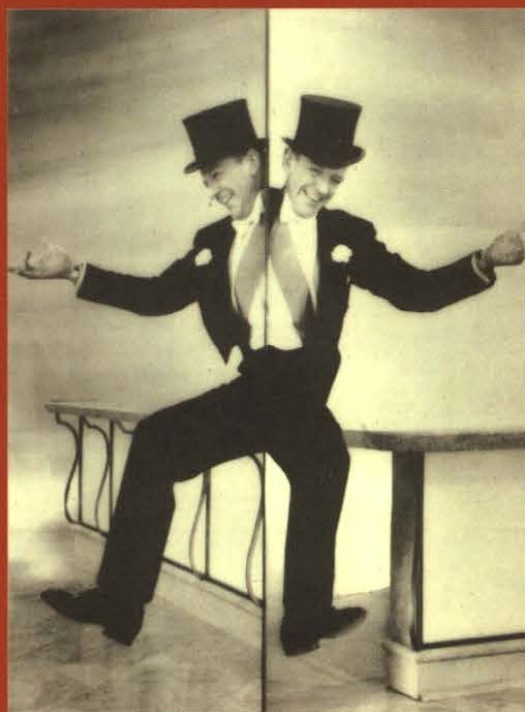


2

2003

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/2003/2

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 15

2003

Číslo / No. 2 (50)

Redakce / Editorial board:

HELENA BENDO VÁ

MILAN KLEPIKOV

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFROŇ

PETR SZCZEPANIK

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

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

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofroň

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu

Bartolomějská 11

110 01 Praha 1

tel. ++420/2/2423 1988

fax ++420/2/2423 1948

e-mail: redakceiluminace@hotmail.com

ISSN 0862-397X

OBSAH

Články

Michal Pacvoň: Kine(o)tický věk 5

Paul Virilio: Film neznamená vidím, nýbrž letím 17

Malte Hagener: Síť umění, filmová avantgarda a nástup zvuku 35

Bill Nichols: Dokumentární film a modernistická avantgarda 49

Milan Klepikov: Dezertér a „dezertéři“.
„Rudí“ a „bílí“ Rusové a výmarský film 73

Rozhovor

Petr Szczepanik – Jakub Kučera: Virtuální život filmu.
Rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem 89

Edice a materiály

André Bazin: Koncentračnické ghetto 107

Dvoj pohled

Mária Ferenčuhová: Archeológia rodinného príbehu 111

Helena Bendová: Tajemství ve hvězdách (Velkého vozu) 117

Obzor

Josef Moucha: Flusserova komunikologie
95087 (Vilém Flusser: Komunikológia) 121

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 125



10095087 Národní filmový archiv

CONTENTS

Articles

Michal Pačvoň: The Kine(o)tic Age 5

Paul Virilio: Cinema Isn't See, It's I Fly 17

Malte Hagener: Networks of Art, the Film Avant-Garde,
and the Coming of Sound 35

Bill Nichols: Documentary Film and the Modernist Avant-Garde 49

Milan Klepikov: The Deserter and "Deserters".
"Red" and "White" Russians and Weimar Cinema 73

Interview

Petr Szczepanik – Jakub Kučera: Virtual Life of Film.
An Interview with David Norman Rodowick 89

Documents

André Bazin: A Concentration Ghetto 107

Double-view

Mária Ferenčuhová: Archeology of the Family Story 111

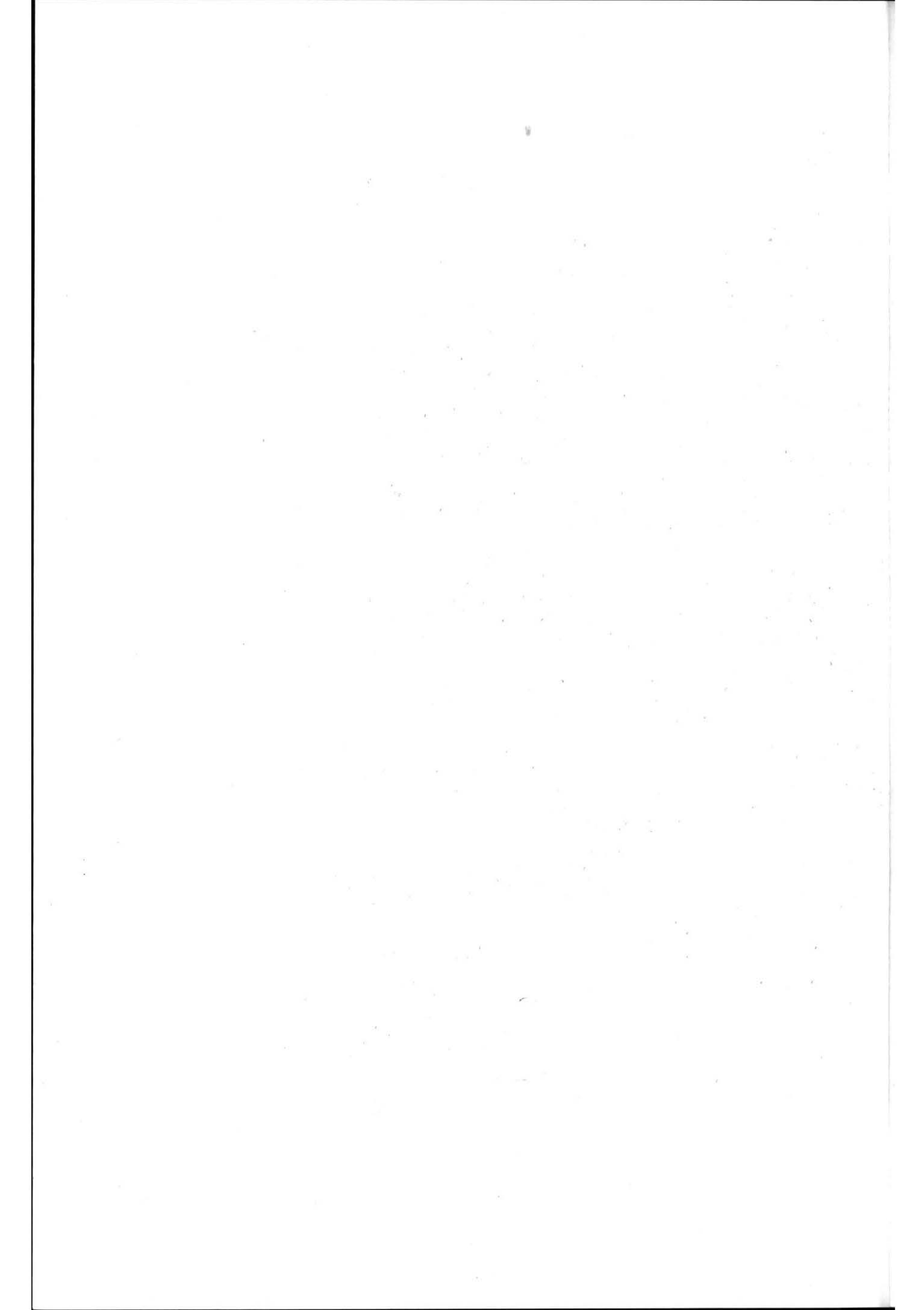
Helena Bendová: Mystery of Stars (of the Charles's Wain) 117

Horizon

Josef Moucha: Flusser's Communicology
(*Vilém Flusser: Komunikológia*) 121

Appendix

Recent Acquisition of the NFA Library 125



Články

KINE(O)TICKÝ VĚK

Michal Pacvoň

1. Rychlost

Oko. Strnulé oko. Je velmi daleko. Vzdálené. Můj pohled se k němu pomalu blíží. Oko reaguje na můj pohyb. Akomoduje se. Jako clona. Krouživý pohyb. Blížím se rychleji. Oko se roztáčí. Nabírám rychlost. Točí se čím dál rychleji. Letím. Víř. Závrať. Padám do něj. Stávám se vířem. Stávám se tím okem. Všechno se točí. Formy se rozplynuly. Zůstala jen *rychlost* mého pohledu. Rychlost penetrace. Rychlost destrukce forem. Čistá energie. Film?

* * *

Obývám svůj prostor. Pohybují se v něm. Odjakživa. Je rubem mého pohledu. Jeho výtvorem i jeho zdrojem. Můj pohled v něm je aktivní. Má velké rozpětí akomodace. Velké rozpětí rychlostí. V tomto prostoru jsou vepsány dráhy mého pohledu. Dráha a rychlost společně vytváří formy. Formy jsou produktem pohybu mého pohledu. Nemají rám, mají své horizonty. Horizonty jsou funkcí rychlosti pohledu.

Moderní člověk je svou povahou nomádký. Je výslednicí, posledním článkem dějin zrychlování pohledu. Prostor, který obývá, je esenciálně prostorem transgrese, směřováním k nejzazšímu horizontu. Rychlost je jeho cílem, jeho touhou, jeho drogou. Neustále rozpouští formy, které jsou produktem nižších rychlostí, aby stvořil nové, s větší rychlostí, s větší energií¹⁾. Ale stává se tak závislý na vehikulích rychlosti, a na vehikulích rychlosti pohledu: strojích na vidění.

* * *

Usedlík zná dobře svůj prostor. Je konkrétní a on se v něm umí pohybovat. Ví, co na něm roste, zná jeho profil, a dokáže ho využít. Jeho pohled prochází všemi měřítky. Zná reliéf krajiny, charakteristické formy stromů a zvířat, kresbu listů, plody, hmyz, strukturu půdy, vztah tvarů mraků k počasí, léčivé i jiné užitečné vlastnosti rostlin, roční období. Jeho pohled je s jeho prostorem maximálně harmonizován. Zůstává funkcí jeho těla; spjat s tělem krajiny.

1) Jak uvidíme, atomová bomba nebo mikroprocesor jsou v jistém smyslu produktem rychlosti pohledu.

Prostředek pohybu, rychlosti, přináší radikální změnu tohoto vztahu. Jezdec na koni navazuje s krajinou vztahy jiného druhu. Nepotřebuje znát o krajině vše, pohyby jeho pohledu se stávají abstraktnějšími, rychlost dává jeho pohledu nové dimenze.

Radikálně se proměňuje jeho horizont. Už to není horizont krajiny, do něhož je vepsáno spousta jiných vždy lokálně omezených horizontů, je to horizont jeho pohybu, který se vepisuje do krajiny, a který zůstává neměnný, zatímco krajina ubíhá. Veze si svůj horizont s sebou. Rychlost jeho pohybu, rychlost jeho pohledu mu dává potenciál dobývat, podřizovat krajinu svým horizontům. Nadvazuje vztah s ne-formou, s vektory pronikání, které určují míru jeho svobody, stupeň abstrakce, který mu dává energetický potenciál, potenciál měnit krajinu.

Rychlost jeho pohybu však také zasahuje rozsah jeho vidění. Spousta věcí mu uniká, stávají se nepostřehnutelnými, jiné se vyjevují. Nezná všechny rostliny, jen ty, které se opakují, zato nadvazuje pevnější vztahy s tím, co pro něj zůstává neměnné, s noční oblohou, s formami krajiny. V jistém smyslu proniká pod povrch, přibližuje se k univerzálnímu. Vztah k místu je nahrazen vztahem k horizontu, konkrétní formy orientačními body, znaky. Jeho pohled se odpoutává od těla krajiny. Rozhýbává se. Stává se permanentním travellingem.

Pohled i tělo se nabíjejí kinetickou energií, stávají se kine(ma)tickými. Jejich kinetika snadno rozbije prostor uzavřený v pevně daných horizontech. Silou své schopnosti abstrakce, svou rychlostí, odpoutaností svého pohledu. Rychlost s sebou vždy přináší abstrakci, body se mění v linie, linie se stávají vektory pohybu, nekonečnými přímkami nesenými schopností předvídat. Pohled se mění v předvídání, v tele-vidění, ve vidění na dálku, vzniká rozdíl mezi abstraktní, abstrahovanou, tele-viděnou událostí a aktuální událostí, a tento rozdíl je zdrojem kinetické energie pohledu, jeho moci.²⁾

Pohled jezdce je tedy jakousi vyšší, abstraktnější rovinou pohledu usedlíka. Prostor, krajinu svého pohledu si nese s sebou, je univerzálnější. Se stále se zvyšující rychlostí pohybu, rychlostí pohledu, se tyto vlastnosti stanou stále zřetelnějšími.

* * *

Řidič automobilu je plně v zasetí své schopnost předvídat, žije v jiném čase, svým viděním sleduje jen omezený výběr znaků nutných pro svou jízdu. Abstrakce jeho vidění je ještě zesílená přítomností silnice, homogenní, abstraktní linie vedené v krajině, která byla vytvořena pohledem automobilisty. Člověk minulých dob, nezvyklý na takovou rychlost, na takovou energii pohledu, nedokáže pochopit silnici, nedokáže pochopit takový stupeň abstrakce krajiny.

Ještě zjevněji se nám kinematika pohledu ukáže, představíme-li si noční jízdu autem. Automobilista už se neřídí noční oblohou, jeho vztah ke konkrétní krajině je redukován na minimum. Prostor, ve kterém se pohybuje, pole jeho pohledu, vše je vytvořeno jeho rychlostí. Zbývá jen abstraktní čára silnice, LOST HIGHWAY, a znaky; prostor strukturovaný rychlostí pohybu, rychlými střihy, kinetický či kinotický prostor, *filmový* prostor.

2) Zde je třeba poznamenat, že rychlost, spojování věcí, které samy o sobě neleží vedle sebe, vytváření prostoru, kde je možné je spojit, je principem myšlení. Rychlost takto stojí u pramene lidskosti.

Automobilismus a film jsou paralelní fenomény a to nikoli jen historicky, povrchově. Film byl umožněn rychlostí pohledu, dosaženým stupněm abstrakce.

Začátek Godardova filmu ALPHAVILLE, hra světelných znaků v nočním městě; tyto znaky provázejí pohyb hrdiny přicházejícího z jiného světa, z jiné galaxie; rychlost jeho pohybu, kinematika jeho pohledu, stupeň abstrakce jeho myšlení (neschopnost počítače ovládajícího Alphaville analyzovat ho) rozvrátí město do základů. Hrdina se nepřestává pohybovat svou nesnesitelnou rychlostí, vyletí z města stejnou rychlostí, jakou do něho vpadnul, jeho trajektorie způsobí ve městě kolaps vnímání, vytvoří linii úniku, která rozkládá vše. Zastavení znamená smrt, zachrání se jen ta (Anna Karina), kterou uchvátil do svého pohybu, které předal svou rychlost, abstrakci svého pohledu. (Její metaforou je zde poezie.)

Vyšší rychlost rozkládá staré formy a stává se zdrojem nových, abstraktnějších, energetičtějších.

Film je fascinován rychlostí pohledu, snaží se ji hnát až k závratí, snaží se své obrazy nabít maximální energií.

* * *

Ve své knize *Válka a film* Virilio sleduje tuto souvislost v její nejradikálnější podobě, analyzuje souběžný vývoj filmu a aviatiky: „Film neznamená vidím, nýbrž letím.“

S rychlostí pohybu se mění nejen způsob vnímání, nýbrž také sama povaha akce, a také místo člověka, jeho těla, v jejím rámci. Člověk se stává funkcí rychlosti, rychlosti techniky, kterou disponuje, a nejen jeho vnímání, nýbrž celá jeho tělesnost dosahuje stále hlubšího a hlubšího stupně abstrakce. Pohybuje se v abstraktních, virtuálních prostorech, a souběžně s tím se odreálnuje, virtualizuje i jeho tělo.

Nejlepším příkladem tohoto fenoménu je pilot sedící v kabině vysokorychlostního letadla. Mizí poslední pouta pohledu, smyslů vůbec s konkrétní krajinou. Ještě v případě automobilu byla rychlostí jeho pohybu formována krajina, nyní je formováno přímo vnímání pilota. Smyslové vnímání není v kontaktu se světem, tento kontakt je naopak odbourán, tělo pilota i jeho smysly musí být chráněny před zničující silou rychlosti. Jeho vnímání je utvářeno technickými protézami všeho druhu, *vidění se stává nepřímým*. Jako protiváha musí být zároveň uklidňováno, musí být vytvářeno zdání, pocit jeho reality.

Do popředí se dostává interval mezi zachycením údajů a jejich zpracováním. Je třeba vidět dál, než vidí lidské oko, myslet rychleji, než myslí lidský mozek. Je třeba vidět a myslet rychleji, než jaká je rychlost letadla. Směs lidského pohledu a stroje na vidění se stává zřetelnou. V tomto prostoru *experimentálního filmu* je člověk odreálněn, potlačen, vyprázdněn, redukován na soubor dat v rámci technického dispozitivu, na svůj technický obraz, na svůj stín, už není schopen adekvátně emocionálně prožívat, je vyabstrahován ze sebe sama. Virilio tento pocit srovnává s pocitem vojáka neustále zaměřovaného stroji na číhání, nebo s pocitem filmového herce vystaveného kameře, který přichází o svůj obraz, se kterým se pak může díť cokoli.

Zrychlování pohybu, které je zprvu zejména zrychlováním pohledu, se tedy postupně a zejména ve spojení s technikou stále více stává *zrychlováním reality*, kterému už pohled nestačí. V tomto pohybu je film na hranici, je místem nejvyšší rychlosti pohledu, hranicí lidské dimenze, vyšší rychlosti reality už jsou vyhrazeny jen technickým směsím

spojujícím vysoké rychlosti s různými stroji na vidění. Film je tak spjat s rychlostí reality v okamžiku svého vzniku, a touto rychlostí je také vymezeno jeho místo v dějinách i v současném světě.

* * *

Podívejme se blíže na tuto směsici lidského pohledu a technikou vytvořeného prostoru, na povahu tohoto smyslového a tělesného odreálnění.

2. Technické vidění, perspektiva

Naložení v kádích jeden vedle druhého a napojení na počítač, který vytváří veškeré jejich smyslové počítky a kterému oni za odměnu dávají svou energii, svou životní sílu. Postupně zbaveni veškeré své aktivní složky, nejen jednání, ale zejména aktivního, svobodného vnímání, jsou redukováni na to poslední, co ještě zbývá, na život buněk v jejich těle. Tento obraz z filmu MATRIX je hraničním zobrazením, krajním stavem po století se rodícího svazku mezi člověkem, jeho vnímáním, a technikou.³⁾

* * *

Vynálezy jako knihtisk, dalekohled, fotografie, automobil, film navazují s člověkem složitou dialektickou hru. Jak už víme, každý z nich souvisí s rychlostí a s větší či menší abstrakcí prostoru, z něhož se zrodil, a kterou zrodil. Za tuto rychlost a abstrakci platíme dvojí daň. Za prvé je to určitá míra *fixace* našeho smyslového vnímání (pohled dalekohledem vidí „dál“, má větší rychlost, avšak je daleko strnulejší, akomodace oka se stává technickou záležitostí, silně omezenou možnostmi aparátu), za druhé je to *tělesné odreálnění*, které s sebou nese fyzické a psychické poruchy (strnulost vidění různými daleko-hledy, či rychlo-hledy, je provázána poruchami zraku, jejichž symbolickým reprezentantem jsou brýle).

Přirozené obrazy se stávají *technickými* obrazy, naše smyslové vnímání se stává funkcí technických aparátů⁴⁾. Na jedné straně nám vynálezy, technické obrazy, jejich rychlost, otevírají světy jinak nedostupné, na druhé straně nás do nich uzavírají a postihují naše smysly, zpasivňují je, berou jim jejich přirozenou pružnost a činí je součástí svého kontextu; dávají nám vidět to, co vidí ony, ale brání nám vidět to, co bychom mohli vidět bez nich, vtiskují náš pohled do *perspektivy*, vzdalují nás od čisté hry rodící se formy.

Text psaný v nám známém jazyku je těžké nečíst a vnímat ho jako čistě estetický objekt, jako hru forem, vyžaduje to námahu a odstup, protože jsme zvyklí texty číst, a vnímat písmena v jim příslušejícím abstraktním prostoru řeči: *perspektivou* našeho vidění takového textu je četba. A i zde, v prostoru četby, můžeme pozorovat výše popsany efekt

3) Jenže hledisko, z něhož je nám vyprávěn tento film, je pro nás radikálně nedostupné. Náš pohled, náš svět, naše řeč, to vše je součástí tohoto svazku. Nevinný pohled je stejnou utopií jako objektivní pozorovatel.

4) Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*. Praha 1994.

dalekohledu: aby byl text čitelný, musí se do našeho pohledu vepisovat z určité vzdálenosti, takže ho fixuje, omezuje přirozenou mobilitu našeho pohledu. Písmo je tak pravděpodobně jedním z prvních technických vynálezů. Zároveň je psaný text, zejména alfabizovaný, také jedním z prvních tunelů z přirozeného světa do abstraktních prostorů a jedním ze základních vehikul zrychlování. Každý nápis, každý text vytváří diskontinuitu v tkanivu vizuálního pole, zrychluje ho.

To, co vidím, je kromě rychlosti úzce spjata se vzdáleností mého pohledu, s fyzickou polohou mého těla vzhledem k pozorovanému objektu. V univerzu bez technických obrazů je tato fyzická lokalizovanost, podmíněnost pohledu nepřekročitelná, zároveň však vytváří bohatství mého pohledu, jeho mnohodimenzionální topologii. Známý je Mandelbrotův příklad koberce a jeho proměn v závislosti na vzdálenosti pohledu: od celkového vzoru, až po strukturu jemných vláken v jeho nitru.⁵⁾

Kromě vzdálenosti patří k fyzicky lokalizovanému, předtechnickému pohledu velká mobilita, práce očních pohybů. Každý obraz, který vidím, je vytvářen pohyby oka, jeho uchopení vůbec není statické, fotografické, ale naopak dynamické, aktivně se podílím na jeho vzniku. K uchopení obrazu patří trajektorie pohledu a jeho konstituce v čase. Nikoli tedy uchopení všeho najednou, dvojrozměrná momentka, zafixovaný a fixní obraz, nýbrž vyvstání formy pohybem pohledu, plastický obraz, pohyb. Fotografie je řezem v časoprostoru, homogenním výřezem stejně homogenního, strojového, *abstraktního* časoprostoru – to je *perspektiva*, kterou nám vnucuje, kterou do nás vepisuje. Přirozené, mobilní vidění je bohatší, není jako fotografie podřízeno jedinému horizontu danému homogenitou jejího prostoru, nýbrž svůj horizont tvoří v rámci svého pohybu. Nemusí volit polocelek či velký detail, svým pohybem obsáhne všechny tyto dimenze.

Tento problém stojí na začátku knihy *La machine de vision*, kde Virilio nechává promluvit umělce k tomu nejpovolnějšího, Rodina. „*Pravdivosť diela teda čiastočne závisí aj od tejto nutnosti pohybů oka (popřípadě tela) svedka, ktorý, ak chce nejaký predmet cítiť s maximálnou jasnosťou, musí vykonať veľké množstvo drobných a rýchlych prechodov z jedného bodu tohto predmetu na druhý. A naopak, ak sa pohyblivosť očí zmení na strnulosť, pod vplyvom nejakého optického nástroja alebo zlozvyku, znamená to neznalosť a odstránenie podmienok potrebných k vnímaniu a prirodzenému zraku.*“⁶⁾

Takže ve velmi známém případě běžícího koně, kterého Géricault namaloval se všema čtyřma nohama nataženými a s břichem vznášejícím se nad zemí, což podle svědectví fotografie neodpovídá žádné z fází jeho běhu, jsme svědky přímého střetu dvou optik, dvou různých způsobů konstituce obrazu. Jestliže dnes už nelze běžícího koně namalovat jako Géricault, respektive jestliže by takový obraz dnes měl jiný smysl, znamená to, že naše vidění a naše myšlení bylo od té doby podrobena proměně, fotografické, či technologické masáži, že je již přeformováno jinou *perspektivou*, je pevnou součástí jiného prostoru. *Cítění* předmětu stále více podléhá „realismu“ reprezentace, který se stává součástí našeho pohledu. Rodin měl své důvody, proč se odchýlovat od fotografické reality, chtěl svými sochami probudit citění pohledu, oživit vnímání. Géricault ještě neovlivněný

5) Benoit Mandelbrot, *Les Objets Fractals: Forme, Hasard Et Dimension*. Paris 1975.

6) Paul Virilio, *La machine de vision*. Paris 1992; cit. dle slovenského překladu *Stroj videnia* (Bratislava 2002, přel. Mária Ferenčuhová), s. 9.

fotografií maluje tak, jak cítí (i když v jeho cítění jsou samozřejmě vepsány celé dějiny technických obrazů, které tvoří pendant dějin malířství), a jeho obraz také rozhodně lépe vystihuje *pocit* rychlosti jejich běhu než jakákoli fotografie.

Jinak řečeno, naše „znalosti“ toho, jak věci mají vypadat, nahrazují naše cítění těchto věcí. Vytváří to, co jsem nazval perspektivou. Tu si lze představit jako dalekohled, který mám na očích, a který má v sobě zabudován celý soubor úprav viděného, které viděné zpracovávají do předem daných souřadnic – mikroskopických, astronomických, fotografických, dějino-uměleckých, silničních, televizních atd. Zároveň si ji však musím představit jako světy, které tvoří horizonty tohoto dalekohledu, a jejichž jsem více či méně virtuální součástí, v závislosti na podílu mého těla na tvorbě tohoto světa a na mém pohybu v něm.⁷⁾ Stroje na vidění vytváří své světy, které jsou stejnou součástí perspektivy jako stroj sám. S přibývajícím časem, se stále větším množstvím stále dokonalejších a rychlejších technických obrazů tak roste množství úprav viděného a klesá aktivní podíl pohybu našich očí, stáváme se stále virtuálnějšími obyvateli stále četnějších světů: přibližujeme se virtuální závratí filmu MATRIX.

3. Virtualizace těla a psychická kompenzace

Druhým aspektem zrychlování reality a technických obrazů, který je přímým důsledkem perspektivy, je již naznačené odreálnění, virtualizace našeho těla, světa a vnímání. Toto odreálnění je provázené invalidizací, jež vyvolává psychickou kompenzaci, a to zejména prostřednictvím snů a fantazmat (zde se otevírá prostor nejen pro kinematografii, ale pro všechny druhy fikce).

„Aniž bychom o tom vůbec měli tušení, stali jsme se dědici a následníky hrozné příbuznosti, vězni dědičných skvrn přenášných nikoli už geny, spermatem, krví, nýbrž *nevýslovnou technickou kontaminací*.“⁸⁾

Každý technický vynález, každý pokrok techno-vědy, zanechá své stopy buď na osobním, nebo na sociálním poli, za jeho výkon platíme redukcí některé z dimenzí námi žitého světa. Už vynález knihtisku podle Virilia vyrobil masu hluchoněmých, společně předčítání totiž nahradilo osamělé čtení; následují poruchy zraku způsobené umělým osvětlením a jeho fixací optickými přístroji; ztráta kontaktu s žitým prostorem díky rychlosti dopravy a komunikace; rozbití celistvosti smyslové percepce díky telefonu, němému filmu, fotografii, radaru atd.; poruchy paměti, skutečná amnézie, která provází nástup všech médií „nahrazujících“ paměť od knihy, přes fotografii, až po digitalizaci všeho; poruchy komunikace způsobené všemi prostředky náhradní (rychlejší) komunikace a pokračující ztrátou konzistence prostoru, ve kterém žijeme⁹⁾; atrofie všemožných

7) Perspektiva je to, co chtěl Husserl uzávorkovat aktem EPOCHÉ.

8) Paul Virilio, *La bombe informatique*. Paris 1999, s. 48; celá pátá kapitola se zabývá vznikem techno-biologické směsi, zhoubnými vedlejšími účinky pokroku a jejich psychickými kompenzacemi.

9) Rostoucím úbytkem konzistence prostoru mám na mysli všechny jeho diskontinuity, poruchy jeho povrchu a tunely, kterými jsou jak dopravní tepny (silnice, metro), tak zejména komunikační trhliny v tkani-vu skutečnosti (telefon, mobilní telefon, Internet), které způsobují, že nevidím, co se odehrává metr ode mě, ale vím, co se děje na druhém konci světa. Tento stav se dá přirovnat ke smetišti, na kterém vedle

svalů vyvolaná používáním všech možných vehikul. Nemluvě o poruchách, které vyplývají z celkové virtualizace těla a života, mezi něž patří různé typy psychických poruch jako je anorexie, různé sexuální problémy, permanentní paranoia, která je vedlejším produktem permanentního pohybu a která je typickým znakem amerických románů i filmů, různé citové problémy související s neschopností správně odhadnout a vyhodnotit, cítit svět kolem nás, jelikož naše tělo a náš mozek na to už nejsou „stavěné“, a tak dále...

Dobrou ukázkou tohoto souběžného vývoje techniky a virtualizace našich těl je souběžný pokrok medicíny a pokles naší schopnosti plodit a rodit děti. Fakt, že velká část dětí by se dnes bez pomoci medicíny vůbec nenarodila, je alarmující. Technická *perspektiva*, jejíž jsme oběťmi, je dnes už pro nás zároveň otázkou přežití.

* * *

Každá paralýza něčeho v našem těle, nějaké struktury našeho světa, nebo porucha v komunikaci vyvolává psychickou kompenzaci. Potlačená, atrofovaná, nebo už neexistující část těla, či struktur, v nichž se toto tělo pohybuje a které k němu neodmyslitelně patří (existenční, existenciální a sociální kontext), se chová podobně jako potlačený a vytěsňovaný psychický obsah. Její psychické obsazení se realizuje jinými cestami, prostřednictvím snů, náhradních úkonů, představ a fantazmat. Může být sublimováno, nebo také vyústit v těžkou psychickou poruchu.

Nesmírné bujení fantazmatických, snových a náhražkových příběhů a světů je psychickou odpovědí na technologickou virtualizaci, je rubem techno-vědecké perspektivy ve smyslu, v jakém jsme si ji definovali.

Kdo přijde o nohu, sní o tom, jak běhá neskutečnou rychlostí; bujení atletiky a umělého vytváření svalů je logickou odpovědí na ztrátu pohybu našeho vlastního těla; prodloužením této optiky dospějeme k mýtu o Supermanovi, fyzickém nadčlověku. Podobně odpoví na fixaci našeho zraku, na ztrátu jeho přirozené mobility, je snění o jeho kinematické rychlosti, hledání nové závrtné logiky obrazů, bombardování obrazy, film. Realizaci těchto fantazmat opět přináší technika, stejná technika, která je jejich příčinou; ocitáme se tak v bludném kruhu, kdy technika způsobuje odreálnění těla, které v něm vyvolává touhu realizovat se, ta je však prostřednictvím psychických procesů zveličena a vytváří nová fantazmata, která si vyžadují novou techniku.

„Postupně zbavování přirozeného použití našich receptivních orgánů, naší smyslovosti, jsme stejně jako tělesně postižení pronásledováni jistým druhem kosmické přehnanosti, fantazmatickým zkoumáním různých světů a modů, v nichž už by pro staré ‚zvířecí tělo‘ nebylo místo a kde by se uskutečnila naprostá symbióza mezi člověkem a technologií.“¹⁰⁾

Nakonec už nebudeme žít své tělo, ale pouze sny a fantazmata svého těla, a to prostřednictvím technických protéz a virtuálních světů.

Jak už jsem řekl, je kinematografie nutnou odpovědí na rychlost automobilu, na abstrakci prostoru, který přináší, a na virtualizaci těla, která ji provází. Film je produkcí

sebe leží různé věci bez jakékoli logiky, bez jakékoli geologické či jiné příčinnosti, nebo k díky přílišnému cestování hyperprostorovými tunely porouchanému tkanivu časoprostoru, se kterým se můžeme setkat například v knihách Douglase Adamse.

10) P. Virilio, *La bombe informatique*, s. 49.

snu, továrnou na sny, *upířským strojem, který kompenzuje můj nedostatek reality*, ale nejen to, to je jenom jeho odvrácená strana, brýle, které doplňují jeho optickou mohutnost. Pozitivně je kinematografie nutnou součástí stroje na vidění, technickým vynálezem umožňujícím vidět to, co bylo dosud za horizontem mého pohledu, nutným doplňkem rychlosti automobilu a letadla, bez něž by tato rychlost byla pro mé vnímání a pro mé tělo nejen nesnesitelná, ale také nezachytitelná a nezpracovatelná.

* * *

Podívejme se na jeden den dnešního nomáda, cestovatele vysokými rychlostmi, obývajícím svůj vysoce abstraktní prostor technokultury. Sen; probuzení; opuštění bytu; použití některého z vysokorychlostních prostředků; zpravodajství z jiných světů prostřednictvím některého z médií; komunikace se vzdálenými světy prostřednictvím telefonu (obojí je jen dalším zvyšováním rychlosti); vystoupení z prostředku; kancelář, kterou lze přirovnat ke křižovatce, nádraží, či kabině vysokorychlostního letadla; Internet, telefon, neustálý běh mezi naprosto diskontinuitními událostmi, nošení se do vzdálených světů, jenže v reálném čase; čas je reálný, jenom mé tělo ne, nikdy nejsem tam, kde je ono, snad jen na toaletě, při rozhovoru s člověkem, který je pro mě stejně prchavý jako adresát telefonního hovoru, jen další průchozí zeď; obchodní dům, virtuální bludiště, smetiště všeho možného v leccem připomínající Internet; opět dopravní prostředek; večer film nebo televize, další cestování mezi světy, s tělem strnulým, „odpočívajícím“ po náročném dni; sen, probuzení, sen. Oči upřené kupředu, neustále jedním v „reálném“ čase, který však není časem mého těla, stále oddělen, vysunut ze sebe sama, pohlcen abstraktními světy, nutností rychlosti, neustálým dobýváním krajiny, která se na mě žene šílenou rychlostí, rychlostí mého pohybu.

Představme si to vše zvnějšku, odhlédneme od obsahu virtuálních či vzdálených světů a sledujme pouze tělo, jeho pohyb: mísí se tu křečovitě, nárazovitě pohyby se strnulostí, tělo je po velkou část času jen jakýmsi přívěskem, podivným, nesmyslným zbytkem, přežitkem z pravěkých dob, musím mu dostát, nakrmit ho, napojit, nechat ho vyspat se, občas nějaký ten kybernetický orgasmus. Tělo už dávno přestalo stačit neustálému zrychlování, nestíhá se přizpůsobovat, stává se popelnicí odpadních jevů. Stáváme se neurotiky, psychotiky, paranoiky, trpíme celou řadou psychických, sexuálních a afektivních problémů. Co se děje v tomto pohybu závratnou rychlostí, pokud zrovna netelefonuji, nečtu noviny, nesleduji televizi, pokud na moment vystoupím z této závratně ubíhající reality? Prázdný, strnulý pohled cestujícího v metru, soustředěný, prázdný pohled řidiče, vyprázdnění, které se člověka zmocňuje v okamžiku, když vypíná televizi, závratné, nervózní těkání spojené s hlubokou nepřítomností, když opouští svět Internetu.

„...Nasednout na zvíře nebo do samohybného vozu znamená připravit se na zesnutí v okamžiku odjezdu, abychom se znovu zrodili s okamžikem příjezdu (maličko zemřít...). V čekání cestovatele se rychlost ztotožňuje s předčasným stárnutím, čím víc se pohyb zrychluje, tím běží čas rychleji, tím víc je okolí zbaveno významu a přemístění se stává špatným vtipem...“¹¹⁾

11) P. Virilio, *L'horizon négatif*. Paris 1984, s. 43.

Prázdnota, nepřítomnost, odtělesnění, odreálnění. Vlastně stejný účinek jako při dlouhé jízdě na horské dráze. Kinetóza. Nemoc z vysoké rychlosti. Nikoli však z naší vysoké rychlosti, nýbrž z vysoké rychlosti našich technických prostředků. Jsme urychlováni, sami však zůstáváme nehybní.

* * *

Kinematický věk. Kinematografický věk. Všechno je film. Sledujeme tento film, respektive tyto filmy, ubíhající soubor dat bez jakékoli vnitřní souvislosti, a tyto filmy jsou naší percepční základnou, už se nejedná o integrální soužití našeho těla opatřeného smysly se stejně tělesným, fyzickým světem, nýbrž o soužití našich náhradních smyslů s technickými obrazy světa, které tvoří jakýsi abstraktní rámec pro život našeho těla.

Respektive všechno byl film, v dávných, pomalých dobách. Dnes se pohybujeme v jiných, digitalizovaných, ještě daleko abstraktnějších rychlostech. Na rovině těla jsme dospěli ke genetickému kódu, na rovině techniky k digitálnímu, k této univerzální bázi, k systému informace a v doméně rychlosti k okamžitému pokrytí celého světa. V rámci Země už není kam zrychlovat. Nastupují jiné formy rychlosti, jiné formy zrychlování spojené s vytvářením biologicko-technických směsí, jejímž dobrým příkladem je člověk opatřený mobilním telefonem. Vstupujeme do éry fúze digitálního s genetickým.¹²⁾

4. Létaající oči

Malíř provádí pokusy se svým viděním, tlačí si na oko, otáčí jím, vychyluje ho co nejdále z jeho přirozených pohybů. Ale nestačí to, v zoufalství experimentování si vyloupne oko, a hodí ho na zem. Oko se začne kutálet po zemi, zapadává do všemožných štěrbin, vidí svět z nemožných perspektiv. Začne se radovat ze své svobody a běží si kam chce. Zoufalý malíř se za ním žene, snaží se ho dostihnout, ale osvobozené oko se nechce nechat chytit...

Tento obraz z filmu Sidneyho Petersona je karikaturním zobrazením naší situace: snažíme se dostihnout náš stroj na vidění, reintegrovat ho, ale místo toho se ztrácíme v neuvěřitelných světech, které nám otevírá.

* * *

Dosud jsme sledovali vývoj dvou fenoménů: proměnu vnímání spojenou se zvyšováním rychlosti a vliv rozvoje technických obrazů na vnímání, potažmo na naše tělo. Oba fenomény jsou samozřejmě propojeny celou řadou těsných vazeb. Toto propojení se se zrychlováním reality stává stále hlubším, až v kinematickém či kinematografickém věku oba stroje, stroj na vytváření rychlosti, či stroj abstrakce, a stroj na vidění, splývají.

12) „Válka zítřka [...] se tedy bude odehrávat [...] v laboratořích otevřených zářné budoucnosti *transgenových* druhů, které by se měly lépe adaptovat na znečištění těsné planety zavěšené v telekomunikačním éteru.“ P. Virilio, *La bombe informatique*, s. 160.

Odtud Viriliova fascinace leteckým průzkumem během první světové války, změnou vnímání, kterou přinesl a kterou vnesl do kinematografie. Letadlo vneslo do válečné reality novou, vyšší rychlost, ta se však nejprve projevila hlavně v kvalitě jeho *stroje na vidění*, spíše než v jeho roli zbraně. Spojením letadla a kamery se uskutečňuje technický sňatek pohybu a vidění, který byl do této chvíle záležitostí člověka, jeho těla.

* * *

Ve stejné chvíli, kdy jsou dobývány poslední výspy zemského povrchu (severní a jižní pól), a kdy se jistým způsobem završuje pole působnosti lidského oka, se tak otevírá prostor pro nové horizonty, pro nové světy technických a filmových obrazů.

Jestliže akcelerace reality byla cestou ženoucí se za stále ubíhajícím horizontem, v okamžiku dosažení posledních zemských horizontů tato cesta nekončí, vytváří se nové virtuální, či falešné horizonty¹³⁾ (cesta k nejmenším částicím, k počátku vesmíru, cesta k tajemství života, cesta na měsíc, cesta k dokonalé společnosti...; jiným aspektem téhož je neustálý běh za rekordy, běh za stále rychlejšími auty se proměnil v běh za stále rychlejšími procesory, všudypřítomný atletismus, jehož symbolem je Guinessova kniha rekordů). *Tyto virtuální horizonty jsou však už čistě záležitostí spojení technických obrazů s logikou rychlosti a výkonu. Cesta do nitra hmoty?* Kdo kdy viděl proton nebo neutron? Maximálně podivné čáry na výstupu z urychlovačů, těchto podivných strojů na vidění do nitra hmoty. Zato výkony atomové bomby zná každý. Pro člověka jsou tyto dimenze, tyto virtuální horizonty už jen čistě kinematografickou záležitostí. Jsou mimo dosah jeho smyslu, jeho těla, které může zakoušet maximálně jejich výkony a jejich dopady na něj.

* * *

Film si hraje s našimi obrazy, nechává je ožívat ve světě, v realitě, která už vůbec není lidská, je to technická či techno-vědecká realita obydlená lidmi, či jejich obrazy. Jedná se o zásadní přelom: rubem spojení člověka s technikou, futuristické fascinace technikou a rychlostí, Vertovovské proměny ve stroj, v oko-kameru, v pohyblivý aparát na produkci technických obrazů, rozpadu dimenzí či jejich „osvobození“, je zjevení upírů v německém expresionismu, oddělení obrazu člověka od jeho nitra, od jeho duše.

Osvobozený pohled se odděluje od našeho lidského těla, nabírá kinematickou energii, rychlost letadla a jiných technických strojů na produkci rychlosti, a z výšky, ze vzdálenosti dané jeho rychlostí, potom pozoruje své tělo, které je už jen pouhým stínem, pouhým terčem zbaveným obsahu i svých přirozených dimenzí.

Film je vampýrský, protože člověku dává tuto svobodu pohledu, dává mu tuto rychlost, prohlubuje v něm tuto *propast mezi realitou virtuálních strojů na vidění a realitou jeho těla*, jeho přirozených dimenzí. Ale nejen to, film dává realitě virtuálních strojů duši, dává nám prožívat to, co je jinak chladné a vzdálené, vytrhuje nás z našich těl

13) P. Virilio, *La bombe informatique*, kap. III. Podle Virilia je Hollywood jen pokračováním amerického dobývání Divokého západu, Amerika je oním neustále ubíhajícím horizontem, pohybem vpřed, přerazujícím všechny hranice. To nikoli Hollywood je továrnou na sny, nýbrž sama Amerika je snem...

a projektuje nás do reality technických obrazů¹⁴⁾, injektuje naše pocity do prázdných slupek.

Tento vampýrský efekt se však stává životní nutností v okamžiku, kdy mé tělo žije v neustálém stínu nebezpečí, kdy je zbavováno svých obrazů (fotografických, rentgenových, tepelných, genetických...), které mohou být kdykoli bez jeho vědomí použity proti němu. Černá magie, která umožňuje zabít člověka, aniž by se cokoli dělo v dosahu jeho smyslů. Filmový Nosferatu tak jenom tělu „navrací“ kus jeho reality, o který ho připravily technické obrazy, technické stroje na vidění.

* * *

Teprve optika filmařů-leteců z první světové války, letecká optika proměnlivých dimenzí a obrazů obdařených vlastní mobilitou, vlastní rychlostí, pronikne k podstatě filmu, uvolní jeho energii. Ruská škola filmové montáže a filmová avantgarda se pokusí proniknout k jejímu jádru, pracovat přímo s touto energií, učinit z filmu čistou kinetiku, objevit čistou filmovost či fotogenii. Jejich výsledky jsou pozoruhodné.

Jenže umění přichází vždy až v druhém sledu, vtiskuje se do prostoru otevřeného novou rychlostí reality, novým typem technických obrazů. Jinak řečeno, kinematografie je součástí kinematického věku, věku, ve kterém se společně s letadlem náš pohled odlepjuje od Země, věku závratě automobilové rychlosti, věku pádu klasické fyziky a otevření perspektivy relativity dimenzí a zákona neurčitosti. Věku, kdy naše smysly opouštějí naše tělo a stávají se součástí technických dispozitivů.

Film jako umění, filmová avantgarda, zaplňuje mezeru, kterou tento nový stav reality vytváří v naší imaginaci, hledá skryté prožitkové a estetické zákony vlastní této nové realitě. Filmaře popadá zavrať před nesmírnou perspektivou, která se před nimi otevírá. Pro Epsteinu, Vertovu, Clairu, Ejzenštejna, Ganceho a další byl film uměním ve stadiu zrodu, nedochůdčetem, které zatím může jen tušit své možnosti. Budoucnost ukáže, že toto stadium bylo jedním z jeho vrcholů. Příchod zvuku znamená radikální zpomalení kinematické (kinematografické) rychlosti, opětne i když jen iluzorní spojení dimenzí, a v jistém smyslu také konec kinematického věku. Budoucnost patří raketovému pohonu, novým médiím a atomové energii. Film se stane součástí nových optik.

Michal Pacvoň (1973)

Překladatel. Věnuje se filosofii filmu a literatuře.

Citované filmy:

Lost Highway (David Lynch, 1996), *Matrix* (The Matrix; Andy a Larry Wachowski, 1999).

14) Není to samozřejmě jen záležitostí filmu, nýbrž všech médií.

SUMMARY

THE KINE(O)TIC AGE

Michal Pacvoň

Film is fascinated by the speed of vision, it tries to drive it to the point of giddiness, it tries to charge its images with maximum energy. This text deals with the nature of the sensory and physical "unreal", the composite of human vision and the technique of created space. The essay is inspired by the work of Paul Virilio, especially by his book *War and Cinema*, in which the author analyses the parallel development of film and aviation.

With speed of movement, not only does the manner of perception change, but also the nature of the action itself, and also the place of man, his body, within it. Man becomes a function of speed, the speed of technology available to him, and not only his perception, but his entire corporeality acquires an increasingly deeper level of abstraction. He moves in abstract, virtual space and, concurrently with this process, he becomes unreal, and his body is virtualised.

The best example of this phenomenon is a pilot sitting in the cockpit of a supersonic plane. The last bonds of vision, indeed of the senses themselves, break from the tangible landscape. In the case of the automobile, the landscape was formed by the speed of its movement; now the pilot's perception is formed directly. Sensory perception is not in contact with the world; on the contrary, this contact is eliminated, and the pilot's body and his senses must be protected against the destructive force of speed. His perception is shaped by technical prostheses of all kinds, *vision becomes indirect*, but it must also be subdued, semblance must be created, a sense of his reality. The fusion of human vision and vision machines become explicit. In this space of *experimental film*, man is rendered unreal, suppressed, emptied, reduced to a file of data within a technical dispositive, reduced to his technical image, to his shadow; he is no longer able adequately to experience things emotionally, he is abstracted from himself. Virilio compares this feeling with that of a soldier constantly being located by detection devices, or with the feeling a film actor has in front of a camera who loses his image, an image whose subsequent destiny he cannot control...

The acceleration of speed, which is initially the acceleration of vision, in particular, thus gradually, and especially in association with technology, increasingly becomes the *acceleration of reality*, for which human vision is no longer sufficient. Film lies on the border within this movement, it is the place of the highest visual speed, the border of human dimension, the higher velocities of reality are now reserved only for technical composites linking high speeds with various vision machines. Film is thus bound with the speed of reality at the moment of its origination, and this speed also determines its place in history and the modern world.

Translated by Veronika Poppová

Články

FILM NEZNAMENÁ VIDÍM,
NÝBRŽ LETÍM*

Paul Virilio

Psal se rok 1861, když pozorování koles parníku, na kterém plul, vnuklo budoucímu plukovníku Gatlingovi nápad na kulomet s válcovým zásobníkem na kliku. V roce 1874 se Francouz Jules Janssen inspiroval bubínkovým koltem (patentovaným v roce 1832) a vynalezl svůj astronomický revolver, který uměl opakovaně fotografovat. Etienne-Jules Marey použil jeho myšlenku a sestrojil svou chronofotografickou pušku, která umožňovala zaměřit a fotografovat objekt přemísťující se v prostoru.

Generál Jourdan v roce 1794 zvítězil u Fleurusu částečně díky informacím opatřeným „Odvážlivcem“ (*Entrepreneur*), prvním pozorovacím balonem na bitevním poli. V roce 1858 získává Nadar první snímky z balonu. Během americké občanské války používaly vojenské síly Unie balony opatřené kartografickým telegrafem. Brzy vojáci používají nejrozmantější slepence: drak s kamerou, holub s fotoaparátem, balon s kamerou. Ty předcházely intenzivnímu využívání chronofotografie a kinematografie z malých průzkumných letadel (několik milionů snímků získaných během první světové války)... než přišlo pokrytí jihovýchodní Asie americkým letectvem používajícím kolem roku 1967 stroje bez pilota, které přelétaly nad Laosem a posílaly své informace do centrál IBM v Thajsku nebo v Jižním Vietnamu. Už *neexistuje přímé vidění*, během nějakých sto padesáti let se pole střelby proměnilo v pole natáčení, bitevní pole se stalo civilistům dávno zakázaným filmovým jevištěm.

Během první světové války byl David Wark Griffith jediným americkým režisérem oprávněným odebrat se na frontu, aby tam natočil propagandistický film pro Spojence. Ve chvíli, kdy v Evropě vypukla skutečná válka (v létě 1914), natočil syn veterána války Severu proti Jihu a bývalý divadelník Griffith ve Spojených státech velkolepé bitevní scény ZROZENÍ NÁRODA. V tomto filmu je bitevní pole ukázáno v celkovém záběru natáčeném z kopce. Režisér stál v situaci Petra Bezuchova, hrdiny VOJNY A MÍRU Kinga Vidora a Maria Soldatiho (1955), který pozoroval Borodinovy boje se všemi riziky přímého vidění. Griffith skutečně natáčel „svou válku“ ani ne tak jako epický malíř, ale spíše jako správce jeviště, který si s extrémní pečlivostí zaznamenává nejmenší pohyby, jež se mají na divadelní scéně odehrát. Karl Brown vypráví: „Věděli jsme, kam umístit každý kanón. Znali jsme každý pohyb každé části davu. Říkám části, protože každý z nich

*) Parafráze Nam June Paika. (Sloveso *voler* znamená jak létat, tak krást, takže druhým stejně dobrým překladem titulu by byl slogan: film neznamená vidím, nýbrž kradu. Pozn. překl.)

podléhal jednomu pomocnému režisérovi, jednomu z početných Griffithových asistentů, kterými byli mimo jiné Victor Fleming, Joseph Henabery, Donald Crisp.¹⁾ Celá akce nebyla řízena megafonem, protože uprostřed výbuchů a detonací slepých nábojů by nebylo slyšet rozkazy, nýbrž jako u námořnictva, semaforicky pomocí série vícebarevných vlajek.

„S výjimkou davových scén by však kterýkoli dnešní amatérský filmař mohl zopakovat podmínky tohoto natáčení a disponoval by přitom,“ píše Kevin Brownlow, „daleko většími prostředky než Griffith a jeho věrný kameraman Billy Bitzer, který neměl ani fotoelektrické články, ani zoom, ani lehké kamery, nýbrž jen těžkou ručně poháněnou dřevěnou kameru Pathé. Navíc, protože neměl ani osvětlení, používal Bitzer zrcadla k přeorientování slunečního světla. Výsledky jsou nicméně pozoruhodné...“²⁾

Na konci minulého století Billy Bitzer točil něco, čemu se říkalo „ukázky pohybu“, malé filmy určené pro sály music-hallů, inspirované filmy bratří Lumièreů; krom toho byl za zuřící španělsko-americké války jménem American Mutoscope Company vyslán na Kubu. Přestože Bitzer v roce 1898 natáčel filmy se svou kamerou Mutograph připevněnou na nárazníku lokomotivy puštěné na plný chod, kinematografie, kterou dělal s Griffithem, je ještě kinematografií indického salonu, kde se promítá PŘÍJEZD VLAKU: sleduje pohyb z vnějšku, statickým způsobem, je v první řadě pohledem na to, co se hýbe. Kamera reprodukuje okolnosti běžného vidění, je celistvým svědkem akce a i když je určena k záznamu, k odložení, síla jejích obrazů spočívá v tom, že v koherentním časovém celku poskytne divákovi iluzi blízkosti.

Vzpomeňme si, že mnozí filmaři, aby se maximálně vyhnuli montážním střihům, měli ve zvyku zkoušet předem celý film od začátku až do konce. Měřila se při tom délka každé scény, aby bylo známo přibližné trvání filmu. Tento typ natáčení, ve dvacátých letech často používaný v Německu, ovlivnil režiséry, jako byl například Carl Dreyer, kteří se budou snažit prostřednictvím *reálné* jednoty místa vytvořit *umělou* jednotu času, čímž ilustrují úvahu Waltera Benjamina o filmu, „který poskytuje látku simultánní kolektivní recepci jako to *odjakživa dělala* architektura“.³⁾ Právě toto *odjakživa* architektury vládne nad kinematografií na začátku 20. století, hlavně v Evropě. Světlo kinematografie nestojí proti neprůhlednosti látky architektury (camery obscury), stejně jako elektřina je pouze nečekaným technickým měřítkem jejího trvání, *novým dnem*, a architektura odolává nihilismu střílející kamery stejně jako před pěti sty lety odolávaly hradby staré pevnosti kinematické dělostřelectva, než zmizely zničeny oslnivým vývojem jeho palebné síly.

Protože neměl kameru, použil Oskar Messter na konci 19. století jako temnou komoru pokoj, ve kterém bydlel. Úplně ho zatemnil, nechal jen malou díрку z ulice, a k posunování čistého filmu používal mechanismus své promítačky. Messter předešel teoretiky *kammerspielu*, kteří si jako například Lupu Pick mysleli, že *nesnesitelný tlak času*

1) Kevin Brownlow, *Hollywood: The Pioneers*. London 1981, s. 63. Nenahraditelné dílo Kevina Brownlowa a Johna Kobala, který zpracoval fotografickou část. Četné zde komentované pasáže jsou výňatky z této knihy.

2) Tamtéž, s. 64.

3) Walter Benjamin, *Dílo ve věku technické reprodukovatelnosti*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 38.

a místa může nahradit psychologii herců. V roce 1925 natáčí Dreyer film PÁN DOMU ANEB TYRANŮV PÁD v tom nejskromnějším možném prostoru, v bytě o dvou pokojích, který byl do nejmenšího detailu vytvořen ve studiu. O dva roky později uskutečňuje svou JANU Z ARKU v jedinečných kulisách, ve skutečně kompaktní architektuře postavené u bran Paříže. Plán natáčení se chronologicky shodoval s vývojem skutečného procesu. A v této souvislosti si můžeme vzpomenout na slavnou Edisonovu *Černou Mary*, na tuto jinou *cameru obscuru*, která sloužila zároveň jako studio i jako projekční sál a která se otáčela, aby svými otevíratelnými boky zachytila co nejvíce slunečního světla.

Vystavení (*exposition*) logice chronologie záludně nahrazuje bývalou délku fotografické expozice; architektura kulis s jejich objemem a příčkami rozdělujícími prostor nahrazuje volné montážní sekvence a vytváří elipsu vyprávění. Trochu jako má dcerka, která když se přemisťuje z jedné místnosti bytu do druhé a když v každé z nich vidí oknem svítit slunce, tak si myslí, že skutečně existuje vícero sluncí – podobně je kinematografie nastolením nezávislého a ještě neznámého cyklu světla, a jestliže má fotografie problémy hýbat se, pak hlavně proto, že rozhýbat kinematický čas, vnímat ve starém nehybném a rigidně uspořádaném prostředí jeho osobitou rychlost, jsou pro pionýry operace jak podivuhodné, tak obtížně objevitelné.⁴⁾

Když v 18. století inženýr Joseph Cugnot vynalezl samohybný pohon, demonstroval ho především tím, že svůj vojenský nákladní vůz pustil proti zdi, kterou zničil. Je zajímavé, že o století později bratři Lumièrové demonstrují *kinematickou samohybnost* projekcí filmu nazvaného DÉMOLITION D'UN MUR (*Zničení zdi*): nejprve se zeď zřítí v oblaku prachu, a potom je scéna puštěna obráceně, takže se zeď znovu postaví, čímž byl zaveden filmový trik. Mélièsovi se také zalíbí opakování tohoto rituálu nehodou způsobené destrukce, vzpomínáme si na epizodu z filmu CESTA DO NEMOŽNA, natočenou v roce 1904, kde *automaboulof* vědců z Institutu nesouvislé geografie znovu provádí výkon Cugnotova nákladního vozu, když proráží zeď hostince; následující záběr ukazuje vnitřek hostince, kde klienti nadále klidně večeří, a pak najednou dochází k proboření, jako kdyby si zeď přese všechno podržela kinematický čas. Později už se režiséři nerozpakují přejít z jednoho záběru do druhého způsobem, který nutí herce procházet zdmi a otevírat dveře v domech bez průčelí, kdy se divákům z profilu ukazují příčky kulis, které jsou stejně tenké jako mezery oddělující obrazy na filmu.

Když takto jednají, ukazují režiséři, že si nejsou příliš dobře vědomi posuvu kinematického času, protože zanedbávají to, že i v omezené architektuře je všechno stále problémem rychlosti, motor-kamera zadržuje svou potenciální energii a funguje tak po způsobu oněch Pagnolových školáků, kteří na svém malém školním dvorku neběhají, aby jim připadal větší.

* * *

Když na konci první světové války Griffith přijíždí na francouzskou frontu natočit svůj agitační film, archaická část války už dávno skončila s bitvou na Marň. Ta byla poslední

4) Známa úvaha Waltera Benjamina o jdoucích pendlovkách, jejichž přítomnost je nepochopitelná na divadelním jevišti, ale na plátně mohou vhodně zasáhnout do akce. Benjamin v tom vidí reciprocitu akce mezi předmětem a člověkem, který může účinně sloužit *materialistické myšlence*; dnes v tom vidíme spíše důkaz nezávislosti kinematického času.

romantickou bitvou a režisér se ocitá před statickým konfliktem, kde hlavní akce milionů lidí spočívá v přichycování se k terénu, ve kterém se maskují celé měsíce, někdy i roky jako u Verdunu, na místě, kde se strašlivým způsobem množí hřbitovy a masové hroby. Režisér starých bitev Griffith je náhle neschopen vyměřit události, které vyplývaly z bleskového vývoje věd a nových technik, které zdůrazňovaly více prostředky než cíle, a o kterých sám skoro nic nevěděl.

Nesmírné bitevní pole, které měl před sebou, pozorováno pouhým okem podle všeho sestávalo z ničeho, nebyly tam už stromy, vegetace, ani voda, ba dokonce ani země. Bez zápasu muže proti muži se pár vražda-sebevražda ztratil z dohledu, mezi německými a spojeneckými zákopy a spojovacími chodbami vzdálenými od sebe jen šedesát či osmdesát metrů nabývá slavný slogan „nikdo neprojde“ jiný smysl, neprojde už skutečně nikdo. Mnoho bojovníků z první světové války se mi svěřilo, že když zabili nepřítele, alespoň nikdy neviděli, koho zabíjeli, jiní teď měli na starost, aby viděli místo nich. Tuto abstraktní oblast, kterou Apollinaire přesně popisuje jako místo slepé, nezamířené touhy, vojáci poznávali jen prostřednictvím trajektorie své střelby („Má touha je tam, kam střelím...“⁵⁾), teleskopické tíhnutí k imaginárnímu přiblížení, *zformování* zmizelého spoluhráče/protivníka před jeho pravděpodobným rozmetáním.

V nečekaném fázovém posunu nepřímého vidění nemá voják ani tak pocit, že bude zničen, jako odreálněn, dematerializován, že náhle ztratí veškerou vnímatelnou referenci ve prospěch nadsázky viditelných značek. Jakožto neustále zaměřovaný se stává podobným onomu filmovému herci, o kterém mluví Pirandello, herci, který je vyhoštěn ze scény, ale také ze sebe sama a spokojuje se s tím, že hraje před malým strojem, který potom bude hrát před publikem s jeho stínem: „Nedefinovatelné prázdno, pocit krachu, kdy je tělo vyfouknuto, potlačeno, zbaveno reality, svého života, svého hlasu, zvuků, které vytváří svým pohybem, aby se stalo němým obrazem, který se okamžik chvěje na plátně a pak zmizí v tichu.“⁶⁾

Jestliže se nitrocelulóza, která se používala k výrobě čistého filmu, používá také k výrobě výbušnin, není snad heslem promítače heslo dělostřelectva: *co je osvětleno, je odhaleno*? Od 1. října 1914 protiletecké dělostřelectvo spřahuje děla se světlomety. Například v roce 1918 slouží k obraně anglického území, kromě jedenácti eskader stíhacích letadel, 284 děl a 377 reflektorů určených k přebíhání po nebi. Dne 9. ledna 1915, když císař nařizuje první letecké útoky na Londýn a jeho průmyslové zóny, dokáže britská DCA natočit pozoruhodné filmy nočního bombardování prováděného německými Zeppeliny. Vyměřujeme zde působivý odstup civilní kinematiky, která byla většinou ještě odkázána na sluneční osvětlení, zatímco už v roce 1904 ruské ozbrojené síly použily k obraně Port Arthuru světlomety, které byly záhy spřaženy s kulomety-kamerami.

Griffith musel prohlásit, že je „velmi zklamán skutečností na bitevním poli“, podle všeho se skutečnost moderní války stala neslučitelnou s kinematografickou skutečností, jak ji ještě chápal a jaké se dožadovalo jeho publikum. Přesto na frontě uskutečnil několik zajímavých natáčení, v nichž se soustředil na logistickou činnost, jeho kameramanem

5) Guillaume Apollinaire, *Tendre comme le souvenir*. Paris 1918.

6) Luigi Pirandello, *Shoot! The Notebooks of Serafino Gubbio. Cinematograph Operator*, London 1920, s. 20.

byl kapitán Kleinschmidt. Lze je zhlédnout v londýnském Imperial War Museum. Poté Griffith opouští kontinent, aby v Anglii vytvořil boje, které se ve skutečnosti odehrávaly několik kilometrů odtud. Natáčí SRDCE SVĚTA (1918) na saliburské pláni, která brzy nato poslouží jako „zvláštní hřbitov“ pro oběti zhoubné chřipky, jež zachvátila svět a během jediného roku zabila dalších dvacet sedm milionů lidí. Po návratu do Hollywoodu s omezenými prostředky dokončuje film na ranči Lasky a jeho vojenským poradcem je von Stroheim. Navzdory banálnímu scénáři má film ve Spojených státech velký úspěch a silně zapůsobí na veřejné mínění.

Před moderní válkou Griffith zakusil podobnou hořkost, jakou už pocítil, když uviděl Pastroneho CABIRII. Tento italský film započatý v roce 1912 dorazil do Ameriky v roce 1914. Podle Karla Browna: „Kritikové *Cabirie* zapůsobili na Griffitha takovým způsobem, že s hlavními členy svého štábu vyrazil prvním vlakem do San Franciska, aby ji zhlédl.“ A Kevin Brownlow dodává: „Muselo být úžasné natočit *Zrození národa* prohlašované tehdy za největší světové dílo, ale také nesmírně deprimující uvidět poté film, jako je *Cabiria*. Z hlediska materiálních prostředků a technické zručnosti *vypadal Griffithův film ve srovnání s ní jako z pravěku*.“⁷⁾

CABIRIA přicházela z vlasti futuristů, jejichž manifest o tři roky předcházela začátek natáčení Pastroneho díla. Pastrone stejně jako futuristé skoncoval s myšlením organizovaným podle eukleidovské linearit a postavil na stejnou úroveň lidské vidění a energetické šíření. Režisér ochotně zanedbává narativní povahu scénáře ve prospěch technického účinku, ve prospěch dynamického zlepšení záběrů: „Byl posedlý třetí dimenzí a podařilo se mu vytvořit iluzi hloubky tím, že odděloval vizuální roviny neustálými pohyby kamery.“⁸⁾ Pastrone používal a systematicky nadužíval „carello“ (*travelling*), které vypracoval, čímž ukázal, že kamera neslouží ani tak k vyrábění obrazů (to už malíři a fotografové dělali dlouho), jako k manipulaci s dimenzemi a k jejich falzifikaci.

„Tak jako malíř nekopíruje fotografii, není už třeba k vytvoření snového, tedy vizuální halucinace, kopírovat ‚filmový pohyb‘,“ tvrdí Ray Harryhausen, jeden ze současných odborníků na speciální efekty.⁹⁾ Tato Harryhausenova myšlenka klade přesný problém: filmová pravda je vytvářena 24krát za vteřinu motorem-kamerou, prvotním rozdílem mezi filmem a fotografií je však fakt, že hledisko může být pohyblivé a může tak uniknout stojatosti ostření či pózy, aby splynulo s vehikulárními rychlostmi. Snímací přístroj je počínaje Mareyho experimenty postupně rozpohybován, fixní je nahrazeno stabilním. *Klamný* už však ve filmu po Pastroneovi není účinek zrychlené perspektivy, nýbrž hloubka sama, vzdálenost času od promítaného prostoru... elektronické světlo holografie (laser) stejně jako infografie (integrováný obvod) později potvrdí tuto relativnost, v níž se rychlost ukazuje být prvotní veličinou obrazu a jako taková původem hloubky.

Pastroneho film je současníkem koloniální války v Libyi, výpravy, jež byla jedním z důsledků vlasteneckého třestění, které Italy popadlo po oslavách padesátého výročí jejich národní jednoty. Země je od té chvíle ponořena ve vojensko-průmyslovém úsilí a sám Gabriele d'Annunzio, který spolupracoval na scénáři CABIRIE, je válečnickým dandym

7) K. Brownlow, c. d., s. 71.

8) Tamtéž.

9) Interview vysílané ve francouzské televizi.

blízkým futuristickému hnutí a také válečným pilotem, který bude zanedlouho hrát klíčovou roli při dobytí Fiume.¹⁰⁾

V činnosti futuristů zaujímá kinematická samohybnost málo místa. Jedná se hlavně o dva filmy z let 1914 a 1916, z nichž první je poznamenán Marinettim¹¹⁾, zatímco druhý uskutečnil první spojení války, aviatiky a vidění, které se z prchavé letecké perspektivy stává dromoskopickým. V roce 1912 Marinetti vydává *Papežův jednoplošník*, vyprávění z cesty futuristického letce, v němž poznáváme Marinettiho osobně, a takřka zároveň *Bitvu u Tripolisu* inspirovanou jeho entuziastickým pobytem na libyjské frontě, v níž ruka, která píše, „jako by se oddělila od těla a prodloužila se podle své vůle daleko od mozku, který se také nějakým způsobem oddělil od těla, vzlétl a z velké výšky s děsivou jasností pozoruje nečekané věty, které vycházejí z pera“.

Jestliže se na konci 19. století objevuje film i aviatika přesně ve stejný okamžik, v roce 1914 aviatika přestává být v pravém smyslu prostředkem k létání, k vytváření rekordů (*Deperdussin* už v roce 1913 překonal 200 kilometrů za hodinu), aby se stala způsobem vidění, nebo možná dokonce nejzazším prostředkem vidění. Na rozdíl od obecného mínění stojí totiž na počátku letecké armády průzkumné letadlo, jehož používání bylo hned od počátku vojenskými štáby popíráno. A protože mělo za úkol informovat pozemní jednotky, řídit dělostřeleckou palbu nebo fotografovat, byl stroj navíc uznáván jen za „létající pozorovatelnou“, která byla skoro stejně nehybná jako v minulosti balon s kartografy vybavenými tužkou a papírem. Mobilní průzkum zůstával ještě úkolem kavalerie a její rychlosti pozemního pohybu, a to až do bitvy na Marne, kde Joffre poprvé bral v úvahu informace od letců a díky nim dokázal posoudit, co je nutné k vítězné ofenzívě. Situace posádky průzkumných letadel ostatně nebyla příliš záviděníhodná, jelikož během fotografické mise musela udržovat konstantní výšku, aby bylo respektováno měřítko negativů, a tato kvazi-nehybnost ji činila velmi zranitelnou: do jedné z těchto letek patřil i Jean Renoir, který bude po Jeanu Gabinovi požadovat, aby ve VELKÉ ILUZI používal sako uniformy, kterou nosil za války.

„Příběh VELKÉ ILUZE je naprosto pravdivý,“ říká Renoir, „vyprávělo mi ho několik mých přátel z války 1914 až 1918, hlavně Pinsard. Byl u stíhačů, já u průzkumníků. Létával jsem fotit německé linie. Když byly německé stíhačky příliš dotěrné, několikrát mi zachránil život. On sám byl sedmkrát sestřelen, sedmkrát zajat a sedmkrát uprchnul.“

Když vojenské štáby konečně vzaly aviatiku vážně, začal letecký průzkum, ať už taktický, nebo strategický, používat chronofotografii a posléze kinematografii. I když jsou stroje

10) Giovanni Lista, *Marinetti*. Paris 1976.

11) V roce 1963 ve filmu *KARABINIÉRI* Godard uvádí do vztahu střemhlavě bombardující bombardér a pohlednici krajiny. V roce 1914 Apollinaire začlení do svého prvního ideogramu koláž pohlednice, kterou mu poslal jeho bratr. A téhož roku Marinetti umístí do kinematografické osnovy filmu *Zang Tumb Tumb* úplný text letáku shozeného z bulharského letadla během války na Balkáně. Dne 9. srpna 1918 italská letka La Sérénissime vedená d'Annunziem zaplaví letáky Vídeň... po válce v roce 1870 začal pohlednicový průmysl převážet fotografie, už ne bezprostřední obrazy, nýbrž prostředkující, často anonymní, lidové a laciné. Kromě sentimentálních, erotických či prostě reklamních záměrů, byly pohlednice prostředky nacionalistické a revanšistické propagandy, politiky podporující porodnost a scientistické politiky. Hlavně však mnohé z nich předjímaly surrealistické koláže, protože už na nich nalezneme fotografické montáže, které smíchávají skutečné krajiny, kreslené doplňky, fiktivní vozidla a burleskní osoby, jejichž estetika je blízká estetice budoucích filmů Mélièse nebo Zeccy.

vybaveny bezdrátovou telegrafií (TSF), která je spojuje se štábem, který tak okamžitě informují, analýza fotografických dokumentů pozemním personálem vyžaduje naopak dlouhou dobu, a vytváří tak důležitý posun mezi snímáním a jeho opětovným zapojením do vojenské akce.

Výjimečných pilotů nebylo mnoho, nejprve to bylo „sportovci“ jako Védrières nebo Pégout, posléze přicházeli od všech jiných druhů armád, hlavně však z kavalérie, průzkumné zbraně *par excellence*. Američané si tento zvyk zachovali dodnes.

Na počátku války piloti raději létali sami, avšak v průběhu boje nebo během snímání museli provádět skutečné akrobatické kousky, a to jak při střelení, tak při filmování a řízení. Často jsou proto experimentátory a vynálezci jako například Roland Garros (zemřel roku 1918), který objevil systém, jenž díky speciálnímu opancéřování umožňoval střilet z kulometu do vrtule a nepoškodit ji přitom, nebo Omer Locklear, který patřil k Air Corps a získal si reputaci tím, že vylezl na křídlo letícího letadla, aby dokázal, že unese váhu přídavného kulometu. V roce 1919 začal v Hollywoodu kariéru akrobatického letce, podobně jako ve Francii Roland Toutain, sentimentální letec z Renoirova filmu PRAVIDLA HRÝ a podobně jako bývalý válečný pilot Howard Hawks, který financován Howardem Hughesem v roce 1930 na základě svých vzpomínek natočil film PATROLA.

V červenci 1917 zavedl Manfred von Richthofen, slavný „červený baron“, taktiku „létajícího cirkusu“, který seskupoval stroje do eskader sestávajících ze čtyřech letek po osmnácti letadlech.

S „Richthofenovým cirkusem“ už pro válečné piloty neexistuje *a priori* nahoře ani dole, ani vizuální polarita, *speciální efekty* se už tehdy jmenují looping, mrtvý list, velká osmička... Letecké vidění se už vymklo euklidovské neutralizaci, která byla na zemi tak silně pociťována bojovníky v zákopech. Letectví otevírá endoskopické tunely, jedná se o nabytí toho nejpřekvapivějšího možného topologického vidění jdoucího až ke „slepé skvrně“. Toto vidění už předjímal tržní atrakce předešlého století, velká kola a posléze scénické železnice, horské dráhy a jiné lunaparky v poválečném Berlíně.

Po více než čtyřiceti letech stagnace pochopí Američané ve Vietnamu význam nového promyšlení problémů leteckého pozorování. Tehdy začíná technická revoluce, která zvolna posunuje hranice zkoumání v čase a prostoru až k okamžiku, kdy sám vzdušný průzkum a jeho formy reprezentace zmizí v okamžitosti informování v *reálném čase*. Propříště budou zapomenuty objekty a jejich těla ve prospěch jejich fyziologických stop. Soubor nových prostředků, senzorů skutečnosti, citlivějších více na vibrace, na hluky, na vůně než na obrazy, televidění zesilující světelnost, infračervený blesk, *termografický obraz* rozlišující tělesa podle jejich teploty a povahy... Když se záznam (*différé*) stává reálným časem, sám reálný čas uniká požadavku chronologického objevování, aby se stal kinematickým¹²⁾. Zpravodajství už není ztuhlé jako bývalo na fotografii, dovoluje naopak interpretaci minulosti nebo budoucnosti v míře, v níž je lidská aktivita vždy zdrojem tepla

12) *Cinématique* – Viriliem uměle vytvořené adjektivum od *cinéma*, znamenající tedy filmový, kinematografický – Virilio používá v širším smyslu pro vše, kde hraje roli prostředkování obrazy. Kinematickou se může stát realita, vnímání, čas... Nelze opomenout ani původnější význam: kinematika je vědou o pohybu, a kinematický pak lze přeneseně chápat jako rozpohybovaný, či s pohybem související. Kinematickým tak může být například vnímání pilota letadla či cestujícího ve vlaku... Pozn. překl.

a světla, a tedy extrapolovatelná v čase a prostoru... V roce 1914 bylo přece systematické pokrytí bitevního pole vzdušným průzkumem a přístroji naloženými do letadel ještě omezováno nocí, mlhou, nebo mraky přilepenými k zemi. Jedině bombardéry se už vymykaly střídání noci a dne. Začaly s prostými elektrickými lampami, poté byly vybaveny reflektory umístěnými na podvozku letadla a lampami na koncích obou křídel.

Toto zkoumání rytmizované světelnými a klimatickými podmínkami, střídavě vládnoucí a ovládané vidění ze vzduchu a ze země tvoří dialektickou osnovu filmu *POSTAVY V KRAJINĚ*, nedoceněného filmu, který natočil Joseph Losey (1970). Loseyho vrtulník, který se nelišil od vrtulníku civilní obrany nebo silniční policie, vyslaný pronásledovat dva uprchlíky, se vkopírovává do obrazu krajiny Západu. Boj je zde hrou prostoru, všechny nástroje se podílí na jeho nasycování. Zatímco pronásledující musí vizuálně zrušit interval, vygumovat vzdálenost, a to nejprve svým dopravním prostředkem a posléze svými zbraněmi, výzbrojí prchajících není ani tak prostředek destrukce, jako prostředek oddalování, obývají už vlastně jen to, co je odděluje – mohou přežít jen díky čiré vzdálenosti, jejich poslední ochranou je kontinuita, celá příroda. Vyhýbaje se všemu, co vyznačuje a signalizuje používání, cestu, obydlení, všemu, co informuje, zavínají se do terénních záhybů, do pokrývky rostlin a stromů, do atmosférických poruch, do noci. Hodí se připomenout, že *POSTAVY V KRAJINĚ* byly natáčeny za zuřící války ve Vietnamu, ve chvíli, kdy první divize kavalerie, tatáž, která pronásledovala Indiány po velkých pláních amerického Západu, byla, jak se dalo čekat, vybavena bojovými vrtulníky. O deset let později se Loseyho dílem silně inspiroval Coppola při aranžování baletu vrtulníků ve filmu *APOKALYPSA*. Jejich manévry bude ostatně řídit ve westernovém rytmu podle zvuků polnice kavalerie troubící do útoku...

S opětovným zavedením komerčních letů v roce 1919, které využívaly zejména bývalé bombardéry jako například Bréguet 14, se vzdušné vidění zobecní a nalezne široké publikum. A přece letecká fotografie od počátku klade otázku, kdo v technické směsici „chrono/foto/letadlo/zbraň“ zvítězí při výrobě válečných filmů a jestli nakonec topologické osvobození díky rychlosti strojů a posléze jejich palebné síle nevytváří nové kinematické skutečnosti daleko účinnější než jen pouhý motor-kamera.

„Vzpomínám si ještě na to, *jak jsem zapůsobil* na jakousi kmenovou skupinu shromážděnou v kruhu kolem muže v černých šatech,“ vypráví Mussoliniho syn za války v Etiopii (1935 – 1936). „Spustil jsem se se svým letadlem přímo do středu a skupina se rozevřela přesně tak jako právě rozkvétající růže.“¹³⁾ V tomto svědectví je akce zbraně (střemhlavý útok letadla) popsána jako subversivní. Před válečnickovými očima se jedna forma rozpouští a okamžitě se v neobyčejné prolínačce objeví a ustálí jiná, kterou vytvořil; přesně tak jako ji může rozpustit režisér při montáži filmu na montážním stole, aby ji přeměnil v estetické uspokojení.

Protože bitevní pole je od počátku polem percepce, válečný stroj je pro vojevůdce nástrojem reprezentace srovnatelným se štětcem a paletou malíře. Víme ostatně, jaká důležitost byla připisována výtvarnému zobrazení v orientálních vojenských sektách, v nichž ruka válečníka snadno přecházela od zacházení se štětcem k zacházení s bodnou či sečnou zbraní, stejně jako později ruka pilota spouštějící zbraň bude automaticky spouštět

13) Cit. dle Allan Sekula, *The Instrumental Image: Steichen at War*. „ArtForum“ 1975 (prosinec), s. 33.

snímání přidružené kamery. *Pro válečníka je funkcí zbraně funkce oka*. Je tedy normální, že násilné kinematické vloupání se letecké zbraně do prostorového kontinua a ohromující pokrok válečných technologií od roku 1914 doslova rozmetal staré homogenní vidění a vytvořil heterogenost polí vnímání. Metafora exploze je stejně běžně používána v umění jako v politice. Filmaři, kteří přežijí první světovou válku, přejdou z kontinuity bitevního pole k produkci aktualit nebo propagandy a později k „uměleckým filmům“. Dziga Vertov, který patřil k personálu prvního Leninova propagandistického vlaku, v roce 1918 prohlásil o „ozbrojeném oku filmaře“:

„Jsem oko kamery. Jsem stroj, který vám ukazuje svět, tak jak ho vidím já sám. Ode dneška se navždy osvobozuji od lidské nehybnosti. Jsem v neustálém pohybu. Přibližuji se k věcem a vzdaluji se od nich – plazím se pod ně – šplhám na ně – jsem na hlavě cválajícího koně – vpadávám do davu plnou rychlostí – běžím před běžícími vojáky – vrhám se na záda – zvedám se s letadly – padám a létám v souladu s tělesy, která padají a která se zvedají do vzduchu.“¹⁴⁾

Tito filmaři, kteří podle všeho „zpronevěřují“ obraz tak jako surrealisté zpronevěřují řeč, byli jen sami zpronevěřeni válkou. Na bitevním poli se nestali jen válečníky, ale myslí si, že jako letci tvoří součást jistého druhu technické elity. První světová válka jim odhalila vojenskou technologii v akci jakožto nejzazší výsadu jejich umění a je zajímavé konstatovat úžasnou fúzi/konfúzi vytvořenou tímto technologickým překvapením v celku „avantgardní“ produkce bezprostředně po válce. Zatímco válečné aktuality či letecké chronofotografické dokumenty zůstanou vojenským tajemstvím nebo jsou zcela opuštěny a považovány za naprosto nezajímavé, a to zejména ve Spojených státech, filmaři vydají své technologické efekty široké veřejnosti, jakožto nový druh spektaklu, prodloužení války a jejích morfologických destrukcí.

Například případ slavného plukovníka Steichena, který za první světové války velel operacím leteckého průzkumu amerického expedičního sboru ve Francii.¹⁵⁾ Po válce skončilo v jeho osobní sbírce přibližně milion tři sta tisíc snímků a velký počet těchto fotografií byl vystavován a prodán pod značkou autora a jakožto jeho majetek. Při své práci na průzkumném fotografování Steichen velel 55 důstojníkům a podílelo se na ní 1111 zúčastněných mužů. Díky rozdělení práce a díky intenzivní produkci obrazů zmapuje válku a zorganizuje produkci informací „jako v továrně“. Fotografie takto přestává být epizodickou, spíše než o obraz se jedná o proud obrazů, který se takto právě spojil se statistickými tendencemi tohoto prvního velkého vojensko-průmyslového konfliktu. Na rozdíl od Griffithova případu nezůstane tento tlak arsenálu na produkci obrazu (montážní linky ve Fordových závodech byly zprovozněny v roce 1914) bez dopadu na Steichena a způsobí naprosté převrácení jeho koncepcí týkajících se fotografie.

Jako většina fotografií je i Edward Steichen v první řadě „malíř-fotograf“, přítel Francie, obdivovatel Rodina... v roce 1917 půjde na jeho pohřeb. Jeho fotografický autoportrét, který ho zobrazuje se štětcem a paletou v ruce, nechce být ničím jiným než „fotografickou

14) V roce 1919 Vertov publikoval v avantgardní revue Lef řízené Majakovským článek, v němž odsuzuje narativní film, znovu oživuje slovník futuristů a vyhláší válku buržoazním scénářům a jejich psychologii.

15) *The Instrumental Image: Steichen at War*, úchvatná studie Allana Sekuly se před několika lety objevila v *Art Forum*. V této knize komentují několik pasáží z ní.

kopii“ Tizianova *Muže s rukavicí*. Také američtí filmaři měli rádi tento typ „reakce kamery“ na známá výtvarná díla (Cecil B. DeMille nebo D. W. Griffith). Časopis *Camera Work* přestane být vydáván ve stejnou chvíli, kdy Spojené státy vstoupí do války (1917), a v jeho posledním čísle je odmítnuta věrohodnost „piktoralismu“ jakožto avantgardního postupu. Sám Steichen se těší na své totální zapojení do vojenského úkolu. Po uzavření příměří se naprosto deprimován stáhne do svého domu na francouzském venkově, kde spálí své obrazy, přísahaje, že už nikdy nebude malovat a že dokonce opustí veškerou inspiraci malířstvím, kterou považuje za „elitistickou“, aby našel novou definici obrazu přímo inspirovanou fotografií leteckého průzkumu a jejími metodami plánování. Se Steichenem se válečná fotografie stane fotografií „amerického snu“. Obrazy se brzy smísí s obrazy velkého hollywoodského systému podpory produkce a s jeho kódy pro vytváření masové spotřeby.

* * *

Bergala napsal v *Cahiers du cinéma*: „Fotografie hvězdy nemusela být vynalezena [...] postačilo *radikalizovat akt izolace*, který už byl základem záběru hvězdy v hollywoodském velkofilmu.“¹⁶⁾ Když čtu tuto větu, myslím na tu scénu z Renoirovy *VELKÉ ILUZE*, v níž váleční zajatci při přípravě slavnosti vytahují z velké divadelní skříně vybledlé nástroje ženské svůdnosti, intimní a šustivé spodní prádlo přechází z ruky do ruky nejprve s šílenými úsměvy a významnou mimikou, ale pak se tváře zakryjí a každá se usebere k tajnému přijímání, jehož hostií je ta trocha obnošených oděvů žen, které zmizely odděleny válkou. Tato scéna je protějškem scény s jídlem, které nabízí bohatý židovský vězeň ztělesněný Marcelem Daliem. Jedná se o jinou figuru odloučení, také zde se vytváří nepřímé a alogické vnímání slavnosti, v níž každý nakonec své chutě, svůj úsudek a své měřítko věcí přenáší od bytí k figuraci, od formy k jejímu obrazu, ve všeobecném deliriu interpretace vnucené touto vojenskou logistikou, která vojákově v balíčku přináší spíše reliéfy nějakého jídla než skutečné jídlo, spíše pramínek ženských vlasů než kšticí. Renoir ukazuje, že dokonce i mimo bitevní pole, které ostatně ve filmu není přítomno, válka podvrací správnost zážitku pohlaví i smrti.

Od *Imy Pavolinové*, *Maupassantovy* malé syfilitické prostitutky, která přetváří své pohlaví ve zbraň decimující pruskou armádu a která si s rozkoší vyřizuje účty s nepřátelskými vojáky, které nakazila po celých batalionech, vystavujíc je tak tehdy ještě neexistující bakteriologické válce, až po *Henny Portenovou*, německou hvězdu, která se objevovala ve filmech protifrancouzské propagandy, než se stala jednou z prvních známých pin-up, jejíž fotografie byly v roce 1914 vyvěšovány po ubikacích. Exemplární pin-up, obraz mladé ideální dívky, obnovuje pečlivě retušovanou fotografii posílanou válečnými přítelkyněmi, těmito snoubenkami smrti, které byly po většinu času vzdálené, nedotknutelné a neznámé a které se vojákově zjevují jen prostřednictvím dopisů a balíků obsahujících kromě několika „sladkostí“ některé relikvie jich samých, pramínek vlasů, parfém, rukavičku, usušené květiny... To dobře ilustruje úvahu Rudolfa Arnheima o filmu, podle níž se po roce 1914 herec stává podružným a podružné se stává hlavním aktérem – podobně se žena stala ve válce, z níž je vyloučena, skutečnou *objektivní tragédií*.

16) Viz speciální číslo *Cahiers du cinéma*: Spécial photos de films, 1978.

Obscenní pohled vržený válečným dobyvatelem na tělo ženy, které se stalo vzdáleným, je stejným pohledem, jaký vrhá na teritoriální tělo, které válka proměnila v poušť, a přímo předchází voyeurismus „režiséra“ filmujícího hvězdu jako se filmuje krajina, s jejími jezery, reliéfy a údolími, krajina, kterou *má pouze osvitit* prostřednictvím kamery, která se slovy Josefa von Sternberga, objevitele Marlène Dietrich, *dotýká z bezprostřední blízkosti...* (mnoho režisérů importovaných Američany po roce 1914 se účastnilo války, zejména v rakousko-uherské nebo německé armádě). V nedávnější době tvrdil Carol Reed jedné budoucí herečce: „Není důležité být dobrý, je třeba, aby se *do vás zamilovala kamera*.“¹⁷⁾ Rozšíření strip-teasu (hra slov mezi filmovým pásem a sexuálním vzrušením) během druhé světové války a po ní vyznačuje dimenze zaujaté tímto technofilským přesunem ve společnosti, která se militarizuje. Dříve cenzurovaný strip-tease bude v Anglii vnucován armádou, zejména prostřednictvím slavné Phyllis Dixey. Svlékající se striptérka na scéně se pro ty, kteří se na ni dívají, stává filmem (stejně jako voják). Své oblečení sundává pomalu jako je tomu v tolika filmových scénách, lascivní pohyby plní úkol rozpouštění pohledu (*dissolving view*) a hudba roli zvukové pásy. To bude ještě jasnější s uspořádáním, v němž je nahé tělo izolováno přímo tváří v tvář divákovi ve skleněné kleci, která vytváří „plátno“ mezi ním a klienty ozbrojenými tentokrát fotoaparáty nebo kamerami, které tito klienti podle své libovůle spouštějí „z bezprostřední blízkosti“; a nakonec s kazetami s elektronickými hrami, kdy je „partie“ považována za vyhranou v okamžiku, kdy se na obrazovce do devadesáti sekund rozsvítí malá červená lampička, symbol orgasmu.¹⁸⁾ Bergalova úvaha o postupné izolaci herce může tedy být doplněna touto úvahou Sydney Franklina: „Veškerá snaha systému hvězd se *soustředí na to přiblížit hvězdu publiku*“¹⁹⁾ *ve všech smyslech tohoto slova*.“ A dodává: „Mohlo by se ukázat tři sta metrů Normy Talmadge sedící na židli a její obdivovatelé by spěchali to zhlédnout.“²⁰⁾ Systém hvězd a vynález sexuálního symbolu jsou výsledkem intenzivní logistiky vnímání, která se během první světové války rozvíjí ve všech oblastech, a nepředvídaných logistických dimenzí, v nichž budou svými metodami triumfovat přirozeně nomádské Spojené státy nad Evropou ještě poplatnou usedlosti. Takto zvítězí v jedné z prvních ropných válek, když francouzský trh dají do rukou Standart Oil tím, že zatlačí do kouta naši armádu, která vyjela do boje se čtyřmi sty cisternovými vagony, protože Američané jich dokáží nashromáždit přes dvacet tisíc. Je jasné, že už tu nešlo ani tak o předmět spotřeby, jako o dodávkové vektory, které dnes tvoří trh. Od dvacátých let, dávno před New Dealem, jsme v USA svědky deneutralizace médií, jejich převzetí průmyslovými a obchodními mocnostmi, aby sloužily ekonomické válce, obchodním zájmům, které, jak jsme viděli, přísně kontrolují Hollywood a k němu přidružené průmysly, které „kolem studií raší jako středověká města kolem hradů“.²¹⁾

* * *

17) Interview vysílané ve francouzské televizi.

18) Jedna z prvních videoher se jakoby náhodou jmenuje *La revanche du général Custer* (Pomsta generála Custer) a umožňuje přemisťovat figuru generála oblečeného jen v jeho vojenské čepici po poušti poseťté nástrahami, a všechno končí znásilněním indiánské squaw.

19) *Public* – znamená publikum, ale také veřejnost (pozn. překl.).

20) K. Brownlow, c. d., s. 157.

21) Tamtéž.

V roce 1889 Eiffelova věž se svou kruhovou terasou, na níž byly instalovány reflektory, a telegrafickou kancelář, která byla 9. září otevřena pro širokou veřejnost, nadchla Thomase Edisona a několik Indiánů z „Velké show Divokého západu“ Buffalo Billa pro návštěvu Paříže. To podplukovník Gustave Ferrié, bývalý absolvent Polytechniky, dostal nápad využít věže jako antény, takže když v roce 1914 vypukne válka, je mobilizován na místo s odpovědností za veškeré radiokomunikace. Z podnětu tohoto vojenského činitele bylo veškeré radiotelegrafické zařízení vyráběno ve Francii a bývalá TSF se brzy přemění na rádio (v roce 1915 je spuštěna sériová výroba první elektronky, lampy T.M. /*télégraphie militaire*/, vynalezené jedním ze členů Ferriého skupiny, a na konci konfliktu už se pomýšlí na televizi...).

Zkratkou RKO bude symbolicky nesmírně vysoký stožár, který už na rozdíl od věže neslouží k tomu, aby „udivil svět“, ale aby svými zprávami pokryl zeměkouli, které vedou. K logistice obrazů (fotografických, filmových) válka přidá logistiku zvuků a brzy i hudební logistiku, díky využití „lidového rádia“, které se se svými obrovskými studií a veřejným vysíláním značně rozvine mezi oběma světovými válkami. Písně *Růže z Picardie* (1914) a *Lili Marlene* (1940) se stanou válečnými orientačními body v nové hudební logistice a tajemně zesnuvší Glenn Miller bude jedním z jejích patronů. Během bleskové války s jejími úzkost nahánějícími chechoty, zvukovými víceúčelovými transkripcemi určenými pro evropský kontinent, kódovanými zprávami pro partyzány a makisty, ony stínové bojovníky, se jasně ukáže dvojznačnost těchto systémů. V Anglii na ministerstvu informací permanentně zasedá „ideový výbor pro propagandu“, jehož členem byl zejména britský herec Leslie Howard, jeden z hrdinů filmu *Jih proti Severu*. Když se v srpnu roku 1939 vrátí do Londýna, skuteční proamerické vysílání, zatímco jiný Angličan jménem William Joyce mluví k Britům z Německa...

Josef Goebbels, bývalý novinář, který se stal šéfem propagandy a mezi oběma válkami zavedl spoustu inovací, podpořil nástup Hitlera k moci tím, že poslal padesát tisíc desek s fašistickou propagandou do německých rodin vlastnících fonograf a také tím, že často i násilím vnucoval ředitelům kinosálů promítání krátkometrážních ideologických filmů, a nakonec i tím, že od svého příchodu na ministerstvo učinil rádiové přijímače dostupné každému.

* * *

Jestliže v roce 1914 spočívala „izolace“ pilota letadla v tom, že si dal vatu do uší, aby zmírnil hluk motoru a větru, a že si nasadil brýle, aby si chránil oči, nošení přilby bylo jen fakultativní, o nějakých pětadvacet let později, na konci druhé světové války se přetlaková kabina amerických létajících pevností určených k bombardování Evropy stala syntetizérem pozoruhodně neprodyšným pro všechny smysly.

Avšak technická izolace je v této kabině natolik traumatizující a tak dlouhá, že se Strategic Air Command rozhodne zpříjemnit nebezpečné přelety svých armád: na maskovací nátěr bombardérů se malují hrdinové z komiksů v živých barvách a obrovské pin-ups s evokativními jmény. Představme si také jakýsi druh „radioamatérského“ systému hlasatelek s melodickými hlasy, které mají radiofonicky na starost posádky, aby je vedly, ale také aby jim během jejich mise dodávaly jistotu a obraz destrukce rušily vtípky, důvěrnostmi, ba i sentimentálními popěvky...

Stanley Kubrick věrně reprodukuje tento audiovizuální efekt, když pro zjemnění dlouhé série atomových výbuchů na konci svého filmu DOKTOR DIVNOLÁSKA použil hlas Very Lynnové zpívající *We Will Meet Again*. Kritika mu vyčítala, že použil staré záběry aktualit ukazující hirošimskou bombu nebo bombu z Vánočních ostrovů, což je laciný materiál, který už každý mnohokrát viděl.²²⁾ Kubrick ve skutečnosti jednal s tím největším možným realismem, šel až k podstatě válečného obrazu, chvíli, kdy už před očima zůstává jen záznam postupných stavů osvobozené látky a nahrávka vzdáleného hlasu zpívajícího o touze po setkání, které se v tu samou chvíli stává fyzicky nemožným, tentokrát však pro všechny a navždycky.

* * *

Válka produkující nadměrné množství pohybu, směřující výkony prostředků destrukce s výkony prostředků komunikace, falšuje vzdálenosti, čímž falšuje zjevy. Pro vojevůdce není žádná dimenze stabilní a každá dimenze se mu prezentuje v izolovaném stavu, mimo svůj přirozený kontext. Hermes, bůh veškeré logistiky, je pokřtěn *trismegistos* stejně jako egyptský bůh Thot; *Iliada* ukazuje *gigantického* Achilla postupujícího ke zdím Tróji, kterého svými dimenzemi ještě překonají zpodobení dobyvatelů, Ramsese či Stalina, kamenné nebo bronzové kolosy, které vypadají, že by se mohly pohybovat po prázdném a zvětšeném světě, netušené pole akce... podobně jako Gulliver nebo Alenka vyhlašující: „Několikrát mě změnili!“ Jenže pro Alenku viditelný svět nezakopl o obrazovku zrcadla, světelný odraz není hranicí, nýbrž místem přechodu. Je třeba připomenout, že autor příběhu, Lewis Carroll, není nikdo jiný než matematik Charles Dodgson, jeden z vynálezců „transcendentních matematik“, jakési matematické logistiky, v níž spolu komunikují kontinuum s diskontinuem, a mimoto také vášnivý fotograf. Systém hvězd vzešel z té samé nestability dimenzí, která ostatně není stejně vnímána celým publikem, ukazuje se, že někteří diváci jsou zmateni řešeními časoprostorového kontinua, jež filmaři vymýšlí.²³⁾

Není náhoda ani to, že jedna z posledních hvězd, Marilyn Monroe, byla objevena fotografem americké armády během války v Koreji. Marilyn, přezdívaná Miss Plamenomet (zde nás může napadnout srovnání s Marinettiho dvojitými substantivy: ženy-plameny, vagony-blesky, srdce-motory...), vydělává sto padesát dolarů týdně a stane se nejčastěji vylepovanou pin-up na zdech pokojů. Moc Marilyn a jejích sester nevytváří jen to, že jejich těla jsou ideálně fotogenická, ale také to, že jejich obrazy nemají přirozenou velikost. Tělo Marilyn je neustále vyhoštěno ze svých bezprostředních a přirozených dimenzí a vypadá jako s ničím nespojené, zároveň zvětšitelné jakožto obří plátno i malé, mnohonásobné, svinutelné jakožto plakát nebo obálka časopisu. Nyní lépe chápeme mánii agentur spočívající ve sdělování „reálných“ mír jejich hvězd: obvod hrudi, výška a boky jsou zde nutné pro správné zhodnocení obrazu, přesně tak jako je pro čtení mapy a pro její interpretaci vojenskými pozorovateli na velitelství nutné měřítko vepsané na jejím okraji. Toto tělo Marilyn, které lékaři z americké Sedmé divize vyhlásí za tělo, které by nejraději *zkoumali* a kterého se přesto v márnici nikdo nedožaduje, nám připomíná

22) Norman K a g a n, *Le cinéma de Stanley Kubrick*. New York 1979.

23) Viz Rudolf A r n h e i m, *Visual thinking*. Berkeley 1969, s. 33.

průnik chirurga a kameramana, který prochází první světovou válkou a zřejmým se stává po roce 1914. „Kameraman,“ píše Benjamin, „proniká do hloubky tkaniva danosti... Obraz malíře je globální, obraz kameramana se rozdrobuje na velký počet částí, z nich každá se řídí svými vlastními zákony.“²⁴⁾

Stejně jako u fotografie leteckého průzkumu závisí její četba na všem tom, co může být získáno z racionalizovaného aktu interpretace, stejně tak použití endoskopie nebo skanero grafu umožňuje vytvořit instrumentální koláž nebo učinit patrnými skryté orgány; naprosto obscénní čtení škod způsobených nemocí nebo traumatickým šokem. Tato schopnost zviditelnit neviditelné, zkušenost spočívající na nekonečném zkoumání daného obrazu, v nalézání smyslu v tom, co se v prvním okamžiku při analýze filmu prezentuje jako chaos forem bez významu, ruční analýza filmu a ona pohodlnost vidění, podle Painlevého způsobená tím, že film vzchází z vědeckého objevu, se spojuje s dispozitivu válečného člověka hodnotícího nepřátelskou krajinu, analyzujícího škody způsobené na většinou kamuflážívaných prvcích (zákopy, tábory, bunkry...) a „provádějícího pomocí zavedených postupů pozorování ty neznámé procesy, které ráda ukazuje filmová technika“.²⁵⁾

Reklama průmyslového filmu se v tom nemýlí: může-li být hvězda nazvána „tělem“ a může-li být její obraz namalovaný na bombách a bombardérech, toto tělo bez stabilních dimenzí bude brzy předkládáno divákům po „kouskách“, znovu tak opakujíc heterogenní vnímání vojenského voyeura. Od Jean Harlowové po Jane Russellovou, Lanu Turnerovou nebo Betty Grableovou bude pozornost přitahována k přehnaně zvětšenému detailu, a hvězdy budou přezdívány nohy, pohled, zadek atd., *kinematické kusy* – odhalující formy vnější bezprostřednímu vnímání – což obnovuje figury svalů staré anatomie.

* * *

Griffith, který zapracoval futuristickou lekci filmu CABIRIA do natáčení své INTOLERANCE (rušení časových prvků, improvizace bez předchozího technického scénáře, všudypřítomná montáž sjednocující dohromady akce odehrávající se na deseti místech a ve čtyřech různých stoletích, rozpohybování kamery...), podlehne novému a „netolerovatelnému“ technickému překvapení na vojensko-průmyslovém bitevním poli: tentokrát je to civilní kamera, která se navzdory svému nedávnému vynalezení jeví jako prehistorická vzhledem k ohromujícímu pokroku vojenského tracking shot²⁶⁾. Velké Griffithovo období skončí brzy po válce, kolem roku 1922.

Abel Gance, velký Griffithův obdivovatel, který byl čtrnáct let jeho žákem, také během první světové války pracoval pro armádu. V roce 1917 natočil film ŽALUJI, zatímco se francouzští vojáci mrzачili na frontě, z čehož vytěžil kompars zraněných vojáků, vojáků propuštěných ze služby nebo na zdravotní dovolené (mezi jinými Blaise Cendrars...). Gance podává definici filmu, která má blízko k definici „válečného stroje“ a jeho fatální autonomie: „Magický, uhrančivý, schopný v každém zlomku vteřiny přinést divákům onen neznámý pocit všudypřítomnosti ve čtvrté dimenzi, potlačující prostor a čas...“

24) W. Benjamin, c. d., s. 235n.

25) Germaine Dulacová.

26) Travelling (pozn. překl.).

Válka je film a film je válka, ale ve skutečnosti Gance ještě nevidí, nakolik je tento amalgám pro film přechodný. Smyslem jeho četných vynálezů (trojitě plátno – patent z 20. srpna 1926, zvuková perspektiva, polyekran, magirama atd.) je tragický běh za všudypřítomným vojenským dynamismem, za dopadem jeho vizuálních a akustických technik. Předčasný pád Ganceova díla znamená konec tohoto závodu, jistotu, že dostižení je materiálně nemožné, porážku civilní kinematické moci, která „nedokázala objevit svou atomovou bombu...“ (Ganceův dopis z 5. srpna 1972 ministru kultury Jacquesu Duhamelovi).

Kinematografie už bude jen degradovaným žánrem, chudým příbuzným vojensko-průmyslové moci. Takto bylo zničeno i to, co se zdálo být kinematickou avantgardou, umělecký film.

V roce 1905 formuloval Einstein svou energetickou teorii a o deset let později za probíhající světové války svou teorii obecné relativity. Guiseppe Peano, Hausdorff, von Koch přispěli k matematické logistice a k ideografii, Kurt Gödel matematicky dokázal existenci nějakého objektu, aniž by ho vyrobil, jedná se o *existenční důkaz*, který se s von Neumannem a slavnou *teorií her* stane základem současné jaderné strategie... vědecká teorie odvozená z figur a znázornění fyzické reality, která podpírá vojenské úsilí, takto během půl století také dosáhne surrealistických vrcholů od kinematického neznáma až po naprostou destrukci bývalých polí percepce.

* * *

Zatímco v Hollywoodu si po roce 1914 libují v nejextravagantnějších pohybech kamery, mluví Ejzenštejn v Sovětském svazu o sérii motorových explozí, které pohánějí film kupředu. Podle něj: „Koncept srážky, konfliktu je v umění vyjádřením marxistické dialektiky.“ Také zde proměny rámování, prolínačky a zacloněné obrazy, nečekané pohyby kamery, zpomalení, jízda dozadu, náhlé vpády předmětů, postav, nových míst bez předchozího vysvětlení, pohyby mas.²⁷⁾ Odhalení hloubky se stejně jako u Marinettiho stává vpravdě apokalyptickým, protože míří k dynamickému završení dimenzí světa. „Jakožto tvůrci,“ píše německý architekt Mendelsohn, „víme, jak odlišně fungují motorické síly a hra tenzí, *když jsou pozorovány v detailu*.“²⁸⁾

Vzdálenost, hloubka, třetí dimenze: prostor se během několika válečných let stal manévrovacím polem dynamické ofenzívy, velké energetické machinace. A protože nás „tvrdý důraz jeho postupu tlačí k nové jasnosti, kovový rozbřesk jeho látky nás noří do nového světla...“, Film je metaforou této nové geometrie, která dává předmětům tvar. Fúze/konfúze rodů, která je předmluvou budoucí strašné transmutace druhů, přemrštěná výsada válkou přiznávaná rychlosti průniku a válečný průmysl, který se po první světové válce přebuduje na výrobu komunikačních a dopravních prostředků, v komercializaci vzdušného prostoru...

Brzy se vytvoří nový masový průmysl pojednávající prostřednictvím kinematického zrychlení přímo realismus světa, kinematografie spočívající na psychotropním rozrušení,

27) Amos Vogel, *Film as an subversive Art*. London 1974; Gyorgy Kepes, *Language of vision*. New York 1967.

28) Viz Erich Mendelsohn, *Das Gesamtschaffen des Architekten*. Berlin 1930.

na chronologických poruchách. Tato nová kinematografie se obrací zvláště ke stále širším vrstvám diváků, které poté, co byly vytrženy z usedlého života, byly zasvěceny vojenskému životu, exilu v emigraci, proletarizaci v nových průmyslových metropolích, revoluci... S válkou se hýbe celý svět, dokonce i mrtví, po slavných taxících na Marně přivázejících bojovníky na bitevní pole, taxislužby velice vydělají na repatriaci těl zabitých vojáků jejich rodinami.

Tento pohyb sem a tam způsobující, že se každý stává kolemjdoucím, cizincem, nebo zesnulým, v mírové době nekonečně prodlužuje válečnou afázii, a jestliže v roce 1848 John Stuart Mill ve svých slavných principech politické ekonomie napsal, že *vyrábět znamená hýbat se*, od roku 1914 se kinematografie stává mocným průmyslem, protože od nynějška *hýbat se znamená vyrábět* (Alain měl za to, že „je předsudkem věřit, že lze hýbat věcmi“).

Státy v té době disponují jen nemnoha přesvědčovacími prostředky, jedním z nich jsou noviny, které se však mohou dotknout jen omezeného počtu čtenářů (ty největší jako *Daily Mail* jich mají sotva milion). Početné jsou mítinky, i ty však mají jen velmi omezený dopad, političtí leaderi se vlastně mohou obracet k davům jen prostřednictvím megafonů, jejichž dosah není velký. V té době obklopuje kinematickou techniku spiknutí, onen průmyslový pragmatismus vzešlý z intenzivní produkce válečného obrazu vyrábějícího filmy, které už nejsou autorskými produkty, nýbrž produkty organizovaných skupin vlastníků technické prostředky a významných finančníků. Toto spiknutí a tento pragmatismus vytvoří z bývalého nickelodeonu činnost, která bude brzy znárodněna, podobně jako v Sovětském svazu Leninem. A to vše se zrodilo zčásti z onoho nedostatku prostředků propagandy, nicméně daleko za tím stojí historická příležitost, jejíž důležitost je dnes už těžké dohlédnout: po rozdělení církve a státu ve Francii je to pád monarchií a říší s božským právem po celé Evropě.

První světová válka znamená konec výsadních vztahů mezi starými náboženstvími a mladými vojensko-průmyslovými státy. Tyto státy založené na otevřeném násilí, jako například Sovětský svaz, potřebují vytvořit novou jednohlasnost, aby byly akceptovány co největším počtem lidí (aby se staly legálními). Odtud urgentní nutnost vnutit masám *náhradní kultu*. Když se dostane k moci mystický a vědecký racionalismus 19. století, proměňuje se ve vykonávání „zázraků“ vědy prostřednictvím techniky, pseudozavršení rozumu v dějinách se paradoxně stává hromadou kultů, technofilním synkretismem, zavedením celé periferní démonologie s jejími inkvizicemi, přičemž jedním z jejich nejznámějších aspektů je kult osobnosti.

Už v průběhu 19. století bylo zvláštním výsledkem nedávných vědeckých vynálezů a jejich technické aplikace obnovení módy mesmerismu a teorií švédského theosofa Emanuela Swedenborga ve Spojených státech a ve Velké Británii. Jedná se o *iluminismus*, jehož „duchem“ (Bohem, Věčností...) je magnetické fluidum, elektrické fenomény, kinetický ohřev... V domě sester Foxových v Hydesville jsou v roce 1845 pozorovány první *rapping* (klepání duchů). Ve Spojených státech se rozšiřuje velké hnutí smrti: seance svaté posedlosti, automatického diktátu, komunikace prostřednictvím média či hypnóza jsou využívány soukromými osobami nebo sektami jakožto média *umožňující vrátit se v čase a překonat prostor bez přílišné únavy*, jak napsal kolem roku 1900 plukovník de Rochas, ředitel Polytechniky. Ani americká katolická církev tyto praktiky úplně neodsoudí.

Po přechodném selhání velkých náboženství a jejich chátrání v područí státu se totiž jedná o hledání *nových zásvětních vektorů*.

Mezitím fotografie pronikne všude, do všech prostředí, dokonce i za zdi konventu, jako například v konventu Lisieux, kde na konci 19. století fotografický objektiv násilně pronikne do ústraní, v němž pobývá budoucí světice Thérèse Martin... Jedná se také o polemiku kolem opětného objevení Turínského plátna, „prvního fotografického fenoménu v dějinách“, který je skutečným „zjevením“ fotografické techniky jakožto ikonolatrického média. Walter Benjamin velice brzy rozliší, jaké místo v tomto mysticko-vědeckém celku může zaujmout film, a energicky ho odmítá, i když i jej samotného fascinovala fotografická aura. Připomíná nám, že pro mnoho lidí – a protože je francouzským vynálezem zejména v Německu – „fotografie zůstává tajemnou a zarážející zkušeností“ se stínem a světlem, které, jak poznamenává Jarry, se navzájem jen těžko pronikají.

V takovém klimatu se brzy vytvoří to, co bylo nazváno „duchařským průmyslem“, a tento kvetoucí průmysl bude využívat kromě lidského média i fotografické médium: jelikož podle *iluministů* jsou duchové fenomény elektrické energie, proč by nebyli fotografovatelni, ne-li fotogeničtí? Po francouzsko-pruské válce z roku 1870 Leymarie, ředitel Revue Spirit, kterému asistoval fotograf Buguet, vyráběl fotografie duchů tak, že obrazy „živých a skutečných“ lidí v dvojexpozici přexponoval duchy, kteří se mají objevit mezi smrtelníky ve chvíli přechodu do temné komory. Leymarie bude odsouzen za podvod k jednomu roku vězení a k pokutě pět set franků. Pokud není přímo zúročen účinek aury zdůrazněný zručným gumováním, jsou těmito *duchy* mladé a hezké modelky oblečené v prerafaelitském stylu. V období velké úmrtnosti klienti, kteří „nakupovali“ zjevení, navazovali často tragické vztahy s obrazem samým.

Od války k válce, od epidemie k epidemii, decimujících zejména věkovou kategorii mezi 15 a 35 lety, bude mít „duchařský průmysl“ velice silný dopad na estetický a technický slovník filmu, a to zejména mladého německého filmu. Ten se stane uměleckou mocností teprve během první světové války a proti *krizi přirozených dimenzí* postaví *nadpřirozené dimenze* odhalené futuristy, a brzy také nadměrnými pokutami Versailleské smlouvy.

Jedním z prvních, kteří se snažili o pokusy s dvojexpozicí prostřednictvím dvou současně pracujících projekčních aparátů, byl Oscar Messter. A jedním z prvních významných filmů německé kinematografie je PRAŽSKÝ STUDENT Stellana Rye, který zemře na francouzské frontě v roce 1914.²⁹⁾ Jedná se o varovný příběh studenta, který prodá čaroději svůj obraz odrážející se v zrcadle. Avšak tento obraz začne jednat namísto studenta, „zneucfuje“ ho, aby ho donutil zůstat dobyvatelem, militaristou. S vírou, že zničí tohoto nepřijemného dvojníka, po něm student vystřelí, ale je to on, kdo umírá. Noël Simsolo o tomto filmu píše: „Je to možná první dílo, které mluví o filmu. Je ukraden něčí obraz, zarámovaný stejně jako filmový obraz [...]. Je herec odpovědný za akty, které jeho obraz páchá na přání někoho jiného, režiséra, nebo čaroděje?“ A připomíná, že oba scenáristé filmu, Hans-Heinz Ewers a velký herec Paul Wegener, budou za Třetí říši pracovat pro nacistickou propagandu.

29) Lotte Eisner, *L'écran démoniaque* (poslední vydání v Terrain Vague, 1981); Noël Simsolo, *Le cinéma allemand sous Guillaume II.* „Revue du cinéma“ 1982 (září).

S filmem přestává existovat „věrný“ odraz, „všechno závisí na obraze, který je do jisté míry mlhavý, a v němž se svět minulosti spojuje se světem přítomným“, jak vyhlásil v roce 1916 Paul Wegener. Vedle rozumného a dobře viditelného řádu se už usazuje chaos nesmyslného řádu, nové přízračné a blouznivé obrazy, které poté, co byly ukradeny, retušovány a vyvolány, mohou být spoutány, prodány, stát se poutavým objektem plodného obchodu se zjevy, nebo také být promítány do všech směrů prostoru a času. „Už nemůžu myslet to, co chci,“ poznamenává Duhamel kolem roku 1930. „Pohybující se obrazy nahrazují mé vlastní myšlenky.“ Film je válka, protože jak v roce 1916 napsal Gustave Le Bon: „Válka nezasahuje jen materiální život lidu, nýbrž také jeho myšlenky [...] a zde narážíme na zásadní pojem, svět nevede racionálně, nýbrž síly afektivního, mystického a kolektivního původu. Strhující sugesce těchto mystických formulí je o to mocnější, že zůstávají dosti vágní [...] pravými vůdci bojů jsou nemateriální síly.“³⁰⁾ Ve Spojených státech filmoví herci zpočátku neměli jméno ani příjmení, ale když kolem roku 1910 noviny oznámily smrt *Biograph Girl*, tato anonymita zmizela. Dívka byla nakonec identifikována: jmenovala se Florence Lawrence a jakoby zázrakem se jí dařilo velmi dobře. Oznámení její smrti, blízké šokujícím teroristickým aktům popsaným na počátku tohoto vyprávění, bylo jen reklamní operací. Systém hvězd zažije svůj triumf příznačně teprve po roce 1914 s novou průmyslovou kinematografií. V momentě, kdy se optická iluze nebude mísit jen s iluzí života, nýbrž s iluzí přežití.

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu:

Paul Virilio, *La guerre et le cinéma*.

Cahiers du cinéma/Editions de l'Etoile, Paris 1991 (2. vyd.), s. 15 – 40.

Citované filmy:

Apokalypsa (Apocalypse Now; Francis F. Coppola, 1979), *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), *Cesta do ne-možna* (Le Voyage à travers l'impossible; Georges Méliès, 1904), *Doktor Divnoláška aneb Jak jsem se snažil nedělat si starosti a mít rád bombu* (Dr. Strangelove: or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb; Stanley Kubrick, 1964), *Intolerance* (David W. Griffith, 1916), *Jih proti Severu* (Gone With the Wind; Victor Fleming, 1939), *Karabiniéři* (Les Carabiniers, Jean-Luc Godard, 1963), *Pán domu aneb Tyranův pád* (Du skal aere din hustru; Carl Th. Dreyer 1925), *Patrola* (Dawn Patrol; Howard Hawks, 1930), *Postavy v kra-jině* (Figures in a Landscape; Joseph Losey, 1970), *Pravidla hry* (La Règle de jeu; Jean Renoir, 1939), *Praž-ský student* (Der Student von Prag; Stellan Rye, 1913), *Příjezd vlaku* (L'Arrivée du train en gare de la Ciotat; Louis Lumière, 1895), *Srdce světa* (Hearts of the World; David W. Griffith, 1918), *Utrpení Panny orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Th. Dreyer, 1928), *Velká iluze* (La Grande illusion; Jean Renoir, 1937), *Vojna a mír* (War and Peace; King Vidor, 1955), *Zboření zdi* (Démolition d'un mur; Georges Méliès, 1896), *Zrození národa* (The Birth of a Nation; David W. Griffith, 1915), *Žaluji* (J'accuse!; Abel Gance, 1919).

30) Gustave Le Bon, *Enseignements psychologique de la guerre européenne*. Paris 1916.

Články

SÍTĚ UMĚNÍ,
FILMOVÁ AVANTGARDA
A NÁSTUP ZVUKU

Malte Hagener

Takzvaná klasická či kanonická avantgarda, která působila v Evropě ve dvacátých a třicátých letech, není pro filmovou historii novým tématem. V přítomném textu nepředkládám ani tak podrobnou analýzu specifické řady problémů jako spíše rámec a obecný přehled, který by umožnil prozkoumat některé v minulosti příliš často opomíjené otázky. Navrhuji, abychom o avantgardě dvacátých a třicátých let uvažovali ne jako o množině jednotlivých umělců a jejich děl, ale jako o síti. Tato síť sestává z aktivit v sektoru předvádění a distribuce, z publikací a událostí, cirkulujících diskursů a rozmanitých referenčních rámců. Tradiční přístupy, vycházející z dějin umění či literární vědy, avantgardu zkoumaly prostřednictvím životopisných studií o jednotlivých autorech či na základě formalistické a estetické analýzy jednotlivých objektů, které byly takto vytrženy ze svého kontextu. Zde naproti tomu budu filmovou avantgardu nahlížet jako alternativní síť vzhledem k dominantní filmové kultuře, s níž vytváří spojení, vzájemné výměny a fúze na několika různých rovinách: kulturní, osobní, ekonomické, estetické, diskursivní.

1. 1929/30 – situace

V létě roku 1929 došlo k řadě zdánlivě nesouvisejících událostí, které nicméně měly rozhodující vliv na další vývoj alternativní filmové kultury. V květnu roku 1929 Tobis – evropská společnost, která v Evropě prosazovala zavádění zvuku, čímž současně pro Německo a další země hrála roli, jakou naplňovaly ve Spojených státech¹⁾ Warner Bros. – představila na hudebních dnech v Baden-Badenu, festivalu věnovaném modernistickým a experimentálním tendencím v takzvané „nové hudbě“, ²⁾ program experimentálních

-
- 1) Viz soubor esejů: Jan Distelmeyer – Erika Wottrich (eds.), *Tonfilmfrieden – Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern*. München 2003 (připraveno k vydání).
- 2) Právě na tomto festivalu měla svou premiéru rozhlasová hra Bertolda Brechta *Der Lindberghflug*. Viz Klaus Schultz (ed.), *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927 – 1929. Texte, Bilder, Programme*. Baden-Baden 1977; viz také: Hans-Christian v. Hermann, *Psychotechnik versus Elektronik. Kunst und Medien beim Baden-Badener Kammermusikfest 1929* a Sebastian Klotz, *Der Lindberghflug von Brecht – Hindemith – Weill (1929) als Rundfunkproblem*. Oba texty in: Stefan Andriopoulos – Bernhard Dotzler (eds.), *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*. Frankfurt a. M. 2002, s. 253 – 267 a 268 – 287.

zvukových filmů. Právě na tomto festivalu měl svou premiéru snímek Hanse Richtera VŠECHNO SE OTÁČÍ, VŠECHNO SE HÝBE. V létě roku 1929 doprovázela jednu fotografickou výstavu ve Stuttgartu (šlo o expozici *Film- und Fotoausstellung* pořádanou svazem Deutsche Werkbund³⁾) rozsáhlá přehlídka avantgardních filmů, jejímž kurátorem byl Hans Richter a kde se osobně objevily tak vynikající osobnosti jako například Dziga Vertov.⁴⁾ Nato se v září téhož roku ti nejlepší z nejlepších (*crème de la crème*) z evropské filmové avantgardy setkali na starém zámku ve Švýcarsku poblíž La Sarraz u příležitosti akce, která vstoupila do učebnic dějepisu jako vůbec „první filmový festival“ a „nejdůležitější filmová událost na švýcarské půdě“. ⁵⁾ Současně v létě roku 1929 zástupci evropského a amerického průmyslu učinili marný pokus o vyřešení bezvýchodné situace týkající se sporů o patenty na systémy synchronního zvuku ze Spojených států a z Evropy. Průmysl měl přechod ke zvukovému filmu ještě před sebou a vyžadoval ohromné kapitálové investice, přičemž si nikdo nemohl být jistý, co přijme obecenstvo a jak vyřešit patentovou válku. Postoje obou skupin se zdály být protichůdné: zatímco filmový průmysl strašila vidina krize, avantgarda, jak se zdálo, právě dosáhla rozhodujícího ohlasu a byla jen krůček od toho stát se skutečně masovým hnutím.

Abychom porozuměli situaci, v jaké se avantgarda v tomto rozhodujícím roce 1929 nacházela, musíme se vrátit na začátek dvacátých let a podívat se nejen na vývoj v jednotlivých zemích, ale na tendence přítomné v celé Evropě, neboť tyto události se odvíjely na scéně mnohem větší, než byl kterýkoli národní stát. To, co dnes známe jako klasickou filmovou avantgardu, existovalo o deset let dříve sotva v zárodečné podobě. Na konci první světové války bylo mnoho pozdějších představitelů avantgardy buď příliš mladých na to, aby dělali filmy (Joris Ivens), nebo dosud pracovalo v jiných médiích, jako je malířství (Walter Ruttmann, Hans Richter) či divadlo (Sergej Ejzenštejn). Ale avantgardní hnutí, jak jej chápou já, nevytvořila v první řadě skupina dvaceti umělců-auteurů a jejich umělecká díla, nýbrž spíše „síť umění“. Tato síť, svým vyznáním i rozsahem evropská, se rodila na několika různých místech a v různých časech, až začaly v polovině dvacátých let události nabírat na obrátkách a sblížování jednotlivých skupin, měst a diskursů začalo být zjevné. K uzlovým bodům této sítě patřila Paříž, Londýn, Berlín, Amsterdam,

- 3) *Deutsche Werkbund* byl německý svaz sdružující avantgardní výrobce, obchodníky, architekty, designéry a spisovatele, založený v Mnichově roku 1907. Klíčovými zakládajícími členy byli architekt Hermann Muthesius a designér Peter Behrens. *Deutsche Werkbund* usiloval o pozdvižení kvality designu německých průmyslových výrobků prostřednictvím prosazování nových materiálů, principů funkčnosti, abstrakce, racionálního řádu a standardizace v opozici k ornamentu a individualistickému výrazu (pozn. red.).
- 4) Výstavu provázely dvě programové publikace: kniha Hanse Richtera (Hans Richter, *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*. Berlin 1929) pojednávala o filmu, zatímco kniha Richterova přítele Wernera Gräffa (Werner Gräff, *Es kommt die neue Photographie*. Berlin 1929) se věnovala fotografii.
- 5) Hervé Dumont, *Geschichte des Schweizer Films*. Lausanne 1987, s. 80. Rekonstrukce a dokumenty týkající se setkání v La Sarraz viz Freddy Buache, *Le cinéma indépendant et d'avant-garde à la fin du muet*. „Travelling. Cahiers de la Cinémathèque Suisse“ 1979, č. 55 (léto) a 1980, č. 56/57 (jaro); Roland Cosandey – Thomas Tode, *Le 1er congrès international du cinéma indépendant. La Sarraz, Septembre 1929*. „Archives, Perpignan“ 2000, č. 84 (duben), s. 1 – 30; a Helma Schleif, *Stationen der Moderne im Film. II. Texte, Manifeste, Pamphlete*. Berlin 1989, s. 200 – 219; podrobnou bibliografii lze nalézt in: Thomas Tode, *Auswahlbibliographie zu La Sarraz*. „Filmblatt“ 1999, č. 11 (podzim), s. 31 – 33.

Brusel, Moskva a Frankfurt.⁶⁾ Současně s tím, jak jisté sblížení přivedlo tyto skupiny blíže k sobě a vytvořilo tak mezi lety 1928 a 1931 něco, co se současníkům jevilo jako evropské hnutí, byly již zasety zárodky rozrůznění, které měla přinést léta třicátá.⁷⁾ Příchod zvuku představuje moment největšího sblížení, ale stejně tak již začátek rozvět-
vování.

Připomeňme si stručně genealogii zvukového filmu: zvukový film má rozvětvený rodokmen a během prvních třiceti let dvacátého století prošel velice spleťtým vývojem. Od chvíle, kdy Edison uvedl na trh svůj fonograf i kinetoskop, se nabízela myšlenka tyto dva přístroje, mechanicky reprodukující zvuk a obraz, vzájemně spojit.⁸⁾ V průběhu dvacátých let se snahy o vývoj synchronizovaných projektorů na reprodukci zvuku a obrazu zesílily vlivem kapitálových investic ze strany amerického elektroprůmyslu.⁹⁾ Poté, co se americkému průmyslu podařilo v sezoně 1928/29 zvukový film bezpečně zavést na domácí půdě, zaměřila se hollywoodská mašinérie na další země, aby nové technologie využila k posílení své moci na zahraničních trzích. Současně na výnosné technologii pro zvukový film pracovala i skupina držitelů patentů a akcií průmyslových podniků spojených s UFA v Německu. Po finančních obtížích bylo od těchto experimentů kolem roku 1926 převážně upuštěno. Na jaře roku 1929 na evropský trh energicky vtrhla hlavní americká studia s hollywoodskými filmy. Ve Spojených státech se již přechod od němého

-
- 6) V posledních letech se objevilo několik významných studií, které se zaměřují buď na vývoj avantgardy ve specifických městech nebo na hnutí uvnitř národního státu. Informace o původních pařížských *ciné-mas d'art et d'essai* viz Christophe Gauthier, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris 1999. Starší, ale přesto stále užitečný přehled francouzské avantgardní scény podává: Richard Abel, *French Cinema. The First Wave, 1915 – 1929*. Princeton 1987; viz rovněž sborník: Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907 – 1939* (2 sv.). Princeton 1993. Více o holandské organizaci *Filmliga* viz Céline Linssen – Hans Schoots – Tom Gunning, *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga 1927 – 1933*. Amsterdam 1999. Více o Frankfurtu viz Thomas Elsaesser, *Die Stadt von Morgen: Filme zum Bauen und Wohnen in der Weimarer Republik*. Text napsaný v rámci projektu DFG: *Geschichte des deutschen Dokumentarfilms bis 1945*. Stuttgart 2003 (připraveno k vydání). Více o Velké Británii viz Jamie Sexton, *The Emergence of an Alternative Film Culture in Inter-War Britain*. Norwich 2001 (nepublikovaná disertační práce) a rovněž Sextonův článek: *The Film Society and the creation of an alternative film culture in Britain in the 1920s*. In: Andrew Higon, *Young and Innocent? The Cinema in Britain, 1896 – 1930*. Exeter 2002. Více o kinematografických vztazích mezi Moskvou a Berlínem viz antologii: Oksana Bulgakova (ed.), *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe „Moskau – Berlin“*. Berlin 1995. Více o návštěvě Dziga Vertova v Paříži viz Thomas Tode, *Un Soviétique escalade la Tour Eiffel: Dziga Vertov à Paris*. „Cinémathèque“ 1994, č. 5 (jaro), s. 68 – 85.
- 7) Tyto události, dráhy a síť kladu do širšího kontextu ve své disertační práci, ke které v současnosti provádím výzkum a kterou píš na Amsterdamské universitě.
- 8) Raným experimentům s kombinováním zvuku a obrazu před polovinou dvacátých let se v posledních letech věnovala filmová historiografie. Užitečným sborníkem, syntetizujícím patnáct let výzkumů je: Richard Abel – Rick Altman (eds.), *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington 2001.
- 9) Dvě nejnovější studie, odlišující se určením i záběrem a pojednávající o přechodu ke zvukovému filmu ve Spojených Státech, představují autoritativní svazek D. Craftona: Donald Crafton, *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound 1926 – 1931*. New York 1997. (History of the American Cinema 4) a populárnější kniha Scotta Eymana: Scott Eymann, *The Speed of Sound. Hollywood and the Talkie Revolution*. New York 1997.

filmu na zvukový v převážné míře uskutečnil, a tak bylo zapotřebí dobývat nové trhy: v Glasgow zlomil JAZZOVÝ ZPĚVÁK veškeré rekordy, totéž se stalo v kině na pařížských Champs-Élysées; v Haagu měl nanejvýš úspěšné uvedení film DVA MILENCI, v Amsterdamu zase snímek BROADWAY MELODY. Když na evropský trh vstoupil americký průmysl se zvukovým filmem, několik společností se ve strachu z drtivé nadvlády Hollywoodu odhodlalo spojit v syndikát, aby vyvinuly alternativní zvukový systém. Spojením holandského rizikového kapitálu a německého elektrotechnického a filmového průmyslu, a s využitím švýcarských a dánských patentů se syndikátu Tobis-Klangfilm podařilo zastavit americký „útok“ (abychom použili terminologie oné doby, která o soudních sporech hovořila jako o „válce zvukového filmu“ /*sound film war*/) na evropský trh, a to prostřednictvím vlny soudních nařízení za porušení patentů. V létě roku 1929 jednání uvízla v mrtvém bodě, čímž se na většině hlavních evropských trhů zavádění zvuku do kin a další šíření zvukového filmu zastavilo.¹⁰⁾ Jednání mezi americkými a evropskými koalicemi ztroskotala a filmový průmysl vstoupil do sezony 1929/30 s chmurnými pocity. Avantgarda naopak podzim roku 1929 přivítala s optimismem a pocitem pokroku.

2. Dvacátá léta – nově vznikající diskursivní pole

Poté, co jsme načrtli situaci oněch rozhodujících let 1929 a 1930, bude zapotřebí vzít na zřetel to, jak si filmová teorie v průběhu třicátých let vyvinula svůj vlastní přístup a styl, neboť příchod synchronního zvuku zastihl kritiky a autory píšící o filmu v problematické chvíli. Film začal být seriózně teoreticky zkoumán až v průběhu dvacátých let. Následující dlouhý výčet knih poslouží jako ukazatel toho, kolik závažných prací bylo filmu zasvěceno. V roce 1924 to byl Béla Balázs, jehož kniha *Der sichtbare Mensch* zahájila řadu knižních studií věnovaných dějinám a teorii filmu. Následovaly knihy *Naissance du cinéma* Léona Moussinaca a *Let's Go to the Pictures* Iris Barryové, obě v roce 1925. Přehlídka filmu a fotografie pořádanou svazem Deutsche Werkbund doprovázela studie Hanse Richtera *Filmgegner von heute – Filmfreude von morgen* (1929). V roce 1930 vyšla druhá filmověteoretická práce Bély Balázse *Der Geist des Films*. V těchto letech je v oběhu také velká řada překladů z ruské teorie: v roce 1928 bylo k dostání německé vydání Pudovkinovy knihy *Filmregie und Filmmanuskript*, v letech 1933 – 1935 vyšlo v překladu Ivora Montagy jeho *Film Technique und Film Acting*, zatímco stránky malých časopisů zdobilo množství článků od Ejzenštejna a dalších. V roce 1928 se objevil *Der kommende Film* Guido Bagiera a *Le cinéma soviétique* Léona Moussinaca. Jen o dva roky později rozšířil tuto řadu Paul Rotha z London Film Society se svým spisem *The Film Till Now*

10) Nejlepší popis zavádění zvuku v Evropě podává: Karel Dibbets, *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland 1928 – 1933*. Amsterdam 1993. Mezi další užitečné studie patří: Harald Jossé, *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*. Freiburg 1984 a Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf 1999. Pro přehledy v angličtině viz také: Douglas Gomery, *Tri-Ergon, Tobis Klangfilm, and the Coming of Sound*. „Cinema Journal“ 16, 1976, s. 51 – 61, a Douglas Gomery, *Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound*. „Yale French Studies“ 1980, č. 60, s. 80 – 93.

(1930), po kterém následoval další jeho spis *Celluloid. The Film To-Day* (1933). Dalšími díly, která zaslouží zmínku, jsou *Cinema* C. A. Lejeuna, *Die Traumfabrik* Ilji Ehrenburga, vydaná v němčině v roce 1931, a *Film als Kunst* (1932) Rudolfa Arnheima,¹¹⁾ vycházející z jeho žurnalistické práce pro „Weltbühne“ a další noviny. Tyto knihy a množství článků ve specializovaných časopisech vypovídají především o kolektivní snaze povýšit film do stavu umění.

Velká část tohoto teoretizování se – věrna estetice modernismu – soustředila na vymezení a popis „podstaty“ filmu, tedy neměnného jádra, které by film vystihovalo a odlišilo jej od ostatních uměleckých forem. Stejně důležitá byla i příbuzná otázka tzv. „věrnosti materiálu“ („Materialtreue“; koncept, který byl zvláště důležitý pro výtvarníky a architekty *nové věčnosti*); daný materiál umělci do značné míry předurčoval způsob a styl práce. Hlavním ohniskem teoretické debaty, kterou na počátku dvacátých let zahájili Louis Delluc a Ricciotto Canudo a od poloviny dvacátých let prohlubovali Ejzenštejn, Richter, Balázs a další, bylo popsat specifičnost filmu, která se chápala jako něco, co překračuje foto-realistické možnosti filmové kamery (či je dokonce jejich protipólem). Protože kamera – jak zněl dobový názor – pouze kopírovala to, co bylo vidět před aparátem, umělecký faktor bylo nutné najít v jiném aspektu tohoto média. Počínaje *fotogenií* Louise Delluca (prchavé momenty) k *filmovému smyslu* Sergeje Ejzenštejna (montáž), od *Geist des Films* Bély Balázse (detail) k *cinéma pur* Henriho Chometta (tok obrazů podobající se subjektivitě), bylo na výslunní pozornosti hledání něčeho, co bylo možné definovat jako podstatu filmu. Zvuk, který ke vnímaným reproduktivním schopnostem média přibyl, býval v této době často nahlížen jako realistický přídavek, odvádějící film od jeho nerealistické podstaty. Diskuse se odehrávala na stránkách knih a odborných časopisů, které se redigovaly, vydávaly a četly v jednotlivých evropských centrech. Ta byla do značné míry propojena a vzájemně si vyměňovala texty, autory, myšlenky i diskursy.

Dalším bodem, kolem kterého se točily tyto rané teoretické debaty o filmu, byla otázka vztahu filmu k ostatním uměním. Mnoho názvů raných filmů Vikinga Eggelinga, Hanse Richtera, Oskara Fischingera a Waltera Ruttmanna poukazuje na podobné hledání, spojující filmový prostor a hudbu (HORIZONTAL-VERTIKAL ORCHESTER, Viking Eggeling, 1919; DIAGONALSINFONIE, Viking Eggeling, 1924) nebo odkazující k relativně otevřeným kategoriím z oblasti umění jako dílo či studie (OPUS 1 – 4, Walter Ruttmann, 1921 – 1925; FILMOVÁ STUDIE, Hans Richter, 1926), nebo až k vágně abstraktním kategoriím hudebním (RHYTHMUS 23, Hans Richter, 1923; MEZIHRÁ, René Clair, 1925). Podobně navrhovali někteří raní filmoví tvůrci či teoretici definice filmu, které připomínaly existující umělecké formy: „plastika v pohybu“ (Vachel Lindsay), „hudba světla“ (Abel Gance),

11) Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*. Wien – Leipzig 1924; Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*. Paris 1925; Iris Barry, *Let's Go to the Pictures*. London 1925. Hans Richter, *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*. Berlin 1929; Béla Balázs, *Der Geist des Films*. Halle 1930. Vsevolod Pudovkin, *Filmregie und Filmmanuskript*. Berlin 1928; Guido Bagier, *Der kommende Film. Eine Abrechnung und eine Hoffnung. Was war? Was ist? Was wird?* Stuttgart ad. 1928; Léon Moussinac, *Le cinéma soviétique*. Paris 1928; Paul Rotha, *The Film Till Now. A Survey of the Cinema*. London 1930; C. A. Lejeune, *Cinema*. London 1931; Ilja Ehrenburg, *Die Traumfabrik. Chronik des Films*. Berlin 1931; Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*. Berlin 1932.

„malířství v pohybu“ (Leopold Survage), „architektura v pohybu“ (Elie Faure).¹²⁾ Přesně v kulminačním bodě tohoto vývoje vstoupil na scénu zvukový film a způsobil, že byl tento diskurs rázem zbytečný. Realisticky užívaný zvuk, jenž mimetickým způsobem využíval možností aparátu, stál v diametrálním protikladu k většině teoretických pozic klasické teorie němého filmu. Odtud také ono nepřátelství, které mnozí pozorovatelé jako např. Rudolf Arnheim vůči zvukovému filmu projevovali. Jejich slavný verdikt znějící: „stumme Schönheit und tönender Unfug“¹³⁾ (němá krása a zvučící zlořád) zůstal i po následujících letech heslem kritiky. Synchronizovaný zvukový film se tedy objevil ve chvíli, kdy film rétoricky dobyl prostor v kulturní aréně respektovaných uměleckých a estetických způsobů vyjádření. Ekonomické instituce filmového průmyslu nyní zbořily vše, čeho se za uplynulých patnáct let dosáhlo, v honbě za novinkou, která v očích soudobých pozorovatelů nebyla ničím než pouťovou atrakcí, zbraní proti tržní konkurenci a způsobem, jak propagovat něco nového. Filmová teorie před rokem 1930 na zvuk, který – jak přesvědčivě dokazuje současný výzkum¹⁴⁾ – provázel němý film od samého začátku (hudba, komentáře, reakce publika atd.), běžně zapomínala nebo jej ignorovala.

Pozdější kritici znovu opakovali dobový názor, který zvukový film z estetických důvodů označoval za hrozbu. Texty z doby kolem roku 1930 zřídka berou na zřetel ekonomická rizika – a také příležitosti – se zvukovým filmem spjaté, ale spíše argumentují na půdě estetiky. Další postoj z období přechodu od němého filmu ke zvukovému oplakává konec němého filmu, aniž by přitom obviňoval film zvukový; v této argumentaci vstupují do rovnice zřetele ekonomické, když se říká, že ekonomika nedovolí oběma stylům filmu existovat bok po boku. Zde je ale do němého filmu projektován předkapitalistický stav, který má být následně rozdrčen náporom talkies. Povšimněme si geologické a biologické metaforičnosti, kterou Kenneth MacPherson v červenci roku 1929 uplatnil v článku pro časopis *Close Up*. V jeho pohledu se zvukový film podobá přírodní katastrofě, která ohrožuje malou skupinu lidí: „Umělci čekají a čekají. Světový odbyt, trhy, vykořisťování, zisky, to vše je omezuje a krátí jejich příležitosti a prostor. [...] Všude tichá eroze. Pak jako obrovská příbojová vlna – nápor zvukového filmu. Z tiché eroze je rázem rychlý pád a sesuv země. Nazpět deset, patnáct let.“¹⁵⁾ Zatímco MacPherson odhaluje příčiny na straně filmařů (tedy spíše jejich pasivitu), zvukový film přichází bez jakéhokoli vnějšího přičinění. Často se hovoří o „předčasné smrti němého filmu“. Retrospektivní idealizace němého filmu jakožto „čistého média“ z velké části nedotčeného ekonomickými zájmy, spojená s nenávistí avantgardy k filmovému průmyslu, který rázem trhu vnutil zvukový film, vedla ke znevažujícím poznámkám mnoha dobových kritiků na adresu talkies. Nevydám se po těchto vyšlapaných cestách, ale pokusím se raději

12) Tento seznam definicí filmu přebírám z knihy: Robert Stam, *Film Theory. An Introduction*. Malden, MA, Oxford 2000, s. 33.

13) Rudolf Arnheim, *Stumme Schönheit und tönender Unfug*. „Weltbühne“ 1929, č. 41 (8. 10), s. 557 – 562; přetištěno a citováno podle: R. Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film* (ed. Helmut H. Diederichs). Frankfurt 1979, s. 217 – 221.

14) Viz základ výzkumu za posledních patnáct let in: R. Abel – R. Altman (eds.), c. d.

15) Kenneth MacPherson. „Close Up“ 1929, č. 1 (červenec), s. 7n. Přetištěno a citováno podle: James Donald, *From Silent to Sound: Introduction*. In: James Donald – Anne Friedberg – Laura Marcus (eds.), *Close Up, 1927 – 1933. Cinema and Modernism*. London 1998, s. 79 – 82, zde s. 80.

předestřít odstíněný a rozrůzněný obraz dopadů zvukového filmu na alternativní filmovou kulturu.

3. 1929–1931 – zvuk jako katalyzátor

Vraťme se nyní k mému původnímu historickému náčrtu: Pohlédneme-li z léta roku 1929 do roku následujícího, je zřejmé, že se historie odvíjela velmi odlišně. V létě roku 1930 uzavřely evropské a hollywoodské průmysly „pařížskou úmluvu“ (rovněž známou jako „pařížský mír zvukového filmu“), která svět účinně rozdělila do dvou sfér vlivu. Výrazně koloniálním gestem tak byly národy uvrženy buď pod vládu amerického trustu pod vedením Western Electric, nebo pod vládu evropské skupiny kolem Tobis-Klangfilm. Jen některá vymezená teritoria byla otevřená pro konkurenci. Bylo by ale nesprávné vinit samotný zvukový film z toho, že se kvůli němu ocitl v troskách ten film, který lidé znali před příchodem zvuku. Zvukový film nebyl příčinou pádu avantgardy, nýbrž spíše katalyzátorem, který proměnil filmovou kulturu jako celek (komerční, alternativní i amatérskou), což obratem vedlo k restrukturalizaci mnoha činností avantgardy. Nebyly to ani estetické aspekty zvukového filmu, jež se ukázaly být pro avantgardu fatální či ohrožující, ani žádný inherentně realistický program, jenž byl v trójském koni zvaném zvukový film ukryt, nýbrž spíše zvukový film coby ekonomická síla, která transformovala každou část filmové kultury. Zvuk jako takový by bývalo bylo možné snadno spojit s většinou alternativních a uměleckých praktik konce dvacátých let,¹⁶⁾ ale tím, jak zvukový film proměnil kinematografie komerční, také hluboce zasáhl kulturu filmu alternativního. Tyto sektory byly totiž propletené více, než se všeobecně bere na vědomí. Měli bychom rozlišovat mezi zvukovým filmem coby estetickým médiem a následky, který měl pro průmysl, filmaře a obecnost. Rok po setkání v La Sarraz ukázal druhý *Congrès international du cinéma indépendant* v Bruselu (CICI),¹⁷⁾ jak křehká jednota to byla: projevil se propasti a trhliny v řadě otázek, jako je například zvuk a jak jej používat, realismus či abstrakce a konečně i otázka politické angažovanosti. Právě toto poslední téma vedlo k přerušení setkání CICI až do doby, než došlo k jejich oživení v dalším období, vyznačujícím se velkými nadějemi na politickou změnu a společenskou transformaci politiky – v roce 1963.

Hovoříme-li o účincích změn, nesmíme v celkovém pohledu zapomenout rozlišovat jednotlivé segmenty instituce filmu: kritici měli totiž velmi odlišný program než filmaři, dramaturgové kin se museli potýkat s jinými problémy než redaktoři časopisů. Navíc debaty kupříkladu z ledna roku 1929 se výrazně liší od debat z listopadu téhož roku, neboť každý měsíc přinesl nové filmy, fakta a zkušenosti. Jak jsem právě ukázal, kritici zůstávali ke zvuku spíše nepřátelští, ale pokud se obrátíme k filmařům, jejich postoj tváří v tvář zvukovému filmu byl mnohem ambivalentnější. Sám zvuk, tedy jeho inherentní estetický charakter, pro ně problém nepředstavoval (jako např. pro Arnheima a mnoho dalších

16) Mnoho pozdějších filmařů obvykle typicky označovaných za avantgardní používalo zvuk neotřele a novátorsky.

17) Viz Laura Vichi, *Un point de départ: le Congrès international du cinéma indépendant de Bruxelles*. In: Laura Vichi, Henri Storck. *De l'avant-garde au documentaire social*. Crisnée (BE) 2002.

kritiků, kteří obhajovali status umění němého filmu). K proslulým příkladům patří sovětsí režiséři Ejzenštejn, Alexandrov a Pudovkin, kteří zvuk přivítali ve svém slavném manifestu, poprvé vydaném za hranicemi Sovětského svazu v říjnu roku 1928 (originálně vyšel v srpnu roku 1928): „Hýčkaný sen o mluvícím filmu se stal skutečností. [...] S uplatněním této konstrukční metody již film nebude spoután hranicemi žádného národního trhu, jak tomu bylo v případě divadelních dramát a bude v případě ‚zfilmovaných‘ divadelních dramát, nýbrž naskytne se ještě větší příležitost než dřív k tomu rozšířit po celém světě ideje, které lze filmem vyjádřit, a bude nadále možné pronajímat filmy po celém světě.“¹⁸⁾ Proto sovětsí režiséři nejenže nazývali zvukový film „hýčkaným snem“, ale dokonce hájili názor, že zvukový film povede ke zvýšení mezinárodního oběhu, který byl často jedním z klíčových argumentů filmových kritiků proti zvukovému filmu. Nebo si povšimněme výroku Waltera Ruttmanna ze září 1928: „Zvukový film je tím, o čem se dnes všude mluví. Zvukový film jítří emoce, rozněcuje debaty a je vystaven hlasům, které jej ukvapeně přijímají či zavrhuji. Nemá ve skutečnosti smysl dohadovat se o jeho společenském uplatnění, ale otevírají se velké možnosti ve smyslu uměleckém.“¹⁹⁾ Dokonce ještě předtím, než měli umělci se zvukem nějakou praktickou zkušenost, projevila většina z nich zvědavost a zájem si práci s touto novou technologií vyzkoušet a dosáhnout některých z oněch „velkých možností“, o kterých hovořil Ruttmann. Nikdo si v tuto dobu nedokázal představit, že němý film zmizí tak rychle, ale zvuk připadal filmařům jako velká šance a naděje.

Pro filmový průmysl byl zvukový film motorem, který nastolil nové způsoby hospodaření a zvýšil náklady produkce. To v důsledku vedlo k zefektivňování a menšímu experimentování v rámci velkých výrobních společností, které v praxi zavíraly štěrbiny a niky, jež v předcházejících letech využívala avantgarda. Tomuto uzavírání ale předcházelo několik let, během kterých dřívější avantgardní filmaři ze skulin mezi průmyslem a avantgardou těžili. Například Walter Ruttmann: vyráběl krátké filmové reklamy na noviny, pneumatiky, alkoholické nápoje a další spotřební výrobky,²⁰⁾ přispěl některými sekvencemi do komerčních uměleckých filmů Fritze Langa (NIBELUNGOVÉ, 1924) a Paula Wegenera (LEBENDE BUDDHAS, 1924), spolupracoval na dvou krátkých filmech, určených pro projekce na pozadí divadelních představení,²¹⁾ a připravil německou verzi DER FLORENTINERHUT (1928) Clairova SLAMĚNÉHO KLOBOUKU (1927), přičemž současně pracoval na sérii čtyř abstraktních nefigurativních krátkých snímků (OPUS 1 – 4), které byly jeho

18) S. M. Eisenstein – V. I. Pudovkin – G. V. Alexandrov, *The Sound Film. A Statement from U.S.S.R.* „Close Up“ 1928, č. 4 (říjen). Přetištěno a citováno podle: J. Donald – A. Friedberg – L. Marcus (eds.), c. d., s. 83n (poprvé vyšlo v ruštině 5. srpna 1928 v leningradském časopise *Žizň Iskustva*).

19) Walter Ruttmann, *Prinzipielles zum Tonfilm* (1). „Reichsfilmblatt“ 1928, č. 35 (1. 9.). Přetištěno a citováno podle: Jeanpaul Goergen (ed.), *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, s. 83.

20) DER SIEGER (1922) na pneumatiky Excelsior, DAS WUNDER (1922) na Kantorowiczův likér, DAS WIEDERGEFUNDENE PARADIES (1925) na květiny, DER AUFSTIEG (1926) pro zdravotní vzdělávací program „GeSoLei – Gesundheitspflege, Soziale Fürsorge, Leibesübungen“, SPIEL DER WELLEN (1926) na rádia firmy AEG.

21) WOLKENHINTERGRUNDSFILM (1927) jako doprovod Strindbergovy hry *Ein Traumspiel* inscenované Fritzem Hollem v berlínském Theater am Bülowplatz; HOPLA, WIR LEBEN! (1927) jako doprovod hry Ernsta Tollera *Hoppla, wir leben!* inscenované Erwinem Piscatorem.

časopisů, filmařských svazů, dělnických filmových klubů atd. – nesla nástup zvukového filmu těžce. O novinku projevilo zájem mnoho lidí, ale instalace zvukového zařízení do kin vyžadovala nemalé investice. Místa alternativního předvádění se často nacházela ve víceúčelových prostorech, kde se filmy promítaly jen jeden či dva večery v týdnu – peníze nutné pro zavedení zvuku bylo proto obtížnější vydělat. Zatímco velká kina v městských oblastech se při splácení investic do zvukového zařízení mohla spolehnout na stálý přísun populárních a nových zvukových filmů, alternativní podniky musely často čekat, až se peníze vyberou prostřednictvím sbírky nebo až ceny technického vybavení klesnou. Navíc třebaže existovaly i zvukové filmy, které by se více hodily pro síť alternativní kinařské praxe, promítaly se v první řadě v kinech komerčních, neboť počet zvukových filmů obecně byl stále ještě omezený. Alternativním sítím tak nezbylo než reprízovat němé filmy, což těmto kruhům získalo zpátečnickou pověst, a to je problematická konotace pro hnutí, které se ztotožňuje s označením „avant-garda“, předvoj. Tyto sítě nicméně úspěšně přetrvaly do let třicátých, ne již jako část aktivistické avantgardy, prahnoucí po tom změnit politické, ekonomické a institucionální omezení státu, ale spíše jako zvláštní zájmová skupina.

V době příchodu zvuku toto hnutí právě nabylo takové síly a hybnosti, že pro filmový průmysl představovalo skutečné nebezpečí. To vyplývá i z případu *ciné-clubu* Léona Moussinaca „Les amis de Spartacus“: této filmové společnosti, jež byla ve Francii aktivní od března do listopadu roku 1928, se podařilo ve velmi krátkém čase získat desetitisíce členů po celé zemi (podle toho, ke kterému zdroji se přikloníme²⁶⁾). Klub tak enormně vzrostl díky své jasné profilaci – zaměřoval se na předvádění sovětských filmů, které cenzori ve Francii zakázali – a dobré propagaci: byl pro jistou část obecnstva vysoce viditelný, pořádal projekce pro tisk atd. Pokud jde o důvody přerušení činnosti po pouhých osmi měsících, retrospektivní názory se v této věci rozcházejí. Někteří tvrdí, že činnost klubu byla zastavena kvůli cenзуře, která se v době, kdy se (údajně) komunistická činnost ve Francii velmi razantně potlačovala, projevovala velmi tvrdě. Jiní vyslovují názor, že zasáhl filmový průmysl, a to ze strachu, že nový soupeř příliš zesílí a stane se skutečnou konkurencí. V každém případě, ať z důvodů politických či ekonomických, se růst filmových společností setkal s podezřením ze strany autorit v oboru (cenzoři a profesionální asociace). Podobný případ lze nalézt v životopisu Adriana Brunela, kterého jeho zaměstnavatelé ve filmovém průmyslu přiměli rezignovat na jeho místo v čele London Film Society, neboť měli obavy z nové konkurence.²⁷⁾ Zdálo se, že komerční sektor filmové kultury měl z takových zdola organizovaných organizací, jaké reprezentovaly filmové společnosti a *ciné-cluby*, strach, a to ne kvůli nějakému estetickému či formálnímu programu, ale z důvodu oné blízké hrozby celkové restrukturalizace vztahu obecnstva

26) Počty se podle různých zdrojů pohybují od 8 do 80 tisíc členů. Viz J e a n d e r, *Les ciné-clubs*. In: Marcel D e f o s s e (ed.), *Le cinéma par ceux qui le font*. Paris 1949; Vincent P i n e l, *Introduction au ciné-club. Histoire, théorie, et pratique du ciné-club en France*. Paris 1964; Timothy B a r n a r d, *From Impressionism to Communism: Léon Moussinac's Technics of the Cinema, 1921 – 1933*. „Framework. The Journal of Cinema and Media“ 2000, č. 42 (léto), dostupné online na: <http://www.frameworkonline.com/42tb.htm> (6. 2. 2003). Viz také: Christophe G a u t h i e r, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris 1999, s. 169 – 181.

27) Viz jeho autobiografii: *Nice Work. The Story of Thirty Years in British Film Production*. London 1949.

k filmovému produktu. Zvukový film však filmové společnosti zasáhl na jejich nejslabším místě: na jedné straně se těmto zdola se rodícím iniciativám zpravidla nedostávalo kapitálu, a tak byl pro ně rychlý přechod ke zvuku takřka nemožný, na druhé straně je institucionální struktura klubu zvlášť nevhodná pro rychlá a radikální rozhodnutí, obzvláště pokud se tyto skupiny původně daly dohromady pod praporem snah o změnu kultury němeého filmu.

4. Třicátá léta: sbližování avantgardy s průmyslovými a státními zájmy

Zvukový film, jak jsem právě ukázal, vedl k většímu funkčnímu rozrůznění filmové kultury. A protože opravdové nezávislosti lze sotva kdy dosáhnout, projevovaly se účinky tohoto rozrůznění ještě dlouho v průběhu let třicátých. Mnoho umělců a aktivit, kontaktů a kvalifikací, institucí a sítí namísto toho, aby přestalo existovat nebo se zcela vytratilo do neznáma, bylo i nadále aktivních, ač v odlišném kontextu a někdy dokonce za jiných politických okolností. Celkově si filmaři museli vybrat mezi výrobou reklamních a průmyslových snímků (Hans Richter), prací pro státní instituce na reformistických dokumentárních filmech, zaměřených na sociálnědemokratickou změnu uvnitř existujícího rámce národního státu (griersonovská škola, Pare Lorentz) a podporou stranické politiky (Leni Riefenstahlová a Walter Ruttmann v nacistickém Německu, Jean Renoir a další pro Lidovou frontu Léona Bluma). Navýsost vzdálené „babylonskému zajetí“, jak vyličil dokumentární filmy „třetí říše“ Alexander Kluge, tyto filmy třicátých let představovaly odlišný model možností filmové kultury, než jaký převládal v letech dvacátých, ale mnoho hlavních zájmů přetrvalo – vážný přístup k filmu jakožto estetickému a společenskému faktoru a snahy ovlivňovat politiku s cílem (společenské, kulturní, estetické) změny.

Zvukový film dále urychlil sbližování avantgardy s průmyslem. Značně napomohl vývoji, který započali ruští konstruktivisté a ve kterém pokračoval německý Bauhaus. Po zavedení zvuku na sebe tento vývoj bral různé podoby. Zájem Griersona a Lorentze o sociální a kulturní důsledky modernity tvoří část tohoto sbližování, stejně jako francouzský film z doby Lidové fronty nebo mezinárodní tvorba Jorise Ivense, ale též nonfikční snímky Leni Riefenstahlové a Waltera Ruttmanna, napomáhající fašistické propagandě a válečnému stroji. Některé společnosti pokračovaly ve své spolupráci s avantgardními umělci až do sklonku let třicátých, jako třeba Philips v Nizozemí (Joris Ivens, Hans Richter a George Pal byli všichni v různých dobách zaměstnáni u společnosti Eindhoven) nebo Bařova továrna na boty v Československu. Blízkost technologického a estetického novátorství (avantgardy) trvala přinejmenším do vypuknutí druhé světové války. Stalinismus v Sovětském svazu mezitím ukončil experimenty s montáží a vpád zvukového filmu vedl také zde – jako všude jinde v kapitalistických zemích – ke zvýšené diferenciaci, která v důsledku napomohla rozmanitosti mezinárodní filmové kultury, ale jejímž krátkodobým důsledkem bylo vměstnání všestranných aktivistů avantgardy do specifických příhrádek.

I když se různé instituce alternativní filmové kultury zvukovému filmu příliš dobře nepřizpůsobily, jejich aktivity sahaly až do poloviny třicátých let. Narůstající funkční diferenciace nakonec hnutí, které bylo už několik let sjednocené pod společným praporem

rozdělila. Velká řada jeho protagonistů se vydala jinými směry: vedoucí členové hnutí se stali hlavními hráči v prvních institucích zasvěcených shromažďování a prezervaci filmů. Iris Barryová, veterán hnutí Film Society v Anglii, stanula v čele nové filmové sekce Muzea moderního umění v New Yorku (později v rozhodujících chvílích pomohla a zaměstnala Jaye Leydu, Siegfrieda Kracauera a Luise Buñuela, kteří byli také různě aktivní v alternativních sítích předválečného období). Henri Langlois a Georges Franju založili v Paříži Cinémathèque française (s pomocí Germaine Dulacové ve třicátých letech a Lotte Eisnerové od let čtyřicátých). Ve Velké Británii se Olwen Vaughanová, dcera Reverenda Hemminga Vaughana, zakladatele Film Society v Merseyside, a Ivor Montagu, klíčová postava London Film Society, podíleli na založení londýnského British Film Institute. BFI je zajímavý tím, že původně nebyl koncipován pouze jako archiv, ale jako vzdělávací instituce s národní dotací. Kromě dokumentárního, politického, reklamního a průmyslového filmu²⁸⁾ byla dědicem filmových společností a malých časopisů částečně činnost archivní a vzdělávací. Pojmy jako repertoár a klasika, myšlenky prezervace a prezentace, to vše je výsledkem prvních snah o vytvoření kánonu ve filmových klubech z let 1925 až 1935. Řadu kořenů toho, co dnes tvoří filmovou historii a teorii, je takto možné vystopovat až v oné fascinující epoše. Další cesty z těchto alternativních sítí vedly k nakladatelské a publikační činnosti (Paul Rotha, Georges Sadoul) či k jiným politickým aktivitám mimo oblast kinematografie (Léon Moussinac).

Závěr

Alternativní filmová kultura, situovaná v evropských městech dvacátých a třicátých let, podporovaná filmaři a *ciné-cluby*, komunikující prostřednictvím malých časopisů a aktivistů a těžící z komerčních zakázek a společenskopolitického idealismu, nakonec neztroškotala, jak psalo mnoho pozdějších komentátorů; spíše se přetransformovala, rozvětvila a dala vzniknout nejrůznějším filmařským postupům, diskursům a způsobům, jak sledovat filmy. Síť FIAF a SCMS (Society for Cinema and Media Studies), institucionalizovaná *film studies* a velká řada odborných filmových časopisů, ale také dokumentární tvorba a propaganda, jak ji známe – to všechno jsou svým způsobem dlužníci oné zakladatelské činnosti aktivistů alternativního filmového hnutí v meziválečném období. Toto hnutí bylo úspěšné tím, že se zasazovalo nejen za odlišnou filmovou estetiku, ale rovněž za odlišný způsob chápání filmu jako celku; neboli – abychom parafrázovali Godarda – neukázalo jak vytvářet a sledovat jiné filmy, nýbrž jak vytvářet a sledovat filmy jinak.

Přeložil Jakub Kučera

28) Německou situaci nonfikčních filmů v evropském kontextu zkoumá Peter Zimmermann – Kay Hoffmann (eds.), *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilm vor 1945 im internationalen Vergleich*. Konstanz 2003.

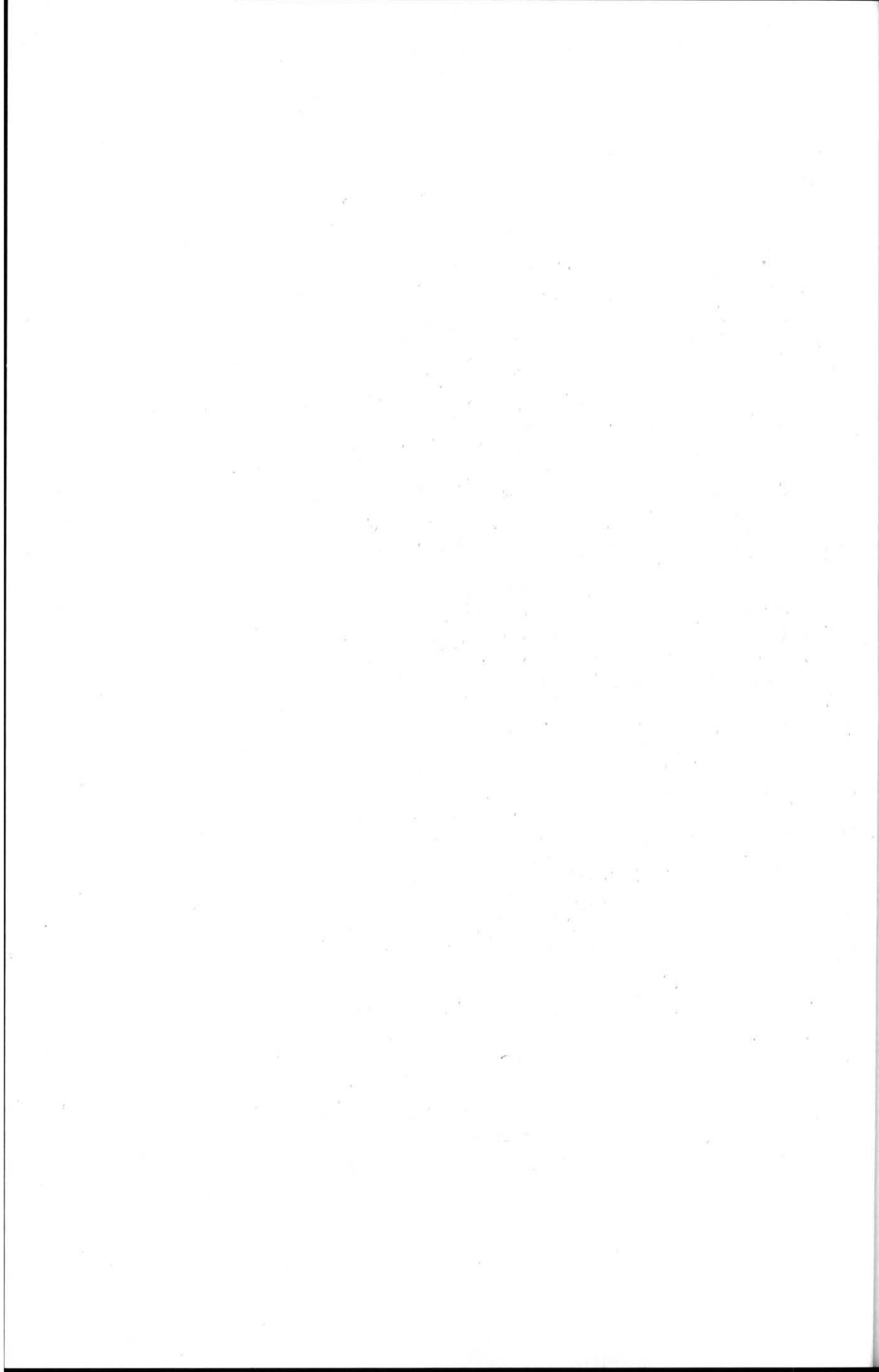
Citované filmy:

Berlín – symfonie velkoměsta (Berlin – Symphonie einer Grosstadt; Walter Ruttmann, 1927), *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), *A Canção de Lisboa* (José Cottinelli Telmo, 1933), *Diagonalsinfonie* (Viking Eggeling, 1924), *Dva milenci* (Two Lovers; Fred Niblo, 1928), *Filmová studie* (Filmstudie; Hans Richter, 1926), *Jazzový zpěvák* (The Jazz Singer; Alan Crosland, 1927), *Konec světa* (La Fin du monde; Abel Gance, 1931), *Horizontal-vertikal Orchester* (Viking Eggeling, 1919), *Lebende Buddhas* (Paul Wegener, 1924), *Melodie světa* (Melodie der Welt; Walter Ruttmann, 1929), *Mezihra* (Entr'acte; René Clair, 1923), *Německý rozhlas/Zvučící vlna* (Deutscher Rundfunk/Tönende Welle; Walter Ruttmann, 1928), *Nepřítel v krvi* (Feind im Blut; Walter Ruttmann, 1931), *Nibelungové* (Die Nibelungen; Fritz Lang, 1924), *Opus 1 – 4* (Walter Ruttmann, 1921 – 1925), *Pod střechami Paříže* (Sous les toits de Paris; René Clair, 1929/30), *Rhythmus 23* (Hans Richter, 1923), *Slaměný klobouk* (Un chapeau de paille d'Italie; René Clair, 1927), *Všechno se otáčí, všechno se hýbe* (Alles dreht sich, alles bewegt sich; Hans Richter, 1929), *Weekend* (Walter Ruttmann, 1930).

Poznámka o autorovi:

Malte Hagener (nar. 1971, Hamburg) studoval média a literaturu na univerzitách v Hamburku, Norwichi (Velká Británie) a Amsterdamu. Publikuje filmové recenze, překlady odborných textů a vědecké statě o filmu a jiných médiích. Pracuje pro Goethe-Institut, Cinegraph a AG Kino. Od roku 2001 je doktorandem a asistentem na Amsterdamské univerzitě, kde participuje na výzkumném projektu Thomase Elsaessera „Cinema Europe“. Žije v Amsterdamu a Berlíně. Malte Hagener napsal přítomný text speciálně pro *Iluminaci*.

Hlavní knižní publikace: (ed. s Janem Hansem) *Als die Filme singen lernten: Innovation und Tradition im Musikfilm 1928 – 38*. Edition text + kritik, München 1999; (ed.) *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino*. Edition text + kritik, München 2000; (ed. s Michaellem Tötebergem) *Film: An International Bibliography*. J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar 2002; (guest ed.) *Filmexil* 2002, č. 16 (zvláštní číslo o portugalském filmu). Stiftung Deutsche Kinemathek, Filmmuseum Berlin / Edition text + kritik, Berlin 2002. Hlavní články: (s Janem Hansem) *Jan Kiepura – der Filmstar im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Armin Loacker – Günter Krenn (eds.), *Zauber der Boheme. Marta Eggerth, Jan Kiepura und der deutschsprachige Musikfilm*. Filmarchiv Austria, Wien 2002, s. 299 – 333; (s T. Elsaesserem) *Walter Ruttmann: 1929*. In: Stefan Andriopoulos – Bernhard Dotzler (eds.), *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002, s. 316 – 349; *German Stars of the 1990s*. In: Tim Bergfelder – Erica Carter – Deniz Göktürk (eds.), *German Cinema Book*. British Film Institute, London 2002, s. 98 – 105.



Články

DOKUMENTÁRNÍ FILM A MODERNISTICKÁ AVANTGARDA

Bill Nichols

Ouvertura

Jak je možné, že se občas ve stejném historickém momentu vynoří ty nejformálnější a často nejabstraktnější, nejpolitičtější a někdy i nejdidaktičtější filmy, vzájemně se plodně promíchají a následně se od sebe oddělí? Čím bylo toto oddělení motivováno a do jaké míry bylo úspěšné, nebo naopak neúspěšné? Způsob, jakým chápeme vztah dokumentárního filmu a modernistické avantgardy, vyžaduje revizi. Obzvláště je nutné znovu zvážit onen rozšířený příběh o „zrodu“ dokumentárního filmu v rané kinematografii (1895 – 1905). Jak toto pojetí, vepsané téměř do všech našich filmových historií, zakrývá zmiňovaný akt oddělení? Jakému alternativnímu popisu brání?

O původu dokumentárního filmu je zdánlivě již dlouhou dobu jasno. První snímky Louise Lumièra z roku 1895 ukázaly schopnost filmu dokumentovat svět kolem nás. Zde, na počátku filmu, leží zrod dokumentární tradice. NANUK, ČLOVĚK PRIMITIVNÍ (1922) Roberta Flahertyho obohatil záznamy dobového světa o vývoj zápletky, napětí a hlavního hrdinu. Dal dokumentární tendenci novou vitalitu. A John Grierson, největší mistr hnutí dokumentárního filmu, prostřednictvím vlastního filmového portréty rybaření v Severním moři pod názvem RYBÁŘI přesvědčil v roce 1929 britskou vládu k tomu, aby založila filmovou sekci Britské obchodní komory (Empire Marketing Board), orgánu pověřeného cirkulací potravinářských výrobků a propagací „impéria“ pojímaného, slovy Griersona, ne jako „vláda nad lidem“, ale jako „spojené úsilí při obdělávání půdy, sklizení úrody a plánování světového hospodářství“. ¹⁾ Grierson řídil institucionální základnu pro dokumentární filmovou tvorbu, a tak praxe dokumentárního filmu dosáhla zralosti. Až ve chvíli, kdy se mi naskytla příležitost připravovat přednášku zabývající se podobnostmi a rozdíly mezi vývojem holandské avantgardy, dokumentárního filmaře Jorise Ivense a ruského suprematistického malíře Kazimira Maleviče, začal jsem se zabývat otázkou, zdali onen příběh o počátcích dokumentárního filmu nepatří spíše k mýtům nežli do historie. ²⁾

1) John Grierson, *The E.M.B. Film Unit*. In: Forsyth Hardy (ed.), *Grierson on Documentary*. New York 1971, s. 165.

2) Viz Bill Nichols, *The Documentary and the Turn from Modernism*. In: Kees Bakker (ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam 1999, s. 148 – 159.

Vlivem zavedeného příběhu o počátcích dokumentu stále přetrvává umělé oddělení avantgardy od dokumentárního filmu, které zastírá jejich nevyhnutelnou blízkost. Chtěl bych namísto příběhu o časném zrodu a postupném dospívání ukázat, že dokumentární film se jako skutečná praxe utváří až v letech dvacátých a na počátku let třicátých. Dřívější pokusy nejsou ani tak rodícím se dokumentem jako spíše filmy vytvořenými podle odlišných formálních i společenských principů. Vznik dokumentárního filmu znamená sloučení tří již dříve existujících prvků – fotografického realismu, narativní struktury a modernistické fragmentace – obohacených o nový důraz na rétoriku společenského přesvědčování. Sama tato kombinace prvků se stala zdrojem svárů. Nejnebezpečnější prvek, tedy ten, který skýtal nejpodvrtnější potenciál, čili modernistická fragmentace, vyžadoval nejopatrnější přístup. Grierson byl velmi znepokojený jeho spojením s radikálními proměnami subjektivity, prosazovanými evropskou avantgardou, a radikálními změnami v politické moci, které prosazovali konstruktivističtí umělci a sovětsí filmaři. Grierson, stručně řečeno, přizpůsobil radikální potenciál filmu mnohem méně zneklidňujícím cílům.

Modernistické postupy fragmentace a juxtapozice propůjčily dokumentárnímu filmu uměleckou auru, díky které jej bylo možné odlišit od primitivnější formy raných *aktualit* či zpravodajského filmu. Tyto postupy sice přispěly k dobrému jménu dokumentárního filmu, ale hrozilo, že budou odvádět pozornost od jeho aktivistických cílů. Příbuznost a přetrvávání modernistické estetiky v konkrétní dokumentaristické praxi přispěla k tomu, že byl vliv avantgardy dvacátých let na vývoj dokumentárního filmu potlačován, a to nejpatrněji v textech a prohlášeních Johna Griersona. Modernistické elitářství a textová obtížnost patřily k vlastnostem, kterých bylo záhodno se vystříhat. Historické spojení modernistických postupů a dokumentárního řečnictví,³⁾ jež byly již od počátku dvacátých let patrné ve většině sovětských i evropských děl, do Griersonových vlastních textů neproniklo. Stejná slepá skvrna přetrvává i v dalších historiích dokumentárního filmu. Třebaže byl přínos avantgardy ve veřejném diskursu takových postav jako Grierson zamlčován, vracel se v konkrétní formě a stylu raného dokumentárního filmu samotného. Potlačení vyjadřuje sílu popření – to, co se historie dokumentárního filmu snažila popřít, nebyla jen explicitní estetická návaznost, nýbrž radikálně transformativní potenciál filmu, který uskutečňovala velká část mezinárodní avantgardy. Namísto něj převládla umírněnější rétorika, usměrňovaná praktickými otázkami dne. Grierson a jemu podobní na filmu obhajovali především jeho schopnost dokumentovat, demonstrovat či nanejvýš dramatizovat patřičné nebo nepatřičné podmínky individuálního občanství a státní zodpovědnosti.

Má základní teze zní, že vlna dokumentaristické činnosti se formuje tehdy, když film vstupuje do přímých služeb rozličných, již existujících snah usilujících v průběhu

3) Nichols používá termíny *oratory* (orátorství), *oration* (orace) a *orator* (orátor) pro označení aktivity, formy a původce (více či méně zjevně) persvazivního projevu dokumentárních filmů, jež má charakter veřejného řečnictví. V přítomném překladu uvedené termíny překládáme jako řečnictví, veřejná řeč a řečník, ale touto poznámkou upozorňujeme na to, že v dokumentárním filmu se nevztahují jen k mluvenému slovu (komentáři), nýbrž také k dalším výrazovým materiálům a kódům, jež mohou sloužit jako prostředky argumentace a apelu (obrazový záznam, montáž, pohyblivé rámování, titulky, hudba atd.) – srov. B. Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington – Indianapolis 1991, s. 134 – 141 (pozn. red.).

dvacátých a třicátých let o vybudování národní identity. Dokumentární filmy potvrzují, nebo zpochybňují moc státu. Věnují se otázkám veřejného významu a v konfrontaci s nimi potvrzují, nebo napadají roli státu. K dokumentární tradici mě původně přivedly tyto akty nesouhlasu spíše než potvrzení, táhnoucí se od tvorby filmových a fotografických spolků z let třicátých až ke zpravodajskému filmu let sedmdesátých.⁴⁾ Radikální potenciál filmu odporovat státu a jeho zákonu, nebo jej potvrzovat, učinily z dokumentárního filmu vzpurného spojence těch, kteří byli u moci. Dokumentární film, stejně jako film avantgardní, stavěl známé jevy do nového světla, a to ne vždy tak, jak by si přály existující vlády. Zformování dokumentaristického hnutí vyžadovalo disciplínu, kterou mu daly takové postavy jako Grierson ve Velké Británii, Pare Lorentz ve Spojených státech, Joseph Goebbels v Německu a Anatolij Lunačarskij a Alexandr Ždanov v Sovětském svazu, a to proto, aby dokument vstoupil do služeb politického a ideologického programu daného národního státu.

Modernistická avantgarda, ke které se mimo jiné řadí Man Ray, René Clair, Hans Richter, Louis Delluc, Jean Vigo, Alberto Cavalcanti, Louis Buñuel, Sergej Ejzenštejn, Dziga Vertov a ruští konstruktivisté, hranice této binární opozice souhlasu a odporu, soustředěné na buržoazně demokratický stát, přesahovala. Nabízela alternativní témata a zaměření, dokud posílení socialistického realismu, nástup fašismu a stalinismu, nezbytnost emigrace a tlaky velké hospodářské krize nevyčerpaly její zdroje. V pohledu avantgardy byly stát a problémy občanství zastíněny otázkami percepce a vědomí, estetiky a etiky, společenského chování a nevědomí, jednání a touhy. Tyto otázky byly podnětnější a naléhavější nežli ty, které zaměstnávaly pozornost strážců státní moci.

1. Příběh o původu a otázka modelů

Kolem roku 1930, se zavedením zvuku do kin a s počátkem globální krize, byl dokumentární film rozšířen jako specifická forma filmové tvorby. Co jej přivedlo na svět? Standardní historie předpokládají dokumentární tradici nebo tendenci, která existovala dlouho předtím, než došlo ke zformování dokumentárního hnutí či institucionální praxe. Tento původ zaručuje dokumentárnímu filmu práva prvorozeného, ale, jak uvidíme, představuje také problém. Byla-li dokumentární forma skryta ve filmu od začátku, proč trvalo přibližně třicet let, než jí Grierson vtiskl název *dokumentární*?

Podle důvěrně známého příběhu o pravých předcích dokumentárního filmu vše začíná prvotní láskou filmu k povrchu věcí, jeho tajemnou schopností zachytit život takový, jaký je. Dokumentární film představuje zralou formu toho, co se již projevovalo v raném filmu s jeho ohromným katalogem lidí, míst a věcí, posbíraných z celého světa. Britský dokumentarista a historik Paul Rotha v roce 1939 napsal, že dokumentární film z omezeného prostoru fikce unikl do „širšího prostoru skutečnosti, kde se za filmovou hodnotu považuje spontaneita přirozeného chování a zvuku se využívá kreativně,

4) Viz Bill Nichols, *Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left*. New York 1980.

nikoli pouze reproduktivně. Tento postoj samozřejmě tvoří formální základ dokumentárního filmu.“⁵⁾

Filmový historik Jack Ellis uvažuje o padesát let později podobným způsobem: Dokumentární filmy, „dá se říci, začaly se zrodem filmu jako takového. Již filmované záznamy skutečnosti v experimentech techniků Edisonovy laboratoře ve West Orange v New Jersey k nim lze počítat.“⁶⁾ Erik Barnouw, autor nejrozsáhlejších dějin dokumentárního filmu, v úvodu svého pojednání hovoří o průkopnících devadesátých let 19. století, kteří pociťovali „neodolatelnou potřebu zdokumentovat nějaký jev či děj a vynalezli způsob, jak na to. V jejich díle zažíval dokumentární film své prenatální vzruchy.“⁷⁾

V těchto příbězích o počátcích spojují Rotha, Ellis a Barnouw rodící se dokumentární tvorbu s fotografickou či indexovou dokumentací existujících jevů.⁸⁾ Přechod od dokumentu k dokumentárnímu filmu tedy sleduje evoluční vývoj. Jakmile dodáme zralou narativní výbavu ve formě Flahertyho NANUKA, ČLOVĚKA PRIMITIVNÍHO a Griersonovy mohutné organizační schopnosti, stanou se rázem z prenatálních vzruchů dospělá kroky. Grierson jako prométheovský hrdina tomuto dřímajícímu obru vdechuje život zcela sám: „Rychlý rozkvět dokumentárního modu byl z velké části dílem skotského rodáka Johna Griersona.“⁹⁾ Jak říká sám Grierson: „Financují se pouze filmy, které zaručí kasovní úspěch, a filmy, které naplní cíle propagandy. Žádné jiné. Jsou vymezeny přísné hranice, ve kterých se film dosud musel rozvíjet a v rámci kterých se bude rozvíjet

5) Paul Rotha, *Documentary Film: The Use of the Film Medium to Interpret Creatively and in Social Terms the Life of the People as It Exists in Reality*. London 1935, s. 79.

6) Jack C. Ellis, *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*. Eaglewood Cliffs, NJ 1989, s. 9.

7) Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York 1993, s. 3.

8) Richard Meran Barsam, další z historiků dokumentární tvorby, rozlišuje cestopisy, týdeníky a další formy nonfikce, které patří do sféry dokumentu, ale má sklon na tyto dějiny roubovat vlastní, současné pojetí dokumentu, místo aby nabídl příběh původu jako takový. „Dokumentární film“ se podle něj jednoduše objevuje, jakmile jej Grierson v roce 1926 pojmenuje, jako specifická forma nonfikce, utvářená americkými, britskými, sovětskými a kontinentálními/evropskými variantami. Viz Richard Meran Barsam, *Nonfiction Film: A Critical History*. New York 1973.

Brian Winston začíná svým krajanem, Britem Johnem Griersonem. Ačkoli i on bere na vědomí jiné formy nonfikce, které dokumentárnímu filmu předcházely, počáteční moment zrodu podle něj reprezentují až Grierson, raný a méně oslavovaný příklad Edwarda Curtise s jeho *IN THE LAND OF THE HEADHUNTERS* (1915) a Flaherty se svojí koloniální zátěží a důrazem na přetváření života v umění. Winston ve skutečnosti odkazuje k ještě poněkud hlubším kořenům v realismu 19. století po Courbetovi: tento realismus, zdá se, buduje základy estetických principů, které se nějakým, ne zcela specifikovaným způsobem přenášejí do filmu. Viz Brian Winston, *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London 1995, s. 8 – 10, 19 – 23, 26 – 29. Ze všech těchto pojetí vysvítá představa relativně hladkého přechodu od fotografického realismu k dokumentárnímu zobrazování. Vynikající obecné dějiny filmu od Kristin Thompsonové a Davida Bordwella, *Film History: An Introduction* (New York 1994), sledují stejnou linii, ale v méně vyhraněné podobě. Dokumentární film dvacátých let představují následovně: „Před příchodem dvacátých let se výroba dokumentárních filmů omezovala na filmové týdeníky a krátké přírodní snímky“, což je tvrzení, které zahlazuje ostřejší odlišení raného používání fotografického realismu od skutečného nástupu dokumentární tvorby ve dvacátých letech (s. 202). Naznačují, že kořeny dokumentární tradice lze vystopovat už v raném filmu, jejich vlastní dějiny ale sílu tohoto mýtu spíše minimalizují.

9) Kristin Thompson – David Bordwell, *Film History: An Introduction*. New York 1994, s. 352.

i nadále.¹⁰⁾ Dokumentaristická forma tak přivádí k životu dříve nenaplněný propagandistický (oratorický) potenciál filmu. Jinak řečeno, tento mýtus o původu vyvolává určitou otázku. Jsou-li fotografie i film od počátku obdařeny schopností zaznamenávat (dokumentovat), proč musíme po začátku filmu čekat ještě tři desetiletí, než se objeví skutečné hnutí dokumentárního filmu? Nejde nevyhnutelně o rozhodující akt historický spíše než o přirozený evoluční vývoj?¹¹⁾

Alternativní dějiny, které zde předkládám, zdůrazňují, že nástup dokumentárního filmu proběhl za podmínek, jež byly specifické pro moment jeho zrodu po první světové válce, a nikoli pro jeho údajné předky. Do hry se zapojují již zavedené prvky filmu. Dokumentární formu na sebe berou pouze za specifických historických okolností, které působí jako „inovační podněty, pohyby, které dávají vzniknout novým potencialitám“.¹²⁾ Nebýt těchto okolností, potenciality by pouze dřímaly nebo by přispěly ke zcela jiným vlnám či žánrům.¹³⁾ Mýty o původu, hovořící o vzdálených předcích a spleť rodokmenu, nový

10) J. Grierson, *The E.M.B Film Unit*, s. 165.

11) Abigail Solomon-Godeauová poukazuje na to, že taková díla jako např. fotografie občanské války Matthea Bradyho či fotografie Indie a Nepálu Samuela Bourmeho v 60. letech 19. století dokumentární formu či tradici přímo nevytvořily; naopak, považovalo se za samozřejmé, že taková díla budou plnit základní funkci fotografického obrazu, spočívající v zaznamenávání či dokumentování existující reality. Označit takové obrazy za dokumentární by znamenalo vytvářet tautologii: „Převážná část použitých fotografických obrazů před zavedením uvedeného termínu [ve dvacátých letech] byla tím, co bychom automaticky označili za dokumentární, a proto je zřejmé, že samotný pojem dokumentární je historický, a nikoli ontologický.“ Dokonce i fotografické ilustrace Jacoba Riise pro knihu *How the Other Half Lives* (1890), ač jsou Solomon-Godeauovou považovány za možné předchůdce dokumentárních hnutí třicátých let, takováto hnutí přímo či bezprostředně nezažehly. Bylo zapotřebí dlouhého období symbolismu a estetismu v podobě fotografického piktorialismu, který dokumentárnímu umožnil uniknout tautologii a dát jméno specifické formě. Srov. Abigail Solomon-Godeau, *Who Is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography*. In: Lorne Falk – Barbara Fischer (eds.), *The Event Horizon: Essays on Hope, Sexuality, Social Space, and Media(tion) in Art*. Toronto 1987, s. 193, 195.

12) Viz Maureen Turim, *The Ethics of Form: Structure and Gender in Maya Deren's Challenge to the Cinema*. In: Bill Nichols (ed.), *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley 2001.

13) První desetiletí filmu dalo vzniknout udivujícímu množství materiálu shromážděného po celém světě cestujícími filmaři. Jestliže tehdy mnoho zemí, včetně těch, jež byly stále s Evropou svázány koloniální nadvládou, zažilo začátky průmyslu pohyblivého obrazu, mělo to souvislost s vyráběním aktualit, jež podrobně popisovaly lokální místa a události. Rané dějiny filmu a dokumentaristiky jako např. Rothův *Documentary Film* nicméně opomíjejí zakládající tvorbu ze zemí třetího světa a na vědomí berou jen díla ze Sovětského svazu a kontinentální Evropy. Dějiny věnované kinematografiím třetího světa, jež byly napsané před nedávnem, v tomto opomíjení pokračují. Některé se o těchto raných počínech zmiňují, ale připisují jim jen minimální význam pro vývoj národních kinematografií či praxi dokumentárního filmu jako takovou.

Dějiny dokumentárního filmu třetího světa před druhou světovou válkou se sice někdy berou na vědomí, ale obecně se jim nepřipisuje velký význam. Historikové mají ve zvyku popisovat vznik národního filmu jako nástup stálé produkce dlouhometrážních hraných filmů. Nicméně, jak v jednom přátelském rozhovoru podotkla Catherine Benamouová, dokumentární tvorba v Mexiku v období před druhou světovou válkou zcela jistě existovala, stejně jako tomu pravděpodobně bylo i v dalších zemích. Totéž naznačuje i text Aurelia de los Eyese, *The Silent Cinema* (In: Paulo Antonio Paranaгуá (ed.), *Mexican Cinema*. London 1995, s. 63 – 78), ve kterém autor popisuje dokumentární tvorbu v 10. letech, která „s cílem informovat [...] vyvinula vlastní způsob reprezentace a bez omezení, s naprostou svobodou pečlivě zaznamenávala hlavní národní události“ (s. 69). Většina produkce se jeví spíše jako dokumentace než

žánr legitimizují, neboť jej vybavují zřetelnou rodovou linií, která sahá až hluboko ke zrodu samotné kinematografie. Není náhodou, že takovéto mýty brání podrobnému zkoumání podobností a přesahů mezi dokumentárním filmem dvacátých let a praktikami s ním souběžnými, především avantgardou. Rovněž racionalizují prosazování hranic oddělujících dokumentární film od alternativ, které s ním „zjevně“ nesouvisejí.

Ve skutečnosti se ze čtyř prvků, které přispěly ke zformování vlny dokumentárního filmu, v roce 1895 nabízel pouze jeden: schopnost filmu velmi věrně zaznamenávat viditelné jevy. K této schopnosti musíme přičíst tři o něco mladší prvky: 1. postupné rozvinutí narativních kódů a specificky filmových konvencí (1905 – 1915), které umožňují kterémukoli filmu využít vyprávěcí strukturu příběhu schopnou vzbudit důvěru v zobrazující gesta, a to především prostřednictvím důrazu na životné postavy, lineární děje a filmové uspořádání času a prostoru na základě kontinuálního, paralelního a hlediskového střihu¹⁴⁾; 2. neopomíjenější prvek: široká škála modernistických, avantgardních postupů, které se úspěšně rozvíjejí po celá dvacátá léta; 3. rejstřík rétorických, persvazivních strategií, které nabízejí specifickou formu zapojení diváka.

Žádný z těchto prvků sám o sobě nevede ke vzniku dokumentárního filmu. Od každého z nich vede vývoj také jinými směry. Než abychom stopovali linii původu dokumentárního filmu, bude užitečnější, když každý z těchto prvků ve stručnosti popíšeme a ukážeme, jak ke zrodu formy dokumentárního filmu v období mezi válkami přispěl.

1.1 Fotografický realismus

„Kino atrakcí“, popsané Tomem Gunningem jako převládající modus reprezentace před rokem 1906, se stejně jako vědecká dokumentace opírá o autentizující účinek kamerové optiky a fotografických emulzí při vytváření obrazů, které vykazují přesně daný soubor vztahů s tím, co reprezentují. Vědecké důkazy i karnevalové atrakce ukazují pozoruhodné aspekty světa s indexovou přesností. Obrazy tohoto druhu mohou snadno sloužit jako dokumenty, nikoli však jako dokumentární filmy.¹⁵⁾ V rámci vědy poskytují důkazy či

dokumentární film a chronologický přehled v knize říká, že „dokumentární tvorba je definitivně opuštěna“ kolem roku 1917 (s. 23), kdy nabývá rozhodujícího vlivu importovaný model *film d'art*, nicméně de los Eyesův podrobný popis dokládá tvrzení Benamouové. Tato oblast filmového výzkumu teprve čeká na rozsáhlejší bádání.

14) *Point-of-view editing* (pozn. red.).

15) Na záznamy či dokumenty se již dlouho pohlíží jako na faktické prvky historického záznamu, zproštěného komentátorských strategií řečníka či interpretačních sklonů historika. Dokumentární filmy na druhé straně vznikají jako produkty persvazivního či přinejmenším poetického záměru přimět publikum vidět a jednat jinak. Když John Grierson chválil snímek *MOANA* za jeho „dokumentární hodnotu“ (nikoli však jeho dokumentární formu), přiznával mu, navzdory jeho fikčnímu východisku, hodnotu záznamu kultury na tichomořském ostrově: přednosti dokumentu prosvítaly za vykonstruovanostmi fikce.

William Stott v *Documentary Expression and Thirties America* (New York 1973) přesvědčivě dokládá, že dokumentární tradice „přenáší a sděluje pocit [...] pocit je na prvním místě“ (s. 7n). Rétorická tradice, jejímž specifickým projevem je i tradice dokumentárního filmu, vždy přikládala velkou důležitost pocitu či emoci coby prostředkům, jak publikum pohnout k přijetí určitého souboru hodnot či k určitému jednání. Objev poststrukturalismu, že dokumenty jsou samy rétorickými konstrukty určenými k tomu, aby

zaznamenávají jevy za hranicí toho, co vidí oko. Jako „atrakce“ si vynucují „pozornost diváka, podněcují vizuální zvědavost a skýtají rozkoš na základě vzrušující podívané – jedinečné události, fiktivní či dokumentární, která je zajímavá sama o sobě“.¹⁶⁾

Kino atrakcí, nespoutané narativní strukturou či vědeckou analýzou, je formou excitace, exhibicionismu a podívané. Plodí účinek srovnatelný s působením pořadů „reality TV“, jako jsou COPS nebo SURVIVOR, zejména díl Isn't this amazing!¹⁷⁾ Stáváme se svědky podivných, násilných, nebezpečných nebo katastrofických událostí, ale dostává se nám k nim jen minimálního vysvětlení. Jeden pořad, uváděný v lednu 2000 na stanici ABC, nesl název Out of Control People (Lidé, kteří se neovládají) a nabídl – zcela ve stylu MONDO CANE¹⁸⁾ – přehled výtržností fotbalových fanoušků, studentského řádění, vězeňských povstání a dalších projevů odpovídajících jeho názvu, to vše doprovázeno zlomky komentáře „odborníků“ hovořících o davovém chování a skupinové psychologii. Cílem tohoto pořadu evidentně bylo ukojit touhu po senzacích, a nikoli vychovávat či vzdělávat. Použitím „dokumentárních“ obrazů skutečných událostí tato honba za senzacemi nesmírně získala.

Jak rádi dokazovali surrealisté, jazyk senzacechtivosti se může snadno vloudit i do vědeckých protokolů. Lisa Cartwrightová tento průzkum skrytého nitra vědeckého experimentování dále rozvíjí a zachycuje případy zneužití dokumentárních obrazů v pracích, které zamýšlejí sledovat vědecký postup, ale uchylují se k morbiditě a spektakulárnosti.¹⁹⁾ Takovéto působení probouzí spíše pocity údivu a někdy pobouření než racionální porozumění. Allan Sekula poukazuje na to, že dokumentární tvorba může nakupit horu důkazů, „a přesto tento žánr, ve svém obrazovém předvedení vědeckých a pedantsky ověřených „faktů“, současně napomáhá spektaklu, podráždění sítnice, voyeurismu, hrůze, závisti a nostalgii, a naopak jen málo kritickému porozumění sociálnímu světu“.²⁰⁾

Toto domnělé právo na poznání, které exotickým cestopisům dovoluje vydávat se za vědecké výpovědi, se v klasické surrealistické/dadaistické formě stalo terčem znepokojivícího vylíčení chudoby španělského kraje Las Hurdes v Buñuelově ZEMI BEZ CHLEBA (1932) – samotný tento film má fascinujícího předchůdce v pseudocestopisu o strastiplné cestě napříč Saharou, CROSSING THE GREAT SAGRADA (1922), Adriana Brunela. Buñuelův film se velmi poučil z etnografické studie o chudém španělském kraji, vydané

na základě své zdánlivé objektivnosti nesly důkazní váhu v celkové diskusi, neuměňuje zásadní důležitost emocí spojených se záměrem přesvědčit, který dává rétorice i dokumentárnímu filmu jeho společenský význam.

16) Tom Gunning, *The Cinema of Attractions*. In: Thomas Elsaesser – Adam Barker (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London 1990, s. 58.

17) Viz můj text *At the Limits of Reality (TV)* (in: Bill Nichols, *Blurred Boundaries*. Bloomington 1994, s. 43 – 62), kde naleznete rozsáhlé pojednání o programech „reality TV“ a jejich vztahu k tradici dokumentárního filmu.

18) MONDO CANE je kultovní „shockumentary“ z 60. let, bizarní dokument zachycující podivné a výstřední lidské chování (pozn. red.).

19) Viz Lisa Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis 1995. Cartwrightová předkládá rozsáhlý výčet příkladů dokládajících zneužívání vědeckých metod, jakož i pseudovědecké používání lékařského zobrazování.

20) Allan Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*. In: *Against the Grain: Essay and Photo Works 1973 – 1983*. Halifax 1984, s. 57.

o několik let dříve, ale současně převrací vědu na hlavu, aby zdůraznil onu senzacechtivost, která obklopuje „atrakce“, namíchané z prvků každodenního života Hurdanos. ZEMĚ BEZ CHLEBA odsuzuje samotné metody práce v terénu, detailního popisu a humanistického vcítění, které budou v nadcházejících desetiletích tvořit pilíř etnografické zkušenosti.²¹⁾

Podívaná v raném filmu se stejně jako viditelné důkazy ve vědě opírala o dojem fotografického realismu, aby nás přesvědčila o autenticitě pozoruhodných výjevů. K jednomu z nejpronikavějších spojení podívané a fotografického realismu dochází v pornografii. Znamky autentičnosti potvrzují, že se odehrál opravdový sexuální akt, byť tento akt, podobně jako většina fikčních dějů, proběhl výhradně kvůli tomu, aby byl nafilmován. Nebudeme nic riskovat, učiníme-li závěr, že dokumentární potenciál fotografického obrazu přímo k praxi dokumentárního filmu nevede. Ani podívaná a předvádění, ani věda a dokumentace formu dokumentárního filmu nezaručují. Jednotlivá hnutí určuje historická nahodilost, nikoli genetický původ. Je zapotřebí něco víc než jen schopnost vytvářet vizuální záznamy, jakkoli i to může být užitečné.

1.2 Narativní struktura

Propůjčuje-li se indexový obraz a kinematografický záznam rozmanitým účelům, může také sloužit jako nutná, byť ne postačující podmínka vzniku dokumentárního filmu. Podobně do rovnice vstupuje i vyprávění. Vyprávění zcela zřejmě směřuje jinam, k fikci, a to natolik, že význam, jaký má pro dokumentární film, lze lehce podcenit. Není mnoho těch, kteří by tvrdili, že dokumentární film je evolučním vyvrcholením narativních schopností filmu. Vyprávění působí tak, že činí z času něco víc než jednoduché trvání či vjem. Prostřednictvím zavedení časové osy jednotlivých dějů a událostí, které zahrnují postavy, nebo, obecněji řečeno, činitele (zvířata, města, neviditelné síly, kolektivní masy atd.), vyprávění naplňuje čas historickým významem. Vyprávění dokumentárnímu filmu umožňuje propůjčit náhodám význam historických událostí. Překonává fetišizující půvab spektaklu a faktickou nezvratnost vědy. Obnovuje tajemství a moc historického vědomí.²²⁾

Vyprávění nejenže usnadňuje zobrazování historického času, ale rovněž poskytuje nástroje pro zavedení moralizujícího hlediska či sociálního názoru autora a struktury završení, pomocí které jsou počáteční rozpory uspokojivě vyřešeny. Toto rozuzlení dodává názorům, hlediskům a řešením, které film předkládá, punc nezvratnosti. Takováto struktura, která se v klasické narativní fikci typicky zaměřuje na hlavní postavu nebo hrdinu, se ukazuje jako neoddělitelná od individualizovaných činitelů či hrdinů; sociální problémy jako např. nevyhovující bydlení, záplavy, odloučenost vzdálených oblastí nebo

21) Tato etnografická studie je doktorskou disertací Maurice Legendrea, *Les Jurdes: Études de géographie humaine* (vydáno Školou pro vyšší španělská studia 1927). Podle životopisu Johna Baxtera byl Buñuel rovněž obeznám s popisem této oblasti z pera Miguela de Unamuna z roku 1922 v jeho knize *Andanzas y visiones españolas*. Viz John Baxter, *Buñuel*. New York 1994, s. 136 – 146.

22) Viz Hayden White, *The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory*. In: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore 1987, s. 26 – 57.

vykořisťování celé třídy mohou do příběhu vnést počáteční nerovnováhu. Rozuzlení potom nevyplyvá ani tak z toho, co vykoná hrdina, jako spíš z řešení, která předkládá sám dokument: likvidace slumů ve snímku *PROBLÉMY S BYDLENÍM* (1935); založení TVA²³⁾ v ŘECE (1937); výstavba železnice v *TURKSIB* (1929); a stávka dělníků ve snímku *BORINAGE* (1934).²⁴⁾ Forma takových filmů přebírá roli tradičně vyhrazenou hrdinskému úsilí individuálního protagonisty.

1.3 Modernistické postupy

Třetí prvek, jenž přispěl ke vzniku formy dokumentárního filmu, představuje modernistická avantgarda dvacátých let. Právě toto milieu s jemu vlastními formálními konvencemi a společenskými cíli, s vlastní směsicí obhájců a praktiků, institucí a diskursů, s vlastní škálou předpokladů a očekávání na straně diváků a umělců poskytuje dokumentaristickému hnutí techniky znázorňování i nápomocný společenský kontext.

Osobnosti jako Buñuel, Vigo, Dziga Vertov, Richter, Delluc a Joris Ivens se lehce pohybovaly mezi zdůrazňováním samotných formálních účinků, v souladu s tradicí modernismu, a důrazem na společenský dopad, v souladu s dokumentaristickou tendencí.²⁵⁾

Snímky, kterým byl společný podnět avantgardy, jako např. nerealizovaný projekt „filmové městské symfonie“ *Dynamika velkoměsta* (1921 – 1922)²⁶⁾ Lászla Moholy-Nage, *HOREČKA* (Louis Delluc, 1921), *NÁVRAT K ROZUMU* (Man Ray, 1923), *MECHANICKÝ BALET*

23) TVA – Tennessee Valley Authority (pozn. překl.).

24) Vývoj postav a zájem o vědomí jednotlivce, ač tvoří základní součást klasického filmového vyprávění, je něčím, co by koncem 20. a začátkem 30. let kromě Roberta Flahertyho přijalo za své jen málo dokumentaristů (Flaherty dokončuje *NANUKA, ČLOVĚKA PRIMITIVNÍHO* /1922/ a *MOANU* /1926/ ještě předtím, než se termín *dokumentární* vůbec začíná běžně používat). Tato forma fokalizace se později rozšíří s nástupem *cinéma verité*, *direct cinema* neboli observačního filmu na konci 50. let a v 60. letech; od 70. let dál pokračuje širokou škálou dokumentárních snímků, které jakožto nejdůležitější aspekt své struktury využívají rozhovor. (Jako tzv. *observational mode* či *observational documentaries* Nichols označuje to, „co Erik Barnouw nazývá *direct cinema* a co jiní jako Stephen Mamber popisují jako *cinéma vérité*. [...] Observační modus klade důraz na neintervenování filmaře.“ Viz B. Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, s. 38 – pozn. red.)

25) Peter Wollen hovoří o dvou avantgardách, jež působily ve 20. letech: první tvoří evropští filmaři – umělci, kteří potlačují označované, aby abstraktními či transcendentálními postupy prozkoumali označující, a druhou filmaři ze Sovětského svazu, kteří zdůrazňují prvořadost označovaného – viz jeho text *Two Avant-Gardes*. In: *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. London 1982, s. 92 – 104. Jako raný moment přímého střetu těchto dvou avantgard uvádí Ejzenštejnovu setkání s Richtermem na kongresu avantgardy v Le Sarraz roku 1929, který ovšem pro Wollena předznamenává „spíše konec nežli začátek epochy“ (s. 94). Wollenova charakterizace evropské formalistické avantgardy a sovětské politické avantgardy opomíjí velkou míru vzájemného ovlivňování mezi sovětskými a evropskými umělci a filmaři, které probíhalo po celá 20. léta, přehlíží prvky fotografického realismu v evropských dílech a nesleduje vývoj individuálních tvůrčích drah napříč těmito nejasnými hranicemi. Wollen se zapomíná zmínit o veškerých formách dokumentárního výrazu ve 20. a 30. letech a spatřuje kategorie a tábory tam, kde já vidím pouze strategické kroky k vytvoření takovýchto kategorií na podkladě mnohem prostupnějších kvalit.

26) Reprodukce jeho výtvarné koncepce a storyboardu pro tento film lze nalézt v katalogu sestaveném péčí IVAM (Institut Valencia d'Art Moderne), *László Moholy-Nagy*. Valencia 1991, s. 167 – 182.

(Fernand Léger, 1924), MECHANISMUS VELKÉHO MOZKU (Vsevolod Pudovkin, 1926), JEN HODINY (Alberto Cavalcanti, 1926), ŠESTINA SVĚTA (Dziga Vertov, 1926), MOST (Joris Ivens, 1927), EMAK BAKIA (Man Ray, 1927), DOPOLEDNÍ STRAŠIDLO (Hans Richter, 1927), SYMFONIE VELKOMĚSTA (Walter Ruttmann, 1927), ANDALUSKÝ PES (Luis Buñuel a Salvador Dalí, 1928), INFLACE (Hans Richter, 1928), MUŽ S KINOAPARÁTEM (Dziga Vertov, 1929), DĚŠŤ (Joris Ivens, 1929), NA SLOVÍČKO, NIZZO (Jean Vigo, 1929), ZLATÝ VĚK (Luis Buñuel, 1930), SŮL PRO SVANETHI (Michail Kalatozov, 1930) a ZEMĚ BEZ CHLEBA (Luis Buñuel, 1932), tuto těsnou blízkost modernistického hledání a dokumentaristického projevu potvrzují.

Podobné splnutí zájmů je patrné zvláště v Sovětském svazu, a to po celá dvacátá léta a ještě na počátku let třicátých, než převážil vliv socialistického realismu. Postavy jako Alexandr Rodčenko, Vladimir Tatlin, Věra Stěpanovová, Kazimir Malevič (v pozdních malbách), El Lisickij, Alexej Gan, Ljubov Popovová, Alexandr Vesnin, bratři Stenbergovi či Vladimir Majakovskij patřili k velké řadě umělců podílejících se na konstruktivistickém hnutí, ve kterém se spojovala formální inovace se společenským využitím.

Bez schopnosti bořit stávající a tvořit nové by dokumentární filmová tvorba nebyla jako specifická rétorická praxe možná. Právě modernistická avantgarda nejdůsledněji naplňuje Griersonovo vlastní volání po „tvůrčím pojetí skutečnosti“.²⁷⁾ Explozivní síla avantgardních postupů rozvrací a tříští soudržnost, stabilitu a přirozenost dominantního světa realistické reprezentace. Dokumentární filmy z meziválečné doby spojují obrazy s pozoruhodnou svobodou, plně v souladu s průkopnickým duchem avantgardy. (Komentář mimo obraz, poetický či vysvětlující, jim propůjčuje účelovost, jaké se avantgarda obvykle vyhýbala.) Raúl Ruiz nám onu úžasnou heterogenost dokumentárních obrazů připomíná ve svém televizním snímku DES GRANDS ÉVÉNEMENTS ET DE GENS ORDINAIRES (1979), kde jeho mluvený komentář mimo obraz popisuje tento nezvyklý rys dokumentárním filmem prezentovaného světa, zatímco my jsme svědky koláže izolovaných předmětů každodenního života, které se před námi vrství jeden přes druhý.

„Tvůrčí pojetí skutečnosti“ není pouze zaznamenáno či zachyceno, nýbrž vytvořeno autorem. Tvůrčí přístup činí z faktů fikci v tom smyslu, na který poukazuje kořen slovesa *ingere*, tedy tvarovat či formovat. Koncept tvorby nebo autorství nás přenáší od indexových záznamů existujících faktů k sémiotice konstruovaného významu a projevu (*address*) autorského já. Jak tvrdil Ivens: „Tím, co umělce odlišuje od skutečnosti i jednoduchého zaznamenávání, je pouze jeho osobnost.“²⁸⁾ Nebo jak v roce 1923 prohlásil Dziga Vertov, osobnost, kterou si přisvojují historici dokumentárního filmu, byť on sám vyrůstal v teorii i praxi z hlubokých kořenů konstruktivistické avantgardy: „Má cesta vede k svěžímu chápání světa. A já nově vyložím neznámý vám svět.“²⁹⁾

V podobném duchu zaútočil Rodčenko na tradici malovaných portrétů jako na romantickou mystifikaci, jež se nemůže měřit s dokumentární silou fotografie či, ještě lépe, série

27) Paul Rotha, *Documentary Film*, s. 70.

28) Joris Ivens, *Reflections on the Avant-garde Documentary*. In: Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907 – 1939. Volume II: 1929 – 1939*. Princeton 1988, s. 80.

29) Cit. dle překladu Antonína Navrátila. Dziga Vertov, *Usnesení Rady tří z 10. dubna 1923*. In: A. Navrátil, *Dziga Vertov. Revolucionář dokumentárního filmu*. Praha 1974, s. 181.

fotografií: „Umění nemá v moderním životě žádné místo. [...] S nástupem fotografií už nemůže být řeč o jednotlivém, neměnném portrétu. [...] Fotografie představuje konkrétní moment dokumentárně. [...] Ponechte člověka vykryštalizovat ne v jediném ‚syntetickém‘ portrétu, ale prostřednictvím mnoha snímků, pořízených v různých časech a za různých podmínkách.“³⁰⁾

Modernistické prvky fragmentace, ozvláštnění a zcizování (*ostranenie*, *Verfremdungseffekt*), koláže, abstrakce, relativity, antiiluzionismu a obecného odmítnutí transparentnosti realistické reprezentace, to vše proniká do tvorby dokumentárních filmařů. Jak napsal Dziga Vertov: „Jsem filmové oko, vytvořím člověka dokonalejšího než je bohem stvořený Adam [...]. Z jednoho si беру ruce, nejsilnější a nejjobratnější, z druhého si беру nohy, nejrychlejší a nejdokonaleji stavěné, z třetího si беру hlavu, nejkrásnější a nejvýraznější, a montáží vytvořím nového, dokonalého člověka.“³¹⁾ Takovéto postupy a cíle nepromlouvají ani tak o útěku ze sociálního světa do estetického snění, nýbrž spíše o kritice „ideologie realismu“, jež slouží k „udržování předem vytvořené představy nějaké vnější reality, kterou je třeba napodobovat, a především k podporování víry v existenci nějaké sdílené běžné, každodenní a světské skutečnosti“.³²⁾ Avantgarda dvacátých let měla v úmyslu pojmy a zvyklosti, na základě kterých vytváříme reprezentace sdílené světské reality, nově přezkoumat.

Již zmíněné filmy od *Dynamiky velkoměsta* po *ZEMI BEZ CHLEBA* kombinují avantgardní tendence s dokumentárním zaměřením. Vyvádějí své diváky z iluze jakékoli normální, běžné skutečnosti. Tvorba tohoto druhu utváří nový systém rozumění. Uprostřed sociálního hnutí, kdy, jak prohlašovala ruská revoluce, „buržoazie jako třída začíná ve světě rozkladu společenského řádu a fragmentace zahnívat, přestává onen aktivní a dobovací modus reprezentace reality, kterým je realismus, vyhovovat“.³³⁾ Komu přestává vyhovovat? Přinejmenším těm filmařům a dalším umělcům a aktivistům, kteří nyní začínají vidět věci radikálně nově.

Ve Francii zavedl Delluc pojem *fotogenie*, aby popsal, jak, slovy Richarda Abela, „film působí jako transformativní, objevené médium pohlcení a ozvláštnění“.³⁴⁾ Mezitím se antropologové jako Michel Leiris a Marcel Griaule, modernisté jako Robert Desnos

30) Aleksandr Rodchenko, *Against Synthetic Portrait, for the Snapshot*. In: John B owl t (ed.), *Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism, 1902 – 1934*. New York 1976, s. 251, 253, 254.

31) Dziga Vertov, *Usnesení Rady tří z 10. dubna 1923*, s. 181.

32) Fredric Jameson, *Beyond the Cave: Demystifying the Ideology of Modernism*. In: *The Ideologies of Theory. Volume 2*. Minnesota 1988, s. 121. Zajímavě odlišné, ale též marxistické hodnocení modernismu se objevuje in: Arnold Hauser, *Naturalism, Impressionism, the Film Age*, In: *The Social History of Art. Volume 4*. New York 1951. Hauser v modernismu či „post-impresionismu“ vidí útěk od reality. V odmítnutí hodnot, které popisuje Jameson, spatřuje Hauser ztrátu naděje na vzájemné porozumění založené na stereotypech a konvencích. Označuje proto, v návaznosti na Jeana Paulhana, většinu modernistů za „teroristy“, kteří bojují „proti veškerému zaměření na společenské aktivity a institucionalizaci [...], proti veškeré ‚kultuře‘“, a to v protikladu k „reťorikům“, řečnickým umělcům [...], kteří velmi dobře vědí, že otřepané fráze a klišé jsou daní za vzájemné porozumění“ (s. 232). Dokumentární tvorba evidentně volí tuto druhou možnost, jestli tak ale činí v opozici vůči modernismu, nebo ve spojení s ním, to chce teprve prozkoumat.

33) F. Jameson, c. d., s. 122.

34) Abelova předmluva in: R. Abel, *French Film Theory and Criticism, Volume II*, s. xvi.

a Georges Bataille a vědci jako Carl Einstein a André Schaeffner spojili v časopise *Documents*, aby ukázali prostřednictvím textů i grafické úpravy, že „psát etnografické studie po vzoru koláže znamená vyhnout se zobrazování kultur jako organických celků či sjednocených, realistických světů podléhajících plynulému vysvětlujícímu diskursu.“³⁵⁾ Hannah Höchová, John Heartfield, Moholy-Nagy a Rodčenko k podryvání, novému uspořádávání a transformování tváře fotografické reality využívali techniku fotomontáže.

Namísto struktury klasického vyprávění, jež směřuje k rozuzlení, či podobného modelu řešení problému, který využívá velké množství dokumentárních filmů, dávalo modernistické experimentování přednost nejednoznačné hře s časem a prostorem, která má otevřený konec a místo aby nabízela řešení reálných problémů, zpochybňuje vymezení a prioritu problému jako takového. Modernistické strategie nás upozorňují na nepoddajné jádro potenciálně traumatického narušení, které z historické zkušenosti samotné činí něco velmi odlišného od její narativní reprezentace. Slavoj Žižek ve svém textu, který by mohl být obhajobou těchto radikálních avantgardních transformací, tvrdí: „To, co se v deformacích přesné reprezentace reality vynořuje, je reálno – tedy trauma, kolem kterého se strukturuje sociální realita.“³⁶⁾

Právě tato moc *kombinovat* indexová zobrazení dokumentárního obrazu a radikální juxtapozice času a prostoru, které umožňuje montáž, přitáhla k filmu pozornost mnoha avantgardních umělců. Většina odmítla konvenční narativní strukturu a téma, ale mnoho z nich se nicméně rozhodlo „učinit tématem [filmu] ‚obraz objektu‘, výtvarná a rytmická spojení či juxtapozice znázorňujících ‚dokumentárních‘ obrazů“³⁷⁾ – záměr ne nepodobný cílům Bertolda Brechta, který divadelní režiséry vyzýval k přijetí nového stylu a perspektivy „velkého epického a *dokumentárního* divadla“.³⁸⁾

Modernistická avantgarda vnesla do dokumentárního filmu něco zcela vitálního; imaginativně zrekonstruovala podobu světa prostřednictvím obrazů či záběrů z tohoto světa vzatých. Základním prvkem modernistických děl se staly, stejně jako na Atgetových fotografiích, pouliční scény – od postranních uliček Paříže v Rayově *MOŘSKÉ HVĚZDICI* (1928) až po amsterdamské kaluže a deštníky v *DEŠTI* (1929) Jorise Ivense. Ulice se ve skutečnosti stává místem neznámých požitků a bizarních objevů: tajemná truhlička, kterou upustí žena v *ANDALOUSKÉM PSU*, a „barbarský rituál“ trhání kuřecích hlav, který Buñuel objevuje ve vesnických uličkách *Las Hurdes* v *ZEMI BEZ CHLEBA*. Tyto výjevy přicházejí po ještě ranějších snahách dokumentovat život na ulici, jaké reprezentuje např.

35) James Clifford, *On Ethnographic Surrealism*. In: *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge 1988, s. 146.

36) Slavoj Žižek, *Introduction: The Spectre of Ideology*. In: Slavoj Žižek (ed.), *Mapping Ideology*. New York 1994, s. 26.

37) R. Abel, *The Great Debates*. In: R. Abel, *French Film Theory and Criticism. A History / Anthology 1907 – 1939. Volume I: 1907 – 1929*, s. 331. Abel cituje Fernanda Légera, *Peinture et cinéma*. „Cahiers du mois“ 1925, č. 16 – 17, s. 107n.

38) Brecht svůj esej uzavírá takto: „Režisér je povinen prostřednictvím řady vytrvalých snah obnovovat to, co povede k vytvoření velkého epického a dokumentárního divadla, které je přiměřené naší době“. Bertolt Brecht, *Theatersituation 1917 – 1927*. In: Werner Hecht (ed.), *Schriften zum Theater I*. Frankfurt a. M. 1963 – 1964, s. 95.

neobyčejný filmový materiál natočený pro *Archives de la Planète* Alberta Kahna.³⁹⁾ Jedním příkladem je dosti dlouhý celek zachycující muže na pařížské ulici, kterak vchází a vychází z veřejného záchodku (LES GRANDS BOULEVARD, Paris, říjen 1913). Výměna pohledů, která se odehrává mezi kamerou a uživateli záchodku, vypovídá o surreálné a mnohoznačné povaze této „archivní“ zkušenosti.⁴⁰⁾

Takové obrazy propůjčily obrazům každodenního života historický potenciál, třebaže pozměnily naše běžné vnímání světa. Stačí je jen spoutat řečnickým hlasem filmaře, aby se hodily pro dokumentární zobrazení. Ulice, stejně jako automobil, stroj a město – ve své pozici na půli cesty mezi živým a neživým – poskytují avantgardě, jakož i dokumentaristovi hotovou látku. Od drsné parodie na mužská privilegia v USMĚVAVÉ PANÍ BEUDETOVÉ (1923) Germaine Dulacové k Vigově satirickému pohledu na zahálku městské buržoazie v NA SLOVÍČKO, NIZZO (1930) avantgarda propůjčovala hlas podvracení společenských konvencí. Ačkoli některé avantgardní filmy, jako např. DIAGONALSINFONIE (1924) Vikinga Eggelinga či rané dílo Richtera (RHYTHMUS 23, 1923, RHYTHMUS 25, 1925), mají silný sklon k abstrakci a „čistému filmu“, velká řada děl začíná obrazy rozpoznatelné reality, aby tuto realitu mohla následně přetvořit. V tomto bodě byly konstruktivismus, sovětská montáž a evropská avantgarda zajedno: svět, takový jaký se nám nabízí, skýtá odrazový můstek pro politické i estetické akty transformace.

1.4 Rétorické strategie

Jak si ukážeme později, dokumentární tvorba se specificky vyhranila ve chvíli, kdy fotografický realismus, narativní struktura a modernistická fragmentace začaly sloužit cílům sociálního přesvědčování. Další prvek sociálního vědomí přinesla filmové reprezentaci veřejná řeč. Apelovala na obecnost, aby se ztotožnilo se sociálním hlediskem filmu a bylo podle toho připraveno také jednat. Rétorická řeč – ve formě montážních schémat, mezititulků a mluveného komentáře – usměrňuje zcižující postupy ku prospěchu upřednostňovaných forem společenské změny. Stejně jako ostatní tři zmiňované prvky ani rétorika nutně nevede k dokumentárnímu filmu. Jako persvazivní strategie napomáhá otevřené propagandě, všem formám reklamy a propagace a některým formám žurnalistiky. Ale od extatické oslavy dokončení turkmensko-sibiřské železnice s titulky, které na diváka vystřelují se vzrůstající intenzitou přes rychle nastříhané obrazy valících se vlaků v závěru snímku TURKSIB Victora Turina, k precizní choreografii obrazů mas a vůdců,

39) „Archives de la Planète“ – unikátní pařížská sbírka zaměřená výhradně na vizuální materiál (bez písemných záznamů a klasifikačního systému) dokumentující každodenní život počátku 20. stol. Archiv byl založen francouzským obchodníkem a filantropem Albertem Kahnem, který v letech 1909 až 1931 organizoval výzkumné výpravy geografů a etnologů po celém světě; jeho fotografové a kameramani ve 48 zemích nasnímali 72 tisíc fotografií (v barevné technologii Autochrom) a 180 tisíc metrů filmů (pozn. red.).

40) Za projekci tohoto a dalších materiálů z Kahnova archivu na konferenci *Visible Evidence VIII* (Utrecht, říjen 2000) vděčím Paule Amadové. (P. Amadová je americká badatelka, jež ve svém příspěvku na této konferenci dokazovala, že Kahnovy nonfikční filmy lze chápat jako zdroj pro novou definici historie orientované na každodenní život – pozn. red.).

stoupenců a jejich jediného Führera v TRIUMFU VŮLE (1934) Leni Riefenstahlové umožňovaly rétorické strategie dokumentárnímu výrazu, aby našel vlastní specifický hlas.

2. Historický okamžik dokumentárního filmu

V průběhu dvacátých let se zformovala vlna dokumentární filmové tvorby, což umožnilo rozlišovat mezi modernistickým umělcem a společenským řečníkem. Toto hnutí se nicméně poprvé zformovalo nikoli v britské dokumentární škole, která v této době ještě nebyla založena a v jejímž rámci prosazování dokumentárního filmu vyžadovalo znevažování modernistické avantgardy, nýbrž v konstruktivistickém umění a sovětském filmu, kde se avantgarda a dokumentaristické tendence snoubily v živé interakci.

Grierson si byl stejně jako ostatní dobře vědom sovětského úspěchu a podobností mezi tvorbou Sovětů a jeho vlastními myšlenkami o nové filmové formě. Dokonce to byl on, kdo opatřil snímek TURKSIB anglickými titulky; hrál také klíčovou roli v americké distribuci Ejzenštejnova prvního dlouhého filmu STÁVKA (1925) – díla, které stejně jako Flahertyho MOANA oplývalo dokumentárními hodnotami.⁴¹⁾ Sovětský příklad, tak jako modernistická avantgarda obecně, nicméně pro Griersona představoval jistou formu excesu. Jeho rétorická nevázanost a politický radikalismus až příliš překračovaly hranice toho, co vládní sponzoři očekávali. Griersonova vize role umělce se od té, kterou vyznávali sovětská filmaři a konstruktivističtí umělci dvacátých let lišila. V obou případech se navzájem propletly dva proudy modernistického diskursu, ale v jednom případě v radikální a v druhém v konzervativní formě. Margaret Olinová tyto dva diskursy popisuje jako „jeden ‚dokumentární‘, jenž své čtenáře vyzývá, aby se podíleli na podmínkách, které popisuje, a tím je zlepšovali [což jsem označil také termínem řečnický], a druhý ‚umělecký‘, jenž se zabývá problematikou individuálního já a jinakosti“.⁴²⁾ Dokumentární film ve dvacátých a třicátých letech tohoto smíšení dosahuje tím, že usiluje o zlepšení – a všechny ostatní druhy společenské intervence – ve vztahu k těm kategoriím individuálního já a jinakosti, které se týkají otázek občanství a národního státu.

Princip občanství jako seberealizace, kterého se často dovolávali konstruktivisté a filmaři v Sovětském svazu v souvislosti s tvořením „nového člověka“, se stal jediným *raison d'être* Griersonova pojetí dokumentárního filmu – nikoli rozdmýchávat revoluci, ale udržovat status quo. Griersonova oddanost vládě a korporativnímu sponzorství jakožto jediným schůdným prostředkům institucionální podpory kázala oddělit se od těch radikálnějších potencialit modernistické avantgardy a konkrétního příkladu sovětského filmu. Grierson dlouho a úporně prosazoval takovou praxi dokumentárního filmu, který spíše přesvědčuje, nežli informuje, a spíše vede, nežli pozoruje. Společenský řečník na sebe

41) Viz můj text: *Strike and the Genealogy of Documentary*. In: *Blurred Boundaries*, s. 107 – 116, kde lze nalézt podrobnější pojednání o těchto hodnotách a rovněž úvahy o důsledcích pojmání Ejzenštejnova díla jako příspěvku k vývoji narativního filmu, a nikoli jako součásti pozoruhodného splynutí narativního a nenarativního, faktu a fikce, dokumentu a rétoriky, kterými se toto období sovětského filmu a umění tak dramaticky vyznačuje.

42) Margaret Olin, *'It Is Not Going to Be Easy to Look into Their Eyes': Privilege of Perception in Let Us Now Praise Famous Men*. „Art History“ 1991, č. 14, s. 92.

bral úkol poskytnout zmateným masám prostřednictvím emocionálně (rétoricky) přesvědčivých argumentů morální a politické vedení. Naplnění spočívalo ve vykonávání vlastních povinností vůči společným cílům, které ztělesňoval národní stát. Griersonovy rozpravy o významech a hodnotách, přednostech a modelech se nikdy neodehrávaly ve sféře nadčasové kontemplance. Hrály rozhodující roli v rozvoji toho, co Foucault později nazval „strategie dominance“ ve vztahu k alternativám představovaným evropskou avantgardou a sovětským modelem.⁴³⁾ Jak toho dosáhl?

Grierson mimo jiné ve svém hledání přenesl pozornost z rétorického a organizačního příkladu sovětského filmu na osamocenou, romantickou postavu Roberta Flahertyho, polo-komerčního nonkonformistu, zaměřujícího se na hrdinské příběhy, čerpané z exotických míst.⁴⁴⁾ Flaherty měl ten správný cit pro drama a konflikt, ale špatný cit pro modernitu. Grierson v řadě psaných komentářů běduje nad tím, že Flaherty – který za Griersonovy finanční podpory vytvořil PRŮMYSLOVOU BRITÁNIÍ (1933), film pojednávající více o hrnčířích a foukačích skla než o sériové výrobě – zasvětil svého vypravěčského génia zastaralé představě „člověka proti nebesům“ na úkor potřeb moderního občana. Flahertyho dílo vykazovalo „dokumentární hodnotu“, nikoli však dokumentaristův hlas společenského uvědomění. Flaherty nedával žádné poučení člověku z ulice; pouze útěk do dřívějších časů a ke vzdáleným radostem. Grierson na základě této kritiky vyspekuloval zdánlivý problém: jak učinit Flahertyho romantismus – jen krok vzdálený od hollywoodského eskapismu – aktuálním a propagandistickým. To mu umožnilo vyhnout se skutečnému problému: jak učinit radikalismus sovětského filmu stravitelným pro neradikální, buržoazně-demokratické účely.

Pokud se Grierson modelem sovětského filmu vůbec zabýval, dovolával se stejného příhodného obětinného beránka, jakého si vytvořil již v případě Flahertyho; sovětské filmy považoval za eskapistické a málo pragmatické, stejně jako Flahertyho. Grierson napsal, že „velcí ruští režiséři [...] začali s propagandou a ta je zformovala. [...] Když někdo zaznamenává světovou revoluci, musí přinejmenším vyvinout rytmus, jak ji snímat. [...]

43) Hubert L. Dreyfus – Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago 1983 (2. vyd.), s. 109.

44) Zde podaný popis snižuje Flahertyho význam. Jeho dílo dalo podnět dalším, kteří později přijali jméno dokumentaristé, a už tím má očividnou důležitost. Na druhé straně, Flaherty nepatřil k žádnému rozsáhlejšímu hnutí, nýbrž usiloval o to najít si svou vlastní niku na trhu s komerčními celovečerními filmy. Ovlivněn filmem Edwarda Curtise z roku 1915 *IN THE LAND OF THE HEADHUNTERS* spojil ve svém prvním celovečerním snímku *NANUK, ČLOVĚK PRIMITIVNÍ* (1922) etnografický cit pro detaily každodenního života a společenského rituálu s výrazným sklonem k dramatu, ne-li melodramatu. Co Flahertymu scházelo, byl řečnický smysl pro sociální přesvědčivost. Upřednostňoval příběh před účinkem, pozorování před napravováním. Jeho důraz na natáčení v terénu, hrdiny z lidu a vyprávění, která vyrůstala z místní situace, vykazuje spřízněnost s neorealistickou tendencí, jak se formovala v poválečné japonské, americké, polské, britské a obzvláště italské kinematografii. Co do dokumentární příbuznosti má blíže ke strategiím pozorování, které v šedesátých letech přijali za své Robert Drew, David a Albert Mayslesové, Richard Leacock, Donald Pennebaker a Frederick Wiseman, nežli k modernistické směsici řečnických a poetických postupů 20. a 30. let či jejich performativním variantám v letech 70. a později. To, že je Flaherty prohlašován za ústřední otcovskou postavu v genealogii dokumentární tvorby, vyplývá spíše z touhy po předcích a liniích ušlechtilého původu nežli z pozorného zkoumání historických okolností, které daly vzniknout produkci dokumentárního filmu.

Celý výsledek byl ale hektický a v důsledku romantický. [...] Po prvním přívalu vzrušujících filmů ruský talent zvolna vybledl.⁴⁴⁵⁾

„Ruští režiséři jsou příliš úzce svázáni – a esteticky zaujati – tím, čemu říkají ‚play films‘, než aby dokázali napomoci ruskému výchovnému filmu. Určitě velmi utrpěli svobodou, jež byla dána umělcům v první nekritické chvíli revolučního nadšení, neboť mají sklon stále víc se uzavírat v osobních dojmech a ve vlastních projevech. [...] Zdá se, že až z nich někdo vyrazí trochu toho umění a celou tu jejich bohémskou nevázanost, bude ruský film moci naplnit svůj vznešený slib daný na konci dvacátých let.“⁴⁴⁶⁾

Grierson se připojuje k obhájčům socialistického realismu, kteří měli kolem roku 1932 politickou moc označit politicky radikální a formálně experimentální směry v sovětském filmu jako neproduktivní podvod. U Griersona bylo na prvním místě jasné a rozhodné využití tvůrčích sil ve prospěch konkrétního společenského cíle. Uměleckou svobodu je třeba důsledně podřídit cílům propagandy, jež má ukázat občanům ten správný postoj vzhledem ke státu.

A jaká slova měl Grierson pro evropskou avantgardu? Její soukromé spíše než veřejné sponzorství se mu jevilo jako diletantské, ne-li úpadkové. Jak se sám vyjádřil, „dokumentární tvorba byla od začátku – kdy jsme poprvé oddělili teorie našich veřejných cílů od cílů Flahertyho [čti: sovětského filmu] – hnutím ‚anti-estetickým‘“.⁴⁷⁾ „Zrodil se další, ještě více nezávislý film. Nemám zde na mysli film *avantgardní*, kterému se nějakou chvíli dařilo ve Francii a který zvedá hlavu pokaždé, když mu to něčí rodinné jmění a mladistvý entusiasmus dovolí. Francouzská *avantgarda* s René Clairem [...] Cavalcantim, Epsteinem a Jeanem Renoirem pádí za svobodou na útratu svých přátel. [...] Bylo tam vše, co je zapotřebí pro nezávislý film, kromě základního principu a oddanosti, která se k tomuto principu váže. [...] Je tu ale něco, co má pevnější základy než *avantgarda*, a to je film propagandistický.“⁴⁸⁾

V letech 1930 až 1932 již dokumentární film existoval, jeho radikální potenciál byl ale postavami jako Grierson využíván pro specifické potřeby národního státu. Jak sám Grierson říká: „Stát je aparát, který zabezpečuje ty nejlepší zájmy lidí. Potřeby státu jsou na prvním místě, a proto musí mít znalost těchto potřeb přednost také ve výchově a vzdělávání. [...] Potřeby státu v tomto významném období revoluční změny jsou naléhavé; a občan nemá ani volný čas, ani potřebné vybavení na to, aby se promiskuitně zaměstnával vlastními mentálními a emocionálními zájmy.“⁴⁹⁾ „V podstatě navrhuji, aby problémy výchovy, vzdělávání a umění a jejich dnešní nevyhnutelný význam spočívaly ve sféře imaginativního výcviku k modernímu občanství, a nikde jinde.“⁵⁰⁾ „Tam je jeho místo

45) J. Grierson, *Summary and Survey: 1935*. In: *Grierson on Documentary*, s. 181n.

46) Tamtéž, s. 183.

47) J. Grierson, *The Documentary Idea: 1942*. In: *Grierson on Documentary*, s. 249.

48) J. Grierson, *Summary and Survey: 1935*, s. 179. Rotha, Griersonův krajan, kráčel ve stejné linii. Francouzskou avantgardu popisoval jako „zhypnotizovanou snadnými triky filmové kamery“. Jejich „často zábavné, ale zřídka hluboké filmy [...] neinspirovalo nic serióznějšího než infantilní teorie“. Viz Paul Rotha, *Documentary Film: The Use of the Film Medium to Interpret Creatively and in Social Terms the Life of the People as It Exists in Reality*. London 1935, s. 85.

49) J. Grierson, *Education and Total Effort*. In: *Grierson on Documentary*, s. 278n.

50) J. Grierson, *The Challenge of Peace*. In: *Grierson on Documentary*, s. 327.

[...] od dramatizace moderní organizace a nových korporativních prvků ve společnosti k dramatizaci sociálních problémů: každá dramatizace je krokem ve snaze porozumět nepoddajné materii našeho moderního občanství a probudit srdce a vůli k jejímu ovládnutí.⁵¹⁾

Tyto poznámky odhalují špičku Griersonova celkovějšího sociálního a estetického zaměření. Ačkoli se dokumentární tvorba ve dvacátých letech podílí na progresivní politice tohoto období a představuje jeden z nejdůležitějších příkladů obratu k tomu, co William Scott nazýval „dokumentární výraz“, Griersonova vlastní pozice připomíná spíše neokonzervativní politickou teorii a elitářskou estetiku skupiny Bloomsbury.⁵²⁾ Griersonův neokonzervatismus čerpá za prvé z předválečných názorů Benedetto Croceho a Grahama Wallase, kteří kladou důraz na intuici a iracionálně jakožto vitální síly zpochybňující liberální důvěru v rozum – sám Grierson z toho vyvodil, že stát musí podněcovat a přesvědčovat, spíše než informovat a vysvětlovat; za druhé z hegelianského idealistického pohledu na stát, který upřednostňoval technokratickou vizi vládnoucí elity před strategickými manévry politických stran; a za třetí z korporativistického modelu státní organizace, ve kterém státní správa moudrých mocných rozsuzovala spory a šířila moudrost, namísto čekání na výsledek úmorných parlamentních debat. Grierson sám sebe stavěl mezi elitu a činil jen málo rozdílů mezi svými stanovisky a zhoubnějšími formami totalitarismu. V roce 1942 Grierson kupříkladu sdělil jednomu příteli názor, že Británie má dvě možnosti; může navázat spojení s Ruskem, nebo s Německem: Anglie „by mohla uzavřít dohodu s Německem, čímž by si zachovala více svých světových privilegií, než kolik by jich mohla zachránit v jakémkoli jiném případě“.⁵³⁾

Griersonova spřízněnost s estetikou skupiny Bloomsbury s sebou za prvé nesla odmítnutí realismu jakožto transparentního stylu. Bylo důležitější využít novátorštějších postupů, včetně těch avantgardních, k prosazování upřednostňovaných řešení sociálních problémů, než vyvolávat dojem sledování žité reality. Za druhé tato spřízněnost znamenala nedůvěru k nástupu masového či lidového obecnstva, neboť od něj se nedal čekat logický politický úsudek. Grierson svůj neokonzervativní pohled na veřejnou „správu“ či propagandu spojoval s estetikou umění jako „kladiva“, které zasahuje nervy a řídí jednání. Vyjádření Clivea Bella, že „společnost musí být prostoupěna, ba co víc, neustále nevědomě živena vlivem této civilizující elity. [...] Většině je třeba sdělit, že existuje i svět myšlení a citů. [...] Ukazovat lodi směr je úkolem nemnohých,“ by snadno mohlo pocházet z úst samotného Griersona.⁵⁴⁾ Umění musí sloužit potřebám idealistického

51) J. Grierson, *The Documentary Idea*, s. 113.

52) Bloomsbury Group – název volného seskupení umělců, spisovatelů a intelektuálů, kteří se počátkem 20. století (počínaje rokem 1907) setkávali v londýnské univerzitní čtvrti Bloomsbury. Jeho členové Lytton Strachey, Clive a Vanessa Bellové, Virginia Woolfová, Duncan Grant, John Maynard Keynes a Roger Fry ideově navazovali mj. na liberální morální filosofii G. E. Moora a francouzský postimpresionismus a svým chováním si vysloužili pověst elitářských estétů a sexuálních dobrodruhů (pozn. red.).

53) Citováno in: Peter Morris, *Re-thinking Grierson: The ideology of John Grierson*. In: Pierre Veronneau – Michael Dorland – Seth Feldman (eds.), *Dialogue: Canadian and Québec Cinema*. Montreal 1987, s. 46. Tento esej nabízí skvělý rozbor Griersonovy ideologické orientace; vděčím mu za mnoho informací, které nabízím v tomto zhuštěném podání.

54) Tamtéž, s. 41.

modelu státu, jinak si nezaslouží finanční podporu. Nejdůležitější je vést masy k plnění občanských povinností a naplňování národního dědictví. Mechanismy této estetiky se mohou zdát totalitářské, ale její idealistické principy a nedůvěra v masy ji ospravedlňují. Máme-li však Griersonovy útoky proti modernistické avantgardě správně zařadit, je třeba, abychom jeho slavnou definici dokumentárního filmu jakožto „tvůrčího pojetí skutečnosti“ spojili s jeho méně známou definicí propagandy jakožto „konstruktivního řízení veřejných záležitostí“.⁵⁵⁾

Dokumentární film získává definici a institucionální bázi tak, že naplňuje svůj potenciál být tím, co Lenin jednou nazval „nejdůležitějším uměním“.⁵⁶⁾ Jde o umění, které je nejlépe vybaveno k tomu, aby prostřednictvím nových technologií fotografické věrnosti a mechanické reprodukce upoutalo masové obecnstvo. Jak ve svém textu pro katalog k Rodčenkově výstavě v Muzeu moderního umění poznamenává Peter Galassi, „přizpůsobení modernistické estetiky nabádacím funkcím bylo ve třicátých letech mezinárodním jevem, který se neohlížel na ideologické rozdíly. [Stalin, Hitler i Henry Luce sdíleli] talent k přesvědčování masového publika o tom, že život je tak dobrý jako obraz, který o něm předkládají. Aby toho dosáhli, jejich umělci modernismus nezavrhli, nýbrž si jej přisvojili.“⁵⁷⁾

Film, stejně jako před ním noviny a rozhlas, propůjčil silný rétorický hlas potřebám moderního státu. Moderní stát potřeboval nalézt způsoby, jak ztvárnit populární a přesvědčivé reprezentace státních politických metod a programů. Takováto představení zapojovala účastníky do rituálních, participačních aktů občanství. Praxe dokumentárního filmu se stala jednou takovou formou rituální účasti.

Ač na modernistické avantgardě ležel stín elitářství, a byla tudíž náchylná k tomu být vystavena kritice, nebylo její největší hrozbou, že nenalezne uplatnění, nýbrž že se uplatní příliš dobře. Samotné postupy fragmentace, zcizování, potlačené víry a aktivované nedůvěry, radikální heterogenosti a arbitrárních konců, typické pro avantgardní film, podvracely institucionální důvěryhodnost a občanskou váženost, kterými chtěl dokumentární tvorbu obdařit Grierson. Modernistická avantgarda ukázala cestu, jak traumatické události zobrazovat méně fetišizujícím způsobem, „než by kdy mohlo dokázat jejich tradiční ztvárnění“.⁵⁸⁾ Grierson a ostatní jemu podobní nicméně hledali nikoli traumata, nýbrž řešení.

55) Tamtéž, s. 45.

56) Citováno in: Jay Leyda, *Kino: The History of the Russian and Soviet Film*. London 1973, s. 161. Ačkoli Grierson této nové filmové formě dává název „dokumentární“, Vertov již předtím, bezmála deset let před Griersonem, vytvářel dílo, které bylo později označeno za dokumentární. Vertov svým filmům nikdy nedával označení, jež by vyjadřovala žánr či kategorii. Pro něj byly jediným skutečným filmem, prostě a jednoduše. Všechny ostatní formy filmové tvorby byly odvozeninami literárních, divadelních či malířských tradic, a tudíž byly neschopné dosáhnout filmové specifičnosti.

57) Peter Galassi, *Rodchenko and Photography's Revolution*. In: Magdalena Dabrowske – Leah Dickerman – Peter Galassi, *Aleksandr Rodchenko*. (katalog k výstavě v MOMA New York, 25. 6. – 6. 10.) New York 1998, s. 130.

58) H. White, *The Modernist Event*. In: Vivian Sobchack (ed.), *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. New York 1996, s. 32; cit. dle českého překladu: H. White, *Modernistická událost*. „Iluminace“ 11, 1999, č. 4, s. 18 (přel. K. Hyánková).

Richterův snímek *INFLACE* například zabírá desítky zmatených tváří ve chvíli, kdy peníze ztrácejí cenu a schyluje se ke katastrofě. Jeho abstrahované boční záběry skutečných tváří v neskutečném prostoru se odvíjejí jako nekonečný svitek; traumata technologické modernity se vymykají daňovým opatřením národního státu. *INFLACE* nefetišizuje žádné hrdiny, žádnou manažerskou elitu, žádné řešení, ani příběh pro povzbuzení.

Griersonovský dokumentární film slibuje zvládnutí událostí prostřednictvím participčních rituálů, vhodných pro občanský subjekt. Modernismus odhaluje, že podobné participční rituály nejsou ničím víc než *rituály*. Modernistická avantgarda mařila iluzi zvládnutí, kterou s sebou přináší realismus a vyprávění. Modernismus odmítal zobrazovat takové události, jako jsou velká hospodářská krize, válka, politická revoluce či později holocaust, jako by šlo „jasně a jednoznačně identifikovat jejich význam“, či takovým způsobem, aby se zmenšil stín, jež vrhají na naši touhu „vidět budoucnost, v níž by jejich oslabující účinky již nebyly přítomny“.⁵⁹⁾

Z tohoto hlediska žádala Griersonova strategie výroby dokumentárních filmů po obecnstvu totéž, s čím se na své spoluobčany obrátil ve svém proslulém požadavku John F. Kennedy: „Neptejte se, co může vaše země udělat pro vás; ptejte se, co vy můžete udělat pro svoji zemi.“ Řečník nejenže proniká k občanům, ale rovněž přispívá k budování pocitu identity, který má pro občanství prvořadý význam. Filmy rituální participace představují dominantní tradici, ať jsou oslavou monumentálního fašismu v nacistickém Německu (*TRIUMF VŮLE*), „všelidového“ komunismu Sovětského svazu (*GENERÁLNÍ LINIE*, Ejzenštejn, 1929; *SŮL PRO SVANETII*, Kalatozov, 1930; *TŘI PÍSNĚ O LENINOVĚ*, Vertov, 1934), koalic labouristů s konzervativci v Británii třicátých let (*PROBLÉMY S BYDLENÍM*, Elton a Anstey, 1935; *UHELNÁ TVÁŘ*, Cavalcanti, 1936; *HROZBA KOUŘE*, Taylor, 1937) či intervencionalismu Nového úřadu rooseveltovské Ameriky (*PLUH, KTERÝ ZORAL PLÁNĚ*, Lorentz, 1936; *ŘEKA*, Lorentz, 1937).

Ne všechna dokumentární tvorba byla dotována státem nebo společnostmi. Někteří umělci se rozhodli proti moci státu vystoupit, často ve spojení s různými sociálně-demokratickými či národními komunistickými stranami mimo SSSR. Filmové a fotografické svazy, které se v mnoha zemích objevily, se svými fotodokumentacemi a filmovými týdeníky ukazujícími pochody hladu, stávky a sociální protesty, byly nejlepším příkladem opozičních snah.⁶⁰⁾ Opoziční dokumentární tvorba se nevracela k radikálnímu potenciálu modernistických postupů, ale spíše přijímala realističtější tón dominantní dokumentární produkce, jakož i otázky individuálního já a jiného, které spadaly do vymezené oblasti vztahu občana a státu. Newyorská filmová a fotografická liga kupříkladu dovolila skupině umělecky ambiciózních členů, aby se oddělili a tvořili rozvinutější dokumentární snímky, zabývající se rozsáhlejšími otázkami jako např. pozadím španělské občanské války, zatímco většina stavěla na první místo aktuální zprávy a filmové týdeníky věnující se novinkám. Žádná z těchto skupin strategie avantgardy vážně nepřijala.

59) H. White, *The Modernist Event*, s. 20; cit. dle českého překladu: H. White, *Modernistická událost*, s. 8.

60) Viz William Alexander, *Film on the Left: American Documentary Film from 1931 – 1942*. Princeton 1981.

Příkladem avantgardního filmaře, který se proměnil v levicového dokumentaristu a neúnavně se stavěl na odpor buržoazně-demokratickému státu, je Joris Ivens.⁶¹⁾ Ivens mezi lety 1927 a 1946 natáčel filmy v osmi zemích (v Nizozemí, Belgii, SSSR, Španělsku, Číně, Spojených státech, Kanadě a Austrálii). Jeho spojení se Sovětským svazem a postupně se měnící politikou Kominterny týkající se militantnosti a jednoty lidové fronty z něj činí jasného představitele radikální levice, která kombinovala útoky proti kapitalismu s obhajobou Sovětského svazu, třebaže tato obhajoba později vyžadovala potlačení zmíněných útoků.

Ivens šel navíc dál než jeho americké protějšky v tom, jak oživoval modernistické postupy. Postupný přechod od modernistické estetiky snímků MOST a DĚŠŤ k sociálnímu aktivismu snímků ŠPANĚLSKÁ ZEM (1937), natočenému na podporu republikánů, a PÍSEŇ PROUDŮ (1953), jenž byl holdem dokařům a přístavním dělníkům celého světa, na sebe bere zhuštěnou podobu rovněž v Ivensově remaku jeho vlastního snímku ZUIDERSKÉ MOŘE (1930). Tento film je láskyplnou kronikou státní rekultivace úrodné půdy z kontinentálního moře. Zdůrazňuje však spíše nevšední výsledky inženýrské dovednosti a fyzické práce než úlohu vlády. V NOVÉ ZEMI (1934) ale Ivens používá zkrácenou verzi téhož filmového záznamu s novým zakončením: připojuje útočný odsudek neregulované mezinárodní burzy cenných papírů a sociální lhostejnosti bohatých investorů, kteří dovolí, aby se úroda země vyhazovala, když její prodej neslibuje zisk. Ivens natáčí, jak se obilí ve velkém sype do moře. V NOVÉ ZEMI je tón poetického pozorování, jenž byl přítomen v ZUIDERSKÉM MOŘI, nahrazen mluveným komentářem morálního odsudku. Stát nedokázal dostát své zodpovědnosti za regulaci trhu a cenu za to musejí zaplatit obyčejní lidé. Pro dosažení větší přesvědčivosti používá Ivens dramatizujících a zcizujících juxtapozic. Oživuje modernistické strategie, které Grierson znevažoval, a zpochybňuje smysl oběti, který Grierson vyzdvihoval. Nicméně právě přizpůsobení těchto modernistických postupů kárající funkci, která se stále ještě týká národního státu, dělá z Ivense Griersonova protivníka. Stojí proti sobě na společné půdě, ale každý na opačné straně bitevního pole.

V období po roce 1930, když podnikl první cestu do Sovětského svazu, Ivens zřetelně přejímá perspektivu levice, přičemž ve středu jeho zájmu zůstává role státu. Tato perspektiva přivádí Ivense k tvorbě zabývající se selháními státu při zajišťování slušných podmínek bydlení a přijatelné mzdy (BORINAGE, 1934, s Henrim Storckem); schopností sovětského státu vyvinout prostředky klíčové pro zajištění blahobytu lidu (KOMSOMOL, 1932); neschopností světových vlád reagovat na volání o pomoc ze strany španělské vlády v bitvě proti vojenskému převratu (ŠPANĚLSKÁ ZEM); či tím, že jeho vlastní, nizozemská vláda není s to vyslyšet volání kolonizovaného lidu po nezávislosti (INDONÉZIE VOLÁ, 1946). V samém středu Ivensovy pozornosti zůstává moc státu a práva občanů. Ale než aby se v poválečných letech připojil k vyčerpané levicové opozici západních vlád, odešel Ivens za železnou oponu, kde zůstal aktivním filmařem až do své smrti

61) O Ivensovi existuje několik knih, tou zdaleka nejpoctivější a nejkompexnější je ale disertace Thomase W a u g h a, *Joris Ivens and the Evolution of the Radical Documentary, 1926 – 1946* (doktorská disertační práce, Columbia University 1981). Nedávnější zhodnocení Ivense naleznete in: *Joris Ivens and the Documentary Context*. Životopisné podrobnosti o jeho politických inklinacích in: Hans S c h o o t s, *Living Dangerously: A Biography of Joris Ivens*. Amsterdam 2000.

v roce 1989. Jeho pozdější život a tvorba nicméně jakožto propaganda na „nesprávné“ straně v podstatě mizí ze všech západních knih filmové historie.⁶²⁾

Závěr

Teprve v sedmdesátých letech vytlačuje stát z jeho ústřední pozice v rétorice dokumentárního filmu opozice jiného druhu. Od té doby se ústřední otázky a spory týkají: 1. etických, politických a ideologických důsledků různých druhů dokumentární produkce; 2. kvality a hodnoty jednotlivých filmařských *œuvres*; 3. použitelnosti dokumentárního filmu jakožto oborové (antropologické, sociologické) či osobní (autobiografické, poetické) formy vědění a moci; 4. společenské prospěšnosti specifických filmů a různých modů; 5. problémů historické reprezentace a pozorování současnosti.

V reakci na observační povahu a menší měřítko dokumentárních snímků šedesátých let, které začaly přenášet svou pozornost ze státu na jednotlivé aspekty každodenního života a žité zkušenosti – ať už se týkaly kandidátů na presidenta (SCHŮZE KANDIDÁTŮ, Drew Associates, 1960) či středoškoláků (STŘEDNÍ ŠKOLA, Frederic Wiseman, 1968) – se tvorba v letech sedmdesátých vrací k modernistickým postupům, které observační film odmítal. THE LIFE AND TIMES OF ROSIE THE RIVETER (Connie Field, 1980) znovuobjevuje postupy intertextuální koláže Esther Shubové. UNION MAIDS (Julia Reichert a James Klain, 1976) a WITH BABIES AND BANNERS (Lyn Goldfarb, Lorraine Gray a Ann Bohlen, 1979) oživují použití interview jako formy vyprávění o historických událostech a sdělení osobní zkušenosti. Inscenované dramatizace se vracejí ve snímcích DAVID HOLTZMAN'S DIARY (Jim McBride, 1968) a DAUGHTER RITE (Michelle Citron, 1979). Metody koláže znovu zavádějí filmy IN THE YEAR OF THE PIG (1969) Emila de Antonia a 79 SPRINGTIMES OF HO CHI MINH (1969) Santiaga Alvareze. Všechna tato díla společně s dalšími, jako např. THE WOMAN'S FILM (San Francisco Newsreel, 1971), WORLD IS OUT (Mariposa Film Group, 1977), WHO KILLED VINCENT CHIN? (Christine Choy a Renee Tajima, 1988), I'M BRITISH BUT... (Gurinder Ghadha, 1989), TONGUES UNTIED (Marlon Riggs, 1989), SINK OR SWIM (Su Friedrich, 1990), PARIS IS BURNING (Jennie Livingston, 1991), ISLE OF FLOWERS (Jorge Furtado, 1989), HISTORY AND MEMORY (Rea Tajiri, 1991), BONTOC EULOGY (Marlon Fuentes, 1997) a VOLNÝ PÁD (Péter Forgács, 1997), se zabývají otázkami alternativních subjektivit a identit, včetně otázek pohlaví a genderu, etnické příslušnosti a rasy, osobní paměti a veřejných dějin.

62) Viz práce R. M. Barsam, *Nonfiction Film*, která nepojednává o ničem, co následovalo po 400,000,000 (1939), a i tento film zmiňuje pouze letmo, a J. C. Ellis, *Documentary Idea*, která se nezabývá žádnými Ivensovými filmy po ELEKTRICKÉ SÍLE NA VENKOVĚ (1941). Pouze Barnouwův svazek *Documentary*, jenž má poněkud mezinárodnější záběr, referuje i o Ivensově pozdním díle, ale ani ten téměř nebere v úvahu celkový vývoj Ivense jakožto filmaře. Barnouw kupříkladu udává data několika poválečných filmů, neuvádí ale jejich názvy, viz s. 206. Ivens v Barnouwově vyprávění vystupuje jen tehdy, mohou-li jeho filmy posloužit jako jeden z příkladů širších tendencí, které se dle Barnouwa v jeho díle projevují, nikoli jako významná postava sama o sobě. V obdobném duchu se i nejlepší obecné dějiny filmu Thompsonové a Bordwella, *Film History*, o Ivensovi zmiňují jen jako o jednom z mála dokumentaristů 30. let, kteří zůstali aktivní i po druhé světové válce, ale jeho pozdější filmy se vůbec nezabývají.

Přístup k dokumentární reprezentaci, který tato díla volí, již nevyžaduje strategické zřeknutí se modernistických postupů. Moc státu s jeho úspěchy nebo nezdary je druhotná ve vztahu k vyvíjejícímu se smyslu pro solidárnost mezi jednotlivými subkulturami a menšinovými skupinami. Pozornost si nyní vynucují perspektivy, dějiny a iniciativy takovýchto skupin, na které dříve nebyl brán zřetel. Spolupráci filmařů s vládními organizacemi nyní nahrazuje spolupráce filmařů se subjekty jejich dokumentů. Vlivem tohoto posunu se rozšiřuje forma i styl dokumentárního zobrazování, které se nyní snaží zahrnout širokou škálu různých hledisek a hlasů, postojů a subjektivit, pozic a hodnot, přesahujících univerzální subjekt idealizovaného národního státu.

Když se ve dvacátých a třicátých letech objevila praxe dokumentárního filmu, došlo v jedné chvíli ke spojení různorodých prvků fotografického realismu, vyprávění, modernismu a rétoriky, aby mohla kinematografická technologie a postupy přesvědčování sloužit potřebám moderního národního státu. V Griersonově pojetí to znamenalo oddělit věcnější dokumentární hnutí realistického přesvědčování od nespoutané avantgardy modernistického výrazu. Toto oddělení se ve skutečnosti ukázalo být jen částečné, ne-li vyhájené, nicméně mnoho filmových historií jej udržuje.

Stopy avantgardního radikalismu přetrvávaly v některých formách dokumentárního výrazu po celé meziválečné období, jak ukazuje Brechtovo divadlo či takové filmy jako Richterova *INFLACE*, Turinův *TURKSIB* a Ivensova *NOVÁ ZEMĚ*. A jak dosvědčují díla z konce šedesátých a ze sedmdesátých let, tyto prvky formálního novátorství spojené se sociální účelovostí charakterizují dokumentární film jako uměleckou formu schopnou předvídat proměny světa. Mýtus o oddělení ale trvá. Tento mýtus žádá pro dokumentární film příběh o původu, jenž by jeho moc přesvědčovat připsal objektivitě fotografického obrazu spíše než cílům řečníka. Dějiny dokumentárního filmu dávají tomuto mýtu o původu přetrvat.⁶³⁾ I nadále dokumentární film vymezují rámcem střízlivého rituálu občanské participace.

Tento rámec je třeba rozšířit, aby do něj bylo možné zahrnout i pozměněný smysl rituálu, který se již netočí kolem občana-subjektu a národního státu. Toto poopravené chápání rituálu a představení ruší tradiční střed politické moci. Rozpouští pevnou, centrální pozici státu ve prospěch proměnlivější, na spřízněnosti založené kolektivity – kolektivity nejrůznějších potřeb, měnících se spojení a nestálých sil. Novější „vlna“ dokumentárního filmu, nastupující v sedmdesátých letech, koriguje náš pohled na subjekt stejně jako modernistická avantgarda před ní; zbavuje jedince jeho dříve neměnné pozice přiřčené státem, neboť utlačované subjektivity si nárokují svůj vlastní hlas a obraz.

Maya Derenová, ústřední postava nastupující poválečné americké avantgardy, takovéto radikální možnosti filmové formy předvíдалa. Prosazovala vitální program etické angažovanosti a nové pojetí rituálního ztvárnění.⁶⁴⁾ Derenová se ve svém pozoruhodném spisu

63) Někteří historikové, jako např. Georges Sadoul, jasně vyzorovali impuls, který dal k utvoření dokumentární formy sovětský film: *La révélation soviétique précipita l'évolution de l'avant-garde vers le documentaire* (Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*. Paris 1949 (8. vyd.), s. 203); pozdější autoři jako Barsam, Barnouw a Ellis ale navzdory prokazatelnosti sovětské invence volí mýtus o původu.

64) Viz *Maya Deren and the American Avant-Garde* nabízející pestrou škálu rozborů mnohotvárné tvůrčí dráhy Mayi Deren.

z roku 1947, *Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, pokouší pro novou avantgardu získat společensky angažovaný, eticky poučený prostor. Vrací avantgardnímu projektu etický rozměr a vyhlídku na rituální vykoupení, pro které je však nutné uloupit nazpět od dokumentárního filmu to, co všechna „tvůrčí pojetí skutečnosti“ sdílejí navzdory různým názvům a omezením, která se na ně kladou. (Derenová se vysmívá dokumentárnímu lpění na faktech, stejně jako Grierson zesměšňoval elitářství avantgardy.) Výzva Derenové k obnově avantgardy koresponduje s vlnou dokumentární tvorby začínající sedmdesátými lety, kterou jsme zde popisovali. Přísný požadavek oddělování již neexistuje a Derenové pojetí rituálu coby společensky transformativního aktu získává značnou přesvědčivost: „Rituální forma lidskou bytost nepojímá jako dramatické akce, nýbrž jako poněkud odosobnělý prvek v dramatickém celku. Cílem takového odosobnění není jedince zničit; naopak, rozšiřuje jej za dimenzi osobního a osvobozuje jej od jednostranných zaměření a omezení osobnosti. Jedinec se stává součástí dynamického celku, který, jako všechny tvůrčí vztahy, zpětně propůjčuje svým jednotlivým částem díl svého rozsáhlejšího významu.“⁶⁵⁾

Začínal jsem historickým revizionizmem a končím utopickou výzvou. Vracím se do minulosti, abych pozměnil to, jak ji chápeme, a toto nové chápání nabídl filmu, který máme teprve vytvořit.

Přeložil Jakub Kučera

Přeloženo z anglického originálu:

Bill Nichols, *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*.

„Critical Inquiry“ 27, 2001, č. 4, s. 580 – 610.

Citované filmy:

400,000,000 (Joris Ivens, 1939), 79 Springtimes of Ho Chi Minh (Santiago Alvarez, 1969), *Andaluský pes* (Un chien andalou; Buñuel a Salvador Dali, 1928), *Bontoc Eulogy* (Marlon Fuentes, 1997), *Borinage* (Joris Ivens a Henri Storck, 1933), *Crossing the Great Sagrada* (Adriana Brunela, 1922), *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1979), *David Holtzman's Diary* (Jim McBride, 1968), *Děšť* (Regen; Joris Ivens, 1929), *Diagonal-sinfonie* (Viking Eggeling, 1924), *Dopolední strašidlo* (Vormittagsspuk; Hans Richter, 1927), *Elektrická síla na venkově* (The Power and the Land; Joris Ivens, 1941), *Emak-Bakia* (Man Ray, 1927), *Generální linie* (Generalnaja linia; Sergej Ejzenštejn, 1929), *De grands événements et de gens ordinaires* (Raúl Ruiz, 1979), *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991), *Horečka* (Fièvre; Louis Delluc, 1921), *Hrozba kouře* (Smoke Menace; John Taylor, 1937), *I'm British But ...* (Gurinder Ghadha, 1989), *In the Land of the Headhunters* (Edward Curtis, 1914), *Indonézie volá* (Indonesia Calling; Joris Ivens, 1946), *Inflace* (Inflation; Hans Richter, 1927), *In the Year of the Pig* (Emile de Antonio, 1969), *Isle of Flowers* (Jorge Furtado, 1989), *Jen hodiny* (Rien que les heures; Alberto Cavalcanti, 1926), *Komsomol* (Komsomolsk; Joris Ivens, 1932), *The Life and*

65) Maya Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. In: Vève A. Clark – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works. Volume 1*. New York 1988, s. 570.

Times of Rosie the Riveter (Connie Field, 1980), *Mechanický balet* (Ballet mécanique; Fernand Léger a Dudley Murphy, 1924), *Mechanismus velkého mozku* (Mechanika golovnovo mozga; Vsevolod Pudovkin, 1926), *Moana* (Robert Flaherty, 1926), *Mořská hvězdice* (L'Étoile de mer; Man Ray, 1928), *Most* (De Brug; Ivens, 1927), *Mondo Cane* (Gualtiero Jacopetti – Paolo Cavara – Franco E. Prosperi, 1963), *Muž s kinoaparátom* (Čelovek s kinoaparatom; Dziga Vertov, 1929), *Nanuk, člověk primitivní* (Nanook of the North; Robert Flaherty, 1922), *Návrat k rozumu* (Retour à la raison; Man Ray, 1923), *Na slovtčko, Nizzo* (À propos de Nice; Jean Vigo, 1929), *Nová země* (Nieuwe Gronden; Joris Ivens, 1934), *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1991), *Píseň proudů* (Das Lied der Ströme; Joop Huysen, Joris Ivens, Robert Ménégos, Ruy Santos, 1953), *Pluh, který zoral pláň* (The Plow That Broke the Plains; Pare Lorentz, 1937), *Problémy s bydlením* (Housing Problems; Edgar Anstey a Arthur Elton, 1935), *Průmyslová Británie* (Industrial Britain; Robert Flaherty a John Grierson), *Rhythmus 21, 23, 25* (Hans Richter, 1921, 1923, 1925), *Rybáři* (Drifters; John Grierson, 1929), *Řeka* (The River; Pare Lorentz, 1937), *Schůze kandidátů* (Primary; Robert Drew, Richard Leacock, Albert Maysles, Terrence McCartney Filgate, D. A. Pennebaker, 1960), *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990), *Stávka* (Stačka; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Střední škola* (High School; Frederic Wiseman, 1938), *Sůl pro Svanetii* (Sol Svanetij; Michail Kalatozov, 1930), *Symfonie velkoměsta* (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt; Walter Ruttmann, 1927), *Šestina světa* (Šestaja časť mira; Dziga Vertov, 1926), *Španělská země* (The Spanish Earth aka This Spanish Earth; Joris Ivens, 1937), *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), *Triumf vůle* (Triumph des Willens; Leni Riefenstahl, 1934), *Tři písně o Leninovi* (Tri pesni o Lenine; Dziga Vertov, 1934), *Turksib* (Victor A. Turin, 1929), *Union Maids* (Julia Reichert a James Klain, 1976), *Usměvavá paní Beudetová* (La Souriante Madame Beudet, Germaine Dulac, 1923), *Volný pád* (Az örvény; Péter Forgács, 1997), *With Babies and Banners: Story of the Women's Emergency Brigade* (Lyn Goldfarb, Lorraine Gray a Ann Bohlen, 1978), *Who Killed Vincent Chin?* (Christine Choy a Renee Tajima, 1988), *The Woman's Film* (San Francisco Newsreel, 1971), *World Is Out* (Mariposa Film Group, 1977), *Země bez chleba* (Las Hurdes; Luis Buñuel, 1933), *Zlatý věk* (L'Âge d'or; Luis Buñuel, 1930), *Zuiderské moře* (Zuiderzee; Joris Ivens, 1930).

Poznámka o autorovi:

Bill Nichols patří k nejvýznamnějším teoretikům dokumentárního filmu. V současnosti působí jako vedoucí doktorandského programu filmových studií na San Francisco State University. K jeho odborným zájmům patří: kulturní kontexty mužské subjektivity a role kybernetiky v současné kultuře, vizuální antropologie, avantgardní a experimentální film. Je autorem a editorem knih: *Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left*. Arno Press, New York 1980; *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Indiana University Press, Bloomington 1981; (ed.) *Movies and Methods: an anthology*. Volume I, II. University of California Press, Berkeley 1976, 1985; *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, Bloomington 1991; *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indiana University Press, Bloomington 1994; (ed.) *Maya Deren and the American Avant-Garde*. University of California Press, Berkeley 2001; *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington 2001.

Články

DEZERTÉR A „DEZERTÉŘI“

„Rudí“ a „bílí“ Rusové a výmarský film

Milan Klepikov

Nejznámějším ruským filmařem vedle Ejzenštejna byl v Německu dvacátých let Vsevolod Pudovkin. Jeho revoluční trilogie MATKA, KONEC PETROHRADU a BOUŘE NAD ASIÍ ho proslavila jako režiséra, německé vydání jeho knihy *Filmregie und Filmmanuskript* (originál: *Kinorežisjor i kinomaterial*, 1926) jako filmového teoretika a rusko-německá koprodukce ŽIVÁ MRTVOLA (režie Fjodor Ocep) konečně také jako nečekaně subtilního herce. V roce 1931, dva roky po premiéře ŽIVÉ MRTVOLY začal Pudovkin natáčet s kameramanem Anatolijem Golovňou v Německu svého DEZERTÉRA (čili LOŽ PĚTILETKA), rusko-německy mluvený film. V Berlíně a v hamburském přístavu natočil Golovňa několik atmosférických záběrů. V lednu 1933, kdy se Hitler dostal k moci, měl film hlavní fázi realizace teprve před sebou, čímž se z plánované koprodukce stal *de facto* sovětský film a chybějící exteriéry se musely dotočit v Oděse a v Leningradu.

Film vypráví o hamburském přístavním dělníkovi, který je po neúspěšné stávce vyslán svými soudruhy na delší dobu do sovětského Ruska. Mladík si na život v proletářském ráji rychle zvykne a ze šťastného transu neustálého překonávání pracovních rekordů v novém kolektivu ho vytrhne teprve třídní uvědomění, jež mu velí znovu se vrátit do své sociálně bouřící vlasti. Syžetově naplňuje Pudovkinův film ideologickou generální linii, která se na něm mohla během vleklého natáčení v letech utužování stalinské moci podepsat více, než to bylo původně zamýšleno. Každopádně se zde setkáme se známými rituály bolševické demagogie, k nimž patří oblíbené házení sociálních demokratů do jednoho pytle s fašisty v boji proti komunistům coby jediným zástupcům pracujících. Slabé psychologické zaštitění hrdinova vývoje, právem zmiňované Gregorem a Patalasem,¹⁾ překvapí u režiséra, který byl viděn v opozici k Ejzenštejnovi právě pro své charakterizační nadání. V DEZERTÉROVI ale zvolená forma od počátku míří k zevšeobecnující abstrakci. Právě díky ní má DEZERTÉR daleko k jednorozměrným agitkám, jejichž schéma zachovává.

V prostřední části filmu, která nás přenese ze stávkami zmítaného Německa do pohádkově bezkonfliktního Sovětského svazu se Pudovkinovi téměř podaří nemožné: sovětská pasáž začíná sekvencí moskevské prvomájové demonstrace, průvod není snímán frontálně (z pozice tribuny, neviditelného „vůdce“). Po zahajujícím celku z výšky filmuje

1) Ullrich Gregor – Enno Patalas, *Geschichte des Films*. Hamburg 1980, s. 191.

Pudovkin pochodující z perspektiv příliš nezvyklých, než aby se mohl dostavit pocit ofi-
ciality, střídají se detaily vlajek a mávajících rukou, lidé si vykračují nenuceně a nejsou
zbaveni individuality. Dívky okatě flirtují s nesmělým námořníkem, mezi mladými účast-
níky průvodu proudí citelné erotické fluidum. Jako u živočišné romantiky Dovženkovy
ZEMĚ nebo u industriální pan-sexuality v Ejzenštejnově GENERÁLNÍ LINII se zdá, že i zde
dává tvůrce oficiální utopii šanci jen tehdy, pokud bude svou energii brát z vitálního ero-
tismu. Stalinův ideál duté asexuální stádnosti, který se záhy prosadil v praxi socialistic-
kého realismu, je od Pudovkina Prvního máje nekonečně vzdálen.

V německé, dějově hodnověrnější části, je zachycená skutečnost (předměty, architek-
tura, oděvy) realistická, ale spekulativně expresivním snímáním je bezezbytku povýše-
na na estetický artefakt. Realita nikdy není jen „sama sebou“ jako u (některých) neorea-
listů, ale je „vybraná“ – nejen pro svůj význam, ale i pro svou modernistickou krásu.
(„Mechanické balety“ montáží továrních strojů nabízejí i po deseti letech příležitost
k vyzkoušení nových variant.) Činžáky vrhají dlouhé stíny na dlážděnou silnici, obraz je
kontrastní a zdůrazňuje geometrické kontury objektů. Postavení kamery bere policistovi
bránícímu nespravedlivý řád „půdu pod nohama“, mezi po stranách vrženými torzy čin-
žáků se otevírá otevřený prostor; pouhým zasazením strážníka (PC) do prvního plánu se
jeho zuření na pozadí svobodně rozevřené oblohy jeví směšným a marným.

Hrdinův odjezd do Ruska představuje výraznou césuru filmu, kterou Pudovkin originál-
ně vyřešil. Trojí změnu (prostorovou, časovou a „společensky-atmosférickou“) sugeruje
několikavteřinové černé plátno, v off se začínají ozývat zvuky moskevského průvodu, než
se do něj obraz „rozsvítí“. Stejným postupem, tentokrát se zvukem houkající lokomotivy,
se připravuje hrdinův návrat (a zbytek je tak zřetelně oddělen jako epilog).

Několikrát se změnilo tempo filmu – je rychlé, jde-li právě o „pokrokové“ síly, překotné
ve scénách sociálních konfliktů a v intermezzu věnovanému „reakci“ ...pomalé až
k nehybnosti. U stolu vinárny se nad znuděným pánem se zavírajícíma se očima sklání
odosobněný vrchní, jemuž kamera „uřízla“ horní část profilu. Prodlužované ustrnutí
nehybného záběru ostře kontrastuje s dosavadním tempem snímku. Divák, který mohl
obraz považovat za tzv. „mrtvolku“, je až překvapen, když host nekonečně pomalu po-
hne rty a flegmaticky ze sebe vysouká přání. Následující montáž nepřiměřeně obřadní
přípravy koktejlu číšníky, doprovázená sladce ironickou salonní hudbou, dělá ze scény
portrét určitého životního stylu a odhaluje ho jako grotesku.

Pudovkin si uvědomuje, že jednou z předností příchodu zvuku se paradoxně stala mož-
nost poprvé dramaturgicky využít ticha. Po dialogu film někdy na chvíli zcela oněmí;
obrazy rušných ulic, aut a tramvají nedoprovází žádné přirozené ruchy ...aby na sebe
mohl poté zvuk upozornit s řezavou razancí – při náhlém zabrzdění a zastavení provozu.
Pudovkin pracuje i s opačným kontrastem – z hluku a rytmické hudby (jedoucích aut) do
němého ticha (mlčenlivých stávkujících). Zvuky a ruchy přiřazené realitě nejsou nikdy
autentické (ačkoli byly údajně nahrány přímo na místě), ale při míchání zvuku ve studiu
prefabrikované tak, aby zapadly do přesně dané partitury.

Mezititulky němého filmu ještě zcela nevymizely (což platí pro vícero filmů z těchto let):
když se hrdina v cizině dočte v novinách o smrti svého německého soudruha, vydělí
Pudovkin slovo *zabit* v mezititulku, místo obvyklého trikového zvýraznění slova v tiště-
ném textu.

Z praxe pozdní němé éry nechybí v DEZERTÉROVI ani řada rychlých montáží velmi krátkých záběrů. Zde je tato technika dovedena na samou hranici a ještě dál. Mezi vteřinové záběry, které jsou i vzhledem k prudkým pohybům divoce švenkující kamery ztěží postřehnutelné samy o sobě, včleňuje Pudovkin ještě jednooké záběry (animovaných?) explozí. Divákovo vnímání není s to vše „realisticky“ dešifrovat, dostavuje se dojem obdobný tomu, o němž hovoří Gilles Deleuze u Ganceho NAPOLEONA: pocit přemíry a bezměrnosti „kinematografie vznešeného“²⁾. Figurativní význam ustupuje do pozadí; prudké střídání vteřinových švenků (a to i uprostřed řeči nebo pohybu postavy) jednopolíčkové „exploze“, neustálá oscilace mezi světlem a tmou anticipují efekt střídání bílých a černých políček v ARNULFU RAINEROVI Petera Kubelky (1958 – 1960), tzv. „flicker-efekt“ (podle stejnojmenného strukturního filmu Tonyho Conrada z roku 1965). Už to není rapidmontáž, jak ji znal němý film, ale nový, mezní stupeň exprese. Ve zvuku se montáž řídí stejným principem: namísto realismu... „orchestrace“ zvukového materiálu. Ve finále už ujišťuje triumfální hudba o vítězství protestujících, zatímco v obraze zůstává vřava nerozhodnutá.

V celé první, hamburské části filmu hovoří představitelé německých proletářů rusky. V druhé části, odehrávající se v Sovětském svazu, se Pudovkin rozhodl využít kontrastu jazyků a problémů s dorozumíváním, s nímž pracovaly i filmy Georga Wilhelma Pabsta KAMARÁDI a Juliena Duviviera HALO PAŘÍŽ, ZDE BERLÍN. Boris Barnet z něj brzy vytěží některé z nejpůsobivějších momentů svého PŘEDMĚSTÍ, filmu o německých zajatcích v Rusku za první světové války, dokončeném stejně jako DEZERTÉR v roce 1933. U Pudovkina ovšem hlavní německý hrdina promluví svou rodnou řečí teprve v cizině (a je svým kolegou tlumočen). Těžký ruský přízvuk Borise Livanova prozrazuje hercovu pravou národnost a nechává na divákovi, jestli Pudovkinovu „babylonskou“ nedůslednost velkoryse přijme nebo ji odsoudí jako nepřijatelnou (...pokud si ji pobaveně nevychutná). V PŘEDMĚSTÍ bude mít Barnet pro role Němců už k dispozici první emigranty z hitlerovského Německa, Pudovkinovo obsazení i štáb jsou výhradně ruské. (Pudovkin si zahrál epizodní roli přístavního dělníka. Na scénáři se podílela Nina Agandžanovová-Šutková, spoluscenáristka filmu KŘÍŽNÍK POTĚMKIN.)

* * *

V čem je vůbec DEZERTÉR německý, kromě toho, že se v Německu odehrává, že Pudovkin i Golovňa tam oba pracovali na ŽIVÉ MRTVOLE a že opět vznikl pod hlavičkou Mežrabpomfilmu? (Společnost založil v roce 1928 Willi Münzenberg za účelem německo-ruských koprodukcí, ale také „mezinárodní dělnické pomoci“, obstarávající potřebné valuty.³⁾

Německý filmový styl, expresionistická architektura a specifické techniky svícení, které v britské kinematografii adaptoval germanofil Hitchcock, byly estetice sovětského revolučního filmu příliš vzdálené. Murnau a Lang byli coby „bildungsbürger“ pro Pudovkina respektovanými autoritami z druhého břehu, k němuž bylo marné hledat lávku.

2) Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 63n.

3) Předchůdkyní byla ruská Mežrabpom, založena v roce 1924.

Rychle se formující tradice německého proletářského filmu v čele s Karlem Junghansem, Philipphem Jutzim (Pudovkinovým spolupracovníkem) a začínajícím Slatanem Dudowem stála přes pozoruhodné výsledky esteticky zcela pod vlivem Ruska; od nich se Pudovkin neměl čemu učit. Svě estetické druhy Pudovkin v Německu přesto našel – a to na politicky víceméně neutrálním území experimentálního filmu.

Hans Richter uspořádal v roce 1929 na počest ruských hostů recepci, které se zúčastnili Asta Nielsenová, Erwin Piscator, Friedrich Wolf (oba později odejdou do Ruska), Paul Hindemith, Béla Balász a Kurt Pinthus. Zde se také Pudovkin seznamuje s druhým velkým filmovým abstrakcionistou Walterem Ruttmannem. Richter vydal v témže roce knihu *Nepřátelé dnešního filmu – přátelé filmu budoucnosti* (*Filmgegner von heute – Filmfreunde vom morgen*), cosi mezi pamfletem proti komerčním a reprezentativním filmům, manifestem avantgardního pojetí kinematografie a fotograficky vyčerpávajícím katalogem estetických a technických postupů přetvářejících „materiál vzatý z reality“ v artefakt na ní nezávislý. Rakursy, víceexpoze, zcizující a ozvlášťující efekty, rozdělení obrazu, jeho deformace, nezvyklé perspektivy, druhy montáže, práce s pohybem obrazu i v obraze, modernistické chápání krásy; možnosti, které dávaly tušit jednotlivé filmy avantgardy, představuje Richterova kniha v celku. Obrazová dokumentace čerpá zčásti z Richterových starších filmů.

Zdá se nesporné, že teprve přímý kontakt s Richterem a Ruttmannem v Německu, zevrubnější poznání jejich názorů a konkrétních prací jako i dalších esteticky převratných děl (velký vliv kompozice rakursů, těl v Dreyerově UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ) vychýlilo Pudovkina z dráhy vymezené trilogií MATKA, KONEC PETROHRADU a BOURE NAD ASIÍ a povzbudilo ho ve snaze o syntézu nejodvážnějších pokusů ruského filmu i německé avantgardy. V tomto dobrodružství spočívá tajemství fascinace DEZERTÉRA.

Hlavním objevem byl pro Pudovkina v Německu bezesporu Walter Ruttmann. Koncepte filmu jako koncertu, symfonie, v níž se fotografická realita nově komponuje a rytmičuje po vzoru hudby, tato idea fascinuje tvůrce celé dekády, Germaine Dulacovou, Abela Gance, Fernanda Légera. (O čistě abstraktní animovanou filmovou „hudbu“ usiloval Viking Eggeling). Podle Pudovkina došel v symfonizaci nejdále Walter Ruttmann ve svém celovečerním filmu o Berlínu, historiky tvrdošíjně vtěsnávaném do žánru dokumentu.

Za Pudovkinova pobytu v Německu dokončoval Ruttmann svou MELODII SVĚTA. Svého ruského kolegu pozval na soukromou zkušební projekci. Tentokrát se Ruttmannova partitura rozšířila o hudbu a škálu hlasů a reálných hluků a ruchů, ale kompoziční princip zůstal nezměněn: kontrast protikladů světlo/tma, ostrost/zaoblenost, ticho/hluk atd., montáž podobných tónů a analogických pohybů lidí a objektů při různých činnostech na různých místech. Ruttmann jakoby točil stále nové variace svého jediného abstraktního filmu. Pudovkinovy do nejmenších detailů prokomponované sekvence demonstrací s útržky výkřiků ve změní hluků a úderů vycházejí z akusticko-optické symfonie MELODIE SVĚTA, ale na jedné straně ji formálně dohánějí na nejzazší mez, na druhé straně ji zapojují do syžetu, který byl ještě pro Ruttmanna pouhou záminkou. (Ejzenštejn by hovořil o „patetickém kvalitativním skoku“: z absolutní „hudby“ do programové). Zdá se tedy oprávněné konstatovat, že Pudovkin si zcela osvojil estetiku německé filmové avantgardy, ale v technické perfekci, ve skloubení s ideou filmu a v konečném účinku

překročil její limity. Obvinění z formalismu, které na něj doma čekalo, mu muselo připadat tím absurdnější a nespravedlivější.

Ve scéně hrdinova návratu do Německa vytvořil Pudovkin vlastní variaci na slavný prolog Ruttmanna *BERLÍN* s montáží jízdy vlaku, kolejemi, mostními pilíři. Strih nás přenesení do berlínské ulice, jízda pokračuje automobilem bez přerušení kontinuity pohybu – efekt známý od Ruttmanna a bohatě využitý v Clairově *MEZIHŘE*, ale zde poprvé užitý ve zvukovém filmu – a s imponující suverenitou.

Ruttmann i Richter začínali, jak známo, s abstraktní animací. Do filmů, v nichž přešli k montáži záběrů reality, oba zařadili poslední krátké animované pasáže (Ruttmann do *BERLÍNA*, Richter do *FILMOVÉ STUDIE* z roku 1926), takže obě výrazové formy tu stojí vedle sebe. Tato epizodka našla v *DEZERTÉROVI* malou ozvěnu: do scény s rozhlasovým přijímačem montuje Pudovkin abstraktní vlnící se linie, které lze chápat jako vizualizaci zvukových vln.

Ruttmann, Pudovkinův obdivovaný vzor a přítel, původně orientovaný spíše levicově, se poměrně brzy stal přesvědčeným zastáncem nového nacistického režimu (jenž se jinak mohl opřít jen o filmaře druhé a třetí garnitury). Ačkoli drtivá část *DEZERTÉRA* vznikla v Rusku, má zde jeden zamračený pán v automobilu, představitel „buržoazie“, podobu Waltera Ruttmanna. (Stihl Pudovkin natočit tento záběr ještě v Německu, nebo se jedná o dvojníka?)

Odmítnutí *DEZERTÉRA* sovětskou kritikou a několikaleté marné úsilí o realizaci dalších plánů znamenalo v Pudovkinově kariéře zlom, po němž už nenastalo druhé vzepětí. Zatímco Ejzenštejn, který, stejně jako Pudovkin, nemohl v letech 1933 až 1937 dovést do konce žádný ze svých projektů, nepozbyl v *ALEXANDRU NĚVSKÉM* a *IVANOVÍ HROZNÉM* nic ze své dřívější originality, svědčí Pudovkinovo pozdní dílo o sestupu k akademismu a oportunismu, jaký by u autora *DEZERTÉRA* nikdo nepokládal za možný.

Principy pověstného manifestu zvukového filmu z roku 1929, připisovaného Pudovkinovi, ale autorizovaného i Ejzenštejnem a Alexandrovem, se v *DEZERTÉTOVI* dočkaly vlastně svého jediného naplnění v praxi celovečerního filmu, jelikož Ejzenštejnovu *AŤ ŽIJE MEXIKO!* zůstalo jakožto torzo němým filmem a zvukové experimenty *Americké tragedie* si můžeme jen představovat nad nerealizovaným scénářem.

Nejprogresivnější představy o tvůrčím využití zvuku ve filmu vycházely v prvním období (1928 až asi 1933) paradoxně z estetiky němého filmu, jehož výdobytky měly zůstat zachovány. Princip přísného kontrastu zvuku a obrazu, autonomie obou složek, zákaz banální ilustrativnosti, vyjadřování pomocí metafor a metonymií, to vše vychází z logiky vrcholného němého filmu a především z jeho víry v montáž. Tato podoba uměleckého zvukového filmu nepřežila polovinu třicátých let, vzhledem ke komerčním i společenským faktorům se ukázala jako neživotaschopná; na poli diváckého filmu ji vystřídala rutina studiové produkce a pro uměleckou tvorbu se ukázala perspektivnější cesta respektující obrazový a zvukový „povrch“ skutečnosti – jak se s tím poprvé setkáváme ve *FENĚ* (1931) a v následujících Renoirových filmech. Teze o prudkém úpadku „filmovosti“ po nástupu zvuku je pravdivá, vymykají se z ní právě jen ti nejvýznamnější režiséři: Ruttmann, Vigo, Lubitsch, Epstein, Pudovkin, Ophüls, Barnet, Vertov, Dreyer, Sternberg, Lang, Pabst, Hitchcock, Chaplin, Clair, Buñuel, Gance, Ejzenštejn... s výjimkou Renoira prakticky všichni ponejprv zastánci kontrastického užití zvuku (jak dokumentují jejich díla

z této doby). Po roce posledního vzepětí ekonomicky už odepsaného němého filmu (1929) následoval přibližně v letech 1932 – 1933 definitivní konec určitého pojetí kinematografie a nejlepší filmy z této sezony se staly jeho „labutí písní“. Kolem roku 1933 – 1934 našel hraný zvukový film na dlouhou dobu svůj tvar. Před tímto „obnovením pořádku“ se za několik málo měsíců objevily v různých částech Evropy filmy, v nichž svobodné zkoumání možností nové techniky vydalo několik plodů, jímž je společný silný anarchistický půvab jednoho neopakovatelného okamžiku. Pro mne je to především šest zázračných filmů: UPÍR, NOC NA KŘÍŽOVATCE, ČÍSLO SEDMÁCT, PŘEDMĚSTÍ, ZÁVĚŤ DOKTORA MABUSE a DEZERTÉR. Poslední mne na rozdíl od ostatních oslovuje téměř výhradně svou nevídanou razancí, formálním radikalismem, jímž hodlal Pudovkin traktovat běžné diváky, nikoli exklusivní publikum avantgardních matiné – i to pokládám za zcela ojedinělé.

* * *

Celkový počet lidí, kteří po bolševickém převratu opustili Rusko, se odhaduje na dva miliony. V první vlně odcházeli do Prahy a do Polska, odkud ale zpravidla pokračovali dále do Německa.⁴⁾ Už na konci roku 1918 je v Polsku (které právě získalo státní nezávislost) početná skupina ruských filmařů, mezi nimi Dimitrij Buchoveckij, který se už následujícího roku jako jeden z prvních Rusů úspěšně asimiluje v německé kinematografii – jako Dimitri Buchowetzki (mj. DANTON, 1921). Richard Boleslawski, který se jako režisér prosadil za války v carském Rusku, přichází do rodného Polska v únoru 1920 a po třech protibolševických snímcích pokračuje rovněž do Německa, kde se však uplatní jen jako asistent režie a herec v Dreyerově „multikulturním“ díle MILUJ BLIŽNÍHO SVÉHO a ve filmové režii pokračuje až ve třicátých letech v Hollywoodu. Přes Polsko vedla též cesta ruských herců, později zdomácnivších v Německu: Nikolaje Kolina, Vladimira Gajdarova, a Grigorije Chmary (Wieneho RASKOLNIKOVA).

Poslední ze 126 lodí s ruskými porevolučními emigranty vyplula ze Sevastopole 14. listopadu 1920. Z patnácti tisíc pasažérů francouzského křižníku Waldeck-Rousseau patřila většina k „bílé“ armádě generála P. N. Vrangela a civilnímu personálu.⁵⁾ Počet ruských emigrantů v Berlíně se už v roce 1919 odhadoval na 70 tisíc, do roku 1923 se rozrostl na 300 až 360 tisíc. (1. července 1920 zemřel v Berlíně, kam emigroval v prosinci 1918, Michail Osipovič Ejzenštejn, architekt z Rigy.).

Naděje v brzký návrat se postupně rozplynuly, zvlášť když po smlouvě v Rapallu ztratila bílá emigrace oficiální podporu Německa. Smlouva s Ruskem, uzavřená v dubnu 1922, vešla později v platnost i ve zbylých svazových republikách. Odmítnutí bolševického režimu nedokázalo jeho protivníky stmelit. Vedle liberální opozice kolem Kerenského existovala „pravicová“ frakce kolem generálů Kutepova a Millera, později zabitých (1930, 1937) sovětskými tajnými agenty. Na republikánského politika Miljukova spáchali v roce 1922 atentát ruští fašisté. Vladimir Nabokov, který při tomto incidentu přišel o otce, zpracoval své emigrantské zážitky v roce 1925 mj. v románu *Mašenka*. Na živobytí

4) Důležitými cíly první emigrační vlny byly Bulharsko, Sevastopol, Pobaltí. Polsko fungovalo spíše coby tranzitní země.

5) Thomas Brandlmeier, *Brillanten und Brillantine*. In: *Fantaisies russes*. München 1995, s. 11.

si přivydělával spolu s mnoha jinými krajany jako filmový statista. Ještě v roce 1922 vycházela většina ruský psané literatury v cizině, jen v Berlíně bylo k dostání 55 různých novin a časopisů. Ruští herci se organizovali ve vlastních odborech.

První Rusové natáčeli v Berlíně už od roku 1919 (Buchoveckij), od roku 1921 existuje v německé kinematografii opravdová „ruská kolonie“.

Leninův dekret o znárodnění kinematografie ze dne 27. srpna 1919 vstoupil 15. ledna 1920 v platnost. Představitelé předrevolučního filmu, kteří svým hromadným odchodem připravili domácí kinematografii prakticky o všechny produkční prostředky, se v Německu uvedli od roku 1921 ostře protirevolučními snímky, jako byl například TANEC SMRTI (režie William Karfiol, námět Maxim Chimov) s budoucí mezinárodní hvězdou Olgou Čechovou. Produkuje je Dmitrij Charitonov, jemuž oproti rovněž emigrovavším producentům předrevoluční éry Chanžonkovovi či Jermoljevovi zcela chybí umělecké ambice (v roce 1924 odejde z Berlína do Paříže). Liberální tisk výmarské republiky reaguje na tato politizující dramata s posměchem.

Chanžonkov se po smrti své ženy v roce 1923 neprozřetelně vrací do vlasti, kde o tři roky později neujde první vlně zatýkání v řadách předrevolučních filmařů (duben až září 1926).⁶⁾ Jermoljevovo podnikání v Německu je pouhou epizodou: v letech 1922 až 1928 produkuje v berlínském ateliéru Ernsta Reichera (= Webbs) několik méně úspěšných snímků, načež se vrací do Francie, kde působil už na začátku dvacátých let.⁷⁾

Francie a hlavně Paříž se stanou na dlouhou dobu skutečným centrem ruské diaspory, její „Mekkou“, „Babylonem“. V širší míře dochází k této výměně vyvolené země v polovině dvacátých let. Jermoljev má pro kariéru ve Francii lepší předpoklady – už jako osmnáctiletý začínal coby technický asistent u moskevské filiálky Pathé (1907), od roku 1917 řídil její celoruskou distribuci. V témže roce založil vlastní společnost, jejíž produkty stály kvalitativně uprostřed mezi reprezentativními snímky Chanžonkova a masovým zbožím Charitonova. Za války (1918) nejprve přestěhoval své studio z Moskvy do Jalty, odtud uprchl v únoru 1920 přes Konstantinopol do Marseille a v srpnu dorazil do Montreuil-sus-Bois. Zde, v bývalém studiu svého prvního zaměstnavatele Pathé, navazuje spolupráci s dvěma umělci, kteří se za jeho záštity proslavili už v předrevolučním Rusku: s režisérem Jakovem Protazanovem a světoznámým hercem Ivanem Mozžuchinem.

Úspěšné trio se rozpadlo, když producent a režisér odjeli v roce 1922 zkusit štěstí v Berlíně. Protazanov tu realizoval jen veselohru LÁSKYPLNÁ POUŤ, načež se vrátil do sovětského Ruska. Jermoljev se snažil na své dřívější úspěchy navázat po roce 1928 znovu ve Francii, od roku 1937 v USA a v roce 1943 v Mexiku (zemřel 1962).⁸⁾

6) V procesu byl Chanžonkov zproštěn viny, další práce ve filmovém oboru mu však byla zapovězena. Přesto v dalších letech krátce vedl střížny v Jaltě, v roce 1930 nabídl svůj projekt barevného filmu a od roku 1931 psal na objednávku své memoáry (vyšly 1937). Umírá na Krymu v roce 1945. Do Německa přijel (z Oděsy) v roce 1920, léčil se tu v Badenu. Musel se pro vysoké náklady vzdát plánů na zvukový film. V Berlíně se oženil se svou spolupracovnicí.

7) Mezi významnými představiteli předrevolučního filmu, kteří odešli do Francie, je třeba zmínit i zakladatele loutkového filmu, Poláka Wladyslava Starewicze. Do dějin německého filmu zasáhl jako autor trikových sekvencí filmu JUGENDRAUSCH (1927) ruského režiséra Asagarova.

8) Alexander S c h w a r z, *Der mobile Produzent*. In: *Fantaisies russes*, München 1995, s. 41n.

Mozžuchin zůstal v roce 1922 ve Francii v původní Jermoljevově firmě, kterou teď ale její noví majitelé přejmenovali na Albatros. Byli to další dva Rusové: bývalý ředitel petrohradské školy dramatického umění Alexander Kamenka, syn bankéře předrevoluční éry (Azov-Don-Bank) Borise Kamenky, a Noë Bloch. Pro komerčně stagnující Francii je ruská transfuze vítanou vzpruhou, její role je tu mnohem významnější než v Německu. Pro Kamenku natáčeli přední tvůrci jako L'Herbier (STÍN MATYÁŠE PASCALA), Epstein (DOBRODRUŽSTVÍ ROBERTA MACAIRA), Feyder (GRIBICHE, NOVÉ PANSTVO); pod hlavičkou Albatrosu vznikly i nejlepší hrané němé filmy Reného Claira SLAMĚNÝ KLOBOUK a DVA BÁZLIVÍ. Alberto Cavalcanti zde jako režisér debutoval a jeho dosavadní postavení filmového výtvarníka zaujal Rus Lazare Meerson, jehož architektonický vkus určoval podobu francouzského filmu až do poloviny třicátých let. Ani tak francouzský projekt, jakým byl Ganceův NAPOLEON, se neobešel bez účasti impozantního množství ruských emigrantů⁹⁾ (Skrze firmu Westi se na něm finančně podílelo Německo.)

Po svých bývalých partnerech Protazanovovi a Jermoljevovi se v roce 1928 rozhodl také Ivan Mozžuchin rozšířit svou působnost na Německo. Společně s producentem Albatrosu Noë Blochem a jeho společníkem, Ukrajincem Grigorijem Rabinovičem, se podílí na několika filmech společnosti UFA. Nástup zvuku zmaří Mozžuchinovy plány na kariéru v Německu; už 28. srpna 1929 se UFA rozhodla proti prodloužení smlouvy, na jejímž základě ho na začátku téhož roku „koupila“. Rabinovič tím zůstává zprvu nedotčen a specializuje se na německé hudební komedie v různých jazykových verzích – tentokrát v tandemu s bratislavským rodákem Alexanderem Pressburgerem. (Jejich Ciné-Allianz náleží ke koncernu UFA.) S Pressburgerem sdílí po roce 1933 ahasverský úděl; firma je v roce 1935 „arizována“ a v roce 1939 likvidována. Opět ve Francii produkuje snímky emigrantů ruských (Ocep) i německých (BEZ ZÍTRKA Maxe Ophülse), ale mj. též Carného NÁBŘEŽÍ MLH. Do USA odchází velmi nerad až v roce 1940, starší nabídku Paula Kohnera k odchodu do Hollywoodu odmítl. K práci v německé kinematografii se ještě jednou vrátil v posledních dvou letech svého života (1952 – 1953).

K početné rusko-židovské komunitě v Německu patřili ještě filmoví režiséři Victor Trivas (tvůrce klasické ZEMĚ NIKOHO) a Alexis Granowski (Alexej Granovskij). Granowski proslul v porevolučním Rusku jako zakladatel Židovského divadelního studia v Petrohradu (1919). Pod názvem Židovské komorní divadlo působil soubor od roku 1920 v Moskvě a s velkou odezvou několikrát hostoval na německých jevištích. Svůj jediný sovětský film HEBREJSKÉ ŠTĚSTÍ natočil Granowski v roce 1925 s herci svého divadla (nyní GOSSET) v čele se Solomonem Michoelsem (po válce obětí Stalinových antisemitických zásahů). Brzy poté následoval prozíravější členy souboru, kteří se ze zahraničních turné nevraceli a zahájil v Berlíně novou kariéru, nejprve jako Reinhardtův jevištní výtvarník. Jeho první německý film PÍSEŇ ŽIVOTA (1930) zaujal velmi nekonvenční prací s obrazem (mj. deformace, zpomalení) i zvukem (mj. „hudba hluku“, zpětně

9) V soupisu herců a dalších spolupracovníků čteme jména Tourjansky, Volkov, Bourgassov, Benois, Pimenoff, Feldman, Kvanin, de Fast, Koline, Roudenko, Chakatouny, Batcheff, Koubitsky, Jacques Grinieff (gruzínský producent). Kyjevan Viktor Turžanskij (1891 – 1976) ve 20. letech natáčel v Paříži, mj. pro Kamenkův Albatros, poté působil přechodně v Hollywoodu a po roce 1928 pracoval převážně v Německu na snímcích únikových i propagandistických. V roce 1934 natočil v ČSR film VOLHA V PLAMENECH.

reprodukováný zvuk).¹⁰⁾ V demokratickém Německu pak stihl natočit ještě jeden snímek (JEJÍ VELIČENSTVO KRIZE) a po převratu ani jeho neminula obligátní francouzská kariéra. Další předpověditelné anabáze, jež čekala na Pressburgera, Rabinoviče, Ophülsa a desítky jiných, zůstal Granowski „ušetřen“: roce 1937 ve Francii umírá, stejně jako Noë Bloch.

* * *

Rapallská smlouva z dubna 1922 seznámila Německo s jiným Ruskem, než jaké mu zprostředkovali „bílí“ emigranti. Klíčovou postavou se přitom stala Marija Fjodorovna Andrejevová (1868 – 1953). Po vypuknutí revoluce odjela nejprve do Itálie – spolu se svým tehdejším mužem Maximem Gorkým. Dobré kontakty s Leninem, s nímž se znala už před revolucí, a s Trockým, jehož poznala v Londýně (členkou strany byla už od roku 1904), jí dopomohly k misi na ruském obchodním zastupitelství v Berlíně, kde v letech 1921 až 1930 mj. vedla filmové oddělení a jako herečka vystoupila i ve vedlejších rolích několika německých filmů (např. v JUGENDRAUSCH svého krajana Grigorije = Georga Asagarova). K jejím zásluhám patří mj. angažování německého komponisty Edmunda Meisela k napsání původní hudby k filmu KŘÍŽNÍK POTĚMKIN. (V roce 1930 se vrátila do Moskvy.) Druhým důležitým iniciátorem německo-sovětských kontaktů byl Anatolij Lunačarskij (1875 – 1933), první lidový komisař sovětské vlády pro kulturu. Za svých častých pobytů v Berlíně a Paříži udržoval písemný i osobní kontakt s emigranty. Na německé straně vycházela iniciativa z okruhu Williho Münzenberga, komunistického poslance říšského sněmu, vůdce mládežnické internacionály a zakladatele impéria dělnického tisku. Münzenberg stál u zrodu filmové společnosti Mežrabpomfilm (původně Mežrabpom Rus; 1924) a Prometheus (1925) – Ocepova ŽIVÁ MRTVOLA patří k filmům, k jejichž realizaci se obě společnosti spojily. Mežrabpomfilm byla smíšená německo-ruská firma zajišťující koprodukce, většinou na náměty ruské klasiky 19. století, přijatelné i pro diváky nesympatizující se sovětským režimem. Prometheus byla společnost čistě německá a vyhraněně komunistická (tj. v částečné opozici i k sociální demokracii). Bezprostředním impulsem k jejímu vzniku bylo odmítnutí německé firmy Lloyd zahrnout KŘÍŽNÍK POTĚMKIN do „balíku“ importovaných filmů (celkem 25).¹¹⁾ Nejdříve se Prometheus specializoval pouze na dovoz a úpravu sovětských filmů, později na koprodukce a nakonec i na natáčení německých filmů, k čemuž ho kromě vlastní vůle zavazoval i zákon nařizující nezbytný poměr mezi domácími snímky a importem z ciziny. (Přinejlepším platil minimální kontingent jedna ku jedné: v letech 1925 až 1926.¹²⁾) Nejtalentovanější umělec Promethea Philip (Piel) Jutzi, prošel všemi třemi etapami: překládal a titulkoval slavné filmy Ejzenštejna a Pudovkina, pak stál za kamerou koprodukční ŽIVÉ MRTVOLY a v roce 1929 natočil nejvýznamnější dílo německého proletářského žánru CESTA MATKY KRAUSENOVÉ KE ŠTĚSTÍ.

Anatolij Lunačarskij se na vzniku jednoho ze sovětsko-německých filmů osobně podílel. Byl to film Grigorije Rošala SALAMANDRA (1928), k němuž napsal námět. (Jako herečka

10) Jeanpaul Goergen, *Künstlerische Avantgarde, visionäre Utopie*. In: *Fantaisies russes*, s. 132.

11) Oksana Bulgakova, *Sergej Eisenstein*. Berlin 1997, s. 82.

12) *Hallo? Berlin? Ici Paris!* München 1996, s. 181.

tu vystoupila jeho žena Natalja Rosenelová.) Z režisérů Mežrabpomu jmenujme ještě Jurije Željabužského, syna zmíněné Marije Andrejevové z prvního manželství, který začínal od roku 1915 v Rusku jako kameraman a dokumentarista.

Souběžně s poklesem prestiže „bílé“ emigrace u německé veřejnosti rostl i mimo řady komunistických sympatizantů obdiv k sovětským filmům. Otevřenost, která po určitou dobu panovala v ruské obchodní misi v Berlíně, dokázala oba politicky zneprátené tábory sjednotit a přimět ke spolupráci, o níž svědčí i snímky ŽIVÁ MRTVOLA a ZBYTEČNÍ LIDÉ. Také na stuttgartské výstavě fotografií organizované roku 1929 Hansem Richterem, vystavovali „bílé“ i „Sověti“ vedle sebe. Do prvního období činnosti ruského obchodního zastupitelství spadá berlínský pobyt Alexandra Dovženka (1922 – 1923), studenta malířství v diplomatických službách.¹³⁾ Tehdy se seznámil s debutujícím G. W. Pabstem. (V roce 1930, nyní už rovněž jako uznávaný filmový tvůrce, navštívil Berlín a Pabsta znovu.¹⁴⁾)

* * *

Kapitolou vyžadující zvláštní prostor jsou berlínské pobyty Sergeje Ejzenštejna (1926, 1929, 1932) a bouřlivá diskuse kolem jeho filmů.

Ejzenštejnův vztah k německému filmu byl ambivalentní. Poprvé s ním přišel do styku, když spolu se svou přítelkyní Esfir Šubovou upravoval pro sovětskou distribuci film DOKTOR MABUSE, DOBRODRUH z let 1921 – 1922. Langův originál, k němuž necítil zvláštní pietu, změnil v podobenství „dekadentního Západu“ s názvem *Pozlacená hniloba*; původně pětihodinový opus ve dvou dílech zkrátil na méně než poloviční délku, napsal nový scénář i texty titulků a zcela změnil montáž. Během tří posledních dnů března 1924 mu praktické studium Langova díla poskytlo nedocenitelnou průpravu před začátkem natáčení STÁVKY (od června 1924). Langovo pojetí ságy o NIBELUNZÍCH bylo Ejzenštejnovi, který se bude germánskou mytologií zabývat za války při inscenaci *Valkýry*, stejně cizí jako pesimistická vize dělnické revolty v METROPOLIS. Ve svých berlínských zápiscích se Ejzenštejn netají s obavami, že Lang by se mohl stát rukojmím obrovského rozpočtu (tehdy 6 milionů marek) svého díla, ale novými možnostmi „odpoutané kamery“ (*entfesselte Kamera*) je nadšen a v pauzách mezi natáčením o jejich přednostech a možných nevýhodách diskutuje přímo na místě s Langem a jeho spolupracovníky.

13) Jako diplomat se dostal na Západ ve 20. letech i druhý vynikající režisér ukrajinského původu Eugene Deslaw (= Jevhen Slabčenko) a navázal zde s Dovženkem korespondenci. Do vlasti se už nevrátil, jeho dráha je z části spojena s Československem (studium práv 1921, režijní debut STARÉ HRADY 1927), s Francií a se Švýcarskem. Viz též Bohdan Zilinskij, *Filmové aktivity ukrajinské emigrace v českých zemích*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 2, s. 25n.

14) Dovženko získal v roce 1922, když se rozhodl odejít z diplomatických služeb, stipendium na soukromou malířskou školu, prodloužené pak až do léta příštího roku. Přišel do styku s malíři Hansem Balluschem, Georgem Groszem, Henrichem Zillem, Hansem Richterem, hercem Hansem Kleringem. Ernst Lubitsch Dovženka uvedl mezi filmovou prominencí; Asta Nielsenová, kterou s jejím tehdejší ruským mužem Grigorijem Chmarou portrétoval, s ním pak zůstala v pravidelném písemném styku. Za své druhé návštěvy Berlína v roce 1929 musel vzít s nelibostí na vědomí, že jeho filmy ZVENIHORA a ARSENÁL tu byly sestříhány v jeden. Při třetí návštěvě Německa se zúčastnil tamní premiéry ZEMĚ (17. 7. 1930), kvůli údajné urážce náboženství cenzurované, ale po oslavných kritikách povolené s jediným stříhem (5. 1. 1931). Do Německa byl prodán negativ, v SSSR zůstala jen pozitivní kopie.

Tehdy, v druhé polovině března 1926, v době Ejzenštejnova prvního německého pobytu, vzniká jen několik metrů odtud v ateliérech Ufy jiné stěžejní dílo německé filmové klasiky: FAUST. Příležitost vidět Murnaua při práci si Ejzenštejn nenechá ujít, jako před ním Hitchcock (u POSLEDNÍ ŠTACE). O ovlivnění se i zde dá hovořit nanejvýš v technické rovině; svět německého filmu a Murnauův zvlášť zůstával i při zapojení modernistické fascinace nečasový; perspektivy, stíny a světlo různé intenzity modelovaly prostory idealistického ducha čelícího tmě. Ejzenštejnovu pojetí montáže jako smyslově působivého vyjádření dialektické srážky protikladů ho sbližovalo spíše s německou experimentální školou. Viděli jsme, že Pudovkin našel přirozeného spojence v Ruttmannovi; Ejzenštejn byl v Německu v užším kontaktu s Hansem Richterem, v jehož britském snímku EVERYDAY si v prosinci 1929 zahrál menší roli.

Ejzenštejna nezajímalo „faustovské“ Německo, ale modernistické, razící si cestu do každodenní reality v podobě prosklených staveb Bruno Tauta a Miese van der Roeho. Co ho s METROPOLIS mohlo smířit, byly fantastické mrakodrapy budoucnosti. Za avantgardisty, které nenašel v ateliérech Ufy, se v září roku 1929 vypravil na kongres nezávislých filmařů ve švýcarském La Sarraz. Zde se setkal s francouzskými kritiky J. G. Auriolem a Léonem Moussinacem, s všestranným britským praktikem, teoretikem a Hitchcockovým spolupracovníkem Ivorem Montaguem a opět s dvojicí Richter/Ruttmann. S Bélou Balázsem, v Německu publikujícím maďarským kritikem a filmologem, zde mohl navázat na polemiku z léta 1926 – proti Balázsovu upřednostnění mimického výrazu a fotogenie před „montážním myšlením“. Víra v obraz tu opět stojí proti víře ve srážku obrazů. Ejzenštejn neopomenul zdůraznit politický aspekt tohoto teoretického sporu mezi ruským „velkým němým“ a německým (post-)expresionismem Murnaua a Langa.

Stručný přehled recepcce Ejzenštejnových filmů ve Výmarské republice

KŘÍŽNÍK POTĚMKIN byl v Německu poprvé uveden 21. ledna 1926 v berlínském Grosses Schauspielhaus pod původním názvem nerealizovaného cyklu *Rok 1905*, celý měsíc po moskevské premiéře v divadle Bolšoj (24. 12. 1925). Všechna svědectví z berlínské premiéry se shodují v popisech prvního ohromujícího dojmu. Willy Münzenberg neprodleně začíná připravovat uvedení filmu do distribuce, což alarmuje říšské vojenské ministerstvo (Reichswehrministerium). Vládní zákaz vyslovený 24. března je po silných protestech a po intervenci přípuštěných znalců (mj. Erwin Piscator a Alfred Kerr) 10. dubna zrušen, když distributor Prometheus souhlasí s odstraněním problematických pasáží. (Odpovědnost za tuto úpravu na sebe v titulcích bere Philip Jutzi, ve skutečnosti ji ale provedl Ejzenštejn osobně, jeden týden před svým návratem do Moskvy.¹⁵⁾ Dne 29. dubna si film nechává promítnout pruský premiér Braun, než vysloví definitivní povolení oficiální premiéry v kině Apollo – jen pro vojáky zůstává snímek nepřístupný. Renomovaní kritikové liberálních listů jsou si výjimečně zajedno s komunistickým tiskem v jednoznačném nadšení – síla obrazového patosu si podmaňuje i politicky indiferentní premiérové diváky, např. F. W. Murnaua. Zprava se nicméně rozpoutává kampaň operující

15) O. Bulgakova, c. d., s. 84.

s pojmy jako *hetzfilm* (štvavý film), *blutrausch* (opojení krví), *mordfilm* (vražednický film), *sowjet-judäischer Propagandafilm*. Od 5. května se v kinech množí výtržnosti provokátérů, které poskytnou württemberskému ministru vnitra podnět pro žádost o zrušení povolení filmu v celé říši. Znovu se formuje odpor liberální veřejnosti (mj. Piscator, Georg Kaiser), zaštitěný autoritou Alberta Einsteina. Distributor souhlasí s dalším krácením, takže nový celoříšský zákaz z 12. července platí od konce července už je pro Württembersko a Bavorsko.

Teprve na vlnách úspěchu KŘÍŽNÍKU POTĚMKIN, promítaného v 67 kopiích místo u ruských filmů obvyklých pěti, se do Německa dostal i Ejzenštejnův předchozí film STÁVKA: 25. února 1927. STÁVKU si němečtí recenzenti svorně zařadili jako předstupeň závažnějšího a zralejšího díla. Po dalších třinácti měsících (2. 4. 1928) se berlínští kritikové musí při sledování Ejzenštejnovy pseudokroniky Říjnové revoluce vyrovnat s dosud neviděným formálním tvarem, který je irituje více než politické vyznění filmu. U Siegfrieda Kracauera a Herberta Iheringa lze nalézt náznaky porozumění principu „intelektuální montáže“, ale jinak převládají rozpaky. Po obchodním úspěchu KŘÍŽNÍKU POTĚMKIN (1 milion marek) bylo DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM pro firmu Prometheus zklamáním. První záběry z GENERÁLNÍ LINIE představil Ejzenštejn osobně za své druhé návštěvy Německa 20. října 1929 v Hamburku. Dne 6. listopadu si německá cenzura vyžádala určitá krácení, do kin se však snímek nakonec dostal až 10. února 1930 v původní délce. Kritiky byly tentokrát příznivější a všímaly si více estetických kvalit než kolektivizační rétoriky, na niž kladli naopak důraz komunističtí distributoři, když film přejmenovali na *Boj o půdu*.¹⁶⁾

Ejzenštejn pobýval v Německu poprvé v roce 1926 (18. 3. – 18. 4.), aby se s Eduardem Tissé obeznámil se stavem a technikou německého filmu. Dohlédl zde také na připravované uvedení filmu KŘÍŽNÍK POTĚMKIN do německých kin. Teprve při této příležitosti získal film vlastní původní hudbu z pera Edmunda Meisela osloveného Marijí Andrejevovou ze sovětské obchodní mise (viz výše). Ejzenštejn mohl své představy o roli hudby v KŘÍŽNÍKU POTĚMKIN s Meislem ještě osobně konzultovat. Na vzniklé partituru pak nejvíce oceňoval Meiselovu realizaci svého požadavku po nemelodické, čistě rytmické, „strojové“ hudbě v posledním aktu filmu. Vše hovořilo pro další spolupráci, takže i k filmu o Říjnové revoluci zněla hudba německého skladatele. (Disharmonii mezi oba umělce vnesla náhle a trvale teprve indiskrétně pojatá aféra komponistovy ženy s režisérem.)

Podruhé přijíždí Ejzenštejn do Berlína 21. srpna 1929 a bydlí tu nejprve ve stejném pensionu v Martin-Luther-Strasse s dalším „filmovým turistou“ na studijním zájezdě – Fridrichem Ermlerem. Společnost přátel nového Ruska uspořádala na Ejzenštejnovu počest banket v hotelu Esplanade (29. 8.), na němž mj. promluvili Hans Richter a Alfred Doebelin. Dne 3. září Ejzenštejn odjel do Švýcarska, kde mj. spolurežisoval, ale neautorizoval osvětový film NOUZE A ŠTĚSTÍ ŽENY. 19. září byl ze Švýcarska vyhoštěn a vrátil se do Německa. Se svým hereckým idolem Emilem Jánningsem, jehož poznal už během natáčení FAUSTA v březnu 1926, a s Josefem von Sternbergem zhlédl čerstvě natočené, nesestříhané scény z MODRÉHO ANDĚLA (po 16. 10.) Významné byly Ejzenštejnovy vědecké kontakty. V berlínském psychoanalytickém ústavu přednášel o výrazovosti člověka a v pověstném sexuologickém ústavu Magnuse Hirschfelda rozmlouval s Hansem Sachsem,

16) Werner Sudendorf, *Sergej Eisenstein*. München 1975, s. 105.

Freudovým žákem a někdejší konzultantem Pabstových ZÁHAD LIDSKÉ DUŠE. Nabyté teoretické poznatky doplnil četnými návštěvami v kavárnách homosexuálů a transvestitů a nákupem a studiem pornografické a okultistické literatury. Za svého posledního německého pobytu na zastávce mezi USA a Moskvou (27. 4. – 8. 5. 1932) navštívil ustavující zasedání posledního demokratického Říšského sněmu. Ve vlaku do Moskvy ho doprovázel Bertolt Brecht, který tam jel představit svůj a Dudowův film KUHLE WAMPE, první a poslední otevřeně komunistický hraný film výmarské republiky. (Společná cesta železnicí probíhala v duchu brechtovského *verfremdung*, jež zůstalo Ejzenštejnovi vždy cizí.)

Milan Klepikov, Ph.D. (1965)

Absolvent filmové vědy na FF UK v Praze, působí jako filmový historik a dramaturg promítací síně NFA Ponrepo.

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

Dezertér

(Dezertir)

Mežrabpomfilm, 1933

Režie: Vsevolod I. Pudovkin. **Scénář:** N. Agadžanova, M. Krasnostavskij, A. Lazebnikov. **Kamera:** Anatolij Golovňa. **Hudba:** Jurij Šaporin. **Architekt:** Sergej Kozlovskij. **Střih:** I. Aravina. **Zvuk:** Jevgenij Nestěrov.

Hrají: Boris Livanov (Karel Renn), Vasilij Kovrigin (Ludwig Zelle), Tamara Makarova (zpravodajka) ad.

Další citované filmy:

Alexandr Něvský (Aleksandr Něvskij; Sergej M. Ejzenštejn, 1938), *Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, 1960), *Arsenál* (Alexandr P. Dovženko, 1929), *Ať žije Mexiko!* (Que viva México!; Sergej M. Ejzenštejn, 1930 – 1937), *Berlín – symfonie velkoměsta* (Berlin – Symphonie einer Grosstadt; Walter Ruttmann, 1927), *Bez zítřka* (Sans lendemain; Max Ophüls, 1939), *Bouře nad Asií* (Potomok Čingis-chana; Vsevolod I. Pudovkin, 1929), *Cesta matky Krausénové ke štěstí* (Mutter Krausens Fahrt ins Glück; Phil Jutzi, 1929), *Číslo sedmnáct* (Number Seventeen; Alfred Hitchcock, 1932), *Danton* (Dimitri Buchowetzki, 1921), *Deset dní, které otřásly světem* (Oktjabr; Sergej M. Ejzenštejn, 1927), *Dobrodružství Roberta Macaira* (Les Aventures de Robert Macaire; Jean Epstein, 1926), *Doktor Mabuse, dobrodruh* (Dr. Mabuse, der Spieler; Fritz Lang, 1922), *Dva bázlívi* (Les Deux timides; René Clair, 1928), *Everyday* (Hans Richter, 1929), *Faust* (Friedrich Wilhelm Murnau,

1926), *Fena* (La Chienne; Jean Renoir, 1931), *Filmová studie* (Filmstudie; Hans Richter, 1926), *Flicker* (The Flicker; Tony Conrad, 1965), *Generální linie* (Geněralnaja linia; Sergej M. Ejzenštejn, 1929), *Gribiche* (Jacques Feyder, 1925), *Haló Paříž, zde Berlín* (All Berlin... ici Paris; Julien Duvivier, 1931), *Hebrejské štěstí* (Jevrejskoje ščastje; Alexis Granowski, 1925), *Ivan Hrozný* (Ivan groznyj; Sergej M. Ejzenštejn, 1944 – 1945), *Její veličenstvo krize* (Die Koffer des Herrn O. F.; Alexis Granowski, 1931), *Jugendrausch* (Georg Asagarov, 1927), *Kamarádi* (Kameradschaft; Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Konec Petrohradu* (Koněc Sankt-Peterburga; Vsevolod I. Pudovkin, 1927), *Křižník Potěmkin* (Broněnosěc Poťomkin; Sergej M. Ejzenštejn, 1925), *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1931), *Láskyplná pouť* (Der Liebe Pilgerfahrt; Jakov A. Protazanov, 1922), *Matka* (Mať; Vsevolod I. Pudovkin, 1926), *Melodie světa* (Melodie der Welt; Walter Ruttmann, 1929), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Mezihra* (Entr'acte; René Clair, 1923), *Miluj bližního svého* (Die Gezeichneten / Elsker hverandre; Carl Theodor Dreyer, 1921), *Modrý anděl* (Der blaue Engel; Josef von Sternberg, 1930), *Nábřeží mlh* (Quai des brumes; Marcel Carné, 1938), *Napoleon* (Napoleon vu par Abel Gance; Abel Gance, 1927), *Nibelungové* (Die Nibelungen; Fritz Lang, 1924), *Noc na křižovatce* (La Nuit du carrefour; Jean Renoir, 1932), *Nouze a štěstí ženy* (Frauennot – Frauenglück; Sergej M. Ejzenštejn, 1929), *Nové panstvo* (Les Nouveaux messieurs; Jacques Feyder, 1928), *Píseň života* (Das Lied vom Leben; Alexis Granowski, 1930), *Poslední štace* (Der letzte Mann; Friedrich Wilhelm Murnau, 1924), *Předměstí* (Okrajina; Boris Barnet, 1933), *Raskolnikov* (Raskolnikow; Robert Wiene, 1923), *Salamandra* (Grigorij Rošal, 1928), *Slaměný klobouk* (Le Chapeau de paille d'Italie; René Clair, 1927), *Staré hrady* (Eugene Deslaw, 1927), *Stávka* (Stávka; Sergej M. Ejzenštejn, 1925), *Stín Matyáše Pascala* (Feu Mathias Pascal; Marcel L'Herbier, 1925), *Tanec smrti* (Der Todesreigen; William Karfiol, 1922), *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye* (Vampyr, ou L'Étrange Aventure de David Gray; Carl Theodor Dreyer, 1932), *Utrpení Panny orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1928), *Volha v plamenech* (Viktor Turžanskij, 1934), *Z tajů Zvenihory* (Zvenigora; Alexandr P. Dovženko, 1927), *Záhady lidské duše* (Geheimnisse einer Seele; Georg Wilhelm Pabst, 1926), *Závěť doktora Mabuse* (Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1932), *Zbyteční lidé* (Überflüssige Menschen; Alexandr Razumnyj, 1926), *Země* (Zemlja; Alexand P. Dovženko, 1930), *Země nikoho* (Niemandland; Victor Trivas, 1931), *Živá mrtvola* (Der lebende Leichnam – Živoj trup; Fjodor A. Ocep, 1929).

SUMMARY

DESERTER AND "DESERTERS"

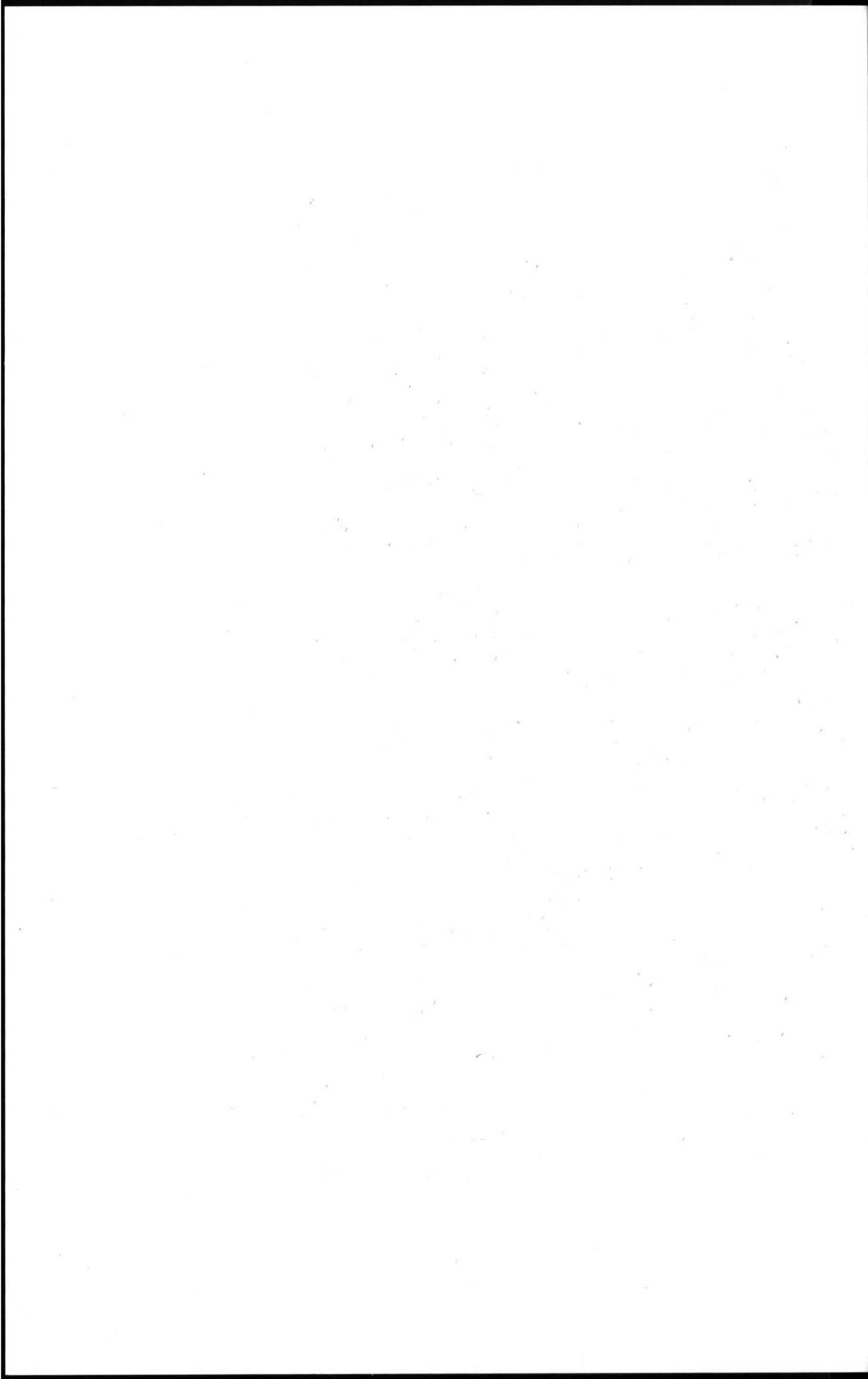
"Red" and "White" Russians and Weimar Cinema

Milan Klepikov

Alongside Eisenstein, the best known Russian filmmaker in Germany of the 1920s was Vsevolod Pudovkin. In 1931 Pudovkin began filming his *DESERTER* in Germany, a Russian-German sound film in the bi-lingual version. He filmed several atmospheric shots in Berlin and the port of Hamburg. In January 1933, when Hitler came to power, the main work on the film was still to come and thus the planned coproduction *de facto* became a Soviet film, and the missing locations had to be completed in Odessa and Leningrad. The film tells of a Hamburg dock worker who, after a failed strike, is sent with his comrades for an extended period to Soviet Russia. Thematically, Pudovkin's film follows the all-embracing ideological line which, during the protracted filming process in the years Stalin's power tightened its grip, might have influenced it more than was originally intended. In any case, we will note the familiar rituals of Bolshevik demagoguery and the weak psychological shielding of the hero's development. However, in *DESERTER*, the chosen form heads towards universal abstraction from the start. It is thanks to this that *DESERTER* is far removed from one-dimensional propaganda pieces, whose scheme is preserved.

To what extent is *DESERTER* German at all, apart from the fact that it is set in Germany and was conceived under the Mezhrabpomfilm letterhead? The German style of filming, the Expressionist architecture and specific lighting techniques adapted for British cinema by A. Hitchcock, were a far cry from the aesthetics of Soviet revolutionary film. F. W. Murnau and F. Lang were respected authorities for Pudovkin; but they lay on the opposite bank and it was futile to go looking for a bridge. The rapidly forming tradition of German proletarian film, headed by C. Junghans, despite remarkable achievements, remained, from an aesthetic point of view, entirely under the sway of Russia; Pudovkin had nothing to learn from them. Even so, Pudovkin did find his aesthetic companions in Germany – and this on the politically more or less neutral territory of experimental film. It is seemingly unquestionable that direct contact with H. Richter and W. Ruttmann, involving more detailed knowledge of their views and specific work, stimulated Pudovkin in his endeavours to find a synthesis of the most daring attempts at Russian filmmaking and the German avantgarde. It is in this adventure that the mystery of the fascination of *DESERTER* lies. Undoubtedly, Pudovkin's chief discovery in Germany was Walter Ruttmann and his conception of film as a concert, a symphony in which photographic reality is re-composed and rhythmicised in a manner akin to music. Pudovkin completely adopted the aesthetics of German avantgarde film, but in technical perfection, in harmonising the idea of film and, in the final effect, he transcended its limits. The accusations of formalism which awaited him at home must have seemed to him all the more absurd and unjust. The rejection of *DESERTER* by Soviet critics, and several years' vain attempt to realise other projects, fractured his career, after which point it would not rise again. While Eisenstein who, like Pudovkin, was unable to bring any of his projects to their conclusion between 1933 and 1937, lost nothing of his former originality in his later films, Pudovkin's subsequent oeuvre suggests a descent to academicism and opportunism, which, in the creator of *DESERTER*, no-one would have deemed possible.

Translated by Veronika Poppová



Rozhovor

VIRTUÁLNÍ ŽIVOT FILMU

Rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem

Petr Szczepanik – Jakub Kučera

Filmový teoretik a estetik **David Norman Rodowick** patří k nejlepším současným znalcům filmové teorie a estetiky. Všechny jeho knihy mají charakter kritických komentářů k filmově-teoretickým koncepcím nebo ke vztahům mezi filosoficko-estetickými teoriemi a filmem či médií. Svůj odborný vývoj chápe jako postupné vykračování od filmu směrem k filosofii.

Rodowick získal titul M.A. v oboru komunikace na University of Texas v Austinu a roku 1983 na katedře Dudleyho Andrewa při University of Iowa obhájil svou disertaci o „modernistické filmové teorii“ sedmdesátých let. Během studií a přípravy doktorské práce opakovaně navštěvoval francouzská a britská centra filmových studií, což mu umožnilo osobně se spřátelit s Christianem Metzem, Raymondem Bellourem, Laurou Mulveyovou, Peterem Wollenem a dalšími předními teoretiky té doby. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let natáčel experimentální filmy a videa, z nichž některé získaly prestižní ocenění na nezávislých festivalech. Do roku 1991 vedl na Yale University program filmových studií, který sám založil, pak po deset let řídil filmová studia na University of Rochester a v současné době působí jako vedoucí ústavu filmových studií na King's College, University of London. Žije ve francouzském Rennes a má francouzské občanství. K jeho hlavním výzkumným zájmům patří dějiny filmových teorií, psychoanalýza a sexuální difference ve filmové teorii, filosofické přístupy k médiím a audiovizuální kultuře, estetika nových médií. Svůj současný výzkumný projekt pracovně nazývá *Virtuální život filmu* a k jeho financování obdržel zvláštní cenu Americké filmové akademie.

Rodowickovými hlavními knižními publikacemi jsou: *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* (University of Illinois Press, 1989; 2. vydání University of California Press, Berkeley 1994), *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference, and Film Theory* (Routledge, New York 1991), *Gilles Deleuze's Time Machine* (Duke University Press, Durham – London 1997)¹⁾ a *Reading the Figural, or, Philosophy after New Media* (Duke University Press, Durham – London 2001).

Na konci dubna 2003 prof. Rodowick přednesl sérii přednášek na Masarykově universitě v Brně.²⁾ Při této příležitosti byl zaznamenán následující rozhovor.

* * *

- 1) V ročnících 2000, 2001 a 2002 slovenského časopisu Kino-ikon vycházely na pokračování překlady vybraných kapitol této Rodowickovy knihy (část z nich byla přeložena do češtiny).
- 2) Rodowickovy přednášky a semináře byly součástí grantového projektu Centrum audiovizuální kultury při Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU; tento projekt je financován Vzdělávací nadací Jana Husa. Kompletní text brněnských přednášek lze nalézt na internetové adrese www.kcl.ac.uk/humanities/cch/filmstudies/courses/Brno/BrnoLectures.htm

Zdá se, že v kontextu západních film studies poslední dobou hrajete roli nejznámějšího „meta-teoretika“, všechny vaše knihy se zabývají myšlením o filmu a důvěrně znáte situaci oboru ve třech různých zemích.³⁾ Mohl byste načrtnout mapu universitních center film studies – která jsou pro vývoj oboru klíčová, která z nich mají nějakou zřetelnou badatelskou identitu, jaké je mezi nimi rozložení sil a jaké tendence mají alespoň potenciálně sjednocující charakter?

Nezdá se mi, že by universitní katedry filmových studií v USA bylo možné charakterizovat specifickými výzkumnými profily. Ale existují výjimky. Ještě předtím, než odtamtud odešel Dudley Andrew, měla velmi zajímavé vědecké zaměření katedra filmu na University of Iowa, kam svého času odjíždělo studovat hodně dnes známých lidí. Film zde byl propojen s literární komparatistikou a skrze ni také s estetikou a filosofií.

Dnes má jasně určenou identitu program filmových studií na University of Wisconsin v Madisonu, který je součástí katedry komunikace a zásadní vliv na něj má David Bordwell. V zaměření pracoviště se odrážejí Bordwellovy zájmy – kognitivismus, naratologie, historická poetika –, ale také práce vynikajících filmových historiků Tina Balia a Bena Brewstera a přítomnost velmi důležitého filmového archivu. Takže celkovou identitu pracoviště tvoří spojení poetiky se silným proudem historického výzkumu. Nicméně situace v Madisonu je mnohem komplexnější, než by se zdálo, a tato komplexnost může být chápána jako určitý model pro pochopení pozice filmových studií na západních univerzitách obecně. Na stejné katedře komunikace funguje také program televizních studií vedený Johnem Fiskem, který svým zaměřením spadá do kategorie kulturních studií. A Fiske s Bordwellem nemluví, protože filmová studia v Bordwellově pojetí jsou z pochopitelných důvodů vůči kulturním studiím a jejich přístupu k televizi dosti nepřátelská. Katedra komunikace mimo to zahrnuje také program praktické filmové a televizní tvorby. Takže filmová studia jako jedna z mnoha částí katedry sice mají silnou identitu, ale současně jsou determinována konstelací řady dalších studijních programů.

Podobný soubor komplikací lze nalézt i na jiných amerických univerzitách. Jedním z důvodů je to, že programy filmových studií fungují na odlišných typech kateder. Například na University of Rochester, kde jsem sám po léta působil, vznikla filmová studia na katedře anglického jazyka a literatury. Komické je, že když zde absolvujete doktorandské studium, obdržíte diplom z anglistiky, ačkoli jste psali disertaci o filmu. Jinde jsou to katedry romanistiky, komunikačních studií, někdy jsou filmová studia integrována s divadelními studii. Nicméně i v případě samostatných programů jako na University of Southern California, kde můžete najít mnoho významných osobností, je výzkumné zaměření značně rozmanité – od teorie až po dějiny národních kinematografií – a postrádá přesněji vymezený badatelský profil.

Obecně tedy lze říci, že neexistují pracoviště s užší specializací. Celý obor je vlastně již nějakou dobu ve stavu neustálé změny, rozštěpen do mnoha, většinou historických a někdy také teoretických přístupů, bez jednotícího výzkumného zaměření. Přejmenovala se i klíčová americká organizace: Společnost pro filmová studia se dnes jmenuje Společnost

3) Míněny jsou USA, Francie a Velká Británie.

ILUMINACE

Virtuální život filmu. Rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem



David N. Rodowick při své brněnské přednášce (duben 2003)
Foto Jiří Chloupek

pro filmová a mediální studia,⁴⁾ protože obor dnes zahrnuje také problematiku televize a dalších elektronických médií.

Pro mě je nicméně zajímavé, že tomu tak nebylo vždy. Když jsem psal svou první knihu *Krise politického modernismu*, mohl jsem charakterizovat britskou a francouzskou filmovou teorii sedmdesátých let určitými společnými východisky, foucaultovsky řečeno, stejnými enunciativními modalitami. Ačkoli šlo o různé přístupy s mnoha vzájemnými rozpory, byly strukturovány stejným souborem otázek a způsobem jejich zodpovídání. Dnes již takový jednotící soubor otázek nenacházím. V osmdesátých letech modernistická *screen theory*⁵⁾ uvolnila cestu historickým přístupům, zvláště pak výzkumům raného filmu. Koncem osmdesátých let začala být, hlavně ve Velké Británii, velmi důležitým předmětem zájmu televize. Přibližně v letech 1985 až 1995 převzala roli zastřešujícího zaměření kulturní studia, především nejrůznějšími výzkumy kulturních identit a diváctví (afroamerického, ženského, homosexuálního atd.)... ke zděšení lidí jako je Bordwell.

Co se týče současného bádání v USA, je pro mě obtížné přesněji je charakterizovat, protože žiji ve Francii a ztratil jsem perspektivu insidera. Když David Bordwell a Noël Carroll vydali programovou antologii *Post-theory*, každý z nich do knihy zařadil svou úvodní studii o současném stavu filmové teorie.⁶⁾ Bordwell vyjádřil přesvědčení, že pokud mají být film studies koherentním výzkumným oborem, musejí být sjednocena koherentním výzkumným programem. Myslím, že mu ale nešlo ani tak o to, aby všem ostatním vnutil svůj přístup. Byla to spíše jeho reakce na silnou decentralizaci oboru, kdy se kříží nejrůznější, často vzájemně protichůdné perspektivy a kdy film sám ztrácí své centrální postavení, protože výzkumy se zaměřují na otázky diváctví a jiných médií. Když jsem se kolem roku 1979 stal členem Společnosti pro filmová studia, bylo hlavním cílem oněch tří stovek tehdejších členů studovat film ve formálním a textuálním smyslu, ale s expanzí oboru ztratil film jako estetický objekt svou ústřední pozici. Pro mě samotného tento pluralismus není zneklidňující, ale Bordwell má velmi konkrétní filosofickou představu o tom, co lze počítat za skutečné poznání a výzkum, a proto společně s Carrollem nabízejí silné argumenty za přesměrování oboru.

Jiná situace nastala v posledních letech v Anglii. Na místě, kde v sedmdesátých letech vznikla *screen theory*, došlo k silnému přeorientování na kulturní studia, která z větší části mají co do činění se sociologickým empirickým výzkumem obecně. Samozřejmě je to přístup, který má nepopiratelné hodnoty, ale kdyby filmová studia byla jenom

4) Society for Cinema and Media Studies.

5) Jako tzv. *screen theory* jsou označovány práce filmologů spjatých s britským časopisem *Screen*, které byly publikovány v letech 1971 – 1979. *Screen theory* se vyznačovala programovým odklonem od auteurismu jako do té doby dominantního paradigmatu psaní o filmu směrem ke kontinentální levicové teorii a filosofii. Programový rámec autorů *Screenu* v sobě spojoval tradici sémiologie, neomarxistické teorie ideologie Louise Althussera, brechtovské estetiky, jež poskytla nástroje pro kritiku konvencí filmového realismu, avantgardní a modernistické filmové tvorby a nakonec lacanovské psychoanalýzy. *Screenu* se podařilo uvést do Británie především francouzskou sémiologii a psychoanalýzu a učinit z nich teoretické základy filmových studií. Svými odpůrci byl *Screen* v 70. letech kritizován za údajný únik do čisté a hermetické teorie a za politicky radikální rétoriku.

6) První část sborníku *Post-theory. Reconstructing Film Studies* (Madison, Wisc. 1996) se jmenuje „State of the Art“ a obsahuje Bordwellovu stať *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory* (s. 3 – 36) a Carrollovu *Prospects for Film Theory: A Personal Assessment* (s. 37 – 68).

tímto, obor by se velmi zúžil. Následkem empiricistního přístupu bylo, že se ze studijních programů vytratila filmověteoretická a zčásti také historická témata – nikdo je během posledních deseti či patnácti let jednoduše neučil! Jenže když nemáte teorii, chybí vám nástroje pro konceptualizaci poznatků. Empirický výzkum zkoumal, co si lidé myslí o filmech, ale sám nenabízel modely konceptualizace a explanace. Dnes v Anglii dochází k obnovení zájmu o teorii, byť díky zcela nahodilým okolnostem. Na University of London, rozštěpené do řady relativně autonomních universit, ve stejnou dobu, na různých katedrách a nezávisle na sobě získala úvazky skupina lidí zabývajících se filmovou teorií. Patří mezi ně mj. Laura Mulveyová, David Forgacs, Mandy Merck a já. Nemáme společnou koncepci výzkumu, ale všichni uvažujeme o teorii z historické perspektivy a všímáme si proměny filmu vlivem nových médií.

Myslím, že každý pokus o zobecňující popis stavu oboru riskuje, že se stane karikaturou sebe sama. Bordwell s Carrollem se sice o sjednocující pohled pokusili, ale udělali to s natolik vysokým stupněm zobecnění, že jim unikla specifická a různorodost jednotlivých přístupů. To nicméně neznamená, že by obor upadal. Naopak, jeho výsledky v oblasti výzkumných projektů, publikací a počtu absolvujících studentů jsou neobyčejně bohaté a jeho vnitřní rozmanitost je pro další vývoj zdravá. Přeci jen bych ale zmínil jeden inovativní trend, jenž se uplatňuje v doktorandských studijních programech, a sice příklon k tzv. vizuálním studiím (visual studies), která v sobě spojují mediální a filmová studia, dějiny a teorii umění, studia nových médií a digitální kultury, ale také výuku praktické umělecké tvorby. Vizuální studia jako obor je sice obtížné definovat, ale filmovým studiím mohou nabídnout určitý rámec interdisciplinarity, který je efektivní a prospěšný. Takovéto přesměrování jsem prosazoval za svého působení na University of Rochester společně s Lisou Cartwrightovou. V programu se scházeli studenti s diplomou z oblasti filmu a kunsthistorie s fotografií a malířím a všechny spojoval velmi společný, byť volně vymezený přístup k teorii, ovlivněný teorií a historií výtvarných umění. Podobný model propojení filmových studií s dějinami umění se kromě Rochesteru uplatňuje také například na University of California v Irvine, kde působí Anne Friedbergová. V Rochesteru jsme také rozšířili zaměření magisterského programu filmových studií, a sice o digitální média. Vzápětí se počet uchazečů začal rapidně zvyšovat. Velkou část z nich tvořili lidé, kteří se dobře vyznali v počítačích, byli velmi kreativní, ale intenzivně se zajímali také o estetické, sociologické a kulturní kontexty internetu, digitálního filmu či designu počítačových her. Zajímavé je, že film pro ně zůstal hlavním poznávacím modelem, zcela v duchu Manovichova tvrzení, že film je kulturním interfejsem 20. století a nových médií.⁷⁾ Takže podle mého názoru filmová studia zůstanou navzdory veškeré interdisciplinaritě zásadním modelem i poté, co celuloidový film jako estetický objekt zanikne: pomohou lidem pochopit povahu jiných mediálních objektů.

Ve svých přednáškách jste hovořil o tom, že s nástupem digitálních médií a blížícím se zánikem filmu v tradiční mediální formě paradoxně nastává moment, kdy bychom se měli vrátit ke klasické filmové teorii a způsobu, jakým řeší otázku mediální specifčnosti, zvláště v souvislosti s indexovostí fotografického obrazu. Říkal jste, že klasická teorie nám může

7) Srov. Lev Manovich, *The Language of New Media*. Cambridge, MA 2001.

pomoci zodpovědět klíčovou otázku „co byl – nikoli již, co je – film?“ Jaké konkrétní výzvy staví digitální technologie před filmovou teorií?

Pracovní podtitul mé chystané knihy *Virtuální život filmu* zní „Smrt filmu a renesance filmových studií“. Nejde o to, že bych prosazoval návrat ke klasické filmové teorii jako nový výzkumný program pro filmová studia. Paradox vyplývá z povahy samotného přechodného momentu. Dnes je velmi důležité rozlišení pojmů „film“ a „cinema“, s nímž pracují i samy technologické inovace: je čím dál tím méně filmu v doslovném smyslu, ale stále mnoho „cinema“. ⁸⁾ Musíme tedy pochopit, co to znamená produkovat narativní „cinema“ bez „filmu“. Uvedu jeden konkrétní příklad. Poté, co jsem viděl poprvé *MATRIX*, jsem o tomto filmu vedl rozhovor se svým přítelem Davidem Bordwellem. David jím byl extrémně nadšen a prohlásil, že je to první příklad postklasického filmu, že je tam nový typ střihu bez ustavujících záběrů atd. Ale když se na *MATRIX* podíváte pozorněji, můžete s pomocí Bordwellovy vlastní práce o klasickém filmu zjistit, že je to ve skutečnosti zcela klasický film s klasickou narativní architekturou: drží se kanonického modelu vyprávění, rozkládá se do tří aktů, má segmentovanou strukturu, v určitém momentě nastoluje částečné rozuzlení. To, o čem David hovořil, se ve skutečnosti objevuje jen v prvním aktu, dokud Neo ještě neví, že je v *matrix*. Ale jakmile se probudí, přestává jakákoli mnohoznačnost v prostorových vztazích. Film působí zcela digitálně, obsahuje inovativní speciální efekty, ale ty jsou navrstveny na extrémně konvenční narativní strukturu, rámování, úhly kamery a střihovou skladbu. Nechci říci, že se David mýlil – jde mi spíše o to ukázat, jak rozdíl v našich pohledech osvětluje rozdíl mezi „filmem“ a „cinema“: film sám může zmizet, ale narativní struktura, kterou rozpoznáváme jako klasický narativní film, přetrvá.

V tomto smyslu tedy nástup nových médií nemění nic. Vše, co bylo napsáno o národních kinematografiích nebo žánrech, stále platí. Všechny výzkumy, které se týkaly problémů „cinema“, mohou pokračovat dále. Na druhé straně jsem sám v Rochesteru prosazoval

8) Rozlišení mezi „filmem“ a „cinema“ naráží na absenci odpovídajícího termínu v českém jazyce, a proto si žádá podrobnější vysvětlení. Rodowick touto pojmovou dichotomií odkazuje na Gilberta Cohena-Séata a Christiana Metze. Cohen-Séat rozlišoval mezi „cinematickými fakty“ a „filmickými fakty“ a „cinema“ definoval jako sumu fenoménů, které obklopují film, ale zůstávají vůči němu vnější (srov. G. C o h e n - S é a t, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris 1958, s. 54). Metz jeho definici rozvinul a vymezil „film“ jako izolovatelnou diskursivní jednotku vzhledem k jejím institucionálním kontextům („cinema“). „Film“ je sice vzhledem k širšímu kontextu „cinematických“ fenoménů, jež jej obklopují, vnější, ale nelze jej od nich oddělit: „Cinema“ je chápáno jako suma filmů samotných nebo lépe suma rysů, které jsou v samotných filmech brány za charakteristické pro to, co je pocíťováno jako určitý „jazyk“ [...]. Mezi cinema a filmem je stejný vztah jako mezi literaturou a knihou, malířstvím a malbou, sochařstvím a sochou atd.“ (Ch. M e t z, *Language and Cinema*. The Hague 1974, s. 22). Film je jako konkrétní promluva, která aktualizuje virtuální jazyk „cinema“, jenž nabízí možnosti pro soubor všech možných filmů a filmových postupů. Rodowick ve svých textech z tohoto rozlišení odvozuje definici filmu jako aktuálního objektu a „cinema“ jako ideálního, virtuálního uspořádání, jež nezávisí na materiální specifičnosti média, a může tudíž přežít zánik fotografického filmu (srov. Rodowickovu inaugurační přednášku pronesenou 4. února 2002 na King's College v Londýně: *Dr. Strange Media, or How I Learned to Stop Worrying and Love Film Theory*. Internetová verze: www.kcl.ac.uk/humanities/cch/filmstudies/digital-culture/StrangeMedia/)

pohled, že pokud chtějí filmová studia přežít, musejí se integrovat do mediálních studií, jejichž modelem by se pak měl stát film. Pořád tomu ještě hodně věřím, ale v souvislosti se svými teoretickými zájmy mě upoutala otázka temporality života filmu. Již ve svých přednáškách jsem hovořil o tom, jak důležité bylo pro mou koncepci vidět film Jeana Eustacha NUMÉRO ZÉRO, který vznikl v roce 1971, ale v kinech byl uveden až po třiceti letech, a tudíž ve zcela jiném kontextu, který si Eustache vůbec nemohl představovat. Začala mě pronásledovat otázka, proč je tento druh filmu dnes tak důležitý a zajímavý a proč by jej dnes již nikdo nenatočil, i kdyby byl Eustache ještě naživu.⁹⁾

Jde mi o to, jaké estetické a filosofické otázky může vyvolat koncept filmu a jeho fotografické specifičnosti. Otázkou specifičnosti se příliš nezabývala moderní ani současná filmová teorie.¹⁰⁾ Moderní teorie, kterou datuji od doby francouzské „filmologie“ po Metz, se zabývala otázkami filmového znaku a vyprávění a poměrně rychle se zbavila pojmu filmické specifičnosti ve prospěch narativního kódování. Rozdíl mezi klasickou a moderní teorií spočívá v tom, že moderní teorie se přestala zabývat filmickou specifičností. Například Metz ve svých raných esejích usiloval o definici filmového znaku a zjistil, že to není možné. Metz i Barthes došli k závěru, že nelze hovořit o filmových nebo fotografických znacích v lingvistickém smyslu, ale že přesto ve filmu existuje kódování, zvláště pak narativní kódování. Můžeme rozlišit specifické a nespecifické cinematické kódy a jejich spletné kombinace, nicméně ontologická, fenomenologická a formální otázka specifičnosti byla smetena ze stolu. Současná filmová teorie se zase více než specifičností zabývala vztahem filmu k ideologii a diváctví.

Z toho, co jsem řekl, vyplývá odpověď na vaši otázku: pokud se chci zabývat problémem, co s sebou přináší zmizení filmu jako estetického objektu, musím se zákonitě vrátit ke klasické filmové teorii, kde otázka specifičnosti stála na prvním místě. Návrat ke klasické teorii má ale také dodatečnou hodnotu, protože samy dějiny filmové teorie se ukazují být velmi důležité. Osobně mám toto fascinující období dějin teorie velmi rád a rád o něm přednáším. V jistém smyslu je klasická teorie studiem filmu ještě předtím, než mohl být studován, a přináší hluboké myšlenky praktiků o estetické povaze média. Neměli bychom klasickou teorii brát jako něco překonaného, jako historickou kuriozitu, protože každá teorie je vlastně zčásti správná a zčásti chybná. Klasická teorie nám může pomoci zodpovědět otázku, čím se film stal dnes. Přitom je poměrně vzácné, aby se dějiny estetického a teoretického myšlení o filmu stávaly součástí historických výzkumů a dějiny teorií se jen zřídka vyučují na univerzitách – s jistotou mohu zmínit jen New York University, kde působí Robert Stam a Richard Allen, a Brown University, kde přednáší Philip Rosen. Pro mě je navíc důležité, aby dějiny myšlení o filmu byly náležitě kontextualizovány, zasazovány do interdisciplinárních vztahů

9) NUMÉRO ZÉRO je 110 minut dlouhým nepřerušovaným záznamem autobiografického vyprávění Eustachovy babičky Odette. Film byl restaurován a veřejně uveden až po třiceti letech od svého vzniku a Rodowickovi posloužil jako metaforická definice toho, „čím byl film“: médiem hluboce inklinujícím k historické dokumentaci a svědectví, což jsou atributy, jež u digitálních médií chybí. Podrobnější výklad k tomuto problému lze nalézt v internetové verzi Rodowickových brněnských přednášek (viz výše).

10) V Rodowickově periodizaci dějin filmových teorií trvá klasická teorie do roku 1945, moderní teorie je vymezena lety 1945 až 1968, zatímco doba současné teorie začíná roku 1969. Politický modernismus v teorii Rodowick ohraničuje přibližně lety 1968 až 1984.

s myšlením o ostatních uměleckých druzích a s dějinami estetiky, zvláště pak vizuální estetiky.

Mohl byste upřesnit, jaké konkrétní koncepty klasické filmové teorie je možné použít pro zkoumání současného stavu filmu jako estetického objektu a co konkrétně nás může klasická teorie naučit?

Klasická filmová teorie nemůže být užitečná odpověďmi, jež dává, ale spíše otázkami, které klade. Dnes je znovu zajímavé ptát se „co je to fotografie?“ Po dlouhou dobu jsme brali jako samozřejmé, že fotografie je indexová. Jaká je ale povaha této indexovosti a jak mění pojem indexovosti digitální média? I digitální média totiž mohou být indexová, ale v jiném smyslu, než je tomu v případě fotografie. Indexovost je založena na kauzalitě. Ale kauzalita indexovosti digitální fotografie má jinou povahu než kauzalita indexovosti klasické fotografie. Dva různé druhy kauzality korespondují se dvěma různými procesy záznamu obrazu: v případě klasické fotografie jde o záznam v užším smyslu, v případě digitální fotografie o konvertování. Analogová média zaznamenávají přímým způsobem, ale digitální média transformují a transkódují analogické podněty do numerické formy. Jde o konverzi jednoho druhu informace do jiného druhu informace, jež ale nakonec, aby byl výsledný digitální obraz vnímatelný a rozpoznatelný, musí být provedena znovu opačným směrem: z numerické formy do formy analogové. Vstup a výstup jsou v případě digitální fotografie odlišné, protože dochází k transformaci povahy informace, zatímco v klasické fotografii jsou vstup a výstup kontinuální, kauzalita zde má povahu přímé transformace v isomorfní relaci.

Klasická teorie nám také může pomoci posoudit proměnu médií z hlediska našeho kulturního smyslu pro obrazy. Je triviální říci, že fotografie byly vždy schopné lhát, že vždy byly falzifikovatelné. Postupy této falzifikace jsou obtížné a pro cvičené oko je poměrně snadné je odhalit, protože fotografie se vždy materializují v homogenní substanci, a nikoli v mřížce manipulovatelných pixelů. Z kulturního hlediska lidé od poloviny 19. století až do druhé půli 20. století měli tendenci chápat fotografii jako dosti spolehlivý historický záznam, dokument, což se potvrzuje i tím, že fotografie je používána jako soudní důkaz. Tato kulturní konotace doprovází fotografii dodnes a vyvolává to, co Philip Rosen nazývá historickou percepcí.¹¹⁾ Jestliže fotografie může být falzifikována, ale klade manipulaci odpor díky své substancialitě, pak síla digitální fotografie je v tom, že transformace přímo podněcuje. Kreativní síla digitálních médií spočívá ve skutečnosti, že si můžeme říci: naskenoval jsem fotografii do formy digitálního kódu a teď ji mohu přehrát jako hudbu. Narážím tím na programy typu text→midi, které umožňují přehrát kousek textu uloženého v počítači jako hudbu. Můžete měnit barvy nebo odstranit efekt červených očí pomocí předpřipraveného algoritmu; jakmile je něco naskenováno, je možné obraz jakkoli deformovat a transformovat v něco zcela jiného, měnit jeho estetické kvality, obrazy mohou být staženy z internetu a rekontextualizovány atd. Téměř každý, kdo má přístup k počítači, může tyto operace provádět jako své hobby, protože jsou uživatelsky velmi jednoduché.

11) Srov. Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis 2001.



David N. Rodowick při své brněnské přednášce (duben 2003)

Foto Jiří Chloupek

Dnes tedy existují již dvě generace lidí, kteří dobře vědí, že fotografie jsou snadno manipulovatelné, a proto se změnil kulturní přístup k novinovým obrázkům a veřejnému zobrazování vůbec. Víme, že od pozdních osmdesátých let byla většina novinových fotografií digitálně editována. Ale chceme-li pochopit kulturní rozměr transformace fotografie, musíme mít srovnávací pozadí a teoretický kontext, abychom řekli, čím byla a čím se stala potom, a klasická teorie filmu a fotografie – například Siegfried Kracauer a André Bazin – nám takovéto pozadí pro hodnocení proměn vyvolaných digitálním zobrazováním poskytuje. Fotografie a film jako kulturní interfejsy nám pomohou pochopit, co je nového na nových médiích. Když se nová média vynořují, vždy nejprve nastane přechodná fáze, kdy hledají svou identitu ve starých médiích. Digitální média se obracejí k filmu jako ke svému modelu, ale podobně tomu bylo i s kinematografií: bratři Lumièrové nemohli předvídat, jakou formu médium brzy dostane například s Griffithovou *INTOLERANCÍ*. Já jsem zvědavý, jestli ještě v budoucích třiceti letech zažijí další emergenci nového média...

Přejdeme nyní ke konkrétnějším tématům týkajícím se vaší poslední knihy Reading the Figural. Tato publikace je složena ze sedmi relativně autonomních a různě starých textů, v nichž se různým způsobem řeší otázka, co je to „figurálno“ ve filosofickém smyslu a jakým způsobem se figurálno vynořuje v digitální kultuře. Pro čtenáře je obtížné dospět k jednoznačné

definici tohoto pojmu, protože kniha nabízí řadu vzájemně se překrývajících vysvětlení. Když jsem se pokoušel nalézt pro sebe co nejužší odpověď, upoutal mě pojem *chiasmatu*, jenž se v knize často vrací. V eseji nazvané stejně jako celá kniha například píšete: „Toto je formule pro *chiasma* figurálna: diskurs, který proniká formou věcí a vnáší do nich svou mnohoznačnou sílu negovat a dělit či diferovat; nezávislá váha věcí naopak tuhne do znaků, jež se anonymně šíří napříč každodenním životem jednotlivců.“¹²⁾ Co to konkrétně znamená, že vypověditelný diskurs proniká do viditelných věcí a viditelné věci naopak do vypověditelného diskursu? Vy ono *chiasma* viditelného a vypověditelného nacházíte v různých oblastech a rovinách kultury: ve vysokém modernistickém umění v návaznosti na Lyotarda, Foucaulta a Deleuze, ale také v digitálních médiích a dokonce v masové kultuře digitální éry.¹³⁾ Co to pro vás znamená, že vezmete tyto koncepty z knih zmíněných filosofů a přenesete je na odlišné pole?

Lyotard ve své knize *Discours, figure*¹⁴⁾ nedává příklady pouze z modernistického umění, ale z celých dějin umění. Podstatou Lyotardovy knihy je snaha nalézt jiný způsob definice estetické zkušenosti a podobně jako u Deleuze či Foucaulta se v ní projevuje tendence držet se umění s velkým U. Pro mě otázka, co je to figurálno, nemá specifickou odpověď. Ve své knize jsem si ji položil sedmkrát, ale nešlo mi o to zkonstruovat pevně vymezený pojem, použitelnou definici. Hledal jsem spíše nový způsob myšlení ve vztahu k prostoru, pohybu a času. Myslím si, že právě o to šlo také Deleuzovi v jeho knihách o filmu a ve *Foucaultovi*.¹⁵⁾ Figurálno se tedy týká toho, jak lze nakládat s pohybem a časem ve vztahu k prostoru. Poprvé jsem o figurálnu začal přemýšlet v souvislosti s mou kritikou sémiologické ideje filmového znaku, představy, že pokud má mít prostorový obraz význam, musí být redukovatelný na význam lingvistický – což samozřejmě není pravda. Nejprve jsem zkoumal opozici výtvarných a lingvistických reprezentací, která je silně zakořeněna v dějinách estetiky a bránila uvažování o vztazích mezi obrazem a slovem, protože nedovolovala pochopit chiasmatické relace, ať už šlo o text začleněný do obrazu nebo o spacializovaný text, jenž se tak stává figurálním ve výtvarném smyslu. S Deleuzem se mi problém rozšířil, protože mi jeho knihy umožnily pochopit, jak statický je v saussurovské sémiologii koncept významu. Signifikace je totiž vždy v pohybu. Figurálno se mi stalo způsobem, jak hovořit o transformativnosti a proměnlivosti pohybu v souvislosti s filmem a elektronickými médii, jež uvádějí prostor do pohybu a různými způsoby jej temporalizují.

Takže nejde jen o vztah mezi figurou a textem, o to, jak se text stává figurabilní a figura získává textuální kvality. To je jen jedna dimenze. Další spočívá v otázce, co je to diskurs. Již Lyotard vedl ve své knize *Discourse, figure* velkou debatu o sémiologickém předpokladu, že diskurs je výhradně lingvistickým artefaktem, a kladl si otázku, zda lze

12) *Reading the Figural*, s. 69.

13) Rodowick uvádí příklady děl Paula Kleea, Reného Magritta, Andyho Warhola, Jeana-Luca Godarda, Jeana-Marie Strauba, ale také populárních obrázkových časopisů, televizních reklam a znělek MTV.

14) Jean-François Lyotard, *Discours, figure*. Paris 1971.

15) Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*. Paris 1983 (český překlad *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000); *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris 1985; *Foucault*. Paris 1986 (český překlad: *Foucault*. Praha 1996).

hovořit také o výtvarných uměních jako o diskursivních. Pro Lyotarda to byl problém různých způsobů jak charakterizovat prostor, protože prostor je podle něj vždy součástí textu a prostorové objekty naopak mohou být textualizovány. Ponaučení plynoucí z Deleuzovy knihy o Foucaultovi je v tom, že chápe všechny tyto otázky jako otázky moci čili nejen jako otázky diskursu, ale také vztahu vnímatele k různým druhům diskursivních artefaktů, ať už mají formu výtvarných nebo lingvistických reprezentací. Otázka tedy zní, jak je skrze diskurs uplatňována moc ve vztahu k tělům – to vše vzhledem k různým charakterizacím prostoru, prostoru jako exprese. A jakmile hovoříte o prostoru jako expresi, jste ve sféře figurálna, protože většina filosofických přístupů říká, že prostor není expresivní.

Figurálno chápané ve spojení s mocí mi umožnilo vzájemně propojit estetické, sémiotické a sociální otázky. Před osmnácti lety pro mě vše začalo jako diskursivní otázka: jak musíme transformovat pojem diskursu, aby již nespočíval na opozici mezi slovem a obrazem? Pak se z toho stala širší estetická otázka týkající se toho, jak se vlivem určitých estetických objektů prostor mění v pohyb a čas. A nakonec otázka sociální čili moci. Z jiné perspektivy je možné říci, že figurálno pro mě bylo nejprve problémem spaciality a expresivity a později pohybu a času. S Lyotardem a Foucaultem to byla otázka prostorová: jak se prostor může stát expresivním? Na Deleuzovi – počínaje jeho knihou *Différence et répétition*¹⁶⁾ a konče knihami o filmu – je pro mě revoluční a problematické to, že se figurálno dotýká prostřednictvím temporálního aspektu.

Nikdy mi nešlo o vytvoření systematické teorie figurálna, ale o změnu myšlení a perspektivy. Vraťme se ale k vaší otázce, jaký je rozdíl mezi způsobem, jak používám pojem figurálna já a jak to dělal Lyotard, Deleuze či Foucault, kteří skutečně hledali příklady hlavně ve vysokém modernismu. Mým prvním poznatkem bylo, že jestliže existuje cosi, co lze nazvat figurální média, pak jde o zcela banální a všední záležitost. Figurálno jako sémiotický fenomén je všude a bylo všude již dlouhou dobu – Lyotard píše o rébusích publikovaných v novinách z devatenáctého století, já figurálno nacházím například v logu MTV z osmdesátých let.

Figurálno ale souvisí i s kinematografií, pokud ji pochopíme jako kulturní interfejs. Estetika 18. a 19. století je založena na kontemplaci knih, maleb a soch. Pokud vezmete její slovník a aplikujete jej na film, televizi či video, vznikne mnoho komplikací, protože na kinematografii jakožto novém médiu – a kinematografie byla v jistém smyslu prvním novým médiem – je nové to, že prostor je zde transformován skrze pohyb a čas. A to vytváří explicitní konfrontaci s estetickou teorií 19. století, ale také se saussurovskou sémiologií, jež rovněž vychází z 19. století. Proto jsou pro myšlení o filmu tak dobrými filosofickými modely Bergson s Peircem. Takže distinkce mezi vysokou a nízkou kulturou není pro otázky figurálna nutně relevantní, protože příklady můžete najít všude. Dominantním kulturním interfejsem 20. století jsou kinematografické artefakty, které uvádějí prostor do pohybu a transformují jej temporálně.

Ve svých úvahách o figurálnu v rámci digitálních médiích nabízíte určitou koncepci artikulace obrazu. Digitální obraz je složen z manipulovatelných diskrétních jednotek a tato

16) G. Deleuze, *Différence et répétition*. Paris 1968.

jeho artikulace podle vás může být srovnávána s artikulací lingvistického diskursu. Dudley Andrew a Raymond Bellour se v souvislosti s Deleuzovými knihami o filmu a současně ve vztahu k elektronickým médiím zmínili o možnosti emergence nového typu obrazu, jenž by tvořil další kategorii vedle obrazu-pohybu a obrazu-času. Podobné závěry je možné učinit i na základě poslední kapitoly druhé Deleuzovy knihy o filmu.¹⁷⁾ Může figurálno ve smyslu manipulovatelného digitálního obrazu znamenat podnět pro vytvoření nějakého třetího konceptu obrazu v rámci deleuzovské taxonomie?

V poslední kapitole knihy *Cinéma 2. L'Image-temps* sám Deleuze skutečně naznačuje, že po obrazu-pohybu a obrazu-času by mohlo přijít cosi jako „silikonový obraz“. Mluvil o tom i v některých interview, v nichž vyjadřoval svou spíše instinktivní reakci na obrazy nových médií. A někteří lidé pak opravdu psali o ideji virtuálního obrazu, například Jean-Clet Martin¹⁸⁾ a v jistém smyslu i Pierre Lévy.¹⁹⁾ Nicméně sám jsem v poslední době dospěl k závěru, že v širším kontextu audiovizuální kultury a konceptu figurálna, v souvislosti s problémem indexovosti ve fotografii a digitálním obraze, o němž jsme již hovořili, je otázka této posloupnosti od obrazu-pohybu přes obraz-čas k digitálnímu obrazu chybná. Můžeme se zbavit všech ontologických definic a stále mluvit o specifických kvalitách různých typů obrazu: fotografie či filmu vzhledem k logice obrazu-pohybu a obrazu-času. Ale pokud použijete termín virtuální obraz v souvislosti s informačními technologiemi, musíte být opatrnější, protože zde taková specifičnost chybí. Proč? Protože počítače jsou nesespecifickou technologií, nic nesespecifikují – jediné, co mohou činit, je simulovat. Mohou simulovat všechny druhy strojů. Řečeno v návaznosti na Turinga: vše, co může být konvertováno do numerické formy, lze simulovat na počítači.²⁰⁾ Počítač je simulační stroj – můžete simulovat kamery, videorekordéry nebo třeba hudební syntezátory. Vzhledem k počítači a digitalitě v hrubé formě nelze hovořit ani o distinkci mezi prostorovým a časovým, viditelným a vypověditelným (v návaznosti na Deleuze

17) Dudley Andrew píše o tom, že Deleuzův koncept obrazu-času byl stavěn na míru modernistickému filmu auteurů, který je ale dnes již za svým zenitem. Elektronická média podle Andrewa částečně přenášejí kontrolu nad temporalitou obrazu z tvůrce na recipienta a vytvářejí tak potenciál pro další zlom v dějinách kinematografie: „Proč bychom ve filmu neměli vyznačit další proměnu, stejně úplnou jako ta, jež se objevila po druhé světové válce, ale tentokrát ve vztahu k úpadku autorského modernismu a nadvládě nových podmínek předvádění a distribuce?“ Viz D. A n d r e w, *The Roots of the Nomadic. Gilles Deleuze and the Cinema of West Africa*. In: Gregory F l a x m a n (ed.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis 2000, s. 216. Raymond Bellour v jednom rozhovoru řekl, že Deleuze v závěru života pracoval na knize o virtuálních obrazech, jež mohla v jistém smyslu tvořit pokračování jeho knih o filmu. Viz A n e t t e W. B a l k e m a – H e n k S l a g e r, *Výzva filmu. Rozhovor s Raymondem Bellourem*. „Illuminace“ 14, 2002, č. 4, s. 98. A nakonec sám Deleuze v závěru knihy *Cinéma 2. L'Image-temps* naznačuje některé zásadní proměny obrazu, které přicházejí s elektronickými médii.

18) Srov. Jean-Clet M a r t i n, *Image virtuelle*. Paris 1996.

19) Srov. např. P. L e v y, *Cyberculture*. Paris 1997 (český překlad: *Kyberkultura*. Praha 2000).

20) Matematik a logik Alan Turing ve svém slavném článku *On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem* (In: *Proceedings of the London Mathematics Society*, 2nd series, 42. London 1936, s. 230 – 265) definoval podstatu a teoretické meze logických strojů. V době před zkonstruováním prvního počítače představil symbolický popis jejich logické struktury, bez zřetele k fyzické realizaci, ale přesto se mu podařilo vystihnout model, který nepřekonal ani počítače dnešní.

a Foucaulta): je to pouhý binární kód, komputace, matematika, abstraktní symbolizace, bez specifičnosti, jež by určila příslušnost k textualitě, nebo spacialitě.

Ačkoli počítačové obrazy mohou být simulacemi jakýchkoli jiných typů obrazu, které si lze představit, a nastolují nový typ manipulace obrazu, nemyslím, že by představovaly další specifickou podobu obrazu. Přinášejí novou formu manipulace, nové speciální efekty transformující prostorové vztahy, inovace v rámci existujících médií, ale nikoli nový druh obrazu. Tyto nové postupy manipulace dosud nezískaly ani status média ve smyslu Cavellových kreativních automatismů,²¹⁾ status nových forem, žánrů, způsobů konceptualizace toho, jak je prostor činěn expresivním. Důvodem je povaha samotných počítačů: nemají identitu, jež by mohla něco činit specifickým, protože jakmile je něco binárním kódem, přestává to být specifické. Na druhé straně digitální technologie mohou přinášet nová média ve smyslu nových druhů estetické zkušenosti a estetických interakcí, nových interakcí starých médií a interaktivity uživatele.

Pro Deleuze vlastně rozdíl mezi obrazem-pohybem a obrazem-časem nebyl historickou distinkcí, nebyla to otázka periodizace, a to i přesto, že sám situoval přechod mezi oběma typy do poválečného období a že mnoho lidí to jako periodizační problém pochopilo. Můj vlastní závěr je, že v Deleuzových knihách o filmu sice je přítomná historická dimenze, ale nemá co do činění s periodizací dějin filmu. Obraz-pohyb a obraz-čas jsou dvěma radikálně odlišnými konceptualizacemi času. Obraz-pohyb lze charakterizovat jako hegelovskou a dialektickou koncepci historie, zatímco obraz-čas jako nietzscheovskou koncepci dějin. Obraz-pohyb má lineární a teleologický vývoj a stále přetrvává jako abstraktní totalita a jako model pro definici filmu. Pokud bychom si mysleli, že obraz-čas se jednoduše vyvinul z obrazu-pohybu, nikdy bychom nepochopili jeho podstatu. Obraz-čas se nevyvinul z ničeho, je to odlišná potencialita času ve vztahu k historii. Jestliže obraz-pohyb může být charakterizován jako periodizace, a on skutečně procházel ve své lineární a teleologické evoluci určitými periodami, obraz-čas nemůže být tímto způsobem uchopen, protože není lineární, je potencialitou, jež byla v dějinách filmu přítomna od počátku. Tato potencialita sice dospěla v poválečném období k silnému sebevyjádření, ale pak znovu mizela a opět se vracela. Obraz-pohyb je stále převládající jako abstraktní totalita a obraz-čas je vždy extrémně vzácný.

Ať už na sebe nová média berou jakkoli rozmanité a pluralitní formy, nepovažuji za produktivní otázku, zda se vynoří nový virtuální či silikonový obraz, jenž by překonal obraz-čas, ale zda budeme muset objevit novou logiku obrazů a znaků, novou logiku časové a prostorové organizace, kterou by bylo možné doplnit k obrazu-pohybu a obrazu-času, nikoli jako něco, co jde za ně a transcenduje je, ale jako něco, co vychází z imanentní logiky forem, jež nová média dostávají. To je zajímavá otázka. Pokud je pro nás při

21) Rodowick naráží na Cavellovu dvouúrovňovou definici uměleckých médií v knize Stanley C a v e l l, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. New York 1971. Médium umění podle Cavella není dáno *a priori*, svým základním mechanismem, nýbrž je definováno až skrze konkrétní uměleckou tvorbu a tradici – skládá se z primárních automatismů (fyzický základ umění: v případě filmu fotografický záznam a projekce světa) a sekundárních automatismů (umělecké topoi, postupy, styly, formy a žánry; v jejich rámci mohou umělci sami vytvářet „nové médium“ netradičním použitím primárních automatismů a transformací tradičních sekundárních automatismů). Srov. kapitulu „Automatism“ (s. 101 – 108).

zkoumání forem nových médií Deleuze stále užitečný, pak proto, že nám pomáhá představit si logickou kompozici v prostoru a čase na základě určitých konceptů, jež sám vynalezl, ale tyto koncepty musejí především vyrůstat ze samotné logiky nových médií. Se vši úctou, kterou k Deleuzovi chovám, se mi zdá, že v těch několika málo textech o nových médiích neuvažoval správným způsobem. Možná k tomuto tématu ani neměl žádné silné myšlenky. Ale jeho filosofie nám může problém pomoci řešit.

V současném myšlení o filmu a médiích dnes stále cirkulují dva problematické a různě definované pojmy, který mají kořeny v psychoanalytické filmové teorii sedmdesátých let, ale současně hrály – v poněkud jiné podobě – klíčovou roli v knihách Foucaulta a Deleuze: aparát a dispozitiv. Vy sám oba pojmy používáte také. Myslíte, že je užitečné s jejich pomocí konceptualizovat ani ne tak domněle ahistorické podmínky kinematografické percepce, jak to dělal Jean-Louis Baudry, ale spíše dějiny médií? Jak definovat rozdílné dispozitivy a ruptury, jež je oddělují, v dějinách kinematografie a dalších médií?

Aparát a dispozitiv jsou dvěma odlišnými pojmy a oba stále zůstávají důležité. Je také pravda, že o nich lze uvažovat vně psychoanalytického kontextu, byť i ten může být pořád zajímavý. Problém je v tom, že tyto pojmy byly mnohými nespravedlivě odvrženy společně s určitým typem psychoanalytického přístupu, což znamenalo vylít vaničku i s dítětem. Pojem aparátu se týká aktuální technologie záznamu a projekce filmu, technického zařízení v doslovnějším smyslu. Baudry si kladl otázku, zda samotná tato technologie produkuje ideologické efekty. Dnes je pomocí tohoto pojmu stále možné z užítkem hovořit o specifčnosti estetických a percepčních podmínek vytvářených souborem konceptů nastolených s danou technologií. Dispozitiv se naproti tomu týká toho, v jaké situaci se nachází tělo a percepce vzhledem k předmětu vnímání. Metzovy i Baudryho argumenty odkazují k psychologickým podmínkám vyplývajícím z toho, že sedíme v kině a díváme se na film, přičemž aparát, který vrhá světlo na plátno, máme situován za zády. Tělo je zde chyceno do určitého většího mechanismu, nikoli pouze ve smyslu technického zařízení. Dispozitiv je způsob, jak se tělo stává součástí většího strojového uspořádání v deleuzovském smyslu.

Ve vztahu k dějinám médií může být pojem aparátu podle mého názoru velice užitečný. Jedna cesta, jak odlišit různé aparáty odpovídající různým médiím mechanické a elektronické reprodukce, je podívat se na způsoby, jak se v dějinách mění interfejs. Na rozdíl od maleb či soch, vzhledem k nimž byl divák fyzicky přítomen ve sdíleném a sjednoceném časoprostoru (v auratické situaci, jak by řekl Walter Benjamin), v případě fotografie a fonografie dochází k efektu uncanny²²⁾, protože tato média činí nepřítomné věci přítomnými. Dříve byla percepce uměleckého díla založena na vzájemné přítomnosti vnímatele a objektu, ale fotografie převádí věci do stavů absence. Fonograf musel v 19. století působit ještě více uncanny, protože zde nešlo jen o zpřítomnění hlasu nepřítomného člověka, ale také o to, že mechanismus záznamu byl přímo vnímatelný – na jeho mosazném

22) *Uncanny*, v němčině *unheimlich* – psychoanalytický termín vycházející ze stejnojmenné Freudovy eseje z roku 1919; ambivalentní účinek něčeho, co je současně podivné, hrozné, záhadné (*unheimlich*) i milé a dobře známé (*heimlich*).

válečku jste mohli vidět samotnou notaci zvuku, mohli jste vidět materiální povahu záznamu zvuku, který ale nebyl slyšitelný, dokud jej nepřeložil aparát. Podobně stereoskopie vyžadovala speciální aparát, aby bylo možné vidět trojrozměrné obrazy. Kinematografie se zrodila jako kombinace fotografie a fonografie. Na film se také nedíváte jako na rozložený pás s okénky, protože je třeba aparátu, aby rekonstruoval pohyb projektovaný ve formě světla.

Dříve byla estetická zkušenost chápána v termínech přítomnosti, ve vztahu k substantiálním objektům položeným přímo před vás. Ale s fotografií se najednou aktuální předmět změnil ve virtuální, protože je založena na aktualizaci minulé události. V případě fonografu je virtuální zase hudba. Estetický objekt zmizel a musí být rekonstruován interfejsem, přičemž povaha interfejsu se v historii mění. Tento způsob výkladu dějin médií je zcela v duchu aparátové teorie. Různým médiím od fotografie přes film po digitální média je společné to, že jsou součástí genealogie interfejsu, procesu proměny technologického interfejsu a nárůstu jeho komplexity. Tělesný vztah uživatele k počítači a internetu je systémem s nesmírnou technologickou komplexností.

Pokud chcete hledat rozdíly mezi médii, bude vám velmi užitečný pojem dispozitivu, který bych ve volné parafrázi Foucaulta definoval jako dělení v prostoru, organizování v čase a sestavování v časoprostoru, skrze něž je uplatňována moc, čili jako situování těla ve vztahu k architektonickému prostředí, ať už v doslovném nebo metaforickém smyslu. O dispozitivu začneme hovořit tehdy, když si všimneme, jaké místo je přiděleno tělu v technologickém uspořádání, jak toto uspořádání mění náš tělesný vztah k estetickému vnímání. Fotografie si obvykle prohlížíme individuálně, ale kinematografie je zajímavá tím, že vytváří percepční zkušenost, jež sjednocuje kolektiv v prostoru a čase: diváci jsou fyzicky shromážděni v hledišti kina a temporálně je jejich percepce řízena lineárním, dopředu směřujícím pohybem filmového pásu. Rozhlas a televize přináší zcela jiný typ dispozitivu, který vytváří atomizovanou, v prostoru oddělenou percepci, jež je sjednocena v čase. Můžete mít milion diváků rozptýlených v prostoru, kteří všichni v tutéž dobu sledují totéž televizní vysílání. S internetem se prostor stává irelevantním a čas komplexnějším. Už nejde jako při televizním vysílání o médium typu jeden ku mnoha, ale mnoho ku mnohým. Uživatelé mohou komunikovat decentralizovaným způsobem.

Skrze pojem dispozitivu se do uvažování o médiích také vnáší otázka moci. Moc ve Foucaultově pojetí není jen problémem represe, protože vždy pracuje dvěma cestami, vždy současně dává možnost osvobození i donucuje. V boji proti omezením moci se někdy vynořují nové potenciality zplnomocnění. Takže pojem dispozitivu je skutečně užitečný pro pochopení rozdílů a podobností mezi fotografií, filmem, elektronickými a digitálními médii a pro porozumění jejich sociálnímu fungování. Vlastně jsem dost překvapen, že není v rámci oboru rozšířenější, protože by mohl být zapojen do řady vědeckých kontextů včetně kognitivismu. Filmová a mediální studia jsou totiž zaujatější otázkami diváctví. Na Foucaultovi je naproti tomu zajímavé, že nám umožňuje hovořit o sociálním fungování médií bez vztahu k mnohoznačným pojmům ideologie a vědomí. Na tom je cosi skutečně fyzického, hmatatelného – proto je Panoptikon současně pojmem i fyzickým modelem pro stavbu věznic, je to koncept, jenž byl učiněn fyzickým.

Pokud jde o model historického uvažování o přechodech mezi dispozitivy, nehovořil bych o rupturách v tom smyslu, že se ráno probudíte a jste v novém uspořádání. Změny

estetické zkušenosti nepociťujeme jako rychlý zlom, protože si je uvědomujeme teprve retrospektivně. Potřebujete tedy historický model, který ukáže proměňující se estetickou zkušenost jako komplex rozmanitých fenoménů, jež se nevyvíjejí lineárně – povahy obrazu, projekce, architektury, chození do kina, modů dívání se na filmy, to vše v relaci k vývoji samotné technologie. Estetická zkušenost má mnoho dimenzí, které se v čase vyvíjejí různými rychlostmi. Například příchod domácích videokazet, k němuž došlo neuvěřitelně rychle mezi lety 1983 a 1985, paradoxně nakonec neměl za následek snížení zájmu o kina, ačkoli zpočátku vyvolal paniku. Ve skutečnosti krátkodobě zvýšil chuť lidí chodit na filmy do kina a v jistém smyslu to video dělá dodnes. Chcete-li pochopit, jak se změnilo médium filmu po nástupu synchronního zvuku, musíte mít temporálně sofistikované historické modely, abyste ukázali, k jakým změnám došlo ve vztazích k dramaturgii, montáži, architektuře kin, propouštění hudebníků apod. A zvuk skutečně médium filmu změnil, protože do něj vnesl nové automatismy v Cavellově smyslu – například díky začlenění dramatické řeči se film změnil v nový typ dramatického média.

Ve svých přednáškách jste hovořil o proměně filmové zkušenosti, k níž dnes dochází. Jak se podle vás s příchodem digitální kultury změnil koncept cinefilie?

Ano, mění se povaha naší lásky k filmu. Ale možná velmi pozitivním způsobem. Je to nostalgický příběh zisků a ztrát, kde každému zisku odpovídá nějaká ztráta a naopak. Když Raymond Bellour psal o nedosažitelnosti, nezachytitelnosti filmového textu, *le texte introuvable*,²³⁾ bylo to ještě v době před nástupem videa, kdy si kritici museli dělat zápisky v kinech. Jediným nástrojem interaktivního sledování filmu byl tehdy stříhací stůl, kde jste mohli projekci filmu zastavovat. Celá Bellourova metodologie je založena na principu segmentace a on by nemohl své analýzy²⁴⁾ realizovat, kdyby neměl přístup ke stříhacímu stolu. Před nástupem videa dominovala filmová zkušenost, kdy jste byli odkázáni na milost dramaturgů kin, filmových muzeí a festivalů, ale také na dispozitiv kina. Byl to určitý druh smyslové zkušenosti, jež měla kolektivní charakter a organizovala váš sociální čas. Když jsem studoval v Paříži, cinemateka uváděla sérii pěti Hitchcockových filmů, jež v USA nemohly být z právních důvodů veřejně promítány, a já jsem kvůli nim nechodil na přednášky. Video to všechno změnilo – dnes nemohu bez videokazet vyučovat ani pracovat, protože mi umožňují interaktivnější zacházení s časem projekce, opakované sledování a detailní segmentaci. Tím se bellourovský nezachytitelný text změnil v text zachytitelný – prostřednictvím videa je možné jej doslova zachytit, držet v ruce, podobně jako držíte v rukou knihu. Ještě radikálněji se film stal zachytitelným na počítači, kde jej můžete analyzovat a manipulovat ve formátu Quicktime.

23) R. Bellour, *Le texte introuvable*. „Ca“, 1975, č. 7 – 8, s. 19 – 27. Bellour zde píše, že textualita filmu má paradoxní a prchavou povahu, protože díky jeho ukončenosti a nezadržitelné pohyblivosti může být zpřítomněna jen skrze textuální analýzu, ale tato analýza naráží na nepřekonatelný limit, neboť film nelze citovat (ve smyslu, v jakém lze citovat literární text). Psaná textuální analýza redukuje film na popis či reprodukce okének, aby ukázala jeho textuální kvality, ale současně jej jako text ztrácí, protože konstitutivním rysem filmového textu zůstává pohyb.

24) Srov. R. Bellour, *L'Analyse du film*. Paris 1979.

Tato nová interaktivita má ale za důsledek proměnu percepční zkušenosti. Místo abyste chodili do kinematéky, která je knihovnou filmů, budete si doma knihovnu videokazet. Místo abyste odjížděli na místa, kde můžete vidět vzácné filmy, koupíte si jejich nahrávky v internetovém obchodě Amazon.com. Takže se ztrácí ona touha vidět filmy. Lidé stále rádi chodí do kina a dívají se na filmy společně, ale jejich zkušenost již není založena na takovém puzení, jako tomu bylo dříve. Objekt touhy již přestal být tak vzácný a s přechodem do dispozitivu televize se změnil i jeho percepční kvality. Přibližně od počátku devadesátých let je zkušenost s filmem primárně zprostředkovávána videem a já při výuce kladu důraz na to, aby si studenti uvědomili, že percepční, kognitivní a estetická rovina filmové zkušenosti se při přechodu od projekce 35milimetrového filmu k videu hluboce změnila. Film jako film dnes již není dominantním médiem a kina přestala být dominantním kontextem jeho recepce. Nesouhlasím s Carrollovým tvrzením, že na tom nezáleží, protože všechno to jsou prý pořád „movies“, pohyblivé obrazy.²⁵⁾ Ve skutečnosti se ztrácí fenomenologická bezprostřednost původní filmové zkušenosti, což je filosoficky prokazatelné tvrzení. Paradoxně je to právě kognitivismus, jenž může vysvětlit, co je na obou typech zkušenosti percepčně specifické a odlišné.

Až film bude plně digitální a kina budou mít digitální projekční systémy, změní se filmová zkušenost i v těch případech, kdy promítaný film bude poskytovat zdánlivě stejné množství informací jako při projekci z 35milimetrového pásu. Projekce se stále bude lišit v oblasti kontrastů, světla, reprodukce pohybu, protože iluze pohybu zde vzniká zcela odlišným procesem. Vědecká analýza může oproti běžnému očekávání ukázat, že to jsou zásadní rozdíly. Já se pokouším tyto rozdíly hodnotit na základě vlastní subjektivní zkušenosti s novými systémy projekce ve speciálním centru pro testování nových technologií zábavního průmyslu v Los Angeles.

Tím se opět dostáváme k užitečnosti klasické filmové teorie. Většina klasických teoretiků filmu, od Epsteina po Balázse, od Benjamina po Kracauera, navzdory rozdílům v kladení a zodpovídání otázek, vychází z analýzy vlastní subjektivní a percepční zkušenosti. Dobře to lze ukázat na knize *Světlá komora* Rolanda Barthesa, která sice již nepatří do klasické teorie a týká se fotografie, ale v tomto ohledu je dobrým příkladem. Barthes zkoumá ontologii fotografie na základě analýzy vlastní subjektivní zkušenosti s fotografií. Já se také pokouším nalézt specifické filosofické způsoby, jak porozumět proměně percepční zkušenosti s filmem a Barthes nebo Kracauer mi slouží jako modely. Na jedné straně jsem fascinován novými možnostmi digitálních technologií, ale na druhé cítím nostalgii z toho, co tím ztrácím. Myslím, že tento postoj je společný mnoha filmařům i teoretikům.

Jaká je tedy budoucnost chození do kina? Myslím, že na jedné straně se změní v čistě muzeální záležitost, ale nezanikne, stejně jako nezanikly gramofonové desky. Na druhé straně půjde vývoj kinematografie podobnou cestou jako divadla na Broadwayi: z populárního média se změní v exkluzivní, elitní kulturní formu. Ještě počátkem 20. století bylo hudební divadlo v Americe populárním médiem, ale dnes za broadwayské představení v New Yorku zaplatíte 40, 50 i 100 dolarů. Za lístek do kina v New Yorku zaplatíte

25) Srov. např. Noël Carroll, *Theorizing Moving Image*. Cambridge 1996 (srov. též český překlad klíčové statě z této knihy *Definování pohyblivého obrazu*. „Illuminace“ 13, 2001, č. 2, s. 5 – 32).

osm nebo devět dolarů a v Londýně dokonce devět nebo deset liber. Jsem dobře placeným universitním profesorem, ale skutečně váhám, než si v Londýně koupím lístek do kina. Paralelně probíhají fundamentální změny v ekonomické pozici kin v rámci zábavního průmyslu. Výnosy v oblastech kabelových televizí, trhu s videokazetami a počítačovými hrami již natolik převýšily výnosy z prodeje lístků do kin, že tradiční způsob uvádění filmů začíná být chápán jako reklamní nástroj pro propagaci dalších typů spřízněných výrobků.

Citované filmy:

Intolerance (David Wark Griffith, 1916), *Matrix* (The Matrix; Andy a Larry Wachowski, 1999), *Numéro zéro* (Jean Eustache, 1971).

KONCENTRÁČNICKÉ GHETTO*

André Bazin

Je bohužel malá šance, že by čtenář těchto řádků mohl tento film zhlédnout. Pokud bydlí v Paříži a nešel se na něj podívat v příhodném čase do Cinéma d'Essaie, bude už příliš pozdě, a pokud je z venkova, pochybuji, že by měl šanci najít jej na plakátě svého městského kina. Ne že bych měl podezření, že proti DALEKÉ CESTĚ¹⁾ existují nějaké tajné pikle, nevím jaké machiavelistické intriky; lépe kdyby tomu bylo takto, neboť fenomén, o němž běží, je příliš závažný: jde o „normální“ hru filmové distribuce, která pravděpodobně zapudí tento film do těch nejskromnějších distribučních okruhů. Vše jej k tomu odsuzuje: jeho český původ (už je úspěch, že ho cenzura nezakázala jen kvůli této věci!), jeho námět („máme dost příběhů z koncentračních táborů“) i jeho neobvyklý styl, zkrátka není komerční. Zůstává naštěstí ještě možnost oslovit určité publikum, pokud tedy nějaký nepravděpodobný, ne pouze na povinné účtě založený úspěch nevyvrátí pesimismus těchto řádků: publikum na soukromých projekcích a především projekcích filmových klubů, jejichž pozornosti ho vřele doporučuji. Tímto způsobem by se o tomto filmu mohlo něco dozvědět alespoň několik desítek tisíc diváků.

Objevuje se za zvláštní souhry okolností. Tento měsíc, v lednu 1952, se odehrály v Paříži premiéry (obě v takřka stejně nepříznivých propagačních podmínkách) dvou nejlepších

*) Následující článek z roku 1952 od francouzského kritika André Bazina (1918 – 1958), spoluzakladatele a v letech 1951 až 1958 šéfredaktora časopisu Cahiers du cinéma, přinášíme jako cenné svědectví o tom, jak byla DALEKÁ CESTA – a v jejím odlesku vůbec česká kinematografie – ve své době reflektována v zahraničí a zároveň jako typickou ukázkou Bazinova stylu.

Bazinovo psaní se tu odkrývá ve svých nejvlastnějších kladech i záporech, jež nám v tomto případě umožňuje nahlížet náš časový i zeměpisný odstup o to zřetelněji. Na případě filmu, jenž Bazin hodnotí jen na základě svého aktuálního prožitku z projekce, bez podrobných znalostí o okolnostech vzniku filmu, se exemplárně ukazuje chatrnost kritické metody založené na domněnkách o autorových intencích. Na rozdíl od tohoto očekávatelného přežitku kritické argumentace, náležitějšího nicméně plně a legitimně do myšlenkového kontextu pisatelů okruhu Cahiers du cinéma, ustanovujících v průběhu 50. let svou známou „politiku autorů“, více překvapí paušální a nijak blíže nespecifikované tvrzení, že v české kinematografii je stále přítomen expresionismus, ať už latentně, či explicitně...

Přes dílčí omyly nicméně Bazinův text ukazuje dobře i to, v čem asi spočívala síla a vlivnost jeho psaní: schopnost zasadit film do širších estetických souvislostí, jak filmově-historických, tak v tomto případě literárních; vyvážený zájem o formální i „obsahovou“ složku (kritériem kvality se opět stává „vnitřní a jistým způsobem metafyzický“ realismus, věrnost zobrazované realitě, a to i přes výraznou stylizaci filmu); a Bazinův svižný, obrazný a přitom pronikavý styl (pozn. překl.).

1) Bazin v textu používá francouzský distribuční název filmu GHETTO TÉRÉZIN (TEREZÍNSKÉ GHETTO), v překladu se nicméně držíme původního českého názvu (pozn. překl.).



Daleká cesta (Alfréd Radok, 1949)

Foto archiv

filmů o válce a koncentračních táborech. Odkazují samozřejmě na *A WALK IN THE SUN*, o němž píše Jacques Doniol-Valcroze jinde. Bezpochyby jsme viděli *OSVĚTIM*²⁾ a je zároveň těžké i nemilé snažit se vytvářet nějakou hierarchii mezi tímto polským filmem a českým snímkem, neboť jejich kvality jsou nesrovnatelné. První se vyznačuje naprostou strohostí, tak malým zájmem o formu, jak jen je to možné, co nejpřímějším, nebrutálnějším zobrazením reality, jež se bohužel může změnit na ornamentální. Druhý naopak je jedním z filmů nejvíce přeplněných estetickými referencemi, řekl bych skoro – kdyby to slovo s sebou neneslo kritický terorismus – nejvíce formalistických, jaké jsme za dlouhou dobu viděli.

Tato poznámka by nemusela být *a priori* kladná. A to tím spíš, že zmiňované reference odkazují na německý expresionismus třicátých let. Pokud existuje nějaká estetika, jež se zdá být zastaralou ve světové, stejně tak západní jako sovětské kinematografii, je to

2) Ve francouzské distribuci běžel tento film režisérky Wandy Jakubowské z roku 1947 – 1948 pod názvem *LA DERNIÈRE ETAPE* odpovídajícím původnímu polskému názvu *OSTATNI ETAP* (*POSLEDNÍ ETAPA*). V textu užíváme český distribuční název *OSVĚTIM* (pozn. překl.).

právě tato. Je dvojnásobně překvapující nalézt ji dovedenou do nejvyššího stupně, a to právě v české produkci roku 1950 (pokud tento film vznikl tohoto roku, jak se o něm uvádí). Ještě více překvapující je, že k tomuto neobyčejnému znovuobjevení dochází při příležitosti námětu, který se zdá být jen stěží vhodný k tomu, aby se tomuto stylu propůjčil.

Mluvil jsem o koncentračním táboře; přesněji se jedná o antisemitské perzekuce v Praze před válkou a o život Židů shromážděných v terezínském ghettu předtím, než jsou odesláni z největší části do polských ghatt, odkud už se nevrátí. Jeden český křesťan se oženil navzdory již započatým perzekucím s mladou židovskou doktorkou. Manželství jí po nějaký čas zajišťuje částečnou ochranu (přinejmenším takovou, že ona není naopak pro svého manžela žádnou hrozbou navíc). Vidí, jak jejich přátelé jeden za druhým a poté její rodiče dostávají příkaz k transportu do ponurého Terezína, opevněného městečka „upraveného“ na ghetto. To je místo, kde se vyjevuje koncentračnický svět v celé své monstrózní logice. Terezín, fyzicky možná o něco méně krutý, než jak tomu bylo jinde, byl jen jednou etapou – a to ne tou poslední – na pekelné spirále, nicméně etapou zkomplikovanou o to, co může sociologie ghetta přidat k sociologii koncentráku. Nenejhroznější aspekt tohoto univerza byl ten, že periodicky otvíral cestu do něčeho ještě horšího, přičemž díky tomu svým obětem připadal jako pozemský ráj. Pražský Žid žil v obavě z transportu do Terezína, Žid z Terezína v úzkosti z transportu do ghatt, kde čeká jistá smrt. Když se otcí mladé ženy podařilo díky spikleneckví českého strážce poslat jí z Terezína dopis, bylo to proto, aby ji požádal o peníze a – absurdní žádost – o barvu na vlasy: stařec doufal navzdory všemu, že černé vlasy jej zachrání před jeho osudem starého Žida předurčeného k příštímu odjezdu vlaku. Přesto bude vybrán, a když se dá průvod vězňů těžkopádně do pohybu, kráčeje blátem terezínskou hlavní ulicí během prudkého lijáku, barva z promočených vlasů se rozmaže po jeho tváři. Je pravda, že Němci vynalezli odjezd za zvuků hudby. Kapela vězňů slavnostně oblečených podle příkazu, vousatých koster v naškrobených límečcích a buřinkách, usazených jako při estrádě na rozviklaném pohřebním vozu, musela hrát pro své souvěrce. Jiní, později, budou hrát pro ně.

Pochybuji, že režisér Radok vědomě zamýšlel pro svůj film takovýto styl, vzhledem ke všem důsledkům, které by jeho kombinace s takovým námětem mohla přinést. Myslím si spíše, že se tu především jedná o asi individuální oživení vlivu expresionistické estetiky, která byla vždy latentně, ne-li explicitně, přítomná v české kinematografii. Udivující je, že tu ty nejspornější charakteristiky expresionismu nacházejí paradoxně své hluboké opodstatnění, svou realistickou nevinnost. Přeplněnost scény (naznačující reálné prostředí, jedná se o expresionismus VRAHA MEZI NÁMI a nikoli KABINETU DOKTORA CALIGARIHO), kontrastní a symbolické osvětlení, abnormální úhly, divadelní kompozice určitých scén (scéna s ženou oznamující příjezd Rusů tím, že bije do strun piána, jež nutí myslet na scénu s gongem v METROPOLIS). Veškerá výzbroj těchto prostředků, o nichž jsme si už mysleli, že jsou přežitkem, se tu ukazuje jako to nejlogičtější, nejnezbytnější zobrazení reality noční můry. Bezpochyby nezáměrně, ale právě díky vnitřní a jistým způsobem metafyzické věrnosti univerzu koncentračnického ghetta, nachází tak film svět Kafkův a, ještě zvláštněji, Sadův.

Odkaz k prvnímu z nich se vrací na mysl nepřestajně a v kinematografii možná po prvé. Původ filmu toho ovšem příčinou být nemůže, spisovatel, který žil v Praze, není nikde

jinde méně známý a milovaný než právě v Československu. Je to jen díky samotné logice námětu a stylu, že mimo veškerý vliv DALEKÁ CESTA rekonstruuje vesmír náležející k univerzu židovského spisovatele. U Sada je srovnání méně zjevné, jelikož erotika zaujímá v tomto filmu jen minoritní a náhodné místo. Ale scéna jako je ta, v níž Němec nutí pod hrozbou revolverem jednu ženu, aby odnesla lezouc po čtyřech kbelík s odpadky ve svých zubech, dosahuje ve své mentální krutosti rafinovanosti, jejíž archetyp nalézáme pouze u Sada. Více nepřímo pak leitmotiv pevnosti, jejích vysokých cihlových zdí, onoho uzavření do kamene, evokuje markýzovo morální uvěznění.

Dobře vím, že tato literární srovnání nejsou vůbec těmi, která by se zdála vyvolávat kritiku podobného syžetu, ale co o tom můžeme říci víc, než konstatovat, že je to pravdivý a zdrcující film právě proto, že věděl, jak překročit sám sebe, jak svědčit ne pouze o tom, co objektivně vytvářelo příběh v celé jeho hrůze, ale ještě i o oné vnitřní dimenzi, která – aniž by popírala dimenze politické a sociologické – tyto umisťuje do vlastní perspektivy lidského údělu a asi v tom je ghetto něco jiného než koncentrační tábor. Je signifikantní, že spása nepřichází – a zdá se, že by ani nemohla přijít – odjinud než z vnějšku (první sovětské hlídky zahlédnuté na cestě). Vnitřní organizace tábora, relativní, ale účinná rezistence, která mohla postavit své soukolí proti koncentračnickému útla-ku, se tu zdá ani ne tak nemožná jako nemyslitelná. To je esenciální odlišnost tohoto filmu od OSVĚTIMI. Na své oběti uvrhuje dvojí prokletí, tábora i jejích rasy. Jejich úděl se jim zdá tím nevyhnutelnější, že naplňuje proroctví. Pouze doktorka reprezentuje element morální a sociální rezistence, nicméně právě ona je vdána za ne-žida a ve chvíli, kdy je už napůl pryč ze svého osobního ghetta, se ještě pokusí spáchat sebevraždu, aby osvobodila svého manžela od nebezpečí, jež pro něj představuje. Brány Terezína se otevírají při příchodu ruských vojáků, ale také při sedmém zatroubení trumpet.

Přeložila Helena Bendová

Přeloženo z francouzského originálu:

André Bazin, *Le ghetto concentrationnaire*.

„Cahiers du cinéma“ 1952, č. 9 (únor), s. 58 – 60.

*Dvoj pohled***Archeológia rodinného príbehu**

Viscontiho v poradí ôsmy film *HVIEZDY VEĽKÉHO VOZU* (1965) vyrušuje tak svojou témou ako aj používaním pomerne veľkého množstva „falošne“ spojených záberov, prudkých zoomov a extravagantných pohľadov kamery. Zrejme predovšetkým z tohto dôvodu bol v čase svojho vzniku odsúdený mladými talianskymi filmármi a kritikmi ako zbytočne estétsky. Ba čo viac: vzhľadom na predošlé Viscontiho snímky bol označený aj ako *retrográdny*.¹⁾ Napriek provokatívnemu tónu zmienenej kritiky však samotný termín „retrográdny“ nie je úplne nemiestny, stačí ho zbaviť pejoratívneho nánosu a sústrediť sa na jeho hlavný význam.

Narácia v *HVIEZDACH VEĽKÉHO VOZU* je totiž skutočne retrográdna: každý posun vpred v nej znamená odhalenie novej vrstvy minulosti a každá nová informácia vedie k predefinovaniu a pozmeneniu histórie jednej talianskej šľachtickej rodiny, ktorú divák doslova rekonštruje spolu s postavou manžela hlavnej hrdinky. Spätný chod rozprávania, kyvadlový pohyb od prítomnosti k minulosti, spájanie roztriešteného príbehu a zaplňanie jeho prázdnych miest občas i vzájomne protirečivými hypotézami pripomína prácu archeológa, jeho pozorné a pomalé odkrývanie ochranných vrstiev zeme i času a rekonštruovanie niekdajšieho celku často len na základe fragmentov. Fakt, že sa *HVIEZDY VEĽKÉHO VOZU* odohrávajú vo Volterre, v prastarom etruskom meste, ktoré sa históriou, charakterom i architektúrou vymyká spomedzi iných toskánskych miest a ktoré sa kvôli nestabilnému podložiu prepadá do zeme, čím sa stáva svojím vlastným cintorínom, tento archeologický rozmer ešte podčiarkuje. Topografia filmu – počnúc zostupnou cestou z kozmopolitnej a neutrálnej Ženevy do nehybnej stredomorskej Volterry až po blúdenie a pátranie po labyrintickom priestore rodinného paláca so záhradou a podzemným rezervoárom vody – verne odráža samotnú štruktúru rozprávania. Priestor a jeho rozdrobenie veľmi presne dávkovanými „falošnými spojeniami“ a excentrickými pohľadmi kamery zohráva totiž vo filme rovnako dôležitú úlohu ako to, o čom sa v ňom vypovedá.

Viscontiovský problém rozpadu rodiny a smrti/umierania Otca (ako patriarchálnej autority, reprezentanta istej spoločenskej kasty, ale aj nositeľa kultúrnej identity) tu nie je čerstvo nastolený či v stave utvárania sa (ako to bolo predtým napríklad v *ROCCOVI A JEHO BRATOCH* či v *GEPARDOVI*); je tu už naopak definitívne zavŕšený a filmová rovina

1) Napríklad v kritike mladého režiséra Marca Bellocchia, citovanej Giuseppem Ferrarom v reedícii francúzskeho vydania Ferrarovej monografie *Visconti* (Seghers, Paríž 1970, s. 84n): „Viscontiho vyjadrenie sa vyprázdnilo natoľko, že sa stalo retrográdnym, ako napríklad v jeho poslednom filme. Je to skutočne fenomén senility. [...] V kontexte jeho fyzického starnutia ho začalo ovládať jeho aristokratické dedičstvo.“

súčasnosti je len jeho nemenným potvrdením. Vo HVIEZDACH VEEKÉHO VOZU sa totiž rozpad rodiny i preskupenie moci v spoločnosti udiali už oveľa skôr, než hlavná hrdinka Sandra so svojím americkým manželom Andrewom opustila mondénny ženevský byt a našla v starej Volterre črepy svojej rodiny, zakonzervované v pocitoch viny a nenávisti spôsobených násilnou smrťou jedného z jej členov, Sandrinho otca, židovského vedca, ktorý sa počas vojny stal obeťou udania a následne na to bol deportovaný do Osvienčimu, odkiaľ sa viac nevrátil. Udavačom bol – podľa Sandry – milenec jej matky, profašisticky orientovaný advokát Gilardini, a možno dokonca aj sama matka, egoistická klaviristka, ktorá sa po smrti svojho muža vydala práve za Gilardiniho a nakoniec sa pred výčitkami svojich detí zamkla do vlastného šialenstva. Spoločensko-politický rámec Viscontiho filmu a ukotvenie príbehu do šľachtickej rodiny so židovskou krvou na prvý pohľad nie sú až také podstatné, lebo modelová schéma neverou a tragédiou rozvrátenej rodiny by teoreticky mohla byť vsadená aj do iného prostredia a iného času. Hľadať vo HVIEZDACH VEEKÉHO VOZU stopy protifašistickej angažovanosti či latentný útok na konformnú novoburžoáznu vrstvu, alebo naopak akýsi podprahový antisemitizmus²⁾, by teda mohlo byť rovnako zbytočné ako zavádzajúce. Na druhej strane je však fakt, že ide o príbeh potomkov Žida a aristokratky a o ich vysporiadavanie sa s otcovou smrťou, niečím viac než len arbitrárnym detailom. Blízkosť, spikleneckvo a takmer až chorobná láska medzi Sandrou a jej bratom Giannim, no najmä ich tichý, neviditeľný odboj proti celému vonkajšiemu svetu prerastajú totiž do diasporického prežívania, na aké bola židovská komunita odjakživa odkázaná v nie príliš priateľskom prostredí. Odvrátenou tvárou zúfalých detských hier sú teda podzemné rituály, sektárske stretnutia a utajená komunikácia, ktoré nemajú ďaleko od intímneho mysticizmu, kde sa súrodenecké objatie chrániace pred otčimom, ktorý podľa vlastných slov prišiel do domu konečne urobiť poriadok a pred matkou, ktorá zradila, mení skoro až na incestné spojenie. Domnelý incest ako reakcia na smrť otca a ako obvinenie zo strany „tých druhých“ však nie je hlavnou témou filmu – tou je práve minulosť a možnosť/nemožnosť vyrovnáť sa s ňou, či ešte skôr možnosť alebo nutnosť stráviť ju, opustiť alebo jej v najhoršom prípade i podľahnúť.

Na začiatku filmu, keď sa Sandra s Andrewom vydávajú na cestu do Volterry, je však celá táto rodinná anamnéza pred divákom (i pred Andrewom) ukrytá. Až postupne sa cesta, ktorá sa spočiatku zdala byť takmer svadobnou, začína javiť skôr ako krížová výprava s cieľom vyslobodiť Sandrinu minulosť z doslova dedičného zaťaženia. Divák sa postupne dozvedá, že Sandra ide do Volterry kvôli odhaleniu pamätníka venovanému jej otcovi, i to, že vzťahy v rodine sú prinajmenšom napäté. Vstup do Volterry je poznačený prvým zarážajúcim spojením záberov, narušajúcim kontinuitu strihu: kamera upevnená na zadnej časti auta evokuje pohyb vpred smerom do mesta, no v ďalšom zábere akoby sa auto hneď aj vracalo späť. Príchod k rodinnému palácu Luzzattiovcov je teda poznamenaný priestorovým šokom. Ten však zároveň konotuje i návrat v čase a nachádza svoje predĺženie v paradoxnom zobrazovaní vnútrajška domu a jeho záhrady, ktoré sú pre Sandru zapadnuté hlboko v minulosti. Každé prekročenie prahu a každé odhalenie nového priestoru je tým pádom otvorením novej kapitoly rodinnej histórie, prepadnutím sa do

2) Visconti v rozhovoroch uvádza, že po premiére filmu dostal niekoľko listov, kde bol nazývaný nacistom.

ďalšej jej roviny. Práve vďaka tomu smie Andrew, ktorý bude v dome po celý čas blúdiť, vnútro domu prirovnáť k introvertnej povahe svojej vlastnej ženy.

Hneď po vstupe do paláca získava divák i Andrew prostredníctvom dialógu Sandry so slúžkou informácie o Sandrinom bratovi Giannim, vracajúcom sa – na Sandrino veľké prekvapenie – pravidelne do paláca. Po niekoľkých „falošne“ spojených záberoch, čo akoby na scénu vyvádzali tretiu osobu, odkiaľsi z úkrytu sa dívajúceho svedka³⁾, sa Sandra – ktorá popiera Andrewov pocit, že v záhrade niekoho zbadal – stretáva v parku s Giannim. Scéna stretnutia uvádza do filmu ďalší kinematografický postup, ktorý môže za určitých okolností narušiť plynulosť rozprávania, no zároveň môže fungovať ako priehľad do minulosti: je ním pomerne prudký zoom na tvár novej postavy, Gianniho, implicitne uvedeného už „falošnými“ spojeniami záberov a Andrewovým výrokom o „niekom v záhrade“. Prudký zoom pôsobí rušivo už preto, že je technickou operáciou, akej nie je ľudské oko schopné. Fokalizuje síce pozornosť na detail, ktorý divákovi približuje, ale zároveň upozorňuje na akt umelého pohľadu kamery, na jeho mašinistickú podstatu. Tou sa napríklad dokumentárny film netají, avšak naratívna fikcia sa ju obvykle pokúša disimulovať.

Vo HVIEZDACH VEĽKÉHO VOZU je teda zoom okrem upriamovania pozornosti na detaily aj priezorom do stále aktuálnej minulosti, ktorej predstaviteľom je práve Gianni, žijúci v obradoch a fantazmoch svojho detstva a dospievania. Je to práve on, kto aktualizuje minulosť tým, že dá Sandre čítať svoje memoáre plné incestných erotických vízií a kto znovu nastolí dávne pravidlá ich utajenej detskej komunikácie. Aktualizácia minulosti, odhaľovanie stále živých udalostí, ktoré sú usídlené v priestoroch paláca, záhrady a podzemnej nádrže, ostatne prechádza veľmi často práve cez zoomy: keď Sandra pred Andrewom obviní svoju matku a jej druhého muža z toho, že sú zodpovední za smrť jej otca, kamera prudko najazdí na jej tvár; keď Andrew objaví v starožitných hodinách tajný lístok pre Sandru, kamera priblíži divákovi nielen tento *corpus delicti*, ale aj fakt, že lístočkova hra pokračuje; a podobne, keď Gianni stiahne svojej sestre v podzemnom rezervoári vody z prsta obrúčku a sám si ju nasadí, zoom na jeho ruku, navyiac snímaný cez odraz vody, reaktualizuje všetky jeho detské city i túžbu po exkluzívnom a absolútnom vzťahu so Sandrou.

Ak si všimneme tieto rušivé prvky filmu pozornejšie, zistíme aj to, že sa veľmi často vzťahujú ku konkrétnym postavám. Gianni a Sandra sú objektom predovšetkým sústredených

3) V prvom prípade podáva Andrew vo veľkom celku Sandre telegramy, tá prichádza pred kameru do prvého plánu, sadá si na posteľ, Andrew ju nasleduje a stane si za jej chrbát (hlavu má odseknutú horným rámom záberu, len jeho ruka sa dotýka nebies posteľe); vzápätí je snímaný kamerou od chrbta v protipóli z polodetailu a mierneho nadhľadu, akoby z pohľadu niekoho, kto stojí tesne za ním; nasledujúci prestrih na Andrewovu tvár opäť v polodetaile však nie je snímaný zo Sandrinej perspektívy, ale je bizarne vyosený, akoby v izbe stála ešte jedna osoba.

Druhý prípad je ešte pregnantnejší: Veľký celok – Andrew sa v prvom pláne naťahuje pre jablko, Sandra v zadnom pláne objaví lístoček, prečíta ho a roztrhá; vzápätí je jej tvár v polodetaile a nečakanej intimitate vstriednutá do ďalšieho veľkého celku, v ktorom presviedča Andrewa, aby si išli pozrieť záhradu. Keď Andrew zostúpi dolu schodmi a oznámi Sandre, že niekoho v záhrade zazrel, je snímaný *zvonka* zo záhrady. Nasledujúci záber sníma Sandru *vnútra* na schodoch, avšak z vysokého nadhľadu, ktorý opäť akoby uvádzal na scénu neviditeľného svedka. Všetky náhle striedania perspektív a veľkostí záberov narušajú koherentnosť priestoru, ale aj narácie: tá je tým pádom prerušovaná, hoci každé narušenie za každým uvedie nový prvok dotvárajúci príbeh.

nájazdov kamery, lebo práve v nich a cez nich sa vynára minulosť. Andrew sa zase zjavuje často v tých najnečakanejších zostrihaných záberoch, kde sa vnútorný priestor scény náhle exteriorizuje, či už vsadením vyoseného celkového pohľadu medzi dva polodetaily alebo tesným spojením dvoch v čase oddelených scén, pričom v tej prvej bol ešte Andrew napríklad súčasťou Sandrinho súkromia, no hneď v druhej je jeho narušiteľom.⁴⁾ Andrewov štatút cudzinca, ktorý záležitosť v rodine nerozumie, je ešte zdôraznený tým, že je Američan, paradoxný votrelec-osloboditeľ s celkom iným vzťahom k pamäti a histórii, než má Sandrina stará šľachtická rodina. A práve Andrew nabáda Sandru, aby sa svojej minulosti zbavila (a začala po americky nanovo, celkom „od podlahy“ – zabúdajúc, že pod zemou môžu byť korene). Andrew sa k minulosti stavia ako k múzeu, odumretému monumentu, s označenými a naveky odloženými exponátmi, a nie ako k reverzibilnému procesu, ktorý prostredníctvom asociácií kedykoľvek premostí minulosť s aktuálnosťou. Andrew nemôže byť obeťou vlastnej minulosti, lebo žiadnu nemá – má len suveníry – exponáty, akým sa mal zrejme pôvodne stať aj jeho amatérsky filmový záznam Sandry pri prvej večeri vo Volterre. Je príznačné, že Andrew Sandru spoznal práve pri vyšetrovaní zločinov v Osvienčime (akoby minulosť stačilo objasniť, potrestať vinníkov a obetiam vztýčiť pamätníky). Náhoda nie je ani to, že jeho stretnutie s Gilardinim, ktorý mu má ozrejmiť staré problémy v rodine, sa odohrá práve v etruskom múzeu. A zrejme práve preto, že Andrew nemá priamy prístup k viacerým temporálnym úrovňam naraz, je z nich Viscontim skoro až agresívne vyhadzovaný „falošnými“ spojeniami záberov.

Ďalšou zo zvláštne zobrazovaných postáv je Sandrina matka, ktorá sa v obraze zjavuje až na jedinú výnimku zásadne v minulom čase, hoci je súčasťou udalostí, ktoré sa dejú vo Volterre „tu a teraz“.⁵⁾ Napriek tomu, že pre Sandru je minulosť živá a neustále sprítomňovaná, jej vlastná matka akoby bola odsúdená len na existenciu v neprítomnosti/bezčasí spomienky. Neprítomnosť matky ako telesnej bytosti, ktorá je nablízku, je však nahradená prítomnosťou matky ako indexu, matky-pianistky, ktorú nevidieť, iba počuť: rekurentným motívom vynárania minulosti je totiž vo HVIEZDACH VEĽKÉHO VOZU hudba (Preludio Corale a Fuga Cesara Francka). Tá zaznie v prvej sekvencii filmu vnútroobrazovo a potom – mimo obrazu – sprevádza rozpomínajúcu sa Sandru počas celého filmu. Matkina hudba je očividným asociačným signálom sprítomňovania minulého, keďže práve ona bola zrejme hlavnou zvukovou kulisou Sandrinho a Gianniho detstva. Neprítomná matka je teda vo filme prítomnejšia než by sa na prvý pohľad mohlo zdať; dokonca prítomnejšia než

-
- 4) Takýmto príkladom je hoci spojenie záberu (polodetailu), v ktorom spolu manželka ležia nahí v posteli – potom, ako Sandra previedla Andrewa po dome, aby mu ukázala tajné skrýše na lístočky a potom, ako Andrew jeden z nich objavil – a v ktorom Andrew hovorí, že žiarli na všetky minulé príznaky Sandrinho domu i života, so záberom na zavreté dvere, ktorými prudko vstúpi Andrew a povie: „Sandra!“ Tretí záber konečne ukazuje Sandru, ktorá leží stále v tej istej posteli, pričom istý časový posun naznačuje len fakt, že teraz má na sebe ľahký župan.
- 5) Prvýkrát sa matka v obraze zjaví bezprostredne po stretnutí Sandry s priateľom z detstva, doktorom Fornarim. Prepojenie scény tohto stretnutia so vstupom Sandry do miestnosti, kde hrá jej matka na klavíri, je také nečakané, že matkin obraz pôsobí v prvej chvíli ako retrospektíva. Následný Sandrin rozhovor s matkou a ich hádka nie sú zobrazené priamo, ale len vo forme parciálnych *flash-backov*, ktorými je poprestrihávaná sekvencia podpisovania zmluvy o darovaní Luzzattiovského parku mestu a scéna stretnutia Sandry a Gianniho v podzemnej nádrži.

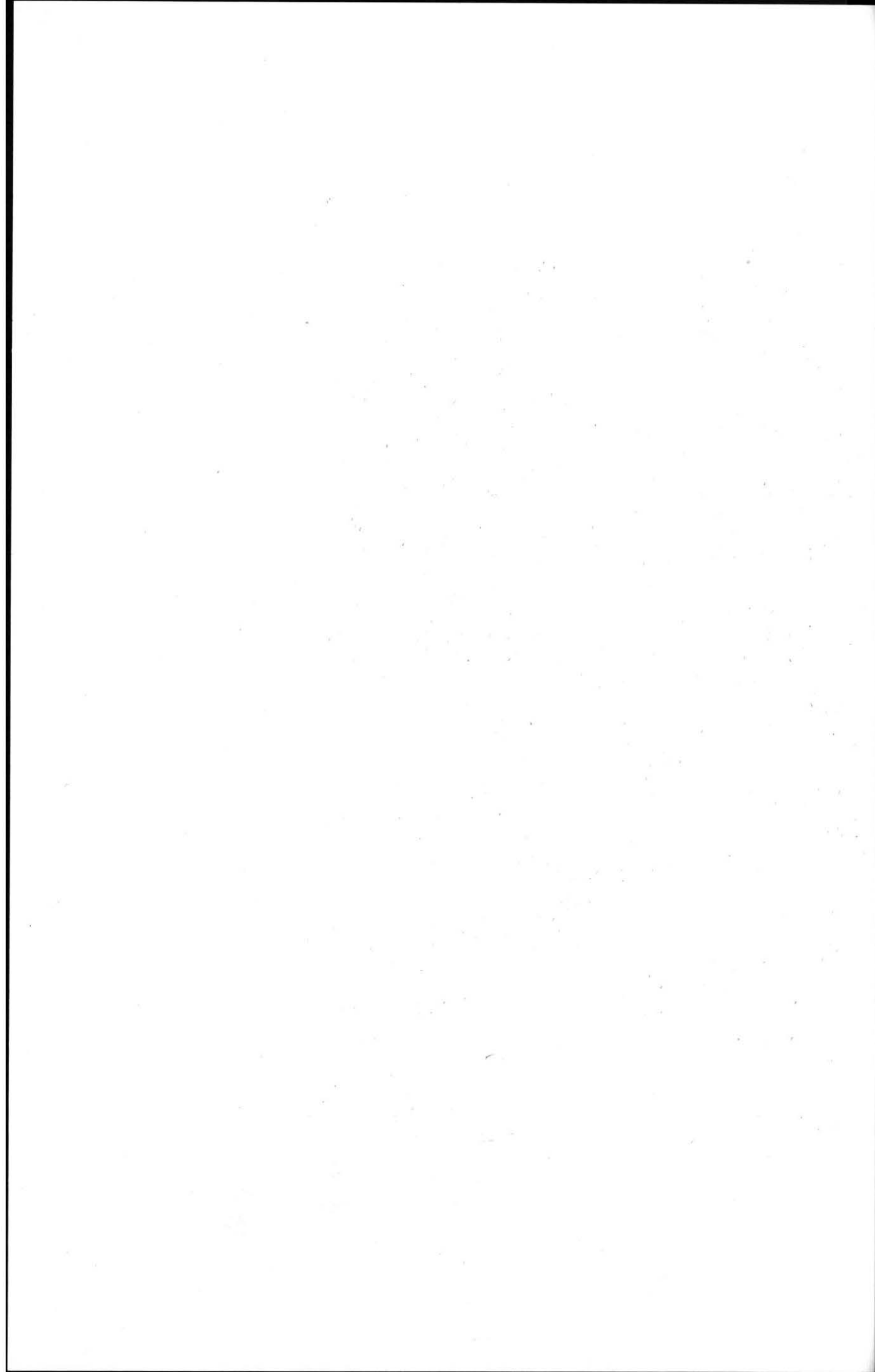
v jedinom polodetailnom *aktuálnom* zábere počas ceremónie odhaľovania pamätníka, kde jej namaľovaná tvár nevyjadruje vôbec nič. Význam tejto prázdnej tvári dodáva až fakt Gianniho smrti, ktorý je však vtedy známy iba divákovi. Podobne tento fakt vrhá tieň pochybnosti aj na Sandrino finálne rozhodnutie odísť definitívne z Talianska, zavrieť za minulosťou dvere a nasledovať svojho manžela do New Yorku.

Gianniho smrťou sa totiž smer rozprávania náhle mení. Už nie je retrográdne, ale anticipujúce, a to aj napriek svojej neuskutočnenosti. Implicitne siaha ďaleko za posledný záber filmu – do budúcnosti, ktorá nastane, až sa jednotlivé postavy dozvedia o Gianniho samovražde, nevyhnutne rušiacej zdanlivé prímerie medzi prítomnosťou a minulosťou. Aktuálna smrť syna prichádza prekryť dávnu smrť otca, zatlačiť do úzadia matkinu vinu a nastoliť otázku Sandrinej viny alebo neviny. Záverečný obrad odhalenia pamätníka sa potom javí ako dvojnásobne symbolický pohreb: otcov (v minulom čase) a synov (v čase budúcom). Rozdiel medzi oboma nie je len temporálny; ale predovšetkým v tom, že kým prvý pohreb by mohol priniesť zmierenie, uzavrieť rodinný príbeh vztýčením monumentu, ten druhý potenciálne prináša všetko okrem zmierenia.

Neviem, nakoľko bol problém istej časti talianskeho publika prijať tento Viscontiho film, spôsobený spájaním postáv s kinematografickými postupmi, ktoré nie sú pre naratívny film úplne štandardné. Tieto postupy totiž môžu divákovi znemožňovať vstup do vnútra príbehu, podobne, ako je vstup doň znemožnený aj Sandrinmu manželovi. Viscontiho permanentné bránenie sa tejto *sutúre*, však napriek tomu nezabraňuje divákovi podieľať sa na kinematografickej fikcii – iba upozorňuje na modelovosť jej konštrukcie. No práve táto odľahitosť mohla byť pokladaná za pusté estétstvo. „Škandalózna“ téma, predurčenosť postáv k jednotlivým osudom a typológia techník ich zobrazovania stavajú ostatne HVIEZDY VEĽKÉHO VOZU do podobného svetla, v akom sa o dva roky neskôr ocitla aj Pasoliniho TEORÉMA, ďalší taliansky film, ktorý by mohol niesť označenie estétsky, škandalózný a modelovo schematický. Na HVIEZDY by sa totiž mohla vzťahovať definícia Sergeja Daneyho, formulovaná v súvislosti s TEORÉMOU, že ide o film, ktorý je zároveň svojou vlastnou interpretáciou a ktorý reakciami svojich postáv na minulosť anticipuje reakcie publika na film.⁶⁾ Pretože tak ako vo HVIEZDACH VEĽKÉHO VOZU smerujú jednotlivé konania postáv vzhľadom na minulú udalosť buď k pokusom o jej pochopenie (s následnou rezignáciou – Andrew), alebo k jej odmietnutiu/potlačeniu (matka), k pokusom o rásne riešenie (nastolenie poriadku – Gilardini) či k podľahnutiu minulosti chorobným a dekadentným zotrvávaním v nej (Gianni), alebo napokon k demýtizácii a umŕtveniu minulého (Sandra), má aj divák vo vzťahu k Viscontiho filmu na výber: pochopiť, odmietnuť alebo podľahnúť.

Mária Ferenčuhová

6) Pozri Serge Daney, *Le désert rose*. „Cahiers du cinéma“ 1969, č. 212, s. 62. Daney prirovnáva vpád hosťa do rodiny k útoku filmu na publikum, kde sú reakcie jednotlivých postáv na kontakt s hosťom homologické s reakciami publika na film. Daneyho analýza tohto aspektu Pasoliniho TEORÉMY je pochopteľne dômyselnejšia a vyčerpávajúcejšia, a nie je ju možné do dôsledkov aplikovať na film, ktorého kontext je celkom odlišný. Chcela som len zdôrazniť obdobnosť konceptov oboch filmov: prezentovať schému modelových reakcií na ťažko akceptovateľnú udalosť. V našom prípade by išlo o homológiu minulosť = film, členovia rodiny + Andrew = publikum.



*Dvoj pohled***Tajemství ve hvězdách (Velkého vozu)**

HVĚZDY VELKÉHO VOZU v sobě obsahují mnoho prvků typických pro tvorbu Luchina Viscontiho: příběh filmu postupně odkrývá historii temné vášně skrývané v nitru kdysi zámožné rodiny, osudový vztah zakázané lásky mezi bratrem a sestrou, kteří se po letech znovu setkávají, přičemž minulost i znovu oživená vřelost jejich vztahu je vede pomalu a neúprosně ke zkáze. Hlavním tématem tohoto filmu pro mne nicméně není ani tak incestní láska dvou hlavních hrdinů jako tajemství a jeho účinky na postavy filmu i na samotné diváky.

Působnost tajemství je tu zkoumána v jeho rozličných časových fázích: ve chvílích, kdy ještě ani jistě nevíme o jeho existenci a tajemství jen nejasně probleskuje na povrch prostřednictvím takřka nenápadných stop, z normálu vybočujících drobností, jemných narušení všednosti vyvolávajících jakési nevyslovitelné, ale o to více zneklidňující otázky; ve chvíli, kdy tajemství leží před námi a my se snažíme jej prozkoumat, „zlomit“; a konečně ve fázi, kdy je tajemství prozrazeno, nicméně oproti očekávání nemizí, nerozplývá se v klidu a smíru, ale naopak zůstává ležet v samém srdci přítomnosti jako nepřehlédnutelná, iritující skvrna.

Začátek filmu se točí kolem nadvakrát tajemného tajemství, tajemství, které je natolik skryté, že ještě ani nevíme, zda se skutečně jedná o tajemství, zda jednotlivé fragmenty, které jsou nám prezentovány, v sobě skrývají nějaký utajený příběh. Visconti v této části filmu vytváří dráždivé scény, do nichž erotické napětí mezi Sandrou a jejím bratrem Giannim vstupuje jako ne zcela zřetelný, spodní význam, tiché našeptávání signifikace. V jedné scéně se například během hovoru o majetkových záležitostech, kterého se účastní Gianni, Sandra a její muž Andrew, Gianni posadí na židli, na níž je pohozen Sandřin bílý vlněný šál, a jakoby mimochodem se jím ovine – celá scéna tak ovšem náhle získává jakýsi další, zvláštní, zneklidňující význam, zcela odlišný od významu vyjadřovaného ve slovech postav. Stopy tajemství se do filmu dostávají postupně v čím dál intenzivnější míře v podobě různých narážek slovních („Skutečně ti řekla všechno?“ ptá se třeba v jednu chvíli mnohoznačně Gianni Andrewa, načež je rychle umlčen Sandrou) i vizuálních (rodinný dům je pro cizince-Andrewa jako bludiště; ve scéně v zahradě vypadá bílou plachtou zakrytá socha otce jako bílý přízrak atd.). Na Sandřině tváři se často jakoby doslova usazuje stín její minulosti – někdy zpodobený jejím zamračeným, zarputilým, nepřítomným pohledem, jindy vizuálně zobrazený tím, že její tvář zcela zmizí ve stínu či je náhle skryta za její rukou v černé rukavici.

V prvních dvou třetinách se film odehrává ve znamení vzrůstajícího napětí a narativního tajemství, které se snaží na základě jednotlivých útržků informací odhalit jak Andrew, tak diváci. Několik klíčových scén této části filmu se odehrává v noci a zpola ve tmě, což posiluje záhadnou atmosféru filmu, podobně jako brilantní, dramatizující kompozice

hloubky pole a světla a stínu, vytvářející mnohohrstevnaté, nejednoznačné obrazy skrývajících v sobě rozličná tajemná místa. Odpovídá-li prvním dvěma třetinám filmu „tajnůstkařská“ narace a vizualita, vyvolávající v divákovi znepokojení a touhu dozvědět se více, v závěru filmu – poté, co je tajemství vztahu Sandry a Gianniho beze zbytku odhaleno – jsou naopak obrazy zalité sluncem (viz scéna v parku) a narace je vedena tak, že toho coby diváci víme víc než ostatní postavy filmu. Náš narativní „náskok“ nám tu umožňuje prožít si „na vlastní kůži“ celou tíhu odhaleného tajemství, kdy jen my víme během dlouhých scén příprav na slavnostní otevření parku, že v nedalekém pokoji mezitím umírá Gianni.

Jednou odhalené tajemství ve Viscontiho filmu nevede ke kýženému řešení a klidu; ač prozrazené, zůstává být do jisté míry tajemstvím ve smyslu čehosi nepatřičného, ležícího i nadále jako stín na tvářích a místech. Odhalené tajemství je o to více tvrdé, nelítostné, nezvratné, nenechávající žádný prostor k úniku. Sandřin manžel jí sice poté, co se dozví pravdu a odjede pryč, nechává v pokoji dopis, kde píše: „Minulost pro mě vždy byla možnost budoucí volby“ a Sandra ve své následné odpovědi Andrewovi píše, že se k němu vrátí a na vše zapomenou, nicméně film sám nenabízí v tomto ohledu mnoho naděje. Koneckonců právě Sandra v jiné scéně se vši rozhodností prohlásila: „Nedokážu zapomenout a nestojím o odpuštění. Protože já neodpouštím nikomu.“ A stejně tak celý děj filmu nás ubezpečoval o tom, že přízraky minulosti se stále vrací, že nelze jen tak snadno zapomenout nebo odpustit, že neexistuje způsob, jak se příznaků zbavit.

Metafora souhvězdí z názvu filmu neodkazuje jen doslovně ke scéně, kdy Gianni cituje úryvek z básně Leopardiho, v níž se vyskytují „hvězdy Velkého vozu“, ale je jakoby tajným klíčem k celému filmu. „Noční“ optika je zásadní pro vizuální styl filmu – postavy se několikrát zjevují jako zářící hvězdy v temnotě obrazu, náchylné kdykoli opět zmizet v jeho černi (viz třeba noční procházka Gianniho a Andrewa, při níž Gianniho tvář zabíraná v detailu chvílemi zcela mizí ve stínu; nebo až abstraktní scéna u krbu, v níž jsou plamenem osvětlované tváře Sandry a Gianniho občas jedinými světelnými plochami v rámci jinak černého obrazu). Souhvězdí je navíc určitou metaforou i samotného „obsahu“ filmu: zpodobuje jak skryté tajemství (při nalezení skrytých souvislostí se zjeví předtím neviditelný obraz), tak určitou osudovou nehybnost a umístěnost jednotlivých postav, které jsou odsouzeny zůstat navždy ve stále stejných vztazích k těm, s nimiž jsou spojeny láskou či nenávisť, stále k nim cítit to samé, ať je to sebevíc nerozumné a ničující.

Helena Bendová

ILUMINACE

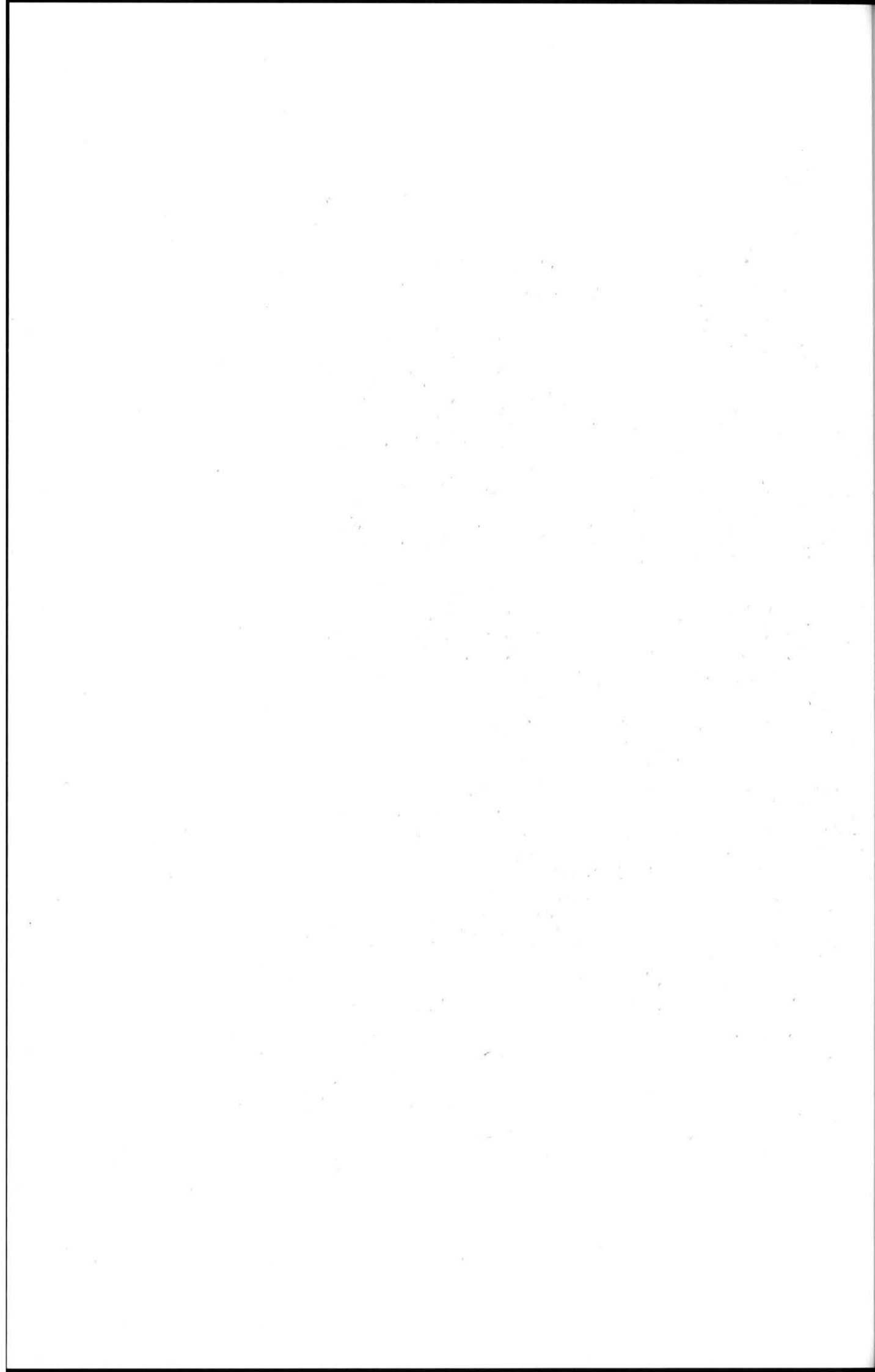
Helena Bendová: Tajemství ve hvězdách (Velkého vozu)

Hvězdy Velkého vozu

(Vaghe stelle dell'Orsa)

Vides Cinematografica, 1965 (Itálie)

Režie: Luchino Visconti. **Scénář:** Suso Cechci D'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti. **Kamera:** Armando Nannuzzi. **Střih:** Mario Serandrei. **Produkce:** Franco Cristaldi. **Kostýmy:** Bice Brichetto. **Hudba:** Cesar Franck, Carlo Alberto Rossi, Pino Calvi. **Hrají:** Claudia Cardinalová (Sandra), Jean Sorel (Gianni), Michael Craig (Andrew), Renzo Ricci (Gilardini).



Obzor

Flusserova komunikologie

Vilém Flusser: *Komunikológia*.

Mediálny inštitút, Bratislava 2002, 256 stran, náklad neuveden.

Pod titulom *Kommunikologie* vydal roku 1996 nemecký nakladateľ Stefan Bollmann v originále soubor písemností z pozůstalosti Viléma Flussera (1920 – 1991). Ve slovenském překladu Almy Münzové je doplněn název základní části Umbruch der menschliche Beziehungen otázníkem: Prelom v ľudských vzťahoch? Proč se tak stalo, zůstává otázkou.

Válečný utečenec Vilém Flusser se nepřestával cítit Pražanem: „Sum civis pragensis.“¹⁾ A to ani v dobách, kdy působil jako profesor teorie komunikace v Sao Paulo. Obě části *Komunikologie* pocházejí ze sedmdesátých let – autor je psal po návratu z Brazílie do Evropy. První vznikla souběžně s citovanou autobiografií v letech 1973 a 1974 ve francouzském Meranu. Podnět k druhému oddílu knihy dalo roku 1977 pedagogické angažmá na universitě v Marseille-Luminy. Prednášky ku komunikológii začínají na straně 165. Těžištěm nauky o lidské komunikaci jsou však předchozí kapitoly. Překlad je svým způsobem cenný, neboť Flusserovy dosavadní tuzemské publikace v oboru komunikologie postrádaly soustavnost²⁾ anebo byly zaměřeny na dílčí oblasti.³⁾ V důsledku nezakotvení jednotlivostí do uceleného flusserovského horizontu mohlo dojít při jejich komentování v české a slovenské literatuře k nedorozuměním.

Jenže ani *Komunikologie* není všeobecnou teorií. Učenec si vybírá kódy, jejichž posuzování mu dovoluje přednést ryze osobní, esejistický výklad stavu současné mezilidské komunikace a vztahů člověka k přirozenému světu. Úběžníky *Komunikologie* míří k otázkám existenciální povahy: „Lidská komunikácia v tom zmysle, v akom sa poníma v tejto knihe, prebieha s úmyslom zabudnúť na nezmyselnosť a osamelosť života a smrti, a tým urobiť život hodným žitia“ (s. 13).

Coby klíčové předkládá Vilém Flusser tři kódy, přičemž deklaruje, že kódem rozumí „každý systém usporadovávající manipuláciu symbolov“, kde symbolem je „každý fenomén, ktorý podľa akejsi dohody znamená iný fenomén“ (s. 53). Tato definice se vztahuje i na jeho svéráznou, novotvarem pojmenovanou komunikologii.

Tradiční obraz – čili první Flusserelem zvolený kód – znázorňuje scény; k tomu se tvrdí: „Vzťah medzi symbolmi na obraze je taký istý ako vzťah medzi predmetmi štvorrozmerného sveta, z ktorého sa vyabstrahovali dva rozmery (hlĺbka a čas)“ (s. 62). Je to výlučně flusserovské zobecnění, neodpovídající obvyklým zkušenostem: vždyť pod takovýmto určením obrazu si nelze představit ani plátna Marca Chagalla, ani fantaskní úkazy z děl paleolitických výtvarníků.

Vilém Flusser ošidně spěchá, aby dospěl k abecedě – od obrazů, jež mu znamenají zrovna takové předměty, jaké zobrazují (s. 61), jakkoli tu, přesně vzato, nevystačíme s piktogramy. Vývojový řetězec posloupné návaznosti kódů otevírají u Flussera překlady obrazů v pojmové řadě: „První písaři používali lineární kódy předovšetkým na komentovanie scén a abeceda sa vynášla naozaj preto, lebo scény potrebovali komentár“ (s. 72). Jinde je abeceda Flusserovi zase „kódem dohodnutým na rátanie a počítanie, váženie a meranie“ (s. 64).

1) Vilém Flusser, *Bezvedno*. Praha 1998, s. 12.

2) V. Flusser, *Moc obrazu*. „Výtvarné umění“ 1996, č. 3 – 4.

3) V. Flusser, *Za filosofii fotografie*. Praha 1994. T ý ž, *Do universa technických obrazů*. Praha 2001.

Druhým komunikologií zvoleným kódem je tedy abeceda, třetím technický obraz. Mezi takto vybranými systémy Vilém Flusser spřádá odjinud z jeho spisů již známé souvislosti. Například: „Texty boli vynájdené na opis obrazov, teda vo funkcii obrazov“ (s. 112). „Kód technických obrazov je poabecedným kódom a bez abecedy by sa nebol mohol vynájsť“ (s. 71).

Flusser se bez ohledu na shora uvedené vymezení obrazu dobírá překvapivě již na úrovni tradičních obrazů následujícího stanoviska: „Obrazy sa nevytvárajú, aby sa napodobila (zobrazila) známa situácia, ale naopak, aby sme si mohli predstaviť neznámu situáciu“ (s. 81). Že by přece jen došlo na Chagalla i diluviální kreativce? Nikoli: citovaný teoretický manévr je obhajován parafrází již předestřené definice: „Dohoda znie: ‚Skutočnosť‘ je utvorená tak, že zostane plochá, keď sa z nej vyabstrahuje hĺbka, a znehybnie, keď sa z nej vyabstrahuje čas. Imaginácia je schopnosť znázornit takto konvencionalizovanú skutočnosť, a táto skutočnosť má potom znamenať svet konkrétnych vzťahov, do ktorých je človek zapletený, ale ktorým sa odcuzil“ (s. 81). Flusserovo hľadisko se tedy uchyluje k redukci obraziva, neboli látky obraznosti, na věčnost. To ovšem omezí interpretaci obrazů na určité – totiž očividné – poměry typu nahoře / dole.

Ve Flusserem navrženém pořádku vyjadřuje písmo obrazy, zatímco od počátku 20. století „technické obrazy začali pomaly nahrádzať abecedu“ (s. 72). Jenomže němý obraz nepojmenuje konkrétní bytosti a tudíž neurčí – například incestní – vztahy na scéně. Schéma posloupné hierarchie kódů podřívá snahu demaskovat záludnosti zkoumané problematiky. K nepraktickým následkům svévolně stanoveného a rozvíjeného modelu Flusserovy komunikologie (zejména s. 74n) jsem poukazoval již na sympoziu k prvnímu výročí filosofova úmrtí.⁴⁾ Za spekulativní považují především přeceňování zpětného rázu jednotlivých kódů: Flusserovi jakoby se komunikace vždy odbývala ve stínu, ba jediné v rámci dominantního systému. Naznačené zkratky *Komunikologie* skrývají odpověď na Bollmannovu ediční poznámku, převzatou z prvního vydání. Pléduje pro autora slovy: „prekvapuje, že jeho obsiahle práce v tejto oblasti doteraz ešte neboli uverejnené“ (s. 251).

Chybou Flusserových úvah je, že se nepozastavují nad paradigmatickým řeči; věnují se mu pouze zběžně, byť na počátku zůstává artikulace, což by se nabízelo zhodnotit ve světle postřehu (Flusserem charakteristicky uvedeného v závorce), že prvotní skok z přírody se neudál jednou provždy, „ale prebieha vždy odznova, keď dieťa začína symbolizovať alebo keď sa sami pokúšame uvedomiť si vlastný pohyb smerom k vytváraniu zmyslu“ (s. 54). Východiska *Komunikologie* inspirují tradiční obrazy a nikoli myšlení ve výmluvných pojmech, jež by kreslíři, rytci, malíři či sochaři ilustrovali. (Stejně bývá u Flussera opomíjeno nepojmové, hudební myšlení a notový systém.) Flusserovi „hovorený jazyk nepredstavuje význam abecedných textov“, „je kódom, pomocou ktorého abecedné texty znamenajú obrazy“ (s. 89). „Len pomaly zisťovali pisári a literáti, básnici a myslitelia“, že možno zapisovať nielen súpisy tovarov, ale aj súpisy udalostí, myšlienok a želaní a že v abecede nemožno len opisovať scény, ale aj vyrozprávať príbehy“ (s. 65). Tady je třeba namítnout, že revoluci přinesl již slabičný – fonetický! – klínopis a nikoli teprve abeceda. To Flusser přeskakuje. (Nanejvýš básnicky podotkne, že „abeceda je hudobným záznamom hovoreného jazyka“ /s. 227/.)

Iniciací procesualního – tedy historického – myšlení má být rozvinutí výkladů obrazového kódu texty psanými nenávratně dopředu spějícími řádky: kdybychom měli brát Flussera za slovo, pak by přišel jeden z nejstarších tradovaných příběhů – *Epos o Gilgamešovi* – k ústřednímu motivu vyprávění teprve se zápisem. Běží, jak známo, o hledání receptu proti nevyhnutelnosti konce a po nesmrtelnosti zatoužil sumerský rek při pohledu na mrtvolu strhávané vodami Eufratu. Nuže, všechny řeky vnášely svým mizejícím proudem obraz nenávratnosti již do prehistorie.

4) J. Moucha, *Uloženo v paměti*. „Ateliér“ 6, 1993, č. 4, s. 2.

Pro Flussera je magické, v domněle věčných kruzích⁵⁾ bloudící vědomí pravěkých lidí následkem zpětného vlivu jimi samými vytvářených obrazů (s. 85). Potom se nelze divit obavám z nevyzpytatelnosti působení technických obrazů: „programují nás, hoci sme ich podstaty neprekukli, a ohrozujú nás ako nepriehľadné steny namiesto toho, aby nás ako viditeľné mosty spájali so skutočnosťou. V tom je naša kríza“ (s. 73). Za mimořádně nebezpečné jsou označeny nenápadné, ale o to vlivnější efekty kvalitativní různorodosti prvotních, předabecedních obrazů a obrazů technických.

Citáty jsem se pokusil ukázat, že *Komunikológia* neodlišuje příliš jasně působnost různých kategorií symbolů. Základ nedorozumění mezi Flusserovým psaním a mým čtením jeho textů⁶⁾ snad vysvětlí licence autora sebepodání: „Zaujímame sa o existenciálny aspekt a nestaráme sa o tému dialógu“ (s. 208). Osobně naopak hledím přijít na to, co vlastně slyším a čtu. Z Flussera mívám dojem, že mnoha slovy vrací četbu až příliš často k témuž. Je to příznačná hypertrofie kontaminací důležitých obsahů příležitostnými sděleními; ta hojně spolupůsobí při utváření soudobého – individuálního i veřejného – mínění vůbec. Sociální prostředí, v němž se pohybujeme, lze věru nahlížet jako komunikologickou laboratoř.

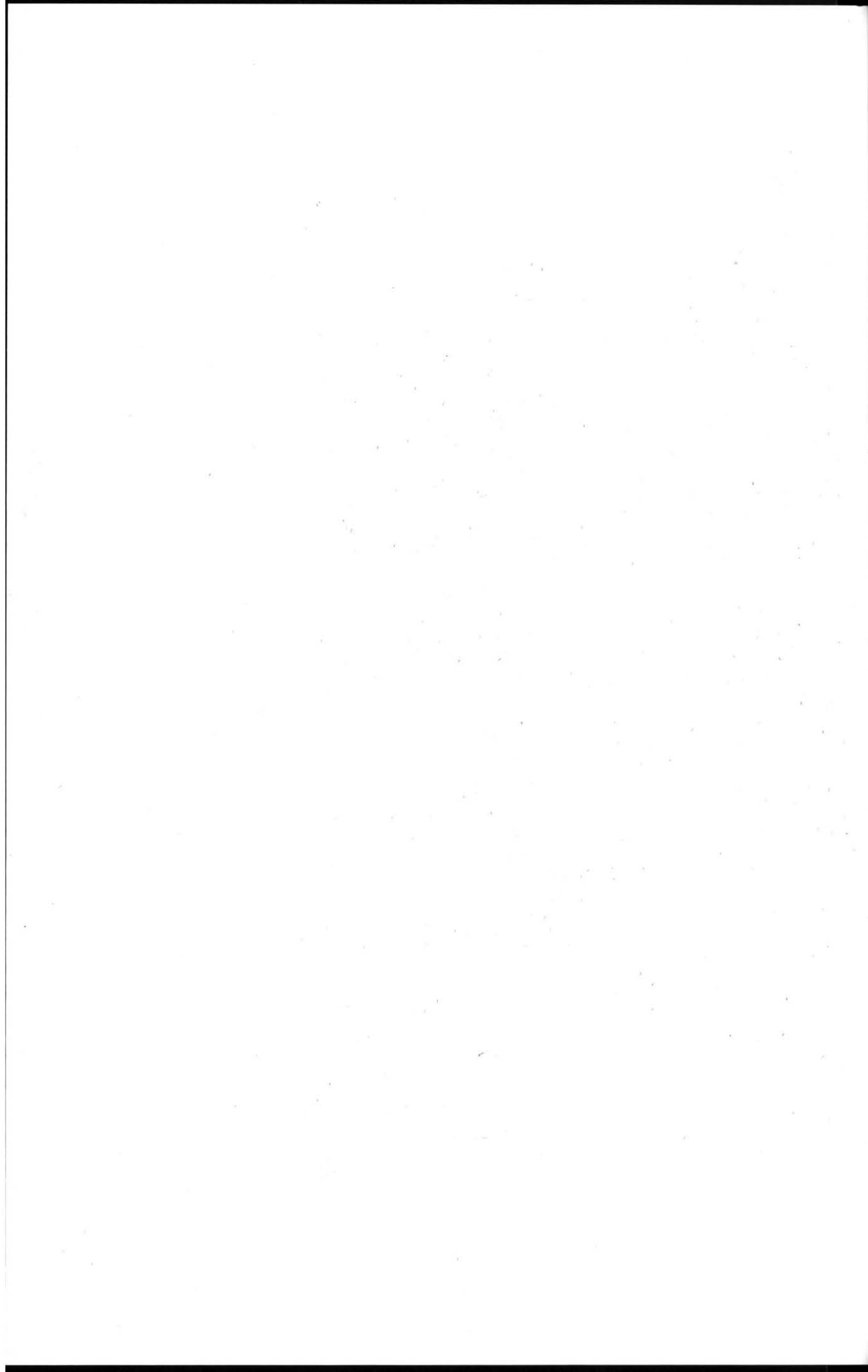
Komunikológia je dešifrovatelná pomocí aktivního, neodevzdaného pohledu. Nejcennější výtěžek skýtá tam, kde Vilém Flusser dělí komunikaci na masovou a elitární, přičemž druhá udává tón té většinové.⁷⁾

Josef Moucha

5) Protiargumentaci viz: J. Moucha, *Zážitek arény*. „Iluminace“ 9, 1997, č. 3, s. 78.

6) J. Moucha, *Virtualita u Viléma Flussera*. „Iluminace“ 14, 2002, č. 1, s. 135n.

7) J. Moucha, *Za Vilémem Flusserem*. „Světová literatura“ 38, 1993, č. 5, s. 128n.



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 42, Fall 2002, No. 1. –

Austin: University of Texas Press.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: André BAZIN: *Three Forgotten French Filmmakers: André Cayatte, Georges Rouquier, and Roger Leenhardt*, s. 3 – 20; Sean GRIFFIN: *The Gang's All Here. Generic versus Racial Integration in the 1940s Musical*, s. 21 – 45; Julia LEYDA: *Black/Audience Westerns and the Politics of Cultural Identification in the 1930s*, s. 46 – 70; Michael G. Aronson: *The Wrong Kind of Nickel Madness: Pricing Problems for Pittsburgh Nickelodeons*, s. 71 – 96; Susan MURRAY: *Ethnic Masculinity and Early Television's Vaudeo Star*, s. 97 – 119; Seung HYUN PARK: *Film Censorship and Political Legitimation in South Korea, 1987 – 1992*, s. 120 – 138.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 42, Winter 2003, No. 2. –

Austin: University of Texas Press.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: Christine HOLMLUND: *Pippi and Her Pals*, s. 3 – 24; Beretta E. Smith-Shomade: „Rock-a-Bey, Baby!": *Black Women Disrupting Gangs and Constructing Hip-Hop Gangsta Films*, s. 25 – 40; Frank GRADY: *Arnoldian Humanism, or Amnesia and Autobiography in the Schwarzenegger Action Film*, s. 41 – 56; Gueric DEBONA: *Masculinity on the Front: John Huston's The Red Badge of Courage (1951) Revisited*, s. 57 – 80; Simon DIXON: *Ambiguous Ecologies: Stardom's Domestic Mise-en-Scène*, s. 81 – 100; Jerry WHITE: *Arguing with Ethnography: The Films of Bob Quinn and Pierre Perrault*, s. 101 – 124.

FILM CRITICISM

Film Criticism. – Vol. 27, Fall 2002, No. 1. –

Meadville, PA: Allegheny College.

ISSN 0163-5069

Z obsahu: Noël HERPE: *Will There Ever Be a New French Cinema?*, s. 5 – 19; Michael DEANGELIS: *Invertin French Heritage Cinema. Melville, Carax,*

and Pola X, s. 20 – 35; Christopher ORR:

"A Working Class Hero(ine) Is Something to Be":

Affliction, The Dreamlife of Angels, and

the Naturalist Tradition, s. 36 – 49; Steve CARR:

The Holocaust in the Text: Victor Hugo's

Les Misérables and the Allegorical Film Adaptation,

s. 50 – 65; Walter METZ: *From Jean-Paul*

Belmondo to Stan Brakhage: Romanticism and

Intertextuality in Irma Vep and Les Misérables,

s. 66 – 83.

FILM CRITICISM

Film Criticism. – Vol. 27, Winter 2002-03,

No. 2. – Meadville, PA: Allegheny College.

ISSN 0163-5069

Z obsahu: Dan Georgakas: *Greek Cinema For Beginners: A Thumbnail History*, s. 2 – 8;

Stratos E. CONSTANTINIDIS: *The Greek Studio*

System (1950 – 1970), s. 9 – 30;

Andrew HORTON: *Desperately Seeking*

Screenplays: Five Contemporary Greek Films

Considered, s. 31 – 42; Persephone Tsilentis

APOSTOLIDIS: *Female Presence and Male Absence:*

Recent Films by Greek Women, s. 43 – 58.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 14, 2002, No. 1. – London:

John Libbey & Company Ltd.

ISBN 1-86462-028-5

ISSN 0892-2160

Z obsahu: G. W. BEYNON: *Playing the picture:*

musical directors, s. 5 – 10; Toby HAGGITH:

Reconstructing the musical arrangement for

The Battle of the Somme (1916), s. 11 – 24; Enno

PATALAS: *On the way to Nosferatu*, s. 25 – 31;

Richard KOSZARSKI: *Laughter, music and*

tragedy at the New York Pathé Studio, s. 32 – 39;

Ron HUTCHINSON: *The Vitaphone Project.*

Answering Harry Warner's Question: "Who The Hell Wants To Hear Actors Talk?", s. 40 – 46;

Martin HUNT: *Their Finest Hour?*, s. 47 – 56;

Stephen BOTTOMORE: *Smith versus*

Melbourne-Cooper: An Scoring of Battle of Britain,

s. 57 – 75; John W. BURTON and Caitlin W.

THOMPSON: *Nanook and the Kirwinians:*

Deception, authenticity, and the birth of modern ethnographic representation, s. 74 – 86;
Martin STOLLERY: *Eisenstein, Shub and the gender of the author as producer*, s. 87 – 99;
Bruce WILLIAMS: *Fryskey business: Micro-regionalism in the era of post-nationalism*, s. 100 – 117.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 14, 2002, No. 2. – London:
John Libbey & Company Ltd.
ISBN 1-86462-028-5
ISSN 0892-2160

Z obsahu: María Elena de las Carreras KUNTZ: *The Catholic Vision in Hollywood: Ford, Capra, Borzage and Hitchcock*, s. 121 – 135;
Greta AUSTIN: *Were the peasants really so clean?*, s. 136 – 141; Sally SHAFTO: *Artist as Christ/Artist as God-the-Father: Religion in the Cinema of Philippe Garrel and Jean-Luc Godard*, s. 142 – 157; William R. LAFLEUR: *Suicide off the edge of explicability: awe in Ozu and Kore'eda*, s. 158 – 165; Christine L. MARRAN: *Tracking the transcendental: Kore'eda Hirokazu's Maboroshi*, s. 166 – 169; Sheldon HALL: *Selling religion: how to market a Biblical epic*, s. 170 – 185;
David R. WILLIAMS: *Never on Sunday: The early operation of the Cinematograph Act of 1909 in regard to Sunday opening*, s. 186 – 194; Stephen BOTTOMORE: *Projecting for the Lord – the work of Wilson Carlile*, s. 195 – 209; Kevin LEWIS: *Rev. Herbert Jump and the motion picture*, s. 210 – 215; Herbert A. JUMP: *The religious possibilities of the motion picture*, s. 216 – 228.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 14, 2002, No. 3/4. – London:
John Libbey & Company Ltd.
ISBN 1-86462-028-5
ISSN 0892-2160

Z obsahu: Stephen BADSEY: *The depiction of war reporters in Hollywood feature films from the Vietnam War to the present*, s. 244 – 260; Jeff HULBERT: *Right-wing propaganda or reporting history? – the newsreels and the Suez crisis of 1950*, s. 261 – 281; Nicholas J. CULL: *Great Escapes: „Englishness“ and the Prisoner of War genre*, s. 282 – 295; Richard KOSZARSKI: *Subway commandos: Hollywood filmmakers at the Signal Corps Photographic Center*, s. 296 – 315; Kay GLADSTONE: *The AFPU – The origins of British Army combat filming during the Second World War*,

s. 316 – 331; Toby HAGGITH: *D-Day Filming – For Real. A comparison of “truth” and “reality” in Saving Private Ryan and combat film by the British Army's Film and Photographic Unit*, s. 332 – 353;
Tony SHAW: *Early warnings of the Red Peril: A pre-history of Cold War British cinema, 1917 – 1939*, s. 354 – 369; Luke MCKERNAN: *Propaganda, patriotism and profit: Charles Urban and British official war films in America during the First World War*, s. 370 – 389;
Roger SMITHER: *“Watch the picture carefully, and see if you can identify anyone”: recognition in factual film of the First World War period*, s. 390 – 405; Kirk J. KEKATOS: *Edward H. Amet and the Spanish-American War film*, s. 406 – 417;
Jean-Jacques MEUSY: *How cinema became a cultural industry: the big boom in France between 1905 and 1908*, s. 418 – 429; Janet Bergstrom: *Murnau in America: Chronicle of lost films*, s. 430 – 461.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 15, 2003, No. 1. – London:
John Libbey & Company Ltd.
ISBN 1-86462-028-5
ISSN 0892-2160

Z obsahu: Albert ARNULF: *Henri Chrétien (1879 – 1956)*, s. 5 – 10; Jean-Jacques MEUSY: *Henri Chrétien, Bernard Natan, and the Hypergonar*, s. 11 – 31; Kira KITSOPANIDOU: *The widescreen revolution and 20th Century-Fox's Eidophor in the 1950s*, s. 32 – 56; Scott MARSHALL: *Interview with Dr. Wentworth Fling, the man who brought Cinerama out of the laboratory*, s. 57 – 71;
Marshall DEUTELBAUM: *Basic principles of anamorphic composition*, s. 72 – 80; R. Bruce BRASELL: *“A dangerous experiment to try”: film censorship during the twentieth century in Mobile, Alabama*, s. 81 – 102; David CALLAHAN: *Museum of Modern Art Film Stills Archive closes*, s. 103 – 105; Janet Bergstrom: *Bibliothèque du Film, Paris: a fire and its consequences*, s. 106 – 109.

FILMEXIL

Filmexil. – October 2002, Nr. 16. – Berlin:
Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek Berlin.
ISBN 3-88377-698-X
ISSN 0942-7074

Z obsahu: Christa HEINRICH: *Zuflucht Portugal. Exilstation am Rande Europas*, s. 4 – 32; Martin

BARNIER: *Nationalität und Internationalität. Der portugiesische Film der dreissiger Jahre*, s. 33 – 49; Malte HAGENER: *Nationale Filmproduktion und Exil. Zur Produktion und Rezeption des Films Gado Bravo*, s. 50 – 69.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 22, August 2002, No. 3. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST. ISSN 0143-9685

Z obsahu: Frank KESSLER: *Introduction: Visible Evidence – But of What? reassessing early non-fiction cinema*, s. 221 – 224;

Kristen WHISSEL: *Placing the Spectator on the Scene of History: the battle re-enactment at the turn of the century, from Buffalo Bill's Wild West to the early cinema*, s. 225 – 244;

Nanna VERHOEFF and Eva WARTH: *Rhetoric of Space: cityscape/landscape*, s. 245 – 252;

Uli JUNG: *Local Views: a blind spot in the historiography of early German Cinema*, s. 253 – 274; Pelle SNICKARS and Mats BJÖRKIN: *Early Swedish (Non-fiction) Cinema and Cartography*, s. 275 – 290; Wolfgang FUHRMANN: *Locating Early Film Audiences: voluntary associations and colonial film*, s. 291 – 304; Martin LOIPERDINGER: *The Beginnings of German Film Propaganda: the Navy League as traveling exhibitor, 1901 – 1907*, s. 305 – 314; Jennifer HORNE: *Nostalgia and Non-fiction in Edison's 1917 Conquest Program*, s. 315 – 332; Elizabeth WIATR: *Between Word, Image, and the Machine: visual education and films of industrial process*, s. 333 – 352; Oliver GAYCKEN: *A Drama Unites Them in a Fight to the Death: some remarks on the flourishing of a cinema of scientific vernacularization in France, 1909 – 1914*, s. 353 – 374.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 22, October 2002, No. 4. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST. ISSN 0143-9685

Z obsahu: Mickie EDWARDSON: *James Lawrence Fly's Report on Chain Broadcasting (1941) and the Regulation of Monopoly in America*, s. 397 – 424; Timothy D. TAYLOR: *Music and the Rise of Radio in 1920s America: technological imperialism, socialization, and the transformation*

of intimacy, s. 425 – 444; Stephen P. HUGHES: *The Music Boom in Tamil South India: gramophone, radio, and the making of mass culture*, s. 445 – 474; David CULBERT: *Erik Barnouw's War: an interview concerning the Armed Forces Radio Services' Education Unit, 1944 – 1945*, s. 475 – 490; Joseph DMOHOWSKI: *The Friendly Persuasion (1956) Screenplay Controversy: Michael Wilson, Jessamyn West, and the Hollywood Blacklist*, s. 491 – 515; Michael NELSON: *United Press Manual (1929): news management techniques in 1920s America*, s. 515 – 524; David CULBERT: *The 1932 Radio Log: a complete listing of every American broadcasting station*, s. 525 – 542.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 23, March 2003, No. 1. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST. ISSN 0143-9685

Z obsahu: Susan TEGEL: *Leni Riefenstahl's Gypsy Question*, s. 3 – 10; Peter KENEZ: *Post Second World War Hungarian Cinema as a Reflection of the Communist Struggle for Power*, s. 11 – 26; Denise J. Youngblood: *The Cosmopolitan and the Patriot: the brothers Mikhalkov-Konchalovsky and Russian cinema*, s. 27 – 42; Wendy WEBSTER: *Reconstructing Boundaries: gender, war and empire in British cinema, 1945 – 1950*, s. 43 – 58; Barry DOYLE: *The Geography of Cinemagoing in Great Britain, 1934 – 1994: a comment*, s. 59 – 72; Daniel J. LEAB: *This Can't Happen Here (1950): some notes on Ingmar Bergman's Cold War movie*, s. 73 – 80.

SCREEN

Screen. – Vol. 43, Summer 2002, No. 2. – Glasgow: University of Glasgow. ISSN 0036-9543

Z obsahu: Richard RUSTON: *Cinema's double. some reflections on Metz*, s. 107 – 118; Priya JAIKUMAR: *An Act of transition: empire and the making of a national British film industry, 1927*, s. 119 – 138; Mark GARRETT COOPER: *Narrative spaces*, s. 139 – 157; Rosalind GALT: *Italy's landscapes of loss: historical mourning and the dialectical image in Cinema Paradiso, Mediterraneo and Il Postino*, s. 158 – 173; Dana POLAN: *Methodological reflections on the study of the emigre actor*, s. 178 – 186; Alastair PHILLIPS: *Changing bodies/changing voices: success and*

failure in Hollywood in the early sound era, s. 187 – 200; Geneviève SELLIER: *Danielle Darrieux, Michèle Morgan and Micheline Presle in Hollywood: the threat to French identity*, s. 201 – 214; Suzy GORDON: *First European Psychoanalytic Film Festival*, s. 215 – 219.

SCREEN

Screen. – Vol. 43, Autumn 2002, No. 3. – Glasgow: University of Glasgow.

ISSN 0036-9543

Z obsahu: Nezih ERDOGAN: *Mute bodies, disembodied voices: notes on sound in Turkish popular cinema*, s. 233 – 249; Rose Marie SAN JUAN and Geraldine PRATT: *Virtual cities: film and the urban mapping of virtual space*, s. 250 – 270; Nicola EVANS: *The family changes colour: interracial families in contemporary Hollywood cinema*, s. 271 – 292; Julia MOSZKOWITZ: *To infinity and beyond: assessing the technological imperative in computer animation*, s. 293 – 314; Scott MACKENZIE: *Baise-moi, feminist cinemas and the censorship controversy*, s. 315 – 325; Catherine JOHNSON and Rachel MOSELEY: *Midlands Television Research Group, 1999 – 2002*.

SCREEN

Screen. – Vol. 43, Winter 2002, No. 4. – Glasgow: University of Glasgow.

ISSN 0036-9543

Z obsahu: Jeffrey SCONE: *Irony, nihilism and the new American smart film*, s. 349 – 369; Aylish WOOD: *Timespaces in spectacular cinema: crossing the great divide of spectacle versus narrative*, s. 370 – 386; Joe MORGAN: *Childhood, class and memory in the Seven Up films*, s. 387 – 403; Rachel MOSELEY: *Glamorous witchcraft: gender and magic in teen film and television*, s. 403 – 421;

Greg ELMER: *The trouble with the Canadian body double: runaway productions and foreign location shooting*, s. 423 – 431; Kaveh ASKARI and Joshua YUMIBE: *Cinema as Vernacular Modernism Conference*, s. 432 – 437.

SCREEN

Screen. – Vol. 44, Spring 2003, No. 1. – Glasgow: University of Glasgow.

ISSN 0036-9543

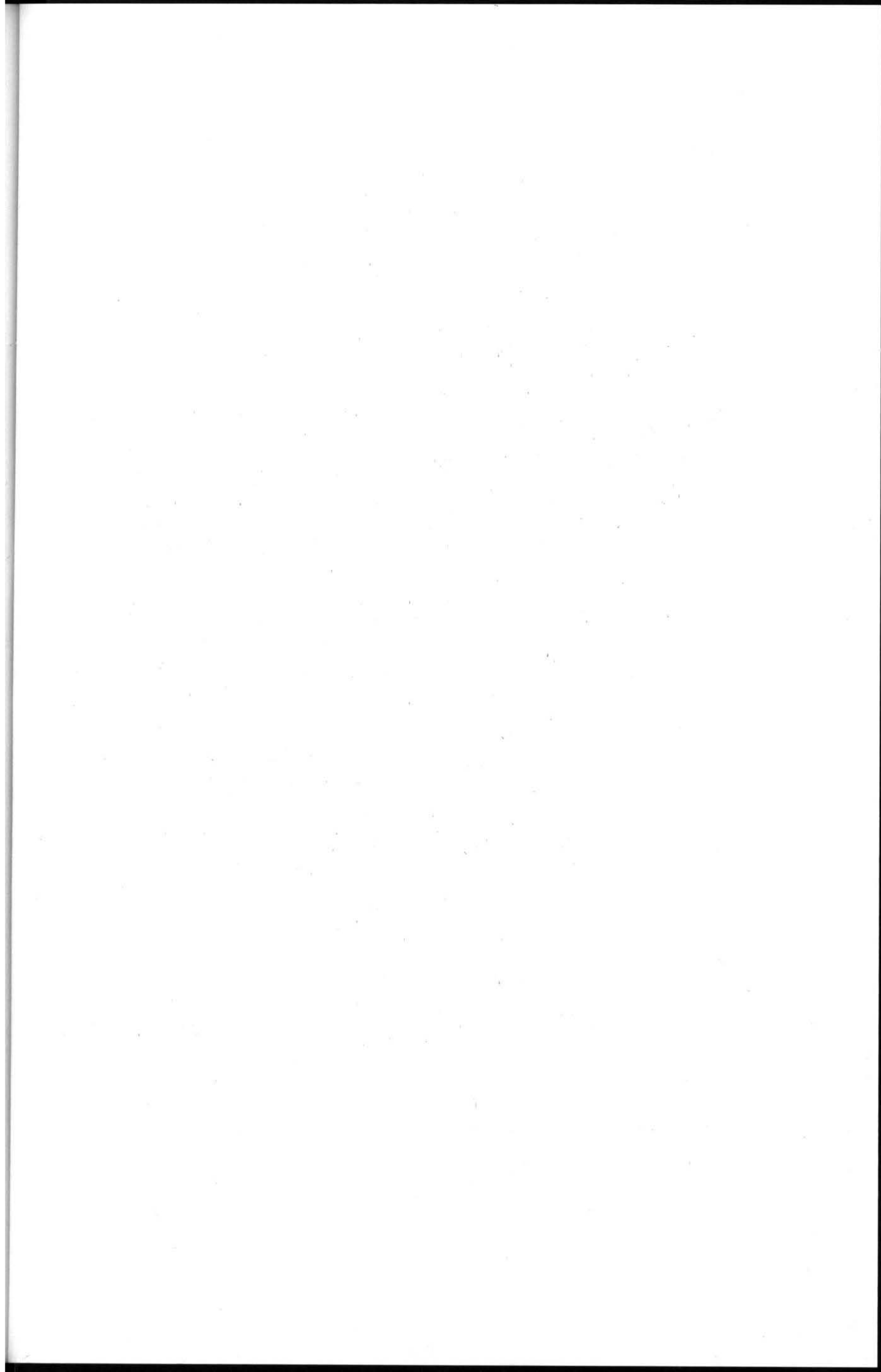
Z obsahu: Alison GRIFITHS: *Shivers down your spine: panoramas and the origins of the cinematic reenactment*, s. 1 – 37; Shohini CHAUDHURI and Howard FINN: *The open image: poetic realism and the New Iranian Cinema*, s. 38 – 58; Catherine LUPTON: *Terminal replay: Resnais revisited in Chric Marker's Level Five*, s. 58 – 70; Laura RASCAROLI: *New voyages to Italy: postmodern travellers and the Italian road film*, s. 71 – 91; John CORNER: *Television, documentary and the category of the aesthetic*, s. 92 – 100; Karen LURY: *Closeup: documentary aesthetic*, s. 101 – 105; Ian GOODE: *Value and television aesthetic*, s. 106 – 109.

WIDE ANGLE

Wide Angle. – Vol. 21, January 1999, No. 3. – Athens: Ohio University School of Film.

ISSN 0160-6840

Z obsahu: Jesse LERNER: *Introduction: Superocheros*, s. 2 – 35; *Manifesto: 8 milímetros contra 8 millones / Manifesto: 8 millimeters Versus 8 Millions*, s. 36 – 41; José Carlos MÉNDEZ: *Hacia un cine político: la cooperativa de cine marginal / Toward a Political Cinema: The Cooperativa de Cine Marginal*, s. 42 – 65; Enrique ESCALONA: *Cartoons*, s. 66 – 69; Sergio GARCÍA: *Hacia el 4o. Cine / Towards a 4th Cinema*, s. 70 – 121.



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. ++420/2/340 928 51
++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
[http: www.allpro.cz](http://www.allpro.cz)

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,- / € 49,-
Individual: US\$ 32,- / € 34,-

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. ++420/2/340 928 51
++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
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. 271 770 509, fax 271 770 501

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu,
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1
tel. 224 231 988, fax 224 231 948

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická
Tisk: Marten, s. r. o.
Rukopis byl odevzdán do výroby v červnu 2003.

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
Fred Astaire ve filmu
Hedvábné punčošky (Rouben Mamoulian, 1957)

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, záramovaný, 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



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 koubojové* Clinta Eastwooda * **Druhá verze stvoření.** Nad novým filmem Woodyho Allena * **Nenápadný půvab Raye Winkela.** Woody Allen a *Darebácci* * „Kdo je k čertu Tony Clifton?“ *Muž na Měsíci* jako vrchol Formanovy tvorby * **Hrdina naší doby.** Nad filmem bratří Coenů *Big Lebowski*

III

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

IV

Ospalá díra plná zázraků. Okouzlený čaroděj Tim Burton * **Nebe, peklo, ráj.** O novém filmu Davida Lynche * **Černá voda času.** David Lynch, *Mulbolland Drive* * **Smutek příšer.** *Godzilla* a proměny lidskosti v současném filmu * **Převleky duše.** F. W. Murnau v Divadle Archa * **Zvuky ve tmě.** *Záhada 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

KINO – IKON

časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze



polročník | od roku 1997 vydáva Asociácia slovenských filmových klubov
v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom | redakcia: Mária Ferenčuhová,
Jana Dudková, Martin Kaňuch | adresa: Edičné oddelenie SFÚ, Grösslingová 32,
811 09 Bratislava | tel. ++421-2-5710 1513 | edicne@sfu.sk, www.asfk.sk



z obsahu č. 1 / 02:

Juraj Mojžiš Mestá žien | **Jana Dudková** Estetika fragmentu
a raný avantgardný film: symptomatológia proti distrakcii |
Stefan Andriopoulos Bernheim, Caligari, Mabuse:
filmové stvárnenia hypnózy a hypnotická moc filmu | **Erkki
Huhtamo** Od kaleidoskomaniaka po kybernerda: poznámky
k archeológii médií | **Tom Gunning** Napísané v tvári:
fyziognómia, fotografia a gnostické poslanie raného filmu |
ROZHOVORY Obrazy a atrakce filmové historie: rozhovor s Tomem
Gunningem, Za anarchoeológii médií: rozhovor se Siegfriedem Zielinskim |
Juraj Mojžiš Man Rayove akty, alebo najhlbšia je koža | **Jaromír Blažejovský**
Kusturicova energia, hysterie a melancholie podle Jany Dudkové

z obsahu č. 2 / 02:

François Jost Priamy prenos, simultánne rozprávanie: hranice
temporality | **Marek Bičkoš** K deleuzovskej logike filmu (I.) |
Elisabeth Büttnerová Hranice obrazov: montáž (I.) |
Petr Szczepanik Od skalpelu k vibráciám. Úvod
do intermediálnej poetiky videoesejů Jean-Luc Godarda |
André Gaudreault – Philippe Marion Boh je autor
dokumentárnych filmov... | **Tom Gunning** Film ist. Šlabikár
vizuálneho sveta | **Martin Ciel** Interpretácia filmového obrazu
filmovým obrazom | **Pavel Branko** Stav a smerovanie – Tri dni
dokumentu | DEJINY VEDĽAJŠÍCH POSTÁV V UMENÍ: **Rudolf Fila** Autor ako vedľajšia
postava obrazu | **Magdaléna Macejková** Vampirológia o Chagal(I)ovi



KINO – IKON a ostatné publikácie SFÚ v ČR:

PROSPERO – Divadelní ústav, Celetná 17, 110 00 Praha I
KAROLINUM, Celetná 18, 116 36 Praha I
SLOVENSKÁ KNIHA, Purkyňova 4, 110 00 Praha I

Staršie čísla KINO – IKONU (viac informácií na www.asfk.sk) alebo publikácie SFÚ sa dajú objednať
a podmienky doručenia dohodnúť na vyššie uvedenej poštovej alebo e-mailovej adrese.



35029/2003/2



10095087 Národní filmový archiv

ILUMINACE

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

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

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