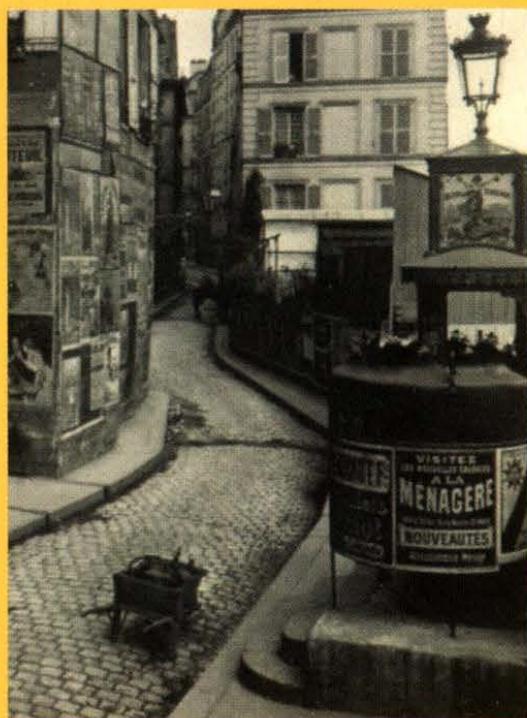


4

2002

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/2002/4

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 14

2002

Číslo / No. 4 (48)

Redakce / Editorial board:

HELENA BENDO VÁ

MILAN KLEPIKOV

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRON

PETR SZCZEPANIK

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

MICHAL BREGANT, MÁRIA FERENČUHO VÁ, PETRÁ 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 Kofron

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

Rick Altman: Obaly na vícero použití
Žánrové produkty a proces recyklace 5

Petr Szczepanik: Vidět scénář, psát v obrazech.
Poznámky k intermedialitě Godardova Scénáře k filmu Vášně a Vášně 41

Slavena Pavlásková: Lars von Trier, rytmus
(Prvok zločinu, Epidemic, Európa) 57

Helena Bendová: Figury absence Marca Verneta 65

Marc Vernet: Pohled do kamery 69

Rozhovor

Petr Szczepanik: Mezi-obrazy Raymonda Belloura 85

Anette W. Balkema – Henk Slager: Výzva filmu.
Rozhovor s Raymondem Bellourem 91

Edice a materiály

Tereza Dvořáková: Německá dohoda o budoucnosti
kinematografie protektorátu 101
Německá říšsko-protektorátní dohoda o filmových záležitostech
(korespondence) 107

Dvojpohled

Mária Ferencuhová: Chvála montáže 119

Helena Bendová: Pravda fikce 123

Obzor

Oliver Bakoš: Viriliov stroj vidění
(Paul Virilio: Stroj vidění) 127

Pavel Skopal: Psát dějiny použití filmových žánrů
(Rick Altman: Film/Genre) 132

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 137

Obsah XIV. ročníku Illuminace 143

CONTENTS

Articles

- Rick Altman:** Reusable Packaging.
Generic Products and the Recycling Process 5
- Petr Szczepanik:** To See the Script, To Write in Images.
Notes on the intermediality of Godard's Scénario du film *Passion* and *Passion* 41
- Slavena Pavlásková:** Lars von Trier, Rhythm
(Element of Crime, Epidemic, Europe) 57
- Helena Bendová:** Marc Vernet's Figures of Absence 65
- Marc Vernet:** Look to the Camera 69

Interview

- Petr Szczepanik:** L'Entre-images of Raymond Bellour 85
- Anette W. Balkema – Henk Slager:** Challenging Cinema.
An Interview with Raymond Bellour 91

Documents

- Tereza Dvořáková:** The German Agreement about the Future
of Protectorate Cinematography 101
- The German Reich-Protectorate Agreement
about the Cinematographic Affairs (The Correspondence) 107

Double-view

- Mária Ferenčuhová:** Acclaim of the Montage 119
- Helena Bendová:** Truth of the Fiction 123

Horizon

- Oliver Bakoš:** Virilio's Machine of Vision
(*Paul Virilio: Stroj videnia*) 127
- Pavel Skopal:** To Write A History of Application of Film Genres
(*Rick Altman: Film/Genre*) 132

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 137
- Contents of Volume XIV of *Illuminace* 143

94567

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

ls Col



10094567 *Národní filmový archiv*

Články

OBALY NA VÍCERO POUŽITÍ

Žánrové produkty a proces recyklace

Rick Altman

Než přišla polovina dvacátého století, opíraly se debaty o žánru téměř vždy o historické příklady. Probuzený zájem o žánry v pozdní renesanci souvisel se vzkříšením žánrů klasického Řecka a Říma: komedie, tragédie, satiry, ódy, eposu apod. Dokonce ani proti žánru zaměřenému romantikové se svojí touhou zničit žánrovou specifičnost a s ní i břímě minulosti před tyranií dějin žánru neutekli. Když věda poskytla model zdánlivě stálých biologických druhů, trvale od sebe oddělených reprodukční neslučitelností, model biologického vývoje – okamžitě přejatý pro společenské a literární kategorie – znovu rychle nastolil tradiční pouto mezi žánrovým myšlením a historickým zkoumáním. Ve světě přelomu století, kterému vládla kniha *L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature* Ferdinanda Brunetièra, nemohla být o žánrech existujících mimo dějiny ani řeč.

O půl století později se však žánry pod vlivem jungovské psychologie a strukturální antropologie nacházejí v nové společnosti. Místo toho, aby byly čteny v kontextu Horatia a Boileaua, ocitají se najednou mezi pohanskými rituály, domorodými obřady, nedatovanými tradičními texty a popisy lidské přirozenosti. Pozornost se již neupírá na vznik, transformaci, kombinaci a mizení žánrů, tedy na nové, modifikované či ztrácející se žánry; předmětem zkoumání se stává žánrová neměnnost a zvláště pak příklady těch žánrů, které ospravedlňovaly tvrzení, že žánr jako takový je něčím ve své podstatě stálým. Hovořil-li Northrop Frye o žánrech jako o ztělesněných mýtu a spojoval-li Sheldon Sacks žánry se stálými vlastnostmi lidské mysli, nelze se vůbec divit, že pro celou generaci filmových kritiků představovaly filmové žánry pouze nejnovější formu rozsáhlejších, starších a trvalejších žánrových struktur. Ačkoli kritici podle vzoru Johna Caweltiho a jeho kulturně specifického pojetí formalizované fikce [formula fiction] vidí hollywoodské žánry jako specificky americké, bezstarostně filmovým žánrům připisují vybrané předky, včetně řeckých komedií, západních románů, divadelních melodramat a vídeňských operet.

Není divu, že na mýty zaměřené znovuobjevení žánrové kritiky během třetí čtvrtiny tohoto století vážně ohrozilo naši schopnost uvažovat o žánrech jinak než jako o stálých projevech více či méně neměnných fundamentálních lidských (nebo amerických) zájmů. Svým způsobem je to logické, neboť význam, připisovaný po několik uplynulých desetiletí termínu *žánr*, pramení z přesvědčení, že žánr představuje podobně jako Alenčina králičí nora kouzelné spojení mezi tímto padlým světem a mnohem uspokojivějším a trvalejším hájemstvím archetypu a mýtu. Žánru připadla role prostředníka mezi lidstvem

a věčností, kterou kdysi plnila modlitba. Krátce, chceme-li, aby žánry fungovaly tak, jak se od nich očekává, musíme je považovat za stálé. Přílišný důraz, který již dvě generace žánrových kritiků kladou na žánrovou neměnnost, umožňující jim využít výhod archetypální kritiky, měl za následek hrubé zanedbání historických dimenzí žánru. Zdůrazňování zjevně reprezentativních proudů mohutné žánrové řeky na úkor jejích klikatých přítoků, břehům se vzpírajících povodní či jejího ústí, kterému vládne příliv a odliv, vede současnou žánrovou teorii k tomu, že věnuje pramalou pozornost logice a mechanismům, prostřednictvím kterých se žánry jako takové stávají rozpoznatelnými. Přítomná stať nabízí nápravu této tendence.

V nedávné minulosti začínala každá studie o žánrech otázkami po stálosti a koherenci: Co mají tyto texty společného? Které sdílené struktury jim umožňují, aby dávaly větší smysl jako žánr než jako suma významů individuálních textů? Jaké síly vysvětlují životnost žánru a jaké vzorce se touto životností vyznačují? Zde se ovšem naopak budu zabývat problémy pomíjivosti a šíření žánrů: Proč některé struktury nebudou nikdy uznány jako žánr? A kterých změn je zapotřebí, aby se naopak jiné struktury jako žánr konstituovaly? Jsou-li žánry světským odrazem nadčasových hodnot, čím si vysvětlit pravidelné spory ohledně jejich definice, hranic a funkce? Žánrová kritika tradičně tím, že zdůrazňuje souhlasné struktury a zájmy, usiluje mocně o to, aby zakryla a překonala rozdíl a neshodu; zde naopak budeme sledovat princip, který rozpory zdůrazňuje, neboť chceme vysvětlit, co umožňuje diferenci. Pouze tehdy, poznáme-li, jak se ve zdánlivě univerzálním žánrovém kontextu rodí rozdíl, budeme v pozici, kdy bude možné rozhodnout řadu hraničních sporů, které vyrůstají z role žánru coby zástupce trvalosti ve světě změny.

Adjektiva a substantiva

Zdůrazňujeme-li místo shody rozpor, nemůžeme si nepovšimnout, že žánrová terminologie někdy vyžaduje přídavná jména a jindy jména podstatná. Totéž slovo se občas v angličtině¹⁾ vyskytuje v obou těchto slovních druzích: *musical comedies* [hudební komedie] nebo jednoduše *musicals* [muzikály], *western romances* [westernové romantické příběhy] či pouze *westerns* [westerny], *documentary films* [dokumentární filmy] nebo *film documentaries* [filmové dokumenty]. Výskyt těchto žánrových dvojic²⁾ vykazuje, zdá

1) Vzhledem k relativní lingvistické (angličtina je z hlediska substantivizace přídavných jmen či sloves, adjektivizace podstatných jmen atd. ohebnější než čeština) i specificky kulturní (absence některých žánrových ekvivalentů v českém prostředí) nepřeložitelnosti Altmanových příkladů ponechávám uváděné žánrové termíny v originále, který v případě potřeby doplňuji překladem v závorce (pozn. překl.).

2) Následující pojednání se podstatně liší od přístupu Alastaira Fowlera, který se jako jediný na poli anglického jazyka vážně zabývá rozdílem mezi substantivními a adjektivními žánrovými označeními. V sedmé kapitole své knihy *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Cambridge 1982). Fowler ztotožňuje substantivní názvy s žánry (např. komedie) a adjektivní terminologii s tím, co označuje jako mody (např. comic novel [humoristický román]). Podle Fowlera je druhý vždy odvozeninou prvního; zde vede pečlivý výzkum terminologie pro kategorizaci filmových žánrů ke zcela odlišným závěrům. Viz také práci: Jean-Louis Leutrat – Suzanne Liandrat-Guigues, *Les Cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique: le western*. Paris 1990, s. 95, 105 – 107. Autoři zde popisují rozdíly mezi termínem *western* coby adjektivem a coby podstatným jménem.

se, pozoruhodnou historickou pravidelnost. První užití termínu bývá vždy adjektivní povahy a popisuje či specifikuje již zavedenou širší kategorii. Nejen *poezie*, ale *lyrická poezie* nebo *epická poezie*. Pozdější užívání se vyznačuje uplatňováním samostatných podstatných jmen, což provází i odpovídající změna ve statusu nové kategorie. Lyrická poezie je typem poezie; čím více typů poezie označíme, tím víc se upevní existence poezie jako nezávislého žánru, přičemž každý typ odpovídá jinému jeho potenciálnímu aspektu. Upustíme-li od původního podstatného jména a povýšíme-li samotné přídavné jméno do stavu jména podstatného – *lyrika* –, učinili jsme mnohem víc než jen krok od obecného typu – poezie – ke specifickému příkladu – lyrická báseň. Tím, že adjektivu přidělíme status podstatného jména, naznačujeme, že *lyrický* existuje jako kategorie nezávislá na *poezii*, na podstatném jméně, které původně specifikovala. Když se z popisného přídavného jména stane nové kategoriální substantivum, osvobodí se od tyranie původního podstatného jména. *Epická poezie* nám připamatovává jména Homéra, Vergílie, Milтона, tedy samých básníků. Jaké mentální obrazy ale vyvolává samostatné podstatné jméno epika? *Píseň o Rolandovi*? *Vojnu a mír*? ALEXANDRA NĚVSKÉHO? LONESOME DOVE?³⁾ Naše představivost již není svázána s básnickou formou; namísto toho vyhledává podobné texty napříč různými médii. Dříve byla *epičnost* jedním z možných přívlastků primární kategorie *poezie*; nyní je film jedním z možných projevů základní kategorie *epika*.

Je překvapující, kolik žánrových označení tímto substantivizačním procesem prošlo. *Narrative poetry* [narativní poezie] je přirozeným zdrojem *narrative* [vyprávění]. Ze *Scenic photography* [krajinná fotografie] vzniká *scenic* [přírodní snímek] (jedna z hlavních částí programů představení němeého filmu). *Serial publication* [kniha na pokračování]: *serial* [seriál]. *Commercial message* [obchodní sdělení]: *commercial* [reklama]. *Roman noir*, *film noir*: jednoduše *noir*. V některých případech je k proměně přídavného jména v podstatné zapotřebí neologismu. Z *biographical picture* [životopisný snímek] se stává *biopic*. *Musical drama* [hudební drama] se mění na *melodrama*. Podle stejného vzoru lze dokumentární drama označit za *docudrama*. Science-fiction stories [vědeckofantastické příběhy] jsou *sci-fi*. Potřeby novinářů dávají dokonce často vzniknout klonům těchto již substantivizovaných termínů: muzikály jsou *singies*, westerny jsou *oaters*,⁴⁾ melodramata jsou *mellers*, *tearjerkers* či *weepies* [sladáky, dojáky, limonády].

Vznik samostatného podstatného jména ve všech případech signalizuje osvobození dřívějšího přídavného jména od původního podstatného jména a utvoření nové kategorie s vlastním nezávislým statusem. Vezměme si za příklad dějiny komedie. Komedie byla po staletí charakterizována různými způsoby – podle svého původu, tónu, kostýmů, předvádění apod. Dnes máme řadu kategorií, které se od mateřského žánru osvobodily: burlesku, frašku, masku, screwball [ztřeštěnou, bláznivou komedii⁵⁾], grotesku atd.

3) LONESOME DOVE je televizní westernová sága na motivy stejnojmenného románu Larryho McMurtryho (pozn. red.).

4) Názvy, pro které čeština nemá zavedené ekvivalenty: výraz *singies* pochází ze slovesa „to sing“ – zpívat; *oaters* z podstatného jména „oats“ – oves (pozn. překl.).

5) „Screwball comedy“ jako označení specifického amerického žánru se někdy do češtiny převádí ne zcela přesným termínem *crazy komedie*. V podkapitole „Žánrování jako proces“ Altman tento žánr podřazuje je obecnější kategorii romantických komedií (pozn. překl.).

Tento vývoj poukazuje na skutečnost, že *komedie* sama nezačínala jako podstatné jméno, ale jako jedno z množiny adjektiv, označujících možné typy divadla či písňe; slovo *komedie* pochází z jednoho typu zpěvu (který se pojí s radovánkami), zatímco *tragédie* z dalšího (který spojujeme s kozly či satyry). Jinými slovy – i tak zdánlivě základní termíny jako *komedie* a *tragédie*, *epika* a *lyrika* musely svůj substantivní status získat. To, co bylo zpočátku popisným adjektivem, se muselo zmocnit celých textů a ukázat zjevnou schopnost nezávisle je řídit. Podobně musela (*burleskní*) *komedie*, která se původně vyznačovala parodií, karikaturou a nonsensem (původní význam přídavného jména *burleskní*), nabýt stálých charakteristických rysů, aby se mohla stát nejprve *burleskní (komedií)*, v níž převažovalo přídavné jméno nad podstatným, a potom „burleskou“, užívanou s lehkými rozpaky, které provázejí každý neologismus, a nakonec prostě *burleskou*, která na jevišti žánrů stojí samotná, oproštěná od všech nutných vazeb s komedií.

Neustálé posuny žánrových termínů od přídavných jmen k podstatným skýtají důležitý vhled do filmových žánrů a jejich vývoje. Než se western stal samostatným žánrem a zdomácněl prakticky na celém světě, existovaly western chase films [westernové honičky/honičky ze Západu⁶⁾], western scenics [westernové přírodní snímky], western melodramas, western romances [westernové romantické příběhy], western adventure films [westernové dobrodružné filmy] a dokonce i western comedies, western dramas a western epics. Znamená to, že každý z těchto již existujících žánrů mohl být a byl vyroben s využitím prostředí, zápletek, postav či rekvizit, které odpovídaly soudobým představám o Západu. Západ znamenal v roce 1907 záruku kasovního úspěchu, a tak bylo možné i obecně známým melodramatům vdechnout nový život, zinscenovala-li se ve westernovém hávu (podobně dává současná popularita technologicky nejmodernějších sportovních bot vzniknout tak nečekanému jevu, jako jsou reklamy, které prostřednictvím sportovních bot propagují půjčovny aut). Podobně předcházela muzikálu musical comedy [hudební komedie], musical drama [hudební drama], musical romance [hudební romantický příběh], musical farce [hudební fraška] a dokonce dvojnásob redundantní all-talking, all-singing, all-dancing musical melodrama [stoprocentně mluvící, zpívající a tančící hudební melodrama]. Tak jako byla Amerika na přelomu století fascinována vším, co bylo westernové/ze Západu, stal se hitem konce dvacátých let zvukový film; film se v roce 1929 zdál být neúplný, nebyla-li k jeho existujícímu žánrovému rámci přidána hudba.

Dokud byl westernový háv nebo hudba pouze přídatkem, nemohly western ani muzikál existovat jako žánry. Aby mohlo dojít k jejich definitivnímu zžánrovění [genrification],⁷⁾ bylo zapotřebí tří změn:

1. Bylo nutné opustit přístup založený na principu přidávání („Co kdybychom k této komedii jenom přidali hudbu?“) a studia musela přesunout pozornost od dříve existujících

6) Svízelnost překládání těchto příkladů spočívá v kulturně zdvojeném významu slova „western“, které znamená 1. dosud bezpříznakový, nežánrový přívlastek „západní“ či „ze Západu“, zároveň však 2. „westernový“ coby žánrové adjektivum i zárodek budoucího žánru (pozn. překl.).

7) Pro překlad Altmanova ústředního termínu „genrification“ bohužel v češtině nenacházíme výraz, jenž by pokrýval všechny významové odstíny originálu a zároveň vyhovoval stylisticky. Z nouze si zde proto budeme vypomáhat neologismy „žánrovění“ (pro nedokonavý vid) a „zžánrovění“ (pro dokonavý vid) (pozn. překl./red.).

substantivních žánrů k transžánrovému adjektivnímu materiálu. Hudební *melodrama* a hudební *komedie* mají společného málo, ale *muzikálové* melodrama a *muzikálová* komedie již vykazují vzájemné protožánrové vztahy.⁸⁾ Základním nástrojem této změny je standardizace a automatizace daného vzorce čtení [reading formation], jejichž prostřednictvím jsou zhodnocovány a napodobovány předchozí úspěchy.

2. Bylo třeba, aby filmy vykazovaly společné atributy, které překračují pouhý eponymní materiál žánru (hudbu, Divoký západ, atd.), ale současně jsou s tímto materiálem dostatečně spjaty, aby se ospravedlnilo užívání názvu tohoto materiálu ve funkci žánrové nálepky. V případě westernu k tomu poprvé došlo tehdy, když byl materiál westernu zkombinován s melodramatickými zápletkami a postavami (padouch, ohrožená žena, zákonů dbalý mladík). V případě muzikálů se muselo počkat, až se začne užívat hudby současně jako katalyzátoru a prostředku vyjádření heterosexuálního milostného vztahu.

3. Bylo nutné, aby diváci, ať už to sami refletovali, či ne, nabyli dostatečného povědomí o strukturách, které svazují rozdílné filmy do jediné kategorie, a proces jejich recepce byl tak napříště vždy filtrován skrze tuto žánrovou představu. To znamená, že žánrová očekávání, která se pojí s identifikací žánru (typy postav a vztahů, vyústění zápletky, styl natočení apod.), se musejí stát nezbytnou součástí procesu, prostřednictvím kterého se filmům připisuje význam.

Substantivizace žánrového označení, která koncepčně napomáhá těmto třem paralelním procesům a stejně jako ony se neodehrává náraz, nýbrž v průběhu určitého období, signalizuje začátek privilegovaného údobí filmového žánru, které náležitě oslavujeme používáním termínu *žánrový film* [genre film]. V minulosti byl *žánrový film* velmi často užíván zaměnitelně s obecnějším označením *filmový žánr* [film genre] nebo jednoduše k označení filmu se zjevnými vazbami na široce rozšířený žánr. Je načase zavést jeho přesnější použití. Žánrové filmy jsou filmy, které vznikají poté, co nějaký žánr vejde ve všeobecnou známost a je posvěcen substantivizací, během omezeného období, kdy sdílený textový materiál a struktury vedou diváky k tomu, aby interpretovali dané filmy ne jako samostatné entity, ale na základě žánrových očekávání a na pozadí žánrových norem. Je-li samotná idea žánru přitažlivá mimo jiné tím, že oslavuje vztahy mezi různými aktéry filmové hry, potom každé krátké údobí výroby a recepce žánrového filmu představuje pro teorii filmového žánru ideální objekt – právě zde totiž nejzřetelněji dochází ke spojení nejrůznějších sil a účinnost žánrových vztahů celkově je na svém vrcholu. Toto spojení je natolik svůdné, že mnoho teorií žánru ve skutečnosti nikdy nezabloudí mimo jeho hranice.

Žánr jako proces

Poté, co jsme se v tomto projektu zřekli zkoumání shod, nabízí se nám nyní k analýze další rozpor. Pokusy pochopit, jak něco vzniklo, velmi často vedou k pečlivému popisu

8) V angličtině lze na rozdíl od češtiny těžít z homonymie výrazů „musical“ ve významu hudební a „musical“ ve významu muzikál. Inklinaci „hudebního“ k „muzikálovému“ a skrz ně k „muzikálu“, vyjádřenou přechodem od „musical *melodrama*“, resp. „musical *comedy*“ k „musical *melodrama*“, resp. „musical *comedy*“, bylo proto třeba v češtině postihnout prostřednictvím přechodu od adjektiva „hudební“ k adjektivu „muzikálový“ (pozn. red.).

situací nakloněných změně, výčtu prostředků této změny a posouzení faktorů, které změnu motivují, aby se pak aplikovatelnost výsledného modelu omezila na jediný moment, onen zkoumaný moment vzniku. Ale co když je takto vytvořený model aplikovatelný i na další momenty? Co když žánr není stálým *produktem* jedinečného původu, ale *přechodný mezi-produkt* neuzavřeného *procesu*?

Začněme dvěma rozpory. První z nich jsme již zaznamenali. Žánry, které vzniknou, když se přídatná jména stanou podstatnými v procesu žánrovění [genrification] (např. *komedie*, *melodrama* či *epika*), jsou samy vystaveny tomu, že budou nahrazeny jinými termíny, které je budou modifikovat a samy následně postoupí od adjektiva k substantivu (např. *burleska*, *muzikál* či *western*). Ale ani tyto pozdější termíny nikdy nebudou v bezpečí, i ony mohou být vytlačeny v tomtéž procesu, který jim dal vyniknout. V každé době takto nacházíme směsici terminologie, která si neuvědomuje svou vlastní identitu. Nemáme-li jak rozlišit mezi jednotlivými termíny, obvykle směšujeme současné a dřívější žánry, a to buď v adjektivním, nebo v substantivním stavu. A tak se ve stejné větě hromadí filmy, vytvořené v režimu žánrového filmu [a genre-film regime], i filmy, které byly následně tímto žánrem asimilovány; žánry, které existovaly v minulosti, ty, které existují nyní, a ty, které ještě plně existovat nezačaly; žánry, které se teprve nedávno substantivizovaly a jiné, které jsou ještě stále ve své povaze adjektivní; žánry, které se v současnosti chlubí publiky žánrového filmu [genre-film audiences],⁹⁾ a další, jež tato publika již dávno pozbyly.

Druhý rozpor je ve své povaze ještě překvapivější, neboť ve skutečnosti popírá vše, co kdy bylo řečeno o hodnotě žánrových označení pro proces produkce. Obvykle se říká, že žánry skýtají modely pro vývoj studiových projektů, zjednodušují komunikaci mezi zaměstnanci studia a zaručují dlouhodobé ekonomické zisky. Až potud je vše v pořádku; každou z těchto funkcí žánry zajisté plní. Říká se, že role, kterou žánrové koncepty hrají ve výrobě, se následně odráží v propagaci filmů daného studia, kde se tyto koncepty patřičně vystavují na odiv. Dokud jsem se při zkoumání propagačních kampaní nezaměřil právě na tento problém, žil jsem i já dlouho v přesvědčení, že je v Hollywoodu běžné u žánrových filmů veřejně těžit z jejich žánrové příslušnosti. Když jsem se potom podíval na reklamy a tiskové materiály pohledem zaostřeným na žánry, ke svému překvapení jsem zjistil něco docela jiného.

Zatímco filmové recenze téměř vždy obsahují žánrová označení coby výhodné a široce srozumitelné zkratky, v propagaci se žánrových termínů jako takových užívá jen zřídka. Nepřímé odkazy k jednotlivým žánrům se tu samozřejmě pravidelně objevují, ale zpravidla neevokují pouze jeden žánr, nýbrž žánrů několik. Široce distribuovaný plakát k filmu JEN ANDĚLÉ MAJÍ KŘÍDLA (1939) je v tomto ohledu typickým příkladem. Titulek úplně nahoře slibuje „Vše, co vám plátno může dát... vše v jednom velkolepém obraze...!“ Rámeček na spodní levé straně tento obecný výrok specifikuje: den co den / rendezvous

9) Teorie (nejen filmové) recepce, které přisuzují divákům aktivní roli a diferencují různé skupiny recipientů, často rozlišují mezi homogenizujícím termínem „audience“ a pluralitu evokujícím „audiences“. Altman píše o „audiences“ jako o souboru všech diváckých skupin a termín „audience“ si rezervuje pro označení konkrétní, např. ženské skupiny diváků. V překladu se snažíme tento rozdíl ctít i za cenu použití neobvyklého plurálního tvaru „publika“ namísto singulárního „publikum“ (pozn. red.).

ILUMINACE

Rick Altman: Obaly na vícero použití

Everything the
Screen can give
you...all in one
MAGNIFICENT
picture...!

CARY **GRANT**
JEAN **ARTHUR**

TOGETHER FOR THE FIRST
TIME... IN AN EXCITING
ROMANTIC ADVENTURE!...

*Only Angels
Have Wings*

THOMAS MITCHELL • RITA HAYWORTH
RICHARD BARTHELMESS
A HOWARD HAWKS
PRODUCTION
A Columbia Picture

EACH DAY
a Rendezvous
with Peril!
EACH NIGHT
a Meeting
with Romance!
Set against the
mighty tapestry
of the
FOG-SHROUDED
ANDES!

The poster features a large, stylized illustration of Cary Grant and Jean Arthur in a romantic embrace. Grant is on the left, looking towards Arthur on the right. They are both dressed in period-appropriate clothing. The background is dark with some lighter, abstract shapes. The text is arranged in a circular and rectangular layout, with the title 'Only Angels Have Wings' in a large, cursive font. The names of the lead actors are prominently displayed in a bold, sans-serif font. The overall design is classic and evocative of the film's romantic and adventurous themes.

/ s nebezpečím! / noc co noc / setkání s / láskou! / na pozadí / úžasné tapisérie / mlhou zahalených And!

Grafický design plakátu posiluje tuto trojitou záruku fotografickými detaily tří různých párů, oddělených kresbami řítícího se letadla a tropického přístavu, nad nímž se tyčí obrovský horský štít. Jediný specifický žánrový slovník se nachází uprostřed, jeho malé písmo je ovšem zastíněno velikostí jmen hereckých hvězd, Cary Granta a Jean Arthurové, „Poprvé spolu... ve vzrušujícím romantickém dobrodružství!“ Jak tento plakát jasně ukazuje, Hollywood nemá žádný zájem na tom, aby byl film ztotožňován s jedním žánrem. Účely průmyslové propagace naopak mnohem lépe splňuje příslib toho, že film nabízí „vše, co vám plátno může dát“. To obvykle znamená nabídnout něco mužům („DEN CO DEN rendezvous s nebezpečím!“), něco ženám („NOC CO NOC setkání s láskou!“) a do třetice něco pro ty, které více než láska a dobrodružství přitahuje cestování („Na pozadí úžasné tapisérie MLHOU ZAHALENÝCH AND!“).

V hollywoodských propagačních materiálech znovu a znovu nacházíme tutéž kombinaci. DeMillův film NORTHWEST MOUNTED POLICE (1940) je „nejvelkolepější romantické dobrodružství všech dob!!!... dva vzplanuvší milostné příběhy vetkané do nezapomenutelného dramatu lidských emocí... vyprávěné na pozadí oslnivé krásy severských lesů“. Snímek SARATOGA (1937) s Gablem a Harlowovou je „stejně vzrušující jako královský sport, o kterém dramaticky vypráví... je romantickým příběhem troufalého hazardního hráče a dívky, která si myslela, že jej chce zničit“. NEVĚSTA V ROZPACÍCH (1937) má Freda Astaira a „Bláznivé dobrodružství! Odvážné kousky! Žhnoucí lásku s hudbou!“ Reklama na film THE SINGING MARINE (1937) studia Warner Bros. omezuje formulku jen na několik slov, které slibují „vrcholný vojenský muzikál“. Pokaždé shledáváme, že Hollywood usiluje o to, aby své snímky ztotožnil s mnoha žánry, a mohl tak těžit ze zvýšeného zájmu, který tato strategie probouzí v různých demografických skupinách. Je-li užito specifických žánrových označení, nabízejí se zpravidla ve dvojicích adjektivum – podstatné jméno, přičemž každý termín zaručuje úspěch u jednoho pohlaví: western romance [westernový romantický příběh], romantic adventure [romantický dobrodružný příběh], epic drama [epické drama] apod. Kdykoli je to možné, naznačují se ještě další žánrová spojení, obzvláště je-li zahrnuta komedie. Klíčová slova reklamy na TŘI MUŠKETÝRY (1939) s bratry Ritzovými kupříkladu znějí „Zvonění mečů a panny k zulíbání! Zvučné melodie a ztřeštění klauni!“ Příklad dobrodružství, romantiky, hudby a komedie – jak bychom jen mohli odolat?

Filmy JEDEN Z NESMRTELNÝCH (THE STORY OF LOUIS PASTEUR, 1936) a ZÁZRAČNÁ KULIČKA DR. EHRLICHA (1940) dnes běžně označujeme za životopisné snímky [biopics]. Třebaže Warner Bros. téměř určitě neuvažovali o prvním filmu jako o pokračování politicky zaměřené tradice DISRAELIHO (1929), ALEXANDERA HAMILTONA (1931) a VOLTAIRA (1933), druhý film zjevně pokládali za prodloužení série, na jejímž začátku jsou filmy zobrazující životní příběhy Pasteura a Zoly. Zatímco Pasteurův příběh přichází na začátku cyklu, příběh Ehrlicha je téměř na jeho konci. Propagace těchto dvou filmů je nicméně pojednána podobným způsobem. Plakáty JEDNOHO Z NESMRTELNÝCH kladou důraz na dvě naprosto odlišné podobizny Paula Muniho; pohled z úrovně očí jej ukazuje jako pohledného, hladce oholeného miláčka žen, z nadhledu je však vousatou, zezadu nasvícenou a těžkým stínem zahalenou hvězdou hororů. Titulek říká „Byl to hrdina... nebo

ILUMINACE

Rick Altman: Obaly na vícero použití

WAS HE HERO ..

Was he one of the bravest men who ever lived...fighting the deadliest public enemies on the face of the globe to save womankind from a hideous fate...



OR MONSTER?

Or was he the greatest menace the world has ever known... playing with helpless women's lives to make himself king of the earth's invisible underworld?



PAUL MUNI in THE STORY OF LOUIS PASTEUR

THE FOREQUINT H. THOMPSON
ANITA LOUISE • DONALD WOODS

Presented by Warner Bros. • A Cosmopolitan Production • A First National Picture

THEATRE



A CHILD'S
Laughter..



A WOMAN'S
Love..



1000 MEN'S
Hope..



THESE AND A HUNDRED OTHER UNFOR-
GETTABLE MOMENTS MAKE THIS THE
SCREEN'S MOST THRILLING TRIUMPH!



EDW. G.

ROBINSON

*Only 'genius' can describe his
amazing new role... only when
you see it can you believe it!*

"THE STORY OF
**Dr. EHRLICH'S
MAGIC
BULLET**"



Another 'Zola'!

with
RUTH GORDON · OTTO KRUGER · DONALD CRISP
Directed by **WILLIAM DIETERLE** · A WARNER BROS. First National Picture
Original Screen Play by John Merton, Hans Mervin and Norman Krasna
From an idea by Herman Serrudo · Music by Max Steiner

monstrum?“ Plakáty k filmu ZÁZRAČNÁ KULIČKA DR. EHRLICHA samozřejmě nikdy neprozradí, co ona „kouzelná kulička“¹⁰⁾ ve skutečnosti představuje (lék na syfilis). Místo toho umocňují smíšenou nabídku přítomnou v názvu (doktor pro dámy, kulka pro pány a kouzlo pro ostatní) třemi obrazovými výjevy, ilustrujícími „Smích dítěte... Lásku ženy... Naději pro 1000 mužů“. Existuje málo lepších příkladů hollywoodské strategie: neprozradit nic o filmu, ale zajistit, aby si každý mohl představit něco, co jej přivede do kina.

Velmi omezené užívání specifických žánrových termínů i mnohem častější postup široké žánrové implikace napovídají, že charakteristickým rysem Hollywoodu není klasické lpění na čistotě žánrů, ale naopak jejich romantické slučování. Není to v jistém smyslu žádné překvapení: žánry jsou ze své definice širokými veřejnými kategoriemi, společnými pro celý průmysl, a hollywoodská studia nestojí o něco, co by musela sdílet s ostatními studií. Právě naopak – jejich prvořadým zájmem je vytvořit cykly filmů, které budou ztotožňovány pouze s jediným studiem. Warner Bros. například po svém úspěchu v roce 1929 s DISRAELIM využili George Arlisse pro sérii filmů, ve kterých pokaždé zopakovali jeden či více zjevně osvědčených prvků předchozího finančně úspěšného počínu, ale nikdy nesklouzli ke zcela napodobitelnému vzorci. Místo toho Warnerové zdůrazňovali svého herce, styl či své cykly jako něco, co je na prodej pouze u nich. Když se měl propagovat film ZÁZRAČNÁ KULIČKA DR. EHRLICHA, odkazovalo se k Pasteurovi a Zolovi, ale nikoli proto, že všechny tři filmy představují životopisné snímky, nýbrž proto, aby se DR. EHRLICH svázal s pokračujícím cyklem hitů studia Warner Bros. Jakmile se rozjela móda životopisných snímků, mohlo z ní samozřejmě těžit kterékoli studio. Twentieth Century Fox, nemaje na prodej žádný vlastní cyklus, propagovalo svůj film THE STORY OF ALEXANDER GRAHAM BELL (1939) v kontextu rozšířenějšího životopisného žánru, ale tuto strategii bylo možné uplatnit až poté, co byl tento žánr přijat celým průmyslem, a tím také plně zformován.

Jak ukazují výše uvedené příklady, jakmile se žánry plně utvoří, mohou hrát dále roli v předvádění a recepci jako praktické nálepky nebo vzorce čtení, ale ve skutečnosti působí proti ekonomickým zájmům studia. Tento nečekaný poznatek nám pomáhá spojit dva rozpory, o kterých byla zmínka dříve. Jak jsme si nejprve všimli, k označení žánrů lze užít přídavných i podstatných jmen. Třebaže kritici tuto terminologii uplatňují ve velké míře, studiová propagace se jí obecně vyhýbá a žánrovou příslušnost naznačuje spíše nepřímou, odkazem alespoň ke dvěma různým žánrům. Spojíme-li tyto dva postřehy s poznatkem, že studia raději zavádějí cykly (na které mají vlastnické právo) než žánry (které jsou společné), můžeme vyslovit několik nepředvídaných hypotéz, které poslouží jako předběžný základ nového modelu žánrového procesu.

1. Studia usilují o to, aby analýzou a napodobením úspěšných rysů svých vlastních nej-lukrativnějších filmů zahájila cykly, které budou představovat úspěšný, snadno využitelný model, spojený s jediným studiem. Tyto cykly staví do popředí specifické prostředky daného studia (smluvně vázané herce, nezczizitelné postavy, rozpoznatelné styly), zároveň se však vyznačují i obecnějšími rysy, které mohou ostatní studia napodobit (náměty, typy postav, modely zápletky).

10) Originální název filmu (DR. EHRLICH'S MAGIC BULLET) pracuje, jak poukazuje Altman, s dvojznačností slova „bullet“ (kulička/kulka), která se žel v českém překladu ztrácí (pozn.překl.).

ILUMINACE

Rick Altman: Obaly na vícero použití

FRIDAY

PASTEUR ZOLA DR. EHRLICH

Once again here's drama every bit as stirring, as unforgettable as 'Pasteur' and 'Zola'! That's why Winchell reports that "the advance talk is it's a walloping hit!" That's why, too, Jimmie Fidler says, "It's the most compelling movie ever made!"



Edward G. Robinson

"Hits the bull's-eye for the Academy Award" (Ed Sullivan) in

"The Story of

DR. EHRLICH'S MAGIC BULLET"

RUTH GORDON • OTTO KRUGER • DONALD CRISP • Directed by WM. DIETERLE
A NEW WARNER BROS. SUCCESS

IN PERSON

IT'S TOMMY TUCKER TIME!
His whole radio show—with AMY ARNELL • KELLY RAND
ALSO
NICK LONG, JR. • SIBYL BOWAN • LOWE, HITE & STANLEY
AND BEN YOST'S 12 NEW YORKERS

STRAND
25c (all 12 MONDAY-FRIDAY
except 17th St.)

LAST 2 DAYS FIGHTING 6PM
in Person PAUL WHITEMAN

DARRYL F. ZANUCK'S
Entertainment gem will
take its place in the
Hall of Fame!

STARTS
TOMORROW!



"The Story of Alexander Graham Bell" will rank with these never-to-be-forgotten productions . . . "The Story of Louis Pasteur" . . . "The Citadel" . . . "The Life of Emile Zola" . . . "Anthony Adverse" . . . "Count of Monte Cristo" !!

A "MUST-SEE"
PICTURE!

Each audience will
bring another! Each
person who sees it
will tell his friends
not to miss it !!!



Don AMECHE
Loretta YOUNG • Henry FONDA

"THE STORY OF
**ALEXANDER
GRAHAM BELL**"
A 20th Century-Fox Triumph!!

*Hollywood Does A Mirthful
Martial Musical Up 'Brown'*



JOE E. BROWN

joins the army and
'slays' the world as the
head man of a riotous
regiment of singing



SONS O' GUNS

Including Joan

BLONDELL

Beverly Roberts, Eric Blore,
Winifred Shaw, Craig Reynolds,
Joseph King, Robert Barrat



TAKE A BOW, LLOYD
BACON, FOR YOUR
DIRECTION

And the Same To You,
Warren & Dubin, for
These Great Songs

"A Buck And A Quar-
ter A Day", "Put On
A Uniform", "In The
Arms Of An Army Man"

THE PICTURE OF
THE MONTH

Those thousands of "Bright
Lights" audiences who demanded
another song-and-dance show for
Joe have had their way! Warner
Bros. went right out and bought
that famous stage musical 'Sons
O' Guns,' equipped it with an
uproarious cast and all modern
conveniences including new
Warren and Dubin songs, and a
passionate apache dance number
by Joe that stops the show.
The riotous results emerge as
the month's top entertainment.



2. Nové cykly se obvykle vytvářejí spojením nového typu materiálu či jeho pojednání s již existujícími žánry. VELKÁ VLAKOVÁ LOUPEŽ (1903) a bezprostřední následovníci tohoto snímku spojili kriminální filmy, železniční filmy [railway films] a přírodní snímky [scenics] s „Divokým západem“. ZPÍVAJÍCÍ BLOUD (1928) a filmy, které jej napodobují, představují hudební melodramata, hudební komedie či hudební romantické příběhy. První životopisné snímky uplatnily životopisný model na historických romantických příbězích, dobrodružných filmech a melodramatech.
3. Jsou-li podmínky příznivé, mohou z cyklů jediného studia vzniknout žánry rozšířené napříč celým průmyslem. Podmínky jsou příznivější tehdy, je-li cyklus definován prvky, které mohou sdílet i ostatní studia (běžné zápletky a prostředí namísto nezcizitelných postav a smlouvou vázaných herců) a které diváci snadno rozpoznají.
4. Když se z cyklů stanou žánry, adjektivní žánrové nálepky se substantivizují. Tak jako se papírovým kapesníkům značky Kleenex brzo začalo říkat jednoduše *Kleenex* a nakonec byly redukovány na „žánrové“ označení *kleenex*,¹¹⁾ stejně se i z *hudební komedie* stal *muzikál*. Rozdíl samozřejmě spočívá v tom, že názvy výrobků je možné patentovat a chránit, zatímco žánrová terminologie je společná všem. Výrobci usilují o to, aby jejich obchodní značky (Linoleum, Kleenex, Kodak, Hoover, Insinkerator¹²⁾ atd.) získaly všeobecné uplatnění, neboť vědí, že je konkurence nemůže použít. Filmové studio naopak z toho, že z jeho cyklu vznikne žánr, žádný velký zisk nemá.
5. Jakmile je žánr rozšířen a uplatňován napříč celým průmyslem, jednotlivá studia již nemají ekonomický zájem na tom dále jej jako takový používat; snaží se naopak vytvořit nový cyklus tak, že spojí nový typ materiálu či přístupu s již existujícím žánrem, čímž zahájí nové kolo žánrovění. Bez schopnosti zajistit významnou míru diferenciaci produktu nemohou studia očekávat žádnou skutečnou ekonomickou návratnost svých investic. Jakmile žánr dosáhne bodu nasycení, musí jej buď opustit, nebo s ním naložit nějakým novým způsobem. Ačkoli tím není zaručené, že vznikne nový žánr, vždy se pro jeho vznik vytváří alespoň nové předpoklady. V tomto bodě má tedy celý proces potenciál začít nanovo. Vývojem, který zde byl popsán, se nevyznačují pouze filmové žánry. Film se však ve srovnání s literaturou a jejím přístupem k žánru více zaměřuje na aspekty diferenciaci produktu a celý proces urychluje.

Žánrovění jako proces

Každý dosud existující obecný termín byl v průběhu uplynulých tisíciletí podroben jisté verzi procesu, jenž byl popsán výše. Diskurs jako celek byl rozdělen na poezii, malířství a historii. Poezie byla dále charakterizována jako epická, lyrická či dramatická. Půjdeme-li o stupeň dál, lze o dramatické poezii – neboli o divadle, jak se jí začalo říkat – uvažovat jako o tragické nebo komické (případně dokonce tragikomické). Povšimněme si, že proces substantivizace vytvářející jednotlivé kategorie se v těchto klasických případech jeví jako nanejvýš uměřený a účelný. Nové typy se nevytvářejí jeden po druhém, ale

11) Obecně užívaný výraz pro papírový kapesník (pozn. překl.).

12) „Hoover“ – nyní obecné označení pro vysavač, pocházející rovněž ze specifické značky; „insinkerator“ – drtič odpadků (pozn. překl.).

zdánlivě vědeckým procesem druhotného dělení. Jinými slovy, dotyčná terminologie jako by reprezentovala stálý a stabilní výsledek synchronní kategorizace. Běžně takové vztahy zobrazujeme pomocí rozvětveného diagramu podobného typu, jakého se užívá k zachycení daného druhu v linnéovské klasifikační tabulce. Tygři jsou např. konfigurování způsobem, jak (zjednodušenou formou) ukazuje obrázek č. 1. Abychom takovouto tabulku mohli sestavit, musíme si zvířata v ní představit jako tvory existující v bezčasém a neměnném muzeu (podobném přírodovědným muzeím, která se v devatenáctém století budovala po celém světě). Navíc je třeba, abychom si jakožto autoři či uživatelé této tabulky sami sebe představili jako objektivní pozorovatele, jednoznačně oddělené od zvířat, které tabulka klasifikuje.

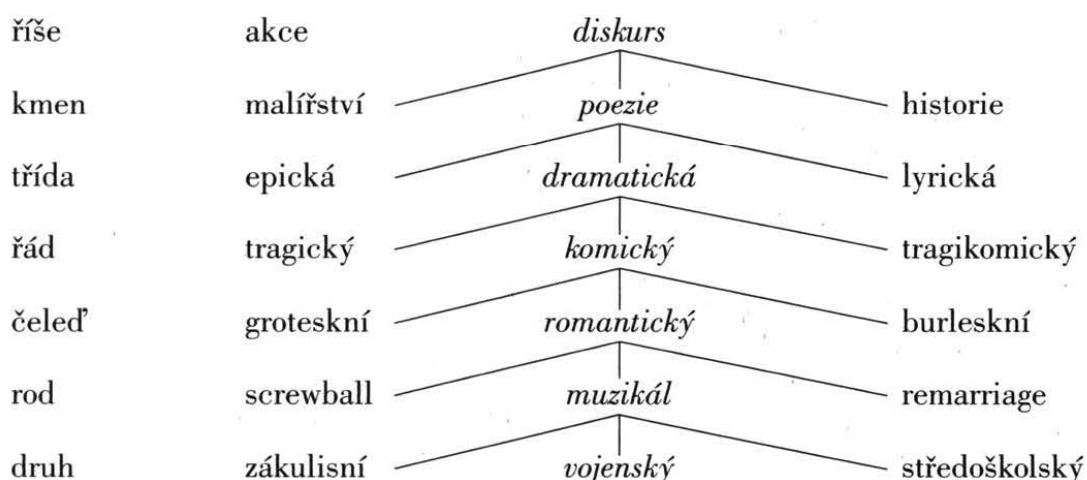
obrázek č. 1



Žánrová terminologie se běžně zakládá na klasifikačním modelu tohoto typu – klasické původy, prodloužená životnost a zdánlivá neměnnost termínů i celkové struktury, ve které jsou tyto termíny obsaženy, to vše jako by ospravedlňovalo skutečnost, že jsou přehlíženy dějiny i naše vlastní místo v nich. Uvažme nepříliš známý případ *mirthful martial musical romantic comic dramatic poetic discourse* [veselého vojenského hudebního/muzikálového romantického dramatického poetického diskursu]. Když se pokusíme objasnit sérii každoročních muzikálů studia Warner Bros. využívajících prostředí vojenských akademií a příbuzných vojenských motivů – patří sem filmy jako *FLIRTATION WALK* (1934), *SHIPMATES FOREVER* (1935), *SONS O' GUNS* (1936) a *THE SINGING MARINE* (1937) –, pochopíme soudobé označení *martial musical* [vojenský muzikál] jako součást celkové klasifikace, zjednodušeně znázorněné obrázkem č. 2. S nedávnějšími kategoriemi se nakládá s klasifikační úhledností jejich klasických předků, i když jejich status, název, vlastnosti a stálost zůstávají nejisté. Avšak zrychlený proces žánrovění, příznačný pro plně komodifikované žánry minulého století, se neodvídá po linii knihovníkových rozvášných tužeb, které se řídí Deweyovým desetinným tříděním,¹³⁾ nýbrž určuje jej naopak podnikavý duch a jeho zvýšené hladiny adrenalinu.

13) Altman odkazuje na tzv. Deweyho desetinné třídění, které americký knihovník Melvil Dewey zavedl v roce 1873 jako model systematického uspořádání obsahu knihoven (pozn. překl.).

obrázek č. 2

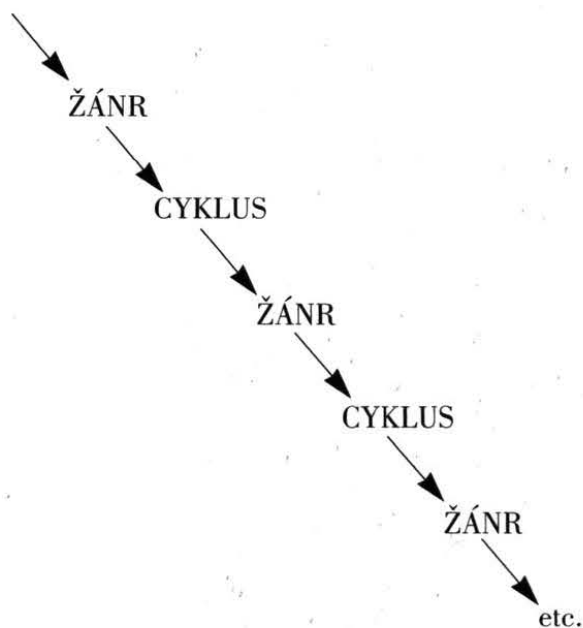


Není zde naším úkolem rozhodnout, zda žánrovění kdy bylo, či nebylo pouhým vědeckým procesem kategorizace, osvobozeným od komerčních a politických zájmů. Co však můžeme v tomto bodě tvrdit s jistotou, je, že utváření filmových cyklů a žánrů je nekonečným procesem, který je těsně svázán s kapitalistickými potřebami diferenciací produktu a snadno rozpoznatelných komodit. „Vojenský“ [martial] muzikál není zpočátku ani žánrem, ani druhem v trvalém smyslu, jaký si vypůjčujeme od Linného. Jde spíše o cyklus studia Warner Bros., pokus vyrobit správně diferencovaný produkt, který podílníkům studia přinese dobrý zisk. Jako takový má potřebné prostředky stát se (v závislosti na konkrétní výši studiových investic a reakci diváků) tím, co jsem nazval „adjektivním“ žánrem. Jako adjektivní žánr má ovšem vojenský muzikál šanci být nakonec široce uplatňovaným žánrem substantivním. Stejně jako hudební komedie zplodila muzikál, mohou vojenské muzikály dát vzniknout (nikoli však nutně) žánru „martial“ [vojenský].

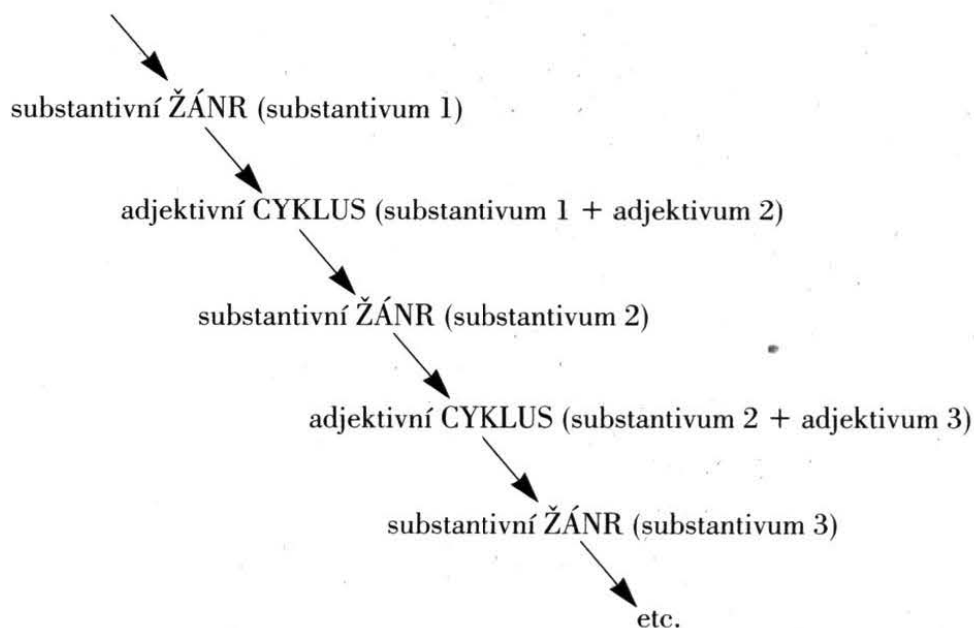
Ale proč nejít ještě dál? Plakáty na film *SONS O'GUNS* označují tento film za „*mirthful martial musical*“ [veselý vojenský muzikál]. Může-li se romantická komedie stát živnou půdou pro nový žánr a sama být nakonec vytlačena pomalým vpádem hudby a z ní vyplývajících hodnot, situací a vztahů, proč by tento proces nemohl pokračovat od muzikálu k *martial [vojenskému] a nakonec dokonce k *mirthful [veselému].¹⁴⁾ Prostřednictvím této procesuální logiky ke svému překvapení zjišťujeme, že počet jednotlivých rovin není nikterak daný. Tak jako nás geologie vždy staví jen na tu nejsoučasnější z rovin, tedy ne na rovinu základní či naopak tu poslední, stejně tak nám nahlížení žánrovění jako procesu brání uvažovat o sledu říše-kmen-třída-řád-čeleď-rod-druh jako o něčem završeném či uzavřeném.

14) Hvězdiček je zde užito v souladu s konvencemi lingvistiky, kde slouží k označení hypotetických kategorií, které ve skutečnosti nebyly nikde vyzorovány.

obrázek č. 3



obrázek č. 4

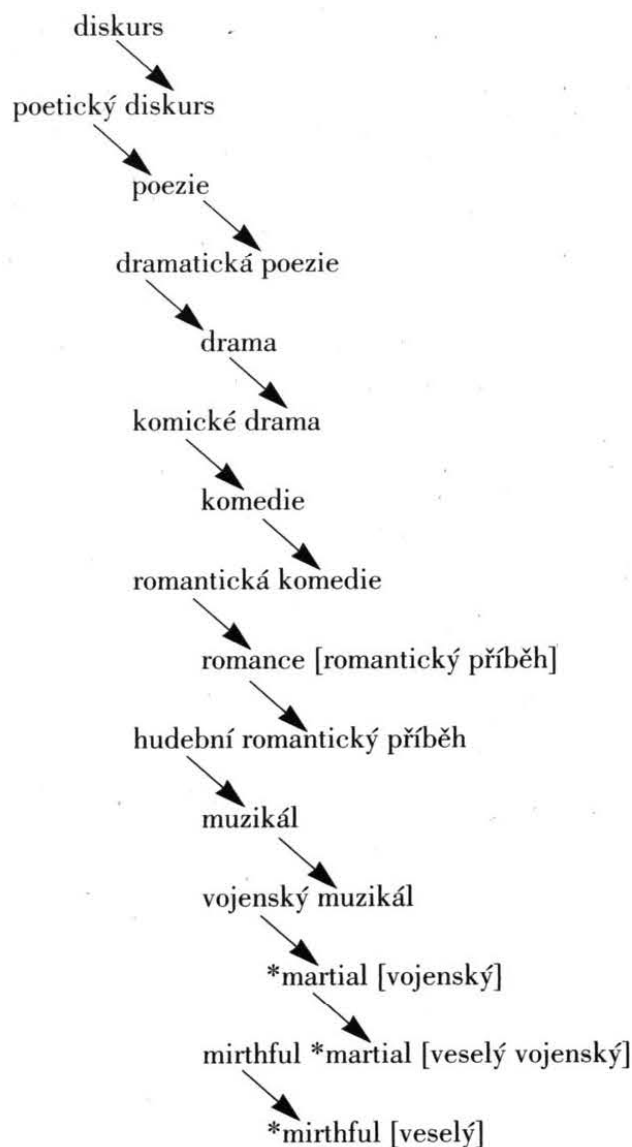


Žánry pak nejsou pouze kategoriemi post facto, ale součástí neustálé dialektiky štěpení a vytváření kategorií, která konstituuje dějiny typů a termínů. Místo abychom si tento proces představovali ve smyslu statické klasifikace, můžeme se rozhodnout nahlížet jej jako pravidelné přecházení mezi principem expanze čili vytvářením nového cyklu a principem kontrakce čili konsolidací žánru (viz obrázek č. 3). Tato formulace ovšem nebere v potaz zvláštní vztah, který jsme zkoumali v předchozí části tohoto pojednání, a sice vazbu mezi žánry adjektivními a žánry substantivními. Navrhovaný model musí být proto upraven, jak naznačuje obrázek č. 4. To znamená, že zbrusu nový cyklus může být započat přidáním nového adjektiva k již existujícímu substantivnímu žánru, kde adjektivum zastupuje nějaké rozpoznatelné prostředí, typ zápletky či jiný faktor diferenciacce.

Za jistých podmínek může připojené adjektivum přilákat tolik pozornosti, že změní slovní druhy a zavede svůj vlastní substantivní žánr, který je tak vystaven novému možnému žánrovění prostřednictvím vzniku dalšího adjektivního cyklu. A tak dále.

Procesuální reprezentace našeho nepříliš známého *veselého vojenského hudebního/muzikálového romantického dramatického poetického diskursu* bude vypadat podobně jako na obrázku č. 5. I tento model je však velmi strnulý, příliš lineární ve své snaze vyhnout se za každou cenu stálosti. Muzikál například nedosahuje statusu cyklu pouze tím, že žánr němého romantického příběhu modifikuje novou hudební technologií; naopak, první hudební vpády znamenají proměnu všech žánrů, které jsou na dohled, a to z každé úrovně historického procesu žánrovění. Tomu, aby byl adjektivní žánr povýšen na žánr substantivní, ve skutečnosti výrazně napomáhá aplikovatelnost adjektivního materiálu na více různých substantivních žánrů. Skutečnost, že hudba může být připojena k dramatu, komedii i romantickému příběhu, zvyšuje pravděpodobnost, že se z několika hudebních adjektivních žánrů vytvoří žánr substantivní.

obrázek č. 5



Jak naznačují hvězdičky ve schématu č. 5, ne každý cyklus plodí žánr. V období 1929 až 1930 kupříkladu adjektivní „backstage“ [zákulisní]¹⁵⁾ žánry soupeří s „hudebními“ žánry o povýšení do stavu žánru podstatného jména. Podle časopisu Photoplay je snímek CLOSE HARMONY (1929) „vaudeville backstage hit“ [vaudevillovým zákulisním trhákem], BROADWAY HOOFER (1930) „backstage comedy“ [zákulisní komedií] a PUTTIN' ON THE RITZ (1930) „backstage story“ [zákulisním příběhem], zatímco časopis Variety nazývá film GLORIFYING THE AMERICAN GIRL (1929) „backstage formula“ [zákulisním schématem], BEHIND THE MAKE-UP (1929) „backstage picture“ [zákulisním snímkem] a IT'S A GREAT LIFE (1930) „backstage yarn“ [zákulisním příběhem touhy]. V roce 1930 byl ten pravý čas, aby nějaký šprýmař přišel s termínem *backstager [zákulisák] podle vzoru „soaper“ [cajdák] a „meller“ [sladák], ale žádný takový termín se neobjevil. Stejně jako *vojenský nikdy nepřekročí rovinu adjektiva, zákulisní cyklus nikdy nepovýší do stavu substantivního žánru. Není to proto, jak by se mohlo předpokládat, že „zákulisní“ cyklus je prostě jen subžánrem muzikálu. BEHIND THE MAKE-UP a mnoho dalších filmů založených na modelu „příběhu ze zákulisí“ buď hudbu zcela postrádají, nebo ji omezují na jediné místo a několik krátkých pasáží, jako je tomu v případě smyslných zpěvaček z nočních klubů ve filmech noir. Jsou-li některé adjektivní cykly povýšeny na žánr, zatímco jiné ne, je to z toho důvodu, že některé jsou v teorii snáze uplatnitelné na široké spektrum filmových typů a v praxi skutečně osvojené filmovým průmyslem jako celkem. Byl to ironicky právě zánik hudebních filmů [musical films], který měl za následek, že tyto filmy byly na rozdíl od zákulisních filmů vnímány a pojmenovány jako nezávislý žánr. Jak ukazují případy *vojenského a *zákulisáku, proces žánrovění není nic automatického. Na každý tučet cyklů vznikne jen několik žánrů a ještě méně jich přetrvá.

Prozatím shledáváme, že proces vytváření cyklů může začít v jakémkoli časovém bodě a na jakékoli rovině žánrové minulosti. Dějiny žánrů se stejně jako země kolem nás vyznačují záhyby, které vynášejí předchozí žánrové roviny na povrch, kde mohou tyto roviny znovu vstupovat do procesu žánrovění. Kolikrát již třeba úsilí podnikavých producentů vyneslo zpět na povrch epiku? Western epics [westernová epika], historical epics [historická epika], biblical epics [biblická epika], wartime epics [válečná epika], science fiction epics [vědeckofantastická epika] a mnoho dalších představují důkazy o věčném mládí epiky. To, že klasická substantiva mohou sloužit jako hostitelé moderním adjektivům, zajisté leží v jádru mnoha obtíží, se kterými se potýkají teorie žánru. Simultánní přítomnost jevů z naprosto odlišných období pochopíme prostřednictvím geologické metafory. Termín *epika* pochází z první doby ledové, *romantický příběh* z druhé doby ledové a *western* či *muzikál* jsou výtvoři našeho věku, ale všechny jsou současně viditelné v povrchové rovině žánrového slovníku dneška. Není divu, že z nelineárnosti této situace vzniká zmatek, zvláště pokud mají producenti a tvůrci ve zvyku zdůrazňovat spíše adjektiva a tvoření cyklů, zatímco kritici věnují pozornost podstatným jménům a vzniku žánrů. Až porozumíme procesu, který dává vzniknout cyklům a žánrům, začneme přinejmenším chápat původ zmíněného zmatku a učiníme tak onen nanejvýš důležitý první krok k tomu, abychom se s ním vypořádali.

15) Nejznámějším příkladem těchto žánrů je cyklus tzv. „backstage musicals“ [muzikálů ze zákulisí] ze 30. let, které vyprávějí o přípravě divadelního představení (muzikálu) (pozn. překl.).

Podléhají žánry redefinování?

Nové světy, které cestovatelé objevili na prahu moderního věku, byly zakreslovány na druhou stranu glóbu. Nově vytvořené žánry však nezbyvá než zakreslovat do téhož mentálního obrazu, který obsahuje již mapy předešlé. Namísto toho, že pohodlně umístíme Floridu či obě Indie kamsi za západní moře, musíme grotesku, romantickou komedii a burlesku zobrazit na stejné mapě a v tomtéž prostoru, kde se nacházejí, řekněme, epická, lyrická a dramatická poezie či tragické, tragikomické a komické divadlo. Ačkoli muzikál až do pozdních třicátých let nebyl počítán mezi samostatné žánry a přinejmenším do roku 1933 neexistovala ani definice, jež by odpovídala současnému úzu, ve slovníku dnešních kritiků termín *muzikál* sdílí prostor s žánrovými termíny *backstage* [zákulisní], *western*, *romantic* či *slapstick* – o žádném z nich Aristoteles nehovoří, ale všechny mají specifický historický původ, který je staví na odlišnou hierarchickou rovinu, než je muzikál. U žánrů je to tak, jako by termíny označující kmen, třídu, řád, čeleď, rod a druh byly chtě nechtě zpřehýbány přes sebe, takže budoucím žánrovým divákům orientaci příliš neusnadňují.

Stejně jako současné používání termínu *Francie* zahrnuje i povědomí o tom, jak se proměňovaly hranice této země, koexistují i s *muzikálem* takové kategorie jako *poezie*, *drama* a *komedie*. Představme si, jaký by nastal chaos, kdybychom měli běžně střídat různé mapy, ke kterým se v různých dobách vázal termín *Francie*. Pokud bychom dříve neupřesnili, o které mapě hovoříme, bylo by téměř nemožné účinně komunikovat. Přesně to ale děláme, když používáme žánrovou terminologii. Slovo *drama* již neznamená totéž, co znamenalo předtím, než bylo se vznikem termínu *melodrama* z definice běžného *dramatu* vyjmuto *drama hudební*. Mapa vypadala jinak, když byla hudební komedie pouhým cyklem uvnitř žánru komedie, a jinak poté, co se muzikál ustavil jako samostatný žánr. Třebaže by pro nás byl pečlivý popis jednotlivých po sobě jdoucích žánrových map jistě přínosem, většina kritiků onen fakt, že žánrová kartografie sestává z množství vzájemně se překrývajících map různých období a rozsahů, dosud odmítá vzít na vědomí. Ony důvěrně známé otázky týkající se žánrové terminologie (Má být termín žánr vyhrazen jen pro komedii a tragédii, nebo jej lze vztáhnout i na epiku, lyriku a drama? Jde v případě epiky, lyriky a dramatu o žánr, nebo spíše o modus? Je *film noir* žánrem, nebo stylem?) prozrazují, nakolik jsou kritici stále přesvědčeni, že mají co do činění s neměnným souborem termínů, který byl jednou pevně stanoven a navždy již zůstane vůči změnám odolný.

Připustíme-li, že tvoření žánrů je ze své podstaty nepřetržitě a procesuální, zaplatíme za to tím, že budeme muset současně pracovat s překrývajícími se žánrovými mapami. Zoologové, kteří navazují na tradici Linného, se možná dokážou utvrdit v tom, že pracují s pevně stanovenou mřížkou, my jsme však nahlédli probíhající proces žánrovění příliš jasně na to, abychom se dokázali vrátit k pevnému, neměnnému modelu. Darwinovské pojetí evoluce říká, že novému druhu zaručuje specifičnost jeho nedotknutelnost. To znamená, že se žádný druh nesmí křížit s jiným. Neplodnost mezi rody, čistota a tudíž i stálost jednotlivých druhů jsou navíc pojištěny tím, že dřívější formy života, které jednou vyhynuly, ze světa nenávratně zmizí. Kategorie dřívějšího evolučního stupně přetrvávají pouze v multiepochálním imaginárním světě Jurského parku.

Ve světě žánru se nicméně Jurský park odehrává denně. Nejenže se všechny žánry navzájem oplodňují, ale mohou být také kdykoli nakříženy s jakýmkoli jiným žánrem, nehledě na to, kdy vznikl. „Evoluce“ žánrů je tudíž ve svém poli působnosti mnohem rozsáhlejší než vývoj druhů. Proces tvoření žánrů, osvobozený od hranic živých tkání, nám nenabízí jedinou synchronní tabulku, nýbrž nikdy neukončenou řadu překrývajících se žánrových map. Kdykoli se na tuto mapu pohledem zaměříme, zpozorujeme nějakou novou mapu, která se tu právě rýsuje. Mapa žánrů nebude nikdy dokončena, nepředstavuje totiž záznam minulosti, nýbrž živou geografii, proces, který neustále trvá.

Pitva fantomatického žánru

Zajímavou zkouškou tohoto procesuálního přístupu k žánru jsou současné studie o melodramatu. Od té doby, co si Rousseau v roce 1770 vypůjčil toto italské synonymum pro operu k popisu své hry *Pygmalion*, měl termín *melodrama* překvapivě rušný život. Jeho dlouhá životnost je zajisté alespoň zčásti dána tím, že kritikům nevadí představovat si žánry jako něco, co se podobá lidskému tělu. Mé dnešní tělo neobsahuje jedinou molekulu z těch, které obsahovalo před pouhými deseti lety, avšak běžná pojetí osobnosti mi bez ohledu na změny v mém fyzickém ustrojení dovolují, abych si sám sebe představil jako kontinuální bytost. Existovaly samozřejmě společnosti, pro které byl takový individualismus něčím neznámým, kde se kontinuita nacházela spíše ve vesmíru jakožto celku nežli v individuálním těle, nahlíženém jako chrám určité osobnosti. V post-romantickém světě se nicméně kontinuita mapuje prostřednictvím těl a jmen, která se k těmto tělům připojují. Osobní kontinuita se proto v tomto století nabízí jako model kontinuity žánrové. Není pochyb o tom, že se melodrama mění, ale stejně tak se mění i každý z nás; říká se tedy, že si melodrama stejně jako individuální lidé zachovává jádro kontinuity, navzdory svému vyvíjejícímu se korpusu.

Jedna z hlavních strategií, jež byly vynalezeny k tomu, aby se zajistila žánrová kontinuita, spočívá v pojetí žánru ne jako vyvíjející se kategorie, neřkuli korpusu filmů, ale jako univerzální tendence. V tomto duchu hovoří Lucien Goldmann o „tragické vizi“, Gerald Mast si představuje „komickou mysl“ a Peter Brooks předpokládá existenci „melodramatické imaginace“. Názvy knih a článků o literárních a filmových žánrech často obsahují termíny, které žánr prezentují jako výraz univerzální lidské tendence: *postoj, zkušenost, imaginace, inspirace, mystika, situace, duch, vize* apod. Důvod, proč se tak pevně držíme žánrových termínů, je nutné spatřovat v tom, že se žánry těší takové úctě, jaké se jiným konceptům či termínům sotva dostane. Stojí za pozornost, že toto tvrzení neplatí pro filmové producenty, kteří v nemodifikovaných žánrových označeních nalézají příliš malou míru diferenciaci produktu, nýbrž pro kritiky. Jsme to my, kritici, kdo má nezadatelné právo na opakované používání žánrových termínů, které slouží tomu, aby naše analýzy ukotvily v univerzálních či kulturně uznaných kontextech, a tak ospravedlnily naše možná příliš subjektivní, zaujaté a samoučelné názory. Jsme to proto my, kdo dbá, aby žánrový slovník zůstal obecně použitelný. Zatímco producenti žánry aktivně ničí tím, že vytvářejí nové cykly, z nichž některé nakonec podlehnají žánrovění, věčnou snahou kritiků je zahrnout rozdíly cyklů do jednoho žánru,

a takto autorizovat pokračující užívání známého, zevšeobecňujícího, potvrzeného a tudíž účinného termínu.

Nedávno kritici analyzovali, jak nedůsledně se v průběhu let užívalo termínu *melodrama*. Počínaje Russellem Merritem v roce 1983 dochází k vytrvalé kritice sklonu vymezovat a chápat melodrama na základě excesů tzv. „weepies“ [dojáků] čtyřicátých let a filmů Douglase Sirka z let padesátých. Z odstupu se tato kritika řadí do širšího proudu film studies. Když filmová historiografie dospěla z pozice chudého příbuzného pařížského semiotického patriarchy do role plnoprávné hlavy rodiny v Novém světě, došlo i na kritiku řady dřívějších žánrových analýz, které měly sklon redukovat široký a trvalý žánr na zvláště úspěšný cyklus filmů či na omezené období. Tag Callaghan takto vytýkal Tomu Schatzovi, že redukuje western na filmy Johna Forda a období po roce 1939. Podobně jsem já sám poukazoval na to, jak Delamater, Schatz a Feuerová ve svých definicích a analýzách muzikálu staví do popředí Freedovu skupinu studia MGM. Stejně bychom mohli mluvit o tom, jak Elsaesser pracuje s filmy Williama Dieterleho natočenými pro studio Warner Bros. jako se zástupci životopisného žánru [biopic]. Jiní naopak kladou přílišný důraz na roli raných filmů studia Universal v dějinách filmového hororu.

Ale jde zde skutečně pouze o upřednostňování jedné skupiny filmů na úkor jiných? Russell Merritt naznačuje, že jádro problému spočívá v něčem jiném. V článku s podivným názvem „Melodrama: Postmortem for a Phantom Genre“ [Melodrama: pitva fantomatického žánru] poukazuje na to, že filmoví kritici mají ve zvyku psát o melodramatu, jako by šlo o „samozřejmě jasný a koherentní“ termín. Podle Merritta je ale melodrama vratkou a stále se vyvíjející kategorií. Ben Singer, který uvádí příklady z prvních dvou dekád dvacátého století, podává ještě významnější historická upřesnění podporující podobné argumenty. Poukazuje na to, že ačkoli řada současných kritiků hovoří o melodramatu jako o introspektivním, psychologickém, ženském žánru, v raných dobách filmu bylo melodrama specificky spojováno s akcí, dobrodružstvím a muži z dělnické třídy. Merritt a Singer provádějí pečlivý výzkum kritické praxe němé éry, na základě kterého úspěšně zpochybňují běžné užívání termínu *melodrama*. Letmý pohled na jakékoli standardní zacházení s žánry němému filmu odhalí, nakolik současné definice melodramatu opomíjejí vzít na zřetel dřívější chápání tohoto termínu. Richard Koszarski ve svém pohledu na westernové, rodinné, společenské, rurální, kriminální a vojenské subžánry melodramatu v němém filmu zdůrazňuje spíše trojúhelník padouch-hrdina-hrdinka, postavy věrné určitým typům a vizuálně efektní dramatické střety, nežli psychologii sebeobětování utiskovaných žen, kterou obvykle staví do popředí současné definice tohoto žánru.

Prvním badatelem, jenž se přímo zabýval rozporem mezi současnými a tradičními definicemi filmového melodramatu, je Steve Neale, který vyčerpávajícím způsobem prostudoval, jak se termínu melodrama a dalších termínů s ním souvisejících (*meller*, *melodramatic*) užívalo v obchodních novinách Variety v rozmezí let 1938 – 1959, s rozšířením na vybrané filmy z období 1925 – 1938. Neale zjišťuje, že v průběhu tohoto klíčového období termín *melodrama* „dále znamenal přesně to, co v letech desátých a dvacátých“: „Známkou těchto filmů není patos, romantika a rodinný život,“ říká Neale, „ale akce, dobrodružství a vzrušení; ne „ženské“ žánry a ženské filmy, ale filmy

válečné, dobrodružné, horory a thrillery, žánry, které jsou tradičně pokládány za spíše „mužské“. ¹⁶⁾

Jinými slovy Neale říká, že se kritici ve svém používání tohoto termínu mýlí. Na základě příkladů užívání termínu *melodrama* v obchodním tisku dokazuje své dřívější tvrzení, že žánry jsou zavedeny jednou provždy průmyslem v době produkce, ¹⁷⁾ a poukazuje na skutečnost, že filmy, ve kterých figurují ženy nebo které se na ženské obecenstvo očividně zaměřují, bývají zřídka označovány jako melodramata, *meller* či *melodramatic*, „neboť tyto filmy obvykle postrádají prvky, kterými se zmíněné termíny tradičně z obchodního hlediska definují“. ¹⁸⁾ Stojí za pozornost, nakolik Neale sjednocuje obor filmové kritiky a oblast filmové produkce jako dvě strany téhož průmyslu. Už jsme viděli, jak se tyto dvě oddělené části filmového průmyslu mohou rozcházet. Později budeme mít příležitost poznat, jaké má tato jejich rozdílnost důležité následky.

Nealovy metody jsou nyní méně důležité nežli jeho záměry a cíle. Ačkoli nikdy nevysloví žádné specifické závěry, zdá se být zřejmé, že hlavním smyslem jeho článku je poukázat na skutečnost, že filmoví vědci při popisu toho, čemu se dnes často říká „ženské filmy“, chybně užívají termínu *melodrama* a jeho odvozenin. *Melodrama*, jak Neale ukazuje, znamenalo ve čtyřicátých a padesátých letech něco jiného; současná kritika tudíž používá tohoto termínu nesprávně, označuje-li jím *weepies*. Systematicky ovšem termínu *melodrama* užívá i generace feministické kritiky, která jím označuje filmy ze čtyřicátých a padesátých let, zaměřující se na ženy. Existenci a vymezení tohoto žánru a jeho korpusu pokládají feministické analýzy za něco samozřejmého – čímž jej upevňují. Jak máme tento rozpor chápat? Jsou běžné definice melodramatu jednoduše nesprávné, jak naznačují Merritt, Singer a Neale? Nebo zde působí ještě nějaký další princip? Abychom tomuto problému přišli na kloub, bude nutné vydat se po stopách toho, jak se ženský film ustavoval coby žánr a současně jaké byly jeho spojitosti s melodramatem.

Přerod fantomatického žánru

Ženský film je podle Molly Haskellové, která v roce 1974 jako první ze současných kritiků na tento žánr upozornila, filmem, který má ve středu svého vesmíru ženu. Stejně jako bylo prvotní uznání žánrovosti westernu či muzikálu usnadněno jejich negativním – a tím žánrovou kategorií posilujícím – hodnocením, i Haskellová bere od začátku na vědomí pejorativnost termínu *ženský film*, jak jej občasně používaly dvě generace kritiků:

„Mezi angloamerickým bratrstvem kritiků (je mezi nimi i několik sester) se termínu ‚ženský film‘ užívá pohrdavě, s cílem vytvořit obraz spisovatelky jako ztrápené staré panny, která promítá své tajné tužby do představ vysněného naplnění či slavného mučednictví a přenáší tyto fantazie na postavu frustrované ženy v domácnosti... ‚Ženský film‘ jakožto termín kritické potupy implikuje, že ženy ani jejich emocionální problémy nejsou

16) Stephen Neale, *Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term ‚Melodrama‘ in the American Trade Press*. „Velvet Light Trap“ 1993, 32, s. 69.

17) Stephen Neale, *Questions of Genre*. „Screen“ 1990, č. 1, s. 48 – 52.

18) S. Neale, *Melo Talk...*, s. 74.

podstatné... Na nejnižší úrovni naplňuje ženský film stejně jako soap opera masturbační potřebu, je to soft-core emocionální porno pro frustrované ženy v domácnosti. Weepies jsou založené na rádoby aristotelské a politicky konzervativní estetice, která divačky dojíká a vzbuzuje v nich nikoli lítost či strach, ale sebelítost a slzy, čímž je má k tomu, aby svůj úděl namísto odmítnutí přijaly. Skutečnost, že existuje poptávka po takovém opiátu, vypovídá o skandální míře skutečného utrpení. A to, že je možné termíny jako „ženský film“ sumárně použít k tomu, aby se nad jistými filmy mávnulo rukou bez další potřeby na straně kritika rozlišovat a zkoumat příslušný žánr, poukazuje na některé z důvodů, které ke zmíněnému utrpení vedou.¹⁹⁾

Jsou to silná slova a vypovídají neobyčejně mnoho o smyslu feministického úsilí revitalizovat *ženský film* jakožto termín i žánr. Haskelllová na základě toho, co nazývá „ženským filmem“, vymezuje čtyři subžánry, uvádějíc jako žánrové modely proslulé příklady literárních obětí typu Anny Kareninové či Emmy Bovaryové, společně s příklady z filmů, jež byly dříve považovány za dramata, melodramata, filmy noir či screwball comedies; jednotlivé subžánry určuje podle typu situace a konání hlavní hrdinky: oběť, trápení, volba či soupeření.

V analýze, kterou Haskelllová provádí, rozpoznáváme známý postup tvoření cyklů a žánrů, ačkoli tentokrát se iniciátorem celého procesu zdá být nikoli producent, nýbrž kritik. Haskelllová připojuje termín *ženský* ke sledu různých již existujících žánrů, a tím buduje adjektivní žánr, který v období vzniku těchto filmů nebyl plně konstituován, nebo jej přinejmenším podstatně rozšiřuje dle svého záměru. Už jsme zaznamenali, nakolik je tvoření žánrů věcí spíše kritiků nežli producentů, takže jediné, co zůstává na Haskelllově pokusu rehabilitovat ženský film prostřednictvím rozšíření a upevnění jeho definice překvapující, je prodleva mezi vznikem dotyčných filmů a okamžikem kritického zásahu.

Záměry Haskelllové podpořilo mnoho dalších kritiků, kteří vyslyšeli její volání. Podle Mary Ann Doanové není „ženský film“ „čistým“ žánrem – což může být jedním z důvodů přezíravého odmítání, kterého se těmto filmům dostává ze strany mužské kritiky. Je nakřížen a zformován řadou dalších žánrů či typů – melodramatem, filmem noir, gotickými či hororovými filmy – a bod sjednocení nachází až ve svém oslovení diváka.²⁰⁾ Neunikne nám, že jde přesně o ten typ výroku, který mohl být v roce 1910 pronesen v souvislosti s westernem nebo v roce 1930 při popisu muzikálu. Vznikající žánry se ve chvíli, kdy jsou ještě – ať producenty, či kritiky – pojímány jako cykly, nikdy nejeví jako čisté. Nový žánrový obsah je vyjádřen jakožto adjektivum modifikující řadu různých podstatných jmen, a proto se jeho existence samotná zdá být na těchto podstatných jménech závislá a z nich odvozená. Předcházející citát *ženský film* jasně vykresluje jako příhodný termín pro popis řady samostatných subžánrů rozličných žánrů: ženská gotika, ženský horor, ženský film noir a ženské melodrama. Přívlastek *ženský* u každého z těchto žánrů

19) Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New York 1974, s. 154n.

20) Mary Ann Doane, *The Woman's Film: Possession and Address*. In: M. A. Doane – Patricia Mellencamp – Linda Williams (eds.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick 1984, s. 68.

staví uvedené čtyři subžánry vedle sebe, jeho adjektivní povaha však ženskému filmu brání, aby jej bylo možné nahlížet jako žánr plně nezávislý.

Abychom porozuměli tomu, jak se ženský film nakonec vyvinul v plnohodnotný žánr, je v tomto bodě nutné podrobit jisté aspekty feministické kritiky poloviny osmdesátých let tak mikroskopické metodologické a ortografické analýze, že nám původní účel analyzovaných esejů dočasně zmizí z očí. Podrobné zkoumání těchto esejů nám ale nakonec ukáže jejich širší cíle a funkce. Nejprve si povšimněme, že Doanová v roce 1984 stejně jako Haskelllová v roce 1974 považovaly za nutné termín *ženský film* vymezit uvozovkami. Před deseti lety zažíval ženský film jistý druh zářivé existence, jako by šlo o dávno hledaný ale ve skutečnosti nikdy nikým nedoložený indoevropský slovní kořen. Uvozovky existují nejen pro Haskelllovou v roce 1974 a Doanovou v roce 1984, ale též pro mnoho dalších publikací z poloviny osmdesátých let, včetně vlivných článků Judith Mayneové a Lindy Williamsové z roku 1984. Když se v roce 1984 Doanová zmiňuje o své rozpracované knize, hovoří o ní pod názvem „The ‚Woman’s Film’: Possession and Address“ (ačkoli téhož názvu – bez uvozovek – užívá i pro svůj článek). Říká: „Moje kniha se zaměřuje na ‚ženské filmy‘ čtyřicátých let.“²¹⁾ Uvozovek bylo, jak se zdá, v roce 1984 stále zapotřebí.

Když však zmíněná kniha v roce 1987 vyšla, její název zněl *The Desire to Desire: The Woman’s Film of the 1940s*. Doaneová po vzoru praxe, kterou v Anglii zavedly Claire Johnstonová, Annette Kuhnová a Pam Cooková a kterou již v Americe přejala Tania Modleski a brzy po ní prakticky celá kritická komunita (s výjimkou několika mužů jako byli Robert Lang a David Cook), zbavuje termín *ženský film* uvozovek, čímž opouští veškeré zbytky pochyb ohledně práva této kategorie na nezávislou existenci. Co se však týče žánrového statusu nově osvobozené kategorie, váhání přetrvává. Doaneová při uvádění tématu své knihy pravidelně hovoří o ženském filmu jako o žánru. Už po dvou stránkách říká, že „film obecně s výjimkou žánru ženského filmu konstruuje svého diváka jako rodové ‚on‘ v jazyce... Ženský film je v mnoha ohledech výsadní oblastí pro analýzu určitých podmínek ženského diváctví a vpisování subjektivity, a to právě proto, že se vyznačuje obzvláště nápadným oslovením ženského diváka.“²²⁾ Jen o pár stránek dál Doaneová záměry své knihy *The Desire to Desire* specifikuje, když říká: „Cílem této studie je načrtnout podmínky, v nichž se ženský divák tvoří jako pojem – to znamená podmínky, ve kterých sám sebe simultánně projektuje i přijímá jako obraz... skrze žánr ženského filmu.“²³⁾ Stále ještě v úvodní metodologické kapitole však Doaneová vysvětluje, že „podmínky, které ženskému filmu jakožto žánru umožňují existovat, jsou pevně svázány s formou komodity“.²⁴⁾ Proto, jak tvrdí: „Ženský film jakožto žánr, společně s mohutným mimofilmovým diskursivním aparátem zajišťují, že je ženě vždy prodáván jistý obraz ženskosti. V jistém smyslu ženský film není na pohled nijak zvlášť zajímavý – často se hovoří o ne-stylu či nulovém stupni stylu filmů tohoto žánru.“²⁵⁾ To, že Doaneová

21) Tamtéž, s. 81.

22) Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman’s Film of the 1940s*. Bloomington 1987, s. 3.

23) Tamtéž, s. 9.

24) Tamtéž, s. 27.

25) Tamtéž, s. 30.

odstraňuje z výrazu „ženský film“ uvozovky, je zjevně ospravedlněno jejím přijetím ženského filmu mezi plnohodnotné žánry.

V poslední části první kapitoly však nečekaně čteme následující:

„Ženský film bezpochyby neutváří žánr v technickém smyslu tohoto termínu, neboť jednota žánru je obecně připisována konsistentním vzorcům v tematickém obsahu, ikonografii a narativní struktuře. Heterogenost ženského filmu jakožto kategorie lze doložit propastným rozdílem mezi gotickými filmy jako např. *Undercurrent* (1946) či *Dragonwyck* (1946), ovlivněnými filmem noir a konvencemi thrilleru, a milostným příběhem typu *Back Street* (1941) nebo mateřským melodramatem, jako je *To Each His Own* (1946). Skupina ale přesto drží pohromadě a tato její soudržnost je dána jejím oslovením ženského diváka. Ženský film se, docela jednoduše, pokouší zaujmout ženskou subjektivitu.“²⁶⁾

Zpočátku se může zdát, že si Doaneová protiřečí, když nejprve žánrovost ženského filmu zdůrazňuje a vzápětí ji popírá. Ve zpětném pohledu se ovšem zdá být ospravedlněn zcela odlišný názor: Doaneová se nad žánrovým statutem ženského filmu rozpakuje právě proto, že ona sama tento status ve stejné chvíli proměňuje. Nechci tím tvrdit, že by Doaneová sama byla schopna přeměnit nesouroudou směsici starých filmů v obecně uznávaný žánr, podotýkám ale, že hlavním smyslem knihy *The Desire to Desire* bylo ženský film jako žánr prosadit. Jeden ze zakládajících argumentů pro zžánrovění ženského filmu je jasně zřetelný v předcházejícím citátu: podle Doaneové jsou soudržnost, a tím i žánrový status ženského filmu „dány jeho oslovením ženského diváka“.

Další výmluvný argument spočívá v asimilaci ženského filmu již zavedeným žánrem, schopným ženskému filmu propůjčit něco ze své dlouholeté žánrovosti. Doanová, přecházejíc dle potřeby od jedné kategorie k další, poukazuje na to, že „melodramatický modus bývá často analyzován z takového pohledu, který jej situuje jakožto ‚ženskou‘ formu a z hlediska oslovení ženského publika jej úzce spojuje s ženským filmem“.²⁷⁾ A v dalším odstavci: „Mateřské melodrama bývá nahlíženo jako paradigmatický typ ženského filmu, neboť zdůrazňuje oběť a utrpení a ztělesňuje ‚uplakanost‘ [weepie aspect] tohoto žánru.“²⁸⁾ Doaneová ve svých argumentech ve prospěch výsadního spojení mezi ženským filmem a melodramatem kráčí v linii, kterou ve svých textech započaly Laura Mulveyová a Tania Modleski a která se od začátku osmdesátých let hojně přetřásala na konferencích a seminářích. Ačkoli Mulveyová i Modleski docházejí ke stejným závěrům – prokazujíce u melodramatu a ženského filmu faktickou totožnost – jejich strategie se zcela liší. Mulveyová, pro kterou je realismus synonymem hollywoodského oslovení mužů, tvrdí, že naopak „ženský film byl ztotožněn s melodramatem“ a že „mezi melodramatem a ženským filmem, jak se zdá, neexistuje žádná nezpochybnitelná hraniční čára“.²⁹⁾ Modleski, která vychází z postřehů Geoffreye Nowell-Smithe, týkajících se souvislostí mezi melodramatem a hysterií, se ubírá jiným směrem. Zdůrazňuje původ termínu *hysterie* v ženské

26) Tamtéž, s. 34.

27) Tamtéž, s. 72n.

28) Tamtéž, s. 73.

29) Laura Mulvey, *Melodrama In and Out of the Home*. In: Colin McCabe (ed.), *High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film*. Manchester 1986, s. 21, 36.

anatomii a v hysterické povaze melodramatu nalézá „klíč k vysvětlení, proč melodrama a „ženský film“ po značné období filmových dějin představují prakticky synonymními termíny“.³⁰⁾

Prosazování ženského filmu jako žánru našlo současně významnou oporu ve vydatných výpůjčkách z článku Thomase Elsaessera z roku 1972 *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. Elsaesser se zde zabývá zdánlivě specifickým druhem melodramatu, zaměřeným na rodinné záležitosti, většina jeho závěrů je ale vyslovena obecně, a proto se pravidelně uplatňují na melodrama jako celek, z čehož vychází i onen sklon uplynulého desetiletí předpokládat, že rodinné melodrama je synonymem melodramatu jako takového. Standardní postoj vyjadřuje ve zkratce Robert Lang, když říká, že „je-li rodina pojata dostatečně volně, dá se říci, že právě ona představuje pravý námet melodramatu, čímž činí z rodinného melodramatu žánr, zatímco všechny ostatní filmy jsou jen ve větší či menší míře melodramatické, ale nepatří k žánru, který nazýváme melodramatem“.³¹⁾ To vše se týká termínu (*family melodrama*), na který Neale při svém zevrubném zkoumání terminologie, užívané při popisu ženských filmů a melodramat, jedinkrát nenarazil.

Navzdory skutečnosti, že pojem ženského filmu byl původně poslepován z cyklů zaměřených na ženu, které procházely mnoha různými žánry, bylo ženské melodrama kritiky během osmdesátých let povýšeno do role synekdochy pro všechny ostatní. Podobně byla na rodinné melodrama, kdysi okrajový melodramatický subžánr, uvalena zodpovědnost reprezentovat všechny ostatní typy melodramatu. Aby se zajistilo, že bude ženskému filmu přiřčen status žánru a že bude melodrama redefinováno jako melodrama rodinné, zbývalo pouze obojí spojit prostřednictvím společného rysu, spočívajícího v tom, že se oba primárně obracejí k ženskému publiku. Až když toto spojení proběhlo – na konferencích po obou stranách Atlantiku, stejně jako v textech, podobných tomu, který jsme citovali z Doaneové –, vzdal se ženský film svých uvozovek ve prospěch plného žánrového statusu. Od konce osmdesátých let již o žánrovosti této kategorie nebylo pochyb (viz např. práce Caryl Flinnové, Jane Gainesové či Maureen Turimové³²⁾). Nová generace úvodových textů a učebnic začala ženský film uvádět vedle jiných, zavedených žánrů³³⁾ a uvozovky se staly jednou provždy věcí minulosti.

Je tomu jen pár let, co byla sama existence nezávislé kategorie ženského filmu nejistá, a v období rozkvětu ženského filmu nepoužíval termínu *rodinné melodrama* ani obchodní tisk. V průběhu osmdesátých let však kritici tyto dvě kategorie pravidelně spojovali, až nakonec ženský film a rodinné melodrama vystupovaly jako jádro melodramatu coby žánru. Molly Haskellová, která termín *ženský film* zavedla do vážného kritického diskursu,

30) Tania Modleski, *Time and Desire in the Woman's Film*. „Cinema Journal“ 1984, č. 3, s. 20n.

31) Robert Lang, *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton 1989, s. 49.

32) Viz Caryl Flinn, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton 1992; Jane Gaines, *Costume and Narrative: How Dress Tells the Woman's Story*. In: J. Gaines – Charlotte Herzog (eds.), *Fabrications: Costume and the Female Body*. New York 1990, s. 180 – 211; Maureen Turim, *Flashbacks in Film: Memory and History*. New York 1989.

33) Srov. Bernard F. Dick, *Anatomy of Film*. New York 1990, s. 104 – 107; Robert Sklar, *Film: An International History of the Medium*. New York 1993, s. 116n, 210n; Richard Maltby – Ian Craven, *Hollywood Cinema: An Introduction*. Oxford 1995, s. 133 – 136.

projevuje touhu použít novou vážnost tohoto termínu jako zbraň v trvajícím zápase o zplnomocnění žen. Chceme-li pochopit některé z důvodů ženského utrpení, tvrdí Haskellová, stačí jen zvážit fakt, „že je možné termíny jako ‚ženský film‘ sumárně použít k tomu, aby se nad jistými filmy mávnulo rukou bez další potřeby na straně kritika rozlišovat a zkoumat příslušný žánr“.³⁴⁾

Jeden z hlavních úkolů feministické filmové kritiky uplynulých dvaceti let bylo rehabilitovat termín *ženský film*, a tak navrátit ženským aktivitám jejich hodnotu. Ve skutečnosti nedošlo pouze k rehabilitaci ženského filmu, nýbrž skrze něj také k redefinici celého žánru melodramatu (až z toho vstávají vlasy na hlavách filmových historiků, kteří jsou si vědomi toho, že ani jedna z kategorií – ani ženský film, ani rodinné melodrama – ve své době neexistovaly tak, jak je jim to přisuzováno dnes). Posun od „ženského filmu“ k *ženskému filmu* obnáší podobně jako paralelní pohyb *westernu* a *muzikálu* od přídavného jména k podstatnému mnohem víc než jen jednoduché gramatické změny. Jakmile mohl být ženský film odtržen od specifických filmů a předem existujících žánrů, nabyl svobody k tomu, aby přijal vlastní život a vtáhnul do svého korpusu prakticky jakýkoli film, jenž by se zdál být adresovaný ženám. Ale nejen film. Tania Modleski³⁵⁾ a Jane Feuerová³⁶⁾ zdůrazňují význam, jaký mají pro výzkum ženského filmu gotické romány a televizní soap opery. Počínaje pracemi *Women's Pictures: Feminism and Cinema* Annette Kuhnové z roku 1982 a *Women and Film: Both Sides of the Camera* E. Ann Kaplanové z roku 1983 byl korpus rozšířen natolik, že již nezahrnuje pouze klasické hollywoodské filmy, populární romány a televizní pořady, ale také současné filmy a videa, jejichž autorkami jsou ženy. Termín *ženský film* je stále více užíván jako doširoka roztažený prapor, který vlaje na akademických konferencích, stejně jako na filmových festivalech, prapor, pod kterým mohou ruku v ruce pochodovat nejrůznější ženské aktivity.

Principy žánrové recyklace

Kde nás výše uvedené závěry zanechávají v našem úsilí porozumět procesu konstituování a transformace žánru? Umožňují nám formulovat nové hypotézy týkající se procesu žánrovění, které by doplnily ty, které již byly nabídnuty dříve.

1. Proces konstituování žánru není omezen na první výskyt cyklu nebo žánru. Bylo by vskutku výhodné, kdybychom mohli počítat s tím, že veškeré žánrové kategorie, jakmile se ustaví, zůstanou jednou provždy neměnné. Výhody takového neměnného systému září natolik jasně, že řada kritiků hlásá nehynoucí věrnost původním, průmyslem zplozeným definicím. Na druhé straně musí být zřejmé, že zájem průmyslu o novinky zaručuje neustálou proměnlivost žánrové mapy. Melodrama jakožto kategorie ani melodramatické texty nezůstaly od dob Pixérécourta, Belascoa či Griffitha stejné, podobně jako nezůstala stejná komedie od dob Řeků. Bylo by nesmírně pohodlné, kdybychom měli zajištěno,

34) M. Haskell, c. d., s. 155.

35) Tania Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Hamden 1982.

36) Jane Feuer, *Melodrama, Serial Form, and Television Today*. „Screen“ 1984, č. 1, s. 4–16.

že žánry zůstanou jednou provždy stálé, ale zdaleka tomu tak není, čemuž se musejí přizpůsobit i naše žánrové teorie.

2. Brát jednu verzi žánru jako zástupce žánru v jeho celistvosti není pouze běžnou praxí, nýbrž normálním krokem v procesu opětovného žánrovění [regenification]. Rétoricky nejúčinnější metoda redefinování žánru neprobíhá přímo, nýbrž povýšením některé z podmnožin tohoto žánru do pozice vzoru. Když Northrop Frye potřeboval určitým způsobem definovat *komedii*, aby dobře zapadla do jeho celkového modelu mýtů, jednoduše ustanovil „novou komedii“³⁷⁾ jediným právoplatným nositelem vlajky komedie. Frye připouští, že pro Řeky byla stejně jako Menandrovův druh „nové komedie“ důležitá i Aristofanova tradice „staré komedie“, zároveň však říká, že „dnes, hovoříme-li o komedii, máme obvykle na mysli něco, co vychází z tradice menandrijské“.³⁸⁾ Frye své pojetí komedie prodloužil za původní divadelní význam a zahrnul tak do něj všechna média, čímž se mu podařilo komedii pro celou generaci kritiků redefinovat. Podobná logika řídí běžné pokusy, jejichž iniciátorem byl Jerome Delamater, složit z filmů, které ve čtyřicátých a padesátých letech produkoval Arthur Freed pro studio MGM, žánr „integrovaného muzikálu“ [integrated musical].

3. Většina žánrových označení má dostatečné renomé, takže bývají zachovány i pro označení nově utvořených žánrů, i když vyhovují třeba jen zčásti. Frye se mohl rozhodnout nazvat jeden ze svých mýtů jednoduše *nová komedie*, takové označení by však znělo omezeně a neologicky ve srovnání s tradiční a účinnou jednoduchostí prostého *komedie*. Delamater mohl stejně tak dobře pojmut „integrovaný muzikál“ jako jeden z mnoha subžánrů muzikálu. Namísto toho je však integrovaný přístup k muzikálu nazván „platónským ideálem“ žánru, a tím se také ospravedlňuje zájem o muzikály studia MGM: „Za volbou soustředit se na muzikály studia MGM je ale víc než jen názorový vrtoch. Zdá se, že muzikály studia MGM obsahují každý prvek, který charakterizuje muzikál jako žánr. Koncepce filmu postaveného na hvězdě, studiový styl, charakteristický rukopis výrobce a platónský ideál integrovaného muzikálu, to vše se naplňuje v MGM, jak ukazuje mnoho filmů tohoto studia od konce let třicátých do poloviny let padesátých.“³⁹⁾ Na okraj můžeme podotknout, že Delamater užívá termínu *MGM* nesprávně, ne-li účelově. V období, o němž hovoří, vyráběly u MGM muzikály souběžně tři skupiny, vedené Jackem Cummingsem, Arthurem Freedem a Joem Pasternakem. Integrované muzikály ovšem systematicky vyráběl jen Freed. Když Delamater ztotožňuje integrovaný muzikál s „muzikály studia MGM“, činí tak z Freedovy skupiny vzor všech muzikálů, které MGM v této době vyrábělo. Podobně si spojení ženského filmu a rodinného melodramatu zachovává účinek obecnějšího termínu, když tento termín uplatňuje na korpus filmů, z nichž mnoho původní, na akci zaměřený význam termínu *melodrama* nenaplňuje.

37) Třetí vývojová fáze antické komedie (následující po tzv. staré komedii a střední komedii), časově vymezená 4. – 3. století př. n. l. a reprezentovaná autory jako Dífilos, Filémón či Menandros. Na rozdíl od předchozích etap evoluce žánru v ní mizí spojení s Dionýsovým kultem a ustanovují se formy psychologické a situační komedie, jež tematicky souvisejí s všedním životem středních vrstev (pozn. red.).

38) Northrop Frye, *The Argument of Comedy*. In: N. Frye, *English Institute Essays*. New York 1949, s. 58.

39) Jerome Delamater, *Performing Arts: The Musical*. In: Stuart Kaminsky (ed.), *American Film Genres*. Dayton 1974, s. 130.

4. Současní kritici mohou kteroukoli skupinu filmů kdykoli žánrově redefinovat. Jedním ze základních principů výzkumu žánru je důležitost číst texty v kontextu jiných podobných textů. Viděli jsme, jak studio může poskytnout i samotné tyto texty. Studio Warner Bros. nedokázalo bezprostředně po úspěchu DISRAELIHO vyrobit další filmy, které by zajistily, že bude tento snímek čten na pozadí žánru biopic. Po nečekaném úspěchu filmu JEDEN Z NESMRTELNÝCH nicméně vyrobilo sérii filmů, které zaručovaly, že tento příběh o Pasteurovi bude chápán jako součást zvláštní tradice nově vymezeného životopisného snímku [biopic]. Producenti ale nejsou jediní, kdo vytváří kontext, v rámci kterého je čten nový film. Podobně jako se Frye zasloužil o to, že se Molière četl v kontextu nové komedie, a nikoli na pozadí tradice grotesky, jež se vztahovala ke komedii staré, či na pozadí romantizujícího modu komediálního baletu a druhu tragické, temné komedie (každé z nich by řada Molièrových her odpovídala stejně dobře jako nové komedii), tak se Elsaesser a ostatní, kdo rehabilitovali ženský film, postarali o to, že se bude, řekněme, Sirkův film TARNISHED ANGELS (1957) číst v nenadálém kontextu STELLY DALLAS (1937) a REBECCY (1940), tedy filmů, které by odlišná doba zařadila mezi docela jiné žánry. To, že jsou filmy, které jako většina Sirkova pozdního díla obsahující velký díl mužské akce, dány do kontextu s filmy vystavěnými kolem hereček a rodinných zápletek, vede k tomu, že se pozornost kritiků přesouvá na Sirkovy ženy, a tak jeho filmy úspěšně převádí z jednoho žánru do dalšího.

5. Kritici na sebe v procesu opětovného žánrovění zpravidla berou funkci činitele formování cyklů, jež se dříve spojovala jen s filmovou produkcí. Některým současným teoretikům žánru, pro které zůstávají definice tradičních žánrů svaté, může proces redefinice žánru připadat jako neoprávněný, intervenční, a tudíž nežádoucí zásah. Z našeho pohledu je však logické, že se kritici uchylují k novému žánrovění jako součásti své kritické a rétorické výzbroje, a rozhodně tomu nelze zabránit. Feministická kritika se tudíž nemýlí, když redefinuje ženský film a rodinné melodrama, nýbrž jednoduše dělá svoji práci. Ačkoli sami sebe často rádi považujeme za objektivní a kriticky distancované od předmětu svého studia, i my máme určité záměry a potřeby, i my musíme diferencovat svůj produkt od produktů konkurenčních kritiků. Jinými slovy, dnešní kritici se vis-à-vis včerejším filmům ocitají ve stejné pozici jako včerejší producenti vis-à-vis filmům předvčerejším. Stejně jako producenti analyzují úspěšný film a opakují určité prvky, aby zahájili úspěšný cyklus, tak i kritici ve všech dobách vyhodnocují soudobé kritiky a opakují jisté aspekty úspěšných publikací, aby zahájili úspěšný kritický cyklus. Stejní kritici ovšem také analyzují skupiny filmů a vytvářejí nové cykly ve prospěch svých vlastních zájmů. Redefinice a rehabilitace ženského filmu a rodinného melodramatu nabízí obzvlášť jasný příklad tohoto procesu.

6. Z cyklů iniciovaných filmovým studiem se stanou žánry jen prostřednictvím širokého průmyslového uplatnění jejich základních charakteristik. Tímto pravidlem se řídí jak cykly vyrobené studiem, tak i ty, jejichž iniciátory byli kritici: dokud není cyklus posvěcen jako žánr a nedostane se mu uznání širokého průmyslu, zůstává cyklem. Takto se rodinné melodrama, které ponejprv konstituoval Thomas Elsaesser jako cyklus, stalo žánrem, jenž prakticky nahradil melodrama, teprve když Thomas Schatz a po něm feministická kritika, kterou jsme výše citovali, ve svých analýzách znovu opakovali a potvrzovali Elsaesserem naznačený korpus, kontext a vzorce čtení. Ženský film zůstával pouhým

cyklem, nepatrně redefinovaným soudobým kritickým užíváním, a to až do té doby, dokud u něj nebyly odstraněny uvozovky a dokud nebyl odhalen jeho blízký vztah k nově redefinovanému rodinnému melodramatu. Jakmile dosáhl ženský film žánrové nezávislosti, nabyl coby nový, redefinovaný žánr svobody sdružovat se se zcela novou třídou textů: s populárními romány, rozhlasovými pořady, televizními show a filmy, které vytvořily ženy.

Opozice, pytláčení, překreslování map a brikoláž

V posledních letech se objevují kritické popisy procesu čtení, vycházející z textů Stuarta Halla či Michela de Certeaua. Hall ve svém významném článku nazvaném *Encoding/Decoding*⁴⁰⁾ líčí čtenáře, kteří preferované čtení⁴¹⁾ buď přijímají, nebo o něm vyjednávají, nebo se mu brání. Podle de Certeaua jsou „čtenáři cestovatelé; putují zeměmi, které patří někomu jinému, jako nomádi pytláci v polích, která nenapsali, plundrují bohatství Egypta, hledajíce vlastní požitky“.⁴²⁾ Metafora „pytláčího nomáda“ vypovídá překvapivě mnoho o Hallově i de Certeauově výchozím konzervatismu. Podle de Certeauova pojetí existoval kdysi velký národ zvaný Egypt, který je nyní vypleněn kmenem nomádů. Nic předtím, nic potom. Ale jak se stal z Egypta velký národ a co se přihodilo s nomády? De Certeauova historiografie „momentek“ zůstává těmto otázkám uzavřena.

Hall i de Certeau se namísto popisu celkového procesu čtení a jeho vztahu k institucím spokojují s úzce zaměřeným pohledem na jediný okamžik tohoto procesu. Jak se však stala preferovaná čtení sama o sobě rozpoznatelná? Jak to, že někteří lidé získali právo kódovat významy, zatímco ostatním zbývá pouze dekódování? Podle toho, jak situaci vykresluje Hall a jeho přívrženci, představuje i to nejopozitnější čtení pouze akt dekódování, který v důsledku závisí na předchozím aktu zakódování. Třebaže jsou vztahy mezi kódováním a dekódováním pečlivě zmapovány, nevede žádná cesta od dekódování k následným kódováním, od oponování k novému preferování, od okrajů současné společnosti do centra společnosti změněné. Nejinak de Certeau předpokládá, že mapu již nakreslili jiní a žádná činnost nomádů ji nikdy nemůže změnit. Čtenáři nejsou dokonce ani squatter, kteří by mohli volat po svých právech, a tak osídlit zemi; jsou to pytláci v zemi, která patří jiným, kdo si na ni v jakési mytické minulosti vytvořili nárok. Ale kdo Egypt zmapoval jako první a co se přesně stalo s Josefem, Mojžíšem a jejich kmenem nomádů?

Recepční studia se za poslední dvě desetiletí stala rychle se rozvíjejícím odvětvím. Teoretici zaměřující se na recepci však kupodivu nevyvodili ze svých postřehů ony zásadní závěry. Zdůrazňují lokálně omezenou recepci (v čase i prostoru) textů, vytvořených někým mimo sféru recepce, ale dosud neberou vážně skutečnost, že i diváci jsou schopni vytvářet vlastní texty a stát se těmi, kdo kódují, těmi, kdo kreslí své vlastní mapy, tedy

40) Stuart Hall, *Encoding/Decoding*. In: S. Hall – Dorothy Hobson – Andrew Lowe – Paul Willis (eds.), *Culture, Media, Language*. London 1980.

41) Altman používá místo Hallova „preferred reading“ pojem „intended reading“. V zájmu dodržení původní terminologie zdrojového textu se držíme Hallovy, snáze přeložitelné verze (pozn. red.).

42) Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*. Berkeley 1984, s. 174.

plnoprávními vlastníky. Egypt a nomádi zůstanou hlavními protagonisty jen tehdy, když svůj pohled dobrovolně omezíme na úzký výsek dějin. Jakmile ale tento svůj pohled rozšíříme, snadno zjistíme, že vztah civilizací k pytlákům a nomádům je mnohem komplexnější. Ve skutečnosti byla každá civilizace v důležitém smyslu utvářena usídlováním nomádů. Jakmile se však dřívější tlupy nomádů usadí a nakreslí novou mapu, nestanou se ničím jiným než dalším Egyptem, který je vystaven pytláčení nové tlupy. S každým novým cyklem se z nomádských pytláků stávají starousedlíci, kteří budují kapitál probouzející k činnosti další nové pytláky.

Může se zdát, že pověsti o pustošivých kmenech na horním toku Nilu nemají s filmovým žánrem pranic společného, ale systém je tentýž. Producenti, aby mohli vytvořit nové filmové cykly, musejí připojit k již existujícím substantivním žánrům nová adjektiva. „Pytláci“ tedy v zavedeném žánrovém teritoriu. Jak jsme ale viděli, tato neoprávněná činnost, zaměřená na diferenciaci produktu, se často ustálí v novém žánru, který je vzápětí vystaven jiným nomádským vpádům. Cykly a žánry, nomádi a civilizace, vpády a instituce, pytláci a vlastníci – to vše je součástí nepřetržitého procesu překreslování map, který střídavě probouzí a svazuje lidské vnímání. Když se cykly ustálí v žánrech, jejich stálost z nich činí dokonalé terče pro útoky nových cyklů. Když nomádi skončí své putování divočinou, založí civilizace, a tak se vystavují loupežím a rabování dalšího kočovného kmene. Feministická filmová kritika po svém nájezdu na existující filmový slovník utvořila řadu úspěšných institucí, které si prozatím střeží to, co získaly, ale nakonec budou muset ustoupit dalším nájezdníkům. Úspěšní zloději a pytláci se se svým lupem uchylují do Nového světa, kde pro změnu nová generace zlodějů a pytláků oloupí je. Ti, kdo pytláčili v *dramatu*, připojivše k němu nomádské *melo* –, nesmějí být překvapeni, když se nová skupina nomádů výsledného *melodramatu* zmocní a nakříží jej s vandrujícím adjektivem *rodinné*.

Když Steve Neale ukazuje, že způsob, jakým současní kritici používají žánrové termíny, je v rozporu s tím, jak se těchto termínů užívalo původně, jako by říkal, že současná kritika používá žánrové termíny nesprávně. Tento článek nabízí jiný způsob pohledu na tento problém. Místo názoru, že někteří kritici mají pravdu, a ostatní ne, je třeba každý z přístupů interpretovat jako pokus o získání práva redefinovat příslušné texty. Lepší než předpokládat, že žánrové nálepky mají – nebo by měly mít – neměnnou existenci, je všimnout si příkladů ženského filmu a rodinného melodramatu a vzít na vědomí skutečnost, že každý kulturní produkt je trvale dostupný k tomu, aby posloužil jako označující v kulturní brikoláži, kterou je náš život.

Přeložil Jakub Kučera

Přeloženo z anglického originálu:

Rick Altman, *Reusable Packaging. Generic Products and the Recycling Process*.
In: Nick Browne (ed.), *Refiguring American Film Genres. History and Theory*.
University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1998, s. 1 – 41.

Citované filmy:

Alexandr Něvský (Alexander Něvskij; Sergej Ejzenštejn, 1938), *Alexander Hamilton* (John G. Adolphi, 1931), *Back Street* (Robert Stevenson, 1941), *Behind the Make-Up* (Robert Milton, 1929), *Broadway Hooper* (George Archainbaud, 1930), *Close Harmony* (John Cromwell, A. Edward Sutherland, 1929), *Disraeli* (Alfred E. Green, 1929), *Dragonwyck* (Joseph L. Mankiewicz, 1946), *Flirtation Walk* (Frank Borzage, 1934), *Glorifying the American Girl* (John W. Harkrider, Millard Webb, 1929), *It's a Great Life* (Sam Wood, 1930), *Jeden z nesmrtelných* (The Story of Louis Pasteur; William Dieterle, 1936), *Jen andělé mají křídla* (Only Angels Have Wings; Howard Hawks, 1939), *Lonesome Dove* (Simon Wincer, 1989), *Nevěsta v rozpacích* (Damsel in Distress; George Stevens, 1937), *Northwest Mounted Police* (Cecil B. DeMille, 1940), *Puttin' on the Ritz* (Edward Sloman, 1930), *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), *Saratoga* (Jack Conway, 1937), *Shipmates Forever* (Frank Borzage, 1935), *The Singing Marine* (Ray Enright, 1937), *Sons O' Guns* (Lloyd Bacon, 1936), *The Story of Alexander Graham Bell* (Irving Cummings, 1939), *Tajemství matky* (Stella Dallas; King Vidor, 1937), *The Tarnished Angels* (Douglas Sirk, 1957), *The Three Musketeers* (Allan Dwan, 1939), *To Each His Own* (Mitchell Leisen, 1946), *Undercurrent* (Vincente Minnelli, 1946), *Velká vlaková loupež* (The Great Train Robbery; Edwin S. Porter, 1903), *Voltaire* (John G. Adolphi, 1933), *Zázračná kulička dr. Ehrlicha* (Dr. Ehrlich's Magic Bullet; William Dieterle, 1940), *Zpívající bloud* (The Singing Fool; Lloyd Bacon, 1928).

Použitá literatura:

- Altman, Rick: *The American Film Musical*. Bloomington 1987.
- Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven 1976.
- Brunetière, Ferdinand: *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris 1890 – 1894.
- Cook, David: *A History of Narrative Film*. New York 1990.
- Cook, Pam: *Melodrama and the Women's Picture*. In: Sue Aspinall – Sue Harper (eds.), *Gainsborough Melodrama*. London 1983.
- Certeau, Michel de: *The Practice of Everyday Life*. Berkeley 1984.
- Delamater, Jerome: *Performing Arts: The Musical*. In: Stuart Kaminsky (ed.), *American Film Genres*. Dayton 1974.
- Dick, Bernard F.: *Anatomy of Film*. New York 1990.
- Doane, Mary Ann: *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington 1987.
- Doane, Mary Ann: *The Woman's Film: Possession and Address*. In: M. A. Doane – Patricia Mellencamp – Linda Williams (eds.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick 1984, s. 67 – 82.
- Elsaesser, Thomas: *Film History as Social History: The Dieterle/Warner Brothers Bio-pic*. „Wide Angle“ 1986, č. 2, s. 15 – 31.
- Elsaesser, Thomas: *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: Barry Keith Grant (eds.), *Film Genre Reader*. Austin 1986, s. 278 – 308.
- Feuer, Jane: *The Hollywood Musical*. Bloomington 1993 (2. vyd.).
- Feuer, Jane: *Melodrama, Serial Form, and Television Today*. „Screen“ 1984, č. 1, s. 4 – 16.
- Flinn, Caryl: *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton 1992.
- Fowler, Alastair: *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge 1982.
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism*. Princeton 1957.
- Frye, Northrop: *The Argument of Comedy*. In: *English Institute Essays*. New York 1949.
- Gaines, Jane: *Costume and Narrative: How Dress Tells the Woman's Story*. In: J. Gaines – Charlotte Herzog (eds.), *Fabrications: Costume and the Female Body*. New York 1990, s. 180 – 211.

- Gallagher, Tag: *Shoot-Out at the Genre Coral: Problems in the „Evolution“ of the Western*. In: Barry Keith Grant (eds.), *Film Genre Reader*. Austin 1986, s. 202 – 216.
- Goldmann, Lucien: *Le Dieu caché: Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paříž 1959.
- Hall, Stuart: *Encoding/Decoding*. In: S. Hall – Dorothy Hobson – Andrew Lowe – Paul Willis (eds.), *Culture, Media, Language*. London 1980.
- Haskell, Molly: *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New York 1974.
- Johnston, Claire: *Women's Cinema as Counter-Cinema*. In: C. Johnston, *Notes on Women's Cinema*. London 1973, s. 24 – 31.
- Kaplan, E. Ann: *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York 1974.
- Koszarski, Richard: *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915 – 1928*. New York 1990.
- Kuhn, Annette: *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London 1982.
- Lang, Robert: *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton 1989.
- Leutrat, Jean-Louis – Liandrat-Guigues, Suzanne: *Les Cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique: le western*. Paris 1990.
- Maltby, Richard – Craven, Ian: *Hollywood Cinema: An Introduction*. Oxford 1995.
- Mast, Gerald: *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Indianapolis 1973.
- Mayne, Judith: *The Woman at the Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism*. In: M. A. Doane – Patricia Mellencamp – Linda Williams (eds.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick 1984, s. 46 – 66.
- Merritt, Russell: *Melodrama: Post-Mortem for a Phantom Genre*. „Wide Angle“ 1983, č. 3, s. 24 – 31.
- Modleski, Tania: *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Hamden 1982.
- Modleski, Tania: *Time and Desire in the Woman's Film*. „Cinema Journal“ 1984, č. 3, s. 19 – 30.
- Mulvey, Laura: *Melodrama In and Out of the Home*. In: Colin McCabe (ed.), *High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film*. Manchester 1986.
- Mulvey, Laura: *Notes on Sirk and Melodrama*. „Movie“ 1977 – 78, č. 25, s. 53 – 56. Přetištěno in: Christine Gledhill (ed.), *Home Is Where the Heart Is*. London 1987.
- Neale, Stehen: *Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term „Melodrama“ in the American Trade Press*. „Velvet Light Trap“ 1993, č. 32, s. 66 – 89.
- Neale, Stehen: *Questions of Genre*. „Screen“ 1990, č. 1, s. 45 – 66.
- Nowell-Smith, Geoffrey: *Minnelli and Melodrama*. „Screen“ 1977, č. 2, s. 113 – 118.
- Sacks, Sheldon: *The Psychological Implications of Generic Distinctions*. „Genre“ 1986, č. 2, s. 106 – 115, 120 – 123.
- Schatz, Thomas: *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York 1981.
- Singer, Ben: *Female Power in the Serial-Queen Melodrama: The Etiology of an Anomaly*. „Camera Obscura“ 1990, č. 22, s. 90 – 129.
- Sklar, Robert: *Film: An International History of the Medium*. New York 1993.
- Turim, Maureen: *Flashbacks in Film: Memory and History*. New York 1989.
- Williams, Linda: *Something Else Besides a Mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama*. „Cinema Journal“ 1984, č. 1, s. 2 – 27.

Poznámka o autorovi:

Rick Altman patří k nejvýznamnějším světovým historikům filmu a teoretikům filmového zvuku. Působí jako profesor literární komparatistiky a film studies na University of Iowa. Publikoval monografie *The American Film Musical* (Bloomington 1987) a *Film/Genre* (London 1999); editorsky zpracoval sborníky *Genre: The Musical. A Reader* (London – Boston 1981), *Sound Theory/Sound Practice* (New York – London 1992), *The Sounds of Early Cinema* (Bloomington 2001; spolu s Richardem Abelem) a zvláštní číslo časopisu *Iris* (č. 27, jaro 1999) na téma „State of Sound Studies“. V současnosti pracuje na knize o zvuku v němém filmu, která je součástí širšího projektu společně s DVD věnovaným diapozitivům promítaným jako ilustrace živého zpěvu (tzv. illustrated songs) v období raného filmu a představeními jeho hereckého souboru „The Living Nickleodeon“.

Petr Szczepanik

Všechny videoscénáře byly natáčeny s velmi skromným rozpočtem, v intimní atmosféře studia Sonimage ve švýcarském Rolle a mají charakter improvizovaně nadhozených, osobních poznámek o myšlenkové práci na třech Godardových „velkých“ filmech z počátku osmdesátých let.²⁾ Většinou v nich vystupují jen sám JLG, jeho obrazy a implicitně také přímo oslovený divák (modus oslovení implikuje spíše individuální recepci), bez herců a štábu, v soustředěné samotě. Podle Philippa Duboise v Godardových „scénářích“ video vůči filmu zaujímá novou polohu: nestojí již uvnitř filmu (jako v ČÍSLU DVĚ), ani film nepřepracovává (TADY A JINDE), nýbrž jej doprovází, je mu nablízku, ale vždy s vědomím distance. Film a video se k sobě mají „jako stereo, postupují bok po boku, pozorují se navzájem, [...] jeden tady promýšlí to, co druhý tvoří jinde“.³⁾ Video se stává prominentním nástrojem experimentů myšlení v obrazech a zvucích, testování teprve se rodících obrazů-idejí, provizorních pokusů s jejich spojováním a vrstvením. „Scénář“ tedy neznamená literární kostru příběhu, ale bezprostřední, živý a neukončený proces myšlení v obrazech a zvucích, který může jako jakýsi osobní zápisník audiovizuálních konceptů a kombinací filmu nejen předcházet, ale také ho doprovázet a zpětně reflektovat.

- 41

Videoscénáře, jak píše Dubois, předvádějí Godarda ve svébytném „video-stavu“ existence, protože ukazují, že dělat film znamená být, žít, dýchat, být stále napojen na obrazy, současně vidět a myslet; jejich esencí je proto „koktání“ jako metafora živého myšlení-vidění mimo normy pevného jazyka.⁴⁾ V přítomné studii se zamýšlím nad intermediálními interakcemi mezi filmem a videem, které se rozvíjejí jak v samotných videoscénářích, tak v jejich vztahu k příslušným filmům a dokonce i v těchto filmech samotných.

Začátek SCÉNÁŘE K FILMU VÁŠEŇ cituje sekvenci pěti téměř celých záběrů ze závěrečného vyvrcholení VÁŠNĚ, která efektivně shrnuje samotnou podstatu filmu, a kombinuje ji s emblematickým obrazem Godarda ve videostudiu:

– Nejprve se v obraze objeví titulky s názvem filmu a jménem režiséra, který se pak (mírně variován) po celou dobu trvání prvních záběrů střídavě vynořuje a opět mizí. V Jerzyho (Jerzy Radziwilowicz) filmovém studiu probíhá rekonstrukce El Grecova *Nanebevzetí Panny Marie* – dokola jsou rozestavěny antické sloupy, tmu protínají světla reflektorů, jež vidíme v horní části obrazu; nahá žena, jeden z modelů pro filmová tableaux vivants, zvolna stoupá po schodech zprava doleva, pomáhá jí asistent. Dojde na první terasu, obejde skupinu sloupů, pohladí jehně, o několik schodů sejde dolů, do popředí ke kameře; světla v pozadí zhasnou a ona, ostře osvětlena zepředu, vystaví na odív svůj nádherný profil a chvíli setrvá v póze s nohou nakročenou k chůzi. Nadpozemsky ladné tóny *Rekviem* Gabriela Faurého, které po celou dobu znělo jako hudební doprovod, se při zastřeném pozadí těsněji „přimknou“ k jejím tělu a ona se v jejich rytmu vydá ještě výš a výš po navazujícím schodišti.

– V mezeře mezi dvěma dívčínými vzestupy se do obrazu rekonstrukce El Greca začíná prolínat temná silueta Godarda (jeho zad) sedícího u mixážního pultu ve videostudiu, obklopeného videoaparaturou a monitory, jak obraz dívky sleduje na bílém projekčním plátně. Když dívka stoupá k vrcholu, její obraz je čím dál bělejší, až se nakonec zcela vytratí a ekran⁵⁾ ukazuje jen čisté světlo. Obraz rekonstrukce se nekryje s okraji ekranu, nýbrž je větší, a prolíná se tudíž i na okolní prostředí, včetně Godardových zad. Mohlo by se tedy zdát, že JLG od počátku hledí jen na čistý ekran nebo že vidíme jeho „mentální obraz“.

– Godard manipuluje s mixážním pultem a po chvíli se zvolna vynořuje druhý záběr, ve sledu kopírujícím stříhovou skladbu VÁŠNĚ: Godardovo diegetické alter ego Jerzy hovoří s dělnicí Isabellou (Isabelle Huppertová) při denním světle v hotelovém pokoji, místo dialogu zní stále *Rekviem*.⁶⁾ Godard vstává a manipuluje s dalšími přístroji. Pak v obraze

4) Srov. tamtéž.

5) V přítomné práci používám pojem ekran k označení jakékoli projekční plochy. Ekran je transmediálním konceptem společným kinematografii (plátno), televizi (obrazovka), počítači (monitor), virtuální realitě (helmový displej) atd. Ekranem se může stát i výsek fyzického prostředí (např. stěny budov v Greenawayově experimentální expozici přenášející prvky kinematografického aparátu do městského prostoru *Schody 2 Mnichov* nebo obloha při laserových show).

6) Původní dialog ve VÁŠNI se odvíjí asi takto: I: „Proč nechceš, abych přišla a dívala se, jak pracuješ? Proto jsem řekla, že jsi mě opustil.“ J: „Práce... Ty máš ráda práci.“ I: „No, ano... Továrna mi bude určitě chybět.“ J: „Když říkáš, že miluješ práci, vychází ‚milovat‘ z ‚lásky‘?“ I: „Ne, nevychází z ní, jde k ní.“ J: „Tak, Isabelle... pojďme... Jsi stále panna?“ I: „Snad.“ Záběr končí, když Jerzy prudkým pohybem ruky sáhne Isabelle pod sukni.

chvíli zůstane jen hovořící dvojice překrytá titulkem a opět se objeví Godard, po chvíli ekran zbělá.

– V následujícím záběru kamera vykoná jeřábovou jízdu po vertikále vzhůru napříč (nyní již konkrétně rozpracovanou) kompozicí tableau vivant *Nanebevzetí Panny Marie*; v detailním rámování sleduje jednotlivé postavy, počínaje andělem a konče pištcem.

– V hotelové ložnici Isabelle sedí nahá na fialové posteli, za ní svítí noční lampa a vytváří tak motivaci pro ostré protisvětlo, jež vytesává její temnou siluetu.⁷⁾ Godard a titul se vynořují a opět ustupují do pozadí.

– Konečná fáze druhé vertikální jízdy napříč tableau vivant; kamera ulpívá na figuře nahé dívky, která si přikládá ukazováček na ústa v gestu příkazujícím mlčení.

Godard nás prvními obrazy SCÉNÁŘE K FILMU VÁŠEŇ uvádí přímo do jádra formálních postupů (princip rekonstrukce klasických maleb, které jsou intermediálně transformovány pohybem kamery, pohybem v mizanscéně a křížovým střihem spojujícím je s prostory továrny a hotelového pokoje; experimenty s nesynchronním zvukem) i metafyzického tématu VÁŠNĚ. Rozvrhuje základní opozita (práce / láska, pozemské / nebeské, muž / žena, světlo umělé / sluneční) a naznačuje principy jejich vzájemného pronikání (oxymoron „svaté tělesnosti“; odkaz na chiasmus „láska k práci / práce v lásce“; interval či přechod mezi dole a nahoře, mezi tmou a světlem, mezi světlem denním a umělým).⁸⁾

Zároveň zde již ale Godard nechává vyvstat uzlové pozice videografického tvůrčího gesta a texturní kvality videografického obrazu, jež jsou typické pro celý videoscénář. Nikdy nevidíme obraz plně, v definitivní podobě, nýbrž vždy jako obraz rodícího se a zanikajícího obrazu, obraz stávání obrazu (prolínání, vyblednutí až k čistému elektrickému svícení ekranu). Ve scéně s Isabellou recitující „Agnus Dei“ se světlo lampičky mění v hustou zlatavou auru vymezenou oranžovou vertikálou závěsu a jedovatě fialovou horizontálou prostěradla – konotace se sakrálním kontextem zde nemusí být konstruovány syžetem, protože se vynořují ze samotného obrazu. Simultánní přítomnost monitorů dublujících záběry VÁŠNĚ i jejich aktuální transformace ve SCÉNÁŘI K FILMU VÁŠEŇ, dále titulku a siluety JLG manipulujícího s obrazy naznačuje princip volného přepínání, vrstvení a kombinování obrazů a zvuků, stejně jako bezprostřední zpětnou vazbu mezi aktem manipulace a proměnou obrazů. Úvod nám naznačuje, že spíše než o prezentaci řetězce obrazů jako průhledů do světa diegeze půjde o inscenaci aktu vidění/myšlení, téměř taktilního kontaktu mezi myslí-okem, rukou a ekranem. Že pracovat na scénáři pro Godarda znamená vidět obrazy.

7) Ve VÁŠNI zde Isabelle i Jerzy latinsky jeden po druhém (Jerzy z offu) odříkají *Agnus Dei* (Beránku Boží, který snímáš hříchy světa, daruj nám věčný pokoj). Pak následuje druhá vertikální jízda napříč živým obrazem a detailní záběr profilů Isabelly a za ní Jerzyho, který říká: „A teď zezadu.“ I: „Ano... zezadu... Nesmí to nechat žádnou stopu (*trace*).“ Modlitba spojuje milostný akt Jerzyho a Isabelly se sakrálním kontextem obrazu a smuteční mše a naznačuje paralelu s neposkvrněným početím Panny Marie (*Neposkvrněné početí* je také alternativní název El Grecova obrazu *Nanebevzetí Panny Marie* z let 1607 – 1614). Zmínka o análním sexu, který nenechá v těle stopu, této paralele dává charakter oxymoronu, jenž kombinuje lásku tělesnou, zapovězenou se svatostí a čistotou (srov. Kaja Silverman – Harun Farocki, *Speaking About Godard*. New York – London 1998, s. 192n).

8) Mechanismy dekonstrukce binárních opozic ve VÁŠNI důkladněji analyzují Kaja Silvermanová a Harun Farocki ve společné knize *Speaking About Godard*, s. 172 – 196.

Po úvodní montážní sekvenci se mizanscéna zásadně mění: JLG nyní sedí u pultu čelem ke kameře, v jasnějším nasvícení, zapaluje si doutník, udělá hlasovou zkoušku mikrofonu a s ležérním oslovením promluví k divákovi: „Dobry večer vespolek, přátelé i nepřátelé, dobry večer. Chceme hovořit o scénáři filmu VÁŠEŇ, na němž jsem před několika měsíci spolupracoval. Hovořit. Přitom bych mnohem raději mlčel a před hovořením bych se nejdříve díval.“⁹⁾ Nicméně hovoří dál. V úvodní části své řeči použije tři metaforické reference k prezentaci názoru, že v dějinách lidstva vidění předcházelo psanému slovu a zákonu a že zavádění písma má vždy komerční důvody: Bibli, jejíž Zákon byl dříve „viděn“, než zapsán na Mojžíšovy tabulky; účetnictví, které bylo pravým důvodem vzniku písma; a počátek scénáře v raném filmu (odkaz na Macka Sennetta), kde by ho nebylo potřeba, ale vynutili si ho účetní k finanční kontrole natáčení. Literární scénář je tedy podle Godarda nástrojem uplatňování ekonomického zákona účetnictví v umění. Tomuto zákonu je nutno se vzepřít: svět, události příběhu je nejprve třeba vidět, zjistit, zda jsou životaschopné, jestli budou moci existovat ve filmu, a nikoli je hned zapisovat. Videoscénář tedy tvoří pouze „možnost“ (*possibilité*) pro svět filmu. „Práci pak udělá kamera. Toto možné (*possible*) učiní pravděpodobným (*probable*), nebo lépe toto pravděpodobné možným. Scénářem se vytváří pravděpodobnost (*probabilité*). [...] Vidět, vidět neviditelné a vidět, co by to znamenalo, kdyby se neviditelné stalo viditelným. Vidět scénář.“ Videoscénář tedy ukazuje nikoli již hotové obrazy, nýbrž promýšlí obrazy-ideje, které by případně mohly být vytvořeny ve filmu. Jsou to spíše procesy vynořování se obrazů, jež tvoří jakýsi konceptuální materiál, který může být aktualizován ve filmu. Ale současně – jak vyplývá ze vztahu mezi Godardovým videoscénářem a filmem VÁŠEŇ – může film zpětně reflektovat a vtisknout mu dodatečně jinou logiku: logiku obrazu skrytou za logikou jazyka a vyprávění.

Co zde pro Godarda přesně znamená vidět zákon, vidět scénář, vidět neviditelné? Godard má jiný vztah ke slovu mluvenému a psanému. Slovo mluvené, hlas je pro něj v jistém smyslu obrazem. V technické rovině videoprodukce tato premisa vychází ze zkušenosti, že zvuk je zaznamenán stejným způsobem a v téže materialitě nosiče jako obraz, stává se integrální vrstvou či složkou obrazu, a tudíž s ním lze zacházet tak jako s obrazem: rozčlenit zvuk do mnoha paralelních stop, vrstvit zvuky na sebe, prolínat je, vytvářet komplikovaná montážní spojení, jež se nebudou řídit zákony údajně přirozených návazností mezi obrazem a zvukem (jako v klasickém filmu), nýbrž budou vytvářet autonomní „zvukové obrazy“ stojící vedle obrazů vizuálních, přecházet od vět ke koktání, nerozlišitelnému hluku a zpět.

V metafyzické rovině to pak znamená, že slyšené slovo má fyzickou existenci, šíří se prostorem ve formě vibrací a ruší rozdíly mezi tělem, emocemi, myšlením, hmotou a řečí. Podle Raymonda Belloura má tato Godardova „vize slova“ kořeny již v práci s elektronickými nápisy ve stavu zrodu, jež se protínají s obrazem a stávají se obrazem (počínajíc TADY A JINDE) a vrcholí prací s vibracemi v SÍLE SLOVA¹⁰⁾ a HISTOIRE(S) DU CINÉMA. Je to

9) Při přepisu fragmentů Godardova monologu vycházím z nepublikovaného překladu Michala Vicana a zvukové stopy SCÉNÁŘE K FILMU VÁŠEŇ.

10) Pětadvacetiminutová videografická báseň produkovaná na zakázku France Télécom, jež kombinuje dílčí dějovou situaci románu Jamese Mallahana Caina *Pošlák vždycky zvoní dvakrát* (1934) (prudký rozhovor

hlas, který jako kosmická energie vibruje prostorem, síla, jež nabývá estetických forem tím, že se vtěluje do obrazu vytvářeného rezonancemi slova. Hlas se nese fyzickým prostorem v podobě nekonečných toků, ohromujících vln, záblesků, jisker a srážek vizuálních a zvukových atomů; hlasy a světlo získávají materiální podstatu a směřují se s proudy lávy, mračen nebo vody.¹¹⁾ Řeč není abstraktním, arbitrárním systémem označujících a označovaných, který slouží reprezentaci objektů a jevů ve světě, není od světa nepřekročitelně oddělen. Verbální řeč je naopak spíše plynulým pokračováním, prodloužením a zesílením „původní řeči“ samotných objektů, emocí, touhy, tělesných gest, velkých historických událostí, byť jinými prostředky.¹²⁾

Kromě toho Godard pojímá slovo jako slovo Boží, které bylo na počátku stvoření, a je tudíž jeho zdrojem, stejně jako slovo Boha otce, které vdechlo život Ježíši při neposkvrněném početí v těle Marie. Ježíš, současně člověk i Bůh, obraz svého otce, je jak známo základním modelem pro křesťanské pojetí ikony. V tomto smyslu je tedy dle Godarda možné vidět Zákon a slovo, ještě než byly sepsány a staly se svazující, zaslepující normou. Metafyzický význam plánu „mluvit/vidět scénář“ tedy spočívá v tom, učinit slovo opět obrazem skrze hlas: „psát řečí“, jak říká Bellour, by znamenalo vtáhnout knihu (Bibli) prostřednictvím hlasu do filmového obrazu, citovat ji, odtrhnout slova od popsáných stránek a spojit je opět se světem. Tento pohyb je komplementárně doplňován pohybem opačným: traktovat ekran jako stránku knihy, jako tabuli na psaní, kde se psaní a obraz stávají jedním objektem tvarovaným v procesu spontánní, živé tvorby. V tomto a jedině v tomto smyslu lze podle Belloura říci, že Godard je paradoxně „píšícím filmářem“, ačkoli se vzpouzí vládě psaného textu.¹³⁾

V následující sekvenci JLG opět sedí zády ke kameře, před ním bílá projekční plocha: „Vidět. A ty se vidíš. Já vidím sebe. Stojím před neviditelným. Obrovská bílá plocha, bílá strana.“ Godard roztáhne paže nad sebe a mává s nimi, jako by chtěl obejmout celý videoekran. Díky tomu, že video eliminuje hloubku pole, máme pocit, že se ekranu přímo dotýká. „Mallarméova slavná bílá stránka. Jako příliš oslňující slunce na pláži.“ Godard pohybem rukou naznačuje proudění světla z ekranu směrem k jeho očím. „Naprosto bílé. Bez jakékoli stopy. Jak zvláštní, tato bělost, jež je spojena s dírou ve vzpomínkách. Jsi hluboko vespod, ve svých vzpomínkách.“ Nyní JLG vstává a rukou naznačuje akt psaní přímo na bílý ekran: „Musíš přece vykonávat práci spisovatele.

dvou odloučených milenců) s Poeovým metafyzickým dialogem „The Power of Words“ (1845), v němž dva andělé hovoří o podstatě kosmu a kreativní moci jazyka.

- 11) V tomto odkazu na SÍLU SLOVA a Godardovo pojetí jazyka vycházím z následujících sekundárních zdrojů: Raymond Bellour, *(Not) Just an Another Filmmaker*. In: R. Bellour – M. L. Bandy (eds.), c. d., s. 215 – 231; R. Bellour, *The Double Helix*. In: Timothy Druckrey (ed.), *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*. New York 1996, s. 196 – 198; R. Bellour, „Cinema and...“. „Semiotica“, 1996, č. 112 – 1/2, s. 220 – 226; Jean-Louis Leutrat, *The Power of Language: Notes on Puissance de la Parole, Le Dernier mot and On s'est tous défilé*. In: Michael Temple – James S. Williams (eds.), *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985 – 2000*. Amsterdam 2000, s. 182n.
- 12) V tomto aspektu se Godard blíží pojetí „rozšířené amplifikace“, jež umožňuje jevům světa promlouvat uvnitř řeči a najít v ní své pokračování i zesílení, jak je to formulováno v pozdních pracích Rolanda Barthesa (srov. Miroslav Marcelli, *Příklad Barthes*. Bratislava 2001, s. 77 – 175).
- 13) Srov. R. Bellour, *(Not) Just an Another Filmmaker*, s. 221n.

Mohl bys napsat: „Dlouho jsem chodil brzy spát“¹⁴⁾ nebo jako Rimbaud: „A čern, E běl, I nach“¹⁵⁾ [...].“ Do obrazu Godardových zad a ekranu za ním se mezitím začínají vepisovat znaky čísel a abecedy, jak jdou za sebou od 1 do 9 a od A do Z, včetně pomocných znaků jako např. „+“. „Ale ty nechceš psát. To nechceš. Chceš to vidět (*voir*). Chceš přijímat (*rece-voir*).“¹⁶⁾

Při posledních slovech JLG naznačuje rukama pohyb přijímání světla z ekranu směrem k očím. „Máš před sebou stranu, bílou stranu (*page blanche*), bílou pláž (*plage blanche*). Ale moře tam není. Žádné moře. Teď bys ho mohl vynalézt. Vynalézáš vlny.“ Při poslední větě JLG posune páčkou na mixážním pultu a na ekranu (ale paradoxně opět i přes JLG samotného a přes obraz studia) se částečně vynoří bledý zastavený obraz továrníkovy ženy Hanny z VÁŠNĚ (Hanna Schygulla) na parkovišti, s barevnou kyticí v rukou. Na chvíli mizí, pak se opět objeví, zatímco Godard pokračuje: „Nejdříve pouhé šplouchnutí. To je vlna. Máš pouze vágní ideu, ale je to už pohyb.“ Nyní již jasnější obraz Hanny začne velmi rychle blikat. „Je to pohyb. Mám vágní ideu. Vzkvétající, mladá žena, která utíká. Mladá žena v rozkvětu života.“ Nyní se – stále statický – obraz Hanny nasytí a poprvé jej vidíme v úplnosti, bez studia v pozadí. Vzápětí opět bledne – vrací se – zcela mizí: „Ale ty máš nejdříve pouze jednu vlnu. Film je bouřkou. Tam, tam je pouze vlna. Přichází – a odchází. Nejdříve máš echo.“

Godard pracuje s obrazy v modu extrémní blízkosti, samoty, meditativního pohroužení, tváří v tvář (ne jako v televizi, jak říká o kousek dál, kde moderátor má obraz vždy za sebou), objímaje je rukama. Přesněji: tváří v tvář bílé, ještě nepopsané stránce-ekranu, čistému světlu, jež dosud neslouží žádné figuraci, bílé pláži, k níž ještě nedorazilo moře, mezeře v paměti, z níž se ještě nevynořila vzpomínka. Motiv samoty tváří v tvář bílému ekranu je umocněn tím, že – jak jsme se již zmínili – prolínané obrazy pokrývají celý prostor studia včetně Godarda. Divák je znejistěn, zda JLG může vůbec něco vidět, když obraz je přímo na jeho těle, když on sám je svým způsobem projekční plochou: nedívá se nakonec pouze na bílé plátno?

Jak nám naznačuje zmínka o Mallarméovi a nepřímo i citace Rimbauda a Prousta, být sám a před sebou mít prázdnotu, jež má být zaplněna, to je tvůrčí a existenciální situace spisovatele, s níž se JLG identifikuje. Mallarmé v „Předmluvě“ k básni „Vrh kostek nikdy nevyvoloucí náhodu“ píše o tom, jak se báseň rodí z „bílých míst“ prázdného papíru stránky a dále se rozehrává v mezerách či intervalech mezi slovy a písmeny, samotným rozmisťováním a rytmizací těchto intervalů v prostoru a čase, přičemž sama tato práce běloby je cosi nevýslovného: „Každá báseň již v zásadě je vymaňování se z ledového mlčení bílého papíru: báseň končí, bělost se vrací.“¹⁷⁾ U Godarda je smysl této „běloby“

14) První věta Proustova *Hledání ztraceného času*. Cit. dle překladu Prokopa Voskovce (Marcel Proust, *Hledání ztraceného času I. Svět Swannových*. Praha 1979, s. 17).

15) Srov. Arthur Rimbaud, „Samohlásky“. Cit. dle překladu Vítězslava Nezvala (A. Rimbaud, *Doušek jedu*. Praha 1985, s. 165).

16) „Recevoir“ znamená přijímat, ale ve spojení s „voir“ (vidět) vytváří slovní hříčku: „přijímat“ jako „znovu-vidět“ (srov. R. Bellour, */Not/ Just an Another Filmmaker*, s. 225).

17) Stéphane Mallarmé, *Verše a próza*. Praha 1948, s. 62. Přesněji jde o Mallarméův výrok k textu připojený formou poznámky pod čarou v Lešehradově vydání. V samotné „Předmluvě“ se píše: „Vskutku, ‚bílá místa‘ nabývají na důležitosti, především zarážejí; úprava veršů vyžadovala jako obvykle kolem

či mezery v tom, že je zdrojem každého smyslu, samotným stáváním se obrazu skrze rozmisťování bílých míst na prázdném, bílém ekranu, protože to, co umožňuje vyvstat nějakému obrazu, je právě interval mezi bílým ekranem a „první“ vlnou viditelného (přičemž žádná vlna nemůže být absolutně první, protože je reakcí na nějakou stopu již dříve existujícího obrazu – zde např. Tintorettova), jež zalévá jeho pláž, mezi touto vlnou a dalšími vlnami.

Běloba je tím, z čeho se obrazy rodí a do čeho se posléze navracejí, ale co samo o sobě nemá nějaký význam a nemůže být tématem scénáře v obvyklém slova smyslu. Proto tolik zřetězených metafor: stránka, plátno, pláž, slunce, světlo; proto Godard tolikrát objímá prázdný ekran. Ekran čili projekční plocha je něčím, co je definováno vlastní absencí, protože se stává ekranem až skrze vlastní zahlázení: když přestáváme vnímat plátno jako obyčejný objekt, abychom mohli začít vnímat obraz, který se na něm ukazuje (a jenž by bez projekční plochy, na kterou nutně zapomínáme, nebyl možný).¹⁸⁾ Proto Godard dbá na to, aby jeho obrazy procházely různými fázemi blednutí a vytrácení, aby se promítaly částečně i na předměty studia či jeho tělo a problematizovaly tak hranice ekranu. Ekran, který v kině při sledování filmu nevidíme, samotný proces jeho vytrácení ve prospěch obrazu, se tak stává nepřímým viditelným. Vidět neviditelné tedy znamená vidět pohyb, jímž se do prostoru běloby vepisují další běloby a dávají vznikat obrazům.

Bellour charakterizuje Godarda jako filmaře, který sice zásadně odporuje zákonu psaného slova, ale jeho tvůrčí gesto práce s obrazy je paradoxně někde mezi gestem filmaře a spisovatele: v neustálém přecházení mezi pospolitostí filmového štábu a podrobení se nepředvídaným pohybům skutečnosti na jedné straně a utíkání se do samoty a intimní sebereflexe na straně druhé.¹⁹⁾ První poloha je stranou kinematografie, druhá stranou videa. Obě musejí fungovat společně, aby jedna vyvažovala druhou. Jak ale probíhá ono videografické psaní v obrazech? Z jakých kroků se skládá, jaká gesta a pohyby vyžaduje?

Prvotním východiskem, stojícím na začátku scénáře, ale přetrvávajícím jako základní imperativ také v pozadí dalších kroků, vždy je, jak jsem již uvedl, požadavek bezprostředně vidět svět a tímto viděním již vykonávat práci, práci zkoumání samotných přechodů od neviditelného k viditelnému. Vidět je třeba celým tělem, všemi smysly, bezprostředně; vidět věci v jejich předjazykové realitě, ještě předtím, než dostaly jména. Jacques Aumont definuje Godardovo tehdejší pojetí vidění jako syntetickou relaci

sebe ticho [...]. Papír pomáhá po každé, kdykoli nějaký obraz sám od sebe se přerušuje nebo mizí tím, že ustupuje jiným obrazům a ježto, jako dosud vždy, nejde jen o pravidelné zvukové nápady či verše, nýbrž spíše o Myšlenku, jakoby hranolem rozloženou v myšlenky podružné, sotvaže se objeví a poněvadž jejich součinnost spočívá v jakési přesné a důvtipné jevištní úpravě, je nutné uspořádat měnlivé umístění slovního znění blíž či dál od tajné vůdčí nitky na základě pravděpodobnosti., (S. M a l l a r m é, *Verše a próza*, s. 62). V básni „Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu“ je také několik nápadně shodných obrazových motivů s Godardovým videoscénářem: především zpěněné vlny moře. Jacques Derrida se Mallarméovým motivem „bílého místa“ inspiroval při koncipování svého pojmu „rozmístění“ či „prapísma“ jakožto původu označování, jenž je jako takový nevědomý (srov. Jacques D e r r i d a, *Gramatologie*. Bratislava 1999, s. 75).

18) Srov. Andrzej G w ó ź d ź, *Ekrany świata*. „Kwartalnik Filmowy“ 2001, č. 35 – 36, s. 221 – 229.

19) Srov. R. B e l l o u r, *(Not) Just an Another Filmmaker*.

s viděným, jako mystickou vizi okamžitě pronikající za vnější vzhled, podílející se na zázraku zjevení (a nikoli již jako analytickou aktivitu, typickou pro videografické eseje ze sedmdesátých let). Vidění je horizontální, protože objímá naráz celek viděného, a přitom je schopno sledovat cestu dílčích hlasů, jejich mizející stopy a trasy jednotlivých motivů. Tím se podobá určitému typu slyšení, jež je vlastní západní polyfonní hudbě.²⁰⁾

Těsný kontakt, ba totožnost myšlení, vidění, tělesného pohybu a tělesné práce lze přirovnat k pojetí vtěleného vidění Maurice Merleau-Pontyho. Pohyblivé, vtělené oko, které je ze stejného „tkaniva bytí“ jako věci světa, nečeká, až rozum pojmenuje a vyhodnotí jeho neuspořádané počítky, nýbrž vědomo si sebe sama autonomně myslí svým pohybem, vydává se k věcem, dotýká se jich na dálku z různých stran, zatímco ony se otevírají jemu a vedou jeho pohled. Ukázat neviditelné, jež tvoří podmínky viditelného, pak znamená přenést do obrazu nikoli hotové věci s ostrými obrysy, nýbrž tuto tělesnou spolupráci oka a věcí, to, co je mezi nimi, hru stop, odlesků, pohybů a rytmtů, z nichž teprve vyvstanou viditelné figury.²¹⁾ U Godarda lze sledovat zájem o podmínky viditelného na dvou rovinách: jednak v soustředění na proces stávání obrazu samotného, v představě tělesného kontaktu s obrazem-ekranem, a jednak v motivu zarputilého hledání ideálního světla, světla, jež nelze nalézt v osvětlených objektech, protože je tím, co tyto objekty dává vidět, samotným zdrojem filmového vidění a podstatou kinematografie.

Druhým krokem je usednout sám před bílou stránku, proti bílému ekranu. Z utrpení tváří v tvář jeho prázdnotě nechat zvolna vyvstávat první vlnu viditelného, náznak figury, a zachytit samo její přicházení. Uchopit ji do rukou jako vynořující se ideu a hledat pro ni pohyb, který není pohybem znázorněných objektů, nýbrž pohybem samotného obrazu. Uchopit obraz v jeho světelné materialitě, přepisovat jej, zkoušet jej zadržet, zrychlit, nechat jej pulsovat, obrátit naruby a vše stále vidět a reflektovat, „myslet rukama“. Kontakt s obrazem je pro Godarda nicméně kontaktem se samotnou skutečností, nikoli s prvními písmeny básně či větami románu, a proto je již sám o sobě návratem z bolestné samoty spisovatele do světa, mezi lidi, má léčivou sílu.²²⁾ Obraz se rodí, ale ještě zcela nepřišel, dosud není hotový.

Třetí krok: pro rodící se ideu hledat druhou ideu – teprve tak se obraz může naplnit (přestat blednout, nalézt pohyb). To znamená uvést na scénu minulost, kterou je nutno opakovat, protože tvořit znamená zapomínat na pravidla jazyka, ale současně opakovat minulost. Tvořit nový obraz znamená vycházet z obrazu, který je teprve třeba udělat, a současně opakovat velké obrazy minulosti. Klíč k novému obrazu spočívá ve stopách minulého, jež jsou současně prefigurací něčeho nového, ve vztahu mezi obrazy minulosti na jedné straně a možnostmi obrazů nových na straně druhé, v tom, co je mezi nimi, nikoli v představě již hotového obrazu tady nebo tam. Vzít obrazy Tintoretta nebo Goyi, nechat je prolínat s obrazy postav budoucího filmu (statickými záběry Isabelle), a zkoumat, co se vynořuje mezi nimi. Z tohoto „mezi“ pak vytvořit vlastní obraz a jeho pohyb.

20) Srov. Jacques Aumont, *The Medium*. In: R. Bellour – M. L. Bandy (eds.), c. d., s. 208.

21) Srov. např. Maurice Merleau-Ponty, *Oko a duch a jiné eseje*. Praha 1971. O důležitosti Merleau-Pontyho jako Godardova inspiračního zdroje svědčí i hojné odkazy a citace z jeho děl, především v JLG/JLG.

22) Srov. R. Bellour, *(Not) Just an Another Filmmaker*.

Jean-Louis Leutrat chápe VÁŠEŇ a SCÉNÁŘ K FILMU VÁŠEŇ v těsném vztahu ke Godardově knize přednášek *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (1980) a interpretuje je jako díla „umění paměti“, archeologické „práce anamnézy“. Píší svěbytné dějiny filmu ve formě imaginativních cest do skrytých míst paměti a využívají k tomu techniky asociace idejí, nikoli tradiční chronologické historie.

Tableaux vivants podle něj v obou filmech neslouží ke vzdání pocty klasickému malířství, nýbrž zastupují „imaginární muzeum“, z něž lze neomezeně čerpat a citovat při vlastní tvorbě, s nímž lze poměřovat vlastní paměť o filmové klasice a především vlastní (Godardovy) filmy a jež lze využít pro nové alegorizace vlastních témat, např. útlaku. „Živé obrazy“ ale také odkazují k vizualitě rané kinematografie (filmová zpracování křížové cesty²³⁾) a za gesty jejich postav jsou čitelná patetická gesta Ejzenštejna; zmíněný odkaz na Sennetta je zase metakomentářem k burleskní rovině a práci s gagy v Godardově díle. Tento nepřímý, imaginativní, perspektivou dneška nasycený způsob psaní dějin filmu podle Leutrata vychází z Waltera Benjamina a jeho pojetí citování minulosti. Jak víme, historie pro Benjamina není uchopitelným homogenním sledem událostí, jež lze chronologicky převyprávět, ale spíše na sebe se vršícími hromadami trosek, v nichž sama sebe pohřbívá. Historik se musí přenést „tygrím skokem“ do minulosti, rozrazit kontinuum historie, vytrhnout z něj autonomní fragment a ten vztáhnout k nynějšíku v naději na budoucí vykoupení.²⁴⁾ Godard se obrací k minulosti, protože vnímá nebezpečí katastrofy obrazu, hrozbu vymizení obrazu pod tlakem televize a ztrácejícího se vědomí minulosti u současných tvůrců. Dějiny filmu jsou pro něj podle Leutrata „neznámým teritoriem“, jež je pohřbeno pod zemí; na povrch vyvěrají jen jeho fragmenty v procesech, které neřídíme. Příležitostí pro jejich vynoření (například pro vzkříšení zapomenutého Ejzenštejna) jsou právě „živé obrazy“ jakožto malby minulosti rekonstruované a transformované filmem.²⁵⁾

Tvořit něco nového tedy znamená opakovat minulost. Hledat budoucí obrazy, obrazy, jež mají být teprve vytvořeny, ve stopách minulého, jež bylo zapomenuto, znamená, že budoucnost na sebe bere formu minulosti vyvěrající z hlubiny zapomnění. Podmínkou oživení minulosti v „umění paměti“ je, jak připomíná Leutrat, že musela být na čas zapomenuta, aby mohla být ze zapomnění opět vzkříšena. Obrazem tohoto tvořivého zapomínání ve SCÉNÁŘI K FILMU VÁŠEŇ jsou všechny motivy bílé stránky, pláže, ekranu svítícího čistým světlem, slunečního svitu, z nichž se teprve mají vynořit náznaky budoucích obrazů. Figurací práce na archeologickém vykopávání oné minulosti v zájmu vytvoření budoucího obrazu, jenž na sebe bere formu této minulosti, pak jsou momenty, kdy Godard nechává pulsovat a prolínat ještě bledý, statický, a tudíž nehotový obraz Isabelle s obrazem od Tintoretta, aniž by při tom on sám (JLG) z obrazu zmizel.²⁶⁾ Budoucím obrazem zde není ani Isabelle, ani Tintoretto, ani JLG, nýbrž to, co vzejde z jejich konfrontace.

23) Název *Passion* tak dostává význam „pašijí“.

24) Srov. Walter Benjamin, *Dějinně filozofické teze*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 9 – 16; Ryszard R ó ż a n o w s k i, *Pasaže Waltera Benjamina. Studium myśli*. Wrocław 1997, s. 103 – 137.

25) Srov. Jean-Louis Leutrat, *Traces that Resemble Us: Godard's Passion*. „Substance“ 1986, č. 51, s. 36 – 51.

26) Vzniká tak palimpsestová kompozice třech simultánních obrazových vrstev.

Posledním krokem je hudba, pohyb a vztahy: nechat přicházet první tóny (Mozarta) a nechat hudbu, aby vedla pohled, aby sama v obraze navodila pohyb a akci – prozatím jen čistou akci a aktéra, o nichž nevíme, odkud a kam jdou. Postupně nechat přicházet další prvky příběhu, který ještě nebyl vyprávěn; vyznačit si geografii míst (studio, fabrika, hotel) a vidět jejich vzájemné vztahy, vztahy postav a jejich vztah k sobě samému, lásku k postavám („Člověče, Jerzy, bratře můj.“ A jinde: „Mé děti. Mé postavy.“); z těchto vztahů nechat vyvstávat další prvky a vztahy. Vztahy mezi prací a láskou, světlem a temnotou, zemí a nebesy, dělníkem a šéfem. Nezapomínat, že aktéři nejsou jen postavami diegeze, nýbrž také pracují na scénáři, jsou také herci; obraz je také projekcí a ekranem; film stojí peníze. Zkoumat realitu obrazu a zákony filmu; spojit fiktivní a dokumentární, metaforu a realitu. Nakonec zůstat v centru toho všeho a rozhlédnout se, vrátit se k bílému ekranu.

Godard nechává na plátně střídavě vyvstávat fragmenty VÁŠNĚ, obraz sebe sama ve videostudiu, malířské obrazy i fiktivní situace, jež se ve VÁŠNI nevyskytují. Rozmachuje se před ekranem, jako by série prolínajících se obrazů, pohyby kamery a pohyby figur dirigoval přímo svými rukama. Vidět scénář znamená vidět přicházení a odcházení obrazů, jejich pohyby a vztahy, nikoli hotové obrazy, postavy a příběhy.

V závěru vystupuje do popředí náboženské pojetí obrazu: „Udělat pohyb kamerou, jako bys vyslovil modlitbu. Tam – zpět. Vracíš se zpět domů. [...] Scénář nic nedává, nýbrž něco potřebuje. Potřebuje devět měsíců. Celý příběh – to je láska, práce. Jsi mezi konečnem a nekonečnem. Jsi mezi černou a bílou. [...] Bílé plátno jako Verončina rouška. Filmový korpus, říkalo se. Veronika říkala: 'Tělo Krista' [...] A teď jsi v centrální oblasti. Můžeš si vymyslet moře. Bílou stranu, pláž. Můžeš vymyslet matku. Očekává tě. Jsi její dítě. Můžeš k ní zpátky, rozevírá ti svou náruč.“ Při posledních větách vidíme záběr moře, na molu neidentifikovatelnou postavu, jež se blíží zpět ke břehu, přes tento obraz se vrství černá silueta JLG ve studiu. Godard rozevírá náruč a postavu do ní něžně objímá. Obraz jako otisk Kristovy tváře, jako matka, scénář jako dítě, jež se má narodit – jsou to výrazy lásky k obrazu, víry v jeho sílu, ale současně touhy plně se obrazu odevzdat, vnořit se do něj, jako se noříme do života. Konec scénáře tak vyznačuje návrat od rodícího se příběhu zpět k obrazu, z nějž vyvěrá sama skutečnost.

Soustředíme se nyní na jádro našeho tématu, a sice na intermediální vztah mezi filmem a videem. K jakým konkrétním interakcím dochází mezi VÁŠNÍ (filmem) a SCÉNÁŘEM K FILMU VÁŠEŇ (videografickou esejí)? Již jsem popsal způsob, jak videoscénář integruje, reflektuje a transformuje obrazy filmu. Ukazuje jejich základní strukturní principy a především pojednává procesy jejich stávání a transformace v součinnosti s aktem živého myšlení a vidění. Vrhá tak na film nové světlo, protože umožňuje jeho diegezi porozumět jako souboru vztahů vyrůstajících spíše ze zákonitostí práce s obrazy a zvuky než z apriorní narativní konstrukce.

Naproti tomu film VÁŠEŇ v sobě obsahuje zmenšený zrcadlový model základního gesta videoscénáře jakožto jeden z hlasů své komplexní intermediální konstelace.²⁷⁾

27) VÁŠEŇ vykazuje čtyři roviny, pro něž lze použít termín s předponou „inter-“: vícejazyčnost, intertextualitu, interdiskursivitu a intermedialitu. K intermediálním vztahům mezi malířstvím, filmem, hudbou, videem a divadlem ve VÁŠNI srov. např. Jürgen E. Müller, *Intermedialität. Formen moderner kultureller*

Videomonitor se objevují již v některých scénách z Jerzyho studia, kde zdvojují záběry připravovaných tableaux vivants; kromě toho víme, že sám intradiegetický Jerzyho film je ve skutečnosti televizní produkci. Důležitější jsou nicméně dvě scény, v nichž Jerzy s Hannou a později Jerzy sám analyzují videonahrávku své zkoušky tělesných póz a souhry světla s tváří pro budoucí „živý obraz“.

Předehrou k těmto scénám je krátký rozhovor Jerzyho a Hanny. J: „Musíme začít pracovat... hned! Je to těžké.“ H: „Nudí mě se svlékat.“ Jerzy reaguje polsky, pak větu zopakuje francouzsky: „Lidé, kteří se nudí, svalují vždycky vinu na práci.“ Hanna nejprve německy, pak francouzsky: „Práce, kterou na mně vyžaduješ, je příliš blízká lásce.“ Po chvíli vidíme Hannu a Jerzyho v hotelovém pokoji, jak na monitoru sledují nahrávku ukazující detail jejich tváří, Hanny čelně a Jerzyho ze zadu, jak jí klade hlavu na rameno, dotýká se ústy její tváře a krku, zatímco ona otáčí a zaklání hlavu, chvílemi se usmívá nebo pohyby úst němě napodobuje zpěv, na okamžik dokonce sama zpívá, to vše v neurčitěm vztahu k Mozartově árii, která zní rovněž z televizoru. Na televizoru jsou rozmístěny ještě dva menší monitory, které ukazují grafický zápis pohybu a zvuku v podobě křivek zelených čar na černém pozadí. Posilují tak efekt refrakce, protože do intermediální kompozice obrazu vnášejí další, digitální kód. Hanna se od svého monitorového obrazu s nevolí a rozpaky odvrací, ale Jerzy ji přesvědčuje, aby se dívala, se slovy: „Je to naše práce.“ Televizní ekran sledují oba neklidně, hladí se na rukou, jsou vyrušováni telefony ze studia. Na nahrávce zatím Jerzy prudce uchopí Hanninu tvář a otáčí ji ze strany na stranu.

Následují dva prostřihy do studia, kam přišel na kontrolu italský producent, a poté vidíme Hannu a Jerzyho v protipohledu, zpoza televizoru. J: „Vidíš... není to těžké.“ H: „Je těžké mluvit způsobem, jakým chceš ty. Dokonce i když mluvím polsky. Nerozumím způsobu, jakým mluvíš. Nevím, kam klást přídavná jména, kam slovesa...“ J: „Využij toho. Když věta není zformovaná, můžeš začít hovořit, začít žít. [...] Rozumět (*comprendre*) nemusí být vždy užitečné. Stačí brát (*prendre*).“ Jerzy hladí Hannu po vlasech, bere ji za bradu, třese s ní a pak jí strčí prsty do úst.

Po několika scénách ve studiu i v exteriérech se motiv videonahrávky vrací: Jerzy s Laszlem (Laszlo Szabó) jsou v Jerzyho hotelovém pokoji, Laszlo telefonuje a Jerzy sleduje na obrazovce Hannu, nasvícenou shora, jak cosi nesrozumitelně říká zprvu německy, pak francouzsky. Laszlo Jerzymu vyčítavě sděluje, že i producent z Foxu chce příběh, ale Jerzy se nechce nechat vyrušit: „Podívej, byla by dobrá pro Rubense. Jsou tady příběhy i světlo,“ ukazuje prstem na Hanninu tvář. „Zapomeň na ni... Zpět do práce,“ odvětí Laszlo. J: „Dělám to. Zapomínám na ni. Právě teď zapomínám.“ Pak zastavuje obraz, prohlíží si jej, přetáčí jej dozadu, pouští si znovu stejnou pasáž a opět zastavuje. Přichází hlučný italský producent a křičí, že chce ve filmu mít příběh. Ale místo Jerzyho reakce vidíme, tentokrát přes celý obraz, Hanninu tvář, na níž jsou zřetelné texturní kvality videoobrazu (řádky obrazovky, neostré kontury). Obraz se zastavuje a v pomalém rytmu přesouvá tam a zpět na stejnou pasáži, s Hanniným prstem putujícím rozmazaně zleva

Kommunikation. Münster 1996, s. 212; Leutrat píše také o velmi důležité, byť skryté roli fotografické tradice znázorňování ženského nahého těla, jejíž vliv je čitelný pod Godardovými obrazy nahých žen viděných zezadu (srov. J.-L. Leutrat, *Traces that Resemble Us*).

doprava, s deformacemi hlasu. J: „Ach, zapomínám na tebe. Ale nezapomeň na mě. Zapomínám na tebe. Zapomínám na tebe.“

Video jako určitý režim vidění a kontaktu s obrazy a zvuky vplétá do VÁŠNĚ vlastní text, v němž se nově formují některé základní dvojice opozit (láska / práce, muž / žena, obraz / příběh) a kontrastně odráží základní východisko filmu, a sice natáčení tableaux vivants. Na jedné straně je drahé technické vybavení, množství statistů, historické kostýmy, početný štáb, kompozice v celcích, pohyby kamery na jeřábu; na druhé straně intimní pohled jednoho či dvou lidí do statické kamery, bez zřetelného pozadí, v detailním rámování. První videonahrávku lze chápat jako utopický projekt „vizualizace hudby“, pokus ztvárnit expresí tváře a tělesnými gesty Mozartovu majestátní *Mši c moll* (K 427), konkrétně „Credo“ (Věřím), část „Et incarnatus est“ (A přijal tělo). Soprán z Mozartovy mše zní již ve dvou předchozích scénách, v továrně a poté ve studiu, kde probíhá rekonstrukce Ingresových *Tureckých lázní*, čímž splétá komplexní intertextovou a intermediální síť mezi malířstvím transformovaným filmovým stylem, hudbou, videem a dokonce i fotografií.²⁸⁾ V citované pasáži „Creda“ znějí slova: „Skrze Ducha svatého přijal tělo z Marie Panny a stal se člověkem.“²⁹⁾ Godard zde tedy podobně jako ve SCÉNÁŘI K FILMU VÁŠEŇ rozvíjí metafyzickou úvahu o obrazu jakožto Božím vtělení v člověka. Princip vtělení zde rezonuje se synestetickou transformací, na kterou Godard odkazuje již zmíněnou citací Rimbauda a úvahou o „vidění zákona“ ve svém videoscénáři. Hanninu kreaci nelze pojmát jako zcela vážně míněné a ucelené vystoupení, nýbrž jako improvizovaný pokus s rysy home videa (srov. její neskrývané falešný zpěv), který nicméně směrem svého usilování konvenuje s komplexní intermediální strukturou celého filmu a také s filosofickým heslem „ukázat neviditelné“. Podle Haruna Farockiho Schygullová imituje trpitelské pózy a grimasy typické pro herečky německého filmu čtyřicátých a padesátých let (Magda Schneiderová, Paula Wessely), což analogicky odpovídá metodě práce s tableaux vivants: skrze přepracování dřívějších modelů pro vášnivé city dosáhnout nového výrazu vznešené kvality Kristova utrpení, které je tematizováno hudbou.³⁰⁾

Důležité je ve scéně s videem to, že na rozdíl od obrazů filmového natáčení zde vidíme pouze proces zkoumání již hotového materiálu, samotný akt divácké recepce a autorské sebekritiky, a nikoli tvorbu v běžném smyslu. Intenzivní rovina reflexivity se zakládá na tom, že vidíme Jerzyho a Hannu, jak se dívají sami na sebe dívající se do kamery. Překvapivá váha, kterou tomuto procesu Jerzy připisuje (dává mu momentálně přednost před produkcí filmových obrazů) a několikrát zdůrazňované upozornění, že nechce být

28) Přítomnost Mozartovy mše ve všech třech scénách má paradoxní povahu, protože ve třetí z nich (videosekvence) jednoznačně působí jako diegetická hudba nahraná na videopásce (Hanna se místy připojuje ke zpěvu). Obdobně „prosakuje“ do předchozí scény i přítomnost elektronického obrazu v podobě videomonitoru, jenž ve studiové scéně zdvojuje rekonstrukci *Tureckých lázní*; na již zmiňovanou skrytou přítomnost fotografických konvencí pro zobrazování nahého ženského těla v této scéně upozornil Leutrat. Druhá rovina vztahů navázaných sopranem se týká ústředního tématu VÁŠNĚ: spojení vášně (v přeneseném smyslu Kristova utrpení), práce a umění.

29) „Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.“ Dále text pokračuje pašijovým motivem: „Byl za nás ukřižován, za dnů Poncia Piláta byl umučen a pohřben. Třetího dne vstal z mrtvých podle Písma...“

30) Srov. K. Silverman – H. Farocki, *Speaking About Godard*, s. 184.

rušen, protože pracuje, asociuje základní tvůrčí gesto videoscénáře (JLG tváří v tvář rodícím se obrazům) a koncepci vidění-jako-práce. Jerzyho slova o užitečnosti neporozumění pak navazují na Godardovu opozici jazyka (kódu) a obrazu, ale také v kostce shrnují jeho tvůrčí metodu: koktat, vidět-a-myslet, ponořit se do obrazu, žít spolu s obrazy. Kaja Silvermanová interpretuje Jerzyho slovního hříčku *comprendre/prendre* v souvislosti s Jerzyho násilným vniknutím do Hanniných úst jako obraz násilí, jež je pácháno na původním textu (na malbách, hudbě): odmítnout mu poslušně „porozumět“, nereprodukovat jeho konvence a nectít jeho hranice, nýbrž jej „vzít“ a nechat vzájemně pronikat a mísit jeho protiklady.³¹

Klíčem k interpretaci druhé videosekvence, zpomalovaných a zastavovaných obrazů Hanniny tváře zalité světlem, jak vypráví cosi o sobě (o cestě dovnitř sebe samé), je prudký dialog mezi produkčním Laszlem a Jerzym a posléze mezi italským producentem (křičícím „Una storia! Una storia!“) a Jerzym. Z nich vyvstávají dva motivy: 1. opozice obrazu a příběhu; 2. zapomínání. Jerzyho fascinace zpomaleným videoobrazem a slova „jsou tady příběhy i světlo“ dokládají, že ve videu byl pro hrdinu onen bolestný konflikt konečně překonán. Ve videu totiž není nic mimo totální obraz, kterému chybí hloubka filmového prostoru i mimoobrazové pole, jenž figury jako záběr/protizáběr nahrazuje postupy vrstvení a pronikání obrazových ploch, a tudíž zde může paradoxně mít narativní kvality samotná tvář a světlo, které lze bezprostředně formovat v jejich povrchové materialitě. Zpomalovaný, zrychlovaný a zastavovaný, do jednotlivých řádků videomonitoru rozklášený obraz Hanniny tváře se pro Jerzyho mění v příběh o vášni a stává se alternativním zdrojem narace tvořícím protiváhu filmové fabuli.³²⁾

Motiv zapomínání se přímo pojí s koncepcí stopy a historie, jak o ní píše Jean-Louis Leutrat. Zastavení videoobrazu zdánlivě eliminuje zapomenutí, ale současně názorně staví před oči skutečnost, že každý další pohyb nebo obraz již bude znamenat zapomenutí. Freeze-frame neboli mrtvolka by proto mohl být chápán jako chvilkový zásah fotografického principu do těla filmu, uvádějící mysl do stavu bolestné melancholie z nepřítomnosti toho, na co nelze zapomenout. Být tváří v tvář zastavenému obrazu znamená pozorovat „smrt při práci“, jak zní Godardův často citovaný výrok. Cítíme na jedné straně jiskřivé prozření, vidíme cosi, co nám dosud unikalo, skryté mikropříběhy pod povrchem tvarů a pohybů, ale na druhé straně, jak píše Dubois, „současně cítíme zásadní ztrátu, protože obrazy nám nakonec vždy přece jen unikají a my svým způsobem zůstáváme slepí“³³⁾. Nicméně Jerzy si uvědomuje, že aktivní zapomínání má kreativní potenciál, protože jen zapomenutou historii je možné znovu-oživovat v aktu tvorby nového, které opakuje staré (jako při tvorbě *tableaux vivants*). Při zpomaleném, tam a zpět převíjeném pohybu Hanniny tváře medituje nad samotným procesem zapomínání a časovou podstatou obrazu, jež se mu při manipulovaném pohybu vyjevují v intenzivní konkrétnosti blížící se iluminaci. Godard ve dvou videosekvencích VÁŠNĚ explicitně definuje své pojetí vztahu mezi videem a filmem: videoscénář poskytuje vzorce transformací a asociací obrazů-idejí, které

31) Srov. tamtéž.

32) Jürgen E. Müller využívá slovní hříčky, kterou umožňuje němčina, a píše v této souvislosti o „Ges(ch)ichts-Bilder, čili o obrazech, jež jsou tvářemi-příběhy (srov. J. E. Müller, c. d. s. 210).

33) P. Dubois, c. d., s. 177.

mají svébytně narativní kvality; ve filmu je třeba příběh vytvořit tak, aby vycházel z logiky obrazů koncipované videografickým pokusem, a nikoli ze scénáře literárního. V druhé videosekvenci se názorně ukazuje základní smysl „videoscénáře“: Hanna zde není v kostýmu pro obraz Rubense a natočený materiál není hotovým tableau vivant, nýbrž pouhým pokusem, experimentem, jenž by případně mohl být dále rozpracován filmem – zcela v duchu Duboisova hesla „video myslí, co film tvoří“.

Petr Szczepanik, Ph.D. (1974)

Na Ústavu divadelní a filmové vědy FF MU obhájil disertaci *Filmy, které vidí vlastní vidění. Strategie intermediality a reflexivity v současné kinematografii* (2002). Přednáší na Katedře filmu a audiovizuální kultury FF MU a současně působí jako vědecký pracovník oddělení teorie a dějin filmu NFA. V odborných časopisech a sbornících publikoval studie z teorie filmu, médií a populární kultury, filmové analýzy a překlady teoretické literatury z polštiny a angličtiny. V poslední době se zabývá vztahy mezi filmem a jinými vizuálními uměními či médii a kulturně-technologickými kontexty filmového stylu.

(Adresa: Národní filmový archiv, oddělení teorie a dějin filmu,
Bartolomějská 11, 110 Praha 1; szczepan@phil.muni.cz)

Scénář k filmu *Vášeň* (Scénario du film *Passion*)

JLG Films / Studio Trans – Vidéo / Télévision Suisse Romande. Video, 54 min., 1982
(Francie – Švýcarsko)

Režie: Jean-Luc Godard s Jeanem-Bernardem Menoudem & Anne-Marie Miéville & Pierrem Binggelim.

Použitá hudba: W. A. Mozart, Leo Ferré.

Hrají: Jean-Luc Godard, Hanna Schygulla, Jerzy Radziwilowicz.

Vášeň (*Passion*)

Sara Films / Sonimage / Films A2 / Film et Vidéo Production SA / SSR. 35 mm, video, bar., 87 min., 1981
(Francie – Švýcarsko)

Režie, scénář a střih: Jean-Luc Godard. **Kamera:** Raoul Coutard. **Zvuk:** François Musy. **Použitá hudba:** W. A. Mozart, A. Dvořák, M. Ravel, L. van Beethoven, G. Fauré.

Hrají: Isabelle Huppert, Hanna Schygulla, Michel Piccoli, Jerzy Radziwilowicz, Laszlo Szabó.

Další citované filmy:

Číslo dvě (Numéro deux; Jean-Luc Godard, 1975), *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1989 – 1998), *JLG/JLG* (JLG/JLG: Autoportrait de décembre; Jean-Luc Godard, 1994), *Poznámky k filmu „Zdrávas, Maria“* (Petites notes à propos du film „Je vous salue Marie“; Jean-Luc Godard s Jeanem-Bernardem Menoudem & Anne-Marie Miéville, 1983), *Scénář „Zachraň si, kdo můžeš (život)“* (Scénario de „Sauve qui peut /la vie/“; Jean-Luc Godard, 1979), *Síla slova* (Puissance de la parole; Jean-Luc Godard, 1988), *Tady a jinde* (Ici et ailleurs; Jean-Luc Godard, 1974), *Zachraň si, kdo můžeš (život)* (Sauve qui peut /la vie/; Jean-Luc Godard, 1979), *Zdrávas, Maria* (Je vous salue Marie; Jean-Luc Godard, 1983).

SUMMARY

TO SEE THE SCRIPT, TO WRITE IN IMAGES

Notes on the intermediality of Godard's Scénario du film Passion and Passion

Petr Szczepanik

Godard's SCÉNARIO DU FILM PASSION (1982) is a remarkable project: although it was shot after the film PASSION (1982), it is no document about the shooting; and under no circumstances an attempt at an audio-visual study of a literary script. In the present essay, I am pondering the intermedial interactions between film and video, which are developed in the video script and in its relationship to that film and even in the film itself. In Godard's work in the Eighties, video became a prominent tool of experiments in the thinking in images and sounds, in the testing of nascent images-ideas and in trying to join and layer these on the go. The „script“ therefore does not stand for the literary skeleton of a story, but rather the immediate, live and non-terminated process of thinking in images and sounds, which, being a sort of a personal diary of audio-visual concepts and combinations, not only can precede, but also accompany, a film or even reflect on it retroactively. The video script reflects on and transforms the film's images. It demonstrates their fundamental structural principles and, above all, depicts the processes of how these come into existence, and are transformed, through the ongoing thinking and perceiving. A fresh spotlight is aimed at the film, enabling to understand the twofold exegesis in a new way as a set of relationships arising primarily from the laws of working with images and sounds rather than from a prior narrative construct.

In addition to this, if we analyze two video sequences incorporated in the film PASSION, it turns out that the film contains a reduced mirror model of the script's basic gesture as a voice of its complex intermedial constellation. As a specific mode of seeing and being in touch with images and sounds, video intertwines PASSION with its own text, in which some of the basic pairs of opposites are newly formed (love – work, man – woman, image – story) and reflect in contrasts the film's fundamental point of departure, namely the shooting of *tableaux vivants*. On one hand, there is expensive technical equipment, a number of extras, period costumes, a large film crew, composition in wholes, the camera moving on a crane; on the other, the intimate look by one or two people into a static camera, without defined background, in detailed framing. In two PASSION video sequences, Godard defines his concept of the relationship between video and film: a video script provides the formulas for transformations and associations of images-ideas, which possess distinctly narrative qualities; in film, however, Godard feels stories have to be created as if issuing from the logic of images, as this logic was outlined in the video-graphic attempt, and not from a literary script.

Translated by Veronika Poppová

Články

LARS VON TRIER, RYTMUS

(*Prvok zločinu, Epidemic, Európa*)

Slavena Pavlásková

Dielo Larsa von Triera je pred nami. Napriek tomu, že ostáva otvorené, má svoje zreteľné obrysy. Jedna línia vymedzuje začiatok a koniec (akokoľvek provizórny), druhá zakladá hranicu medzi tým, čo k Trierovmu dielu patrí a tým, čo ho obklopuje. Spolu načrtávajú kontúru územia, ktoré má svoju rozlohu, svoje vertikály a horizontály a nepochybne aj svoj vývoj. Môžeme v ňom prechádzať od miesta k miestu, kdekoľvek sa ocitneme, vždy sa ľahko zorientujeme. Postačí nám, ak si zvolíme referenčný bod, konštantu v systéme súradníc. Nemôžeme zablúdiť. Ak aj zídeme z cesty, vždy máme poruke spoľahlivé ukazovatele, ktoré nám pomôžu znovu nájsť stretný smer. Každé odbočenie tak len potvrdzuje predstavu jednotiacieho celku.

Ako si potom máme vysvetliť skutočnosť, že Trierove postavy sa strácajú akosi nenávratne? Ostávajú uväznené vo svojich snoch, a pokračujú ďalej vytrhnuté zo súradníc, odpútané od každého referenčného bodu, aj od svojej prechádzajúcej telesnosti. Cesta, ktorá vedie tam, nevedie späť. Vo filme EURÓPA opúšťa hypnotizujúci hlas Leopolda Kesslera vo chvíli, keď žiadne *spät* už nie je možné: *You want to wake up. You want to free yourself of the image of Europa. But it is not possible.* Hlas detektíva Fishera z PRVKU ZLOČINU sa stal pre hypnotizéra nepočuteľný a otázka *Are you there?* ostáva bez odpovede. Pretože ono *tam (there)* nie je viac vecou vzdialenosti zotrúvajúcej v jednej rovine. Fisher neprehovára jednoducho odtiaľ, ale v pravom slova zmysle odtiaľ. Hyponotizovaná žena z filmu EPIDEMIC sa síce prebúdzá „*spät*“ do reality, no prináša so sebou aj smrtiacu epidémiu. Jej návrat je zároveň prechodom do celkom nového priestoru.

A tu sa musíme vrátiť k tomu, čo sme povedali na začiatku. Tvrdenie, že dielo Larsa von Triera je pred nami, stráca svoju samozrejmosť. Nakoľko je skutočne pred nami? A čo to znamená v podmienkach, keď sa s každým obrazom môžeme ocitnúť v radikálne iných súvislostiach? Línie sa nespájajú do kontúr, namiesto toho sa lámu na rozhraniach rôznorodých prostredí. Už nie je celkom jasné, kde hľadať začiatok. Máme Trierove filmy z detstva považovať za súčasť jeho diela? Ako môžeme odrezať vnútrajšok od vonkajšku, s ktorým susedí, a do ktorého sa otvára? Sú obrazy MEDEY viac Trierove alebo Dreyerove? V takomto priestore sa nedá spoliehať na pohľad, ktorý dovidí z jedného konca na druhý. Pohľad nepočíta s možnosťou, že sen sa stane novou realitou a spomienka novou prítomnosťou. Pohľad nepočíta s priestorom, ktorý sa odvíja v nelineárnych traverzoch.

Filmy Larsa von Triera akoby mali vždy napamäti tieto dva priestory. Alebo presnejšie povedané, tieto dve perspektívy jedného priestoru. Je to práve idea dvojedinosti priestoru, ktorú necháva Trier prehovárať, a ktorá núti jeho postavy konať (detektív vyšetrojúci pokračujúcu sériu vražd, lekár bojujúci proti šíriacej sa epidémii, Američan unášaný subverznými prúdmi povojnovej nemeckej spoločnosti). Trier rozpráva, aby obnažil spoje. Sú to spoje bez tesnení, kritické miesta, kde homogénny priestor stráca svoju rovnováhu a stáva sa nepredvídateľný. Nepredviditeľný. Stáva sa krok za krokom.

Nie náhodou sa príbehy všetkých troch filmov odohrávajú v Nemecku. Nacistické Nemecko, vystupujúce v našej predstavivosti ako priestor s prísne segmentovanou organizáciou, sa mení na nočnú moru, v ktorej ostávame uväznení, ponechaní napospas, dokonle zbavení orientácie. Takéto spojenie nie je príkladné preto, že zvyrazňuje kontrast, ale preto, že poukazuje na vzájomnú neoddeliteľnosť oboch priestorov. Treba však dodať, že i keď v sebe navzájom insistujú, nemajú rovnakú váhu. Prechod z jedného priestoru do druhého sa deje v zmamení skazy. Prostredie do ktorého sa prepadáme, ktoré nás zachvacuje, je nehostinné, zamorené a napokon smrteľné. V nasledujúcich filmoch – PRELOMIŤ VLNY, IDIOTI a TANEČNICA V TME (Trierova „trilógia zlatého srdca“) – bude mať tento zlom celkom odlišnú podobu.¹⁾ Zatiaľ čo v prvej trilógii prináša absolútny rozklad, v druhej znamená definitívnu úľavu. Bessina smrť vo filme PRELOMIŤ VLNY je vykúpená zázrakom. Karen z filmu IDIOTI sa zbaví traumy zo smrti dieťaťa vo chvíli, keď „objaví svojho vnútorného idiota“. A Selma v TANEČNICI V TME zomiera uprostred muzikálového sna. Málo záleží na jej poprave, pretože tá len otvára nikdy nekončiaci rad brodneyových scén. Nekonečné finále.²⁾

* * *

Obrazy úľavy a obrazy skazy. Zatiaľ čo hrdina filmu IMAGES OF RELIEF je v záverečnej scéne vynášaný do výšky mohutnou neprerušovanou silou, Leopold Kessler z EURÓPY je strhávaný prudkými, na seba narážajúcimi pohybmi. Aj jeden aj druhý stráca pôdu pod nohami. V prvom prípade opúšťa hrdina pôdu, aby sa vymanil zemskej gravitácii a spojil sa s „dychom sveta“. Jazda kamery je komponovaná ako obraz nanebevstúpenia. Hrdinove telo vystupuje do otvoreného povetria a spája sa s ním v dlhom výdychu. Napokon dosiahne miesto, ktoré je zbavené akéhokoľvek pozadia. Pretože to, čo je dychom sveta, pneumou, nepozná pozadie. Preniká všetkým ohraničujúcim a obkolesujúcim. Leopold Kessler stráca pôdu pod nohami v zemských pohyboch, príliš rýchlych na to, aby dokázal udržať balanc. Potáca sa, naráža, padá, až nakoniec celkom prichádza o schopnosť odporovať pohybu, ktorý ho vlečie.

Trierova Európa vzbudzuje strach.

* * *

1) V rozhovore s Achimom Forstom uvádza Trier film PRELOMIŤ VLNY slovami: „Neviem, odkiaľ to prišlo, ale viac-menej to bolo rozhodnutie, ktoré som urobil. Dlhú dobu som sa potýkal s tou zlou, alebo všeobecnejšie s tou tmavou stranou života a jej estetikou. Teraz som sa chel obrátiť k tej opačnej strane. Ktorá ale nie je vzdialená od tej prvej.“ Srov.: IM LABORATORIUM DES DR. TRIER (Achim Forst, 1998).

2) Pozri film Vincenta Minnelliho ZIEGFELD FOLLIES (1946).

Pozrime sa teraz, čo sa deje v Európe PRVKU ZLOČINU. Detektív Fisher, ako posledný Európan, opúšťa Káhiru zaviatu pieskom a vracia sa do Európy, aby tu vyšetril sériu vražd. Je nepochybné, že vraždy, ktoré polícia označuje ako lotto-murders, spolu súvisia. Ich spojitosť rozpoznáme na prvý pohľad. Vo všetkých prípadoch ide o zavraždenú predavačku žrebov, všetky telá nesú tie isté znaky násilia a zakaždým sa na mieste činu nájde rovnaký amulet. Jednoducho spôsob, akým sú vraždy prevedené, sa stáva signifikantný, a i keď páchatelia priamo neoznačuje, odkazuje k nemu ako k autorovi s vlastným, nezameniteľným štýlom. To, čo robí zo súboru vražd sériu, je v tomto prípade totožnosť stôp. Fisher sa nemože pomýliť, má po ruke konštanty. Skutočná práca detektíva sa však začína až tam, kde veci strácajú svoju očividnosť. Detektív „prichádza veciam na koreň“, odhaľuje skryté súvislosti, rekonštruje logiku zločinu. Ale je tu ešte čosi iné. Naliehavosť prípadu a dôvod, prečo bol Fisher povolaný až z Káhiry, spočíva v pokračovaní série. Počet mŕtvych narastá. Fisherovou prvoradou úlohou je tak zabrániť ďalšiemu zločinu. K tomu má viesť aj Fisherova návšteva bývalého učiteľa a predchodcu vo vyšetrovaní lotto-murders, Osborna. Osborn vo svojom poslaní zlyhal. Za „poslednou“ vraždou vždy nasledovala ďalšia. Napriek tomu, je to práve on, kto privádza Fishera na myšlienku, že konanie vraha sa riadi akousi priestorovo-geometrickou logikou. Miesta, ktoré si Harry Gray vyberá za scény svojich zločinov, vytvárajú na mape pravidelný štvorec. Ležia na priesečníkoch jeho strán. *Niekedy môže byť užitočné všímať si geografiu zločinu.* Zdá sa, že dielo Harryho Greya je uzavreté týmto pravidelným obrazcom a jeho vlastnou smrťou. Aspoň by sme ho za také mohli považovať, keby sa nestala ďalšia lotto-vražda. Priamo uprostred dolnej strany štvorca.

Ešte stále sa nachádzame v homogénnom priestore. Ešte stále spojnice prechádzajú medzi bodmi a spájajú sa do kontúr. Ešte môžeme predvídať ďalšiu vraždu.

Detektív Fisher musí doviesť svoju úlohu do konca. Pri vyšetrovaní sa spolieha na metódu, ktorú vypracoval Osborn v knihe nazvanej *Element of Crime*. Je to metóda spočívajúca v rekonštrukcii zločinu prostredníctvom objasnenia vrahovej mysle. Vrah sám sa má stať kľúčom k rozlúšteniu jeho konania. Detektív tak berie na seba úlohu vraha³⁾ a namiesto deduktívno-induktívnych súdov sa necháva viesť empatiou. Fisher neusudzuje, Fisher cíti, že je blízko. Je celkom samozrejmé, že cit pre Harryho Graya ho necháva prechádzať tými istými cestami, narážať na tých istých ľudí, až ho napokon dovedie na miesto, kde sa od neho nedá rozoznať.⁴⁾ Takýto postup ďaleko prekračuje hranicu logického porozumenia, završuje sa jednoducho *len v porozumení*. To mal na mysli Osborn, keď o svojej knihe povedal, že je to čistá fikcia, nevedecká, naivná a nebezpečná. Osborn sa stal Harrym Greyom rovnako, ako sa ním po celý čas stával Fisher. Metóda Prvku zločinu nevedie k odhaleniu vraha, ale k odhaleniu vlastnej schopnosti zabiť. Veci sa začínajú komplikovať. Priestor sa začína komplikovať. Rozhovor Kim, milenky všetkých troch „Harry Greyov“ a Fishera sa odohráva na hranici, ktorá priestor na dosah ruky mení na priestor *odinakiaľ*.

3) Narozdiel od situácie, keď detektív takzvanej „hardboild school“ zaujíma miesto obete. Pozri Miroslav Petříček, *Majestát zákona. Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*. Praha 2000.

4) Dievčatko, ktoré má prilákať Harryho Graya na miesto zapadajúce do geografie-logiky jeho zločinu, si Fishera zamení za vraha vo chvíli, keď mu z vrecka vypadne amulet typický pre lotto-vraždy.

Kim: Nemôžeme s tým prestať? Teraz, keď si našiel, čo si chcel?

Fisher: Ale motív. Myseľ.

Kim: Vraždy nemajú motív.

Fisher: Nemôžem prestať, kým tomu neporozumiem. Dlžím to Osbornovi.

Kim: Rozumieš tomu stále menej.

Fisher: Musím to dokončiť podľa knihy.

Kim: Unikáš mi, Harry.

Ak je pravda, že každý v sebe nosí „element zločinu“, nezmanená to, že zločin sa môže vymknúť z písania geometrických obrazcov a vypuknúť kdekoľvek? Že sa môže šíriť ako nákaza, byť podnetom sám pre seba, zapalujúc ďalšie ohniská a zakladajúc ďalšie kolónie?

Latinské *elementum* odkazuje ku gréckemu slovu *stoicheion* (základ). Keby sme v elementoch videli iba komponenty, z ktorých sa veci skladajú, alebo prvky, na ktoré sa dajú rozložiť, pôvodný význam slova by nám unikol. Povaha elementu je živelná, je živlom samým.

„Vpravdë: živelnosť je „prvotnejšia“, „zásadnejšia“, „pôvodnejšia“ než skutočnosť, ježto živly – jak jsme předeslali – „ve skutečnosti“ nejsou žádnými prvky, ani zásadami (principy), ani původy (zdroji) skutečnosti v tom smyslu, že by byly samy skutečné, či dokonce více, plněji skutečné tak, že by každá skutečnost byla jejich projevem. Naopak: kdyby to nebylo nenáležitě – tj. neslušné a neuctivé, chtělo by se říci, že jsou „méně skutečné“, neboť jsou prvotními možnostmi (potencialitami)...“⁵⁾

Živel (element) predstavuje tú nezapríčinenu stránku skutočnosti, ktorá predchádza telesnosti. Je tu ešte skôr, než sa prejaví. Je potenciou. Štvoruholník sa premenil na písmeno H, ale to je len začiatok radu.⁶⁾ Tentokrát nelineárneho, erupčívneho, rozrastajúceho sa na všetky strany čírou zhodou okolností. Za písmenom H, môže nasledovať písmeno G, a za ním slovo, veta, text, vanutie... To je koniec geografie. Rovnako ako vo filme EPIDEMIC, kde sa *mestské štvrte dali rozlišovať podľa stupňa nákazy*.

* * *

V Trierovej EURÓPE je uložená Pandorina skrinka. Pod tým, čo sa dá uzavrieť do kontúr a foriem, prežíva potencia živelnej sily. Organický život, ktorý prináleží homogénemu priestoru, je rozkladaný neorganickým, no o to vitálnejším životom, vytvárajúcim priestor krok-za-krokom. Práve túto vzájomnosť má Lars von Trier na mysli, keď hovorí o Európe. Dvojjedinosť priestoru sa odohráva v zápase medzi organickým a vitálnym, medzi formou a neohraničeným elementom, medzi možným a eventúalným. Keď nám Trier pripomína, že sme Európania, je v tom čosi z rozsudku. Byť Európanom znamená priznať pôvodný strach z toho, čo nás obklopuje v surovom stave. Sme odsúdení k životu s Pandorinou skrinkou, v neustálom strachu pred okamihom, v ktorom sa otvorí.

5) Zdeněk Neubaer, *O přírodě a přirozenosti věcí*. Praha 1998, s. 22.

6) Latinské *elementum* znamená tiež začiatok radu. Etruská abeceda začínala písmenami L, M, N.

Tri filmy, tri viariácie strachu. Nejde len o obyčajnú spatiofóbiu, ale o to, čo Wilhelm Worringer nazýva *spirituálnym strachom z priestoru*.⁷⁾ Takýto strach zažíval primitívny človek v čase, keď pohľad ešte neprivykol na svet. Zrak sa viac dotýkal, než obopínal, pretože mu chýbala predstava celku. Priestor sa zarezával do sveta, ktorý nemal podobu čohosi možného, ale čohosi nekonečne cudzieho. Nie je to rozľahlosť, ani premenlivosť, ktorá nás desí. Každú rozľahlosť vieme rozložiť na menšie jednotky a premenlivosť dokážeme zvládnuť tým, že ju predvídame. S čím sa ale vysporiadať nedokážeme, je priestor, ktorý sa štiepi v prechodoch medzi všetkými jeho možnosťami a tým, čo považujeme za nemožné.

Worringer ide ešte ďalej. Spirituálny strach z priestoru považuje za samotný počiatok umenia. Zdá sa, že do vzájomnej závislosti strachu a umenia je vtiahnutý aj Lars von Trier. Sám konštatuje: „V súčasnosti trpím množstvom rôznych fobií. Akonáhle neinvestujem energiu do kreatívnej činnosti, premieňam ju na stovky strachov. Je vyčerpávajúce, keď človek musí tvoriť, len aby mohol existovať. To predsa stavia umenie do celkom nového svetla. Nejde v ňom o vnútornú potrebu niečo komunikovať. Naopak, je výrazom čistého prežitia.“⁸⁾ Nakoľko sú tieto výpovede navzájom spriaznené a nakoľko sú nepreložitelné?

Funkcia, ktorú Worringer pripisuje umeniu, je v prvom rade terapeutická. Jeho úlohou je uspokojovať psychické potreby a vyvažovať nerovnováhu, v ktorej sa ocitáme voči kozmu. Rozlišuje dva základné typy umeleckej praxe, vychádzajúce v ústrety dvom rôznym *pocitom sveta*. Zatiaľ čo empatia je výrazom *radostného panteistického spojenia človeka s vonkajším svetom*, abstrakcia otvára príležitosť úteku zo sveta, v ktorom sa necítíme bezpečne. Abstrakcie je liekom na *spirituálny strach z priestoru*. V abstrakcii sa vytŕhame arbitrárnosti a procesualnosti života. Nechávame organické za sebou, aby sme našli útočisko v kryštalickom usporiadaní nad-organického. Od singulárneho abstrahujeme k zákonu. Geometrický priestor, založený na princípoch symetrie, pravidelnosti a rovnorodosti, slúži ako štít pred silami chaosu. Inými slovami, abstrakcia nám ponúka miesto oddychu. Azyl. Azyl ale nie je miesto, kde svoj strach skutočne premáhame. Nepociťujeme viac strach len preto, že hrozba ostala za dverami. Umenie je tak umením izolácie. Zbavuje nás strachu z priestoru jednoducho tým, že tento priestor transcenduje. Z roviny bezprostredného diania sa prenášame na metarovinu vo chvíli, keď je toho na nás *príliš*. Do azylového domu vstupujeme, keď si nevieme rady.

Máme uveriť, že toto je odpoveď, ktorú nám dáva Lars von Trier? V jeho práci nenájdeme záľubu v nad-organickom, ale práve naopak v sub-organickom, ktoré preniká všetkými vrstvami. Rozdiely medzi vrstvami znovunadobúdajú stratenú kontinuitu. Filmy trilógie nie sú ničím viac a ničím naliehavejšie, než dejiskom onoho *príliš*. Arabský hypnotizér má pravdu, keď hovorí: *Chcem, aby ste opustili Káhiru... Piesok, púšť. To je pre Európanov príliš*. A napriek tomu, Európa, uprostred ktorej sa Fisher nájde, je akosi *príliš*. Aj ona má svoje púšte. Lars von Trier dobre rozumie strachu primitívneho človeka.⁹⁾ Spôsob, ako sa s ním vyrovnáva, je však radikálne odlišný.

7) Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy. A contribution to the Psychology of Style*. New York 1953.

8) Srov.: TRANCEFORMER (Stig Bjorkman, 1997).

9) Mali by sme skôr povedať *Idiota*? Koncept Idiota je pre dielo Larsa von Triera čímsi podstatným. Nenačádzame ho tu primárne ako postavu, ale ako perspektívu. Je to schopnosť opúšťať formy smerom k tomu, čo sa reálne deje. Otvárať kontúry a zároveň klásť otázku *čo?*

Žiadny azyl nás neochráni pred eventualitou. Bezpečie siaha vždy len po nasledujúci krízový okamih. S každým krokom sa vystavujeme riziku, že sa zapletieme so silami chaosu a prechod od jedného bodu k druhému nebude viac záležitosťou sukcesie. Stane sa diferenciou. Už nie je namieste otázka „ako sa dostať z prostredia, ktoré nás ohrozuje svojou prílišnosťou?“, ale „ako toto prostredie urobiť znesiteľným?“. Rovnováhu nezískavame, rovnováhu musíme udržiavať. Zabudnime na lavírovanie Leopolda Kesslera, ktoré bolo len sadou motorických reakcií voči zmenám terénu. Rovnováha nie je výsledkom vonkajších podnetov. Ide o niečo celkom iné. Ide o štýl.

So štýlom sme sa už stretli. Vraždy Harryho Graya boli rozpoznateľné z diaľky na základe opakujúcich sa stôp. Mali svoje konštanty, mali svoj štýl. Netreba veľa námahy, aby sme si uvedomili, že s takýmto vymedzením štýlu si viac nevystačíme. Napokon, nevystačili sme si s ním ani v PRVKU ZLOČINU. Ako sme sa mohli presvedčiť, stopy Harryho Graya neodkazovali ku konkrétnej osobe. Aspoň nie priamo. Ich skutočnou úlohou bolo vyznačovať teritórium, vykrajovať z priestoru územie a transformovať ho na doménu zločinu. Ešte raz si pripomenieme scénu, v ktorej si predavačka žrebov pomyľli Fishera s vrahom. Objavenie sa amuletu lotto-murder vyvráti priestor naruby. Miestnosť, ktorá bola dovtedy azylom, vnútrojaskom oddeleným od nebezpečného vonkajšku, sa v okamihu zmení na epicentrum ohrozenia. Konštanta už nie je iba orientačnou značkou spájajúcou sa s inou značkou v tej istej rovine. Konštanta prechádza do služieb variácie. Medzi Fisherom a Harrym Greyom, medzi detektívom a vrahom, medzi úkrytom a pascou. Toto hľadisko nám dovoľuje vnímať štýl ako kontinuálny pohyb variácie. Štýl nevedie od značky k značke, ale od jedného kritického miesta k druhému. V akom zmysle môžeme potom spájať štýl s rovnováhou?

Robiť filmy je pre Larsa von Triera to isté, ako udržiavať sa nažive. *Výraz čistého prežitia*. To znamená, že ustať v tejto činnosti by spôsobilo nielen zánik diela, ale aj jeho tvorcu. Čo teda Lars von Trier robí tým, že vytvára obrazy? Povedzme, že jeho prácou je produkovať expresívne kvality. Každý obraz má okrem svojej funkcie aj svoj výraz. Akokoľvek ostáva výraz podriadený narácii, a viac či menej si tak zachováva svoju funkčnosť, jeho prvoradým poslaním je vymedzovať teritórium. Rozpoznávame rukopis. Obrazy nesú podpis autora, jedinečnú expresiu, ktorá ich robí nezameniteľnými. To je prvá podmienka toho, aby sme mohli vzdorovať prílišnosti prostredia. Nebyť rozvraty, roztrhaný na kusy. Vynáranie sa expresívnych kvalít zakladá intimitu priestoru *doma*. Sme ďaleko od budovania azylu. Nesnažíme sa zabezpečiť stabilitu abstrahovaním od chaotického vonkajšku. Ani sa nepokúšame zastaviť pohyb v kryštalickej štruktúre. Ono *doma* je odpoveďou silám chaosu. Preniká do sveta tým, že cudziemu vtlačá vlastné kvality. Privlastňuje si úlomky priestoru, aby z nich učinilo matériu expresie privátneho, nez cudziteľného územia. *Doma* môžeme byť hocikde. Nie je to otázka miesta, ale expresivity. Bezvýznamné predmety sa nám zrazu stanú cenné, neznáme zákutia známe, gestá okoloidúceho dôverne blízke, lebo v nich zahliadneme čosi z domova, čosi vlastné. Značky domova sa rodia ako readymades.

Z jednej roviny prechádzame na druhú, jedna rovina sa transformuje na druhú, a táto súdržnosť heterogénnych momentov konštituuje štýl. Štýl je vždy do istej miery improvizáciou. Nedá sa redukovať na bezprostredný efekt okolností (tackanie sa Leopolda Kesslera), je v pravom slova zmysle autonómny. To ale neznamená, že by bol odolný voči

neusporiadaným pohybom prostredia, v ktorom sa nachádza. Štýl je záchranou na poslednú chvíľu, ťahom protihráča. Rovnováha, ktorú udržiava, nie je statická, balancuje medzi dvoma hraničnými situáciami. Z jednej strany mu hrozí pád do chaosu, z druhej záväznosť konštanty. V oboch prípadoch hľadí do očí nerozlíšiteľnosti. Rozlpnúť sa v indiferentnosti chaosu, alebo byť návratom toho istého, opakovaním medzi opakovaniami. To nestavia do iného svetla len umenie, ale predovšetkým existenciu.

Lars von Trier patrí k tej línii autorov, ktorí zakúsili kombináciu nutnosti a nemožnosti. Poháňaní „detinským strachom“ vždy pred nejakou prílišnosťou, nenachádzali prostriedky, aby svoj strach utíšili. Žiaden z overených postupov nebol dosť účinný. A v tejto bezvýchodiskovosti sa začal utvárať štýl. Štýl ako zväzok so svetom, ktorý je na jednej strane príliš veľa a na druhej príliš málo. Ako rytmus.¹⁰⁾

Slavena Pavlásková (1977)

Absolventka Filmové a televíznej fakulty VŠMU v Bratislave (obor scenáristka a dramaturgie). V súčasnosti je doktorandkou na katedre scenáristiky a dramaturgie téže fakulty.

(Adresa: Katedra scenáristiky a dramaturgie, Filmová a televízna fakulta, Vysoká škola múzických umení, Ventúrska 3, 818 01 Bratislava)

Citované filmy:

Epidemic (Lars von Trier, 1987), *Európa* (Lars von Trier, 1991), *Idioti* (Idioterne; Lars von Trier, 1998), *Im Laboratoriu des Dr. Trier* (Achim Forst, 1998), *Medea* (Lars von Trier, 1988), *Obrazy úľavy* (Befrielsesbilleder; Lars von Trier, 1982), *Prelomiť vlny* (Breaking the Waves; Lars von Trier, 1996), *Prvok zločinu* (Forbrydelsens element; Lars von Trier, 1984), *Tanečnica v tme* (Dancer in the Dark; Lars von Trier, 1999), *Tranceformer* (Stig Bjorkman, 1997), *Ziegfeld Follies* (Vincente Minnelli, 1946).

10) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press 1987 (kap. „Of the Refrain“).

SUMMARY

LARS VON TRIER, RHYTHM

(Element of Crime, Epidemic, Europe)

Slavena Pavlásková

This essay is a free-associating contemplation over the work of Lars von Trier. Although his work remains open, it has its clear contours. One line delineates the beginning and the end (no matter how provisional), the other draws a boundary between what belongs to von Trier's work and that what surrounds it. Together they trace the contour of a territory that has its area, its verticals and horizontals and undoubtedly its development. In it we can pace from place to place, it is easy to get oriented no matter where we arrive at. All we have to do is to pick a point of reference, a constant in the system of coordinates. We can't get lost there. If we stray off our path, there always are reliable pointers to help us regain the direction. Each detour only just confirms the notion of a unifying whole.

That said, how are we to explain the fact that von Trier's characters do seem to get lost somehow irretrievably? They remain imprisoned in their dreams and keep pushing onward, wrenched out from the coordinates, cut free from every point of reference, even from their own erstwhile corporeality. The path leading in does not take one back.

Lars von Trier is of that ilk of filmmakers who have experienced the combination of necessity and impossibility. Always egged on by an „infantile fear“ of some excess, they came across no measures to tame that fear. None of the routine ways would do. And behold, out of this impasse, a style was created. A style as a communion with the world, which is too much on one hand, and too little on the other. Just like rhythm.

Translated by Veronika Poppová

Články

Figury absence Marca Verneta

Francouzský filmový teoretik Marc Vernet pracuje v současnosti ve funkci zmocněnce (*délégué général*) v největší francouzské filmové knihovně Bibliothèque du Film sídlící v Paříži. Vystudoval dvě vysoké školy zaměřené na sociální vědu a techniku (l'École normale supérieure de l'enseignement technique a l'École des hautes études en sciences sociales). Dříve pracoval jako zástupce pro kinematografii v rámci kulturní sekce při Ministerstvu školství a coby docent na universitě Sorbonne nouvelle (Paris III). Po nějaký čas byl také redaktorem časopisů *Iris* a *Cinémathèque*. Vedle mnoha časopiseckých studií přispěl svými texty do několika sborníků, například: Joan Copjec (ed.), *Shades of Noir: A Reader* (1993); Janet Bergstrom (ed.), *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories* (1999); Odile Bächler, Claude Murcia, Francis Vanoye (eds.), *Cinéma et audio-visuel: nouvelles images, approches nouvelles* (2000). V roce 1983 Vernet spoluredigoval 38. číslo revue *Communications* věnované tématu *Enonciation et cinéma (Enonciace a film)*, v roce 1990 spolu s Michelem Mariem sestavil sborník textů *Christian Metz et la théorie du cinéma (Christian Metz a teorie filmu)*. Spolu s Jacquesem Aumontem, Alainem Bergalou a Michelem Mariem vydal v roce 1983 knihu *Esthétique du film (Estetika filmu)*. Doposud jedinou vlastní samostatnou knihu *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma (Figury absence: o neviditelném ve filmu)*, jejíž první kapitulu o pohledu do kamery přinášíme v českém překladu, vydal v roce 1988.

* * *

Absenci můžeme ve filmu vidět v mnoha různých formách: od absencí pocíťovaných v rámci a mimo rámec obrazu, přes mezery v diegetickém světě, narativní elipsy, chybějící postavy, nevyslovitelná a nezobrazitelná témata (především z oblastí sexu, násilí a náboženství), až po absence vlastní filmu jako aparátu založeném na mezerách mezi filmovými políčky a na zpřítomňování minulého. Téma nepřítomnosti se ve filmové teorii objevovalo od jejích začátků, mnoho desetiletí ovšem víceméně jen v občasných zmínkách (zejména v souvislosti se „specifičností kinematografie“, tedy především s ohledem na montáž a prostor mimo záběr). Teprve po druhé světové válce se pozornost kritiků a teoretiků více zaměřila na tuto oblast (kupříkladu André Bazin si často všímá nezobrazeného mimoobrazového pole v rámci své „teorie“ ontologického realismu, kdy je filmový obraz pojímán jako okno do světa, tedy cosi, co nutně implikuje přítomnost – aťsi nezobrazeného – okolního světa). První systematickou studii věnovanou mimoobrazovému poli, resp. rozlišení jeho šesti různých druhů, napsal Noël Burch, který ji včlenil pod název *Nana, neboli dva druhy prostoru* do své knihy *Teorie filmové praxe (Theory of Film Practice /1970/)*.

Po těchto prvních zkoumáních vedených estetickým směrem se v šedesátých a sedmdesátých letech zájem o absenci v jejích různých formách výrazně zvětšil díky vlivu psychoanalýzy a teorií zkoumajících ideologickou „zátěž“ filmu, tedy teorií pátrajících po tom, co film (chápaný především jako určitý dispozitiv) skrývá. Plodem takto směřovaných teorií byl kupříkladu slavný

článek Jeana-Pierra Oudarta o tzv. sutuře,¹⁾ či článek Pascala Bonitzera o mimoobrazovém poli (*hors-champ*), v němž jej odlišuje od prostoru produkce obrazu (*hors-cadre*), který se též více či méně skrytou formou pomocí různých stop ohlašuje v rámci obrazu.²⁾

Odklon od psychoanalýzy a kritiky ideologie v osmdesátých letech přenesl centrum pozornosti opět spíše k estetickým otázkám – právě u Pascala Bonitzera, mimochodem tvůrce konceptu od-rámování (*décadration*), prochází téma nezobrazeného mnoha jeho texty³⁾, objevuje se ovšem i u jiných, ať už v Deleuzově filosofické taxonomii filmu, či v různých studiích naratologických, pragmatických, textech zkoumajících prostor či zvuk ve filmu, studiích ovlivněných dekonstrukcí atd. Jistým vyvrcholením tohoto „kolektivního“ zájmu o chybění ve filmu se stala právě Vernetova kniha *Figury absence*, jež je – alespoň pokud je mi známo – první knihou věnovanou čistě tématu neviditelného ve filmu. Následovalo ji už nicméně několik dalších.⁴⁾

* * *

V úvodu knihy Vernet zdůvodňuje své motivy k jejímu napsání takto: „Ve filmu mě na vyprávěném příběhu zaráží význam mizení, rozplývání, zjevování a nastolených vzdáleností. Na dispozitivu mě zaráží nedostatek reality filmového obrazu a jeho „inkohERENCE“, stejně jako touha, kterou právě v tom nalézá divák přitahovaný k něčemu, co tam není, co uniklo, co se vytrácí, nebo je obratně skryto, divák vědomý si nepřekročitelného odstupeku mezi sálem, ve kterém se nalézá, a scénou, v níž se odehrává příběh“ (s. 5). Z širokého okruhu témat souvisejících s absencí ve filmu si Vernet vybírá ke zkoumání otázku zpřítomňování nepřítomného v rámci filmu, jeho fiktivního světa: „V následujících textech se omezím na reprezentaci neviditelného v obraze, tedy na situaci, kdy se film snaží svými prostředky nechat vyvstat nějakou existenci, která nemůže být zhmotněna realisticky, prostřednictvím nějaké rozlohy. Nebudu mluvit o zvukové stopě (například o voice off), ani o černém plátnu: budu se věnovat vizuálním sítím značícím absenci, oněm konstelacím kinematografických prvků, které nazývám *figurami*. Figurou je v první řadě třeba rozumět heterogenní signifikující celek (například pro pohled kamery jde o: travelling vpřed, prázdnou scénu a napětí nebo spiritismus), který nalezneme s určitým počtem proměnných v různých filmech“ (s. 6). Z mnoha možných figur si jich Vernet vybírá pět, přičemž každé z nich je věnována jedna kapitola knihy (jedná se o: pohled do kamery, pohled kamery, dvojexpozici, postavu na malbě a neexistující postavu).

Pro teoretiky a kritiky zkoumající téma nepřítomnosti ve filmu bývají zajímavé především různé krajní případy, excesy, odhalující co vše je možné s absencí ve filmu „dělat“. Svá zkoumání proto zaměřují často na filmy spíše experimentální, modernisticky „rozbité“ (od Bressonových záběrů kusů těl a věcí, přes fragmentarizaci u Godarda, absenci coby hlavní téma i obraz u Durasové, až k „ryzím“ experimentům založeným na hře s absencí – za všechny vzpomeňme třeba na Michela Snowa, zpracovávajícího téma prázdnoty ve filmech *WAVELENGTH* či *LA RÉGION CENTRAL*). Rozeznání toho, nakolik je na práci s absencí založen i „normální“ narativní fikční film, bylo

1) Jean-Pierre Oudart, *La suture*. „Cahiers du cinéma“ 1969, č. 211 (duben), s. 36 – 39; č. 212 (květen), s. 50 – 55.

2) Pascal Bonitzer, *Hors-champ (un espace en défaut)*. „Cahiers du cinéma“ 1971/72, č. 234 – 235 (prosinec – únor), s. 15 – 26.

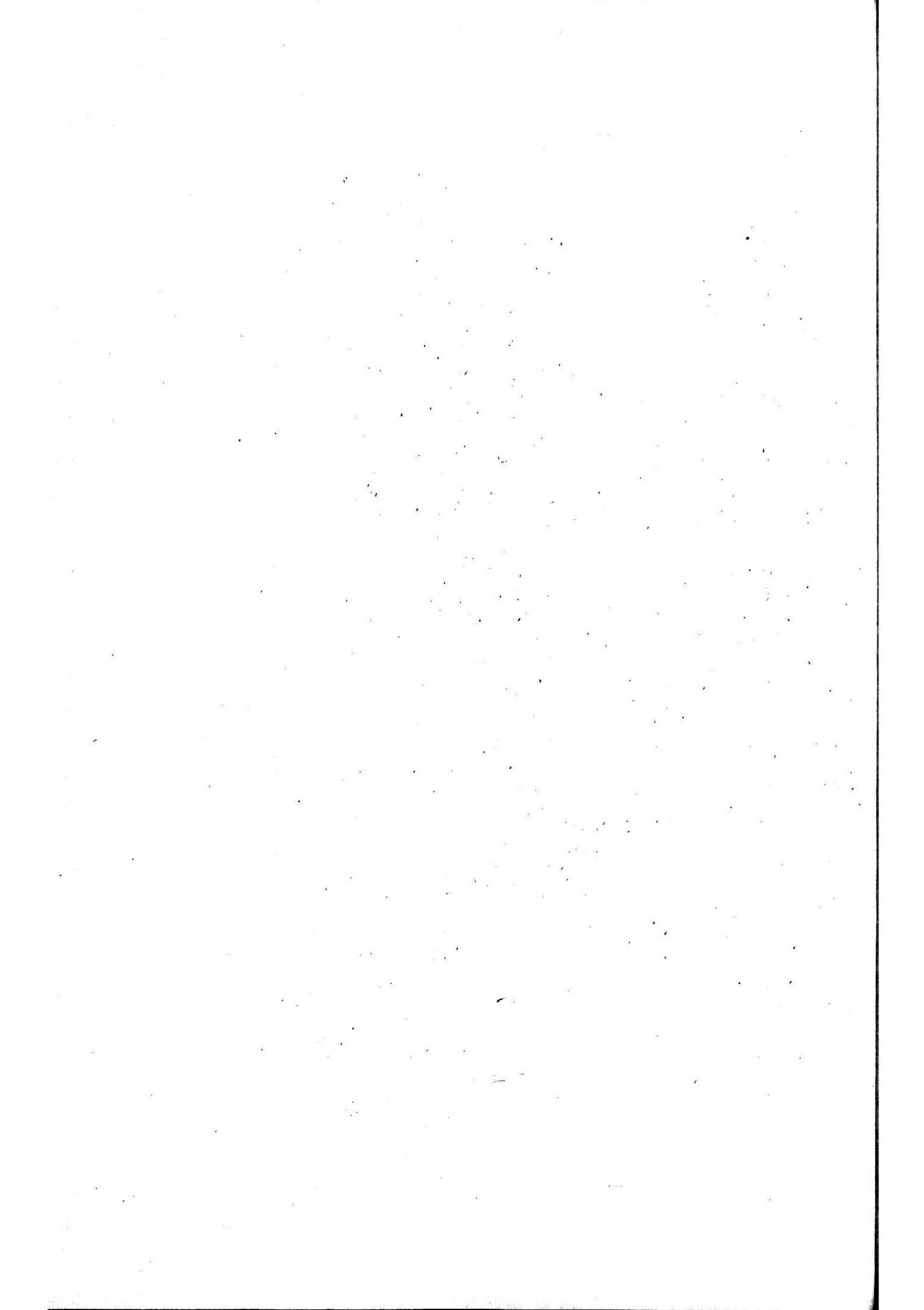
3) Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Gallimard/Cahiers du cinéma, Paris 1982. T ý ž, *Décadration: Peinture et cinéma*. Cahiers du cinéma, Paris 1985.

4) Např.: Livio Belloc, *Poétique du hors-champ*. „Revue belge du cinéma“ 1992, č. 31. José Moure, *Vers une esthétique de vide au cinéma*. L'Harmattan, Paris 1997. Louis Seguin, *L'Espace du cinéma. Hors-champ, hors-d'œuvre, hors-jeu*. Éditions Ombres, Toulouse 1999.

obtížnější. Vernetova kniha je originální a přínosná právě důkladným průzkumem absence v rámci klasických narativních filmů (coby příklady si vybírá často hollywoodské filmy klasického období), přičemž odhaluje až nečekanou různost jejího použití a jejích efektů, zdaleka se neomezuje na pouhé vyvolání pocitu „chybění“ či na brechtovské zcizení, odstup od fikce při odhalení její mezerovitosti.⁵⁾ Podnětné se zdají být obzvláště první tři kapitoly knihy (o pohledu do kamery, pohledu kamery a dvojexpozici), což je dáno i tím, že se věnují figurám jaksí komplexnějším a složitějším, s nečekanějšími a rozrůzněnějšími efekty, než jak je tomu u dvou posledních, jednodušších figur (postava na malbě, neexistující postava), které Vernet už spíše jen interpretuje v rámci (příhodného, ale nijak novátorského) genderového přístupu.

Helena Bendová

5) Vernet nebyl ovšem prvním, ani jediným, kdo si uvědomil důležitost nepřítomného pro klasický film. „Klasická kinematografie, v dramaturgickém a scénografickém smyslu, je kinematografií mimoobrazového pole, imaginárního prodloužení fikce, suplementu smyslu [...]. A veškeré umění této kinematografie bude spočívat v pohrávání si s naší pozorností ve vztahu k tomuto suplementu, v pohrávání si s naší diváckou inteligencí a naší touhou vidět, vědět, vědět víc. Je to kinematografie nadhodnoty, která mívá k tomu přimět nás radovat se z průzkumu toho, co existuje za, skrz, navíc [...],“ píše kupříkladu Philippe Dubois. Viz P. Dubois, *Passage: le ventre et l'écran*. In: Jean-Luc Godard. *Le cinéma*. Cit. dle J. Moure, c. d., s. 51.



Články

POHLED DO KAMERY

Marc Vernet

I

Pro velký počet autorů narativní film v protikladu ke všem ostatním podobám filmu definuje *absence* pohledu do kamery, systematické vyhýbání se tomuto pohledu. Tak například Roland Barthes píše: „*Jediný pohled, který by přišel z plátna a spočinul na mě, a celý film by byl ztracen.*“¹⁾ Tradiční teze tedy chce, aby dvojitým účinkem pohledu do kamery bylo odhalení instance vypovídání ve filmu a prozrazení divákova voyeurismu tím, že pohled do kamery brutálně nastolí komunikaci mezi prostorem produkování filmu a prostorem recepce, kinosálem, čímž způsobí zánik efektu fikce. Pohled do kamery by pak byl „hlavním zákazem“ a „potlačenou složkou narativního filmu“. Toto vše je obecně přijímáno, stejně jako se přijímá – prostřednictvím formulace, která to popisuje –, že tato kinematografická figura, pohled do kamery, je homogenní a jedinečná.

A přece Roland Barthes vzápětí dodal: „*To je jen litera*“ a že je tedy dobře možné, aby byl divák pozorován, nikoli však nějakým prvkem filmu, nýbrž plátnem. A přece Pascal Bonitzer rozlišil dva pohledy do kamery: první je výrazem touhy (za příklad použil jednu milostnou scénu z filmu LÉTO S MONIKOU Ingmara Bergmana), který vyprávění neohrožuje. Druhý typ pohledu, o kterém Bonitzer říká, že má „*blízko k ohavnosti*“, je brechtovský, protože odhaluje vyprávění jako léčku a demaskuje herce jako takového, jako součást instance vypovídání.²⁾ A přece byly zachyceny četné příklady pohledu do kamery v hollywoodském filmu.³⁾ A přece bylo připuštěno, že pohled do kamery je diegetizovatelným znakem vypovídání (*marque d'énonciation*).⁴⁾ A přece, konečně, byl vyvozený vztah („já-ty“) zjemněn na trojúhelníkový, v němž se znovu objevuje „on“.⁵⁾

Málo jsme se vlastně dosud tázali po samotných pojmech: co je pohled, kdy lze mluvit o pohledu *do kamery*? První otázka je obsáhlá a široce přesahuje rámec filmu, protože se

-
- 1) Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*. Paris 1982, s. 282. Text *Le regard à la caméra* (Pohled do kamery) vyšel v první verzi in: „Iris“ 1983, č. 2. Druhá verze je součástí mé disertace *Narrateur, personnage et spectateur dans le film de fiction* (Paris III-EHESS, duben 1985). Toto je třetí, přepracovaná verze.
 - 2) Pascal Bonitzer, *Les deux regards*. „Cahiers du cinéma“ 1977, č. 275 (duben). Další pokračování diskuse na toto téma viz Raymond Bellour, *Le regard de Hagi*. „Iris“ 1986, č. 7, s. 5 – 13.
 - 3) Jim Collins, *La place du spectateur dans la machine textuelle*. „Ça cinéma“ 1978, č. 16, s. 66 – 76.
 - 4) Roger Odin, *Pour une sémio-pragmatique du cinéma*. „Iris“ 1983, č. 1, s. 76.
 - 5) Francesco Casetti, *Les yeux dans les yeux*. „Communications“ 1983, č. 38.

týká personálních, interpersonálních i společenských faktů a úzů, a protože byla zpracována už filosofií (Merleau-Ponty, Sartre), psychologií vnímání⁶⁾ i psychoanalýzou (Freud, Lacan, Rosolato...); ještě předtím byla velkým tématem náboženským, výtvarným a literárním. Nejde mi o to ji zde vyčerpát, ale je dobré mít ji na paměti.

Druhé tázání náleží do oblasti samotného filmu, protože se týká vztahu pohledu *ke kameře*, a spouští kaskádu celé série nejistot ohledně možnosti zhodnotit směry pohledu a jejich režii. Výraz „pohled do kamery“ se na první pohled zdá být špatně vymyšlený, neboť chce v termínech *natáčení* uchopit efekt, který se tvoří *při projekci* filmu: dojem *diváka*, že ho nějaká *postava* diegeze a (nebo) nějaký *herec* při natáčení sledují přímo na jeho místě, v *kinosále*. Takto se vedle sebe ocitly tři různé prostory: natáčení, diegetické univerzum a kinosál. Přesto poznamenejme (náš výraz možná není tak špatně ustrojen jako tento), že se neříká „pohled na diváka“ – jako kdybychom si nad rámec „technického“ výrazu uvědomovali, že tento pohled nemůže „překonat“ kameru a dosáhnout k divákovi. Ve své neobratnosti dává tento výraz zahlédnout, že propojení figuře připisované není tak automatické, jak bychom si mohli myslet.

2

Přidržíme se nejprve natáčení. Abychom získali pohled do kamery, musí se herec dívat do objektivu, aniž by se mezi něj a objektiv vmísil nějaký herec nebo nějaký objekt, který by mohl být považován za adresáta tohoto pohledu. Kromě toho je třeba, aby byl herec dosti blízko ke kameře, aby se z obrazu dal usoudit směr jeho pohledu. Je tedy třeba, aby byl herec filmován ve velkém detailu, přinejmenším v americkém záběru, v co nejčelnější možné pozici. Je také třeba, aby byl pohled na objektiv či na kameru zaostřen (v optickém smyslu), aby se herec na této rovině „akomodoval“, a tím vyvolal dojem, že na něco nebo na někoho upírá pohled, že se na to pozorně dívá. Jinak by se pohled, jak uvidíme, jevil jako prázdný, jako pohled bez adresáta či bez objektu, s ničím nesvázaný. Model pohledu do kamery může být tedy následující: herec obrácený tváří ke kameře, stojící blízko u ní, upírá pohled na nějaký bod situovaný na jejím místě. *A priori* by ke zpochybnění statutu pohledu do kamery stačilo, aby jedna z těchto podmínek nebyla splněna. Ale i naopak by mohlo stačit, aby byla přítomna jedna nebo několik (ale ne všechny) z těchto podmínek, k tomu, aby se divákovi ukázala možnost takového pohledu, nebo aby se mu ozřejmila přítomnost kamery.

Jestliže se nyní postavíme na stranu diváka, shodneme se na tom, že není vždy snadné poznat směr pohledu a být si jist, že jsem jako divák „obsažen“ v jeho rámci. A to ať už proto, že pohled sám je v rámci záběru kolísavý, nebo proto, že herec je příliš daleko od kamery, abychom ve chvíli, kdy je k nám otočený čelem, mohli přesně vědět, jestli se dívá na objektiv, anebo ne. Ve filmu TEREZA RAQUINOVÁ Marcela Carného začíná jedna scéna celkovým záběrem prázdného pokoje, do nějž vstoupí nějaký muž, který se zdviženou hlavou míří „přímo ke kameře“. Dívá se do kamery? Vzdálenost a polostín mi nedovolují být

6) Viz například Christian Flavigny, *De la perception visuelle du regard*. „Nouvelle revue de psychanalyse“ 1987, č. 35.

si tím jist, přestože upřenost kamery a postup postavy ve mě vyvolávají takový pocit, nutí mě si to myslet. Bude potřeba lehké panorámy doleva, abychom odhalili matku ztuhlou v jejím křesle, ke které advokát „ve skutečnosti“ míří.⁷⁾ Ve filmu GILDA hrdina zůstává sedět, osamocený, zatímco hrdinka tančí na druhém konci parketu a vyzývá takto svého bývalého milence. Střih je dělán tak, že záběr, ve kterém vidím Gildu a jejího kavalíra, se mi ukazuje jako „subjektivní“ záběr přijímající hrdinovo hledisko. Ale Gilda, vzdálená, avšak pozorovaná, se otočí k hrdinovi, aby se na něj usmála. Mohu navzdory vzdálenosti mluvit o pohledu do kamery? Tento příklad jasně ukazuje, že pouhý směr pohledu nestačí, že sám záběr není dostatečným údajem pro zrušení nejistoty. Pro určení povahy tohoto pohledu se musím obrátit nejenom k režii a ke střihu, ale také k vyprávění, a to do té míry, do jaké to jsou diegetické vztahy mezi postavami, které mi umožňují vyvozovat a soudit. Poznamenejme mimochodem, že v obou příkladech má zaujímané hledisko blízko k hledisku postavy, aniž by s ním splývalo, je však stejně nehybné a vzdálené.

Jiný případ možného váhání: pohled míří k postavě, která je natolik uřízlá rámem, že v obraze z ní nezbyvá víc než černý a nezřetelný řez v rohu plátna. Divák pak může mít dojem, že se mu prostřednictvím tohoto řezu, který vypadá jako jím vrhaný stín, oklikou vrací pohled.

Nejisté případy pohledu do kamery jsou ještě nejistější, jsou-li němé, to znamená pokud zvukový pás divákovi neumožňuje suplovat neurčitost vizuálních dat. To je ostatně dobrá příležitost k poznámce, že to, co se běžně nazývá „pohled do kamery“, je ve skutečnosti spojením vizuálního údaje (jehož parametry ihned udám), zvukového údaje (interpelace, krátká řeč), a někdy i gestického údaje (ruka natažená ke kameře, chůze k ní). Pokušení osekát to, co povstává z hlasu, ze syntaxe a/nebo z gesta na pohled bylo rozhodně velké: pohled do kamery tak vyznačuje daleko větší soubor než jen pouhý pohled, obrácení se na diváka, nebo abychom se přidrželi obrazu, na viditelně nepřítomného účastníka rozhovoru. Je to vše nutné pro pohled do kamery? Lze jeho existenci vydedukovat z těchto rozmanitých prvků? Ve filmu EXTÉRIEUR NUIT Jacquesa Brala mi dlouhý závěrečný záběr ukazuje hrdinu, který se sám prochází podél nějakého kanálu. Jeho hlas není slyšet (je tak daleko, že nevidím, jestli mluví k někomu, nebo si povídá pro sebe). Bilancuje svůj příběh, zejména od chvíle nenadálého zmizení jedné mladé ženy. Kamera je umístěna uprostřed nábřeží a postava, která kráčí po nábřeží, se k ní tedy přibližuje takřka čelně. Navíc se obrací na někoho, koho označuje jako „ty“ a kdo ve scéně není přítomen. „Ty“, které zůstává neurčité a kterým by stejně tak dobře mohl být divák, ke kterému by se tato řeč obracela v klasické figuře, kdy se vypravěč znovu chápe slova, protože příběh skončil. Postava je zde příliš daleko na to, abych mohl uchopit její pohled. Ale postřehneme ho, když se přiblíží, a v tuto chvíli, kdy by se mohl klidně obracet na kameru, vidíme, že ve skutečnosti mluví k nepřítomné dívce.

Konečně se jako „pohled do kamery“ obvykle označuje nějaký jedinečný záběr, nebo přinejmenším záběr, pro který ve filmu neexistuje ani symetrický záběr, ani protipól. A je tomu tak odůvodněně, řeknete, protože jednak tento typ záběru může být jedine

7) Sklouznutím kamery z čelní pozice do pozice „třetího“, které ukazuje, jak labilní je pojem hlediska, se budu zabývat později v kapitole „L'en-deçà“. (Viz Marc V e r n e t, *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma*. Paris 1988, s. 29 – 58; pozn. red.)

výjimečný (je „zakázaný“), jednak se obrací k publiku, které nemůže být ve filmu reprezentováno, neboť je v sále. Uvidíme však, že symetrie přesto existuje.

Na závěr tohoto rychlého přehledu konstatujeme, že pohled do kamery může mířit na nějakou postavu, na diváka, na kameru nebo... vůbec na nic.

3

Klasická teze pohledu do kamery ve své syrové podobě chce, aby byl možný v určitých typech kinematografické produkce (jako je propagandistický nebo rodinný film) a v jiných ne (jako je „klasický“ hraný film). Nebo jinak: abychom na něj ve filmech hollywoodské produkce mohli narazit v určitých přesně specifikovaných žánrech, a v jiných ne. To však vůbec není jisté.

Začnu příkladem, který se díky studii, kterou mu zasvětil Jim Collins,⁸⁾ stal kanonickým, příkladem amerického muzikálu, kde postava často zpívá a obrací se přitom přímo na kameru. Náš autor poznamenává, že je obvykle potřeba použít několika prostředkujících záběrů, v nichž figuruje „diegetické publikum“. Poznamenejme, že toto publikum může být také prezentováno frontálně, jak samo hledí směrem na kameru, na místo, kde se má nacházet zpěvák. Tento pohled zpěváka je ostatně doprovázen syntaxí (pokud zpívá něco jako „I love you“) i gestem, i když je obtížné říci, co toto „you“ označuje. Aťsi. Vyzdvihuji však, že ve zpěvákově čísle hvězda (v našem případě Fred Astaire) vystupuje z postavy, star zastupující sebe sama se vnucuje místo užší postavy konkrétní diegeze, v níž star vystupuje. Fred Astaire je touto transdiegetickou figurou přecházející z filmu do filmu, na kterou se redukuje star a v níž se vystavuje na odiv, předvádějící svou dovednost. Filmová hvězda? V první řadě hvězda music-hallu, protože je pravda, že Fred Astaire z něj vzešel a že film ho do tohoto rámce znovu zapojuje, zejména prostřednictvím oněch záběrů diegetického publika, které je publikem kabaretu nebo music-hallu. Zdá se tedy, že podmínkou možnosti tohoto pohledu do kamery je jiná konvence, která se objevuje v hraném filmu: konvence music-hallu, kde se hvězda obrací přímo k publiku a využívá k tomu svůj vlastní obraz. Ve filmu stejně jako v divadle chce herec vytvořit osobitou postavu, za kterou takřka mizí. V music-hallu, ať už se předvádí tím, že vytváří velké množství karikatur, či ať hraje pořád tu samou postavu, je výsledek v obou případech stejný: produkuje a posiluje svůj vlastní obraz. V pohledu do kamery Astairova typu na chvíli přijímám to, že nejsem v kině, nýbrž v music-hallu, o kterém vím, že se v něm hvězda obrací k sálu. Najednou se neodhaluje instance vypovídání a film se tak nestává exhibicionistickým. Naopak, vypovídání se naprosto smazává ve prospěch něčeho jiného, ve prospěch jiného spektaklu, který má svůj původ jinde: v music-hallovém čísle. Takže v momentě, kdy se zdá, že film mění svůj konvenční režim, nemění naprosto nic: zůstává průhledný. V tomto fenoménu však vidím ještě něco jiného: music-hallové číslo se ve filmu objevuje jako vyobrazení události, která se konala dříve a především *ve skutečnosti*, se skutečným publikem, za přítomnosti umělce z masa a kostí, této události jsme se však my, diváci filmu neúčastnili.

8) J. Collins, c. d.

ILUMINACE

Marc Vernet: Pohled do kamery



*Herec obrácený tváří ke kameře, stojící blízko u ní,
upírá pohled na nějaký bod situovaný na jejím místě
(Závět doktora Mabuse, Fritz Lang – Vertigo, Alfred Hitchcock)
Foto archiv*

Přítomnost music-hallu je velmi citelná v grotesce (Laurel a Hardy, Charlie Chaplin, Marx Brothers...) a i tam mají postavy konkrétního vyprávění malou váhu ve srovnání s postavou, na níž je založena komika filmu a která stejně jako Fred Astaire přechází z filmu do filmu. Groucho hraje Groucha, Laurel Laurela, Charlie Chaplina. Mám za to, že v grotesce jsou možné dva druhy pohledu do kamery. První z nich si prostřednictvím pohledu, gesta a řeči bere publikum za svědka ironického komentáře nějaké akce nebo charakteru nějaké jiné postavy, podobně jako v loutkovém divadle (*Guignol*). Nejedná se jen o krátký proslov nějaké postavy k divákovi, ale také o odkaz ke *třetímu*, jehož nutnost a roli ve hře slov analyzoval Freud,⁹⁾ zejména u takového srandisty, v jehož roli vyniká a exceluje Groucho. Tento pohled do kamery vržený „do zákulisí“ tedy kupodivu nemění pozici diváka, který ve vztahu k pokračujícímu vyprávění zůstává stále v pozici třetího. A to o to víc, že obrácení se „do zákulisí“ není určeno divákovi jakožto individuu, nýbrž spíše rozsáhlejší a abstraktnější entitě, kterou je *publikum*, nebo ještě šířeji si toto obrácení se do „zákulisí“ bere za svědka celý svět. Takže, abychom se vrátili k příkladu muzikálu, když zamilovaná postava z filmu ZPÍVÁNÍ V DEŠTI představovaná Genem Kellym v dešti rozkřikuje svou lásku a dívá se do kamery (situované „v oblacích“), není k tomu potřeba žádné diegetické publikum, a to v té míře, v níž se publikem a svědkem jeho radosti stává vše: jeho píseň se obrací k celému světu.

Druhý pohled, který je v grotesce možný, se liší od prvního jen tím, že výzva pohledu zůstává bez odpovědi a pohled nevyvolává stejnou reakci vůči postavě. Je to pohled Laurela, který nechápe, co se děje, a který publikum podle všeho žádá o pomoc nebo o řešení. I to je klasická figura loutkového divadla nebo klaunů. Jestliže však Laurel vyzývá k účasti (zatímco Groucho ji předpokládá jen pro sebe tím, že ji odnímá ostatním postavám), ve své pozici vyvolává mstivý smích publika, které s ním není solidární. Co by podle všeho mělo rozpoutat soupeřivou výměnu, se okamžitě obrací v odmítnutí ze strany diváka, který se posmívá nemotorovi a udržuje tak rozštěpení mezi diegetickým prostorem a prostorem sálu. Deflace vyprávění pohledem do kamery a prozrazení diváka jakožto voyeura? Nikoli, neboť Laurel zde hraje roli Mannoniho rolníka:¹⁰⁾ jeho hloupost mě vhání do Hardyho náruče. Je vskutku *příliš hloupé* si myslet, že publikum je mu soupřítomné, když publikum samo ví, že tomu tak není. Laurel je směšný, protože ve vyprávění zaujímá pozici diváka, který naletěl. Poznamenejme také, že Laurelův *pohled je prázdný*, je to dostředivá prosba, která stojí v radikální opozici proti vystřelenému, rozkazovačnému a odstředivému pohledu.

Také ve Francii hraje tato předchůdnost music-hallu a tato inverze vztahu herec-postava roli například v případě Fernandela, který se v závěrečném záběru filmu HERCULE obrací ke kameře, aby jízlivě dodal: „*Neměli ho považovat za pitomce.*“ Kdo mluví? Ke komu? Postava Hercula, kterou se snažili napálit, která se však nenechala a která to teď tvrdí? Tato postava (prosťáček, který unikne všem komplotům silou svého zdravého rozumu a svou lidskostí) je Fernandelovou oblíbenou postavou. Je to tedy hvězda, která se na konci filmu vyprostí z konkrétní postavy a znovu stvrdí svou autonomii. Fernandel přijde před odchodem pozdravit publikum jako na divadle, nebo jako to udělal Orson Welles na

9) Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris 1978, s. 245nn.

10) O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire*. Paris 1969, s. 161 – 183.

konci AMBERSONŮ, nebo jako to tu a tam dělá Hitchcock. Krátké setkání, kdy se hvězda perverzním způsobem nabízí před svým zmizením. Také mrknutí, znak spolčení mezi hvězdou a publikem, mezi hercem a tou částí diváků, kteří nejsou hloupí a říkají si pro sebe, že ani oni ho nemůžou „považovat za pitomce“, a to v momentě, kdy se s filmem loučí poté, co mu uvěřili. V tomto pozdravu je však také zjemnění, které už je oddělením, rozloučením, znakem zmeškané schůzky, jelikož při něm hvězda už není plně přítomna, aniž by kdy úplně byla. Jde o ve filmu vždy zmeškané setkání mezi hvězdou přítomnou při natáčení, ale nepřítomnou při projekci, a publikem nepřítomným při natáčení, ale přítomným při projekci.¹¹⁾ Postava a hvězda se obracejí ke dvěma částem diváka. Avšak hvězda nepřiraditelná k jednomu konkrétnímu filmu se obrací také šířeji ke *svému publiku*, jakémusi metapubliku, které zůstává entitou, která se zcela nekryje ani s publikem v sále.

4

Opusťme komedii. Francesco Casetti nachází i ve „vážném“ (nenašel jsem lepší charakteristiku) hraném filmu příklady pohledu do kamery v klasické diegetické situaci: rozhlasový nebo televizní reportér při práci. Casetti správně poznamenává, že může-li divák během několika vteřin uvěřit, že se tento pohled obrací na něj, pochopí velice rychle, že je třeba ho přiřadit k diegetickému publiku posluchačů či televizních diváků, publiku, které je zde z definice nepřítomné, rozptýlené, vykázané jinde, publikum jež je všude a nikde. Zdá se, že se reportér obrací do prázdna, k virtuálnímu souboru, který není nutně aktualizovatelný. Nick Brown už upozornil na to, že soubor pohledů (které nemíří do kamery) postav v hraném filmu určuje *locus*, prázdné místo, které v ideálním případě zaujímá divák a které není stejné, jaké zaujímá reálně.¹²⁾ Tuto analýzu můžeme prodloužit tím, že řekneme, že to samé platí pro pohled do kamery, který vždy míří k ryze *utopické* pozici. Právě „tam“ leží základní podmínka narace, fikce a její recepce. Divák vůbec nepotřebuje být všude, aby byl vševidoucí: stačí mu být nikde, jinde než kde fyzicky figuruje, být mimo sebe.

Ale pokročíme spektrem žánrů trochu dál, a zastavme se na Sunset Boulevardu. Vzpomínáme si na konec: Norma Desmond, oči vyvalené triumfujícím šílenstvím, jako by byla pohlcována kamerou, na kterou se upřeně dívá, ke které směřuje a ke které natahuje ruku: myslí si, že tam vidí své znovunalezené publikum. Je filmována z lehkého nadhledu kamery, to znamená v ose spojující na jedné straně kamery, které její odvěký přítel přinesl k patě schodiště, a na druhé straně kinosál na plátně. S tím, jak postupuje, se záběr rozmazává: nakonec se obraz rozpustí. Publikum, se kterým se Norma snaží spojit, už dávno neexistuje: film nám říká, že to bylo publikum němeého filmu. Duchové, které Norma, svůj vlastní duch, nalezne v minulosti, v šílenství: jinde. Publikum v sále pozoruje, jak se nepřítomná hvězda pokouší spojit se svým zjevně nepřítomným publikem. Utopie fikce, chimérické místo. Pohled do kamery, který mi Norma podle všeho adresuje, se mě nedotýká: lehce po mě přejede. Blížící se, odmítnuté a nezdařené setkání.

11) Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*. Paris 1977.

12) Nick Brown, *Rhétorique du texte spéculaire*. „Communications“ 1975, č. 23, s. 207.



Norma Desmond, oči vyvalené triumfujícím šílenstvím, jako by byla nasávána kamerou...
(*Sunset Boulevard*, Billy Wilder)

Foto archiv

Naštěstí, protože jinak by bylo monstózní: *SUNSET BOULEVARD* je také příběhem právem nepřipustěného incestního vztahu šílenství a smrti. Jinde jsem se pokusil ukázat,¹³⁾ jak byl klasický hraný film doveden k napodobování incestu a kastrací hrozby, a to prostřednictvím své diegeze a svého dispozitivu reprezentace, v němž je spojení dvou prostorů (prostoru filmu a prostoru kinosálu) zároveň chtěné i potlačované, vytoužené i zakázané. Film tuto situaci řeší lehkými doteky mnohých vyobrazení (delegování) chtěných, ale nezdařených setkání: lehký dotek je denegujícím kompromisem.

Ale nezdar není pro diváka zklamáním: setkání je záměrně zmeškané, vytoužené jakož i nezdařené, aby uspokojilo dvojí požadavek touhy a zákazu, který ji postihuje. Brány otevřené nostalgickému zalíbení: obrazy defilují, příběh se vytrácí. Všechno se odvíjí v modu, který Grévisse pěkně nazval preludický kondicionál¹⁴⁾ a který je látkou dětských her a filmů Marguerite Durasové. Nostalgie po tom, co by se mohlo odehrát, co se pyšní barvami vyprávění, ale zároveň také šedí minulosti. Hudba filmu *CASABLANCA*: rozněžňují se nad příběhem, který evokuje dávno zašlé lásky, které byly krásné, ale dnes jsou nemožné; rozněžňují se nad filmem, který patří do zašlého věku filmu. Music-hall v muzikálu či němý film v *SUNSET BOULEVARDU* fungují stejně. Pohled do kamery je emblematickou

13) Marc Vernet, *La transaction filmique*. In: Raymond Bellour (ed.), *Le cinéma américain. Analyses de films*. Paris 1980, s. 123 – 143.

14) Maurice Grévisse, *Le bon usage*. Paris 1969, s. 681.

figurou této nostalgie, tohoto setkání, které by se mohlo odehrát. Neznamená setkání postavy s divákem, nebo diváka s hercem, je spíše pozváním, které je vzápětí zrušeno: signalizuje svou možnost v minulosti a svou nemožnost v přítomnosti; a divák tím, že ho uvede do pohybu, zesiluje své vlastní rozštěpení.

5

Laurelův pohled idiota, šílený pohled Normy. Prázdné pohledy, které se po nikom nedívají. K nim je třeba přidat pohled snění a vzpomínání, oba stejně tak nostalgické a rezignované. Jako v prvním záběru filmu JALSAGHAR, v němž hrdina za soumraku sedí na vyprázdněné terase čnící nad plochou krajinou a s neutrální tváří tvrdohlavě zírá do kamery, aby mi zároveň oznámil svou blízkost i svůj nezdolatelný odstup, svou radikální izolaci. Jako v předposledním záběru filmu VÝTAH NA POPRAVIŠTĚ, v němž hrdinka čelem ke kameře upírá pohled do prázdna vyvolávajíc muže, kterého miluje a kterého kvůli maličkosti, neočekávané překážce, ztrácí. Poslední záběr nám ukazuje, co vyvolalo její zděšené zasnění, její pocit ztráty: vzpomínkovou fotografii páru, který se podle zvyklosti dívá na fotografujícího kamaráda. Zdvojení pohledu v zrcadle, ale prázdného, nepřítomného pohledu, který už nemá objekt. Pohled zdvojený, protože nepřítomný, podle principu opakování, který podle Freuda vytváří vlasy Medúzy. Tento pohled je však v hraném filmu především klasickým pivotem pro uvedení flashbacku: není tam proto, aby ukázal na filmové vypovídání, nýbrž aby ve vyprávění vyznačil počátek jiného vyprávění, paměť postavy, která pozoruje svou minulost, tu postavu, kterou byla.

Je třeba vzpomenout si na to, co Emil Benveniste vyzdvihl jako jeden ze specifických rysů vypovídání: „*Zdůraznění diskursivního vztahu k partnerovi, ať už je reálný, nebo imaginární, ať už se jedná o individuum, nebo o kolektiv.*“¹⁵⁾ Je třeba to více upřesnit. V předchozích příkladech partner implikovaný pohledem do kamery místo aby byl reálným partnerem, byl ve skutečnosti partnerem kolektivním (publikum) a imaginárním (jiné publikum). Je-li přítomno zdůraznění, pak se často jedná o zdůraznění tohoto vztahu, který diváka vylučuje ze sálu, nebo ho alespoň přímo nezahrnuje. V případě zasnění je tam pohled do kamery skutečně proto, aby zdůraznil diskursivní vztah k partnerovi. Spíše: v první řadě je pohled obrácen ke kameře proto, aby vyloučil každého jiného partnera, který by mohl být mimo záběr a který by byl implikován pohledem, jenž by nebyl namířen ke kameře. Postava se v rámci diegeze nedívá na nikoho jiného, dívá se tam, kde nikdo není. Jinak řečeno, *postava je zde svým vlastním partnerem*. Zasněný pohled je ikonickou a němou podobou samomluvy, v níž se člověk neobrací k nikomu jinému než sám k sobě. Zdůrazněná diskursivní dráha, která se však obloukem, který zůstává součástí vyprávění, vrací do svého výchozího bodu: podtržena je zasněná *absence* postavy, která se ohýbá sama k sobě. Ztracený pohled snění, dostředivý jako pohled Laurela nebo Normy, je jen *zrcadlovým* obrazem pohledu diváka, kterého zatlačuje do nepřekonatelé jinakosti, jelikož ukazuje, že postava zůstává na jiné scéně, kde já být nemůžu. Idiot, blázen, ani snílek nejsou přístupni rozhovoru.

15) Emile Benveniste, *L'appareil formel de l'énonciation*. In: *Problèmes de linguistique générale*, 2. Paris 1974, s. 85.

Pohled diváka. Zde je třeba se vztáhnout k Lacanovým analýzám shromážděným v „Du regard comme objet *a*“.¹⁶⁾ Jeho teze? V první řadě to, že ve voyeurismu se subjekt identifikuje se svým vlastním pohledem a že ten má tu zvláštnost, že je *elidován*. Takže subjekt se poté snaží uchopit stín, dutou formu, siluetu za záclonou, falus *jakožto absentující*. Od té chvíle může být pohled definován jako objekt *a* hledající objekt *a*. Elize pátrající po elizi, dutá forma pronásledující dutou formu. Tento fakt významně ovlivňuje místo perspektivy a rámu v rámu v černobílých hraných filmech: pasti na pohled, do nichž pohled upadá jako do propasti. Také „prázdný“ pohled mi pouze prezentuje tuto elizi pohledu, která je v jádru mého voyeurismu, mé perverze, jejímž původem i cílem je snaha zásadně se vyhnout realitě, a do níž mě film neustále znovu uvrhává. Nezdarené setkání: opakování. Možná proto ve filmu nic a nikdo nikdy není na místě schůzky: aby instituce mohla počítat s obnovením svého publika, které bude pravidelně přicházet nostalgicky slavit nezdar setkání. Ostatně právě to odhaluje ve své studii Bonitzer, když ten pohled do kamery, který je pohledem bojovné interpelace tvářícím se, že volá ke spojení a k akci v tutéž chvíli, kdy odhaluje její naprostou marnost, označuje za „podlý“. Ale je-li tento „podlý“ pohled vyzváním ke spojení, neliší se od jiného pohledu, který Bonitzer definuje jako pohled touhy: oba vyzývají ke spojení, o kterém všichni vědí, že je nemožné a jehož přitažlivost, ještě jednou, spočívá v jeho nemožnosti. Ve skutečnosti neexistuje dvojí pohled do kamery: je jen jeden, dvojznačný, rozdvojený, perverzní pohled, který zároveň vyjadřuje touhu i její zákaz, výzvu i odmítnutí, plán i zřeknutí se plánu. Bonitzer se svou obvyklou jemností vidí, že v Godardových a Straubových filmech se pohledem do kamery „mění tón“. Nevidí však, že klasické hrané filmy, například Dwoskinovy, vytvářejí naprosto stejný účinek, ale že se v nich uspokojují neuspokojením. Pohled do kamery je dvojznačným pohledem, protože je kompromisem mezi dobrým a špatným setkáním. V klasickém filmu také najdeme pohled do kamery ve dvou protikladných typech situací: milostné setkání a setkání se smrtí.

6

Příkladem milostného setkání by mohla být slavná scéna z filmu LAURA, v níž se McPherson ocitá tváří v tvář hrdince. V prvním velkém detailu Laura-Gene Tierneyová nabízí kameře svou hladkou tvář a udivený pohled přímo namířený k objektivu. Další dva záběry sledují, jak se tento pohled posunuje mimo záběr, aby postupně znovu nastolil „normální“ směr. Udivující je, že v záběrech, se kterými se tyto záběry střídají, se McPherson-Dana Andrews sám dívá naprosto mimo záběr, takže se oba směry pohledu naprosto nesetkávají, což jen posiluje ideu setkání hrdinky tváří v tvář s divákem. Tento velký detail je obětinou, která jako příjemné překvapení přichází zaplnit dlouhou absenci: až do této chvíle divák Lauru považoval za mrtvou. Režie, která bez ohledu na připojení (*raccord*) nechá McPhersona dívat se mimo záběr, jen zdůrazňuje toto: McPherson má za to, že ji vidí tam, kde ona není. Sní a Laura je „přítomná“ jen v jeho představivosti. Pokud jde o setkání s Gene Tierneyovou (tento velký detail je také fotografií star),

16) O pohledu jakožto objektu *a* viz Jacques L a c a n, *Le Séminaire Livre XI*. Paris 1973.

nese tutéž pečeť ireality, protože vím, že herečka tam není. Laura s Gene se takto mohou propojit v jakémisi nedosažitelném jinde.

Podobnou konstrukci pro jiné milostné setkání mezi Johnem Ballantinem-Gregory Pec-kem a Constance Petersenovou-Ingrid Bergmanovou nacházíme ve filmu ROZDVOJENÁ DUŠE, i když schéma je zde obráceno, protože do kamery se dívá Ballantine, zatímco Petersenová se dívá mimo záběr. To ji v první řadě staví do pozice nabízené kořisti, a zároveň je tak respektováno téma rozpačitého doznání a odvráceného pohledu: to ona přišla vyhledat Ballantina v jeho pokoji. Jedná se tedy o klasický záběr-protizáběr, který má oznamovat milostnou výměnu, v níž kamera filmující Ingrid Bergmanovou zaujala místo toho, kdo se na ni dívá: Ballantina. Oba záběry jsou zde tedy symetrické stejně jako ve scéně z filmu DR. JEKYLL AND MR. HYDE, kterou analyzoval Petr Lehman,¹⁷⁾ a v níž jsou nejprve ukázáni dva milenci, jak si vzájemně hledí do očí (vidíme je z profilu), a teprve poté každý partner sám s pohledem upřeným do kamery. Takže pohled do kamery zde odkazuje k partnerovi (Jekyll se dívá na Muriel a Muriel na Jekylla) a nikoli k divákovi, který tak má pochopit milostnou volbu a fascinaci, která každého jiného partnera vylučuje. Zdvojení pohledu v situacích s milostnou tematikou je základem pro jeho zrušení ve vztahu k divákovi. Proto se mi zdá být problematické mluvit jako Roger Odin¹⁸⁾ o „znásilnění mého diváckého já“ v podobné scéně filmu VÝLET DO PŘÍRODY. Jestliže je „divácké já“ mou součástí participující na vyprávění, která se identifikuje s postavami, pohled mě zasahuje *jen v rámci vyprávění*. Jestliže je „divácké já“ součástí mého já, které ví, že jsem v kině, pak mě tento pohled nezasahuje, protože míří buď do diegetického místa, se kterým nejsem totožný, nebo (v příkladu Rogera Odina) do jakéhosi jakoby nekonečna. Divák je role, kterou subjekt hraje.

Francesco Casetti jinde správně tvrdí, že diskursivní vzorec „já-ty“ se skládá jen ze shifterů¹⁹⁾, to znamená z prázdných forem, které nijak neodkazují k nějaké konkrétní osobě,²⁰⁾ k nějakému subjektu chápanému jako celý a specifický, nutně aktualizovatelný. Když Fred Astaire zpívá s tváří do kamery „I love you“, toto „you“ není pro mě, má zde označovat nepřítomného adresáta, na kterého se obrací a se kterým se identifikuji jen částečně. Jen adolescentní fanoušci na nějakém stadionu věří po tisícovkách, že se taková píseň obrací osobně ke každému z nich. Jestliže Francesco Casetti popisuje různé typy navrstvení pólů diskursivního vztahu, je třeba upřesnit, že navrstvení není nikdy úplné a že přechod od jednoho ke druhému se vždy děje ve vedleším plánu, kontaktem okrajů, částečnou podobností. Vraťme se k příkladu reportéra, který se obrací na kameru: herec ztělesňuje postavu, která je ve vyprávění zástupcem jak vyprávěcí, *tak* divácké instance (jakožto divák je svědkem, který není obsažen v zápletkce), postavu, která není úplně jednoduchá a která se obrací ke svému publiku, které není publikem kinosálu (ve kterém sedím), které je sice skutečné, ale ani s ním plně nesplývám.

17) Peter Lehman, *Looking at Ivy looking at us looking at her*. „Wide Angle“ 1983, č. 3.

18) R. Odin, c. d.

19) Francouzsky *embrasseur*, lingvistická jednotka, která uvádí promluvu do vztahu k realitě (pozn. překl.)

20) Zejména toto vyvolává zdrženlivost Gérarda Genetta používat pro naraci termín osoba. Viz *Le nouveau discours du récit*. Paris 1983, s. 64nn.

Hvězda – metapostava – postava – diegetické publikum – metapublikum – reálné publikum – divák. Struktura posunujících se zrcadel, struktura trochu cibulovitá, která svým fungováním připomíná situaci, kterou zná každý, a to zejména ze zkušenosti nostalgie, kdy s potěšením rozjímám nad postavou, kterou jsem byl, kterou už nemůžu být, kterou už ani nejsem, kterou jsem možná nikdy ani nebyl, a v níž se přesto rád poznávám. Figury Jáského ideálu přenesené do minulosti, které Freud definuje jako „*náhražku za ztracený dětský narcismus*“²¹⁾. Ale aby se mohla uskutečnit identifikace (vždy částečná) s tímto mým jiným já, je tato ztráta nutná, je nutná tato neredukovatelná diference, je nutný tento doprovodný narcismus. Známe navíc blízkost Nadjá a Jáského ideálu ve Freudově teorii. Já, Ideální já, Jáský ideál, Nadjá, opět zde nacházíme proximální řetěz, který umožňuje interiorizovat rodičovské hlasy a který divákovi umožňuje identifikovat se (částečně) s narací prostřednictvím onoho efektu uchvácení (který kvůli poutu, který jej spojuje s orálností a žravostí oka, můžeme nazvat introjekcí), jenž intelektuálně zná milovník hudby a fyzicky milovník nočních klubů.

7

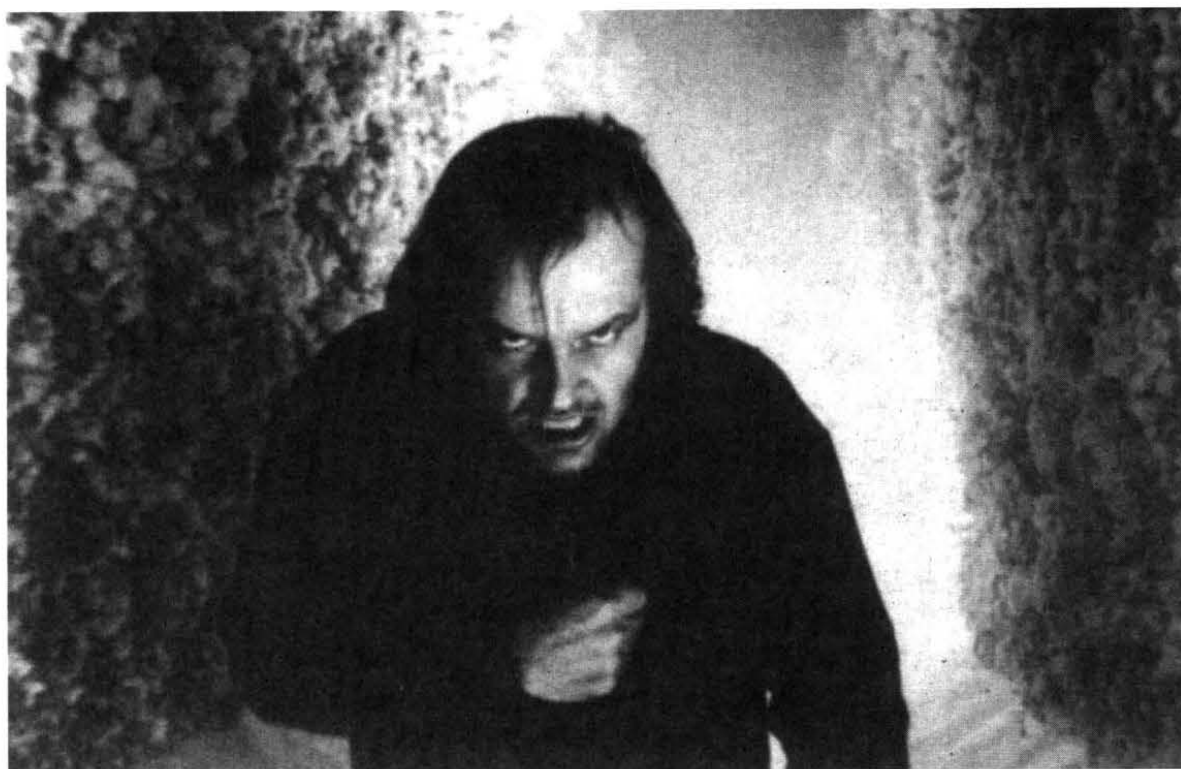
Jestliže pohledy do kamery slouží k označení dobrého setkání, slouží stejně tak k vyznačení špatného: smrtelného střetnutí. Pohled do kamery skutečně také nachází svůj vyvolený terén v dobrodružném filmu (rvačka, souboj), detektivce (agrese, vyřizování účtů, výslech a konečné vítězství zákona) a ve fantastickém filmu nebo v hororu (vražda). Kdo by si nevzpomněl na upřený, podivně zneklidňující pohled monstra vytvořeného Frankensteinem²²⁾? Hrůzný efekt je zajištěn a pečlivě využit. Na jedné straně výzva a neodvratitelná hrozba, na druhé straně marná prosba. Na začátku filmu KDYŽ MĚSTO SPÍ vidíme z nadhledu kamery záběr první oběti mladého zabijáka v okamžiku vraždy, oběť řve děsem a obrací ke kameře vyděšený pohled. Tento záběr je skutečně subjektivní, neboť osa a pozice kamery je na místě zabijáka, tam, kde už nemůže být dosažen. Smrtící pohled je skutečně jakýmsi druhem antikomunikace, protože se stvrzuje bez potřeby odezvy, takže reakcím tváří v tvář vtiskuje nádhernou neproniknutelnost. Pohled je zde neosobní, nedotknutelný: ani zde nikoho nepřijímá, protože není nikým. Je tím, kdo odsuzuje bez odvolání, a ničí toho, na koho se obrací (ve filmu KDYŽ MĚSTO SPÍ je pohled oběti dojmavý proto, že nenachází žádný soucit): je to pohled vražedného šílenství, žravý pohled, pohled Smrti. Pohled smrti, který se na mě upírá a otevírá se do prázdna: takto ho Hitchcock použil na závěr scény ve sprše v PSYCHO. Pohled, jehož nositelem je logicky monstrum Frankenstein, neboť razantně tvrdí svou radikální jinakost, svou definitivní příslušnost k nedosažitelnému a strašnému světu. Stejně jako pohled hlupáka, šílený nebo zasněný pohled, je dutým pohledem, který se redukuje na sebe sama, jelikož ruší každou možnost rozmluvy, kterou naznačuje.

Je to také pohled Zákona, který je nevyhnutelný, neosobní a také bez odvolání. Nijak nás tedy nemůže udivit, že bývá často zobrazován jako jediné oko bez těla autonomně

21) S. Freud, *Pour introduire le narcissisme*. In: *La vie sexuelle*. Paris 1972, s. 98.

22) Úvodní titulky filmu (FRANKENSTEIN; James Whale, 1930) jsou složeny z otáčejícího se kola široce otevřených, nespárovaných očí.

ILUMINACE
Marc Vernet: Pohled do kamery



*Na jedné straně neodvratitelná hrozba...
...na druhé marná prosba
(The Shining, Stanley Kubrick)
Foto archiv*

existující v podobě všudypřítomné policejní helikoptéry²³⁾, kterou se spíše než jeho nedosažitelnost zobrazuje permanentnost dohledu, jeho upřenost a jeho věčnost. Postavy filmu *POSTAVY V KRAJINĚ* o tom věděly své, Kain také. Ve filmu *DŮM U ŘEKY* nám poté, co Louis Hayward právě uškrtil Emily, dva záběry nabízejí obraz velkého anonymního oka za kovaným železem francouzského balkonového okna²⁴⁾, které se snaží proniknout pohledem dovnitř do domu, zatímco ubohý hrdina se mu snaží uniknout, plaze se po zemi: neunikne mu. Ve filmu *POZNAMENANÁ ŽENA*, zatímco prokurátor (kterého hraje Bogart) přednáší před porotou svou obžalovací řeč, kamera sklouzává za porotce, pak postupuje k Bogartovi, aby ho izolovala, takže konec svého kázání pronáší sám tváří v tvář kameře. Zákon nelze zobrazit lépe: scény ze soudní síně, ať už jde o souboj dvou stran nebo o verdikt, jsou oblíbeným místem pro pohled do kamery.

Jestliže pro smrt či pro zákon (a někdy smrt rukou zákona) pohled do kamery znamená nedotknutelné jinde, je přirozené, že se objevuje také ve scénách mdloby, ať už do ní někdo upadá (mladá ctnostná dívka stížená nevolností – je těhotná – na začátku filmu *DARMOŠLAPOVÉ*), či ať už se z ní vynořuje. V tomto posledně zmíněném případě se jedná o klasickou figuru, v níž se svědci sklánějí kolmo nad toho, kdo se probouzí, kdo se „vrací“ z druhé strany. Například ve filmu *VRAŽDI, MILÁČKU*, když zdrogovaný detektiv blouzní a pak znovu nabývá vědomí, nebo v prvních scénách filmu *NĚKDE V NOCI*, když se voják vynoří z kómatu a vidí nad sebou skloněné lékaře a sestřičky. V obou případech se jedná o pohled ze zázvěti, podobně jako v případě Lauřina zjevení. Ve filmu *TICHÝ MUŽ* dostane hrdina, kterého ztělesňuje John Wayne, během probíhající svatby strašnou ránu od svého nemluvného švagra. Spadne a omdlí. Následuje flashback, ve kterém hrdina znovu vidí svůj poslední boxerský zápas, poslední proto, protože při něm zabil svého soupeře. Několik záběrů tohoto flashbacku je filmováno „subjektivní“ kamerou, z *hlediska smrti*. Hrdina, rozhodčí i sekundanti se vyděšeně opakovaně naklánějí nad muže ležícího na zemi. Tolik pohledů do kamery, které jsou ostatně podepřeny, zesíleny příliš tvrdým světlem projektorů, záblesků a blesků (od reportérů fotografujících událost).

Tento poslední příklad zdůrazňuje dvě věci. V první řadě se jedná o „imaginární“ scénu, kterou hrdina sní, zatímco je v bezvědomí; tento model je blízký modelu, jenž umožňuje znovuzjevení Laury. Krom toho, a to je nejdůležitější, se zdá, že je ve scéně přítomná reversibilitnost pohledu do kamery, kterému je vystaven jak ten, kdo zabíjí, tak ten, kdo umírá. V pohledu do kamery je vidět neviditelné, Jinde, Smrt. Ať už figuruje v obraze (typ Frankenstein pro postavu rozhodnutou zabít), či ať už figuruje „na místě“ kamery, která je tak vnímána jako místo prázdna (typ *KDYŽ MĚSTO SPÍ* nebo *TICHÝ MUŽ*).²⁵⁾ Takto by se podle Petera Lehmana dala vysvětlit „nevhodnost“ záběru, ve kterém se Ivy svléká a dívá se přitom do kamery ve filmu *DR. JEKYLL AND MR. HYDE*: tato nevhodnost však nespočívá, jak tvrdí, v pornografické povaze záběru, nýbrž v tom, že Ivy podepisuje vlastní smrt tím, že se ji pokouší svést: pozoruje ji totiž Mr. Hyde, ten na ni upírá pohled,

23) Jedná se o častou figuru detektivek se znovunabytím síly z 80. let. Příkladem je plakát na film 1984 (Michael Radfort, 1984).

24) Tato voyeuristická konfigurace oka za mřížovím viz kapitola „L'en deçà“. (Viz M. Vernet, *Figures de l'absence*, s. 29 – 58; pozn. red.)

25) „Hledisko smrti“ viz analýza filmu *VAMPYR* v kapitole „L'en deçà“.

zatímco Dr. Jekyll je galantně odvrácen. Je to zároveň scéna svádění i scéna smrti, smrti kvůli svádění. Neudivilo by mě, kdyby scéna pohledu, který si vyměňuje Muriel s Jekylllem, byla stejně rozdvojena a nesla stejný význam. Zánik je na obou stranách pohledu do kamery. Takový smrtící pohled, jehož je pohled *do* kamery jen symetrickým odrazem, udělal z pohledu kamery Michael Powell ve svém filmu PEEPING TOM. Kamera jako strojové místo zachycování živého by tak byla mýtický Smrtí v podobě zlého oka.

8

Pohled do kamery může být analyzován jedinečně pod podmínkou, že vezmeme v úvahu jeho příčiny a jeho účinky, jeho místo ve vyprávění, stejně jako jeho místo ve filmu, a že ho umístíme do nejasnosti bez jediné opory, do nejasnosti panenky a pohledu, zejícího otvoru a přebytku, touhy a kastrace, a to také v rámci kamery, která se zároveň vrhá vpřed i nahrává.²⁶⁾ Naznačuje nám to vracející se figura slepce „s nesnesitelným pohledem“, drahá Fritzi Langovi, a ještě více figura zuřivého jednookého muže. Tomu se na jeho tváři daří skloubit vyčnívání jeho živého oka se zející ránou jeho nepřítomného oka, zatímco páska vytváří dojem, že se na mě bez ustání dívá. Jednooký a slepý jsou dvě figury jinakosti, izolovanosti, která je klade na jinou scénu. Neexistuje horší pohled než pohled vyslaný bílýma očima bez duhovky: pohled, který říká nemožnost interpersonální komunikace v okamžiku, kdy jeho nositel není „osoba“²⁷⁾.

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu:

Marc Vernet, *Le regard à la camera*.

In: Marc Vernet, *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma*.

Editions de l'Etoile, Paris 1988, s. 9 – 27.

Citované filmy:

Casablanca (Michael Curtiz, 1942), *Darmošlapové* (I Vitelloni; Federico Fellini, 1953), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931), *Dům u řeky* (House by River; Fritz Lang, 1950), *Extérieur nuit* (Jacques Bral, 1980), *Frankenstein* (James Whale, 1930), *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *Hercule* (Carlo Rim, Alexander Esway, 1937), *Jalsaghar* (Satyajit Ray, 1958), *Když město spí* (While the City Sleeps; Fritz Lang, 1956), *Laura* (Otto Preminger, Rouben Mamoulian, 1944), *Léto s Monikou* (Sommaren med Monika; Ingmar Bergman, 1952), *Někde v noci* (Somewhere in the Night; Joseph L. Mankiewicz, 1946), *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), *Postavy v krajině* (Figures in a Landscape; Joseph Losey, 1970), *Poznamenaná žena*

26) Ch. Metz, c. d.

27) Výraz „personne“ znamená osoba a zároveň nikdo (pozn. překl.).

(Marked Woman; Lloyd Bacon, 1937), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Rozdvojená duše* (Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945), *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Skvělí Ambersonové* (Magnificent Ambersons; Orson Welles, 1941), *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), *Tereza Raquinová* (Thérèse Raquin; Marcel Carné, 1953), *Tichý muž* (The Quiet Man; John Ford, 1952), *Vampyr* (Vampyr, ou L'Étrange Aventure de David Gray; Carl Theodor Dreyer, 1932), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Vraždi, miláčku* (Murder, My Sweet; Edward Dmytryk, 1944), *Výlet do přírody* (Une partie de campagne; Jean Renoir, 1936), *Výtah na popraviště* (Ascenseur pour l'échafaud; Louis Malle, 1958), *Závět doktora Mabuse* (Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1932), *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain; Stanley Donen, 1952), *1984* (Michael Radford, 1984).

Rozhovor

Mezi-obrazy Raymonda Belloura

Raymond Bellour (nar. 1939, Lyon) je teoretikem a kritikem, který prošel neobvykle bohatým profesním vývojem, kdy se jeho odborný zájem přesouval mezi tak odlišnými oblastmi, jako je dílo Henriho Michauxe, klasický americký film a videoart. Po studiu moderní filologie na filosofické fakultě v Lyonu (1957 – 1963) založil a vedl filmový časopis „Artsept“ (1963 – 1964). Od roku 1964 působil v C.N.R.S. (Centre National de la Recherche Scientifique), v oddělení psychologie, pak filosofie a nakonec v Institutu estetiky a věd o umění pod vedením Etienna Souriaua. Zde se zabýval analýzou, historií a teorií filmu, stejně jako moderní literaturou a komparatistikou. V první polovině sedmdesátých let přednášel analýzu filmu na Universitě Paříž I, vedl semináře na I.D.H.E.C. (Institut des Hautes Études Cinématographiques) a hostoval na řadě zahraničních universit (USA, Švédsko, Velká Británie, Kanada, Venezuela ad.). Roku 1979 obhájil na Univerzitě Paříž I disertaci pod názvem *L'analyse du film*. V letech 1986 – 1988 vedl magisterský seminář na Ústavu filmové vědy University Paříž III a v letech 1973 – 1992 přednášel o filmu v Centre Parisien d'Etudes Critiques. V devadesátých letech působil jako ředitel C.R.A.L. (Centre de recherches sur les arts et le langage), řídil oddělení výzkumu v C.N.R.S. a v roce 1991 společně se Sergem Daneyem zakládal filmový časopis „Trafic“, jehož je v současnosti šéfredaktorem. Opakovaně vytvářel vlastní rozhlasové pořady (na témata humanitních věd, historie, literatury, videa), psal scénáře pro krátko i dlouhometrážní filmy, spolutaurosky se podílel na tvorbě videoesej, kurátorsky připravoval výstavy, napsal román a sbírku básní v próze.

Do dějin myšlení o filmu se Bellour zapsal především svými textuálními mikroanalýzami klasických amerických filmů (mj. Hitchcocka, Langa, Minelliho), kterým se věnoval od konce šedesátých do konce sedmdesátých let a v roce 1979 je souhrnně vydal pod názvem *L'analyse du film*. Ačkoli v nich systematicky pracoval s psychoanalytickými a sémiologickými koncepty, nepostrádalo jeho psaní výrazně osobní styl. Analýzy dílčích filmových sekvencí se soustředily na strukturní hry symetrií a asymetrií, vnitřních odkazů a přerušení, systematických repeticí a variací. Bellour odhalil, že klasické filmy pracují s „rýmy“ tvořenými opakujícími se rysy záběrů v rovině jejich formy (pohyby kamery, charakteristické rámování, hlediska) i obsahu (opakující se typy akce, gesta), s principem kondenzace a přesunu a také se začleňováním bodů zlomu, jež narušují ustanovenou rovnováhu a korespondence, uvádějí do hry prvky anomálie a nové informace. Klasické vyprávění je obecně založeno na napětí a přechodech od stavů nerovnováhy k obnovené rovnováze, od nejasnosti k rozuzlení, mezi nimiž působí systém opakování a diferencí. Toto základní schéma podle Belloura odpovídá mechanismům lidské touhy, a je proto vysvětlitelné v psychoanalytických termínech oidipovského komplexu.¹⁾

Nicméně již soubor studií *L'analyse du film* ohlašoval Bellourovu tendenci opustit model textuální analýzy a srovnávat filmový obraz s jinými formami obrazu, uměními a médii, a to především v článku *Le texte introuvable*. Bellour zde radikálně problematizuje status filmového textu ve vztahu k limitům textuální analýzy, která na jedné straně ve filmu objevuje textuální kvality, ale na druhé straně tentýž filmový text v jistém smyslu nutně nechává v jeho textovosti zmizet.

1) Srov. Francesco Casetti, *Theories of Cinema 1945 – 1995*. Austin 1999, s. 169 – 174.

Ačkoli film podle Belloura nepochybně může být chápán jako text, je to text v zásadním smyslu nedosažitelný (*introuvable*), protože jej nelze citovat. Pojem textu je tedy možné na film aplikovat pouze metaforicky. Analytik může přesně citovat jen literární text, kdy ve vztahu teoretického komentáře a objektu studia panuje „absolutní materiální koincidence mezi jazykem a jazykem“.²⁾

Film je na rozdíl od hudební skladby fixním, definitivně ukončeným dílem. Proto mu teprve zpracování jazykem textuální analýzy, která rozloží a znovu složí textuální operace filmu, přidá kvality textuální procesuality a promění jej v text v pravém slova smyslu. Nicméně směs výrazových materiálů jej současně činí pro jazyk této analýzy neuchopitelným. Obrazová stopa filmu se rozkládá v prostoru a podobá se malbě, ale probíhá také v čase a podobá se tedy i hudbě. A právě pohyb obrazu rekonstruovaný z pásu projektorem se zásadně vzpouzí citování v textuální analýze. I kdybychom v knize reprodukovali všechna okénka filmového pásu, pohyb, a tudíž sama textualita filmu, nám bude unikat. Fotografie okének představují simulované ekvivalenty zastaveného obrazu, jenž je klíčem k analytické reflexi textuality filmu, ale současně proudění textu zadržuje – jsou jakýmsi simulakry samotného filmu. Proměňovat film v text tedy znamená současně jej jako text ztrácet. Jediná možnost, jak lze analyzovat film a neztratit jeho textuální kvality, je použít jako nástroj analýzy opět film (nebo video, jak vyplývá z pozdějších Bellourových textů).

Od počátku osmdesátých let se Bellourův analytický přístup postupně začal zbavovat explicitně psychoanalytických a sémiologických nástrojů a v osobnější, esejističtější formě se tematicky obohatil o širší kontext „mediálního umění“, v rámci něž film figuruje jen jako jeden z mnoha dílčích prvků (vedle fotografie, videoartu a později počítačového obrazu). Jedním ze základních zdrojů inspirace se Bellourovi v této době stává dílo Gillesa Deleuze, jehož filosofické studie o filmu dokázal jako jeden z mála tvůrčím způsobem rozvinout do nových poloh.³⁾ V prvním z těchto svých textů – analýze uměleckých experimentů teoretika Thierryho Kuntzela napsané roku 1981 – Bellour zdůrazňuje, jakou váhu může mít vztah mezi filmem a elektronickým obrazem: „Přechod od filmu k videu bude možná jednoho dne přirovnán k přechodu od alexandrinu k volnému verši v poezii.“⁴⁾ Video v Kuntzelových experimentech podle Belloura sloužilo jako činitel sebereflexe filmu, jež konvenovala s Kuntzelovými vlastními teoretickými studiemi o kinematografickém aparátu. Koncem osmdesátých let Bellour použil pro nezachytitelnost a nepopsatelnost obrazů videoartu, jež je ještě radikálnější než nedosažitelnost filmového textu, pojem „unspeakable images“. Jsou to obrazy, o nichž nelze mluvit, protože prokluzují (*slip*) mezi jinými obrazy, vstupují do nedělitelné symbiózy se slovem a zvukem, nechávají se pronikat a rozkládat novými rychlostmi a rytmy.⁵⁾ Bellour se neodklonil od filmu k elektronickým médiím nějakým nevratným pohybem, nýbrž začal zkoumat hraniční zóny mezi nimi. Tato unikavá místa mezi obrazy si pojmenoval programovým, byť explicitně nedefinovaným pojmem „l'entre-images“. Své studie vztahů a přechodů mezi různými mediálními formami obrazů shrnul v knihách *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo* (Paris 1990) a *L'Entre-images 2, Mots, Images* (Paris 1999).

Obtížně přeložitelný francouzský termín „l'entre-images“ v kontextu Bellourova přístupu označuje virtuální místo-mezi-obrazy neboli „meziobrazí“.⁶⁾ Meziobrazí neexistuje jako objektivně daná

2) R. Bellour, *The Unattainable Text*. In: R. Bellour, *The Analysis of Film*. Bloomington 2000, s. 22.

3) Například ve svých rozborech zastaveného pohybu obrazu.

4) R. Bellour, *Thierry Kuntzel and the Return of Writing*. „Camera Obscura“ 1983, č. 11, s. 30.

5) R. Bellour, *The Power of Words, The Power of Images*. In: R. Bellour – Elisabeth Lyon (eds.), *Unspeakable Images*, „Camera Obscura“ 1991, č. 24, s. 7 – 9.

6) Překladatelský návrh Petra Mareše. Srov. Joachim Paech, *Obraz mezi obrazy*. „Illuminace“ 14, 2002, č. 2, s. 5 – 16.

věc či prostor vložený mezi dva obrazy, ale je spíše samotnou konstitutivní mezerou, jež umožňuje viditelnost obrazu, jeho pohybu a přechody od jednoho obrazu k druhému. Přestože je samo neviditelné, může být za určitých okolností (v mediálně autoreflexivních dílech) znovu-vepisováno dovnitř sféry obrazu.

Bellour svůj koncept meziobrazí či přesněji virtuálního místa-mezi-obrazy vypracoval na základě konkrétních analýz audiovizuálních uměleckých textů, v nichž se nějakým způsobem tematizují a zviditelňují vztahy a přechody mezi různými formami a médii obrazu (zabýval se tvůrci jako jsou Jean-Luc Godard, Chris Marker, Hollis Frampton, David Cronenberg, z videoumělců Bill Viola, David Larcher, Woody Vasulka, Gary Hill, Antonio Muntadas ad.).

Východiskovým vzorem mezi-obrazu je černé pole mezi dvěma okénky filmového pásu, které není chápáno jako pozitivně existující prostor, nýbrž jako mezera plnící funkci časového intervalu. Tento prostor mezi obrazy obvykle při projekci nevidíme, ačkoli je konstitutivním činitelem iluze filmového pohybu.

Bellour se zabýval tím, jakým způsobem může být toto neviditelné „mezi“ zástupně či metaforicky zviditelňováno v experimentech se zpomalováním a zastavováním pohybu filmového obrazu a s formálními vztahy mezi fotografií a filmem. V takových postupech se přímo uvnitř obrazu rozvíjí dialog a rozevírá mezera mezi filmovým pohybem a zastaveným pohybem fotogramu, zprostředkovaně pak mezi ubíhajícím časem filmu a zmrazeným časem fotografie. Pod tlakem manipulace s pohybem se filmový čas pohybu virtuálně rozkládá a vstupuje do něj princip času zmrazeného, spacializovaného – tzv. privilegovaný okamžik fotografie a tzv. pregnantní okamžik malířství.⁷⁾ Zastavený pohyb obrazu je tedy pro film místem intermediálních průniků *par excellence*. Tato přítomnost jiného času uvnitř času filmového je nicméně pouze virtuální, ukazuje se jako něco možného jen v mentální rovině recepce, protože film nepřestává být filmem a běh filmového pásu se ve skutečnosti ani při práci se zastaveným pohybem nezastaví (pouze redundantně opakuje tatáž okénka). Místo mezi fotogramy se tedy objevuje jen jako absolutní limit v jedinečné divácké zkušenosti (konstitutivní černé pole mezi okénky nemůže být dáno jako objekt, protože pak by se musela buďto zastavit projekce nebo by muselo jít o náhradní model, například o obraz pásu nasnímaného na jiný filmový pás).

Další Bellourovou iniciační zkušeností v jeho úsilí postihnout vnitřní zákonitosti vynořování se nových forem obrazu bylo setkání s různými projevy videoartu či tzv. media artu,⁸⁾ které formát

7) Srov. R. Bellour, *The Film Stilled*. In: *Unspeakable Images*, s. 98 – 123. Film je ve své základní mediální rovině doménou tzv. libovolných okamžiků, jež jsou automaticky určovány stejnými rozestupy mezi jednotlivými okénky filmového pásu, které se v pravidelné frekvenci exponují v kameře, případně promítají v kině, aby vytvořily dojem kontinuity. Výsadní okamžik je klasickým okamžikem nehybné antické pózy, který podle Belloura může vstupovat do fotografie a skrze princip zastaveného pohybu i do filmu. Pregnantní okamžik je významným okamžikem klasického malířství kumulujícím rozhodující fáze časového děje v prostoru. Pregnantní okamžik se může vynořit ve filmu v případě, kdy výsadní okamžik zastaveného obrazu šíří svůj princip „zmrazení“ a spacializace diegeze, vztahuje se vertikálně k filmu jako celku, shrnuje v sobě jádro jeho dramatu (jako fotografie chlapce v Bergmanově *PERSONĚ*); nebo když způsobí v procesu recepce potenciální trhlinu, proměnu časového režimu: zvláštní pocit paralýzy, kvalitu abstrakce a skoku do ireálna, nové druhy pohybů, rytmů a rychlostí; vrcholné okamžiky děje, definovatelné jen skrze elipsy, které se nicméně stále vracejí ve své nemožnosti v podobě přerušení plynutí filmu (u Godarda 80. let).

8) Videoart se od 60. let diferencoval do řady specifických žánrů: např. videopásky (videofilmy), videoeseje, videoautoportréty, videodopisy, videodokumenty, videoautobiografie, videodeníky, videopoezie, videomalířství, ale také do forem, které formát pohyblivého obrazu přenášejí do galerie nebo veřejného prostoru, komponují jej do trojrozměrných objektů či uvádějí do živé interakce s divákem: videoinstalace, videosochařství, video performance, video environment. Do oblasti media artu patří například

pohyblivého obrazu rekonstituovaly v prostoru galerie a později i počítače. V rozhovoru komentujícím Benátské bienále 1999 (jehož překlad publikujeme v návaznosti na přítomný text) Bellour hovoří o tom, že některé expozice mediálních umělců přímo soutěží s filmem tím, že rozkládají a redistribuují dispozitiv kina a dědictví filmové historie: rozmísťují projekce obrazu různých forem, velikostí a žánrových konvencí v prostoru galerie, komponují projekční plochy do architektonických útvarů a vyzývají diváka, aby mezi nimi přecházel, vstupoval dovnitř a zase odcházel a z těchto přechodů těžil nový typ kvazifilmové zkušenosti. Tyto videoexperimenty podle Belloura vyznačují cestu pro přechod filmu a filmového diváka do nové formy a nové prostorové situace, která film přibližuje malířství nebo sochařství, ale rovněž jeho vlastní prehistorii, jež je také zaplněna mediálními „instalacemi“ různého druhu, od fantasmagorií po kinematograf (a kinematografie se tak jeví jako jedna z mnoha těchto instalací). Fyzický prostor galerie je naopak strukturován podle filmových principů projekce, rozzáběrování, montáže, zrcadlových odrazů. Mezi galerií a kinem, filmem a výtvarným uměním tak vzniká intenzivní intermediální dialog, který vede ke konstituci nových forem obrazu. V pokusech videoumělců a počítačového umění Bellour nachází analogii s hybridizací časovosti obrazu při práci se zastaveným obrazem a její další rozšíření. Nyní to jsou meziobrazy jako specifický typ divákova přecházení mezi obrazy, refigurace filmové zkušenosti v kategoriích tělesného pohybu a interakce.

Video zevnitř proměňuje obraz filmový (a skrze něj fotografický) – zastavuje jej, vstupuje do prostoru mezi jeho obrazy⁹⁾ a uvádí je do komplexnějších vztahů mj. s výtvarným uměním. Video je podle Belloura médiem, kterému chybí vlastní identita, a proto neustále vstupuje do intermedialních vztahů s ostatními formami obrazu a stimuluje přechody mezi nimi: „Video je především převozníkem (převaděčem).“¹⁰⁾ Otevírá průchody a umožňuje přechody mezi obrazy (*passages de l'image*), které se přímo v obraze zviditelňují dvěma hlavními způsoby přechodu: mezi pohyblivým a nehybným; mezi analogovou fotografií a elektronickým či digitálním obrazem. Dalším typem přechodu je již zmíněné přecházení samotného diváka mezi obrazy videoinstalace v galerii. Jinde Bellour píše ještě o přechodech mezi obrazem a mluveným slovem, o hlase přecházejícím do roviny obrazu ve formě videografických vibrací.¹¹⁾

Ze všech těchto mezi-prostorů a přechodů se vynořují nové, nečekané konstelace a formy obrazu, nové časovosti obrazu. „L'entre-images je (virtuálně) prostor všech těchto přechodů. Je to zmnožené místo, současně fyzické i mentální. Místo zároveň velmi viditelné i tajuplně ponořené do nitra děl, znovupřetvářející naše vnitřní tělo, aby mu vnutilo nové polohy, a působící mezi obrazy, v tom nejširším a přece vždy jedinečném smyslu. Plave současně mezi dvěma fotogramy i mezi dvěma obrazovkami, stejně tak mezi dvěma tloušťkami hmoty jako i mezi dvěma rychlostmi – je tedy obtížně vymežitelné: je variací a disperzí samotnou. A právě takto k nám dnes obrazy přicházejí: z prostoru, v němž je třeba zjistit, jaké jsou skutečné obrazy. To znamená realita světa, ať už by byla jakkoli virtuální a abstraktní, realita obrazu jako možného světa.“¹²⁾ Bellour svou koncepci

umělecké projekty na CD-ROMech, jako je Markerovo IMMEMORY (srov. R. Bellour, *Le livre, aller, re tour*. In: Laurent Roth – R. Bellour /ed./, *Qu'est-ce qu'une madeleine? A propos du CD-ROM Immemory, de Chris Marker*. Paris 1997, s. 64 – 154).

9) Toto tvrzení má rozměr metaforický i doslovný. Video totiž v technickém smyslu nemá černá pole mezi okénky, protože je zaplňuje nepřetržitým procesem rozsvěcování bodů a řádků televizního monitoru, při němž se jeden obraz začíná objevovat, zatímco druhý ještě zcela nezmizel.

10) R. Bellour, *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris 1990, s. 12.

11) Vztahem mezi slovem, hlasem a obrazem se Bellour zabýval ve svých několikaletých analýzách filmu SÍLA SLOVA Jeana-Luca Godarda (srov. např. R. Bellour, *Cinema and...* „Semiotica“ č. 112-1/2, s. 207 – 229).

12) R. Bellour, *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*, s. 12n (překlad citace Mária Ferenčuhová).

l'entre-images neformuloval jako teoretický systém, nýbrž jako interpretační klíč pro konkrétní analýzy. V těchto analýzách hledal momenty zrodu nových forem a konstelací obrazu z hybridních spojení principů fotografie, filmu a videa, a to jak ve formálních interakcích v rovině obrazu-povrchu, tak v rovině divácké zkušenosti a transformace dispozitivu média.

O systematické rozpracování Bellourova pojmu „*l'entre-images*“ v paradigmatu dekonstrukce se pokusil německý teoretik filmu a médií Joachim Paech, který mezi-obrazy v nejjobecnější rovině povýšil na základní princip každého zobrazení.¹³⁾ Podle něj jsou meziobrazí v nejprimárnější rovině jakýmsi „figurami bez pozadí“ – konstitutivními diferencemi, operativními hranicemi či virtuálními centry vizuální reprezentace, která v procesu recepce umožňují samotný zrod či zjevení se (pro diváka) obrazu jako takového, ale sama jsou v obraze vnímatelná jen coby stopy. Tyto paradoxní mezery nemají povahu viditelného objektu, nýbrž podmínek zjevení se objektu v percepci.

Provedeme-li shrnující schematický výčet základních aspektů Bellourova a Paechova konceptu „*l'entre-images*“ (respektive „*das Zwischen den Bildern*“), můžeme jmenovat následující body:

- V nejjobecnější rovině je meziobrazí konstitutivní diferencí, médiem samotným (pokud médium chápeme jako režim podmínek viditelnosti, za nichž je možné něco vidět – např. pohyb filmového obrazu).

- Meziobrazí je „mentální místem“ proměňujícím diváckou percepci.

- Meziobrazí – pokud je znovuvepsáno do obrazu – má tendenci přímo v obraze reflektovat principy dispozitivu a konstitutivní difference umožňující konstituci mediálního obrazu v aktu percepcce.

- Přímo uvnitř obrazu konfrontuje různá média a činí předmětem zobrazení samu mezeru nebo přechod mezi nimi. Meziobrazí je v tomto smyslu obrazem interfejsu mezi médii.

- Transformuje diváckou zkušenost s obrazy tím, že hlavní význam díla nechá vyvstávat z přecházení diváka mezi obrazy.

- Ukazuje místa a procesy zrodu nových forem obrazu.

Následující rozhovor je Bellourovým svědectvím o tom, jaké důvody a pozadí měl jeho přechod od textuální analýzy filmu ke zkoumání vztahů mezi různými mediálními formami obrazů a jim odpovídajícími zkušenostmi.

Petr Szczepanik

13) Joachim Paech, *Das Bild zwischen den Bildern*. In: J. Paech (ed.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart 1994, s. 163 – 178. Srov. český překlad Petra Mareše: J. Paech, *Obraz mezi obrazy*. „Iluminace“ 14, 2002, č. 2, s. 5 – 16.

Bibliografie hlavních prací Raymonda Belloura:

autorská díla:

- Alexandre Astruc*. Seghers, Paris 1963
Henri Michaux ou une mesure de l'être. Gallimard, Paris 1966; rozš. vyd. 1986
Le Livre des autres. L'Herne, Paris 1971
Le Livre des autres, entretiens. 10/18 U.G.E., Paris 1978
L'Analyse du film. Albatros, Paris 1979; reed. 1995, 2000; anglický překlad *The Analysis of Film*. Indiana UP, Bloomington 2000
Mademoiselle Guillotine. La Différence, Paris 1989
L'Entre-images. La Différence, Paris 1990
Oubli, textes. La Différence, Paris 1992
Recherches poétiques. Klincksieck, Paris 1998; 2. vyd. 2000
L'Entre-images 2, Mots, Images. P.O.L., Paris 1999
Partages de l'ombre. La Différence, Paris 2002

editorské a spolueditorské počiny
 (sborníky a monotematická čísla časopisů):

- Le Western*. 10/18 U.G.E., Paris 1966; 2., rozš. vyd. 1969; reed. Gallimard, Paris 1993
Henri Michaux. Editions de l'Herne (Les Cahiers de l'Herne), Paris 1966; rozš. vyd. 1983, 1999
Dictionnaire du cinéma. Editions universitaires, Paris 1966
Jules Verne. „L'arc“ 1966, č. 29
Psychanalyse et cinéma. „Communications“ 1975, č. 23
Alexandre Dumas. „L'arc“ 1978, č. 71
Lévi-Strauss. Gallimard, Paris 1979
Le Cinéma américain, analyses de films, 2 vols. Flammarion, Paris 1980
Henry James. „Magazine Littéraire“ 1985, č. 222
Gilles Deleuze, un philosophe nomade. „Magazine Littéraire“ 1988, č. 257
Vidéo. „Communications“ 1988, č. 48
Marges de la photo. Intermedia, Paris 1989
Eye for I: Video Self Portraits. Independent Curators Incorporated, New York 1989
Cinéma et Peinture, approches. Coliartco, Paris 1990
Passages de l'image. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1990
Unspeakable Images. „Camera Obscura“ 1991, č. 24
Jean-Luc Godard: Son + Image. Museum of Modern Art, New York 1992
Qu'est-ce qu'une madeleine? A propos du CD-ROM Immemory, de Chris Marker. Y. Gevaert: Editions du Centre Pompidou, Paris 1997

Rozhovor

VÝZVA FILMU¹⁾

Rozhovor s Raymondem Bellourem

Anette W. Balkema – Henk Slager

Anette W. Balkema – Henk Slager: V textu ke Godardově přehlídce (MOMA 1992²⁾) píšete, že „nový základ pro obraz je třeba hledat mezi analogovým obrazem a tím, co jej ohrožuje.“³⁾ Vztahuje se tento nový základ nějak k onomu novému prostoru slučování, který jste nazval „l'entre-images“? Jaká je v tomto kontextu pozice media artu?

Raymond Bellour: Protože se v současnosti zabývám otázkami vztahujícími se k filmu a media artu, bylo pro mě velkým zážitkem Benátské bienále v roce 1999, které věnovalo ohromný prostor dílům využívajícím projekce. Je nám čím dál jasnější, že to, co jsme obvykle nazývali filmem – tedy to, co se promítá v kinech prostřednictvím specifického systému a techniky – je v dnešní době vystaveno různým výzvám. Tyto výzvy přicházejí ze strany takzvaného media artu nebo videoartu – neexistuje pro ně ještě žádný vhodnější termín. Ať je to jakkoli, Benátské bienále ukázalo, že existuje řada děl, které mají možnost stát se druhem nového filmu, vytvořeného novými prostředky a předváděného ve veřejném prostoru uměleckých výstav, a nikoli již v kině. Již roky víme, že existuje křehká rovnováha mezi tím, co se odehrává v kinech jako film, a tím, co se tvoří v televizi, na videu či prostřednictvím instalací. Případá mi však, že dnes poprvé dospíváme k jistému bodu obratu, kdy již působení jednotlivých úrovní typů obrazu – fotografie, videa, filmu či počítačového obrazu – nejsou v těchto dílech pouze smíchána jako dílčí výsledek. Nastává naopak skutečný začátek něčeho, co je možné nazvat soupeřením. Jakmile se stará část filmové tvorby prezentuje v kontextu výtvarného umění, jakým je třeba Benátské bienále, přímo problematizuje to, co film činil od začátku svých dějin, i když samozřejmě jinými prostředky.

-
- 1) Originální název „Challenging Cinema“ neznamená jen „výzvu pro film“, ale rovněž „vyzývavý film“. Chci tuto dvojznačnost originálu zachovat a překládám jej proto obdobně nejednoznačnou „výzvou filmu“ (pozn. překl.).
 - 2) Retrospektiva nesla název „Jean-Luc Godard: Son + Image“ a pokrývala období od TADY A JINDE (1974) po NĚMECKO V ROCE 90 DEVĚT NULA (1991), během něž Godard experimentoval s videem a televizí. (Tato a všechny následující poznámky pod čarou jsou poznámkami redakce.)
 - 3) Raymond Bellour, (Not) Just an Another Filmmaker. In: R. Bellour – Mary Lea Bandy (eds.), *Jean-Luc Godard. Son + Image 1974 – 1991*. New York 1992, s. 226.

Dalo by se říci, že film je do velké míry možné definovat na základě jeho schopností reprezentovat realitu nebo společenský kontext a proměňovat vztahy mezi lidmi prostřednictvím rozvíjení příběhu. V Benátkách bylo velmi zajímavé, jak několik instalací s filmem přímo soupeřilo. Kupříkladu instalace *ELECTRIC EARTH* (1999) Douga Aitkena. V této instalaci je ve čtyřech místnostech na různých stěnách umístěno osm projekčních ploch. Některé stěny jsou skutečnými stěnami, jindy to jsou zrcadla nebo průhledné stěny ze skla. Obvykle je možné sledovat tři z těchto obrazů současně, nikdy ale všechny najednou. V první místnosti vidíme velmi konkrétní a banální situaci chlapíka, který leží na posteli a dívá se na televizi. Pokud chcete sledovat vývoj toho, co se nabízí jako druh příběhu – příběh ve skutečnosti není vhodné slovo, každopádně je to ale něco na způsob příběhu – mladého černocho před televizí, který je postupně konfrontován s různými prvky reality městského prostoru na dalších projekčních plochách, musíte instalaci procházet. Ve skutečnosti už nejste typickým divákem, ale spíše jakýmsi chodcem. Musíte přecházet z jedné místnosti do další a vaše hledisko se mění s tím, jak přistupujete k různým projekčním plochám. Když dojdete na konec, který tvoří velká stěna, na niž se promítá obraz člověka běžícího tunelem, stále si pamatujete ten první obraz chlapíka na posteli sledujícího televizi. V mezichase jste viděli několik zobrazení, která sestávala z rozličných pohybů, abstraktních obrazů a směsice naprosto rozdílných rovin zkušenosti. Zkrátka to, co kolem vás probíhá, není tak docela příběh, ale spíše rozvíjení vztahu mezi oním chlapíkem a prostorem města. Protože je tu osm projekčních ploch a čtyři různé místnosti, rozvíjí se tento vztah v prostoru, na základě vašeho vlastního pohybu, vašeho přecházení prostorem, což implikuje rovněž čas, spojený s projekcí každého z oněch obrazů a s individuálně zvoleným pohybem instalací. Mám dojem, že v tomto novém typu prostoru dochází ke zrušení či přeuspořádání běžného kinosálu. Současně to, co se promítá, není přesně film, nýbrž určitý ekvivalent filmu. Jde o něco relativně nového.

Druhým příkladem tohoto vývoje, který na mě v Benátkách tak zapůsobil, je instalace Pipilottiho Rista *SUBURB BRAIN* (1999). Sestává z malého domku, zjevně prostoru, kde se jednou něco přihodilo. V jednom okně tohoto domu vidíte projekci jakési neskutečné rodinné oslavy. Jde o velmi dramatický videoobraz. Dům vypadá jako předměstské obydlí obklopené zahradami, ale stejně tak by to celé mohly být filmové kulisy. Na zdi probíhají dvě projekce. Jedna ukazuje tvář Pipilottiho Rista, zarámovanou na pozadí ubíhající krajiny viděné z vlaku nebo z auta, jak vede pětiminutový monolog o rodinném životě. Druhá projekce je obrovských rozměrů a dle mého ukazuje neostrý detail první projekce. Tyto projekce se odvíjejí ve smyčce stále dokola. Dílo je koncipováno tak, že vzájemně spojuje monolog, obrovskou projekci a projekci na okno domu, jež je rozšířením něčeho, co by mohlo být televizní scénou uvnitř domu. Nabízí se tu událost, na kterou se můžete dívat jako na ekvivalent běžného filmu.

Tato různá díla v Benátkách vyvolávala dojem, že na jedné straně půjde film vlastní starou známou cestou a vždy se bude promítat v kinech. Svým způsobem se tedy film nezmění. Na druhou stranu mi ale připadá, že film se právě nachází v procesu stávání se novou formou. V tomto novém typu prostorové situace, která dříve bývala vyhrazena pro malířství a sochařství, tj. tradičnější umění, instalace stále více a různými způsoby soupeří s filmem. Nastává tedy jakási dezorientující situace, která tu dříve nebyla. Nejenže

video přeprocovává film v rámci video tvorby a film sám akceptuje možnost proměňovat svůj obraz prostřednictvím videa, ale vzrostla také možnost transformace prostřednictvím syntezátoru a dalších zařízení, která nabízejí techniky přetváření obrazu mnoha dalšími způsoby. Všechny ty přechody mezi obrazy, které jsme rozpracovali na výstavě „Passages de l'image“⁴⁾ a které jsem se po mnoho let snažil popsat a zhodnotit ve svých textech, sebraných v *L'Entre-images* a *L'Entre-images 2*,⁵⁾ jsou nyní stále složitější a perverznější. Dochází k tomu, že se fyzický prostor instalace stává filmovějším a vstupuje s filmem do skutečného dialogu. Do jisté míry tedy film pokračuje dál jako dřív, ale současně prochází procesem transformace.

Vezměme si film *LEVEL FIVE* Chrise Markera za příklad z opačné strany, z oblasti filmu. *LEVEL FIVE* je filmem, který se promítá na běžné filmové plátno. Ale jako diváci jste napojeni na zkušenost ženy, která vystupuje jako jakási hrdinka z rodinného filmu. Sedí čelem k divákům a hovoří k nim, ale současně oslovuje počítač, v němž jsou obrazy od základu proměňovány, přetvářeny, přeprocovávány. Když se dívám na *LEVEL FIVE* s vědomím, že se Markerova tvorba posunula k onomu pozoruhodnému dílu na CD-ROMu nazvanému *IMMEMORY*, mám najednou pocit, že se věci z oblasti filmu mění těž. Zdá se mi, že projekce filmu byla rozbita zevnitř a znovu se rekonstruuje zvnějšku, prostřednictvím těchto různých typů děl, která se snažím přiblížit. Teoreticky je to pro chápání filmu velmi obtížný okamžik. Máme méně zavedených rysů specifičnosti. Definice umění a jeho reflexe se koneckonců vždy týkají specifičnosti. Specifičnost nepřestala mít hodnotu pro minulost a pro to, co je stále spjato s tím kterým médiem. Nicméně ve vizuálním umění obecně, a totéž platí i pro film, dochází stále více k propojování, které v případě jednotlivých umění vytlačuje možnost specifičnosti a vede nás takovými směry, které ve skutečnosti neznáme. Vlastně jsme nikdy dříve nevěděli méně. To má svůj podíl na obtížnosti současné zkušenosti s vizuálním uměním a filmem.

Anette W. Balkema – Henk Slager: Jak se díváte na fenomén výtvarných umělců, kteří využívají doslovné citáty z filmů a začleňují je do svých instalací? Douglas Gordon například na Benátském bienále prezentoval dílo *THROUGH A LOOKING GLASS*, jež je založeno na proslulé scéně „To mluvíš se mnou?“ ze Scorseseho *TAXIKÁŘE*. Jaký je váš názor na to, co Gordon provádí s filmem?

Raymond Bellour: Účast Douglase Gordona v Benátkách mi připadá skutečně zajímavá. Jeho práce začíná slavným momentem zmíněného filmu, kdy herec hovoří se svým

4) Na slavné výstavě „Passages de l'image“ (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1990) se Bellour podílel jako kurátor a editor katalogu. V doprovodném textu mu díla některých zúčastněných umělců (nikoli nutně tatáž, která byla součástí výstavy) posloužila jako materiál k rozsáhlejšímu rozboru principu „l'entre-images“ a „přechodů obrazu“: mj. Garyho Hilla, Thierryho Kuntzela, Chrise Markera, Billa Violy, Jeffa Walla, Davida Larchera; s videoartovými experimenty srovnával také např. filmy Jeana-Luca Godarda nebo Davida Cronenberga, které nebyly součástí výstavy. Srov. R. Bellour, *La double hélice*. In: R. Bellour – C. David – C. van Assche (eds.), *Passages de l'image*. Paris 1990, s. 37 – 56.

5) R. Bellour, *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris 1990; *L'Entre-images 2, Mots, Images*. Paris 1999.

obrazem v zrcadle. Tento zrcadlový záběr je základním obrazem filmu a v určitém smyslu se pojí s možností figury záběr/protizáběr, která tvoří základní strukturu diváckého nastavení. Situace záběr/protizáběr vždy vede k divákovi. Douglas velmi inteligentně dotýčný moment filmu přejímá a pokouší se jej zrekonstruovat v prostoru krychle, jež vymezuje prostor instalace, a znovuvytvořit efekt záběru/protizáběru. Protizáběr ve filmu ve skutečnosti není, je jen naznačen situací záběr/protizáběr prostřednictvím zrcadla. Máme zde tedy další reflexi filmu jakožto zrcadla – jak jej teoreticky popsal Jean-Louis Baudry a Christian Metz –, která je přenesena a rekonstruována v prostoru, kde neustále přecházíte od jednoho obrazu k dalšímu. Ocítáme se uprostřed nového filmově-teoretického prostoru.

Další dílem Douglase Gordona je *FEATURE FILM*, ve kterém tvůrce přepracovává Hitchcockovo *VERTIGO* tak, že obrazy tohoto filmu nahrazuje záběry těla dirigenta dirigujícího orchestrální realizaci hudební partitury *VERTIGA*.⁶⁾ Tímto způsobem Gordon pro diváka vytváří velmi zvláštní nový film. Na jedné straně se ze zvuku vynořují vzpomínky, prostřednictvím kterých rekonstruujeme svůj vlastní zážitek z Hitchcockova filmu, a na druhé straně tu je nynější fyzická přítomnost dirigenta. Douglas Gordon tak vytvořil obdivuhodné dílo založené na principu stříhové skladby a přechodů mezi záběry. Je důležité připomenout, že *FEATURE FILM* bylo možné v jeho formě instalace rozložit do dvou místností s projekcí pravého Hitchcockova *VERTIGA* v jedné z nich. To je kombinace, která diváka vskutku vyvádí z jeho původního místa.

Na jedné straně máme tedy umělce, jako jsou Pipilotti Rist a Dough Aitken, kteří nepoužívají prvků filmové kultury, ale jednoduše svými vlastními prostředky vytvářejí to, co já bych nazval jakýmsi novým filmem. Na druhé straně třeba díla Douglase Gordona berou prvky z filmových dějin a filmových struktur a přepracovávají je v novém prostoru, takže vzniká něco, co lze nazvat novým filmem vytvořeným ze starého. Jak máme v těchto nových formách a nových pozicích nazývat sami sebe? Diváky, návštěvníky, chodci?

Anette W. Balkema – Henk Slager: Možná bychom si mohli říkat potápěči (*immersors*), protože se do těchto nových filmických instalacích svým způsobem fyzicky vnořujeme (*immerse*).

Raymond Bellour: To je důležitá poznámka. Jsme prostřednictvím těchto instalací vedeni k tomu, abychom o filmu samotném uvažovali jako o instalaci, která nahrazuje jiný druh instalace, jenž se z mnoha různých důvodů náhle objevil na konci devatenáctého století. Tato filmová instalace, film jako instalace, měla po celé dvacáté století enormní úspěch, ale nesmíme zapomínat, že tomu všemu předcházely různé typy instalací ve století devatenáctém, od fantasmagorií Etienná Robertsona⁷⁾ na konci osmnáctého století

6) Jedná se o Jamese Conlona, dirigenta Pařížské opery; autorem hudby je Bernard Herrmann. Celý projekt byl publikován také jako sestava cd-nahrávky Herrmannovy hudby, Gordonova uměleckého videozáznamu Conlonova dirigování a knihy s dvěma Bellourovými esejí o Gordonově díle (srov. Douglas Gordon, *Feature Film. A Book by Douglas Gordon*. London 1999).

7) Fantasmagorie Étienne Gasparda Roberta známého jako Robertsona (1764 – 1837) byly strašidelnými projekcemi z vylepšené laterny magiky.

k Daguerreově diorámě a dál, po celé devatenácté století. Takovéto instalace připravovaly odlišné typy diváků a film nepochybně přišel jakožto jejich mimořádný nástupce. Navzdory drobným obměnám zůstal film po celé jedno století víceméně beze změny, nebo přinejmenším první polovinu století, vezmeme-li v úvahu vznik a rozvoj televize. A to, co se objevuje nyní, znamená neustálé přetváření staré instalace zvané film novými prostředky. Co kupříkladu udělal Bill Viola ve své vynikající instalaci s názvem SLOWLY TURNING NARRATIVE? Je to instalace zasazená do obdélníkové místnosti, rozdělené na dvě části obrovským otáčejícím se panelem s projekčním plátnem na jedné straně a zrcadlem na druhé straně. Z každé strany místnosti se promítají dva různé typy obrazů. Na jedné straně se objevuje muž, který hledí víceméně do kamery a na diváka. Z druhé strany se promítají rozličné obrazy ze světa: katastrofy, přírodní živly, různé události každodenního života atd. Jak se tato struktura v místnosti pomalu otáčí, obrazy se ze strany na stranu mění a my v důsledku toho vidíme celou místnost, jak se odráží ve straně se zrcadlem, a své vlastní tělo diváka, jak se zrcadlem obíhá dokola. Tento prostor tudíž představuje dokonalou reduplikaci všech možných pozic, které divák může zaujmout jakožto nehybný bod v křesle kinosálu – tyto pozice však zakoušíme v jakési strukturně pohyblivé situaci. V tom je název „Slowly Turning Narrative“ nádherný, protože rozšiřuje běžné pouto, které nás pojí s obvyklou narativní situací při instalaci běžného filmu a zcela originálním způsobem je přizpůsobuje jedné specifické chvíli, tj. času této jednotlivé instalace.

Mohli bychom tuto novou situaci nazvat *rozšířeným filmem* (*expanded cinema*) jako Gene Youngblood před třiceti lety. V tu dobu rozšířený film ještě ani neexistoval. Video bylo teprve na vzestupu a nový typ projekce prostřednictvím videa představoval v sedmdesátých letech zkušenost, která se jen matně rýsovala. Youngbloodův *Rozšířený film*⁸⁾ byl tedy prorockým názvem. Je zajímavé, že nyní, když jsme svědky extenze rozšířeného filmu, je velice obtížné říct, co film přesně je. Lze odpovědět jen ve velmi úzkém smyslu, budeme-li předpokládat, že film zůstal stejným systémem, jakým byl po celé století.

Anette W. Balkema – Henk Slager: Je zřejmé, že filmový obraz hraje ve světě výtvarného umění důležitou roli. Může být důvodem jeho schopnost nabídnout nový prostor reprezentace, tj. prostor, který vyžaduje soustředění na zkušenost trvání, jak říká Gilles Deleuze? Nebo je důvodů víc?

Raymond Bellour: První tendence toho, o čem se bavíme, vznikají samozřejmě na začátku padesátých let s prudkým nástupem televize. Proto byla po téměř dvacet let většina videoartu především reflexí a přepracováním účinku televizních obrazů a televizní situace.⁹⁾ Pokud se snažíme uvažovat v termínech příčin, zdá se mi, že druhý krok byl jasně učiněn nástupem počítače. Spojení televize a počítače představuje možnost prakticky změnit veškeré konkrétní situace a všechno to, co je pro paměť

8) Srov. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*. New York 1970.

9) Počátky videoartu jsou obvykle datovány přibližně rokem 1963, kdy představili své první experimenty s televizí Nam June Paik a Wolf Vostell.

teoreticky možné. Zkušenost s počítačem a sama existence interaktivity otevřely zcela nový prostor.

Filmem představujícím významný projev této možnosti je *SMOKING/NO SMOKING* z roku 1993 od Alaina Resnaise. Vychází z předlohy anglického dramatika Alana Ayckbourn. Ayckbourn napsal řadu krátkých her, které jsou strukturně propojené, takže na sebe vzájemně působí a společně vytvářejí jakousi globální, rozšířenou podívanou. Resnais se z tohoto materiálu rozhodl vystavět dva filmy, první nazval *Smoking*, druhý *No Smoking*. Děj začíná v obou filmech stejnou scénou, ve které se žena rozhoduje, zda kouřit, či nekouřit. Tento moment tvoří začátek jakéhosi počítačově rozvětveného systému, jenž v každém filmu vede k šesti možným zápletkám, které jsou uspořádány posloupně. Dohromady tedy máme dvanáct zápletek pro jednu situaci, založenou na principu digitálního rozcestí ano-ne. Pro diváka jsou to dva filmy, promítané ve dvou různých kinech. Musíte si vybrat, zda půjdete do jednoho, nebo do druhého, což je jakási metafora interaktivní situace. Protože zde chybí jakékoli jednoznačné pokyny, napodobuje tato struktura *de facto* interaktivní situaci před počítačem. Samotná existence počítače je pro film *SMOKING/NO SMOKING* zcela určující. Před dvaceti lety by byl nemyslitelný. Z hlediska filmu bych řekl, že s ohledem na způsob myšlení a konstrukce divácké situace je založen na principu jakési repliky počítače.

Je zřejmé, že v současnosti žijeme ve světě videa, televize a počítačových strojů. Různé roviny lidské zkušenosti spojené s díváním se, společně s příběhem kultury uplynulých deseti století postupně dobývají různé typy prostoru: knihu, divadlo, malířství, sochařství. Všechny tyto různé druhy vizuální zkušenosti splynou do jedné abstraktní skříňky, kterou nepochybně představuje počítač, a nahradí veškeré vztahy, které jsme kdy s obrazem měli. Začínáme chápat, že divácké zkušenosti muzea či kina, které bývaly oddělené, vstoupily do procesu míšení. To vše, jak se zdá, směřuje k počítači.

Teoreticky vzato zastupuje počítač to, o čem Leibniz uvažoval jako o „monadologii“. To může působit jako oslnivé a intelektuálně zajímavé tvrzení, retrospektivně prorocká myšlenka, ale nikam dál nás to neposune. Možná to je však částečně příčinou zájmu, který o Leibnize projevil Deleuze ve své knize *Záhyb. Leibniz a baroko*.¹⁰⁾ Třeba je existence záhybu, tohoto nového způsobu myšlení o Leibnizově kouzelné komnatě, která v monadologii obsahuje veškeré obrazy světa, důsledkem narůstajícího vlivu počítače.

Anette W. Balkema – Henk Slager: Mohou být klasické kategorie moderního umění a/nebo jeho postupy a význam hodnot jako forma, vyváženost, barva, světlo, povrch, ikonografická ucelenost, reprezentace a identifikace přeneseny i do video a media artu? Pokud ne, jaké pojmy potřebujeme, abychom mohli tuto novou oblast zmapovat?

Raymond Bellour: To je ve skutečnosti otázka, se kterou se potýkám, když píšu. Provádět popis pohyblivého obrazu v klasických pojmech je vždy obtížné. Byl to vlastně už problém ve vývoji dějin malířství. V malířství je nicméně snazší nalézt jazyk, který odpovídá realitě obrazu. Nyní, když máme co do činění s pohyblivým obrazem, je to

10) Gilles Deleuze, *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris 1988.

mnohem složitější, protože text filmu je takřikajíc necitovatelný. Jednou jsem to popsal jako „nedosažitelný text“ (*le texte introuvable*).¹¹⁾ Filmový záběr nelze na papíře citovat. U analogového obrazu existuje ale přinejmenším možnost jej evokovat. Když jsem začal psát o videu, stále častěji jsem narážel na problém, jak popsat, co se děje na video-páskách a hlavně v instalacích. Vybavuji si například, jak jsem se v textu nazvaném *La chambre*¹²⁾ pokoušel popsat SLOWLY TURNING NARRATIVE a uvědomoval si, že hledám svá slova prostřednictvím pronásledování obrazů.

Nevím tedy, jsou-li problémem kategorie nebo pojmy. Pochybuji, že nějaké nové termíny, stejně fixní jako termíny staré, jako např. *chiaroscuro*, které uplatňujeme pro popis malby, se zde mohou osvědčit, neboť obraz má nyní možnost neustálého pohybu, transformace a přetváření. U takovýchto termínů je možné striktně technické zhodnocení, kde se říkají takové věci jako: „Obraz tvoří dvacet tisíc pixelů červené a šest tisíc pixelů žluté.“ (Mohl bych říci i něco jiného). Mezi přísně technickou definicí a percepční situací narůstá čím dál větší propast. Kdybych vám sdělil údaje o pixelech, neměli byste sebe-menší představu o tom, jak to vypadá. Ale kdybych řekl způsobem více odpovídajícím percepci například „toto je stůl“, metaforicky byste tomu rozuměli. Skutečný obraz je mezi těmito dvěma způsoby řeči a žádný jazyk jej nedokáže vyjádřit.¹³⁾ Proto je reflexe umění skutečně obtížná. Doslova se honíte za obrazem. Je to nicméně zajímavé, když uvážíte, že takovýto stav vlastně připomíná situaci diváka. Mluvil jsem již o situaci, kdy se ocitáte uprostřed instalace Douga Aitkena jakožto pohyblivý divák, který neustále ztrácí obrazy. Sledujete obrazy, ale musíte si současně pamatovat, co se odehrálo na projekčních plochách ze začátku instalace. Jste ztraceným divákem, který nemá příliš daleko od situace specialisty, který je ztracen v kontextu terminologie. Možná vám připadá, že odpovědět na vaši otázku popisem situace porážky a neschopnosti, jak to činím já, je příliš snadné. Někdo jiný možná přinese řadu dobrých pojmů, které tuto oblast nově uspořádají. Já nicméně o této možnosti pochybuji.

Anette W. Balkema – Henk Slager: Můžeme říci, že francouzská poválečná filmová teorie klade důraz na kritickou reflexi karteziánského optického režimu. Jaký je váš teoretický postoj?

Raymond Bellour: Na samém začátku své práce jsem se snažil konstruovat segmenty a subsegmenty a rozlišovat jednotlivé záběry, abych prostřednictvím analýzy převážně amerických filmů porozuměl klasickému filmu. Jako základní východiska a zdroj teoretických nástrojů jsem využíval sémiologii a psychoanalýzu. Postupně jsem ovšem zjistil, že jsou tyto nástroje nedostatečné, a to díky setkání s novými obrazy obecně a konkrétně s novými spojeními mezi obrazy, na základě zkušenosti, kterou jsem nazval

11) R. Bellour, *Le texte introuvable*. „Ca“ 1975, č. 7 – 8, s. 19 – 27. Přetištěno in: R. Bellour, *L'analyse du film*. Paris 1979, s. 35 – 41. Anglický překlad: *The Unattainable Text*. In: R. Bellour, *The Analysis of Film*. Bloomington 2000, s. 21 – 27.

12) R. Bellour, *La chambre (fragment, à propos de Bill Viola)* (catalogue). In: *Cinquième semaine internationale de vidéo, 29 oct. – 6 nov. 1993*, s. 85 – 89.

13) K tématu videoartu jako sféry nepopsatelných obrazů srov. R. Bellour – Elisabeth Lyon (eds.), *Unspeakable Images*, „Camera Obscura“ 1991, č. 24.

„l'entre-images“. Považuji ony dvě knihy, které nakonec na toto téma vyšly, za teoreticky mnohem méně završené a přesné, než byly například mé analýzy Hitchcockových filmů.¹⁴⁾ Pojmy jsou popisnější a méně formální, jako by povaha a enigmatický rozměr těchto přechodných a smíšených objektů, kterým jsem se snažil porozumět, svým způsobem pohřbila možnost přísných deskriptivních a interpretativních konceptualizací, jaké nabízela sémiologie a psychoanalytická teorie.

Důsledkem toho, že naši zkušenost rozšířilo video, byl pro *L'Entre-images* úkol vydobýt nové prostředky konceptualizace, jež by byly nezávislé na klasických nástrojích sémiologie. V tomto počínání jsem byl hluboce ovlivněn filosofickými pracemi Gillesa Deleuze. Současně jsem pracoval s experimentální a kognitivní psychologií, jež se věnuje životním podmínkám dítěte, jako je například kniha Daniela Sterna *The Interpersonal World of the Infant*,¹⁵⁾ jež zkoumá nové roviny subjektivní zkušenosti a nabízí komplementární pohled vzhledem k psychoanalýze a jejímu starému strukturnímu modelu. Takto jsem se pokoušel vytvořit novou směs ze všech zkušeností, kterými jsem procházel. „L'entre-images“ představuje roztavení starých teoretických nástrojů. Nic již nebylo nikdy tak spolehlivé jako v časech filmu a s ním spojených klasických teoretických nástrojů. Lze tedy říci, že smíšená média vedla ke smíšeným možnostem konceptualizace. Nové typy konceptualizace ovšem nejsou pro abstraktní mysl tak přesné a uspokojující jako stará teorie. Je nasnadě, že v obecné rovině srozumitelnosti strukturalismu či Metzova psaní o filmu nástroje pro chápání posunu nového obrazu nenalezneme. Tato situace vytváří závazek vrátit se k filmu s nástroji, které proměnila zkušenost s novými obrazy.

Je důležité vědět, že Deleuze na konci svého života pracoval na knize o virtuálních obrazech a obecněji o pojmu virtuálního – což měl být jakýsi třetí díl jeho knih o filmu. Nakonec jej nestihl dokončit. Podařilo se zachránit jen několik stránek, které vyšly pod názvem *L'Actuel et le virtuel* jako doplněk nového vydání *Dialogues* (ve Flammarion),¹⁶⁾ knihy, kterou Deleuze řadu let předtím sestavil s Claire Parnetovou.

Dnes už hegemonická teorie neexistuje. Ačkoli se v nedávné době objevilo mnoho důležitých a precizních prací, které souvisí s nastíněnými problémy, obecná teorie obrazu se dosud nezformovala. Možná vzejde od někoho z takzvaného třetího světa, jehož myšlení se bude vyznačovat naprosto odlišným přístupem i přístupností. V západním světě jsou lidé hnáni k tomu, aby byli ve svém stylu velmi osobní a posouvali hranice subjektivity při psaní stále dál. V tuto chvíli jsou pro to ve Francii hlavně dva příklady. Jean-Louis Schefer v nedávné řadě knih *Du monde et du mouvement des images*, *Cinématographies* a *Images mobiles* dále rozvíjí, co započal před dvaceti lety svou vynikající knihou *L'Homme ordinaire du cinéma*.¹⁷⁾ Jeho velmi zašifrovaný, hádankovitý a osobní způsob psaní znemožňuje, aby se z jeho díla vyvodil jakýkoli teoretický systém.

14) Srov. R. Bellour, *L'analyse du film*. Paris 1979; anglický překlad: *The Analysis of Film*. Bloomington 2000.

15) Daniel Stern, *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York 1985.

16) Gilles Deleuze – Claire Parnet, *Dialogues*. Paris 1996.

17) Jean-Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images* (Paris 1997); *Cinématographies* (Paris 1998); *Images mobiles* (Paris 1999); *L'Homme ordinaire du cinéma* (Paris 1980).

Dalším příkladem je mladý deleuzovský filosof Jean-Clet Martin, jenž napsal útlou knížku s názvem *Image virtuelle*,¹⁸⁾ která nabízí přesvědčivou filosofickou reflexi obrazů, ale je opět velmi osobní, co se týče psaní a posouvání slov až k jejich nejhlubším metaforickým možnostem. Tyto knihy představují působivé počiny a je důležité je ocenit a nechat se jimi vést. Nedá se ale říct, že nabízejí ucelené nástroje pro zobecňující a shrnující teorii. Dokonce i Deleuzova filosofie, která je pro mě nejdůležitější, posouvá možnost hlásat filosofické systémy až ke krajní formě nejistoty. Například poslední text, který Deleuze napsal, se znovu věnuje Spinozovi a nazývá se *Tři etiky* – byl vydán ve svazku *Critique et clinique*.¹⁹⁾ Je to skvostný text o třech typech etiky ve Spinozově díle, ale vyzdvihuje více než kdy jindy enigmatické překrývání filosofie a literatury. Tento text by mimochodem mohl být důležitý i pro obraz, neboť se tu hovoří o obraze jako o světle. Když jej čtete, přivede vás k těm nejproblematictějším bodům zkušenosti myšlení, ale není tu už ani náznak nějaké zakládající teorie či dalšího východiska. Možná je novou teorií to, že již žádná obecná a ucelená teorie o obraze neexistuje.

Přeložil Jakub Kučera

Přeloženo z anglického originálu: Raymond Bellour, *Challenging Cinema*.

In: Anette W. Balkema – Henk Slager (eds.), *Screen-Based Art*.

Lier en Boog, Series of Philosophy of Art and Art Theory. Volume 15.

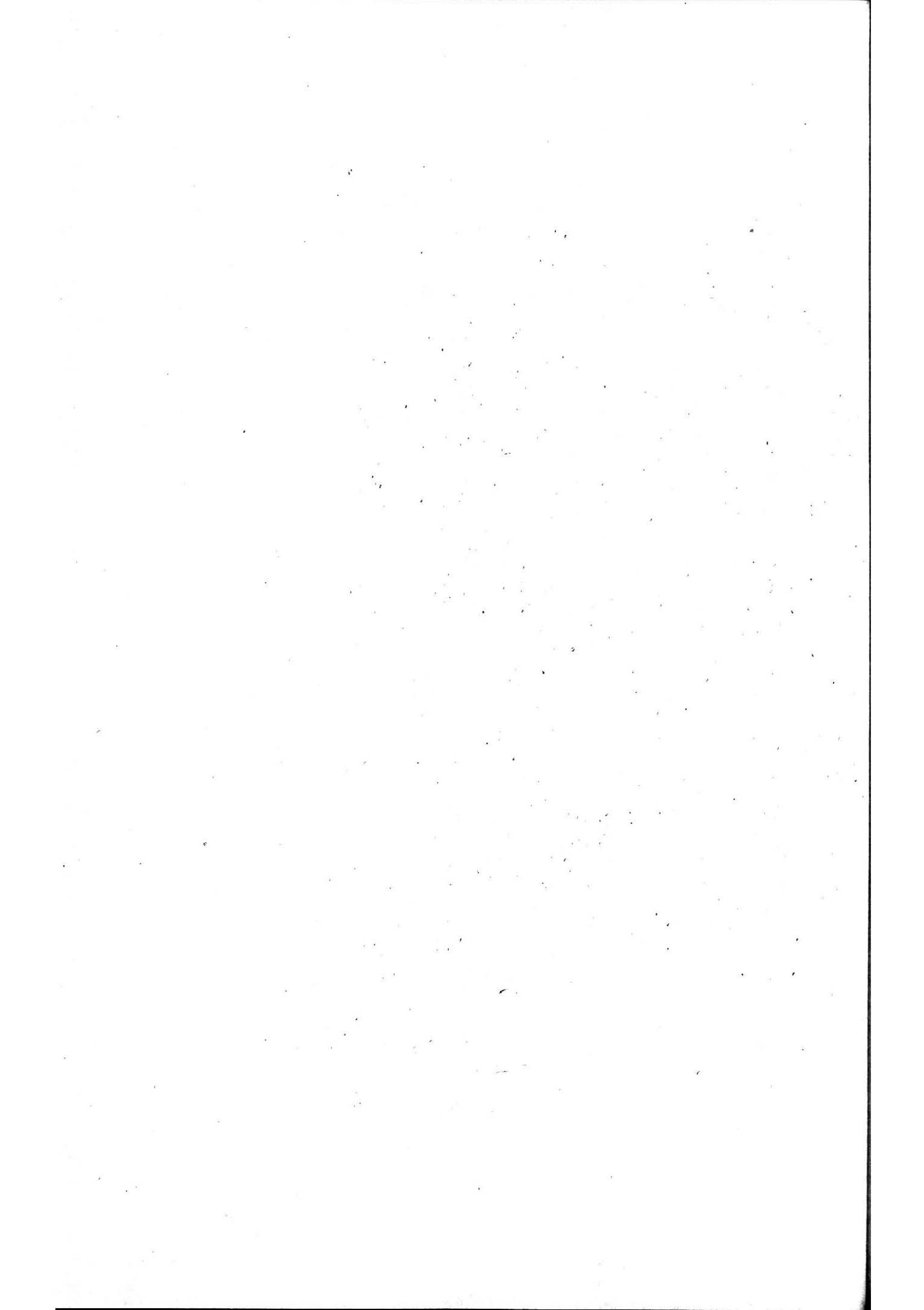
Rodopi B. V., Amsterdam 2000, s. 35 – 43.

Citované filmy a díla z oblasti media artu:

Electric Earth (Doug Aitken, 1999), *Feature Film* (Douglas Gordon, 1999), *Immemory* (Chris Marker, 1997), *Level Five* (Chris Marker, 1997), *Německo v roce 90 devět nula* (Allemande 90 neuf zero; Jean-Luc Godard, 1991), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Ptáci* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1963), *Síla slova* (Puissance de la parole; Jean-Luc Godard, 1988), *Slowly Turning Narrative* (Bill Viola, 1993), *Smoking/No Smoking* (Alain Resnais, 1993), *Suburb Brain* (Pipilotti Rista, 1999), *Tady a jinde* (Ici et ailleurs; Jean-Luc Godard, 1974), *Taxikář* (Taxi Driver; Martin Scorsese, 1976), *Through a Looking Glass* (Douglas Gordon, 1999), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

18) Jean-Clet Martin, *Image virtuelle*. Paris 1996.

19) Gilles Deleuze, *Critique et clinique*. Paris 1993.



*Edice a materiály***Německá dohoda o budoucnosti
kinematografie protektorátu**

Dohodu o budoucí úpravě filmových záležitostí v Protektorátu Čechy a Morava, kterou 17. července 1942 podepsali zástupce říšského ministra lidové osvěty a propagandy, státní tajemník Leopold Gutterer a zástupce Úřadu říšského protektora, státní tajemník Karl Hermann Frank, je třeba vnímat v širším kontextu říšské filmové politiky. Na její vznik měly vliv pravděpodobně především dva faktory: na jedné straně postupující reorganizace německého filmového průmyslu,¹⁾ v jejímž důsledku vzrostla potřeba zpřehlednění vztahů a kompetencí mezi berlínským centrem a protektorátními úřady, na druhé straně pak dokončení procesu ovládnutí českého filmového průmyslu okupační mocí. K tomu došlo na jaře 1942²⁾ a je samozřejmé, že nastala potřeba jasného rozdělení pravomocí a naplňování dalšího vývoje v této oblasti.

- 1) Výnosem říšského ministra osvěty a propagandy Josepha Goebbelse z 28. února 1942 došlo k rozsáhlé reorganizaci říšského filmu. Byla ustavena centrální zastřešující organizace Ufa-Film (Ufi) GmbH, která převzala vedení produkčních a technických filmových společností Bavaria-Film GmbH, Berlin-Film GmbH, Terra-Filmkunst GmbH, Tobis-Filmkunst GmbH, Ufa-Filmkunst GmbH, Wien-Film GmbH, Deutsche Zeichenfilm GmbH a Prag-Film AG. Do této doby zastřešující, nezávislá funkce říšského pověřence pro německý filmový průmysl (Reichsauftrager für die deutsche Filmwirtschaft) Maxe Winklera zůstala zachována, přibyla však centrála pro dramaturgické a umělecké vedení Říšská filmová intendance (Reichsfilmintendanz). Centralizována v rámci Ufi byla také distribuce filmů v říši. Tento reorganizační proces měl bezprostřední vliv na postavení, strukturu a pravomoci filmové výroby v protektorátu. Organizační smlouva Ufi s Prag-Filmem z 29. června 1942 zpřehlednila a především zesílila vliv Ufi na Prag-Film, a tedy i na podstatnou část výrobní a distribuční infrastruktury v protektorátu, která se tím začala vymykat vlivu kulturně-politického oddělení ÚŘP. Viz výnos říšského ministra lidové osvěty a propagandy ke zvýšení výkonnosti německého filmového dění, Berlín 28. února 1942; BAB, fond R 109 I (Ufa/Ufi)/ 3352; též NFA, fond Prag-Film (nezpracováno). Dále srov. organizační smlouvu Ufi s Prag-Filmem z 29. června 1942 „Obecné obchodní pokyny Ufa-Filmu GmbH Berlin pro Prag-Film AG Praha“, BAB, fond R 2 (RFM)/ 4835, fol. 68 – 74.
- 2) Po nastolení protektorátu vznikla při kulturně-politickém oddělení ÚŘP filmová skupina, která začala pod vedením Hermanna Glessgena realizovat pronikavé zásahy do české kinematografie a vytvářet novou strukturu filmové výroby a exploatace filmů na území protektorátu. V červenci 1939 vznikl arizační úřad (Treuhandstelle), který dosazoval správce věrné ruky (treuhändery) do arizovaných filmových podniků. V září 1939 byl zřízen cenzurní orgán Filmová zkušebna (Filmprüfstelle), která převzala z kompetence ministerstva vnitra filmovou cenzuru. V říjnu 1940 byl pokus složek české kinematografie o vytvoření autonomní organizace využit k založení Českomoravského filmového ústředí (ČMFÚ) kontrolovaného okupanty. Filmy směly distribuovat pouze Lucernafilm, Nationalfilm a nově vzniklý Kosmosfilm. Právo vyrábět české celovečerní hrané filmy zůstalo jen Havlovu Lucernafilmu a Feixovu Nationalfilmu. V dubnu 1940 prodal Miloš Havel pod nátlakem 51 % akcií společnosti A-B, která vlastnila barrandovské ateliéry, o rok později pak také svůj zbytkový podíl v této společnosti. V únoru 1942 byly hostivařské ateliéry odkoupeny nástupcem A-B, společností Prag-Film, založenou v listopadu 1941. Ateliéry Foja prodala majitelka Božena Foistová pod ekonomickým nátlakem monopolizujícímu se Prag-Filmu v březnu 1942. V téže době prodal pod nátlakem své zlínské ateliéry německé straně také Tomáš

O počátcích jednání v této věci se bohužel nedochovalo mnoho informací. Přímo v protokolu dohody se dozvídáme, že byla uzavřena na základě ujednání z října a listopadu 1941 a května 1942. Je tedy jisté, že o její existenci bylo rozhodováno již nejméně devět měsíců před jejím podpisem. Tato skutečnost poukazuje na důležitost dohody. Její závažnost potvrzuje také poválečné svědectví právníka berlínského ústředí Gunthera Dahlgrüna³⁾ učiněné v rámci likvidace Ufi, z něhož vyplývá, že jednání berlínské a protektorátní strany v létě 1942 ukončená danou dohodou byla pro další rozdělení kompetencí i z právního hlediska zcela klíčová.

Dohoda o budoucí úpravě filmových záležitostí v protektorátu ze 17. července 1942 netvoří komplexní koncepci protektorátní kinematografie, její obsah řeší spíše sporné body a oblasti, v nichž se kompetence říšských a protektorátních úřadů prolínaly. Přes svou stručnost však podává svědectví o základních postojích vůči většině oblastí protektorátní kinematografie.

Bezpochyby nejdůležitější částí dohody je bod číslo 1, zabývající se výrobou českých hraných filmů, který dokazuje plány okupantů na postupnou likvidaci české kinematografie. Česká poválečná filmově historická literatura existenci plánu na systematické odbourání výroby českého filmu stejně jako i jiné body dohody často zmiňuje, ale tento plán dosud nebyl doložen pramenně, případně se odvozoval z obecnějších dokumentů o kulturní politice okupantů. Teprve text editované dohody o úpravě filmových záležitostí v protektorátu plánovanou likvidaci skutečně potvrzuje.

V této části ujednání je dále jasně definován vliv Úřadu říšského protektora a Říšského ministerstva lidové osvěty a propagandy na českou kinematografii. Říšský protektor podle těchto rozhodnutí vykonává přímý, nikoliv však svrchovaný dozor nad výrobou českých filmů, ministerstvo lidové osvěty a propagandy pak dozor (s výjimkou případů odstavce b/) svrchovaný, avšak zprostředkovaný autonomní schvalovací pravomocí protektora. Z dohody se dozvídáme také o neuskutečněných plánech na reorganizaci a monopolizaci české filmové produkce. K tomuto tématu zatím bohužel více materiálů nemáme.

Druhý a třetí bod dohody se týká existence společnosti Prag-Film, která jako nástupce společnosti A-B pod německým vedením centralizovala do svých rukou ateliérové a vůbec výrobní zázemí na území protektorátu. Zvláštní postavení této firmy bylo dáno tím, že jako obchodní společnost se sídlem na území protektorátu sice podléhala protektorátním zákonům a správě, na druhou stranu však, jako dceřinná společnost říšského koncernu Ufi, spadala pod přímé vedení berlínské centrály filmové výroby, čímž oslabovala pole působnosti úředníků kulturně-politického oddělení Úřadu říšského protektora. Ten mohl nadále prostřednictvím ČMFÚ kontrolovat pouze personální záležitosti těch zaměstnanců Prag-Filmu, kteří byli protektorátními občany. Skutečnost, že Prag-Film získal postupně do svých struktur nejen všechny pražské ateliéry, ale prostřednictvím své dceřinné společnosti Elektafilm také podstatný podíl na distribuci na území protektorátu (viz níže), limitovala možnost kontroly ze strany Úřadu říšského protektora do té míry, že mezi oběma centrálními úřady, pražským a berlínským, vznikalo napětí a rivalita.⁴⁾ Text této dohody mezi oběma stranami byl zřetelným dokladem vůle tento problém

2) Baťa. Okupační správa tak do jara 1942 kontrolovala všechny významné subjekty filmového průmyslu na území protektorátu. Srov. Glessgenova koncepce německé filmové politiky v protektorátu z roku 1939; SÚA, fond ÚŘP 109 – 12 – 112.

3) Dopis Dr. Gunthera Dahlgrüna společnosti Ufa-Film, Treuhandverwaltung britische Zone z 28. února 1952, v němž odpovídá na otázky ve věci organizační smlouvy Ufi s Prag-Filmem, distribučních vztahů Prag-Filmu s Ufou, resp. DFV, a autorských práv na filmy Prag-Filmu; BAB, fond R 109 I (Ufa/Ufi)/3266.

4) Rivalitu zejména ze strany Úřadu říšského protektora dosvědčuje ve svém svědectví také Gunther Dahlgrün. Tamtéž. O nepřekonané trpkosti německých protektorátních úředníků vůči rozhodnutím berlínského ústředí svědčí dále např. zpráva z jednání 3. prosince 1943 ve věci nedostatku termínů v ateliérech

řešit. V dohodě byla potvrzena svrchovanost berlínských úřadů ve věci schvalování scénářů Prag-Filmu, součinnost s protektorátními úředníky se předpokládala jen v případě vztahu námetu k území protektorátu. Korespondence mezi říšským protektorem Kurtem Daluegem a státním tajemníkem Říšského ministerstva lidové osvěty a propagandy Leopoldem Guttererem po podepsání smlouvy z července až srpna 1942 ukazuje, jak jemné nuance ve znění dohody byly podrobně diskutovány a jasně definovány. Obě strany se tak pravděpodobně pokoušely předvídat další možné spory a zároveň obhájit co největší rozhodovací pravomoci pro svůj úřad.

Jakoby mimo koncepci dohody působí její bod, zabývající se odvoláním treuhändera společnosti A-B a prvního ředitele Prag-Filmu Karla Schulze.⁵⁾ Od začátku roku 1942 se kolem jeho osoby začala zvedat vlna nevole především ze strany Úřadu říšského protektora, a to nejen kvůli jeho údajně nezvládnuté roli ředitele produkční společnosti, ale také pro množící se pijácké aféry, udání ve věci Schulzových urážek představitelů protektorátní správy a především vyzrazování informací o budoucí dohodě mezi říšským protektorem a říšským ministrem lidové osvěty a propagandy Čechům s cílem zastrašit je.⁶⁾ Schulz měl však dobré vztahy s berlínským ústředím, především s některými lidmi z kanceláře Maxe Winklera, kteří se jeho pozici zpočátku snažili bránit.⁷⁾ Gunther Dahlgrün ve svém poválečném svědectví⁸⁾ naznačuje, že aféry Karla Schulze bylo v jednáních mezi Úřadem říšského protektora a Říšským ministerstvem lidové osvěty a propagandy v létě 1942 využito k oslabení pozice berlínské strany. Tomuto tvrzení nasvědčují dvě skutečnosti: jednak už to, že případ Schulz se dostal i do obsahu této dohody, zabývající se jinak spíše institucionálními záležitostmi, a potom také překvapivá skutečnost, že Karl Schulz byl nakonec přes dohodu obou stran z funkce ředitele Prag-Filmu odvolán nečekaně 21. července 1942, tedy již čtyři dny po podpisu dohody. Původní důvod odvolání nahradilo obvinění z černého obchodu, za který byl Karl Schulz nakonec v říši v říjnu 1943 odsouzen k devíti měsícům vězení. Na Schulzův post byl dosazen pro obě strany velmi přijatelný sudetský Němec Josef Hein. Zvláštní časová shoda podpisu dohody a nuceného odchodu Karla Schulze z funkce nabízí nejednu hypotézu, například o účelovém využití obvinění nebo o domluvě obou stran obětovat Karla Schulze apod. Z důvodu nedostatku dalších pramenných informací se o skutečném průběhu událostí můžeme jen dohadovat.

pro filmy Prag-Filmu z důvodu obsazení českou produkcí a produkcí Bavarie a Terry; NFA, fond Prag-Film (nezpracováno).

- 5) Karl Schulz (nar. 1895 ve Frathau v Dolním Bavorsku, zem. 1983 v Berlíně) studoval obchodní školu v Berlíně, pracoval jako úředník v pojišťovně a posléze sloužil v armádě. Po válce pracoval v oblasti filmu, ve třicátých letech vedl v Berlíně vlastní společnost Schulz-Wüllner GmbH, po její likvidaci se stal vedoucím výrobní skupiny firmy Tobis. Od května 1939 vedl na Barrandově produkci filmu Bavarie *URSULA GEHT VORÜBER*. V červnu 1939 ho říšský protektor jmenoval do funkce správce českých filmových společností (Treuhänder der tschechischen Filmgesellschaften). Schulz byl od roku 1932 členem NSDAP, od roku 1939 také členem SA v hodnosti sturmbannführera. Schulzův raketový vzestup v protektorátu následoval stejně rychlý kariérní pád v létě roku 1942. Po válce působil ve filmovém průmyslu až do roku 1957. Rozsudek v cause Schulz z 8. října 1943; SÚA, fond ÚŘP 110 – 11 – 100. Dále srov. Bogusław Drewniak, *Der deutsche Film 1938 – 1945. Ein Gesamtüberblick*. Droste Verlag, Düsseldorf 1987, s. 976.
- 6) Srov. odůvodnění odvolání ředitele Schulze z 28. ledna 1942; SÚA, fond ÚŘP 109 – 4 – 1443. Dále srov. zprávu Sicherheitsdienst RF SS Leitabschnitt Prag z 12. února 1942; tamtéž.
- 7) Srov. další korespondenci v případě „Schulz“ mezi Úřadem říšského protektora a Winklerovou kanceláří (Dr. Bruno Pfennigem, který byl posléze v rámci Schulzovy aféry sám souzen) o odvolání Karla Schulze; tamtéž.
- 8) Dopis Dr. Gunthera Dahlgrüna společnosti Ufa-Film, Treuhandverwaltung britische Zone z 28. února 1952; BAB, fond R 109 I (Ufa/Ufi)/ 3266.

Strohost čtvrtého bodu dohody, který se zabývá rozsáhlou problematikou organizace centralizované distribuce na území protektorátu, dává znát, že tato oblast nepatřila mezi sporné. Rozhodnutí o reorganizaci distribučního trhu v protektorátu totiž padlo v Berlíně již několik měsíců před podpisem dohody, a to pravděpodobně v součinnosti s německými protektorátními úřady. Nařízením Ufa-Filmu o distribuci německých filmů na území protektorátu z 12. června 1942⁹⁾ byla totiž konstituována její nová struktura, která v podstatě odpovídá distribučnímu modelu potvrzenému o půl roku později podpisem dohody. Na valné hromadě Elektafilmu, konané až 29. června 1942, byl schválen převod akciového kapitálu na Prag-Film, který se tak stal mateřskou společností Elektafilmu, a dále nová struktura filmové distribuce v protektorátu a pozastavení činnosti dceřinné společnosti Slaviafilm.¹⁰⁾ K 31. červenci 1942 byla pod vlivem tohoto nařízení zrušena pražská filiálka společnosti Tobis-Film. Všechny tyto změny lze přičíst na vrub již zmiňované reorganizaci německého filmového průmyslu z února 1942.¹¹⁾ Díky těmto rozhodnutím prodělal Elektafilm rozsáhlou reorganizaci a stal se finančně nejúspěšnější součástí koncernu Prag-Film.

Kromě převzetí zázemí pro výrobu hraných filmů projevovali nacisté samozřejmý zájem také o ovládnutí propagandisticky nejzajímavějšího nástroje, filmového týdeníku, jímž byla v Československu konce třicátých let Aktualita. Původně silně prodemokratické a protifašistické periodikum se brzy po okupaci pod nátlakem změnilo v týdeník poplatný novému režimu. Přes zásadní změnu politické orientace Aktualitu neopustil její dlouholetý ředitel a akcionář Karel Pečený, který byl po válce pro svou spolupráci s nacisty obviněn z kolaborace.¹²⁾ Rovněž vyjmutí Aktuality ze struktur protektorátní kinematografie a její přímé podřízení Deutsche Wochenschau bylo reakcí na reorganizaci německého filmového průmyslu a odpovídalo postupům, které Říšské ministerstvo lidové osvěty a propagandy uplatňovalo i v dalších státech okupované Evropy.

Šestý bod dohody se věnoval dalšímu z podstatných pilířů filmového průmyslu – kinům. Nacisté měli pochopitelný finanční i propagandistický zájem na ovládnutí co největšího počtu protektorátních kin a v průběhu několika let od začátku okupace také disponovali více než padesáti procenty sítě kin. Jako hlavních prostředků při jejich získávání využili arizace,¹³⁾ zásahů do pravomocí zemských a okresních úřadů ve věci udělování licencí ke kinům a záboru kin sokolských a orelských. Právě sokolská kina představovala velmi podstatný podíl kinofikační sítě,¹⁴⁾ takže byla pro okupanty stejně zajímavá jako premiérová kina v centrech velkých měst. V dohodě zmiňovaný plán na zřízení Českomoravské kinematografické společnosti se uskutečnil hned v roce 1942. Společnost pod německou správou a vedením obhospodařovala na 700 sokolských a legionářských kin. Kina orelská provozoval po zastavení činnosti Orla v roce 1942 zvláštní důvěrník (Treuhänder des beschlagnahmten Orel-Vermögens).¹⁵⁾ Správa kinematografických licencí, dodržování hracího řádu a pravidel pro veřejné projekce spadala až do konce války do kompetence ČMFÚ.

9) Nařízení Ufa-Filmu o distribuci německých filmů na území protektorátu, 12. června 1942; BAB, fond R 109 I (Ufa/Ufi)/ 1712.

10) Zápis z valné hromady Slaviafilmu z 29. června 1942; BAB, fond R55 (RMVP)/ 498, fol. 300 – 316, 324 – 331.

11) Výnos říšského ministra lidové osvěty a propagandy ke zvýšení výkonnosti německého filmového dění z 28. února 1942; BAB, fond R 109 I (Ufa/Ufi)/ 3352; též NFA, fond Prag-Film (nezpracováno).

12) Poválečná výpověď Karla Pečeného; SOA Praha, fond Mimořádný lidový soud v Praze, LS XII 521/48.

13) Zevrubněji se problematikou arizace kin ve své práci zabývá Petr Bendařík, *Arizace české kinematografie 1938 – 1942*. Diplomová práce, katedra filmové vědy FF UK, Praha 1999.

14) V roce 1937 činil podíl na podíl sokolských biografů 45 % všech kin. Srov. Jiří Havelka, *Kronika filmu 1898 – 1965*. Filmový ústav, Praha 1967, s. 104.

15) Jiří Havelka, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945*. ČSFN, Praha 1946, s. 51.

ČMFÚ bylo založeno v říjnu 1940 (s účinností od 15. února 1941) po vzoru Říšské filmové komory (Reichsfilmkammer) jako ústřední výkonný a kontrolní orgán filmového průmyslu na území protektorátu. Do jeho pravomocí patřila správa filmové výroby (registrace výrobců i filmů, schvalování výroby aj.), obchod s filmy, kina (licence, pravidla pro promítání, hrací řád aj.) a zaměstnanecké otázky. ČMFÚ vydávalo závazné směrnice, jimiž vytvářelo novou strukturu filmového podnikání, bylo oprávněno k disciplinárním řízením a členství v něm bylo povinné.¹⁶⁾ ČMFÚ vykonávalo svou činnost pod přímým vedením Úřadu říšského protektora, jemuž bylo i správně podřízeno. Funkci předsedy ČMFÚ zastával v letech 1941 až 1943 Emil Sirotek, od roku 1943 pak František Bláha.

Kromě mnoha nepříznivých zásahů přinesla okupace českému filmu paradoxně také zvýšení úrovně filmové produkce. Prodlužovala se doba přípravy a výroby filmů, rostl jejich rozpočet, tvůrci se často přikláněli k závažnější tematice atd. V roce 1939 byl na mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách oceněn film *TULÁK MACOUN* Ladislava Broma a o dva roky později ještě *NOČNÍ MOTÝL* Františka Čápa, který se prosadil i v zahraniční distribuci. Úspěchy českých filmů na zahraničních festivalech však nekorespondovaly s politikou Goebbelsova ministerstva propagandy usilujícího o omezení mezinárodního významu české kinematografie a perspektivně přímo o její potlačení. Stejně jako účast na benátském festivalu byl v roce 1942 zakázán také třetí ročník Filmových žní ve Zlíně. Zdá se, že důvod tohoto zákazu nespočíval ani tak v obavách z manifestace české kulturní vyspělosti jako spíše v realizaci koncepčního záměru přivést českou kinematografii k zániku.

Tereza Dvořáková

Ediční poznámka

Editované dokumenty pocházejí z několika zdrojů. Text dohody, spolu s korespondencí mezi Kurtem Daluegem a Leopoldem Guttererem o přípravě dohody a pozměnění problematického bodu 2 dohody se nacházejí ve Státním ústředním archivu v Praze pod signaturou ÚŘP 114 – 13 – 8, folia 57 až 69. Další verze dohody se dochovala též v nezpracovaném fondu společnosti Prag-Film uloženém v Národním filmovém archivu. Tato verze se od námi editované liší posléze pozměnou variantou problematického bodu 2 o Prag-Filmu. K dohodě je ve fondu Prag-Filmu přiložena korespondence společnosti Ufi s dalšími subjekty (Ufa a DFV), která souvisí s bodem 4, tedy distribucí na území protektorátu. Text dohody spolu s opisy dopisů K. Daluegeho a L. Gutterera z 20. a 29. července 1942 je dále obsažen též ve fondu Mimořádného lidového soudu ve Státním oblastním archivu Praha pod signaturou LS XII 521/48, a to v českém překladu, který byl pořízen v rámci trestního řízení proti Kurtu Daluegemu pravděpodobně v roce 1946; uchoval se ovšem ve spisu Karla Pečeného.

Naše edice předkládá text dokumentů v překladu, proto jsme upustili od řádné editorské techniky fixující všechny formální znaky dokumentů do poznámkového aparátu. Některé grafické zvláštnosti dokumentů (podtržení, proložení znaků, úpravu textu na stránce apod.) nicméně přenášíme, naopak vypouštíme různé grafické ozdoby (např.: –. –. –.) užívané k oddělení specifických částí

16) Stanovy, vyhlášky a směrnice, týkající se ČMFÚ. Karel K n a p, *Přehled práva filmového*. Filmový kurýr, Praha 1945, s. 121 – 350.

textu. Opravili jsme chybně psané jméno *Penceny* na *Pečený*. S výjimkou dokumentu č. 5 jde vesměs o novodobé překlady, které pořídila Jitka Kuchařová. V případě dokumentu č. 5, z něhož se v originále dochoval pouze fragment, jsme využili dochovaného bezprostředně poválečného překladu.

T. D. a I. K.

Fondy:

Bundesarchiv Berlin: fond R 109 I (Ufa/Ufi), R 2 (RFM), R55 (RMVP)

Národní filmový archiv Praha: fond Prag-Film (nezpracováno)

Státní ústřední archiv Praha: fond ÚŘP

Státní oblastní archiv Praha: fond Mimořádný lidový soud v Praze

Seznam zkratk:

BAB	–	Bundesarchiv Berlin
ČMFÚ	–	Českomoravské filmové ústředí
DFV	–	Deutsche Filmvertriebs-Gesellschaft (Německá distribuční filmová společnost)
NFA	–	Národní filmový archiv Praha
RFM	–	Reichsfinanzministerium (Říšské ministerstvo financí)
RMVP	–	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (Říšské ministerstvo lidové osvěty a propagandy)
SOA	–	Státní oblastní archiv Praha
SÚA	–	Státní ústřední archiv Praha
Ufa	–	Universum-Film A.G.
Ufi	–	Ufa-Film GmbH
ÚŘP	–	Úřad říšského protektora

NĚMECKÁ ŘÍŠSKO-PROTEKTORÁTNÍ DOHODA O FILMOVÝCH ZÁLEŽITOSTECH

Korespondence

OBSAH:

1. Dopis státního tajemníka L. Gutterera říšskému protektoru K. Daluegovi (14. 6. 1942)
2. Dopis říšského protektora K. Daluega ministru J. Goebbelsovi (1. 7. 1942)
3. Dohoda o budoucí úpravě filmových záležitostí v protektorátu (17. 7. 1942)
4. Dopis státního tajemníka L. Gutterera říšskému protektoru K. Daluegovi (20. 7. 1942)
5. Úřední návrh odpovědi říšského protektora K. Daluega (29. 7. 1942)
6. Dopis říšského protektora K. Daluega státnímu tajemníku L. Guttererovi (31. 7. 1942)
7. Dopis státního tajemníka L. Gutterera říšskému protektoru K. Daluegovi (13. 8. 1942)
8. Dopis říšského protektora K. Daluega státnímu tajemníku L. Guttererovi (21. 8. 1942)

1.

1942, 14. červen, Berlín. – Dopis státního tajemníka Leopolda Gutterera z říšského ministerstva lidové osvěty a propagandy říšskému protektorovi Kurtu Daluegovi. Pisatel se v dopise dožaduje naplnění dohod z října a listopadu 1941 o uspořádání kinematografických záležitostí v protektorátu (převedení českých výrobní a distribučních aktivit na říšské subjekty, schvalování scénářů Prag-Filmu v Berlíně) a zdůvodňuje naléhavost těchto opatření.

Opis!

Státní tajemník
Říšského ministerstva lidové osvěty a propagandy

Berlín, 14. června 1942

oberstgruppenführer SS a
generaloberst policie Daluege
Berlin NW 7
Unter den Linden 74

Věc: produkce českých filmů.

Vážený příslušníku strany Daluege!

V říjnu a listopadu minulého roku byly mezi říšským protektorem a mým ministerstvem uzavřeny zásadní dohody o filmu v protektorátu, zvláště ale o produkci českých hraných filmů.

Podle těchto ujednání měla produkce českých hraných filmů probíhat v jedné produkční skupině společnosti Prag-Film AG, již vlastníme, poté, co nám budou předem interní služební cestou předloženy scénáře ke schválení. S tímto povolením by měl být zároveň spojen zásadní souhlas s exportem těchto filmů a povolení k promítání v říši.

Dále bylo dohodnuto, že česká kina, čeští filmoví distributoři a český týdeník *Aktualita* by rovněž měly být převedeny na říšské společnosti.

K uskutečnění těchto zásadních dojednání dodnes nedošlo. K již domluvenému rozhovoru mezi obergruppenführerem Heydrichem a mnou, který měl provedení těchto opatření urychlit, již bohužel nedošlo.

Mezitím je však úprava těchto otázek, zvláště otázek týkajících se výroby českých filmů, stále naléhavější. S ohledem na napjatou hospodářskou situaci, snížené množství materiálu a nedostatek odborných sil není současný stav dále únosný.

Výroba českých filmů probíhá přes české soukromé osoby. Protože jsou veškeré české ateliéry v německých rukou, musí německý nositel kontingentu přidělit těmto soukromým českým producentům kontingent nezbytný pro jejich produkci (!). Čeští producenti své filmy zhodnocují přes českého soukromého půjčovatele nejenom v protektorátu, ale i exportem a v případě schválení filmů dokonce na území celé říše. Tím tedy požívají větších práv než říšskoněmečtí soukromí výrobci, kteří jsou jak známo nyní sloučeni jako vedoucí výroby do společnosti BerlinFilm. Tento stav je tak neudržitelný, že jej již nelze odůvodnit ani interními protektorátními politickými důvody.

Proto bych Vás chtěl poprosit, abyste se těmto otázkám zvláště věnoval a nařídil neodkladné provedení úmluv z tehdejší dohody.

Heil Hitler!

Váš podeps. G u t t e r e r¹⁾

SÚA, ÚŘP 114 – 13 – 8, fol. 69.

1) Překlad strojopisného opisu psaného po obou stranách listu formátu A 4.

Ve spodní části druhého listu dopisu jsou čtyři poznámky (číslované od 2 do 5, první dvě strojopisné, druhé dvě rukopisné) týkající se vyřízení Guttererova dopisu:

„2/ Doložka oberstgruppenführera z 17. 6. 42: panu státnímu tajemníku Frankovi, prosím o rozmluvu.

3/ Vedoucí IV. odd. zaujal 24. 6. 42 v doložce k dopisu státního tajemníka Gutterera své stanovisko a navrhl, aby zástupce říšského protektora státního tajemníka Gutterera ve své odpovědi nejprve krátce požádal o předložení dopisu obergruppenführera Heydricha z 8. 5. 42 a zaujal krátké stanovisko. Oberstgruppenführer Daluge 25. 6. 42 s tímto návrhem vyslovil souhlas.

4/ Doložka šla 26. 6. 42 zpět na IV. odd.

5/ Odešlete k případu -Film-.“

2.

1942, 1. červenec, Praha. – Dopis říšského protektora Kurta Daluega říšskému ministru lidové osvěty a propagandy Josephu Goebbelsovi. Pisatel žádá Goebbelse o zásadní souhlas s Heydrichovými závěry formulovanými v neznámém dopise z 8. 5. 1945, aby mohl započít s realizací dohody.

Opis!

Říšský protektor v Protektorátu Čechy a Morava
pověřený správou

Praha, 1. července 1942

Pan

říšský ministr Dr. Goebbels
Berlin W 8
Wilhelmplatz 8/9

Milý Dr. Goebbelsi!

Pan státní tajemník Gutterer mě dopisem ze 14. 6. 42 prosí o provedení ujednání z listopadu 1941 stran produkce českých filmů s poukázáním na to, že již nedošlo k sjednanému rozhovoru mezi ním a obergruppenführerem Heydrichem o otázce provedení zásadních dohod. Podle toho patrně příslušník strany Gutterer ještě nic neví o dopisu z 8. května 1942, který byl adresován Vám osobně, v němž obergruppenführer Heydrich podrobně uvádí zásady říšského protektora týkající se konečné regulace české filmové produkce. Reichsleiter Bormann a gauleiter Dr. Jury v současné době obdrželi opis tohoto dopisu.

Přirozeně se rád ujmu závažných úkolů filmové politiky. Protože i dnes považuji Heydrichův dopis z 8. května za vhodný základ dalšího jednání o těchto otázkách mezi Vaším a mým úřadem, byl bych Vám s díky zavázán, kdybyste mi nejprve sdělil svůj zásadní souhlas se závěry Heydrichova dopisu, aby mohlo být na tomto základě bezodkladně započato s dalšími opatřeními.

Heil Hitler! –
Váš podeps. Daluege

SÚA, ÚŘP 114 – 13 – 8, fol. 68.

1) Překlad strojopisného opisu psaného po jedné straně listu formátu A 4.

3.

1942, 17. červenec, Praha. – Text dohody mezi pražským Úřadem říšského protektora a berlínským Říšským ministerstvem lidové osvěty a propagandy o budoucí úpravě filmových záležitostí v Protektorátu. Za protektorátní stranu dohodu podepsal státní tajemník K. H. Frank, za říšské ministerstvo propagandy státní tajemník Leopold Gutterer.

O p i s

Praha, 17. července 1942

P ř í p i s !

Věc: Dohoda o budoucí úpravě filmových záležitostí v protektorátu

Na základě protokolu z 14. 10. a 7. 11. 1941 a dopisu zastupujícího říšského protektora obergruppenführera SS Heydricha říšskému ministru dr. Goebbelsovi z 8. 5. 1942 byla za přítomnosti referentů obou stran dne 17. 7. 1942 učiněna následující dohoda mezi říšským ministrem lidové osvěty a propagandy (státní tajemník Gutterer) a říšským protektorem Protektorátu Čechy a Morava (generaloberst Daluge a státní tajemník Frank):

1) Produkce českých hraných filmů.

- a) Panuje shoda o tom, že produkce českých filmů musí být plánovitě odbourána; tento útlum má probíhat podle vývoje politických poměrů v protektorátu ve vzájemné shodě mezi říšským ministrem lidové osvěty a propagandy a říšským protektorem. Aby mohl být vývoj utvářen pružně, upouští se od stanovení přesných čísel.
- b) Panuje shoda o tom, že určité filmy s politickou tendencí, které říšský protektor považuje za potřebné, budou v budoucnosti schváleny i tehdy, když nejsou vhodné k promítání v říši nebo zahraničí.
- c) Protože má být česká filmová produkce ve své dosavadní podobě dovedena k zániku, není účelné vytvářet ze společností „Lucerna“ a „National“ novou společnost pro produkci českých filmů a ze strany říše podílet se na produkci českých filmů. Proto se počítá s tím, že budoucí české filmy vyrobí společnosti „Lucerna“ a „National“.
- d) Říšský protektor klade rozhodující důraz na to, aby společnost Prag-Film AG ve svém kulturně-politickém významu pro Čechy a Moravu nebyla již od počátku zatěžována produkcí českých filmů.
- e) České filmy budou nejprve předloženy k přezkoušení kulturně politickému oddělení říšského protektora a po pozitivním posouzení dále předány říšskému ministerstvu propagandy, které rozhodne ve shodě s říšským protektorem.

2) Prag – Film AG.

Německé filmy společnosti Prag-Film AG budou ve scénáři bezodkladně předloženy říšskému ministerstvu propagandy ke schválení. Pokud jde o témata, která se vztahují k prostoru Čech a Moravy, předá říšské ministerstvo propagandy tuto látku říšskému protektorovi k posouzení.

3) Ředitel Karl Schulz.

Státní tajemník Gutterer sděluje, že říšský ministr propagandy odvolá z Prahy pana Schulze pan Schulz má však ještě několik měsíců zůstat k zapracování svého následníka. O otázce následníka se dohodnou říšský ministr propagandy a říšský protektor.

4) Půjčování českých hraných filmů.

České hrané filmy se v Protektorátu distribuují výhradně prostřednictvím pražské filiálky společnosti Universum-Film AG a Elekta. Podmínky, za kterých budou české hrané filmy převzaty od UFA Prag a Elekta, vyžadují schválení říšského protektora a říšského ministra propagandy. V říši provádějí půjčování českých hraných filmů říšské německé půjčovny. České hrané filmy se v zahraničí distribuují prostřednictvím společnosti Transit-Film GmbH.

5) Protektorátní týdeník „Aktualita“.

- a) Hlavní akcionář týdeníku „Aktualita“ Pečený převede 36 % svého akciového kapitálu „Aktuality“ na Deutsche Wochenschau GmbH Berlin. Deutsche Wochenschau GmbH Berlin podnikne v dohodě s říšským protektorem kroky potřebné k získání uvedených akcií. Zbývajících 49 % akcií „Aktuality“, které jsou vlastnictvím Pečeného, budou ve vhodném okamžiku, předpokládáme na konci války, převedeny na Deutsche Wochenschau GmbH.
- b) Dosavadní zmocněnec říšského protektora u „Aktuality“, Lampl, je současně zmocněncem společnosti Deutsche Wochenschau GmbH.
- c) Vnější vzhled „Aktuality“ se z propagandistických důvodů až na další nemění.

6) Českomoravská kinematografická společnost.

Nastává doba vyjasnění majetkově právních otázek sokolských kin, která dosud stála v cestě založení kinematografické společnosti. Jakmile bude tato otázka vyjasněna, odevzdá říšský protektor říšskému ministru propagandy podrobný návrh na základě tehdejší dohody. Reprezentativní protektorátní kina, která jsou v rukou říše, zůstávají společnosti UFA. Kromě toho souhlasí říšský protektor s převedením kin Kosmos v Moravské Ostravě a Elektra v Plzni na společnost UFA.

7) Českomoravské filmové ústředí.

Český prezident Česko-moravského filmového ústředí, které podléhá bezprostředně říšskému protektorovi, bude nejprve ponechán z toho důvodu, že je účelné, aby

nepopulární opatření, která bude muset v budoucnosti filmové ústředí provést a která povedou k dalšímu zúžení českého filmového umění, podepisoval Čech.

8) Bienále Benátky.

Na budoucích Bienále v Benátkách by již české filmy neměly být uváděny. Takticky podmíněné členství česko-moravského filmu v Mezinárodní filmové komoře není touto úpravou dotčeno.

S výhradou schválení říšským ministrem lidové osvěty a propagandy a říšským protektorem Protektorátu Čechy a Morava podepsán:

Praha 17. července 1942

Podeps. Frank

Podeps. L. Gutterer¹⁾

SÚA, ÚŘP 114 – 13 – 8, fol. 65–67.

1) Překlad strojopisného opisu psaného na listech formátu A 4, listy 65 a 66 jsou popsány po obou stranách, list 67 po jedné straně. Na konci opsaného dokumentu je připojeno česky „Za správnost vyhotovení opisu:“. Podpis u této kolonky chybí.

4.

1942, 20. červenec, Berlín. – Dopis státního tajemníka Leopolda Gutterera z berlínského ministerstva propagandy říšskému protektorovi Kurtu Daluegovi týkající se kompetencí ve věci schvalování scénářů Prag-Filmu.

O p i s

Státní tajemník
Říšského ministerstva
lidové osvěty a propagandy
Obch. zn.: St.

Berlin W 8, 20. července 1942
Wilhelmplatz 8-9

Říšský protektor v Čechách a na Moravě
Pan oberstgruppenführer SS D a l u e g e

P r a h a .

Milý příslušníku strany Daluege!

Říšský ministr dr. Goebbels schválil přípis o dohodě o budoucí regulaci filmových záležitostí v protektorátu z 17. července 1942, prosí však změnit odstavec na straně 2, písmeno 2 následovně:

„2. Prag-Film AG

Filmy společnosti Prag-Film AG budou ve scénáři neprodleně předloženy Říšskému ministerstvu lidové osvěty a propagandy ke schválení. Pokud jde o témata, která se vztahují k českomoravskému prostoru, mohou mít vliv na náladu v protektorátu a jsou určena k promítání v kinech protektorátu, předá říšské ministerstvo propagandy tuto látku k posouzení i říšskému protektorovi.“

Ne každý film, jehož obsah se zabývá problémy českomoravského prostoru, bude mít vliv na náladu v protektorátu anebo vůbec bude schválen k promítání v protektorátu. I filmy ostatní říšské německé produkce budou přezkoumány říšským ministrem lidové osvěty a propagandy, zda jsou vhodné pro schválení k veřejnému promítání v protektorátu, takže již z tohoto důvodu neexistuje nebezpečí, že se do protektorátu dostanou filmy, které by mohly mít nepříznivý vliv na tamější náladu.

Prosím Vás, abyste proto vyjádřil souhlas s touto změnou.

S přátelským pozdravem

Heil Hitler!

Váš podeps.: Gutterer

SÚA, ÚŘP 114 – 13 – 8, fol. 60.

1) Překlad strojopisného opisu psaného po obou stranách jednoho listu formátu A 4.

5.

1942, 29. červenec, Praha. – Návrh odpovědi říšského protektora na dopis Leopolda Gutterera z 20. 7. 1942. Návrh a zdůvodnění odmítavé odpovědi vypracoval sekretariát Kurta Daluega.

OPIS

Návrh

Říšský protektor v Čechách a na Moravě

Praha, 29. července 1942

W/G

Týká se: Ujednání o budoucí úpravě filmových věcí v protektorátu

I. Záznam

Říšským ministrem Dr. Goebbelsem žádaná změna jest zásadního významu a podle mého názoru nemůže být dán k ní souhlas, neboť tímto ústupkem by se říšský protektor vzdával podstatné části svého vlivu. To, že říšský protektor může zakázati filmy, které by s ohledem na smýšlení mohly v protektorátu špatně působit, nepotřebuje výkladu, neboť to odpovídá dosud obvyklému postupu. Ale naproti tomu nemůže býti říšskému protektoru přec lhostejné, jak budou řešeny speciální problémy českomoravského prostoru ve filmu, i když příslušný film nemá být v protektorátu promítán.

Pro srovnání může být snad použita účast říšského kriminálně-policejního úřadu při kriminálních filmech nebo účast říšského komisaře pro upevnění německé národnosti při filmech s náměty národně-politickými.

Navrhuji následující dopis:

Panu státnímu sekretáři

Guttererovi

v říšském ministerstvu národní osvěty a propagandy

Berlin W 8

Wilhelmplatz 8 – 9

Milý Gutterere!

Ve vašem dopise z 20. července 1942 formulovanou změnou bodu 2 zápisu ze 17. července nemohu se bohužel ztotožnit.

V úpravě, jak si ji přeje říšský ministr Dr. Goebbels, byly náměty, vztahující se k česko-moravskému prostoru předkládány říšskému protektoru k dobrozdání pouze za dvou následujících předpokladů, a sice když se jedná o náměty, které by mohly mít vliv na mínění v protektorátu, a když se očekává, že budou promítány v kinech protektorátu. Obě tato omezení by znemožnila říšskému protektoru splnění důležitého politického říšského poslání. Vliv na filmování námětů, týkajících se Čech a Moravy, jsem si vyhradil nejen s ohledem na jejich účinek na mínění v protektorátu, ale především proto, že mně přísluší politická zodpovědnost za to, zda a jak jsou ukazovány problémy Čech a Moravy v ostatní říši a v daném případě také vně říše.

Jsem přesvědčen, že pan říšský ministr Dr. Goebbels se těmito důvody neuzavře a prosím Vás konečně, abyste vymohl jeho souhlas k původnímu znění, aby tak celé ujednání mohlo co nejdříve vstoupiti v platnost.

Heil Hitler!

Váš

podp. Daluge 30. VII.

III. Wv. u IV

SOA Praha, fond Mimořádný lidový soud v Praze, LS XII 521/48.

1) Bezprostředně poválečný dvoustránkový překlad strojopisného opisu psaného po jedné straně. V pravém horním rohu prvního listu je připsáno perem „Překlad přílohy 41 ze spisu proti Kurtu Daluegoví čj. Ls I 2043/46“ a připojeno razítko „Krajský soud trestní v Praze odděl. XIII., dne 31/1 1948“. Tato vypůjčená příloha se nachází ve spisu Karla Pečeného.

6.

1942, 31. červenec, Praha. – Odmítavá odpověď říšského protektora na dopis státního tajemníka Leopolda Gutterera z ministerstva propagandy týkající se Goebbelsovy snahy omezit vliv říšského protektora na filmové náměty vztahující se k českomoravskému prostoru.

O p i s

Říšský protektor v Čechách a na Moravě
pověřený správou

Praha, 31. července 1942

Pan
státní tajemník G u t t e r e r
v Říšském ministerstvu lidové osvěty
a propagandy

Berlin W 8.
Wilhelmplatz 8-9.

Milý Gutterere!

Bohužel nemohu souhlasit se změnou bodu 2 přípisu z 17. července 1942, kterou jste formuloval ve svém dopise z 20. července 1942.

Ve znění, které si přál říšský ministr Dr. G o e b b e l s, by témata, která se vztahují k českomoravskému prostoru, měla být říšskému protektorovi předána k posouzení pouze za dvou dalších předpokladů, a sice, pokud se jedná o témata, která mohou mít vliv na náladu v Protektorátu a která jsou určena k uvedení v kinech protektorátu. Tato dvě omezení by říšskému protektorovi znemožnila splnit důležitý politický říšský úkol. Vliv na zfilmování témat, která se týkají Čech a Moravy, jsem si vyhradil nejen z hlediska jejich účinku na náladu v Protektorátu, nýbrž především proto, že mám politickou odpovědnost za to, zda a jak jsou problémy Čech a Moravy představeny v ostatní říši a případně také mimo říši.

Jsem přesvědčen, že se pan říšský ministr Dr. Goebbels vůči těmto argumentům neuzavře, a znovu Vás proto prosím, abyste vymohl jeho souhlas s původním zněním, aby celá dohoda mohla co nejdříve vstoupit v platnost.

Heil Hitler!

Váš podeps. Daluege

SÚA, ÚŘP 114 – 13 – 8, fol. 59.

1) Překlad strojopisného opisu psaného po obou stranách listu formátu A 4.

7.

1942, 13. srpen, Berlín. – Dopis státního tajemníka Leopolda Gutterera z říšského ministerstva propagandy říšskému protektoru Kurtu Daluegovi obsahující nový návrh sporného bodu filmové dohody (míra vlivu říšského protektora na filmové náměty s problematikou českomoravského prostoru).

Opis

Státní tajemník
Říšské ministerstvo národní osvěty
a propagandy

Berlin W 8, 13. srpna 1942
Wilhelmplatz 8-9

Obch. zn.: St.

Říšský protektor v Čechách a na Moravě
pan oberstgruppenführer SS D a l u e g e
v Praze

Milý příslušníku strany Daluege!

Na základě Vašeho dopisu z 31. července 1942 nyní navrhuji pro písmeno 2 dohody ze 17. července následující znění:

„Německé filmy společnosti Prag-Film AG se neprodleně ve formě scénáře předloží říšskému ministerstvu propagandy ke schválení. Pokud jde o témata, která mají politický vztah k českomoravskému prostoru, předá ministerstvo propagandy tuto látku říšskému protektovi k posouzení.“

Doufám, že jsem tímto v každém ohledu vyhověl Vaším přáním. Prosím Vás, abyste mi potvrdil Váš souhlas s tímto zněním.

Heil Hitler!

Váš podeps.: Gutterer

SÚA, ÚŘP 114 – 13 – 8, fol. 58.

1) Překlad strojopisného opisu psaného po jedné straně listu formátu A 4.

8.

1942, 21. srpen, Praha. – Dopis říšského protektora Kurta Daluega státnímu tajemníku Leopoldu Guttererovi z ministerstva propagandy akceptující s drobnou výhradou nové znění sporného bodu filmové dohody (míra vlivu říšského protektora na filmové náměty s problematikou českomoravského prostoru).

pověřený správou

21. srpna 1942

Milý příslušníku strany Gutterere!

S formulací písmene 2 dohody z 17. června, kterou navrhuje ve svém dopise z 13. 8. 1942, vyslovuji svůj souhlas za předpokladu, že pojem „politický vztah“ nebude vykládán příliš úzce, tzn. že bude zahrnovat veškerá kulturně a národně politická stanoviska. Pokud od Vás neobdržím opačné vyjádření do 1. 9., budu se domnívat, že jsme zcela zajedno, a považuji celou dohodu z 17. července tohoto roku za platnou od 1. září 1942.

Heil Hitler!

Váš

Říšský ministr lidové osvěty
a propagandy,
k rukám pana státního tajemníka Gutterera,
Berlin W 8
Wilhelmplatz 8-9

SÚA, ÚŘP 114 – 13 – 8, fol. 57.

1) Překlad strojopisného dopisu psaného po jedné straně listu formátu A 4.

*Dvoj pohled***Chvála montáže**

Predposledný¹⁾ film Orsona Wellesa *F AKO FALZIFIKÁT* (1973) nie je iba filmovou esejou o klame umenia a klamstve v umení, o probléme signatúry a autorstva, o falšovaní ako umeleckej produkcii, či o kritizovaní inštitúcie múzea s celým vojom odborníkov na otázku, čo je alebo nie je *pravé* (či pravdivé) umenie. Je to predovšetkým majstrovské cvičenie na tému „montáž: kópia a originál“, založené na skúmaní a predvádzaní možností produkovania zmyslu. A to priradovaním jedného obrazu k inému obrazu, spájaním priestorov, postáv a výpovedí, predvádzaním efektov a vzbudzovaním afektov. Je to názorná ukážka základných filmárskych postupov a použitých nástrojov, kde sú kľúčové tri termíny, prezentované navyiac ako jeden jediný: strih-narácia-komentár. *F AKO FALZIFIKÁT* je zároveň prvým (a opäť tak trochu predposledným²⁾) filmom, kde Welles nemontuje iba svoje, pôvodné obrazy, ale preberá obrazy nasnímané niekým iným, dokrúca vlastné časti, vkladá medzi ne cudzie, montuje, pridáva, mení a opäť montuje, prekrúca, čaruje, vytvára použitím hotového nový originál – ktorý je napriek všetkému opäť falzifikátom.

Začnem pôvodom filmu: možno je to známy príbeh, ale chce sa mi ho zopakovať, prebrať fakty a vložiť ich do nových súvislostí, trochu na spôsob Wellesa, nenápadne naznačujúceho, že niet pravdivej a nepravdivej, ani originálnej alebo sfalšovanej produkcie: existuje len dobrá – čiže kvalitná a zlá – čiže nepodarená produkcia. Začínam teda s nutným vedomím tohto rizika. Na počiatku filmu *F AKO FALZIFIKÁT* bolo stretnutie Orsona Wellesa s televíznym režisérom a milovníkom umenia Françoisom Reichenbachom. Reichenbach sa rozhodol nakrútiť o Wellesovi dokumentárny film³⁾ a Welles od neho na oplátku odkúpil nepoužité materiály nakrútené pri príprave Reichenbachovej televíznej snímky⁴⁾

1) Uvádzaný niekedy ako posledný, ale aj ako pred-predposledný. Problém elementárnej matematiky je tu nastolený tým, že *FILMING „OTHELLO“* (1977), napriek svojej konvenčnej dĺžke 84 minút nespadá dostatočne a ochotne do samostatnej filmografie, keďže išlo o snímku autoreferenčnú, skúmovú a retrospektívnu, s materiálmi nakrútenými Garym Graverom počas prezentácie *Othella* a realizovanú pre západonemeckú televíziu. Okrem *F AKO FALZIFIKÁT* a *FILMING „OTHELLO“* pripravoval Welles, v rokoch 1970 – 1976, ešte *The Other Side of the Wind*, ktorý – keďže ide o nedokončený projekt – vo viacerých monografiách o Wellesovi vôbec nefiguruje.

2) No *FILMING „OTHELLO“* obsahuje z externých, „archívnych“ prvkov akurát záznam Wellesovej diskusie pri prezentovaní *OTHELLA* a *F AKO FALZIFIKÁT* nakrútený Wellesovým kameramanom, takže nejde o úplne „cudzí“ materiál.

3) Čo sa Reichenbachovi aj podarilo a výsledkom bol film, ktorý získal pri premiére na Berlinale v roku 1968 zlatého medveďa za najlepší krátkometrážny film.

4) Tu sa moje zdroje rozchádzajú: jedni tvrdia, že išlo o reportáž pre 2. kanál francúzskej verejnoprávnej televízie, inde sa Reichenbachov film uvádza ako dokument pripravovaný pre BBC.

o veľkých falšovateľoch umenia 20. storočia, konkrétne tie, čo sa týkali Elmyra de Horyho. V roku 1972 začína Welles montovať, no vtom mu do konceptu, prostredníctvom televíznej aktuality, náhle vpadne ďalší falšovateľ, Clifford Irving, autor falošných memoárov Howarda Hughesa a knihy s názvom *Fake: The Story of Elmyr de Hory, the greatest art forger of our time* (1969). Welles sa nanovo púšťa do práce, dokrúca ďalšie materiály, aby napokon film v roku 1973 „uzavrel“ (do striebnistých obalov na filmové kotúče, s farebným nápisom *Fake*) a v roku 1974 vydal na milosť a nemilosť publiku aj odborníkom.

Nepoužité zábery z filmu François Reichenbacha nie sú však jediné „archívne“ materiály, z ktorých Welles svoj film vyskladal. Zábery z mediálneho života hollywoodskeho producenta, letca a vynálezcu podprsienky Howarda Hughesa vťahujú do filmu ďalšie napohľad cudzorodé prvky: fotografie údajných Hughesových dvojníkov, či zábery z OBČANA KANEA, kde Welles otvára tému modelu a portrétu v úplne novom kontexte. Nezrealizovaný, ale pôvodne plánovaný Kane-Hughes zrazu nenápadne vytlačí z našich hláv Kanea-Hearsta a upriami pozornosť na samého Wellesa-falšovateľa. Ten sa cez *Vojnu svetov* prepojí so svojim takmer-menovcom H. G. Wellsom a mystifikácia sa zrazu naštepí na realnosť faktov. Ostatne, realnosť faktov, i „pravdivosť“ (alebo nepravdivosť) záberov je úplne irelevantná v porovnaní s pravdivosťou iného rádu: s už zmienenou kinematografickou pravdivosťou čerstvo vytvoreného zmyslu pomocou spojenia dvoch (alebo viacerých) záberov. A to bez ohľadu na to, či už tieto spolu predtým časovo, priestorovo a obsahovo súviseli, alebo boli montážou „sfalšované“ *a posteriori*.

Z hľadiska očividnej dokumentárnosti jednotlivých záberov je však tento postup pomerne problematický, a to okrem iného aj preto, že Elmyr de Hory, Clifford Irving, Howard Hughes aj Orson Welles sú, so všetkými svojimi zvláštnosťami a výstrednosťami, predsa len reálnymi osobami, a informácie, o ktorých je vo filme reč, sú faktickej povahy. No keďže ide o klamstvo a falšovanie, aj dokumentárnosť filmu je od prvej chvíle nahlodávaná falšou, ktorú by hoci taký Jean-Luc Godard zrejme zglosoval slovnou hračkou typu: *dans document, il y a une ment* – čiže: slovo *dokument* v sebe obsahuje slovo *klame*. A Orson Welles klame čisto kinematografickými postupmi využívanými tak režisérmi hraných filmov ako aj dokumentaristami a toto klamstvo priznáva rovnako v obraze ako i v komentári. Jeho filmový iluzionizmus prechádza totiž najskôr mizanscénou fikcie, (strihového) predstavenia základných trikov: premeniť mincu na kľúč a potom späť, či premeniť Oju Kodar na kufrík a vyslať ju na cestu montážou, na cestu falošného spájania nesúrodých záberov. Druhá sekvencia filmu nám ukazuje Oju, kráčajúcu letným Rímom v kratučkých šatách, a poukazuje na efekt, ktorý táto jej prechádzka vzbudila. Všetci muži, starí, mladí, pekní i škaredí, sa za Ojou otáčajú, vyvedení z miery, nadšení, zarazení. Lenže, ako podotýka sám Welles, tieto zábery nie sú navzájom synchronne; obrazy mužov pochádzajú z celkom iného filmu než účelovo nasnímané zábery Oje. Neprezerá však, odkiaľ pochádzajú a ja sa až neskôr dozvedám, odkiaľ si Welles týchto otáčajúcich sa pánov požičal – zo skeča Alberta Lattuada TALIANI SA OTÁČAJÚ, ktorý bol súčasťou filmu *falošnej* ankety v štýle cinéma vérité, AMORE IN CITTA (1953). Výpožička a polopriznaný citát sa však ocitajú v reaktualizovanom kontexte „girl-watchingu“ vnútorne späť s Wellesovým filmom, čiže z tohto hľadiska je úplne jedno, či sa muži obzerali za Ojou alebo za niekým iným. Pojem pravdivosti by mal byť teda nahradený menej problematickým pojmom vierohodnosti spojenia, vytvoreného nastolením veľmi

pravdepodobnej kauzality. A tento príklad Welles rozvádza, pravda v inej rovine, aj v komponovaní časti o falšovateľoch de Horym a Cliffordovi, ktorá nasleduje po Ojinom prechode Rímom.

Technická montáž je založená na efekte kontinuity, a nezáleží vždy na tom, či spájame dva homogénne prvky, záleží práve na vierohodnosti tohto spojenia. Existujú isté pravidlá, od ktorých táto vierohodnosť závisí – napríklad pravidlo neprestúpenia 180°, ak chceme nastoliť ilúziu snímania dvoch osôb v spoločnom priestore. To je aj prípad nereálneho, ale vierohodne pôsobiaceho stretnutia Elmyra de Horyho, ktorý je na Ibize, s Cliffordom Irvingom, ktorý je v tom čase na úplne inom mieste, alebo Wellesa komunikujúceho zo strižne s de Horym a Irvingom, ktorí v obraze práve sedia každý u seba doma.⁵⁾ A naopak, prechod Oje a rámcovanie jej tela bolo nutné zosúladiť so smerom pohľadu mužov z filmíku TALIANI SA OTÁČAJÚ spojením rovnako orientovaných záberov.

No Welles nemontuje len obrazy, ale takisto zvuk a výpovede osôb na kameru s hlasmi mimo záberu i s vlastným komentárom, a týmto prebytkom zvukových podnetov, ktoré spolu nie vždy priamo súvisia, vytvára efekt nepretržitej, hoci delokalizovanej komunikácie.⁶⁾ Táto delokalizácia je ostatne niekoľkokrát priznaná: v úvodnej sekvencii na staničnom nástupišti sa Welles presúva k napnutému bielemu plátnu, k neutrálnej ploche, ktorá sa stáva dokonalým filmovým ne-miestom. Prestrihom na polocelok sa Welles ocitá, stále na rovnakom pozadí, v celkom inom priestore – vo svojej strižni, kde nanovo priznáva manipuláciu s už hotovým materiálom. Zastaví výpoveď Elmyra de Horyho jediným stisnutím čarovného gombíka, a falošným spojom tento záber vzápätí ukáže zredukovaný a exponovaný na miniplátne strihacieho pultu. Pravda alebo faloš výpovede sa tak stáva druhoradou, a v popredí odteraz definitívne tróni umelý proces vytvárania správy, hoci sa obe roviny (mechanická rovina produkcie a afektívna rovina prezentácie) neustále prestupujú.

Tento princíp je v poslednej časti filmu nanovo demonštrovaný v pôvabnom strihovom klamstve o stretnutí Oje Kodar s Picassom, korunovanom klamstvom komentára, hovoriaceho o vzniku 22 portrétov, ktorých majiteľkou sa mala slečna Kodar stať, o ich sfalšovaní fiktívnym strýkom onej slečny a o takisto fiktívnej výstave týchto falzifikátov. Napriek Wellesovej ľsti o „hodine pravdy“ a sedemnástich minútach klamstva nasledujúcich bezprostredne po tejto hodine, sa však v tejto sekvencii, v porovnaní s tými

5) Nie je nezaujímavé porovnať tento postup s Godardovým priznaním nesynchronného snímania a následného „montovania“ záberov v ČÍŇANKE (1969). Nejde len o priznanie kamery tým, že kameraman nasmeruje objektív na zrkadlo, čím sa „zveční!“ vo vnútri filmu, ale napríklad aj o prestrihy na Véronique pri diskusii: Véronique má totiž v každom novom zábere oblečený iný sveter, hoci scéna z časového hľadiska vyzerá spojitá.

6) Na ukážku uvádzam prepis jedného z „dialógov“:

Welles (v strižni): We hanky panky men have always been with you.

de Hory (doma): That's a fact.

Welles (m.o.): What's new?

Irving (m.o.): The expert!

Welles (m.o. – v obraze Irving u seba doma): The expert!

de Hory (doma): The so-called expert

Welles (m.o.): Experts are the new moral,

de Hory (doma): who are greatly pretencious...

predošlými, vzťah pravda-lož nijako zvlášť nemení. Epizóda o Picassovi je len hyperbolizovanou ilustráciou Wellesových predchádzajúcich postupov a jediný rozdiel je v tom, že táto ilustrácia je fikciou, kým príbeh de Horyho a Irvinga majú čosi ako „reálny“ predobraz. Keďže z technického hľadiska je F AKO FALZIFKÁT predovšetkým lekciami montáže, Wellesovým cieľom je predostrieť v ňom čo najviac možných príkladov účinku spájania záberov, tak afektívneho, ako i naratívneho – od známeho Kulešovho efektu spojenia neutrálneho detailu tváre s iným, afektívne pôsobiacim záberom, až po sofistikované pôsobenie komentára na neutrálny vizuálny materiál. Kulešovský príklad je síce trochu pootočený, keďže práve expresívnosť Picassovej tváre na fotografiách, spojená s „neutrálnou“ Ojinou prítomnosťou, vytvára falošný efekt Picassovej reakcie na Ojinu krásu. Podobne aj komentár falšuje neutralnosť záberov a dodáva im afektívny náboj, ktorý by bez neho zrejme nemali.⁷⁾ Okrem nevypovedaného, bezhlasého a čisto vizuálneho komentovania výpovedí postáv filmu vstrihnutými zábermi (ako je to v prípade de Horyho nadšeného rozprávania o živote na Ibize, pričom Welles do jeho slov montuje zábery s pesimistickejším vyznením) používa Welles ešte lesť kombinácie svojho autorského komentára s výpoveďami, ktoré občas sám vyslovuje ako jedna z postáv svojho vlastného filmu. Na jednej strane sa Welles totiž stavia presne na tú istú úroveň ako de Hory a Irving, no paradoxne má nad nimi podstatne väčšiu moc, pretože neustále ich výpovede aj ich prítomnosť v kontexte celého filmu manipuluje.

Zvuková bohatosť komentára a hlasov, často zmixovaných do jedného prehovoru, však presne zodpovedá spôsobu mixovania obrazov. Tým vzniká originálny produkt zložený z množstva častí, kde autorstvo doslova fluktuuje a nedá sa dourčiť, podobne ako v prípade románsko-gotickej katedrály v Chartres, pred ktorou sa Welles zamýšľa nad márnosťou inštancie autora. No napriek všetkej režisérovej pokore (som len šarlatán, mág a klamár) je F AKO FALZIFKÁT produktom, kde je posledný zostrih, definitívny a dominantný *director's cut*, jednoznačnou a nespochybniteľnou signatúrou.

Na záver sa k montáži vrátim z trochu inej strany. Najsamozrejmejším spôsobom, ako tento Wellesov spôsob práce postihnúť, odhaliť a pochváliť ako legitímny a plodný, sa mi totiž zdala byť práve montáž kópií: vyskladať tento text okrem iného aj z hotového, sfalšovať ho a zároveň ho nespochybniteľne „vyprodukovať“ ako originál. Mnoho vecí v tomto texte sú kópie, aj keď text nechce byť falzifikát a už vôbec nie plagiát. No na predošlých stranách som kumulovala a kombinovala mnohé známe informácie, omieľala istú sumu už tisíckrát použitých slov – a od samého začiatku váhala, či tento článok vlastne potrebuje autora. Ale keďže mi ide o chválu (wellesovskej) montáže, patrí sa za tú moju prevziať aspoň zodpovednosť. V dobrom aj v zlom.

Mária Ferenčuhová

7) Podobný príklad pôsobenia komentára vo vzťahu s ukazovaným nájdeme napríklad aj vo filme Chrisa Markera *LA LETTRE DE SIBÉRIE* (1957), kde je jeden sled záberov zopakovaný trikrát, zakaždým s iným komentárom, raz neutrálnym, raz „prozápadným“ a skeptickým a raz nadšene budovateľským. Zábery sú zakaždým dotované novým významom, ktorého jediným zdrojom bol komentár.

Dvoj pohled

Pravda fikce

Film Orsona Wellese *F JAKO FALZIFIKÁT* je filmový esej kombinující scény dokumentární (resp. dokumentárně působící) se scénami inscenovanými (vždy ovšem velmi přiznaně inscenovanými). Tématem filmu jsou padělky, podvody a mystifikace, jinak řečeno tvorba iluzí. Welles na jednu stranu nevnučuje jediné stanovisko a nahlíží téma filmu z mnoha úhlů, nechává konečný verdikt na úvaze diváka, na straně druhé ovšem předestírá poměrně jasně vlastní názor na věc, předznamenáný už tím, že se hned na počátku filmu sám označí za kouzelníka, šarlatána. Padělky a mystifikace, které Welles zajímají a jejichž existenci svým filmem v podstatě radostně obhazuje, jsou především ty, které jsou nějakým způsobem tvůrčí – trik stojící v jejich základu se ukazuje být čímsi produktivním, „oklamání“ diváka je vzápětí vyváženo tím, že je mu umožněno zažít něco nečekaného, zábavného, působivého.

Kouzelnictví se tu stává metaforou kinematografie či umění vůbec – ať už se jedná o kouzelnické číslo, vymyšlený příběh, nebo (padělaný) obraz, v jejich základě nacházíme vždy iluzi, okouzlení diváka, vznik nového – aťsi imaginárního, „neskutečného“ – výjevu, zážitek „nemožného“... Welles nabízí pohled zbavený falešných předsudků, pohled, který je ochoten těšit se i z padělků, pojímaných jako radostná multiplikace (krásy, života, světa), která ničemu neubližuje. Jak říká padělatel obrazů Elmyr de Hory v jedné scéně v souvislosti s Modiglianem, kterého právě kreslí: „Když přidáme několik obrazů, několik pláten, tak to jeho dílo nezničí.“

Na začátku filmu se objeví titulek: „Vše v tomto filmu je založeno na dostupných faktech.“ Mohlo by se zdát, že takováto věta slibuje, že vše v onom filmu bude pravdivé, reálné – to je ovšem omyl. Zmíněná věta odhaluje podstatný mechanismus klamání: ona sama je naprosto pravdivá, „klam“ přináší až sám divák, jeho nesprávná interpretace. Fakta samotná – jež nám jsou slibována – jsou totiž vlastně vždy správná, pravdivá, nesprávnou se ukazuje být vždy až jejich interpretace, to, co je na jejich základě vystavěno. Tento mechanismus oklamání, který tato věta odhaluje jak svým obsahem, tak svým působením (mylnou interpretací, kterou může díky své chytré formulaci vyvolat), postupně objevujeme u mnoha dalších případů podvodů – od kouzelnického triku založeného na ochotě diváka nechat se oklamat, ačkoli dobře ví, že jde o trik, až po obraz-padělek, který je stvrzen coby originál ani ne tak samotným padělatelem jako spíše odpovědnými institucemi – galeristy, věhlasnými muzei, stručně znalci... „Když se ty obrazy dostanou do muzea, stanou se z nich nakonec originály,“ směje se Elmyr. Sama existence padělků závisí paradoxně na tom, že existují experti, kteří je mylně označují za originály.

Ukazuje se tak, že sama otázka po tom, zda je něco „pravé“ či „falešné“ je často špatná: jednak bude vždy nutně existovat určité procento případů, kdy to nedokážeme určit,

resp. zmýlíme se, jednak nás odvádí od otázky podstatnější, a sice zda je ono konkrétní dílo samo o sobě dobré, či špatné. Jméno autora nemůže být nikdy jedinou zárukou hodnoty díla. Uměním mohou být stejně dobře padělky (odhalené i neodhalené) či díla „bez autora“ (Welles mluví třeba o „anonymní slávě“ katedrály v Chartres) – skutečný nemusí být autor, ale samo umění.

Otázka možnosti rozpoznání hranice mezi „skutečným“ a „falešným“ a jejího významu, jež je tématem filmu, je kladena i skrze samotný esejistický žánr filmu umožňující znepokojivé balancování na hraně fikce a dokumentu. Problém definice a odlišení hraného a dokumentárního filmu, jenž dodnes trápí některé filmové teoretiky a historiky, staví Welles jako špatně položený a na základě filmu samého každopádně neřešitelný. Ačkoli nás jako diváky Welles „napálí“ tím, že nepozorovaně přejde od dokumentu k fiktivnímu příběhu, což na závěr filmu pořadčle prozradí, neučiní tak prostřednictvím nějaké očividné lži, naopak jeho film je až vzácně „pravdivý“. Dokonce i ve scénách, jež se posléze ukáží jako fiktivní, vlastně nikdo doopravdy nehraje, nejsou tu herci předstírající, že by byli někým jiným, než jsou, není tu zobrazován uzavřený a jakoby autonomní svět fikce, nevzniká onen slavný „dojem reality“ – Welles a Oja Kodar příběh pouze vyprávějí, zůstávajíce ovšem stále zároveň sami sebou, „svět“ vyprávěného příběhu je pouze implikován vyprávěním a občasnými obrazovými fragmenty nezastírajícími ovšem nijak svou umělost, „rekonstruovanost“ (Oja jdoucí na pláž je filmována, jak víme, až poté, co se samotný příběh udál; Picasso je znázorněn pouhou fotografií atd.). Čistá fikce tu vzniká na základě vpravdě dokumentárních, „pravdivých“ záběrů. Dokument je přitom na druhé straně odhalován jako něco odvislého od manipulace (viz scéna, v níž je Oja Kodar vyslána v minisukni do ulic, zatímco dva kameramani natáčejí skrytou kamerou chtivé pohledy otáčejících se mužů, které ji provázejí – ačkoli nikdo „nehraje“, celá situace je od počátku zinscenovaná) či od tvůrčího vidění (ačkoli je film sestaven z dokumentárních záběrů, je výrazně „autorským“, jasně ukazuje nejen stanovisko, ale kupříkladu i originální filmový styl svého tvůrce).

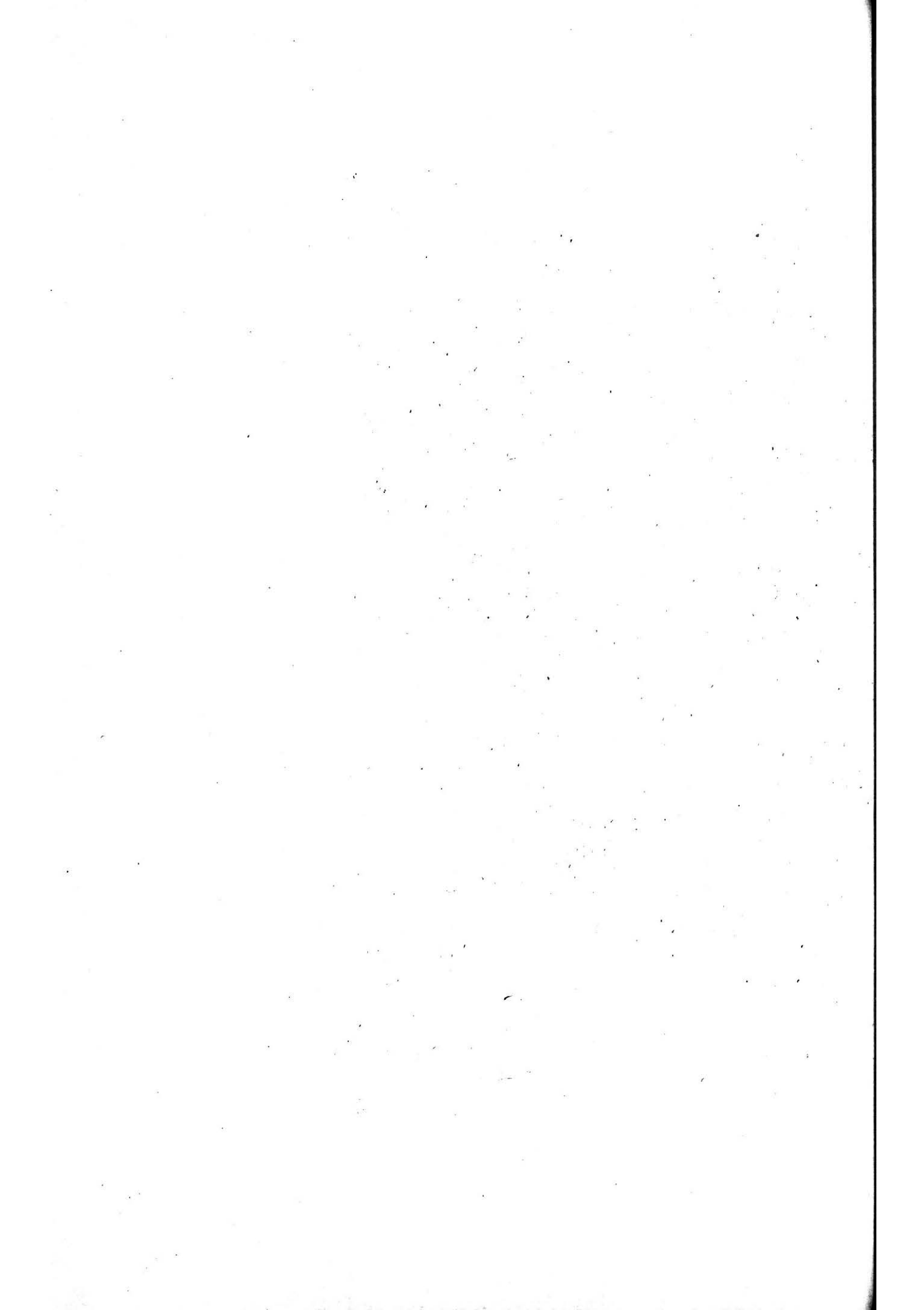
Uchvacující na tomto filmu není nakonec ani tak jeho „obsah“ (ač chytrý a zábavný), ale jeho formální stránka – bleskurychlá montáž vytvářející elegantně plynulý proud obrazů a myšlenek; všeprostupující hudebnost dodávající filmu lehkou, ale zároveň i strhující atmosféru; jakoby minimalistická, ale přitom nápaditá režie stavějící na fragmentech a náznacích, zapojení divákovy imaginace. Skrze svou vlastní magii odhaluje styl tohoto filmu samotný princip „okouzlení“, to, na čem je jakékoli kouzlo založeno – na rytmu (viz rychlost a zároveň dokonalá plynulost gesta; šarmantní hudebnost, jež odvádí pozornost) a na neznatelnosti přechodů (viz montáž a dvojexpozice umožňující vytvářet v mžiku nejrozmanitější falešná připojení, a to na základě rychlosti a omamné fascinace, kterou vyvolávají právě tehdy, když odkrývají ve své nepostřehnutelnosti, ve svých tušených mezerách, „neviditelné“).

Helena Bendová

F jako falzifikát
(F for Fake)

François Reichenbach, 1973 (Francie/Německo/Írán)

Režie: Orson Welles. **Scénář:** Orson Welles, Oja Kodar. **Kamera:** Christian Odasso, Gary Graver. **Střih:** Marie-Sophie Dubus, Dominique Engerer. **Hudba:** Michel Legrand. **Produkce:** François Reichenbach. **Účinkují:** Orson Welles, Oja Kodar, Elmyr de Hory, Irving Clifford, Joseph Cotten ad.



Obzor

Viriliov stroj videnia

Paul Virilio: *Stroj videnia*.

Slovenský filmový ústav, Bratislava 2002, 113 stran, náklad 500 výtisků.

Bohatstvo podnetov na zamyslenie, ktoré poskytuje nie príliš rozsiahle dielko Paula Virilia *Stroj videnia*, sa dotýka najmä vzťahu obrazu a ľudského subjektu, do ktorého dnes vstupuje technika v miere presahujúcej celú doterajšiu ľudskú skúsenosť. Ľudské videnie, ktoré estetika a filozofia už od antiky spájala nielen s vedeckým pozorovaním, ale často aj s elementárnou formou vedeckého dôkazu (*ad oculos, ad sensu*), podliehalo v dejinách postupným nebadateľným a navonok zanedbateľným zmenám. Na tieto zmeny však predsa upozorňuje permanentná filozofická, estetická a umelecká otázka „pravdy“ videného či „pravdivého“ spôsobu videnia. Pri posudzovaní tejto pravdy sprevádzalo novoveký racionalizmus vedomie (ne)dostatočnosti zmyslových orgánov. Zmyslové orgány nadobudli (v porovnaní s rozumom) sekundárne postavenie, pretože podstaty predmetov a javov, postupne odhaľované vedou, boli väčšinou potenciálne i prakticky neviditeľné. „Neviditeľnosť“ prírodných zákonov, mikroštruktúr, atómov, ľudského vnútorného sveta sa však dostala do celkom nového kontextu práve vďaka nástupu nových prístrojov (ďalekohľadu, mikroskopu, optických pomôcok maliarov). Mnohé z toho, čo bolo dovtedy viditeľné iba „rozumom“, čo teda existovalo vo svojej reálnej podobe iba vo forme možnosti či predpokladu, sa pretvorilo práve prostredníctvom spomenutých prístrojov na „bezprostredne vnímateľnú realitu“. Išlo teda o realitu už skutočne vnímanú a sugestívnu naliehavosť jej prítomnosti už nebolo možné prehliadnuť.

V prvej časti *Topografická amnézia* upozorňuje Virilio na novú situáciu, ktorú do týchto vzťahov videnia a reality priniesla fotografia. Prekvapivé pre súčasníkov bolo najmä „zastavenie“ skutočnosti, teda zobrazenie pohybujúcich sa predmetov vo fotografickom zázname skutočnosti. Virilio toto „zastavenie“ konfrontuje s bezprostrednými názormi súčasníkov zrodu fotografie (napr. s názormi sochára Augusta Rodina; s polemikou okolo Géricaultovho obrazu *Epsomské derby*). Upozorňuje v tejto súvislosti najmä na fakt, že fotografia v tejto súvislosti „falzifikuje temporalitu vnímateľnú svedkom“. V „momentke“ dochádza k zastaveniu času, ktorý je inak súčasťou pohybu veci, a tak pohyb v tomto zastavení vlastne už nie je pravdivý (s. 10).

Nástup spomenutých prístrojov však podľa Virilia zmenil topografiu vnímania už dávno pred vznikom fotografie. Vzdialené predmety sa (napr. pomocou teleskopu) približujú a tak v prostredí našej imaginácie (pri vytváraní mentálnych obrazov) stráca re-prezentácia vecí svoj pôvodný lokálny charakter, svoju situovanosť na určité miesto, dosiahnuteľné zmyslovými orgánmi: „Vo chvíli, keď sme vyslovili tvrdenie, že sme objavili prostriedky, vďaka ktorým môžeme nevidené celého univerza vidieť lepšie a v širšom rozsahu, sme totiž dospeli do bodu, kedy sa začala vytrácať naša hoci slabá moc predstaviť si ho“ (s. 12). Virilio upozorňuje, že sa tým zmenilo ľudské chápanie bezprostredného dosahu toho, čo pôvodne bolo vo vizuálnom poli jednotlivca. Vôbec to neprispelo ku konsolidácii pamäti, pôvodne podmienenej a motivovanej aj „miestom“ výskytu javu a prejavilo sa to aj v súčasnosti, teda v prostredí tzv. „audiovizuálneho mixu“. Prerušenie súvislosti obrazu v pamäti subjektu so zmyslovo bezprostredne dostupným miestom výskytu javu či predmetu (teda javu, ktorý je nám dostupný pomocou technických prostriedkov) má nesporné širší dosah, než bolo možné spočiatku očakávať. Súvisí napríklad so súčasným problémom čítania a reči, teda s tým, že najmladšie generácie si už často nevedia predstaviť obsah čítaného,

zjednodušene povedané, práve kvôli záplave obrazov, s ktorými prichádzajú do styku. Podľa Virilia pôvodné čítané slová boli už na začiatku minulého storočia viac menej úmyselne nahrádzané (kvôli intenzite poskytnutých informácií) rýchlejšími (umelo vytváranými) obrazmi. Nadobudnutie mentálneho obrazu však nemôže byť nikdy okamžité, vyžaduje si svoj čas, ktorého sa dnes mladému človeku nedostáva. Preto dnes dochádza vlastne k prevrátenej situácii, že tieto (umelé) obrazy nemajú čo nahradiť (pretože čitateľské zázemie často chýba). Paradoxne však práve v súvislosti s tým narastá aj počet „analfabetov a dyslektikov pohľadu“, teda ľudí, ktorí prestávajú rozumieť obrazom samotným, lebo „pôvodná“ výbava prirodzených mentálnych obrazov im chýba a nie je možné ju vybudovať ani obnoviť: „Disociácia zraku, kde heterogénne nahrádza homogénne, pripomína narkotický stav, pri ktorom série vizuálnych vnemov strácajú význam, prestávajú byť našimi vlastnými a len tak existujú, akoby rýchlosť svetla bola tentoraz tou jedinou správou, ktoré so sebou svetlo prináša“ (s. 18).

Všetky tieto faktory sprevádza „tuhnutie“, t.j. strata citlivosti a rýchlosti pohľadu, ktorý v tom ustúpil kyklopskému oku kamery: „[...] videnie prestáva byť substanciálnym a stáva sa akcidentským“ (s. 25). Inak povedané, dôraz v obrazovej správe pre vnímateľa sa obracia či presúva na detail. Na rade príkladov Virilio poukazuje na analogický proces v dejinách výtvarného umenia, ktorý viedol od kompozície k dekompozícii moderny – a napokon až k dekompozícii zraku. Prirovnáva v tejto súvislosti Seuratov divizionizmus k zrnitosti prvých daguerrotypov, teda k vizuálnej správe „hodnej morzeovky“ (s. 28). Upozorňuje popri tom na súvislosť umeleckého obrazu s bytostnou telesnosťou umelca: „Ak umenie predkladá záhadu tela, záhada techniky predkladá záhadu umenia. Materiály videnia sa totiž bez umelcovho tela zaobídu len do tej miery, do akej je to práve svetlo, čo vytvára obraz“ (s. 30).

V druhej časti *Menej ako obraz* Virilio interpretuje Niepceove závery o vzťahu svetla a telies (hmoty) a vracia sa k pôvodnej myšlienke zastavenia času vo fotografickej expozícii. Interpretuje ju už v inej polohe – v potenciálnej oddeliteľnosti svetla a času. Čas expozície sa postupne skracuje, umožňuje zachytiť pohyb s množstvom detailov. Fotografická momentka sa stáva nepochybiteľným dôkazom existencie objektívneho sveta, pretože svojou presnosťou predstihuje ruku umelca a preto, že množstvo detailov, ktoré sprístupňuje zraku, v obyčajnom vnímaní vnímateľovi uniká. V skutočnosti však prináša práve fotografia „objektívnosti sveta“ budúcu skazu. Fotografia prienikom do oblasti bežne nevideného sa nielen vzdáva bežnému oku, ale prinášala zároveň so sebou nový problém interpretácie fotografie samej, teda jej čitateľnosti. „Čítanie“ fotografie sa v najrozmanitejších oblastiach, kde začala zohrávať rozhodujúcu alebo aspoň významnú úlohu stáva vysoko špecializovanou záležitosťou: vojenskej, lekárskej, súdnej a pod. Pôvodné priznanie racionalistických mysliteľov, ktoré vyplynulo z protirečenia videnej a (vedeckej) reality, teda z toho, že (vedecká, rozumová) podstata je pre ľudské oko neviditeľná, ponúklo v tomto kontexte paradoxne a náhle úplne iný záver, totiž, „že ani vedecká teória a pravdepodobne ani umenie nie sú ničím iným než manipuláciou s našimi ilúziami“. Práve tento záver vedie, podľa Virilia, k politicko-ideologickým diskurzom, ktoré chcú presvedčiť čo najväčší počet ľudí o neomylnosti určitých doktrín; ktoré vedú k ideologickému šarlatánstvu, ale slúžia predovšetkým „neomylným“ spôsobom manipulácie s masami (s. 42).

Vzájomné odcudzenie jednotlivcov a ich prostredia, ktoré spôsobuje práve toto uplatnenie fotografie, totiž vytvára neobsadené pole, ktoré sa zákonite stáva voľným poľom pre propagandu, marketing a umožňuje rozvinúť len slabú odolnosť svedka voči fátickému obrazu. Práve tento moment využíva napríklad vojnová či iná štátna propaganda a začína pomocou fotografie a filmu vytvárať akúsi „antológiu verejného videnia“: „Prvou obeťou vojny je pravda, vyhlásil paradoxne Rudyard Kipling, jeden z otcov anglickej dokumentaristickej školy. Kinematografia tejto školy, ktorej sa malo čoskoro podariť nahradiť tak trochu elitársku dogmu o objektivite objektívu inou,

odlišne perverznou dogmou o nevinosti kamery, totiž zamýšľala zaútočiť práve na **princíp reality**“ (s. 43).

Virilio potom opäť na rade príkladov poukazuje na krehký charakter vnútorného prežívania (času, prostredia), do ktorého vpadol vynález sériovosti nielen obrazov-foriem, ale aj sériovosti mentálnych obrazov. Stručným poukazom na ich vývoj uzatvára Virilio druhú kapitolu: „Strategická hodnota ne-miesta rýchlosti dnes definitívne vytlačila hodnotu miesta. Spolu s okamžitou všadeprítomnosťou teletopológie, okamžitým **zoči-voči** všetkých refrakčných povrchov, s vizuálnym kontaktom všetkých lokalít sa končí dlhodobé tuláctvo pohľadu“ (s. 50).

V tretej kapitole *Verejný obraz* sa autor, v nadväznosti na túto „sériovosť mentálnych obrazov“, venuje hlbšie významu a hodnote súkromia, ktoré sa dostáva do protikladu s osvetľovaním verejného priestoru. Viriliovi ide vlastne o metaforu vzájomného prieniku súkromného a verejného. Osvetlenie súkromia a jeho „zverejnenie“ sa stáva nástrojom a pomôckou policajného teroru, ku ktorému sa pridružuje napríklad udávanie a donášanie aj v najintímnejšom kruhu – v rodine. Postupný proces na základe požiadavky tejto jasnosti a priehľadnosti sociálneho priestoru však postupne vyvoláva opačný efekt – vedie k všeobecnému strachu, ktorý nastupuje po revolučných zmenách vo francúzskej spoločnosti. Napokon – ako sa ukazuje – neľútostná výzva *Viac svetla!* symbolicky vyúsťuje do technicky fascinujúceho využitia verejných kamier spojených s počítačmi (VLL) v súdnych procesoch. Výpovede či spomienky svedkov (v kontraste napríklad k pôvodnej požiadavke udavačstva a donášania) sa v tomto prostredí stávajú pre policajné vyšetrovanie i samotný súdny proces fakticky bezcennými: „Ak sa aj pred súdom ešte stále objavuje telo zadržaného (ak s tým náhodou súhlasil), elektronické mikroskopy, hmotnostné spektrometre a videografy s laserovým načítavaním okolo neho vytvárajú neúprosnú elektronickú arénu. Architektúra súdneho divadla začala pripomínať najskôr kinosálu a potom videoštúdio, kde rôzni advokáti a aktéri obhajoby strácajú všetky nádeje na to, aby svojimi vlastnými prostriedkami vytvorili **dojem reálneho**, ktorým by si získali porotu a publikum, zvyknutých získavať informácie, komunikovať, vnímať realitu a konať v nej výlučne prostredníctvom videa, minitelu, televízie či obrazoviek počítačov.“ V tejto časti knihy Virilio upozorňuje aj na myšlienkové podnety na ktoré nadväzuje – Lacana (*Nenútim vás to hovoriť!*); Foucaulta (*Zrodenie kliniky, Dozerať a trestať*); Barthesa (*Svetlá komora*), a opäť ilustruje svoje myšlienkové postupy početnými príkladmi z oblasti výtvarného umenia a literatúry.

Štvrtú časť knihy *Skrytá kamera* otvára Virilio problematikou automatických kamier inštalovaných na verejných priestranstvách, ktorá prináša so sebou aj zmiznutie vizuálnej subjektivity, ktorú pôvodne stelesňoval napríklad fotograf (kameraman) v spravodajskej reportáži: „Od okamihu zachytenia pohľadu zameriavacím aparátom sme svedkami vynárania sa už nie simulačného mechanizmu (ako v prípade tradičných umení), ale mechanizmu substitučného. Substitúcia sa stáva posledným trikom kinematografickej ilúzie“ (s. 72).

Autor opäť upozorňuje na dešifrovanie fotografie (napríklad vojenskej leteckej fotografie, t.j. miliónov políčok filmu) špecializovanými odborníkmi. Ide o obrovské súbory fotografií, ktoré od začiatku podávajú obraz o priebehu vojnového konfliktu. Na obyčajného diváka však nepôsobia, tomu sú určené reportáže. Na vnímateľa má však po čase fascinujúci účinok aj „nepotrebný“ materiál „nevydarených“ reportáží či záberov, ktorý sa práve preto prestal v jednotlivých štúdiách odhadzovať a likvidovať. Tisíce anonymných štatistov vojnového konfliktu poskytovali divákovi náhle väčšie vzrušenie ako najlepší herci v hraných filmoch. Napríklad i v niektorých filmoch talianskeho neorealizmu (Rossellini, RÍM, OTVORENÉ MESTO) sa objavujú scény nakrútené priamo počas vojny – ide v danom období o všeobecnú tendenciu, ktorá sa návratom k technickej a vedeckej podstate filmu odtrháva od umeleckého citlivého vnímania, od pamäte a imaginácie divákov: „Osemdesiat rokov po Rodinovej obhajobe umení, ktorým hrozilo vymiznutie, si svedkov žiada

film, a to nielen očitých, ale bytostných, pretože ich výskyt v tmavých sálach je čím ďalej tým vzácnejší a oni sami sú čoraz nedôverčivejší“ (s. 78).

Paradoxne, hľadanie objektivity vedie niektorých tvorcov k úplne opačnému postoju (napr. vojnového fotografa Cecila Beatona k akcentovaniu tragickej individuality ľudského osudu vo vojnových podmienkach. Úmysel využiť subjektívnu fotografiu na zobrazenie spravodlivej vojny v štyridsiatych rokoch, vyvoláva práve opačný efekt (v konflikte vo Vietname). Práve táto skúsenosť vedie k vylúčeniu obrazového spravodajstva v ďalších konfliktoch, či dokonca priamo k vraždám reportérov. Paradoxne tieto vraždy páchajú a využívajú aj teroristi, ktorí prostredníctvom psychologickej vojny v podobe *divokého dokumentarizmu* ponúkajú tlačí a televízii fotografie či zábery svojich obetí, často reportérov... Patrí vlastne už k Viriliovmu štýlu, že tézy a antitézy potvrdzujú príklady, ktoré nasledujú rýchle za sebou a navzájom sa popierajú, respektíve smerujú k nečakánnym záverom. Neznamená to však, že by išlo o štýl, ktorý by bol preto menej príťažlivý. Preto i myšlienkam z dávnej minulosti dokáže Virilio priradiť nový obsah, ak ich zasadzuje do kontextu neskoršieho vývinu alebo priamo do súčasného diania.

Tému poslednej (piatej) časti knihy *Stroj videnia* predznamenuje myšlienka, ktorú vyslovil maliar Paul Klee: „Teraz predmety vnímajú mňa“ (s. 88). V podstate v nej autor domýšľa postrehy predchádzajúcich kapitol, ku ktorým pripája tému „videnia“ samotného stroja, t.j. automatizáciu percepcie alebo otázku „prevodu právomoci analýzy objektívnej reality na stroj“: „Hovoriť o rozvoji audiovizuality dnes vlastne nie je možné bez toho, aby sme sa zároveň nezamerali na vývoj virtuálnych obrazov a na ich vplyv na správanie, alebo aby sme nepredpovedali i tú novú **industrializáciu videnia**, nastolenie skutočného trhu syntetickej percepcie; a to so všetkými etickými otázkami, ktoré predpokladá a ktoré sa týkajú nielen kontroly a dozoru, vyvolávajúceho stihomam, ale predovšetkým filozofickej otázky **zdvojovania uhla pohľadu**, zdieľania percepcie okolia medzi živým – vnímačím subjektom a neživým – strojom videnia“ (s. 88). Virilio upozorňuje, že obrazy vytvárané **strojom pre stroj** sú pre nás rovnakou hádankou ako mentálne predstavy neznámeho partnera v rozhovore. Problémom, ktorý vznikol vlastne už rozvojom kinematografie a fotografie, ktoré začali konkurovať našej bežnej imaginácii, sa začala v inom zmysle zaoberať psychológia vizuálnej percepcie v USA približne v šesťdesiatych rokoch. Podľa autora sa tento problém netýka samotných mentálnych obrazov vedomia (ich objektivity alebo aktuality) ale skôr inštrumentálnych obrazov vedy a ich paradoxne faktickej povahy. Otázka vedie od pôvodného objavu perzistencie sietnice k celkom inej otázke súčasnosti, a tou sa stáva predovšetkým otázka perzistencie mentálnych obrazov (súvisí s faktom podprahového vnímania i pri rýchlosti 60 a viac políček za sekundu): „Problém objektivizácie obrazu sa nevytvára ani tak vo vzťahu k hocíjakému papierovému či celuloidovému **podkladu-povrchu**, čiže k materiálnemu referenčnému priestoru, ako skôr vo vzťahu k času, **k tomu expozičnému času, ktorý dáva vidieť, alebo ktorý už vidieť neumožňuje**“ (s. 90).

Reklamné fotografie, možnosti „telenákupu“ upozorňujú na zmeny v spôsobe vnímania, ktoré už charakterizuje novú epochu či éru. Pre porovnanie, podľa Virilia, éra formálnej logiky obrazu zodpovedá prostriedkom maliarstva, ryteckta, architektúry; éra dialektickej logiky patrí kinematografii alebo fotogramu 19. storočia; éra paradoxálnej logiky obrazu začína vynálezom videografie, holografie a infografie. Základné danosti prvých dvoch sú všeobecne známe, problémom zostáva **virtualita** paradoxálnej logiky videogramu či numerickej výroby obrazov. Práve táto virtualita dominuje v súčasnosti aktualite a otriasa pojmom reality, postupne nahrádzanej pojmom teleprezencie. Teda teleprezencie predmetu alebo bytosti na diaľku, ktorá je schopná nahradiť jeho existenciu, t.j. jeho skutočné „tu a teraz“. Umožňuje už dnes napríklad nielen tele-spektakel vystavených predmetov, ale aj tele-akciu (príkaz na diaľku a donášku priamo domov). (Osvetlené) verejné priestranstvá dnes podľa autora prekonala obrazovka a očakávanie nástupu „strojov

videnia“, schopných vidieť a vnímať nás. Ako príklad uvádza pomerne primitívny prístroj MOTIVAC, ktorý je zabudovaný do prijímačov a meria sledovanosť jednotlivých staníc, ale pritom už registruje aj osoby prítomné pred obrazovkou: „Od okamihu keď **verejný priestor** začína ustupovať pred **verejným obrazom**, treba v podstate očakávať, že aj dozor a osvetľovanie sa presunú z ulíc a tried smerom k **terminálu pútačov umiestnených priamo doma**, nahrádzajúcich tie pouličné, pričom súkromná sféra takto postupne stráca svoju relatívnu autonómiu“ (s. 94). Pochopiteľne, že všetky tieto možnosti vyvolávajú aj potrebu či existenciu protiopatrení, napríklad v oblasti zbrojných systémov, kde môžu technické prostriedky už dnes nielen ukázať dráhu strely, ale aj miesto faktického dopadu ešte pred dopadom samotným – dráha v zobrazení, akoby predbiehala strelu samotnú. V prítomnosti „reálneho času“ vojenských prístrojov je ukrytá i časť budúcnosti. Svojim spôsobom sa tak vojna mení na vzájomné zastrašovanie a odstrašovanie (napríklad zbraňami hromadného ničenia). Technický pokrok však prenáša vojnu z aktuálna do virtuálna, ktoré je chápané pozitívnejšie ako skutočná vojna, lebo k zničeniu sveta nedochádza. Ale, a to je podľa Virilia podstatné, zbrane tejto proveniencie sú už rovnocenné s klasickými zbraňami, možno ich použiť napríklad na vytváranie elektronických „striel-obrazov“ či fiktívnych cieľov, ktoré protivníka oklamú v rozhodujúcom zlomku sekundy.

Stroj videnia sa vzhľadom na rýchlosť svetla stáva strojom absolútnej rýchlosti a mení rozdiel pozorovateľného a nepozorovateľného: jeho produktom je vlastne nevidomosť a produkcia videnia bez pohľadu, teda vlastne reprodukcia „intenzívneho oslepenia“. Stroj videnia je potom „poslednou formou industrializácie: **industrializácie ne-pohľadu**“ (s. 106). Virilio upozorňuje na to, že **syntézny obraz**, ktorý je produktom automatickej percepcie, je vlastne iba „štatistickým obrazom“, ktorý sa môže zjaviť iba vďaka rýchlemu výpočtu PIXELov tvoriacich numerický kód reprezentácie. Tá nahrádza nielen „objektívnu informáciu“ o určitých udalostiach, ale aj subjektívnu optickú interpretáciu pozorovaných javov, pričom môže prispieť k rozdrobeniu princípu reality: „Akoby sa naša spoločnosť ponárala do tmy dobrovoľnej slepoty a jej vôľa k numerickej moci akoby už nakazila horizont videnia aj vedenia“ (s. 110).

S mnohými Viriliovými postrehmi je možné súhlasiť i nesúhlasiť, ale to nič nemení na veci, že premýšľať o nich je potrebné už dnes. Hranice ľudskej schopnosti percepcie či apercepcie nie je nútený žiaden technický či elektronický produkt rešpektovať – stroje dokážu už dnes produkovať obrazy oveľa rýchlejšie ako to dovoľujú prahy našej vnímanosti, ale napriek tomu aj takéto pôsobenie na naše vnímanie nie je možné poprieť. Strata zmyslu pre to, čo by sme z estetického hľadiska mohli nazvať „celkom obrazom“, teda vlastne oslabenie či strata schopnosti vnímať obraz ako taký (v tradičnom zmysle slova), by subjekt nepochybne priviedla k strate obrazu samotného. Ide teda o dôsledok, ktorý najlepšie ilustruje sám autor záverečnou myšlienkou prvej kapitoly, v ktorej poukazuje nielen na fakt samotný, ale aj jeho „nové“ metaforické zasadenie do kontextu celej Západnej kultúry a civilizácie: „Na Západe sú smrť Boha a smrť umenia od seba neodlučiteľné a **nultý stupeň reprezentácie** je len naplnením proroctva ohláseného už počas ikonoklastického sporu pred tisícimi rokmi Nikoforom, patriarchom konštantinopolským: „Ak odstránime obraz, nezmizne iba Kristus, ale celý svet““ (s. 30).

Oliver Bakoš

Obzor

Psát dějiny použití filmových žánrů

Rick Altman: *Film/Genre*.

British Film Institute, London 1999.

Tendence posilování významu historického výzkumu na úkor „velkých teorií“, projevující se ve film studies od osmdesátých let minulého století, zasáhla pochopitelně i přístup k filmovému žánru. Jako vhodný výchozí bod pro upřesnění rozdílu mezi staršími pojetími filmových žánrů a progresivnějšími liniemi výzkumu, a také pro postižení pozice, kterou v tomto poli zastávají starší práce Ricka Altmana i jeho nová kniha, může posloužit hojně citovaný text Steva Neala *Questions of Genre*.¹⁾ V něm je totiž reflektován dosavadní vývoj žánrové teorie skrze Altmanovu kritiku „rituálního“ a „ideologického“ přístupu, ale také kriticky zhodnocen Altmanův sémanticko/syntaktický přístup. Sít vzájemných (třebaže do jisté míry korektivních) odkazů v textech Neala a Altmana, kterou doplňuje Altman ve *Film/Genre*, ukazuje zřejmé afinity v pojetí obou autorů a zvýrazňuje tak určitou tendenci teorií žánrů, jejichž nejsilnějším společným jmenovatelem je procesualita.

Kritika starších Altmanových prací v *Questions of Genre* vychází zejména z Nealova důrazu na takový intertextuální přístup k žánru, který bere v úvahu dílčí texty produkované filmovým průmyslem. V této souvislosti pak vyčítá Altmanovi, že v knize *The American Film Musical*²⁾ připisuje jen velmi omezenou roli průmyslovému a žurnalistickému diskursu při zakládání žánrového korpusu. Altman zde totiž kladl důraz na definici žánru z pozice kritiky, pro kterou průmyslově/žurnalistické pojmy slouží jen jako zdroj výchozí hypotézy a soubor žánrových filmů vytvořený v tomto institucionálním diskursu tvoří jen předběžný korpus. Na něj pak má být aplikován určitý typ analýzy, a to podle preferencí kritika. Tento všeobecně formulovaný postup Altman sám realizuje ve vztahu k muzikálu skrze „sémanticko-syntaktický přístup“, jím definovaný poprvé v textu *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*³⁾ (studie o americkém filmovém muzikálu představuje pokus o aplikaci tohoto přístupu na konkrétní materiál).

Sémanticko-syntaktický přístup spojuje dva dosud uplatňované a o sobě nedostatečné způsoby definování žánru, založené buď na sdílených sémantických prvcích (postavách, záběrech, lokalizacích, tématech, obrazech a zvucích...), nebo na podobnosti uspořádání těchto jednotek (vztahy postav, struktura zápletky, obrazová a zvuková montáž...), tj. na základě fundamentální žánrové syntaxe. Uspokojivější je spojení obou metod do sémanticko-syntaktického přístupu, který může přesvědčivě vysvětlit trvalost některých žánrů (horor, western, muzikál...), jež vykazují jak vysoký stupeň sémantické rozpoznatelnosti, tak syntaktické koherence. Ovšem rozpoznání jeho nedostatečnosti (spočívající v absenci pragmatického aspektu) vedlo Altmana k formulování sémanticko/syntakticko/pragmatického přístupu, který je východiskem knihy *Film/Genre*.⁴⁾

1) Steve Neale, *Questions of Genre*. In: Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader*. Austin 1997, s. 159 – 183.

2) Rick Altman, *The American Film Musical*. Bloomington 1989.

3) R. Altman, *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*. „Cinema Journal“ 23, 1984, č. 3, s. 6 – 18. Srov. český překlad Vlastimila Zusky: *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. „Iluminace“ 1, 1989, č. 1, s. 17 – 29.

4) Zohlednění pragmatického aspektu znamená v Altmanově pojetí opuštění linearitu lingvistického modelu (v linii zvuk-foném-morfém, rozšířené po vzoru Jurije Lotmana na text a žánr) zdůrazněním role

Zde více než dostatečně napравuje přehlíživý postoj k průmyslovému a žurnalistickému diskursu, z nichž činí (společně s diskursem kritiků, filmologů a diváků, resp. různých diváckých skupin reprezentujících rozličné zájmy) důležité hráče v soupeření o ustavení a využití žánrových pojmů k vlastním účelům. Základními otázkami diskursivního přístupu tak jsou: kdo promlouvá určitými žánrovými pojmy, ke komu a proč? Proč jsou některé filmy v některých situacích popisovány pomocí žánrové terminologie a jindy jsou žánrové pojmy důsledně opomíjeny? Žánry mají podle Altmana multidiskursivní povahu, každý žánr je kódován více kódy, které odpovídají různým skupinám uživatelů, podílejícím se na definování žánru.

Jiným bodem, v němž Neale naznačuje linii budoucího vývoje přístupu k filmovým žánrům, jaký poté realizuje Altmanova kniha, je zdůraznění role historického výzkumu. Jsou to právě dobové průmyslové a žurnalistické pojmy a označení, které skýtají nejlepší (a vlastně jediný) dostupný materiál pro historické výzkumy ukazující využívání žánrové terminologie a odhalující, jak byly jednotlivé filmy vnímány v určitém časovém okamžiku a jak se jejich žánrové zařazení proměňovalo. Široce zmiňovaným příkladem, který cituje jak Neale, tak Altman, je text Charlese Mussera *The Travel Genre in 1903 – 1904: Moving Towards Fictional Narrative*.⁵⁾ Musserův text staví film Edwina S. Portera *VELKÁ VLAKOVÁ LOUPEŽ* z roku 1903, který je tradičně pojímán jako první western, do zcela nové a odlišné perspektivy. První polovinu filmu řadí mezi železniční filmy (*railways films*) coby subžánr tehdy populárního cestovatelského žánru (*travel genre*), druhou polovinu pak mezi filmy o zločinu (*violent crime genre*), tedy k žánru, který byl v té době importován z Anglie. Musser svou tezi přesvědčivě podporuje argumenty poukazujícími jednak na kontextuální souvislosti zajištěné hereckým obsazením a jménem režiséra, jednak na okolnosti uvádění filmu. Jedním z herců byl Max Aronson, později známý jako „Broncho Billy“ Anderson. V době vzniku filmu to ale ještě nebyla hvězda westernů a divák jej mohl znát především z filmu *WHAT HAPPENED IN THE TUNNEL*, patřícímu k železničnímu žánru. Porter pak nebyl v té době ještě režisérem dalšího filmu řazeného mezi westerny (*LIFE OF A COWBOY*, 1906) ale snímku *ROMANCE OF THE RAIL*, který byl inzerován mj. sloganem „veselé scénky ze železnice“. Filmy *VELKÁ VLAKOVÁ LOUPEŽ* a *WHAT HAPPENED IN THE TUNNEL* byly navíc uváděny v rámci okruhu Hale's Tours, tedy v řetězci kin, jejichž sály připomínaly železniční vagony a kde byly divákům nabízeny pohyblivé obrázky ztotožňované s pohledem z jedoucího vlaku. Určité prvky přítomné ve *VELKÉ VLAKOVÉ LOUPEŽI* sice mohly vést k situování tohoto filmu mezi westerny, takové pojetí ale řadí film do tehdy ještě nekonstituovaného žánru⁶⁾ a je pro Altmana příkladem retrospektivního a historicky neospravedlněného přístupu. V této souvislosti formuluje Altman v kapitole nazvané „Odkud žánry pocházejí?“ důležitou hypotézu: „Žánrová terminologie, kterou jsme zdělili, má převážně retrospektivní povahu; ačkoli může zajistit nástroje odpovídající našim potřebám, není schopná zachytit škálu potřeb vykazovaných předchozími producenty, majiteli kin, diváky a jinými uživateli žánrů.“⁷⁾

typu uživatelů (diváckých skupin, producentů, distributorů, provozovatelů kin...), přičemž tato různorodost a soupeření mezi uživateli charakterizuje a podmiňuje samotnou existenci žánru.

- 5) Charles Musser, *The Travel Genre in 1903 – 1904: Moving Towards Fictional Narrative*. In: Thomas Elsaesser – Adam Barker (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London 1990, s. 123 – 132. Srov. též Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York 1990.
- 6) Podle Altmana prochází vznikající žánry obdobím, kdy jediný zdroj jejich jednoty pochází ze sdílení povrchových charakteristik zapojených do jiného žánrového kontextu, který je v té době vnímán jako dominantní. Pro Altmanův popis procesu konstituování žánru srov. Altmanův text *Obaly na víceru použití. Žánrové produkty a proces recyklace* (s. 5 – 40 tohoto čísla *Iluminace*).
- 7) R. Altman, *Film/Genre*. London 1999, s. 48.

Shoda v pojetí žánru u Neala a Altmana je nejzřetelněji patrná v důrazu na chápání žánru jako procesu.⁸⁾ Procesualitu žánru popisuje Neale jednak v rovině průběhu jeho změny, překrývání s jinými žánry a hybridizace (tomuto problému se Altman věnuje velmi podrobně a dokládá jej konkrétními historickými příklady), jednak v rovině proměny diváckého očekávání, budovaného jak určitým žánrovým korpusem, znalostí jiných filmů téhož žánru, tak i žánrovými obrazy produkovány inzeráty, plakáty apod. Neale zde přímo odkazuje k Jaussovu pojmu „horizont očekávání“, který Altman sice nikde nezmiňuje, nicméně je zřejmé, že jeho kritika retrospektivního uplatňování žánrové terminologie a požadavek výzkumu dobových diskursů konstituujících žánrovou identitu filmů odpovídá Jaussovu nároku na rekonstrukci horizontu očekávání díla.⁹⁾

Altmanova kniha je tvořena dvanácti kapitolami a závěrem, který vymezuje zmiňovaný „sémanticko/syntakticko/pragmatický přístup k žánru“, jako appendix je připojen i dnes už klasický text *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Převážná část čtvrté a páté kapitoly („Jsou žánry stabilní?“ a „Podléhají žánry redefinici?“) je obsažena v textu *Žánrové produkty a proces recyklace*, který byl publikován před vydáním knihy *Film/Genre* a jehož překlad nabízí toto číslo *Illuminace*. Úvodní dvě kapitoly knihy představují kritický komentář teorie literárních žánrů, resp. žánrů filmových. Přestože teorie filmových žánrů jsou do značné míry pokračováním výzkumů žánrů literárních, upozorňuje Altman jednak na skutečnost, že spojení filmových žánrů s celým procesem produkce, distribuce a konsumce představuje širší koncept, než jaký je běžný v případě žánrů literárních, jednak na to, že od konce šedesátých let se díky zájmu řady filmologů o tuto problematiku ustavilo pole výzkumu filmových žánrů jako do značné míry nezávislé na sféře literatury (srov. zejména studie Ricka Altmana, Edwarda Buscomba, Johna Caweltiho, Mary Ann Doanové, Thomase Elsaessera, Steva Neala, Thomase Schatze, Willa Wrighta a dalších). Altman také charakterizuje a komentuje základní přístupy k filmovému žánru, které se konstituovaly během posledních dvaceti let, a podrobuje je kritice. Především odmítá předpoklad, že žánry mají jasné a pevné identity a hranice, který vedl teoretiky k reduktivnímu vylučování filmů stojících v hraničních oblastech a který je ostatně zpochybňován dějinami filmové recepce. Je to právě historizace recepce filmových žánrů a zohlednění pragmatického aspektu žánrů a žánrové terminologie, co narušuje nejen představu o čistotě žánru, ale také o ahistorické povaze žánru, předpověditelnosti a teleologičnosti vývoje jednotlivých žánrů (procházejících obdobím zrání k narůstající míře sebevědomí a konečnému zániku) nebo o tom, že jeden film může náležet jedinou provždy pouze do jednoho žánru (přičemž změna zařazení má svědčit pouze o mylnosti předchozího hodnocení).

Tradice výzkumu filmového žánru nabízí také různé odpovědi na otázku, kde je nutné žánr hledat: zda na straně autora, textu, média či dílem evokovaného světa. Přestože Altmanův „sémanticko-syntaktický přístup“ situoval žánr jednoznačně do textu, jeho „pragmatizovaná“ varianta klade důraz na to, že pouze text nemůže tvořit žánr. Žánrové texty nelze pojímat jako izolované objekty, ale jako komplexní situaci, jako sérii událostí opakovanou podle určitého vzorce. Existence žánru vyžaduje, aby poměrně velké množství textů bylo produkováno, distribuováno a recipováno širokým publikem, a to vše relativně homogenním způsobem. Žánr se nenachází v některé dílčí části tohoto procesu, ale v cirkulaci významu, který je součástí tohoto procesu. Žánr je

8) „Žánr jako proces“ je název jedné z kapitol jak u Neala (c. d., s. 170), tak u Altmana (*Film/Genre*, s. 54). Srov. též kapitolu Altmanova textu v tomto čísle *Illuminace*, s. 9 – 19.

9) „Rekonstrukce horizontu očekávání, na němž bylo dílo v minulosti vytvořeno a přijímáno, [...] umožňuje klást otázky, na které text dával odpovědi, a tak zjistit, jak tehdejší čtenář dílo viděl a jak je mohl chápat.“ Hans Robert Jauss, *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*. In: Miloš Sedmidubský – Miroslav Červenka – Ivana Vízdalová (eds.), *Čtenář jako výzva. Výbor prací z kostnické školy recepční estetiky*. Brno 2001, s. 19.

tak vedlejším produktem celé série. Toto pojetí žánru coby určité komplexní situace odporuje tradiční zjednodušující redukci žánru na korpus textů nebo na textuální strukturu. Pro adekvátnější porozumění žánrům je potřeba přijmout přístup orientovaný výrazněji na uživatele a na diskursivitu, věnovat pozornost tomu, že žánry se ocitají v různém kontextu a jsou různě používány. Žánry sice mají svého autora, ten se ale snaží skrýt za domnělou univerzalitu žánru, který není bezproblémově komunikován příjemci, ale je místem soupeření mezi uživateli.

Jednu z kapitol věnuje Altman otázce míšení žánrů a podobně jako řada jiných předních historiků tvrdí, že tento fenomén není výsadou nového Hollywoodu, ale je jasně přítomen i například ve „zlatém období“ klasického Hollywoodu. Zdání jednoznačného žánrového zařazení některých filmů je především výsledkem kritického diskursu, který má zájem na jasně definovaném žánrovém slovníku a žánrovém korpusu. Studia naopak tradičně potlačují možnost identifikovat především své prestižní snímky s jediným žánrem a ve snaze zaujmout co nejširší segment publika se snaží vytvářet spojení s více žánry či cykly (tuto tendenci přesně ilustruje HRÁČ Roberta Altmana, kde je scénář nabídnutý producentovi Griffinu Millovi charakterizován jako „OUT OF AFRICA meets PRETTY WOMAN“, tedy jako spojení takových protikladných prvků jako Afrika a Los Angeles, intelektuální kvality a komerční přitažlivost, zkušená herečka a nová půvabná tvář...). Zatímco studiový diskurs má krátkodobou paměť a jeho kategorizace je orientována především do budoucna, kritický diskurs má paměť mnohem dlouhodobější a je orientovaný především do minulosti. Právě z tohoto zdroje tak pochází převážná část žánrové terminologie, která ovšem svojí zdánlivou jednoznačností dává zapomenout na to, že se žánry nachází v neustálém procesu stávání.

Další části knihy jsou věnovány například roli žánru v divácké zkušenosti či návrhu adekvátního komunikačního modelu, který by odpovídal lépe situaci komunikování žánrové zprávy než model Romana Jakobsona. Altmanův model bere v úvahu skutečnost, že žánry závisejí do jisté míry na konstelované komunitě, která je založena na podobnosti vkusu a jejíž členové nejsou propojeni přímou interakcí (jde o komunitu, která není realizovaná kontaktem tváří v tvář, ale pouze imaginovanou spolupřítomností ostatních členů). Druhým specifickým znakem tohoto modelu je význam laterální komunikace – při komunikování zprávy tak nedochází jen ke kontaktu mezi odesílatelem a příjemcem, ale i mezi jednotlivými příjemci.

Tématem poslední kapitoly s názvem „Co nás mohou žánry naučit o národě?“ je vztah žánru a národa. Toto zdánlivě nepravděpodobné a fantastické spojení je podle Altmana logickou extrapolací pojetí žánru jako systému a procesu, kdy každý žánrový systém je vytvořen ze sítě uživatelských skupin a podpůrných institucí, přičemž každá z těchto skupin užívá žánr pro vlastní potřeby a uspokojení svých tužeb. Žánry jsou schémata umožňujícími integraci rozličných frakcí do jednotné společenské struktury, a tak fungují obdobně jako národy a jiné komplexní komunity. Altman se odvolává zejména na Benedicta Andersona a jeho pojetí národa jako imaginované komunity, jejímž základem je sdílená a zároveň odděleně zakoušená zkušenost, která umožňuje jednotlivcům představit si sebe sama jako součást širší komunity (příkladem takovéto zkušenosti je zpěv státní hymny u příležitosti např. státního svátku). I přes jisté rozdíly spojují „imaginované“ a „konstelované“ (tj. pro žánr charakteristické) komunity obdobné mechanismy. Právě proto nám porozumění procesu opětovného „zžánrovění“ (*regenrification*) může pomoci pochopit, jak vztahy zdánlivě stabilní (jako např. vztahy konstituující národ) podléhají proměnám.

Titul závěrečné podkapitoly (*Genre/nation*) v části věnované vztahu žánru a národa není ovšem pouze slovní hříčkou (*Generation*), ale zároveň finálním projevem jednoho ze základních principů Altmanova uvažování, charakteristického schopností syntézy, hledáním analogií, imaginativním uchopením problému spojeným s poukazováním na konceptuální překryvy. Je to znak lomítka, který je Altmanovým nástrojem, nožem i pojátkem v takových – pro jeho práci zásadních – slovních spojeních jako Semantic/Syntactic/Pragmatic, Genre/nation, Film/Genre.

Práce filmových historiků jako jsou Rick Altman, Barbara Klingerová, Richard Maltby či Steve Neale jsou výrazem toho, jak se pod vlivem nové filmové historie proměňuje chápání filmového žánru. Ani toto pojetí samozřejmě není zbaveno rizik určitých jednostranností a zjednodušení, spočívajících například v příklonu ke konceptuálně nezakotvenému empirickému historismu nebo v přílišném důrazu na určení původu a oslabení povědomí o hybridnosti žánru jako nikoli pouze průmyslového, ale i kulturního procesu.¹⁰⁾ Altmanova kniha si je evidentně těchto možných slabín vědoma a představuje dosud nejucelenější pojetí filmového žánru, které zohledňuje impuls nové filmové historie. *Film/Genre* je ovšem nejpodnětnější v tom, že při zohlednění pragmatického aspektu filmového žánru z něj nečiní autonomní definiční znak žánru (jak to dělá Noël Carroll v případě hororu)¹¹⁾, ale koncizně jej propojuje s rovinou textu, s rovinou sémanticko-syntaktickou, v „sémanticko/syntakticko/pragmatický přístup k filmovému žánru“.

Pavel Skopal

10) Srov. Christine Gledhill, *Rethinking genre*. In: Christine Gledhill – Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*. London – New York 2000, s. 221 – 243.

11) Noël Carroll, *The Philosophy of Horror. Paradoxes of the Heart*. New York 1990.

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ALTMAN, Rick

Film/Genre / Rick Altman. – 1st publ. in 1999 by the British Film Institute, reprinted 2000. – London: British Film Institute, 2000. – x, 246 s.: il. – Reprint: 1999. – Předmluva, výňatky, poznámky na s. 226. – Bibliografie na s. 227 – 236, rejstřík Altman, Rick ISBN 0-85170-717-3 (brož.)
Knížní studie, revidující dosavadní vývoj názorů na téma filmový žánr, vymezuje „sémanticko/syntakticko/pragmatický přístup k žánru“.

BEDNAŘÍK, Petr

Arizace české kinematografie: 1938 – 1942 / Petr Bednařík; vedoucí diplomové práce Ivan Klimeš. – [1. vyd.]. – Praha: Filozofická fakulta UK, katedra filmové vědy, 1999. – 224 s. – Vyd. Univerzita Karlova, filozofická fakulta. – Přílohy, poznámky, prameny, literatura, seznam zkratek, rejstřík jmenný, institucí. – Příloha 2 v němčině Bednařík, Petr
Práce o arizaci české kinematografie v období Protektorátu Čechy a Morava rozebírá projev antisemitismu ve společnosti, následné změny a protizidovská opatření v kinematografii, koncepci německé filmové politiky, dění ve filmových ateliérech, půjčovnách a kinech např.: Barrandov, Host, Bapoz, Foja, Elektafilm (zmiňuje se i o situaci po válce) Slaviafilm aj. Uvádí konkrétní příklady filmových společností a filmů, v nichž se projevil antisemitismus. Jsou zde obsaženy portréty německých arizátorů, v příloze přehled židovských filmových firem, podnikatelů a tvůrců.

BONDANELLA, Peter

The films of Federico Fellini / Peter Bondanella. – 1st publ. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – xiv, 205 s.: il. – (Cambridge film classics / general editor: Ray Carney). – Úvod, seznam ilustrací, výňatky, poznámky na s. 163 – 176, filmografie. – Bibliografie na s. 177 – 184, rejstřík Bondanella, Peter, 1943– ISBN 0-521-57573-7 (brož.)
Monografie věnovaná tvorbě italského režiséra.

DUDKOVÁ, Jana

Línie, kruhy a svety Emira Kusturicu / Jana Dudková. – 1. vyd. – Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2001. – 289 s.: il. – (Camera obscura). – Bibliografii zpracovala Margita Nagyová – Filmografii zpracoval Miro Ulman – Autorem fotografie na obálce Miloš Fikejz. – Výňatky, citáty, poznámky, vysvětlivky, filmografie. – Bibliografie na s. 278–281 Dudková, Jana, 1977– ISBN 80-85187-29-9 (brož.)
Monografie o jednom z nejvýznamnějších tvůrců balkánské kinematografie Emiru Kusturicovi.

DUTKA, Edgar

Animovaný film: úvod do scenáristiky animovaného filmu: minimum z historie české animace / Edgar Dutka. – 1. vyd. – Praha: Akademie múzických umění, filmová a TV fakulta, 2002. – 98 s., [4] s. obr. příl.: barev. il. – (Studijní texty). – Úvod. – Bibliografie na s. 98 Dutka, Edgar, 1941– ISBN 80-85883-94-5 (brož.)
Mezioborová skripta scenáristiky animovaného filmu a stručný přehled dějin českého animovaného filmu s důrazem na tvorbu Jiřího Trnky.

DYER, Richard

Stars: new edition / Richard Dyer; with a supplementary chapter and bibliography by Paul McDonald. – Ed. 1st in 1998 by the British Film Institute, reprinted 2001. – London: British Film Institute, 2001. – vi, 217 s.: il. – Reprint: 1998. – Úvod, výňatky, poznámky. – Bibliografie na s. 164–174, rejstřík Dyer, Richard ISBN 0-85170-643-6 (brož.)
Kniha studií, v nichž autor analyzuje historický, ideologický a estetický význam hereckých hvězd. Toto nové vydání je doplněno kapitolou o Paulu McDonaldu.

ELSAESSER, Thomas

Weimar cinema and after : Germany's historical imaginary / Thomas Elsaesser. –

1st publ. – London : Routledge, 2000. – viii, 472 s. : il. –

Seznam ilustrací, výňatky, poznámky. –

Bibliografie na s. 445–456, rejstřík filmů, jmenný a pojmový Elsaesser, Thomas, 1943– ISBN 0-415-01235-X (brož.)

Komplexní analýza německé filmové produkce v období výmarské republiky a krátce po ní.

FRITZ

Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente = Fritz Lang. His life and work. Photographs and documents = Fritz Lang. Sa vie et son oeuvre. Photos et documents / Herausgegeben von Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen und Cornelius Schnauber ; unter Mitarbeit von Nicole Brunnhuber und Gabriele Jatho. –

Berlin: Filmmuseum, 2001. – 512 s.: il., portréty, faksim. (některé barev.). –

Předmluva, výňatky, o sestavovateli. –

Rejstřík

ISBN 3-931321-49-5 (brož.)

Reprezentativní sborník věnovaný životu a tvorbě režiséra Fritze Langa při příležitosti jeho retrospektivy na Berlinale 2001.

V chronologickém sledu a s bohatým obrazovým doprovodem (fotografie ze soukromí, z natáčení, z filmu, korespondence, plakáty, náčrty) publikace mapuje všechny etapy jeho života a díla ve Vídni, Mnichově, Paříži, Berlíně a Hollywoodu.

HÁLA, Tomáš

Vývoj poetiky ve filmech Sergeje Paradžanova (vrcholné období 1964 – 1990) [rukopis]:

diplomová práce / Tomáš Hála; vedoucí diplomové práce: Galina Kopaněva. –

Praha: Univerzita Karlova, filozofická fakulta, katedra filmové vědy, 2000. –

209 s., [4] s. obr. příl.: barev. il. –

Úvod, poznámky, filmografie na s. 128–147. –

Bibliografie na s. 192–198, rejstřík jmen a filmů Hála, Tomáš, 1975–

Diplomová práce věnovaná životu a tvorbě gruzínského režiséra a výtvarníka Sergeje Paradžanova. Největší pozornost je soustředěna na filmy: STÍNY ZAPOMENUTÝCH PŘEDKŮ, HAKOB HOVNATHANJAN, KYJEVSKÉ FRESKY, BARVA GRANÁTOVÉHO JABLKA, LEGENDA O SURAMSKÉ PEVNOSTI, PIROSMANI, AŠIK–KERIB a ZPOVĚĎ.

V příloze jsou připojeny původní rozhovory s Paradžanovými spolupracovníky:

výtvarník Stěpan Andranikjan, hudební skladatel Tigran Mansurjan a kameraman Albert Javurjan.

HORÁK, Antonín

Světla a stíny zlínského filmu: volné vyprávění / Antonín Horák. –

Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 2002. –

94 s.: il., portréty. – Editor: A. J. Rychlík. –

Úvod, výňatky, o autorovi Horák, Antonín, 1918– ISBN 80-86093-61-1 (váz.)

Historie filmového průmyslu ve Zlíně z pohledu pamětníka a tamního pracovníka, kameramana a fotografa Antonína Horáka. Kromě dějinného přehledu jsou v textu představeny významné osobnosti zlínských ateliérů: Ladislav Kolda, Alexandr Hackenschmied, Elmar Klos, Jaroslav Novotný, Eman Kaněra, Hermína Týrlová, Karel Zeman, dr. Jaroslav Bouček, Zdeněk Rozkopal, Josef Pinkava, Zdeněk Liška a Josef Sudek.

HUGHES, David

The complete Kubrick / David Hughes. –

This ed. first publ. in Great Britain, reprinted 2001. – London: Virgin, 2000. –

303 s., [16] s. obr. příl.: barev. a čb. il. –

Autor předmluvy Peter Bogdanovich. –

Výňatky, poznámky na s. 269–286,

technické údaje filmů. –

Bibliografie na s. 289–290, rejstřík Hughes, David ISBN 0-7535-0452-9 (brož.)

Obsáhlá monografie o díle amerického režiséra Stanleyho Kubricka. V chronologickém sledu a podrobném faktografickém přehledu jsou představeny všechny režisérovy filmy.

IMAGINIERTE

Imaginierte Antike: Österreichische

Monumental-Stummfilme Historienbilder und

Geschichtskonstruktionen in Sodom und G

omorra, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin

und Salambô / Armin Loacker, Ines Steiner

(Hg.). – Wien: Filmarchiv Austria, 2002. –

480 s.: il. a faksim. (některé barev.). –

Úvod, poznámky, filmografie, o autorech

ISBN 3-901932-15-1 (váz.)

Výpravná publikace o čtyřech rakouských němých velkofilmech s mytologickou tematikou (SODOMA A GOMORA, SAMSON A DALILA, KRÁLOVNA OTROKŮ A SALAMBO)

KENDALL, Elizabeth

The runaway bride: Hollywood romantic comedy of the 1930s / Elizabeth Kendall. – New York: Cooper Square Press, 2002. – 285 s.: il. – Předmluva, prameny, poznámky na s. 267–271. – Bibliografie na s. 273–274, rejstřík Kendall, Elizabeth ISBN 0-8154-1199-5 (brož.)
Knížní studie věnovaná genderovým aspektům hollywoodských romantických komedií 30. let 20. století.

KOCANDOVÁ, Monika

Krátké filmy – dlouhé zážitky [rukopis]: hraná a dokumentární tvorba Drahomíry Vihanové: diplomová práce / Monika Kocandová; vedoucí diplomové práce: Jiří Cieslar; oponent: Stanislava Přádná. – Praha: Univerzita Karlova, fakulta filozofická, katedra filmové vědy, 2000. – 98 s. – Výňatky, poznámky, filmografie, ceny. – Bibliografie na s. 91–92 Kocandová, Monika
Diplomová práce zabývající se kompletní filmovou tvorbou režisérky Drahomíry Vihanové.

KUČERA, Jan

Střihová skladba ve filmu a v televizi / Jan Kučera. – 2. dopl. vyd. – Praha: Akademie múzických umění, filmová a TV fakulta, 2002. – 230 s.: il. – (Studijní texty). – Autor předmluvy Josef Valušiak. – Předmluva Kučera, Jan, 1908–1977 ISBN 80-7331-896-2 (brož.)
Doplňené vydání analytického textu, v němž autor – přední filmový teoretik a pedagog – nepodává pouhý souhrn praktických řemeslných pravidel a doporučení, ale předkládá řadu úvah na téma estetiky a psychologie vnímání.

MACDONALD, Scott

The garden in the machine: a field guide to independent films about place / Scott MacDonald. – Berkeley: University of California Press, 2001. – xxvi, 461 s., [16] s. obr. příl.: il. (některé barev.). – Úvod, seznam vyobrazení, výňatky, adresář distributorů, poznámky na s. 387–446. – Rejstřík MacDonald, Scott, 1942– ISBN 0-520-22738-7 (brož.)
Publikace mapující americké nezávislé filmy z hlediska prostředí, kde se odehrávají a co zachycují.

MACEK, Václav

Štefan Uher 1930–1993 / Václav Macek. – 1. vyd. – Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2002. – 293 s.: il. – (Orbis pictus). – Úvod, výňatky, poznámky na s. 243–255, filmografie, angl. summary, o autorovi. – Bibliografie na s. 262–279, rejstřík názvový a jmenný Macek, Václav, 1952– ISBN 80-85187-30-2 (brož.)
Monografie věnovaná tvorbě slovenského režiséra Štefana Uhra. Obsahuje studie a rozhovory (z dobového tisku) o jeho filmech i další umělecké činnosti.

MAYA

Maya Deren and the American avant-garde / edited by Bill Nichols. – Berkeley: University of California Press, 2001. – xv, 331 s.: il. – Úvod, seznam ilustrací, poznámky, výňatky, citáty, o autorech. – Bibliografie na s. 233–234, rejstřík ISBN 0-520-22732-8 (brož.)
Sborník studií věnovaných tvorbě avantgardní filmařky Mayi Dėrenové. Publikace obsahuje přetisk původního vydání knihy Dėrenové *An anagram of ideas on art, form and film* (1946).

MELKOVÁ, Radana

Filmový plakát do roku 1945 ve sbírkách Moravské galerie Brno / Radana Melková; [redakce textu a výběr plakátů Karel Tabery]. – 1. vyd. – Olomouc: Univerzita Palackého, filozofická fakulta, 2002. – 54 s.: barev. il. – (Prameny) Melková, Radana ISBN 80-244-0403-6 (brož.)
Soupis a charakteristika sbírky filmových plakátů Moravské galerie v Brně s několika reprodukcemi. Tato práce vznikla v rámci studentského projektu v semináři oborového výzkumu ve studijním roce 2000/2001.

MILLER, Toby

Global Hollywood / Toby Miller ... [et al.]. – 1st publ. – London: British Film Institute, 2001. – 279 s.: il. – Předmluva, poznámky, citáty, diagramy. – Bibliografie na s. 220–271, rejstřík Miller, Toby ISBN 0-85170-845-5 (brož.)
Kniha studií analyzujících z různých hledisek strukturu a činnost Hollywoodu.

NELSON, Thomas Allen

Kubrick: inside a film artist's maze / Thomas Allen Nelson. – New and expanded ed. –

Bloomington: Indiana University Press, 2000. –

333 s.: il. – (Film Studies). –

Poznámky, výňatky, filmografie. –

Bibliografie na s. 307–312,

rejstřík Nelson, Thomas Allen

ISBN 0-253-21390-8 (brož.)

Obsáhlá monografická studie o díle amerického režiséra Stanleyho Kubricka.

NOVOTNÁ, Ivana

Kenneth Branagh a jeho shakespearovské adaptace [rukopis] / Ivana Novotná; vedoucí diplomové práce: Stanislava Přádná. –

Praha: Univerzita Karlova, filozofická fakulta, katedra filmové vědy, 1999. – 103 s. –

Úvod, závěr, poznámky, filmografie, divadelní tvorba. –

Bibliografie na s. 91–94 Novotná, Ivana, 1974–

Diplomová práce věnovaná tvorbě britského režiséra a herce Kennetha Branagha, zejména o jeho filmových prepisech Shakespearovských her: *Jindřich V.*, *Mnoho povyku pro nic* a *Hamlet*.

OSEMDESIATINY

Osemdesiatiny filmu Jánošík z roku 1921 /

[autorsky připravili Štefan Vraštiak

a Rudolf Urc]. –1. vyd. –

Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2001. –

49 s.: il. – Název převzat z titulu. –

Úvod, poznámky, angl. summary

ISBN 80-85187-25-6 (brož.)

Jubilejní sborník, který v širších historických souvislostech přibližuje slovenský film JÁNOŠÍK z roku 1921 a celovečerní animovaný film

ZBOJNÍK JURKO z roku 1976. Některé texty již byly publikovány v časopise Slovenské divadlo 2001, č. 1-2.

PŘÁDNÁ, Stanislava

Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně / Stanislava Přádná, Zdena

Škapová, Jiří Cieslar; doslov Jan Svoboda;

editor Jan Dvořák. – Vyd. 1. –

Praha: Pražská scéna, 2002. – 387 s.: il. –

(Zlatá šedesátá ve filmu). –

Předmluva, poznámky, citáty, výňatky, angl. summary, o autorech. –

Bibliografie na s. 371–372, rejstřík jmenný a filmů

Přádná, Stanislava, 1952–

ISBN 80-86102-17-3 (brož.)

Kniha studií analyzujících z různých aspektů díla československé nové vlny 60. let. Texty zachycují poetiku filmové řeči a interpretují obraz doby, v níž dané filmy vznikaly.

REES, A. L.

A history of experimental film and video: from the canonical avant-garde to contemporary British practice / A. L. Rees. –

1st publ., reprinted 2000. –

London: British Film Institute, 1999. –

viii, 152 s., [32] s. obr. příl.: il. –

Úvod, poznámky na s. 121–145, výňatky, soupis vyobrazení. –

Bibliografie na s. 146–149, rejstřík Rees, A. L.

ISBN 0-85170-681-9 (brož.)

Pokus o souhrnné dějiny avantgardního a experimentálního filmu a videa do 90. let minulého století.

RÍDL, Jan

Karnevalové prvky v díle Juraje Jakubiska

[rukopis] / Jan Rídl; vedoucí diplomové práce: Jan Bernard. –

Praha: Univerzita Karlova, filozofická fakulta, katedra filmové vědy, 2000. –

145 s. –

Úvod, poznámky na s. 106–112, filmografie

na s. 134–141. – Bibliografie na s. 142–145

Rídl, Jan, 1973–

Diplomová práce věnovaná tvorbě režiséra Juraje Jakubiska, zejména pak trilogii ZBEHOVIA A PÚTNICI, VTÁČKOVIA, SIROTY A BLÁZNI a DOVIDENIA V PEKLE, PRIATELIA. Na závěr je připojena příloha, kterou tvoří původní rozhovor s J. Jakubiskem, jeho životopis a filmografie.

SZCZUKOVÁ, Andrea

Emir Kusturica [rukopis]: čtyři zprávy o hledání: diplomová práce / Andrea Szczuková;

konzultant: Ivan Klimeš. –

Praha: Univerzita Karlova, filozofická fakulta, katedra filmové vědy, 2000. – 143 s. –

Předmluva, filmografie. –

Bibliografie na s. 140 Szczuková, Andrea, 1974–

Diplomová práce věnovaná tvorbě jugoslávského režiséra Emira Kusturice rozebírá zejména jeho čtyři filmy: DŮM K POVĚŠENÍ, ARIZONA DREAM, UNDERGROUND, ČERNÁ KOČKA, BÍLÝ KOCOUR.

TRIBUTE

Tribute to Sasha: das filmische Werk von Alexander Hammid: Regie, Kamera, Schnitt und Kritiken / Herausgegeben von Michael Omasta. – Wien: SYNEMA, 2002. – 239 s.: il., faksim. – SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien. – Poznámky, výňatky, filmografie, o autorech. – Bibliografie na s. 153
ISBN 3-901644-08-3 (brož.)

Sborník různorodých příspěvků věnovaný životu a dílu Alexandra Hammida (Hackenschmieda) obsahuje studie o jeho tvorbě, rozhovor s ním, jeho úvahy o filmu, podrobnou filmografii i s dobovými ohlasy a obrazový doprovod.

TUČEK, Benjamin

Do posledního okna / Benjamin Tuček. – 1. vyd. – Praha: Akademie múzických umění, filmová a TV fakulta, 2002. – 131 s. – (Studijní texty). – Úvod, závěr, výňatky. – Bibliografie Tuček, Benjamin
ISBN 80-85883-88-0 (brož.)

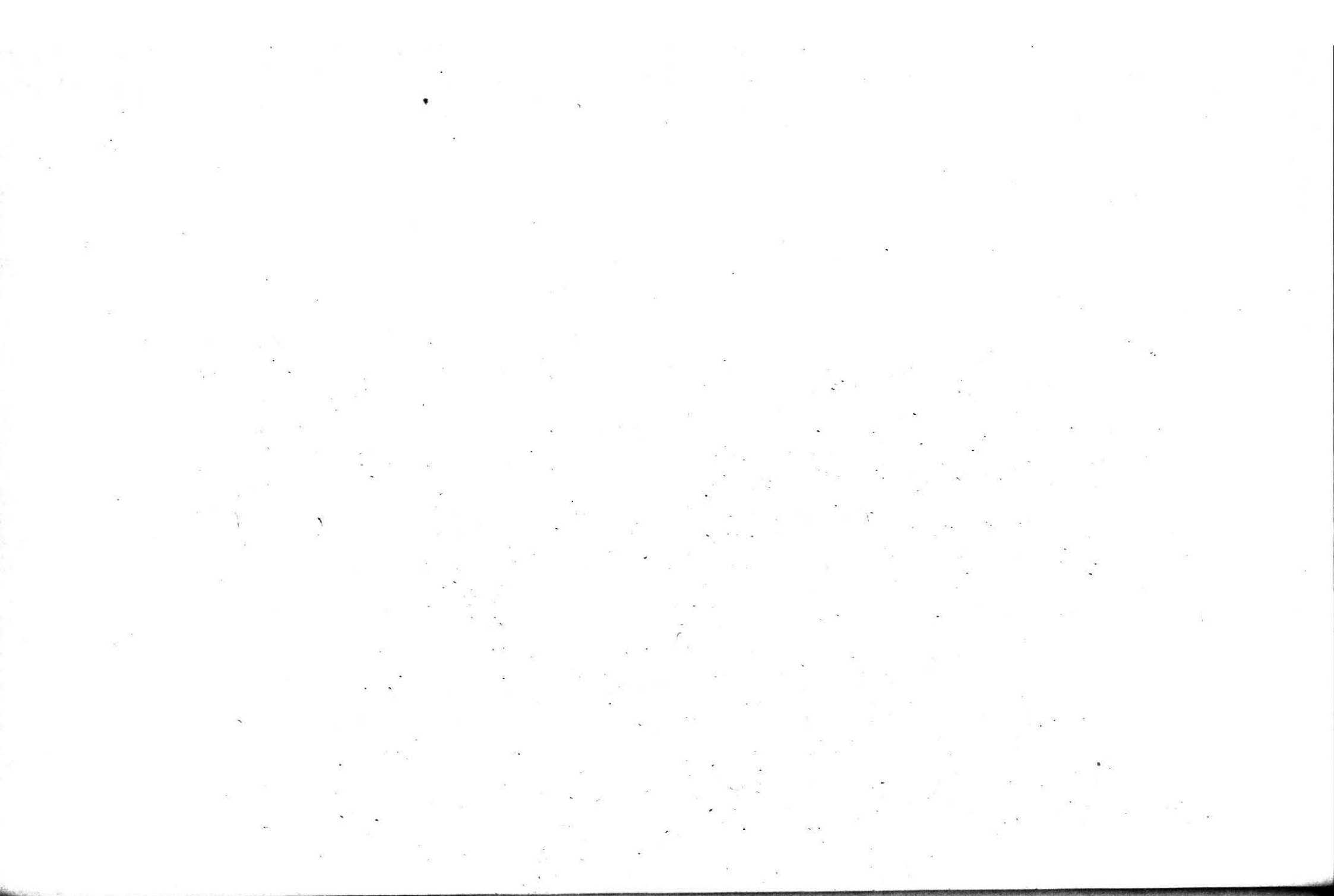
Teoretická práce, jejímž cílem je srovnání scénářů s jejich výsledným filmovým tvarem. Ke své analýze si autor vybral hrané debuty Radima Špačka (RYCHLÉ POHYBY OČÍ), Saši Gedeona (INDIÁNSKÉ LÉTO) a Petra Václava (MARIAN).

USAI, Paolo Cherchi

Silent cinema: an introduction / Paolo Cherchi Usai; new preface by David Robinson; preface to the first english edition by Kevin Brownlow. – 1st publ. – London: British Film Institute, 2000. – xix, 212 s., [20] s. obr. příl.: il. (některé barev.). – Překlad: Emma Sansone Rittle. – Úvod, 7 dodatků. –
Rejstřík Usai, Paolo Cherchi
ISBN 0-85170-746-7 (brož.)
Soubor studií zabývajících se vývojem němému filmu.

WOLF, Milan

Český film v obrazech 1898 – 1945 / Milan Wolf. – Vyd. 1. – Praha: Hart, 2002. – 257 s.: il., portréty a faksim. (některé barev.). – O autorovi Wolf, Milan
ISBN 80-86529-15-0 (váz.)
Obrazová publikace představující méně známé fotografie z předválečného období české kinematografie. Většinu kolekce tvoří snímky z filmů a z jejich natáčení, ale zařazeny jsou i snímky průkopníků českého filmu, biografy, ateliéry, reprodukce plakátů a reklamních materiálů.



OBSAH XIV. ROČNÍKU ILUMINACE

Články

ALTMAN, Rick: *Obaly na vícero použití.**Žánrové produkty a proces recyklace* č. 4 / s. 5 – 40ASPER, Helmut G.: *Drahý experiment: filmová Prodaná nevěsta* 1 / 65 – 71CIESLAR, Jiří: *Film za horizontem* 3 / 31 – 50CLOVEROVÁ, Carol J.: *Oko hrůzy* 1 / 5 – 41FREELANDOVÁ, Cynthia A.: *Vznešeno ve filmu* 3 / 5 – 21HORNÍČEK, Jiří: *Machatého Extase. Historie vzniku filmu**a některé aspekty jeho prezentace* 2 / 31 – 44KLEPIKOV, Milan: *Německý Hitchcock* 3 / 23 – 29KLEPIKOV, Milan: *Správná doba pro správnou smrt (Bresson)* 2 / 17 – 30KLIMEŠ, Ivan: *Kinematograf, Rakouský stát**a České země 1895 – 1912 (Část první)* 1 / 73 – 88KLIMEŠ, Ivan: *Kinematograf, Rakouský stát**a České země 1895 – 1912 (Část druhá)* 2 / 45 – 64KNAPÍK, Jiří: *Dělnický soud nad Františkem Čápem* 3 / 63 – 81MAREŠ, Petr: *Jazykový fortel Richarda Lestera* 3 / 51 – 61PAECH, Joachim: *Obraz mezi obrazy* 2 / 5 – 16PAVLÁSKOVÁ, Slavena: *Lars von Trier, rytmus**(Prvok zločinu, Epidemic, Európa)* 4 / 57 – 63SZCZEPANIK, Petr: *Vidět scénář, psát v obrazech.**Poznámky k intermedialitě Godardova Scénáře k filmu Vášně a Vášně* 4 / 41 – 55URBAN, Otto M.: *Anatomie úzkosti: Night of the Living Dead* 1 / 43 – 62VERNET, Marc: *Pohled do kamery* 4 / 69 – 84

Rozhovory

BALKEMA, Anette W.: *Výzva filmu.**Rozhovor s Raymondem Bellourem* 4 / 91 – 99*Film je speciální efekt. Rozhovor se Seanem Cubitem* 3 / 83 – 105KREUL, James: *Podivný případ Noëla Carrola**Rozhovor s kontroverzním filosofem filmu* 1 / 89 – 113

PRIVETT, Ray: viz KREUL, James

SLAGER, Henk: viz BALKEMA, Anette W.

Úvody a doslovy k článkům, rozhovorům a edicím

BENDOVÁ, Helena: <i>Figury absence Marca Verneta</i>	4 /	65 – 67
DRYJE, František: <i>Film a sen</i>	1 /	115 – 119
DVOŘÁKOVÁ, Tereza: <i>Německá dohoda o budoucnosti</i> <i>kinematografie protektorátu</i>	4 /	101 – 106
KLEPIKOV, Milan: <i>Max Ophüls a jeho Prodaná nevěsta</i>	1 /	63 – 64
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Scénický film – povaha předmětu</i> <i>E. F. Burian a Máj v divadle D 35 a D 36:</i> <i>dvě verze scénického filmu (geneze a rekonstrukce)</i>	2 /	65 – 81
SZCZEPANIK, Petr: <i>Mezi-obrazy Raymonda Belloura</i>	4 /	85 – 90

Edice a materiály

<i>Anketa – film ve snu</i>	1 /	121 – 126
<i>Jiří Lehovec vzpomíná</i>	2 /	83 – 95
<i>Máj – maketa</i>	2 /	97 – 131
MOUCHA, Josef: <i>Projev Lubomíra Linharta z roku 1936</i>	3 /	107 – 119
<i>Německá říšsko-protektorátní dohoda o filmových záležitostech</i> <i>(korespondence)</i>	4 /	107 – 108

Dvoj pohledy

BENDOVÁ, Helena: <i>Hra chyby a chyba hry</i>	3 /	125 – 127
BENDOVÁ, Helena: <i>Klasické a moderní</i>	2 /	137 – 140
BENDOVÁ, Helena: <i>Nemístnost touhy</i>	1 /	131 – 133
BENDOVÁ, Helena: <i>Pravda fikce</i>	4 /	123 – 125
FERENČUHOVÁ, Mária: <i>Cesta interpretujícím priestorom</i>	1 /	127 – 130
FERENČUHOVÁ, Mária: <i>Nemý film, hluchí diváci a hudba</i>	2 /	133 – 135
FERENČUHOVÁ, Mária: <i>Obrazy v obrazoch a obrazy, ktoré opisujú</i>	3 /	121 – 123
FERENČUHOVÁ, Mária: <i>Chvála montáže</i>	4 /	119 – 122

Obzor

BAKOŠ, Oliver: <i>Marcelliho dialóg s Barthesom</i> <i>(Miroslav Marcelli: Príklad Barthes)</i>	2 /	151 – 156
BAKOŠ, Oliver: <i>Úvod do súčasnej estetiky</i> <i>(Vlastimil Zuska: Estetika – úvod do súčasnosti tradičnej disciplíny)</i>	1 /	138 – 143
BAKOŠ, Oliver: <i>Virilov stroj videnia</i> <i>(Paul Virilio: Stroj videnia)</i>	4 /	127 – 131

KLEPIKOV, Milan: <i>Žádné původní staré filmy neexistují, ale pracuje se na nich</i>		
(Ursula von Keitz /ed./: Früher Film und späte Folgen)	1 /	143 – 145
LACHMAN, Tomáš: <i>Colatte. Nová dimenze filmové historického výzkumu</i>	2 /	141 – 150
MOUCHA, Josef: <i>Virtualita u Viléma Flussera</i>		
(Vilém Flusser: Do universa technických obrazů)	1 /	135 – 137
OCH, Karel: <i>Desátá múza. Film a ostatní umění</i>		
(Leonardo Quaresima – Laura Vichi (eds.): La decima musa / The Tenth Muse)	1 /	146 – 148
SKOPAL, Pavel: <i>Dějiny perverzního diváka</i>		
(Janet Staiger: Perverse Spectators: The Practices of Film Reception)	3 /	131 – 134
SKOPAL, Pavel: <i>Psát dějiny použití filmových žánrů</i>		
(Rick Altman: Film/Genre)	4 /	132 – 136
THEIN, Karel: <i>Láska a vůně smrti</i>		
<i>Tanec a korida v novém filmu Pedra Almodóvara</i>	3 /	129 – 130

Přílohy

Obsah XIV. ročníku Iluminace	4 /	143 – 145
Z přírůstků knihovny NFA	1 /	149 – 151
Z přírůstků knihovny NFA	2 /	157 – 161
Z přírůstků knihovny NFA	3 /	135 – 138
Z přírůstků knihovny NFA	4 /	137 – 141

Encyklopedická hesla

DVOŘÁKOVÁ, Tereza: <i>Erotikon</i>	2 /	163 – 166
HORNÍČEK, Jiří: <i>Gustav Machatý</i>	2 /	171 – 175
HORNÍČEK, Jiří: <i>Ze soboty na neděli</i>	2 /	167 – 170

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 prosinci 2002.

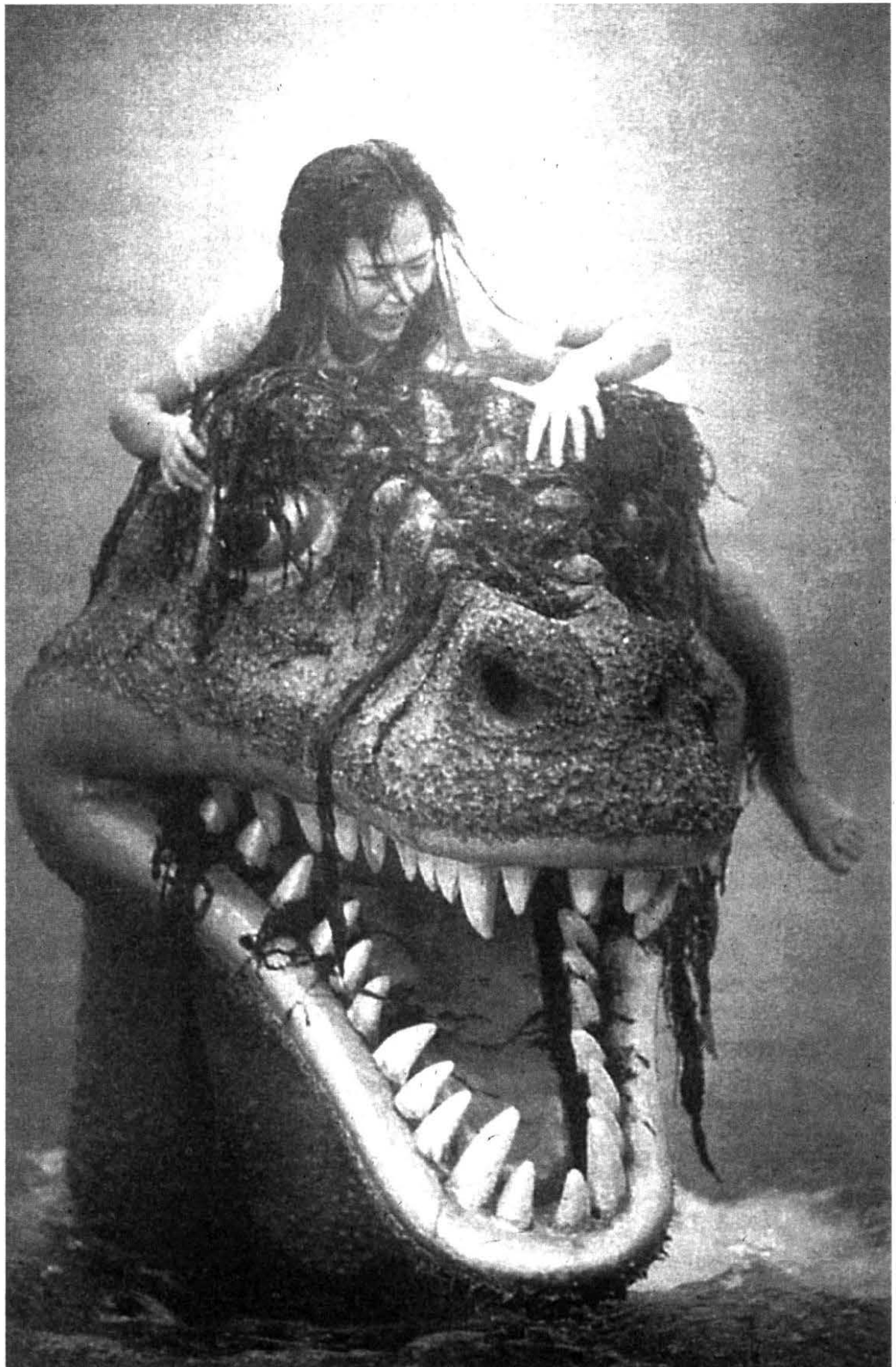
Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

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
Rue des Ursins, Paříž
(Eugène Atget, 1900)



Karel Thein: Rychlost a slzy. Filmové eseje

Obsah aneb Od srdce k akci:

Obraznost, dějiny, kritika

I

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

II

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

III

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

IV

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

V

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

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

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

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 recepce. 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:

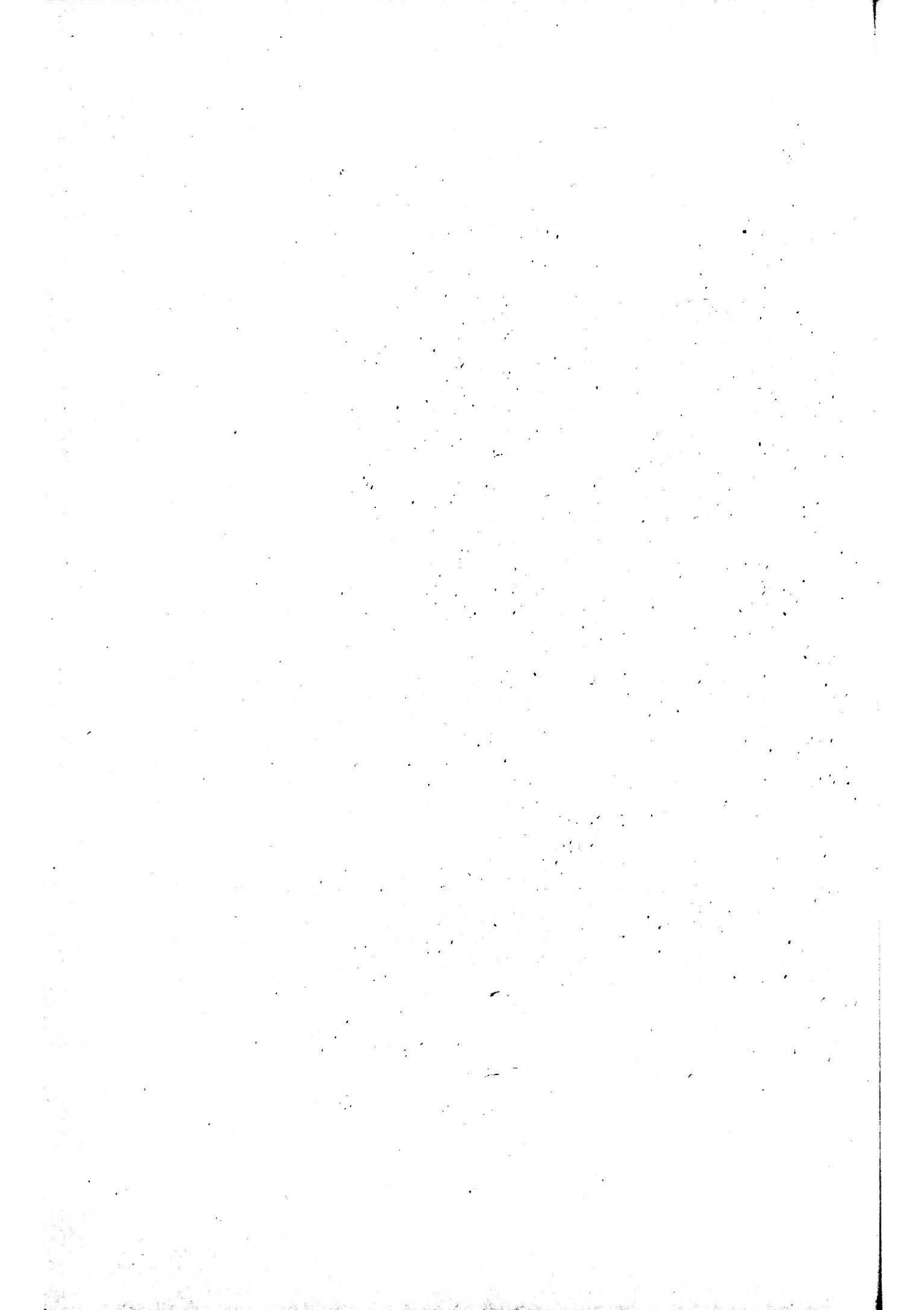
- Andrew, Dudley (ed.): *The Image in Dispute. Art and Cinema in the Age of Photography*. Austin: University of Texas Press 1997
- Aumont, Jacques: *L'Oeil interminable*. Paris: Librairie Séguier 1989
- Bellour, Raymond (ed.): *Cinéma et peinture, approches*. Paris: Coliartco, P.U.F. 1990
- Bellour, 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. Víτάme 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



35029/2002/4



10094567 Národní filmový archiv

ILLUMINACE

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

Iluminace, vhléd do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachracuje celou bytost vidícího, jež se hrouží v bezbřehý oceán neukerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínu, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v nepřívodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILLUMINACE proto obrací kritický puprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.