

3

2002

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



029/2002/3

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 14

2002

Číslo / No. 3 (47)

Redakce / Editorial board:

HELENA BENDO VÁ

MILAN KLEPIKOV

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRŇ

PETR SZCZEPANIK

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

MICHAL BREGANT, MÁRIA FERENČUHO VÁ, PETRA HANÁKOVÁ,
MARTIN KAŇUCH, MIROSLAV MARCELLI, PETR MAREŠ, PETR MÁLEK,
PETER MICHALOVIČ, MIROSLAV PETŘÍČEK, LUBOŠ PTÁČEK, PAVEL SKOPAL,
KAREL THEIN, VLASTIMIL ZUSKA

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofroň

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

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

e-mail: redakceiluminace@hotmail.com

ISSN 0862-397X

O B S A H

Články

Cynthia A. Freelandová: Vznešeno ve filmu 5

Milan Klepíkov: Německý Hitchcock 23

Jiří Cieslar: Film za horizontem 31

Petr Mareš: Jazykový fortel Richarda Lestera 51

Jiří Knapík: Dělnický soud nad Františkem Čápem 63

Rozhovor

Film je speciální efekt. Rozhovor se Seanem Cubitem 83

Edice a materiály

Josef Moucha: Projev Lubomíra Linharta z roku 1936 107

Dvoj pohled

Mária Ferenčuhová: Obrazy v obrazech a obrazy, ktoré opisujú 121

Helena Bendová: Hra chyby a chyba hry 125

Obzor

Karel Thein: Láska a vůně smrti

Tanec a korida v novém filmu Pedra Almodóvara 129

Pavel Skopal: Dějiny perverzního diváka

(Janet Staiger: Perverse Spectators: The Practices of Film Reception) 131

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 135

94485

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10094485 Národní filmový archiv

CONTENTS

Articles

- Cynthia A. Freeland:** The Sublime in Cinema 5
- Milan Klepikov:** The German Hitchcock 23
- Jiří Cieslar:** Film Beyond the Horizon 31
- Petr Mareš:** Richard Lester's Verbal Craftsmanship 51
- Jiří Knapík:** Working-class Ruling Against František Čáp 63

Interview

- Film Is a Special Effect. An Interview with Sean Cubitt 83

Documents

- Josef Moucha:** Lubomír Linhart's Speech from 1936 107

Double-view

- Mária Ferenčuhová:** Images in Images and the Images which copy 121
- Helena Bendová:** A Game of the Mistake and a Mistake of the Game 125

Horizon

- Karel Thein:** Love and Breath of Death
The Dance and Corrida in New Film of Pedro Almodóvar 129
- Pavel Skopal:** The History of Perverse Spectator
(*Janet Staiger: Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*) 131

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 135

Články

VZNEŠENO VE FILMU

Cynthia A. Freelandová

Znovuobjevení vznešeného

Za vznešený bývá považován velkolepý objekt, často přírodní, jenž v nás vyvolává charakteristickou kombinaci bolestných i příjemných pocitů hrůzy spolu s úctou a povzneseností. Immanuel Kant nabízí jako příklad „neforemné horské masivy, navazující na sebe v divokém nepořádku, s jejich zasněženými vrcholy, nebo temné hučící moře“.¹⁾ Termín *vznešeno* se rovněž užívá k popisu jistých uměleckých děl a emocionálních zkušeností, jež vyvolávají u diváků. Jako estetický termín jej vypracoval Longinos, Edmund Burke a Immanuel Kant jej dále rozvinuli a použili jej k analýze děl krajinářů, romantických básníků, autorů gotických hrůzostrašných románů či skladatelů jako byl Beethoven.

Jsou některé filmy vznešené? Pojem vznešeno přestal být běžně užíván v době, kdy vznikl film, a jen málokdy byl k popisu filmů použit.²⁾ Ačkoli se zdá, že vznešené v poslední době opět přitahuje pozornost kontinentálních autorů,³⁾ těm, kdo se zabývají kognitivním studiem umění, může připadat, že odkazuje pouze na zastaralý či dokonce „prošlý“ estetický pojem.⁴⁾ K čemu nám je tento termín, vyhrabaný ze zchátralé architektury *Kritiky soudnosti*?

V přítomném textu se pokusím dokázat, že existují určité filmy, jež lze nejlépe popsat jako vznešené, a že by tento pojem mohl usnadnit rozmanitější popisování filmů jakožto

1) Immanuel Kant, *The Critique of Judgement*. Clarendon Press, Oxford 1969. Cit. dle českého překladu: I. Kant, *Kritika soudnosti*. Odeon, Praha 1975 (přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel), § 26, s. 89.

2) Zde je vhodné zmínit dvě jiná pojednání o vznešeném ve filmu: Adrian Martin, *The Street Angel and the Badman: The Good Woman of Bangkok*. „Photolife“ 35, 1991, s. 12 – 15. V něm A. Martin užívá pojmu vznešeno při analýze avantgardního dokumentu Dennisy O'Rourke THE GOOD WOMAN OF BANGKOK. (Za to, že mě na tento článek upozornil a poslal mi jeho kopii z Hong Kongu, vděčím Philipu Robertsonovi.) A dále Rob Wilson, *Cyborg America: Policing the Social Sublime in Robocop and Robocop 2*. In: Richard Burt (ed.), *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1994, s. 289 – 306.

3) Viz Jacques Derrida, *The Truth in Painting*. University of Chicago Press 1987, zejm. s. 14 – 147, část „The Parergon“; Jean-Francois Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime (Kant's Critique of Judgement, sections 23 – 29)*. Stanford University Press 1994; Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*. Verso, London 1989.

4) Toto označení viz Paul Crowther, *The Kantian Sublime: From Morality to Art*. Clarendon Press, Oxford 1989, s. 155.

uměleckých děl. Domnívám se, že je přijatelné pokládat postavy jako Burke či Kant za předchůdce současného pojetí kognitivní vědy. Burke se pokoušel, zcela v duchu empirismu, lokalizovat zdroje emocí v lidské nervové soustavě a v aparátu vnímání.⁵⁾ A Kant označil mentální schopnosti za relevantní pro naše reakce na umění – schopnosti, jejichž funkcí je zprostředkovat vztah člověka ke světu přírody. Postoupili jsme dále za Kanta a Burkeho, avšak současné kognitivní vědy se od nich ještě mají co naučit.

Moje úvaha identifikuje vznešeno podle čtyř základních rysů, odvozených z Kantovy analýzy. Nejprve se pokusím načrtnout tyto základní rysy, jež budu vždy ilustrovat příkladem filmu. Poté shrnu Kantovo pojetí psychologie vznešena a dále přejdu k úvaze o tom, jak by mohlo být vznešeno popisováno ve dvojím rámci současného kognitivismu: podle nedávné práce Eda S. Tana o filmových emocích a podle studií emocí u různých neurovědců.⁶⁾ Oba typy analýzy podle mne představují výzvu k promyšlení našich zkušeností vznešených filmů jako uměleckých děl.

Čtyři rysy vznešena

Každý by navrhl své vlastní kandidáty na kinematografické pojetí vznešena: třeba tvář Grety Garbo ve filmu KRÁLOVNA KRISTINA (1933),⁷⁾ požár Atlanty v JIHU PROTI SEVERU (1939) nebo tanec hvězdných korábů ve 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA (1968).⁸⁾ Přikláním se k tomu označit některé filmy celkově jako vznešené a budu se zde zabývat třemi z nich: UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ (Carl Theodor Dreyer, 1928), AGUIRRE, HNĚV BOŽÍ (Werner Herzog, 1972) a DĚTI RÁJE (Marcel Carné, 1944). Všechny jsou obzvlášť působivé a stvrzují tuto speciální estetickou charakterizaci.

Řekneme-li o nějakém objektu, že je „vznešený“, máme tím nejprve a především na mysli, že vyvolává charakteristický konflikt mezi určitými pocity bolesti a slasti – evokuje to, co Burke označil jako „strhující hrůza“. Na jedné straně vyvolává vznešeno pocit nepříjemnosti, někdy označovaný jako hrůza, strach, obavy. Avšak vznešený objekt nezpůsobuje pouze nepříjemnost či hrůzu, nýbrž také „vytržení“: přijímáme jej radostně a s nadšením. Kant a Burke zdůrazňovali, že pokud jsme v bezpečí, tento nevýslovný, velkolepý prvek v děsivém objektu před námi vyvolává jisté intelektuální potěšení z úžasu či z povznesení. Kant se domníval, že toto potěšení je spjata s uvědoměním

5) Viz výklad Burkeho v knize: Samuel H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England*, MLA, New York 1935, s. 96n.

6) V této kapitole se nebudu zabývat tím, jak s tématem vznešena souvisejí díla kognitivistických filosofů: Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge University Press 1995; Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Routledge, New York 1990; Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*. Clarendon Press, Oxford 1998.

7) Kapitola z knihy *Mythologies*, viz Roland Barthes, *The Face of Garbo*, přetištěno in: Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (eds.), *Film Theory and Criticism*. Oxford University Press, New York – Oxford 1992, s. 628 – 631.

8) Zaslechla jsem názor, že vznešeno je prostě podmínkou kinematografie jako takové, pokud jsou filmy recipovány v kinosále čili v prostoru, pro nějž byly vytvořeny (Marty Fairbairn, H-Film Electronic Discussion List, December 14, 1955).

si typických znaků svého morálního já; Burke je namísto toho spojoval se silou umělcovy tvořivé mysli. Podle mého názoru se řešení nachází někde mezi těmito dvěma alternativami.

Pro ilustraci tohoto prvního rysu emočního konfliktu si vezměme *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ*, výjimečně působivý film, jenž nabízí divákům ucelenou zkušenost vystupňovaných pocitů. Na jedné straně je to film velmi nepříjemný a zneklidňující. Janini (Maria Falconettiová) žalobci na ni zlobně hledí s krutostí a hrůzou ve tváři; její pohřební hranice je připravena a nakonec ji stravuje. *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ* nabízí vizuální zobrazení pocitů bolesti, jež jsou tak extrémní, že jdou téměř za možnost reprezentace. Janina silná muka jsou zachycena pouze v její hluboké náboženské víře. Tento smutek a hluboké mystické zanícení, jež prostupují postavu, jsou jednoduše zpřítomněny na plátně, abychom je uviděli, ve Falconettiově úžasné a okouzlující tváři. Říkám-li „okouzlující“, chci tím naznačit, že v naší zkušenosti z tohoto filmu je zahrnuta ještě jiná emoce, pocit naplnění radostí. Na síle a kráse tohoto filmu je něco povznášejícího. Dreyer udržuje nádhernou tvář Falconettiové pod nepřetržitou a intenzivní kontrolou; zůstává rozjasněná dokonce i při mučení.

To mne vede k druhému charakteristickému rysu vznešeného objektu. Je v nějakém smyslu „velký“ a ohromující. Je výrazný a velkolepý, abychom použili Longínova jazyka. Nebo, jak říká Kant: „Vznešeným nazýváme to, co je *velké naprosto*“ (§ 25, s. 83; podtrhl Kant). Vznešený objekt je obrovský, působivý a zdrcující. Je-li použit pro umělecké dílo, pak má termín „vznešeno“ estetickou hodnotu, jež značí, že dílo má jistý majestát či mimořádný druh velikosti. Právě proto bývají znaky vznešeného tak často spojovány s teoriemi umělecké geniality. Kant také provedl zajímavé zjištění, že v případě něčeho vznešeného „si pro to nedovolíme hledat jemu přiměřené měřítko mimo ně, ale pouze v něm. Je to velikost, jež se rovná jen sama sobě“ (§ 25, s. 85).

Dreyerův film a i ostatní, jimž se budu věnovat, jsou v tomto smyslu velké, velice význačné a originální počiny, tak působivé, že si zaslouží zcela zvláštní druh charakteristiky, označení přesahujícího pojem „krásy“. Film *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ* je jistě krásný: působivým způsobem klade vedle sebe detailní záběry tváří a prázdné bílé cely kláštera. Jde však dokonce za tuto krásu k jisté majestátnosti, jež si spojujeme s označením „vznešené“. Zčásti to vyplývá z tématu, ale rovněž z toho, jakým způsobem film toto velké téma pojednává. Jana z Arku je ve filmu zobrazena jako velká a výjimečná – dokonce poněkud neproniknutelná ve své víře a schopnosti vzdorovat svým trýznitelům. Film účinně vykresluje ženu, která vzbuzuje úctu. Je to mimořádně velkolepý film.

Třetím rysem vznešena je to, že evokuje nevýslovné a bolestné pocity, skrze něž transformace vstupuje do sféry slasti a poznání. Nevýslovné pocity se vztahují k druhému rysu, velikosti: něco ve vznešeném předmětu je tak mocné či ohromné, že je obtížné a bolestivé to uchopit či přijmout. Kant říká, že vznešeno zahrnuje zkušenost něčeho, co je „skoro příliš velké“ na to, aby to bylo zpřítomněno či reprezentováno (§ 26, s. 87).⁹⁾ V Kantově pohledu je nevýslovnost vznešeného předmětu spjata s jeho přesahováním

9) K této otázce viz J. Derrida, *The Truth in Painting*, s. 125n, 140 – 143; F. Lyotard, *Peregrinations: Law, Form, Event*, Columbia University Press, New York 1988, s. 40 – 43; český překlad: F. Lyotard, *Putování a jiné eseje*, Herrmann a synové, Praha 2001 (přel. M. Petříček).

představivosti či smyslového vnímání, jež pro nás představuje, a odtud s jeho bolestivostí. A přece se to převádí do něčeho, co můžeme konceptualizovat a vnímat jako příjemné. Kant tento bod vyjadřuje, když říká, že vznešeno je definováno jako „předmět (přírody), jehož představa vede mysl k tomu, aby si myslela *nedosažitelnost* přírody jako [ekvivalentní] znázornění idejí“ (§ 29, s. 97; zdůraznila C. A. F.). Modernějšími termíny můžeme říci, že vznešený předmět pro nás představuje senzorickou a emocionální zkušenost jistého druhu, jež je natolik krajní, zneklidňující či intenzivní, že by sama o sobě byla vzrušující. Avšak ve svém kontextu nás posouvá do jiného mentálního modu, poznání či myšlení. Stáváme se schopnější zvládnout hluboké pocity vzbuzované dílem a přisuzujeme jim a tomuto dílu určitou značku. V rámci tohoto nového reflexivního modu kategorizujeme tento předmět jistým způsobem a prostřednictvím bolestivosti nacházíme potěšení, vzrušení či povznesení.

Ve filmu *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ* je tím nevýslovným prvkem jeho neobvykle vysoká emoční intenzita. Cit je vyjádřen filmem samým (a herci v něm) na tak vysoké úrovni, až je to zdrcující. Zde se ovšem začínám od Kanta odchylovat – v tom, jak hodlám přepsat onen posun, o němž Kant mluví, od nevýslovnému k poznanému a od bolesti k slasti. Předpokládám, že se tento přechod objevuje, když považujeme hluboké a bolestivé pocity, evokované dílem, za zásadní pro silné a povznášející umění. Jsme vzrušeni takřka nevýslovnou bolestí a emocionální intenzitou *UTRPENÍ* a přesto okouzlení jeho uměleckou produkcí této bolesti. Tento citový paradox vzrůstá, když konceptualizujeme hlubokou emoční intenzitu filmu jako součást uměleckého ztvárnění pohledu na jeho předmět.¹⁰⁾

Čtvrtý a poslední rys vznešena je to, že podněcuje k morální reflexi. Zde opět následuji Kanta v obrysech, avšak nesouhlasím s ním v detailech. Pro Kanta se sebou nese popsatelný aspekt vznešena smysl pro naše vlastní morální schopnosti a povinnosti. Nevýslovnost je jak „mimo nás“ ve velkých přírodních objektech, tak „v nás“, v hloubce našich pocitů týkajících se tohoto objektu. Kant považoval naše uvědomění si vznešenosti nějakého předmětu mimo nás za uvědomění si morálního zákona a některých našich morálních závazků. Proto popisuje tento rys vznešena jako součást univerzální teleologie přírody (centrální téma jeho třetí *Kritiky*).

Kant zastával velmi subtilní a promyšlené názory na vztahy mezi estetikou a etikou. Odchýlím se zde od něho v tom, že odmítnu jeho názor na přirozenost morálky a způsob poznání, jež vyžaduje; zkrátka nepřijímám jeho pohled na to, jak přirozené (a snad i estetické) předměty podporují naše uznání předpokládaného morálního zákona. Proto navrhuji uchopit tento rys vznešena jinak, a to následujícím způsobem. Jisté estetické objekty vyvolávají centrální emocionální konflikt vznešena. Ohrožující nevýslovná a bolestivá zkušenost zakládá rozkoš z povznesení, protože stimuluje naše lidské schopnosti přikládat velkou váhu silným uměleckým dílům. Zejména jsme povzneseni tehdy, jsme-li zaujati dílem, jež nějakým způsobem reflektuje bolest a hrůzu, které vyvolává.

Morálka je evidentně jedním z témat *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ*. Pokusím se shrnout, jak jsme zde vedeni od hluboké citové zkušenosti tohoto filmu k povznesenému poznání jeho

10) Zde odkazuji na text: Jerrold Levinson, *Messages in Art*. In: Stephen Davies (ed.), *Art and Its Messages: Meaning, Morality, and Society*. Penn State University Press, University Park 1995, s. 70 – 83.

síly jako uměleckého díla. Co podporuje diváka ve vnímání zkušenosti bolestivých pocitů a vzrušujících vizí tohoto filmu je respekt budící a uctivé poznání jeho síly a estetických kvalit. Jeden záběr za druhým, v jejich rámování, juxtaponování a intenzitě, pracují společně na vyjádření morální vize – kritiky Janiny agonické bolesti, izolace a útisku. Lze říci, že film podtrhuje Janino přesvědčení a víru právě způsobem, jímž ji prezentuje, jako ženu s exaltovanou tváří, jako jistou svatou, jež vyrůstá ze strachu ze smrti a ze zákonů lidí, kteří se ji pokoušejí odsoudit. Reprezentace takového množství utrpení je skutečně bolestivá, je však ospravedlněná a využitá v rámci dokonalé konstrukce filmu a skrze jeho postoj k takovému utrpení. Ve filmu je zobrazena celá škála reakcí na Janu: některé soudce ohromuje či přivádí k zuřivosti, jiné dovádí k výsměchu a k tomu, že na ni plivou, sedláky inspiruje ke vzpouře. Nakonec, jak se domnívám, je naše estetická odpověď filmu (a jeho prostřednictvím Falconettiové a Dreyerovu dílu) jako odpověď mnicha, který padá Janě k nohám v jakémsi ohromení, hrůze a odevzdanosti. V tomto filmu je něco hluboce milého a příjemného, co pocítujeme, i když jsme též bolestivě zasaženi tím, co zobrazuje.

Krátký náčrt a ilustrace čtyř rysů vznešena začal citovým konfliktem popisovaným jako „strhující hrůza“. Ta je úzce propojena s ostatními třemi již zmiňovanými rysy: velikostí, poznáním nevýslovného a morální reflexí. Tyto rysy jsou pro vznešeno určující. Pokusím se nyní detailněji rozvést Kantův výklad toho, jak jsou tyto čtyři rysy propojeny, abych následně přesněji objasnila, nejprve proč s Kantem nesouhlasím a dále jak lokalizovat tyto čtyři rysy ve filmech. Tím si vydláždím cestu pro úvahy o revidování a doplnění našeho teoretizování o pocitech vznešena.

Kant o vznešenu

Kantova „Analytika vznešena“ zaujímá nemalou část jeho *Kritiky soudnosti* (1790).¹¹⁾ Estetické je zde analyzováno v rámci Kantova pojetí duševní schopnosti. Popisuje krásné jako něco, co implikuje interakce mezi schopnostmi *obrazotvornosti* a *rozvažování*; ty jsou příjemně aktivovány pomocí krásného spíš v dobře známé „svobodné hře“, kterou Kant diskutuje dříve, ve třetí *Kritice*. Existuje poklidné spočinutí v krásném jako opozice vůči „pohnutí mysli“ či dokonce „otřesu“ ve vznešeném (§ 27, s. 90). Vznešené způsobuje, že „libost, která vzniká jen nepřímou, totiž tak, že je vytvářena pocitem okamžitého zabrždění životních sil a nato jejich ihned následujícím a o to silnějším výlevem“ (§ 23, s. 81).

Vznešeno podstatně závisí na napětí mezi svou nejvyšší smyslovou schopností, obrazotvorností, a naší nejvyšší lidskou schopností, rozumem. Kant mluví o vznešeném v tom

11) Tohoto tématu se týkají stránky 90 – 204 anglického překladu. Za svůj názor vděčím mnoha různým zdrojům, včetně P. Crowthera; srov. též Timothy Gould, *Intensity and Its Audiences: Toward a Feminist Perspective on the Kantian Sublime*. In: Peggy Zeglin Brand – Carolyn Korsmeyer (eds.), *Feminism and Tradition in Aesthetics*. Penn State University Press, University Park 1995, s. 66 – 87; Paul Guyer, *Kant and the Experience of Freedom*. Cambridge University Press 1993; John H. Zammito, *The Genesis of Kant's „Critique of Judgement“*. University of Chicago Press 1992.

smyslu, že zahrnuje jistý druh „násilí na obrazotvornosti“ (§ 23, s. 81), protože předmět je tak masivní, tak mocný či rozsáhlý, že představit si jej sahá za hranice našich možností, tedy že je nepředstavitelný. Takovým objektem může být „hvězdné nebe nad námi“, zmiňované v působivé pasáži na závěr *Kritiky praktického rozumu*.¹²⁾ Podobně Kant popisuje, co se ukazuje, když se někdo konfrontuje s ohromností zdrcujícího objektu jako chrám Sv. Petra v Římě: „Neboť zde je pocit nepřiměřenosti mezi jeho obrazotvorností a ideou celku, kterou se snaží znázornit, přičemž obrazotvornost dosahuje svého maxima a ve snaze je rozšířit klesá zpět do sebe, tím se však dostává do pohnutého zalíbení“ (§ 26, s. 86). Nakonec tedy, i když je tato obrazotvornost znásilněna, rozum zde triumfuje a vytváří své vlastní, specifické zalíbení, „Úctu“, „pocit nepřiměřenosti naší schopnosti k dosažení ideje, která je pro nás zákonem“ (§ 27, s. 90). Zkušenost vznešeného nám poskytuje větší smysl pro sebe samé, když zakoušíme pocit účelnosti nezávislý na přírodě, ale přebývajícím v nás (§ 23, s. 82). Kant toto psychologické napětí, obsažené ve vznešenosti, shrnuje takto: „Pocit vznešenosti je tedy pocit nelibosti z nepřiměřenosti obrazotvornosti při estetickém odhadování velikosti k odhadování prostřednictvím rozumu a přitom zároveň libost vzbuzená souladem právě tohoto soudu nepřiměřenosti nejvyšší smyslové schopnosti s ideami rozumu, pokud je směřování k nim pro nás zákonem“ (§ 27, s. 90).

Z Kantova hlediska se pojetí vznešena aplikuje především a zejména na přirozené objekty, nikoli na umělecká díla. Tvrdí, že vznešeno nevztahujeme k objektu (ať přírodnímu či vytvořenému člověkem) pomocí nějakého *pojmu*, jenž by nesl konečný účel (§ 26, s. 87). Ale vznešeno samozřejmě zahrnuje způsob, jakým přirozenost směřuje k cíli – k „nejvyšší účelnosti“ (§ 23, s. 82) mimo jakoukoli běžnou teleologii, nikoli k účelnosti přírody, nýbrž nás samých. Zkušenost vznešena slouží nejvyššímu účelu posílení naší lidské morální podstaty vyvoláním uvědomění morálního zákona a respektu k němu.

Vraťme se nyní od Kantova pojetí zpět k tematice filmů. Pokusím se ilustrovat některé detaily Kantovy analýzy vznešena, jak by mohly být aplikovány na filmy, a současně vysvětlit, v čem se od jeho hlediska odchyliji. Podívejme se nyní, jak by mohl být Kantův pojmový rámec použit na druhý filmový příklad, Herzogův AGUIRRE, HNĚV BOŽÍ. Považuji za zajímavé zabývat se zde filmem AGUIRRE, protože je to v jistém smyslu umělecké dílo o vznešenosti v přírodě. Prostřednictvím specifické reprezentace vznešených krajín se film sám stává vznešeným.

AGUIRRE začíná mimořádnou sekvencí poskytující distancovaný letecký pohled na Andy. Vznešeno tu nepředstavuje pouze tato scenerie, nýbrž i její reprezentace. Herzogova kamera se v úvodní scéně doslova vznáší. Diváci mají pocit, že plují tajemně dolů mezi štíty s vrcholky v oblacích a zejícími průrvami. Pocit uplývání, jitého druhu zneklidňujícího, nicméně vzrušujícího přemísťování, je podtrhováno repetitivní, pronikavou filmovou hudbou. Z velkého odstupu kamera odhaluje řadu miniaturních lidí, jež lze sotva zahlédnout. To zesiluje pocit vznešena, neboť scenerie se jeví ohromná a přesahující svými proporcemi ony lidičky, kteří se tu jako mravenci o něco snaží. Ukáže se, že zástup tvoří

12) „Dvě věci naplňují mysl stále novým a vzrůstajícím obdivem, čím jasněji a vytrvaleji se jimi přemýšlení zabývá: hvězdné nebe nade mnou a mravní zákon ve mně.“ I. K a n t, *Kritika praktického rozumu*. Svoboda, Praha 1996, s. 275 (přel. Jaromír Loužil).

dlouhá řada ozbrojených dobyvatelů, žen v sametových šatech s upjatými bílými límci, Indiánů a černých otroků, koní, děl, prasat atd. Velikost jejich úsilí je mimořádná, přestože nepatrná v rámci zdrcující ohromnosti okolní přírody.

Druhou vznešenou krajinou ve filmu je řeka, s níž se dobyvatelé setkávají, poté co sestoupí z rozeklaných horských štítů. Ocitají se uprostřed zničující neprostupné džungle a na člunech proplouvají nebezpečím peřejí a vírů. Kamera nás zde umisťuje jako nějaké dobrodruhy na řeku a do nebezpečí, že budeme vtaženi pod hladinu a zničení. (V jedné scéně kůň, který vypadne z člunu, jednoduše zmizí ve vodní džungli bez hlesu a beze stop.) Film ukazuje svou vznešenou krajinu, tak jako Dreyerův film ukazoval tvář Falconnettiové.¹³⁾ Ačkoli je tato krajina zobrazena jako hrozivá, cizí a zlověstná, má také hrůzně poklidnou krásu. Je ohromná a působivě lhostejná k lidem, které převyšuje.

Podívejme se nyní, jak AGUIRRE prezentuje první dva výše zmiňované rysy, charakteristický emoční konflikt a k němu souvztažnou velikost či rozsah. Hory, řeka a džungle jsou velkolepé nikoli pouze samy o sobě jako přírodní objekty, nýbrž způsobem, jímž působí jako téma v AGUIRRE. Film zobrazuje tyto přírodní objekty tak, že reprezentuje jejich sílu, rozměry, jejich velikost, vyvolávající konflikt v pocitech diváka. Tak jako UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ evokuje v divákovi bolest skrze vizualizaci jejího utrpení, i zde pociťují diváci velkou hrozbu. Jsme téměř mučeni očekáváním každého nového neštěstí, jež postavy postihne, když sledujeme jejich hlemýžďí postup velkolepou krajinou, v níž se nacházejí zdrcující a zraňující útvary, zatímco jiné aspekty filmu jsou povznášející a příjemné. Takto můžeme mluvit jako Kant o „pohnutí“ či „otřesu“ v našem vnímání předmětu. Podstatné je, že narozdíl od dobyvatelů jsme při setkávání se s džunglí v bezpečí. Můžeme se těšit z pozorování děsivého filmového zobrazení síly, prostoru a krásy – a můžeme se dokonce těšit i z hloubky Aguirrova šílenství (neboť samozřejmě nejsme terčem jeho vražedných záchvatů vzteku). Pozorování této džungle, kterou Herzog ve filmu zobrazil, můžeme intelektuálně ocenit jeho reprezentací toho, jak tato džungle lidi drtí, a to nás může přivést k pocitu ušlechtilosti a úcty. Jejich podnik se ukazuje jako šílený a jako takový je i poražen.

Nicméně zde se s Kantem rozcházím. Pro Kanta se úcta, kterou v nás vyvolává vznešený objekt, reálně týká nás samých, našich lidských schopností a našeho rozpoznání povinnosti a podřízenosti morálnímu zákonu. Třetí a čtvrtý rys vznešena jsou pro Kanta zásadně spojeny, protože přechod od bolestné nevýslovnosti k radostnému poznání je také přechodem ze smyslovosti do morálního rámce, kde pociťujeme úctu k morálnímu zákonu. Souhlasím s tím, že jeden aspekt zkušenosti obsažené ve filmech jako UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ či AGUIRRE zahrnuje bolestné či nevýslovné pocity. AGUIRRE je film s velice „pomalým tempem“; Herzog dovoluje kameře, aby sledovala rozvíjení této ohromující přirozené krajiny, takže vyjadřuje její obrovitost a tlumočí její velikost, evokujíc přitom hrozbu a teror její síly. Předpokládám, že přecházíme od našich přemrštěných smyslových a emočních zkušeností věcí viděných a zobrazených ve filmu k mnohem více poznávacímu, intelektuálnímu porozumění tomu, *jak* film zobrazuje své velké předměty, což zahrnuje i morální reflexi jeho hlediska. Jsme jistými krajními rysy zobrazení podněcování k tomu, abychom si naši zkušenost uvědomili a prožili ji na jiné rovině. Ta nezahrnuje

13) Za toto srovnání vděčím Marian Keaneové.

„morální zákon“, ale spíš poznání filmu jako mocného uměleckého díla, jež v nás vzbuzuje morální reflexi. Navrhované vylepšení Kanta spočívá v tom, že při popisování tohoto přechodu od smyslového ke kognitivnímu bychom měli chápat zkušenost „povznesení“ jako objevující se ve chvíli, kdy se přesouváme z perspektivy *v rámci* filmu do perspektivy *o* filmu. Tento přechod doprovází přechod od převládající emoční či imaginativní zkušenosti na smyslové rovině k více intelektuální či kognitivní zkušenosti zahrnující libou, libost vyvolávající reflexi filmařova morálního hlediska.¹⁴⁾

Pokusím se nyní navrhnout vysvětlení, jak vznešený film vyvolává takové přechody od nevýslovné bolesti k libému poznání, od hrozby k povznesení. Nastává to zejména v rozmanitých okamžicích filmu, kdy se nemůžeme vyhnout tomu uvědomit si film *jakožto* film. Ačkoli ráda popisuji některé filmy celkově jako vznešené, musím přitom rovněž říct, že některé scény těchto filmů jsou obzvlášť vznešené či obzvlášť působivé. To znamená, že některé kognitivní přechody se objevují v okamžicích zlomu v reprezentaci, kdy filmy připoutávají naši pozornost k nim samým a ke svému pohledu na to, co je zobrazováno. Tyto zlomy podněcují naše rozpoznání autorovy touhy a schopnosti ukázat nám něco o postavě či krajině.

V AGUIRROVI je mnoho takových okamžiků zlomu, vyvolávajících takové rozpoznání. Již jsem zmiňovala působivost úvodních scén filmu, kde postupy rámování a dislokace ohlašují hledisko, jímž film pohlíží na postavy, které ukazuje. Jiný zlom je vyvolán promyšlenými postupy rámování v úžasné komponované scéně smrti Aguirrovy dcery. Tvůrce skrývá náš pohled na šíp, jenž zasáhl její prsa, takže její smrt je zároveň hrozivá, bolestivá, a přesto je záhadně půvabným ustrnutím v otcově náruči. V závěru filmu opět sledujeme mimořádnou vizi šíleného Aguirry, oděného ve zbroji a s helmou, rozkročeného na svém kymácejícím se voru, jenž je náhle sražen k hladině poskakujícími opičkami. Kamera zesiluje „vizuálnost“ této scény, když provádí netypický přechod od pomalého tempa historického realismu do moderního stylu: připevněna zřejmě na helikoptéře padá zpět, otřásá námi a poté se vrhá s děsivou rychlostí, aby obkroužila šíleného bojovníka. Nakonec se vzdaluje a navrácí nás do dřívějšího realistického stylu klidného, odtažitého pozorování. Tyto přechody nám připomínají, že sledujeme zobrazení a podtrhují partikulární pohled na šíleného dobyvatele.

Nanejvýš mimořádný okamžik zlomu se v tomto filmu objevuje, když jsme svědky záměrně halucinatorní sekvence, zobrazující plně vyzbrojenou námořní plachetnici vyzdvíženou vysoko na vrcholek stromu. Hrstka přeživších v člunu, šílených z otrávených šípů, žíznivých, hladových a blouznících v horečkách, vidí tento obraz a říká: „To není loď.“ Jako filmoví diváci si rovněž nemůžeme být jisti, zda vidíme loď, či halucinaci. Scénu je možné označit za „otřásající“ v Kantově smyslu. Plavidlo se zdá být skutečné, avšak pomýšlení na plachetnici na vrcholku stromu jde za hranice toho, co považujeme za možné či poznatelné.

Tyto zlomy v AGUIRROVI vyvolávají přechod od pocitů, jež původně spočívaly v rámci filmového vyprávění, k reflexím o filmu. Takové postupy jsou přítomné i v UTRPENÍ PANNY

14) Můj názor na to je podobný jako názor v textu: Peter Lamarque, *Tragedy and Moral Value*. In: S. Davies (ed.), c. d., s. 59 – 69. Lamarque nicméně nenabízí pojetí zlomu či reflexivních rysů uměleckého díla.

ORLEÁNSKÉ, filmu, který podobně směřuje naši pozornost k sobě samému v pečlivě rámovaných scénách – například komponováním záběrů, zobrazujících malou hlavu vzhledem k rozlehlému bílému prostoru nebo použitím neobvyklých úhlů pohledu, ostře zespodu tváře či z velké dálky nad scénou. UTRPENÍ dále vzbuzuje uvědomění si naší přítomnosti jako „publika“ prostřednictvím častého zobrazení karnevalu kejklířů, čekajících na soud, který povede ke svému předurčenému konci. To zdůrazňuje i fakt, že jak pro nás, tak pro sedláky ve filmu představuje soud nad Janou a její poprava zábavu či podívanou.

Kant tvrdí, že zkušenost vznešena zaujímá hraniční prostor mezi estetickým a morálním. Odmítla jsem jeho přesvědčení, že přechod od nevýslovného k poznanému je právě tak přesunem od obrazotvornosti k rozumovému rozpoznání morálního zákona. Vznešený umělecký objekt vyvolává spíš přechod od smyslového, emočního zaujetí objektem k estetickému zalíbení a kognitivnímu porozumění. Takové porozumění zahrnuje uvědomění si uměleckosti a reflexi morálních aspektů. Zde následuji rovněž Burkeho: vznešeným jsme podněcováni k tomu, abychom cítili úctu k něčemu lidskému – nikoli k morálnímu zákonu a našim povinnostem, nýbrž k naší schopnosti konstruovat mocné umění s morální vizí.

Také jsem naznačila, že k přechodu k tomuto rozpoznání jsme podněcováni, když se nám dostává kognitivního porozumění filmu jakožto filmu, nikoli jako pouhé zábavě či smyslovému a citovému spektaklu. Uznáním uměleckosti filmu se přesouváme na rovinu reflexe filmu jako celku, což zahrnuje i pochopení toho, co má za cíl říkat o bolestivých věcech, které zobrazuje. V UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ podává Dreyer nelítostnou kritiku Janina útlaku a mučení a AGUIRRE spojuje nepříjemné pocity zahrnuté ve svých vizích s morálním odsouzením kolonizátorů, ovládaných chtivostí a touhou po zlatě.¹⁵⁾ Pochopení díla vyžaduje rozpoznání morálního názoru, který nabízí, byť nikoli nutně přijetí tohoto názoru.

Kognitivismus znovu připomíná vznešeno

Kantova psychologie schopnosti tvoří rámec jeho pojetí vznešena. Jak může emocionální konflikty vznešena popsat dnešní psychologická teorie? Vezměme si dva široce pojaté typy současných kognitivních přístupů k emocím, nejprve psychologický a za druhé neurovědný.

Kognitivní analýzu emocí ve filmu představuje ve své poslední knize *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine* psycholog Ed S. Tan.¹⁶⁾ Tan vykládá sledování filmu jako aktivní, vědomou zkušenost kombinující myšlení a emoce. Jako jiní kognitivisté i Tan vidí emoce jako přizpůsobivé formy chování, jež usnadňují organismu reagovat na prostředí (232). Snaží se identifikovat obrazy, narativní postupy atd., jež u diváků uvádějí do chodu specifický druh emocionálních reakcí – takových reakcí, které mohou vědci empiricky studovat.

15) Film ukazuje postavy černochů a indiánů, a patrně i ženy jako oběti evropských (mužských) plánů.

16) Ed S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Erlbaum, Mahwah – New York 1996. (Číslo v závorkách odkazuje na stránky této knihy.)

Tan chápe filmy jako konstruované artefakty či „stroje“, vybavené specifickou funkcí: simulují naše přirozené prostředí takovými způsoby, na něž reagujeme přiměřenými emocemi. Když mluví o „simulaci“, přivádí to Tana k problematice, v současnosti velmi diskutované, zda filmy jsou obrazy, reprezentace či něco, co si „činí nárok“ být jistou verzí reality.¹⁷⁾ Podle jeho názoru, ačkoli jsou filmové obrazy iluzemi, emoce, které vzbuzují, jsou autentické; to lze testovat měřením takových věcí, jako je puls diváka či jeho dechová frekvence. Tan proto kritizuje filosofa Noëla Carrola za to, že se při rozhodování, zda pociťuje „skutečnou“ hrůzu u scén z filmu VYMÍTAČ ĎÁBLA (1973), spoléhá výhradně na samozřejmost introspekce.¹⁸⁾

Z Tanova pohledu jsou jisté prostředky zápletky, vyprávění, rámování atd. *efektivní*, tedy působí na publikum předpověditelnými způsoby. Například předvádění někoho, jak trpí, má tendenci vyvolávat sympatie či vcítění (247).¹⁹⁾ Jisté aspekty celovečerních filmů „vedou fantazii“ tak, že produkuje jedinečné emoce jako odpovědi určitým scénám a postavám. Ačkoli Tan nepovažuje filmové diváky za pasivní – neboť musíme zpracovávat informace, aktivně formovat určitá přesvědčení a dokonce do jisté míry jednat –, přece říká, že jsme „vedeni po vysoce strukturovaných cestách“ (236), které ovládají jak naše „maximální“ tak i „minimální“ emoce: „[Diváci] jsou vydáni na milost a nemilost vyprávění a musí podstupovat každou jednotlivou událost, jež se naskytne, příjemná či nepříjemná, očekávaná či neočekávaná“ (241).²⁰⁾ Domnívá se, že umělecké filmy jsou naprosto odlišné od narativních celovečerních filmů, u nichž je prvořadým cílem zábava (52/243).

Abychom zjistili, jak lze z tohoto psychologického rámce generovat pojetí vznešena, musíme prozkoumat Tanovo rozlišení mezi „fikčními“ a „artefaktovými emocemi“ (65, 82). Fikční emoce jsou spjaté s „diegetickým účinkem“, s iluzí, že jsme přítomni ve fiktivním světě (52 – 56). Fikční emoce by zahrnovaly bezprostřední reakce vcítění při filmem evokovaných nevýslovných bolestech, jako například vcítění do Jany z Arku či obava o osudy dobyvatelů v AGUIRROVI. Ve srovnání s tím zahrnují artefaktové emoce vyvolané uměleckým dílem rozpoznání konstrukce filmu nebo jeho uměleckosti (65); tato druhá kategorie obsahuje estetické pocity jako respekt vůči velkému herectví, údiv nad prací kamery apod. Tyto artefaktové emoce mohou zahrnovat příjemné poznání velikosti, již jsem popisovala jako naši odpověď na vznešenost jak UTRPENÍ, tak AGUIRREHO.

Tan říká, že když rysy filmu jako uměleckého díla vyniknou, jsou často filmem regulovány, aby podpořily určité narativní efekty, tj. aby podnítily produkování fikcí (192, 82, 238).

17) Je proto zaměřen zejména na to, co nazývá svědecké emoční epizody (*witness emotion episodes*) (58). K celkovému přehledu názorů na to, zda je film iluzí, viz Joseph Anderson – Barbara Anderson, *The Case for an Ecological Metatheory*. In: David Bordwell – Noël Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press, Madison 1996, s. 347 – 367. Opačný názor viz Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge University Press 1995, s. 19 – 47.

18) E. S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, s. 230 – 232; odkazuje zde na: N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, s. 74.

19) Probírá zde mocnost emoce ve vztahu k zápletky ve smyslu rovnováhy a jejího narušení či opětovného ustavení (59 – 60) a detailně se zabývá vcítěním a sympatií (190 – 193), přičemž tvrdí, že ve filmu je sympatie dosahováno za nižší cenu, než jakou vyžaduje ve skutečném světě a je pozitivní pro diváky, neboť v nich vzbuzuje příznivější mínění o sobě samých (192).

20) Na tomto místě rovněž rozvíjí poměrně strašlivou metaforu diváka jako hlavy bez těla.

Rovněž naznačuje, že zkušenost vznešeného může být dostupná jen některým divákům, protože hypoteticky předpokládá, že umělecké emoce jsou spojeny s faktorem „cinefilie“ (34 – 35). To znamená, že některé umělecké emoce jsou svázány s kompetencemi některých diváků, kteří mají v oblíbě kognitivní hry filmu (49); mnohem méně jsou rozpoznávány „většinou obyčejných diváků“. Například, jak jsem již naznačila, ve vznešeném získáváme požitek z něčeho nelibého, ohlašovaného okamžiky zlomu ve fiktivním povrchu filmu, ovšem Tan říká, že hlavní důvod, proč většina diváků „směřuje svou pozornost k umělosti fikce“, je, „že podstata toho, co je znázorněno na plátně, neodpovídá jejich vkusu“ (81). Přiznávám, že pociťuji vůči tomuto rozlišení na kinofily a obyčejné diváky jisté podezření, ovšem nemohu odporovat Tanově poznámce, že „je prostě třeba provést další výzkumy pozice diváka“ (65). Pro psychologickou teorii, jakou předkládá Tan, tu podle mne existují i další výzvy, takže se nyní podíváme, jak by bylo možné popsat účinnost jedinečné scény z posledního vybraného příkladu vznešeného filmu, *DĚTI RÁJE*.

Tento film lze hodnotit na mnoha rovinách: filmová podívaná, dialogy, charakterizace postav, narativní komplexnost a herectví. Jedna věc, jež způsobuje, že film vybočuje z běžného rámce, je přítomnost mima Jeana-Louise Barraulta. Určité jeho scény jsou mimořádně účinné ve vyvolávání pocitů vznešena; jednu z nich zde probereme detailně. V této scéně hraje Barrault postavu Baptista, mima hrajícího ve hře, kterou napsal. Oblečen v kostýmu Pierrota ztvárňuje zoufalství nad ztrátou sošky bohyně, kterou uctívá. Hledisko diváka je reprezentováno pozicí obecenstva v divadle, jako diváci však víme víc než toto obecenstvo: soška bohyně je Garance (Arletty), žena, jíž Baptiste miluje, kterou však ztratil, protože v její lásku nevěřil. Film vypovídá o povaze umění, citů, herectví a o autenticitě. Podporuje názor, že city jako láska jsou „ve skutečnosti velmi prosté“, hluboké a trvalé. Baptiste ztratil svou šanci být s Garance, protože její lásku příliš zkoušel.

Na jevišti nachází Pierrot provaz a strom, aby se oběsil, odradí jej však od toho, když prادلena potřebuje provaz, aby na něj pověsila své prádlo. Víme také, že tato prادلena je Nathalie (María Casarès), která Baptistu zoufale miluje. Rozrušený Pierrot zírá upřeně k horizontu, kde hledá svou ztracenou bohyni. Kamera, která až dosud snímala celou scénu z perspektivy hlediště divadla, se náhle přesouvá – a na to by Tan poukázal jako na řídicí proces, který usměrňuje a produkuje naše emoce. Nejprve pozorujeme záběr z perspektivy, zobrazující Baptistův pohled na Garance, flirtující v objetí se svým novým milencem Frederikem (Pierre Brasseur). V opačném záběru vidíme bolest, šok a hněv na Baptistově tváři. Jeho bolest je velmi intenzivní a podivná a náš pohled na něho je zadržován po neobvykle dlouho dobu. Tan by poznamenal, že rozšířený detailní záběr naznačuje jedinečné fikční emoce lítosti a vcítění.

Kdybychom pokračovali jen v tomto směru, ignorovali bychom jiné aspekty této scény a naši reakci na to, co je v ní relevantní při utváření vznešena. Necítíme pouze určité pocity empatie vůči Baptistovi. Pociťujeme rovněž emocionální konflikt, neboť v této scéně a ve způsobu, jímž zapadá do celku filmu, je něco intenzivně příjemného a povznášejícího. Máme tedy i jiné emoce, možná dokonce širšího rozsahu a lišící se od onoho prvního pocitu, emoce spjaté s pochopením filmu jako uměleckého díla. Tan by prohlásil, že toto je jistý druh uměleckých emocí.

Artefaktové emoce mohou být mnohem silněji pociťovány v okamžicích „zlomu“, jako jsou ty, jež jsem popsala v AGUIRRE. Takové okamžiky lze snadno identifikovat. DĚTI RÁJE vyvolávají uznání svého statutu artefaktu zdvojením obecnosti, protikladem nás jako diváků a reprezentovaného obecnosti v divadle pantomimy. Obecnost v divadle, kterému chybí naše vědomosti a záběry z hlediska postav, se může domnívat, že Baptiste stále ještě hraje svou roli, když se zastaví na dlouhý moment ve svém utrpení. To, co obecnost považuje prostě za projev Baptistova dobrého herectví, je pro nás nádherným příkladem dvojznačnosti či napětí. Hraje Baptiste svou roli, nebo vyjadřuje bolest? Ztělesňuje zoufalství Pierrota, nebo své vlastní? A nehraje sám Barrault tuto scénu skvěle?²¹⁾ Napětí v této scéně je příjemné, protože rozeznáváme, že film využívá reflexivní prvky umělecké sebe-reprezentace k vytvoření silného emocionálního účinku. Baptistovův výraz je natolik zvláštní, že začíná být až děsivý (skutečně, jeho zoufalství překypuje i do následujících pantomimických scén, kdy vyjadřuje vražedné sklony). Jeho upřený pohled je tak nesnesitelný, že přivádí vystrašenou Nathalii k opuštění její role a k výkřiku strachu a hrůzy: „Baptiste!“ Její výkřik rozruší obecnost v divadle, které narozdíl od nás nechápe, co se přihodilo. Rovněž Nathalii je vnucen jistý druh zlomu v reprezentaci, který probíhá souběžně se zlomem či rozkolísáním v přechodu mezi Baptistem a Pierrotem a s naším vlastním pochopením filmu jako zároveň postupujícího příběhu a reflektujícího uměleckého díla.

Tan by podotkl, že vznešenost zde zahrnuje tento přechod mezi fikčními a artefaktovými emocemi. Film pracuje jako stroj díky účinnému způsobu, jímž jsou tato i jiné scény sestaveny. Prostřednictvím důkladné struktury vyprávění, hudby, dialogu a záběrů z hlediska postav, jakými byly například detailní záběry Baptista a Nathalie, vyvolává film naše vlastní konfliktní emocionální reakce: fikční emoce smutku, hrůzy, lítosti, obavy a šoku kombinované s estetickými emocemi úcty a obdivu. Tanův současný kognitivistický přístup se pokouší popsat některé psychologické zákony, jichž je film příkladem. Tyto zákony by vysvětlovaly, jak jsou emoce produkovány a jakou roli hrají v naší ekonomii lidského chování.

V mém revidovaném kantovsko-burkeovském pojetí zahrnuje vznešeno přechod od přemrštěně nelibých pocitů k libé reflexi morálního hlediska díla. Tento bod představuje jistou výzvu přístupům, jako je ten Tanův. Psycholog studující divácké artefaktové emoce by měl rozvinout nástroje ke studiu jak jejich pojmů umění (což Tan navrhuje při studiu „cinefilů“) tak jejich pojmů morálky. Film DĚTI RÁJE je, tak jako UTRPENÍ a AGUIRRE, vznešeným uměleckým dílem nikoli prostě proto, že vzbuzuje hluboké city, nýbrž proto, že tyto city jsou spjaty s morální reflexí. Tématem tohoto filmu jako celku jsou hodnoty obsažené v umění, herectví a pociťování emocí. Moc tvořit umění a krásu je asociována s mocí cítit hluboké, jisté a „jednoduché“ emoce, jako je láska. Tak jsou Baptiste a Garence stavěni jako „dobří“ do protikladu k ostatním méně výrazným postavám filmu. Baptiste je mistr oddaný umění, jehož představení jsou úžasná a napínavá a přerušení tohoto umění (zde i jinde ve filmu) jsou děsivá a bolestivá. V této scéně jde o jedinečnou reflexivitu, kdy film medituje o umění a morálních hodnotách prostřednictvím mnoha

21) E. S. Tan to komentuje: „Jiné aspekty uměleckého díla, jako například herectví, mohou zasáhnout téměř každého diváka“ (65).

reprezentací, přičemž staví vedle sebe umění Carného jako režiséra, umění Barraulta herce a umění mima Baptista. Tato uměleckost a hloubka jsou tím, co rozněcuje filmové obecnstvo.²²⁾

Kognitivní neurověda

Pokusím se nyní uvažovat v rámci poněkud více biologicky orientovaného přístupu kognitivních neurovědci, kteří rozlišují mentální funkce podle evolučních dějin člověka. Lokalizují a vysvětlují emoce v termínech jejich vývoje a činnosti rozmanitých systémů v mozku a v nervovém systému. Kognitivní věda nahrazuje Kantův výraz „schopnosti“ pojmenováním různých „emočních systémů“, jež interagují se „systémy na zpracování informací“.²³⁾ V současnosti studované emoce jsou často poměrně primitivní, jako například strach, který má krysa z kočky. Nicméně některé z výsledků jsou fascinující a naznačují nové cesty v pojímání subtilnějších a komplexnějších emočních projevů, včetně konfliktů mezi vznešenými pocity strachu a hrůzy a pocity vytržení.

Kognitivní neurovědci zpochybňují některé aspekty lidové psychologie (*folk psychology*), kterou jsme zdělili po západních myslitelích. Za prvé zpochybňují jistá tradiční filosofická pojetí *rationality*, když rozbíjejí distinkce mezi rozumem a emocí. Tvrdí například, že některé emoce mohou obcházet poznání a tkáně mozkové kůry (ačkoli jiné zpracování informací je stále nutné). Nebo poukazují na roli, kterou hrají emoce při racionálním rozhodování.²⁴⁾ To je zajímavé, protože to naznačuje, že oba klíčové druhy emocí zahrnutých ve vznešenu – strach a povznesení –, mohou obsahovat dimenze cítění i poznání.

Kognitivní neurovědci rovněž zpochybňují filosofický předpoklad, že emoce jsou *vědomé*. Joseph LeDoux říká, že „vědomé pocity, skrze něž poznáváme a milujeme (či nenávidíme) naše emoce, jsou pouze falešné stopy, okliky při vědeckém studiu emocí“ (18).²⁵⁾ Považuji to opět za přesvědčivé, neboť to může vysvětlit, proč nemůžeme vždy popsat či přesně určit naše emoce, včetně například „nevýslovných“ pocitů, které vzbuzuje působivé umělecké dílo. Některý typ zakoušení či zpracování nicméně pokračuje v reakci na dílo a může vést, jak se domníval Kant – byť nikoli cestami, o nichž Kant uvažoval – k ještě dalším emocím a k dalšímu poznání.

LeDoux a jiní rovněž napadají *voluntaristické* pojetí emocí. LeDoux píše: „Emoce jsou věci, které se nám stávají, spíš než věci, jež bychom objevovali... Sotva asi máme přímou kontrolu nad našimi emocionálními reakcemi. Zatímco vědomá kontrola nad emocemi je slabá, emoce mohou naopak zaplavit vědomí. Je tomu tak proto, že zapojení

22) Zdá se, že i Tan to uznává, když píše, že „obecně vzato to může být tak, že čím intenzivnější je emoce, tím větší je pravděpodobnost, že ji divák uzná jako mimořádnou zkušenost a uvědomí si, že to, co sleduje, je ve skutečnosti umělecké dílo“ (65).

23) Viz texty Josepha LeDoux a Jeffreya A. Graye ve sborníku: Paul Ekman – Richard J. Davidson (eds.), *The Nature of Emotion: Fundamental Question*. Oxford University Press, New York 1994.

24) Viz Antonio Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Putnam, New York 1994.

25) Joseph LeDoux, *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, Simon and Schuster, New York 1996.

(*wiring*) našeho mozku je v tomto okamžiku evoluce člověka takové, že spojení vedoucí od emočních systémů k systémům poznávacím jsou silnější než spojení vedoucí naopak.²⁶⁾ To je opět důležité, neboť to znamená, že emoce vyrůstají v reakci na věci a mohou nás „přesahovat“, zcela tak jako bolestivost toho, co je velké v něčem vznešeném, nás může „zavalit“ či „zaplavit“ náš systém vnímání. Nabízí se tedy otázka, zda se, když se objevuje jeden druh zaplavení, může naskytnout i přechod k jinému systému?

Jinými slovy, kolik základních emočních systémů, jež vstupují do konfliktu, zde máme a jak spolu interagují a dostávají se do konfliktu, když zakoušíme komplex podnětů? To jsou dnes patrně otevřené otázky. Jaak Panksepp identifikuje tři základní typy emocí a dále dokazuje, že v mozku je přinejmenším osm základních emočních systémů.²⁷⁾ Jiní rozdělují náš repertoár afektivity a chování do tří základních emočních systémů: behaviorální přístup, strategie boj nebo únik a inhibice v chování.²⁸⁾ Mnozí odborníci souhlasí s tím, že emoce v těchto rozmanitých systémech u lidí nemusejí nutně zahrnovat poznání, avšak vyžadují zpracování informací.²⁹⁾ Strach například byl studován u dekontrovaných koček a krys postupy, jež ukázaly, že jisté podněty, řekněme vizuální, byly zpracovány mozkem na základní, urgentní nervové dráze, vedoucí od očních tkání prostřednictvím amygdalů k emočním centrům, varující zvíře před nebezpečím a podle toho měnící jeho fyziologii. Zatímco u zvířete s mozkovou kůrou se odehrává totéž, avšak podněty jsou zároveň odesílány dráhou od vidění k centru poznání, takže jsou mnohem přesněji zpracovány a označeny.³⁰⁾

A co v případě pocitů vznešena – charakteristické kombinace vytržení a strachu? Připomeňme, že pro Kanta byla „úcta“ komplexním, ušlechtilým pocitem („povznesením“) zahrnujícím naše uvědomění si nedostatečnosti před morálním zákonem. Neurovědci v současnosti nestudují přímo tento emoční komplex (a ani o to nikdy neusilovali), avšak podle všeho věří, že i takový ušlechtilý jev jako vznešeno musí mít kořeny v našem základním, v mozkovém emocionálním systému. Je zajímavé, že téměř přesně totéž říká Antonio Damasio, když odráží občasná obvinění z redukcionismu: „Pochopení, že za nejvytříbenějším lidským chováním se skrývají biologické mechanismy, není důvodem pro vulgarizující omezení na šroubky a matičky neurobiologie. V každém případě není částečné vysvětlení složitého něčím méně složitým známkou zlehčování.“³¹⁾

26) Tamtéž, s. 19.

27) Jsou to nízkourovňové reflexivní reakce; speciální emoce stupně A; a systém vyšších emocí (s. 23). Viz též Jaak Panksepp, *Basic Emotions Ramify Widely in the Brain, Yielding Many Concepts That Cannot Be Distinguished Unambiguously...* In: Paul Ekman – Richard J. Davidson (eds.), c. d., s. 86 – 88.

28) Viz Jeffrey Gray, *Three Fundamental Emotion Systems*. In: Paul Ekman – Richard J. Davidson (eds.), c. d., s. 243 – 247; každý z těchto systémů má sám tři roviny, rovinu chování, neurální rovinu a rovinu poznání či komputace (s. 245).

29) Viz Joseph Le Douarin, *Cognitive-Emotional Interactions in the Brain*. In: Paul Ekman – Richard J. Davidson (eds.), c. d., s. 216 – 223; Carroll E. Izard, *Cognition Is One of Four Types of Emotion-Activating Systems*. Tamtéž, s. 203 – 207.

30) Viz J. Le Douarin, *Cognitive-Emotional Interactions...*

31) Viz A. Damasio, *Descartes' Error*, s. 125n. Cit. dle českého překladu: Týž, *Descartesův omyl. Emoce, rozum a lidský mozek*. Mladá fronta, Praha 2000, s. 114 (přel. Lucie Motlová a Alžběta Hesová).

Mozek je nějakým způsobem schopen sebeuvědomění si vlastních možností a má schopnost organizovat vstupy z rozmanitých systémů do rámce integrované vědomé zkušenosti. To platí jak pro vstupy z různých emočních systémů, tak pro vstupy z emocí a ze systémů zpracovávajících informace či ze systémů poznávání. LeDoux předpokládá, že „čisté“ stavy tří základních emočních systémů, jež popisuje, lze nazvat *úzkost*, *panika* či *vzteky* a *naděje* či *euforie*. Lze ještě poznamenat, že strach, jedna ze vznešených emocí, se patrně vyskytuje v rámci systému odděleného od euforie. A tyto systémy mohou působit různými cestami v rozmanitých konjunkcích s poznávacími procesy (či neokortikálními dráhami). To naznačuje nový přístup ke zkoumaným konfliktům zkušenosti vznešeného: tyto konflikty odrážejí simultánní operace mnoha emočních systémů, jež samy mohou mít různé druhy propojení (a dokonce každý z nich může mít mnoho propojení) s našimi poznávacími systémy.

Může se tedy ukázat, že vznešený předmět je zpracováván současně různými způsoby v různých mentálních systémech. V určitém bodě perceptuálního zpracování, řekněme podnětů strachu, jsou dosaženy hranice nejjednoduššího systému a proto přecházíme k jinému emočnímu systému, který pracuje s jiným druhem vstupů a jinými vrstvami kognitivní či kategoriální analýzy. Možná jsme potom v rámci komplexně rozvinutého lidského mozku schopni reintegrovat naprosto enormní vstup do našeho normálního fungování – což kočka ani myš nedokáže – tím, že jej přeměníme na abstrakci, již dokážeme zvládnout lépe. Strach vzniká v jednom systému, když se proces vnímání začíná rozpadat nebo je ochromen. Euforie nastává tehdy, když dosahujeme vlády nad vnímanými objekty tím, že je integrujeme do našeho racionálního rámce. Tento racionální rámec by měl být komplexní, takže by zahrnoval sociálně konstruované pojmy užívané v diskurzu o umění a morálce. Zde by měla být rovněž lokalizována reflexivita našich emocí, jež se vztahují k jiným emocím. Ve zkušenosti vznešena tedy kombinujeme bolest a slast, která je pociťována jakoby „v bolesti“ nebo „o bolesti“. To je nesporně velmi spekulativní pojetí toho, jak by v budoucnu vědci mohli přepsat konflikt vznešena, jež Kant umístil mezi mentální schopnosti rozumu a obrazotvornosti. Naznačuje to však, že by tu mohlo existovat nové kognitivní pojetí Kantem pozorovaného jevu.³²⁾

Kant použil rozčlenění mysli jako základ své teorie morální hodnoty. Rozum, nejvyšší „schopnost“, měl rovněž nejvyšší hodnotu. Mluvíme-li v kognitivní vědě o „vyšších“ mozkových funkcích, máme tím namísto toho na mysli stupně evolučního rozvoje.³³⁾ Ačkoli takový jazyk není typicky spojen s nějakou morální teorií, může tomu tak být. Existují významné pokusy načrtnout spojení mezi současným studiem mozkových funkcí a chování a etickými teoriemi. Tyto pokusy naznačují, že patrně vznikne jistý počet nových a odlišných přístupů k založení etiky na tomto novém typu psychologie.³⁴⁾

32) Příkladem pokusu, při němž je užita kognitivní věda způsobem, jež rozeznává tyto mezery, je kniha Ellen Spolsky, *Gaps in Nature: Literary Interpretation and the Modular Mind*. State University of New York Press, Albany 1993.

33) Damasio kritizuje běžné názory na diferenciaci nižších a vyšších mozkových struktur; viz Viz A. Damasio, *Descartes' Error*, s. 128; český překlad, s. 116.

34) Srov. např. Mark Johnson, *Moral Imaginations: Implications of Cognitive Science for Ethics*. University of Chicago Press 1993.

Závěr

Vznešeno, jak jsem jej popsala, je zkušenost zahrnující čtyři klíčové rysy. V jeho srdci leží emocionální konflikt mezi hrůzou či obavou a povznesením. Zadruhé, vznešeno obsahuje něco velkého či ohromného. Mluvím-li o tomto druhém rysu, snažím se opravit Kantovo pojetí ve dvou významných ohledech, jednak zaměřením na umělecká díla a nikoli na přírodní objekty, a dále předpokladem, že velikost patří nejen ke světu díla, nýbrž k dílu samotnému, ke způsobu, jímž je v díle svět zobrazován či ukazován.

Zatřetí, velikost vznešena je spjata s ohromujícím, nepříjemným, nevýslovným účinkem objektu na vnímatele. Popsala jsem tento rys nevýslovnosti odkazy k reprezentacím určitých pocitů či krajin v jednotlivých filmech, jež nás zneklidňují a překračují naše schopnosti zakoušení (jako víra a utrpení Jany z Arku, Baptistova zoufalá láska či strach dobyvatelů z amazonské džungle). Tato nevýslovná bolest se však přeměňuje v slast, když objekt vyvolává přechod do sféry poznání. Jedinečné a vznešené filmy nás vedou k pochopení, k přemýšlení nad tím, jak využívají filmové médium k tomu, aby nás zneklidnily prostřednictvím umění.

Čtvrtým rysem vznešena je, že tato reflexe je povznášející, neboť zahrnuje silnou morální perspektivu. Pokoušela jsem se revidovat Kanta tím, že jsem tento aspekt popisovala jako poznání způsobu, jímž mohou umělci nabídnout působivé morální reflexe ve svých dílech. Pro ilustraci této obměny či kolísání mezi vznešenými pocity (strhující ohromení) jsem se zaměřila na zlomové scény a pokusila jsem se popsat, jak uvědomění si sebe-referenčního aspektu filmového umění umožňuje zprostředkování mezi emocionálním pohroužením a více distancovaným estetickým a morálním posouzením.

Naznačila jsem rovněž pochybnosti, s nimiž se kognitivismus střetává při snaze uchopit tyto čtyři rysy vznešena. Existují dvě základní výzvy: První se soustřeďuje na reflexivitu pocitů vznešena. U vznešena je podstatné to, že je v něm nějak pociťována exaltace, povznesení či slast z *toho*, čím je člověk ohromen či čeho se obává. Empiricky založené přístupy ke studiu a vysvětlení emocí by se měli pokusit uchopit tento reflexivní prvek. Druhá, hlubší výzva se týká způsobů, jimiž vstupují do naší zkušenosti vznešena hodnoty. Když pokládáme film za vznešený, hodnotíme jej jako skvělé, naprosto výjimečné umělecké dílo a současně jsme povzneseni reflexí nad morálními otázkami, jež klade, a perspektivami, jež vůči nim zaujímá.

Tanův psychologický přístup poskytuje určitý základ pro zkoumání reflexivity emocí popisováním toho, jak se umělecké díla a fikční pocity mohou rozvíjet a interagovat spolu. Nicméně již výše jsme vyjádřila pochybnost, zda může jeho „strojové“ pojetí filmu vysvětlit, jak jsou naše estetické emoce spojeny s aktivním a komplexním poznáním morální hodnoty. Podobně naznačuje neurovědný výzkum, že mohou existovat v mozku založené podklady emočních konfliktů, s jakými se setkáváme ve vznešeném, ačkoli detaily budou zřejmě odlišné od toho, co Kant předvídal ve své původní teorii mentálních schopností. Neurovědci mohou uchopit to, co jsem nazvala reflexivita emocí, díky tomu, že zvýrazní komplexnost komunikace mezi poznávacími a emočními systémy a přítomnost okruhů zpětné vazby v mozku. Neurovědci se tu znovu, tak jako Tan, střetávají s druhou výzvou, protože „meta-emoce“ filmových diváků nezahrnutí pouze naše zapojení (*wiring*) a fyziologii, ale i vyšší úroveň poznávání hodnot. Ty máme proto, že jsme

lidské bytosti užívající komplexní pojmy, jež reflektují naši společenskou organizaci jako bytostí, které vytvářejí umělecká díla, interpretují je a mohou porozumět jejich morálnímu poselství. Když se díváme a reagujeme na utrpení Jany z Arku, nutně nás napadají myšlenky o patriarchátu, nacionalismu a náboženství, tak jako vyžaduje AGUIRRE konceptualizaci kolonialismu, incestu a šílenství, a DĚTI RÁJE medituji o hodnotách umělecké originality a citové autenticity. Nechci tvrdit, že není možné tyto myšlenky o hodnotách a jejich roli při vzbuzování emocí vysvětlit. Mým cílem však bylo spíš ukázat, že to bude komplexní úkol – vysvětlit, co činí určité filmy vznešenými.

Přeložil Čestmír Pelikán

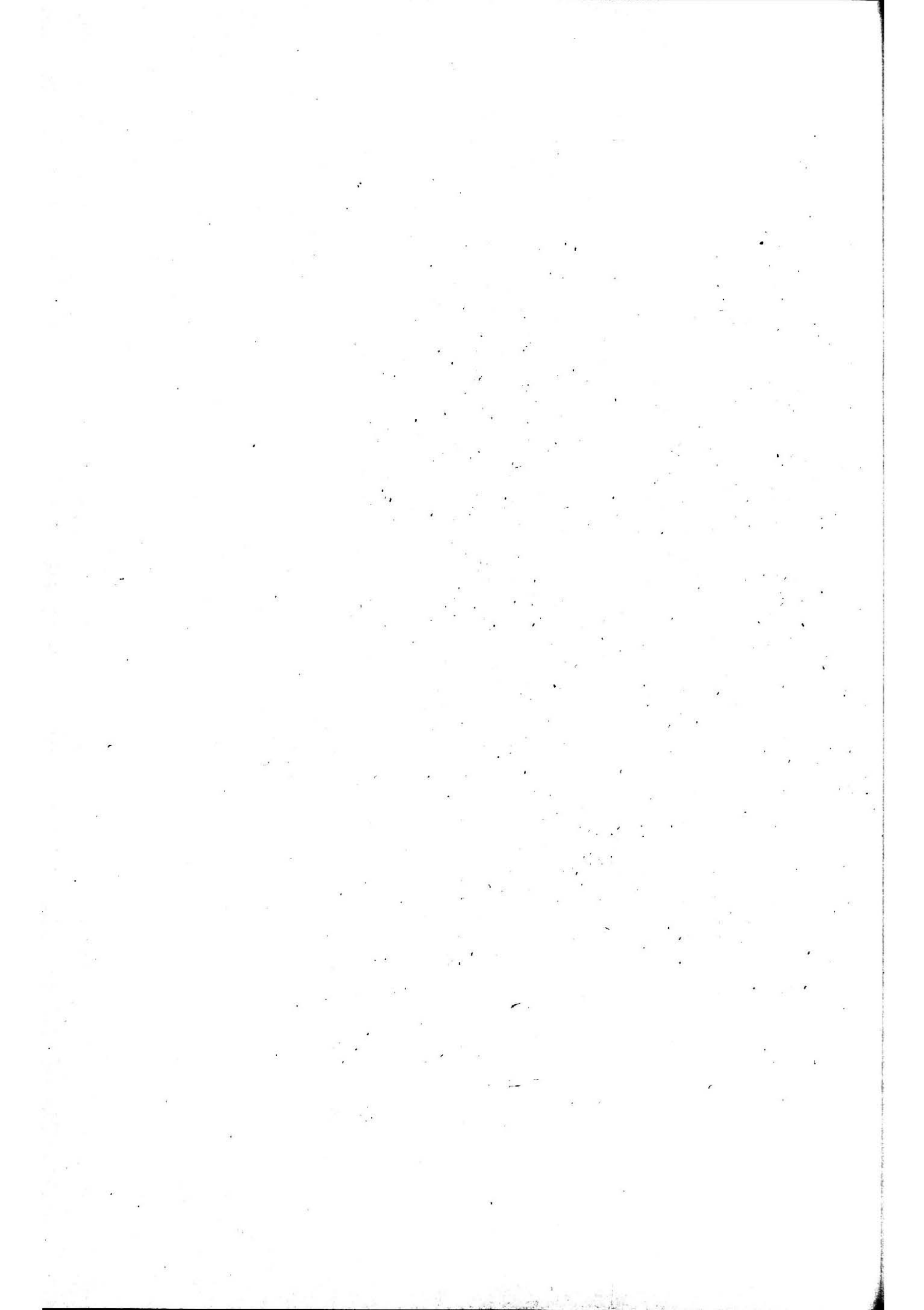
Přeloženo z anglického originálu:

Cynthia A. Freeland, *The Sublime in Cinema*.

In: Carl Plantinga – Greg M. Smith (eds.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*.
The John Hopkins University Press, Baltimore 1999, s. 65 – 83, 262 – 265.

Citované filmy:

Aguirre, hněv boží (Aguirre, der Zorn Gottes; Werner Herzog, 1972), *Děti ráje* (Les Enfants du paradis; Marcel Carné, 1944), *Jih proti Severu* (Gone With the Wind; Victor Fleming, 1939), *Královna Kristina* (Queen Christina; Rouben Mamoulian, 1933), *Utrpení Panny orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1928), *Vymítač ďábla* (The Exorcist; William Friedkin, 1973), *2001: Vesmírná odyssea* (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, 1968).



Články

NĚMECKÝ HITCHCOCK

Milan Klepikov

Ve dvacátých letech nebyla britská kinematografie životaschopná bez dočasných aliancí se svými úhlavními konkurenty: Hollywoodem ve světovém měřítku a Německem v evropském. Z Hollywoodu přicházely do britských studií „hvězdy“, otevírající anglickým snímkům cestu na kontinentální trh. Výhoda spojení s Německem coby koprodukční zemí znamená pro Brity především možnost využít perfektní techniky německých ateliérů. Před Hitchcockovým příchodem se v Německu realizovaly už dva koprodukční projekty Herberta Wilcoxe (1891 – 1977), velmi pilného a úspěšného, ale nepříliš inovativního režiséra s neklamným citem pro vkus širokého obecnstva: ČU-ČIN-ČAU a NOCI Z DEKAMERONU s Wernerem Kraussem. Po odeznění experimentů tzv. brightonské školy z počátku 20. století přestala být britská kinematografie pro další vývoj filmového umění určující. Chybělo jí potřebné materiální zázemí pro kontinuálně fungující národní filmový průmysl a intelektuální sebevědomí pro rozvíjení filmové kultury. K prvému by potřebovala více producentů typu Michaela Balcona, k druhému více vzdělaných praktiků typu Ivora Montagua. Čas od času, když jevil britský film známky ozdravení, vděčil za to impulsům obou mužů, jejichž praktická dráha byla od počátku spojená s Alfredem Hitchcockem.

Hitchcockův první německý pobyt v roce 1924 spadá do doby jeho zasnub s Almou Revilleovou, jeho celoživotní družkou a spolupracovnicí. Alma za sebou měla delší kariéru v různých odvětvích kinematografie a její postavení v britském filmu bylo o poznání stabilnější než Hitchcockovo. Jeho první režie ČÍSLO TŘINÁCT (1922) zůstala torzem a v příštích třech letech musel opět pracovat pro jiné režiséry. V roce 1924 byl spolu s Almou členem štábu, který realizoval v Německu koprodukční film PRINCEZNA A VIRTUOS Grahama Cuttse. Byl to jeden z několika společných projektů předního britského producenta Michaela Balcona a jeho firmy Gainsborough Pictures s Erichem Pommerem, nejvýznamnějším producentem výmarské éry, jehož kariéře v čele Ufy učinil konec až nacistický převrat a donutil ho k odchodu do Francie a odtud do USA. Natáčelo se v ateliérech mnichovské Emelky (správně Kunstfilm), společnosti, kterou její zakladatel Peter Ostermayr vybudoval od roku 1918 jako bavorskou protiváhu pruské Ufy, se zaměřením od folklórních „heimatfilmů“ až po koprodukce, jež položily základy indické kinematografie.

Michael Balcon (1896 – 1977) distribuoval filmy od roku 1920 (Victory Films), od roku 1922 produkoval vlastní a po koupi studia Islington založil v roce 1924 firmu Gainsborough Pictures. Hitchcockův strmý vzestup posílil nevraživost jeho kolegů. Balcon

svého chráněnce „vyvezl“ do vzdáleného Německa, čímž se vyhnul nepříjemným sporům. Po dokončení *BLUDIŠTĚ LÁSKY* ale podlehl skepsi finančníka C. M. Woolfa a snímek prakticky nenasadil do distribuce, navzdory příznivým premiérovým kritikám.

Zatímco britský film se nacházel v dlouhodobé krizi, mohlo se technické vybavení německých studií a odborné schopnosti jejich zaměstnanců Hollywoodu přinejmenším vyrovnat. Se svou náruživostí pro vše technické zde našel Hitchcock jedinečnou školu, současně ale rozvíjel i své hlubší zaujetí pro čistě filmové vyjadřování s vítaným vedlejším efektem omezení mezititulků. Výjimečným okamžikem jeho „studií“ bylo natáčení *POSLEDNÍ ŠTACE*, během něhož se mu s Friedrichem W. Murnauem, jehož dosavadní tvorbu podrobně znal, podařilo navázat rozhovor. Němečtí mistři tohoto období zůstali jeho vzory po celý život, což dokládají i četná vyjádření: „Německý film měl tehdy svou velkou dobu. [...] Studio, v němž jsem pracoval [UFA] bylo obrovské, větší než dnes třeba studia Universalu. Když jsem dorazil do Berlína, neuměl jsem ani slovo německy. Byl jsem vrchním dekorátérem [art director] a pracoval ruku v ruce s jedním německým kreslířem. Dorozumět jsme se mohli jen pomocí tužky – kreslili jsme obrázky. [...] Navrhli jsme mezititulky a scénografii. A nakonec jsem byl nucen naučit se řeč. Německo tehdy upadlo do chaosu, ale film vzkvétal. *Poslední štace* byla téměř perfektní. Vyprávěla příběh bez mezititulků, od počátku do konce zcela důvěřovala obrazům. To tehdy mělo ohromný vliv na mou práci. [...] Od té doby byli mými vzory vždy němečtí filmaři let 1924 a 1925. Snažili se především zprostředkovat ideje čistě vizuálně. Osvojil jsem si tehdy různé techniky scénografické výstavby a perspektivy. [...] Nejdůležitější na celé té věci bylo rekonstruovat raději co nejpřesněji malý výřez, než postavit levně a nedokonalou celou konstrukci.“¹⁾

Jako architekt (pro schodiště Cuttsova filmu musel nechat zbourat Siegfriedův les z Nibelungů) a všestranný asistent Hitchcock vzbudil svými neutuchajícími návrhy nepřerývanou žárlivost režiséra – a pozornost producenta, který mu v příštím roce svěřil režii *BLUDIŠTĚ LÁSKY*. Natáčelo se v ateliérech studia Emelka v Mnichově, kam Hitchcock dorazil 5. června 1925.²⁾ Exteriérové práce (Janov, San Remo) se vyvinuly v traumatizující dobrodružství,³⁾ ale za zavřenými dveřmi německých studií se Hitchcock opět cítil pádem matérie, svého umění i psychické rovnováhy.

Ať už byl jeho názor na námět filmu jakýkoli, pro ctižádostivého Hitchcocka byl tento snímek především příležitostí k demonstraci vlastního talentu. Svou stylistickou mistrovskou zkoušku se pro jistotu rozhodl absolvovat hned v prvních minutách, alespoň tomu nasvědčuje vynalézavost jeho prologu.

Podlouhlý výřez točitého schodiště v prvním záběru soustředí naši pozornost na skupinu tanečnic sbíhajících z šaten na jeviště. To je v druhém záběru ukázáno nikoli z pozice diváků v hledišti, ale z horního rohu v zákulisí z výšky. Následující jízda kamery po jevišti podél první řady nám v rychlém sledu představuje přesně načrtnuté portréty mužských diváků, jejichž reakce vyjadřují žoviální spokojenost, nadšení, okouzlení, chlípnost, blazeovanost. Poslední z nich si upravuje monokl, načež vidíme v příštím

1) Donald Spoto, *Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies*. München 1993, s. 90 – 92.

2) Tamtéž, s. 99.

3) Tamtéž, s. 100.

záběru dění na jevišti rozostřeně, těsně před kamerou zvednou čísi ruce dalekohled; analogicky vidíme v protipohledu opět pána přikládajícího dalekohled k očím. V opětovném návratu k jeho subjektivnímu vidění jede nyní kamera podél jeviště a hodnotí nohy tanečnic, než se u „vyvolených“ nohou zdvihne až k hrdinčině tváři. Pilný divák teď vymění dalekohled opět za monokl a příští záběr tudíž nabídne tanečnici v polodetailu v záramování kruhovou maskou. Tímto způsobem nás Hitchcock „dovedl“ k hlavní hrdince filmu a jakoby mimoděk vytvořil etudu na téma emocí plynoucích z pohledů a z pozorování, jakož i nezbytnosti zvolit přitom vhodnou techniku. Se znalostí další Hitchcockovy tvorby, zejména úskalí – technických i morálních – před něj bude v OKNU DO DVORA postaven imobilní divák – fotograf se svým teleobjektivem –, není těžké rozpoznat v prologu Hitchcockova prvního (dokončeného) dlouhého filmu zárodek celé další padesátileté tvůrčí dráhy... zakončené ironickou historkou o jasnovidce.

BLUDIŠTĚ LÁSKY je příběhem dvou zrazených vztahů. Tanečnice Patsy se ujme své nemajetné kamarádky Jill. Té se brzy podaří udělat kariéru a získat si přízeň obstarožního prince. Svého sympatického snoubence zavrhne stejně snadno jako svou dobrodinnou kamarádku. Než se oba oklamání v závěru spojí ve šťastnou dvojici, absolvuje Patsy nešťastné manželství s bezzásadovým dobrodruhem. Dramaturgickou slabinou snímku je kolísání důležitosti čtyř hlavních postav v průběhu děje, jemuž proto chybí potřebný dramatický tah, jednotící divákovu pozornost. Postava Jill se po aféře s princem z filmu překvapivě vytratí; až dotud těžil Hitchcock z možnosti paralelního srovnávání osudů a chování obou dívek. Jen částečně se daří zahladit tyto nedostatky vtipnými náznaky propůjčujícími charakterům postav přesnější obrysy, zejména to platí pro Milese Mandera, prvního z galerie Hitchcockových elegantních zlosynů. Působivé jsou různé režijní nápady, jako například detail ruky hrdinky mávající svému muži na rozloučenou šátkem, který se prolne do detailu mávající ruky mužovy milenky, jež ho v cizině očekává.

Ke konci filmu se zavražděná milenka zjevuje zlosynovi v šílených vidinách připomínajících výjevy z tehdejších německých expresionistických filmů. Německý filmový styl se v BLUDIŠTI LÁSKY manifestuje hlavně ve scéně, v níž hrdinka, zdrcená zradou své přítelkyně, odchází podél bezútěšně šedé domovní zdi, na níž dopadá její stín. Kruhově rámovaný obraz připomíná kompozici a osvětlením scény z nočních ulic u Murnaua nebo Gruneho. Střet nezralého měšťáka s velkým světem, ústřední konflikt ULICE, Pickových STŘEPŮ a dalších „kammespielů“, je také oblíbeným tématem raného Hitchcocka, nejde tedy jen o výtvarný podnět.

Hitchcock se dostal k režii přes práci na filmové výpravě a stavbách; získané zkušenosti a výrazné vizuální cítění nemohly nikde najít větší inspiraci než v německém filmu dvacátých let, slavném ve světě právě na tomto poli. Hitchcock kontrastuje skrovnost hrdinčina podnájmu s mondénností módního salónu a princova apartmá, střídá záběry pitoreskních uliček se studiovými exteriéry velkoměsta, uvádí hrdinku do obrovské luxusní ložnice s majestátní postelí, přechází mezi volnou přírodou, městskými geometrickými tvary a obloukovitou dekorativností exotických míst. Volba originálních až extravagantních perspektiv, zvláštních úhlů kamery, světelných kontrastů – v britském filmu té doby cosi nevídaného – spadá taktéž rovným dílem na vrub Hitchcockovy invence i přímého setkání s „německou expresionistickou školou“. Pro britskou kinematografii znamenala Hitchcockova německá expedice dlouho potřebnou vzpruhu; zpočátku se proti

ní ovšem konzervativní britští producenti postavili na odpor. Experiment, umění a německý styl pro ně byla synonyma... všeho odsouzeníhodného. Odmítavé stanovisko finančníka Woolfa,⁴⁾ který usiloval o to, aby se Hitchcockovy první filmy vůbec nedostaly na plátna kin, bylo ve své argumentaci nechtěnou poctou jeho umění: „Takové věci jdou možná v Německu...“ Hitchcockův PŘÍŠERNÝ HOST z následujícího roku tento konflikt ještě vyhroť a nakonec rozhodne. Ještě předtím, na podzim roku 1925, ale Hitchcock natočil v Mnichově druhý film SKALNÍ OREL, jediný (dnes) nezvěstný z jeho dlouhých. Pro hlavní roli si vypůjčil od obdivovaného Fritze Langa uhrančivého představitele UNAVENÉ SMRTI Bernharda Goetzkeho.

Titulní postavou filmu PŘÍŠERNÝ HOST je muž, na nějž padne podezření, že je hledaným vrahem žen. Ve skutečnosti po něm sám pátrá, neboť je bratrem jedné z jeho obětí. Zamíluje se do dcery manželů, u nichž našel podnájem a stane se tak sokem jejího ctitele, policisty, který je na stopě téhož zločince. Policistu v jeho podezření vůči nájemníkovi utvrzuje žárlivost, neboť dívka cizincovy city opětuje. Tak se po celý film prolínají motivy násilného zločinu, lásky a sexu v komické i tragické poloze; poprvé se v Hitchcockově díle objevují pouta s jejich dvojdomou symbolikou viny a erotiky.

Hitchcock pracuje ve svém snímku s několika konstantami, které mají mimo svůj konkrétní význam funkci vizuálních leitmotivů, soustřeďujících pozornost a podtrhujících rytmus. Vrah zanechává na místě činu listy se slovem „Mstitel“ zarámované trojúhelníkem. Policisté postupně lokalizují okruh, v němž se vrah pohybuje a na mapě vyznačí tento prostor trojúhelníkem...stejně jako hlavní hrdina na své mapě. Neustále se nám připomíná „trojúhelníková struktura“ v ději (dívka a její dva ctitelé, ale též trojice on – sestra – vrah) i čistě graficky (animované rostoucí a zmenšující se trojúhelníky v mezititulcích Ivora Montaguea). Dalším leitmotivem je neonový blikající nápis TONIGHT GOLDEN CURLS, reklama na taneční show, objevivší se hned u prvního obrazu filmu – detailu křičící plavovlásky, jedné z vrahových obětí. Od této chvíle se bude objevovat po celý film nejen jako makabrozní komentář, ale jako stálá připomínka, že v ohrožení jsou zejména blondýnky (k nimž patří i hlavní hrdinka). Tím větší pozornost pak věnuje divák nájemníkově neuróze nutící jej hned po nastěhování obrátit všechny obrazy ve svém pokoji plátnem ke zdi (vesměs portréty plavovlásek). Několikrát si různé blondýnky vjíždějí do vlasů a nervózně je stáčejí do pramínků, zář vlasů zintenzivňuje prudké nasvětlení.

Prologu opět připadla role nejen prostého uvedení do děje a představení postav, ale navození všech důležitých symbolických a optických motivů. První minuty mají velkou emocionální i rytmickou dynamiku, aby sugesce mohla začít okamžitě působit, pak už bude třeba jen divácké zaujetí udržet a „dirigovat“ (srovnej Hitchcockovo přirovnání publika k varhanám, na něž režisér hraje).

Po citovaném prvním záběru a nápisu se dostáváme na místo činu s lesknoucí se vlhkou silnicí a řadou lamp vytvářejících dojem nekonečné perspektivy. Jak se zpráva o zločinu šíří, nabývá film na vzrušeném tempu; od stánku s diskutujícími zvědavci ke zpravodaji u telefonu, poté telegraf, hektický ruch v redakci s prosklenými kanceláři; tiskárna, rozvážení novin městem, rozhlasový spíkr a v prostřihu bázlívní posluchači u přijímačů,

4) Tamtéž, s. 107.

pohyblivý pouliční informační nápis, vyvolávání kamelota, opakované mezititulky „Murder“ v trojúhelníku a reklama na „Zlaté lokýnky“. Zvlášť zdůrazněny jsou moderní prostředky šíření informací (nikdy nechybí prostřih na detail příslušné aparatury) – jako by celé technické tělo velkoměsta ožilo jediným velkým vzrušením. Prolog končí uvedením postavy dívky (jméno Daisy v nezbytném trojúhelníku) na módní přehlídce; modelka se neklidně ohlédne, jakoby volání kamelota, který bude do scény ještě dvakrát nastřížen, doléhalo zvenku až k ní. První polibek podezřelého nájemníka a Daisy – s tváří muže blížíící se frontálně ke kameře až do velkého detailu – a následný profil tváří obou milenců předznamenává slavné „hitchcockovské“ polibky v POVĚSTNÉM MUŽI a VERTIGU. Nápadné jsou podobnosti s PSYCHEM; už v PŘÍŠERNÉM HOSTU se nachází hrdinka v koupelně, zatímco nájemník stojí za dveřmi s rukou na klíče a opatrně se rozhlíží. Schodiště se zábradlím, snímané často z výšky, s dveřmi do bytu po levé straně – to vše je v obou filmech takřka identické... doklad obsesivní vizuální paměti režiséra, který natáčel všechny scény podle předem podrobně připravených nákresů.

Německý filmový styl se v PŘÍŠERNÉM HOSTU ohlašuje ve scéně, v níž stará žena, matka Daisy, úzkostlivě naslouchá zvukům kroků nájemníka, který se tajně vydává na podezřelou noční procházku. Na zeď ložnice dopadá její stín a spolu se stínem okenních mříží kreslí úzkostný expresionistický obrazec, svou kompozicí blízký Wieneho KABINETU DOKTORA CALIGARIHO, jmenovitě zavraždění Allena Caesarem. Také expresionistický efekt paprsků světla pouličního osvětlení kmitajících po stěnách nerozsvícené místnosti byl využíván německými filmaři. Ale Hitchcockova německá inspirace jde nad přímé citace. V Německu především projevil své zaujetí pro technické experimenty, například vizualizaci zvuku. Ukázal-li Murnau v POSLEDNÍ ŠTACI „letící zvuk“ (scéna s trubkou), znázornil Hitchcock zvuk kroků nájemníka v prvním patře pomocí kývajícího se lustru v přízemí a pomocí stropu, průhledného (pro diváka, nikoli pro naslouchající postavy). Spíš než zvuk je tedy vizualizováno „slyšení“. Jakmile byl lustr uveden do spojitosti s nájemníkem, může ho od nynějška „zastupovat“ i symbolicky. Policista objímající v delikátním okamžiku Daisy, na rozdíl od nás netuší, že dívka v jeho objetí „nevěrně“ pozoruje lustr a jeho vzrušené houpání. Ale i když je lustr nehybný, stačí, aby na něj nějaká postava pohlédla a je jasné, na koho myslí nebo o kom mluví. Během rozpravy o „příšerném“ hostu následuje po střihu na jeho „zástupce“ (= index) prolnutí do postavy hrdiny, který daleko odtud právě přihlíží módní přehlídce.

V jednom zoufalém okamžiku se před vnitřním zrakem nešťastně zamilovaného detektiva objeví obrazy z minulosti, jež ho utvrdí v jeho podezření: nájemníková ruka obrací portrét blondýnky plátnem ke zdi, jeho záhadná taška, Daisy s nájemníkem v objetí a houpající se lustr. Policista sedí na pouliční lavičce a zírá sklesle do země a toto vše se mu promítá do šlépěje (!), kterou tu jeho nebezpečný rival právě zanechal. Jde o jeden z vizuálních nápadů dobře zapadajících do poetiky německého filmu, od jakých Hitchcock ve zvukové éře upustil (působily by tam už jako rušivá extravagance).

Jediné, co se dá proti PŘÍŠERNÉMU HOSTU namítnout, je interpret titulu role Ivor Novello. Vzhledem k jeho tehdejšímu hvězdnému statutu ho Hitchcock musel chtít nechtě akceptovat a nemohl si dovolit výrazněji korigovat jeho afektovanou interpretaci; Novellova zjemnělá tvář a přecitlivělá mimika jdou v detailech nad rámec nutného. Hitchcock, který jinak rád těžil z výhod tzv. star-systému, byl v PŘÍŠERNÉM HOSTU poprvé konfrontován

s jeho rubem: bylo vyloučeno, aby na konci filmu zůstaly pochyby o tom, že hrdina *není* vrahem. (Podruhé musel Hitchcock před tímto tabu kapitulovat o patnáct let později v americkém PODEZŘENÍ.) Hitchcock tedy alespoň nedovolil, abychom mohli skutečnému vrahovi pohlédnout do tváře – ani po jeho úspěšném dopadení. Navíc si neodpustil alespoň částečně narušit idylu závěrečného happyendového polibku; kamera blížící se k milenecké dvojici registruje za oknem na levé straně nadále zlověstně blikající nápis: TONIGHT GOLDEN CURLS...⁵⁾

Milan Klepikov, Ph.D. (1965)

Do 18. 12. 1999 publikující pod jménem Milan Doinel, absolvent filmové vědy na FF UK v Praze, působí jako filmový historik a dramaturg promítací síně NFA Ponrepo.

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

Citované filmy:

Bludiště lásky (The Pleasure Garden /Irrgarten der Leidenschaft/; Alfred Hitchcock, 1925), *Ču-Čin-Čau* (Chu-Chin-Chau, der unersättliche Räuber; Herbert Wilcox, 1924), *Hospoda Jamajka* (Jamaica Inn; Alfred Hitchcock, 1938), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Nibelungové* (Die Nibelungen; Fritz Lang, 1924), *Noci z Dekameronu* (Decameron Nights /Dekameron Nächte/; Herbert Wilcox, 1924), *Okno do dvora* (Rear Window; Alfred Hitchcock, 1954), *Podězření* (Suspicion; Alfred Hitchcock, 1941), *Poslední štace* (Der letzte Mann; Friedrich Wilhelm Murnau, 1924), *Pověstný muž* (Notorious; Alfred Hitchcock, 1946), *Princezna a virtuos* (The Blackguard; Graham Cutts, 1924), *Příšerný host* (The Lodger; Alfred Hitchcock, 1926), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Skalní orel* (The Mountain Eagle /Der Bergadler/; Alfred Hitchcock, 1926), *Střepy* (Scherben; Lupu Pick, 1922), *Ulice* (Die Strasse; Karl Grune, 1923), *Unavená smrt* (Der müde Tod; Fritz Lang, 1921), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

5) Po dvanácti letech, v roce 1938, došlo ještě jednou ke spolupráci Hitchcocka a Balcona s Erichem Pommerem. Hitchcock a Pommer už pracují na svých amerických kariérách (Hitchcock z komerčních, vyhnaneckých Pommer z politických pohnutek), ale v Británii se ještě dohodnou na realizaci snímku HOSPODA JAMAJKA, v rámci speciálně k tomuto účelu založené Mayflower Productions (18. března 1938).

SUMMARY

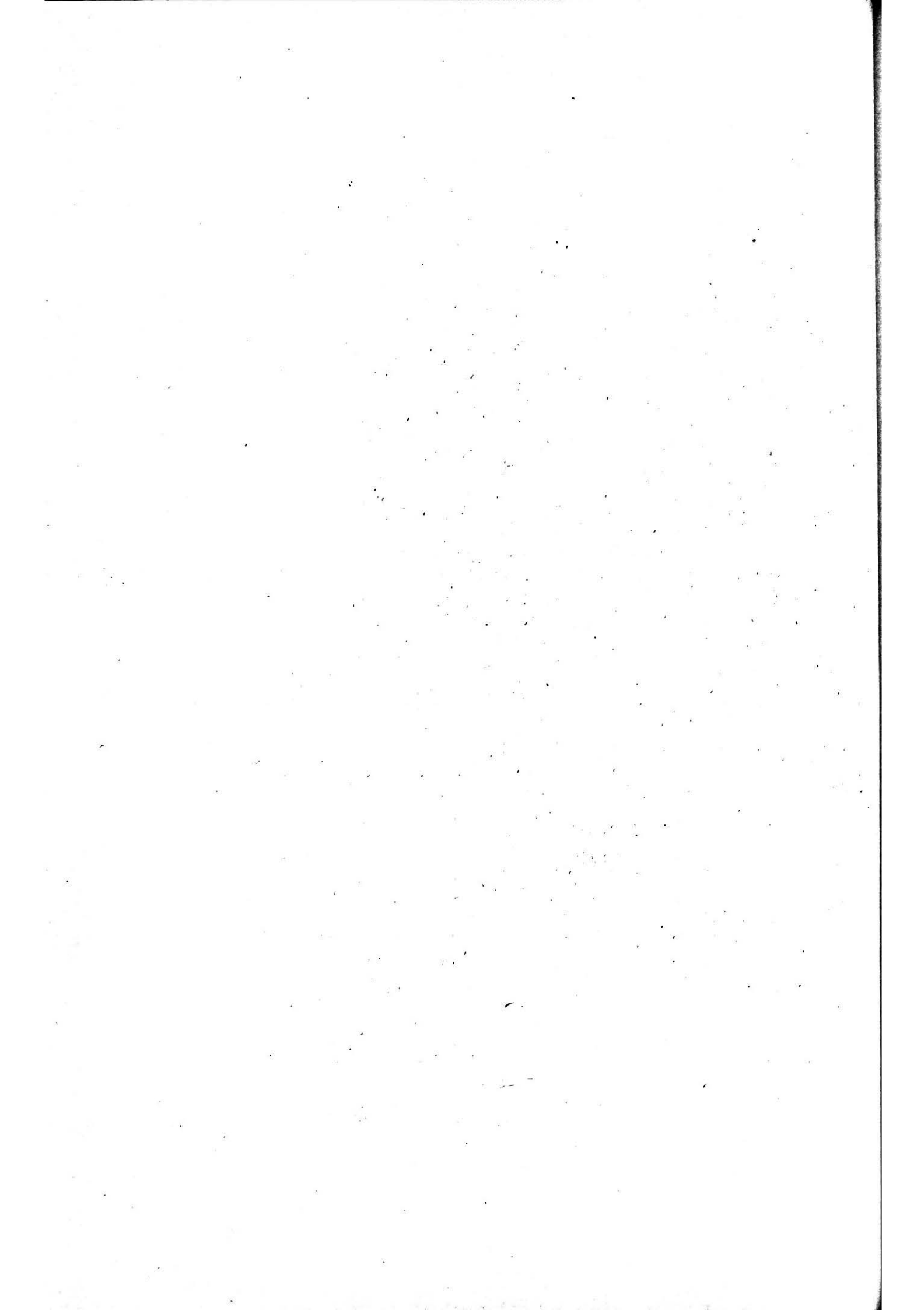
THE GERMAN HITCHCOCK

Milan Klepikov

During the 1920s the British film industry was not viable without temporary alliances with its arch rivals: Hollywood with its international impact, and Germany in Europe. Hollywood "stars" came to British studios, opening English films out to the continental market. The advantage of joining forces with Germany as a coproduction option above all gave the British the opportunity to use the first-rate technology available in German studios. Hitchcock first stayed in Germany in 1924 during his engagement to Alma Reville, his life-long partner and colleague. His first work as a director, *Number Thirteen* (1922), only survived as a fragment and he had to work for other directors again over the next three years. The filming of *THE LAST LAUGH* (1924) was an exceptional period during his „studies“, when he was able to strike up a dialogue with F. W. Murnau, whose work he knew intimately.

Hitchcock became a director after working in film production and set design; the experience he acquired and his considerable visual flair found greatest inspiration in German film of the 1920s, celebrated worldwide, particularly in this respect. Hitchcock, as a versatile assistant, was constantly coming up with various ideas and he attracted the attention of a producer who, the following year, entrusted him with the direction of *THE PLEASURE GARDEN*. Whatever his views on the film's story, for the ambitious Hitchcock this film, above all, gave him the opportunity to demonstrate his own talent. To be on the safe side, he decided to put himself through his "master's exam" in style during the first few minutes, at least the inventiveness of his prologue would suggest such an attempt. In his next film *THE LODGER* (1926), Hitchcock worked with several constants which, apart from their specific meaning, functioned as visual leitmotifs, focusing attention and emphasising rhythm. Hitchcock, who was otherwise thankful to use the advantages of the so-called star-system, was in *THE LODGER* confronted with its flipside for the first time: it was out of the question that, by the end of the film, there were any doubts that the hero *wasn't* the murderer.

Translated by Linda Paukertová



Články

FILM ZA HORIZONTEM

Jiří Cieslar

ZATMĚNÍ (1962), poslední černobílý film Michelangela Antonioniho se skromně schovává v pozadí režisérovy tvorby, a přesto právě on je zdařile zcela *jiný* než všechna předchozí díla světové kinematografie. Přitom na první pohled nepředstavuje ani ve filmové historii, ani v samé Antonioniho tvorbě nějakou zářnou výjimku. Vždyť co už se všechno natočilo o „potížích s city“! ZATMĚNÍ dokonce velmi úzce souvisí s Antonioniho staršími díly, ale natolik je radikalizuje, že režisér už pak nemohl jít ve svých postupech dál, než natočit sice mnohem slavnější, a přeci už jen logické dovětky: ČERVENOU PUSTINU (1964) a ZVĚTŠENINU (1966). Vše pozdější je možná zajímavé, ale přece jen pouhé protáčení v kruhu (ZABRISKIE POINT, POVOLÁNÍ: REPORTÉR, TAJEMSTVÍ OBERWALDU, PÁTRÁNÍ PO JEDNÉ ŽENĚ, NAD OBLAKY etc.), rozvířené kdysi v ZATMĚNÍ.

V čem tedy tkví to *jiné* v příběhu dvou lásek římské dívky Vittorie, jedné, jež právě skončila a druhé, jež pořádně ani nezačala? Spokojme se teď s úvodní tezí, kterou se později pokusíme rozvést a hlavně smyslově konkretizovat: Antonioniho film se odehrává na okraji dalšího filmu, který nikdy bezprostředně neuvidíme, zato o něm od počátku intenzivně víme. Tušíme ho, dokonce jej zvukově slyšíme. Ten druhý nespátřitelný film je tudíž za horizontem, za většinou nejasně viditelnou hranou, u níž se neustále pohybujeme ve vlastním příběhu. Tímto soudem jistě nikterak nevyčerpáváme celé bohatství Antonioniho ZATMĚNÍ, ale snad v něm nacházíme klíč či jeden z klíčů, kterým je lze odemknout.

I

Co se v ZATMĚNÍ dějově odehrává? V rozlehlé úvodní scéně se ztrápená blondýnka Vittoria (třicetiletá Monica Vitti) rozchází po „*dlouhé noci*“ rozhovorů se svým letitým, „ztěžklým“ přítelem Riccardem (Francisco Rabal). Pak se pokouší zahnat úzkost s dvěma přítelkyněmi a dovolí si i letecký výlet nad oblaky mezi Římem a Veronou, s krátkým oddychovým dozněním v bistru veronského aeroklubu. Poté na římské burze, kde tak nerada vidí obchodovat svou matku, rozvine přátelství s hbitým makléřem, švihákem Pierem (šestadvacetiletý Alain Delon). Jejich vztah se v příštích hodinách změní v cosi mlžného, v kočkující se bezperspektivní lásku, jež také vyzní do ztracena: na smlouvenou schůzku na římském předměstí v „*osm večer*“ oba nepřijdou. Po opuštěných ulicích, domech a dílčích předmětech se pase v sedmiminutovém finále „bez hrdinů“ – jen kamera Gianni di Venanza.

Vztah Vittorie a Piera vylíčil Antonioni nezvyklým způsobem, zcela „podkorově“, s minimálním využitím slov, rozbitě, ve fragmentech. Jako takové divné, po římských bytech a ulicích „roztroušené“ vzplanutí. Zvláště Vittoria od počátku ví, že nesporně okouzlující burzián Piero svým švihem, inteligencí, svéráznou až brutální otevřeností, s níž ji zasvěcuje do svého řemesla, do svého myšlení, ale i svou burziánskou posedlostí a drsnou egocentrií tvoří právě tu podobu muže, s kterým nechce do budoucna být. A pod tímto stínem záporné jistoty s ním však je. Prodlužovaně, s tíhou i hravě, místy až vesele, častěji ale v křeči. To je silné existenciální téma. Být s někým, s vědomím, že to vlastně „nejde“. Že z případné budoucnosti nejvýš kyne perspektiva nespokojeného lidského pouta, třeba i žitého s „dobrou vůlí“. Naplno se to ukáže v posledním objetí Vittorie a Piera, kdy se oba ujišťují o příští schůzce, ale najednou se jejich tváře stočí lícemi k sobě. Tehdy jejich pohledy do kamery bezděčně a překvapivě prozradí, jak tragické výrazy se zračí v jejich obličejích – oba důvodně tuší, že už se nikdy neuvidí.¹⁾

Je to smutná, ne však osudově tragická anekdota z patrně dvou, tří dnů roku 1961. Antonioni zde načrtl motivy, dobře známé už z jeho předchozích, většinou proslulejších filmů z let 1953 až 1960 (povídka *Pokus o sebevraždu* z filmu *LÁSKA VE MĚSTĚ, PŘÍTELKYNĚ, VÝKŘIK, DOBRODRUŽSTVÍ, NOC*): neschopnost se sobě i druhému otevřít, vydržet spolu, hrozba samoty, samota už přítomná. Kolem chaotický a nesoudržný, těžko pochopitelný, vcelku luxusní svět. Třebaže jde o témata nadmíru důležitá a rovněž o příběh zřetelný, ale ne banální, skoro vše zásadní a také to jiné v *ZATMĚNÍ* tvoří „jak“ – způsob vyprávění. Forma. Sám styl vidění světa. Toto „jak“ má své účelné úkoly – skládá dalekosáhlý obsah. Splývá s ním. Jinak by nestálo za řeč.

II

Způsob vyprávění: to podstatné se v příběhu *ZATMĚNÍ* odehrává zvláště tam, kde se nic důležitého takzvaně neděje, kde se nic konkrétně informativního na křivce našich znalostí o příběhu neposouvá dopředu. Třeba ve chvíli, kdy Vittoria dlouze hledí na cáry papíru točící se na kruhové vodní hladině barelu anebo když se di Venanzova kamera jako by „zapomene“ při pohledu na předměstská prostranství Říma. A přece právě v těchto povrchově bezdějových chvílích nejvíc „mluví“ Antonioniho rukopis a otevírá se jeho pravé téma světa za horizontem. O těchto – pro zběžný pohled – nedějových okamžicích se hodně psalo, ale domnívám se, že v nich probíhá ještě něco podstatně důležitějšího než pouhé významné nedění... Otevírá se nich totiž vedle dobře viditelného vlastního

1) Byl to mimochodem velký tah italských mistrů pozvat počátkem šedesátých let do Itálie právě člověka „odjinud“, „lehkého“ muže mezi „ztěžklé“ Italy, Francouze Alaina Delona, ještě před jeho hvězdnou a obchodnickou érou pozdějších dekad. Zastihli jej tak v éře opravdu velkého herectví. (Alain Delon se narodil 8. listopadu 1935, Monica Vitti 3. listopadu 1936 – oba jsou tedy štíři). Luchino Visconti (také štír, narozen 2. listopadu 1906) dokázal z Delona vytáhnout přímo světecké rysy v titulní roli filmu *ROCCO A JEHO BRATŘI* (1960) a později v něm naopak zachytil víc než zručnou inteligenci, šarm a současně stále rostoucí dravý cynismus, a to v postavě kariéristy Tancrediho ve filmu *GEpard* (1962). Tancredi z Geparda a ve stejném kinematografickém roce i Piero ze *ZATMĚNÍ* jsou figury povahově takřka totožné.

vyprávění onen zmíněný druhý prostor, který nespatříme, nicméně od prvních okamžiků Vittoriina příběhu z něj přijímáme nejrůznější signály. Viděno z hlediska režisérova kinematografického rukopisu: za vlastním filmem se prostírá druhý hypotetický film, film za horizontem, obraz za obrazem, význam za významem.

Uvedu jeden doufám názorný, možná až příliš masivní příklad. Brzo po rozchodu s oddaným, leč strnulým, až znehybňujícím intelektuálem Riccardem se Vittoria, uvolněná z milostné kocoviny alespoň na okamžik tanečním bytovým rejem s kamarádkami, ocitne sama uprostřed noci na římském předměstí. Postává u řady nezvykle vysokých, pružně se ohýbajících, a především hlasitě znějících tyčí. V sérii různých úhlů, perspektiv pohledů kamery pozorujeme její postavu a tvář, která udiveně naslouchá, větrí, jde pohledem „za zvukem“. Tedy za něčím, čemu Vittoria nerozumí, ani rozumět nemůže, co je však signálem *jíného* světa, který se jí náhle zjevil, zazněl a ona ovšem neví, co si s jeho hudbou – zprávou počít. Nebudeme ovšem nikterak podezírat tuto přirozeně inteligentní a duševně zdravou dívku, že se zabývá ve svém zcela zdůvodněně obolavělém vědomí takovými filosofickými prapodivnostmi, jako jsou kategorie horizontu, meze, celku a části. Tím spíše však musíme ocenit, jak zvláště svou žensky vytríbenou intuicí, a tudíž díky režisérovým inscenačním pokynům či nástrahám, umí tak silně tytéž kategorie opravdu prožívat. Jak je takříkajíc na sobě bezděčně, prakticky dosvědčuje. Vittorii totiž v tu chvíli zas tolik nezajímají ohebné znějící tyče a noční prostranství, ale právě to „něco“, co zvukově signalizují, co obvykle nevnímáme. Běžně se přece soustředujeme na jednu či více konkrétních věcí, jež právě přitáhly naši pozornost, pokud se ovšem vůbec „máme k světu“. Běžně nevnímáme kontext, souvislosti, horizont jedné a každé věci a horizont vůbec – sám svět, horizont horizontů. Vittoria v záběrovém souboru velkých prostorových celků i detailů tváře však užasle naslouchá něčemu, co ji přesahuje, co nevidí, ale pouze nějak slyší. Snad i proto, že sluch je původnější smysl než zrak a je tudíž citlivější k celkům. Horizont, nekonečný celek řad, bodů zakouší Vittoria čistě – smyslově. Sotva by tento horizont či soubor horizontů mohla nějak pojmenovat, o což se zaplaťbůh nepokusí. Ani ji to nenapadne, jak by to po Vittorii formou nějakého dialogického či spíše monologického sdělení možná chtěl nějaký naivnější scenárista – režisér, než je Michelangelo Antonioni.

Aniž bychom museli dlouho listovat ve spirituální literatuře a probírat se hermetickými texty, jež nás poučují o tom, že co je nahoře, je i dole, že co je venku, je i uvnitř, setkáváme se tu právě s tou zvláštní situací, kdy Vittoriin pocit něčeho nesrozumitelného, nezřetelného, co se přitom tak zřetelně signalizuje, zrcadlí právě i onu vyzývavou, hlasitou nezřetelnost, jež se rozkládá v ní samé. Vittoria si ve chvíli své nesporné životní krize podstatně nerozumí – to rozpoznáme už v jejím prvním ranním rozhovoru s intelektuálem Riccardem. Oběma mužům, zvolna rezignujícímu Riccardovi a později také agilnímu, hravému a svým způsobem přitažlivému cynikovi, burziánovi Pierovi říká jen své „nevím“, když se jí oba ptají, proč s nimi nechce zůstat. Vittoria nemá v sobě nic z příliš prvoplánově neurotické Giuliany z následující Antonioniho ČERVENÉ PUSTINY: přesně ví, co nechce – odmítá pokračovat ve vztahu s muži, s nimž cítí „něco“, co chybí, snad jejich i svou citovou nedostatečnost. Ale naprosto netuší, co vlastně chce. Je v ní jistá, kupodivu rozhodná bezcílnost. Vede ji intuice, ale odkud, z jakého středu, kam? Nezní její pocity jen tak, „jinde“, jak ty předměstské ohebné tyče? Patří vůbec k ní? Co je

opravdu její? Všechny tyto nevyřešené otázky se vepisují do Vittoriiny dílem nespokojené, dílem rozrušené tváře.

Uvedu jiný příklad pro takřka stejnou situaci, pro ono nepřírozené přemístění, dislokaci středu „někam“ – *jinam*, tentokrát s gigantickými rozměry. Jde o svět římské burzy, jež Antonioni nedlouho po Vittoriině sluchovém zážitku s nočními tyčemi fotografuje v souhrnu podivuhodně plastických pohledů, spjatých jen neměnným zvukem – křikem burziánů. Nepřehledný prostor tu často zaplňují torza klasických mohutných sloupů, které vytvářejí dojem skutečného chrámu peněz. Spatříme vždy jen zlomky zábradlí, přes něž burziáni mohutně dopředu napřaženými rukama, mířícíma jakoby do nějakého společného jádra, doprovázejí své výkřiky, jako když rybáři na řeku vyhazují vlasce. V přilehlých prostorách burzy i v jejím hlavním sále se mísí lidé stále v běhu a naopak strnule sedící úředníci, vítězové i poražení, profesionálové i amatéři, velké i malé finanční ryby.

Ti všichni jako by kroužili po okraji jakési mystické kaluže, která má předpokládané jádro, kolem něhož se vše „točí“. Velká kinematografická chvíle. Antonioni vyjímá z širšího okolí tváře důstojné, hrubé, zachycuje různé nervozity, extáze, zhroucení. Pohledy kamery tesají tento rozvířený svět z různých úhlů, výšek, v jízdách. Střih skoro nepostřehneme. I tento svět stejně – jako v intimním měřítku Vittoriina tvář – něco údajně skrytého, vnitřního zrcadlí. A již samo zrcadlení, i to je malá zpráva „odjinud“, z prostoru za přímo viditelným obrazem.²⁾ Oběh peněz, jak se dovídáme z úst zkušeného makléře a Pierova obdivného zasvětitelce Ercoliho (Louis Segner), totiž jen zrcadlí skutečný stav planetárního průmyslu. A přece právě tento svrchovaně racionální terén, matematicky stvrzovaný množstvím stále se proměňujících cifer na burzovních ukazatelích, kam stále spějí pohledy excitovaných burziánů, má v sobě něco zásadně iracionálního, nezachytitelného (podobně jako pocity!), čemu do důsledků nerozumí vlastně nikdo. Jde jen o to, podle stupně profesionality a dobrých kontaktů, zachovat rozvahu, což je při všem mladistvém rozletu právě Pierovou záviděníhodnou doménou. Je to základní součást, řečeno Ercoliho slovem, jeho „*talentu*“. Skutečné jádro tohoto světa je také kdesi *jinde*, rozhodně ne v kruhovém středu římské peněžní arény, kam odevšad ze světa přicházejí nejnovější zprávy a neustále tady drnčí telefony s informacemi „zvenčí“. Hledané jádro tkví někde v dalekém neuchopitelné ekonomické abstrakce, jež má přitom tak drsně hmatatelné důsledky pro jednotlivé lidské osudy. Kupříkladu při druhé Vittoriině návštěvě burzy přijde její matka údajně „o všechno“.

Antonioni ve svém portrétu římské burzy, podobně jako v téže době Federico Fellini v obraze termálních lázní v úvodu filmu OSM A PŮL (1962) stvořil svůj ideál, totiž „*film s výrazně alegorickým tónem*“, který má sílu zobecňujících civilizačních metafor, jak je známe z klasické literatury. Připomínám alespoň Komenského vizi „kvaltujících a hmyzujících“ obchodníků – smrtelníků pod věží jeho města v *Labyrintu světa a ráji srdce*.

2) O faktu zrcadlení (Vittoriina postava či tvář se často zrcadlí v oknech, odspoda třeba i na vyleštěné podlaze Riccardova bytu) se zmiňuje Antonioniho a hlavně Felliniho scenárista Tonino Guerra v značně pietním filmu Enrici Antonioni FILM JE MŮJ ŽIVOT (1995; na ČT 2 v roce 1999). Mimo jiné v tomto dokumentu o natáčení filmu NAD OBLAKY Guerra říká, že Antonioni má rád každou formu zrcadlení, „to slabší potvrzení existence věcí“.



Vittoria (Monica Vitti) po přistání na letišti veronského aeroklubu

Foto archiv

Podstatné ovšem je, že Antonioni tu neustále vnímá jakousi neuvěřitelnou souvislost mezi světem peněz a citů, financí a erótu. Bez jediného slova evokuje v portrétu burzy a „hostující“ Vittorie korespondenci mezi těmito dvěma – pro nepoučený, „zdravý“ rozum – nekonečně vzdálenými světy. Oba mají vychýlené těžiště, obsahují jakési jádro, které je *jinde*, než tam, kde bychom je uměli nějak spatřit a u něhož bychom se dokázali nějak „zklidnit“, zorientovat a odkud by v jistě hodně naivním, ideálně „původním“ pohledu mohl člověk či svět brát nezprostředkovanou, spontánní sílu do životního zápasu. Vittoria, udivená, zdrcená i uhranutá burzou má bezděčně v sobě něco z toho původního pohledu.³⁾

Signálů z onoho druhého území, z prostoru „jinde“ za viditelným obzorem, se nám však v *Zatmění* dostává mnohem víc. Nejsou jimi pouze telefony drnčící „ze světa“ odjinud do římské finanční arény. Nejsou jimi jen zvuky tyčí z nočního římského vesmíru s přízemně pokleslou oblohou pouličních světel, kam občas přibudou světla jedoucích aut (Antonioniho oblíbená světelná kompozice, mnohokrát se zde vrací). Patří k nim – ve scéně Vittoriina „černošského“ tance s přítelkyněmi – i fotografie z afrických lokalit

3) Rád bych tu připomněl obdobně alegorický, plastický obraz burzy v zolovské adaptaci, ve filmu *PENÍZE* (1928) Marcela L'Herbiera s podivuhodnými kameramanskými jízdami z nadhledu. Domnívám se v této souvislosti, že film s příbuzně alegorickým, civilizačním „tónem“ vznikl i v české kinematografii šedesátých let. Myslím na *PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA* (1969), trezorový film Pavla Juráčka, portrét imaginárního swiftovského dvojstátí Laputy a Balnibarbi, jež v básnivě vizi mimo jiné „zreadlily“ i skutečnost dohnávajícího socialistického Československa těsně před normalizační falešnou obnovou.

s jezerem Naivaša z Keni či s horou Kilimandžáro, jež občas splynou s celou plochou filmového záběru. To sice znamená, že skrze tyto fotky-záběry přímo nahlížíme do jiného kontinentu, ale bohatá zvuková stopa černošských melodií s písňovými texty ze spuštěné gramofonové desky nám dává dostatečně najevo, že vlastně vůbec nerozumíme, „o čem je řeč“. Zvláště když majitelka těchto fotografií, Vittoriina přítelkyně a žena ambasadora z Keni projevuje vůči vzdáleným obyvatelům třetího světa hrubé neporozumění až pohrdání a my jsme odkázáni jen na její slova. Ale i tady z tohoto druhého („třetího“?) světa především něco slyšíme, něco původnějšího a jaksí mnohem pravdivějšího než vyjadřují slova bohaté římské dámy. Podobně svět údajně levicového intelektuála Riccarda, kam v úvodu často hledíme rámem modernistických obrazů v jeho bytě, nám o tomto patrně velmi vzdělaném muži „così“ říkají, ale v Antonioniho rukopise, vůči divákově znalostem absolutně nesdílném, o Riccardovi nesdělují málem nic. Víme jen, že Vittoria opustila po léta důvěrný – pro nás drasticky neznámý svět. Z Antonioniho rafinované inscenace se o tomto vztahu v úvodní scéně dozvíme jen ryze kinetickou, přesto výmluvnou zprávu: Vittoria v Riccardově bytě stále nespokojeně chodí, zatímco Riccardo udiveně či jen otupělé tkví ve své křesle. Skutečný, sdílený pohyb už tento vztah zřejmě dávno opustil.

Do „jiného“, paralelního světa poukazuje v ZATMĚNÍ vše, co se obrazově vytrvale vrací a kamsi pichlavě ční: někam mířící světla lamp na vysokých, nahoře ohnutých stoncích. Kdesi končící torza stromů (mluvu stromů „odněkud“ z nitra kmenů nechala zaznít Valentina z dalšího „odněkud“ – z magnetofonového pásku v Antonioniho starším filmu NOC). Jinam míří i neviděné špičky sloupů na burze či na jiných římských lokalitách. Stejně tak hlavy vysokých věží připomínající radary (skutečné radary patřící boloňské universitě budou hrát pak svou „jinam“ odkazující směrovou úlohu v ČERVENÉ PUSTINĚ). Rovněž někam se táhnou lana, zdvihamající do výše Pierův ukradený vůz, utopený spolu se zlodějem v bazénu (taková lana vedoucí do prostoru mimo záběr se objevila už ve scéně ze sicilské zvonice v DOBRODRUŽSTVÍ). Totéž platí i pro balóny a balónky, jež „jinam“ vzlétají, než se rozprsknou. A ovšem, podobně „se chovají“ nebeské rýhy po někam odlétnuvších letadlech. Antonioni je tedy inscenátor světa jako souboru odkazů do prostoru „jinde“. Tím ovšem do záběrů dostává i jakousi mez, předpokládanou hranici mezi oběma světy „tam a zde“, která je však vždy nezřetelná, rozpitá, pokud ji přímo nezastupuje v režisérově rukopise rám filmového záběru. Ale to je pak vždy mez přiznaně umělá – sama nepatří od zachycovaného „přirozeného“ světa. Naopak, rámování obrazu odkazuje nejvíce jaksí zpět k vlastnímu režisérovu kinematografickému rukopisu, k síle jeho slohu vybírat, vymezovat a tím ovšem i viděné interpretovat. Jen k tomu dodejme, že Antonioniho způsob, jak vyvádí divákovu pozornost do světa *jinde*, ovšem o to více poukazuje na nekompletnost, ne-li polovičitost či alespoň základní labilitu světa „tady“. Prostě: to vše jsou součásti a důsledky jeho cesty k filmu za horizontem.

III

V úvodních partiích ZATMĚNÍ Antonioni zachytil v prostoru tohoto ústředního tématu světa za horizontem i jedno další, velké podtéma: únavu těla a duše po vysilujícím, patrně



*Vittoria a Riccardo (Francisco Rabal) po „ranním rozhovoru“
naposledy spolu krácejí předměstskou přírodou*

Foto archiv

dlouholetém milostném vztahu. Poznáme ji ve Vittoriiných „spících“ pohledech očí, v její rozvolněné chůzi. „*Sono stanca, sforzata, disgustata*“ – jsem unavená, poničená, znechucená, říká po rozchodu s Riccardem v letním hovoru své sousedce, přítelkyni Marii. Antonioni ve Vittorii však rozpoznává i rozsáhlé rezervy životní energie. Nejen v jejím „černošském“ tanci, kdy se Vittoria brzy po rozchodu s Riccardem překvapivě „odváže“ v bytě manželky velvyslance v Keni, ale zvláště v okamžicích doslovného i metaforického povznesení, když podnikne s přítelkyní let malým sportovním letadlem z Říma do Verony. „Letí“ ve společnosti dvou mužů, kteří jsou zjevně nedotěrní, ryze nápomocní – také oni, už tím, že vůbec ještě takoví jsou, jako by ji svou diskrétností zbavovali tíhy dlouholetých milostných pout. Vzápětí po aviatickém zážitku následuje scéna v bistru veronského aeroklubu, pro mne zvlášť památná, protože Antonioni v ní vyjádřil další esenciální, opravdu vzácné téma: opak únavy – vláčnost těla a duše. Tehdy Vittoria, na okamžik osamělá, prochází s úlevou v těle i ve tváři letištní kavárnou. Záběry se k sobě klidně, souřadně pojí. Doprovází je nenáročná, ale také neurážlivá, mírně kolonádní melodie. A ve Vittoriiných očích se poprvé zažehne zájem, který však nemá žádný předmět, a tím je toto zaujetí lehké, odpružené – je to jen signál ožití, samoznak procitnutí, že je tu vůbec ještě něco, co ji baví: je to samo zklidnělé, „netematické“ naladění duše. V bistru se kolem ní nacházejí samí muži, pohroužení v letním vedru do sebe – neteční,

nenaléhaví, jako předtím v letadle pilot a jeho kamarád, dokonce i bez úkolu jakkoli Vittorii „pomáhat“. Nikdo se o nic nemusí snažit! Svět jen tak – je.

Prudkým stříhem do křiku a finačních „těžkostí“ (jak tu říká makléř Ercoli), se z této sféry lehkosti přeneseme do světa pohyblivé tíhy, znovu na římskou burzu, kterou Vittoria nesnáší i z velmi osobních důvodů: stydí se tu za svou obchodující, přízemní matku – dokonce se později odváží říct, že „burza by snad vůbec nemusela být“. Už jsme ale naznačili, že táž burza Vittorii také přitahuje, patrně i z velmi nepřiznaně osobních důvodů. Ona bezděčně cítí, že to, co je tak nasnadě a co je zároveň tak šíleně komplikované, svět financí, je ve velkém jen zrcadlem toho, co sama žije. Umí být sice velmi zřetelná ve slovech, jež má odvalu říkat oběma partnerům, a současně je ponořená do svého „nezřetelného“ opuštění. Do samoty vůči mužům, matce, otci, kterého poznala jen v raném dětství, ke světu, který je sice v tolika předmětech a situacích nesmírně proměnlivý a rozmanitý, ale nedává jí žádný klíč, nevytváří pro ni žádnou linii souvislostí, neposkytuje jí žádnou perspektivu. A ona se v něm „točí“ jako ony zvlášť příznačné cáry papíru ve vodě před městského barelu, jimiž je Vittoriiin pohled několikrát přímo zhyponizován.

Vittoria se snaží mechanismu burzy přijít četným otázkami na kloub, ale není jí to nic platné. Ta přirozená touha, přímo pud poznat a porozumět, spočívá v ní však natolik silně jako v žádné hrdince z režisérovy předchozí i pozdější filmů. Výmluvná je tu zvláště scéna, kdy Vittoria, stahovaná neznámou silou, se vydá stopovat z burzovního prostoru do přilehlých ulic tlustého maličkého burziána, který právě přišel o padesát milionů lir. Milionář, nepochybně zkušený a věcný praktik si dá v lékárně uklidňující prášek a pak si ve venkovní kavárně objedná sklenku minerálky a na kartičku si po dětsku kreslí „stromečky“. Antonioni si dal záležet, aby v záběru vždy byla vidět i zaujatá pozorovatelka Vittoria, jež si pak upuštěnou obchodníkovu kresbu ze stolku sebere: třikrát se pak do ní vpíjí očima s tou intuitivní posedlostí, s níž dříve naslouchala „hudbě sfér“ hlomozicích tyčí na římském nočním předměstí. Kresba „stromečků“ ve chvíli osobní obchodníkovy katastrofy je pro ni také signálem z jiného, druhého prostoru. V tomto případě jde o signál z duše či snad přímo z milionářova podvědomí, které se na okamžik „odzbrojilo“, osvobodilo, než se nepochybně znovu stáhne do příkázaných mezí a umožní zkušenému ráciu pustit se do nějaké záchranné obchodní transakce, rozhodně praktičtější, než je kreslení „stromečků“ na čtvercovou kartičku.

IV

Slovo zatmění – řecky ECLEIPSIS (italsky eclisse, též eclissi) si nejčastěji spojujeme s astronomií: značí zakrytí hvězdy, nejčastěji slunce, mezipozic hvězdy jiné. Ale v jazyce starých Řeků znamenalo stejné slovo krom zatmění slunce též opuštění, zmizení, zániknutí. Souvisí se slovesem EKLEIPEIN – opustit, zanedbávat, ztrácet, zmizet. Dokonce se nám uchoval pěkný idiom HO LOGOS MOI EKSLIPE – „došla mi řeč“, zavázal se mi jazyk... jež nám může příhodně komentovat ono zmizení hrdinů a slov v závěru ZATMĚNÍ. Tehdy římské předměstí ovládnou ulice, domy, věci, a hlavně torza, partikule věcí či anonymních tváří: světu vskutku dojde řeč, zaváže se mu jazyk. Už teď zdůrazněme, že právě každé takové zmizení čehosi dílčího z celku, a nemusí být hned tak důsledné jako v epilogu ZATMĚNÍ, má jeden zásadní rys, jeden podstatný důsledek:



Vittoria v rodinném bytě burziána Piera
Foto archiv

upozorňuje na sám roztržený, opuštěný celek, který byl o něco připraven. Ale právě proto a tak se nám celek ukázal.

Všechny příběhové situace ve filmovém záběru, což ostatně platí obecně i mimo oblast umění, v životě, si můžeme představit jako průsečíky horizontových řad, kdy každá věc, každý člověk (postava), každá situace, atmosféra ukazují jen právě přítomný jistý úsek či bod z různě dlouhé, případně nekonečné linie bodů. Tyto linie tvoří zmíněnou perspektivu, hloubku, obzor čili horizont dané věci, člověka, čehokoli. Vše má svůj horizont, a tím i své souvislosti mezi body – někdy tomu říkáme, že ten či onen člověk nebo věc či sama situace má své dějiny, svůj příběh. Tyto horizonty či horizontové řady bodů jsou kupříkladu časové, neboť vše obsahuje své před, teď, potom, současně, jindy. Většinou zároveň vnímáme i horizonty prostorové, protože málem u všeho můžeme uvažovat o vedle, za, uvnitř, navenek, mimo – out (off). Mohou se vyskytnout horizonty jednotlivých postav, třeba psychologické (od úseků introverze k extraverci, od melancholie po euforii atd.), existenciální, horizonty motivické či naopak slohové a mnohé jiné.⁴⁾

Ve výčtu horizontů lze „konečně“ pokračovat do nekonečna. Kupříkladu lidská figura a zvláště tvář názorně v uměleckém poli filmového záběru, ale jistě i „jen tak“, třeba na městské ulici, tzv. v běžném životě, může být průsečíkem nejrozličnějších horizontových linií. Tolik momentálních bodů, rysů, odstínů se v ní může právě zračit se svými okolitými horizonty, dějinami, příběhem, i případnou budoucností. Prostřednictvím horizontů, nejrozmanitějších obzorů, linií bodů se nám rovněž ukazují i jisté hranice „mezi“ nimi – ještě se k tomu vrátíme. Starořecky TO HORISMA či pozdější HO HORISMOS značí vymezení, ohraničení, rozhraní, určenou dráhu, vymezený pojem, definici. Jednotlivé horizonty, či sám horizont horizontů – „svět“ ovšem v nějakém hypotetickém celku nemůžeme spatřit, protože jde spíše o soubor souvislostí než o něco prostorového, ale tyto horizonty můžeme podle míry své představivosti či empatie tušit, předpokládat, někdy i slušně nebo dokonce velmi dobře znát – jistě, nikdy dokonale, nikdy úplně.

V ZATMĚNÍ existenci horizontových řad bodů (událostí, rysů) lze nejlépe ilustrovat ovšem na postavě a tváři ústřední hrdinky, na Vittorii, na jejích únavách, ožitích, pohrouženích, zpozorněních. Všimněme si však v této souvislosti jednoho Antonioniho kompozičního postupu, kdy do filmového obrazu rovněž nutně pronikají a protínají se různé horizonty právě nasvicované v momentálním „bodě“ ve Vittoriině bytosti. Krom vcelku všedních záběrových detailů či polocelků se nám Vittoriina tvář velmi často ukazuje ve dvojí, zvláštní situační dispozici. Jednak v časté obrazové blízkosti, ve vazbě ke sloupům, klasickým „podpěrám“ světa, ale i tradice – mnohdy jde o sloupy dávné, většinou klasicistní. A pak v nápadném opakování záběrů ji vidíme ze zadu, přes prameny vlnitých vlasů. Tato kompozice zjevně nezračí ani tolik fakt, že sama Vittoriina tvář je nám právě neviditelná, či v silnějším výkladovém důrazu – uzamčená. Antonioni však tímto přečastým hleděním zezadu „přes“ Vittorii do hloubky záběru vyjadřuje z horizontové řady nejrozličnějších psychických sklonů její podstatnou vlastnost – dar či přímo posedlost pozorovat, hledět. Myslet viděním. A z hlediska režisérova kinematografického rukopisu běží ještě

4) K myšlení v „horizontech“ a s ohledem na „perspektivnost věcí“ mě kdysi inspirovala zvláště kniha Jana Patočky *Tělo, společenství, jazyk, svět* (Oikoymenh, Praha 1995). A aktuálně, při psaní tohoto textu i „znovuobjevená“ knížka Zdeňka Kratochvíla *Filosofie živé přírody* (Herrmann a synové, Praha 1994).



*Piero (Alain Delon) a Vittoria
na jedné ze svých procházek římským předměstím...*
Foto archiv

o víc: Vittoria pozorovaná zezadu nejen hledí, ale i spoluhledí s kamerou. Je jakousi vyvolenou pozorovatelkou či přímo posuzovatelkou dějových chvil, pohledově spojenou s kamerou, s autorem, který se i tímto kompozičním způsobem právě do ní promítá, dává jí své sympatie, aniž by jí chtěl nějak okatě „nadržovat“ ve vztahu k druhým postavám. Krátce: Vittoriina sensibilita je i sensibilitou Michelangela Antoinoniho. Proto i v jeho

pověstně distancovaném vztahu k postavám právě v ZATMĚNÍ výjimečně kmitá neviditelné, ale přesto vnímané vlákno jisté důvěrnosti – identifikace s ženou.

Antonioni je však v jiném smyslu až drastický autor ve vztahu ke svým figurám, neboť z horizontových řad svých postav ukáže či pojmenuje někdy až zoufale málo. Mimochoodem: právě o Vittorii se pouze dozvíme, že překládá jakési texty ze španělštiny, ale hlouběji už do jejího životního a profesního zaměření, ani do její osobní minulosti či budoucnosti nedohlédneme. Neboli: nic moc nepoznáme z „krajů“ jejích horizontových řad krom právě přítomných, pozorovaných bodů v záběru, v příběhovém „ted“ a tady“. Platí to rovněž jistě o dalších postavách. Antonioniho brutální „horizontová“ metoda je ovšem nadmíru promyšlená: o svých postavách a jejich světě nechce tolik sdělovat, ukazovat. Mnohem více se snaží evokovat, sugerovat, přesněji: „dělá“ z nás diváky, kteří o postavách a jejich prostředí víc tuší než vědí.

Je současně pro Antonioniho filmový styl velmi charakteristické, jak tu nejzákladnější sumu informací či spíše evokací o počátcích horizontových řad svých postav – časově tedy jde o jejich minulost, jak nám tyto počátky skicuje většinou mimoslovně, prostorově. Prostřednictvím věcí, prostorů. Konkrétně tím, že nám v torzech ukáže „příbytky“, byty svých postav. Tak Riccardův byt zaplňují předměty, skříně, stoly a stolky, knihy, obrazy – jde o intelektuálův prostor, který může být stejně tak duchovně bohatý jako chudý či spíše už vyhaslý. Poslední možnost je dost pravděpodobná, i když ne jistá. Byt pohlédného makléře Piera umístěný kdesi uprostřed Říma reprezentuje starou Itálii: vidíme v něm klasický nábytek, obrazy, signály dávného životního stylu. Tušíme, že Piero pochází z tradičních, patrně dost bohatých, i když ne nutně aristokratických kruhů, opuštěně tady zatuhlých i v Pierově „konzervatismu“. Alespoň podle Antonioniho vlastního komentáře Piero pozve Vittorii sem do rodného příbytku a nikoli do svého vlastního, běžně používaného bytu pod tlakem svého „maloměšťáctví“. Bůh suď. Mně spíš připadá, že si chce zatím držet Vittorii mírně od těla a kryje se nepoužívanou „starou Itálií“, klimatem poměrně vznešeného rodinného apartmánu. Byt malé burziánky, Vittoriiny matky (Lilla Brignone) je pro změnu pustý, a to v různých významech tohoto slova. Z počátku dokonce jsme Antonionim mírně voděni za nos, protože nemůžeme hned uhádnout, komu tento byt s právě hostující Vittorií a Pierem vlastně patří, než do něj vejde sama majitelka. Vittoriin byt zahlédneme vždy jen krátce a v krajně dezorientačních zlomcích. Dýchá z něj improvizace a snad i hrozící prázdnota, či lépe: strach z ní. Spatříme bílou velkou lampu, pár rozhozených knih, nástěnné rohože, vnitřní cihlové stěny. Jedna chvíle je zvlášť významná, neboť se do ní v kratičkém čase vešla Vittoriina touha něco se sebou „drobně“ dělat a patrně i úzkostné tušení, že je to stejně na nic: ve svém bytě Vittoria rozbaluje z papírového obalu dárek, který si koupila – podlouhlou vázu s květinovým vzorem. Má přitom kupodivu zděšený, pro nás v tu mihotavou chvíli nepochopitelný výraz ve tváři: čeho se zděsila? Něčeho v sobě? Vittoria pak postaví vázu mezi knížky a pohladí květinový vzor na jejím povrchu. Je to příklad přesné bezeslovné sugesce Vittoriina psychického, emocionálního horizontu v jediné, sice výmluvné a přesto ve významech příznačně i „rozpité“ chvíli. Přesné pozorování i významová „nepřesnost“, jinak řečeno: otevřenost, i to je podstatný rys Antonioniho kinematografického vidění.

Patří se nyní dodat, že Antonioniho vždy velmi metodicky a reflektovaně, přímo výslovně zajímalo, jak se horizontové linie jednotlivých postav setkávají, protínají, vzdalují

a jak se přitom otevírají další, třeba jen krátce napovězené příběhy, dohromady tvoří cí zmíněný hypotetický celek, horizont horizontů. To ovšem, třeba s menší mírou sebe-reflexe, dělá každý režisér či spisovatel. Antonioniho zvláštnost však tkví v tom, že ho zajímá právě ta zvláštní mez, hranice oddělující viditelný průsečík horizontů se světem (prostorem, filmem) za horizontem. Ve své zásadní povídce Horizont událostí z knihy *Kuželník u Tiberu*⁵⁾ přirovnává onen svět za horizontem k astronomické „černé díře“, tedy k prostoru, o němž víme, ale z něhož působením jeho vnitřně mocných gravitačních sil nemůžeme dostat žádný bezprostřední signál. Vidíme či tušíme pouze horizont nebo horizonty ze spatřitelného prostoru. Kupříkladu ve zmíněné povídce sledujeme horizonty smyšlených či reálných postav ze ztroskotaného letadla, horizont svědků této katastrofy i vypravěče samého etc. Tím se dostávám k tomu, čím jsem začal. Antonioniho nejlepších filmy a jeho zapomínané ZATMĚNÍ bych zde opravdu vysunul do popředí, „existují“, dějí se právě u oné meze, hranice či přímo na jakési linii bodů, na tečně, jež se přimyká v dané příběhové chvíli ke světu „za obzorem“. Z něj ovšem na rozdíl od vesmírné černé díry dostáváme v pomezním prostoru režisérových příběhů nejružnější signály, echa. A hlavně, v opačném směru – tyto hraniční terény nejružnějšími čnějícími poukazy mříří „tam“, k prostoru za obzorem. Ač je tento svět za horizontem přímo nespatřitelný, ovlivňuje „tady a zde“ velmi silně osudy postav z obou svých podob: zevnitř jejich individuální duše, i zvenčí, z kosmu našeho společně sdíleného světa. A také či především, z osudového bodu dvou právě protnutých nebo už se vzdalujících horizontových řad emocionálního života postav – ze zóny vztahu k druhému člověku.⁶⁾

Antonioniho sklon vnímat a myslet nejen ve filmech, ale i v povídkách a drobných esejích v „obzorových“ řadách bodů, v horizontech, ať už tohoto slova používá či nikoli, tedy vnímat a myslet v souvislostech událostí, upravených v jistém rytmu, v „*inuitivním řádu*“, znamená víc než pouze nějakou uměleckou metodu. Je to, jeho vlastními slovy, „*specifický způsob, jak mít vztah ke skutečnosti. A je to také specifická skutečnost. Ztratit tento vztah a přitom ztratit tento způsob může znamenat neplodnost*“.⁷⁾

5) Michelangelo Antonioni, *Kuželník u Tiberu* (Odeon, Praha 1989, přeložila Eva Zaoralová). V tomto svazku jsou otištěny scénáře NOCI a ZVĚTŠENINY. A dále, žel jen výbor z Antonioniho povídek, převzatých z původního italského vydání, jež nese název *A quel bowling sul Tevere* (Einaudi, 1985).

6) Je zajímavé, že nejušlechtilější z Antonioniho postav, umírající literární kritik (sic!) Tommaso (Bernhard Wicki) ve filmu NOC, je jediný, kdo si uvědomuje svou pozici v celku, jistě i proto, že sám je „na hraně“, na prahu smrti. Ve svých posledních slovech k dvěma přátelům, k manželům Givannimu (Marcello Mastroianni) a Lydii (Jeanne Moreau) také říká: „*Začínám mít pocit, že jsem zůstal tak trochu na kraji něčeho, co se mne přitom týkalo. Neměl jsem sílu jít do hloubky*“. Je to v ústech postavy jediná reflexe celku a vlastní pozice v něm, již si z Antonioniho tvorby pamatují.

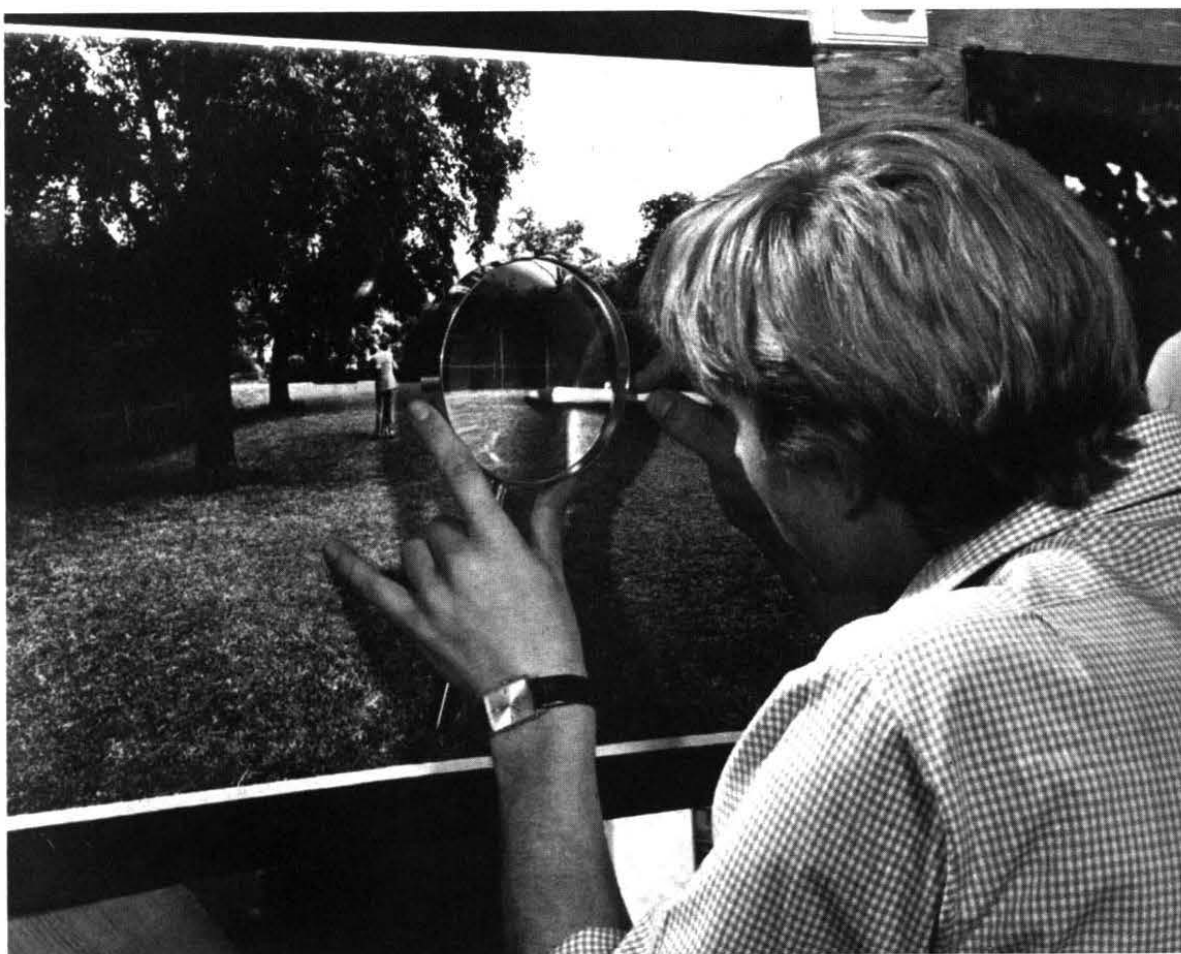
7) Obě citace z tohoto odstavce pocházejí z Antonioniho textu „*Fakt*“ a obraz, k němuž se budu dále vracet. U nás byl tento zapomenutý „dokumentární esej“ publikován už v roce 1964 ve Filmu a době (č. 3, s. 99, patrně přeložila Drahomíra Novotná). K Antonioniho pojetí horizontu jako zvláštního vztahu ke skutečnosti, dodávám – jako filosofický komentář téhož – citát z knihy Jana Patočky *Tělo, společenství, jazyk, svět* (viz pozn. 4): „Každá věc má vnější a vnitřní horizont. Tyto horizonty nejsou zásobárny vzpomínek, ale živé silokřivky, které nás zachycují a vedou od zkušenosti ke zkušenosti. Jistá kontinuita zkušenosti [...]“ (s. 30). Cituje jej také Vít Janeček ve své materiálově mimořádně bohaté diplomní práci: *Michelangelo Antonioni* (Katedra filmové vědy FF UK, Praha 1998, s. 15 – 17) se vstupním podotknutím, že „kupodivu nebyl zahrnut mezi žádné z Antonioniho souborně vydaných textů. Byť tolik prozrazuje o jeho způsobu myšlení a o vztahu mezi jeho viděním a jeho tvořivou transformací“.

V

Antonioni udržuje v ZATMĚNÍ po celý příběh onen paralelní souběh dvou prostorů, dvou světů – světa zde a světa tam „za“ obzorem. Svět „za“ může mít buď tvář všemi nějak sdíleného makrosvěta (civilizačního, kosmického) či osobního mikrosvěta (duše, podvědomí, emocionalita). Z „rukopisného“ autorského pohledu jde o souběh dvou filmů, viděného a tušeného, viděného a signalizovaného. S tím, že v ději my diváci se pohybujeme stále u jakési předpokládané „hranice“ mezi oběma světy, prostory, filmy, vždy se základním pocitem, že něco je „za“. Neběží přitom o žádnou metafyziku: Antonioni, při vši precizní reflexi vlastní tvorby, je vzácně intuitivní režisér. Ve svých příbězích obrazů a zvuků nefilosofuje – ovšem tím spíše otevírá prostor k interpretaci, třeba i filosofické.

Popsaná „dvou-světová“ stavba příběhu je u Antonioniho velmi důsledná. Snad i proto, že se právě tímto spolubytím a hlavně vytrvalým spolupohybem dvou prostorů vyjádřilo režisérovo zcela bytostné „nevymyšlené“ tíhnutí, základní praobraz, podstatný rys jeho asociativního vidění a intuice. Snad tento antonionovský základ, styl jeho vidění můžeme vyjádřit v jeho třech podstatných příznacích. 1. Z ústředního příběhu se co chvíli otevírá krátký výhled do bočních, dále už nerealizovaných polopříběhů (tak, jak to dělá Borghes ve svých povídkách – viz Zahrada, v které se větvičky rozvětvují). 2. Tyto krátké rozběhy do vedlejších minipříběhů nechává autor „větvit“ do druhého, tušeného, někdy i slyšitelného vedlejšího prostoru, který se spolupohybuje s prostorem viditelným. 3. Do tohoto druhého jen signalizovaného prostoru za obzorem se režisér často dostává zvláštním pohybem, totiž tak, že z ústředního příběhu – prostoru uzme nějaký prvek, fakt, událost, figuru, aby tak naznačil hranici či otevřel „vakuum“, prostor pro druhý, paralelní svět.

V Antonioniho díle můžeme nalézt překvapivě mladistvou vzpomínku – text, kde jsou všechny tyto tři variace jeho základního arché – pohybu již vyjádřeny. Jde o kratičký literární záznam „Fakt“ a obraz, kde autor popisuje své mnohatýdenní čekání v Nizze, v roce 1941, na schůzku s francouzským režisérem Marcelem Carné. Tehdy při pohledu z Negresca, luxusního hotelu na pobřežní Promenade des Anglais (nezapomenutelně jej – „avantgardně“ obrazově vychýlený – zachytil Jean Vigo v dokumentu À PROPOS DE NICE, z roku 1929) pozoroval liduprázdné pláže s černošským plavčíkem, s dívkou, mířící ze šaten do moře a s nehybnou lidským tělem na mořské hladině, z něhož se nakonec vyklube mrtvola. Antonioni nad tímto obrazem ve svém textu rozvažuje jako nad výchozí situací pro filmový scénář. Z ideální tu považoval onu hypotetickou chvíli, kdyby se mohl zbavit faktu smrti a kdy by přesto v osamělém, chmurném klimatu této situace sám „stav smrti“ nějak zůstával, jako přímo nespátřitelný signál nicoty. Tato optická i myšlenková evokace z textu „Fakt“ a skutečnost: to je podle mého soudu už velmi antonionovský, základní druh představy či vnímavosti vůbec – s výhledem za horizont vlastní události. Tato událost se v ideální autorově vizi děje tak, že se o něco základního ochudí, o něco „se okrade“. Takový druh představy Antonioni ve svých nejvýznamnějších filmech už jen dál rozvíjel: tak již v LÁSCE VE MĚSTĚ nechá zaniknout pod hladinou moře hrdinku a zkoumá pouze „atmosférické důsledky“ této tragédie. Podobně – ve slavnějším případě – nechá za záhadných okolností zmizet mladičkou Annu v DOBRODRUŽSTVÍ a v celém dalším příběhu pak rozprává vztahy postav, kterými už skoro nezmiňován stále prochází jakýsi posmrtný život kdysi zahynulé figury a nespátřitelně je ovlivňuje.



*Fotograf Thomas (David Hemmings) při „zvětšování“
svých snímků v Antonioniho Zvětšenině*
Foto archiv

Antonioni stejně, už po filmu ZATMĚNÍ, nechá ve ZVĚTŠENINĚ odklidit všechny důsledky hrdinova – fotografova objevu: mrtvolu z londýnského Maryon parku i fotografické zvětšeniny patrně zachycující vraždu. Znovu tímto způsobem, touto „krádeží“ části z předpokládaného celku odkryl stav nicoty a očekávání, jež každé zmizení vyvolá. Protože, jak už víme, až faktem zániku samého jako každou nazřenou nedostačivostí se objeví nejen ta pravá nicota, ale také sám celek, k němuž zmizelá „částička“ poukazuje. Jako ono ničující bílé světlo, symptom „opravdové prázdnoty, malaise, úzkosti, hnusu, zmírání všech spravedlivých citů a tužeb“, tedy samých záporných příznaků celku, jež Antonioni zahlédl při pohledu z Negresca v stručném líčení svého dávného zážitku z Nice. Konečně: podobně bílým – ničivým světlem s ještě bělejšími jádrem končí i předměstské, ryze věčné, nelidské, vskutku znicotňující finále v ZATMĚNÍ, kam se oba hrdinové navzdory společné úmluvě „nedostavili“.

Právě ve ZVĚTŠENINĚ udělal však Antonioni důležitý pokus – opravdu jít za horizont prvního viditelného světa do druhého prostoru, kam oko běžně nevidí, ani fotografovo, pokud si nevypomůže zvětšeninou, jak to udělá hrdina, módní fotograf Thomas (David Hemmings). Finále ZVĚTŠENINY navzdory svévolnému „vyretušování“ hrdiny – fotografa

z hnědavé zeleně ranního Maryon parku, je asi tím nesvětlejším okamžikem Antonioniho filmů. Fotografovi Thomasovi se sice – řečeno jazykem našeho textu – roztrhla horizontová řada událostí, bodů, kót jeho osudu, zmizely mu všechny důkazy objevené vraždy, ale z této řady bodů zbyl mu ve filmovém obraze právě jeden základní uzel, průsečík průsečíků – jeho tvář. Ta se prostě do filmového epilogu tentokrát „dostavila“. Pokus o průnik do druhého prostoru, zatím příliš mechanický (pouhé laboratorní „zvětšování“ viděné reality) se Thomasovi sice nepodařil, ale teď se v jeho tváři „ohnul“ zrak tím jediným smysluplným směrem – totiž zpět k sobě, dovnitř duše, k problematizaci svého dosavadního, napovrch úspěšného, ale vespod hluboce zneklidněného života. „*Je to pohled někoho, kdo sleduje jakousi vnitřní myšlenku a ještě neví, zda je úzkostná nebo zklidňující*“ – píše se v poslední větě scénáře ZVĚTŠENINY.

V předchozím ZATMĚNÍ na takové ohnutí zraku dovnitř, k sobě, už Vittoria nedostane od Antonioniho čas. Tím ale není vyloučeno, že k takové reflexi dospěje. ZATMĚNÍ končí oním bělavým oslepujícím úderem světla, a předtím triviálním točením cárů papíru ve vodě i obrazy dalších městských fragmentů. Nic víc se už tady o Vittorii nedozvíme – snad můžeme věřit, že i ku prospěchu jejích příštích snad možností. Vyloučeno ovšem při její křehké nátuře není naopak ani to, že ji postihne *acedia*, jak latiníci říkali nic neřešící, trvalá netečnosti, sklonu vše odkládat. Nicméně siroba finální sekvence „bez lidí“, pouze s anonymními postavičkami a věcmi, nepochybně spočívá v tom, že v něm zhasla, zatměla se lidská tvář (zhlédneme jen torzo obličeje nevládně hledícího starce a jakési banálně vyhlížející paní). Zmizela tvář, ten základní průsečík horizontových řad bodů – událostí. Celé tyto „obzory“, v tomto případě příběhové – časové, prostorové, psychologické (atd.) řady bodů Vittorie a Piera se přetrhly jako dvě krátce svázané šňůry perel. Roztržené, stáhly se do sebe. Zbyl jen prostor rozpojení.

Sama Vittoriina vnímavost však i při finální, „zvětšující“ – vše živelné (vypnutý otočný vodotrysk) a vše přirozené umrtvující scéně v divákově paměti nutně a nějak přežívá. Vždyť divák s Vittorií předtím spolužil po sto dvacet minut. Tolikrát se v příběhu ZATMĚNÍ přece její přirozená vnímavost projevila, zvláště v okamžicích jejích náhlých zvážnění či zpozornění, často uprostřed zmatku, roztržitosti či dokonce veselí. Vždy to byla ta „malá ohnutí pohledu“, řečeno jazykem ZVĚTŠENINY. Vždy to byly signály její senzitivity pro to „druhé“, co je za obzorem momentálních událostí, někde venku i v ní samé.

Je však ještě další důvod, který zabraňuje, aby divákův závěrečný pocit překryl jednoznačně chmurný stín, byť k úlevě nad skončeným příběhem opravdu není nejmenšího důvodu. Je tím estetické uspokojení, jakási náhradní katarze, budu-li troufale zobecnovat svůj, ale nejen můj zážitek. Tedy satisfakce z jednoho přece jen dosaženého a dokonce víc než dobře spatřitelného a velmi jednotného celku. Pocit jisté dokonalosti formy, ladnosti kinematografických horizontů jednotlivých Antonioniho filmových postupů. Domnívám se tedy: ZATMĚNÍ, spolu s pozdější barevnou ZVĚTŠENINOU – i v celé své černobílé příběhové „tmě“ – je Antonioniho formálně nejvytříbenější a tudíž i pociťově, esteticky povznášející film.⁸⁾

8) Zcela však souhlasím s Gillesem Deleuzem, který v knize *Proust a znaky* píše, že autorův styl může tvořit jakýsi celek, ale skutečný celek musí brát dílo skrze styl odjinud, z reality samé. Deleuze tak rozvažuje

Poznámka o jednom nepochybném celku v ZATMĚNÍ – o stylu, mne vede ještě k jednomu nezbytnému dodatku: co je pro Antonioniho svět složený z nejrůznějších horizontů oním „za“? Jaká je tedy jeho metafyzika, je-li jaká, kdo či co je pro něj „bůh“? Antonioni, bytostný skeptik, se nikdy netajil tím, že je ateistou, že esenciální nadějí, mnohdy v jeho krizích skutečně jedinou spásou, tedy jakýmsi jeho pozemským osobním Bohem – je sám pohled, metodika pohledů, strategie dívání se. Sám Bůh, víra, kostel – kdepak. Ostatně, podvkrát i v jeho ZATMĚNÍ zahlédneme na obzoru „zavřený“ římský kostel, bílou (možná svatopetrskou) bání, nepřístupnou, vzdálenou, jako tolikrát předtím na Sicílii jsme mohli zahlédnout podobně nevstřícné kostely v režisérově starším filmu DOBRODRUŽSTVÍ. Z mé zkušenosti je to také právě to pozemské, co nejvíc z Antonioniho filmů přežívá v paměti, v praxi všedního dne: zesílená potřeba dívat, pozorovat, vnímat prostor, tváře, linie... uvědomovat si své pohledy. Není divu, že z Antonioniho filmů vane něco nepochybně intenzivního či přímo krásného – ale je to i chlad a samota, nejen ta rozprostřená mezi lidmi.⁹⁾

VI

Antonioni se narodil 29. října 1912 ve Ferraře. Na rozdíl od Felliniho, ale podobně jako Visconti, se ke svému rodišti nikdy bezprostředně ve svých filmech nehlásil, s částečnou výjimkou pozdního snímku NAD OBLAKY (1995). Tím spíše však Ferrara, spojená nejvíc s jeho múzickou matkou, nepřímo tkvěla v jeho představivosti a v jejích nejrůznějších formách – ve vzpomínkách, vizích, „obrazech“. Sám, jak lze soudit z jeho rozhovorů i z dokumentárního filmu z natáčení snímku NAD OBLAKY, přičknul právě Ferraře několik zásadních rysů, jež údajně stále pronikaly do jeho paměti: Ferrara pro něj vždy znamenala

nad Proustovým *Hledáním ztraceného času* a onu původnější jednotu než je ta odvozená ve formální hladině, ve stylu, vidí ve vypravěčově schopnosti vytvářet komunikaci různých hledisek pohledu. Jinak řečeno, tuto základní jednotu u Prousta vidí Deleuze v času, totiž právě v dimenzi „vypravěče, který má schopnost být celkem z těchto částí, aniž by je totalizoval, jednotou ze všech těchto částí, aniž by je sjednotil“. Viz Gilles Deleuze, *Proust a znaky*. Hermmann a synové, Praha 1999, s. 189. My bychom mohli říci podobně o ZATMĚNÍ, že je to jednotný, formálně celostní film o nějak – všemožně roztrženém celku světa. Avšak věci, lidé, situace... v tomto světě spolu také vypravěčsky „komunikují“, ovšem s antonionovskými speciálními důrazem, tj. s akcentem na pomezí před a za horizontem. Ale my, diváci, tento hypotetický roztržitý celek, a přece opravdu celek, stále vnímáme, spolucítíme, „vnitřně“ snad někdy i vidíme.

- 9) Uzamčený kostel na horizontu – „zavřený“ v horizontové linii, odkud nic neodbočuje „někam“, do dalšího vedlejšího prostoru, natož sakrálního, tím méně k Bohu – to je konstanta, topos italské poválečné kinematografie. Takový zavřený kostel se objevuje už v raných filmech Luchina Viscontiho (POSEDLOST), Piera Paola Pasoliniho (MAMMA ROMA), Federika Felliniho (DARMOŠLAPOVÉ, SILNICE). Kostel je nanejvýš předmětem – pohledu. Antonioni: „Vzpomínám si na jednu postavu z Hemingwayovy povídky, na otázku, jestli věří v boha, odpovídá: ‚Někdy v noci.‘ Když vidím přírodu, když se podívám do oblak, na úsvit slunce, barvy hmyzu, sněhové vločky, noční hvězdy, necítím potřebu boha. Možná, že kdybych se na nic nedíval, kdybych prostě už v nic nevěřil, potřeboval bych možná něco jiného. Takhle jenom vím, že za sebou vláčíme spoustu starých, zahnívajících věcí: zvyky, stará, dávno mrtvá stanoviska.“ (z rozhovoru s M. A., in: *Panorama zahraničního filmového tisku* 1967, č. 22, s. 164). Sakrální svět zastupuje v italské kinematografii (po značně kdysi ostentativním Roberto Rossellinim) na nejvyšší úrovni dílo Ermana Olmiho.

mlhu, šedí, nezřetelnost, dále souběh více ulic – více příběhů. A konečně to, že ji má v sobě rozlomeně, nadvakrát, jednak v plnosti originálu, jednak jako to, co si zároveň musí i představovat, aby vznikl dojem vzpomínkového celku. Všechny tyto ferrarské rysy, nejstarší osobní praobrazy myslím odspodu vždy vsakovaly do Antonioniho „horizontového“ myšlení: do jeho snahy vést vlastními příběhy rozostřenou, „mlžnou“ linii mezi světem jednoho ústředního a bočních pŕpřiběhů, mezi sférou zřetelnosti a nezřetelnosti, mezi viditelnou skutečností a intuitivně tušenou vizí, mezi světem před a za horizontem, mezi filmem a tím jeho spoludruhem, který se nachází někde za obzorem.

(červenec – srpen 2002)

doc. PhDr. Jiří Cieslar (1951)

Autor pracuje na katedře filmových studií FF UK a je redaktorem Literárních novin. Věnuje se kinematografické historii a filmové a literární kritice.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, katedra filmových studií,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Zatmění (L'eclisse)

Interopa Film, Cineriz (Řím), Paris Film Production, 1962

Režie: Michelangelo Antonioni. **Námět, scénář:** Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra. **Spolupráce na scénáři:** Elio Bartolini, Ottiero Ottieri. **Kamera:** Gianni di Venanzo. **Střih:** Eraldo da Roma. **Výprava:** Piero Poletto. **Hudba:** Giovanni Fusco. **Zvuk:** Claudio Maielli. **Kostýmy:** Gitt Magrini. **Asistenti režie:** Franco Indovina, Gianni Arduini. **Exteriéry:** Řím, Verona, Florencie, podzim – zima 1961.

Hrají: Monica Vitti (Vittoria), Alain Delon (Piero), Francisco Rabal (Riccardo), Lilla Brignone (Vittoriina matka), Louis Seigner (makléř Ercoli) ad.

(Zvláštní cena poroty v Cannes 1962, italská premiéra 12. dubna 1962 v Miláně, česká premiéra: 3. června 1966; promítání tzv. povoleno ovšem už v únoru roku 1963).

Další citované filmy:

À propos de Nice (Jean Vigo, 1929), *Červená pustina* (Il deserto rosso; Michelangelo Antonioni, 1964), *Darmošlapové* (I Vitelloni; Federico Fellini, 1953), *Dobrodružství* (L'avventura; Michelangelo Antonioni, 1959), *Film je můj život* (Fare un film e per me vivere; Enrica Antonioni, 1995), *Gepard* (Il gattopardo; Luchino

Visconti, 1962), *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962), *Nad oblaky* (Al di là delle nuvole; Michelangelo Antonioni, Wim Wenders, 1995), *Noc* (La notte; Michelangelo Antonioni, 1960), *Osm a půl* (Otto e mezzo; Federico Fellini, 1962), *Pátrání po jedné ženě* (Identificazione di una donna; Michelangelo Antonioni, 1982), *Peníze* (L'argent; Marcel L'Herbier, 1928), *Pokus o sebevraždu* (Tentato suicidio /povídka z filmu *Láska ve městě*, L'amore in città; Michelangelo Antonioni, 1953), *Posedlost* (Obsessione; Luchino Visconti, 1942), *Povolání: reportér* (Profession: reporter; Michelangelo Antonioni, 1974), *Případ pro začínajícího kata* (Pavel Juráček, 1969), *Přítelkyně* (Le amiche; Michelangelo Antonioni, 1955), *Rocco a jeho bratři* (Rocco e i suoi fratelli; Luchino Visconti, 1960), *Silnice* (La strada; Federico Fellini, 1954), *Tajemství Oberwaldu* (Il mistero di Oberwald; Michelangelo Antonioni, 1980), *Výkřik* (Il grido; Michelangelo Antonioni, 1957), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1969), *Zvětšenina* (Blow-Up; Michelangelo Antonioni, 1966).

SUMMARY

FILM BEYOND THE HORIZON

Jiří Cieslar

ECLIPSE (1962), the last black-and-white film by Michelangelo Antonioni, humbly hovers in the background of the director's oeuvre, yet it is precisely this film which is accomplished for being entirely *different* from all previous works of world cinematography. At first glance, from the so-called thematic point of view, it does not stand out as a glaring exception in film history or indeed Antonioni's work itself. After all, consider all the films dealing with "emotional troubles"! ECLIPSE is even closely related to Antonioni's earlier works, but he radicalised them to such an extent that the director could no longer make progress until he completed the much more famous yet nevertheless logical postscripts: RED DESERT (1964) and BLOW-UP (1966).

What is the origin of this *different* element in the story of the two loves of the Roman girl Vittoria, one which has just ended and the other which has not really begun? The article attempts to elaborate and, chiefly from the sensual point of view, to specify the principle that Antonioni's film unfolds on the periphery of another film which we never actually see but, from the beginning, we are still well acquainted with it. We sense it, we even hear it. This second, unseen film is beyond the horizon, beyond a generally indistinct border in whose proximity we continually figure in our own story. With this assessment we have certainly not exhausted the wealth of Antonioni's ECLIPSE, but we might perhaps find the key, or one of the keys, with which to unlock it.

Narrative method: in ECLIPSE, the most essential part of the story unfolds particularly when nothing important is apparently happening, where we are not given anything specifically informative to add to our knowledge of the story and to move it forward. For example, when Vittoria gazes at fragments of paper turning around on the surface of water in a barrel or when the camera appears to "forget itself" when panning over Rome suburbs. But it is during these peripheral moments outside the story that Antonioni's style "speaks" the most and when his true theme is laid bare, namely the world beyond the horizon. Much has been written about these – if seen superficially – "idle" moments, however, I am of the opinion that in them lies something much more significant than mere effective inaction... What opens up within them, apart from his own clearly visible narrative, is that second space which we cannot see but, from the very start of Vittoria's story, it nevertheless sends out all kinds of signals to us. Seen from the point of view of the director's cinematographic style: beyond the film itself a second, hypothetical film unfolds, a film beyond the horizon, an image beyond the image, a meaning beyond the meaning.

Translated by Linda Paukertová

Články

**JAZYKOVÝ FORTEL
RICHARDA LESTERA**

Petr Mareš

Jméno režiséra Richarda Lestera bývá zpravidla připomínáno v souvislosti se dvěma neobyčejně úspěšnými filmy z let 1964 a 1965, které využívaly a současně posilovaly slávu skupiny Beatles (PERNÝ DEN a POMOC!). Přehlídky Lesterovy tvorby na některých (zahraničních) televizních stanicích, k nimž daly podnět režisérovy sedmdesátiny (narodil se 19. ledna 1932 v americké Philadelphii), ovšem připomněly, že rovněž jeho další díla, která v šedesátých letech natočil hlavně ve Velké Británii a z menší části též v USA, představují pozoruhodnou a charakteristickou složku kinematografie tohoto období. Lester vystupuje jako filmař, který v rámci komediální stylizace citlivě zachytil tehdejší životní pocit, se zjevnými sympatiemi zpodobnil mladou generaci revoltující proti konvencím a pokrytectví a vyjádřil také deziluzi, do níž snahy a naděje této generace vyústily. Zároveň se jeho filmy zapojily do dobového „novovlnního“ směřování tím, že v bohaté míře využívaly, hledaly a rozvíjely inovativní způsoby filmového vyjadřování na rovině technických prostředků i na rovině vedení narace.

Mezi filmy věnovanými skupině Beatles vznikla komedie o příhodách několika mladých lidí v dynamicky žijícím, „swingujícím“ Londýně: FORTEL, A JAK HO ZÍSKAT; film s dobově aktuálním tématem sexuální emancipace byl oceněn Zlatou palmou na festivalu v Cannes. Ve druhé polovině šedesátých let pak daná etapa Lesterovy tvorby pokračovala hudební komedií ze starého Říma CESTOU NA FORUM SE STALA DIVNÁ VĚC, v níž byl „brzděn“ požadavky producenta, ale přesto dokázal rozrušit žánrové konvence muzikálu a výpravného historického filmu, a především satirou na válčení a na válečné filmy JAK JSEM VYHRÁL VÁLKU, bohatě uplatňující brechtovský zcizovací efekt, milostným příběhem ze San Franciska PETULIA, jenž postihuje dezorientaci a frustraci americké střední třídy v období hnutí *hippies* a eskalace vietnamského konfliktu a vyznačuje se značně komplikovanou narativní výstavbou (retrospektivy a anticipace), a konečně absurdní a bizarní postkatastrofickou groteskou OBÝVACÍ LOŽNICE: Nukleární zkáza Londýna přežila jen malá skupina lidí, kteří pod vlivem ozáření podléhají neuvěřitelným mutacím (mění se v příborník, papouška nebo v onu obývací ložnici z titulu díla); přesto se snaží udržovat struktury a rituály civilizace, která už neexistuje. Divácký neúspěch této černohumorné vize způsobil několikaleté přerušení Lesterovy kariéry režiséra hraných filmů. S návratem přichází nová fáze jeho tvorby, období „historických romancí“, započaté úspěšnou dvoudílnou adaptací klasického románu Alexandra Dumase: TŘI MUŠKETÝŘI I.–II. Příznačné je, že přepis na jedné straně problematizuje a ironizuje historický

syžet i žánr kostýmního filmu, na druhé straně, pokud jde o použité vyjadřovací prostředky a způsob narace, se však plně přidržuje zvyklostí „hlavního proudu“. (V osmdesátých letech pak ještě následovala Lesterova „supermanovská“ fáze: SUPERMAN II.–III.)¹⁾

Ze zpětného pohledu se jako dílo, které nejkomplexněji reprezentuje Lesterův vklad do rozvoje kinematografie, jeví komedie FORTEL, A JAK HO ZÍSKAT, jež bývá hodnocena jako film vyznačující se originálním (a přitom uvolněným, spontánním) uplatněním inovativních postupů.²⁾ Zvlášť pozoruhodné je, že při značném množství a různorodosti těchto postupů FORTEL vytváří skloubený celek,³⁾ v němž se osobitě uplatňuje složka vizuální i auditivní, resp. obrazová i jazyková.⁴⁾ Obrazové techniky a efekty jsou nesporně nápadnější a na řadě míst na sebe strhují pozornost – objevuje se „skokový střih“ (*jump-cut*), „mrtvolky“ (*freeze frames*), zrychlený pohyb, zpětný chod kamery, přexponovaný film, nezvyklé úhly pohledu, výrazná rytmizace střihu, gagy v tradici němé grotesky, vizualizace absurdních nápadů atd. –, práce s jazykem je ovšem neméně mnohotvárná a vynalézavá. Pokusíme se nyní postihnout podoby a fungování právě této jazykové složky; činíme tak při vědomí obtíží, na něž v této souvislosti poukázal jeden z publicistů hned po premiéře díla: „Děj se dá slovy vylíčit jen nedostatečně“, a pokud jde o způsob, jak je film udělán, „také to je třeba pozorovat a nikoli vysvětlovat“.⁵⁾

Verbální vyjádření především podstatně spoluutvářejí základní polaritu, na níž je film vybudován. Jde o generační protiklad, který je zároveň protikladem hodnotovým a protikladem mezi životní dynamičností a statičností.

Hrdiny filmu jsou čtyři mladí lidé. Sebevědomý Tolen s (dnešní terminologií řečeno) sexistickým vystupováním má „fortel“, dokáže bez námahy získat jakoukoli dívku – ty ho milují, i když jim dává najevo svou převahu a pohrdání. Jeho spolubydlící, učitel Colin, takové schopnosti nemá, trápí jej nesmělost, frustrace, sexuální inhibice a také nešikovnost vedoucí ke komicky působícím nehodám. Nancy právě přijela autobusem do Londýna a bloudí nepřívětivým velkoměstem, v němž marně hledá dívčí ubytovnu. Ira Toma, který se nastěhuje do Colina domu, charakterizuje obsesivní záliba v bílé barvě. Dějové jádro filmu přitom je přes nepřehledné bohatství epizod velmi jednoduché: Colin, je muž Tolen poskytuje instrukce a názorná poučení, nakonec získá „fortel“ a Nancy mu dává přednost před Tolenem.

Aktivity těchto čtyř postav, doprovázených ještě řadou okrajových figur, většinou dívek přitahovaných Tolenem, jsou v průběhu filmu soustavně konfrontovány s hodnotícími poznámkami ze strany příslušníků starší generace. Vše začíná nenápadně: nerudnou otázkou, již starší žena adresuje Nancy, právě vystupující z autobusu: „Nemůžete dávat pozor, kam šlapete?“ Tím se však „spouští“ takřka kontinuální řečový proud, pro nějž se

1) Lesterovu tvorbu až do osmdesátých let analyzuje Neíl S i n y a r d, *The Films of Richard Lester*. London – Sydney 1985.

2) Srov. např. Kerstin-Luise N e u m a n n, *Richard Lester*. In: Thomas K o e b n e r (ed.), *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*. Stuttgart 1999, s. 410n.

3) Yale M. U d o f f, *The Knack*. „Film Quarterly“ 19, 1965 – 1966, č. 1, s. 55 – 57.

4) Pokud jde o hudbu, byla jedním z kritiků hodnocena jako „ne právě inspirovaná, avšak obratně zdůrazňující průběh událostí“. Ernst W e n d t, *Der Knack der Groteske. Nachträgliche Bemerkungen zu Richard Lesters „Der gewisse Kniff“*. „Film“ (Hannover) 3, 1965, č. 9, s. 25.

5) Klaus H e b e c k e r, *Cannes 65: The Knack*. „Film“ (Hannover) 3, 1965, č. 7, s. 12.



Tolen ztrácí „fortel“

Foto archiv

mezi kritiky a interprety ujal označení „řecký chór“.⁶⁾ Postávající či krácející „lidé z ulice“ komentují, předávajíce si navzájem hlas, lehkomyšlnost, výstřelky a nemravnost mladých, vyjadřují pohoršení a nesouhlas („Že se na veřejnosti nestydí“ – „Ach, tihle mladí“⁷⁾) a plynule přecházejí k zobecněným odsudkům úpadku a zkaženosti současného světa („Nedá se už na nic spolehnout“; „Všechno je pryč, i zdraví národa“).

Hlasy příslušníků „chóru“ se stávají přehlídkou ustrnulých myšlenkových stereotypů, konzervativnosti, tradovaných morálních představ, předsudků a netolerantnosti. Neschopnost vyrovnat se s jinakostí vede až k pocitu, že mladá generace představuje cosi zásadně odlišného, takřka nikoli lidského („Když se mě ptáte, je to úplně nová sorta lidí, která tu vyrůstá. Už jak vypadají“; „Když se na ni dívám, musím říct, že vypadá skoro lidsky“). V reakci na setkání se zneklidňujícím a nepochopitelným příslušníkem „chóru“ příznačně vyzdvihují „osvědčené“ hodnoty, které v současnosti chybějí (národní dědictví, soukromá iniciativa, „cit pro jemné rozdíly“), a sentimentálně vzývají ctnosti starých dobrých časů („Šli jsme dvacet mil bosí, abychom ušetřili otcovy boty“).

6) Např. Diane Rosenfeldt, *Richard Lester. A Guide to References and Resources*. Boston 1978, s. 5; N. Sinyard, c. d., s. 29.

7) Pomlčka v dokladech naznačuje, že promluvy různých osob následují bezprostředně po sobě, naproti tomu středník odděluje výroky z různých míst filmu.

*Nancy a Tom*

Foto archiv

Na druhé straně se rozvíjí iracionální hledání viníků současného „rozkladu“ (armáda, učitelé, ministerstvo zdravotnictví, televize) a nabízí se jednoduché řešení, spočívající v návratu zpět („Pryč s dívkami /tj. s koedukovaným vyučováním/ a vezměte rákosku. To je moje doporučení“).

Charakteristické přitom je, že výroky se velmi rychle střídají a někdy navazují dialogické vztahy, někdy se izolovaně kladou vedle sebe či vstupují do překvapivých kontrastů; divák je stále znovu udivován tím, jaké myšlenky a asociace může sledované dění vyvolat. Výrazným příkladem je jedna z vrcholných scén filmu, přeprava velké viktoriánské kovové postele s drátěnkou a kolečky po ulicích Londýna. Cestu, mající podobu hry živené nezdolnou fantazií a plnou vizuálních gagů, doprovázejí mimo jiné tyto promluvy:

„Raději bych umřela, než abych se ukazovala s takovou postelí na veřejné ulici. Jsem velmi tolerantní, ale myslím, že postel rozhodně patří do domu.“ – „To je něco pro mladé muže.“ – „Chybí soukromá iniciativa.“ – „Tento program odporuje všem mým zásadám.“ – „Budou se muset zodpovídat před soudem.“ – „Pocházím z přístavního města, jsem zvyklý na dvojsmysly, ale tohle...“

Na některých místech filmu vystupují do popředí ještě další aspekty, jež přispívají k posílení účinku vyjádření „chóru“. (a) Výroky občas kolísají na hranici mezi vážně míněným nesmyslem a absurdním humorem, byť evidentně nezamýšleným („Starý dobrý



Mohutná viktoriánská postel se vydává na cestu

Foto archiv

šroub je pro mě jako zázrak přírody“; „V Londýně není autobusová linka, která by nepřispívala k šíření neřesti mezi mládeží“). (b) Upozornění na lehkomyšlnost mladých a morální pohoršení se odhalují jako pokrytecké, převracejí se v dvojsmyslnou, vlastně nemravnou narážku – muži, kteří pozorují dívku jedoucí bez přilby na motocyklu, podávají tento komentář: „Bude litovat, že nemá ochranný prostředek.“ – „Já mám strach o její prsa.“ (c) Konečně se „mimovolně“ odhalují zakořeněné předsudky podmiňující postoje mluvčích: formulaci stanoviska ženy („Je zvláštní...“) přerušuje mužský hlas: „Co tu má žena co mluvit.“

Chceme-li postihnout povahu uplatnění „chóru“ v Lestrově filmu, musíme připojit ještě jedno upřesnění. Vazba mezi uváděnými výroky a obrazem je totiž do jisté míry uvolněná. Promluvy nejsou zcela synchronně spojeny s hovořícími osobami (byly až dodatečně přidány k natočeným záběrům, zachycujícím většinou ty, kdo na ulici pozorovali snímání hraných scén). Hlasy přitom někdy doprovázejí obraz „mluvčího“, někdy obraz chování, jež je předmětem poznámek, dochází však i k tomu, že zaznívají vlastně osamoceně, nezávisle, relativně se osamostatňují a pak zase najednou navazují spoje s obrazem a dějem, a připomínají tak vytvořenost, komponovanost celku. Např. zmínka o učitelích jako vinících úpadku se objevuje právě v okamžiku, kdy obraz ukáže učitele Colina vycházejícího z domu; podobně citovaná úvaha o znemravňujícím

působení autobusů přichází zároveň se záběrem stěhované postele míjející městský autobus.

Příslušníci starší generace se svými výroky jednoznačně diskreditují, dokazují, že se beznadějně míjejí s „duchem doby“; jejich neustálé staromilské reptání, poučování a moralizování vyvolává smích s příměsí lítosti nad strnulou neživotností jejich existence. Co ale mladí hrdinové filmu, resp. jejich vrstevníci? Vystupují prostě jako pozitivní protipól „starých“? Obecně jistě reprezentují svobodnější a spontánnější přístup k životu, vymykají se tradovaným vzorcům chování. Protiklad však není takto jednoduchý a především není statický. I mladí jsou ovlivněni „starými“ hodnotami a postoji, děj je nesen především jejich vyrovnáváním se s tímto dědictvím. Na druhé straně novost neznamená nutně pozitivnost ve všech aspektech. Při „rozhrávání“ této problematiky přitom opět získává nemalou důležitost verbální složka.

Zpočátku se jako nejvíce poznamenaný jeví učitel Colin.⁸⁾ Jeho proslov v úvodní scéně filmu do určité míry předznamenává pozdější výstupy „chóru“. Dům je plný uniformně vyhlížejících krásných dívek, jež přicházejí za neodolatelným Tolenem, a zároveň Colin (který se zde stává obětí své zveličující – a vizualizované – fantazie) pronáší dlouhou řeč, v níž se propojuje sebelítost, závist, pohoršení a snaha najít nějaký důvod, proč se situace musí změnit („Jsem koneckonců učitel a učitel se musí soustředit“). Jeho směšné a účelově moralizující horlení najde svůj reflex v řadě pozdějších promluv členů „chóru“. Dalším spojujícím prvkem se stávají střihem poskytované obrazové ilustrace předmětu řeči, jež stejně jako v případě „chóru“ poukazují na existenci nadřazené instance komponující celek: Když Colina napadá, že vhodnými podnájemníky v domě by mohli být staří muži, kteří žijí jako mniši, ukazuje se nám skupina mnichů na sedadlech autobusu, s další alternativou, „milou mladou dámou“, se spojuje obraz Nancy cestující v témž autobuse.⁹⁾ Dodejme, že za upozornění na vytvořenost díla můžeme pokládat i jiný rys proslovu: Colin nejprve hovoří přímo do kamery, takže vzniká dojem, že narušuje hranice diegeze a obrací se k divákům. Potom však plynule přechází k oslovování osob přítomných v domě a nakonec se noří do vzrušené samomluvy, jejímž adresátem je evidentně pouze on. Celek řeči tak působí jako úvodní představení zvoleného dynamického způsobu práce s filmovými vyjadřovacími postupy.

Charakteristiku z počátku filmu pak ještě posiluje propracovaná sekvence věnovaná Colinovu působení ve škole. V pedagogickém sboru, jehož členové se obecně představují jako konzervativní, podivínští a nekompetentní (výmluvně to ukazuje groteskní dialog o míře úspěšnosti zásahů při házení křídou po žácích), se Colin řadí k zřetelně moralizátorskému křídlu (spor o to, zda na „nepřístojném chování“ má větší podíl dívčí, nebo chlapecká třída). Navíc vyučovací proces v Colinově podání získává podobu předávání hotových pravd, které žáci sborově, mechanicky opakují („Úhel dopadu se rovná úhlu

8) Podle N. Sinyarda (c. d., s. 31) Colinovo chování v úvodních scénách (sexuální zábrany spojené s přepjatou fantazií a voyeurскими sklony) připomíná patologického vraha z filmu Michaela Powella ZVĚDAVEC. Na nebezpečí identifikace s moralizujícími a zároveň skrytě vilnými příslušníky starší generace poukazuje pregnantní vizuální gag: Colin najednou spatří sám sebe mezi muži, kteří přes plot pozorují dospívající žákyně v krátkých sukénkách na školním hřišti.

9) Současně se takto navozuje základní princip výstavby filmu spočívající v paralelním rozvíjení několika dějových linií.



Postel na londýnské ulici

Foto archiv

odrazu“); Colin tak jako učitel reprezentuje „starý“ přístup, založený na předkládání pouček k zapamatování. Na druhé straně se však sám stává obětí a „vězněm“ tohoto přístupu, jak ukazuje gag procházející takřka celým filmem: Tvrzení kladoucí si nárok na obecnou platnost nebo alespoň zdůrazněná okamžitě přivolávají obrazově-zvukovou (a později jen zvukovou) představu sboru žáků opakujícího jako ozvěna příslušná slova („Intuice není naučitelná. Je vrozená“; „Jen fantazie“); nakonec se sám Colin této představě vzpírá („Ticho tam vzadu“). Na tomto pozadí pak tím více vyniká Colinovo namáhavé (ovšem ve svém působení na diváka komické) osvobozování od těchto vazeb a budování vlastního sebevědomí.

Colinův spolubydlící Tolen se naproti tomu vyvíjí vlastně opačným směrem. Jeho vystupování i verbální projevy představují krajní podobu uvolnění od konvencí slušného chování a tradičních hodnot; charakterizuje jej egoistický hédonismus a pohrdavá nadřazenost nad „slabšími“ a „méně schopnými“. Ukazuje se však, že základy tohoto postoje jsou velmi labilní. V okamžiku, kdy ztrácí „fortel“ a hroutí se jeho předpoklad, že je pro ženy neodolatelný, nastává překvapivý přechod do opačné krajnosti: V závěrečné scéně se zařazuje mezi pohoršené a nechápající příslušníky „chóru“, komentující nevhodnost jednání nově vzniklého páru, Colina a Nancy („Žijí prostě spolu. Nastěhovala se k němu. Přitom vůbec nejsou oddáni. Žijí prostě spolu“).

Pozice Nancy v závěru filmu, kdy spokojeně kráčí s Colinem, zatímco „chór“ se věnuje svému reptání, je rovněž výsledkem nejednoduchého vývoje. Tuto dívčí postavu charakterizuje propojení upjatosti a nezkušenosti se sněním o romantickém milostném vztahu, jaký bývá popisován v ženských časopisech (naznačuje to zdůraznění časopisu Honey, s nímž Nancy přijíždí do Londýna).¹⁰⁾ Její přístup k sexualitě se zakládá na oscilaci mezi obavou a touhou, jak zřetelně ukazuje promluva adresovaná Tolenovi („Nechod ke mně, slyšíš? Nechod ke mně – pojď blíž, slyšíš? Pojď blíž!“) i poté rozvíjená fantazie o znásilnění, vrcholící výrokem „Znásilnil mě krásně“. Kolísání zůstává ušetřen pouze samozvaný podnájemník Tom, který ovšem v rámci příběhu působí jen jako vnější činitel; do popředí naopak vystupuje jeho posedlá důslednost, s níž šíří své přesvědčení o blahodárnosti bílé barvy.

Neil Sinyard upozornil na to, že nespokojení členové „chóru“ kritizované mladé lidi nikdy přímo neoslovují, ale vždy hovoří o nich.¹¹⁾ Tím se dotkl jednoho z průběžných témat filmu, jež zvyrazňuje prezentovanou báзовou polaritu: tématu komunikační bariéry mezi příslušníky různých skupin, nemožnosti, neschopnosti či neochoty vést dialog, naslouchat a pokoušet se o porozumění. Za symbolické vyjádření této situace můžeme považovat obraz Colina, který ve škole vzrušeně vykřikuje a gestikuluje – skleněná stěna však brání tomu, aby jeho hlas pronikl k oslovovaným. Nenaslouchání provází zvláště Nancy během její pouti Londýnem. Její otázky týkající se adresy ubytovny YWCA ji nikdy nedovedou k cíli; jeden z mužů na ulici ji například automaticky posílá k Buckinghamskému paláci, evidentně na základě předpokladu, že tam přece směřují všichni, jelikož všichni chtějí vidět královnu. Když později Nancy zvoní u dveří středostavovského domu a (nabídkovým tónem) hovoří o znásilnění, řídí se starší žena jen tímto tónem a obvyklým rázem situace: „Dnes ne, děkuji“.

Protějškem neochoty k dialogu a „komunikační lhostejnosti“ se stává jazyková manipulace. Manipulační strategie zjevně poznamenávají zvláště rozhovory mezi mladými, stávají se součástí jejich snahy o sebeprosažení. Postupuje tak suverénní Tolen ve vztahu k dívkám i k poddajnému a bezradnému Colinovi, neméně manipulativně a demagogicky však dokáže argumentovat rovněž Nancy, trápící trojici mužských hrdinů obviněními ze znásilnění („Tys to byl, ty. Ty jsi mě znásilnil. Dostaneš deset let. Udám tě [...]. Tvoji žáci o tom nic netušili“). I tento rys do určité míry relativizuje hodnotovou opozici mezi mladou a starší generací, vzpírá se ovšem jednoznačnému posouzení, neboť osciluje mezi skutečnou manipulací a spontánním rozvíjením komunikační hry. Jako oslabující faktor také působí komické, „shazující“ vyznění některých z takto pojatých dialogů (příznačné je zesměšnění prodáváče, který všechny potenciální zákaznice „zpracovává“ stejnými lichotnými formulacemi).

Omezené, avšak nikoli okrajové je ve filmu postavení nápisů. Jejich překvapivý výskyt dotváří účinek dvou scén, a v obou případech tak vystupují do popředí filmové vyjadřovací prostředky a vytvořenost díla, jeho podřízenost rozhodnutím vyššího, podavatelského

10) Srov. N. Sinyard, c. d., s. 28n. Není přitom zanedbatelné, že závěrečné osvobozující gesto, společná cesta dvojice, se v určitém ohledu relativizuje tím, že jde vlastně o variaci na fotografii z onoho ženského časopisu.

11) N. Sinyard, c. d., s. 30.

subjektu. Když na břehu jezera Colin kvůli hluku lodních motorů neslyší rady svého zkušeného spolubydlícího, pomůže film Colinovi i divákovi tím, že obsah promluvy vyjádří prostřednictvím podtitulků doprovázených ilustračními obrazy (takřka paralelně užil podtitulky v obdobné funkci Jean-Luc Godard ve filmu *VDANÁ ŽENA*). Odlišně působí nápisy v další scéně, která je v rámci díla snad nejbizarnější a vytváří v něm relativně samostatnou enklávu. Colin zděšený představou, že by se do domu mohla nastěhovat mladá podnájemnice, opatřuje vstupní dveře dřevěnou závorou. Jeho horečnou činnost, poznamenanou drobnými komickými nehodami (např. si k závoře přitluče rukavici), doprovázejí dvě sémantické linie nesené jazykem. Slyšíme rychle se střídající výroky příslušníků „chóru“, kteří nařikají nad úpadkem řemeslnické cti a dovednosti („Dříve byli hrdí na řemeslo“; „Peníze vylítly oknem“) a současně nadneseně chválí zdařilé pracovní výkony („Při dobře vykonané práci musí být patrné mistrovství“). Vedle toho se v obraze objevují nápisy, které pojmenovávají užívané nástroje a materiál a prováděné úkony („Použití pily“; „Hoblík“; „Kladivo a hřebík“) – jako by se nám najednou předkládal jakýsi instrukční film, snad pro učně. Obojí verbální doprovod vzbuzuje pozornost právě tím, že se ve vztahu k zobrazenému dění jeví jako naprosto nepatřičný, scéna zakládá svůj efekt na disparátnosti zvolených komponentů (jen občas vznikají ironicky působící obrazově-verbální konfrontace).

Danou scénu, v rámci celku osamocenou, můžeme brát jako jisté symbolické shrnutí toho, co představuje základní směřování filmu. Tvoří je provokativní rozrušování konvencí, stereotypů a ustrnulých přístupů, jež se projevuje spontánní hrou, sledováním okamžitých nápadů, záměrnou nevyvážeností, potěšením z nonsensu. Lesterův *FORTELE* tak vystupuje jako exemplární dokument nálad a snah šedesátých let, ale je to také dílo, které „fortelem“, s nímž je uděláno, překračuje svou historickou zakotvenost.

doc. PhDr. Petr Mareš, CSc. (1954)

Vystudoval Filosofickou fakultu University Karlovy (obor čeština – němčina), pracuje v Ústavu českého jazyka a teorie komunikace FF UK. Zabývá se hlavně problematikou stylu, textu a komunikace (mj. vztahem komunikace verbální a neverbální na příkladu filmu). Je autorem knižních publikací *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka* (1989), *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu* (1993, spolu s Alenou Macurovou), *Publicistika Josefa Čapka* (1995).

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, Ústav českého jazyka a teorie komunikace, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Fortel, a jak ho získat
(The Knack... and How to Get It)
Woodfall, 1965 (VB)

Režie: Richard Lester. **Scénář:** Charles Wood podle divadelní hry Ann Jellicoeové. **Kamera:** David Watkins. **Hudba:** John Barry.

Hrají: Rita Tushingham (Nancy), Michael Crawford (Colin), Ray Brooks (Tolen), Donal Donnelly (Tom).

Další citované filmy:

Cestou na Forum se stala divná věc (A Funny Thing Happened on the Way to the Forum; Richard Lester, 1966), *Jak jsem vyhrál válku* (How I Won the War; Richard Lester, 1967), *Obývací ložnice* (The Bed Sitting Room; Richard Lester, 1969), *Perný den* (A Hard Day's Night; Richard Lester, 1964), *Petulia* (Richard Lester, 1968), *Pomoc!* (Help!; Richard Lester, 1965), *Superman II.* (Richard Lester, 1980), *Superman III.* (Richard Lester, 1983), *Tři mušketýři* (The Three Musketeers; Richard Lester, 1973), *Tři mušketýři II.* (The Four Musketeers; Richard Lester, 1974), *Vdaná žena* (Une femme mariée; Jean-Luc Godard, 1964), *Zvědavec* (Peeping Tom; Michael Powell, 1959).

SUMMARY

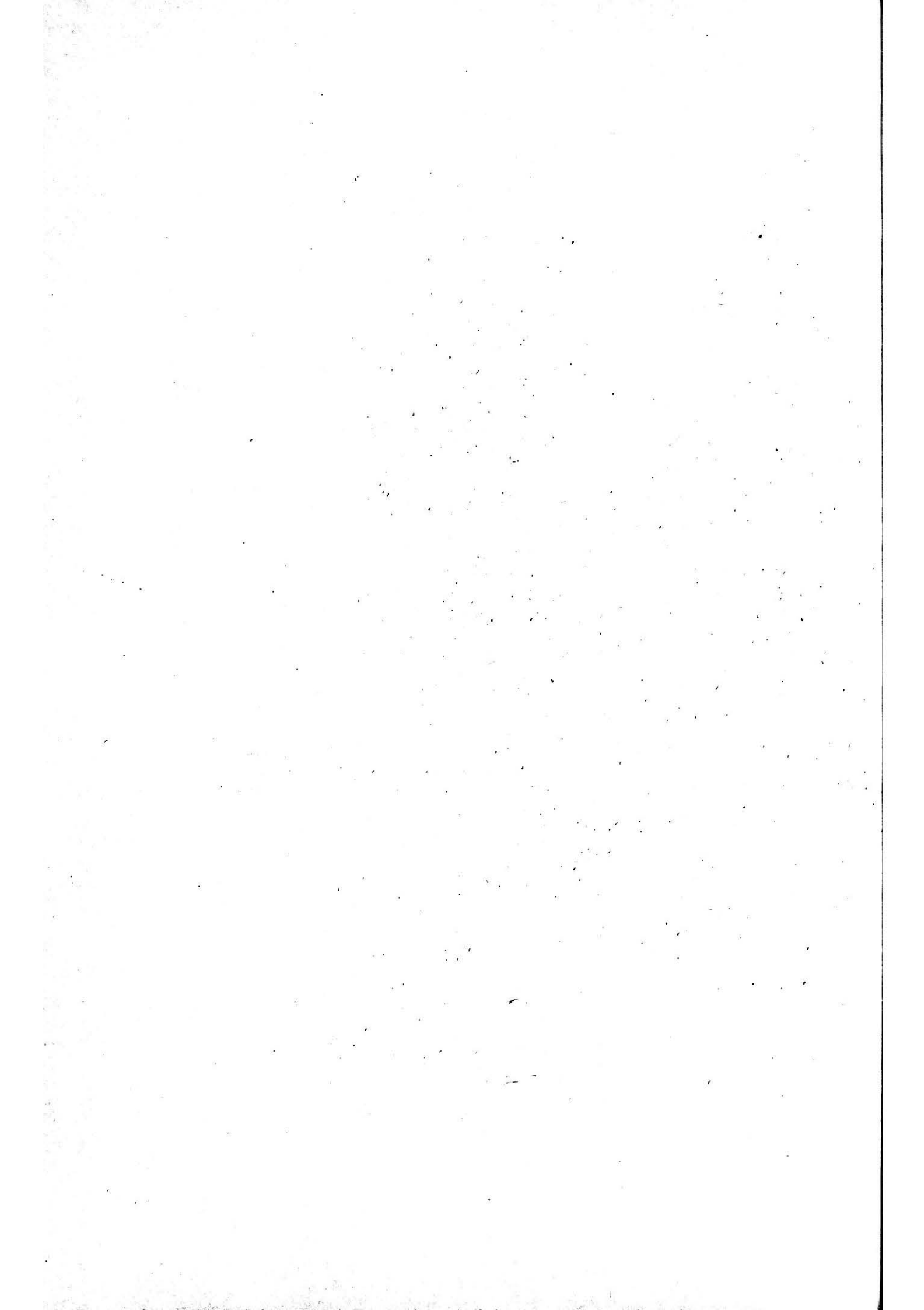
RICHARD LESTER'S VERBAL CRAFTSMANSHIP

Petr Mareš

The following text is a partial analysis of Richard Lester's film *THE KNACK... AND HOW TO GET IT*. With the benefit of hindsight, this movie appears to be the work, which represents in a most comprehensive manner Lester's contribution to the development of cinema. Comedy *THE KNACK... AND HOW TO GET IT* is often assessed as a film distinguished with an original application of innovative approaches. Despite the multitude and diversity of such attitudes, the film presents a well-joined whole, where the components of imagery and language have been applied in a peculiar manner. The image techniques and effects are undoubtedly more striking, but the work with language is not any less inventive. The paper attempts to depict the forms and working of the verbal component.

Verbal utterances help co-form the principal polarity, which the film is built around. It is a generation gap, which also happens to be a gap of values and a gap between dynamism and static in life. The protagonists are four young people. The activities of these four, accompanied by a number of marginal players, happen to be constantly confronted with value judgments passed by the older generation. This "triggers" out a nearly incessant stream of speech, which has become known among critics and interpreters as the "choir." The voices of the "choir" members turn into a pageant of rigid stereotypes of thought, handed-down moral expectations, bias and bigotry. What's characteristic is that utterances follow one another swiftly, now striking up dialogic relationships, now as though lying side-by-side in an isolated fashion, or producing astonishing contrasts. The link between utterances and images is loose up to a point. The utterances are not synchronously associated with individuals who speak. Voices sometimes accompany a picture of the "speaker", sometimes a depiction of the behavior being commented on, but it also happens that they in fact resound on their own, separately, becoming independent only to suddenly strike up a chord again with the imagery and the plot, conveying a sense that the whole has been masterly crafted and composed. The film's principal direction is a provocative manner of breaking down conventions and stereotypes that is manifested in spontaneous play, in getting the maximum out of instantaneous ideas and in relishing in nonsense. Lester's film thus appears to be an exemplary document of moods and efforts of the 1960's, but it is also a piece of work whose craftsmanship transcends the period, which dates it.

Translated by Linda Paukertová



Články

DĚLNICKÝ SOUD
NAD FRANTIŠKEM ČÁPEM

Jiří Knapík

Krátce po druhé světové válce procházela česká kultura etapovitou výměnou tvůrčích osobností. Jen z části se však jednalo o přirozený proces výměny starší generace za novou. Společným jmenovatelem řady odchodů byly také vnější okolnosti: po květnu 1945 byli z pomyslné scény staženi ti, jejichž okupační působení zaznamenalo určitou újmu, popř. si jejich odchod vynutila mimosoudní praxe „očistných komisí“ otevřená mj. osobním mstám. Po únoru 1948 jejich řady rozšířili ti, kteří se neztotožňovali s komunistickou politikou, resp. ona se neztotožňovala s nimi. Již v té době se ovšem utvářela nová skupina lidí: ačkoli měli k novému režimu v zásadě loajální poměr, dostali se s ním časem do konfliktu.

Právě na posledně zmíněnou kategorii, konkrétně okolnostem umlčení režiséra Františka Čápa (1913 – 1972) na podzim 1948, se chce zaměřit tato studie. Čáp pracoval ve filmu od třicátých let nejprve jako scenárista, od roku 1939 jako režisér. Společně s Václavem Krškou debutoval melodramatem OHNIVÉ LÉTO. I u dalších okupačních snímků se v duchu tehdejšího trendu věnoval adaptačním literárních děl. Významný počín představovala citlivě pojatá BABIČKA (1940), po níž následovalo zfilmování divadelní hry Františka Zavřela PANNA. Podle stejnojmenného románu Jindřicha Š. Baara pak natočil kvalitní, avšak problematický film JAN CIMBURA (1941), kde byl kulturně politickým oddělením Úřadu říšského protektora přinucen vsunout antisemitskou scénu vyhnání židovského krčmáře. JAN CIMBURA (mimochodem ještě koncem roku 1945 promítaný v českých kinech v původní verzi¹⁾) v tomto ohledu představoval výjimku v české válečné kinematografii.²⁾ Téhož roku následoval zdařilý a kostýmně náročný NOČNÍ MOTÝL, který zaznamenal divácký úspěch i v Říši (získal také protektorátní Národní cenu) a psychologické drama PRELUDIUM. V roce 1942 byla Čápu svěřena výroba aktivistického velkofilmu KNÍŽE VÁCLAV, která se ovšem realizačnímu týmu dařila úspěšně sabotovat.³⁾ Další filmy proto natočil až v následujících letech: úspěšné drama MLHY NA BLATECH (1943) podle Klostermannova románu, melodrama TANEČNICE (1943) a zdařilou DĚVČICU Z BESKYD (1944), která Čápu protektorátní filmografii uzavřela.

1) Šimon Eismann, *Film a kulturní politika 1945 – 1952*. Dipl. práce, katedra filmové vědy FF UK, Praha 1999, s. 50. (Je uložena též v knihovně Národního filmového archivu v Praze.)

2) Jiří Doléžal, *Česká kultura za protektorátu*. Praha 1996, s. 208 a 216.

3) Tamtéž, s. 216; srov. též: *Český hraný film II. 1930 – 1945 / Czech Feature Film II: 1930 – 1945*. NFA, Praha 1998, s. 436.

Po válce musel obhajovat svou činnost během okupace před „očistnou komisí“. Ačkoli původní divoké návrhy hovořily o doživotní distanci, počátkem roku 1946 veškerá obvinění z kolaborace vyvrátil a mohl se (mj. za přispění šéfa filmového odboru ministerstva informací Vítězslava Nezvala) vrátit k umělecké tvorbě.⁴⁾ Čáp charakteristickým způsobem uchopil především odbojovou tematiku podávanou bez přílišného patosu a s prokresleným psychologickým profilem postav. Za MUŽE BEZ KŘÍDEL získal cenu na I. mezinárodním filmovém festivalu v Cannes (1946) a ohlas, zdá se, vzbudil také v Sovětském svazu.⁵⁾ V tomto duchu pokračovala o dva rok později BÍLÁ TMA. Tematicky se Čáповě poválečné tvorbě vymykalo romantické ZNAMENÍ KOTVY (1947) a komedie MUZIKANT (1947), které již takový úspěch nezaznamenaly. Souběžně s BÍLOU TMOU natáčel od roku 1947 i psychologické drama KŘÍŽOVATKA. Vývojem událostí, kterým se budeme na následujících řádcích věnovat, se mu snímek však již nepodařilo dokončit.⁶⁾ Po nuceném odmlčení Čáp v roce 1949 odešel do exilu, kde ve své umělecké práci pokračoval. Ve Spolkové republice Německo natočil do roku 1957 šest, a v Jugoslávii v letech 1953 až 1962 osm filmů. Zůstal natrvalo ve Slovinsku a tam také v Portoroži zemřel.

I. Čas kulturních referentů ROH a dělnických porot

Poúnorová kulturní politika v českých zemích procházela v průběhu „zakladatelských“ let 1948 – 1953 několikerými fázemi proměn. Samotný rok 1948 se v tomto ohledu jeví jako poměrně složité období zrání a postupného profilování představ komunistického vedení na podobu a funkci kultury. Důležitou úlohu tehdy sehrála i odborová organizace (ROH).

Na sklonku jara 1948 se začaly formovat první skutečné příznaky *nového směru* kulturní politiky. Centrální stranické struktury usoudily, že bude jednak vhodné, ale s ohledem na mezinárodní vývoj také nutné, dosavadní kulturní politiku utužit. Vznikala však otázka, jakou *podobu a rozsah* by takové utužení mělo mít. Existovala shoda v tom, že bude nutné začít intenzivněji a účinněji kontrolovat kulturní oblast rozvinutím potenciálu stranického, státního a odborového aparátu – KSČ proto začala citlivěji sondovat možnosti vlastního mocenského a ideologického monopolu. Kultura tehdy byla postupně konfrontována silícími „ideovými“ nároky nastupujícího režimu. Listujeme-li stránkami dobového tisku, ozývalo se z nich stále naléhavěji volání po „odpovědnosti“ umělců a kulturních pracovníků, psalo se o nutnosti „přehodnocovat“ dosavadní „nedokonalá“ kritéria pro umění a kulturní práci. Zdůrazňoval se „duch doby“, nutnost podřízení jednotnému „budovatelskému úsilí“ posilujícímu republiku v době eskalující studené války.

Právě na roli odborů bude nutné zaměřit se pozorněji. Jedny z prvních kroků k organizačním změnám v kultuře bezprostředně vycházely z Ústřední rady odborů (ÚRO) a 22. svazu ROH – Svazu zaměstnanců umělecké a kulturní služby (SZUKS). Navazovaly

4) Š. E i s m a n n, c. d., s. 49.

5) Srov. Jurij A r b a t, „Muži bez křídél“ v *Sovětském svazu*. „Tvorba“ 16, 1947, č. 29, s. 561n.

6) Blíže: *Český hraný film III. 1945 – 1960 / Czech Feature Film III: 1945 – 1960*. NFA, Praha 2001, s. 399n.

na započaté úsilí z jara 1948, jejich inspirátorem však byla nepochybně stranická centrála.⁷⁾ Šlo v podstatě o postupnou integraci kulturní sféry do celkového rámce mocensko-politických a společenských proměn. Důležitým mezníkem v tomto systematickém tlaku se stalo zasedání ústředního výboru SZUKS ve dnech 12. až 13. července 1948 v Brně-Lužánkách. Bylo evidentní, že nadhozené problémy a požadovaná řešení zdaleka přesáhly rámec odborů a dotkly se formování celkové poúnorové kulturní politiky.⁸⁾ Již úvodní slova předsedy svazu Josefa Smítala o tom, že „cesty naší kultury jsou celkem nevyjeté“⁹⁾ naznačila, že na pořadu dne je cosi nového. Projev vyzněl jako volání po generální obsahové proměně české kultury a hovořil o významné organizační roli odborového svazu v tomto procesu.

Smítal tak připravil prostor klíčovému řečníkovi – nově zvolenému ústřednímu tajemníkovi SZUKS Valtru Feldsteinovi, který obsáhle ideologicky zdůvodnil změny v organizaci kulturní politiky sledující v podstatě nový cíl: dát kultuře a umění novou funkci, učinit je „prostředkem urychlení cesty k socialismu“.¹⁰⁾ Jeho argumentace vycházela z premisy, že v Československu nastala nová éra podmíněná politickým vítězstvím „sil socialismu“ v únoru 1948, éra socialistického budování. Umělečtí tvůrci všech oborů byli tím postaveni před úkol „dávati všem prostředky kultury a umění radost a povzbuzení dělníkům a zaměstnancům, posilovati je v jejich budovatelském odhodlání, burcovati v nich a podporovati životní optimismus, pracovní nadšení, oddanost k socialismu a k všem velkým hodnotám všelidským“. Feldstein tedy umělcům přisoudil roli „propagátora zásad socialismu“ a odvolal se na jejich sliby na Sjezdu národní kultury, které „nesmí zůstávat jen platonickým prohlášením“. Představil program likvidace samostatnosti kulturních syndikátů: všechny kulturní složky se měly sdružit v SZUKS jako výraz *funkčního svazku* uměleckých pracovníků a dělníků. „Prohlašujeme zásadně, že jediným odborovým reprezentantem kulturních pracovníků je 22. svaz [SZUKS] jako vnitřní orgán ROH...“ Připouštěl výjimku pouze u syndikátů, „jejichž individuální charakter tvůrčí práce má svou specifickou problematiku“. Konkrétně měl na mysli syndikáty spisovatelů, skladatelů a výtvarných umělců. I tato sdružení však musela být transformována na ideové organizace s přísně výběrovým členstvím. Zmíněné klíčové požadavky odbory začaly v průběhu července a srpna 1948 také postupně realizovat.

Radikalizace kulturní politiky navíc souvisela se stále silnějším vyzvedáváním účasti dělníků na dění v kultuře. Zvláště vítány byly i jejich umělecké aktivity sloužící jako doklad kulturní vyspělosti pracujících a tedy jejich kompetentnosti v otázkách kulturní politiky. Začínali se aktivně prosazovat kulturní referenti ROH a vytvářela se zcela nová zkušenost s tzv. dělnickými porotami. Komunistickému režimu nešlo o vytvoření nějaké zvláštní „závodní kultury“, kultury uzavřené uvnitř pracovišť. Naopak chtěl zainteresovat

7) Srov. např. Státní ústřední archiv (dále jen SÚA), A ÚV KSČ, f. 19/7 (Kulturní a propagační oddělení), a. j. 10. Zápis schůze literární komise Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ z 10. 3. 1948.

8) Jaroslava Poláková, *K podílu ROH v boji o demokratizaci kultury v letech 1945 – 1948*. „Odbory a společnost“ 20, 1986, č. 5, s. 58.

9) Projev je otištěn pod názvem *Svaz v prvních řadách bojovníků za nový, lepší svět*. „Pracovník umělecké a kulturní služby“ 2, 1948, č. 15 – 16, s. 116.

10) Obsáhlý výňatek z Feldsteinova referátu je otištěn ve stati *O nejbližších úkolech našeho Svazu*. „Pracovník umělecké a kulturní služby“ 2, 1948, č. 15 – 16, s. 116n.

dělníky na kulturním dění, naučit je přijímat kulturní hodnoty a vznik kulturních statků jimi ovlivňovat. Opět se zde vynořoval silný výchovný akcent komunistické kulturní politiky¹¹⁾ – v tomto případě se velké naděje vkládaly do výchovné a organizační práce kulturních referentů při závodních skupinách ROH. Jejich pozice se začala od pozdního jara 1948 dynamicky vyvíjet. Zvláště ve větších městech získávali prostor pro vyjádření vlastního názoru, měsíc od měsíce stále hlasitějšího. Například v květnu 1948 iniciovalo Kulturní oddělení Krajské odborové rady Praha pravidelné středeční promítání premiérových, v Československu dosud neuváděných filmů. Představení v Kině mladých bylo vyhrazeno *pouze* kulturním referentům ROH, kteří po projekci diskutovali o jejich hodnotě a o tom, zda je možné filmy doporučit do závodů.¹²⁾ Jejich pozice se stále upevňovala. Když v červenci 1948 filmový odbor SZUKS požadoval okamžitou reorganizaci Filmového uměleckého sboru, zasazoval se mimo jiné o to, aby byl sbor doplněn o kulturního referenta jmenovaného touto odborovou složkou.¹³⁾ Deník Práce v létě 1948 vyzdvihl, že instituce kulturních referentů na závodech „je činem stejně revolučním jako zřízení závodních milicí“¹⁴⁾ a poukazoval na citelný nedostatek *kvalifikovaných* referentů.

Přibližně na přelomu května a června 1948 začal český kulturní tisk zdůrazňovat nutnost „revize hodnot“ a „pojetí umělecké kritiky“. Umělecké dílo mělo sloužit „vyšším zájmům pracujícího lidu“, nikoli jen k vyjádření subjektivních pocitů umělce. Vyzdvihovala se nutnost přímé účasti dělníků na posuzování uměleckého díla, popř. uměleckého ztvárnění. Teprve tato konfrontace prý zaručovala „uměleckost“ díla – přiblížení se „potřebám lidu“. Právě do takové atmosféry uvedl E. F. Burian premiéru své nové hry *Krčma na břehu* (27. května 1948). Šlo v podstatě o pokus o lidovou veselohru s nenáročnou milostnou zápletkou, zasazenou do současného prostředí jihočeské party rybníkářů. Oplývala živými dělnickými postavami, z nichž dva hlavní představitelé – sokové v lásce – měřili svou vášeň v pracovním soutěžení.¹⁵⁾ Hra vzbudila u divadelní kritiky spíše rozpačky a odmítavé reakce. Jiří Hájek psal o Burianově snaze po laciné lidovosti, „sentimentálním kýči“, „snůšce neopracovaného materiálu“ a dokonce kroku zpět v jeho tvorbě.¹⁶⁾ Poté se k němu připojili Bohuslav Březovský (Národní osvobození) a Ladislav Fíkar (Mladá fronta). Hru naopak nadšeně přijalo dělnické obecnstvo. Z konfrontace obou stran se nakonec vyvinula pro toto období charakteristická polemika usilující o širší platnost – prosazení *nového pojetí* samotné kritiky.

Již počátkem června 1948 se setkali divadelní kritikové a členové divadla D 48 s dělníky ČKD Sokolovo v Libni. Schůzku svolal kulturní referent ROH Rokos, tamní závodní rada a přítomní diskutovali o „velmi podstatně lišícím se mínění“ o Burianově hře.¹⁷⁾ Zatímco

11) Srov. Květa Milcová, *Kultura na závodech*. „Tvorba“ 17, 1948, č. 14, s. 264.

12) *Tak s kulturou k lidu*. „Pracovník umělecké a kulturní služby“ 2, 1948, č. 9, s. 79. Referát o diskusi kulturních referentů ROH pravidelně přinášel týdeník „ÚRO“.

13) *Dílčí resoluce jednotlivých odborů Svazu*. „Pracovník umělecké a kulturní služby“ 2, 1948, č. 15 – 16, s. 119.

14) *O kvalifikaci kulturních referentů*. „Práce“ 4, č. 192 (18. 8. 1948), s. 5.

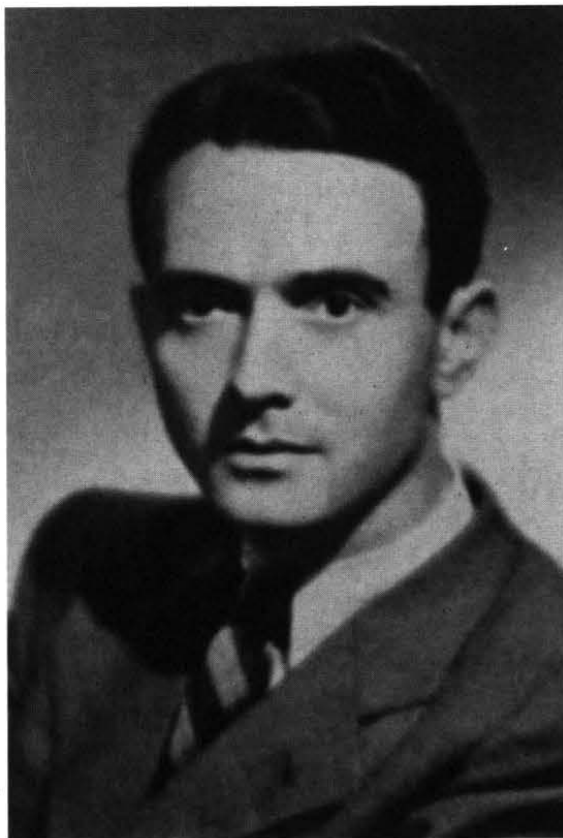
15) Adolf Scherl, *E. F. Burian 1945 – 1948*. In: *Divadlo nové doby 1945 – 1948*. Praha 1990, s. 305.

16) Jiří Hájek, *Laciný úspěch, který svádí s cestou*. „Rudé právo“ 28, č. 126 (30. 5. 1948), s. 4.

17) *Kritikové píší dělníkům*. „Tvorba“ 17, 1948, č. 25, s. 499.

kulturní referenti hru chválili za „divadelní civilismus“¹⁸⁾, a jeden dělník paušálně odsoudil dosavadní divadelní repertoár za měšťácký a nepotřebný¹⁹⁾, týdeník Tvorba naopak zaznamenal, že některým intelektuálům se podařilo debatu záhy „převést na osobní útoky“.²⁰⁾ Burianovi se nakonec podařilo jeho hru proti značné části „profesionální“ kritiky obhájit právě s podporou dělnického obecnstva a kulturních referentů ROH. *Krčma na břehu* posléze (v říjnu 1948) získala vysoké ocenění na Divadelní žatvě 1948.²¹⁾

Je překvapující, jak rychle profesionální kritika pod tímto tlakem kapitulovala. Týž Hájek se již o dva týdny později k Burianově hře vrátil, aby vyvodil důsledky z dělnických pochval: to, že se jim líbila, pouze potvrdilo, že „směr, kterým se v letošní sezóně [Burian] se svým divadlem dal, je ve své základní linii správný“, neboť dělníci *Krčmě na břehu* rozuměli a poznali se v jejích hrdinech.²²⁾ Krátce poté (21. června 1948) zahájila Tvorba na



František Čáp
Foto archiv

svých stránkách jakési nové kolo prezentace názorů na Burianovu hru. Osloveni byli opět Jiří Hájek, dále kulturní referent ČKD a spisovatel Vašek Káňa, Bohuslav Březovský, Ladislav Fikar a později Zdeněk Bláha. Ačkoli si profesionální kritikové své výhrady vůči *Krčmě na břehu* ponechali, jejich tón byl znatelně mírnější. Káňa naopak debatu rozšiřoval do obecnější roviny problematického vztahu umělců k dělníkům.²³⁾ Argumentoval tedy v zásadě identicky jako Valtr Feldstein o tři týdny později na zmiňovaném brněnském zasedání ústředního výboru SZUKS: pro nové umění měl být do značné míry určující kladný vztah umělecké inteligence k pracujícím jako „třídě“.

Další novinkou tohoto „třídního“ trendu se staly tzv. dělnické poroty veřejně vyzdviho-
vané jako nová vymoženost a progresivní prvek tzv. demokratizace kultury. První zkuš-
nost s dělnickou porotou byla učiněna na I. mezinárodním filmovém festivalu pracujících

18) Viz *Dělníci a kritikové mluví o divadelní hře*. „Rovnost“ 10. 6. 1948. Cit. podle: A. S c h e r l, c. d., s. 316.

19) *Kritikové píší dělníkům*. „Tvorba“ 17, 1948, č. 26, s. 518.

20) *Kritikové píší dělníkům*. „Tvorba“ 17, 1948, č. 25, s. 499.

21) *Ceny Divadelní žatvy 1948*. In: *Divadelní žatva 1948 (Sborník dokumentů o novém československém divadle)*, Praha 1948, s. 146. Ve zdůvodnění návrhu se hovoří, že Divadlo D 49 touto hrou „námětově a reprodukčně příkladně splnilo požadavky ‚svého dramaturga‘ – pracujícího lidu z měst a venkova“.

22) Jiří H á j e k, *Dělníci a kultura*. „Rudé právo“ 28, č. 138 (13. 6. 1948), s. 4. Až na samém konci svého článku Hájek podotknul, že i tak chce kritizovat „nedostatky Burianovy poslední hry“.

23) *Kritikové píší dělníkům – stanovisko V. Káni*. „Tvorba“ 17, 1948, č. 25, s. 499.

ve Zlíně v červenci 1948, jehož koncepce vznikla již na jaře. Upravené přírodní kino mělo pojmut až 15 000 diváků-zaměstnanců, záštitu nad akcí převzala manželka presidenta republiky Marta Gottwaldová. Národní podnik Baťa dokonce upravoval zaměstnancům pracovní dobu, aby festival získal na maximální přitažlivosti. Tu ostatně zajišťovala již ohlášená novota: „Diváci sami zhodnotí předvedené filmy a určí jejich klasifikaci“, což byla příležitost, aby „široké vrstvy lidové, nezávisle na odborné kritice, projevíly úsudek o současné tvorbě“.²⁴⁾ Dělnickou porotu tvořilo 260 kulturních referentů ROH ze závodů.

Již předúnorová teze o „demokratizaci kultury“ se dostávala do stále vyhrocenější polohy. Dělníci byli prosazováni jako rovnocenní příjemci kulturních hodnot, jejich vkus se začal vydávat za přímo prubířský kámen kvality uměleckého díla, stával se jakousi normou, neboť „zákonitě“ musel vycházet z „potřeb dneška“. To samozřejmě vytvářelo naopak tlak na tvůrce; umělecká práce byla stále více přirovnávána k práci dělníka se všemi jejími dobovými atributy (závazek, plán). Zmíněný trend se současně – za aktivní účasti ROH – institucionalizoval. Například v dalších ročnících filmového festivalu pracujících se vyvinula praxe školení dělnických porotců na filmových seminářích²⁵⁾, dělníci zasedali v různých kulturních komisích jako „zástupci dělnické třídy“, tedy fakticky *garanti* uměleckosti.

Normotvorný význam I. filmového festivalu pracujících ve Zlíně podtrhovala i jiná skutečnost: organizátoři jeho termín (28. července – 3. srpna) vědomě překrývali s „tradiční“ soutěžní přehlídkou, III. mezinárodním filmovým festivalem v Mariánských Lázních (17. července – 20. srpna), přičemž ve Zlíně byl promítán i podobný repertoár – výběr z mariánskolázeňského festivalu. Oficiální publicistika si tuto příležitost nenechala ujít a záhy vyzvedávala přednosti zlínského festivalu a tamní dělnické poroty. Podle slov jednoho z jejích členů: „Vzali si za úkol posoudit předváděné filmy s hlediska zájmů pracujícího lidu...“²⁶⁾ Lidové noviny citovaly hostujícího sovětského režiséra Ivana Pyrjeva, že dělníci „sice nemohou film dokonale posoudit po stránce odborné, ale zato daleko bystřeji ocení ideové přednosti filmu a rozpoznají jeho omyly“.²⁷⁾ Proto Jiří Hájek (patrně poučen historií *Krčmy na břehu*) psal v *Tvorbě* v článku příznačně nazvaném „Historický krok vpřed“ o novém typu festivalu: „[Zde nebyli žádní] estétští gurmandi a nudící se snobové z celého světa, [ale hlavně] ... dělníci a odborářští kulturní pracovníci z celé ČSR“ a nadšeně přivítal, že „ve většině případů se naše hodnocení i reakce zlínského obecnstva dosti důkladně rozešly s posudkem mariánskolázeňských kolegů“.²⁸⁾ Zlínský

24) Fr, *Filmový festival pracujících*. „Svobodné noviny“ 4 (56), č. 94 (21. 4. 1948), s. 5.

25) Všeodborový archiv (dále jen VOA), Organizační oddělení, kart. 97, inv. j. 329. Filmový seminář filmové poroty III. FFP v srpnu 1950.

26) Cit. podle Jiří Hájek, *Historický krok vpřed*. „Tvorba“ 17, 1948, č. 31, s. 613.

27) *Druhý týden festivalu*. „Lidové noviny“ 56, č. 177 (31. 7. 1948), s. 3.

28) J. Hájek, c. d., s. 613n. O různém pojmání obou festivalů též: -věk-, *Síla nového umění*. „Rudé právo“ 28, č. 173 (27. 7. 1948), s. 3; *Co dává Zlín našemu filmovému umění*. Tamtéž, č. 178 (1. 8. 1948), s. 4; Ivan Skála, *Festival pracujících – kulturní nadplán Zlína*. Tamtéž, č. 180 (4. 8. 1948), s. 3 – „dělnická porota se nezamýšlí nad formálními jemnostmi, ale jde hned k podstatě uměleckého díla“; Karel Vaněk, *Poučení z festivalů*. Tamtéž, č. 194 (20. 8. 1948), s. 3; Michail Romm, *Dva filmové festivaly*. Tamtéž, č. 203 (31. 8. 1948), s. 5; Jaroslav Dresler, *Pracující kritizují umění*. „Lidové noviny“ 56, č. 183 (7. 8. 1948), s. 1.

festival tudíž podle něj důkladně *změnil kritéria* pro posuzování uměleckých děl. Je charakteristické, že informovaný a předvídavý Hájek těsně před koncem zlínské soutěže kritizoval zažité praktiky, kdy mu nejmenovaný deník přijal pouze kladnou recenzi na kontroverzní BÍLOU TMU, „odladěnou“ od odsudků dělnické poroty: „Bylo mi řečeno, že není možno na tento film náhle užívat jiných kritérií, než jakými před tím soudil stálý filmový referent listu jiné české a zahraniční filmy.“²⁹⁾

Na zlínském festivalu byly kladně oceněny především sovětské filmy PÍSEŇ TAJGY, RUSKÁ OTÁZKA a TŘETÍ ÚDER s polským filmem OSVĚTIM. Ačkoli tyto filmy sklidily úspěch i v Mariánských Lázních, nestalo se tak již v případě amerického filmu NEJLEPŠÍ LÉTA MÉHO ŽIVOTA a československé BÍLÉ TMY. Ve Zlíně zcela propadla britská ZRÁDNÁ NEDĚLE.

Dělnická porota se v očích stratégů kulturní politiky osvědčila a v dalších týdnech a měsících se stala podpůrným argumentem pro reorganizaci československé kinematografie. Vedoucí kulturního odboru Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ Miroslav Kouřil v letním seriálu svých kulturně politických statí koncem srpna 1948 vyzdvihl, že „diskuse dělnické poroty smetla představy o odborné neznalosti dělníků v oblasti kultury a filmového umění“ a přímo „obrátila hodnoty důležitosti“.³⁰⁾ Patrně odtud se později v komunistickém vedení vyvinula i myšlenka ustavení samostatného dělnického tvůrčího kolektivu, který by kinematografii pomohl překonat tzv. námětovou krizi – tedy hlad po nových tématech o socialistickém budování. Institut dělnických porotců se přirozeně neomezoval pouze na film. Již v září 1948 si „odbyl“ svou druhou „zatěžkávající“ zkoušku v podobně koncipované soutěži – Divadelní žatvě. Tuto téměř dvouměsíční soutěž profesionálních divadelních scén iniciovalo rovněž na jaře 1948 ministerstvo informací. Předváděné hry jednotlivých souborů hodnotila porota jmenovaná přímo ministrem informací (po dohodě se SZUKS) a tvořili ji rovným dílem divadelní kritikové a dělníci z továren.³¹⁾

II. Případ Františka Čápa

Už zlínský I. mezinárodní filmový festival pracujících ukázal, že se účast dělníků při hodnocení umění nechápala pouze jako nový (a v podstatě neškodný) doplněk kulturní politiky. Porota se např. usnesla na požadavku nepromítat v Československu z ideologických důvodů britský film ZRÁDNÁ NEDĚLE. Skutečně převratnou novinkou se ovšem ukázala skutečnost, že dělníčí porotci jsou schopni na umělce vyvinout tlak spojený s restrikcí. Pocítil to nejprve režisér a umělecký šéf jedné z barrandovských výrobních skupin František Čáp, který se cítil dotčen kontroverzním ohlasem na svůj film BÍLÁ TMA na zlínském festivalu a především pak kritikou dělnické poroty. Dělníci na filmu

29) J. Hájek, c. d., s. 613.

30) Miroslav Kouřil, *Příspěvky k diskusi o problémech kulturní politiky (X. Státní podnik a umění)*. „Lidové noviny“ 56, č. 196 (22. 8. 1948), s. 7. Dělníky označil za „diváky pocházející z přední složky našeho národa“.

31) *Statut Divadelní žatvy 1948*. In: *Divadelní žatva 1948 (Sborník dokumentů o novém československém divadle)*. Praha 1948, s. 37.

BÍLÁ TMA, ztvárňujícím osudy partyzánské skupiny zatlačené do hor v období Slovenského národního povstání, odsuzovali zvláště nedostatek optimismu a zbytečný naturalismus některých scén.³²⁾ Kritickou odezvu posílili i někteří filmoví kritikové – Jiří Brdečka v Lidových novinách konstatoval, že film trpí nedostatečným prokreslením charakterů postav a špatnou dějovou výstavbou, neboť Čáp „přenáší valnou část dramatického těžiště na optické sensace pronásledování, bojůvek, sadistických poprav“.³³⁾ Podobně argumentoval v Rudém právu Karel Vaněk, i když neupřel filmu „mimořádnou ideovou sílu a hodnotu“.³⁴⁾ Na stránky Rudého práva jinak pronikla kampaň proti Čápovi jen nepřímo. Deník otiskl názor sovětského režiséra Michaila Romma, že česká kinematografie prochází stagnací, protože „v hledání nových cest stojí českému filmovému umění v cestě někteří režiséři, jsoucí pod vlivem dekadence amerických, francouzských a anglických filmů. Tam, kde se český film snaží o nová témata, ozývají se tóny psychologicko-impressionistických tradicí.“³⁵⁾ Věcnou recenzi naopak přinesla Kulturní politika.³⁶⁾ Zvláště kritika dělnické poroty ostře kontrastovala s faktem, že BÍLÁ TMA naopak na filmovém festivalu v Mariánských Lázních získala putovní národní cenu ministra informací jako nejlepší československý film za rok 1948 a 27. srpna 1948 byla uvedena v národní premiéře – film se promítal ve 30 městech republiky současně.³⁷⁾

Vývody a kritika dělníků vyprovokovaly Čápa, který festival jako jeden z mála českých filmových tvůrců navštívil, k nelichotivým výrokům na adresu porotců. Údajně měl před četnými diváky v hale zlínského Společenského domu prohlásit, že „dělníci jsou blbouni, filmům nerozumějí a mohou mi vlézt na záda“.³⁸⁾ Výroky s sebou strhly lavinu protestů, které vyústily v tiskovou kampaň proti Čápovi. Na jejím konci (v říjnu 1948) pak stál zákaz jeho umělecké činnosti za „urážku dělnické poroty jako zástupce dělnické třídy“.³⁹⁾ Nejprve se ozval zlínský Tep svobodné práce a po něm Filmové noviny (13. srpna 1948), které svou noticku uváděly poznámkou, že „Československý státní film se ještě plně nezbavil živlů, jejichž poměr k lidově demokratickému režimu je při nejmenším chladný“.⁴⁰⁾ Skutečný přelom ve vývoji této záležitosti však znamenal „Otevřený list filmovým pracovníkům“, který o týden později (20. srpna 1948) zveřejnil týdeník Kulturní politika. Jeho autory byli právě dotčení členové zlínské dělnické poroty.

Z textu bylo mj. patrné, že dělnické poroty jako celku se dotkla „okázalá nevšímavost českých filmových tvůrců“ záměrně ignorujících podle ní zlínský festival. Čápův výrok

32) jibr [Jiří Brdečka], *Filmové festivaly Československa*. „Lidové noviny“ 56, č. 176 (30. 7. 1948), s. 2. K argumentům dělnické poroty viz *Otevřený list filmovým pracovníkům*. „Kulturní politika“ 3, 1948, č. 48, s. 4.

33) T ý ž, *Současný svět očima kamer. Čápova Bílá tma vyvrcholením pořadu*. „Lidové noviny“ 56, č. 179 (3. 8. 1948), s. 3.

34) Karel V a n ě k, *Bílá tma*. „Rudé právo“ 28, č. 200 (27. 8. 1948), s. 3.

35) M. R o m m, c. d., s. 5.

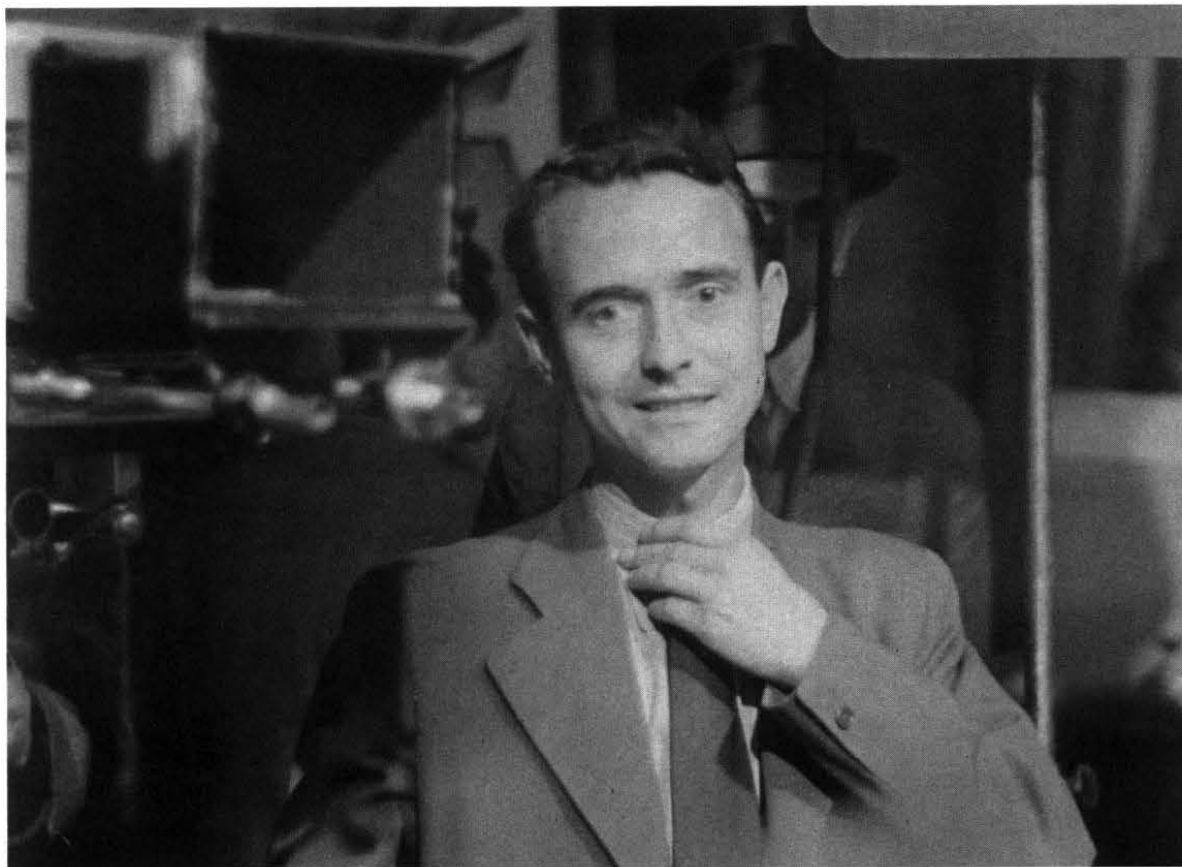
36) Josef K o ř á n, *Čáp hledá novou cestu*. „Kulturní politika“ 3, 1948, č. 50, s. 7.

37) Úřední list republiky Československé – část II (oznamovací), č. 191 (15. 8. 1948).

38) Cit. podle rubriky *Je to tak?* „Filmové noviny“ 2, 1948, č. 32 (13. 8. 1948), s. 2. Výrok byl převzat ze zlínského časopisu „Tep svobodné práce“, avšak Čáp jej neuznal za přesné znění (Srov. VOA, f. Kulturní oddělení ÚRO, kart. 50, inv. j. 49/16. Otevřený dopis F. Čápa z 20. 10. 1948)

39) VOA, f. Kulturní oddělení ÚRO, kart. 50, inv. j. 49/16.

40) *Je to tak?* „Filmové noviny“ 2, 1948, č. 32 (13. 8. 1948), s. 2.



František Čáp

Foto archiv

tedy dělníci chápali jako jakési potvrzení přehlízivého postoje tvůrců vůči dělníkům. List však tento stav pouze nekonstatoval – dělníci veřejně žádali vyvodit z Čáпова chování konkrétní důsledky. „Nezajímá nás osud jednoho člověka. Zajímá nás, zda kouty reakce a byrokratismu (a ony existují, věřte!) budou radikálně vymety. Zajímá nás, zda naši tvůrci kultury se konečně zaměří k potřebám a k budovatelskému úsilí pracujících!“⁴¹⁾ Za zmínku stojí také argumentační figury, jimiž dělničtí porotci v listě operovali s cílem legitimizovat a „třídně“ podepřít dělnický názor v procesu hodnocení uměleckého díla: zvláště šlo o „realitou života zbystřený pohled dělníka“, a „dělnické uši, vycvičené v těžkých pŮtkách s reakcí“. Typické bylo také označení celovečerního hraného filmu BÍLÁ TMA za „nejnovější výrobek čs. státního filmu“. Takovýto nezvykle ostrý tón vyvolal u filmařů odezvu, o níž svědčí polemický dopis režiséra Jiřího Weisse, který se proti paušálnímu odsuzování tvůrců ohradil: „To, že Vás jednotlivec nepochopil, nesmíte vztahovat na nás všechny.“⁴²⁾ Zdůraznil zvláště specifika umělecké tvůrčí práce a varoval před jejich prolamováním: „Socialismus neznamená, že jednotlivec přestane hrát ve společnosti roli, a půjdeme-li cestou, kterou naznačujete na konci svého dopisu, upadneme do všech dětských nemocí, které prodělal kulturní život SSSR po říjnové revoluci

41) *Otevřený list filmovým pracovníkům*. „Kulturní politika“ 3, 1948, č. 48, s. 4. Pod listem jsou podepsáni zástupci dělnické delegace brněnského kraje Ulč, Sedlák, Pokorný, Kotlán a Hloušek.

42) Jiří Weiss, *Na otevřený dopis – otevřená odpověď*. „Kulturní politika“ 3, 1948, č. 50, s. 6.

[...]. To, co náš film dnes potřebuje, jsou tvůrčí umělci nikoliv rádci a posuzovatelé.⁴³⁾ Jistě ani sám Weiss netušil, jak velmi se mýlil a jak brzo jeho omyl prokáže následující vývoj. Tyto a podobné názory byly také vedením SZUKS zakrátko odmítnuty.⁴⁴⁾

Odezva na Čápův výrok, která se přičiněním dělnické poroty i kulturních referentů šířila dál, způsobila, že se věci začaly vážně zabývat vysoké kulturně politické složky. Ministr informací Václav Kopecký nakonec ponechal záležitost plně v kompetenci odborů.⁴⁵⁾

Ty se jevily jako nejvhodnější půda, protože Čáp byl členem ROH a ublíženou stranou zde byli koneckonců dělníci. Odborový aparát proto využil nejbližší schůze vyššího volebního orgánu, aby se k věci vyjádřil. Ve dnech 25. až 26. září 1948 se v Bratislavě sešla společná schůze předsednictva SZUKS a slovenského výboru SZUKS, která dala pokyn k vytvoření zvláštní disciplinární komise. Čápův případ se v tiskových zprávách z tohoto zasedání otevřeně neventiloval,⁴⁶⁾ nicméně mezi řádky oficiální rezoluce lze jeho vliv zaznamenat. Ta zdůrazňovala vedení zostřeného třídního boje právě v ideologické oblasti a střežení ideologické čistoty „našich řad a nepřipustit za žádných okolností, aby se kterýkoli kulturní pracovník jakýmkoli způsobem vyhýbal plnění svého nejzákladnějšího poslání v boji za dosažení socialismu“.⁴⁷⁾

Zmíněná disciplinární komise hrála důležitou roli – byla vědomě sestavována k vyřešení *precedenčního* případu. Její nález a návrhy na řešení měly sloužit nejen jako vodítko do budoucna, ale také (a to především) zabránit do budoucna podobně vedené kritice dělníků. Kromě předsednictva SZUKS její jmenování „posvětil“ i ministr informací Václav Kopecký. To samo o sobě zvedlo její politickou váhu. Zasedli v ní zástupci odborového aparátu (předseda odboru film SZUKS Jaroslav Lubina), místní odborové organizace na Barrandově (Josef Vondrák), dotčené dělnické poroty (Josef Ulč) a zástupci výroby uměleckého filmu (režisér Jiří Krejčík a slovenský dramaturg František Žáček).⁴⁸⁾

Komise začala ihned pracovat – kromě pohovoru se samotným „viníkem“, režisérem Čápem, prostudovala také materiály ministerstva informací týkající se průběhu festivalu pracujících. Dne 1. října 1948 se pak sešla širší schůze disciplinární komise, včetně ministra Kopeckého a zástupců vedení SZUKS – Valtra Feldsteina, Jaroslava Břinčila a Jaroslava Pálenského. Přítomen byl také Čáp, kterému nezbylo nic jiného, než zcela kapitulovat. O inkvizitorské atmosféře svědčí koneckonců i formulace dochované zprávy, že režisér „uznal svoji vinu a stotožnil se s rozhodnutím komise ve všech bodech“.⁴⁹⁾

Jaké bylo? Komise potvrdila předpoklad, že bude záležitost řešit jako politický případ. V Čáповě festivalovém výroku, ať již zněl jakkoli, spatřovala urážku dělnické poroty

43) Tamtéž.

44) Srov. Valtr Feldstein, *Dělníci soudí umělce*. „Odborář“ 1, 1948, č. 9, s. 261n.

45) Koncem září 1948 ustavená Kulturní rada ÚV KSČ přímo o Čáповě případu nejednala. Jen letmo na její schůzi 4. 10. 1948 hovořil V. Kopecký o úbytku uměleckých šéfů a zmínil také Čápa. Dodal: „...někteří umělečtí šéfové se neukázali na výši a nezvládli své úkoly; někteří podali rezignaci.“ (SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 758; též *Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgii 1948 – 1949*. „Iluminace“ 12, 2000, č. 4, s. 141.)

46) Srov. *Společná schůze předsednictva a slovenského výboru Svazu*. „Pracovník umělecké a kulturní služby“ 2, 1948, č. 17–18, s. 124.

47) *Rezolúcia*. „Pracovník umělecké a kulturní služby“ 2, 1948, č. 17 – 18, s. 125.

48) VOA, f. Kulturní oddělení ÚRO, kart. 50, inv. j. 49/16. F. Žáček se práce komise bez omluvy neúčastnil.

49) Tamtéž.

„jako zástupce dělnické třídy“.⁵⁰⁾ Proto rozhodla o jeho odvolání z funkce uměleckého šéfa filmové výroby, jeho povinnosti veřejné omluvy dělnické porotě a konečně zákazu režisérské práce „do té doby, než účinným způsobem dokáže, že politováníhodný výrok, učiněný na I. MFFP ve Zlíně, byl pronesen v rozčílení a nikoliv z předsvědčení“.⁵¹⁾ Tento verdikt, s nímž byl Čáp nucen souhlasit, pak podpisem zpečetil přímo ministr informací. Stalo se tak 5. října 1948.

V zásadě v těchto konturách František Čáp také koncem října 1948 formuloval svůj otevřený list dělnické porotě I. filmového festivalu pracujících a souhlasil s jeho publikací v tisku.⁵²⁾ Ačkoli se pokusil vyložit záležitost z lidského hlediska, musel otevřeně akceptovat právo dělnické poroty na kritiku uměleckého díla. Právě tato pasáž představovala ústřední bod nejen Čápy veřejné sebekritiky, ale též zásadní signál pro tehdejší kulturní politiku.

Tuto skutečnost stvrdil především „vysvětlovací“ článek ústředního tajemníka SZUKS Valtra Feldsteina zadaný mu generálním sekretariátem ÚRO. Stať zveřejnil v odborovém tisku v listopadu 1948 pod příznačným názvem „Dělníci soudí umělce“.⁵³⁾ Čápův případ Feldsteinovi sloužil pouze jako konkrétní podklad, na němž exponoval kulturně politické téma „dne“: „Jde tu o základní kulturně politickou zásadu, v jejímž smyslu se má rozvíjet celý náš kulturní život: že totiž kultura a umění není pouze věcí umělců samotných, nýbrž že je věcí celého národa, všeho pracujícího lidu. Každý umělec je odpověden nejenom sám sobě, nýbrž všem těm, pro které je jeho kulturní práce určena.“ Zásah dělnické komise, konající prostřednictvím svého zástupce i ve zvláštní vyšetřovací komisi, byl tudíž i projevem „velikého smyslu pro... kulturně politickou zodpovědnost“. Názor komise i Feldsteinův, že pro Františka Čápa tento případ „bude nikoli brzdou jeho umělecké práce, nikoli nepříjemným a zlým intermezem v jeho životě, nýbrž závažným podnětem k většímu prohloubení jeho tvůrčí práce“, bylo možné snad i tehdy chápat pouze jako ukázkou funkcionářské rétoriky než skutečného přesvědčení, že by se Čáp k režijní práci mohl skutečně v budoucnu vrátit. Čápu výrobní skupinu po jeho vynucené rezignaci převzali Miloslav Fábera a Václav Řezáč.⁵⁴⁾

V kontextu dalšího vývoje kulturní politiky představoval případ Františka Čápa důležitý předěl. Nejen obrazně, ale i skutečně nyní nastával čas dělnických porot a kulturních referentů ROH. Z jejich pohledu byl Čáp pouze „první sousto“. Krátce po jeho exkomunikaci z filmařského světa asistovali kulturní referenti ROH při zásahu proti představení *Kde je Kuťák?* v Divadle satiry. Je charakteristické, že i zde referenti *navenek* figurovali jako legitimní „hlas pracujícího lidu“, který musí být slyšen a zdá se, že tato funkce se

50) Tamtéž.

51) Tamtéž. V. Kopecký informoval generálního ředitele ČSF o rozhodnutí odvolat Čápa dne 29. 10. 1948. (VOA, f. SZUKS, kart. 7.)

52) Čápův otevřený list byl zaslán ČTK a redakci Kulturní politiky. Zde však publikován nebyl, výťah z něj uveřejnily Svobodné slovo a Lidové noviny. *Odboráři o Františku Čápu*. „Svobodné slovo“ 4, č. 250 (26. 10. 1948), s. 2; *Případ režiséra Františka Čápa*. „Lidové noviny“ 56, č. 251 (26. 10. 1948), s. 4; za pomoc jsem zavázán I. Klimešovi a S. Weigertové.

53) Valtr Feldstein, *Dělníci soudí umělce*. „Odborář“ 1, 1948, č. 9, s. 261n; též „Pracovník umělecké a kulturní služby“ 2, 1948, č. 19 – 20, s. 134.

54) Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1945 – 1950*. Praha 1970, s. 84.

dokonce prohloubila. Na jednání Kulturní rady ÚV KSČ 18. října 1948 vnesl téma „skandální“ satiry vedoucí Kulturního a propagačního oddělení Gustav Bareš, který mimo požadavku na zastavení hry navrhl i scénář možného řešení: hned následujícího dne (19. října 1948) mělo Divadlo satiry uspořádat „zvláštní představení pro kritický sbor kulturních referentů ze závodů, kde bude usnesena rezoluce“.⁵⁵⁾ „Rezoluce“ pak měla sloužit jako podklad pro zákrok Divadelní a dramaturgické rady a stažení hry z repertoáru. Kulturní rada Barešův návrh schválila. Ještě týž den o hře jednala Divadelní a dramaturgická rada a poté se konala exemplární „trestní“ derniéra.⁵⁶⁾

Patrně ani nejvyšší stranické vedení si tehdy neuvědomovalo, že v jistém smyslu vypouštět z láhve džina, který by mohl komplikovat i vlastní záměry kulturního politbyra. Kulturní referenti ROH vzali totiž svou „kontrolní“ roli na podzim 1948 skutečně vážně, což dokazuje i případ filmu DVAASEDMDESÁTKA.⁵⁷⁾ Ten shodou okolností vznikl rovněž ve výrobní skupině Františka Čápa v režii Jiřího Slavíčka.⁵⁸⁾ Okolo připravované premiéry filmu kulturní referenti ROH vyvolali na přelomu listopadu a prosince 1948 aféru doznívající ještě na jaře 1949. Jejich spontánní kritika filmu jako „bezideového a formalistického braku“ přenesená na stránky odborového deníku Práce, Mladé fronty i do rozhlasu si vynutila osobní záruku ministra Kopeckého, že film nebude v kinech uváděn, a premiéra DVAASEDMDESÁTKY proto proběhla až v říjnu 1953. Kulturní referenti v tisku ostře kritizovali vedení Československého státního filmu za plýtvání financemi, ozývalo se volání po přímé dělnické kontrole umělecké tvorby jako záruky její ideovosti. Tvrdost jejich argumentů způsobila, že se o celou záležitost začaly zajímat stranické špičky: počátkem prosince 1948 došlo dokonce na Barrandově k promítání dalších dvou nových filmů, PŘÍPAD Z-8 Miroslava Cikána a SVĚDOMÍ Jiřího Krejčíka, za účasti kulturních referentů ROH, Václava Kopeckého, Vítězslava Nezvala, generálního tajemníka ÚV KSČ Rudolfa Slánského, členů předsednictva ÚV KSČ Marie Švermové a Ladislava Kopřivy a předsedy filmové komise ÚV KSČ Bohdana Rossy. Kampaň proti DVAASEDMDESÁTKE představovala typický projev již nekontrolovaného levicového radikalismu: spontánní kritika tehdy zaskočila i stranické vedení.

Nelze též nevidět, že kritika kulturních referentů přispěla nejen k likvidaci konkrétních uměleckých děl, ale dokonce i celých žánrů. Případ DVAASEDMDESÁTKY ukázal neúnosnost psychologických prvků v uměleckém díle⁵⁹⁾, s kritikou a zákazem „Kuťáka“ na dlouhou dobu zanikla také satira.⁶⁰⁾ Administrativní zásah proti Františku Čápovi stvrdil zcela nové pojetí umělecké kritiky rýsující se od letních měsíců roku 1948, a které odborná kritika „po Zlínu“ více či méně akceptovala. Jak napsal Vladimír Bor, bylo třeba nově „ustavit

55) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 758. Zápis schůze Kulturní rady ÚV KSČ z 18. 10. 1948.

56) Podrobněji např. Vladimír J u s t, *Divadlo nové doby 1945 – 1948*. Praha 1990, s. 221 – 223.

57) Podrobně dále Jiří K n a p í k, *Dělníci proti Dvaasedmdesátce. (Osudy filmového zpracování hry Františka Langer)*. In: *František Langer na prahu nového tisíciletí*. Praha 2000, s. 153 – 162.

58) *Český hraný film III. 1945 – 1960 / Czech Feature Film III: 1945 – 1960*. Praha 2001, s. 77.

59) Předseda Filmové rady v letech 1948 – 1949 B. Rossa film KŘÍŽOVATKA (spolu s DVAASEDMDESÁTKOU a DALEKOU CESTOU) uváděl mezi těmi, které nemohly být jako „ideově pochybené a umělecky bezcenné“ uváděny v kinech (SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 648).

60) V. J u s t, c. d., s. 224.

základnu, s které se bude kritisoval.⁶¹⁾ Film („nejlidovější umění“) musel počítat s kritikou „lidu“ jako se samozřejmostí. Šlo však také „o nejlepší možnou souhru kritiky lidové s kritikou odbornou... Nebylo by možné přezírat názor kritiky z lidu, odbýt jej výtkou neodbornosti a vůbec jej jakkoli podceňovat. A stejně nebezpečné a nesprávné by bylo vydávat mínění lidových soudců [sic!] za papežsky neomylné...“⁶²⁾ Na tomto místě dobová romantická iluze filmového kritika vycházela na půl cesty vstříc názorům kovaného odborného funkcionáře.

Znemožnění umělecké práce Františku Čápmu, které např. odborná kritika vůbec nepředpokládala,⁶³⁾ poukazuje konečně na skutečnost, že zvláště na podzim 1948 se v kulturní politice nastartoval trend kopírování sovětských praktik. Procedura zvolená k vyřešení Čápmu případu a také „poučení“ publikované v tisku, až nápadně připomíná sovětskou praxi tzv. čestného uměleckého soudu. Valtr Feldstein se vědomě sice tomuto srovnání vyhýbal,⁶⁴⁾ nicméně veškerá rétorika tomu protirečila. Odhlédneme-li od interních materiálů, vznikal tento dojem nejen ze samotného názvu Feldsteinova článku („Dělníci soudí umělce“), ale také z formulací typu „Čáp uznal úplně svou vinu“ apod. Tzv. čestný umělecký soud se ve své krystalické podobě v Československu nikdy nekonal. Až v letech 1949 – 1950 byl tento způsob umlčování uměleckých osobností, které upadly v nemilost, navrhován vysokými představiteli KSČ vůči Jaroslavu Seifertovi.⁶⁵⁾ Ani tehdy se však neuskutečnil. Po Seifertovi byl tomuto smutnému prvenství nejbližší patrně český režisér František Čáp.

PhDr. Jiří Knapík (1975)

Od září 2000 je odborným asistentem v Ústavu historie a muzeologie FPF Slezské university v Opavě. Zabývá se problematikou kulturní politiky po roce 1945, resp. 1948. Je autorem monografií *Kdo spoutal naši kulturu* (2000) o Gustavu Barešovi a *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953* (2002). Spolupracuje s Výzkumným centrem pro dějiny vědy.

(Adresa: jiri.knapik@fpf.slu.cz)

61) Vladimír B o r, *Novou kritiku filmu*. „Kulturní politika“ 3, 1948, č. 52, s. 6.

62) Tamtéž.

63) Srov. J. K o ř á n, c. d., s. 7. Ve své recenzi naznačoval, že Čáp stojí ve své umělecké kariéře na rozcestí „a neví kudy kam. Doporučujeme, aby než se pustí dál, si další cestu dobře rozmyslel. Kam a jak chce jít. Pak dojde dobře.“

64) „Celé jednání komise vyznělo tak, že to nebylo jednání soudců a souzeného, nýbrž soudružská otevřená kritika a sebekritika...“ (Valtr Feldstein, *Dělníci soudí umělce*. „Odborář“ 1, 1948, č. 9, s. 261.)

65) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 759. Zápis schůze Kulturní rady ÚV KSČ z 14. 2. 1949; blíže Jiří K n a p í k, *Verše v nemilosti*. „Soudobé dějiny“ 5, 1998, č. 1, s. 35 – 37.

Citované filmy:

Babička (František Čáp, 1940), *Bílá tma* (František Čáp, 1948), *Daleká cesta* (Alfréd Radok, 1949), *Děvčička z Beskyd* (František Čáp, 1944), *Dvaasedmdstátka* (Jiří Slavíček, 1948), *Jan Cimbura* (František Čáp, 1941), *Kníže Václav* (František Čáp, nerealizováno), *Křižovatka* (František Čáp, 1947, nedokončeno), *Mrhy na blatech* (František Čáp, 1943), *Muzikant* (František Čáp, 1947), *Muži bez křídel* (František Čáp, 1946), *Nejlepší léta mého života* (The Best Year of Our Lives; William Wyler, 1946), *Noční motýl* (František Čáp, 1941), *Osvětim* (Ostatní etap; Wanda Jakubowska, 1947), *Ohnivě léto* (František Čáp – Václav Krška, 1939), *Panna* (František Čáp, 1940), *Píseň Tajgy* (Skazaniye o zemle sibirskoj; Ivan Pyrjev, 1947), *Případ Z-8* (Miroslav Cikán, 1948), *Ruská otázka* (Russkij vopros; Michail Romm, 1947), *Svědomy* (Jiří Krejčík, 1948), *Tanečnice* (František Čáp, 1943), *Třetí úder* (Tretij udar; Igor Savčenko, 1948), *Znamení kotvy* (František Čáp, 1947), *Zrádná neděle* (It Always Rains on Sunday; Robert Hamer, 1948).

PŘÍLOHA¹⁾

1.

Zpráva Valtra Feldsteina a Jaroslava Pálenského pro sekretariát Ústřední rady odborů ze dne 22. 10. 1948 o případu režiséra Františka Čápa²⁾

Titl.

Ústřední rada odborů

sekretariát presidia

Na Perštýně 11

P r a h a I.

22.10.48

Věc: případ režiséra Františka Čápa.

Vážení soudruzi!

Jak je Vám jistě známo, pronesl shora uvedený režisér Čsl. státního filmu při příležitosti I. mezinárodního filmového festivalu pracujících ve Zlíně výrok, kterým urazil dělnickou porotu MFFP jako zástupce dělnické třídy.

Výrok stal se předmětem řady novinářských článků a členové dělnické delegace brněnského kraje ss. Ulč, Sedlák, Pokorný, Kotlák a Hloušek reagovali na tento výrok otevřeným listem, adresovaným filmovým pracovníkům a uveřejněným ve 48. čísle KP³⁾ ze dne 20. srpna t. r. Bylo nutno z důvodů kulturně-politických zabývat se tímto precedenčním případem, který vyvolal zvláště na Moravě velké vření mezi pracujícími.

Pro zamezení opakování dalších podobných případů vyvodil náš Svaz nekompromisní důsledky a usnesl se na schůzi předsednictva a slovenského výboru Svazu, konané ve dnech 25. a 26. září t. r. v Bratislavě, řešiti rychle případ pětičlennou zvláštní komisí, složenou ze soudruhů: Jaroslava Lubiny, předsedy odboru film, Josefa Ulče, člena dělnické delegace brněnského kraje a člena dělnické poroty I. MFFP ve Zlíně Jiřího Krejčíka, režiséra dlouhých hraných filmů, Josefa Vondráka, předsedy ZS ROH⁴⁾ atelierů a laboratoří Barrandov, Františka Žáčka, dramaturga stát. filmu, Bratislava.

Tato komise ve stejném složení, až na s. Frant. Žáčka, který se nedostavil a neomluvil, ačkoliv ostatní členové se na písemné vyzvání dostavili, jmenovaná předsednictvem Svazu v dohodě se s. ministrem V. Kopeckým, projednala zevrubně dne 1. října t. r. za

1) Soubor těchto tří dokumentů je uložen v písemnostech filmového referátu Kulturního oddělení ÚRO (VOA, f. Kulturní oddělení ÚRO, kart. 50, inv. j. 49/16.)

2) Dopis je psán na tiskopise SZUKS (22. svaz ROH), je vlastnoručně podepsán oběma pisateli a připojeno svazové razítko. List byl odeslán z kanceláře J. Pálenského pod značkou „S 22-6559-48-Ing.Pký/nol“. Na sekretariátě ÚRO jej přijal 25. 10. 1948 J. Šmídmajer, jak vyplývá z ruční poznámky na horním okraji. Ten také pravděpodobně dopsal pokyn: „Vyžádat od s. Feldsteina článek pro Odboráře.“

3) Týdeník Kulturní politika.

4) Závodní skupina ROH.

přítomnosti rež. Čápa celý případ. Mimo uvedených členů komiseúčastnili se celého jednání ss. Dr. V. Feldstein, J. Břinčil a Ing. J. Pálenský.

Po prozkoumání svědectví a zapůjčeného materiálu min. informací a podrobného slyšení rež. Fr. Čápa, došla komise k rozhodnutí, které přikládáme.

Režisér Fr. Čáp uznal svoji vinu a stotožnil se s rozhodnutím komise ve všech bodech. Rozhodnutí komise bylo předloženo s. ministru informací V. Kopeckému, který je plně schválil dne 5. října t. r.

Režisér Fr. Čáp předložil pak 20. t. m. našemu Svazu vlastnoručně podepsaný otevřený list dělnické porotě I. MFFP, jímž dává této ve smyslu 3. bodu rozhodnutí komise, plnou satisfakci. Současně souhlasil, aby tato forma omluvy byla uveřejněna v tisku. Pro Vaši informaci podotýkáme, že jsme dnešního dne zaslali jeho prohlášení ČTK a redakci KP. Přikládáme rovněž otevřený list rež. Fr. Čápa a prosíme, aby vzhledem k politické důležitosti případu a jeho precedenčnosti bylo jak rozhodnutí komise, tak omluva rež. Fr. Čápa zveřejněno v ústředním odborářském tisku.

Doufáme, vážení soudruzi, že naše zpráva obsahuje vše podstatné a prosíme, aby bylo vzato ukončení celé věci na vědomí.

S odborářským pozdravem

Dr. V. Feldstein
ústřední tajemník.

Ing. Jaroslav Pálenský
odb. tajemník.

2 přílohy.

2.

Otevřený list dělnické porotě I. mezinárodního filmového festivalu pracujících ve Zlíně.⁵⁾

Jako filmový tvůrčí pracovník pokládám za svou povinnost, abych také připojil své slovo k mému⁶⁾ nešťastnému výroku, pronesenému při příležitosti letošního filmového festivalu pracujících ve Zlíně. Říkám nešťastného úmyslně a upřímně, neboť i když nezněl přesně tak, jak byl v některých listech interpretován, byl vysloven nepromyšleně a unáhleně. Byl vyvolán duševním rozpoložením, ve kterém jsem⁷⁾ se ocitl po rozhodnutí festivalové poroty.

Jak je známo, film „Bílá tma“ získal v Mariánských Lázních putovní národní cenu za nejlepší československý film roku 1948. Nebyly proto neoprávněné mé naděje, že stejně bude tento film oceněn i ve Zlíně, kde bylo jeho přijetí obecně snad ještě spontánnější. Byl jsem – což je jistě lidské a proto pochopitelné – velmi zklamán a překvapen,

5) Text je dochován v průklepu, avšak s vlastnoručním podpisem F. Čápa. Datum 20. 10. 1948 je vyznačeno razítkem.

6) „Mému“ opraveno rukou.

7) „m“ opraveno rukou.

když jsem z úst dělnických porotců vyslechl proti „Bílé tmě“ tolik výtek a film byl nepříznivě zhodnocen. Pod bezprostředním dojmem této nečekané prohry, se kterou jsem se těžce smiřoval, pronesl jsem výrok na adresu porotců, jehož jsem v zápětí upřímně litoval. Bohužel, vyslovené slovo se nedá vzít zpět – jak rád bych to byl udělal. Rozhodně však popírám úmysl, že bych se byl chtěl oním výrokiem dotknouti dělnické třídy, ke které jsem měl, mám a budu mít vždy jasný a prokazatelný kladný vztah.

Soudruzi ze závodů mi jistě dovolí, abych uvedl několik závažných skutečností. Od revoluce natočil jsem několik filmů, v nichž byl můj kladný postoj k člověku z lidu jasně formulován. Jsem osobně velmi šťasten, že to byl právě můj film „Muži bez křídel“⁸⁾, který dobře representoval po ideové, obsahové a formální stránce naše zestátněné filmové podnikání při svém úspěšném promítání v Sovětském svazu, kterým byla zakoupena nyní i „Bílá tma“. Byl bych šťasten, kdyby tento můj další film dosáhl stejně přátelského přijetí u bratrského obcenstva Sovětského svazu.

Dovolte mi, abych na tomto místě zásadně prohlásil, že se stotožňuji s právem dělnické poroty, aby kritisovala umělecká díla a o nich vyslovila svůj soud. Slibuji, že svojí další prací a činy dokážu jak lituji svého unáhleného a nešťastného výroku.

Stanovisko a postoj pracujícího lidu k uměleckému dílu bude pro mne ustavičným podnětem, abych pracoval stále lépe a dokonaleji, neboť jsem si jasně vědom, že moje veškerá umělecká a tvůrčí práce musí v první řadě a především sloužit věci a zájmům všeho pracujícího lidu.

20. října 1948

František Čáp.

3.

Rozhodnutí komise činné ve věci případu Františka Čápa ze dne 1. 10. 1948⁹⁾

ROH – Svaz zaměstnanců
umělecké a kulturní služby
Praha II.
Klimentská 4.

Praha, dne 1. října 1948.

Komise jmenovaná předsednictvem ROH-Svazu zaměstnanců umělecké a kulturní služby v dohodě se s. ministrem informací Václavem Kopeckým projednala dne 1. října 1948 zevrubně případ režiséra Františka Čápa v souvislosti s výrokiem, který pronesl při příležitosti I. Mezinárodního filmového festivalu pracujících ve Zlíně a kterým urazil porotu MFFP jako zástupce dělnické třídy.

8) Válečné drama mělo premiéru 25. 10. 1946. Ještě v tomto roce získalo cenu na filmovém festivalu v Cannes.

9) Dopis není psán na tiskopise, je členy komise vlastnoručně podepsán.

Po prozkoumání svědectví a podrobném slyšení režiséra Fr. Čápa došla komise k tomuto rozhodnutí:

1. Režisér František Čáp budiž odvolán z funkce uměleckého šéfa státní výroby filmu.
 2. Režisér František Čáp budiž vzdálen od práce ve filmu jako režisér do té doby, než účinným způsobem dokáže, že politováníhodný výrok, učiněný na I. MFFP ve Zlíně, byl pronesen v rozčilení a nikoliv z předsvědčení.
 3. Režisér František Čáp dá veřejnou satisfakci dělnické porotě I. MFFP ve Zlíně.
- Režisér František Čáp uznal v jednání s přeshetřovací komisí svou vinu, vyslovil lítost nad svým činem a chce svou další prací napravit svůj poklesek a dokázat svou solidaritu s dělnickou třídou. Komise vzala toto ujištění režiséra Františka Čápa na vědomí a vyslovuje naději, že tento svůj slib splní.

Členové komise:

Jaroslav Lubina

Josef Ulč

Jiří Krejčík

Josef Vondrák

Plně schvaluji rozhodnutí komise předsednictva ROH – Svazu zaměstnanců umělecké a kulturní služby. Kopecký V. ministr informací 5/10 1948.¹⁰⁾

10) Dodatek je psán vlastnoručně V. Kopeckým.

SUMMARY

WORKING-CLASS RULING AGAINST FRANTIŠEK ČÁP

Jiří Knapík

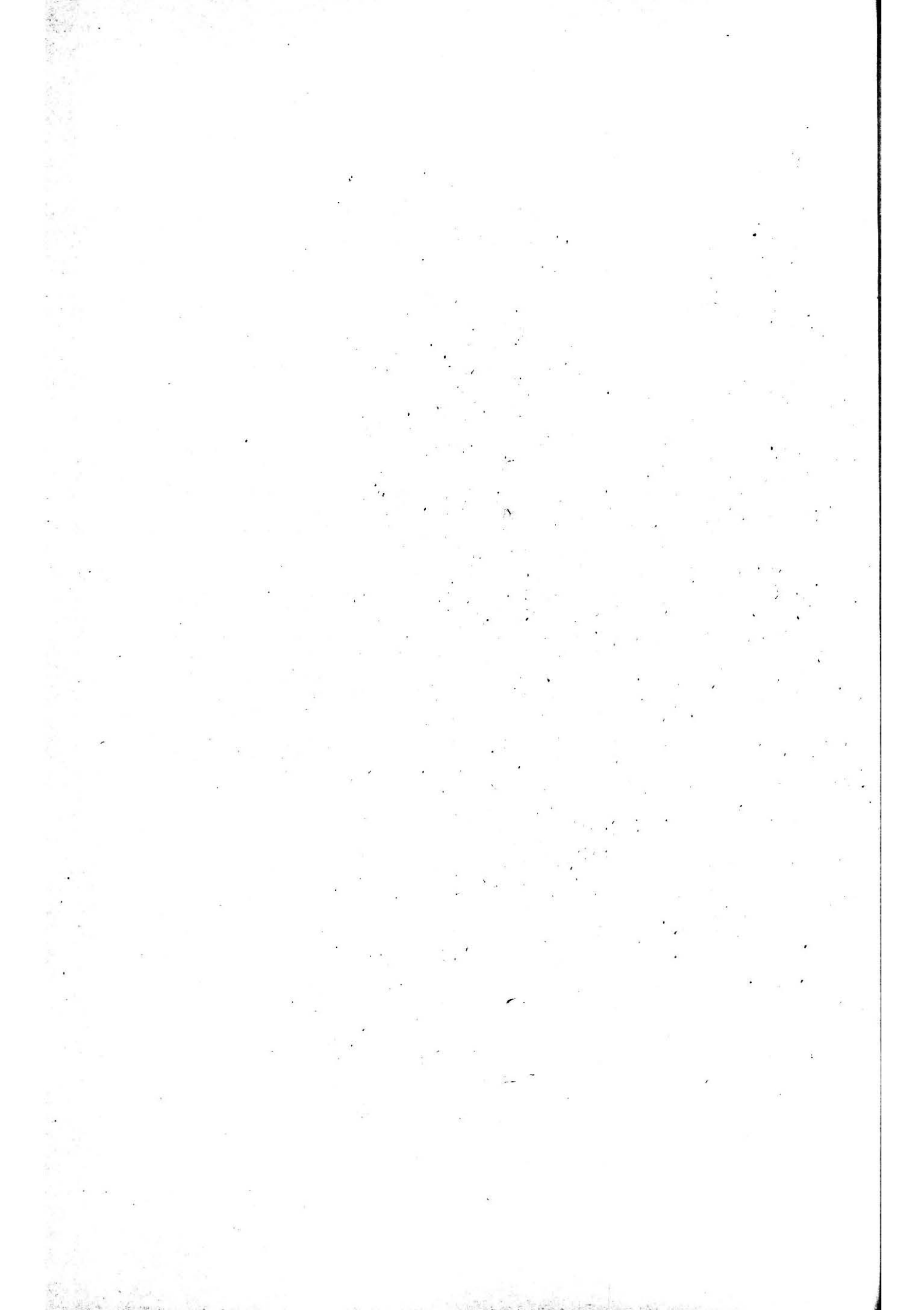
In Czechoslovakia in 1948 a new concept of art criticism began to establish itself which was to consider more closely the union of "Socialist culture and the people". The local trade union played an important role in this process – in accordance with the designs of the Communist party, it set in motion a series of organisational changes and encouraged the working people to take a more active part in cultural and political life. Cultural personnel officers affiliated to the ROH [Revolutionary Trade Union Movement] began working at the factories, initiating completely new practices involving so-called workers' juries.

This workers' jury appeared for the first time at the 1st Workers' International Film Festival in Zlín. The press wrote about a completely new type of festival, describing its merits in opposition to the international film festival in Mariánské Lázně. The film *WHITE DARKNESS* was also screened in Zlín, a work by distinguished director František Čáp about the Slovak National Uprising, which had received an important award in Mariánské Lázně. In Zlín, however, the workers' jury subjected it to ideological criticism, to which Čáp reacted impulsively: he labelled the jurors as "idiots" and indiscriminately questioned their competence to assess works of art.

The workers' jury responded by publishing the issue in the press; it demanded Čáp's recourse and, with consent from the Minister of Information Václav Kopecký, trade union officials took the matter into their own hands. A special disciplinary commission was formed, whose members included representatives of the workers' jury which arrived at the conclusion that Čáp had "committed an affront to the workers' jury as representatives of the working class". In October 1948 it then decided to prevent František Čáp from making further films and demanded from him a public apology to the workers' jury in which he had to acknowledge its inalienable right to criticise the artwork. The administrative assault against Čáp was later explained as a legitimate act of post-February [1948] cultural policy in Czechoslovakia.

The František Čáp case showed that, in the autumn of 1948, ROH cultural officers had become important players in cultural policy. Further testimony of this was their role in banning the satirical stage play *Where Is Kuřák* and, in particular, in the campaign to ban the film *NUMBER SEVENTY-TWO*.

Translated by Linda Paukertová



Rozhovor

FILM JE SPECIÁLNÍ EFEKT

Rozhovor se Seanem Cubittem

Teoretik videa, filmu a digitálních médií **Sean Cubitt** (1953) se v posledních letech zabýval mj. přezkoumáváním konceptů modernistické estetiky ve světle elektronických technologií a globalizace, rekonceptualizací dějin filmu na základě analýzy kulturněhistorického kontextu speciálních efektů, proměnami konceptů hyperindividualismu a komodity vlivem nových forem mediované komunikace s posthumánními entitami, evolucí filmového soundtracku, indickým populárním filmem jako protiváhou Hollywoodu. Cubitt v roce 1979 vystudoval anglickou literaturu na Queens' College v Cambridge, ale záhy se začal zajímat spíše o malířství, fotografii a elektronická média. Na montrealské McGill University nedokončil doktorský výzkumný projekt o politických kontextech rockové hudby. Zde také studoval filmovou teorii z okruhu tzv. screen theory a francouzský poststrukturalismus. Jeho články se během osmdesátých a devadesátých let objevovaly v prestižních časopisech o filmu, moderním umění a kultuře (Screen, Wide Angle, Third Text, Leonardo, Theory, Culture and Society). V letech 1989 až 2000 působil jako profesor v oboru mediálních a kulturních studií na John Moores University v Liverpoolu. Roku 2001 přesídlil na Nový Zéland, kde pracuje jako profesor screen studies na University of Waikato v Hamiltonu. Cubittovy aktivity se neomezuji na akademický výzkum – angažoval se také v řadě projektů z oblasti videodílen, alternativního žurnalisumu, vzdělávání, uměleckých výstav, mediálního aktivismu.

Cubittův styl myšlení překvapuje odvážnými asociacemi, mnohohrstevnatou kompozicí a neobvykle širokým záběrem (historickým, geografickým, transdisciplinárním), ale současně je sjednocován výrazným politickým, etickým i estetickým názorem. Ve své první knize *Timeshift: On Video Culture* (1991) si Cubitt položil otázku, zda video jako rozptýlená kulturní praxe disponuje nějakou mediálně specifickou estetikou, a odpověděl záporně. Druhá kniha, *Videography: Video Media as Art and Culture* (1993), rozvíjí myšlenku nespecifičnosti videa v souvislosti s nástupem digitálních technologií na místo analogových, a to ve videoartu i masové konzumpci.

Na Cubittově pozdní disertaci *Digital Aesthetics* (1998) je zajímavé, že v ní chybí obvyklé technocentrické motivy mediálních manifestů jako např. opozice digitálního a analogového. Místo nich Cubitt stopuje genealogii konceptů digitální estetiky (nové formy společenství, dialogu, subjektivity, utopické pojetí otevřené budoucnosti) v moderních dějinách knihy, kartografie, vědeckého zobrazování, technické reprodukce, ve filmové avantgardě. Nově promýšlí kulturní historii médií pomocí diskursů mediálních studií, dějin umění, sociální teorie, historie designu, kulturních studií, politické ekonomie globalizace a teorie postkolonialismu. Cubitt se pokusil některé premisy své estetiky naplnit prakticky i při vlastním psaní – kniha má rysy potenciálního hypertextu a je doplněna paralelním projektem webové stránky shromažďující názorné příklady, odkazy a „vystřižený“ materiál (www.ucl.ac.uk/slade/digital/).

Po učebnici *Simulation and Social Theory* (2001) a editorské práci na sborníku *Aliens R Us: Post-colonialism and Science Fiction* (2002) Cubitt připravil k vydání knihu o speciálních efektech

FX. Time and the Cinema of Special Effects, které se z větší části věnuje následující rozhovor. Letos v dubnu Sean Cubitt přijal pozvání brněnského grantového pracoviště Centrum audiovizuální kultury a přednesl na Masarykově universitě cyklus stejnojmenných přednášek.¹⁾ Cubittova návštěva byla inspirativním setkáním s velmi odlišným způsobem myšlení o filmu a médiích, než na jaký jsme zvyklí v českém prostředí: angažovaný postoj levicového intelektuála, mediálního aktivisty a světoobčana z filmové teorie činí cosi značně vzdáleného přístupu cinefilské kritiky i běžné akademické výuky. (Rozhovor byl zaznamenán 5. dubna 2002 v pracovně Oddělení filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně.)

* * *

*Jakou pozici připisujete filmu v současné kultuře a v rámci širšího spektra mediálních formací?*²⁾

Film je dnes obzvláště mocný: nejenže je v centru ekonomické struktury mediálních průmyslů, ale konkrétně například v tom smyslu, že v srdci téměř každé hlavní mediální nadnárodní korporace (News Corporation, Sony, Time-Warner, Disney) nalezneme filmové studio, které těmto korporacím dává velmi výraznou finanční a marketingovou identitu. Film také zpravidla bývá jedním z nejvýznamnějších a nejdůležitějších produktů, uváděných na trh. Vezměte si příklad BATMANA – vyrábějí se videohry, televizní seriály, hračky, oblečení, comicsy, ale jádrem je uvedení filmu, na němž ve velké míře závisí marketing ostatních produktů. Velmi názorným příkladem mohou být také STAR WARS: EPIZODA I – SKRYTÁ HROZBA. V tom filmu přímo vidíte, ze kterých prvků budou asi vycházet videohry (LucasArts je samozřejmě společností na výrobu her, což není až zas tak překvapující³⁾), slyšíte, kde se dělá reklama na soundtrack. Na základě filmu pak dále vznikají stovky a stovky hraček, knížek, tematické jízdy v zábavních parcích, tematické hranolky v McDonaldech...

Vedle toho, že film hraje důležitou roli ekonomickou a politickou, představuje také nejvyspělejší z technologií pohyblivého obrazu. Jeho vývoj probíhá po celém světě v různých liniích, týká se různých zemí, žánrů a vytváří velmi široký rejstřík technik, které mohou být využity ve stovkách dalších oblastí tvorby pohyblivých obrazů: dokumentární televizi počínaje a dětskými animovanými seriály či počítačovými hrami konče. Téměř všechna média pohyblivého obrazu tím či oním způsobem využívají technik, které byly vyvinuty pro film. Film má také stále ty nejvyšší rozpočty: rozpočet hry *Tomb Raider 2*, která celkově vydělala víc než TITANIC, ve skutečnosti nedosahoval ani desetiný ceny

1) S jejich videozáznamem se mohou zájemci seznámit v pracovně Oddělení filmu a audiovizuální kultury FF MU.

2) Pojem „mediální formace“ Cubitt systematicky používal ve svých brněnských přednáškách a také v nejnovější knize *FX. Time and the Cinema of Special Effects* (přípravené k vydání v MIT Press a zapůjčené autorem redaktorům přítomného rozhovoru ke studijním účelům). V úvodu této práce Cubitt termín definuje jako „teritoriálně a historicky rozdílné formace komunikačních modů a prostředků“. Jednou z mediálních formací je i kinematografie.

3) Společnost LucasArts je propojena s Lucasfilmem a produkuje např. hry s tematikou *Hvězdných válek* a *Indiana Jonese*.

TITANIKU. Peníze investované do TITANIKU jsou ovšem investicí, která se objeví na velkém plátně. Od filmu se očekává to nejkvalitnější řemeslo a filmový průmysl je z těch nejbohatších a nejprestižnějších oblastí, což samo o sobě přitahuje hodně kreativity. Proto také kvalita filmového produktu, kterou můžeme chápat ve smyslu ekonomickém, bývá vyšší. Neříkám, že televize nemůže být stejně fascinující; počítačové hry a další oblasti tvorby pohyblivých obrazů jako např. media art jsou v mnoha případech dokonce zajímavější. Ale pokud jde o náklady na kvalitu a detaily řemeslného zpracování produktu, budeme vždy nacházet ty nejnovější techniky – nejlepší užití světla, zvuku, atd. – právě ve filmu. Proto je tak extrémně zajímavý.

Co je to speciální efekt jako takový a jaké druhy speciálních efektů nacházíte v dějinách filmu, v digitálním filmu a jinde? Můžete stručně rekonstruovat základní ideová východiška své poslední knihy?

Koncepce mé knihy o speciálních efektech vychází z myšlenky Christiana Metze, že v jistém smyslu je veškerý film speciálním efektem.⁴⁾ Myslím, že jde o velmi závažný výrok, neboť nám umožňuje pochopit, že určité aspekty médií pohyblivého obrazu a filmu zvlášť jsou svým způsobem magické, a to i nyní, kdy jsme si na ně docela zvykli. Já se snažím studovat řadu efektů, z nichž ne všechny patří mezi ty, které nás napadnou jako první, když se řekne speciální efekty – zřejmě nám v takovém případě vytanou na mysli takové tituly jako KING KONG, DELIKATESY, PŘÍBĚH HRAČEK, tedy filmy, ve kterých jsou efekty velmi zřetelné a které jsou jasně speciální v tom smyslu, že se odlišují od obyčejného filmu, nabízejí něco extra. Mě ale zajímá, jak se efekty užívají v obyčejném filmu – třeba jak takový film JIH PROTI SEVERU ve velkém rozsahu využívá vysoce rozvinutých technik: optického kopírování pro kombinaci obrazů a další druhy postprodukčních, ale i předprodukčních či produkčních efektů. Je kupříkladu zajímavé, že kulisy, které v tomto filmu z roku 1939 hoří ve scéně požáru Atlanty, představovaly původně bránu, za kterou byl ve filmu z roku 1933 držen King Kong. Takové věci mě ohromně zajímají.

Ve své knize vycházím z myšlenky, že 1. speciálním efektem je sám pohyb a 2. pohyb vždy vyjadřuje vztah v čase. V první části knihy se tedy snažím vymezit tři specifické typy pohybu, jejichž základem je buď pixel, střih, nebo vektor. Pixel spojuje s bezcílným a nekonečným pohybem, jakým je hra světla na listech stromů nebo pohyb vody. Druhým typem pohybu je střih, který je ekvivalentem skoku. Jde o takový typ pohybu, který zobrazuje pohybující se objekt, takže zahrnuje vztah mezi figurou a pozadím, předním a zadním plánem, efekt paralaxy, užití kratší ohniskové vzdálenosti za účelem izolování jednoho plánu obrazu od druhého a také souvisí s vytvářením mimozáběrového prostoru prostřednictvím pohyblivého rámování. Třetím typem pohybu, o němž hovořím, je vektor, který představuje volnou přeměnu – mám na mysli především svobodně se transformující čáru, jakou můžeme vidět ve velmi raných animovaných filmech.

4) Zmíněný výrok Cubitt použil jako motto první kapitoly knihy *FX. Time and the Cinema of Special Effects*. Odkazuje jím na překlad Metzova článku *Trucage and the Film* („Critical Inquiry“ 3, 1977, č. 4, s. 657 – 675).

V druhé části knihy se zaměřuji na to, jak lze tyto typy pohybu, které se snažím chápat z pohledu matematiky a také z pohledu sémiotiky Ch. S. Peirce, nahlížet ve třech různých konstelacích (jsem přesvědčen o tom, že takových konstelací je víc, ale zaměřuji se pouze na tři), jež se objevují v prvním desetiletí zvukového filmu.

První konstelací je „totální film“ (nejvíce mě zajímají filmy Sergeje Ejzenštejna, ale stejnou analýzu by bylo možné provést u filmů Leni Riefenstahlové a dalších děl, řekněme britských filmů z téže doby, např. velkého sci-fi filmu SVĚT ZA STO LET). Jedná se o filmy nabízející hotový koncept, který se odráží ve všech jejích aspektech.

Úkol „realistického filmu“ je velmi odlišný (zajímá mě především tvorba Jeana Renoira a Lidová fronta⁵⁾ ve Francii třicátých let, ale mohli bychom zkoumat i mnoho jiných filmů, např. díla některých japonských filmařů). Realistický film se nesnaží dosáhnout organické jednoty romantické estetiky, ale naopak chce sloužit světu, který pozoruje. Vystává tak problém, neboť svět, který je pozorován, je plný mnoha objektů, zatímco sám film, má-li být srozumitelný, se musí prezentovat jako objekt jediný. Výzvou realismu je vyvážit tyto požadavky mnohosti a jednoty.

Třetím typem filmu, kterému věnuji pozornost, je „film spektaklu“, a to zvláště klasický hollywoodský film. V knize se soustředím na tvorbu studia RKO – zčásti proto, že ostatní studia v Hollywoodu třicátých let mají svůj vlastní styl, který jim dává integritu (Warner Brothers dělají sociální filmy, MGM opulentní spektakly); zatímco RKO je ale příznačné tím, že jediný styl nemá. Z jeho produkce mi připadají zajímavé (a mohu doporučit) především muzikály Freda Astaira, KING KONG, verze ZVONÍKA U MATKY BOŽÍ z roku 1939 a ještě jeden ohromně zajímavý film, který je dnes téměř neznámý, ale v roce 1939 vyhrál RKO jediného Oscara, GUNGA DIN, natočený podle Kiplingovy povídky.

Zajímá mě způsob, jak se každý z těchto typů filmu vztahuje k typické politické situaci své doby. Mám konkrétně na mysli dopad velké hospodářské krize třicátých let, nástup evropských diktatur a výzvu hnutí Lidové fronty v západní Evropě. Zkoumám, jak každý z těchto typů filmu činí dominantním jeden ze základních typů pohybu, ale činí jej dominantním tak, že jej přetváří v něco, čím jinak není. V jistém smyslu je každá z primitivních forem pohybu – pixel, střih nebo vektor – nestabilní. Ale pokud jde o uvedené typy filmů, o kterých uvažuji jako o typech normativních (považuji je za normativní film v tom smyslu, že udávají normu pro praxi celovečerního filmu, která v jistém smyslu přetrvává dodnes – v mé zemi například nedávno vznikl film KDYSI BYLI VÁLEČNÍKY, který je velmi působivým příkladem přetrvávajícího realistického paradigmatu), každý z těchto typů filmu se musí pokusit vnést do nutně nestabilních modů pohybu jistou stabilitu. Vše, co se hýbe, je téměř ze své definice nestabilní entitou. Takový produkt jako film, musí však, má-li mít umělecký úspěch v případě realistického filmu, politický úspěch v případě filmu totálního nebo komerční úspěch v případě filmu klasického, tyto typy pohybu stabilizovat. V období, o kterém uvažuji, vstupuje samozřejmě

5) Lidová fronta bylo předválečné seskupení francouzských levicových stran, které vzniklo v reakci na pařížský pokus o pravicový puč a expanzi hitlerovského Německa a v následujících volbách roku 1936 vytvořilo společnou vládu v čele se socialistou Léonem Blumem. Blumovi se ale nepodařilo prosadit rozsáhlé plány na sociální reformy, Francie nezasáhla do španělské války a nakonec pod tlakem sílící pravicové opozice levicová vláda roku 1938 padla.

na scénu také zvuk a s těmito třemi normativními typy filmu se rovněž pojí tři hlavní kódy zvukové.

Přibližně od šedesátých let nicméně dochází v Hollywoodu ke krizi reprezentace (v ostatních kinematografiích dochází ke změnám v podobě nových vln již dříve), která způsobuje revizi některých základních forem. Hollywoodský film si je vědom toho, že se musí změnit, a to z řady důvodů – ekonomických, politických, sociálních, ale také estetických. Tehdy vznikají filmy Sama Peckinpaha, které jsou pro mě výrazným příkladem této změny. Dochází k posunu, který je myslím nejprve pouze revizí klasického paradigmatu, ale postupně vede k mnohem výraznější transformaci formy. V dějinách filmu nejprve nastal přechod od primitivních forem pohybu, který fascinoval rané filmaře, ke stabilizovaným formám pohybu. V tomto modu stabilizace dochází k pokusům ovládnout povahu času, jak se objevuje ve filmu. V raných dobách se uplatňují postupy, které nám již dnes připadají neohrabané – určité druhy přecházení mezi několika liniemi akce, speciální efekty jako např. rotující novinové titulky, jež indikují ubíhání času, nebo nápisy typu „příštího dne“ označující elipsy. Tyto prostředky už dávno nepotřebujeme.

Domnívám se však, že dnes dochází ještě k něčemu jinému – čas filmu se stabilizuje, ale v další tendenci se také specializuje. Zájem komerčního filmu jako by se odkláněl od času vyprávění a času záhady, ve kterém je hlavní otázkou, kdo spáchal zločin nebo zda uprchne Victor Laszlo z Casablancy. (Kdyby měla být dnes znovu natočena CASABLANCA, určitě bychom se chtěli dozvědět víc o Rickově baru a mnohem víc o prostředí Casablancy – dnes by bylo neodpuštělné natočit film s názvem Casablanca, který by ze samotného města ukazoval tak málo – dnes bychom toužili toto město prozkoumat.) Dochází totiž k posunu od zájmu o vyprávění k zájmu o prostor, ať už to souvisí se zájmem o průzkum imaginárních i realistických prostředí nebo s obecnější proměnou v povaze společenských vztahů, kdy, jak tvrdí mnoho postmoderních filosofů osmdesátých let, už neobýváme čas nebo dějiny, ale obýváme ve skutečnosti pouze prostor. Dřívější historická, temporální a narativně orientovaná kultura zřejmě nyní ustupuje kultuře prostorové, což lze pozorovat obzvláště na digitálních médiích: vztah mezi okny na počítačovém monitoru není časový (jedním lze překrýt druhé, druhé lze zatlačit do pozadí), jde o vztah v prostoru. Mnoho nástrojů na počítači užívá jako svou základní metaforu prostor: databáze, nástroje pro mapování, internetové prohlížeče s názvy jako „navigator“, „explorer“. Neustále hovoříme o kyberprostoru, ale nikdy o kyberčase. Je to proto, že termín kyberprostor lépe vyhovuje naší představě o novém prostředí, které začínáme obývat.

Domnívám se, že film se ve skutečnosti do tohoto prostředí přestěhoval jako první. V jistých ohledech k tomuto posunu došlo předtím v matematice (v tom smyslu, v jakém například někteří lidé tvrdí, že hudba má sklon osídlovat budoucnost předtím, než jí dosáhne společnost – např. free jazz). Zásadní impuls pro teorii reprezentace představovala obzvláště teorie Kurta Gödela z r. 1931.⁶⁾ Problémem tehdy bylo, jak ukázat, že buď je matematika úplná, nebo ji lze dokázat, ne však obojí současně. To má velmi blízko k Derridovým tezím dekonstrukce z doby téměř o třicet let později a zároveň k současnému přesvědčení, že buď můžeme svět poznat zcela, ve všech jeho detailech, nebo

6) Kurt Gödel, *Über Formal Unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und Verwandter Systeme I.* „Monatshefte für Mathematik und Physik“ 38, 1931, s. 173 – 198.

můžeme dokázat, že je naše znalost správná, přičemž jedna možnost vylučuje druhou. Povaha pravdy je nyní mnohem problematičtější a otázka reprezentace se najednou v naší společnosti stává hluboce složitou. Proto lze prostřednictvím matematické filosofie pochopit dějiny filmu z digitální perspektivy.

Mluvil jste o speciálních efektech jako o obecných kulturněhistorických konstelacích a tendencích. Jak byste definoval a kategorizoval filmové speciální efekty v běžnějším smyslu technických postupů?

O speciálních efektech říkáme, že jsou vrcholem či přelomovým momentem – speciální efekt je speciální pouze tehdy, je-li vrcholem, takže mluvíme-li o dějinách speciálních efektů, je to téměř oxymoron – protože speciální efekty ve ZTRACENÉM SVĚTĚ z roku 1925 dávno přestaly být speciální; speciální efekty v cyklu o *Supermanovi* ze sedmdesátých let s Christopherem Reeveem v hlavní roli jsou dnes na pohled velice skličující, neboť vypadají naprosto uměle. Čili jedním z aspektů speciálních efektů v normálním smyslu je podle mého to, že musejí v současnosti představovat vrchol nebo jím byly někdy v minulosti, a mají tak alespoň historickou hodnotu. Texty, které se speciálními efekty zabývají (jako např. dvoudílná kniha *Industrial Light and Magic*⁷⁾), uvádějí seznamy přelomových filmů, ale často jde o filmy, které nestojí za zapamatování. Např. STAR TREK IV – který to vůbec byl? Některé z klasických momentů nových speciálních efektů se odehrávají ve filmu DOBRODRUŽSTVÍ MLADÉHO SHERLOCKA HOLMESE, což je naprosto zapomenutelný film, ve kterém se nicméně objeví příšera z vitrážového skla, která ožije a je prvním užitím 3-D grafiky tohoto druhu. Jiné filmy ale stále zůstávají velmi působivé, a to navzdory skutečnosti, že jejich speciální efekty zastaraly, za všechny např. KING KONG nebo úžasná kombinace *filmu noir* a kreslených filmů studia Warner Brothers ze čtyřicátých let, film FALEŠNÁ HRA S KRÁLÍKEM ROGEREM – to jsou filmy, které jsou stále fascinující.

Obecně lze říci, že existují produkční speciální efekty – kaskadérské triky (s pyrotechnikou, explozemi...), ale i jisté druhy efektů, které se vytvářejí v kameře, a postprodukční efekty. Postprodukční speciální efekty pocházejí z řady oblastí – z tradiční řemeslné oblasti optického kopírování, irisové masky; jde také o efekty střihu, jako jsou stíračky, prolínačky, ale také o výrobu titulků. (Mimochodem, titulky a kód písma ve filmu patří mezi ty nejméně analyzované a přitom možná nejvýznamnější aspekty digitálních médií.) Potom je tu celé pole digitálních postprodukčních efektů. Jsou tu však i hybridní efekty, které se vytvářejí v obou oblastech – sem patří postupy jako např. 3-D wireframe a bullet-time camera, kterou John Gaeta vyvinul pro film MATRIX. Zde se prolíná fotografické s digitálním a už nelze jasně rozlišovat mezi produkcí a post-produkcí.⁸⁾

7) Thomas Graham Smith, *Industrial Light & Magic: The Art of Special Effects*. New York 1986; Mark Cotta Vaz, Patricia Rose Dugan, *Industrial Light & Magic: Into the Digital Realm*. New York 1996.

8) Wireframe je počítačově generovaný obraz vytvořený z kostry mnoha vzájemně propojených čar, do níž jsou posléze vkládány např. svaly, kůže aj. prvky digitální figury. Cubitt se ve své nové knize podrobněji zabývá technikou „Bullet-Time Photography Super Slow Motion“ (zkráceně „Flow Mo“), vytvořenou Johnem Gaetou pro film MATRIX. Flow Mo umožňuje téměř neomezenou kontrolu rychlosti pohyblivých objektů na scéně. V první fázi procesu běžná kamera pracovně nasnímá normální pohyb herce zavěšeného na drátech nad scénou. Tento záznam je pak naskenován do počítače, postava herce je transformována v mřížkový

A nakonec máme oblast zvukových efektů, která je extrémně důležitá. Dějiny zvukových efektů v jistém smyslu začínají znovu v sedmdesátých letech, kdy George Lucas oslovil Bena Burtt (který, mimochodem, nedávno získal doktorát filmové vědy na University of California v Los Angeles a předtím pracoval jako filmový archivář – archivoval zejména filmový zvuk), aby se podílel na vytváření magnetické zvukové stopy pro první film HVĚZDNÝCH VÁLEK. Problémem bylo, že žádná z existujících knihoven zvukových efektů, které byly vytvořeny pro optický materiál, nebyla převeditelná na materiál magnetický. Burtt měl tedy záviděníhodný úkol pracovat s dřívějšími knihovnami zvukových efektů a současně vynalézat zbrusu nové zvukové efekty pro magnetickou oblast. To stálo na začátku celého příštího vývoje zvukových technologií. Domnívám se, že promítací technologie v kinech jsou mnohem rozvinutější v oblasti zvuku nežli v oblasti obrazu. Zvuková stopa, pojetí tzv. soundscape⁹⁾ a zvukového designu jsou tedy pro současný vývoj filmu čím dál důležitější.

Jsou filmy, které už bych nemusel znovu vidět – ne proto, že by byly nějak zvlášť špatné, ale protože jejich vizuální efekty jsou dosti zastaralé. Např. Jan de Bontův film TWISTER – bitová mapa, užitá v některých sekvencích, vyhlíží dnes již velmi neforemně. Ale pokud jde o zvukovou stopu tohoto filmu, je jednou z nejlepších, jaké jsem kdy slyšel. Už se možná nikdy znovu nepodívám na Fincherovo SEDM, protože nemám zrovna v lásce horory a pohled na ohavná, popálená těla mrtvol. Ale zvukový design tohoto filmu je ohromující – když si uvědomíte, kolik z toho filmu se točilo v interiérech, ale jak si přesto stále uvědomujeme město, ve kterém se akce odehrává. Celé to město existuje výhradně na zvukové stopě – skoro tu není exteriérový záběr. Nemáte pocit klaustrofobie, protože víte, že tam venku je celý svět – slyšíte výstřely, hluk ulice, hádky, všechny možné zvuky. Zvuk je myslím jednou z důležitých oblastí filmu, které ještě nejsou prozkoumány tak, jak by si zasloužily. Existuje přinejmenším tucet naprosto brilantních knih o filmové hudbě, ale s výjimkou Ricka Altmana v USA a Michela Chiona ve Francii nevím o nikom, kdo by se hlouběji zabýval speciálními efekty v oblasti zvuku. Tato oblast podle mého názoru opravdu zasluhuje pozornost filmových teoretiků i filmařů – film je koneckonců médium audio-vizuální.

Rád bych, abyste rozvedl motiv spacializace (zprostorování), který byl ve vašich přednáškách jedním z nejobtížnějších, ale také nejzajímavějších momentů. Rozumím tomu, že windows nebo databáze jsou prostorové, ale je pro mě obtížnější pochopit, jak se film, který trvá hodinu a půl nebo dvě hodiny promítacího času, odvíjí se okénko po okénku, záběr po záběru a je divákem nutně vnímán v čase, může stát databází nebo windows, jak se může

model a na jeho základě je zvolena a pomocí laserově řízeného systému vyznačována trasa pohybu kamery pro finální scénu. Podél této trasy je kolem scény rozmístěno asi sto speciálních fotoaparátů. Aparáty vyfotografují herce při akci a statické snímky jsou opět naskenovány do počítače, kde se s nimi zachází jako s okénky animovaného filmu: dotváří se hladké přechody mezi nimi a frekvence jejich střídání lze libovolně upravovat (a tím zrychlovat či zpomalovat pohyb živých herců). Například při souboji Nea (Keanu Reeves) s agentem Smithem (Hugo Weaving) na stanici metra se proti sobě protivníci rychle rozběhnou, vyskočí, ale v momentě střetu se pohyb těl vysoko ve vzduchu zpomalí, zatímco kamera krouží kolem nich. Když hledisko snímání opíše 360°, těla opět rychle klesnou k zemi.

9) Zvukové prostředí a způsob, jak je vnímáno jednotlivcem.

stát prostorovým? Tato otázka, jak se něco časového stává prostorovým, je jistým způsobem ze své podstaty paradoxní, obsahuje určitou nemožnost...

Gilles Deleuze rovněž hovoří o momentu, kdy film překonává pohyb a akci, ale nepřivádí jej to k prostoru, nýbrž k přímým obrazům času. Jaký je váš vztah k jeho teorii v tomto ohledu?

Ve filmu máme technologii, která je v podstatě založená na uzávěrce, součástí je projekčního vybavení, která při posunu filmového pásu projektorem zakrývá jednotlivá políčka. Důležité je, že skrývá prázdný, černý pruh, který jednotlivá políčka odděluje (ve smyslu Bellourových *l'entre-images*¹⁰). Ať chápeme pohyb jako persistenci vidění (jako na počátku 20. stol.) nebo – jak bychom ho chápali nyní v rámci kognitivní psychologie či kognitivní vědy o percepci – jako fí-efekt (podle toho, jestli chybějící informace mezi jednotlivými fázemi zprostředkovává oko, nebo mozek), v obou verzích existuje kritický moment, kdy se percepce pohybu zakládá na neviditelnosti jisté části nebo aspektu pohyblivého obrazu. Myslím, že právě tento bod (který je ostatně sám o sobě pohyblivý, neboť moment neviditelnosti existuje v řadě míst kinematografického aparátu), tento moment neviditelnosti a skutečnost, že obraz musí být nejprve stabilizován v projektoru, aby mohl být promítán, technicky umožňují specializaci pohybu [motion].

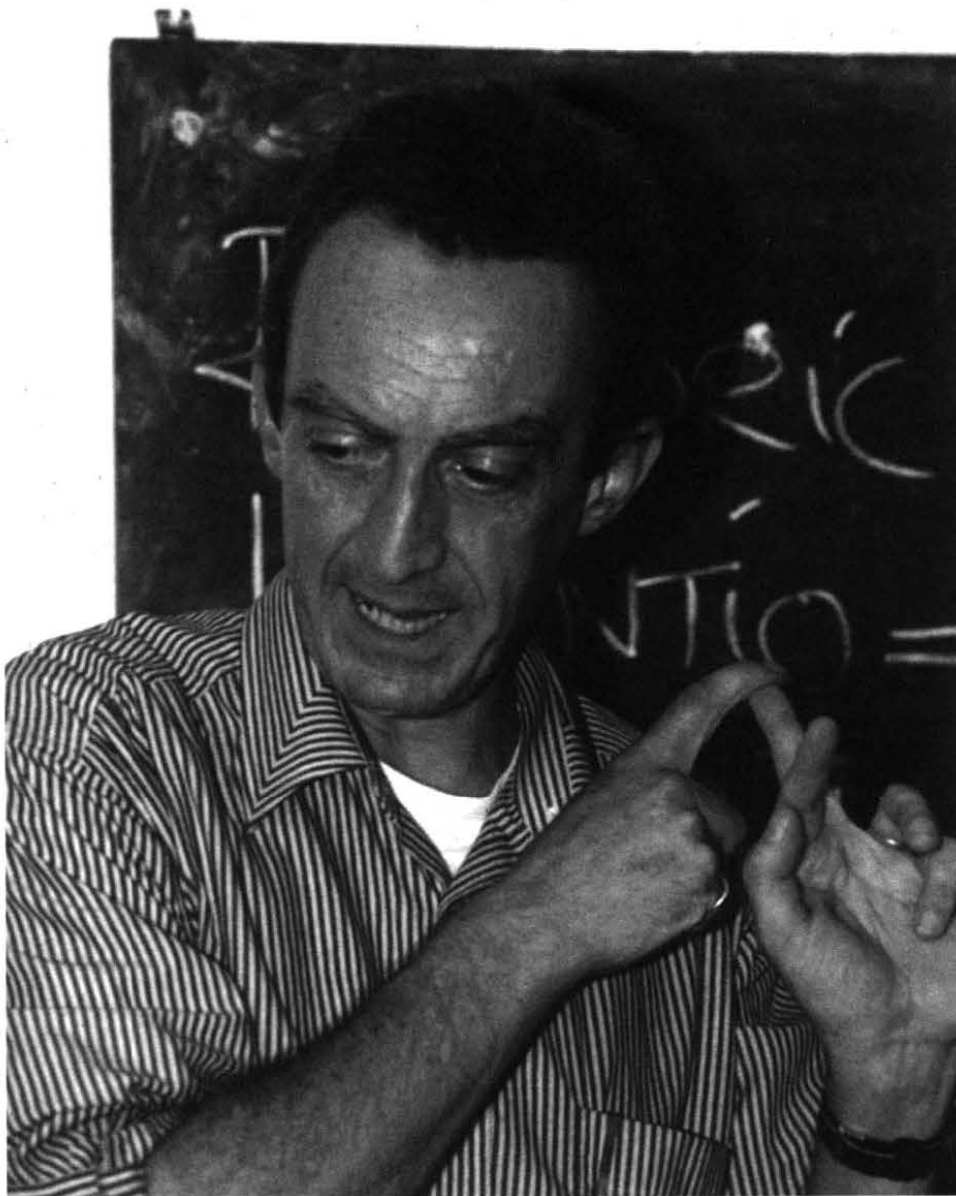
Kromě políčka mezi okénky existuje několik dalších pozic, kde je obraz neviditelný. Nejslavnější je ve filmové teorii úběžník perspektivy. Pro novou generaci speciálních efektů je ale podle mého názoru extrémně důležitá také pozice virtuálního objektu, který se konstituuje v prostoru mezi objektivem a políčkem filmového pásu, a to jak v případě kamery, tak i projektoru. V onom bodě se linie světla, které vstupuje objektivem do kamery, převrací naruby a dopadají na filmové políčko; nebo naopak, vysílány skrze filmové políčko, jsou převráceny v čočkách projektoru, který je promítá na plátno. Čtvrtým bodem neviditelnosti obrazu je protějšek úběžníku perspektivy. Neexistuje pouze úběžník uvnitř obrazu, ale také úběžník na místě pozorovatel, bod, kde obraz mizí v mých očích. Tyto body mizení obrazu, to jsou momenty, kdy obraz ztrácí dimenzionalitu a stává se bodem. V tomto bodě, který je ze své definice místem bez rozměru, můžeme obraz znovu objevit, tedy nejen znovu vytvořit jako v modu reprezentace nebo reprodukce. Protože jsme přišli o onu dimenzi, kterou lze promítnout ven, nabízí se nám možnost vstoupit do jiné dimenze. A tady myslím leží technické základy specializace.

Pohyb je samozřejmě možné vymezit dvěma způsoby, neboť v každém pohybu jsou zahrnuty dvě dimenze – prostor (posun v prostoru) a čas (posun v čase) – a každá z nich může být různými způsoby zdůrazněna (např. v řadě instalací virtuální reality, kde probíhá

10) Francouzské „l'entre-images“ je v kontextu Bellouroy koncepte obtížně přeložitelným pojmem: znamená místo-mezi-obrazy (a v širším smyslu mezi formami obrazů, mezi statickým a pohyblivým obrazem, mezi médii a režimy percepcí), jakési virtuální „meziobrazí“ (překladatelský návrh Petra Mareše). Primární významový důraz je položen na ono „mezi“, nikoli na „obrazy“. „Mezi“, jež není nějakou pozitivně danou „věcí“ (substancialitou), která mezi obrazy leží, nýbrž konstitutivní mezerou umožňující ustanovení samotného obrazu, jeho percepci a zároveň stimulující jeho hybridizace, transformace do nových forem. Klíčovou figuru *l'entre-images* podle Belloura představuje zastavený pohyb obrazu v tzv. mrtvolkách, jenž odkazuje na virtuální místo mezi fotogramy a infiltruje do filmu časový režim fotografie, respektive malířství. Srov. Raymond Bellour, *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris 1990; *L'Entre-images 2, Mots, Images*. Paris 1999.

ILUMINACE

Film je speciální efekt. Rozhovor se Seanem Cubitem



Sean Cubitt

Foto Jiří Chloupek

mnoho velmi zajímavých experimentů s percepcí času). Obecný posun od času k prostoru není ovšem podle mého názoru pouze čistě technický, týká se rovněž toho, co nyní filmaře a publikum na filmu přitahuje. Vezměme si jako příklad Scorseseho MAFIÁNY. Je do jisté míry zajímavý svým vyprávěním, ale toto vyprávění je pikareskní. Nejde o strukturu na způsob klasických tříaktových dramát, ale spíše o strukturu na způsob malých scén, *tableaux*, které se sčítají a pokrývají oblouk v čase. Temporální dimenze tu nechybí: je výrazně určována především soundtrackem (na začátku rock'n'roll padesátých let – na konci psychedelická hudba let sedmdesátých), proměňující se módou, vzhledem aut, atd.

Já se nicméně domnívám, že předmětem zájmu v tomto filmu není ani čas dějin, které zobrazuje, ani psychologický vývoj postavy, která se z *outsidera* stává *insiderem*, nýbrž spíše průzkum světa. V řadě scén se k tomuto účelu používá steadicam a také neobyčejně složitý zvukový design, který se skládá z voice-overu, zvuků prostředí, dialogů a velmi pečlivě upravených hudebních stop. Scorsese nám ve svém filmu dovoluje prozkoumávat, spíše než aby naše zkoumání řídil, aby nás vyprávěním sváděl.

Tendence ke specializaci je evidentnější v dalších druzích filmů se speciálními efekty jako např. ve velkých cyklech typu HVĚZDNÝCH VÁLEK: představa prostoru federace ve HVĚZDNÝCH VÁLKÁCH a pravidel, kterými se tento federační prostor řídí a která se stávájí osnovou pro mnoho nových dobrodružství, právě to fascinuje diváky. Spíše než samotný příběh, je zdrojem naší fascinace *mythos* HVĚZDNÝCH VÁLEK – které rasy spolu mohou hovořit, které vedou válku, které žijí v míru, jaké druhy technologií je dovoleno použít a v jaké fázi. Právě tady vzniká opravdu obrovská a velmi produktivní kultura fanoušků, která vytváří písně, videa, romány nebo jednu z největších on-line komunit na internetu, jejíž členové přijímají role v rozsáhlé akční hře. Z těchto druhů aktivit podle mého názoru vyplývá, že fascinace se mnohem více týká průzkumu fiktivního světa nežli identifikace s určitou postavou či s vývojem narace.

Pokud jde o Deleuzův obraz-čas a představu přímého obrazu času, který nahrazuje pouhý obraz pohybu, myslím, že zde do jisté míry oba hovoříme o stejném jevu. (Pro Deleuze, písčitého z perspektivy cinefila a vycházejícího převážně z evropského uměleckého filmu, je obraz-čas objevem hodným chvály. Podle mého názoru však obraz-čas již nepatří avantgardní umělecké praxi, stal se majetkem jiného druhu filmu, který je kapitalistický, komerční a do jisté míry velmi cynický. Jde o věčný problém avantgardy. Vynalezla úžasné techniky, např. montáž, ale v montáži samotné nebylo nic, co by ji nutně činilo revoluční, progresivní a tvůrčí – jakmile byla vynalezena, mohl ji použít kdokoli a s jakýmkoli cílem. V jistém smyslu je filmová avantgarda výzkumnou a vývojovou laboratoří filmového průmyslu. Každou techniku, která funguje v avantgardě, si s velkou pravděpodobností přivlastní a použije mainstreamový průmysl, což je dnes podle mého názoru i osudem obrazu-času, nehledě na to, jak pozoruhodný výsledek umělecké tvorby zajisté představuje.)

Řekl bych ale, že přímý obraz času je také obrazem časového ustrnutí. Ukazuje to například závěrečný záběr Antonioniho filmu POVOLÁNÍ: REPORTÉR – ta slavná 360° panoramatická jízda po prázdném bytě. Ačkoli tento záběr prezentuje čas, prezentuje jej jako extenzi. Domnívám se, že přímý obraz času v podstatě znamená přechod času od trvání k extenzi. Čas v závěru Antonioniho filmu je časem, který se rozpíná, můžeme říci, že má absolutní trvání (netrvá samozřejmě věčně, ale konec je tu arbitrární). Jde o čas, který je zastavený a rozšířený – stává se ne trváním, ale spíše extenzí času, který vyplňuje dostupné dimenze. A právě v tomto bodě se obraz-čas začíná přeměňovat v prostor. (Když se zamyslíte nad termínem „obraz času“ – obraz sám je prostorovým jevem. S velmi prostorovým pojetím obrazu se můžeme setkat na mnoha místech Deleuzových knih o filmu,¹⁰⁾ zvláště pak v bergsonovských sekcích: hodně se tu hovoří např. vrstvách, což je velmi prostorová metafora.)

11) Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*. Paris 1983 (český překlad: *Film 1. Obraz – pohyb*. Praha 2000); *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris 1985.



Sean Cubitt

Foto Jiří Chloupek

V běžné zkušenosti je pro nás myslím stále velmi obtížné rozlišovat mezi prostorem a časem. Když si vezmeme geologický řez nějakým kouskem země, vidíte čas rozvrstvený v různých ložiscích skály. Když se podíváme na stavbu brněnské katedrály, vidíme, že je tu jedna stavba, ke které o sto let později přibyla další, a o sto let později další část – další vrstva, přičemž nejstarší část stále existuje. Do jisté míry je tento prostorový jev architektury v mnoha případech také jevem temporálním. Starou stavbu, zvláště takovou, která je svázána s kulturou a společností, což je případ katedrály, lze číst ve smyslu její architektonické historie: vrstvy a vrstvy času, které tuto stavbu proměnily ve styl, takže ji čteme, jako by to byl čas. V případě filmu je tomu ale naopak: čteme čas, jako by to byl prostor.

Mohu to ilustrovat na příkladě toho, čemu říkám „narrativ databáze“ (*database narrative*). Jde o jistý druh filmu, ve kterém se nám předkládá řada relativně oddělených událostí, přičemž smyslem jejich sledování není zjistit, kdo co udělal, jestli hrdina vyvázne či zda se hrdinka vdá, ale spíš najít způsob, jakým lze uchopit každý kousek vyprávění a umístit jej do správné mřížky ve vztahu k ostatním na způsob velké databáze. Namísto toho, abychom hráli narativní hru, hrajeme *tetris* – zasouváme jednotlivé kousky na správné místo v prostoru a máme v tomto smyslu pocit prostorového zakončení. Vše samozřejmě trvá v čase, ale onen pocit zakončení máme až z perspektivy konce, kdy se můžeme ohlédnout a vidět složený celek.

Řekli bychom, že klasické filmy mají ty nejsilnější konce, ale často je pravdou opak. Zjišťuji, že i ta neklasičtější díla mají konce velice vágní a mlhavé. Zmizí do ztracena

a zanechají věci neúplné, nedořečené či nejasné. Máte např. filmy, které končí smrtí, ale pak přijde ještě jedna scéna, ve které se postavy sejdou a řeknou si něco v tom smyslu jako „a je po smrti...co teď bude?...proč neudělat šerifa z tebe?“ Největší z klasických filmů, CASABLANCA, končí větou, která zachovává veškerou nejednoznačnost: „This could be a beginning of a beautiful friendship.“ Anebo ta úžasná poslední věta z pozdního a možná nejlepšího filmu Billyho Wildera NĚKDO TO RÁD HORKÉ: „Dammit, I'm a man!“ – „Well, nobody's perfect...“ To jsou konce, které konci nejsou, jsou velmi otevřené. Porovnáme-li je s vyprávěními, která mají více podobu databáze – např. film OBVYKLÍ PODEZŘELÍ, kde na závěr spatříme všechny prvky zápletky doslova rozmístěné na nástěnce za zády detektiva – zjistíme, že v druhém případě je náš pocit zakončení mnohem uspokojivější. To proto, že už neobýváme nestabilní mody času – tyto mody byly alespoň přechodně restabilizovány v prostorovém uspořádání. Zaslouhou Deleuze je myslím mimo jiné to, že tento neobyčejný druh proměny vyzoroval.

Navážu na problematiku prostorovosti speciálních efektů otázkou týkající se vaší knihy Digital Aesthetics: předkládáte v ní jistou genealogii prostorů imaginárna, absence, Jiného. Tato vývojová řada začíná evropskou představou Orientu, pokračuje přes pohledy člověka do vesmíru a končí vizemi kyberprostoru – jde, jak tomu rozumím, také o svého druhu speciální efekty, jež jsou příbuzné s efekty filmovými. A vy jste napsal, že tyto „velké absence“ byly fetišizovány v komodifikaci a že v mechanických médiích se projevují jako potřeba pohybu, nikoli rovnováhy. Můžete zmíněné prostory uvést do souvislosti s dějinami filmové obraznosti?

Nejprve bych se měl zmínit o tom, jakou důležitost příkládám dějinám – v jistém smyslu naše kultura jako celek ztratila představu o dějinách jako o procesu a ty se tak stávají pouhou sbírkou obrázků a dat. Víme, že Julius Caesar nosil vavřínový věnec, aby zakryl pleš, víme, že Napoleon měl dřevěné zuby. Neznáme ale proces, nevíme, jak dochází ke změně. To je pro mě ústředním tématem.

V srdci mé teorie o změně povahy prostoru a o exotickém charakteru různých prostorů leží téma komodity a fetiše. Tato témata samozřejmě pocházejí od Marxe a Freuda. První kapitola Marxova *Kapitálu*, která se zabývá pojetím komodity a rozvíjí pojem *zbožního fetiše*, hovoří mimo jiné také o tom, jak se lidem jejich vzájemné vztahy v důsledku fetišizace ukazují jako vztahy mezi věcmi, procházejí procesem zvěčnění a abstrakce.

Marx nám komoditu ukazuje jako něco, co s kapitalismem souvisí vždy a za všech jeho podmínek – pouze nějaký nový druh produkce (nebo starší mody produkce, jako např. feudální, asijský) představuje možnost a naději pro ustanovení společenského uspořádání, které není založeno na komoditě. Je nicméně čím dál jasnější, že komodita nezůstává stále stejná, že i ona má dějiny. Pro mě je v tomto ohledu obzvláště zajímavé dílo Györgye Lukáse z dvacátých let, Guye Deborda z let šedesátých,¹¹⁾ ale i dalších autorů včetně Zygmunta Baumana. Když se pokoušíme analyzovat proměny a změny, kterými komodita prošla, nehovoříme pouze o dějinách, ale – v odlišném smyslu – také o geografii komodity.

12) Srov. Guy Debord, *La Société du spectacle*. Paris 1967.

Druhá část termínu – fetiš – se přirozeně vztahuje k psychoanalytické teorii Sigmunda Freuda, která fetiš popisuje jako předmět zastupující jiný předmět, jehož viditelnost znamená hrozbu a který tudíž musí být zastřen. Původní předmět může dosáhnout viditelnosti jedině tak, že se dá vidět jako něco jiného. To má blízko k Marxově pojetí komodity a ještě blíže ke statusu komodity, jak se proměňoval od období, kdy se rozvíjí pojetí ekonomie řízené spotřebou (zvláště teorie tržní ekonomie J. M. Keynesa ve třicátých letech), a od nástupu poválečné globální ekonomie a amerického dolaru jako mezinárodní měny, což se v mnoha ohledech změnilo v přechodu od průmyslové ekonomie k ekonomii služeb a ekonomii financí. Vidíme, že povaha fetišu i komodity je historická. Freud říká, že fetiš je součástí psýché, jejíž struktura je fundamentální a nemění se. Já však říkám, že se mění. Psýché není vlastnictvím jedince, ani výsledkem vztahu jedince a socializace, která začíná rodinou a oidipovským trojúhelníkem. Myslím, že psýché je výsledkem mnohem širšího procesu utváření. A proto i fetiš jakožto psychický jev je v podstatě také jevem společenským, a tudíž historickým.

V takovémto kontextu tedy uvažuji o generování prostorů. Na rozdíl od geografie, která popisuje množinu skutečných prostorů, existuje také prostor jako dimenze, která se pojí s dějinami zbožního fetišu. Tato dimenze je často představou prostorů jiných než jsou ty, ve kterých skutečně žijeme ve smyslu geografickém. Jde o prostory exotické, které se objevují v pozdním devatenáctém století jako Orient – v dílech umělců jako Géricault, ale i v reklamě (orientalistický design cigaret Camel). Pojem Orientu sloužil dvojímu účelu: udělal ze skutečných lidí, kteří žili v Orientu, „ty druhé“ a umožnil kolonialismus. Během období posledních deseti let devatenáctého století a dosti dlouho poté plní roli Orientu další prostor, který je ještě vzdálenější a neobyvatelnější – vesmír. Na začátku jsou filmy jako Mélièsova CESTA NA MĚSÍC, dále filmy jako ŽENA NA MĚSÍCI Fritze Langa, později například již zmiňovaný SVĚT ZA STO LET či velký cyklus amerických sci-fi filmů z let padesátých let, k nimž patří třeba ZAKÁZANÁ PLANETA.

Jedna z věcí, které mě při psaní *Digitální estetiky* fascinovaly, byla myšlenka, že jisté druhy reprezentace, jisté režimy vytváření obrazů, nám chtějí vyprávět o realitě. Obzvláště mě zajímala kartografie, vytváření map, protože mapa představuje něco, co můžeme otestovat a zjistit, zdali je přesným zobrazením (ukazuje-li mapa ulici tam, kde je i ve skutečnosti, je dobrá, ukazuje-li však dvě ulice tam, kde ve skutečnosti není žádná, je špatná, nepřesná, nerealistická). Je velmi vzácné, aby si média reprezentace jako například perspektiva či fotografie činila tentýž nárok. Jsou nicméně jisté mody fotografie, které si takovýto nárok činí, a k nim patří fotografie vědecká.

V knize *Digitální estetika* mě zajímaly fotografie pořízené Hubbleovým vesmírným teleskopem nebo z geostacionárních satelitních stanic, které pohlíží zpět na Zem. Hubbleův teleskop vytváří skoro snové obrazy, ty nejpůsobivější, jaké si vůbec můžeme přát vidět. Ačkoli znám hodně lidí, kteří mají k projektům ‚velké vědy‘ velké výhrady, pochybuji, že by někdo při pohledu na tyto obrazy řekl, že jde o mrhání penězi. Ty obrazy jsou něco naprosto úchvatného, naplňují hluboký lidský smysl, řekl bych až pud – pud k údivu. Jako všechny pudy, jako sexuální touha nebo hlad, je i údiv historický. I hlad, který máme, se historicky proměňuje: jít do hospody na česnekovou polívku je něco jiného než rvát holými zuby huňatého mamuta. A údiv, který se dříve jako u novorozence naplňoval při pohledu

na pohyb světla či na úsměv matky, je čím dál komplexnější a jeho dějiny je možné mapovat.

Domnívám se, že Hubbleův teleskop naplňuje právě tento pud k údivu a činí tak způsobem, který se vztahuje k prostoru. Probouzí v nás pocit respektu, bázně a údivu nad tím, jak jsme malí a jak obrovské je nebe, jak jsme bezvýznamní a jak nevýslovně rozlehlý je vesmír. Ve skutečnosti jde o vědecké obrazy, jejichž cílem je v první řadě přinášet nové vědecké poznatky (což také činí), ale účelem určitého počtu těchto obrazů je, aby těmito velmi, velmi nákladným projektům vesmírné vědy získaly veřejnou podporu. V mnoha ohledech jde přitom o ten nejzbytečnější druh vědy – dozvídáme se tu v mnoha případech o něčem, k čemu došlo před pěti, šesti, sedmi tisíci lety; o nemožném vesmíru, se kterým se nikdy nesetkáme; o procesech, ke kterým v naší části galaxie nikdy nedojde. Sledujeme pradávné, nesmírně vzdálené, nedozírné a ohromné věci – a k tomu nás musejí přesvědčit vědci, kteří v nás probouzejí fascinaci. Jako populární forma tyto fotografie prosazují zvláštní vztah k prostoru. Pokud vize orientalistů představovala mimo jiné legitimizaci a podporu kolonizace, tato kosmologická vize posiluje zvláštní pocit, který nazývám pocitem vznešeného (je trochu jiné než pojetí vznešeného v díle J.-F. Lyotarda, ale souvisí s ním). Jde o spacializaci. Když kupříkladu hovoříme o vzdálenostech v astronomických termínech typu „světelného roku“, mluvíme o pohybu světla, který je měřen v čase, ale ve skutečnosti je světelný rok mírou vzdálenosti, je to prostorová míra, překlad mezi prostorovými a časovými dimenzemi. V kosmologickém měřítku samozřejmě prostor a čas představují jednu dimenzi.

Uvažujme nyní o kyberprostoru jako o prostoru explorační, jak jej známe ze současné kinematografie, zvláště z cyklu filmů o umělých světech – například z *JOHNNY MNEMONICA*, *SMRTIHLAVA*, *TRINÁCTÉHO PATRA*. Kyberprostor se tu představuje jako navigovatelná, spaciální zóna. Dějí se tu události, ale tyto události jsou ohraničené, prostorově oddělené. Akce jsou spíše izolovanými událostmi nežli dějinnými pohyby. Konstituují se jako oddělené konstelace, které se posléze skládají po způsobu *tetris*, aby utvořily výsledný vzorec. Právě toto vytváření vzorců je pro kyberprostor charakteristické – kyberprostor je v jistém smyslu uspořádaným prostorem. Tato jeho tendence může naznačovat jeden ze směrů, kterým se může ubírat film v dalších médiích a v dalším století.

Můžeme říci, že velmi raný film je filmem hmoty a energie a jeho pojetí pohybu a času je pojetím hmoty a energie. Nicméně kolem třicátých let, kdy do populární imaginace začíná pronikat rané dílo A. Einsteina a N. Bohra, už začíná veřejnost brát na vědomí, že hmota a energie představují jeden z aspektů kosmu a prostor a čas, dimenzionalita, další. Ve skutečnosti je naším jediným fyzikálním zákonem, který dává směr času, nulá, její dimenzionalita v prostoru a čase. To je ten třetí prvek, který začne být opravdu velice důležitý v období po válce, s dílem Shannona a Weavera,¹³⁾ tedy s informační teorií, která bere druhý zákon termodynamiky, zákon entropie, a klade informaci a entropii jako pár, který tvoří třetí kosmologický princip. Podle K. W. Heisenberga je principem neurčitosti nikoli nutně zákon dimenzionality či zákon fyzikální ve smyslu hmoty a energie, nýbrž zákon informace. S dalším vývojem informační teorie však můžeme zpětně říci, že oním

13) Srov. Claude E. Shannon – Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana 1949.

párem je namísto informace a entropie možná evoluce a entropie. Evoluce je proces, při kterém stupeň uspořádanosti stoupá, a entropie proces, při kterém stupeň uspořádanosti klesá. Evoluce je tudíž svázána i s druhem nových věd, které se zabývají zkoumáním DNA a lidského genomu. To nám dává další druh prostoru, kterým je molekulární, vnitřní tělesný život v prostoru. Takže je možná interfejs mezi vědami o informaci a technologiemi informace a vědami o životě a biotechnologiemi tou nejvíce fascinující a otevřenou zónou. Ale informace je také temporální, protože ty dva procesy, evoluce a entropie, se integrálně zakládají v čase. Takže si lze, myslím, představit médium, ve kterém jsou temporalita a spacialita, tedy povaha dimenzionální, méně důležité než informačně-entropický aspekt.

V této chvíli je však film nekonečně fascinující, protože neustále překonfigurovává parametry své dimenzionality. Mám pocit, že většina současných filmů-událostí (*event movies*)¹³⁾ založených na speciálních efektech směřuje ke spacializaci času. Jejich zájmem je oddělit procesy současné globalizace od dějin. V řadě současných filmů tohoto druhu už na začátku známe konec. To platí například o Peckinpahových westernech – celý film je nám připomínáno: je konec, starý Západ je pryč. V některých filmech protagonista zemře na začátku filmu a my sledujeme, jak k jeho smrti došlo. Cameronův *TITANIC* začíná návštěvou vraku lodi a představením postavy staré dámy, která je onou pasažérkou, jejíž paměť obstará zbytek filmu. Nicméně v té chvíli už víme – *TITANIC* se potopí, ona přežije, její milenec ne. Ve filmech jako *MATRIX* se hned zkraje dozvídáme „Neo, you are the one“, takže vyprávění je pro nás již zřejmé: tato postava má osud, který musí být naplněn. Podobně je tomu i ve filmech jako *FENOMÉN*, *DOBŘÝ WILL HUNTING* – jde o druh vyprávění, ve kterém se stáváte tím, kým už jste, stáváte se sám sebou, což je příběh bez času, bez historie. Jde o proces, který v textech filmů uzavírá budoucnost jakožto dostupnou dimenzi lidské aktivity.

Mimo film existují tři způsoby uvažování o budoucnosti: jedna teze o budoucnosti leží v srdci Heideggerovy filosofie a tím pádem i v srdci většiny post-strukturalistických teorií, s čestnou výjimkou Gillesse Deleuze. Jedná se o pojetí lidského pobytu (*Dasein*) jako bytí ke smrti a jako vztahu ke smrtelnosti, který nám přináší vše ostatní, co definuje lidskost. Toto učení považuji v důsledku za nihilistické. Druhým způsobem, jak interpretovat a chápat budoucnost, je plánování. To se uplatňuje jak ve starých stalinských režimech východní Evropy, tak v korporáčních jednotkách plánování nadnárodních společností – budoucnost musí být naplánovaná, a tudíž by měla být naplánovaná podle představ přítomnosti, musíme usilovat o to, aby se budoucnost co nejvíce podobala přítomnosti. Může to znamenat, že budeme plánovat rozvoj naší země či naší korporace – budoucnost ovšem bude mít podobu přítomnosti.

14) Cubitt ve své knize o speciálních efektech nastoluje opozici bezčasé (filmové) události a temporálního vyprávění. Události, které film prezentuje a ustanovuje mezi nimi vztahy, nemusejí nutně podléhat narativnímu režimu a nabývat smyslu až skrze kontemplaci vyprávěného příběhu – mohou mít určitou autonomii a být ovládány spíše režimem čistého pohybu a vjemu, ukazování, participace nebo strukturovány do speciálních systémů typu mapy či taxonomie. Režim události Cubitt vysvětluje pomocí Peirceova pojmu prvosti. Inklinace k události v neprospěch vyprávění se týkala rané kinematografie a je vlastní i současnému filmu speciálních efektů.

Třetí možnost odvozují z filosofie Ernsta Blocha a jde o ideu či představu utopie. Bloch má velmi specifické pojetí utopie, protože, jak říká ve svém pozdním interview s Adornem,¹⁴⁾ definujícím rysem utopie je, že nemá obsah. Jakmile vymezíte obsah utopie, řídíte její vznik, a tudíž nemůže být opravdu jiná než přítomnost. Pojetí utopie, které pochází od Blocha, říká, že utopie je zcela jiná než přítomnost. V podstatě tato teze odpovídá onomu typu pohybu, který nazývám vektor. Jde o pohyb v čase, kdy se vše stává jiným, o neustálou možnost, že další políčko bude zcela nepodobné tomu současnému – může se v něm objevit mesiaš. A to je pojetí budoucnosti, která je dle mého zcela cizí jak starým evropským diktátorským režimům, tak současným strukturám nadnárodní kolonizace, které proto čas spacializují. Budoucnost je nutné řídit a je to pochopitelné, že tak většina z nás tím či oním způsobem činí – hlídáme, abychom měli dost peněz na tramvaj domů, šetříme peníze na důchod, děláme různé plány do budoucna. Ale řízení budoucnosti v tom masivním globálním měřítku, jak to činí korporace velikosti Shell nebo Microsoft, to je velmi, velmi odlišný způsob předvídání. A myslím, že v jistém smyslu má současný film (obzvláště blockbusterový spektakl) za úkol přesvědčit nás, že budoucnost není otevřená naprosté diferencí a zcela novým možnostem. Že je řízena, modelována a utvářena v přítomnosti. To samozřejmě souvisí se spacializací komodity, ale zvláště pak s fetišizací komodity, která se stala spektáklem, tedy s blockbustrem.

V rámci své nové knihy rozvíjíte pojmy spacializovaného vyprávění a databázového vyprávění v kapitole o tzv. neobarokním filmu. Z jakých zdrojů vychází vaše pojetí neobaroka?

Idea neobaroka vzešla z dřívějšího rozšířeného pojmu „neoklasický film“ a také z onoho diskurzu, který byl v oběhu na začátku devadesátých let a který přirovnával digitální kulturu k novému druhu renesance (Jeden z nejvýznamnějších časopisů zabývajících se vztahem technologie a umění kupříkladu nese jméno velkého renesančního umělce Leonarda). Dle mého nastal jistý posun k neoklasicismu, ale stejně tak se v mnoha ohledech stále vyrábějí filmy klasické. A vyrábějí se rovněž filmy, které jsou neobarokní.

Pojetí baroka přebírám od autorů jako José Antonio Maravall, který působil za Franca ve Španělsku a psal jako historik o baroku velice detailně. Psal však o něm tak, že bylo zřejmé, že ve skutečnosti popisuje Francovo Španělsko. Hovoří o baroku jako o režimu moci, jako o vztahu moci, popisuje například, jak se současně s příchodem baroka do Španělska rozvíjejí systémy propagandy.¹⁵⁾ Fascinující a důležitá pojednání o baroku pocházejí od latinskoamerických spisovatelů, neboť latinskoamerické baroko je zkušeností prvního skutečně planetárního druhu imperialismu. Je to období, ve které se ze zřejmých důvodů zdokonaluje umění kartografie, věk, kdy jsou vytvořeny první imperialistické byrokracie a kdy se také poprvé v globálním měřítku odehrává transport rozsáhlých symbolických systémů, např. řádem jezuitů a katolickou církví. S tím souvisejí i režimy viditelnosti,

15) „Etwas fehlt...“ – Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht. Ernst Bloch im Gespräch mit Theodor W. Adorno. In: Rainer Traub – Harald Wieser (eds.), *Gespräche mit Ernst Bloch*. Frankfurt a. M. 1975.

16) Cubitt odkazuje na překlad Maravallovy knihy *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure* (Manchester 1988).

kteřé se v baroku objevují (např. u velkého jezuitského umělce Andrea Pozza, architekta a malíře jezuitského kostela svatého Ignáce v Římě, který má jeden z nejneobyčejnějších barokních stropů). Je fascinující, že právě strop představuje tak typickou barokní formu. V románské době i v renesanci bylo malováno mnoho stropů, ale byly malovány jako schéma: na jedné straně kostela evangelisté, na druhé Bůh s Pannou Marií. V baroku existuje tendence nahradit strop cestou, která směřuje nekonečně vzhůru – do jisté míry zde tedy opět hovoříme o kultuře vektoru. Ale jednou z věcí, ke kterým podle slov jednoho latinsko-amerického kritika dochází, je moment vznešeného, otevřených úst beze slov, ve kterém my jsme bezmocnými, ohromenými diváky, které spektakl potřebuje, protože bez nás ztrácí svou existenci i smysl. Všichni ti svatí sestupující z nebes jsou totiž lekcí, jsou učením a my jsme přítomni, abychom byli vyučováni.

Neobaroko je dosti odlišné, ale stejně jako první baroko jde o prostorové umění. Když přicházíte k fasádě Pozzova kostela, vypadá to, jako byste měli vstoupit do lesa sloupů. Ve skutečnosti je tu ale jen jedna řada sloupů a zbytek jsou mělké polovičky sloupových reliéfů – s falešnou perspektivou to ale vypadá, jako kdyby nekonečně ustupovaly do hloubky prostoru. Dokonce i architektura vás tedy klame, o malbě nemluvě. Myslím si, že podobně působí i kyberprostor a virtuální realita, ale stejně tak i velmi typické pohyby kamery, které jsou možná ještě zjevnější v televizi či v počítačově vytvořené grafice než ve filmu, ale ve filmu se vyskytují také. Velmi důležitým okamžikem v dějinách filmu je vynález panorámy – zde máme simultánní investici do mimozáběrového prostoru. A existuje také vynález mimozáběrového prostoru nad a pod rámem, který ve skutečnosti vidíme. Dnes máme třetí typ prostoru – náleží této navigaci v diegezi a konstituuje její jízdu po ose z dovnitř obrazu. To je velmi typické například pro titulkové sekvence v televizi (sekvence vytvořené počítačem), kde třeba vlétáváte do loga příslušného televizního kanálu. Ale pohyb dovnitř obrazu po ose z je podle mě v podstatě charakteristicky barokním momentem. To je tedy jeden z aspektů neo-baroka.

Dalším aspektem je intenzivní vědomí prostoru, které v neobarokních filmech připisujeme postavám: nejslavnější je patrně Neo v MATRIXU, ale také postava, kterou ztělesňuje Chow Yun-Fat ve filmu TYGR A DRAK, jehož vědomí prostoru je mystické: on ví, kdy se ho někdo chystá udeřit zezadu, a zachytí jeho ruku předtím, než dopadne. Zmíním se ale o scéně z jiného filmu, který poslouží jako dobrý příklad také proto, že je výrazně nízkorozpočtový – z Rodriguezova filmu DESPERADO (remakeu jeho filmu EL MARIACHI). Desperado právě s bravurou postřílel osazenstvo baru a kráčí po ulici pryč, pronásledován posledním z padouchů a sledován tajemným mužem s noží. Míří v ústřety ženě, která se má stát jeho životní láskou. Máme tu klasické 180° rozvržení: hrdina jde po jedné straně ulice, vidíme jej tedy zepředu, ze strany, zezadu a vidíme také prostor za jeho zády. Kamera však několikrát překročí osu akce a my jej vidíme i z nesprávné strany a potom, ve chvíli, kdy Desperado zahlédne onu osudovou ženu, roztříští se prostorová kontinuita docela – což lze vysvětlit jako psychologickou dezorientovanost, způsobenou láskou na první pohled, jak to známe i z klasických filmů. Mě ale na této sekvenci fascinuje jiná věc: Desperado neměl žádnou příležitost zahlédnout muže, který jej pronásleduje a chce jej zastřelit, ale přesto se v kritické chvíli (film je nyní ve zpomaleném pohybu) vrhá k ženě a strhává ji k zemi, aby ji pistolník nezabil. On totiž *ví*, prostor je ve skutečnosti synonymem jeho myslí.

Máme tu variaci na další aspekt baroka, kterým se patrně nejvíce proslavily absolutní monarchie – absolutní monarcha byl ustaven bohem a měl naprostou vládu nad vším životem na svém panství. Napadá mě, jak Nietzsche tento aristokratický postoj demokratizuje a učí každého, kdo je ochoten jej číst, jak být aristokraticky nadřazený. Jde tu vlastně o demokratizaci barokní vlády – té vševědoucí znalosti kartografa, té vševědoucnosti byrokrata nebo svatého, který sestoupil z nebes, totality barokních paláců, chrámů a knihoven. Postavy z neobarokních filmů, o kterých hovořím a mezi které patří i Desperado, jsou často velmi obyčejní lidé. Nejsou nijak výjimeční, nejsou to ani králové, ani knížete, nejsou ani bohatí, ani zámožní, ale demokratizovali barokní vládu a její snahu dosáhnout úplné znalosti prostředí. Právě tato představa totality či snaha o dosažení totality je pro baroko i neobaroko charakteristická.

Nejlepší příklad nám možná dávají arabští architekti a dekorativní umění přibližně ze 16. a 17. století. Tehdy bylo běžnou praxí vytvářet např. geometrické vzory s chybou, kazem, nedokonalostí. Dokonalost totiž náležela bohu, a proto si na ni nemohl činit nárok člověk. Něco méně záměrného se často děje i ve vrcholném baroku. Například Fontana di Trevi: alegorie bohů vládnoucích nad vodami je zde vytesána na pozadí neopracované skály, neotesané kamene, který je součástí celé kompozice. Převážná část tohoto sousoší je podřízena velmi pečlivému systému alegorických významů, ale současně je zde toto dosti beztvaré jeviště: jako by tu probíhal zápas mezi snahou nastolit naprostý řád a chaosem, který každou snahu o dosažení totálního řád ohrožuje. I pro neobaroko je myslím v mnoha ohledech příznačné, že vidí samo sebe v manichejských vztazích – na jedné straně totální řád a dobro, na druhé straně zobrazení absolutního zla. Absolutní zlo je v západním filmu něco relativně nového, neboť jeho představa byla vždy pokládána za herzi vzhledem ke křesťanství. Ale v jistém smyslu americká psyché už dlouho pociťovala potřebu připsat naprostému zlu určitou roli v dějinách. Ukazuje se to, myslím, například ve formě psychopatického thrilleru, kde zloduch postrádá veškeré ctnosti a v podstatě i psychologii a je jednoduše pouze nesmyslně zlý, řekli bychom možná posedlý. Představa zla, které může mít aktivní roli v dějinách, je součástí baroka: entropie vždy ohrožuje snahu nastolit naprostý řád. A tato dialektika utváří i neobaroko, takže ve filmech jako MLČENÍ JEHŇÁTEK nebo SEDM je zlo naprosté. Na začátku je možná VYMÍTAČ ĎÁBLA.

Vzniká ale i další typ filmu. Film MATRIX, natočený v roce 1999, byl pro řadu lidí prvním filmem 21. století – odehrává se v něm něco, co má opět souvislost s představou vektoru. Ve svém popisu totálního filmu uvádím, že se vektor v podstatě obrací sám k sobě, takže můžeme hovořit o vztahu nekonečného (infinitního) a infinitesimálního a o pohybu od otevřené linie ke spirále (směřování spirály je dané, jde o linii, která je podřízena určitému pravidlu). Totální film lze nahlížet jako přechod od otevřené linie k něčemu řízenému, co ztrácí svobodu nekonečné možnosti. Svoboda je sice ohraničena, ale v každém jednom segmentu infinitesimálního vektoru existuje nekonečnost malého. Ve vektoru existují přinejmenším dvě řady čísel – řada 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, ale také řada infinitesimálií, tedy čísel reálných (0,1; 0,11; 0,111; 0,1111). Nekonečnost reálných, infinitezimálních čísel je přitom větší nežli nekonečnost první řady, a tak máme do jisté míry více svobody v totalizovaném vektoru nežli ve vektoru otevřeném.

Vždy ovšem existuje riziko, že se dostaneme k *mise-en-abîme*, že nekonečnost, nekonečná zvnitřněnost (*inwardness*) vektoru se sama stane zdrojem vertiga a usilování o pořádek

v tomto mikroskopickém měřítku se tak stane svým vlastním nepřítelem a zdrojem nepořádku. Například ta fascinující scéna z *BLADE RUNNERA*, o které tolik lidí hovoří, kdy se Deckard pustí do analýzy fotografie – zvětšuje ji a zvětšuje, až nakonec kdesi v zrcadle za rohem najde miniaturní detail. Totéž se myslím děje v úvodní sekvenci filmu *MATRIX*: Neo usne před obrazovkou svého počítače, kamera najíždí na zelené písmeno O, které svítí na monitoru, a jak se přibližuje, odkrývá stále další a další vrstvy kódu. Ve zdánlivě jednoduché entitě písmena na obrazovce je ukryta nekonečnost. Aby bylo možné stylisticky udělat film, který jednoduše nekonečně nemizí sám do sebe, musí být nalezen způsob, jak představu transformace přivést k jistému druhu stability. Fontana di Trevi nám může znovu posloužit jako příklad: problémem zde není voda, ale ten neopracovaný kámen, neboť ten je vlastně zachycený v jediném momentu své transformace.

Pokud přejdeme k morfingu – možná nejděsivější momenty morfu ve filmu jsou ty, ve kterých je morf neúplný. Například *VETŘELEC: VZKŘÍŠENÍ*. Je tu scéna, kdy se Ripley ocitá tváří v tvář svým klonům a každý z těchto klonů představuje špatný, neúplný morf. Totéž je samozřejmě použito například v *MUMII*, kde vidíme mumii v procesu transformace, ale i v Coppolově *DRAKULOVÍ* a dalších filmech. V morfu vždycky existuje moment, kdy hrozí ztráta autority pevné figury. Funkce morfu v benignějších verzích nám dovolu- je uvědomit si, že ačkoli existuje stabilita, stále riskujeme, že ji ztratíme. A příležitostně se toto riziko ve filmech naplní a dá vzniknout něčemu skutečně odpornému, hrůznému (*abject*),¹⁶⁾ entropickému. Jde o druh mikrovypřádání transformace; pokud se však toto vypřádání, tato transformace nezavrší, nedojde výsledku a zastaví se, řekněme, na půli cesty z jedné lidské tváře do další, stává se děsivou. A to je myslím velmi příznačné jak pro baroko, tak pro neobaroko. Když Walter Benjamin psal v roce 1934 o filmu jako o fyziologickém šoku, bylo to myslím trochu předčasné. Až nyní jsme podle mého názoru v období, kdy vypřádání ztrácí na důležitosti, mnohem důležitější je popis prostorů a nejdůležitější ze všeho je ve filmech posledních možná čtyř nebo pěti let vytváření extrémních emocí.

Mohl byste klasifikovat jednotlivé druhy těchto afektů, popř. je vztáhnout k jednotlivým normativním typům filmu, o kterých jste hovořil, a mohl byste rozvinout myšlenku afektů v neobaroku a také pojetí filmu jako autonomního stroje, nosiče afektů?

Jde podle mého opět o historický vývoj. Základním problémem filmu v polovině minulého století byl pro teoretiky jako Siegfried Kracauer, André Bazin, Béla Balázs vztah reprezentace. Někteří byli pro, někteří proti, někteří – jako třeba Sergej Ejzenštejn – měli za to, že reprezentovat je třeba nikoli povrch, ale obsah (koncept), někteří věřili, že obsahem (konceptem) je ve skutečnosti povrch (kupříkladu Bazin) a že realita potřebuje být vykoupena filmem. Myslím, že čím víc se přibližujeme neobaroku, tím bližší je nám představa ne reprezentace, ale reprodukce. Neuvažujeme už o tom, že najdeme něco ve světě, co dá vzniknout reprezentaci, kterou pak přineseme obecenstvu, je nám stále bližší proces reprodukce. Možná to začalo melodramaty Douglase Sirka, zejména jeho filmy

17) Cubitt volně odkazuje na psychoanalytický pojem Julie Kristevy (srov. J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris 1980).

z padesátých let, jako je např. IMITATION OF LIFE. Například scéna, ve které Mahalia Jackson zpívá na pohřbu černošské protagonistky a dcera zesnulé, která se své matky předtím vždycky zříkala, se v této poslední chvíli, když už je příliš pozdě, vrhá v slzách na rakev. To podle mého není reprezentace emocí, to je reprodukce. Mezi reprezentací a reprodukcí je velmi nepatrná hranice, stejně jako mezi reprodukcí a tvorbou [generation]. Tyto věci splývají jedna s druhou – možná do sebe vzájemně morfují.

Reprodukce se netýká ani tak světa, jako spíše subjektu: nereprodukuje se svět, ale subjektivita. Když se dostaneme do fáze, kde generujeme počítky, percepty a afekty (v tom smyslu, v jakém o tom hovoří Deleuze s Guattarim v *Co je filosofie?*¹⁷⁾), jsou tyto počítky tvořeny čistě filmovými entitami. Některé z těchto entit mohou představovat herci, ale velmi často jde o počítačově vytvořené efekty nebo dokonce rekvizity. Mám na mysli např. tu červenou látku v poli, kterou vidíme v jedné ze závěrečných sekvencí filmu BARVA NACHU – ten záblesk červené patří jednoduše rekvizitě, šátku, který se třepotá ve větru, ale vytváří v publiku opravdu mocný emocionální afekt. Nereprezentuje tedy skutečnou emoci a nutně ani nereprodukuje emocionální život.

Je možné tvrdit, že zejména proces sub-urbanizace a urbanizace v Evropě vedl k dosti bezafektovému druhu života v anonymních a chladných komunitách, vzdálených dřívějším těsným rodinným vazbám, a v této situaci například filmové melodrama reprodukovalo ty druhy emocí, po kterých lidé toužili a které jim již obyčejný běžný život neposkytoval. Nyní jsme však podle mého názoru v další fázi, kdy film existuje, aby tvořil afekty, a zvláště pak extrémní afekty, které již nejsou naše. Afekty se tu osvobodily jak od subjektu, tak od objektu, jenž byl reprezentován. Patří nyní třetí entitě, kterou je film sám – nejde už o objekt filmu, svět, ani o subjekt, obecnost, ale o film neboli aparát, ve kterém je film centrálním momentem. Když Deleuze a Guattari hovoří o tomto tématu, ve skutečnosti mluví o umění, spíše než o filmu, a do jisté míry by bylo možné celkem úspěšně tvrdit, že výsledkem tohoto procesu se z filmu stalo umění a že přebíral mnoho z rolí, které dnešní umění opustilo či ztratilo vzhledem ke svému konceptualismu, který i nyní tíhne spíše k otázkám nad vlastní podstatou a hranicemi, než aby se ptal, jaké je být živý a jaké je být člověkem. Film se ale těmto problémům nadále věnuje, a to na takové rovině abstrakce, které výtvarné umění dosáhlo někdy na konci 19. a začátku 20. století.

V neobarokním či kosmopolitním filmu se začíná vynořovat tento autonomní afekt, autonomní pocit, který nezávisí např. na strachu z něčeho, je jednoduše pocitem strachu, není to strach o sebe, je to abstraktní strach, který existuje jen ve filmu, jen ve filmovém textu nebo ve filmovém aparátu. Počítky, percepce věcí, které nikdy neexistovaly, nebudou nikdy existovat a do jisté míry neexistují, poněvadž jsou pouze filmové. Jde však o počítky, které mají svoji autonomii a se kterými navazujeme vztah. Protože pokud by byl počitek náš, nemohli bychom se k němu vztahovat – vztahovat se lze jen k počitku, který je do jisté míry vnější. Ten vztah představuje něco pozitivního, protože jinak je podle mě na představě afektu, který nepatří lidské bytosti, ani světu, ale patří stroji, spíše cosi děsivého.

Afekt, o kterém je řeč, není však pouze uměním, ale také komoditou, prázdnou skořápkou, jejíž počítky, percepty a afekty jsou vždy jen povrchní, zakrývají prázdno, které je

18) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Co je filosofie?* Praha 2001.

charakteristické pro zbožní spektakl. Můžeme tedy buď říci, že jde o umění, nebo že jde o efekt či afekt zbožního spektaklu: obojí naznačuje myslím dost katastrofální výsledky, ale věřím, že nás tyto autonomní afekty také vybízí ke vztahu. A tímto vztahem je dialog. Pokud chceme vést dialog, musí nejprve existovat nějaká osoba, nějaký partner – není možné vést dialog s ničím, s prázdňou. Je možné, že ten dialog je ve skutečnosti iluzorní a my mluvíme jen sami k sobě – je možné, že ve skutečnosti v kině sedíme před zrcadlem a vedeme dialog se svou vlastní prázdnotou. Nejsem si ale jistý, že tomu tak opravdu je – brzy bychom se totiž začali nudit, a jedna z klíčových funkcí filmu by tak nedošla naplnění, poněvadž nuda je vědomí času a dnešnímu filmu jde o specializaci. Snažím se naznačit, že existuje autonomie počitků a afektů, která vyvstává z možnosti, že systém kinematografie není cele či výlučně lidskou technologií. Máme zde jistou charakteristiku, která se podobá charakteristice jazyka. A jak říká Lacan: jazyk hovoří nás stejně tak, jako my hovoříme jazykem. Převědeme-li toto tvrzení na systém filmu – systém kinematografie hovoří nás. Ono „nás“ lze chápat různě, například: když začnu dělat film, nemusím vynalézat kameru, filmový materiál, technologii projekce a distribuce, ani společenský zvyk chodit do kina, protože to vše je již zahrnuto v mé činnosti. Takže kinematografie hovoří film, stejně jako jazyk hovoří nás. Nechci tím tvrdit, že ve filmu neexistuje žádný individuální tvůrčí vklad, ale jen vzít na vědomí, že hovoříme-li o tvůrčí práci s pohyblivými obrazy, je na místě jistá skromnost.

Většina strojů je sestrojena tak, aby sloužily lidským bytostem, téměř žádný z našich strojů neexistuje pro sebe. Začínám uvažovat o systému kinematografie, jak se vyvinul z usilování o totalitu, konfrontace s entropií a proliferace nových forem filmu, nových módů, nových technik, které byly vytvořeny (což je opět velmi příznačné pro baroko, které představovalo velmi plodné období, období, kdy byly umění a věda mnohem těsněji propojeny nežli v éře renesance). Je možné uvažovat o systému kinematografie – včetně speciální digitální technologie a také technologie distribuce, atd. – jako o kyborgovi, jako o kybernetickém organismu, složeném z lidských bytostí i ze strojů. A jako kyborg má příležitost, možnost či potenciál stát se jiným, než jak byl stvořen, tedy jiným než lidským. Myslím, že náznaky tohoto procesu lze vysledovat v onom vztahu s autonomním počítkem a autonomní percepcí, a to právě proto, že jde o vztah. To nám ukazuje, že je možné vztahovat se k entitám, které jsou jiné než lidské. Může jít o velmi jednoduché entity – pocit strachu, hrůzy, dojetí, které nicméně existují a do vztahu nevstupují jednoduše jako efekty, ale jako afekty.

Myslím, že je možné představit si budoucí stav (maje na paměti, co jsem řekl o budoucnosti: že by neměla být plánována, že by měla být půdou otevřenou pro nové možnosti). Myslím, že jedním z úkolů, které před námi stojí, je vytvořit pro systém kinematografie takové podmínky, aby se mohl vyvíjet svým vlastním způsobem, nikoli způsobem, který mu diktuje (a teď si doplňte vlastního zloducha – mým zloduchem je nadnárodní kapitalismus, vaším může být někdo jiný – technici, průmysl, stát), který vývoj filmu plánuje a omezuje. Dokážeme-li si představit možnost, že by tato omezení nebyla, jaký jiný než lidský druh vědomí by mohl existovat? Hubbleův projekt nás mimo jiné učí, že jsme možná ve vesmíru jediní, že už nikdo další neexistuje. Jestliže se příroda rozhodla experimentovat s vědomím pouze na naší planetě a my selžeme, není záruka, že se tento experiment ještě někde jinde zopakuje. Máme tedy velikou zodpovědnost, musíme se

chovat, jako bychom byli jediný vědomý druh. A jsme-li jediným vědomým druhem, měli bychom, ba musíme a budeme (poněvadž jsme lidé a komunikovat je v naší povaze) hledat jiné druhy, se kterými je možné vést dialog. Proto tolik z nás chová domácí zvířata nebo je fascinováno takovými věcmi, jako je zpěv ptáků, řeč velryb nebo možnost dorozumět se znakovou řečí s gorilami a šimpanzi, kteří jsou jiní než my. Na mém černém labradorovi je úžasné právě to, že jeho vědomí je zcela jiné, že to není člověk. Někdy se snažíte dělat antropomorfní gesta a snažíte se přirovnat jeho chování k lidskému, on je nicméně pes a chápe věci psím způsobem. Proto je s ním možný dialog a proto je tak nekonečně fascinující chovat zvíře. Věřím, že něco podobného může být možné, budeme-li dosti odvážní a dovolíme-li našim strojům, aby rozvinuly své vlastní vědomí – a z vědomých strojů jsou nám nejbližší právě stroje mediální. Nejde o umělou inteligenci v tom smyslu, jaký navrhuje např. Marvin Minsky, jak ji zcela právem kritizuje např. filosofie Johna Searle, protože takovéto inteligence sídlí v jediném zařízení. Já uvažuji o rozvětveném systému. Lidský mozek nepředstavuje jediný rozvětvený systém – ve skutečnosti ani člověk není zabydlen v jediné osobě, ale je rozsáhlou sítí, ve které je každý mozek uzlem. V tomto smyslu je naše vědomí zcela společenské. Právě takový druh inteligence mám na mysli, když uvažuji o systému kinematografie, systému mediální technologie – možnost rozsáhlé distribuční sítě.

Do jisté míry lze tvrdit, že takový kyborg již existuje a jeho jméno je Microsoft – celoplanetární síť počítačů a lidských mozků, sloužící jedinému účelu s vědomím, které, zcela upřímně, není již lidské. Samozřejmě nejen Microsoft, ale téměř každá velká korporace – IBM, Apple, Nike... Musíme být tedy opatrní a neplést si skutečně existujícího kyborga s druhem možnosti pro další, otevřený vývoj. Avšak ve chvíli, kdy začnete vývoj plánovat, jej již vlastně popíráte. Pokud jako lidská bytost začnu plánovat vývoj strojů, již jsem se rozhodl je držet v mezích – vlastně je držím v lidské přítomnosti, spíše než ve strojové budoucnosti.

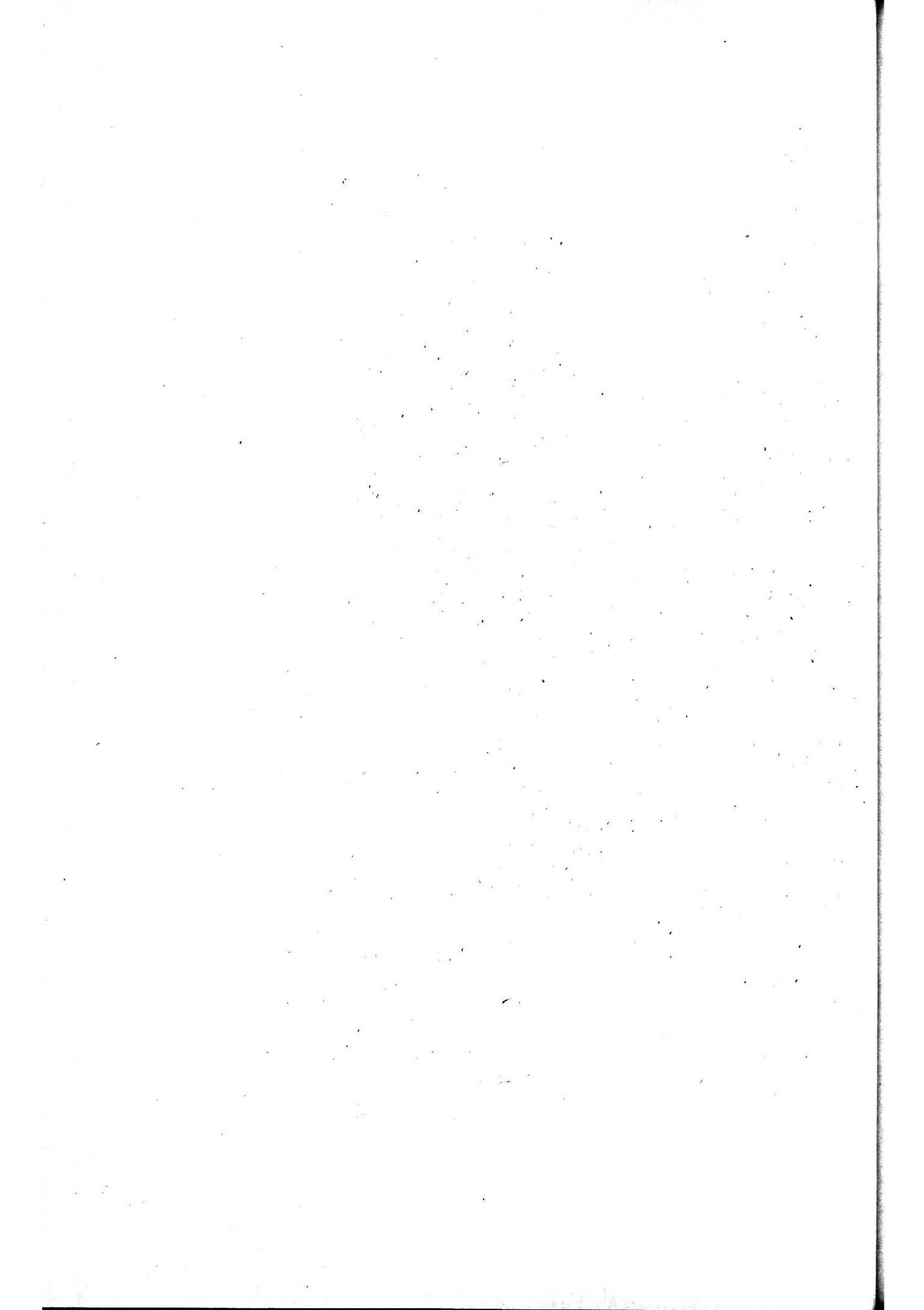
Posledním aspektem, o kterém bych se tu rád zmínil, je představa mediální ekologie. Když Jean-François Lyotard v *Postmoderní situaci*¹⁹⁾ tvrdil, že žijeme ve věku konce velkých vyprávění, připadalo mi to velmi podivné, protože v té době byla na vrcholu hned dvě velká, významná hnutí – feminismus a hnutí za ekologii. A mám za to, že ekologie je stále jednou z nejmocnějších současných politických formací, hlásí se k ní dokonce i lidé, kteří by zelené nikdy nevolili, ale přesto sdílejí přesvědčení, že je správné recyklovat odpad a že je důležité mít dobrý vztah s přírodou, atd. Jde o masivní a nové vyprávění, i když v jistém smyslu vlastně o vyprávění nejde, protože jeho uspořádání je prostorové (možná měl tedy Lyotard pravdu). Takové pojetí ekologie, které nevylučuje technologie, ale naopak je explicitně zahrnuje, mi připadá jako možnost pro nový druh médií, prostřednictvím kterých budeme moci vést dialog s novým druhem. A právě tento dialog se může stát novým uměním 21. století.

Připravili Petr Szczepanik a Jakub Kučera

19) Srov. český překlad: Jean-François Lyotard, *O postmodernismu. Postmoderno vysvětlované dětem. Postmoderní situace*. Praha 1993.

Citované filmy:

Barva nachu (The Color Purple; Steven Spielberg, 1985), *Batman* (Tim Burton, 1989), *Casablanca* (Michael Curtis, 1942), *Cesta na měsíc* (Le Voyage dans la lune; Georges Méliès, 1902), *Delikatesy* (Delicatessen; Jean-Pierre Jeunet, 1991), *Desperado* (Robert Rodriguez, 1995), *Dobrodružství mladého Sherlocka Holmese* (Young Sherlock Holmes; Barry Levinson, 1985), *Dobry Will Hunting* (Good Will Hunting; Gus Van Sant, 1997), *Dracula* (Bram Stoker's Dracula; Francis Ford Coppola, 1992), *El Mariachi* (Robert Rodriguez, 1992), *Falešná hra s králem Rogerem* (Who Framed Roger Rabbit?; Robert Zemeckis, 1988), *Fenomén* (Phenomenon; Jon Turteltaub, 1996), *Gunga Din* (George Stevens, 1938), *Hvězdné války* (Star Wars; George Lucas, 1977), *Imitation of Life* (Douglas Sirk, 1959), *Jih proti Severu* (Gone with the Wind; Victor Fleming, 1939), *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995), *Kdysi byli válečníky* (Once Were Warriors; Lee Tamahori, 1994), *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933), *Mafiáni* (GoodFellas; Martin Scorsese, 1990), *Matrix* (The Matrix; Andy a Larry Wachowski, 1999), *Mlčení jehňátek* (The Silence of the Lambs; Jonathan Demme, 1990), *Mumie* (The Mummy; Stephen Sommers, 1999), *Někdo to rád horké* (Some Like It Hot; Billy Wilder, 1959), *Povolání: reportér* (Profession: Reporter; Michelangelo Antonioni, 1974), *Příběh hraček* (Toy Story; John Lasseter, 1995), *Sedm* (Seven; David Fincher, 1995), *Smrtihlav* (Dark City; Alex Proyas, 1998), *Star Trek IV: The Voyage Home* (Leonard Nimoy, 1986), *Star Wars: Epizoda I – Skrytá hrozba* (Star Wars: Episode I – The Phantom Menace; George Lucas, 1999), *Superman* (Richard Donner, 1978), *Superman II* (Richard Lester, 1980), *Superman III* (Richard Lester, 1983), *Svět za sto let* (Things to Come; William Cameron Menzies, 1936), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Třinácté patro* (The Thirteenth Floor; Josef Rusnak, 1999), *Twister* (Jan de Bont, 1996), *Tygr a drak* (Wo hu cang long; Ang Lee, 2000), *Vetřelec: vzkříšení* (Alien: Resurrection; Jean-Pierre Jeunet, 1997), *Vymítač ďábla* (The Exorcist; William Friedkin, 1973), *Zakázaná planeta* (Forbidden Planet; Fred M. Wilcox, 1956), *Ztracený svět* (The Lost World; 1925), *Zvoník u Matky Boží* (The Hunchback of Notre Dame; William Dieterle, 1939), *Žena na měsíci* (Die Frau im Mond; Fritz Lang, 1929).



*Edice a materiály***PROJEV LUBOMÍRA LINHARTA
Z ROKU 1936**

Josef Moucha

„Nahradila-li dnes fotografie zobrazovací malířství, jež přestalo býti formou živou, přejal spoluúčast na této záměně i film svou integrální fotografií.“¹⁾

Léta Páně 1936 došlo k pokroku v české teorii fotografie. Výrazný podíl na tom mělo myšlení spjaté s kinematografií. Ústřední postavou ideového obratu je Lubomír Linhart (1906 – 1980), sekundanty Jiří Lehovec (1909 – 1995) a Alexandr Hackenschmied (1907). Koncentrovaně je vyjádřen v poprvé zde tištěném zahajovacím proslovu k Mezinárodní výstavě fotografie, proneseném v pražském Mánesu 6. března 1936.²⁾

Mezinárodní výstavu fotografie inicioval začátkem roku 1934 filmař (a tou dobou ještě i fotograf) Alexandr Hackenschmied. Jeho inspirací se koncem 20. let stala přehlídka Film und Fotografie ve Stuttgartu.³⁾ V prostorném a reprezentativním Mánesu hodlal zahrnout své menší domácí podniky souhlasného rázu.⁴⁾ Avšak nakonec nebyl s to sám internacionální přehlídku organizovat, neboť ho plně vytížilo budování filmových ateliérů Baťových pomocných závodů ve Zlíně. 29. května 1935 odtud podal zprávu o změně své situace (dopis došel do Mánesa 1. 6. a dostal č. j. 1620): „nyní nemohu nabídnouti své služby při pořádání fotografické výstavy v takovém rozsahu, v jakém jsem Vám je nabízel před rokem. Tehdy jsem ještě byl v Praze a zabýval jsem se všestranně fotografií, kdežto nyní jsem stále ve Zlíně, do Prahy jen velmi zřídka dojíždím a zabývám se pouze filmováním. Tím je moje možnost působiti v Praze velmi omezena. Přál bych si však velice, aby se uskutečnila taková fotografická výstava, jakou jsem Vám před rokem

1) Lubomír Linhart, *Malá abeceda filmu*. Praha 1930, s. 60.

2) Srov. Jiří Jeníček, *Fotografie jako zření světa a života*. Praha 1947, s. 146.

3) Alexandr Hackenschmied, *Fotografie ve Stuttgartě*. „Fotografický obzor“ 37, 1929, č. 7, s. 115 – 117. Týž, Film ve Stuttgartu. „Studio“ 1, 1929, č. 9, s. 286n. Srov. monografie: Jaroslav Anděl, *Alexandr Hackenschmied*. Praha 2000; Jaroslav Brož, *Alexander Hackenschmied*. Praha 1973. Původně byla Mezinárodní výstava fotografie plánována na září 1935. Předpokládá to redakční poznámka k článku: Jaromír Funke, Fotografie zůstane fotografií. „Volné směry“ 31, 1935, č. 2, s. 48. Během příprav narostla agenda organizátorů (od přihlášek po uzavření celního řízení při vrácení zahraničních zásilek) do tří chronologicky řazených kancelářských složek, v nichž se uchoval i Linhartův zahajující projev. O listiny Spolku výtvarných umělců Mánes pečuje Archiv hlavního města Prahy. Za vstřícnost při jejich zpřístupnění děkuji Martinu Krummholzovi.

4) Antonín Dufek, *Otakar Štorch-Marien & fotografie*. In: Karel Srp (ed.), *Aventinská mansarda*. Praha 1990, s. 81n.

navrhoval, výstava opravdu moderní fotografie, ne salonní, nýbrž živé, srostlé se vším děním dnešního světa. V Praze mohl by se dáti do této práce kol. Jiří Lehovec“. 26. ledna 1936 se Hackenschmied znovu omlouvá, když tajemníkovi Mánesa Josefu Tomanovi píše z paluby lodi Berengaria, na níž se plaví do Ameriky pro technické vybavení zlínského ateliéru: „Je mi velmi líto, že nemohu přispět pomocí při práci na výstavě, kterou jsem chtěl před rokem vlastně sám dělat, spolu s Lehovcem. Ten tehdy doufal, že nepůjde na vojnu a já jsem netušil, že budu mít docela nové působiště.“

Pražskou Mezinárodní výstavu fotografie v důsledku časového skluzu předcházela obdobná akce v Paříži, kde Musée des arts décoratifs pořádalo od 20. prosince 1935 do 1. února 1936 Exposition de la Photographie. Té se v tehdejší Československu v pokrokových kruzích dostalo odezvy jako kýženému protějšku každoročního, strnule připravovaného salónu Société Française de Photographie.⁵⁾ Moderní pojetí Exposition de la Photographie se opíralo o tučt žánrových a tematických kapitol: zpravodajství a reportáž, portrét, akt, krajina, reklama, umění, vědecké snímky, fauna, letecké a podmořské záběry, dokumenty uměleckých památek.

Domácí kolize

Zemský úřad 16. března 1936 výměrem (č. 5340 odd. 20) „podle dekretu dvorské kanceláře z 6. ledna 1836“ zamítl odvolání S. V. U. Mánes proti prvotnímu nevyhovění žádosti, adresované 10. února 1936 policejnímu prezidentovi Dr. Vojtěchu Dolejšovi. V té se (pod č. j. 600/36) píše, že připravované „exposice fotografických výrobků budou jako vědecké dokumenty organicky zasazeny do rámce celé výstavy mezi exponáty čistě umělecké“. Mezinárodní výstavě fotografie se jednoduše nedařilo, ač Mánes deklaroval, že „nezamýšlí naprosto konati výstavu průmyslovou, živnostenskou ani obchodní“, neboť přehlídka „má být výstavou pouze kulturní a uměleckou a vystavené materiály mají být pomůckou, znázorňující tvůrčí postup umělců. Na výstavě nemá být nic prodáváno. Na výstavě nebudou ani přijímány objednávky, výstava se koná ve výstavních a nikoliv obchodních místnostech a je na ni vybíráno vstupné.“⁶⁾

Sály Mánesa nakonec nebyly využity výhradně k instalaci fotografií. Vyplývá to z návrhu znění lokálky zvoucí k debatnímu večeru na téma Jak hodnotit fotografii. Tajemník Mánesa jej sepsal 26. března a užil i formulace: „Výstava byla doplněna vysoce zajímavými exposicemi fotografických přístrojů a jiných materiálů firem ‚Kodak‘, ‚Neobrom‘, ‚Ako‘, ‚Ilford‘ a j.“ Vleklé nedorozumění s příslušnými úřady však zřejmě způsobilo propady v rozpočtu. Teprve 9. března, čtvrtého dne konání výstavy, reaguje S.V.U. Mánes (č. j. 959/36) na urgenci Fotochemy a vrací do Hradce Králové „zaplacenou I. polovinu nájemného za fotoexposici na Mezinárodní výstavě moderní fotografie Kč 2 640,—“, přičemž víme, že během prvních dvou dnů navštívili Mánes 1 792 platící diváci. Katalog a plné vstupné se daly pořídit po pětikoruně; pro studenty, dělnictvo a vojáky dělal

5) Obesílal ho František Drtikol, s nímž Alexandr Hackenschmied počítal v konceptu přehlídky pro Mánes, byť na seznamu vystavujících Drtikola nakonec nenajdeme. Zmíněný koncept přijal S. V. U. Mánes 8. 2. 1934 (č. j. 505).

6) Citováno z průklepu dopisu Zemskému úřadu z 29. 2. 1936.

vstup 2 koruny, stejně jako ve skupinách nad 20 osob; kvůli překvapivému zájmu byl vyhlášen požadavek oznamovat hromadné návštěvy s dvoudenním předstihem.

Realizace

Konečná bilance říká, že od 6. března do 13. dubna Mezinárodní výstavu fotografie zhlédlo „7 927 osob, tedy počet u nás neobyčejný“.⁷⁾

Fotograf a filmař Jiří Lehovec adresoval 10. března 1936 z posádky v Mladé Boleslavi tajemníkovi Mánesa list (přijatý 12. 3., č. j. 1021). Vyjímám pasáž, upomínající na původní koncepci: „Velmi cennou a poučnou jsou expozice vědecké a užité fotografie. Myslím i pro to, že dokumentuje, že hodnota moderní fotografie není jen v jejím estetickém významu. Ostatně tyto vědecké snímky mají často vysloveně estetické hodnoty (mikro-snímky, policejní foto, snímky z Mount Wilson atd.).

Chtěl bych poděkovat SVU Mánes, že uspořádal tuhle výstavu, že dal tak u nás základ k opravdu hodnotné fotografické tvorbě. Bylo by záslužné, kdyby Mánes zachytil a rozšířil impuls, který výstava dala a přikročil k ustavení své fotografické sekce. Asi tak, jak jsem Vám o tom kdysi mluvil. Buďte tak laskav, p. tajemníku, a snažte se prosadit tuhle myšlenku; Mánes by tak i na poli fotografie krácel v čele. Členů skutečně významných by měl podle katalogu dost.“

„Úspěch výstavy byl jak po stránce mravní, tak i hmotné neobvyklý.“⁸⁾ Striktní podmínky dohodnuté s celní správou (odeslání exponátů do 20. dubna) však nedovolily pořádat reprízy. Zájem projevily přinejmenším dvě organizace: Středomoravská výstava v Přerově, chystaná na léto 1936, a Štátní východoslovenské muzeum v Košiciach. Jeho ředitel Dr. Josef Polák žádal dopisem z 24. března i zapůjčení štočků pro katalog II. Mezinárodní výstavy fotografické, plánované od 1. května 1936. Listovní zásilkou z 31. března (č. j. 1273/36 Fiš.) dostal alespoň adresy domácích účastníků a radu, aby si vykořisťoval zápůjčky tak, jak to provedl s „ruskou“ kolekcí, získanou přes vyslanectví Sovětského svazu za pomoci Společnosti pro kulturní a hospodářské styky s SSSR, jejímž tajemníkem byl Lubomír Linhart.⁹⁾

7) Anonym, Informace. „Volné směry“ 32, 1936, č. 8 – 10, s. 299. Zároveň časopis vydávaný „nákladem Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze“ uvádí: „Výstava ‚Tanec v čsl. výtvarném umění a fotografii‘ nesetkala se u obecnosti se zájmem, odpovídajícím úsilí, se kterým ji sestavoval svaz ‚Tanec, rytmika a gymnastika‘. Navštívilo ji toliko 1598 osob. [...] Úspěch Mezinárodní výstavy moderní fotografie byl velký. Kolekci uspořádalo komité, sestávající z vynikajících odborníků; skutečné práce nejvíce se zúčastnili pánové J. Jeníček, L. Linhart, J. Funke a J. Sudek.“

8) J. J e n í č e k, c. d., s. 151.

9) Z původní zásilky 250 sovětských prací odešlo do Košic 112, tedy o něco málo více než jich bylo vystaveno v Praze. Hlavička Linhartem užívaného korespondenčního papíru vykazuje prolnutí instituce, jíž tajemničil, s redakcí časopisu Země sovětů. Po druhé světové válce se stal Lubomír Linhart Ústředním ředitelem Československé filmové společnosti, uskutečňující ve válečné ilegalitě připravený „zestátňovací proces“ kinematografie. Roku 1969 založil obor dějin a teorie filmu na Karlově universitě, od roku 1975 působil jako vedoucí katedry filmové a televizní vědy na Filmové fakultě Akademie múzických umění.

Vnější okolnosti

Napjatost mezinárodní politické situace odráží další archiválie. Dopisem předsedy S. V. U. Mánes, architekta Josefa Gočára a jednatele Dr. Kamila Novotného z 25. března 1936 (č. j. 1212/36, adresováno do kavárny Kontinental), byl informován John Heartfield o odstranění dvou z jeho exponátů po intervenci Německého vyslanectví v Praze: „presidium Mánesa se rozhodlo vyhovětí přání ministerstva zahraničí“. Představenstvo Mánesa hned 27. března o cenzurním zásahu znovu jednalo. Malířem Emilem Fillou stylizovaný koncept dopisu nejmenovanému (sekčnímu?) řediteli naznačuje, jak se vzniklé situaci organizátoři Mezinárodní výstavy fotografie snažili čelit: výbor Mánesa „těžce nese tento zásah do výstavy, neboť její návštěvníci se stále dotazují po důvodech odstranění řečených fotografií, a usnesl se proto ve schůzi 27. tm. požádati Vás, aby do středy 1. dubna tr. bylo Mánesu doručeno písemné odůvodnění ministerstva zahraničních věcí i s udáním příčin, proč věci mají být z výstavy odstraněny. Podle usnesení výboru z citované schůze mají odstraněné fotografie znovu být umístěny ve výstavě, nebude-li doručeno řádné písemné sdělení do řečeného dne.“ Ve chvíli, kdy k usnesení předsednictva Mánesa došlo, byla již na cestě „za ministra“ nečitelně parafovaná (a pod č. j. 39388/III/2/36 odeslaná) depeše: „Německé vyslanectví v Praze požádalo verbální notou ze dne 19. t.m., aby zdejší úřad vyžádal u pořadatelského Mezinárodní výstavy moderní fotografie odstranění exponátů č. 378 a č. 391. Ministerstvo zahraničních věcí vzalo s povděkem na vědomí, že na telefonickou žádost referentovu předsednictvo S. V. U. Mánes laskavě přání vyjádřenému shora zmíněnou notou plně a rychle vyhovělo.“ Citovaná formulace je jistou licencí říšských požadavků. Podle nóty měly být neprodleně odstraněny fotomontáže, jimiž se Německo cítilo dotčeno. Zaměřila-li se cenzura na dvě práce, uvedené co příklady, pominula, že nóta Heartfieldovu kolekci charakterizuje slovy: „Největší část těchto fotomontáží se zabývá štváním proti Německé říši a jejím vůdcům.“

Další situační rys odhaluje průklep žádosti (z 28. 3. 1936) tajemníka Mánesa neuvedené redakci „o laskavé zveřejnění zprávičky“ v nedělním vydání listu: „K Mezinárodní výstavě fotografií v Mánesu. Vzhledem k šířícím se pověstem, že z Mezinárodní výstavy fotografií v budově Mánesa musela být odstraněna celá kolekce 20 fotografických montáží Johna Hartfielda¹⁰⁾ sdělujeme, že v důsledku intervence německého vyslance v Praze na příslušných místech byly z dvaceti fotomontáží Hartfieldových odstraněny pouze dvě jeho fotografie.“

Jednalo se o položky Soudí lid, dokud lid je neodsoudí! a Čestná dyka. John Heartfield požíval v Praze československého azylu a inkriminovaného roku 1936 přispíval karikaturami do Volks-Illustrierte-Zeitung (jak byl přejmenován list Arbeiter-Illustrierte Zeitung). Čestná dyka (Ein Ehrendolch) se (dlé archivovaných překladů legend k Heartfieldově kolekci) vztahuje k zločinu, spáchanému v Královci (čili patrně ve východopruské metropoli Königsberg). Člen SA (Sturmabteilung der NSDAP) v tamním hostinci

10) Stejně byl Heartfield psán i v katalogu. Helmut Herzfelde si zvolil anglické jméno coby antimilitaristický protest: „Bylo k tomu třeba statečnosti, protože se to stalo ještě za války.“ Elias Canetti, *Pochodeň v uchu. Příběh života 1921 – 1931*. Praha 1996, s. 308.

probodl dělníka, jenž údajně urazil jeho uniformu. Vrah byl osvobozen s odůvodněním, že uniforma „vyžaduje zvláštní ochrany. Člen SA v uniformě se nemá pouštět do rvačky, v níž by mohl být zmlácen a uniforma potřísněna. [...] Ne nadarmo propůjčil vůdce členům SA dyku. Jsouť politickými vojáky a jako takoví si mají počínati.“¹¹⁾

Ohlasy

V referátu Lidových novin byla Mezinárodní výstava fotografie hodnocena „jako polemika s minulou“, neboli s II. mezinárodním fotografickým salonem Svazu československých klubů fotografů amatérů. Téměř celá třetina článku (pravděpodobně od spisovatele Bohumila Markalouse) podchycujícího zahraniční účast v aktuální fotopřehlídce je oslavou Man Rayova příspěvku: „Dnes, kdy fotografie vzala navždy malíři dřívější jeho popisně zobrazovací úkoly, je zcela absurdní, když se fotograf naopak namáhá přiblížit svůj výtvar vzhledu malby, třeba moderní. Příkladem té moderní fotografie, která usiluje být uměleckou tvorbou, je práce Man Rayova. Tento bývalý kubistický malíř, zajímaví se u fotografie o její výtvarnou emotivnost, jde ve svých vynalézavých obrazech daleko za zobrazovací funkci fotografie. A přece se nikde nepřibližuje k malířství, nesnižuje svou práci k jeho nápodobě. Na všech těchto fotografiích vidíme, že je zrodila doba, jejíž největší uměleckou inteligenci představuje Picasso, jenž první proměnil malířství v básnění tvarem a barvou, jako Man Ray z fotografie učinil světelnou báseň. A přece Man Ray, jenž ve svých obrazech nereprodukuje skutečnost, nenapodobuje ani vnějšek obrazů. Jeho světelné zápisy, přízračné, až fantasmagorické, nepřekročují nikdy rodné vlastnosti fotografie. Naopak využívají je s překvapivou prostotou a obdivuhodnou vynalézavostí. Jsou antithesí reportáže, jsou výtvarnictvím stejně, jako je malířství. Kromě svých fotogramů má Man Ray ve své expozici několik ostře viděných podobizen.“¹²⁾

Lubomír Linhart měl k Mezinárodní výstavě fotografie obšírný rozhlasový projev, odlišný od nalezeného rukopisu proslovu vernisážového. Přednášku vysílanou rozhlasem poskytl k otištění Tvorbě. V Mánesu sloužila za podklad pro popularizační texty. Tak třeba budoucímu nositeli Nobelovy ceny za literaturu, Jaroslavu Seifertovi byla určena žádost z 23. března 1936 o zveřejnění výňatku přednášky v Ranních novinách. Podobné výzvy s opisy úryvků šly redakcím Národa, Telegrafu, A-Zet a jistě i jinam. Fotografie z výstavy byly nabízeny k publikaci listům Letem – Světem, Zeit im Bild... Linhartova rukopisná metarozhlasová přednáška o fotografii (neboli vylíčení jejího průběhu) končí:

11) Nebyla to první ani poslední aféra S. V. U. Mánes s vystavováním Johna Heartfielda, jenž sám podává bližší podrobnosti v autobiografii *Der Schnitt entlang der Zeit*. Dresden 1981, s. 332n. a 336n.; na s. 364 – 365 je reprodukována verbální nota Německého velvyslanectví Ministerstvu zahraničních věcí Československa (česky v katalogu: John Heartfield, Stále ještě... Fotomontáže. Výstava v upomínku na velkou mezinárodní výstavu karikatur v Mánesu v roce 1934. Praha 1964). Roku 1937, kdy se slavilo padesátiletí Mánesa, byl Heartfield jmenován členem korespondentem spolku. Řádné členství bylo dle stanov z roku 1935 vyhrazeno československým výtvarníkům. Z fotografické sekce se tudíž mělo týkat pouze malířů Štýrského a Vobeckého. Ostatní, včetně teoretika Linharta, se stanou členy, jež Mánes označoval přídomkem činní.

12) ma, *O moderní fotografii*. „Lidové noviny“ 44, 26. 3. 1936, č. 157, s. 4.

„Tato výstava, z níž jsou ukázky promítány také ve filmových žurnálech, se těší stále rostoucímu zájmu a znamená skutečně významnou událost v československé fotografii.“¹³⁾

Nalezený rukopis

Větší nepojmenovaný Linhartův rukopis čítá čtyři jednostranně, zato hustě využitě archy (25 x 17 cm). Dochoval se k němu koncept na dvou menších listech. První řádky výsledného tvaru byly opsány na přeložený papír A4, jako by měl vzniknout čistopis. Shodně s ostatními texty k Mezinárodní výstavě fotografie krouží Linhart kolem jádra svých myšlenek, aby je různě rozváděl a doplňoval. Kupříkladu závěr netitulovaného proslovu se vrací k větě vyškrtnuté ze samého konce rukopisu předmluvy katalogu a ohlašuje vznik organizační základny, „kterou na podkladě této výstavy připravujeme“. Vlastní rozhlasová přednáška zase modifikovala některé teze katalogu, když se přimlouvala „za uplatnění nového výrazu a hledání cesty k němu“.¹⁴⁾ Tento citát budí zároveň čten v paralele k proměně dříve extrémně nízkého pisatelova mínění o společenské roli výtvarné fotografie.¹⁵⁾ K posunu v Linhartových postojích došlo nejen v důsledku zkušenosti pořadatelské, získané ve styku s ostatními organizátory a zainteresovanými umělci. Zhodnotil jistě i poznatky odjinud: v jeho vlastním podání čteme o čerpání z „časopisecké i knižní literatury české, německé, francouzské, ruské a ukrajinské“.¹⁶⁾ Linhart měl ovšem především české předchůdce. Citelný je vliv Václava Tille¹⁷⁾ a Teigův.

Linhart se znal k Devětsilu, jak sám uvádí ve vzpomínce na založení Klubu za nový film (9. května 1927).¹⁸⁾ V ideologických náladách se nicméně od Teiga liší: zatímco raný Teige vzývá USA, Linhart SSSR (byť se i on dovolává vybraných osobností amerického umění, zejména Man Raye a Charlie Chaplina). Oba souzní v některých východiscích i závěrech: konstruktivní tvorbu na realistické bázi foto a kinematografie pokládají za novou moderní iluzivní realitu: „Dělalo se sice zfilmované divadlo, jindy literatura, ale vytvořilo se i cosi, jež bylo svým, originálním, původním. To již nebylo divadlo ani literatura, to byl první film v pravém slova smyslu. [...] Film má možnost ukázat život tak, jak je, ale v intenzivnějším světle, viděti jej tak, jako vidíme věci křišťálovou čočkou: intenzivnější, úplnější, vyhraněnější a ostřejší.“¹⁹⁾

13) Ve složce Mezinárodní výstava fotografie S. V. U. Mánes uchovává Archiv hlavního města Prahy vedle zahajovacího projevu rovněž Linhartův rukopis Rozhlasová přednáška o fotografii (na rubu listu velikosti 22,4 x 14,1 cm, vytrženého z kalendáře pro týden 16. až 22. 2. 1936). Nejedná se o předlohu či zápis přednášky, nýbrž zprávu o ní. Lubomír Linhart své myšlenky necituje, nýbrž krátce evokuje.

14) Lubomír Linhart, *Moderní fotografie a její výstava v Mánesu. Přednáška proslovená v rozhlase 15. března 1936*. „Tvorba“ 11, 1936, č. 14, s. 221.

15) Srov. L. Linhart, *Sociální fotografie*. Praha 1934.

16) L. Linhart, *Malá abeceda filmu*, s. 88.

17) Srov. L. Linhart, *První estetik filmu Václav Tille*. Praha 1968.

18) L. Linhart, *Vznik nezávislé filmové kritiky 20. a 30. let*. „Film a doba“ 8, 1962, č. 12, s. 634n.

19) L. Linhart, *Malá abeceda filmu*, s. 10 a 14. Srov. Karel Teige, *Foto Kino Film*. In: Jaromír Krejcar (ed.), *Sborník nové krásy Život II*. Praha 1922, s. 153n; u příkladu Man Raye je konstatováno: „fotografie nabývá zde samostatné řeči, svéprávné a vlastní.“

SPOLEK VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ „MÁNES“

PRAHA II. RIEGROVO NÁBŘEŽÍ 250. — TELEFON 40027

Praha, 26. III. 1936.

Vážený pane šéfredaktore,

prosíme Vás snažně o laskavé uveřejnění níže uvedeně
lokálky o diskusním večeru v Mánesu, která jistě bude zajímat
všechny vaše čtenáře.

Snažně prosíme o otištění v nejdělním čísle
vašeho listu.

Děkujeme již napřed za lask. vyhovění naší žádosti a
jsme s projevem dokonalé úcty

za

tajemník.

Debatní večer na téma: "JAK HODNOTIT FOTOGRAFII".

V české veřejnosti, zejména mezi fotografy-amatéry, nejsou do
dnes ujasněny zákony, znaky a kriteria DOBRÉ a ŠPATNÉ fotografie
a tento debatní večer má ukázat všem fotografům správnou cestu
dnešního pojetí a cíle fotografie. Na debatním večeru promluví a
hlediska divadla, výtvarníka, teoretika fotografie a spisovate-
le pámové: E. F. Burian, Adolf Hoffmeister,
Dr. B. Markalous a Lubomír Linhart. Disku-
se před vystavenými fotografiemi se může účastnit každý.

Debatní večer bude uspořádán ve velkém výstavním sále Mánesa na
Riegrově nábřeží v pátek, dne 3. dubna t.r. o 20. hodině.
Vstupné jako do výstavy moderní fotografie, která je v Mánesu otev-
řena denně od 9 - 18 hodin a která má jedinečný úspěch a obrovské
návštěvy. Výstava byla doplněna výsoce zajímavými expozicemi fotogra-
fických přístrojů a jiných materiálů firem "Kodak", "Neobrom",
"Ako", "Ilford" a j.

Archivní listina Prahy

Návrh oznamu debaty o hodnotové škále fotografie

Foto archiv

Filmem a fotografií se inspirativně zabýval i pozapomenutý vrchní úředník Technologického a průmyslového musea Obchodní a živnostenské komory v Praze, fotograf Jaroslav Petrák. Kinematografii počítal mezi nejvýznačnější vynálezy XIX. století,²⁰⁾ ve fotografii klasifikoval za „nejdůležitější současný činitel kulturní – *odvětví reprodukční*“.²¹⁾ Vyzdvihl i vynálezy rentgenu, telefotografie (tedy elektrického rozkladu a přenosu snímku) či užitečnost astrofotografií, které „authentickým způsobem potvrdily aneb zamítly různé hypotézy před tím panující“.²²⁾ Kromě objektivní průkaznosti rozeznával Petrák ozvláštněnou fotografii, již „možno označiti co uměleckou, pakliže předmětu zobrazenému zvláštním svérázným rozdělením světla a stínů, náladou a svérázným pojetím a umístěním motivu propůjčuje neobyčejnou charakteristiku. [...] Není tedy úkolem fotografie hromaditi jednotlivé detaily na obraze, nýbrž naopak učiniti charakteristický detail osou obrazu.“²³⁾ To je ona známá jakobsonovská proměna části za celek, užšího výrazu v širší. Roman Jakobson do pražských Listů pro umění a kritiku, vydaných v roce 1933, napsal: „Pars pro toto je základní metodou filmového obrácení věcí v znaky.“ Přesto však o pár řádek níže vyčteme, že tutéž metodu u fotografie přehlíží: „Teoretik popírající, že kino je umění, vnímá film jako pouhou pohyblivou fotografii, nevšímá si montáže a nechce si uvědomit, že tady jde o zvláštní systém znaků – je to stanovisko takového čtenáře básně, pro kterého slova postrádají smysl.“²⁴⁾ Ke všemu Jakobson připomínal Dellucův pařížský spis *Fotogénie* z roku 1920 a nikoli Petráka s jeho o dekádu starším tuzemským zpytováním: „zdaž myslíme, když zapadající slunce počíná rozlévati plnou hrstí zlato na vánkem zčeřenou hladinu žitných klasů, kolik bochníků chleba skytne?“²⁵⁾ Nejen avantgardní fotograf Jaromír Funke si po zkušenosti z Mezinárodní výstavy fotografie přizná neudržitelnost tezí, naznačených hned titulkem programového článku Fotografie zůstane fotografií, při jehož zveřejnění byla Spolkem výtvarných umělců Mánes poprvé avizována zlomová fotopřehlídka: „doba objevů technického zdokonalování jest základem dnešní moderní fotografie, od které současná fotograficky pravdomluvná doba učí se spokojiti pouhou fotografií, odmítati nepravé šilhání po činnosti tvůrčí a při své fotografické akci podříditi se charakteru objektu, aby byl pravdomluvně vystižen a účelně fotograficky realizován“.²⁶⁾ Oproti tomu Linhart: „Předpoklad krásy staví na poměru,

20) Jaroslav Petrák – Jan Srp, *Kinematografie. Populární pojednání o jejím vývoji, stránce technické, použití kinematografu a významu jeho v přítomnosti*. Praha 1914, s. 84.

21) J. Petrák, *Dějiny a vývoj fotografie*. Plzeň 1912, s. 140.

22) Tamtéž, s. 141.

23) J. Petrák, *Základy umělecké fotografie*. Praha 1916, s. 6 a 9.

24) Roman Jakobson, *Úpadek filmu?* Cit. dle: T ý ž, *Poetická funkce*. Jinočany 1995, s. 149.

25) J. Petrák, *Žeň světla a stínu. Problém umělecké fotografie v teorii a praxi s uměleckými přílohami*. Praha 1910, s. 7. Paradoxní je, že Linhartem vyznávaný, leč poznatky avantgardní éry korigovaný diktát socialistického realismu bude na Petrákovu otázku vyžadovat kladnou odpověď, ač se (při redukci námětů) k jeho malebnosti vrátí ještě po čtyřech desetiletích. K paralelám ve věci fotogenické působnosti, včetně příkladu s lánem obilí, srov. L. Linhart, *Malá abeceda filmu*, s. 31n.

26) Jaromír Funke, *Fotografie zůstane fotografií*. „Volné směry“ 31, 1935, č. 2, s. 48. K 1. 2. 1935 se autor dočkal významného pokroku v pedagogické kariéře: ministrem školství a národní osvěty Janem Krčmářem byl přeložen ze Školy umeleckých řemesel v Bratislavě na Státní grafickou školu v Praze. Viz A. Dufek, *Jaromír Funke (1896 – 1945). Průkopník fotografické avantgardy*. Pioneering Avant-garde Photography. Brno 1996, s. 71.

ILUMINACE

Josef Moucha: Projev Lubomíra Linhartu z roku 1936

Alexandra Hackenschmied a Lechovec

Rozdělení výstavy:

- 1/ výtvarná fotografie
 - kompozice
 - portrét
 - zátiší, studie materiálů
 - fotogram
 - fotografická montáž
 - „ „ karikatura
 - atd.
- 2/ užitá fotografie
 - reklamní
 - dokumentární/reportážní, průmyslová, sociální, kriminální, vojenská atd./
 - vědecká /geografie, fotochemie, lékařství, optika astronomie, mikrofotografie, přírodní vědy atd./
 - reklamní, módní
 - filmová
- 3/ technické a obchodní oddělení
 - ilustrované časopisy/znázornění vzniku stránky il.časopisu, fotografie-zrcadlo-positivní a negativní retuš-tisk/
 - fotografie tv tisku /jednotlivé druhy tisku, autotypie, hlubotisk, světlotisk, ofset atd./
 - konstrukce fotografických přístrojů a optiky /firmy Leitz, Zeiss-Ikon, Franke & Heidecke, Ihagee, Voigtländer, Kolář letecké fotoaparáty atd./
 - fotochemický průmysl /Agfa, Perutz, Kodak, Ilford, sensitometrie, barevná fotografie, Foma, Neobrom, Gevaert, pozitivní proces, zvětšování/
 - přístroje vedlejších oborů užívajících fotografii /reprodukční, měřicí a j. stroje/
- 4/ historické oddělení/event.
 - /staré fotografie, staré fotoaparáty z Technického musea/

*Nový fascikl:
Fotovýslava*

SAUVINNES PRAHA
Dne 12. února 1934
Číslo 505
Přijato
Poznámka

První strana konceptu Mezinárodní výstavy fotografie přijatého S. V. U. Mánes
od Alexandra Hackenschmieda dne 8. února 1934

Foto archiv

na srovnání. Řečeno jinak: několik rozptýlených světelných skvrn nečiní dojem, ale jich umělecké uspořádání dává estetický celek. Vždyť vlastně celé umění jest tvoření celků z prostolibých forem. Formovat jest vlastním úkolem umělcovým.²⁷⁾

Druhá věta Linhartova proslovu k zahájení Mezinárodní výstavy fotografie říká: „Představovali jsme si organizaci této výstavy spíše jako cosi blízkého charakteru dobře redigovaného hodnotného obrázkového časopisu, jako projev organického sloučení nebo přesněji zrovnoprávnění estetické, vědecké a technické funkce fotografie.“ Tuto myšlenku, oponující dominanci estetické funkce v definici umění dle strukturalisty Jana Mukařovského, rozvíjí Linhart předmluvou katalogu Mezinárodní výstavy fotografie: „Tím přestává býti výstavou fotografií v starém, přežitém slova smyslu a stává se dokumentem, plynulým pásmem a přehlídkou funkcionálních i formálních možností fotografie vůbec.“²⁸⁾ U kritika, jenž se k fotografii dostal přes film, nepřekvapuje zdůrazňování významu slitiny dílčích skladebných složek. Zúročuje vědomí vztahů mezi jednotlivými záběry: „Čím dokonaleji ovládám tu neb onu řeč, tím dokonaleji se jí mohu vyjadřovat.“²⁹⁾

Projev při zahájení přehlídky Mezinárodní výstava fotografie podtrhuje, že budoucí mluvčí fotosekce Mánesa nerezignoval na umělecké možnosti fotografování, jakkoli zrovna to byla jedna z dobových doktrín.³⁰⁾ K její relativizaci přispěla anketa Světozoru, přičemž je pravděpodobné, že hlavně diskuse rozvířené Mezinárodní výstavou fotografie přesvědčily nakladatelství populárního periodika o nosnosti tématu. Ale to už by byla jiná kapitola.³¹⁾ Nabízí se zobecnění dle nositele tradice ruského formalismu, lingvisty Romana Jakobsona: „další vývoj stále více odhaluje znakovou podstatu umění“.³²⁾

Josef Moucha (1956)

Vystudoval fakultu žurnalistiky UK v Praze (obor periodický tisk a filmová a televizní žurnalistika). Po absolutoriu (1980) byl mimo jiné činný jako odborný asistent v oboru fotožurnalistiky na FŽ UK a v redakcích časopisů *Architektura ČSR* a *Revue Fotografie*. Nyní působí ve svobodném povolání a je členem redakčních rad mezinárodních pololetníků *Imago* a *Fotograf*.

(Adresa: epa.mou@volny.cz)

27) L. Linhart, *Malá abeceda filmu*, s. 21.

28) L. Linhart, *Mezinárodní výstava fotografie*. Praha 1936, s. 5. Když ale Linhart statí z 8. 6. 1964 připomíná své vernisážové vystoupení v Mánesu 6. 3. 1936, užívá formulace k Mukařovskému vstřícné: „Heartfieldova výtvarná a obsahová nápaditost a jeho osobitý umělecký výraz nebyly jen vzorným příkladem dialektické jednoty obsahu a formy, ale i toho, že ideové je složkou estetická.“ Viz L. Linhart, *O Johnu Heartfieldovi na gestapu a v boji uměním*. In: John Heartfield, *Stále ještě... Fotomontáže. Výstava v upomínku na velkou mezinárodní výstavu karikatur v Mánesu v roce 1934*. Praha 1964, s. 17.

29) L. Linhart, *Sociální fotografie*, s. 40.

30) László Moholy-Nagy, *Fotografie, objektivní forma vidění naší doby*. „Telehor“ 1, 1936, č. 1 – 2, s. 76: „V této souvislosti nemůžeme dosti jasně vysloviti, jak je nám zcela lhostejné, zda fotografie produkuje „umění“ či nikoliv.“

31) Zvláštní číslo časopisu Světozor z 16. 7. 1936 předznamenala anketní otázka „Je fotografie umění?“, vytištěná na obálce; „Světozor“ 36, 1936, č. 29. Srov. A. Dufek, *O dvou koncepcích fotografie*. „Listy o fotografii“ 1994, č. 1, s. 28n.

32) Roman Jakobson, *Kontury Glejtu*. In: Boris Pasternak, *Glejt*. Praha 1935, s. 150. Srov.: J. Moucha, 1936: *pražské dostaveníčko fotografie se strukturalismem*. „Fotograf“ 1, 2002, č. 1, s. 95 – 99.

PŘÍLOHA

Přístupovali jsme k prvním přípravným pracím pro organizaci této mezinárodní výstavy moderní fotografie s vědomím, že hlavním našim úkolem bude vyznačiti funkci moderní fotografie v celé její šíři, to jest v charakteristických náznacích uplatnění a významu fotografie v hlavních oborech lidské tvořivosti, do nichž tak aktivně zasahuje. Představovali jsme si organizaci této výstavy spíše jako cosi blízkého charakteru dobře redigovaného hodnotného obrázkového časopisu, jako projev organického sloučení nebo přesněji zrovnoprávnění estetické, vědecké a technické funkce fotografie. O to nám šlo především: vyznačiti široce pojatou sociální funkci fotografie a učiniti z této výstavy dokument jejího významu v lidské společnosti.

Fotografie v životě a umění! To je rámec, umožňující rovnoprávné zastoupení té fotografie, která se uplatňuje jakožto samostatná složka stejně v umění (a chcete-li i ve výtvarném umění) jako ve vědě, technice, reklamě, tisku, sociálním dění a životě vůbec. Tento rámec umožňuje seskupením fotografického materiálu demonstrovati proti všem nezdravým tendencím, které by chtěly ve fotografii viděti jen její estetickou složku a považovati uplatnění fotografie ve veřejném životě, vědě a hospodářském vývoji lidské společnosti za jakousi její druhotnou, podřadnou, na milost přijímanou funkci. Chtěli jsme organizací této výstavy demonstrovati proti piktorálnímu pojetí fotografie, tomu neoprávněnému a neopodstatněnému ukazování fotografie jakožto obrazu a k tomu odděleně od fotografie vědecké a reportážní. Chtěli jsme demonstrovati proti onomu úzkoprsému fetišismu techniky a nesprávně vykládanému i uplatňovanému obrazovému řešení fotografie, jaké se nebezpečně rozlezlo po našich výstavách fotografie a které hrozí svým salonním pojetím zadusiti zdravý a mnohotvárný vývoj fotografie.

Považujeme moderní fotografii za součin estetických hodnot, nového nekonvenčního obsahu a technické vynalézavosti i dokonalosti. Proto jsme vítali každý odvážný krok projevující snahu přispěti k vývoji fotografie novým pojetím obsahu, techniky a estetiky, každý projev proti konvenci a šabloně, proti ztrnulému opakování a přešlapování na jednom místě. Proto jsme také zvali k účasti jednotlivce, a ne státy. Víme, že ne všichni, které bychom si tu přáli viděti, jsou tu zastoupeni a že ne všechno to, čím se představují ti či oni fotografové na této výstavě povede bezpečně k cíli. Současně však víme, že ve vývoji lidské tvořivosti hrají nejvýznačnější úlohu nikoliv ti, kdož jdou po bezpečných vyšlapaných cestách, nýbrž ti, kdož se odvažují jíti novými a neznámými cestami i za cenu rizika a chybování. Považovali bychom za krajně neoprávněné stavěti překážky do cesty právě těm, kdož jdou po těchto neznámých cestách a to tím spíše, když tato jejich odvaha je nesena tvůrčím nadšením a odvahou k experimentu, která vždy přispívá k urychlení vývoje. Opravdu, není to radostné vysvědčení pro stav československé fotografie, je-li třeba právě s ohledem na převládající tendenci v ni zdůrazňovati i tyto samozřejmosti. Snad není v této souvislosti zbytečné doplniti, že z fotografií neumístěných na této výstavě jsme mohli dobře instalovati nejméně jeden tzv. Salon fotografií.

Tato naše výstava, navazující přímo i nepřímo na výstavy Československé fotografické společnosti v letech 1925-26, na výstavy sociální fotografie film-fotoskupiny Levé

Fronty v letech 1933-34 a na výstavy několika avantgardních československých fotografů, stejně jako na obdobné výstavy zahraniční, znamená přes své nedostatky, které nemáme příčinu proč zamlčovat, další nové a významné přínosy do československé fotografie. Je to zejména zrovnoprávnění fotografie mající především estetickou funkci s fotografií vědeckou a reportážní. Tento všeobecný přínos kladu na první místo, neboť mohu upozorniti nejen na soubory mnoha čl. i zahraničních fotografů, z nichž např. Man Ray a mnozí jiní u nás vystavují své práce poprvé, nýbrž mohu s nemenším důrazem upozorniti na pozoruhodné soubory vědeckých fotografií profesorů Jiráska, Práta, Švagra, Úlehly, dr. Schlemmera aj., na soubor dr. Šmirouse v přirozených barvách, na soubory kriminalistických fotografií Ústř. četn. pátrací stanice, Všeobecné kriminální ústředny a ústavu prof. Švagra, na soubor Statní grafické školy v Praze a Ballmerovy školy fotografie v Basileji atd. Zvláště bych chtěl ještě upozornit na soubor fotomontáží Johna Hartfiel- da a velkou expozici fotografů SSSR, kteří jak tématy svých prací, tak i počtem zaslaných fotografií, opatřených již v SSSR českými názvy, projeví i ve svém oboru vzácné porozu- mění pro přátelské vztahy, rozvíjející se mezi Československem a SSSR.

Mezi těmi, kdož zastávají mnohdy i nevybíravými prostředky odlišný názor na fotogra- fii nežli my, kteří jsme se spojili k organizaci této výstavy, kolovalo mnoho neoprávně- ných dohadů a předčasných závěrů o tom, proč spolek výtvarných umělců Mánes pořádá tuto výstavu. Jsem přesvědčen, že tato výstava jim dokáže neoprávněnost oněch je- jich předčasných soudů. A jsem rád mohu-li zdůrazniti, že spoluprací a laskavostí právě tohoto spolku výtvarných umělců nám bylo umožněno organizovati takovou výstavu foto- grafií, která nejenže nenazírá fotografii salonově, pictoriálně, obrazově a výlučně jen jako obraz, nýbrž která dává možnost projevu fotografům, kteří dovedou svou prací dosáhnou- ti vzácného estetického účinku, po boku a v první řadě s těmi fotografy, kteří našli své uplatnění ve fotografii vědecké, reportážní a tendenční.

Považovali bychom to za velké splnění svého úkolu a bylo by velkým úspěchem této výstavy, kdyby dokázala možnost spolupráce fotografie všech oborů lidské tvořivosti, kdyby přispěla k širšímu poznání této důležité sociální funkce fotografie a kdyby proká- zala oprávněnost nových tvůrčích metod ve fotografii. Věřím, že se pak sejdeme na té organizační základně, kterou na podkladě této výstavy připravujeme, s novými, skuteč- nými přáteli moderní fotografie, moderní v tom pojetí, které dokumentuje tato výstava a které jsem měl možnost již uvést a které – jak jsem přesvědčen – v dalším vývoji fo- tografie má své plné oprávnění.

SUMMARY

LUBOMÍR LINHART'S SPEECH FROM 1936

Josef Moucha

The Year of Our Lord 1936 saw progress in Czech photography theory. Opinions voiced on the film industry played a significant role in this process, with Lubomír Linhart (1906 – 1980) as a central figure in this ideological *volte-face*. It was granted full focus in the inaugural speech for the International Photography Exhibition, given at Mánes in Prague on 6 March 1936, printed here for the first time. The second sentence states the following: “In organising this exhibition, we were more of a mind to create something close in character to a well-edited, worthwhile illustrated magazine, as an expression of the organic fusion or, more accurately, equality of the aesthetic, scientific and technical function of photography”. This idea, opposing the dominance of aesthetic function in the definition of art as expressed by structuralist Jan Mukařovský, is also expanded by Linhart in the foreword to the catalogue for this exhibition.

Translated by Linda Paukertová

*Dvoj pohled***Obrazy v obrazech a obrazy, které opisují**

Film sa občas až obsedantne podujíma zhodnocovať svoje vlastné praktiky: odkazuje na ne svojimi témami či dokonca príbehom, katalogizuje ich a skúma, aký majú dopad na to, čo vnímame ako skutočnosť. V istých prípadoch sa dokonca dá hovoriť o vzniku určitého kinematografického diskurzu (diskurzu v obrazoch) vo vnútri samotného média. Alebo ešte lepšie: o jeho vzniku prostredníctvom tohto média. Reč však nebude o Jean-Luc Godardovi alebo Chris Markerovi, ako by sa možno dalo očakávať, ale o filme H. C. Pottera *HELLZAPOPPIN*.

No povedať iba, že ide o film o filme alebo vo filme, by zrejme bolo primálo. *HELLZAPOPPIN* nie je len jedným z prvých filmov, ktoré sa priamo vyjadrujú k vlastným obrazom a ku kinematografickým (čiže viac-menej neliterárnym a nelineárnym) možnostiam rozprávania príbehu a budovania vierohodných základov nejakého možného sveta. Je to azda prvý film v histórii filmu, ktorý predkladá provizórnu enumeráciu rozličných rovín filmového obrazu, pričom tieto obrazy zoskupuje do akejsi nepravidelnej kaskádovitej štruktúry, kde však vládne presná hierarchia. Každá rovina má vo vzťahu k ostatným i ku svetu mimo film určený iný štatút a tým pádom má aj inú mieru referenčnosti. Možno sa zdá absurdné dávať *HELLZAPOPPIN* do súvisu s už spomenutým Markerom, konkrétne s jeho filmom *LEVEL 5*, ale istá paralela medzi nimi existuje.¹⁾ Tak ako sa *LEVEL 5* podujíma definovať vzťahy medzi hyperrealistickým filmovým obrazom alebo videoobrazom tváriacim sa ako dokument, a historickou udalosťou, pohráva sa *HELLZAPOPPIN* s fenoménom divadelného spektaklu, inscenovaného obrazu i so vzťahom tohto obrazu ku filmovej fikcii i mimofilmovému svetu. Oba filmy samozrejme ponúkajú rôzne (veď ich od seba delí viac ako päťdesiat rokov), no jasne diferencované výklady povahy kinematografickej udalosti, ktorá sa chce vydávať za „skutočnosť“ a oba sa túto „skutočnosť“ zároveň pokúšajú zrekonštruovať z už preexistujúcich, vopred hotových obrazov. Treba však poznamenať, že kým Markera zaujíma rekonštrukcia historickej udalosti, v prípade filmu *HELLZAPOPPIN* ide skôr o rekonštrukciu (dekonštrukciu) divadelnej hry, a „skutočnosťou“ sa tým pádom myslí práve nerozbitná filmová, čiže len viac alebo menej dokonalá ilúzia skutočnosti.

Pri prvom sledovaní sa môže *HELLZAPOPPIN* javiť ako ťažko stráviteľný konglomerát priestorov, kúskov príbehov, ich digresíí, náhodných motívov a na seba navrstvených obrazov. Zjavuje sa v ňom alúzia na už existujúcu rovnomenú divadelnú šou, na archív

1) Rovnako dobre by sa však *HELLZAPOPPIN* dal prirovnávať k Der Graafovmu *MORU*, KTORÉ MYSLÍ a k jeho budovaniu obrazov v obrazoch. Toto prirovnanie by bolo možno ešte adekvátnejšie vzhľadom na textové utváranie (písanie) filmu. Na druhej strane ale Der Graaf stavia predovšetkým na ilúzii typu obrazov Mauritza Echera, na klamaní oka, a nie na klamaní mysle diegetickou, príbehovou ilúziou.

hraných filmov i na už dlhodobo fungujúci rekvizitár kinematografických kliše. Výcho-disko filmu je však jasné a príbeh, ktorý sa z mäteže rôznorodých fragmentov napokon dá vyskladať, dokonca viac než banálny. HELLZAPOPPIN však stavia práve na zmätku spô-sobenom vpádom ruchu a šumu do klasickej dramaturgie žánrového filmu a predovšet-kým na neprehľadnom striedaní jednotlivých rovín obrazu. Spočiatku ide o muzikál či estrádu, no tá sa načisto rozpadá príchodom dvoch hlavných hrdinov, komikov Olsena a Johnsona, hrajúcich – ako obvykle – samých seba a zároveň pôsobiacich ako katalyzá-tor i inhibítor sentimentálneho a jemne melodramatického príbehu lásky bohatej Kitty a divadelného amatéra Jeffa. Film sa napokon opäť uzatvára estrádou, avšak už odmoc-nenou vďaka tomu, že ide o šou vo vnútri šou, konkrétne o šou naskúšanú práve filmo-vou postavou Jeffom.

Príkladov odmocňovania ale aj umocňovania jednotlivých motívov vo filme HELLZA-POPPIN nájdeme hneď niekoľko. Dokonca aj dve najfrekventovanejšie postavy sa občas ocitajú v situácii „na druhú“, keď ich dômyselne vrstvený obraz nechá zjaviť sa v ňom dvojmo. HELLZAPOPPIN však nie je len o divadelnej hre, ktorú Olsen a Johnson od sep-tembra 1938 skutočne hrávali na Broadwayi, či o filme, ktorý sa vo vnútri filmu HELLZA-POPPIN má po a) nakrúcať a po b) odohrávať; jeho témou je skôr upozorňovanie na kódy, prostredníctvom ktorých filmové médium komunikuje rôzne obsahy a vytvára súdržný svet obrazov podobný tomu, v akom žijeme. Toto upozorňovanie má však za následok, že kódy sú náhle vytrhnuté zo svojho obvyklého kontextu a tým pádom prestávajú fungovať. Film sa zdanlivo rozpadá na množstvo skečov, založených na trikoch vlastných filmové-mu aparátu, ako je stoptrik či spätný chod premietacky. Na tie sa však ihneď nabaľuje neustále odkazovanie k existencii premietacej kabíny, filmového kotúča i premietача, ktorý bdie nad správnou postupnosťou, rámcovaním a ostrosťou filmu. Akonáhle sa pre-mietacia kabína zjavuje v obraze i s premietачom, ktorý má moc manipulovať s filmovým pásom, dochádza k zapadnutiu prvotného filmového obrazu do obrazu na o stupeň vyš-šej úrovni. Odhaľovanie vyšších či naopak nižších úrovní obrazu, zapadajúcich do seba ako bábiky matriošky, je vzápätí povýšené na princíp. Cieľom filmu teda nie je insceno-vanie nejakého príbehu, ale opis toho, ako sa z rôznorodých obrazov tento príbeh skla-dá. No výsledkom je napriek tomu film s rozprávaním príbehu – naratívny film, ktorému však dominuje metanarácia o tom, ako sa takýto naratívny film utvára. Preto metanará-cia ovládne obraz vždy vo chvíli, keď začne vnútrofilmová fikcia (konkrétne milostný príbeh Kitty a Jeffa) bujniť natoľko, že by sa ňou divák mohol nechať uniesť.

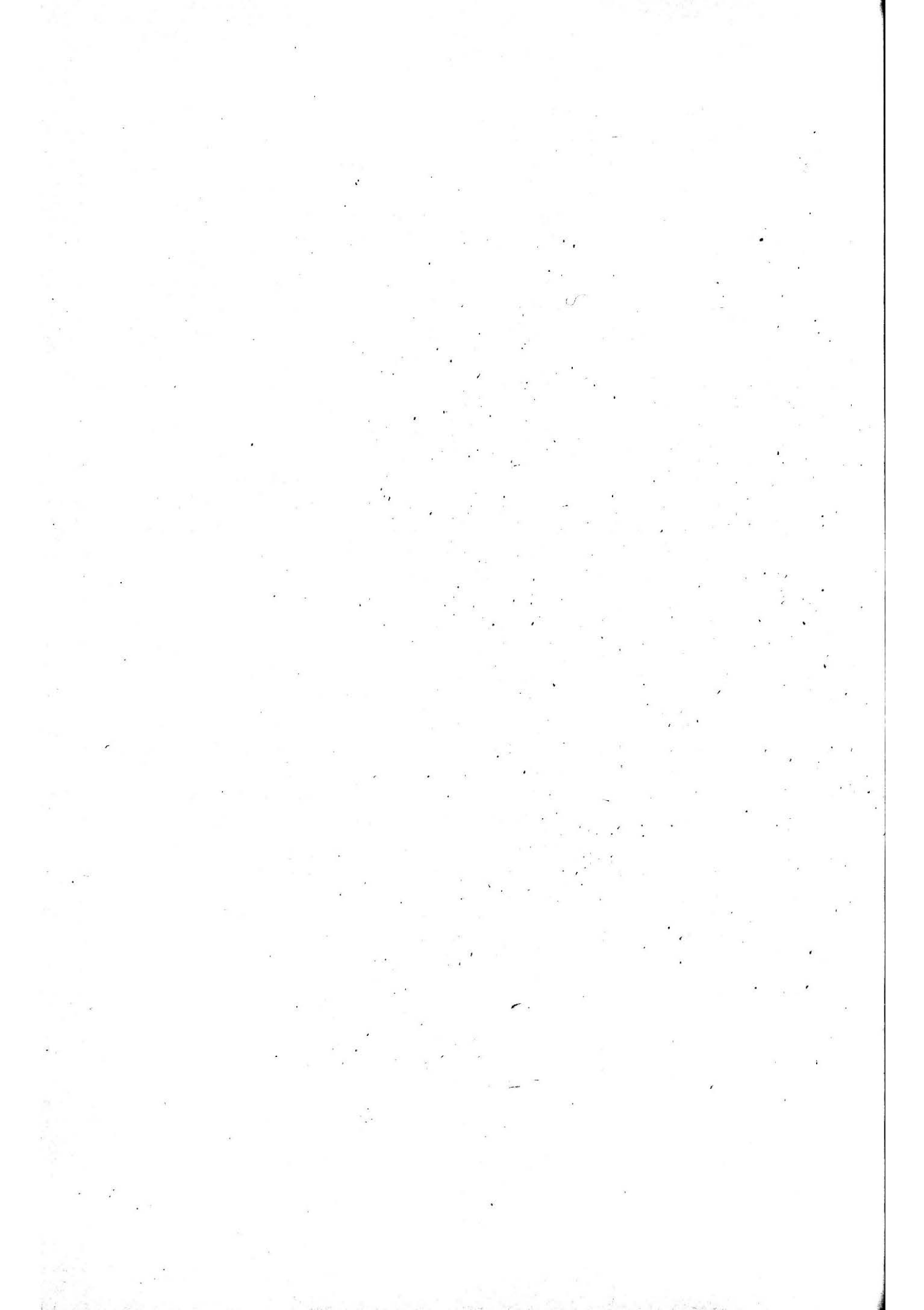
Ak bola divadelná hra *Hellzapoppin* založená na podvracaní štandardných muzikálových postupov neočakávanými, často improvizovanými vstupmi, film HELLZAPOPPIN k tomuto podvracaniu pridáva hru so svojim vlastným materiálovým podkladom. Populárna diva-delná šou možno narúšala stereotyp, vpúšťala do svojho vnútra chaos nedodržiavaním dramaturgických pravidiel hry, nemala však možnosť upozorňovať na svoju technickú stránku, čo sa filmu obzvlášť dobre darí a vďaka čomu sa môže doslova fyzicky ocitnúť sám v sebe, byť tam implantovaný, vkopírovaný, vrhať seba samého do svojej vlastnej priepasti: film má možnosť nielen citovať a parafrázovať, ale aj reprodukovať a reprodu-kovať sa (zdvojovať, strojovať atď., skrátka vytvárať *mise-en-abyme*).

Tým sa otvára vždy aktuálny problém obrazu a jeho referenta. Lenže všetky roviny filmo-vých obrazov odkazujú v tejto snímke jedine na seba navzájom, takže film vlastne nemá

možnosť vystúpiť zo svojho uväznenia obrazom a preraziť až do sveta skutočného diváka. Premietacia kabína vo vnútri filmu síce odkazuje k reálnej existencii premietacej kabíny (ak film pozeráme v kine a nepúšťame si ho z videa), neustále ale stavia medzi plátno a diváka nepriepustnú bariéru. Jedine vo vnútri snímky majú jednotlivé roviny k sebe priamy prístup, navzájom spolu komunikujú, sú interaktívne. Olsen a Johnson môžu komandovať premietачa, aby pustil spätný chod pásu a takisto aj premietач môže spôsobiť chaos na tej obrazovej úrovni, kde sa nachádzajú Olsen a Johnson, a to púhym pomiešaním kotúčov s rôznymi filmami. A ten istý alebo aj iný premietач na celkom inej obrazovej rovine môže pokojne vsunúť pred filmový obraz celofánový titulok s nápisom „Smradľoch Miller nech ide domov“, no rovnako môžu smradľocha Millera vyzvať k odchodu aj postavy práve premietaného filmu. Následne na to smú dokonca vyfabrikovať obraz podobného typu, ako bol premietачov celofánový titulok, tak, že bielou farbou maľujú na sklo umiestnené tesne pred kamerou domček a postavičky. HELLZAPOPPIN teda neustále odkazuje rovnako k projekcii ako i samotnému nakrúcaniu filmu, k procesu jeho utvárania. No jediným, kto má prístup až k hotovému artefaktu a kto teda nie je interaktívnym participantom, ale len pasívnym konzumentom, je reálny filmový divák v reálnej kinosále: ten totiž nemá ani najmenší vplyv na postupnosť kotúčov, rýchlosť projekcie, ani na ostrosť záberov. (Ak, pravda, nezačne klepať na okienko projekčnej kabíny alebo nahlas hvízdať, aby sa premietач prebudil, ak náhodou obraz zavisol mimo svojho rámca či sa prinajmenšom rozostřil. No takýchto situácií už však dnešnom období numerických projekcií závratne ubúda.)

Kvôli pasivite „skutočného diváka“ je teda film odsúdený na to, aby bol – aj napriek zdanlivej expanzívnosti obrazovej *mise en abyme* do sveta diváka v kinosále – naveky uzavretý vo svojom vlastnom koncepte upozorňovania na filmové praktiky i na bežné schémy percepcie filmových obrazov. Práve táto ukončenosť, definitívnosť mu však umožňuje, aby sa svojimi metanaratívnymi opismi filmových postupov priblížil k textom o filmovom médiu a aby tak trochu na ich spôsob formuloval tvrdenia o štatúte obrazov, ktoré sám produkuje i ukazuje. Jeho hlavným zámerom je scudzovať divákovi pohlcujúce obrazy žánrového filmu a viesť ho, aby aj on predefinoval jednotlivé roviny, ktoré pred ním film rozkrýva. HELLZAPOPPIN narúša vieru v objektívny obraz, príbeh a svet simulovaný hraným filmom. HELLZAPOPPIN teda predostiera stav vecí a z času na čas sa sám na tomto stave ochotne, úprimne a bez úskokov podieľa. Možno je to banálne, no na film ukotvený približne v polovici éry vlády filmových obrazov to nie je málo.

Mária Ferenčuhová



*Dvoj pohled***Hra chyby a chyba hry**

Slavná americká crazy komedie HELLZAPOPPIN je udivující v mnoha ohledech. Třeba hned na první, vnější pohled: není zvláštní, že takto svobodomyslný a vtipný film byl natočen právě za války? A pokud mělo být skutečně – jak říká filmová historie – jednou z jeho funkcí povzbudit americké vojáky v boji, podařilo se mu to? Nevím, jaký byl konkrétně vliv HELLZAPOPPINU na druhou světovou válku; co ke mně „mluví“, je jen divnost toho, do jakého historického kontextu HELLZAPOPPIN náleží, jak nepatřícně do něj patří – spíše jako by byl jakousi chybou, narušující to, co jej obklopuje, otvorem do zcela jiného světa. Do „nitra“ filmu samého válka každopádně nezasáhla nijak, z dnešního zpětného spekulativního pohledu se zdá být spíše příkladem (adornovsky řečeno) onoho typu díla, jež je ryze a vesele anti-společenské (tudíž i anti-válečné), čímž se ovšem paradoxně stává společensky smysluplným jako antiteze stávajícího stavu společnosti, jako zhmotněná utopie.

HELLZAPOPPIN mám ráda mimo jiné proto, že nic netvrdí, že nenese žádné poselství, že pro nás nemá připravené žádné finální moudro. Síla a paradoxní celistvost HELLZAPOPPINU jako by plynula z toho, že je to jeden z nejvíce (sebe)rozkladných a (sebe)zničujících filmů historie, film, který si bezustání s ironií strhává vlastní masku, film, jenž se neustále zastavuje a začíná znovu (jinak a jinde). Jeho **rozbíhavost** je důsledná a doslovná: jednak může kdykoli odkudkoli příběhnout cokoli a prořítit se scénou, zanechávaje ji ve větším či menším zmatku (vzpomeňme třeba jen na baletní představení ke konci, kdy mezi tančícími baletkami na jevišti náhle prosvíští medvěd na koloběžce a opět zmizí v zákulisí), jednak samotný děj se může kdykoli obrátit zcela jiným směrem. Jednotlivé scény se v mžiku transformují do jiných za pomoci očividně falešných připojení, což je dáno především tím, že akce a časoprostor, ve kterém by se měla tato akce odehrávat, fungují leckdy na sobě nezávisle. Výsledkem jsou jednak **akce bez prostoru**, odehrávající se „nikde“, resp. v jakémsi zcela nemožném prostoru, jednak obdobně podivné **prostory bez akce** (resp. bez narace). Příkladem druhého je třeba chvíle, v níž diskutující postavy filmu procházejí záběrem doprava, míjejíce dívku v plavkách, přičemž ovšem kamera, či lépe řečeno (fiktivní) promítač setrvá pohledem (kamerou/promítačkou) na dívce a ony hovořící osoby, jež jsou momentálně nositeli děje, nechá bez povšimnutí odejít z obrazu, jakoby i s příběhem samotným. Příkladem akce bez prostoru pak může být (vedle vcelku „klasických“ akcí odehrávajících se mimo obraz, v jakémsi radikálním jinde) kupříkladu „scéna“ ze začátku, kdy dva hlavní komici Ole Olsen a Chic Johnson během řeči procházejí několika záběry – zatímco jejich pohyb a rozmluva jsou jednotné a kontinuální, při každém jejich odchodu ze záběru a následném vejítí do jiného se prostředí zcela mění, a to podle různých filmových žánrů (vězeňský film, historické

kostýmní drama atd.), čemuž vždy odpovídají i změny oblečení hrdinů. Hranice scén (jež jsou normálně pojímány jako jednota času, prostoru a akce) jsou takto tak znejistěny, až se do nečekaného formálního pohybu dostává **film sám** – jeho klasické hranice určující jakési jeho základní stavební jednotky, jež jsou za normálních okolností aditivně a hladce připojovány jedna k druhé, jsou rušeny ve prospěch mnohem méně předvídatelných transformací, jež mohou tu kterou scénu náhle zachvátit, a to jak zevnějšku, tak zevnitř. Metaforou řečeno: zatímco v „normálním“ filmu s lineárním a homogenním časem, prostorem i dějem jako by se jednotlivé scény k sobě víceméně nekomplikovaně přičítaly, tady jako by mezi jednotlivými prvky díla probíhaly složitější a co do výsledku mnohem překvapivější „matematické“ operace typu násobení, dělení, odmocňování...

Rozbíhavost HELLZAPOPPINU souvisí též s neobyčejnou rychlostí tohoto filmu, jenž se místy podobá ze všeho nejvíc smršti gagů a vtipů, probíhajících často zároveň, takže člověk ani nestačí všechno, co se v obraze děje, zachytit. Možný dojem určité rozpadlosti celku filmu na jednotlivé scény, výstupy, tu není dramaturgickou chybou, kopírováním divadla, ale spíše důsledkem radostné multiplikace filmu uvnitř něj samého. Základním principem tohoto filmu je dávat nám stále cosi navíc, ve všech směrech. Nejen že je tu tendence nahustit každou scénu i film sám co nejvíce lidmi, vtipy a písněmi, ale film nám dokonce s pořouchlou štedrostí ukazuje i svůj vnějšek: místo svého natáčení, promítací kabinu, odkud je promítán, zviditelněni jsou i samotní diváci filmu prostřednictvím stínu Smraďocha Millera, který je během filmu zavolán matkou domů a opouští promítací sál. Vzniká tak zvláštní paradox, kdy tento film jako by byl čímsi, co obsahuje něco většího než je samo (což lapidárně zrcadlí scéna ze začátku, kdy z taxíku vyleze spousta zvířat a dva lidé, kteří se tam všichni rozhodně nemohli vejít). Pro HELLZAPOPPIN – s jeho schopností náhlých transformací, zlomů a falešných připojení – je typická „zavinutost“ nesoucí s sebou možnost nekonečného rozšiřování, přidávání čehosi „navíc“ (nových dějových odboček, nových rovin narace, nových prostorů, nepřipojitelných k předešlým prostorům atd.), možnost okamžitého zhmotňování potenciálního, imaginárního. HELLZAPOPPIN tak přinejmenším v rámci svého světa dokazuje dvě věci: 1. realita obsahuje imaginárno, jež je větší než ona sama (imaginárno je v realitě zavinuté, spí v ní jako nekonečná potencialita v čemsi konečném – přičemž díky tomu, že není nikdy aktualizované celé, a díky tomu, že se postupně mění v realitu, nemůže dojít k „roztržení“ reality zevnitř); 2. toto imaginárno je reálné, uskutečnitelné (a ne „pouze“ imaginární, myšlené).

Efektem zmiňované rozbíhavosti je, že základními pohyby (postav, kamery, ale i děje) se stávají náhlá zabočení, **zlomy linií**, které někdy končí až přesmyknutím se do protipohybu, překvapivého protisměru. Změna úhlu je zároveň ovšem změnou úhlu pohledu, kdy to, co nás hnalo vpřed, náhle nahlížíme z boku, z odstupu (navíc často jako něco náhle už nefunkčního, a tedy komického). Odtud neustálá sebereflexivita, přesuny mezi jednotlivými úrovněmi narace odpovídajícími různým stupňům jejího „sebeuvědomění“, rozbití jednotného hlediska. Z kterékoli úrovně diegeze je možno se „dívat“ do kterékoli jiné (jí vnější) úrovně a dokonce s ní komunikovat: postavy z „filmu samého“ mají své dvojníky ve studiu, kde se film „právě“ připravuje; chvílemi se baví s promítačem a někdy se dokonce obrátí přímo na diváky.

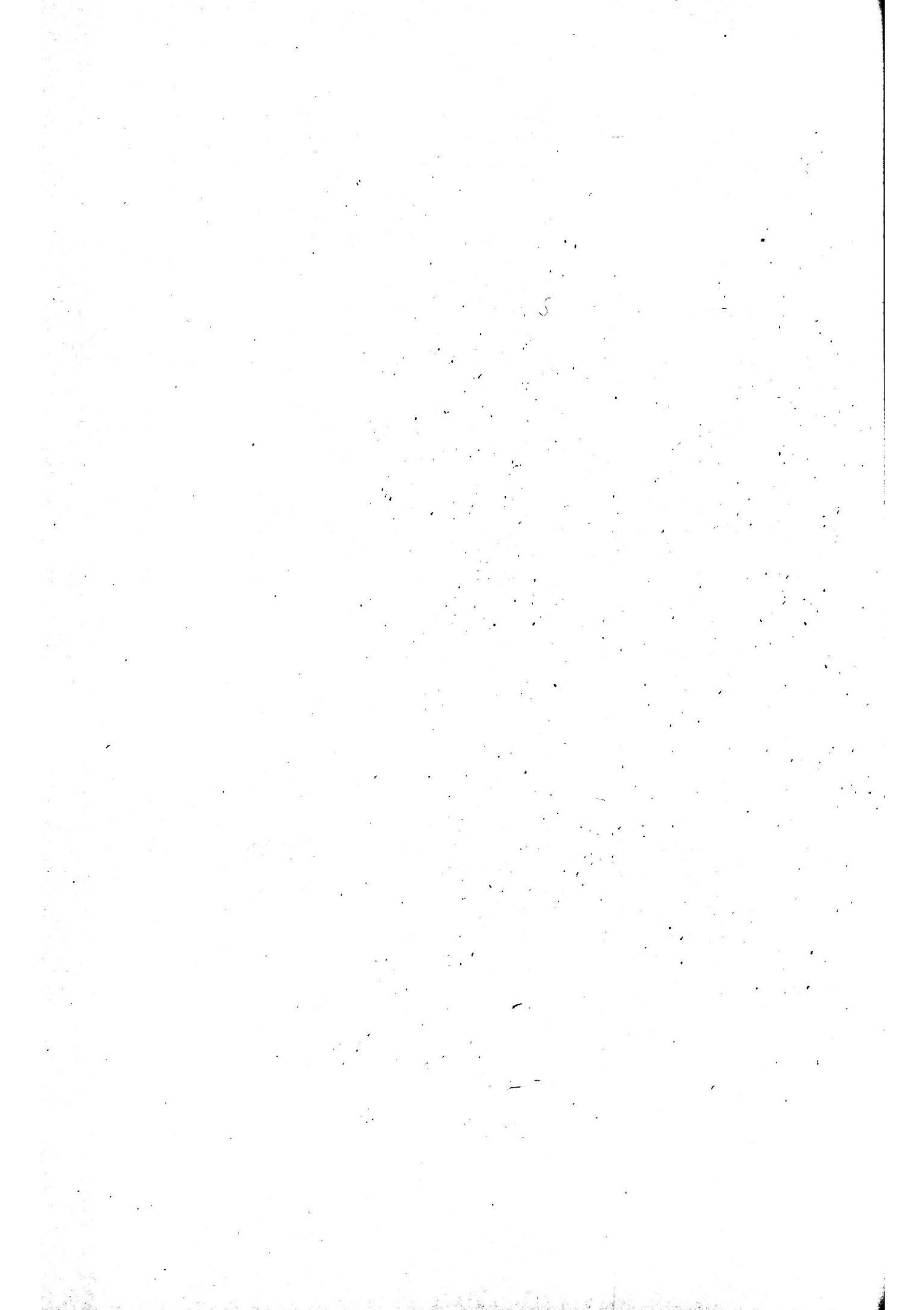
V jádru rozštěpení (a s ním souvisejícího zrcadlení, či imitování jednotlivých rovin navzájem) se skrývají dva hybné principy, na nichž se zdá být HELLZAPOPPIN založen: chyba a hra. Pro obě je typická arbitrárnost, nečekanost a kreativita. Chyba, přinášející nečekanost, a hra, nesoucí s sebou pravidelnost, spolu výborně koexistují, dokonce se přímo „živí“ sebou navzájem. Hra je do jisté míry chybou, narušením normálnosti, určitým svévolným „pokroucením“ normálního běhu věcí, a chyba se zase vždy hned začíná řetězit do série, stává se pravidlem (aťsi chvilkovým), jakoby otevřela v realitě jakousi mezeru, jakoby byla ve své podstatě samým zavínutým pontenciálem rozevírajícím v rámci reality novou realitu. Ve chvíli „ztuhnutí“ této reality, ve chvíli zavedení nového řádu, přichází ovšem další chyba coby objevitelka zcela nových pontencialit. Chyba je takto čímsi, co přerušuje linearitu minulosti, a zároveň čímsi, z čeho se rodí **jiná** budoucnost (budoucnost musí být koneckonců vždycky jiná, jinak by byla pouhým opakováním přítomnosti). Jako příklad práce chyby a hry (chyby prodloužené ve hru a hry, jež je „chybou“ v řádu reality) v HELLZAPOPPINU uveďme za všechny třeba scénu, v níž se Olsen a Johnson hádají s Pepim, přičemž ze sebe začnou vzájemně strhávat šaty. Ve chvíli, kdy Pepi skončí oblečen jen v tričku a trenýrkách, přichází náhlá chyba-hra: dvojice utrhne z kalendáře list s číslem, připne jej Pepimu na záda, Pepi se bez mrknutí oka připraví ke startu, oni mu jej odstartují a on – proměněný na běžce – odbíhá. Rvačka se transformuje na běžecký závod. Chybu i hru spojuje to, že na jedné straně zastavují dosavadní běh událostí a na straně druhé otevírají prostor pro nečekané, uvádějí do pohybu.

Helena Bendová

Hellzapoppin

Universal Pictures, 1941 (USA)

Režie: H. C. Potter. **Scénář:** Nat Perrin, Warren Wilson. **Kamera:** Elwood Bredell. **Střih:** Milton Carruth. **Hudba:** Don Raye, Frank Skinner, Gene de Paul. **Kostýmy:** Vera West. **Hrají:** Ole Olsen (Ole Olsen), Chic Johnson (Chic Johnson), Robert Paige (Jeff Hunter), Jane Frazee (Kitty Rand), Lewis Howard (Woody Taylor), Martha Raye (Betty Johnson), Mischa Auer (Pepi) ad.



Obzor

Láska a vůně smrti

Tanec a korida v novém filmu Pedra Almodóvara

Návrat Pedra Almodóvara po nezvyklé tříleté odmlce označují všudypřítomné plakáty za „nejkrásnější film roku“. Snímek *MLUV S NÍ* si toto označení nesporně zaslouží. Svým čtrnáctým dílem dotvořil španělský režisér nový, současně naléhavý i průzračně elegantní styl, působící jako pramen živé vody na poušti jinak mrtvého evropského filmu.

Celý snímek je komponován jako kvartet pro dvě ženská těla a dvě mužské tváře. Řeči a slz se v něm nečekaně ujímají muži (poprvé od režisérova filmu *ZÁKON TOUHY* z roku 1987), kdežto ženám patří všechny podoby tance a nehybnosti. Čtyři osudy se protínají ve chvíli, kdy se baletka Alicia a toreadorka Lydia, obě v hlubokém komatu, ocitají v téže nemocnici, v níž se následně seznamují ošetřovatel Benigno a novinář Marco. Oba muži se však setkali již dříve, a to ve scéně, kterou film začíná. Poté, co se zvedne opona (přesně ta, kterou před třemi lety skončil snímek *VŠE O MÉ MATCE*), sledujeme balet „Café Müller“, jednu z nejsilnějších choreografií Piny Bauschové, na jejíž pražské představení si řada filmových diváků vzpomene s tímž dojetím, které nám film ukazuje na tvářích mužů sedících v hledišti. Skrze prostý záběr jeviště a protizáběr hlediště vytváří Almodóvar skutečný prolog, jímž je předznamenáno hlavní téma: dvě ženské postavy chodí po jevišti se zavřenýma očima a nataženýma rukama, dva muži je bez dechu sledují. Jednou z žen udeří její taneční partner o zeď a celé tělo se převrací do vodorovné polohy, aniž by se však přestalo vznášet.

Nejen opona, ale i samo představení „Café Müller“ se v podobě plakátu mihlo předešlým snímkem *VŠE O MÉ MATCE*. Od samého počátku je tak film vepsán do proudu silné, a přece nepředvídatelné kontinuity. V pravém melodramatu nelze předem uhodnout, kterým z nemnoha možných směrů se příběh vydá. Melodrama se nestará o pravděpodobnost, ale o pravdu. Lásku proto nahlíží z hlediska smrti a ztráty, které zůstávají jedinou jistotou. Je-li hudební složka baletu „Café Müller“ tvořena pěti áriemi Henryho Purcella, Almodóvar pečlivě volí tu, jež přímo odpovídá slzám čili filmovému tvaru lásky i smrti: „Ach, nechejte mne navždy, navždy plakat“ z opery *Královna víl* (1692).

Úvodní balet, brzy doplněný býčími zápasy, je proto ideálním vstupem do dlouhého sledu obrazů, v němž se prolínají melodické linky čtyř hlavních postav. Nejvýraznější melodie, svěřená na rovině filmové hudby klavíru, přitom náleží Alicii, která je předmětem mnohaleté touhy a péče, a tím též nositelkou hlavního tématu filmu. Tímto tématem je udivující, ale nepopíratelná symbióza *těla jako věci a těla jako tvaru něhy*. Touto formulací lze jistě definovat tanec v libovolné podobě, na filmovém plátně jsou však její vtělení vzácná. Za oživení Aliciny nehybnosti zasluhuje obdiv Leonor Watlingová, která nehraje mrtvou strnulostí, ale dýchající nehybností živého těla. Alicia, pečlivě ošetřovaná a krémovaná Benignem, tak díky jejímu výkonu (a skvělé kameramanské práci se světlem) zcela očividně a krásně voní. Když se na samém konci filmu Alicia objeví probuzená, je zcela vysušená a zbavena své vůně, jakkoli vyústění děje naznačuje, že pouze dočasně. Cestu k pravému oživení otevírá v posledním záběru další balet Piny Bauschové, tentokrát „Masurca Fogo“, jejímiž diváky jsou muž a žena.

Dva milostné příběhy, které se ve filmu proplétají (Alicia a Benigno, Lydia a Marco), vyrůstají ze zcela odlišného půdorysu a oba se výrazně liší od přátelství obou mužů. Příběh spisovatele

Marka a toreadorky Lydie představuje vztah nešťastný a nenaplněný, ale přesto rovnocenný a zničený vnějšími okolnostmi (zraněním a smrtí Lydie). Benignovy city k Alicii jsou absolutně nerovnou láskou nevzdělaného mladíka k nedostupné dceři bohatého psychiatra. Alicia se věnuje baletu a miluje němý film i literaturu (ve scéně, v níž Benigno tajně pronikne do jejího pokoje, zahlédneme na stolku román Davise Grubba *Noc lovce*, předlohu slavného filmu Charlese Laughtona). Benigno trávil své mládí ošetřováním matky a neslyší ani hudbu, na niž tančí Alicia, kterou sleduje přes okenní sklo. Jeho cit je stejně opravdový jako Markův, ale nemá reálný předmět. Díky tomu může obdařit tělo nehybné Alicie všemi imaginárními rozměry a stvořit dokonalý pár bez problémů a hádek.

Příběh Alicie a Benigna převrací naruby filmovou verzi *Lolity*, jejíž hrůzný rozměr neplyne z dívka věku, ale její bezedné banality a omezenosti. V obou případech jsme svědky jen jednostranné řeči a v obou funguje dívčí tělo jako smrtící past, v níž mechanika lásky a touhy spolehlivě pohřbí dotyčného muže. Almodóvar, jenž se drží zákonů melodramatu i lidských citů, však nahrazuje děsivou banalitu dcery dojemnou naivitou syna, jenž nakonec za svou touhu zaplatí tu nejvyšší cenu. Benignova sebevražda je však dvojnásobně v pořádku. Nejenže jej přímo zbaví neznámé a nesmyslné bolesti, ale má své tajné oprávnění v budoucím setkání Marka s Alicií.

Žádné ospravedlnění – kromě krásy samotné smrti – naopak nemá skon Lydie. Nikdy se nedovíme, o čem chtěla mluvit s Markem, jenž dvakrát odvedl řeč ke svému vlastnímu životu. Její tělo, které je svým strohým a temným půvabem protipólem krásy Alicie, souvisí s ostrými hranami úvodního baletu a ukazuje jiným směrem než záběry nehybné a nahé Alicie, opakovaně připomínající ikonografii snímání s kříže. Lydie ztělesňuje boj, po němž dostala jméno: *lidia* čili „boj“ je jedním z označení pro býčí zápasy. Samotný vstup ženy na písek arény není ničím zvláštním a dnešní vlna ženské tauromachie navazuje na historii stejně dlouhou, jako jsou celé dějiny moderní koridy („La Pajuelera“ zápasila v Madridu již roku 1776). Díky této historii chápeme, že za rozhodnutím Lydie bojovat se šesti býky během jediného odpoledne není jen triviální snaha vyrovnat se mužům. Jde o touhu dosáhnout svým uměním na vrchol neboli tam, kam sahaly zápasy z let 1913 až 1920, období rivality mezi novým stylem Juana Belmonte a bravurou José „Joselito“ Gomeze, jenž před svou smrtí dne 16. května 1920 úspěšně a opakovaně vítězil nad týmě počtem šesti býků v řadě.

Lydie v podání Rosario Floresové, dcery slavné flamencové tanečnice, se ze všech čtyř hlasů kvartetu ozývá nejméně často, její partitura je však zdaleka nejsložitější. Právě ona nejsilněji ztělesňuje logiku Almodóvarových filmů, jež procházejí napříč opozicí mužských a ženských rolí (v souvislosti s Lydií připomeňme erotickou koridu staršího filmu *MATADOR* i flamenco a formální období toreadora-muže a tanečnice-ženy). Přes tuto vnitřní složitost se Lydia vřazuje do průzračnosti celku, jemuž vévodí nová práce s časem. Plynulost a rytmus vyprávění už nejsou dány strhující rychlostí, ale volným střídáním různých časových bloků: „Jsem zvyklý míchat tóny, žánry, světy, ale nikdy jsem si tolik nehrál s časem,“ tvrdí sám Almodóvar na své internetové stránce a prohlašuje čas plynoucí několika směry za vhodnou cestu do mysli jednotlivých postav.

Nový Almodóvarův film je tedy neobyčejně brilantní jednotou vzájemně různorodých částí, k nimž patří vedle rámcových baletů též snová sekvence se zpěvem Caetana Velosa a němý film *ZMENŠUJÍCÍ SE MILENEC*, erotická variace na Arnoldův film *THE INCREDIBLE SHRINKING MAN* z roku 1957, v níž si jen pár centimetrů velký muž oblékne ztracené ženské tělo a vydá se jím ke své smrti i něčím zrození. Jako v případě mrtvého Benigna a probuzené Alicie se zde krutost a něha prolínají bez zátěže morálky a bez pocitu viny. Smrt je jistě krásná a zbavuje nás zbytečného utrpení. Díky obrazům, zvukům a vůním, z nichž míchá své filmy Pedro Almodóvar, mohou být na dvě hodiny krásné i předváděné zlomky života.

Karel Thein

Obzor

Dějiny perverzního diváka

Janet Staiger: *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*.

New York University Press, New York – London 2000.

Pro pochopení pozice knihy Janet Staigerové *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception* a zde prezentovaného „historicko-materialistického přístupu“ v rámci současné filmové teorie a historiografie je nutné naznačit jednak širší kontext proměn v reflexi divácké recepce filmu, jednak knihu zasadit do souvislostí výzkumného projektu Janet Staigerové a tzv. wisconsinské školy, k níž autorka patří. Jsou to právě David Bordwell, Kristin Thompsonová a Janet Staigerová, tedy představitelé wisconsinské školy,¹⁾ jejichž práce z počátku osmdesátých let představují jeden z nejsilnějších impulsů pro odklon filmové teorie od althusser-marx-lacanovské teorie kinematografického aparátu, která ovládala filmologický diskurs sedmdesátých let (a to počínaje radikální změnou metodologie výzkumu v jejich kanonické knize o klasickém Hollywoodu²⁾). Nové přístupy k výzkumu recepce filmu v „postaparátové“ éře se vyznačují především posílením zájmu o „konkrétního diváka“ (*real viewer*) namísto zkoumání místa „subjektu“, subjektové pozice determinované kinematografickým aparátem.³⁾

Užitečný přehled současných linií výzkumů diváctví nabízí Judith Mayneová,⁴⁾ která hovoří o třech typech modelů aplikovaných na výzkum diváctví od osmdesátých let: jde o modely empirické, feministické a historické, které představují výrazný odklon od institucionálního modelu spojeného s aparátovou teorií a s pojmem subjektu (oproti pojmu reálného diváka).⁵⁾ Dvě linie profilované v rámci empirických modelů představují na jedné straně teoretici využívající podnětů kognitivní psychologie a lingvistiky (David Bordwell, Edward Branigan, Noël Carroll, ale také Teresa de Lauretisová nebo Bill Nichols, kteří institucionální model neodmítli zcela, ale podrobili jej revizi), na druhé straně zastánci etnografického výzkumu v rámci kulturních studií, navazující na práci slavného Centra pro současná kulturní studia v Birminghamu. Feministické přístupy naproti tomu reflektovaly opomíjení rodové difference diváka v teoriích kinematografického aparátu první poloviny sedmdesátých let.

Přestože se jednotlivé modely a jejich představitelé do jisté míry prolínají, lze Staigerovou s jejím důrazem na historický kontext recepce zřetelně řadit mezi třetí, historické modely, které důrazně

1) Janet Staigerová ovšem v současné době působí na University of Texas v Austinu.

2) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York 1985.

3) Britská kulturní studia osmdesátých let (tzv. birminghamská škola) sice pojem subjektu nadále využívala, nicméně oproti aparátové teorii s důrazem na pluralitu subjektivních pozic vymezovaných ve vztahu k národnostní, etnické či sociální příslušnosti nebo z hlediska rodu (genderu), věku apod. (srov. např. David Morley, *Family Television*. London 1986).

4) Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*. London – New York 1993.

5) Mayneová zdůrazňuje odlišení pojmů subjekt (*subject*), reálný divák (*viewer*), divák (*spectator*). Reálný filmový divák (*film viewer*) je chápán jako „reálná osoba“ (*real person*) při plném vědomí toho, že tento „real viewer“ není dostupný jako objekt výzkumu nějakým přímým, nezprostředkovaným způsobem. Existuje na jednu stranu mimo kategorie teorií, na druhou stranu vždy nějak zůstává funkcí kulturně determinované představy o tom, co je to „reálná osoba“. Takto explikované rozlišení pojmů *subject* a *viewer* upozorňuje na napětí mezi nimi a na metodologické nebezpečí jejich konfúze, přičemž pojem divák (*spectator*) leží na jejich průsečíku a zahrnuje je v jejich koexistenci.

reagují na nejzřetelnější slabost institucionálního modelu, totiž jeho ahistoričnost.⁶⁾ Hlavní linie historizace konceptu diváctví (*spectatorship*) představuje zájem o konkrétní historické podmínky filmových projekcí, výzkum veřejné sféry a zejména zkoumání procesu recepce, přičemž do této posledně jmenované oblasti patří i práce Janet Staigerové.

Kniha *Perverse Spectators*, jejíž kapitoly z větší části představují výsledky historických výzkumů recepce,⁷⁾ navazuje na práci *Interpreting Films*,⁸⁾ která obsahuje také rozsáhlý metodologický a komparativní úvod.⁹⁾ Staigerová v ní vymezuje „historickou interpretativní strategii“, uplatňovanou i v *Perverse Spectators*. Vychází z předpokladu, že kulturní artefakty (tedy i filmy) nejsou nositeli imanentního významu, protože jejich interpretace se proměňují v závislosti na vlivu konstruovaných sociálních, psychologických, politických a ekonomických identit, jako je rod, sexuální orientace, rasa, etnicita, společenská třída. A co je obzvlášť důležité, rozdílnost interpretací je podmíněna historicky. Staigerová se hlásí k neomarxistické pozici a svůj historický materialismus doplňuje o vlivy poststrukturalismu, nového historismu a kulturních studií. Důraz klade na kontext procesu recepce a cílem recepčních studií je v její verzi „historické vysvětlení události interpretace textu“. Kontextuální přístup Staigerové vede k uvažování takových faktorů jako konstruovaná identita, společenské a historické podmínky recepce, intertextuální znalosti apod., přičemž směřuje k opuštění kategorií „správné“ a „chybné“ interpretace. Odtud také pochází pojem „perverzního“ diváka, který implikuje odklon od „normy“ divácké recepce. Staigerová se vyhýbá alternativnímu označení „negotiating spectators“ britských kulturních studií, jež vychází z triády „dominantního“, „dohodnutého“ (negociovaného) a „opozičního“ čtení Stuarta Halla.¹⁰⁾ Důvodem je to, že Staigerová považuje Hallovu známou kategorizaci za reduktivní a esencialistickou.

Staigerová věnuje první část své knihy (*Historical Theory and Reception Studies*) reflexi teoretických východisek pro možné dějiny filmové recepce. Mimo jiné zde vstupuje do polemiky se třemi (v posledních letech zřejmě nejvlivnějšími) koncepty dějin recepce hollywoodského filmu. Jedná se o model Toma Gunninga vycházející z opozice mezi kinematografií atrakcí a narativní kinematografií, o pojetí veřejné sféry, zdůrazňující spřízněnost raně moderní a postmoderní kinematografie v opozici vůči kinematografii klasické (Miriam Hansenová), a nakonec o koncepci Timothy

6) Příkladem historizace kinematografického aparátu je Elsaesserův pojem „společenského imaginární“, který spojuje pojmy vizuální rozkoše či situování do subjektové pozice s konkrétními historickými podmínkami (srov. zejména Thomas Elsaesser, *Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany*. In: Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York 1986; T. Elsaesser, *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*. London – New York 2000.

7) První část knihy (*Historical Theory and Reception Studies*) sumarizuje výsledky nedávných výzkumů amerických filmových historiků v oblasti filmové recepce a nabízí základní teze vlastní historické práce Janet Staigerové (všechny tři kapitoly této části byly původně prezentovány jako příspěvky na konferencích). Zbývajících devět kapitol rozdělených do tří částí představují samostatné historické studie a před zařazením do recenzované knihy byly samostatně publikovány.

8) Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton University Press 1992.

9) Tato kniha pak odkazuje ještě hlouběji do historie výzkumné tradice wisconsinské školy, k práci *The Classical Hollywood Cinema*: „[...] poukázali jsme [Staigerová, Thompsonová, Bordwell] zde na to, že by měly být sepsány také dějiny konsumpce amerického filmu, ale že takové dějiny by pak tvořily další knihu. Kniha, kterou máte v rukou, jí není, ale představuje můj náhled na to, jakým směrem by se měl ubírat výzkum snažící se objasnit interpretativní významy a afektivní zkušenosti velmi různorodých jedinců, kteří se v průběhu téměř sta let dívali na filmy“ (s. xii).

10) Srov. Stuart Hall, *Coding and Encoding in the Television Discourse*. In: J. Curran et al. (eds.), *Culture, Media, Language*. London 1980.

Corrigana, jenž rozlišuje módy recepce charakteristické pro předklasickou, klasickou a postmoderní kinematografii.¹¹⁾ Staigerová se proti těmto modelům vymezuje nejen historizací, ale také pluralizací módů recepce: každému historickému období odpovídá několik různých strategií oslovení diváka, více módů praxe kinematografické projekce a také několik rozdílných módů recepce. Historicko-materialistický přístup „zprostředkovává obraz identit, interpretativních strategií a taktik, jež si diváci přinášejí do kina. Tyto strategie a taktiky jsou historicky vytvářené specifickými historickými okolnostmi. Tyto okolnosti pak někdy dají vzniknout ‚interpretativním komunitám‘ či kulturním skupinám, jakými jsou i filmoví fanoušci, a ty pak produkují vlastní konvencionalizované módy recepce“ (s. 23).

Na jiném místě (kapitola *Writing the History of American Film Reception*) uvádí konkrétní příklady dokládající variabilitu recepčních strategií, a to zejména v opozici vůči široce rozšířenému předpokladu (či předsudku), že mluvený film zcela potlačil jakékoli hlasové projevy a promluvy diváků (*talking in the theater*): tomu odporuje nejen tradiční případ kultovní recepce, ale také praxe „call and response“ (hlasité slovní projevy publika, reagující na dění na plátně i na sebe navzájem) mezi afroamerickým publikem (komentujícím např. černošského herce a chování jeho postavy) nebo mezi vojáky sledujícími filmové projekce na frontě za druhé světové války a doprovázejícími je cynickými poznámkami (např. k „nerealistickému“ znázornění frontových podmínek nebo na úkor mužských filmových hvězd, které unikly vojenské službě). Staigerová také zdůrazňuje nutnost věnovat mnohem větší výzkumnou pozornost tomu, jak prožitek divácké zkušenosti pokračuje po skončení samotné projekce a jaký má vliv na kolektivní populární a kulturní paměť.

Zbývající tři části knihy (*Interpretation and Hollywood Film History; Interpretation and Identity Theory; Interpretation and the Representation of the Real*) předkládají výsledky výzkumů, které (až na výjimky) pracují se stejným typem pramenů, tj. s novinovými recenzemi, fandovskými texty i s reflexemi z akademického prostředí.¹²⁾ Například kapitola *The Romances of the Blonde Venus. Movie Censors Versus Movie Fans* dokládá revizionistický přístup, který v posledních letech zaujímají filmoví historikové k filmové cenzuře, na konfrontaci tří různých „příběhů“ von Sternbergovy PLAVOVLASÉ VENUŠE. „Melodrama touhy“, které cenzori po zásahu do scénáře nabídli divákům, se v rukou fanoušků změnilo v „komedii touhy“ (pod vlivem srovnávání filmového příběhu s životem hlavní představitelky, Marlene Dietrich), resp. v „romanci touhy“ (v podobě původního scénáře, publikovaného ve fanzinu). Staigerová v této kapitole využívá jako historický pramen fanziny a velké množství dobových recenzí, komentářů a ohlasů. V *Taboos and Totems. Cultural Meanings of The Silence of the Lambs* sleduje různé kulturní významy připisované filmu MLČENÍ JEHNÁTEK diváky-recenzenty a jejich determinaci textuálními i mimotextuálními vlivy. Využívá novinové články, recenze, ilustrace nebo dopisy doručené do redakce novin a časopisů,

11) Srov. Tom Gunning, *Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda*. „Illuminace“ 13, 2001, č. 2, s. 51 – 58; Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge UP 1991; Timothy Corrigan, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick – New York – London 1991.

12) Tyto výjimky tvoří dvě kapitoly, z nichž první odmítá hypotézu „žánrové čistoty“, a tím i z ní vycházející hypotézu žánrové hybridnosti typické pro „postfordovský“ Hollywood: podle Staigerové nikdy žádné období „čistého žánru“ neexistovalo (praxí „fordovského“ Hollywoodu bylo spojit v jednom filmu alespoň dvě žánrově různorodé zápletky). Druhý příklad představuje polemika s tezemi Haydena Whita z textu *Modernistická událost* („Illuminace“ 11, 1999, č. 4, s. 5 – 21): Staigerová uvádí konkrétní protipříklady zpochybňující, že dramatizování historických událostí, míšení dokumentárního a hraného materiálu, prezentování vraždy jako výsledku konspirace nebo znázornění neoficiální verze historie jsou typické pro postmodernistickou reprezentaci historických událostí.

analyzuje tři základní strategie, které se uplatnily při „čtení“ filmu: 1. konstruování binárních opozic (zejména na ose Hannibal Lecter/Buffalo Bill jako chytrý/hloupý, heterosexuál/homosexuál, abstraktní zlo/ztělesněné zlo...); 2. užití metafor a analogií (především zvířecí metafora motivované mj. i názvem filmu); 3. hybridizace nekompatibilních pojmů (např. míšení kategorií lidské/zvířecí).

Staigerová klade velký důraz na variabilitu „čtení“, na možnost zaujímat ve vztahu k tématu filmu velmi různorodé subjektové pozice, a to nejen různými diváky, ale i týž divákem v jiné situaci. Toto střetání konkrétního, sociokulturně definovaného diváka a určité subjektové pozice, které je charakteristické pro „postaparátové“ linie přístupu k diváctví, je zřetelně formulováno v kapitole *The Places of Empirical Subjects in the Event of Mass Culture. Jeanie Bueller and Ideology*. Staigerová se zde snaží postihnout možné subjektové pozice, a to nejen ty, které nabízí text přímo, ale i takové, které se otevírají v místech jeho vnitřních kontradikcí (k čemuž využívá opět především novinových a časopiseckých recenzí).

Jestliže progresivní přístup Staigerové k filmovému divákovi jako „perverznímu“ uživateli široké škály historicky, sociálně a kulturně determinovaných strategií budí něčím pochybnost, je to právě využívaným výzkumným materiálem, resp. určitou metodologickou jednostranností. Staigerová jako by se chtěla vyhnout nutným a jen v omezené míře řešitelným kontradikcím, do kterých se zaplétá etnografický výzkum¹³⁾ – tj. problému nemožnosti „neovlivňujícího pozorovatele“. Zřetelně preferuje jednu ze dvou možností, jak je podle ní možné při uplatňování historicko-materialistického přístupu řešit zásadní problém nedostatku zdrojů vypovídajících o recepci starších filmů dobovým publikem. Tu představuje rozšíření výzkumného pole na historický materiál, jakým jsou deníky, dopisy či „orální dějiny“. Druhou možností pak je výzkum současného publika třeba metodou rozhovorů. Tuto variantu ovšem Staigerová nevolí ani tehdy, když nevzniká problém časového odstupu (např. u filmu *MLČENÍ JEHŇÁTEK*), a přidržuje se výzkumu recepce za použití především takového materiálu, který pochází od specifického a svým způsobem výlučného publika a který je ovšem také snáze dostupný – filmových recenzí. Důvody je pochopitelně možné tušit v tom, že kvalitativní výzkum „běžného“ publika by vyžadoval ještě výraznější metodologický posun do oblasti sociologie. Přestože tedy Staigerová realizuje pouze jednu linii vlastního výzkumného programu, představují principy historicko-materialistického výzkumu a koncept „perverzního diváka“ produktivní variantu takového přístupu k recepci filmu, který na jedné straně jednoznačně popírá pesimismus deterministických přístupů vnímajících diváka jako pasivního příjemce ideologie a na druhé straně nepodléhá iluzi totální interpretační svobody a neomezených možností opozičního čtení.

Pavel Skopal

13) Tyto výzkumy, zejména v linii navazující na birminghamskou školu, vůči níž se Staigerová vymezuje, mají ve skutečnosti podobné zaměření, i když pracují s jiným pojmovým aparátem a metodologií nevyhýbající se konkrétnímu studiu samotného procesu recepce. Ilustrativní jsou v tomto směru např. práce popisující „opoziční čtení“ v procesu recepce *RAMBA* australskými domorodci, kteří jej vnímají jako představitele „třetího světa“ bojujícího proti bílým kolonizátorům (srov. John Fiske, *Television Culture*. London – New York 1991), nebo studie o amerických bezdomovcích, kteří se dívají s oblibou na *SMRTONOSNOU PAST*, přičemž ovšem věnují pozornost jen těm částem filmu, kde jsou nějakým způsobem pokořováni představitelé společenské elity (srov. John Fiske – Robert Dawson, *Audiencing Violence: Watching Homeless Men Watch Die Hard*. In: James Hay – Lawrence Grossberg – Ellen Wartella (eds.), *The Audience and Its Landscape*. Boulder – Oxford 1996).

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 41, Fall 2001, No. 1. –

Austin: University of Texas Press.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: Kelly HANKIN: *Lesbian Locations: The Production of Lesbian Bar Space in The Killing of Sister George*, s. 3 – 28; Christopher GITTINGS: *Zero Patience, Genre, Difference, and Ideology: Singing and Dancing Queer Nation*, s. 28 – 39; Nicholas F. RADEL: *The Transnational Ga(y)ze: Constructing the East European Object of Desire in Gay Film and Pornography after the Fall of the Wall*, s. 40 – 62; Sarah PROJANSKY: *The Elusive/Ubiquitous Representation of Rape: A Historical Survey of Rape in U.S. Film, 1903 – 1972*, s. 63 – 90; Barry J. MAUER: *Film Still Methodologies: A Pedagogical Assignment*, s. 91 – 108.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 41, Winter 2002, No. 2. –

Austin: University of Texas Press.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: William C. WEES: *The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films*, s. 3 – 18; Ruth D. JOHNSTON: *The Staging of the Bourgeois Imaginary in The Cook, the Thief, His Wife, and Her Lover (1990)*, s. 19 – 40; Paul COATES: *Kieślowski and the Antipolitics of Color: A Reading of the "Three Colors" Trilogy*, s. 41 – 66; Kevin J. HAYES: *Godard's Comment Ça Va (1976): From Information Theory to Genetics*, s. 67 – 83; Peter STANFIELD: *An Excursion into the Lower Depths: Hollywood, Urban Primitivism, and St. Louis Blues, 1929 – 1937*, s. 84 – 108; Melinda SZALOKY: *Sounding Images in Silent Film: Visual Acoustics in Murnau's Sunrise*, s. 109 – 131.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 41, Spring 2002, No. 3. –

Austin: University of Texas Press.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: Eric SCHAEFER: *Gauging a Revolution: 16mm Film and the Rise of the Pornographic*

Feature, s. 3 – 26; Charles S. TASHIRO:

The Twilight Zone of Contemporary Hollywood Production, s. 27 – 38; Aniko BODROGHKOZY: *Reel Revolutionaries: An Examination of Hollywood's Cycle of 1960s Youth Rebellion Films*, s. 38 – 58; Kevin HEFFERNAN: *Inner-City Exhibition and the Genre Film: Distributing Night of the Living Dead (1968)*, s. 59 – 77; Yeh YUEH-YU: *Historiography and Sinification: Music in Chinese Cinema of the 1930s*, s. 78 – 97; Jeffrey GEIGER: *Imagined Islands: White Shadows in the South Seas and Cultural Ambivalence*, s. 98 – 122.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 41, Summer 2002, No. 4. –

Austin: University of Texas Press.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: Rick WORLAND: *Before and after the Fact: Writing and Reading Hitchcock's Suspicion*, s. 3 – 26; Dina M. SMITH: *Global Cinderella: Sabrina (1954), Hollywood, and Postwar Internationalism*, s. 27 – 51; Bianca FREIRE-MEDEIROS: *Hollywood Musicals and the Invention of Rio de Janeiro, 1933 – 1953*, s. 52 – 67; John C. EISELE: *The Wild East: Deconstructing the Language of Genre in the Hollywood Eastern*, s. 68 – 94; Kyung Hyun KIM: *Post-Trauma and Historical Remembrance in Recent South Korean Cinema: Reading Park Kwang-su's A Single Spark (1995) and Chang Son-u's A Petal (1996)*, s. 95 – 115; John C. STUBBS: *Fellini's Portrait of the Artist as Creative Problem Solver*, s. 116 – 131.

FILM CRITICISM

Film Criticism. – Vol. 26, Fall 2001, No. 1. –

Meadville, PA: Allegheny College.

ISSN 0163-5069

Z obsahu: Brigitte E. HUMBERT: *Re-making History and Cultural Identity: From The Return of Martin Guerre to Sommersby*, s. 2 – 24; John FAWELL: *Stage Fright: Alfred Hitchcock's Fear of Acting*, s. 25 – 41; William LEUNG: *Crouching Sensibility, Hidden Sense*, s. 42 – 55.

FILM CRITICISM

Film Criticism. – Vol. 26, Winter 2001–02,
No. 2. – Meadville, PA: Allegheny College.
ISSN 0163-5069

Z obsahu: Dana DRAGUNOIU: *Psychoanalysis, Film Theory, and the Case of Being John Malkovich*, s. 1 – 18; Hassan MELEHY: *Lubitsch's To Be or Not to Be: The Question of Simulation in Cinema*, s. 19 – 40; Touria KHANNOUS: *The Subaltern Speaks: Assia Djebar's La Noubia*, s. 41 – 61.

FILM CRITICISM

Film Criticism. – Vol. 26, Spring 2002, No. 3. –
Meadville, PA: Allegheny College.
ISSN 0163-5069

Z obsahu: Charles J. MALAND: *Film Gris: Crime, Critique and Cold War Culture in 1951*, s. 1 – 30; R. Bruce BRASELL: "So that we have our own color": *Mississippi Triangle, Textual Posturing, and Racial Negotiation*, s. 31 – 51; Wheeler Winston DIXON: *Budd Boetticher: The Last Interview*, s. 52 – 72.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 13, 2001, No. 4. – London:
John Libbey & Company Ltd.
ISBN 1-86462-028-5
ISSN 0892-2160

Z obsahu: Lea JACOBS: *Introduction: Before Screwball*, s. 335 – 336; Jane M. GREENE: *The Road to Reno: The Awful Truth and the Hollywood comedy of remarriage*, s. 337 – 358; Billy Budd VERMILLION: *The remarriage plot in the 1910s*, s. 359 – 371; Ben BREWSTER: *The Circle: Lubitsch and the theatrical farce tradition*, s. 372 – 389; Kristin THOMPSON: *Lubitsch, acting and the silent romantic comedy*, s. 390 – 408; Sara ROSS: "Good Little Bad Girls": *Controversy and the flapper comedienne*, s. 409 – 423; Lea JACOBS: *The seduction plot: Comic and dramatic variants*, s. 424 – 442.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 14, 2002, No. 1. – London:
John Libbey & Company Ltd.
ISBN 1-86462-028-5
ISSN 0892-2160

Z obsahu: G. W. BEYNON: *Playing the picture: musical directors*, s. 5 – 10; Toby HAGGITH: *Reconstructing the musical arrangement for The Battle of the Somme (1916)*, s. 11 – 24;

Enno PATALAS: *On the way to Nosferatu*, s. 25 – 31; Richard KOSZARSKI: *Laughter, music and tragedy at the New York Pathé Studio*, s. 32 – 39; Ron HUTCHINSON: *The Vitaphone Project*, s. 40 – 47; Martin HUNT: *Their Finest Hour? The Scoring of Battle of Britain*, s. 47 – 56; Stephen BOTTOMORE: *Smith versus Melbourne-Cooper: An end to the dispute*, s. 57 – 73; Martin STOLLERY: *Eisenstein, Shub and the gender of the author as producer*, s. 87 – 99; Bruce WILLIAMS: *Frysky business: Micro-regionalism in the era of post-nationalism*, s. 100 – 117.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 13, 2001, No. 4. – London:
John Libbey & Company Ltd.
ISBN 1-86462-028-5
ISSN 0892-2160

Z obsahu: María Elena de las Carreras KUNTZ: *The Catholic Vision in Hollywood: Ford, Capra, Borzage and Hitchcock*, s. 121 – 135; Greta AUSTIN: *Were the peasants really so clean? The Middle Ages in film*, s. 136 – 141; Sally SHAFTO: *Artist as Christ/Artist as God-the-Father: Religion in the Cinema of Philippe Garrel and Jean-Luc Godard*, s. 142 – 158; William R. LAFLEUR: *Suicide off the edge of explicability: awe in Ozu and Kore'eda*, s. 158 – 165; Christine L. MARRAN: *Tracking the transcendental: Kore'eda Hirokazu's Maboroshi*, s. 166 – 169; Sheldon HALL: *Selling religion: how to market a Biblical epic*, s. 170 – 185; David R. WILLIAMS: *Never on Sunday: The early operation of the Cinematograph Act of 1909 in regard to Sunday opening*, s. 186 – 194; Stephen BOTTOMORE: *Projecting for the Lord – the work of Wilson Carlile*, s. 195 – 209; Kevin LEWIS: *Rev. Herbert Jump and the motion picture*, s. 210 – 215; Herbert J. JUMP: *The religious possibilities of the motion picture*, s. 216 – 228.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 55, Winter 2001–02,
No. 2. – Berkeley: University of California Press.
ISSN 0015-1386

Z obsahu: Reid DAVIS: *What WOZ: Lost Objects, Repeat Viewings, and the Sissy Warrior*, s. 2 – 13; Linda WILLIAMS: *Melodrama in Black and White: Uncle Tom and The Green Mile*, s. 14 – 21; Jennifer HOLT: *In Deregulation We Trust*:

The Synergy of Politics and Industry in Reagan-Era Hollywood, s. 22 – 29; Alisa PERREN: *Sex, lies and marketing: Miramax and the Development of the Quality Indie Blockbuster*, s. 30 – 39.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 55, Spring 2002, No. 3. – Berkeley: University of California Press.
ISSN 0015-1386

Z obsah: Adrienne L. McLEAN: *Feeling and the Filmed Body: Judy Garland and the Kinesics of Suffering*, s. 2 – 15; David BORDWELL: *Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film*, s. 16 – 28; Leonard J. LEFF: *And Transfer to Cemetery: The Streetcars Named Desire*, s. 29 – 37; Mariana MOGILEVICH: *Charlie's Pussycats*, s. 38 – 44.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 55, Summer 2002, No. 4. – Berkeley: University of California Press.
ISSN 0015-1386

Z obsah: Marsha KINDER: *Hot Spots, Avatars, and Narrative Fields Forever: Bunuel's Legacy for New Digital Media and Interactive Database Narrative*, s. 2 – 15; Jean-Pierre GEUENS: *The Digital World Picture*, s. 16 – 27; George Kouvaros: *The Mistfist: What Happened Around the Camera*, s. 28 – 33.

FILMEXIL

Filmexil. – April 2002, Nr. 15. – Berlin: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek Berlin.
ISBN 3-88377-698-X
ISSN 0942-7074

Z obsah: Ronny LOEWY: „Verkehrte Welt.“ *Von Erich Kästners Theaterstück zu Max Ophüls' Film*, s. 4 – 14; Lutz BACHER: „Er hatte Enthusiasmus.“ *Interview mit Hans Wilhelm*, s. 15 – 24; Ronny LOEWY: „Grandeur of the Interiors.“ *Max Ophüls und Heinz Fenchel*, s. 25 – 26; Robin WOOD: *Romantische Ironie. The Reckless Moment und The Deep End*, s. 27 – 35; Martina VETTER: *Zwischen Illusion und Wirklichkeit. Das musikalische Universum in Letter of an Unknow Woman und Caught*, s. 36 – 46; Ronald WILSON: „She has to earn a living.“ *The Sins of Lola Montès – ein Exploitation-Film in den USA*, s. 47 – 55; Lutz BACHER: „Rome, in the time of Galgenhumor.“ *Max Ophüls und Greta Garbo*, s. 56 – 70.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 22, March 2002, No. 1. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST.
ISSN 0143-9685

Z obsah: Jerome KUEH: *Introduction: The Great War – my first grown-up job in television*, s. 5 – 6; J. A. RAMSDEN: *The Great War: the making of the series*, s. 7 – 20; M. L. CONNELLY: *The Great War, Part 13: The Devil is Coming*, s. 21 – 28; Don TODMAN: *The Reception of The Great War in the 1960s*, s. 29 – 38; Stephen BADSEY: *The Great War Since The Great War*, s. 37 – 46; Nezih ERDOGAN – Dilek KAYA: *Institutional Intervention in the Distribution and Exhibition of Hollywood Films in Turkey*, s. 47 – 60; Yeh YUEH-YU – Darrell William DAVIS: *Japan Hongscreens: Pan-Asian cinemas and flexible accumulation*, s. 61 – 82.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 22, June 2002, No. 2. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST.
ISSN 0143-9685

Z obsah: Nathan GODFRIED: *Identity, Power, and Local Television: African Americans, organized labor, and UHF-TV in Chicago, 1962 – 1968*, s. 117 – 134; Thomas HAJKOWSKI: *The BBC, the Empire, and the Second World War, 1939 – 1945*, s. 135 – 156; James VAUGHAN: *Propaganda by Proxy?: Britain, America, and Arab Radio Broadcasting, 1953 – 1957*, s. 157 – 172; John C. TIBBETTS: *Shostakovich's Fool to Stalin's Czar: Tony Palmer's Testimony (1987)*, s. 173 – 196.

LITERATURE/FILM QUARTERLY

Literature/Film Quarterly. – Vol. 30, 2002, No. 1. – Salisbury, MD: Salisbury State University.
ISSN 0090-4260

Z obsah: Bert CARDULLO: *André Bazin on René Clement and Literary Adaptation: Two Original Reviews*, s. 2 – 12; Bert CARDULLO: *André Bazin on Claude Autant-Lara and Literary Adaptation: Four Original Reviews*, s. 13 – 23; Douglas STENBERG: *Chekhov's Uncle Vanya Translated on 42nd Street*, s. 24 – 28; Pamela L. KROLL: *Games of Disappearance and Return: War and the Child in Roberto Benini's Life Is Beautiful*, s. 29 – 45; Greg BENTLEY: *Mothers, Daughters, and (Absent) Fathers in*

Jane Campion *The Piano*, s. 46 – 58;
Wayne E. HENSLEY: *The Contribution of F. W. Murnau's Nosferatu to the Evolution of Dracula*, s. 59 – 64; Edward PLATER: *Taking Another Look at Wim Wenders's Wrong Move*, s. 65 – 73;
W. Vincent GORE: *Sight & Sound Surveys American Independent Cinema*, s. 74 – 77.

LITERATURE/FILM QUARTERLY

Literature/Film Quarterly. – Vol. 30, 2002,
No. 2. – Salisbury, MD: Salisbury State University.
ISSN 0090-4260

Z obsahu: Jane CHANCE: *Is There a Text in this Hobbit? Peter Jackson's Fellowship of the Ring*, s. 79 – 85; Neil SINYARD: *Sex, Realism and Yorkshire Pudding: Some Reflection on the Critical Response in England to Room at the Top*, s. 86 – 91; Phil POWRIE: *Toward an Ethics of Intermediality: Text, Internet and Identification in La Dentelliere*, s. 92 – 97; Sara MARTIN: *Regeneration the War Movie? Pat Baker's Regeneration. According to Gillies Mackinnon*, s. 98 – 103; Sidney GOTTLIEB: *Persuasion and Cinematic Approaches to Jane Austen*, s. 104 – 110; Bert CARDULLO: *The Children of Heaven, on Earth: Neorealism, Iranian Style*, s. 111 – 114; Linda M. WILLEM: *Rewriting Rendell: Pedro Almodóvar's Carne trémula*, s. 115 – 118; John R. HAMILTON: *Non-Fiction Adaptation as Propaganda: Dead Man Walking*, s. 119 – 125; Krista WALTER: *Filming the Conquest: Cabeza de Vaca and the Spectacle of History*, s. 140 – 145; Haseenah EBRAHIM: *Sugar Cane Alley: Re-reading Race, Class and Identity in Zobel's*, s. 146 – 152.

MONTAGE/AV

Montage/av. Jg. 11, 2002, Nr. 1 – Berlin:
Gessellschaft für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation.
ISSN 0942-4954

Z obsahu: Thomas ELSAESSER: „*Un train peut en cacher un autre*“. *Geschichte. Gedächtnis und Medienöffentlichkeit*, s. 11 – 25; Micheal RENOV: *Historische Diskurse des Unvorstellbaren. Peter Forgacs' The Maelstrom*, s. 26 – 41;

Robin CURTIS: *Trauma, Darstellbarkeit und das Bedürfnis nach medialer Genesung Rea Tajiris History and Memory. For Akiko and Takeshige*, s. 42 – 74; Regine-Mihal FRIEDMAN: *Generationen der Folgezeit. Der neue Film der Zeugenaussagen*, s. 75 – 96; Oliver FAHLE: *Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*, s. 97 – 112; Michael ZRYD: *Found-Footage-Film als diskursive Metageschichte. Craig Baldwins Tribulation 99*, s. 113 – 134; Heike KLIPPEL: *Vergangene Zeiten – gute oder schlechte Zeiten? Zum Umgang mit der Vergangenheit in Seifenoper*, s. 135 – 148; Maurice LAHDE: *Der Leibhaftige erzählt. Täuschungsmanöver in The Usual Suspects*, s. 149 – 180.

SCREEN

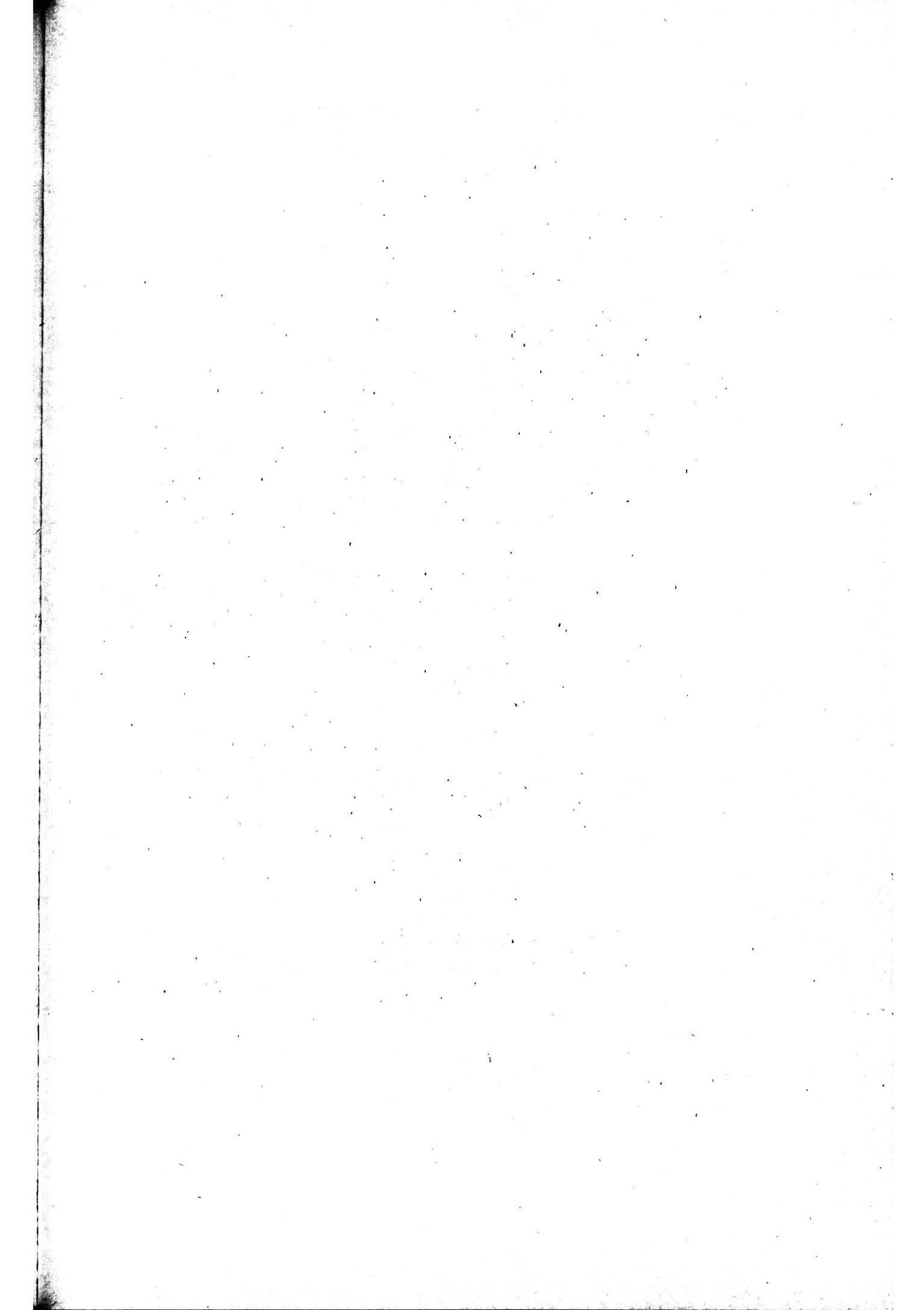
Screen. – Vol. 42, Winter 2001, No. 4. – Glasgow:
University of Glasgow.
ISSN 0036-9543

Z obsahu: Jeremy BUTLER: *VR in the ER: Er's use of e-media*, s. 313 – 331; Lisa PARKS: *As the earth spins: Wide Wide World and live global television in the 1950s*, s. 332 – 349; Jodi BROOKS: *“Worrying the note”: mapping time in the gangsta film*, s. 363 – 381; Richard KILBORN – Matthew HIBBERD – Raymond BOYLE: *The rise of the docusoap: the case of Vets in Practice*, s. 382 – 395.

SCREEN

Screen. – Vol. 43, Spring 2002, No. 1. – Glasgow:
University of Glasgow.
ISSN 0036-9543

Z obsahu: Belén Vidal VILLASUR: *Classic adaptations, modern reinventions: reading the image in the contemporary literary film*, s. 5 – 18; Esha NIYOGI DE: *Modern Shakespeares in popular Bombay cinema: translation, subjectivity, and community*, s. 19 – 40; Christine GERAGHTY: *Crossing over: performing as a lady and a dame*, s. 41 – 56; Catherine GRANT: *Recognizing Billy Budd in Beau Travail: epistemology and hermeneutics of an auteurist free adaptation*, s. 57 – 73.



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: Marten, s. r. o.
Rukopis byl odevzdán do výroby v říjnu 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
U draka, vchod do dvora,
ulice de Rennes 50, Paříž
(Eugène Atget, 1899)

FILM A MALÍŘSTVÍ

MONOTEMATICKÉ ČÍSLO ILUMINACE 4/2003

Vztahy mezi malířstvím a filmem již byly v historii myšlení o filmu reflektovány v řadě kontextů. Avantgardní manifesty usilovaly o zrovnoprávnění filmu vzhledem k tradičním uměním a definování jeho specifčnosti (jako sedmého umění apod.). Tvůrci experimentálního filmu používali příbuzné tvůrčí postupy práce s povrchem obrazu jako výtvarníci a vyvozovali z toho teoretické závěry. Teoretici analyzovali filmy tematizující malířské obrazy, život a tvorbu malíře, případně užívající intertextové citace z dějin výtvarného umění. Filosofické úvahy o ontologii filmového obrazu srovnávaly vztah obou umění ke skutečnosti.

Ve speciálním čísle *Iluminace* otevíráme pole nejen pro takovéto druhy analýz, ale obzvláště pro zkoumání problémů formálních, žánrových a kulturních korespondencí a historických návazností či zlomů, které lze mezi filmem a malířstvím pozorovat v různých rovinách, počínaje stylovými vzorci a konče mody recepcí. Přijmeme-li předpoklad, že základem filmu i malířství je obraz, který je plochý, zarámovaný, má jisté znázorňovací a expresivní funkce, charakteristickou kompozici, časovou i prostorovou dimenzi, vztah k prostoru vně rámu, barevné, světelné, texturní, rytmické ad. kvality a že určitým způsobem oslovuje diváka v rámci souboru historických konvencí, žánru a instituce, vynoří se před námi celá škála komparativních otázek – například:

Jakým způsobem film navazuje na historické konvence malířského znázorňování krajiny, těla, tváře, nezobrazitelného nebo např. historické události? Které žánrové vzorce rozvíjí a jakým způsobem je transformuje v dílčích obdobích svých dějin? Které úseky filmových dějin a které žánry lze z hlediska stylového považovat za výrazněji „pikturální“ než jiné?

Ve kterých formách z dějin malířství lze objevit anticipace kinematografického pohybu v obraze a pohybu rámování, mimoobrazového pole, hloubky prostoru, montáže? A naopak, v jakých filmových formách lze nalézt malířská pojetí prostoru, času, pohybu, barvy, světla, kontury atd.?

Za jakých podmínek se filmový obraz jeví spíše jako tvárný povrch s kompozicí expresivních forem a charakteristickou texturou než jako průhled do světa fikce? Je možné uvažovat o práci s barvou, světlem nebo pohybem kamery jako o ekvivalentech tahů štětce nanášejícího barvu na plátno, aniž bychom se přitom nutně omezili jen na experimentální filmy, v nichž tvůrci zasahují přímo do fotografické emulze?

Jaké typy diváckého pohledu a percepce vůbec může implikovat současně výtvarné umění i film (pohled tělesně situovaný, mobilní, bezprostřední, namátkový, ostrý, vědecký, panoramatický, rozptýlený, posesivní...)? Které malířské formy anticipovaly moderní kinematografický pohled? A naopak, které filmy navazují na specifické režimy pohledu malířského?

Které filmové koncepce stimulují překračování institucionální a diskursivní hranice mezi kinem a galerií, mezi kunsthistorií a filmovou teorií? Jakou roli v tomto procesu hraje experimentální film na jedné straně a videoart na straně druhé? Může výtvarné umění komentovat a kritizovat kulturní status kinematografie? A naopak, kdy filmy rozvíjejí implicitní diskurs o svém postavení vůči malířství?

Jaké kulturní topoi, rétorické figury a obecně prvky ikonografické tradice malířství lze objevit ve způsobech, jak film spoluutváří naši vizuální zkušenost se světem, přírodou, dějinami a kulturou?

Výběrová bibliografie k tématu:

- Andrew, Dudley (ed.): *The Image in Dispute. Art and Cinema in the Age of Photography*. Austin: University of Texas Press 1997
- Aumont, Jacques: *L'Oeil interminable*. Paris: Librairie Séguier 1989
- Bellour, Raymond (ed.): *Cinéma et peinture, approches*. Paris: Coliartco, P.U.F. 1990
- Bellour, Raymond (ed.): *Passages de l'image*. Paris: Centre Pompidou 1990
- Bonitzer, Pascal: *Peinture et cinéma: Décadrages*. Paris: Editions de l'Etoile 1985
- Dalle Vacche, Angela: *Cinema and Painting: How Art Is Used in Film*. Austin: University of Texas Press 1996
- Hollander, Anne: *Moving Pictures*. New York: Knopf 1989
- Jost, François (1993): Der Picto-Film. In: *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Eds. Jürgen E. Müller – Markus Vorauer. Münster: Nodus, s. 223 – 236
- Leutrat, Jean-Louis: *Des traces qui nous ressemblent*. Seysses: Édition Comp'Act 1990
- Leutrat, Jean-Louis: *Kaleidoscope*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon 1988
- Paech, Joachim (ed.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart: Metzler 1994
- Peucker, Brigitte: *Incorporating Images: Film and the Rival Arts*. Princeton: Princeton University Press 1995

(rozsáhlejší bibliografie k tématu viz emc.elte.hu/~metropolis/english/9703/FBIENG.html)

Rádi bychom vyzvali všechny, kteří mají zájem přispět do čísla původním textem nebo o příspěvku předběžně uvažují, aby nás co nejdříve kontaktovali. Víťame nejen podněty ze strany filmových kritiků a historiků, ale i návrhy a připomínky z perspektivy kunsthistorie, estetiky, teorie umění, historie kultury ad.

uzávěrka čísla je 30. 7. 2003

Se svými náměty a dotazy se obračejte na adresu redakce:
Illuminace, Národní filmový archiv, Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1
tel.: Petr Szczepanik – 0605/129186, Helena Bendová – 0604/125825
e-mail: szczepan@phil.muni.cz či hbendova@email.cz

35029/2002/3



10094485 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako větnou důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud utpoučel v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdobení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nasazení celku ve světlo rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, zážitek z pochopně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světlo stávajících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vzhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hroutí v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Bru světla a stínu, pravdy a klamu, poznání a zla – co vše je život? A co vše je film? Je film jen iluze, mihotavě chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v přávnostním 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 společenskou souřadnici v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.