosť predmetu, ale vysvetľujeme ju napríklad v spojení s estetickým zážitkom, potom myslenie v súvislosti s krásou generuje rad pojmov celkom nezávislých na tradícii, ktoré sú však na jej popis nevyhnutné. Krása je v tom prípade vlastne dôsledkom konštitúcie objektu vedomím. Iným aspektom, ktorý oproti minulosti mení chápanie (pojmu) krásy je uprednostňovanie pojmu *vznešeného* najmä mysliteľmi postmodernizmu, ktorí – pri celom rade argumentov kultúrnej, politickej, systémovej povahy voči krásu – zdôrazňujú práve celkovú orientáciu umenia 20. storočia na dynamiku ľudského vnútra, ktorá je pomocou základných charakteristík krásna neuchopiteľná. Napriek tomu však dôležitými zostávajú všetky presahy skúsenosti s krásou či vznešenom pre iné oblasti ľudského života. „Determinace, tj. spoluurčování, našeho života

kategoriemi krásy a vznešena se tedy neomezuje na striktně estetickou doménu a tyto hodnoty, či hodnotové úběžníky trvale, třebaže s proměnlivou intenzitou, „tvarují“ náš svět“ (s. 86).

Pojem *estetické kvality* (pochopenej i ako terciárnej kvality, t.j. v porovnaní s primárnymi a sekundárnymi kvalitami) sa tradične približuje k pojmu hodnoty: „Jemnější rozlišení mezi terciární kvalitou a hodnotou nám však poskytne teorii větší explanační síly a přitom je poměrně prosté: hodnota je výsledkem hodnotícího aktu, soudu o estetickém objektu jako celku, a ten je založen na recepci estetických (terciárních) kvalit, vynořujících se při tvorbě estetického objektu“ (s. 90). Charakteristike *estetické kvality* potom napomáha jej časové určenie a odlíšenie od pozadia, na ktorom vystupuje nielen v podobe určitej (stabilnej) figúry voči permanentnému prúdu iných vnemov skutočnosti, ale aj v tej polohe, v ktorej pri nej subjekt zotrúva, aby z tohto inak neprerušovaného prúdu podnetov načas vystúpil. Subjekt samotný, ako autor upozorňuje, však dnes už nemožno v tejto situácii chápať ako „malého homunkula“, ktorý by sedel v hlave a všetky procesy vedomia z nej riadil – zmena subjektu podmienená napríklad estetickou kvalitou znamená, že Ja sa stáva niekým iným, „protože součástí sebereflekujícího estetického prožitku je i recepce, tedy přijetí a integrace změn dějících se v zážitkové personální struktuře. [...] Lze říci, že každý člověk se kontinuálně stává někým jiným, ale v případě estetické recepce jde o vektor stávání se neobvykle intenzivní a ‚kolmý‘ na průběh každodenního ‚obstarávání‘“ (s. 99). Preto autor v závere konštatuje, že estetická kvalita nie je výsledkom ľubovôle subjektivity, ale aktualizáciou toho potenciálu, ktorý je skrytý v nosiči estetického objektu.

Emocionálna kvalita by si, podľa autorových slov, sama osebe zasluhovala väčšiu kapitolu, pretože na seba viaže celý rad schopností a postojov, pochopenie ktorých sa oproti minulosti tiež zmenilo. Pocity a vlastne celú oblasť ľudského cítenia už nie je možné chápať ako púhy prídavok k logickým formuláciám vedomia, ktoré im iba predchádzajú, nasledujú ich alebo im protirečia: „Emoce a citění jsou natolik propletené ve vrstevnatých sítích, tvořících bázi kognitivních, rozhodovacích a hodnotících procesů, že původní pojetí emocí jako čehosi pouze se připojujícího k hlavním pochodům vědomí, bez čeho se může myšlení a vnímání docela dobře obejít, už je nadále neudržitelné“ (s. 101 – 102). Autor si kladie otázku, či samotné dielo (napr. Sibelius: *Valse triste*) môže byť „smutné“, ak pri jeho vnímaní smútok pociťujeme. Mentálny stav prirodzene nemôžeme pričítať dielu samotnému – dielo má iba schopnosť vyvolať pocit smútku v poslucháčovi vďaka svojej *estetické kvalite* – smútok netkvie v artefakte, ale v „estetickom objekte, ktorým je [...] **vztah** reflektovaného Já k objektovému pólu zážitku“ (s. 102). Intenzívnemu prežívaniu objektov estetického sveta nebráni ani skutočnosť, že často ide o fikcie alebo skutočnosti, ktoré sa vymykajú bezprostrednej skúsenosti individua. Nezáskava ich však „zadarmo“ ani v prípade pozornosti, ktorú venuje poklesnutým umeleckým žánrom (napríklad telenovelám) a cena, ktorú platí v tom prípade, mnohonásobne prevyšuje chudobný zisk. Aj tu však systém emocionálnych väzieb v podstate funguje – napriek tomu, že ako plnohodnotný estetický objekt často dokáže percipient prijať iba jeho náznak: „Podstata emocionálních kvalit v estetické recepci, v rámci estetické distance, pak tkví v simulaci situací v modu ‚jako by‘ a v odpovídajícím prožívání pocitů jako změn na emocionálním, simulovaném pozadí konkrétního recipienta. Uvědomování si těchto změn, ‚změn vektorů‘ emocí v průběhu estetické recepce, pak znamená rozšiřování horizontu poznání sebe sama, pružnější, poučenější schopnost interpretace jednání druhých, prostě hlubší porozumění životnímu světu“ (s. 106).

Azda najťažšie uchopiteľnou spomedzi estetických kategórií je *estetická hodnota*, v minulosti blízka kategórii krásy – tieto pojmy vlastne predstavovali synonymá. Dnes už nie je možné interpretovať hodnotu ako empiricky vnímateľnú vlastnosť predmetu i keď sa jej konštituovanie viaže k existujúcemu estetickému objektu a k jeho recepcii: „Hodnota bez faktů, bez vjemů a významů zůstává čistou abstrakcí“ (s. 115). Súčasné chápanie hodnoty, najmä pod vplyvom severoamerickej

analytickej estetiky, vychádza predovšetkým z rozlíšenia *estetickej a umeleckej hodnoty*. Estetická hodnota môže byť spätá s ktorýmkoľvek predmetom alebo estetickým zážitkom, umelecká hodnota sa viaže iba k umeleckému dielu – pri zohľadnení jeho originality, dokonalosti, novosti a pod. Pokusy o uchopenie hodnoty sa tým nevyčerpávajú a zahŕňajú celý rad napríklad subjektivistických, objektivistických, inštrumentálnych alebo funkcionálnych prístupov: „V kontextu nášho pojetí estetických kvalít lze přijmout funkcionální pojetí, v němž se vlastní funkce estetického objektu naplňuje jeho kvalitativní konstitucí, na jejímž základě průběžně dospíváme k estetické hodnotě.[...] Cílem tvorby estetického objektu, procesu kryjícího se s jeho recepcí, je pak uchopení, **uvědomění si celkové estetické hodnoty** [...] jako ‚vlastnost‘ kvalitativního procesu kondenzace, kumulace a sýcení se touto hodnotou [...]“ (s. 113, 114). Autor upozorňuje, že k pochopeniu *estetickej hodnoty* patrí napríklad i rozlíšenie toho, čo sa hodnotí, kedy sa hodnotí a kto hodnotí. Spätosť práve so subjektívnym prežívaním estetického objektu môže viesť pochopiteľne k rozdielnym až protirečivým stanoviskám pri tom istom objekte; k rozdielnym výsledkom hodnotenia môže prispieť i to, či sa hodnota stanoví v priebehu vnímania diela alebo až s určitým (časovým) odstupom; výsledok hodnotenia súvisí s mierou znalostí a skúseností recipienta a pod. Je zrejmé, ako konštatuje autor, že estetika, ba ani axiológia, nepovedali v tomto kontexte dodnes posledné slovo. Názov poslednej kapitoly *Proměna, estetické recepce v době postmoderní – povrchnost* upozorňuje na tie charakteristiky recipienta v súčasnosti, ktorými sa odlišuje od „klasického“ recipienta. K najdôležitejším patrí deformácia estetického vzťahu k estetickému objektu. Jej dôsledkom je zotrúvanie na tzv. vstupných kvalitách objektu, pričom nedochádza k dotvoreniu alebo završeniu estetického objektu. Ide o proces bez začiatku a konca, „bez završení, bez finální syntézy smyslu, to je nejen bez celkové estetické hodnoty, ale i bez jakékoli jen trochu komplexnější hodnoty“ (s. 123). V tomto procese bezprostredne spojenom s narcizmom súčasníka, dochádza k potlačeniu sebareflexie a vyhľadávaniu plytkých podnetov, ktoré poskytujú najmä audiovizuálne médiá. Hľadanie zmyslu estetického objektu nahrádza neskrývaný hedonizmus pôžitkárstva recipienta, spätý v jeho vedomí s oslabeným vzťahom k minulosti (pamäti) a k vlastnej imaginácii, teda zotrúvajúci na povrchu podnetov a vyžadujúci ich neustálu zmenu. Oslabený „zmysel pre celok“ vedie k strate textu (nielen písaného, ale akejkolvek znakovkej štruktúry – sochy, hudobnej skladby a pod.), teda textu, ktorý si vyžaduje *vnímanie* a *porozumenie*: „Paradox spočívá v tom, že čtenáři a diváci těchto žánrových fikcií opakovaně sledují tuto produkci, přičemž lze snadno odhadnout, jak ‚to dopadne‘, již po zhlédnutí několika málo obdobných ‚opusů‘“ (s. 127). Je pochopiteľné, že premena recepcie na pasívne očakávanie ďalších a ďalších podnetov, ktorých zmysel je ľahostajný a význam minimálny, má ďalekosiahle dôsledky: „Mluví-li proto někteří filosofové umění a dějin umění o konci umění v souvislosti s rušením funkce rámu (míněno doslovně v souvislosti s výtvarným uměním a metaforicky v spojení s uměním vůbec), platí to v obecnější rovině o narušení horizontu percepce a horizontu estetické recepce principem průhlednosti a nástupem transparentního horizontu“ (s. 128 – 129). Rozdiel *transparentného* a *transaparentného* horizontu (pozri s. 126) je v tejto súvislosti podstatný, pojem „transaparentný horizont“ poukazuje na to, čo presahuje to, čo je „aparentné“, t.j. to, čo sa bezprostredne jasne javí v prítomnosti vnímateľa (pokiaľ transparentné je iným slovom priehľadné). Transaparentný horizont preto vzniká napríklad na základe pôsobenia audiovizuálnych médií, ktoré „tradičný“ spôsob recepcie narúšajú enormným a rýchlym kumulovaním či striedaním obrazov (napr. vo videoklipech), v ktorých sa stráca súvislosť figúry a pozadia – teda ich rozdiely vo vzájomnom vymedzení, a preto aj prepojenie (vymedzeného celku) s recepciou, ktorá si tiež vyžaduje určité „rámovanie“ zážitkov. Aby sa objekt vynoril z prúdu vnemov, je potrebná určitá konfigurácia tohto toku, určitá „fúzia stálosti a zmeny“, a teda, ako uvádza autor, aj „v(z)niknutie“ hodnoty a kvality – často už len preto, aby bolo vôbec možné vidieť „niečo“. Týka sa to bežného vnímania, ale o to intenzívnejšie

práve estetických objektov. Záver kapitoly a vôbec celej knihy je preto adekvátnym vysvetlením najzávažnejšej úlohy súčasnej estetiky: „Zakrňovanie schopnosti syntéz, atrofie smyslu pro hodnoty vôbec, a pro estetické hodnoty zvlášť, by pak mohla vést nejen k tolikrát prorokovanému konci dějin umění (už Hegelem), ale ke konci umění vůbec, a tím i ke ztrátě lidství v dosavadní podobě, s jeho neoddělitelnou estetickou potencialitou. Reflexe a analýza této dimenze lidskosti je pak hlavním úběžníkem současné estetiky“ (s. 130).

Je zřejmé, že v Zuskovom „úvode“ do estetiky ide vlastne o premyslený súbor vzájomne prepojených, neobyčajne hutných vedeckých štúdií, v ktorých autor nielen disponuje pregnaným jazykom, ale aj dlhoročnou skúsenosťou, ktorú sprevádza vzácny cit pre nastoľovanie najzávažnejších problémov a odkrývanie prekvapivých súvislostí. Ak na niektorom mieste sľubuje, že v budúcnosti niektoré problémy či kapitoly rozšíri, zostáva nám dúfať, že svoj sľub splní, lebo publikácia sama osebe predstavuje nevšedný myšlienkový výkon.

Oliver Bakoš

Žádné původní staré filmy neexistují (ale pracuje se na nich)

Ursula von Keitz (ed.): *Früher Film und späte Folgen*

(*Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie*).

Friedrich Wilhelm Murnau Gesellschaft / Schüren, Marburg 1998.

Šestá publikace, kterou v německém nakladatelství Schüren vydala společnost Friedricha Wilhelma Murnaua se sídlem v režisérově rodném Bielefeldu, nese název *Raný film a pozdní důsledky* s podtitulem *Restaurování, rekonstrukce a znovuvvádění kinematografické historie*. (Historická kinematografie ve smyslu žánru zde není míněna – viz níže.)

V úvodu sborníku s příspěvky pěti autorů zdůrazňuje jeho iniciátorka Ursula von Keitzová: „Filmové dějepisectví, které vymazává nebo opomíjí otázky dochování kopií a vyhodnocení pramenů [quellenerschliessung], zůstává slepé k materiální bázi, na jejímž základě formuluje své analytické a argumentační hypotézy. Zůstává dále slepé ke změnám, které zanechala nejen fyzická únava materiálu, nýbrž také zásahy specificky ‚dobové‘ (krácení, přestřihávání) nejen u němých filmů.“ U nás je bohužel stále ještě běžné, že renomovaný filmový esejista napíše o významném filmu minulosti, aniž by uvedl, z jaké z jeho mnoha velmi odlišných verzí vychází či aniž by vůbec bral na vědomí, do jaké míry se artefakt, o němž píše, liší od někdejší „autorizované“ premiérové verze. Jenže: „Skepse vůči materiálu [materialvorbehalt] stojí tedy na počátku každého analytického kladení otázek“ (s. 7).

Keitzová dále vyzývá k odklonu od elitářského omezení se na slavná díla ve prospěch povědomí o celkové šíři a rozmanitosti němé kinematografie před rokem 1930, tak jak ji dnes můžeme poznat z dochovaných filmů (představujících podle odhadu Jana-Christophera Horaka ne víc než sedm procent ze všeho, co v tomto období bylo ve světě natočeno).

Helmut Regel, autor prvního příspěvku *Filmrestaurierung und Rekonstruktion*, má v koblenzském Bundesarchiv-Filmarchivu na starost projekt „Rekonstrukce starších německých filmů“ se zvláštním zřetelem na takzvané filmy triviální, na něž chodil běžný divák mimo kulturní centra

masově do kina. („Nikoli na expresionismus.“) Bundesarchiv sedí podle Regela na „časované bombě“ nepřekopírovaných nitrátových kopií. Státní roční podpora ve výši 1,4 milionu marek nedovolí urychlit proces tak, jak by bylo zapotřebí; je nutné počítat s horizontem kolem dvaceti let. V této prognóze navíc chybí německé filmy, které se do Německa průběžně dostávají z archivů v zahraničí, od nichž nelze překopírování očekávat – mají dost starostí s vlastní národní produkcí. (Kooperativnější přístup projevují podle Regela pouze moskevský Gosfilmofond a amsterdamské Nederlands Filmmuseum.) U acetátových kopií, dlouho pokládaných za „jisté“, se posléze v různých archivech vyskytl tzv. vinegar syndrom, při němž dochází k rozkladu acetátové celulózy. Závod s časem bez naděje na zvýšení finanční podpory státu vedl k tomu, že Bundesarchiv ze svého „balíku úkolů“ vyškrtl takzvané kopie na předvádění, takže nyní se dělají už jen pro retrospektivy, pokud možno s finančním podílem jejich organizátorů. Popisovaná praxe, s níž Bundesarchiv snižuje svou „nitrátovou horu“, nezůstane bez kritiky. Pro Jana-Christophera Horaka je nepřijatelné historické filmy po jejich překopírování „systematicky ničit, ačkoli právě nové digitální technologie, [...] které budou mít archivy za několik let k dispozici, umožní (resp. umožníly by) dokonalou duplikaci bez ztráty kvality“ (s. 48). V druhé části svého textu se Helmut Regel věnuje nově zpřístupněným filmům od mnichovských společností z let 1929 až 1933.

Evelyn Hampickeová z někdejšího Státního filmového archivu NDR, po sjednocení Německa „pohlceného“ Bundesarchivem, ukazuje na příkladu filmu Philippa Jutziho HLAD VE WALDENBURGU, jak je možné při rekonstrukci film „přeinterpretovat“ (Evelyn Hampicke: *Ums tägliche Brot /Hunger in Waldeburg/*). Toho se podle ní dopustili Fred Gehler a Ullrich Kasten, když změnami v mezititulcích, montáží a především novou hudbou vyhrotili ideologické poselství díla, ale ve skutečnosti se tím vzdálili duchu původního filmu. Gehler s Kastem začlenili HLAD VE WALDENBURGU do historického vývoje německého proletářského filmu – jakožto předchůdce „kanonizované“ CESTY MATKY KRAUSENOVÉ KE ŠTĚSTÍ. Hampickeová to vnímá jako manipulaci a zároveň podotýká, že při uvedení verze zhotovené pro východoněmeckou televizi roku 1972 na západoběrlínském Foru mladého filmu byla tato „rekonstrukce“ přijata bez výhrad jako „autentická“. Princip, jímž by se měl restaurátor podle autorky řídit, zní „negace negace“. Znamená to vycházet vždy z extraktu mnoha ověřitelných informací a za určující pokládat (u německých filmů) takzvanou cenzurní verzi, protože ta nejlépe „dokumentuje dobovou recepci“. Jen tam, kde lze z dokumentů dostatečně doložit verzi režiséra, kterou cenzurní verze nerespektuje (to je případ mj. Murнауova FAUSTA), je nutné dát přednost první. „Nikoli naivní pojem originálu chápe rekonstrukci jako disciplinovanou formu konstrukce.“ Jinými slovy: jako tvorbu, v hranicích tak úzkých, jak jen možno... ale tvorbu něčeho nového.

K filmům s nejpohnutější restaurátorskou historií patří Pabstova ULÍČKA, KDE NENÍ RADOSTI. V obou částech rozděleného Německa bylo možné v osmdesátých letech vidět v televizi zcela odlišné verze: jednu s tragickým koncem, jednu s happy endem. Článek Jana-Christophera Horaka *Der Fall Die freudlose Gasse* je jen jedním z mnoha, které jdou po stopách rozdílů v dochovaných verzích. Už zakladatelské osobnosti filmové historiografie, Lotte H. Eisnerová i Siegfried Kracauer, poznali Pabstův film jako torzo, v němž byla inscenátorská modernost překryta zdánlivou melodramatičností. Nespravedlivě záporné či zdrženlivé hodnocení ULÍČKY vyřčené Eisnerovou a Kracauerem přebíraly nové a nové generace bez ověření. Film dlouhý původně asi dvě a půl hodiny, byl v některých zemích zcela zakázán (např. ve Velké Británii), ve všech ostatních drasticky krácen a přestříháván – a co hůř: všude jinak!

Enno Patalas měl v roce 1989 k dispozici tři kopie (z Paříže, Londýna a z Moskvy), vesměs duplikativy rozdílné kvalitou, montáží, dramaturgií barevného virázování a odchylkami od scénáře. Jeho nástupce v mnichovském Filmovém muzeu Horak pracoval při dalším restaurátorském pokusu v roce 1995 v rámci „Projet Lumière“ s obarvenou nitrátovou 35mm kopií ze Cinemathèque

française, kterou srovnával s dalšími čtyřmi kopiemi z různých archivů. Konečně se tak podařilo „objevit“ retrospektivní strukturu vyprávění, na svou dobu nesmírně moderní a mistrovsky realizovanou. Osmnáct přesně charakterizovaných postav v paralelním, komplexním, hutně vyprávěném ději (celý první díl je věnován jejich „zasazení“ do prostředí) – půl století před NASHVILLE! Do popředí vystupují čtyři ženské osudy (zatím známé verze dvě z nich marginalizovaly a „zajímaly se“ jen o Astu Nielsenovou a Gretu Garbo). Horakova ULÍČKA měla premiéru během Pabstovy retrospektivy na Berlinale 1997 a než se v červnu téhož roku dostala na boloňský festival, byla podrobena dalším barevným úpravám na základě „plánu“ vycházejícího z dochovaných kopií.

Jan-Christopher Horak uzavírá: „Klasická filologie se tradičně zabývá problémem různých verzí, ale nyní, když filmová věda dospěla k určité zralosti, je na čase, aby se zabývala původem toho kterého filmového ‚textu‘ a netvářila se, jako by se čas a historie na kopii nepodepsaly. Teprve rigorózní konfrontace s archivním ‚textem‘ a s jeho prameny může vést k vědecky fundované filmové filologii a filmové historii“ (s. 65). (S tímto požadavkem se ovšem ocitáme v samém centru „filmové vědy“, velmi vzdálené tuzemským „filmovým studiím“.)

Ve stati *Plädoyer für eine Zukunft des frühen Kinos* přemítá Martin Loiperdinger, jak přiblížit filmy z přelomu století současnému divákovi. Mnohem hůře než velké němé filmy dvacátých let je lze sladit s dnešním diváckým očekáváním narativního, dramatizujícího střihu, „continuity“. Klade se dále otázka, jak prezentovat krátké filmy anonymních autorů, bez „hvězd“, které se promítaly v blocích sestavených dramaturgicky jako sled varietních čísel (v průměru jich bylo kolem patnácti) a počítaly s komentátorem a s divákem, který hledal rozptýlení, nikoli koncentraci, do níž ho později pohroužily dlouhé filmy. Těžko představitelnou rozmanitost forem a druhů filmů a jejich předvádění je třeba „rekonstruovat“ pokud možno „historicky věrně“, respektovat „jinakost“ rané kinematografie – bez nároku na autenticitu. Ve filmových muzeích a kinematékách by tento úkol měli mít na starosti speciální „mediální pedagogové“. Kdyby se jim podařilo přesvědčivě znovu „zinscenovat“ programovou nabídku filmových projekcí prvních dvaceti let filmové historie, mohlo by toto období zažít podobnou renesanci jako kinematografie let dvacátých. (K nám však dodnes nedorazila ani ta.)

Lothar Prox plynule navazuje příspěvkem *Musik und Stummfilm*. Jestliže před dvaceti lety byly premiéry restaurovaných filmů s orchestrálním doprovodem senzační výjimkou (Ganceův NAPOLEON „oživený“ Kevinem Brownlowem¹⁾), je dnes zapotřebí udělat z těchto představení pevnou součást kulturního života, která bude pochopitelně vždy závislá na subvencích. Pro současné hudebníky je doprovázení němých filmů vzrušující výzvou, ale konsensus s požadavky filmu se hledá těžce, mnoho hudebníků se brání uznat jejich prioritu. Četné nové kompozice, zvláště různě avantgardně pojaté, nezanechávají dobrý dojem. Opět je zapotřebí „zprostředkovatelů“ mezi restaurátory na jedné straně a hudebníky na druhé, tedy jakýchsi „dramaturgických poradců“, jak je například požaduje Michel Chion.

V závěrečném příspěvku *Den Schatten eine Stimme geben* přibližuje Kurt Johnen, spoluzakladatel a první předseda Murnauovy společnosti, vlastní zkušenosti z bielefeldského festivalu filmu a hudby, který od roku 1990 vedl a dokázal pro něj zaujmout převážně mladé publikum – k velkému překvapení nedůvěřivých lokálních politiků.

Aneb – opět do vlastních řad – není reprezentace bez prezentace.

Milan Klepíkov

1) K tomu viz Briana Čechová, *Napoleon podle Abela Gance. Obrazy, které se dožadují hudby*. „Iluminace“ 13, č. 2, s. 59 – 79.

Desátá múza

Film a ostatní umění

Leonardo Quaresima – Laura Vichi (eds.): *La decima musa.*
Il cinema e le altre arti / The Tenth Muse. Cinema and Other Arts.
 Forum, Udine 2001, 633 stran.

Důkazem vzrůstajícího zájmu o vztah kinematografie a ostatních umění je uskutečnění dvou pařížských výstav v polovině devadesátých let: *Film potkává umění* (*Le Cinéma au rendez-vous des arts*, 1995), *Umění a sedmé umění* (*L'Art et le 7ème art*, 1996) a vytvoření zvláštní sekce benátského festivalu v roce 1996 nesoucí název *Film a ostatní umění* (*Il cinema e le altre arti*). Na tyto snahy navázalo v pořadí již šesté setkání společnosti DOMITOR¹⁾ (Mezinárodní asociace pro rozvoj zkoumání počátků filmu), které se uskutečnilo v italském Udine ve dnech 21. až 25. března 2000. Vedle hodnocení historiografického bádání a rozboru nově odkrytých pramenů nezůstala nepovšimnuta ani oblast teoretická, namířená nejen k cílům estetickým, ale také k rozměru komunikačnímu. To vše časově ohraničené projekcemi bratří Lumièrů a polovinou desátých let dvacátého století. Účastníci konference vyzdvihli především nutnost překročit zavedené definice umění a pokusit se mapovat počátky filmu za použití komplexnějších postupů, odpovídajících nárokům nejen akademické obce, nýbrž i řadového recipienta na prahu třetího tisíciletí.

Obsah katalogu *Desátá múza* tvoří více než čtyřicet příspěvků, pronesených na konferenci evropskými i zámořskými filmovými vědci a universitními pedagogy. Z drtivé většiny úzce specializované studie zasahují do oblastí divadla, literatury, výtvarného umění, hudby či tance a představují v zásadě několik hlavních způsobů koexistence kinematografických děl a ostatních druhů umění v prvních letech, následujících po slavné projekci v Grand Café. Představují film jako místo, kde se setkávají nové formy vnímání skutečnosti, pohledy na modernizující se společnost. Revoluční vynález, jenž *de facto* umožnil svým velkoryse rozevřeným charakterem vzájemná setkávání uměleckých disciplín, včetně jejich přiblížení širším vrstvám.

Jednu z nejsilnějších tendencí představovala, jak známo, snaha kinematografie *odlišit se* od zavedených a mnoha sty lety prověřených uměleckých oborů. Proslulé canudovské „sedmé umění“ se rodí jako syntéza ostatních umění, pokoušející se v tomtéž okamžiku postavit se mimo, odklonit se. Leonardo Gandini z boloňské university rozvinul ve svém referátu myšlenku Sergeje Ejzenštejna, který uvažoval ve stati *Dickens, Griffith a současný film* o možném vlivu melodramatu na rozhodnutí tvůrce INTOLERANCE použít paralelní montáž. Uchopit tak určitý motiv či výrazový prostředek z oblasti sousední umělecké formy a ryze filmovými postupy je dovést v podstatě ke kinematografické autonomii.

Další z modů soužití realizovaný *přičleněním* určitých systémů k teritoriu desáté múzy (např. laterna magica, stínové divadlo atd.) samozřejmě přinášel riziko střetů dvou svébytných modelů. Moskevská teoretička Natalia Noussinova v příspěvku nazvaném *Portrét Doriany Graye podle*

1) Název DOMITOR není zkratkou, jak by se snad na první pohled mohlo zdát. Představuje označení, které otec bratří Lumièrů jednoho dne navrhl pro jejich „stroj na pohyblivé obrázky“. Použití slova DOMITOR odůvodňují zakládající členové mezinárodní neziskové organizace, založené v roce 1985 v italském Pordenone, snahou dokázat, že tzv. „primitivní kinematografie“ (1895 – 1915) nebyla pouhým „předskokanem“ toho skutečného, opravdového filmu, nýbrž znamenala období mnoha bohatých myšlenek, objevů a postupů, které stojí za zmínku nejen v souvislosti s navazující epochou, ale i samo o sobě.

Vsevoloda Mejercholda: od literatury přes divadlo k filmu (Le Portrait de Dorian Gray par Vsevolod Meyerhold: de la littérature au cinéma via le théâtre) přibližuje poněkud násilnou snahu slavného divadelního režiséra a experimentátora teatralizovat sedmé umění. Demagogickým odmítáním montážních postupů, způsobem herectví a výtvarnou koncepcí se Mejerchold snažil dostat své tezi o filmech, jejichž kvalita je odůvodněna přítomností ryze divadelních elementů.

Relace k ostatním druhům umění vystupují v případě počátků filmu jako okamžiky otevírání se, obohacování, důležité pro vývoj; na druhé straně však nelze nevidět též snahy parazitovat, hledat si jakési snadně přístupné opory v okamžicích rodící se instituce. Obtížnost nalezení optimálního vztahu dokazuje též poněkud obecnější stať Roberta Stama z newyorské university, nazvaná *Román a film: teorie a praxe adaptace (Novel and Film: The Theory and Practice of Adaptation)*. Autor se zaměřil na problém kinematografického uchopení literárních děl. Poukazuje na tradiční přístup dokazování „věrnosti“ knize, cituje nejčastěji užívané termíny tradičního kritického slovníku: „zpronevěření se, zrada, deformace, znásilnění, vulgarizace, znesvěcení“ atd., užívané zejména nahněvanými obdivovateli literárních předloh. Při četbě jsme doprovázeni vlastními představami, sny, vnitřními touhami a utopickými vizemi, které však často, vytvářejíce vlastní imaginární „režirování“, kolidují s faktickou ekranizací. Otázkou však zůstává, zda existuje vůbec možnost dosáhnout či se aspoň přiblížit oné proklamované věrnosti vzhledem k vysokému stupni odlišnosti dvou médií. Zůstáváje delší dobu v polemicko-skeptickém duchu, pozastavuje se Stam nad faktem, že většina literárně-filmových komparačních studií pracuje spíše s pojmem „ztratit“, než „získat“.

Film se jako nováček nesnaží vymezit, vstoupit do spolupráce či opanovat pouze systémy „vyšší“, zavedené a na první pohled neotřesitelné, nýbrž i subjekty menšinové, které podobně jako desátá múza vznikly nedávno a těšící se poněkud křehké konfiguraci, hledají svou totožnost. Jedná se kupříkladu o reklamu, komiks (resp. jeho předchůdce) či módu. Příspěvek Pelle Snickarse, ze stockholmské university, se soustředil na fenomén pohlednice a jeho vztahu ke švédské filmové produkci. Od roku 1890 do poloviny první dekády dvacátého století totiž ve Švédsku probíhal paralelní boom těchto dvou zmíněných médií. Velmi zajímavý odklon od historiografického uchopení směrem k teorii co do deskripce prostoru a rámování reality podepřel Snickars zdůrazněním nápadné podobnosti pohlednicových záběrů měst a objevených filmových fragmentů dokumentárního místopisného charakteru (např. OBRÁZKY Z HÄRNÖSANDU, 1910). Pohlednice měly totiž plnit funkci jakýchsi vizuálních prototypů, anoncí toho, o čem později vypráví a co zobrazuje film.

Originalita filmu jako nejmladšího z druhů umění spočívá též ve zprostředkování setkání elitářsky intelektuálního s lidovým, populárním – a přitom v jejich samozřejmé koexistenci. *Loie Fullerová a umění pohybu (Loie Fuller and the Art of Motion)* je název příspěvku Toma Gunninga z chicagské university. Autor zaměřil pozornost na vztah tance a prvních filmových pokusů ho znamenat. Zmiňuje především předlumièrovská zachycení slavných tanečních čísel ve své době nesmírně populárního stylu „serpentine“ (Annabelle – Edison, Madame Aleion – bratři Skladanowskí). Nejproslulejší představitelkou hadího tance, jehož kořeny spočívají ve vaudevillu, byla Loie Fullerová. V devadesátých letech 19. století působila na prknech chicagských music-hallů, později přesídlila do francouzské metropole. Fascinující, elektrizující, uhrančivá, neuchopitelná – těmito přívlastky byl charakterizován její jevištní projev představující nový druh pohybového umění. Pvlávající bílé šaty, obklopující ji jako mrak, a důraz na osvětlení scény posilovaly tajuplnou efemérnost mlhavého zjevu. Fullerová se stala trojrozměrným ztělesněním symbolistické estetiky, vyzdvihující symbol jako vyzařující středobod nekonečné proměny. Gunning řadí tanečnici ke svého druhu průkopníkům filmu ještě před samotným vynálezem (jako např. Emile Reynaud). V jejím magnetizujícím spektaklu se totiž snoubilo světlo s kontinuálním pohybem nenechávajícím spočinout formy ve statickém „sebezalíbení“.

Samotné téma konference zřetelně zapůsobilo jako omezující prvek. Zacílení na fenomén umění oddělilo od metody výzkumu její materiálně-společenské souvislosti. Není divu, že mezi čtyřmi desítkami příspěvků nefigurují téměř žádné z oblasti archivářství. Zdá se tedy, že setkání v Udine nepřekročilo hranice tradičního semináře filmových studií, a které pohříchu nenaplnilo předsevzetí, činící originálním hnutím DOMITOR: setkání a prolínání akademického přístupu a archivářských zájmů jako souběh historie a teorie s nezpochybnitelným důrazem na kulturně-společenskou a materiální stránku pionýrského období kinematografie.

Karel Och

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ALTERNATIVNÍ

Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945 - 1989 / editor Josef Alan - Praha: Lidové noviny, 2001 - 610 s., [48] s. obr. příl.: il. + 1 CD-ROM. – Autoři kapitoly o filmu, nazvané Skutečnější než realita: Michal Bregant a Martin Čihák –
 Předmluva, poznámky, dokumentace, chronologie –
 Bibliografie na s. 576-591, rejstřík
 ISBN 80-7106-449-1 (váz.)
 První syntetizující práce vymezující fenomén tzv. alternativní kultury v českých zemích v letech 1945 – 1989. Publikace je pokusem o interpretace jednotlivých oblastí (literatura, výtvarné umění, fotografie, hudba, divadlo a film) z hlediska sociologického a kulturně-historického.

ANDREW, Geoff

Podivnější než ráj: filmoví režiséři nezávislé scény v současné americké kinematografii /
 Geoff Andrew; [z anglického originálu přeložila Magda Pěničková] - Vyd. 1. - Praha: Volvox Globator, 2001 - 373 s.: il. – Autor předmluvy: Gary Oldman –
 Poznámky – Rejstřík jmenný a institucí, rejstřík českých názvů filmů, rejstřík anglických názvů filmů, Andrew, Geoff
 ISBN 80-7207-376-1 (váz.)
 Příručka encyklopedického charakteru pojednává o průkopnících nezávislého filmu a podrobněji rozebírá tvorbu režisérů: David Lynch, John Sayles, Wayne Wang, Jim Jarmusch, bratři Coenovi, Spike Lee, Todd Haynes, Steven Soderbergh, Hal Hartley, Quentin Tarantino.

ČESKÝ

Český hraný film = Czech feature film. III, 1945-1960 / [filmografie, obsahy a rejstříky Eva Urbanová a Blažena Urgošíková; filmové materiály Vladimír Opěla a Jana Přikrylová; soudobá dokumentace Jitka Panznerová; prameny a bibliografie Ivan Klimeš, Soňa Weigertová; ceny Pavla Janásková] - Praha: Národní filmový archiv, 2001 - 479 s., [16] s. obr. příl.: il. –
 Rejstřík názvů filmů, názvů v anglickém překladu, filmů chronologický, jmenný, výrobců, distributorů,

exteriérů, seznam zvukových systémů, literatura
 ISBN 80-7004-102-1 (váz.)
 Třetí svazek filmografického souboru Český hraný film zahrnuje produkci let 1946 až 1960.
 Publikace obsahuje všechny zjištěné hrané filmy české výroby (dochované i nedochované), hrané filmy reklamní a osvětové, filmy koprodukční, filmy nedokončené. Filmy jsou řazeny abecedně, u každého je uveden název, rok výroby, výroba a ateliéry, distribuce, datum premiéry, exteriéry, literární předloha, filmoví pracovníci, hudba a písně, herci, obsah, zvukový systém, poznámka, filmové materiály, soudobá dokumentace, prameny, cenzura, bibliografie, ceny. Na závěr je připojeno sedm rejstříků a barevné reprodukce plakátů.

FRIEDRICH, Dorothea

Max Schmeling und Anny Ondra: ein Doppelleben / Dorothea Friedrich - Berlin: Ullstein, 2001 - 239 s., [16] s. obr. příl.: il. –
 Úvod, výňatky, o autorce –
 Bibliografie na s. 227-232, rejstřík jmenný, Friedrich, Dorothea
 ISBN 3-89834-030-9 (váz.)
 Životopisná kniha o vztahu a později manželství herečky českého původu Anny Ondrákové a německého boxera Maxe Schmelinga.

GAGHAN, Stephen

Traffic / screenplay by Stephen Gaghan; introduction by Steven Soderbergh and Stephen Gaghan - 1st publ. - New York / London: Faber and Faber, 2001 - 145 s.: portréty –
 Publikace je příl. časopisu. Sight and Sound, červen 2001, Gaghan, Stephen
 ISBN 0-571-21270-0 (brož.)
 Knižní vydání technického scénáře filmu Stevena Soderbergha TRAFFIC – NADVLÁDA GANGŮ (2000).

JURÁČEK, Pavel

Postava k podpírání / Pavel Juráček;
 [sestavil, filmografií a bibliografií opatřil, fotografie na přebalu a frontispisu pořídil Miloš Fikejz; předmluvu napsal Jiří Cieslar] - Vyd. 1. - Praha: Havran, 2001 - 242 s.: čb. il. - (Studio; sv. 1) –

Poznámky, filmografie, bibliografie, ediční a redakční poznámka, Juráček, Pavel, 1935-1989 ISBN 80-86515-02-8 (váz.)

Reprezentativní antologie textů filmového scenáristy a režiséra Pavla Juráčka. Kromě kompletního literárního scénáře filmu PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA, filmových povídek Postava k podpírání a Konec srpna v hotelu Ozon obsahuje nerealizovaný filmový námět vycházející z románu Gustava Meyrinka Golem, úvahy o filmu, povídky a básně, z nichž je patrný nejen Juráčkův osobitý přínos české kinematografii, ale i jeho výrazný literární talent. Kniha je doplněna osobními vyznáními jeho přátel a kolegů, podrobnou filmografií, bibliografií a oceněními.

LIEHM, A. J.

Ostře sledované filmy: československá zkušenost / Antonín J. Liehm - Vyd. 1. - Praha: Národní filmový archiv, 2001 - 470 s., [16] s. obr. příl.: portréty - (Knihovna Iluminace / řídí Jan Lukeš; sv. 16) - Úvod, předmluva k americkému vydání (1973) a k nevydanému českému vydání (1969), filmografie, soupis obrazového doprovodu, ediční poznámka, o autorovi - Knižní bibliografie A. J. Liehma na s. 441-442, rejstřík jmen a filmů, Liehm, A. J., 1924-, Antonín Jaroslav

ISBN 80-7004-100-5 (váz.)

Soubor rozhovorů s pětacírceti československými filmaři z let 1964 - 1969, uveřejňovaných průběžně zejména ve Filmových a televizních novinách, byl připraven ke knižnímu vydání v Československu v roce 1969 pod názvem Všichni byli slavní. Vyšel však - doplněný - až v roce 1974 v angličtině pod názvem Closely watched films: the Czechoslovak experience. Jeho edice v Národním filmovém archivu je pokusem o rekonstrukci všech tří předchozích etap existence jednotlivých textů (časopisecké, neuskutečněné knižní, zahraniční). Na otázky odpovídají: Martin Frič, Otakar Vávra, Alfréd Radok, Jiří Weiss, Jiří Krejčík, Ján Kadár, Elmar Klos, Miroslav Hubáček, Zbyněk Brynych, Ladislav Helge, Oldřich Lipský, Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, Václav Krška, Oldřich Daněk, František Vlácil, Stanislav Barabáš, Peter Solan, Štefan Uher, Jaromil Jireš, Miloš Forman, Věra Chytilová, Jaroslav Kučera, Evald Schorm, Ester Krumbachová, Jan Němec, Jiří Menzel, Pavel Juráček, Jan Schmidt, Hynek Bočan, Jaroslav Papoušek.

MARTIN

Martin Hollý, život za kamerou / Richard Blech a kol. - 1. vyd. - Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2001 - 263 s.: il. - (Camera obscura) - Poznámky, filmografie na s. 214-227 - Bibliografie na s. 234-263

ISBN 80-85157-27-2 (váz.)

Monografie věnovaná tvorbě slovenského režiséra Martina Hollého. Obsahuje pět studií a čtyři rozhovory s režisérem, vzpomínky a vyznání jeho spolupracovníků, výňatky ze scénářů Balada o siedmich obesených, Signum laudis a Noční jazdci, podrobnou filmografií, ocenění a bibliografií.

MAŘÍK, Hubert

Život a doba režiséra Juraje Herze [rukopis]: diplomová práce / Hubert Mařík; [vedoucí práce: Jiří Cieslar] - Praha: Univerzita Karlova, filozofická fakulta, katedra filmové vědy, 2001 - 148 s. - Předmluva, doslov, poznámky, výňatky, filmografie na s. 143-144 - Bibliografie na s. 145-148, Mařík, Hubert

Diplomová práce o tvorbě režiséra Juraje Herze. Autor mapuje formou rozhovoru Herzův život a chronologicky všechny jeho filmy od snímku SBĚRNÉ SUROVOSTI (1965) až po film PASÁŽ (1997).

MRAVCOVÁ, Marie

Od Oidipa k Francouzově milence: světová literatura ve filmu: interpretace z let 1982-1998 / Marie Mravcová; [rejstříky sestavily Alena Tejnická a Marie Mravcová] - Vyd. 1. - Praha: Národní filmový archiv, 2001 - 371 s. - (Knihovna Iluminace / řídí Jan Lukeš; sv. 14) - Úvod, poznámky, chybí titulní list - Ediční poznámka - Bibliografie na s. 330-349. Rejstřík jmenný a filmů, Mravcová, Marie ISBN 80-7004-099-8 (brož.)

Reprezentativní soubor textů, které jsou věnovány rozborům patnácti filmových adaptací známých literárních děl.

ŠVANKMAJER, Jan

Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě / Jan Švankmajer; [uspořádal a úvodní studií opatřil František Dryje] - Praha: Dauphin, 2001 - 271 s. - Výňatky, citáty, poznámky na s. 107-109. Švankmajer, Jan, 1934- ISBN 80-204-0922-X (Mladá fronta) (brož.) Výbor textů o filmové tvorbě Jana Švankmajera. Po studiích a úvahách teoretiků jeho díla následují

explikace a komentáře samotného tvůrce k jeho natočeným i nerealizovaným filmům, rozhovor s ním a jeho korespondence.

ŠVOMA, Martin

Výzvy skutečnosti: filmy a filmové projekty

Karla Vachka: diplomová práce / Martin Švoma;

vedoucí práce: Jiří Cieslar - Praha: Univerzita

Karlova, filozofická fakulta, katedra filmové vědy,

2001 - 237 s. – Úvod, poznámky, výňatky, filmografie na s. 227-230 –

Bibliografie na s. 231-235, Švoma, Martin, 1975-

Diplomová práce o tvorbě Karla Vachka.

Po teoretické části, analyzující jednotlivé filmy, následuje obsáhlý rozhovor s režisérem

(z října 2000) a příloha, která zahrnuje ukázky

Vachkových poetických textů a černobílou

reprodukcí jeho obrazu Via Lucis (1979).

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. ++420/2/683 21 50
++420/2/828 101
fax ++420/2/684 77 31
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
[http: www.allpro.cz](http://www.allpro.cz)

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,- / DM 82,-
Individual: US\$ 32,- / DM 57,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 68,-
Individual: US\$ 44,-

Prices include postage.

PŘEDPLATNÉ PRO TUZEMSKO ZAJIŠŤUJE

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1;
tel. ++420/2/848 107 98
++420/2/828 101
fax ++420/2/684 77 31
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
[http: www.allpro.cz](http://www.allpro.cz)

Vychází 4x ročně.

Roční předplatné 180,- Kč + 20,- Kč poštovné.

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

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická
Tisk: Unitisk, s. r. o.
Rukopis byl odevzdán do výroby v březnu 2002.

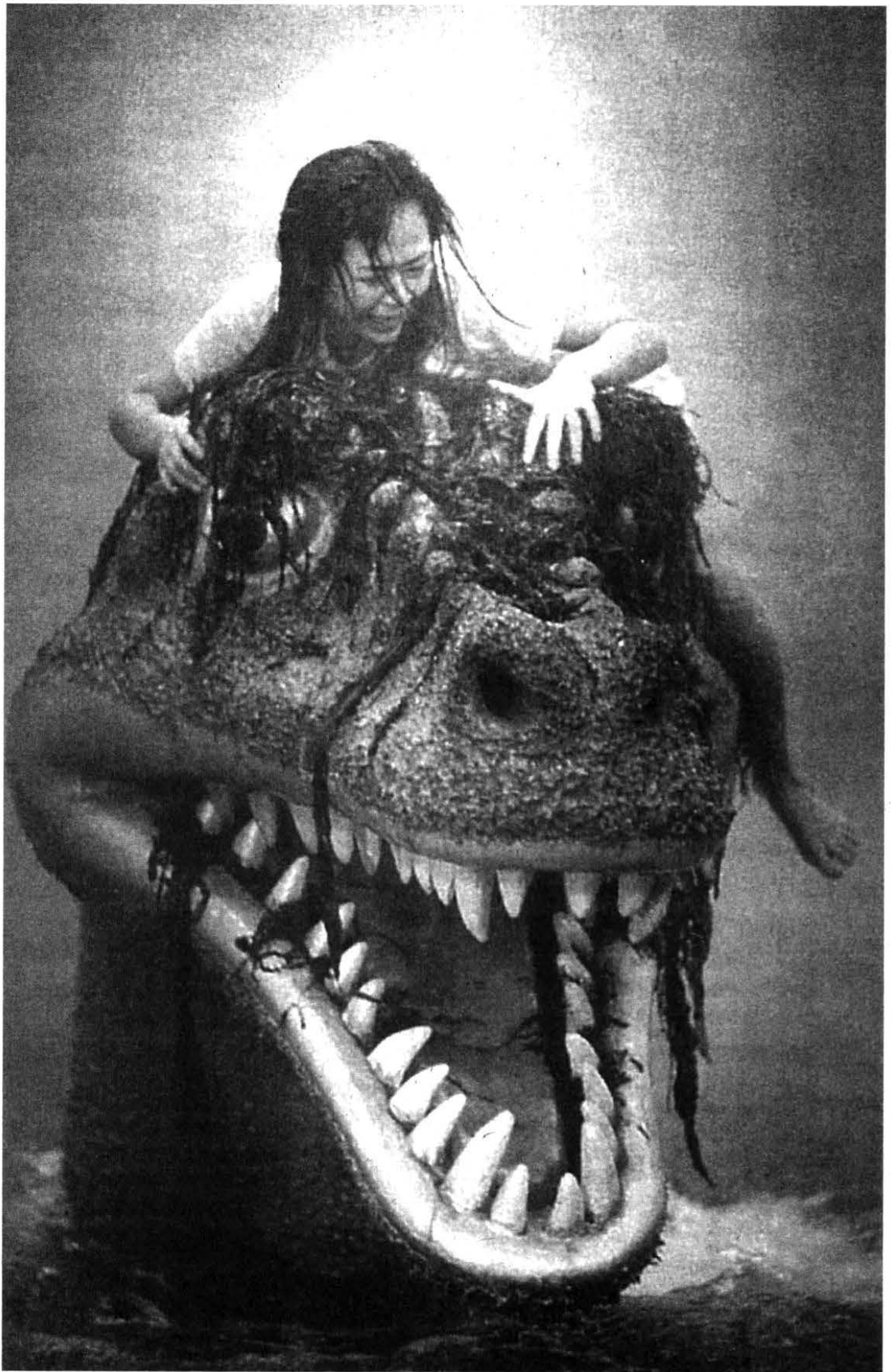
Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98.

Vychází 4x ročně.
Cena jednoho čísla 60,– Kč.

MK ČR 55255; MIČ 47285
ISSN 0862-397X

Na obálce
Vchod do dvora, ulice Thouin 9, Paříž
(Eugène Atget, 1910)



Karel Thein: Rychlost a slzy. Filmové eseje

Obsah aneb Od srdce k akci:

Obraznost, dějiny, kritika

I

Rychlost a slzy. Nad melodramatem Pedra Almodóvara * **Julia Roberts a čas.** Film *Notting Hill* jako rekviem za éru hvězd * **Fidelio neboli Láska manželská.** *Oči doširoka zavřené* jako válka světů * **Tělo bez hudby.** Sex a film v Karlových Varech 2001 * **Umění fugy.** Lidé a počasí ve filmu *Magnolie* * **Něžné květy zla.** Takeši Kitano a probuzení filmového pohledu * **Zářící věci.** *Tenká červená linie* Terrence Malicka * **Něco jako smrt.** Akira Kurosawa a umění soumraku * **Mrtvý pes a knihy.** Jim Jarmusch na *Cestě samuraje* * **Etika a technika.** Lars von Trier a *Tanec v temnotách*

II

Skutečnost bez možností. Luis Buñuel jako dokumentarista světa * **Allegretto.** Jean-Luc Godard a obrazy na rubu dějin * **Tempus fugit, manet amor.** Jacques Rivette a jeho filmová slavnost * **Potopené obrazy.** Ohlédnutí za filmovým rokem 1998 * **Světlo a styl.** *Vesmírní kovbojové* Clint Eastwooda * **Druhá verze stvoření.** Nad novým filmem Woodyho Allena * **Nenápadný půvab Raye Winkela.** Woody Allen a *Darebáčci* * „**Kdo je k čertu Tony Clifton?**“ *Muž na Měsíci* jako vrchol Formanovy tvorby * **Hrdina naší doby.** Nad filmem bratří Coenů *Big Lebowski*

III

Sluneční Pierrot. *O světlech a stínech* Henriho Alekana * **Triumf Trichromního Technicoloru.** Poznámka k rytmu filmových dějin * **Stanley Kubrick: duše a stroj** * **Zrození autora z ducha kritiky.** Alfred Hitchcock a zlom v dějinách filmu * **Do říše mrtvých.** Poznámka k Alpighianově interpretaci *Vertiga* * **Oko bez tíže.** *Hadí oči* Briana De Palmy * **Hádej, kdo to mluví.** O celovečerním debutu Spika Jonze * **Žít a nechat zemřít.** MFF Karlovy Vary 1998 * **Filmové ostrovy dějin.** MFF Karlovy Vary 1999 * **Asie v lázních.** MFF Karlovy Vary 2000 * **Katedrála krásy a krutosti.** MFF Karlovy Vary 2001

IV

Ospalá díra plná zázraků. Okouzlený čaroděj Tim Burton * **Nebe, peklo, ráj.** O novém filmu Davida Lynche * **Černá voda času.** David Lynch, *Mulholland Drive* * **Smutek příšer.** *Godzilla* a proměny lidskosti v současném filmu * **Převleky duše.** F. W. Murnau v Divadle Archa * **Zvuky ve tmě.** *Zábada Blair Witch*, filmová senzace roku 1999 * **Michael Myers se vrací.** Mechanika zla v současném hororu * **Tajemství nápodoby.** Gus Van Santovo Hitchcockovo *Psycho* * **Dobry den, smutku.** Po *Šestém smyslu* přichází *Vyvolený* * **Spor o budoucnost.** V čem je film *Matrix* zklamáním * **Blízká setkání v domácím nekonečnu.** *Hvězdné války* po dvaceti letech

V

„**It's Alive!**“ Gilles Deleuze a evoluce filmového obrazu * **Stíny a zrcadla z Planety opic.** O zvířatech i lidech v současném filmu * **Království věčného chladu.** Spielbergova *Umělá inteligence* Stanleyho Kubricka * **Mrtví se nebaví.** James Bond a hon na Lišku * **Král komedie v říši dobra a zla.** John Woo, *Face/Off* * **Legenda o vládci chaosu.** Tsui Harkovi s láskou * **Míra člověka.** Televizní seriál jako věčný návrat nového * **Zlomky tekutého světa.** Co přinesla filmová 90. léta

Koda. Wong Kar-wai, Beethoven a co bude dál

SOUBOR FILMOVÝCH ESEJŮ VYCHÁZÍ V NAKLADATELSTVÍ PROSTOR
VE SPOLUPRÁCI SE ČTVRTLETNÍKEM ILUMINACE

Národní filmový archiv
Praha

Katedra teorie a dějin
dramatických umění FF UP

si Vás dovolují pozvat na

6. česko-slovenskou filmologickou konferenci,

jež se uskuteční ve dnech 14. – 17. listopadu 2002 v Olomouci
a jejímž hlavním tématem bude:

ŽÁNŘ VE FILMU

V rámci tohoto tématu se naskýtá k diskutování široké spektrum otázek,
mezi nimiž by mohly dominovat – aniž by vylučovaly jiné – tyto okruhy:

HRANICE A TAXONOMIE ŽÁNŘŮ

co je žánr?; kde je přechod mezi filmem „žánrovým“ a „nežánrovým“?; problematika
mnohosti kritérií a přístupů

HISTORIE ŽÁNŘŮ

jak a proč filmové žánry vznikají, mění se a zanikají?

VZÁJEMNÉ VZTAHY ŽÁNŘŮ

„komunikace“ žánrů mezi sebou, vzájemné ovlivňování (např.: žánrové posuny při rema-
cích a filmových adaptacích; jak jsou ve filmu používány a transformovány žánry z jiných
uměleckých druhů)

ŽÁNŘ A DIVÁK

jaký způsob divákova vnímání a interpretace žánr vyvolává/vyžaduje?; existuje typický
„žánrový divák“?; jaký je vztah mezi žánrem a ideologií?; otázka posunů ve společenském
vnímání některých žánrů, dobová podmíněnost recepce a přijetí (jak ze strany „normálního
diváka“, tak ze strany kritiků a historiků)

PROBLEMATIKA JEDNOTLIVÝCH ŽÁNŘŮ

jakými specifickostmi oplývá ten který žánr na rovině stylistické, tematické a/nebo narativ-
ní, resp. – jinou terminologií řečeno – na rovině sémantické, syntaktické a pragmatické?
jaká je jeho historie a/nebo poetika?

Pro jednotlivé příspěvky je vyhrazen čas 20 minut (cca 7 normostran, resp. 12 600 znaků). Příspě-
vy budou publikovány ve sborníku a jejich písemná verze může být samozřejmě delší. Naše pozvání
k vystoupení adresujeme tímto nejen již „zavedeným“ konferenčním „veteránům“ z oboru i jiných
spřízněných disciplín, ale také doktorandům a studentům, které tímto zveme k aktivní účasti.
Příhlášku zašlete buď poštou na adresu Národního filmového archivu (NFA, Bartolomějská 11,
Praha 1, 110 00), či mailem (ivan.klimes@volny.cz), a to **nejpozději do 10. září 2002**. Příhlášku
nechť zašlou i ti, kdo žádný referát neplánují, ale mají zájem o zajištění ubytování v Olomouci.
(Uveďte rovněž, s kým chcete být ubytováni, máte-li již v této věci jasno.) Čtvrtek 14. 11. 2002 je
den příjezdový, neděle 17. 11. 2002 je den odjezdový, vlastní konferenční jednání proběhne v pátek
a v sobotu 15. – 16. 11. 2002.

35029/2002/1



10094318 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tento termínem zdálek – 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, světem fyzikálním a světem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvížení ducha i skutečnosti do jasu, marnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochopitelně velkého řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nataná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, chleď 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 stínu, 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 propírodním 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 převrácení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.