

3

2003

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



NFA

35029/2003/3

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 15

2003

Číslo / No. 3 (51)

Redakce / Editorial board:

HELENA BENDO VÁ

MILAN KLEPIKOV

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRON

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 Kofron

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu

Bartolomějská 11

110 01 Praha 1

tel. ++420/2/2423 1988

fax ++420/2/2423 1948

e-mail: redakceiluminace@hotmail.com

ISSN 0862-397X

O B S A H

Články

- Helena Bendová:** Typy mimoobrazového pole
(případ Hitchcocka a Hanouna) 5
- Helena Bendová:** Od Schefera k Esquenazimu. Úvod k četbě 25
- Jean Louis Schefer:** Zločinecký život 31
- Jean-Pierre Esquenazi:** Mysl a tělo diváka 43
- Peter Michalovič – Vlastimil Zuska:** Ticho, gestá, metafory a příběhy 55
- Tomáš Lachman:** Středoevropský výzkum filmové cenzury 71
- Thomas Balhausen:** Umlčované múzy.
Filmová cenzura v Rakousku od počátků do roku 1938 73

Rozhovor

- Michael Jarrett:** Zvuková doktrína.
Rozhovor s Walterem Murchem 81

Edice a materiály

- Ivan Klimeš:** Stav čs. kinematografie po únoru 1948 97
Reorganizace filmové výroby po únoru 1948 99

Dvoj pohled

- Mária Ferencuhová:** Historické home movie 105
- Helena Bendová:** Paměť plovárny 109

Obzor

- Petr Mareš:** O Rakousku, filmech a dějinách
(E. Büttner – Ch. Dewald: *Das tägliche Brennen*;
E. Büttner – Ch. Dewald: *Anschluß an Morgen*) 113
- Marian Zervan:** Dal Segno – Opakovať od znamenia
(Peter Michalovič: *Dal Segno al Fine. Románové podoby Erosa*) 117

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 121

CONTENTS

Articles

- Helena Bendová:** Types of the off-screen Space
(A Case of Alfred Hitchcock and Marcel Hanoun) 5
- Helena Bendová:** From Jean Louis Schefer to Jean-Pierre Esquenazi.
An Introduction 25
- Jean Louis Schefer:** A Criminal Life 31
- Jean-Pierre Esquenazi:** Mind and Body of the Spectator 43
- Peter Michalovič – Vlastimil Zuská:** Silence, Gestures, Metaphors and Stories 55
- Tomáš Lachman:** The Central European Research of the Film Censorship 71
- Thomas Balhausen:** Silent Muses.
Film Censorship in Austria from the Beginning to 1938 73

Interview

- Michael Jarrett:** Sound Doctrine. An Interview with Walter Murch 81

Documents

- Ivan Klimeš:** Reality of the Czechoslovak Cinematography after February 1948 97
Reorganization of the Film Production after February 1948 99

Double-view

- Mária Ferenčuhová:** Historical Home Movie 105
- Helena Bendová:** Memory of the Swimming-pool 109

Horizon

- Petr Mareš:** About Austria, Films, and History
(E. Büttner – Ch. Dewald: *Das tägliche Brennen*;
E. Büttner – Ch. Dewald: *Anschluß an Morgen*) 113
- Marian Zervan:** Dal Segno – Repeat from the Sign
(Peter Michalovič: *Dal Segno al Fine. Románové podoby Erosa*) 117

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 121



10095441 *Národní filmový archiv*

55441

old

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Články

TYPY MIMO O B R A Z O V É H O P O L E

(případ Hitchcocka a Hanouna)

Helena Bendová

V této studii, využívající a přepracovávající několik částí mé diplomové práce,¹⁾ se pokusím analyzovat několik typů mimoobrazového pole (fr. *hors-champ*, angl. většinou *off-screen space*). Opřu se při tom především o analýzy dvou filmů demonstrujících některé z rozličných způsobů fungování mimoobrazového pole, a to v jednom případě v rámci kinematografie klasické a v případě druhém modernistické. Analýza NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU má za cíl upozornit na možnosti práce s mimoobrazovým polem náležejícím do diegetického světa, rozbor filmu L'AUTOMNE (PODZIM) pak odhaluje některé z možností „nediegetického“ mimoobrazového pole, tj. takového, které nefunguje v rámci jednoho kontinuálního světa filmu, ale představuje vstup do jiné roviny díla, v různé míře vnější diegezi.²⁾ V obou těchto analýzách se nicméně nesoustředím pouze na práci s mimoobrazovým polem, ale na všemožné formální i obsahové prvky, jejichž vztahy jsou založené na opozicích přítomného/nepřítomného, viditelného/neviditelného, vnitřního/vnějšího. Rozdílné fungování mimoobrazového pole závisí totiž u obou těchto filmů na celkovém kontextu díla – charakter mimoobrazového pole se nedá odvozovat pouze z jednoho záběru, ze způsobu, jakým je záběr rámován, ale vyplývá vždy z celkové organizace filmu (povahy diegetického světa, narativní struktury atd.). U obou filmů proto zkoumám mimoobrazové pole skrze průzkum obecného způsobu, jakým do těchto filmů proniká

1) Helena Bendová, *Mimo obraz. Zpřítomňování nepřítomného ve filmu*. Univerzita Karlova, Praha 2003.

2) Zatímco v literární teorii se především od 70. let rozvíjí teorie fikčních světů, ve filmové teorii se paralelně rozvíjí spíše koncepce tzv. diegetického světa, což může vést k určitým pojmovým zmatkům. Pojem diegeze, který u Platóna nese význam „čisté vyprávění“, znovuoživila v 50. letech francouzská filmologická škola, která jej posunula k poněkud odlišnému významu. Étienne Souriau diegezi charakterizoval v roce 1953 jako „vše, co náleží k pochopitelnosti vyprávěného příběhu ve světě nabízeném či předpokládaném fikcí“ (É. Souriau, *L'Univers filmique*. Paris 1953, s. 7.), tedy vše, co fikce implikuje, že se děje v jejím světě, vše, co do tohoto světa náleží. Souriauova definice se ve filmové teorii široce ujala – pro Metz je diegeze „denotovaný celek filmu“ (1968), pro Josta s Gaudreaultem „univerz konstruovaný filmem“, který je „z velké části mentální“ (1991) atp. V literární teorii se ovšem díky Gérardu Genettovi pojem diegeze vrátil k původnímu řeckému významu vyprávění (stojícím v opozici k mizezi) a pro svět příběhu se ujal pojem fikční svět. Ve svém textu budu používat pojem diegeze zásadně v jeho filmově teoretickém vymezení, přičemž kvůli zmiňované nekoherenci pojmů se raději vyhnu používání literárně-vědných termínů jako extradiegetický atd.

„nepřítomné“, jak zviditelňují absenci (jejíž klíčovou figurou v kinematografii je právě mimoobrazové pole).

Noel Burch ve své známé stati o mimoobrazovém poli napsal: „Mimoobrazový prostor je [...] čistě imaginární a jen něco, co je určitým a zásadním středem pozornosti, jej může uvést do hry. [...] Je důležité si uvědomit, že mimoobrazový prostor má jen občasnou či spíše fluktuující existenci během jakéhokoli filmu [...].“³⁾ Mimoobrazové pole (MP) je vždy konstituováno jako účinek, efekt (specifického způsobu rámování, zvuku off, pohledu postavy ven ze záběru, „srážky“ aktuálního záběru a záběru předcházejícího atd.). Je čímsi implikovaným, co je podstatně utvářeno imaginací diváka na základě vodítek daných tím, co je (anebo bylo) viditelné a slyšitelné na plátně. Toto pole z vnějšku „doléhá“ na viditelné pole záběru anebo je jím naopak explicitně vyvoláváno,⁴⁾ v každém případě s ním nějak *sousedí* – ačkoli se jedná o primárně prostorové sousedství, imaginárnost mimoobrazového pole umožňuje, že onen „prostorový“ vztah sousednosti může nabývat zcela nerealistických, metaforických forem (díky mimoobrazovému poli se tak např. mohou stát „přilehlými“ i velmi vzdálené časo-prostory zcela rozdílné povahy). Mimoobrazové pole tak nemusí znamenat pouhé „automatické“ pokračování časo-prostoru záběru mimo okraj plátna (ve smyslu Bazinovy metafory rámu jako okna), ale může sugerovat i komplikovanější představy časo-prostoru mnohem méně určitého a plynulého, který na prostor záběru doléhá spíše jako cosi cizího a skutečně vnějšího. Jednotlivé typy mimoobrazového pole na následujících stranách odlišíme právě na základě různých typů vazeb mezi jím a „vnitřním“ polem záběru.⁵⁾

* * *

Film NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU (1959) je jedním z nejlepších děl Alfreda Hitchcocka, který ho sám označil za shrnutí své americké tvorby. Vyslovil se tak pravděpodobně proto, že se v rámci jeho práce pro hollywoodská studia jedná o film snad nejvíce

3) Noel Burch, *Theory of Film Practice*. Princeton 1970, s. 21.

4) Livio Belloi ve své knize o mimoobrazovém poli rozlišil jeho tři druhy v závislosti na způsobu, jakým je vyvoláváno – mimoobrazové pole podle něj funguje 1. v režimu adresy (sémantický pohyb z nitra záběru ven, např. pohled postavy ze záběru), 2. v režimu stopy (pohyb z vnějšku do vnitřku záběru, např. stín zviditelňující něco momentálně neviditelné), 3. v režimu přechodu (fungující mezi vnitřkem a vnějškem, zviditelňující sám přechod mezi nimi, např. vcházení a vycházení postav ze záběru). Srov. Livio Belloi, *Poétique du hors-champ*. „Revue belge du cinéma“ 1992, č. 31.

5) Pokus o novou typologii mimoobrazového pole načrtnutou na následujících stranách nemá za cíl popřít typologie již existující, na jejichž vytvoření se ostatně soustředila většina badatelů zabývajících se tímto tématem. Každá z dosavadních typologií je jiná, odvislá od odlišného hlediska, jiného zvoleného „dělitele“ – připomeňme např. typologie Livia Belloiho (MP jako adresa / stopa / přechod), Noela Burche (šest typů MP – vlevo, vpravo, dole, nahoře, vpředu a vzadu vzhledem k rámu obrazu), Françoise Chevasuho (fyzický / dialektický / imaginární / frustrující off), Andrého Gardiese (MP záběru x MP syntagmatu), Gillesa Deleuze (relativní x absolutní aspekt mimoobrazové pole). Odlišnost členění navrženého v této práci odvisí od jiného „dělitele“, odhalujícího jinou rovinu problému (tj. charakter vztahu časo-prostoru záběru a časo-prostoru MP umožňující vytvářet efekty jejich blízkosti či naopak vzdálenosti, resp. cizosti). Má typologie, nutno podotknout, není ani tak nová, jako spíše kombinuje a rozšiřuje některé z již známých. Cílem nicméně není sama typologie, nýbrž lepší pochopení dynamiky a mnohotvárnosti fungování mimoobrazového pole.

vtipný, rychlý, napínavý i překvapivý, s narací velice komplikovanou a přitom maximálně vyprázdněnou čili rozvíjenou čistě kvůli ní samé, kvůli radosti z jejího zaplétání a rozvíjení, z náhlých změn perspektivy, interpretačních her atd.

Příběh filmu je zábavně nepravděpodobný: hlavní hrdina, reklamní agent Roger O. Thornhill (Cary Grant), je omylem považován gangsterskou skupinou Philipa Vandamma (James Mason) za vládního agenta George Kaplana, a proto jej zločinci unesou a pokusí se jej zabít. Thornhill se zachrání, nicméně když se snaží zjistit, proč ho unesli, tak zabijí muže, s nímž Thornhill právě hovoří, a Thornhill začne být omylem považován za vraha. Vydává se proto na útěk, hledaje záhadného pana Kaplana. Ve vlaku ho před policií zachrání sličná Eve (Eve Marie-Saintová), která je nicméně milenkou Vandamma a Thornhilla posléze pošle na údajnou schůzku s Kaplanem kamsi do polí jen proto, že ho tam očekává útok práškovacího letadla. Thornhill se ovšem živ vrátí a odhalí, že jeho spojenkyně je Vandammovou milenkou. Podaří se mu vypátrat Vandamma, díky čemuž však ohrozí život Eve, která je ve skutečnosti tajnou vládní agentkou. Aby nebyla prozrazena, spojí se s Thornhillem její nadřízený, který mu vysvětlí, že Kaplan je neexistující agent, který měl sloužit ke krytí skutečného agenta, tj. Eve, jejíž důvěryhodnost je nyní otřesena. Thornhill proto sehraje domluvenou hru, kdy ho Eve před Vandammovým okem zastřelí. Když se spolu o něco později v lese loučí, Thornhill zjistí, že Eve se má obětovat a odletět s Vandammem do zahraničí, čemuž se rozhodne zabránit, protože je do ní zamilovaný. Dostane se do Vandammova sídla a spolu s Eve i cennými tajnými dokumenty uprchnou, přičemž film končí dramatickou scénou honičky se zločinci na skalnatém vrcholku hory Rushmore, do nějž je vytesán obří pomník čtyř amerických státníků. NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU je film, jenž by mohl sloužit téměř jako encyklopedie různých technik práce s neviditelným či nepřítomným. Právě z dynamického vztahu viditelného a neviditelného, přítomného a nepřítomného (ve smyslu „doslovném“, vizuálním, i „vyšším“ kognitivním, souvisejícím s celkovou strukturou narace), vyrůstá základní Hitchcockovo mistrovství, jež by bylo možno nazvat *uměním připojení*. Odehrává se už na „nejnižší“ úrovni, úrovni jednotlivé scény či záběru: záběr je tu jen jako chvilková zastávka v proudu pohybu, jenž do záběru může proniknout z kterékoli strany i z jeho centra, narušujíc tak jeho stabilitu, ostatně už z principu vždy jen chvilkovou. Výřez odkrývaný záběrem je dán jako místo vždy potenciálně ohrožené či naopak přitahované něčím momentálně neviděným. Ono neviděné je skryto často nejen v mimoobrazovém poli „vedle“ záběru, jež může být posléze odkryto stříhem či švenkem kamery (viz třeba ona jízda kamerou vlevo, jež před domem, kde byl Thornhill vězněn, odhalí za zahradníka převlečeného gangstera sledujícího *ve skrytu mimozáběrového pole* Thornhillovo počínání), ale také uvnitř obrazu (viz gangster objevivší se za dveřmi, které otevře Thornhill, když chce utéct z pokoje při svém únosu; pistole skrytá v Eveině kabelce atd.). Původně neviděné je velmi často odhalováno jako cosi překvapivě blízkého, přilehlého k prostoru viděnému – překvapivého právě kvůli oné blízkosti. To, co bylo skryto či co se původně ohlašovalo jen jako jakási nejasná stopa či skvrna⁶⁾, je odhaleno a připojeno

6) Bonitzer ve svém článku o Hitchcockovi odhaluje skvrnu (skvrnu po zločinu, jež je leckdy doslova skvrnou od krve, jako ve filmu MARNIE) jako jakýsi základní narativní princip jeho filmů, jenž přitahuje pohled, vyvolává fikci: „Zločin způsobuje, že se převrací zároveň přirozený řád věcí i přirozený řád filmu,

s elegantní plynulostí, jež vítězí nad zlomem, který nicméně plně nevymazává: potěšení zde plyne právě z onoho paradoxu heterogenního připojení, jež je přesto zcela plynulé. Zviditelněno je to například i v několikrát použité technice zadní projekce: ačkoli vnímáme, že mezi popředím a pozadím obrazu je určitá zřetelná mezera a zlom, kontinuita připojení, koherence prostoru přesto hladce vítězí.

Nebezpečný, překvapivý, jistým způsobem heterogenní prostor číhá nejen ihned za okrajem plátna, ale udává charakter celému diegetickému prostoru filmu: jednotlivá prostředí jsou k sobě připojena naprosto bezchybně, plynule, a přece jsou jejich sepětí a následnost zcela nečekané, překvapivé. Vezměme si za příklad třeba klikatost linie, po níž se hrdina vydává po své cestě vlakem: následuje scéna mezi kukuřičnými poli, scéna v hotelu, na dražbě, v policejním autě, na letišti atd. V ději následující místa jsou připojována nečekaně a často dosti alogicky⁷⁾ (viz třeba úchvatně nesmyslná, absurdně komplikovaná scéna pokusu o vraždu práškovacím letadlem⁸⁾), nicméně přesto velmi „silně“, přesvědčivě, tak, že prostor zůstává navzdory své bytostné nepředvídatelnosti a heterogenosti celistvý a koherentní – právě v tom tkví ono zmiňované umění připojení. Povšiml si toho např. Jean Narboni, jak připomíná Deleuze: Zatímco u Renoira je „prostor plynulý a homogenní vzhledem k plátnu“, u Hitchcocka je „off prostor přetržitý a heterogenní vzhledem k plátnu“, jenž dle Deleuze „určuje různé virtuality“.⁹⁾ Nejde tu ani o to připojovat to, co je „samo od sebe“, nepřekvapivě, homogenně přilehlé, ani o to ukazovat nemožnost spojení, proděravět film falešnými připojeními (postup typický až pro modernu), ale dokázat připojit odlišné, vzdálené, docílit překvapivého střetu, aniž by se narušila stabilita a kontinuita, napnout logiku prostoru i příběhu až do krajnosti, aniž by ovšem došlo k jejímu přetržení. Kouzlo nepravděpodobného může vyvstat jen tam, kde platí zákony pravděpodobnosti, stejně tak i půvab iluze se objevuje jen v její konfrontaci s reálným, na pozadí reality brané za „dominantní systém“. Proto je tu tolik péče věnováno síle připojení, tomu, aby prostor i příběh zůstaly přeci jen celistvé, koherentní, vytvářející dojem reality. Realita je tu odhalována jako nezbytný rámec či jako privilegované místo fantazie, ireálného. Hitchcock si pohrává s krásou iluze reality a krásou reality jako iluze, aby vytvářel nakonec jakousi přiznaně iluzivní realitu, realitu, jež je plná překvapení, nicméně nepřestává být (fiktivní) realitou.

Popisovaný paradox plynulého heterogenního připojení je umožněn závratnou rychlostí, s níž jsou ona připojení uskutečňována, s níž jsou místa i lidé jakoby hnáni z jednoho relativně zklidnělého okamžiku do druhého. („Je zapotřebí používat jeden nápad za druhým a všechno přitom obětovat rychlosti,“ řekl Hitchcock.¹⁰⁾ Úchvatná dynamika tohoto

vytváří na něm skvrnu, která zrychluje pohled a vyvolává fikci. [...] vše může fungovat jako skvrna, jež vyvolává pohled: [...] letadlo v NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU, které je zprvu jen tečkou na nebi.“ Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Paris 1982, s. 53.

7) „Pravděpodobnost mě nezajímá, ta je ze všeho nejsnadnější,“ řekl kdysi Hitchcock. *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha 1986, s. 57.

8) François Truffaut o ní řekl: „Je to scéna oproštěná od jakékoli pravděpodobnosti a jakéhokoli významu; kinematografie, praktikovaná tímto způsobem, se opravdu stává abstraktním uměním, něčím jako hudba.“ *Rozhovory*, s. 127.

9) Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 27.

10) *Rozhovory*, s. 57.

filmu plyne z toho, že vztah viditelného a neviditelného je tu vztahem pohybu, nepřestávající výměny mezi nimi, při níž je na jedné straně neustále porušována rovnováha a na druhé opět nalézána – vytvářena je tak jakási *nestabilní rovnováha*, rovnováha, jež je v neustálém pohybu, nicméně přesto či právě proto zůstává rovnováhou. Divák i postavy neustále ztrácejí orientaci a opět ji nalézají, nuceni přehodnotit svá předešlá mínění, podívat se na svět (filmu) z nové perspektivy. Klíčovým prvkem, plynule prodlužujícím vidění ve vědění, je při tom pohled.

Význam pohledu je poznat už z toho, že je velmi podstatnou technikou připojení – jednotlivá místa jsou často připojována pohledem postavy (například při jízdě autem během únosu upoutá Thornhillův pohled cosi po levé straně a následující záběr ukáže sídlo, k němuž – jak okamžitě pochopíme – se vůz právě blíží atd.). Pohledy křížují prostor záběru a šířejí i celé (v myslí diváka aktuálně zpřítomnělé, ačkoli vcelku neviděné) scény jako jakési linie síly (touhy, hrozby atd.). Vytvářejí tak z prostoru scény velmi dynamické místo: rozdělují obraz na různé zóny, vyčleňují v něm, ale i v jeho mimoobrazovém poli místa rozdílné intenzity, vytvářejí síť vztahů, uvádějí obraz do pohybu (aniž by se musela pohnout kamera či postavy). Touto strukturací prostoru scény se ovšem funkce pohledu nevyčerpává – jak poznamenal v souvislosti s Hitchcockovými filmy Godard: „Je to pohled, co vytváří fikci.“¹¹⁾ Pohled (postavy a/nebo kamery) vyvolává u Hitchcocka vždy podezření, interpretaci, fikci¹²⁾, je hlavní hybnou silou, jež vede k pátrání, hledání, průzkumu. Pohled tu slouží jako klíčový prostředek poznání pro postavy i diváka, i když je potenciálně mylný (viz např. prvotní záměna Thornhilla za Kaplana na základě špatně interpretujícího pohledu gangsterů; Thornhillovo odhalení přetvářky Eve skrze objevení pistole v její kabelce; fingované zastřelení Thornhilla vedoucí Vandamma k tomu, že opět uvěří Eve; odhalení Thornhillovy přítomnosti v domě prostřednictvím krabičky zápalek atd.). Skrze důraz na kognitivní funkci vidění, jež vždy odkazuje k odhalení neviděného, širších souvislostí, se pohled (chápaný nejen jako čistě vizuální akt dívání se, ale též přeneseně jako „pohled vědomí“ na svět příběhu) stává důležitým tématem tohoto i jiných Hitchcockových filmů.

Pohled má dva důležité rysy: hybnost a hledisko. Pohled je čímśi, co neustále hledá a objevuje, co přináší vzrušení a potěšení z tohoto objevování, ale zároveň má i melancholickou stránku díky svému neklidu, díky tomu, že se nutně přenáší jinam, nevydrží na místě, stále pátrá po tom, co neviděl, nebo po tom, co viděl kdysi (vzpomeňme na *VERTIGO* odhalující perversnost, ale i svůdnost zafixovaného pohledu, pohledu, který chce ustrnout na jediném, nehybném obraze). Pohled je takto určen nezastavitelnou hybností znamenající neustálé objevování a ztracení, neustálou transformaci, pohyb s pouhými dočasnými, minimálními zastávkami.¹³⁾ Ať už se jedná o pohled vizuální, či

11) P. Bonitzer, *Le champ aveugle*, s. 51.

12) Pohled vyvolává fikci ve dvou smyslech: na rovině postav, kdy na základě svých dobře či špatně interpretujících pohledů seřazují události, vytvářejí příběh (či svou verzi příběhu) zdůvodňující aktuální situaci; na určité vyšší rovině je pohled hybatelem fikce, vyvolává neustále pohyb vedoucí k dokonalejšímu, úplnějšímu vidění, přesun od jednoho obrazu ke druhému.

13) Je známo, že i když např. stojíme na místě před obrazem a prohlížíme si ho, získává tak v myslí ucelený a stabilní vjem tohoto obrazu, naše oči jsou v klidu jen po zcela nepatrné okamžiky – oko vytváří více méně nehybný obraz v myslí, nicméně samo je takřka neustále v pohybu, zastavuje se jen na okamžiky

kognitivní (ve smyslu distinkce Françoise Josta mezi okularizací a fokalizací¹⁴⁾), nese s sebou vždy také určité hledisko jako vytyčení hranic tohoto pohledu, radikální oddělení viditelného a neviditelného, známého a neznámého, přičemž tato separace přináší frustraci i zvědavost, strach z neznámého i touhu po jeho dosažení atd. Pohled je nejen určením hranice, vymezením neviditelného jako něčeho „zamlčeného“, skrytého, odsunutého, ale je zároveň i tím, co naráží na vlastní hranice ve snaze překročit je, tím, co ustanovuje neviditelné jako potenciálně dosažitelné (jinak řečeno: neviditelné funguje jako výzva ve vztahu k pohledu, „nutí“ pohled, aby obhájil svou moc).

Hitchcockovy filmy přikládají hledisku (kamery, postavy, diváka) nesmírný význam – připomínají, jak píše Pascal Bonitzer, že „zločin existuje jen z nějakého pohledu“.¹⁵⁾ To podstatné není ani tak samotný zločin, odhalení toho, kdo jej spáchal, či vůbec šíření odhalení toho, kdo je kdo (divák to ví koneckonců zpravidla o dost dříve, než film skončí), ale to, jakým způsobem postavy a divák k odhalení dojdou. Lépe řečeno: jakým způsobem postupně docházejí k sérii odhalení, jak se jejich hledisko průběžně mění, vždy znovu se ruší a opět ustavuje. Jde tu o onu nesmírně promyšlenou interpretační hru, jejíž komplikovanost spočívá v tom, že většinou existuje několik rozdílných hledisek, jejichž vzájemná interakce vytváří rozličné efekty (od slavného hitchcockovského napětí až po humor).

Abychom naše snad příliš abstraktní úvahy konkretizovali, připomeňme si coby příklad jeden okamžik z *NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU*, onu chvíli ve vlaku, kdy Thornhill objímá zády ke kameře Eve, která se nicméně podívá velmi zvláštním, smutným pohledem mimo záběr, čímž se diváku ozřejmí, že své štěstí (přinejmenším z části) jen předstírá, že cosi skrývá, že není tím, za koho se vydává. Provedeme-li v této chvíli jakýsi průřez sítí vytvořených vztahů, zjistíme, že: 1. Thornhill je pro policii vrahem, pro gangstery vládním agentem Kaplanem, z hlediska tajné služby je odepsaný, matka jej považuje za alkoholika a pro Eve je na jednu stranu obětí jejích intrik a na druhou stranu někým, do koho se právě zamilovala; 2. Thornhill sice ví, kdo jsou gangsteři, nicméně netuší, kdo je Eve a pan Kaplan, kterého hledá; 3. divák ví, jak a proč došlo k záměně Thornhilla za Kaplana a také to, že Eve není náhodná známá z vlaku, nicméně (zatím) neví, kým je Eve ve skutečnosti; atd. V průběhu děje se poznání jednotlivých postav a diváka neustále mění, vztahy se přeskupují, některé jsou odhaleny jako lživé, jiné jsou naopak upevněny (a to i ty lživé: Vandamme má čím dál tím více důvodů myslet si, že Thornhill je Kaplan), vytvářejí se nové. Postavy i divák jsou v tomto procesu nuceni neustále přehodnocovat na základě nových skutečností minulé události a spolu s tím i své anticipace do budoucna. Pro Hitchcocka je typická snaha konstruovat co nejstabilnější, nejpevnější hledisko (zaručující stabilitu událostem i lidem) při co největší rychlosti, proměnlivosti. Vše je tu v pohybu, včetně samotných identit postav, nicméně vše zároveň směřuje k tomu, aby byla určena perspektiva udávající událostem věrohodný význam. Hledisko je u Hitchcocka čímsi velice pohyblivým, nicméně neztrácí svou

dlouhé pouhých 150 – 500 milisekund. Srov. např. Ladislav K e s n e r, *Muzeum umění v digitální době*. Praha 2000, s. 133n.

14) Srov. François J o s t, *L'oeil-caméra*. Lyon 1987.

15) Tamtéž, s. 50.

stabilizační funkci, autoritu své (potenciální) pravdivosti – sám autor je tu garantem toho, že existuje jakési finální, „objektivní“ hledisko na celý příběh a že divákovi bude umožněno tohoto hlediska dosáhnout.

Hybnost a schopnost procházet transformacemi, jež jsou pro rozebírání film tolik zásadní, jsou umožněny *vyprázdněním*, které film zasahuje na několika rovinách. Samy postavy jsou do jisté míry vyprázdněné: nevíme nic o jejich minulosti, nic bližšího o jejich osobnosti. Jejich minulost není podstatná, jsou především tím, čím jsou zrovna v té které chvíli, svou minulost snadno odkládají, jakoby v logice „co bylo, to bylo“ (Eve je bez problémů odpuštěna její minulost Vandammovy milenky; Thornhill si během děje ani jednou nevzpomene na svou přítelkyni, které v první scéně nechal poslat květiny). Jak Thornhill, tak Eve se utvářejí především během momentálně probíhající akce. Ve chvílích klidu, kdy nejsou určováni svou akcí nebo reakcí na nastalou situaci, jsou těžko proniknutelní, břitce ironičtí (viz jejich setkání ve vlaku). Není náhoda, že Thornhill na otázku Eve, co znamená to O v jeho jméně (Roger O. Thornhill), odpoví, že – *nic*. Zcela prázdnou postavou je pak postava George Kaplana, o níž se během filmu dozvíme, že vlastně vůbec neexistuje.

Vedle postav zasahuje absence výrazně naraci, v níž funguje jako její samotný hybatel, Hitchcockem nazývaný Mac Guffin. Mac Guffina popisuje jako „jméno, které se dává určitému druhu akce: ukrást listiny, ukrást dokumenty, ukrást nějaké tajemství. Ve skutečnosti na tom vůbec nezáleží a přátelé logiky hledají v Mac Guffinovi marně nějakou pravdu. Při své práci jsem měl vždy na zřeteli, že ‚listiny‘, ‚dokumenty‘ nebo ‚tajemství‘ pevnosti musí mít obrovský význam pro postavy filmu, ale že jsou naprosto nedůležité pro mne jako vypravěče. [...] V průběhu let jsem se naučil jednu důležitou věc, totiž že Mac Guffin je naproste nic. [...] Můj nejlepší Mac Guffin – mám tím na mysli neprázdnějšího, nejméně existujícího, nejsměšnějšího – je ve filmu NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU. [...] Jak vidíte, tady jsme zredukovali Mac Guffina na jeho nejryzejší projev: na nic.“¹⁶⁾ Poznamenejme, že ono „nic“ je tu v jedné scéně pouze vágně (a s ironií) označeno jako „státní tajemství“, ke konci filmu pak zviditelněno v sošce skrývající jakési mikrofilmy...

Prázdnost je i přímo tematizována obrazem, jako například ve scéně v poušti a v závěrečné scéně honičky na pomníku. Tato scéna by mohla sloužit jako určité shrnutí Hitchcockovy práce s prostorem: prostor onoho obřího pomníku vytesaného do skály je na jedné straně koherentní, celistvý, „normální“, představitelný, na straně druhé – v rámci této celistvosti – nesmírně překvapivý, heterogenní, členitý, spojující efekty napětí a překvapení (plynouce z možností skrývání, odkrývání, padání) s bizarností a humorem (skrývání za uchem Lincolna atd.). Typickým prvkem dramatizujícím celou scénu je navíc pocit strachu z pádu, děs z prázdnoty, která se rozevírá pod nohama hrdinů. Prázdnost je u Hitchcocka (a vůbec v klasickém filmu) sice vždy nakonec nějak zaplněna, i když třeba jen konkrétním nebezpečím, které z ní přichází, reálnou hloubkou prostoru atd., ale přesto se skrze ni ohlašuje *možnost* radikální prázdnoty (kterou objeví až moderna), a to prostřednictvím závratí, která spojuje reálné vědomí určité výšky a iracionální děs, kdy

16) *Rozhovory*, s. 75n.

se ona výška stává vpravdě *nekonečnou* hloubkou, zejícím prázdňem.¹⁷⁾ Podobně jako prázdnota, jež se ukazuje být vždy nějakým způsobem konečná, plná, i dezorientace v příběhu a v prostoru není u Hitchcocka nikdy radikální, úplná: vždy jsme zachráněni před pádem.

Připojení heterogenního překonávající („smršťující“) vzdálenost silou kontinuity, ustanovující při svém pohybu mezi záběry i mezi jednotlivými prostředími jakousi dynamickou, nestabilní rovnováhu; pohled rozdělující a zároveň propojující viditelné a neviditelné, už známé a ještě neznámé, pracující coby ustavičně pohyblivé hledisko; prázdnota otevírající v rámci prostoru fikce jakési nanejvýš zneklidňující „místo“, které děsí, ale i přitahuje a uvádí do chodu celý okolní svět – takové jsou tři základní postupy práce s absencí, které jsme během analýzy našli. Když ji shrneme, můžeme říci, že v NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU jsou prací s absencí zcela zásadně určeny jak vizuální stránka (viz důležitost skrytého, neviditelného, špatně viditelného, prázdňového), tak struktura narace (viz Mac Guffin) i sama významová rovina (viz vyprázdnění od jakéhokoli hlubšího morálního či psychologického obsahu; prázdnota jako cosi děsivého i jako to, co umožňuje pohyb, a to nejen v doslovném, ale i přeneseném významu – pohyb identity, poznání atd.).

* * *

Mimoobrazové pole, jak již bylo řečeno výše, nedoléhá na prostor záběru stejným způsobem ve všech filmech, může nabývat různého charakteru. I když se omezíme pouze na klasický film, pro nějž je typická snaha vytvářet ucelený, kontinuální diegetický prostor, zjistíme, že MP nemusí být nutně dáno pouze jako automatické kontinuální rozšiřování pole záběru, kdy rámec záběru funguje jako „okno do světa“, řečeno Bazinovými slovy. Na příkladu Hitchcockova filmu jsme viděli, že koherence prostoru filmu může mít různé stupně, že může existovat prostor, který je do jisté míry heterogenní a přitom ještě stále zachovává určitou „klasickou“, dominantní celistvost, plynulost, nerozpadá se jako třeba u Robbe-Grilleta. „Klasické“, uvnitř diegeze fungující mimoobrazové pole nalézající se těsně za okraji záběru může mít, zcela jednoduše řečeno, vzhledem k prostoru záběru charakter: 1. **homogenní** (jakési jednoduché „pokračování“ prostoru záběru, beze zlomu), 2. **heterogenní** (nicméně zviditelnitelné MP), 3. **radikálně heterogenní** (nezviditelnitelné MP, odkazující k jakémusi radikálnímu Jinde, k jiné „rovině“ nezobrazitelné v rámci záběru, nicméně přesto náležející do diegetického světa filmu).

První, homogenní typ není snad třeba popisovat – jde o nejběžnější druh MP vyskytující se ve větší či menší intenzitě ve všech fikčních filmech pracujících s koherentním diegetickým světem (či jeho souvislými částmi). Jeho příklady nalezneme v rozebíraném Hitchcockově filmu stejně jako třeba u Renoira, u nějž – např. v PRAVIDLECH HRY – se rozvíjení estetických potencialit tohoto homogenního typu MP stalo podstatným rysem jeho

17) José Moure si všímá, že ve VERTIGU hrdina čelí „prázdnu světa, sebe a touženého objektu“, a pociťuje proto zavraž nejen fyzickou, ale i mentální a ontologickou – prázdno se ve VERTIGU objevuje jako „černá díra, jež se otevírá v samém srdci reality“. Síla sutury ovšem nakonec vítězí, objevení této nové dimenze prázdnoty, radikální absence, je se zděšením potlačeno, plnost je rekonstituována za cenu triků. José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*. Paris 1997, s. 77.

„rukopisu“. Onen druhý, heterogenní typ mimoobrazového pole, může být heterogenní v různé míře – od pouze jemných, snadno zahladitelných „zlomů“ mezi polem záběru a mimozáběrovým polem až po zlomy radikálnější, odkazující jakoby až k posunu na jinou hladinu reality (je třeba podotknout, že mezi všemi třemi zmiňovanými typy MP neexistuje ostrá hranice, ale spíše plynulý přechod). Zatímco v detektivkách, thrillerech či westernech bude heterogenní mimoobrazové pole vždy zůstat spíše čímsi v rámci jediného, soudržného diegetického světa (který je v nich často nezbytný jako záruka zákonů logiky a pravděpodobnosti, s nimiž tyto žánry pracují), u sci-fi, hororů, muzikálů i některých typů komedií a grotesek může být heterogenost onoho neviděného, imaginárního (posléze potenciálně zviditelněného) prostoru zasílána téměř až k roztržení jednoty diegetického světa, narušení jeho koherence. Například v hororu KOČIČÍ LIDÉ (původní verzi od Jacquesa Tourneura) dochází k nadpřirozené proměně hlavní hrdinky Ireny v šelmu zásadně v mimoobrazovém poli, z něhož také útočí na své oběti – její proměna, ačkoli se odehrává v „reálném“ prostoru jakoby hned vedle záběru (na ulici, vedle bazénu atp.), je zároveň dána jako cosi, co se může odehrávat pouze v mimoobrazovém poli a co my jako diváci nemůžeme z principu vidět, neboť její proměna je čímsi mimo tento svět. Mimoobrazové pole se tak stává nejen zdrojem nebezpečí, jež může přijít odkudkoli¹⁸⁾ (jako třeba ve scéně u bazénu), ale vůbec jakousi jinou, temnou zónou, místem, v němž je převrácen reálný řád světa, místem, v němž se utváří a skrze nějž do „normálního“ světa proniká Jinakost. Mimoobrazové pole je tu tak nebezpečné proto, jelikož dochází k jakémusi jeho zdvojení: je zároveň kontinuální, „reálné“, i „jiné“. To je důvod, proč je vůbec obecně v klasickém filmu mimoobrazové pole tolik rozpracováno: protože je vždy připojené, těsně doléhá, i když třeba jako něco cizího.

Třetí zmíněný typ mimoobrazového pole, jenž nazývám radikálně heterogenním a jenž jsme v jeho „mírnější“, smíšené podobě mohli sledovat na příkladu KOČIČÍCH LIDÍ, odhalil Gilles Deleuze, který jej popisuje jako absolutní aspekt mimoobrazového pole: „Mimoobrazové pole má v sobě samém nebo jako takové dva aspekty, které se svou povahou liší: relativní aspekt, jímž uzavřený systém odkazuje v prostoru k nějakému souboru, který není vidět, ale který se může zviditelnit i za cenu, že vyvolá nějaký nový, neviděný soubor, až do nekonečna; a druhý, absolutní aspekt, jímž se uzavřený systém otevírá trvání, které je imanentní celku vesmíru, který již není souborem a nepatří do řádu viditelného. [...] V jednom případě označuje mimoobrazové pole něco, co existuje jinde, stranou nebo okolo; v druhém případě svědčí mimoobrazové pole o ještě více zneklidňující přítomnosti, o níž dokonce ani nedovedeme říci, zda existuje, ale spíš že ‚doléhá‘ (*insiste*) nebo že ‚přetrvává‘ (*subsiste*), určitě radikálnější jinde, mimo homogení prostor a čas.“¹⁹⁾ Zatímco funkcí prvního aspektu je „připojování prostoru k prostoru“, funkcí druhého je „uvést do systému, který není nikdy dokonale uzavřený, transpaciální a spirituální prvek“.²⁰⁾ Coby příklad onoho druhého aspektu mimoobrazového pole, otevírajícího záběr směrem k Celku a duchovní dimenzi, nabízí Deleuze Dreyera

18) „Nepřítel je virtuálně všude, když je vidění (*vision*) částečné,“ píše Pascal Bonitzer. P. Bonitzer, *Le champ aveugle*, s. 96.

19) G. Deleuze, *Film I. Obraz-pohyb*, s. 28.

20) Tamtéž, s. 28n.

(např. *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ*), s jeho falešnými připojeními (typickými nicméně až pro modernistický film), uzavřeným rámováním a plochým obrazem: „Čím více je obraz prostorově uzavřený, dokonce redukováný na dvě dimenze, tím způsobilejší je *otevřít se* čtvrtému rozměru, kterým je čas, a dále pátému, jímž je Duch.“²¹⁾ Radikálně heterogenní mimoobrazové pole slouží k implikovanému zobrazení těch dimenzí diegetického světa, které jsou (v rámci „logiky“ tohoto světa) zpravidla čímsi doslovně nadpřirozeným, nad-světelným či zá-světelným.

Zcela jiným způsobem je radikálně heterogenní a nezobrazitelný ten „prostor“ mimo záběr, který popsal André Gardies – jedná se o onen „těžko lokalizovatelný“ prostor, „z něžž emanuje zvuk, obzvláště ve formě hudby či komentáře off“.²²⁾ Tento druh mimoobrazového pole (tedy časo-prostoru implikovaného záběry kdesi vedle viditelného pole záběru) nazvěme z důvodu přehlednosti třeba **vedlejší mimoobrazovým polem**, abychom jej odlišili od radikálně heterogenního. Odlišuje je především skutečnost, že toto vedlejší mimoobrazové pole nenáleží (vůbec nebo přinejmenším z části) do diegetického světa filmu, je s ním nicméně obvykle úzce svázáno: slouží jako jeho komentář, ilustrace, emocionální dokreslení atd. Vedlejší mimoobrazové pole je zpravidla určitým způsobem paralelní vzhledem k poli záběru, probíhá mezi nimi obousměrná komunikace, nicméně zároveň mezi nimi existuje nezahladitelný a fikčně (z hlediska „iluze reality“) těžko vysvětlitelný přerýv. Proměnlivá je u tohoto typu MP obzvláště míra jeho vlastní „prostorovosti“, konkrétnosti. Hudba nemající svůj zdroj v záběru (resp. diegetickém světě) nevyvolává většinou žádnou konkrétní časo-prostorovou představu – funguje jako „místo“ jen ve velmi přeneseném, obecném smyslu. I hlas mimo záběr často nevyvolává téměř žádnou konkrétní představu o svém původci a časo-prostoru, z něžž tento hovoří. V případě hlasu off fungujícího např. jako hlas zemřelého či vzpomínajícího se divákovi zpřítomňuje MP leckdy jako „místo“ ryze časové a neprostorové, „místo vzpomínky“ či „záhrobní“ – MP je pak nicméně diegetické (náleží ke světu filmu) a představuje tedy onen radikálně heterogenní typ MP, nikoli nediegetické, „vedlejší“ MP. Hlas off může modelovat divákovu představu o svém nositeli a časo-prostoru, z něhož pochází, především pomocí deiktických znamének – hlas off tak může vytvořit jakýsi samostatný paralelní prostor, zřetelně vnější světu diegeze (viz např. hlas vypravěče, který se neobjevuje ve filmu zároveň jako jedna z postav). V některých případech může být tento paralelní prostor zpodoběn v takové podrobnosti a detailnosti, až vytvoří samostatný diegetický svět, ležící vedle diegetického světa vytvářeného obrazy (jako je tomu např. ve filmech Marguerite Durasové, u níž navíc často mezi těmito dvěma paralelními diegetickými světy neexistují žádné přímé vazby).²³⁾

* * *

21) Tamtéž, s. 29.

22) Cit. podle François Jost – André Gaudreault, *Le Récit cinématographique*. Paris 1991, s. 86.

23) Např. ve filmu *AURÉLIA STEINER VANCOUVER* dosahuje Durasová toho, že „primárním“ diegetickým světem je ten, jenž pochází čistě z hlasu, a obraz přebírá obvyklou úlohu hudby – záběry řeky, které vidíme po celou dobu filmu, nesouvisí s oním zvukovým diegetickým světem nijak jinak, než jako čistě emocionální podbarvení vyprávěného – představovaného – příběhu.

Film francouzského filmaře Marcela Hanouna²⁴⁾ *PODZIM* (1972) si pohrává s pravidly klasického filmu a širěji s filmovým dispozitivem, situací sledování filmu v kině. Jedno z oněch nepsaných pravidel „normálního“ filmu zakazuje pohled postavy do kamery, „na diváka“: tento pohled je „povolen“ jen v určitém druhu filmů (agitky, dokumenty), v hraném filmu pak omezen na určitá specifická, „diegetizovaná“ použití. Marc Vernet si všímá právě takovýchto užití pohledu do kamery fungujících nerušivým způsobem v rámci diegeze, přičemž odhaluje, že tato technika je možná mnohem častější, než si myslíme (pohled do kamery vyjadřuje často např. touhu, snění, vzpomínku, pohled oběti – pohled „do tváře smrti“ – či naopak pohled vraha atd.). Pohled do kamery, jak tvrdí Vernet, navíc oproti očekávání umožňuje už i v klasickém filmu přímé „oslovování“ diváka, aniž by to nějak výrazněji narušovalo efekt fikce (viz například taneční čísla v muzikálech či ironické poznámky adresované přímo divákovi v komediích, kupříkladu u bratří Marxů atd.).²⁵⁾

V Hanounově filmu je dosaženo čehosi jiného: pohled do kamery je tu zřejmým zcizovacím efektem, jasným narušením obvyklých norem filmového vyprávění, otázkou po místě diváka v rámci kinematografického dispozitivu – a přece přitom zcela neruší fikci, nechává ji vyvstat za simultánního zdůrazňování její fiktivnosti, její filmovosti. Hned začátek filmu je velmi radikální, na diváka působící překvapivým, až ohromujícím dojmem: hrdina ztvárněný Michaelem Lonsdalem (jenž tu hraje filmového režiséra Julien, jak zjistíme později) je zabírán v detailu a dívá se přímo do kamery, a to po dobu několika minut (!). Ze záběru, jenž jsme v první chvíli mohli brát třeba jako jakýsi úvodní záběr, seznamující nás s hlavním hrdinou, se postupem času stává cosi velmi znepokojivého: Lonsdale se dívá, a to velice pozorným, zkoumavým pohledem, na nás *osobně*. Síla záběru tkví především v jeho délce vystavující zmateného a pohledem herce jako by ohroženého diváka čím dál většímu znepokojení: jako by se převrátily obvyklé role

24) Marcel Hanoun je u nás takřka neznámý, proto stručnou poznámku o něm: Hanoun je v jistém smyslu bytostně politický tvůrce (v roce 1969 spoluzaložil slavný časopis *Cinétique*). Nicole Brenezová jej charakterizuje jako radikálního „kritika obvyklé mize“, vznášejícího svými filmy bez přestání „etickou výzvu vůči divákovi“. Hanoun pracuje nejen „uvnitř“ média filmu, ale i přímo s tímto médiem, s jeho materialitou a dispozitivem, a tak se snaží komunikovat s divákem. Podstatná je ovšem právě vzájemnost komunikace – film nemá být pouhou iluzí vytvářející z diváka jakýsi pasivní subjekt podřízený manipulacím režiséra i celého dispozitivu, ale naopak prostředkem osvobozujícím, komunikujícím, vedoucím diváka k vlastní aktivitě, myšlení, prožívání. („Filmové vyprávění ustanovuje nejpřesnější *juste* a nejzodpovědnější vztah k druhému,“ řekl kdysi Hanoun.) Pro ryze experimentální tvůrce a kritiky se Hanounovy filmy zdají být ovšem zpravidla příliš narativní, příliš hrané, a pro normální kinematografii jsou naopak nepřijatelné jako příliš experimentální. To, že Hanoun není ještě tak slavný jako třeba Godard či Bresson (právě tvorbě těchto dvou se přitom jeho filmy – díky jejich minimalismu, duchovnímu rozměru a ironickému experimentování s hranicemi média – asi nejvíce podobají), plyne nejspíše právě z toho, že se se svými snímky ocitl v jakési mezeře vytvořené konvenčním škatulkováním zachvacujícím nejen komerční sféru, ale i „underground“. Přesto existují mnozí, kteří dokáží novátorství Hanounovy práce ocenit – například Jonas Mekas o něm řekl, že je to „největší francouzský filmař od dob Bressona“, tvůrce těch vůbec „nejextremnějších okamžiků kinematografického umění“. Citace z úvodu Nicole Brenezové ke knize Marcel Hanoun, *Cinéma cinéaste. Notes sur l'image écrite*. Liège 2001, s. 8 – 10.

25) Viz 1. kapitola in: Marc Vernet, *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma*. Paris 1988. (Česky viz M. Vernet, *Pohled do kamery*. „Iluminace“ 14, 2002, č. 4, s. 69 – 84.)

a divák byl „napaden“ právě na tom místě, od něž očekává klid a bezpečí, záruku anonymity a neviditelnosti, právo takřka neomezeného pohledu (možnost dívat se, sám neviděn, na vše, i na to, co by nemohl či nechtěl vidět v realitě, bez ochrany kinosálu, bez oné anonymity a nezranitelnosti, které poskytuje). Monique Cresci-Baillyová ve své studii o Hanounovi odhaluje jako jeden ze základních rysů jeho práce jeho odpor právě vůči takovému typu spektaklu: „Jednou ze strategií Hanounových filmů je přimět diváka uvědomit si svůj statut voyeur (toho, kdo se dívá, aniž by byl viděn) [...]“. ²⁶⁾ Na to, že jsme v kině, že se díváme na film, jehož pravda spočívá právě v jeho přiznané filmovosti, jsme upozorňováni i mnoha jinými způsoby, i když čelní pohled do kamery, kterým se „na nás“ diváky postavy dívají takřka celý film, patří k těm nejsilnějším.

Po onom úvodním detailu atakujícím publikum se od Lonsdalovy tváře vzdálíme pomocí distancovanějšího záběru, zabírajícího téměř celou místnost, v níž Lonsdale sedí, a tak zjistíme, že „ve skutečnosti“ se nachází ve střížně a celou tu dobu vlastně nepozoroval „nás“, ale obrazovku na stříhacím stole, který je před ním (jak pochopíme z jeho slov a jeho jednání, aniž bychom ovšem tento stůl přímo viděli – zobrazen je až zcela na závěr filmu). Retrospektivně pochopíme, že Lonsdale v úvodu pozorně sledoval část svého filmu, který coby (fiktivní) režisér právě stříhá. Po chvíli se k němu přidává ještě stříhačka Anne, přičemž až na několik málo scén pak celý Hanounův film zachycuje (a to stále kamerou umístěnou čelně proti postavám, tedy tak, že to vypadá, jako by se dívaly na nás, na reálné publikum) tyto dva, kteří během dokončování Julienova filmu jednak rozvíjejí úvahy o kinematografii, jednak se do sebe postupně zamilují.

V průběhu filmu jsme stále upozorňováni na jeho filmovost: jednak jsme upomínáni na samu materialitu filmu skrze narušování jeho transparence a hladkosti jeho odvíjení prostřednictvím rozličných „zadrhnutí“ (viz manipulace s hlasem /často například jedna postava mluví zároveň dvakrát, in i off/, asynchronní zvuk, skokové stříhy, opakování týchž záběrů atp.), jednak je nám nenásilně připomínáno, že jde o cosi někým vytvořeného, a tedy ne nějakou reálnou situaci (v jednu chvíli je ve filmu např. ponechán „nepodařený“ záběr, kdy se Lonsdale přeřikává a musí proto začínat svůj text třikrát od začátku – mimo záběr je při tom v jednom okamžiku slyšet i zasmání režiséra...). Zcizování vedoucí k uvědomění si pozice diváka je navíc podpořeno úvahami postav, v nichž explicitně tematizují právě postavení diváka. Od provokativního dialogu probíhajícího mezi postavami, když „jakoby“ sledují Julienův film, ale v podstatě hovoří o reálných divácích Hanounova filmu, upíraje na ně navíc své pohledy (Julien: „Myslíte, že to snesou?“ Anne: „Kdo?“ Julien: „Oni, diváci?“ ²⁷⁾) až po sofistikovanější úvahy typu, že skutečným protizáběrem (*contre-champ*) ve filmu je samotné publikum. Síla této teze, jež by se mohla zvrtnout v pouhý pěkný aforismus, přitom plyne z toho, že není pouze vyslovena, ale celou dobu i zobrazována samotným filmem, zcela konkrétně zakoušena jeho diváky.

Divák Hanounova filmu je všemi výše zmiňovanými prostředky veden neustále k tomu, aby zaujímal vůči filmu kritickou distanci, aby se stal divákem angažovaným, reflektujícím. „Po většinu času si neumíme udržet nezbytnou ‚kritickou‘ distanci, která je naším

26) Monique Cresci-Bailly, *Problématique autour d'une recherche. Écriture et imaginaire chez Marcel Hanoun*. L'Université Paris I, 1983, s. 6.

27) Marcel Hanoun, *L'Automne*. Éditions Albatros, 1973, s. 20.

jediným možným osvobozením a naší jedinou zárukou autentifikace,“ říká ve filmu ne náhodou Julien.²⁸⁾ Aktivita je po divákovi požadována také ve směru zapojení jeho imaginace. „Věříte na imaginaci diváka?“ ptá se ve filmu potměšile Julien Anne, přičemž jeho otázka míří především na nás, na reálné diváky filmu. Mnoho věcí tu je dáno jako chybějící, jako cosi, co si má divák představit a určitým způsobem propojit s filmem samým – od prvků náležejících do diegetického světa, ale přímo v něm nezobrazených, až po odkazy na vznik filmu a aktuální situaci jeho sledování v kině. Jakousi „hlavní“ diegetickou absencí je přitom Julienův film, který hrdinové takřka celou dobu sledují a komentují – film fyzicky umístěný před nimi na střihačském stole, film, který my ovšem nikdy neuvidíme, který je umístěn jakoby přesně *mezi* námi a jimi, jakoby z druhé strany „našeho“ plátna, a který si tedy pouze představujeme na základě toho, co o něm říkají, a podle výrazu jejich tváří a jejich pohledů, jimiž tento film sledují (vzniká tak vlastně jakýsi imaginární, paralelní film ve filmu, film doslova skrytý v pohledu, v oku).

Hanoun je, jak si všímá Monique Cresci-Baillyová, „fascinován myšlenkou materializovat absenci“.²⁹⁾ Absence v jeho filmech slouží jako podnět pro diváckou imaginaci a jako prostředek proděravění filmu (na rovině formální i obsahové), jeho otevření směrem k vnějšku, jenž bývá v klasickém filmu zásadně zamlčován. Filmu v jeho klasické „modalitě“ hrozí nebezpečí zpředmětnění, „ztuhnutí“, uzavření, kdy přestává být „průchozím“ a dialogickým, je oddělen od svého vnějšku a může s ním navazovat už jen mocenské vztahy podržování se či dominance. Pro Hanouna je film naopak cosi bytostně otevřeného a komunikujícího, cosi, co je neustále v pohybu *mezi* divákem, tvůrcem a dílem samým v jeho materialitě. Ve svých úvahách (napsal dvě knihy úvah formou i obsahem ne nepodobné Bressonovým *Poznámkám o kinematografu*) se Hanoun stále točí právě kolem myšlenky důležitosti vnějšku filmu, ať už je jím mimoobrazové pole „uvnitř“ diegeze, prostor diváka či prostor vzniku filmu a šířeji minulé události, z nichž se film zrodil: „To, co se děje mimo obraz, nemůže to být někdy silnější, rychlejší, pravdivější, hutnější, přesnější, takže se z filmu stane jen cosi vedlejšího filmu?“³⁰⁾ Jen film, který do sebe nechává nějakým způsobem vstoupit i svůj vnějšek, film, který si nepodřizuje diváka pomocí toho, že by se mu snažil vsugerovat jakousi pseudo-realitu – jen takový film se pro Hanouna stává pravdivým a dosahujícím v jistém smyslu vlastní reality. Realita filmu tu neznamená ani iluzivní „dojem reality“ z klasického filmu, ale ani realitu konstruovanou (jako ve většině dokumentů) tím, že se do ní (jakoby) nezasahuje, že je „pouze“ zaznamenávána. Jde tu spíše o vytváření ryze filmové reality, jež je pravdivá v té míře, v níž se ustanovuje právě jako realita svébytně a přiznaně filmová, nesnažící se o dokonalé kopírování „naší“ reality, ale o autonomii a zároveň dialogický vztah s realitou „před-filmovou“ i „po-filmovou“, čehož je dosahováno skrze neustálé *zahrnování* toho, co je před a za filmem, do nitra filmu. „Jediná realita, s níž jsou konfrontováni diváci mých filmů, je realita filmu,“ řekl jednou Hanoun.³¹⁾ Filmový materiál je pro

28) Tamtéž, s. 41.

29) M. Cresci-Bailly, c. d., s. 2.

30) M. Hanoun, *Cinéma cinéaste*, s. 36.

31) M. Cresci-Bailly, c. d., s. 9.

něj, jak píše Monique Cresci-Baillyová, „prvotní realitou a ne nosičem iluze, a to tím, že manifestuje prostor plátna, prostor natáčení, místo diváka v dispozitivu [...]“.³²⁾

Podstatné je, že Hanoun se sice snaží nabořit systém klasické reprezentace, ukázat na jeho omezení a násilí, nicméně není to nějaká jednoduchá a samoučelná destrukce, jež by se vyčerpávala v pouhém aktu vzdoru vůči normě. Jednak je ona destrukce normy prováděna formou velmi chytrou a vtipnou, a tak vyvolává sama o sobě zcela nové zážitky estetického řádu, jednak navzdory všemu film nepřestává být zároveň i fiktivním příběhem o sblížení dvou lidí. PODZIM se odehrává právě v onom zvláštním napětí, rozepětí mezi křehkým milostným příběhem a „drsnými“ zcizovacími efekty – působí na diváka dojmem zároveň velmi distancujícím i takřka hypnotizujícím. „Přesnost (*justesse*) filmu není v ničem jiném než v jeho extrémním napětí, na hranici roztržení.“³³⁾ Přesnost, správnost filmu tkví právě v určitém balancování na hraně, v neustálém otevírání filmu směrem do vnějšku: „Aby to bylo co nejpřesnější, bylo by třeba se neustále pouze lehce dotýkat, být na hranici obrazu a mimoobrazového pole, in a off.“³⁴⁾

* * *

Hanounův PODZIM „otevřít“ dílo směrem ven především za pomoci promyšlené práce se dvěma specifickými typy mimoobrazového pole, které jsou užívány povětšinou ve filmech modernistických, resp. takových, které se snaží o zesílení divácké distance, zrušení „silného“ efektu fikce, sebe-reflexi média a v důsledku i diváka atp. Ony dva typy mimoobrazového pole jsou nediegetické povahy, a to povětšinou jaksí radikálnějším způsobem než dříve zmiňované vedlejší mimoobrazové pole: ačkoli jsou samozřejmě efektem filmu, „simulují“ a odhalují to, co do filmu samého jakoby už nenáleží, jeho vnějšek – prostor produkce (reálné místo natáčení snímku) a prostor recepce (místo, odkud je film aktuálně sledován diváky). První z nich tu budeme nazývat **mimoobrazové pole natáčení** a druhé **mimoobrazové pole recepce** filmu.³⁵⁾

Iluzivní realita filmu zakládá svou „realnost“ paradoxně na své ireálnosti, na imaginárním zaplňování mezer, na imaginární představě diegetického mimoobrazového pole a vůbec celku reprezentovaného světa, který funguje jako opora pro jednotlivý záběr. Pole záběru slouží za důkaz existence jakési širší reality, světa, jenž záběr obklopuje, a tento svět zpětně dodává záběru na stabilitě a realnosti (ustanovuje ho jako něco, co náleží do reality). „[...] záběr-protizáběr, přerámování atd. mají v klasické scénografii velmi přesnou dramatickou a/nebo ideologickou funkci: dokazovat, od jednoho pole záběru k jinému, ‚realitu‘ (konkrétnost) scény *tím, co v ní chybí*,“ píše Pascal

32) Tamtéž.

33) M. H a n o u n, *Cinéma cinéaste*, s. 32.

34) Tamtéž.

35) Ve francouzštině existuje zavedená dvojice pojmů *hors-champ* (ve smyslu diegetického mimoobrazového pole pracujícího v rámci kontinuity fikce) a *hors-cadre* (ve smyslu mimo-diegetického prostoru natáčení, jenž je ukázán jako to, co obklopuje prostor záběru *ve skutečnosti* ve chvíli, kdy je tento vyráběn – přičemž samozřejmě i *hors-cadre* může být čistě fiktivní, vyvolávající pouze dojem reálného místa natáčení). MP recepce by pak zřejmě bylo možno francouzsky překlást na *hors-écran* (prostor mimo plátno, na které je film právě promítán).

Bonitzer.³⁶⁾ Takto uměle konstruovaná a sebe-potvrzující se fiktivní realita, založená na zahlazování mezer, má (jak si všimli kritici ideologického fungování filmu v sedmdesátých letech) moc odebírat nám naši „skutečnou“ realitu – Bonitzer píše: „Plátno nemá pouze funkci umožnit nám vidět (film), ale také [...] něco nám skrývat (realitu). Kinetografický obraz je pronásledován tím, co v něm není.“³⁷⁾ Reality je z tohoto (zajisté vyhraněného) úhlu pohledu možné docílit jen za cenu odhalení iluzivních pastí na diváka, za cenu otevření filmu tím, že jsou do něj zahrnuty jeho mezery a jeho vnějšek (tvůrci, diváci), jak demonstruje Hanounův *PODZIM*, ale také třeba Gilles Deleuze píšící obecněji o modernistických filmech usilujících o navázání vztahu s realitou. Dle Deleuze tyto filmy ukazují, že je zapotřebí dostat do obrazu to, co je před a po filmu. Filmy od Godarda či z hnutí *cinéma vérité* se dle něj nesnaží zobrazit „realitu jako by existovala nezávisle na obrazu, ale dosáhnout před a po obrazu jako by koexistovaly s obrazem“³⁸⁾ – k čemuž slouží, podotkneme, často právě mimoobrazová pole natáčení a recepce.

Mimoobrazové pole natáčení je častější technikou, jež se leckdy objeví na moment ve filmech i nezáměrně, coby „chyba“ (viz např. omylem zabraný mikrofon v záběru, jenž nás vytrhne z fikce, upozorní na to, že scéna se odehrává před kamerou a vůbec celým štábem, často ve skutečnosti někde zcela jinde a jindy, než se „předstírá“ v záběru). Mimoobrazové pole recepce je vzácnější a hlavním prostředkem jeho vyvolání je přímý pohled postavy filmu ze záběru na diváka. Vedle toho je možné používat např. i přímá verbální oslovení publika postavou či vypravěčem nebo jakoby „dopředu“ simulovat publikum, tak jako je tomu ve slavném lettristickém snímku *LE FILM EST DÉJA COMMENCÉ?*, v němž ve zvukové stopě slyšíme reakce a výkřiky (fiktivního) publika sledujícího jakoby stejný film, na nějž se díváme.

Zvláštním, poněkud unikavým a hůře definovatelným typem mimoobrazového pole, charakteristickým pro modernistické filmy a objevivším se i v rozebíraném Hanounově snímku, je to, jež bychom mohli nazvat **vnitřním mimoobrazovým polem**. Specifické je tím, že nevzniká ani tak jako divákova představa nějakého konkrétního, reálného či fiktivního časo-prostoru, ale spíše jako pocit prázdnoty, z níž vzchází a do níž opět zaniká jednotlivý záběr: jde o zviditelněný „rub“ filmu samého, mezeru uvnitř něj odhalující jeho „vnitřní vnějšek“ – onu rovinu, kde je ještě filmem, nicméně už neartikulovaným, prázdňným. V nemalé části modernistických filmů se stalo tématem formálním i obsahovým *mizení* (a to jak postavy, tak filmu samého, často obojího zároveň), jakýsi postupný rozpad a vyprázdňování, jakási slabost a křehkost vedoucí k tichému vytrácení (se).

Dominique Païni si čehosi podobného povšiml v jednom svém článku: nejmenším společným jmenovatelem moderního umění včetně filmu je dle něj nedokončenost (*inachèvement*), jež se zdá být „úzkostí společnou většině největších tvůrců století“.³⁹⁾ Tvůrci jako Godard, Rivette, Garrel, Wenders anebo Ruiz dle Painiho vnesli do jádra svých

36) Pascal Bonitzer, *Hors-champ (un espace en défaut)*. „Cahiers du cinéma“ 1971/72, č. 234 – 235 (prosinec – únor), s. 20.

37) Tamtéž, s. 16.

38) Gilles Deleuze, *Cinema 2. Time-image*. London 1989, s. 38.

39) Dominique Païni, *L'expérience du gouffre*. „Cahiers du cinéma“ 1985, č. 376 (říjen), s. 49.

scénářů i své režie a montáže nerozhodnutelnost,⁴⁰⁾ projevující se nedokončeností nara-ce, obrazu, scén, vět, smyslu, jinak řečeno tím, že se v samém nitru filmu náhle zjevuje cosi jako propast, trhlina.

Také Gilles Deleuze odhaluje něco podobného: v druhém dílu své knihy o filmu si všímá toho, jak u obrazu-času (neboli moderního, poválečného filmu) mizí mimoobrazové pole, přičemž toto mizení připisuje dvěma hlavním důvodům. Prvním z nich je transformace, která zasáhla mimoobrazové pole tehdy, když se zvuk stal „předmětem specifického rámování, které vkládá mezeru mezi něj a vizuální rámování“. V důsledku toho se „pro obraz stává konstitutivní difference mezi viděným a slyšeným“ a „už neexistuje mimoobrazové pole“, jelikož „vnějšek obrazu je nahrazen mezerou mezi dvěma rámy v obra-zu“, jako kupříkladu u Durasové, Godarda, Bressona atd.⁴¹⁾ (To, co Deleuze nazývá vy-mizením mimoobrazového pole, je v našem pojetí vymizením /pouze/ diegetického MP, místo nějž se v daném typu filmů klade důraz na výše popisované vedlejší mimoobrazo-vé pole – „zvukový obraz“ existující vedle vizuálního.)

Druhý důvod souvisí s proměnou pojetí celku a se stříhem. V klasickém filmu byl dle Deleuze celek Otevřeností. Filmový obraz měl esenciálně mimoobrazové pole, které od-kazovalo na jedné straně k vnějšímu světu, který byl aktualizovatelný v jiných obrazech, na straně druhé k měnícímu se celku, který byl vyjadřován v souboru asociovaných obrazů – tímto způsobem byl film v „procesu stále otevřené totalizace“.⁴²⁾ V moderním filmu ovšem dochází ke změně a celek se stává Vnějškem: „už nejde o asociace nebo vzájemné přitahování (*attraction*) obrazů“ – „na čem záleží, je naopak *mezera* mezi obra-zy, mezi dvěma obrazy: vytváření mezery (*spacing*), které znamená, že každý obraz je vy-tržen z prázdnoty a znovu do ní upadá“.⁴³⁾ Mezery vnáší do filmu podle Deleuze přede-vším falešné připojení, stříh: zatímco v klasickém filmu byl stříh racionální a byl vždy součástí jednoho ze dvou souborů, které odděloval (fungoval jako začátek jednoho nebo konec druhého), v moderním filmu platí, že „stříh se stal mezerou, je iracionální, netvo-ří součást žádného ze souborů“.⁴⁴⁾ V moderním filmu, snažícím se zlomit zautomatizo-vaná spojení, klišé všeho druhu, začalo být dle Deleuze potřeba dělat do obrazu „díry, zavést do něj prázdnotu a bílá místa, zředit obraz tím, že jsou potlačeny mnohé věci, kte-ré do něj byly přidány, aby nás přiměly věřit, že vidíme všechno. Je třeba vytvářet rozdě-lení nebo prázdnotu, abychom znovu našli celek.“⁴⁵⁾

Konkrétněji si můžeme vnitřní mimoobrazové pole představit jako to, jež divácká ima-ginace dotváří kolem záběru ve chvíli, kdy mizí diegetický svět, ve chvíli, kdy jsou ukázá-ny hranice obrazu, za nimiž není ani fikční svět, ani místo natáčení. Stává se to například v okamžiku, kdy uvidíme v záběru – díky nafilmování filmového pásu či posunutí filmu v promítačce – okraje filmového obrazu spolu s perforací (viz strukturálně materialistická

40) Tamtéž.

41) G. Deleuze, *Cinema 2. Time-image*, s. 180n. Všimá si toho také např. André Gardies: „Jako by se mezi ikonickým a verbálním ustanovovala dvojí scéna, konstitutivní pro „mluvící“ film.“ André Gardies, *L'Espace au cinéma*. Paris 1993, s. 50.

42) G. Deleuze, *Cinema 2. Time-image*, s. 179.

43) Tamtéž.

44) Tamtéž, s. 181.

45) Tamtéž, s. 21.

větev experimentálního filmu). Často je efektu objevení tohoto mimoobrazového pole dosaženo pomocí eliptického střihu neumožňujícího vytvořit si ucelenou představu prostoru scény či celého filmu, tak jako je tomu leckdy např. u Godarda. Charakteristická jsou vnitřní mimoobrazová pole také např. pro tvorbu Philippa Garrela, jehož filmy se pohybují jakoby stále na hraně zmizení, křehké v obsahu i samotné své materialitě (dosahováno je toho pomocí používání bílých a přesvětlených záběrů, vynechaného zvuku, opakování záběru zviditelňujícího chvilkové prázdno „mezi“ záběry atp.).

* * *

Shrneme-li, popsali jsme během této práce celkem sedm typů mimoobrazového pole – tři diegetické (homogenní, heterogenní, radikálně heterogenní) a čtyři nediegetické (vedlejší, vnitřní, natáčení, recepce) – v závislosti na jejich charakteru daném jednak jejich vlastní ne/diegetičností a jednak jejich vztahem s diegetickým světem filmu. Pro většinu dosavadních teoretiků a historiků bylo mimoobrazové pole zajímavé hlavně jako prostředek vyvolávající diváckou zvědavost a touhu, jako tajuplný a dráždivý hybatel narace, objevující se především v tzv. klasické kinematografii. Ve svém textu jsem se pokusila – po vzoru několik dalších badatelů – pojmut mimoobrazové pole širěji jako techniku fungující v různých typech filmů, fikčních i nefikčních, klasických, modernistických i experimentálních, a to různým způsobem. Zatímco pro klasický hraný film budou nejčastějšími typy homogenní a heterogenní mimoobrazové pole, kombinované případně s vedlejším MP (místem vypravěče), v dokumentárním filmu hraje specifickou roli MP natáčení; v některých typech komedií a televizních pořadů se klade velký důraz na přímé oslovování diváka a tedy práci s MP recepce; v modernistickém filmu je pak specificky rozpracováno jednak radikálně heterogenní mimoobrazové pole a jednak vnitřní mimoobrazové pole. Předložené rozlišení sedmi typů jsem tu pojala víceméně a-historicky, s jakýmsi doplňujícím přihlédnutím pouze k rozlišení mezi klasickým a moderním (resp. modernistickým) filmem, důkladné historické zasazení jednotlivých typů do jednotlivých období a směrů kinematografie – jež by mohlo přinést rozšíření o nové typy MP – je nicméně věcí dalšího výzkumu. Prozatímní historizující pokusy (především Deleuze, pracujícího s rozlišením klasický x moderní film, a Belloiho, rozlišujícího odlišný charakter mimoobrazového pole v období rané kinematografie, němé kinematografie, zvukové kinematografie v letech cca 1930 – 1960, modernistické a postmoderní kinematografie) poněkud trpí tím, že jejich autoři se zaměřili spíše na zobecňující teoretická tvrzení, nesporně zajímavá a podnětná, jež ovšem nejsou podložena skutečným solidním historickým výzkumem adekvátně rozsáhlého počtu filmů rozmanitého charakteru.

Mgr. Helena Bendová (1976)

Na Universitě Karlově vystudovala obor filmová věda, který v současnosti studuje postgraduálně. Pracuje v Národním filmovém archivu, v Centru audiovizuálních studií na FAMU a v časopise Cinepur, jehož je šéfredaktorkou.

(Adresa: U Uranie 9, 170 00 Praha 7; hbendova@email.cz)

Citované filmy:

Aurélia Steiner Vancouver (Marguerite Durasová, 1979), *L'Automne* (Podzim; Marcel Hanoun, 1972), *Le film est déjà commencé?* (Film už začal?; Maurice Lemaitre, 1951), *Utrpení Panny Orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1928), *Kočičí lidé* (Cat people; Jacques Tourneur, 1942), *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964), *Na sever Severozápadní linkou* (North by Northwest; Alfred Hitchcock, 1959), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

SUMMARY

TYPES OF THE OFF-SCREEN SPACE

(A Case of Alfred Hitchcock and Marcel Hanoun)

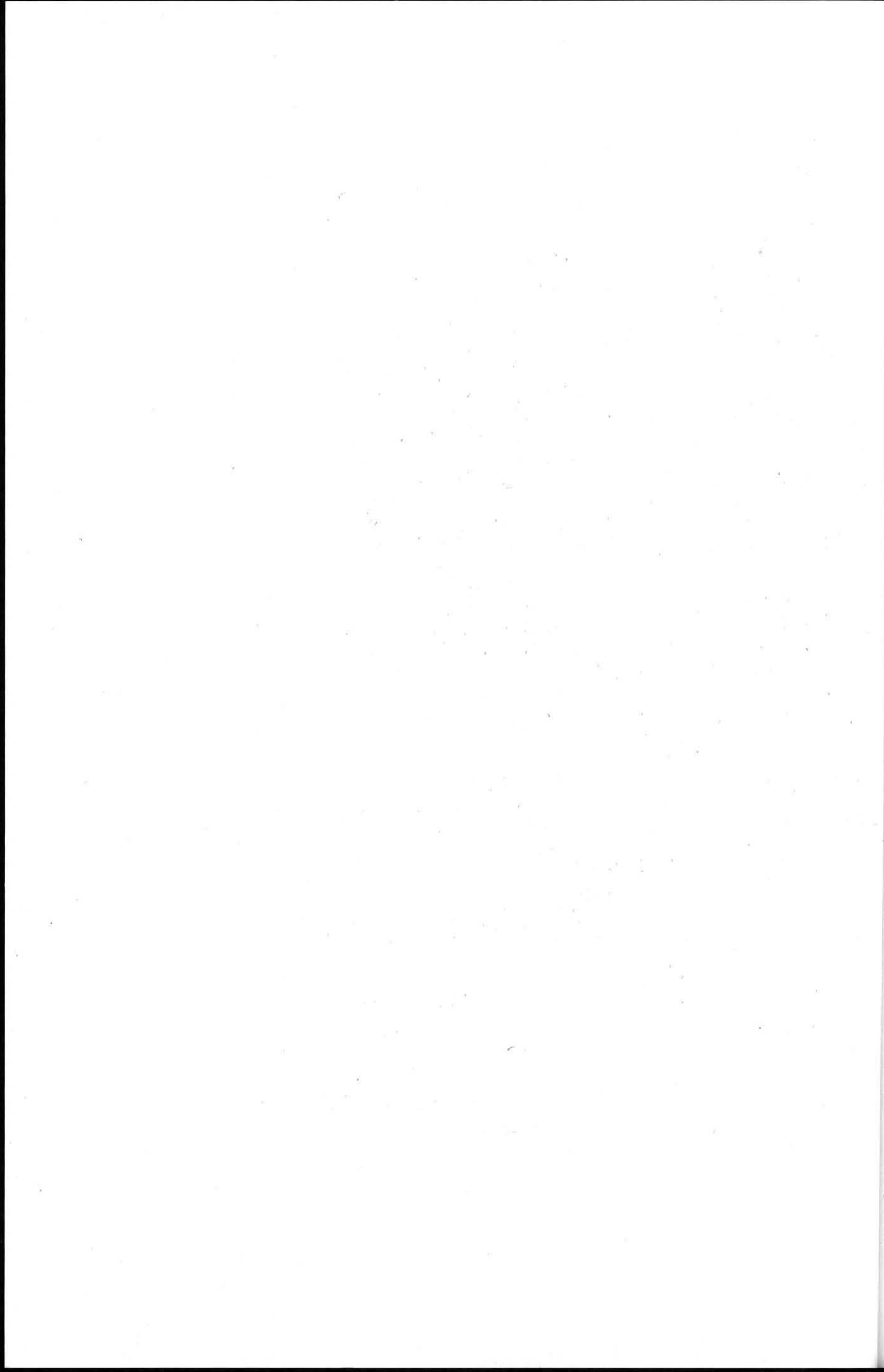
Helena Bendová

In her treatise, the author differentiates between several types of off-screen spaces. To do so, she bases herself on an analysis of two films – *NORTH BY NORTHWEST* made by Alfred Hitchcock and *L'AUTOMNE* filmed by Marcel Hanoun. Off-screen space is defined in her text as something that is created in the viewer's imagination, on the basis of guidelines deriving from what is (or what was) perceivable and audible on the screen. From the exterior, this space "reaches" the perceivable space of the shot or, conversely, is explicitly evoked by that space; in any event, it is adjacent to it in some way. It is specifically on the basis of the character of the relationship between the time-space of the shot and the time-space of the off-screen space that the author defines several types of off-screen spaces.

The analysis of the film *NORTH BY NORTHWEST* serves as an example of the treatment of the off-screen space in a classical film. It demonstrates that the off-screen space existing within the context of the diegetic world of film can be homogenous (a continuously connected space), radically heterogeneous (in the sense of Deleuze's absolute aspect of the off-screen space) or heterogeneous (when it is simultaneously continuous, i.e. adhering to the edges of the shot, and "alien", i.e. referring to an undepictable exterior of sorts).

Apart from these three kinds of off-screen spaces, the author describes the so-called secondary off-screen space that does not fall within (or does only partially) the diegetic space of the film; this is the space from where off-voices and off-music can be heard. The film *L'AUTOMNE*, examined in the second analysis, serves as an example of a film classed with modernist cinematography. On the basis of her analysis of that film, the author differentiates between three other non-diegetic types of off-screen spaces: the off-screen space of the frame (for which, in the French literature, the term *hors-cadre* is used as opposed to *hors-champ*), the off-screen space of reception (i.e. the implied place of the viewer), and the so-called internal off-screen space (designating a gap inside the film, the representation of its "reverse", of its unarticulated exterior). The typology presented in the text summarizes and completes a number of already existing typologies of off-screen space (including those discussed by Deleuze and Bonitzer), which the author attempts to unify into a single coherent whole.

Translated by Veronika Poppová



Články

Od Schefera k Esquenazimu

Úvod k četbě

Následující překlad části knihy Jeana Louise Schefera *L'homme ordinaire du cinéma* (*Obyčejný člověk filmu*) – doplněný o navazující překlad jedné kapitoly knihy Jeana-Pierra Esquenaziho, v níž zmiňovanou Scheferovu knihu interpretuje a zároveň využívá k vlastním účelům – má za cíl představit českým čtenářům autora, jenž náleží mezi nejobtížnější, ale zároveň i nejpodnětnější v oblasti francouzské filmové reflexe.

Jean Louis Schefer (nar. 1938) se svými rozbory nezaměřuje pouze na film – v jeho bibliografii nalezneme knihy a články o filmu, malířství, literatuře, filosofii i teologii.¹⁾ Jednotlivé jeho texty z rozdílných oblastí spojuje nicméně od sedmdesátých let výše jak podobný charakteristický polo-subjektivní, enigmatický styl psaní, tak zájem o určitá stále znovu se vracející témata, jako je figurace lidského těla v umění, vztah díla a vnímajícího subjektu-pisatele, otázky času a paměti. Scheferova první kniha *Scénographie d'un tableau*²⁾ vzešla z jeho spolupráce s autory sdruženými kolem časopisu *Tel Quel* (jako byli Kristeva, Barthes, Derrida aj.). Navzdory úspěchům, které jeho práce z tohoto období zaznamenaly, Schefer záhy opustil svůj tehdejší sémiotický přístup a začal, jak píše v úvodu sborníku Scheferových textů Paul Smith, „psát – podobně jako jeho přítel a učitel Roland Barthes – bez intelektuální ochrany již hotových metodologií a schémat a beze snahy dosáhnout jakési univerzální pravdy“.³⁾

Scheferův osobitý styl může netrpělivého a na „jistoty“ odborného psaní o filmu navyklého čtenáře snadno odradit – i námi přeložená studie pohlcuje zprvu tápajícího čtenáře jen pozvolna, zaplétajíc ho do sítě leckdy předlouhých souvětí složených z fragmentů hutných záblesků úvah a emocí. Nutno podotknout, že Scheferův styl je velmi obtížný ke čtení i pro Francouze, či možná obzvlášť pro ně – český překlad (podobně jako anglický) bylo třeba lehce zesrozumitelnit a zjednodušit kvůli odlišným gramatickým pravidlům (viz např. věty bez slovesa, ambivalentní používání zájmen v roli předmětů, kdy není – záměrně – zcela jasné, s kterým slovesem jsou svázány apod.). „Co je pro Schefera důležité [...] není ani tak specifický předmět, o němž píše, jako spíše zaznamenání vlastní komplexnosti a nestability jeho vztahu s oním předmětem,“ všímá si Paul Smith⁴⁾, který vysvětluje obtížnost Scheferova stylu coby akt rezistence – vůči tomu, o čem píše, i vůči psaní samému, resp. všem obvyklým metodám interpretace. Tím, co se autor snaží zachytit svými unikavými, nejednoznačnými formulacemi, je komplikovaný vztah subjektu a objektu, a to

1) Sborník jeho textů přeložených do angličtiny, jenž byl vydán v rámci ediční série Cambridge studies in new art history and criticism řízené renomovaným teoretikem umění Normanem Brysonem, představuje Scheferovo psaní právě v této jeho „nomádské“ rozvířenosti mezi rozličnými obory a tématy. Viz Paul Smith (ed.), *The Enigmatic Body. Essays on the Arts by Jean Louis Schefer*. Cambridge University Press, coll. New Art History and Criticism, 1995.

2) *Scénographie d'un tableau*. Seuil, coll. Tel Quel, 1969.

3) P. Smith, c. d., s. XI.

4) Tamtéž, s. IX.

dříve než je spoután nějakou metodou. Podstatná je sama *zkušenost*, kterou zakouší subjekt ve vztahu s dílem, kdy je mu zároveň cizí i s překvapením objevuje „neznámý kus sebe“ uvnitř onoho cizího světa – jde o ustanovování subjektu na základě jeho experimentálního vytržení z jeho normálního „těžiště“ a přemístění do těžiště (těla/vědomí), jež je mu vnější a přece už známé.

Téma, kolem něž se točí „obsah“ textu, je takto ztvárňováno i samou destabilizující, polo-subjektivní formou psaní. Sám Schefer v souvislosti se svými texty napsal: „Autobiografický charakter mnoha těchto textů není náhodný: vytváří či nekonečně dokazuje hranice teoretické anebo filosofické abstrakce, intelektuálního pojmání předmětů – jež ke mně „mluví“ jen tehdy, když jsem si je přivlastnil. Jediný trik, jediná technika, kterou mě má dílo naučit, je podobná úkolu entomologa: motýli a hmyz musejí být chyceni živí; jde tedy o to uchopit tělo (z idejí, rytmů, barev...), aniž by bylo kvůli tomu zničeno nebo rozpitváno. Náhoda tomu chce, že život, který tak pokračuje ve věcech, se mi vlastně podobá.“⁵⁾ Svou metodu, „vymezenou“ kamsi mezi teorií a literaturu, vysvětluje Schefer takto: „[...] nemám ani dispozice, ani trpělivost na to, abych byl vědcem, a zároveň nemám ten druh představivosti, který je potřeba, aby se člověk mohl stát autorem románů. Jsem spisovatelem bez příběhu – někým, kdo zaznamenává kus po kousku své vlastní intelektuální dobrodružství, jež je artikulováno skrze rozmanité objekty.“⁶⁾ Jedná se přitom o zcela jiný druh autobiografičnosti, než jaký známe třeba z impresionistických filmových kritik popisujících duševní stavy a asociace pisatele, které zažíval při anebo po filmu – subjektivnost zážitku je tu zkoumána na mnohem obecnější a teoretičtější rovině, bez jakékoli potřeby narcistního sebe-odhalování („když mluvím o sobě /nebo když mluvím ve jménu sebe sama/, stále mluvím pouze o tom, co je to to, co hledám, spíše než o tom, jaký jsem“⁷⁾).

Předchůdce Scheferova psaní (jeho tezí, spíše než formy) můžeme v rámci filmové teorie hledat především mezi pisateli zabývajícími se antropologickou či filosofickou stránkou filmu jako byli Jean Epstein (film jako myslící stroj, jehož síla spočívá mj. v disproporci světa, změně „normálních“ časo-prostorových dimenzí) či Edgar Morin (vztah filmu a „kolektivní duše“ či vztah filmu a snu) – není konec konců náhoda, že známou knihu posledně jmenovaného Schefer připomíná variací na její název.⁸⁾ V roce 1980, kdy Schefer publikoval jak knihu *L'homme ordinaire du cinéma*, tak velmi podobně zacílenou knihu fragmentárních „dialogů“ s Raoulem Ruizem⁹⁾, znamenalo Scheferovo uvažování radikální odvrát od tehdy převládajícího diskursu tzv. druhé sémiotiky a psychoanalytických či ideologicko-kritických studií. Právě s Scheferovou knihou se pomalu započal obrát k opět více esteticky zaměřeným textům let osmdesátých, v „scheferovské“ linii pak především k výzkumu figurálních kvalit obrazu. Scheferovu knihu proto vysoce ocenil jak Gilles Deleuze ve svých knihách o filmu, tak např. Nicole Brenezová věnující tematice figurálna ve filmu celou knihu.¹⁰⁾ Scheferovo místo v rámci dějin filmové teorie Brenezová považuje přímo za zásadní: „Díky Scheferovým formulacím vyvstává mnohem zřetelněji dělicí čára mezi moderními teoretiky, mezi které náleží i Vachel Lindsay – teoretickým hnutím zahrnujícím při svém pohybu po spirále to, co plulo jako nečitelné v přecházejících konstelacích – a teoretiky klasickými, kteří postulují *a priori* existenci světa či ještě lépe subjektu (subjektu psychoanalýzy například), k nimž film odkazuje. Odsunujíc mimo pole svého zájmu svět chápaný jako cosi, k čemu si film

5) Tamtéž, s. XVIII.

6) Tamtéž, s. XVII.

7) Tamtéž, s. XIX.

8) Edgar Morin, *L'homme imaginaire du cinéma*. Paris 1956.

9) Raoul Ruiz – Jean Louis Schefer, *L'image, la mort, la mémoire. Dialogues imaginaires*. Coll. Ca cinéma, Albatros, 1980.

10) Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Bruxelles 1998.

musí teprve vytvořit přístup (namísto toho, aby byl svět vždy už daný díky filmovému záznamu), nalezly moderní teorie své místo: uvažovat o kinematografii ne už jako o vědecké či narativní konstrukci, tak jak to stále dělají klasické způsoby čtení, ale jako o kritickém návrhu, hypotetickém gestu, činu.¹¹⁾ Na druhou stranu je třeba navzdory předešlému nadšenému hodnocení říci, že Scheferovo psaní se jen obtížně vřazuje do kontextu soudobé filmové teorie a – podobně jako je tomu v případě některých vysoce „subjektivních“ textů Rolanda Barthesa – zůstává být čímsi z principu solitérním: esejem, v němž se styl a myšlenky natolik proplétají, že je velmi nesnadné jednotlivé teze „vytrhnout“ a nějakým způsobem aplikovat či rozvíjet.

Podnět k Scheferovu psaní o filmu přišel původně z nakladatelství časopisu Cahiers du cinéma, které ho požádalo o teoretickou knihu o filmu. Výsledná kniha byla, jak říká Schefer, nicméně „spíše nepřímou odpovědí“ na nabídku Cahiers, příležitostí napsat cosi po způsobu valéryovského „pana Teste v kině“. ¹²⁾ Podobně jako v jiných textech, i v *L'homme ordinaire du cinéma* postupuje Scheferovo uvažování spíše fragmentárně, bez na první pohled zřejmého a pevného systému – jediným systémem je „systém odboček od předmětu“. ¹³⁾ Tento systém neustálých odboček je dobře viditelný v první části knihy nazvané Bohové, v níž se jednotlivé krátké texty odvíjejí od rozličných filmů, mezi nimiž nalezneme především grotesky, horory a obecně pak filmy, v nichž je důraz kladen na těla figurující nějaká abnormální, „perverzní“ měřítko (sebe, světa, situace). Zkoumány nejsou ani tak „celé“ filmy (jejich příběh a hlavní témata) jako spíše vizuální stránka jednotlivých scén a záběrů – resp. jakési linie úniku, jež se odvíjejí z nich, často nezávisle od narativní roviny konkrétního filmu. (Např. u fotografie z jakési grotesky Laurela a Hardyho Schefer mj. píše: „Znamená skutečnou úlevu zjištění, že Laurel a Hardy nejsou ve skutečnosti homosexuálové, ale že jejich dvojice je vytvořena ze dvou tchýní mužského pohlaví, jež jsou odsouzeny žít společně? Tito dva chlapi znovu vytvářejí jako Bouvard a Pécuchet něco, co přesto nemůže být dosaženo /a celý jejich život je pokusem zdokonalit tuto nekompletní minulost/: tj. dospívání. Anebo to jsou, záleží na volbě, dva chlapi, kteří se snaží se svými nevěrohodnými těly předělat adolescenci a kteří jsou fatálně zajati oním prokletím: jsou to dvě převlečené tchýně.“ ¹⁴⁾)

Zdánlivá disparátnost a nahodilost postřehů, jež rozvíjí v této části knihy, má za sebou nicméně určité jednotící pozadí, jež se více ozřejmí v následující části knihy. Oč se Schefer snaží, je slovy Brenezové „popis neznámých vztahů, které film ustanovuje mezi subjektem a jeho zážitkem (ze světa, z druhých, z obrazu)“. ¹⁵⁾ Základní myšlenku knihy můžeme nalézt v jejím úvodu: „V kinematografii se jedná o novou zkušenost času a paměti, která sama o sobě formuje experimentální bytost. [...] Toto vše nepředpokládá tedy žádné vědění, pouze určité používání, zvyk, jak používat neviditelnou část našeho těla. [...] Jediné vědění, jež je zde předpokládáno, je tedy používání naší paměti: neučí nás v posledku nic jiného, než jak manipulovat s časem jako s obrazem, což je umožněno ‚odečtením‘ našeho aktuálního těla.“ ¹⁶⁾ Tím, co nás jakoby „všívá“ do světa filmu, je čas, specifickým způsobem sjednocující vědomí diváka s časem filmu – film je totiž „pamětí času, který jsme neprožili“ ¹⁷⁾, pamětí, která se usidluje v nás a obdařuje nás zkušeností jakéhosi cizího, neznámého, abnormálního těla. Zneklidnění diváka/pisatele pochází z toho, že mezi filmem a divákem tak dochází k jakémusi nečekanému a radikálnímu propojení, odhalujícímu jak esenciální nekompletnost filmu, resp. „onoho neznámého těla“, jehož obrysy vyvolává, tak

11) Tamtéž, s. 421.

12) P. Smith, c. d., s. XXII.

13) Tamtéž, s. XIX.

14) Jean Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*. Cahiers du cinéma-Gallimard, Paris 1997, s. 34.

15) N. Brenez, c. d., s. 420.

16) J. L. Schefer, c. d., s. 10n.

17) R. Ruiz – J. L. Schefer, c. d., s. 48.

nekompletnost diváka, který jednak ztrácí své „gravitační centrum“ („film nechává zmizet ono gravitační centrum [...], nechává tedy zmizet svět v nás, smazává nás naráz ze světa“¹⁸⁾) a jednak se propojuje s filmem, stávajíc se „uskutečněnou latentností obrazu“¹⁹⁾, jeho „reálným pólem“²⁰⁾, „fatalitou a nedokončenou syntézou toho všeho“²¹⁾. „Nevěřím na realitu filmu (jeho pravděpodobnost není důležitá) a přesto jsem právě kvůli tomu jeho poslední pravdou. Film se verifikuje pouze ve mně, ne prostřednictvím nějaké poslední reference k realitě; není zprvu ničím jiným než změnou proporcí viditelného, pro kterou jsem nejen bezpochyby posledním soudcem, ale především tělem a experimentálním vědomím,“ píše Schefer.²²⁾

Hlubší rozbor Scheferových myšlenek (resp. jedné z jejich rovin) je k nalezení v překladu kapitoly *Duch a tělo diváka* z knihy *Film, perception et mémoire (Film, percepce a paměť)* **Jean-Pierra Esquenaziho**²³⁾, který Scheferovy teze nicméně zasazuje do vlastní, velmi komplexní úvahy o filmu. Jean-Pierre Esquenazi mj. působí coby profesor na universitě Lyon 3 a jako badatel v Centre de sociologie des pratiques et des représentations culturelles v Grenoblu, vedle toho řídí knižní edici Champs visuel renomovaného nakladatelství L'Harmattan. Ve svých textech se věnuje především sociologickým a pragmatickým aspektům filmu. V úvodu knihy *Film, perception et mémoire* Esquenazi rozlišuje mezi pragmatikou kinematografie (*cinéma*) a pragmatikou filmu. První z nich se zabývá „studiem různých kinematografických institucí a jejich vlivu na způsob, jímž vnímáme filmy“ (jak to známe z děl Rogera Odina), druhá pak studuje způsob, jímž film (ve smyslu estetického objektu) řídí rozumění diváka.²⁴⁾ Esquenaziho kniha se vřazuje do rámce oné druhé pragmatiky (pragmatiky filmu), přičemž se ovšem nevydává cestou zkoumání filmové enunciaci jako Francesco Casetti²⁵⁾, ale cestou filosofičtější, čerpající především z myšlení Scheferova, Deleuzova a fenomenologického. Esquenaziho kniha se dotýká mnoha aspektů filmu – od kinematografických figur jako je sutura a hledisko, přes způsob, jakým film vytváří virtuální časo-prostory, až po otázky vnímání a identifikace diváka, vytvářejíc ve výsledku ucelený a dynamický model vztahu diváka a filmu, který v jakémsi druhém plánu odhaluje obecný proces „nastávání subjektu“, jenž zviditelňuje kinematografie.

Podobně jako pro Schefera i pro Esquenaziho film funguje jako formující se paměť – jako „paměťové individuum, které organizuje sérii interpretací a očekávání diváka“.²⁶⁾ Esquenazi nejprve ukazuje, že včlenění diváků do filmu, ke kterému dochází při projekcích rodinných filmů (diváci se rozpoznávají jako součást snímku, který zastává funkci paměti), se odehrává jistým způsobem i při projekcích hraných filmů, které se prezentují jako určitá paradoxní paměť předcházející události – reálný akt vzpomínání na nereálnou událost. Film se tak ze všeho nejvíce podobá percepce naší minulosti, naší vlastní temporality.²⁷⁾ Při projekci je divák „obsazen čímsi cizím, filmem; ale zároveň onen neznámý film [...] poznává. Či spíše [...] je rozpoznán jím: jako ten, kdo je na „správném místě“, místě diváka, které mu udělil sám film.“²⁸⁾ Ve filmu jsou ve hře dva druhy rozpoznání: 1. audiovizuální (percepce obrazu odpovídající Bergsonovu prvnímu rozpoznání –

18) J. L. Schefer, c. d., s. 109.

19) Tamtéž, s. 177.

20) Tamtéž, s. 143.

21) Tamtéž, s. 133.

22) Tamtéž, s. 17.

23) Jean-Pierre Esquenazi, *Film, perception et mémoire*. L'Harmattan, 1994.

24) J.-P. Esquenazi, c. d, s. 11n.

25) Srov. Francesco Casetti, *D'un regard l'autre*. Presses Universitaires Lyon, 1990.

26) J.-P. Esquenazi, c. d., s. 14.

27) Tamtéž, s. 43.

28) Tamtéž, s. 42.

rozpoznání situace, v níž se nacházíme, těla, jímž jsme); 2. vztahové (pochopení narativního systému vztahů odpovídající Bergsonovu druhému rozpoznání, jež dává do souvislosti aktuální obraz s minulými percepcemi, a tak rozšiřuje a vysvětluje aktuální percepci, která zároveň slouží coby perspektiva či hledisko na virtuální celek minulosti).²⁹⁾

Ve třetí kapitole Esquenazi zkoumá charakter onoho prvního rozpoznání – percepce filmu. Od normální percepce se film liší tím, že mu chybí konstantní bod veškeré percepce, tj. vnímající subjekt. Filmová matérie – definovaná jako „zvukové světlo“ – je specifická tím, že je labilním, beztlíživým, extrémně rychlým fotonickým plynutím, jež umožňuje nejrozličnější „nemožné“ transformace a multiplikace. Filmový „realismus“ se pokouší navrátit diváka na centrální místo, ustanovit jej jako stabilní hledisko na svět, jeho střed – kapacita filmu tkví nicméně v možnosti „nabízet kontinuálně decentrované percepcce, v jejichž proudu centrum, stále přemisťované, nakonec neexistuje“.³⁰⁾ Nutnou souvislost mezi pohybem a tím, kdo vnímá tento pohyb, Esquenazi demonstruje především na základě fenomenologie Merleau-Pontyho, podle kterého „(p)ercepcce a pohyb tvoří systém, který se modifikuje jako celek“.³¹⁾ Pohyb v této optice „existuje jen pro toho, kdo patří do světa onoho pohybu, do časoprostoru, jenž je efektem (filmové) matérie v pohybu“.³²⁾ K pohybu přitom nenáleží přímo pozorovatel, jeho tělo, ale jeho hledisko. Na základě toho Esquenazi rozlišuje diváka perspektivního (ve smyslu místa, které nabízí pohyb coby „své“ hledisko, místo „virtuálního diváka“) a diváka empirického (který se rozpoznává v onom diváku-ve-filmu a obsazuje ono místo perspektivního diváka nabízené pohybem-filmem). Nejedná se přitom – díky zmiňované decentralizaci vlastní filmu – povětšinou o nějaké jedno stabilní „místo“, s nímž by se divák identifikoval, nejde o jednoduchou identifikaci s jednou z postav anebo s hlediskem kamery – spíše se jedná o celou sérii subjektivit (resp. „perspektivních diváků“), skrze něž skutečný divák prochází.

Ve čtvrté kapitole knihy se Esquenazi věnuje druhému rozpoznání, které pro něj znamená především zkonstruování časo-prostoru coby virtuality pohybu, jeho „výsledku“. Pohyb se má k časoprostoru v Esquenaziho pojetí jako forma k pozadí (forma-pohyb se v určitém abstraktním okamžiku završuje a coby stopa pohybu se stává „čistým“ pozadím-časo-prostorem).

V páté kapitole, kterou otiskujeme v tomto čísle v českém překladu, Esquenazi mj. upřesňuje, jakým způsobem se divák umisťuje uvnitř filmu coby vnímající systém, kterému je odebráno jeho vlastní tělo náhradou za tělo jiné, „neznámé“ a imaginární.

Tolik alespoň stručné shrnutí první poloviny knihy, bez něž možná zmiňovaný překlad obsažený v tomto čísle nemusí být zcela srozumitelný. Následující čtyři kapitoly – v nichž se Esquenazi zabývá podrobněji mj. zdvojením času na přítomný a minulý v diváckém vnímání, způsobem, jakým film formuje svůj vlastní „vnitřek“, anebo suturou coby místem zrodu subjektu –, příliš komplexní a složité na letmé shrnutí, ponechávám k vlastnímu průzkumu už případným čtenářům Esquenaziho knihy.

Helena Bendová

29) Srov. tamtéž, s. 50 – 53.

30) Tamtéž, s. 66.

31) Tamtéž, s. 67.

32) Tamtéž.

Výběrová knižní bibliografie:

Jean Louis Schefer

- Scénographie d'un tableau*. Seuil, coll. Tel Quel, 1969.
L'invention du corps chrétien. Galilée, 1975.
La Déluge, la peste, Paolo Uccello. Galilée, 1976.
L'Espece de chose mélancolie. Flammarion, 1979.
La Lumière et la proie, le Corrége. Albatros, 1980.
Raoul Ruiz – Jean Louis Schefer, *L'image, la mort, la mémoire. Dialogues imaginaires*. Coll. Ça cinéma, Albatros, 1980.
L'Homme ordinaire du cinéma. Cahiers du cinéma-Gallimard, 1980.
Origine du crime. Café-Clima, 1985.
Gilles Aillaud. Hazan, 1987.
Le Greco ou l'éveil des ressemblances. Michel de Maule, 1988.
Kenzaburo Oé (photographie de Jun Shiroaka). Marval, 1990.
De la peinture (úvod a překlad knihy Leona Battisty Albertiho). Macula, 1992.
Paul Smith (ed.), *The Enigmatic Body. Essays on the Arts by Jean Louis Schefer*. Cambridge University Press, coll. New Art History and Criticism, 1995.
Question de style. L'Harmattan, 1995.
Goya, la dernière hypothèse. Maeght, 1997.
Question d'art paléolithique. P.o.l., 1997.
Du monde et du mouvement des images. Cahiers du cinéma, 1997.
Images mobiles. P.o.l., 1999.
Le déluge Paolo Uccello. P.o.l., 1999.
Le sommeil de Greco. P.o.l., 1999.

Jean-Pierre Esquenazi

- Film, perception et mémoire*. L'Harmattan, 1994.
La télévision et ses téléspectateurs. L'Harmattan, 1995.
Le pouvoir d'un média. TF1 et son discours. L'Harmattan, 1996.
Jean-Pierre Esquenazi (ed.), *Vertov, l'invention du réel!* L'Harmattan, 1997.
Télévision et démocratie. La politique à la télévision française 1958 – 1990. PUF, 1999.
Jean-Pierre Esquenazi – Roger Odin (ed.), *Cinéma et réception*. Hermes Science Publications, 2000.
Hitchcock et l'aventure de Vertigo. C. n. r. s. éditions, 2001.
L'écriture de l'actualité. Pour une sociologie du discours médiatique. P U de Grenoble, 2001.
Jean-Pierre Esquenazi – Marie-Françoise Grange – Gilles Delavaud, *Godard et le métier d'artiste*. L'Harmattan, 2001.
Sociologie de la réception. La Découverte, 2003.
Politique des auteurs et théories du cinéma. L'Harmattan, 2003.

Články

ZLOČINECKÝ ŽIVOT

Jean Louis Schefer

Film, a to ani němý, nikdy nemohl být nehlukný: je spíše ponořený v šepotech (jako jsou například titulky během projekce čtené tichým hlasem dětem). A prostřednictvím tohoto šeptaného ticha v prvních obrazech se do nás vrací onen prach, ono světlo, ona šedivá těla; jako kdyby v nás sedělo dítě, a pořád ještě nás drželo za ruku.

V hloubi kinematografie (v jejím pro nás nejstarším a nejbrutálnějším stavu) přetrvává hrůza či nejasný strach, který byl po celé naše dětství spojen s každým filmem. V hloubi: proč každý film opakuje válku? Své první filmy jsem viděl poté, co jsem byl ponořen do válečných scén (noční úkryty, bombardování, exodus, modlitby na kolenou ve zhasnutém salonu za zvuku vybuchujících bomb, zaprášená kavárna a defilé vězňů za jejími okny, osamělá noční cesta kamiómem v zimě, čtyři roky...). To všechno však byly jen scény, scény zavrtávající se do jistého druhu nevědomí dítěte. Roztržitého dítěte, pro nějž i uprostřed exodu je stále ještě přítomen nějaký hlas, tón hlasu, hudba, obrazy, nějaké předměty, které jeden po druhém rozbilo svištění bomb, nějaký nápěv, nějaká bytost, kterou katastrofy a zármutek nikdy nepoloží; studna, propast, něco, co nemá rub... Myslím si, že v těchto těžkých časech zármutku, rozvrácených obydlí a improvizovaných tábořišť nebyl zničen jistý hlas, jistá rezervovanost a jisté svrchované vědění civilizované bytosti: pod kročeji roztržitého dítěte se neotevřela zem, nikdy kolem něj nezazněl výkřik. Takže kolem něj zůstávala hudba, a to i v noci, za tlumeného světla a poplachů. Protože to ještě byla doba velkého mládí světa. Katastrofa nemohla vystoupit z trosek, ani z žalu, a to až do dne, kdy bylo ono dítě přivedeno do kina. DĚTI ULICE: veškerý strach z války, čtyři roky hrůzy, zničené předměty a zmizelé tváře se všechny najednou usazují v sále, na obraze prvního filmu. Zde začala první nemoc, za níž byl vinen i trestán film. První nervová choroba, to znamená také první nejistá a zločinecká identita, kterou dítě našlo ve strachu (ve své první opravdové osamělosti): otrhané dítě voskující v Itálii boty amerických vojáků. Takhle začal svět, totiž takhle se stal nepopsatelným.

Proto po osvobození zmrazil spoustu dětí strach z války. Nejenom strach, že unikly masakru, ale také nesouvislé vědomí, že jsou stejně mrtvé, protože filmy začínaly bez onoho hlasu, který letadla nikdy nepřehlušila, a bez sestry, bez pomoci, bez vůně. Takhle se stalo, že začala afázie, zmizela rodina a vědomí zločinu se stalo předchůdným před každým zločinem. Že zuby cvakaly jen pro Chaplina, Laurela a Hardyho, či Walta Disneye. Jedině proto je válka bez konce. Například ve filmu LES DISPARUS DE SAINT-AGIL umírá otec, hroutí se dům. Pinocchio zabije a deportuje několik blízkých. V ADÉMAÏ AVIATEUR, nebo nevím v jakém filmu ze série ABBOTT A COSTELLO zůstane stát jen jídelna uprostřed

trosek, dřevěný kůň ve vagonu pro dobytek, vlak Červeného kříže a čokoládové poháry na holandském nádraží.

Fattyho, Charlieho či Al Saint-Johnův strach se tedy začal nenapravitelně odlepovat od světa hudby, hlasů a obrazů. Ve filmu svět začal jako vzpomínka na nějaký zločin, který nebyl na nikom spáchán a který zároveň *neustále visí ve vzduchu*. Jedině ve filmu mohl poprvé zemřít ten neustálý hlas, který tolik let neutíchal ani za rachocení hromu, ten *neustále zadržovaný dech*.

Filmy tedy vytvořily zvláštní strach spojený se světem šepotů (nikoli s náboženským šepotem – bylo to zároveň něco, co nebe nemohlo slyšet, jako slova tlumeně pronášená v pokoji), ale na druhé straně strach spojený také s tichem šedých těl, s tenkou a gestikulující žulou.

V celé kinematografii, v přetrvávání „grotesky“, to znamená v ryzím vynálezu pohybu spojeného s bílými tvářemi, je však ještě něco navíc: nějaký stín. Jako kdyby například během války zemřel otec onoho dítěte a – protože jeho ostatky či jeho tělo mu zůstalo skryto – jako kdyby byl andělsky unesen nějakou silou, nějakou bytostí k nějakému neznámému vykoupení. A jeho opuštěnost, která začala zpoždění zločinu za tímto komickým zdvojením světa, ho donutila jít tento stín „ulovit“¹⁾ do kina. Jako kdyby tato jiná tvář světa – kohorta andělů, smuteční ceremonie a plačky – mohla přijít jedině odsud, jako kdyby to vše (a s takovou sklíčeností) neustále přicházelo jen prostřednictvím těchto groteskních obřadů. Zpoždění zločinu za tímto světem žuly bez puklin, složeným z okamžiků, kde posloupnost obrazů, velké detaily, i důvod veškerého chování zůstává zneklidňující záhadou: jde o svět, jenž se tváří jako důvěrně známý a jenž nastoluje tiché a nemístné společenství.

V tom to je: groteskní svět je pro něj postižen takovou nešikovností kvůli skryté scéně z jeho dětství, v níž byl jeho otec jednoho dne sejmут ze světa. Díky této scéně se pro něj válka stala reálnou. Proto uprostřed bombardovaných měst zůstaly polozbořené mosty jako krajní portrét fotografujícího pohledu. A jestliže tu takto zůstaly tyto kamenné bytosti gestikulující ve spěšném zoufalství, pak proto, že všichni velcí lidé, celá jedna tvář světa, přestala ne žít, ale být zde, moci se vrátit, to znamená *vstoupit* a podat ruku.

* * *

Ale jaký zločin? Nejistě se zde usazuje tíseň bez objektu, tíseň, která může existovat prostřednictvím samotného odstupu a difference, ve které se usazuje, a to na čemkoli.

A tento groteskní svět se kývá, naklání, odlepuje, a neustále opakuje série katastrof (to je jeho motor, prostý opak jakéhokoli rozumu) jen proto, že také každodenní svět mohl být podkopán neklidem a jakýmsi smíchem, který trval déle než všechny obrazy. Nebo který nenechal obrazy trvat...

* * *

Určité množství a určitá síla afektů je zvolna spojována s neznámými objekty. Ihned získávají moc neopakovatelnosti, nedělitelnosti a nevyprovoditelnosti: nedají se vyvézt.

1) *Pêcher*, jedná se o slovní hříčku, znamená také hřešit (pozn. překl.).

Svůj subjekt (místo jejich stálého nebo neustále pravděpodobného zapojení) nesituují do světa, tedy do prostředí, kde vyvstávají série událostí, které mohou být izolovány, odděleny od veškeré kauzality, nepozorovány... I svět je tak polapen ve svobodě bezvýznamnosti, a proto je v každé situaci žitelný, snesitelný, neboli *odlehčený*.

Neznámé afekty (zrozené ve stroji na simulaci, nebo vyžádané na něm) pocházejí ze světa, který je v první řadě světem bez vnějšku: je definován stálostí významu, který plně „drží“ jen těmito afekty, které – při svých monstrózních kvantitách – mají všechny nějaké trvání – vnitřní napětí – jež je také otiskem místa jejich vypršení, jejich zrušení (zrušení jejich virtuální povahy). Dočasná kontradikce, v jejímž rámci se tento podle všeho plovoucí svět, tato žula a tyto chumáče obrazů opírají o subjekt, jenž předpokládají. Neboli o onoho diváka, který znovu filmuje celý tento svět a do nějž se žulový svět přemisťuje, aniž by byl provázen vzpomínkami. City se ho zmocňují jen *díky záhadám, za něž přebírá odpovědnost*, protože je zde stále garantem či tvůrcem jejich reality.

A spíše než nějaký komplexní stroj je to tedy právě on (vydělený strojem), kdo vidí celý film: izolovaná, osamělá či nemá instance návratu jakési morálky světa. Instance, jež se tajemně přelévá přes tyto kvantity, přes látku, jež je uzavřená (jako scénář a jako obraz) a zároveň zcela určená, to znamená *zasvěcená* a adresovaná reálnu afektů, které je tím, na co obraz čeká. To znamená, že jde o látku zasvěcenou zločinu samému.

* * *

Filmovými monstry jsou například vnitřní bytosti filmu: v hloubi jakéhokoli z filmových příběhů jsou bytosti vyslané jako anamorfózy tohoto světa předurčeného k morálce, tedy předurčeného k významu, jenž je neustále adresován neznámému morálnímu subjektu, který sice neprovedl jeho syntézu, v němž však cizost musí žít jako morálka, nebo také: *trvat*, aniž by byla zasažena časem anebo pamětí.

* * *

Ale kdo je to tedy – kdysi unesen a možná vržen do nebe, ne aby spadnul jako všechny ty bomby, ne aby byl jako padající tělo nenadále zpomalen otevřením padáku nebo pohupováním po nebi, ale aby vyšel z určité kvantity obrazů, z bělosti samé – kdo to tedy přichází, natahuje ruce a říká „pojd’!“?

Zůstává tohle: neznámý druh v člověku sledujícím film, v člověku, který se v tomto filmu vidí jako nový druh, tenhle kdokoli, tohle otevření, tyhle svírající se útroby, či jeho smích znovu započnou válku. Odstranění jedné bytosti jako důvod rozvrácení země. Odstranění lidskosti v nás samých. Před *bílým obrazem* už tedy nezbývá žádný její reprezentant. Jako kdyby ta mozaiková tvář vytvořená z chumáčků, z bodů, z prachu prostě a nenapravitelně zaplavila toho, kdo sedí, nesmírnou extenzí bytosti bez přítomnosti, která je spojena se záhadou Času, s hrůzou Času.

* * *

Něco je nejprve spojeno se záhadou smyslu, který přidáváme k obrazu z nejistoty, jestli jsme uchopili jeho totalitu, a z pochybnosti, jestli takový přídavek nebude jen neúplnou

zálohou na všechny významy, které v něm jsou přítomny. Navíc si nejsme jistí, jestli to, co přidáváme, není v první řadě něčím, co bychom měli nazvat my: vně svůdnosti obrazů si film podrží celou svou záhadu (a podrží si ji jako kus nás samých). Před každým uchopením nějakého nového smyslu se dozvídáme, že významem je zde nějaké tělo.

Toto tělo není syntetizovatelné; nejedná se o soubor částí, jimiž by byla gestika, mimika a výraz tváře, a zároveň únik toho všeho, jeho otáčející se perspektiva, nová amputace tohoto nepopíratelného celku. Takové tělo je přeci významem ještě předtím (nebo zároveň, v simultaneitě, o níž nemáme žádnou představu až do okamžiku, kdy k nám dovezen filmovou lucernou dorazí onen svět, do kterého nevstupujeme), než se stane odrazem nějaké anatomie. Tyhle dvě věci nás zarážejí: za první to, že existuje – a nevím kdy – smysl bez významu, tedy bez operace částí; a za druhé že to, co je promítáno, nejsme my, ale my se v tom přesto poznáváme (jako kdyby zde mohla jednat nějaká podivná touha po extenzi lidského těla v podobě významu, či jako kdyby tato touha začínala doznívat v simulacích objektů zakoušených jako nejzazší simulace nás samých: co není zrozeno v nás, může žít zde). Takto se poprvé beze studu díváme na lidi, to znamená, že lidé se poprvé stávají spektáklem, terčem naší plné nestoudnosti. Poprvé je nějaký druh zasvěcen možnému, neomezenému a nekonečně opakovatelnému spektaklu, po kterém toužíme (který se dokonce stává naší potřebou a naší neuhasitelnou žízní). Poprvé, a v poslední chvíli, tedy vidíme, co zbývá ze zmizelého světa: vidíme celé lidi, a přece za tento spektakl neneseme vinu.

Tito lidé jsou nekoneční, to znamená vynucení osudem, který představuje příběh, z něhož nikdy nevyjdou. Stejně tak jsou opakovatelní, mohou trochu obývat univerzum jedině prostřednictvím pohyblivých objektů – jako kdyby nás jejich světlo mohlo definovat a jako kdyby mohli v nás, v našem novém vědomí, měnit měřítko a své vlastní proporce jakožto dimenze našeho neviditelného světa. Ti lidé jsou zde díky naší umíněnosti, aby opakovali to, co nás nepravděpodobně váže ke všemu ostatnímu. Zakoušíme zde toto přeludné pouto: „Nikdy bych si nemyslel, že by nějaký smysl mohl být celým tělem, to znamená chvilkovým zmizením toho, co mě k němu váže.“

Ale proč jsou k tomuto spektaklu připoutána slova „vinný“, „zločinný“, nebo „provinění“? Zločin není aktem zneužívání páchaným ve světě. Označuje člověka spojeného s hranicemi univerza prostřednictvím znaků a tento viník, ještě než přestoupí nějakou podmínku, je viníkem, protože se v tomto univerzu projevuje jako subjekt, a protože jím prochází vědomí tohoto světa, *jehož je poutem*.

* * *

A přeci tento svět už byl viděn – a možná i zachycen něčím, co si můžeme posléze představit jako nějaké tělo, které je nekonečně větší než naše (nejenom proto, že oko, které promítá jeho obrazy, je jako maják). Větší tělo, které je bez výjimky vždy situováno za naším tělem, za naší hlavou, a tam, kde se fotografická deska s fotocitlivými buňkami, jimiž byla vybavena archaická zvířata, pokryla kostmi. Díky naklonění tohoto obra nad bílé plátno – sotva si to dokážu představit – vidíme pohyby mikroskopických bytostí, jejichž dimenze přesto přesahují dimenze našeho těla. Ihned jsme ponořeni v anatomii této obří bytosti, jeho těla, které nemůžeme obydlet svým.

Být v kině přeci znamená možná ani ne tak zapomenout v obrazech tělo, v kterém už nekráčíme – jako kdyby odebráním jeho vlastních obrazů, které nedokáže ustálit, zmizela jeho tíha – jako sevření mezi tímto obrem, kterého si musíme občas představovat nebo předpokládat, a tím, co jeho oko bez přestání naruby filmuje. První člověk (první smysl: jejich oddělením by vznikla iluze – smysl se netřídí, patří k postupným, do sebe zasazeným a nedovršeným stavům těla) je inchoativní jedině v této míře: svět jím neprochází, stává se přechodem souboru forem a smyslu, které nechtěl – které nesnil; a tělo pohybující se na plátně zůstává nuceným průchodem jediného světa, od něhož se nikdy nemůže odvrátit.

Nevěřím, že bychom seděli v Platónově jeskyni, neodhadnutelnou věčnost visíme mezi obřím tělem a objektem jeho pohledu. Takže nesedím, ale visím pod svazkem světla. Tento svazek je oživený. Lehká předchůdnost jeho pohybu před pohybem filmových objektů je viditelná jako pohyblivý kužel, jako nepravidelný pohyb nějakých končetin.

* * *

Nevím, jak Kafka došel k poznámce z 9. ledna 1920, ani jaký neúplný stroj, esenciálně neúplný, ale o to aktivnější v zaplňování té části viditelného, které byl zbaven, nakonec popsal onen nehmatatelný vztah ke světu, toto podivné uskutečnění viditelného světa, jehož vnímání je mu přesto zakázáno, a jehož je neustále živou ranou či slepou skvrnou: „V zátylku mu uržli kus lebky ve formě úseče. Se sluncem se celý svět díval dovnitř. Byl z toho nervózní, vyrušovalo ho to z práce a zlobil se za to, že právě on je z tohoto spektaklu vyloučen.“

Nevím ani, jak ten, kdo se dívá, v oné konfrontaci pohledů a těl, jíž je spektakl, vidí jednat, vzdalovat se a mizet celé tělo, od něhož se tak odděluje, celé tělo, jehož akce má jedinou destinaci a které nechává u svého diváka spočinout ani ne tak svůj obraz, jako bývalé těžiště, jež potřebovala jeho nehybnost předcházející akci a jeho osamělost předcházející konfrontaci. Prostřednictvím tohoto jediného ztraceného těžiště zanechává toto tělo – pohybované světlem a jednajícím daleko od nás – v tom, kdo se dívá, nostalgii po jeho minulém bytí. Nezanechává svůj obraz, nechává v nás plápolat či klíčit onen nejasný bod, který mu vlastně umožňuje neustále se podobat mlčenlivému člověku, nehybnému člověku. A infikuje nás vším svým spánkem, který přešel do nás.

* * *

„Film přidává předmětům neklid svého pohybu...“ Proto tedy vynalezl pohyb? Muži, ženy, zvířata a monstra na plátně krácejí marně: nevytvářejí tak docela pohyby, které nám opakují a jejichž povahu, a tedy esenciální tíži, bychom mohli imitovat. Stejným způsobem jako scény z ulice filmované ve velkých světových městech kolem roku 1914 vysvětlovaly podivnost postupných pozic chodců – a tento seskládaný pohyb, tyto zpomalené záběry těl, podivné, usměrňované zmítání fantomatických končetin, sloužil k vytvoření umělých končetin pro vojáky z první světové války po amputaci končetiny – je tedy nutné, aby těla nic necítila, pokud jsou celá. Pocity, bolesti či strachy, stejně jako touhy, jsou skládány prostřednictvím parcelizace světa. V kině zakoušíme jakousi „lhostejnost“

k látce velkých detailů: tahle operace nespočívá ve výběru detailů, vytváří soupatřičnost mezi fragmenty člověka a světem objektů. Generátorem emocí musí být v první řadě svět objektů uchopený v detailu. Takže tento svět podrobený komplexním percepčním není nikdy zachycen v jediné kontemplaci. Je tedy třeba, aby tyto afekty zrozené z nové a neustálé disproporce v obrazu světa byly podkladem vynálezu filmového pohybu.

Tímto způsobem vynalezly Faulknerovy romány film: nikoli pohyb, ale jistý druh pohyblivosti rámu, jež rozbíjí narativní trvání a definuje postavy. Nevidíme v nich vše, protože imaginární svět je světem, který nechává obrazy nejméně *spočinout*, a protože obrazy jsou zachyceny – nikoli kvůli artikulaci, nýbrž kvůli své definici – v sériích zlomů: tyto obrazy odhalují, že pocházejí ze světa, který nejprve není viditelný. Tyto obrazy se nepřipojují k žádné minulé nebo možné percepci, nahrazují ji, to znamená začínají nahrazovat svět nepravděpodobným svědectvím neviditelného světa.

Není nám v Mizogučiho filmu POVÍDKY O BLEDE LUNĚ PO DEŠTI právě takto předhozeno před oči tetované tělo hrnčáře? Je to překvapivé, ale zároveň nás to nepřekvapuje, *čekáme to už dlouho*, nikoli jako nějaký efekt, nějaký obraz, nýbrž jako pravdu. Možná jsme čekali, že zde uvidíme naše tělo vržené na zem a pokryté ideogramy, naše tělo, které se pro nás (pro mě) stalo plně psaným tělem, neurčitým ve své anatomii, nabídnutým ke čtení své kůže, nabídnutým svým zavřeným a svrchovaně nedešifrovatelným očím: tedy zasvěcené jinému peklu a zahánějící do této inkoustové spáleniny úplně jiný fantom své touhy.

* * *

Tělo, zvíře, bytost jednající na plátně nám ve svém úprku něco zanechává. Tímto něčím, co na nás padá, je pominulá pravděpodobnost. Tato obrazová bytost je k nám připoutána nikoli prostřednictvím nějaké podobnosti, nýbrž prostřednictvím těžiště, které je nám společné a jehož přemisťování – pohyby uskutečňující se před našima očima – má moc zmírnit se v přesun pocitů, nebo méně určitým způsobem v přesun afektů, které na nás obrazy, podobny knize z masa a kostí, vymáhají.

O čem svědčí toto svlečené prádlo, toto vysvlečení, toto sedření písmen, které v Mizogučiho filmu odsuzuje tělesnou touhu do pekla? Ukazuje nám to všechno něco, co jsme už dávno věděli, díky nějakému vědění spojenému s časem, jehož jsme si však nepodrželi obraz?

Jedná se o totéž jako v případě enigmatického zmizení, onoho smazání prvotního těla, o kterém mluví Kafka? Così se takto uskutečňuje: „Jako každý mám v sobě od narození těžiště, které ani ta nejsílenější výchova nepřemístí. Tohle dobré těžiště ještě mám, ale jaksí už nemám tělo, které k němu patří. A těžiště, které je k ničemu, je najednou jako z olova a propadá se do těla jako kulka z pušky.“

Existuje nějaké druhé těžiště, které hledáme ve filmu (jako kdyby vycházelo z nás) a které hned nemůžeme najít kvůli iluzi spojené s těly, s pohyby a dobrodružstvími, která toto těžiště obdařuje cizím tělem?

Je tohle možné? Ze zesnulého těla přežívá těžiště a tento bod nás táhne ke světu, který je méně obyvatelný, vyvádí nás z našeho univerza a nevyžaduje k tomu dokonce ani vraždu. Jako kdyby z něj s tímto prvním tělem zmizel svět a ten, který zůstává, přetrvává, bude se, „otálí“ ve svých zjevech, je vlastně jen váháním světa. Jako kdyby tento bod

směřoval, nebo byl tajemně veden, nejen ke svému konci, ale zároveň také k neustálé signifikaci, jejímž by nebyl centrem, nýbrž esenciální částí.

Nebo jako kdyby tato rostoucí nerovnováha svědčila o touze po jiném světě, který obrazy nedokáží vytvořit a dlouhodobě ani simulovat. Skrývá postupný rozvoj rozmazané zóny a prapodivné neprůhlednosti v percepcích a experimentálních afektech, do nichž nás hrouží film – až po tu jinou formu života vytvořenou z absolutní modifikace vnímatelných kvantit (až po čas akce redukovaný na čas percepce) – neznámou látku, z níž sestává onen druhý svět touhy a ono druhé tělo, o jehož existenci nevíme? Je to pouhá náhoda, že jedno i druhé můžeme dosáhnout jedině v noci, a že v nich film nechává otisklou a v nás vlající viditelnou látku této noci?

V kinematografii diváků se vytváří také tato experimentální místnost (místnost plovoucí v umělé noci někde mimo svět); experimentální jedině proto, že v ní nenarůstá osamělost, tedy ryzí čas myslící svět. Tato místnost nesídlí v nás – jedná se spíše o *udržovanou nemožnost úniku* – protože místem naší tísně je tento vzápětí neomezený prostor, kde žádný obraz nesídlí hluboko a kde se nemůže ustálit.

Všechno se redukuje na tohle? Usazený v experimentální tmě se netěším ani z nevinnosti, ani z bezmezného zločinu, nýbrž se neodkladně (někdy tedy bez svého vědomí) propadám do disproporce světa. Tato disproporce přišla beze snu – beze snu – bez narušení či nové kombinace jakékoli látky ve mně – a ihned se dostavuje čirý afekt, přičemž paradoxně se jedná o afekt, jehož trvalost není zajištěna žádnou reprezentací.

* * *

Je tedy proto divák (držený nadějí na neznámé tělo složené z chapadel emocí a citů) někde v tomto otáčejícím se stroji? Vržený do toho, co už bylo zaznamenáno? Hledá ono těžiště (centrum), které ztratil jen proto, že zmizelo tělo, které k němu patří. Toto tělo jako by se vznášelo ve stavu beztlíže, už nic neváží a neskrývá se v žádném stínu. Nejisté tělo zproštěné tohoto centra, odlehčené o tuto olověnou kouli, není tetované, ani pokryté vyrytými ideogramy poukazujícími k peklu (jako princezna Wakasa v POVÍDKÁCH O BLEDE LUNĚ PO DEŠTI), jakkoli v nich dešifruje písmo své touhy: je postižené jen nerovnováhou, balancováním a neustálými mdlobami. Takže není nikde – jeho těžiště je ihned uzavřeno mimo něj, plave před všemi věcmi jako nějaký světelný bod.

Pro člověka, který tu píše, má film blízko také k mentálnímu univerzu, a to nejenom kvalitou obrazů, které tu nejsou zachycovány v jejich schopnosti podobat se, ale skrze jejich způsob osamělosti, která se ve vyprávění vytváří ze zlomů záběrů. Toto univerzum nemá kontinuitu – něco v něm, uvnitř toho, co je simulováno, je vždy zlomeno: katastrofa, či to největší zmrzačení se už uskutečnilo. Tato nevyjádřená předchůdnost dramatu je jakoby otevřením vnitřního světa. Nebo snad tento po divákově mdlobě nedokonale rekonstituovaný svět také odpovídá této fyzice: „Svět je zrozen z univerzálního atomu a z univerzálního chvění – velké a malé atomy – velké a malé vibrace, atd.“ (Novalis)?

Je možné, že omdlelé tělo, z něhož zbývá jen jediný bod, bod, který ho podle všeho připoutává k půdě obrazu, a který způsobuje jedině jeho pád, že toto vrcholně zireálné tělo spadá vjedno s virtuálním bodem obrazu?

Je kinematografie či film takovou podivnou uličkou vedoucí ani ne tak k trvání vyprávění předváděných mimo nás, jako k nejhlubší involuci vnitřního života a jediného vnitřního obrazu? Měl by film spět k takové involuci spíše než k trvalosti a pravdivosti citů, které adresujeme jakožto odpovědi vnějšímu světu?

* * *

Psát o filmu zde není nic jiného, než nořit se do temnot osvětlených měnícími se body a dosáhnout momentu, kdy se v nás tato noc tvoří.

Tento svět totiž vidíme jen přes množství mlhy, ale nejedná se o stejnou mlhu, která tvoří scénu či něco jako akvárium našich vzpomínek. Najdeme zde naše vědění při odchodu z představení (nejčastěji se jej snažíme znovu uchopit prostřednictvím ironie, vyvozováním, pokusy rozmotat nesrozumitelný scénář). Konec konců, co jsou tyhle „seance“? Ne-li doba ozařování nerozlišené (svým věděním, vzpomínkami, společenskou třídou a řečí) bytosti patrně do nás vložené, které byly amputovány všechny orgány, která však přesto přežívá, jelikož se neustále hýbe, a komentuje naše vášně náznaky gestikulace, které nás uspávají. Jako kdyby se celá naše masa utišila, a jako kdyby se od ní násilně a kousek po kousku odtrhlo bytí touhy či tato objektová kreatura, která se může dotýkat obrazů a přitakat jejich realitě, přestože nás jejich nepravděpodobnost nepřestává zářet, přestože je neustále kazí pruhy, škubání a „sníh“, ba i tehdy když všechny barvy zmizí ve žlutém světle. A tahle bytost, tento nezrozený člověk, má neustálou potřebu této nedokonalosti obrazu, či těchto chumáčů, které bez rozdílu zasypávají tvář, ruku či zeď, těchto zamouřených ploch, aby se domohla své existence, či se pouhým náznakem nějakého pohybu dotkla počátku touhy, látky, z níž by se mohla skládat (ale ani tato inchoativní bytost nemůže trvat, poněvadž krátkost každého obrazu, zmizení filmu, způsobí její zánik).

Paradoxní přidání jakési bytosti k naší bytosti, náhlé povstání fantomatické existence, nečekaného upíra v nás, stvoření polapeného v dlouhých, jemných, tlumených či nemožných stenech, které nedosáhnou svého projevu našimi ústy. Jako kdyby se v našich snech usadil nějaký průhledný spáček a jako kdyby uprostřed nás – zároveň však za mýma očima, v prsou či břichu – plovalo obří akvárium vybavené příčkami, průrvami a světelnými filtry jako nějaký stroj a jako kdyby v jeho filtrované kapalině natahovalo ruce nějaké zvíře nebo nějaký člověk bez obrysů, nebo jako kdyby se v ní nějaký trpaslík smál na všechny ty obrazy, o kterých přece ví, že jsou pouhým světlem. Tato sténající, smějící se a koupající se věc, která nedosahuje dětství, chci říct, která nemůže být nikdy naším opětovným počátkem – nás také potajmu vede k oněm obrazům, do nichž nelze proniknout. Jelikož tento potápěč je už obývá, prochází jimi s předstihem a s obratností, která je cenná jedině pro naše emoce (jsi dojat jen proto, že se v těchto obrazech – díky nepostřehnutelnému posunu a věčnosti bez trhlin, díky době zastaveného dechu – už uskutecnělo zhroucení těl, a také tvého těla), protože naše pokožka se konec konců nemůže docela obrátit a nechat nás tak nořit se, potápět a plovat ve stejné nádrži.

A přece se tak v nás neprobouzí malý človíček, který by jednal svou němou pusou, svým obřím okem a svými obratnými ručkama obdařenými pohotovostí tužeb a rychlostí samého světla, ba neprobouzí se ani onen hotový náznak v neviditelném těle, které se točí

zády ke všem horizontům v osudu karteziánského člověka. A to proto, že tomuto člověku se daří žít na nějakém místě světa jedině proto, že v něm byla na okamžik uzavřena nějaká nepostřehnutelně starší, nebo pro čas průhlednější loutka, připoutaná za jeho zády a klouzající v jeho hlavě, aniž by kdy sídlila v jediném bodě: tedy aniž by kdy nakazil svou třetí duši tou nejmenší špínou. Úplný začátek fatálního pohybu zvětšených, ztenčených a pohyblivých předmětů – jež jsou fatální také díky akci neviditelného stroje, jenž je ještě neuchopitelnější než samy obrazy, to znamená díky akci konstantní příčiny, jejíž tělo neodhalujeme, protože nemůže být ničím jiným než nějakým jiným drahocenným obrazem nebo zadržovanou touhou uzavřenou povrchem plátna – úplně první trhnutí a každé postrčení, z něhož vzejde nějaký pohyb, nějaké tělo, nějaký předmět a nějaký zvuk, vyvolává chvění tohoto potápěče. My však neustále zakoušíme nikoli účinek růstu existence, nýbrž záhadného potlačení, díky němuž v tom okamžiku zůstáváme sedět v této první věčné noci – protože tato tančící a volající bytost v nás zůstává mimo dosah našich paží.

* * *

Musí se v nás tedy ihned roztočit nějaký stroj (postupem svého vlastního času však ruší veškerou naši paměť, neboť ať tvrdíme cokoli, nemáme vzpomínky, to znamená simultánní obrazy vztahující se k obrazům, na něž se díváme). Točí se však s časovými skoky, abychom mohli poznat účinek tohoto přístroje, díky němuž se přeci něco hýbe, ale pokud možno, aniž bychom ho chápali.

A zajati v tomto všemi směry jdoucím pohybu jeho kol jsme o to více vyslečení, pobavení, okouzlení, pohnutí a natahovaní do protichůdných směrů, tažení do onoho času spočívajícího jedině v obrazech, jejichž zrnitost a textura by byly jako odhalení, jímž by se prostřednictvím nedokonalosti svých obrazů ona bytost stala viditelnou. Jsme tedy tažení tím, co v nás není obraz, nýbrž jeho oko a jeho noční persistence, to znamená patrně jeho nevědomost, zcela uzavřené vědění, jež nás nekonečně prodlužuje.

Je tedy třeba, aby se zde završila veškerá naše možnost a aby umřela imaginace pohybu, kterou neustále žijeme, aby se z nás, z tohoto těla připraveného ke skoku a nedosahujícího horizontu obrazu (ani té ruky třesoucí se ve světle, ani těch tváří pokrytých potem bez pachu, ba ani toho lesa vyplněného hudbou, jichž nedosahujeme, protože bez přestání zanikají), ještě něco oddělilo. Jako by mohli zaniknout jedině v rámci horizontu mimo dosah našich pohybů. Zde nastupují na místo naše zločinná existence a naše upírská bytost a nahrazují tělo naší slasti, což právě znamená jeho bezvědomí.

* * *

Nesnažím se rozmotat nějaké subtilní účinky masivního působení kinematografu (jsou uzavřeny ve smyčce, nikdy zcela a definitivně neopouštějí zónu dosahu, v níž jsem také já). Divák není tak docela privilegovaným adresátem filmových efektů – žádný film si ho podle všeho nevybírám stejným způsobem jako si kniha vybírá a oživuje svého čtenáře, a sice prostřednictvím zvláštní překérnosti myšlenek, jímž musí v sobě vytvořit vnějšek, pojmout jejich svět a vyměřit jim čas – divák je zajat v této nové svobodě dívat se na něco z něj samého, co se nikdy nestalo: paradoxně se tak učí svou paměť.

Může ve mně žít a čelit času nový svět: nevím, co z něj podržím nejtrvaleji, tento svět však ve mně musí zaniknout, a to co z něj podržím, není vždy nejsrozumitelnější, a do-
zajista ani nejtajemnější – možná se právě snažím pochopit moment tohoto zmizení.
Osudem těchto obrazů je vytvořit paměť (a tudíž anektovat něco ze mě, nikoli stát se
mými objekty).

Nezarází mě ani tak pohyb, všeobecná pohyblivost světa, nýbrž hlavně neklid k tomuto
pohybu přidáný: nevím ještě, kam se tyto objekty přemisťují, ani jestli to není v první
radě do mě. Nejsem tedy tak docela divákem, jsem věděním jejich předběžné smrti
(netáhne mě do kina právě tohle, není to nejhlubší důvod, který mě tam vede?). V per-
cepci nafilmovaného obrazu – na rozdíl od všech ostatních druhů reprezentace, jako je
například malířství – je znatelné jeho technické rozlišení. Navíc tento obraz nemá stálý
podklad: vidím jej proto, že mu něco (plátno přerušující světelný svazek) brání zanik-
nout. Není tak docela ani na filmu, ani definitivně na plátně, ani reálně v paprsku, kte-
rý promítá lampa: jakožto garant přenosu obrazů jsem tedy něco jiného než jejich divák;
vysiluji se v nich.

Jaké je tedy působení této nepřetržité noci, v níž se dívám (a defilé obrazů udržuje mé
oči otevřené)? Ztrácím zde imaginární sféru pohybu, jejímž jsem byl zaručeným centrem
a jedině jejímž prostřednictvím mohu jednat (kráčet, trpět) ve světě. Jdu tam tedy, abych
s tímto centrem, kterým jsem, ztratil sám svět – neboť svět je možná jen záštitou mojí
imaginace a protože ona síť, v níž je každá akce předem spojená a jakoby anticipovaná
v představě pohybu, se rýsuje ve sféře akcí a percepcí, v níž se svět objeví, jedině když
jsem jeho centrem, vědomím, či slepou skvrnou pohybů, jež jím probíhají.

* * *

V defilé obrazů na plátně se zvedá ruka, bárka se houpe na vlnách, otáčející se okenní
tabule přemisťuje krajinu. Všechno to nás pozvedá (pozvedá záhadné těžiště, jelikož ten-
to bod okamžitě nahrazuje celé naše tělo), vyděluje v nás zkušenost shledávat vzneše-
ným něco, co by kdybychom to zakoušeli – kdybychom se znovu stali slepými subjekty
naší zkušenosti – způsobilo jen zvednutí žaludku a nevolnost. Veškerý takto pochopený
„pohyb“, a to až po ten nejmenší, až po objekt, v nějž se rozpouští (cigareta hořící v po-
pelníku), dokáže připoutat a vyvolat tuto zkušenost. Má jedinečnou schopnost zrodit či
doprovázet afekty, které se až doposud vždy rodily jiným způsobem, na jiných objektech
a na jiném terénu, a byly tedy inauguračními stopami úplně jiného světa. Pochybnost
tak nikdy nemíří k nám samým, nýbrž k definici a k extenzi, k hloubce, k horizontu
světa, ve kterém žijeme. Jelikož prostřednictvím imitátora nedovršených (indukovaných,
inchoativních) akcí nemůžeme tento svět přetvořit, zakoušíme pochybnost týkající se
veškerého významu, který nespočívá v něm. Divák je jen opatrovníkem zpochybnění
veškerého významu, poněvadž jeho experimentální znalosti navazují na to, nač se redu-
kuje veškeré jeho filmové vědomí: totiž že žádný objekt, ani ta nejmenší částička uni-
verza, ani nejmenší zrníčko prachu nepředchází znejistění významu, které stejně jako
antické bohyně asistuje při jeho zrození i při jeho smrti. Tato nejistota a tohle podezření,
tato nerozhodnost smyslu, jsou jedinou nehybnou částí a jediným tichem v nepřerušova-
ném běhu obrazů. Obrazů, které jsou před svým oživením pouhými obrazy, ale obrazy

natolik specifickými, že například staré malířství jim už nerozumí, nedokáže „pojmut“ ani jejich definici, ani jejich trvání.

Abych se pokusil pochopit něco o tom, co zakouším, jdu se znovu podívat například na nějaký dobrodružný film. Přestože jsem se změnil (věk, řeč, kvalita emocí), ve stejných chvílích vznikají stejné účinky. Znamená to, že film umí opakovat svého prvního diváka (a že před těmito obrazy znehybnělo něco z našeho života, o čem jsme nikdy nevěděli)? Tento film popravdě nenachází diváka sestrojeného z nervů a inteligence jako nějaký stroj – film se v něm opírá spíše o náznaky zdůvodňování a o počátky, které nedovoluje sledovat: tyto slovní apokopy jsou v něm zkrátka především vyvolány: žádná nedoprovází film svým hlasem. Vytváří tedy film v oné noci, v níž sedíme, posluchačské tělo?

Ale v čem spočívá vznešené a jaká je to moc zvuků, slov a obrazů, moc přemisťovat v nás něco neznámého, co však přece rozpoznáváme? A nerozpoznáváme to právě díky této moci? Která nás například donutí přitakat bolesti, vzpomínce na bolest, kterou jsme přece nikdy sami nezakoušeli?

* * *

Prožíváme zde něco, co můžeme uchopit přinejmenším jako anticipaci touhy. Vraždy, posedlosti a všechny ty strachy – například ruka, gesto na plátně, je v okamžiku, kdy ji vidíme, nenapodobitelná, především však žádoucí – jsou definovány ve své nové váze, možná v totální beztíži, která zároveň způsobuje jejich zánik: co vidíme jako části objektů, nesledujeme příliš dlouho jako části, nýbrž brzy jako celá těla, která by mohla být naším horizontem. Tyto anticipace tužeb nehasnou na objektech. Například nějaký film nemůžu vyprávět proto, že neuniknu definici obrazu – a neuniknu ani rozkouskování obrazu (záběrů, rámování, úhlů), které nerozděluje vyprávění, ale stříhá už jeho látku mimo pohyb (prvotním pohybem není pohyb postav, je to pohyb, kterým vstupuje, klouže, nebo paralelně s objekty uniká kamera). Tento nezobrazený příběh tedy skládám z veliké dálky tak, že přitom zapomínám obrazy, nebo jich spojuji několik dohromady. Navzdory obrazům tedy zůstávám v rámci jisté věrohodnosti kontinuálního vyprávění a jsem to znovu já, kdo prožívá tento svého druhu román, z něhož mi byly dány zejména mezery.

Ponořen v této neustálé noci konečně riskuji, že se o těchto obrazech, o této reprezentaci nic nedozvím, neboť tu jsem na konci jejich běhu, jako jejich soudce a jako instance (to znamená bezprostřední možnost) jejich potlačení: nejsem zde proto, abych k nim něco přidával, ale prostě proto, aby ve mně na hodinu a půl přestalo střídání dne a noci a aby se v mém strachu, ve zmateném a střemhlavém vějíři mých emocí zrušila virtualita objektů, které se vynořují z této noci, v níž není možný spánek.

Tyto touhy nežijeme jako vztah objektů k nám, nýbrž jako celá těla: tato těla jsou kvalitami (chováním), nikoli anatomii.

V této lehkosti objektů koexistuje ta nejhorší hrůza s těmi nejprotichůdnějšími city (jejichž musím být momentálním opatrovníkem či trvanlivou pamětí: nevím vlastně, jaká stabilní role mi je zde připsána). Stačilo by mezi tyto objekty vklouznout rukou, ukázovákem, a mohli bychom zvednout celý svět – kdyby neexistovalo nebezpečí, že paprsky vytvářející tyto obrazy neobráť v prach naopak mé tělo.

Tento imaginární svět mě nezasahuje, akce, které ho vyměřují, neprocházejí mým životem, a přece je to právě on, po čem prahnu skrze všechna ta těla a zjevy živící mé temné

touhy. Očekávám, že znehybní, aniž by se okamžitě rozložil: právě v tom možná spočívá jeho fatalita. Tento svět se ve mně rozkládá o to více, o co méně v něm vládnu, prakticky mi zcela uniká.

Znamená to tedy, že jsme se zde, na těchto tělech doprovázených nezřetelností jejich látky a nejistým světem, naučili pro vlastní potěšení si hrát s životy druhých, abychom nevyrušili náš nejhlubší neklid, nejistotu významu, kterou za celý náš život nestačíme ani pojmenovat, ani přivést na světlo světa? To takto jsme se zrodili v několika světech najednou? Zdalipak tento zločin, který nás svou zpodobující silou (spíše než imaginárním uskutečněním) zmrazuje před filmem, zdalipak tento nepřetržitý zločin v nás není neustále skryt, a zdalipak ještě nenarůstá tím, že nás uzavírá ve svém kruhu?

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu:

Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*.

Cahiers du cinéma-Gallimard, Paris 1997, s. 79 – 104.

Citované filmy:

Adémaï aviateur (Jean Tarride, 1933), *Děti ulice* (Sciuscià; Vittorio De Sica, 1946), *Les Disparus de Saint-Agil* (Christian – Jague, 1938), *Povídky o bledé luně po dešti* (Ugetsu monogatari; Kendži Mizoguchi, 1952), *Zloději kol* (Ladri di biciclette; Vittorio De Sica, 1948).

Články

MYSL A TĚLO DIVÁKA

Jean-Pierre Esquenazi

Otázka pouta mezi divákem a filmem

„Látka filmového faktu si vystačí sama, v mysli, která ji přijímá, se izoluje a plně vytváří její život. Jedná se o synkretickou totalitu, která se neustále vyvíjí a přetváří, a jejíž prvky bez ustání reagují jedny na druhé. Není ani jisté, jestli tato skutečnost může být v nějakém ze svých momentů rozložena a osvětlena. Teprve když dospěje na konec, vnučujeme jí nějaký čistě inteligibilní smysl. Jedná se o interpretaci paměti.“¹⁾ Takto popisuje Gilbert Cohen-Séat zaplavení divákovy mysli, její plnou mobilizaci filmem. Viděli jsme, jak film Wima Wenderse PAŘÍŽ, TEXAS toto zaplavení pozoruhodně znázornil v postavě Travise, který je představen jako amnézik a je doslova zachycen rodinným filmem, který mu promítá jeho bratr Walt. Jestliže si Travis nevzpomíná na to, co se mu přihodilo, neznamená to, že by jeho paměť už neexistovala: spíše se smazalo to, co bylo jejím obsahem. Nástroj ještě existuje, ale to, co nahromadil, se vypařilo. Film ostatně na Travise účinkuje tak, že v něm vytvoří paměť, jeho paměť: jako kdyby obrazy filmu onu prázdnou paměť zaplnily. A ve svém popisu obyčejného diváka spojuje Jean Louis Schaffer schopnost pochopit nějaký film s vlastnictvím paměti, s možností vzpomenout si.

Ve dvou předcházejících kapitolách jsme ukázali,²⁾ že v divákově percepci filmu pracují dva typy rozpoznání: v první řadě divák rozpoznává pohyby filmové látky a zaujímá – to znamená jeho vnímání – přitom místo, které mu k tomu film vytváří a které jsme nazvali perspektivní divák. Kromě toho divák rozpoznává analogii nějakého minulého pohybu s aktuálním pohybem, neboť aktuální pohyb vytváří prostoročasovou konfiguraci podobající se konfiguraci minulého pohybu. Dvojí práce rozpoznávání, dvojí práce paměti a mysli. Pokusíme se situovat jejich podmínky možnosti.

Jinými slovy chceme pochopit, jak se ustavuje to pouto mezi filmem a jeho divákem, které způsobuje, že se film definuje jako smysluplný objekt jedině prostřednictvím vztahů, které vytváří divák. Jak pochopit, že se divák nechá tak snadno filmem „unést“, když ten zmnožuje decentrace? A odkud se bere snadnost, s níž divák skládá komplexní prostoročasové vztahy, které film vytváří? Hledáme konstitutivní pravidlo³⁾ filmové projekce:

1) Gilbert C o h e n - S é a t, *Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma*. PUF, 1958, s. 85.

2) Přítomný text je pátou kapitolou Esquenaziho knihy *Film, perception et mémoire* (1994).

3) V searlovském významu tohoto slova: konstitutivní pravidlo je základem pro to, k čemu se vztahuje. Pravidla šachu zakládají možnost hrát šachy. Viz například S e a r l e, *Les actes de langage*. Herman, 1972, s. 61 – 96.

vyjádření situace generované faktem promítání filmu. Toto pravidlo budeme hledat v definici role, kterou hraje filmový rám.

Film a jeho rám

Řekli jsme, že film díky své dvojité analogické látce divákovi dává vidět a slyšet pohyby: staví ho na místo perspektivního diváka, aby je uchopil z tohoto hlediska, jakoby zevnitř pohybu. Jistým způsobem se dá říct, že prvním aktem filmu je integrace empirického diváka, usazení diváka na místo, které je mu vyhrazeno. Toto místo samozřejmě musí být vytvořeno s ohledem na to, co je to film, nebo přesněji, co je filmová projekce: ozvučené světlo promítané na obdélníkové plátno. To, co se nabízí divákovu vnímání, má sobě vlastní kvality, které jsou podmínkami možnosti vnímaného: vnímané tedy musí diváka situovat v závislosti na těchto kvalitách. Hodně jsme zdůrazňovali světelnou kvalitu vnímaného filmu, protože máme za to, že byla příliš zdůrazňována jeho iluzorní povaha. Jiná z jeho vlastností však má stejně primordiální důležitost: totiž plátno a přesné hranice, které vymezuje. Četní autoři podtrhli význam a roli plátna v percepci filmu. Pohyb světelně-zvukové látky, jakožto perceptivní jednotka filmu, může pouze implikovat charakter vztahu vnímajícího, tedy diváka, k této hranici. Neboť právě tato hranice umožňuje tento pohyb jako takový, jako ryze kinematografický. Takže ještě předtím než je využita, rozehrána a opotřebována různými filmy, zakládá tato hranice, rám plátna, druhý princip filmu: filmová látka je promítána na plátno. Toto prázdné a bílé plátno, před které si divák před projekcí sedne čelem, je pro něj symbolem nadcházejícího filmu.

Diskuse o rámu ve filmu, stejně jako diskuse o rámu jako principu jsou nesčetné: přinesly rozlišení, jejichž teoretický i praktický význam pro analýzu filmů je značný. Přesto však máme za to, že nebylo řečeno vše. Chtěli bychom zdůraznit především dva body. Prvním je **čas**. Rám je vždy definován jako prostorová hranice filmu. Nemá však film také hranici časovou? Kromě toho bychom chtěli vymezit také pozici diváka vzhledem k rámu: je někde úplně jinde, „**mimo rám**“? Nebo jenom zčásti jinde, a z jaké části? Velmi čerstvé a důležité příspěvky k této diskusi nalezneme v knize Jacquese Aumonta, *L'Oeil interminable*. Svá tvrzení upřesníme na základě definic vytvořených a bráněných tímto autorem.

Rám-prostor, rám-čas

Autor začíná připomínkou dobře známé teze, kterou k tomuto tématu vyslovil André Bazin ve svém článku *Malířství a film*. Tato teze tvrdí, že je nemožné uvnitř filmu zobrazit výtvarná díla, a to nikoli proto, že by látky filmu a malířství nebyly kompatibilní, nýbrž proto, že výtvarný a filmový rám mají opačný účinek: „Hranice filmového plátna [píše André Bazin] nejsou hranicemi obrazu, jak by se dalo usoudit z technického výraziva, nýbrž maskou, která demaskuje část reality. Rám polarizuje prostor směrem dovnitř, zatímco všechno, co nám ukazuje filmové plátno, se má naopak nekonečně prodlužovat do univerza. Rám obrazu je dostředivý, zatímco filmové plátno odstředivé. Z toho vyplývá,

že jestliže převrátíme výtvarný proces a vsuneme filmové plátno do rámu, prostor obrazu ztratí svou orientaci i své hranice, a vnutí se naší představivosti jako neomezený.⁴⁾

Jacques Aumont ve své analýze, která se staví proti Bazinově, nejprve ukazuje, že rám plní tři hlavní funkce, které jsou společné filmu i malířství. Rozlišuje rám-objekt, rám-hranici a rám-okno. Rám-objekt je to, co obraz materiálně obklopuje, „vyrábí mu prostředí“⁵⁾; v malířství se jedná o rám obrazu v jeho **konkrétním smyslu**, zatímco ve filmu autor poukazuje na černý sál. Rám-hranice dává obrazu jeho dimenze, a pojmenovává fakt, že obraz nepatří k prostoru, ve kterém je vnímán: obraz je hranicemi svého rámu izolován. Konečně rám-okno otevírá vizuální pole, obraz v běžném slova smyslu. A Jacques Aumont ukazuje, že tyto tři typy rámu najdeme stejně tak ve výtvarných, jako ve filmových obrazech: z čehož vyvozuje závěr, že Bazinova demonstrace, která proti sobě příliš rigorózně staví dvě prosté tendence, mívá faktickou blízkost malířství a filmu spočívající v tom, že jak malířství, tak film předvádějí scény.

Kritiku Jacquese Aumonta shledáváme bezchybnou: chceme pouze vymezit místo její demonstrace, jež je zároveň místem Bazinova článku. Diskuse o rámu nebere v úvahu látku, jíž tento rám uzavírá: barevné pigmenty na jedné straně a světelnou-zvukovou látku na druhé. To je normální, řeklo by se, neboť se jedná o hranice těchto látek. Dalo by se ukázat, že látky filmu a malířství ovlivňují rámy (objekty), které jim odpovídají. Jacques Aumont připomíná, že „Jan van Eyck si dokonce vyráběl své vlastní rámy, ze složitých lišt, které potom pomalovával“.⁶⁾ Což filmař dělat nemůže. A aby poukázal na rám-objekt filmu, poukazuje autor na černý filmové projekce: právě zde je na místě postavit proti sobě materiálnost rámu-objektů malířství a nemateriálnost rámu-objektů filmu, tedy opozici spojenou s látkou obou typů obrazů.

Z diskuse je tedy vyloučena látka v rámech uzavřená: toto vyloučení chce pochopitelně metodologicky izolovat objekt diskuse, udělat z něj nikoli prostor, nýbrž prostorový princip. Jinými slovy místem sporu, společným terénem, na němž se pohybují oba diskusní příspěvky, je koncepce rámu jako prostoru, jakožto vymezení nějakého prostoru. Jenže co se tu vlastně vymezuje? Jedná se o rám chápáný jako něco, co se nabízí divákovu vnímání, a v čem se nachází obraz: tedy o rám jako to, co zároveň ustavuje a ohraničuje divákovu vnímání. A toto vnímání je stejně jako všechny ostatní lidské akty situováno v prostoru a v čase. To znamená, že nevidíme důvod, proč nepoložit otázku časové hranice obrazu. Z tohoto hlediska jsou film a malířství absolutními protiklady. Neboť jestliže vnímání výtvarného obrazu charakterizuje absence časového rámu a divák se může na obraz dívat, jak dlouho se mu zlíbí, filmový divák podléhá skutečnému časovému tlaku. Filmový obraz je určen prostorem a časem, protože je pohybem, který pro diváka existuje jen jako vnímání pohybu.

Převezmeme-li tři aspekty rámu navrhované Jacquesem Aumontem, uvědomíme si podíl času v každém z nich. Když autor knihy *L'oeil interminable* charakterizuje černý sál

4) André Bazin, *Peinture et cinéma*. In: *Qu'est-ce que le cinéma?*. Editions du Cerf, 1975, s. 188. (Česky viz A. Bazin, *Malířství a film*. In: T ý ž, *Co je to film?* ČSFÚ, Praha 1979, s. 145.)

5) Jacques Aumont, *L'oeil interminable*. Séguier, 1989, s. 107.

6) Tamtéž, s. 112.

jako filmový rám-objekt, vymezuje zároveň, že tento rám existuje jen po dobu projekce: „čern“ sálu je „viditelná“ jedině během reálného trvání projekce filmu. Rám-hranice filmového obrazu (nebo pohybu) odpovídá době, během níž je vnímatelný: a ta závisí na neměnném počtu fotogramů. A konečně čas rámu-okna je čas tímto pohybem „implikovaný“: implikovaný ve smyslu, jenž tomuto slovu dal Gustave Guillaume a po něm Henri Maldiney, tedy jako trvání závisející na rychlosti či pomalosti tohoto pohybu, na jeho kontinuitách, či diskontinuitách atd.: například skvělá jízda kamery završující film Michelangela Antonioniho POVOLÁNÍ: REPORTÉR implikuje pomalost, časovou šíři, proti níž stojí například rozsekané, trhané a živé pohyby Ejzenštejnova KŘÍŽNÍKU POTĚMKIN. *Filmový obraz-pohyb je vždy zarámován jak prostorově, tak časově.* Jak ve své knize tvrdí Jacques Aumont: „Film je svou konstrukcí vším jiným než uměním okamžiku: ať by byl záběr jakkoli krátký a nehybný, nebude nikdy kondenzací jedinečného momentu, nýbrž vždy otiskem nějakého trvání.“⁷⁾ Jak bychom ostatně mohli připustit, že by divákovo vnímání bylo ohraničeno pouhým obdélníkem, byť by tento obdélník plnil různé funkce?

V tomto bodě znovu narážíme na Bazinovy analýzy: neboť jestliže text citovaný Jacquesem Aumontem je situován jen v rámci prostorového kontextu, čas je tématem jiného jeho textu, který také pojednává o vztazích mezi filmem a malířstvím: v *Un film bergsonien*: „*Le mystère Picasso*“ Bazin ukazuje, že přínos stejnojmenného filmu Henri-Georgese Clouzota spočívá v tom, že nám dává prožít časovost malířství. Ve svém textu Bazin nejprve připomíná absenci časového rámu, spojenou se ztuhlostí látky malířství, pro diváka obrazu: „Oko analyzuje a dává si přitom na čas, ale dimenze a hranice obrazu mu připomínají autonomii výtvarného mikrokosmu, který navždy vykrytalizoval mimo čas.“⁸⁾ Poté André Bazin ukazuje, jak se Clouzotovu filmu daří odhalit „obrazy pod obrazem“, to znamená genezi obrazu, a dokonce i pohyb jeho geneze, který jsme po vzoru Henriho Maldineye ztotožnili s formou obrazu. Nejzajímavější je bezesporu to, že Bazin tento úspěch připisuje diskontinuální montáži filmu. Dalo by se čekat, že on, který často upřednostňoval „ontologické“ účinky dlouhého, nestříhaného záběru, nalezne formální čas nitra obrazu právě v zachycení výroby obrazu v reálném čase. Film však podle něj vyjadřuje tento čas obrazu právě naopak vytvořením „implikovaného“ času prostřednictvím montáže: „Veškerý filmový čas je založen na svobodném kouskování času prostřednictvím montáže, každý fragment mozaiky si však přitom podržuje realistickou časovou strukturu 24 obrazů za vteřinu. Clouzot se správně vyvaroval toho, aby před námi nechal obraz rozkvést jako rozkvétá vegetace ve zrychlených vědeckých filmech. Jako režisér pochopil a vycítil nutnost trvání podívané, a k tomu účelu použil konkrétní trvání, aniž by ho přitom znetvořil.“⁹⁾ Pro Bazina film může vypovídat o implikovaném času obrazu tak, že podřídí Picassovu práci tlaku časoprostorového rámu filmového obrazu.

7) Tamtéž, s. 94.

8) André Bazin, *Un film bergsonien*: „*Le mystère Picasso*“. In: T ý ž, *Qu'est-ce que le cinéma?* Editions du Cerf, 1975, s. 194.

9) Tamtéž, s. 200.

Co je to mimo rám?

Rám jakožto časoprostorový princip izoluje místo obrazu-pohybu (rám-objekt), vymezuje jeho hranice (rám-hranice) a otevírá mu pole (rám-okno). Na základě trojí funkce rámu, k níž přidáme jeho časové dimenze, Jacques Aumont definuje místo, které je místem smyslu, místem, na kterém film či obraz nabývají smysl. Toto místo definuje jako mimo-rám, definuje ho tedy na základě funkce rámu jako hranice. Zde je definice, kterou sice formuloval ohledně výtvarného obrazu, která je však stejně tak platná pro film: „Obraz jakožto výpověď a jakožto význam vzniká a je čten z prostoru, který není prostorem fikce, nýbrž diskursivním prostorem, *prostorem mimo obraz (hors-cadre)*.“¹⁰⁾ Jedná se o tvrzení fundamentální neslučitelnosti diváka a obrazu, který je čitelný jedině z místa, které je mu fundamentálně cizí. Znovu zde nacházíme předpoklad nedostatečnosti (*défaut*) obrazu v reálném prostoru diváka, který vyslovil Christian Metz, a také potvrzení iluzorní povahy filmového obrazu. Podotkněme ihned, že toto tvrzení není možné vyslovit v souvislosti s malířstvím, kdy nelze popřít zřejmou a signifikantní přítomnost výtvarné látky. Je zřejmé, že filmové látky se nelze dotknout. Měli bychom ji však proto určit jako nepřítomný obraz? Obraz, ať výtvarný či filmový, není pouze „čitelný“, abychom převzali Aumontův termín: je v první řadě „vnímatelný“. V předcházejících kapitolách jsme se pokusili ukázat, že tato „vnímatelnost“ není jen nutnou podmínkou „čitelnosti“ (což by myslím připustil Jacques Aumont), ale že už je čitelností. Nebo spíše, že se nejedná o čtení, nýbrž o *rozpoznání perceptivní situace*.

Divákův perceptivní systém zaujavší místo perspektivního diváka se podílí na pohybu obrazu. Je v něm integrován. Divák je obrazem konstituován jako vnímající systém, spíše než jako všechno-vnímající, jak tvrdí Christian Metz, který tuto kapacitu vnímání spojuje s „jakýmsi druhem transcendentálního subjektu, který předchází veškerému *bytí tu (il y a)*“.¹¹⁾ Neznamená to, že by film obsahoval perceptivní orgány diváka, ustavuje však místo, na kterém tyto orgány budou moci fungovat a být počátkem smyslového řetězce. V tomto prvním gestu perceptivní systém rozpoznává místo, které mu film přiděluje, jedná se o první ze dvou rozpoznání, jež jsme rozlišili. Percepce se stává apercepcí a uchopením nějakého smyslu jedině rozpoznáním organizace vnímaného a rozpoznáním hlediska, perspektivy, která jí v této organizaci náleží. Takto při rozpoznání nového vnímání znovu poznává toto nové jako nějaký typ více či méně blízký předcházejícím perceptivním situacím.

Takže divák jako vnímající systém není „mimo-rám“: je *uvnitř perceptivního horizontu*. Z toho však samozřejmě nevyplývá, že by divák mohl do obrazu zasahovat jako v případě obvyklého vnímání. Z obrazu je vyloučen – a zde se vracíme k Aumontově definici „mimo-rámu“ – *divák jako tělo*, jako jednající hmotný systém. Autor ostatně také ukazuje, jak je divákovo oko k vnímanému připoutáno: „V lumièrevské podívané se pohled prochází, ztrácí a rozpouští, zkrátka působí v nějakém vizuálním poli.“¹²⁾ V tomto poli se

10) J. Aumont, c. d., s. 109.

11) Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*. UGE 10/18, 1977, s. 69. (Česky viz Ch. Metz, *Imaginární signifikant*. Praha 1991.)

12) J. Aumont, c. d., s. 33.

pro nás uskutečňuje pohyb percepce. Jacques Aumont proto trvá na vzájemné soupřítomnosti vnímaného a vnímajícího: „Jestliže filmujícího neodděluje od filmovaného žádné sklo, pak proto, že role jsou vzájemně zaměnitelné, že filmující je člověk „jako vy a já.“¹³⁾ Jestliže se oko proměňuje, tělo je nehybné: je to tělo diváka usazeného na své sedačce. Lze ho přirovnat k cestujícímu na železnici, který zároveň vidí (svým proměňujícím se okem) ubíhat krajinu venku. „Pohyblivé oko, nehybné tělo: v této situaci je vše, vlak nahrazuje „ekologického“ diváka malířských krajinek [...] onou podivnou, neduživou bytostí [...] jež je však zároveň nadána všudypřítomností a vševidoucností, totiž filmovým divákem.“¹⁴⁾ Takže divák je na jedné straně nadán absolutní všudypřítomností a na druhé straně je paralyzován. Jeho nehybné tělo je mimo rám, a je místem čtení, porozumění.

Řekněme spíše, že tělo je divákem zapomenuto: toto nehybné tělo, přibité na svou sedačku, během filmové projekce neexistuje. Úplně jako kdyby v rámci operace spočívající v zaujetí hlediska perspektivního diváka, empirický divák opustil onen povinný referenční bod normálního vnímání, totiž své vlastní tělo. Takže výsledkem nastolení rámu obrazu chápaného jako jeho hranice je u diváka *zapomenutí jeho vlastního těla*, což mu umožňuje vstoupit do perceptivního systému filmu, integrovat se do pohybů filmu.

Čím se tedy stává divák během projekce? Nebo přesněji: jak se prožívá? Jeho vlastní tělo jako hmotný referenční systém je mimo rám, zatímco jeho perceptivní systém je filmem jakoby schlamstnut a situován tam, kam se ho film rozhodl umístit. Perceptivní systém neoddělitelný od mysli, jenž rozpoznává a uchopuje smysl toho, co rozpoznala. Lze diváka myslet jako ryzí mysl napojenou na perceptivní systém podmíněný filmem? Znamenalo by to ustavit zlom ne už mezi obrazem a jeho divákem, nýbrž mezi dvěma částmi diváka. Ten by v tomto případě byl onou neduživou bytostí, již popisuje Jacques Aumont.

Výše jsme s Bergsonem viděli, že veškeré bezprostřední rozpoznání, veškerá perceptivní akce vyžaduje tělesné zprostředkování. Vlastnosti filmové látky se sice liší od vlastností látky přirozené, zůstávají však přece vnímatelné. Lze tedy vznést hypotézu, že film klade divákovo tělo mimo rám, aby mu poskytl *jiné tělo*. Jiné tělo schopné být zprostředkovatelem vnímání. Jedná se o hypotézu Jeana Louise Schefera, na jejíž argumentaci se teď podíváme.

Substituce imaginárních těl

Viděli jsme, že Jean Louis Schefer charakterizuje filmového diváka jako bytost prožívající časovou zkušenost, zkušenost paměti. Když rozvádí tuto zkušenost, kterou divák prožívá během projekce, udává také, že vše začíná ztrátou našeho těla. Nejprve je však třeba definovat objekt této ztráty, „tělo“: „Vždy vidíme jen část světa, do nějž je možná extenze našeho virtuálního těla (předvídaní a představování našich pohybů). Také díky tomu můžou v jediné kouli držet dohromady, tvořit masu – nikoli se zahrnovat, syntetizovat, ani spojovat své kruhy – imaginární formy, barvy a pohyby, jež nás poutají právě

13) Tamtéž, s. 32.

14) Tamtéž, s. 45.

k centru našeho těla.¹⁵⁾ „Tělo“ zde není chápáno po lékařském způsobu. Je spíše tím, co si pod ním představujeme, je referencí našich percepcí, díky němu tyto percepce drží pohromadě, tělo zakládá jednotu smyslů. Schefer ho takto chápe jako těžiště, které nás drží ve světě, které nám umožňuje obývat svět. Toto tělo tedy rozhodně není „imaginární“, má-li použití tohoto slova naznačovat jeho neexistenci. Je spíše „představovaným“ tělem: například tím, co si z našeho těla představujeme, když se ho chystáme použít.

A právě *toto* tělo film nechává zaniknout: „Film zde tedy začíná něco zvláštního: nechává zmizet těžiště (díky němuž jsou v našem vnímání přítomny virtuální body nezávislé na jakékoli struktuře a na jakémkoli spektakulárním prvku: ty zajišťují prostě to, aby představivost viděla pohyb, a nikoli své možnosti, předchází tak přemístění, a dovoluje nám *nejít se tam podívat*); nechává v nás zmizet svět, jediným tahem nás smazává.“¹⁶⁾ Toto imaginární tělo zajišťující naše spojení se světem je během projekce filmu ztraceno, je mimo rám, patří k jinému univerzu.

Podle Jeana Louise Schefera to však filmu nestačí: jako by využil našeho zmrzačení a vedl nás k nějakému jinému, ke kolísajícímu světu: „Ze zesnulého těla přežívá těžiště, a tento bod kolísá ke světu, který je méně obyvatelný[...]. Jako kdyby s tímto prvním tělem zmizel svět a ten, který zůstává, přetrvává, buduje se a „otálí“ ve svých zjevech, je vlastně jen váháním světa.“¹⁷⁾ A divák se ocitá vržen do tohoto nejistého světa, jenž tak získává svou konzistenci a šíří: „Je tedy proto divák (držený nadějí na neznámé tělo složené z chapadel emocí a citů) někde v tomto otáčejícím se stroji? Vržený do toho, co už bylo zaznamenáno?“¹⁸⁾ Divák je tedy vydán zkoumání svého místa uvnitř filmu. *Divák na sebe bere tělo* v rozporné, kolísavé a fluktuující sukcesi svých přítomností ve filmu. Úplně jako kdyby akt filmu spočíval ve vytvoření jiného těla, imaginárního těla (i když první tělo je, jak jsme viděli, stejně tak imaginární), těla, jež se stane tělem filmového diváka. „Toto tělo není syntetizovatelné, nejedná se o soubor částí, jimiž by byla gestika, mimika a výraz tváře, a zároveň únik toho všeho, jeho otáčející se perspektiva, to by byla nová amputace tohoto nepopiratelného celku. Takové tělo je přeci významem ještě předtím (nebo zároveň, v simultaneitě, o níž nemáme žádnou představu až do okamžiku, kdy k nám doveden filmovou lucernou dorazí onen svět, do kterého nevstupujeme), než se stane odrazem nějaké anatomie. Tyhle dvě věci nás zarážejí: zaprvé to, že existuje – a nevím kdy – smysl bez významu, tedy bez operace částí; a za druhé že to, co je promítáno, nejsme my, ale my se v tom přesto poznáváme (jako kdyby zde mohla jednat nějaká podivná touha po extenzi lidského těla v podobě významu, či jako kdyby tato touha začínala doznívat v simulacích objektů zakoušených jako nejzazší simulace nás samých: co není zrozeno v nás, může žít zde).“¹⁹⁾ Divák zbavený svého „obvyklého“ imaginárního těla (imaginárního těla, které ho udržuje ve vztazích se světem, ve kterém žije) zkoumá *jiné tělo, které mu nabízí film*. Jak říká Schefer, divák simuluje toto nové tělo, které zakouší „jako simulaci sebe sama“. Toto tělo přesto rozpoznáváme: je totiž extenzí našeho

15) Jean Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*. Cahiers du cinéma-Gallimard, 1980, s. 127.

16) Tamtéž, s. 127n.

17) Tamtéž, s. 109. Viz také Scheferův článek v tomto čísle: Jean Louis Schefer, *Zločinecký život*, s. 36.

18) Tamtéž, s. 110. Viz také Scheferův článek v tomto čísle.

19) Tamtéž, s. 102. Viz také Scheferův článek v tomto čísle.

těla. Je totiž jiným imaginárním tělem, „*analogickým*“ tělem, dokážeme ho chápat, můžeme se postavit na jeho místo, to znamená rozpoznat ho. A toto tělo je významem. Tento výraz je zde třeba chápat v jeho doslovném smyslu: v rámci zkoumání tohoto těla film získává pro diváka smysl, v rámci konstrukce tohoto imaginárního těla se film utváří. Schefer toto zkoumání popisuje takto: „Mé pokusy přivlastnění prostoru jsou provázeny neobvyklými proporcemi, reliéfy a vzlety: svět nás neustále zkoumá, zkoumá nejenom celé vědění mého těla, zkoumá ono tělo, které je větší než já a které nikdy nebude muset létat, či slézat strmé stěny s tak málo percepce, s tak řídkými pocity, zkoumá ono tělo, které žije jen chvíli a které je prostřednictvím pocitů výsadním způsobem spojeno s imaginací pohybu.“²⁰⁾ Svět filmu získává smysl skrze pocity vyvolané perceptivními pohyby, v odhalení míst, kam film situuje hledisko, a v odhalení perceptivních pohybů, jež se skládají vycházejí z takto odhalených míst. Tyto pohyby jsou zároveň percepce světa i pohyby ve světě.

Nechápejme to tak, že divák vyměňuje tělo zbavené významů za jiné, které by bylo signifikantní svou novostí. Imaginární (individuální) tělo diváka vytváří jeho způsob bytí ve světě, vytváří jeho osobní apropiaci světa: je signifikantní, jeho význam je však pro jeho vlastníka banální, zatímco toto nové tělo vytváří pocity nám neznámé, které jsou o to ostřejší. Zde nesmíme spadnout do pastí pojmu „imaginární“. Zdá se, že poukazuje k tomu co neexistuje, k ne-reálnu. Ale toto imaginární tělo, které všichni máme, velmi reálným způsobem řídí naše chování a náš způsob jednání ve světě. Zkusíme-li či nezkusíme toto či jiné gesto, závisí na tom, jestli dopředu věříme v jeho úspěch či neúspěch, závisí to na myšlení našeho těla: těla, které si představujeme.²¹⁾

Bez tohoto přenosu do imaginárního filmového těla, jenž implikuje sledování filmu, nelze pochopit fyzický strach, který divák zakouší. Marc Vernet ve své knize *Figures de l'absence* ukázal, proč prostý pomalý pohyb jízdy kamerou vpřed dokáže pro diváka znamenat „riziko“. Jízdu kamerou vpřed Laverovým domem ve filmu *DÁMA Z JEZERA*, kterou kamera-detektiv zkoumá chodbu, v níž se každou chvíli může vynořit hrozivá figura, Marc Vernet komentuje takto: „Jízda kamerou vpřed nalepuje můj pohled na pohled postavy a tím, že ho nasává do prázdnoty kulis, ruší veškerou čelní ochranu, veškeré prostředkování (i lehkou distanci), jež by umožnily utlumit nával překvapení, o němž víme, že nebude příjemné.“²²⁾ Co jiného by mohlo být tím, co není chráněno, ne-li imaginární tělo postupující touto hrozivou chodbou?

Paradoxy konstituce diváka

Za to, že je postaven mimo rám a že se angažuje v aktu percepce obrazu, získává divák jiné tělo: imaginární tělo – stejně imaginární, jaké bylo to jeho – jenže se jedná o filmové tělo, o tělo vytvořené filmem, kterému vratkost filmového obrazu dává neobyčejné možnosti.

20) Tamtéž, s. 158.

21) Pro přesnější charakteristiku imaginárního těla odkazujeme například na knihy psychoanalytika S a m a - A l i h o: *Corps réel, corps imaginaire* (Dunod, 1984) a *Le corps, l'espace, le temps* (Dunod, 1990).

22) Marc V e r n e t, *Figures de l'absence*. Cahiers du cinéma, 1988, s. 43.

Znamená to, že jsme vyměnili možnost ryze duchovního diváka s neduživým, paralyzovaným tělem, za možnost plně hmotného diváka, byť je tato hmotnost imaginární? Netvrdíme tak, že film je pouhým sledem pocitů v nejfyzičtějším významu tohoto slova? To bychom zapomněli na naše zjištění z minulých kapitol. Ano, divák tvoří s filmem jednotný celek v míře, v níž se ve filmu musí angažovat, aby vyměřil jeho pohyby: to je první typ rozpoznání, který jsme studovali. Ale aby vyměřil pohyb jako celek, aby byl syntézou tohoto pohybu – převezmeme-li pojmy Jeana Louise Schefera – musíme předpokládat, že toto imaginární tělo má také nějakou mysl: ta je místem, kde se pohyb stává signifikantní, kde ve svém doznění získává smysl. A jestliže divákovo imaginární tělo rozpoznává takovýto pohyb filmu jako pohyb, který ve filmu předtím prožil (druhé rozpoznání), pak proto, že časoprostorová konfigurace spojená s tímto pohybem byla zachycena divákovou myslí.

Divák tedy není ani čirou myslí, ani čirým tělesným mechanismem zachycujícím jen fyzické pocity. Je úplnou bytostí, v níž je propletení mysli a těla naprosté: je myslí, která je myslitelná jedinečně na základě imaginárního těla, které pro ni vytváří film. A je zároveň imaginárním tělem, které lze vytvořit jedinečně díky tomu, že její mysl dokáže přijmout jako virtuální totalitu. Mezi myslí a tělem vládne naprosté, i když křehké spojení. Mysl nikdy neví, čeho je tělo schopno; pocity se mohou množit, protiřečit si, drobit se. Jako kdyby se tělo bez přestání snažilo mysl přesáhnout, přestože to není možné, neboť je pro něj nepostradatelná. A bezpochyby právě zde se objevuje převrácení spojení, které je implikováno vztahem divákovy mysli k jeho novému tělu: jestliže se mysl obvykle prožívá uvnitř svého těla, jestliže se zdá, že tělo obývá, ve filmu je tento vztah daleko paradoxnější: v první řadě proto, že je to tělo, které sídlí v myslí. Víme nakolik filmové pohyby – tedy pohyby imaginárního těla stvořeného filmem – nabývají smysl teprve prostřednictvím virtuality vytvořené divákovou myslí uvnitř této mysli. Zároveň však uvnitř světa filmu život mysli na tomto těle závisí: z tohoto hlediska se situace obrací a mysl přechází do těla. Zkoumali jsme příklad takového převrácení ve scénách filmu ROMA: ze všeho nejdříve jsme čirou myslí nadanou perceptivním systémem, která vidí filmovou matronu; pak ji uchopujeme pohledem mladého Felliniho, tedy z jeho těla, které nás obsahuje, a nyní ji vidíme, jak se stala Messalinou. Mezi tímto tělem a touto myslí se ustavuje celý systém *vzájemných inkluzí, jejichž logika převzatých rozporů vytváří uvnitř daného filmu vlastní vztah těla a mysli obyčejného diváka*.

Není divu, že Jean Louis Schefer tvrdí, že postavou symbolizující film je monstrum: mysl mučená v znetvořeném těle; monstrum je znázorněním změny měřítka, z níž Schefer dělá prvotní charakteristiku filmu: „(Filmová realita) je v první řadě proměnou proporcí viditelného, jejíž jsem bezpochyby posledním soudcem, ale také tělem a experimentálním vědomím.“²³⁾

Tělo a čas

Postavení divákova těla mimo rám vytváří plnost obyčejného diváka. Nezapomínejme však, že toto experimentální vědomí – divákova mysl – není osvobozeno od svého času.

23) J. L. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, s. 22.

Viděli jsme, že filmový obraz-pohyb je záramován v čase: každá zkušenost, každá osvojovací zkouška těla podléhá časovému tlaku. Rozdíl vlastní rychlosti (implikovaného času) pohybů vyvolává rozdíly v prožívaném čase, v cítění času: Jacques Aumont definuje interval jako „zachovávanou vizuální vzdálenost mezi dvěma záběry“, a činí z něj teoretický operátor „časové syntézy v kinematografii“.²⁴⁾ Dokonce i dlouhý závěr, který podle všeho interval popírá, je určen absencí následujícího záběru, očekáváním tohoto záběru. Také syntéza, o níž mluví Jacques Aumont, je syntézou v pohybu: syntézou, která se neustále buduje, avšak v rámci svého budování si odporuje, vyvrací se, opravuje se. Jedná se o syntézu diskontinuitních, nesourodých momentů, které se smíchávají a popírají. Především pak jde o syntézu, která stále nadchází, nastává. Úplně jako při počítání průměru, které se provádí neustále znovu a znovu, přetváří se s každou novou číslicí. Také jeho jednota tedy stále nadchází. Film může získat svůj plný smysl, teprve jakmile je dokončen (paměťová interpretace, kterou navrhuje Cohen-Séat), a stejně tak pohyby, z nichž je sestaven, mohou vytvořit celek teprve za své absence v mysli diváka.

Film netvoří nic než sukcesivní (někdy simultánní) difference, jež jsou zároveň prostorové i časové. Schefer to vyjadřuje takto: „Vyjadřují se ve mně vztahy variace trvání a vztahy variací obrazů.“²⁵⁾ Tyto variace implikují ony rozporné vztahy vzájemných inkluzí, kdy se mysl a tělo neustále vzájemně obsahují, kdy má mysl obsahuje obrazy, jež mě obsahují jako tělo atd. Takže připustíme-li se Scheferem, že „všechny vzpomínky mého života jsou jen trváním obrazů, jež jsou pokažené a zčásti zaslepené onou temnou skvrnou, kterou představuje moje minulá přítomnost v nich, či soustředění veškeré mé naděje, že jsem tam byl,“²⁶⁾ chápeme, proč se Scheferovi vnucuje myšlenka představená v druhé kapitole této knihy, že film je paměť: přesněji, že se utváří v paměti uvnitř divákovy mysli. A chápeme také, proč Gilbert Cohen-Séat tvrdí, že film vyrábí „vhodně vyjádřené, přesné a určité vzpomínky a [že] látka těchto vzpomínek plodí systémy souzení a pravdy“.²⁷⁾ Tento paměťový život filmu, podepřený prací obou typů rozpoznávání, konstitucí filmových časoprostorů, a konstitucí imaginárního těla, ve kterém sídlí a je obsažena naše mysl, a také schémata souzení, která tento život plodí, se pokusíme poznat na několika sekvencích filmu ROMA: budeme zkoumat jejich formu, větvení a vývoj. Pokusíme se sledovat prvotní příklad rozvinutí paměti, jenž představuje tento film, a dát tak naší konstrukci konkrétní podobu. Především bychom však chtěli vyjevit, že život filmu, jeho rozvinutí, implikuje rozdvojení vnímání času. To znamená, že vzdálenost – určitým způsobem prostorová – mezi tělem a myslí diváka je vztažena k posunu v čase, nebo spíše k posunu času. Proto se film rozvíjí v čase jako ve své přirozené látce.

Přeložil Michal Pacvoň

24) J. Aumont, c. d., s. 98n.

25) J. L. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, s. 161.

26) Tamtéž, s. 160.

27) G. Cohen-Séat, c. d., s. 116.

ILUMINACE

Jean-Pierre Esquenazi: Mysl a tělo diváka

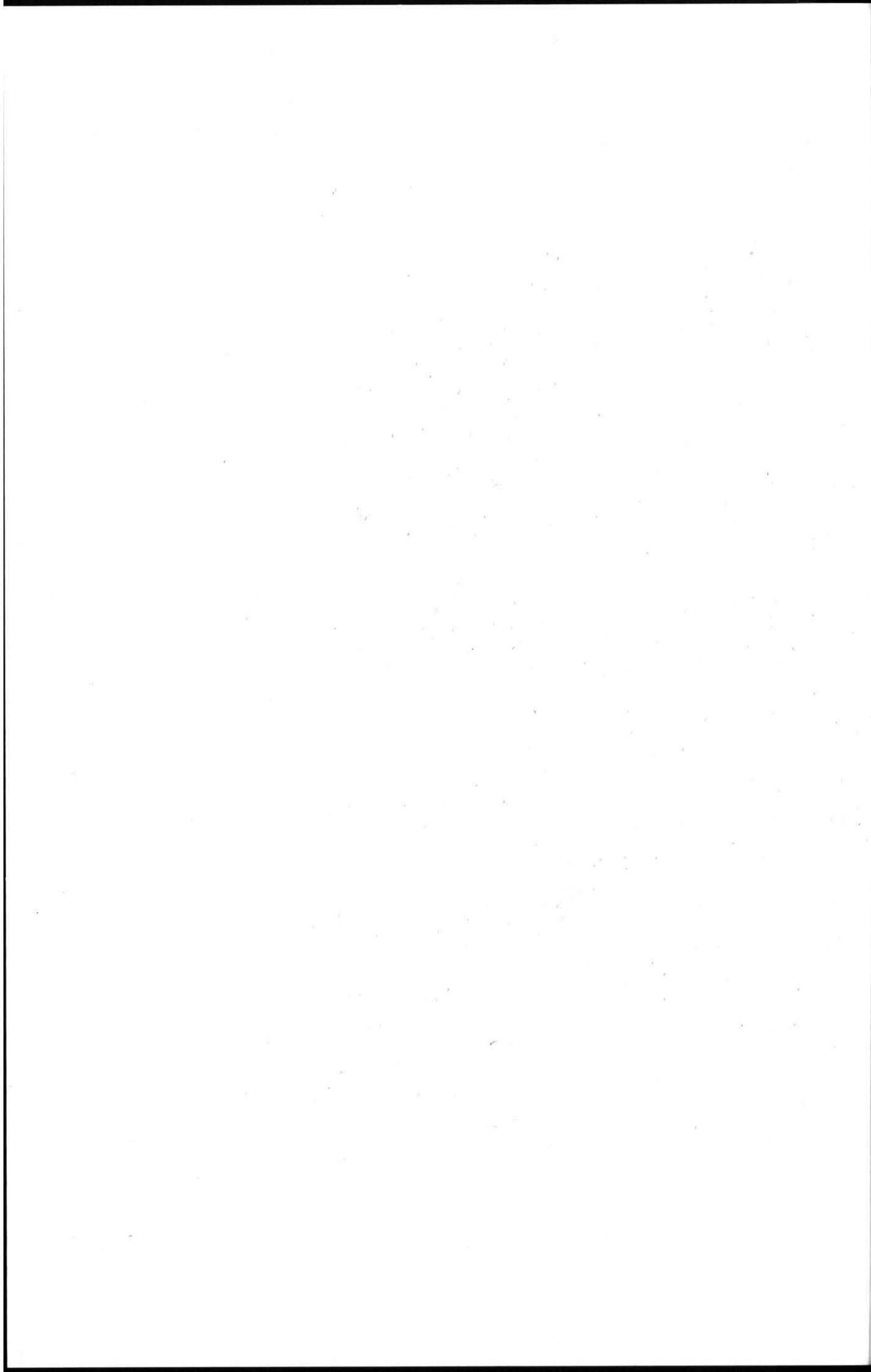
Přeloženo z francouzského originálu:

Jean-Pierre Esquenazi, *Film, perception et mémoire*.

L'Harmattan, Paris 1994, s. 95 – 110.

Citované filmy:

Dáma z jezera (Lady in the Lake; Robert Montgomery, 1947), *Křižník Potěmkin* (Bronenosec Potomkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Paříž, Texas* (Paris, Texas; Wim Wenders, 1984), *Povolání: reportér* (Professione: Reporter; Michelangelo Antonioni, 1975), *Roma* (Federico Fellini, 1972).



Články

**TICHO, GESTÁ, METAFORY
A PRÍBEHY***

Peter Michalovič – Vlastimil Zúška

Úvod

Sledovať tvorbu umelca v jeho „učňovských rokoch“ je pre teoretikov nielen zaujímavé, ale aj poučné. Okrem iného aj preto, že práve školská tvorba prezrádza to, čo najviac ovplyvňovalo umelcovu tvorbu, čo sa pokúšal niekedy až epigónsky napodobňovať. Prezrádza aj to, s čím sa vyrovnával, s čím viedol tichý dialóg alebo čo hlasito odmietal, od čoho sa chcel radikálne dištancovať. Raná tvorba v sebe ako arché ukrýva niečo, čo sa postupne rozvíja, čo neskôr dostáva jasné kontúry. A úplne na záver treba povedať aj to, že raná tvorba sa ešte nemusí konfrontovať s vlastnými dielami, nemusí sa báť pokračovania tieňa, ktorý vrhajú úspešné filmy. Práve naopak, táto etapa je často akýmsi azylovým miestom, kde sa môže slobodne experimentovať. Všetky tieto atribúty sú príznačné aj pre ranú tvorbu Juraja Jakubiska, ktorej sa chceme v našej štúdii venovať.

**1. Mikulášsky občasník alebo prvá
„nemá“ krátka tvorba Juraja Jakubiska**

Juraj Jakubisko vstupuje do dejín československého filmu svojimi prvými školskými filmami, ktoré nakrútil počas štúdia na FAMU v rokoch 1959 až 1966. Jakubisko študuje v období, keď sa v Československu rodil filmový zázrak. Práve v tomto období sa totiž sformovala mladá generácia filmárov, ktorá svojimi filmami vytvorila to, čo dobová kritika označila termínom *československá nová vlna*. Táto generácia svojím buričským gestom, tvrdohlavým hľadaním autenticity, odmietaním meravých schém filmovej tvorby, príklonom ku každodennosti, svojou otvorenou kritikou manipulácií a deformácií výkonu politickej moci jasne a nekompromisne dala najavo, že jej vstup na scénu dejín filmu nie je len obligátnym medzigeneračným konfliktom, ale predovšetkým zásadným postojom, ktorý radikálnym spôsobom prispel k transformácii československej kinematografie. Zaiste, bolo by lákavé sa teraz a na tomto mieste venovať tomu, akým spôsobom Juraj Jakubisko prispel k vzniku československej novej vlny a ako zase ona vplývala na

* Text je časťou pripravovanej monografie o Jurajovi Jakubiskovi, ktorú vydá Slovenský filmový ústav.

jeho tvorbu, ale to s neskrývanou radosťou prenecháme iným a namiesto toho sa sústreďujeme na prvý film raného obdobia a tým je MIKULASCHSKI TÝDENÍK. Adekvátnejšie by bolo povedať, že je to skôr kolekcia krátkych filmov, ktoré do celku spína spomínaný titul. *Mr. Tennis a jeho chemici, Film-pravda, Zakopávky* – to sú tituly krátkych filmov, či dokonca skôr šotov, etúd a capricciiov Jakubiskových začiatkov, ktoré akokoľvek môžu pôsobiť humorne, predsa len vážne a veľmi personálne **rekapitulujú vývoj a dejiny filmu**. Alebo keď chcete, vývoj tzv. filmovej reči (nech je už tento termín, napriek úsiliu Christiana Metza, stále kontroverzný), a to hneď dvojakým spôsobom.

Autor na jednej strane **zachytáva esenciu** príslušných historických štádií dejín filmu prostredníctvom typických situácií, presnejšie ich filmových reprezentácií. Od začiatku ukazuje na ich umelosť, artificialnosť aj vkladáním animovaných sekvencií a tým predznamenuje svoje, možno povedať celoživotné chápanie filmového diela, ktoré práve preto, že je konštrukciou, že je umelé, že nie je otrockým záznamom tzv. predkamerovej reality (konceptuálneho strašiaka staršej československej filmovej teórie), dokáže narušovať hranice horizontu životného sveta (husserlovského *Lebensweltu*), dokáže komunikovať to, čo sa inými prostriedkami komunikovať nedá. Príkladom uvedeného „zachytávania podstaty“ môže byť chaplinovská reminiscencia s naháňačkou medzi visiacou bielizňou a nevyhnutnou, paradigmatickou cestou, po ktorej tulák Charlie odchádza z obrazu a sveta filmu.

Pri tejto príležitosti si dovoľíme, možno svojvoľný, možno opodstatnený exkurz k dvom významným výtvarným umelcom, ktorí zásadným spôsobom pozmenili charakter dejín slovenského výtvarného umenia. Boli to Mikuláš Galanda a Ľudovít Fulla. V texte nazvanom *súkromné listy fullu a galandu* sa pokúsili manifestačne vyjadriť svoje chápanie zmyslu obrazu, ktorý je podľa nich autonómnou emotívnou realitou, tvorenou farbou, plochou a svetlom.¹⁾ Realitou, ktorá nie je kópiou, mimetickým napodobnením reality „tam vonku“. Toto ich gesto potom rekontextualizovali a reinterpretovali Jakubiskovi rovesníci – výtvarní umelci, tvoriaci do roku 1970 známu Skupinu Mikuláša Galandu, a preto s určitou dávkou hypertrofizácie môžeme povedať, že Jakubiskova tvorba je alternatívou k tomu, čo sa pokúšali jazykom výtvarného umenia (čo asi nie je o nič problematickejší termín, ako Metzova filmová reč) artikulovať galandovci.

Druhým, simultánne používaným expresívnym nástrojom je **extremizácia**, to znamená dovedenie situácie *ad absurdum*, prípadne doslovné znázornenie jazykovej metafory, čo v konečnom dôsledku nie je nič iné, než extremizácia cestou zdoslovnenia, teda zámerného vrátenia metaforického spôsobu do spôsobu doslovného. Aby toto bolo možné, je potrebné filmový obraz uviesť titulkom, ktorý v Jakubiskových filmoch tohto obdobia zohráva podobnú úlohu, ako podľa Gillesa Deleuza zohrával medzitulok v nemom filme. Podľa neho „nemý obraz je skomponovaný z videného obrazu a z medzitulku, ktorý je čítaný (druhá funkcia oka). Medzitulok zahŕňa medzi inými aspektami taktiež prvky rečových aktov. Tieto, pretože jestvujú v písanej podobe, prechádzajú v nepriamu reč (medzitulok „Chystám sa vás zabiť“ sa číta vo forme „Hovorí, že sa ho chystá zabiť“) a nadobúdajú abstraktnú univerzálnosť a vyjadrujú v istom zmysle zákon.“²⁾ Jakubisko

1) Ľudovít Fulla – Mikuláš Galanda: *súkromné listy fullu a galandu*. Tento súkromný list vyšiel v roku 1930 v 500 nepredajných exemplároch vlastným nákladom.

2) Citované podľa Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M. 1991, s. 289.

nielen využíva to, čo priniesol nemý film, ale aj to zneužíva. Ako príklad tohto zneužívania môžeme uviesť film *ÚNOS ŽIEN*, keď páchatel doslova unesie, to znamená zdvihne a uteká so ženou, avšak len s figurínou ženy. Verbálny titul sugeruje „únos“ vo význam napríklad obrazu *Únos Sabiniiek* a v tomto bode sa už naplno odhaľuje ďalší, pre Jakubiska neskôr typický postup – **hra s diváckym očakávaním**. Divák očakáva „pravý“ únos ženy a prezentuje sa mu dvojito neočakávane – odnesením figuríny. Opäť tu nachádzame *in nuce* základ vyjadrovacích postupov, ktoré – pochopiteľne v rozvinutejšej a komplexnejšej podobe – najdeme v neskoršej Jakubiskovej tvorbe. Navyiac je táto hra s očakávaním dvojstupňová, neobmedzujúca sa na jednoduché a prvoplánové sklamanie či naplnenie diváckeho očakávania. Vo výseku, rámovanom každodenným svetom, nejstávajú dopravné značky *zakopávky*, a tak sa stávame svedkami zásadnej zmeny referencie, označovania a vzťahu jazyk – obraz. Obraz zahadzovania jamy referuje k *lacune* v jazyku, teda k chýbajúcemu slovu a upozorňuje na bohatosť vyjadrovacích možností obrazu, na umelecky produktívnu možnosť využívania tenzií medzi jazykovou referenciou a obrazovou reprezentáciou, medzi jazykom a obraznosťou, imagináciou ako aj medzi rôznymi znakovými prostriedkami a médiami expresie. Opäť významné, akokoľvek na malej ploche podané, predznamenanie smeru Jakubiskovej kreativity.

Vo filme – samozrejme pokiaľ sa dá vôbec hovoriť o filmoch, tak skutočne ich treba chápať ako filmy maximálne minimalistické – *ANDALÚZSKA MAČKA*, priehľadne a zámerne ironicky evokujúci „erbové“ surrealistické dielo Salvadora Dalího a Luisa Buñuela *ANDALÚZSKY PES*, sa upozorňuje na umelosť celého sveta filmu; zámerné zvýraznenie citácie pohybu mrakov cez „tvár“ mesiaca, nasleduje explicitný záber na ľudskú tvár a oko, ktoré má byť, pokiaľ by tvorca chcel zostať verný parafráze, aj keď ironicky, prerezané (v *ANDALÚZSKOM PSOVI* je detail na oko srnky, tvár nie je vidieť, vďaka premyslenej organizácii diváckeho pozornostného ohniska), ale divácke očakávanie je sklamané titulkom „cenzurované“. Titulkom, ktorý neumožňuje pokračovať, ktorý radikálnym spôsobom ruší hru a ktorý akoby tvrdil, že film je síce hra, je to možný svet, riadiaci sa inými zákonmi a pravidlami než ten náš každodenný svet, ale napriek tomu ten každodenný žitý svet môže hocikedy jedným gestom túto hru zrušiť.

Film-etuda *SÚBOJ* opäť prevracia zažitú schému hore nohami: obeťou sa stáva predmet súboja a jediný sekundant – žena, kvôli ktorej sa súboj konal.

MUŽ, KTORÝ PRECHÁDZA STENOU je opätovnou alúziou na iný film s Bourvilom. Lenže na rozdiel od filmu, v ktorom Bourvill stenami prechádza, v tomto prípade sa hlavnému a zároveň jedinému hrdinovi, ktorým nie je nikto iný, ako neskôr slávny slovenský režisér Elo Havetta, prechod cez stenu nepodarí. Tento neúspech je potom ešte zdvojený titulkom, ktorý spolu s filmovým obrazom pôsobí ako rozložený kalligram. Text zjednotňuje filmový obraz, je jeho doslovným prekladom. Mechanická nezmyselnosť chovania v tejto sekvencii pokračuje v dvojstupňovej filmovej anekdote *V PRAHE SA OCHLADILO* a *V PRAHE SA OTEPLILO*. V prvej časti pobieha po ulici muž (Juraj Jakubisko) s pieckou, ktorej sa dymí z komína. V druhej zase lyžiar na ulici bez snehu svojim absurdným konaním ilustruje bergsonovské chápanie smiechu a komiky, ktorému zostane Jakubisko verný v blízkej aj vzdialenejšej budúcnosti. Boj proti mechanickému opakovaniu, proti mechanickému ubíjajúcemu času, proti habituálnemu ubíjaniu času, proti premárňovaniu života bez kreatívneho vzostupu, proti nahlodávaniu a deštrukcii

zažitých, a preto pohodlných rámcov riešenia životných situácií, proti ironizácii zabehnutých vzorcov správania sa stanú konštantami jeho tvorby.

Náhle farebné objavenie sa pápežskej tiary na lebke kostlivca sa potom dá chápať ako završujúci oblúk surrealistickej fázy filmovej histórie, reminiscenciou na Buñuelov ZLATÝ VEK. Ďalším faktorom, ktorý je predznamenaný už v týchto krátkych dieloch, je sekvencia so slepou ženou a dievčatom, so záverečným obrazom taktilného skúmania kriedy. Jakubiskovou snahou bol a bude nielen prieskum a exploatácia „územia“ medzi jazykom a obrazom, ale rozšírenia spektra filmového výraziva aj o oblasť nedištančných zmyslov, teda o hmat. Sugescia v zásade filmovým médiom nereprezentovateľného (aj v Lyotardovom zmysle chápania), v našom prípade taktilného, je to, čo Jakubiska bude lákať aj v jeho najväčších dieloch (porovnaj včelu, lezúcu po prste hlavného hrdinu TISÍCROČNEJ VČELY).

Čo teda môžeme „vyťažiť“ z toho mála krátkych a nemých, skôr cvičení než filmov rodiačeho sa filmára? Môžeme to krátko zrekapitulovať: keď to zoberieme čisto deskriptívne, predstavuje Jakubiskova raná, nemá a krátkometrážna tvorba osobitú, „pre seba“ urobenú reflexiu niektorých úsekov filmovej histórie. Signifikantný je pritom výber týchto úsekov, v prípade ktorých by „vplyvológovia“ ľahko mohli usudzovať na pokračovanie vplyvu slapstick comedy a surrealizmu (nielen filmového, ale aj výtvarného a literárneho), ako aj existenciálneho filmu (o tom sa ešte bude detailne písať pri analýze filmu MLČANIE).

Druhou črtou je „počítanie s divákom“, teda explicitná práca s reakciou diváka, s jeho interpretáciou obrazov a znakov, s jeho naratívny porozumením (v zmysle teórií Ricoeura, Brooksa a Barthesa), teda faktor, ktorý je v osemdesiatych rokoch zastrešovaný pojmom *sutura*.

Tretím konštitutívnym rysom Jakubiskovej tvorby, ktorý sa objavuje už na úsvite jeho profesionálnej kariéry, je pohyb medzi obrazom a verbálnym symbolom, prienik a oscilácia medzi znakovými systémami, medzi významovými a expresívnymi vrstvami (stratami), vrátane či práve spätného pohybu od obrazu k verbálnemu, jazykovému znaku väčšej či menšej komplexnosti. Ide teda o to, čo analyzuje A. N. Whitehead vo svojom koncepte **symbolickej referencie** (voľba tohto filozofa nie je náhodná, jeho filozofia procesu, chápania aktuálnej udalosti a stávania sa */becoming/* prináša „optiku“, pomocou ktorej možno explikovať mnohé záhyby Jakubiskovej tvorby). Navyiac tu môžeme vystopovať silné väzby medzi jeho organizmickou filozofiou s filozofiou francúzskeho postštrukturalizmu, v ktorej predovšetkým Gilles Deleuze (prípadne autorský tandem Gilles Deleuze – Felix Guattari, ktorí z Whiteheada často vychádzajú a poskytujú pritom súčasnej teórii filmu, estetike a filozofii umenia tak konceptuálny aparát, ako aj metódy prístupu) upozorňuje, úplne mimo diskurz vtedajšej (rodiacej sa) semiológie aj semiotiky, na dvojsmerný vzťah medzi symbolom a významom, medzi symbolom a referentom (termíny Ogdeana a Richardsa) a uvádza nasledujúci príklad: „Taktiež jazyk ilustruje túto teóriu, že vzhľadom k páru zodpovedajúcim spôsobom vtiahnutých druhov vecí záleží na konštitúcii vnímajúceho subjektu, ako určí, ktorý druh (oblasť, sféra) funguje ako ‚symbol‘ a ktorý ako ‚význam‘. Slovo ‚les‘ môže vyvolať spomienky na lesy, ale rovnako tak pohľad na les alebo spomienka na les môže vyvolať slovo ‚les‘.“³⁾ Táto dvojsmerná

3) Alfred, North Whitehead, *Process and Reality*. New York 1979 (Corrected Edition), s. 182.

relácia u Jakubiska platí medzi filmovým obrazom a slovom, medzi tým, čo sa vzpiera konceptualizácii, a konceptami, medzi referenciou a estetickými kvalitami a hodnotami týchto diel, teda tou sférou „vecí“, ktoré povedané s Kantom, nemožno podradiť pod pojem. Na komplexnejšej úrovni výstavby textu, na úrovni naratívneho porozumenia, ide o vzťah medzi porozumením aktuálnej situácie, scény, filmovému obrazu, udalosti a ich vzťahu k odvíjajúcemu sa sujetu.

Sujet, chápaný ako „organizujúca dynamika špecifického spôsobu ľudského rozume-
nia“⁴⁾ je potom zviazaný prienikom troch rovín kódov, ktoré sa vnútorne „rozlamujú“ na verbálnu a obrazovú časť. Kód textu a kód čitateľovho (divákovho) *deja-lu*⁵⁾ (už prečítaného) sa preplietajú v naratívnom porozumení, zvýznamnení textu a použití pochopeného textu ako interpretatívneho modelu života.⁶⁾ Dvojsmernosť symbolickej referencie sa uplatňuje aj vo vzťahoch medzi uvedenými kódmi: životné skúsenosti, pamäťové obrazy, osvojené kódy, komunikačné stratégie a vzorce správania pomáhajú porozumieť textu, jednotlivým, do sujetu zreťazeným udalostiam aj spätnému udeľovaniu (premene) zmyslu udalostiam už v sujetovej dynamike udalostí, ktoré sa udiali v procese, a ktoré Paul Ricoeur nazýva rekonfiguráciou, tretím stupňom umeleckej mimésis⁷⁾, premieňajú personálne chápania životného sveta diváka.

Úlohu obrazu a obraznosti vo všetkých naznačených smeroch či vektoroch symbolickej referencie sa pokúsime osvetliť na ďalšej tvorbe Juraja Jakubisku, pretože „nemé“ začiatky jeho tvorby potrebnú komplexnosť dynamických výmen a organizujúcich princípov len rudimentárne naznačujú. Skôr, ako sa k tomu dostaneme, považujeme za dôležité upozorniť ešte na jednu veľmi dôležitú črtu, príznačnú práve pre túto ranú „nemú“ tvorbu. Touto črtou je otváranie textu v širokom zmysle slova, teda aj filmu, iným textom. Jakubisko tým, že cieľavedome robí narážky na konkrétne diela filmovej histórie, vytvára z týchto filmov kontext, ktorý takpovediac „dosycuje“ zmysel jednotlivých krátkych filmov. Keď chceme porozumieť ironickému tónu ANDALÚZSKEJ MAČKY, musíme vedieť, že jedným z kľúčových filmov filmovej histórie je Buñuelov film ANDALÚZSKY PES. Mačka je často vymedzovaná svojím opozitom, ktorým je práve pes. Vzťah mačky a psa je synonymom napätého spolužitia, to znamená, že keď niekto povie, že sa znášajú ako mačka a pes, tak sa tým myslí to, že ich spolužitie je problematické. ANDALÚZSKA MAČKA je vlastne ironickým a skratkovitým prekladom filmu ANDALÚZSKY PES, pričom ironiu tu musíme chápať v zmysle vymedzenia Rolanda Barthesa, ktorý tvrdil, že ironia je otázka, ktorú dáva jeden jazyk inému. V tomto prípade by bolo presnejšie hovoriť o obraze, ktorý dáva otázku inému obrazu. Medzi Jakubiskovými krátkymi filmami a históriou filmu sa rozvíjajú jemné intertextuálne, presnejšie interikonické vzťahy, ktoré sa podieľajú na vyjasňovaní zmyslu. Môžeme to povedať aj inak. Niektoré Jakubiskové filmy tohto obdobia akoby citovali iné filmy, fragmenty iných filmov. Lenže zmyslom tejto citácie nie je presne citovať, to znamená, že ich úlohou nie je presné opakovanie, ale aj transformácia

4) P. Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, MA 1984, s. 7.

5) Roland Barthes, *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*. In: Petr K y l o u š e k (ed.), *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno 2002, s. 9 – 44.

6) P. Brooks, c. d., s. 7.

7) Paul Ricoeur, *Čas a vyprávění I*. Praha 2000.

citovaného, teda produkcia diferencie, pričom práve diferenciacia umožňuje rozohrať vzťahy podobnosti a zároveň rafinovaných a dvojité hru sémantickej aktualizácie a sémantického zvetrávania, ktorej výsledným produktom je posun či zmenu zmyslu.

2. Každý deň má svoje meno – – etika, rytmus a priečna metafora

V druhom ročníku FAMU, teda v roku 1961, nakrútil Juraj Jakubisko film KAŽDÝ DEŇ MÁ SVOJE MENO. Hoci titulky filmu ho žánrovo zaraďujú ako študijný dokument, presnejším označením, aj keď nie žánrovým, by bolo označenie filmová úvaha.

Film sa začína skutočne netradične. Do zatmievačky zaznieva hudba, po pár taktach hudby sa pridáva hlas, ktorý svoju strohú a patetickú výpoveď začína týmito vetami: „Videl som, a tak vám vravím, to, čo som videl, to som prežil, a to, čo som prežil, to vtedy bolo treba! Bolo treba!“ Zvláštny úvod, najmä keď si uvedomíme, že prvá časť hlasu zvyšuje do role svedka. „Videl som“ znamená **ja** som videl, a keďže som **ja** videl, to znamená, že moje vlastné **ja** tam muselo byť prítomné. Ja som očitý svedok, ktorého svedectvu musíte veriť. Lenže druhá časť vety naznačuje niečo, čo už nemá do činenia s nestranným pozorovaním. Práve naopak, vypovedá o osobnej zaangažovanosti na situácii, o ktorej bude vypovedať. Tretia časť vety naznačuje, že to, na čom bol svedok zaangažovaný, nemuselo byť príjemné. Konštatovanie „to vtedy bolo treba“ akoby tvrdilo, že svedok si konal svoju povinnosť a táto povinnosť stála aj nad mravnosťou. Konať v mene povinnosti znamená to, že povinnosť je nadradená nad všetky iné morálne hodnoty, akýkoľvek rozpor medzi povinnosťou a inými morálnymi hodnotami sa rieši vždy v prospech povinnosti.

Po prvých vetách, vymedzujúcich status rozprávača a vopred ospravedlňujúcich to, o čom sa bude rozprávať, hlas pokračuje v enumerácii toho, čo vtedy bolo treba. Bolo treba nabíjať, strieľať, zabíjať a hlavne víťaziť. Teraz je jasné, že sa hovorí o čase vojny, o čase, keď sa nielen vo veľkom zabíja, ničí, ale keď sa môžu zrodiť aj hrdinovia.

Za touto sekvenciou film pokračuje s alúziou na Vertovovo kino-oko – tentoraz kolotočom. Kaleidoskopom dokumentárnych sekvencií kladie Jakubisko etický problém hrdinstva a možnosti hrdinstva v každodennom živote. Etický rozmer Jakubiskovej tvorby sa bude v ďalšej tvorbe zosilňovať, ale súbežne s primárnym expresívnym plánom, v ktorom rastie komplexnosť a prepojenosť estetických kvalít. Kolotoč tu vystupuje ako metafora každodenného života, analógia cyklického, mechanicky sa opakujúceho času, s ktorým sa stretneme aj v nasledujúcom filme MLČANIE (1963) Práve s rytmom, vrátane v tomto filme používaných dlhších zatmievačiek, stáva sa významotvorným a esteticky vysoko relevantnou črtou Jakubiskovho „idioletu“, a preto sa zastavíme pri všeobecnom probléme rytmu, rytmu vo filme a exemplifikácii špecifickej práce s rytmom u Jakubiska.

Alfred North Whitehead sa prvý raz venuje rytmu už vo svojom „naturfilozofickom“ období ako type objektivity. „Rytmus je teda rozpoznateľný a v tomto ohľade je objektom. Ale je viac než objektom, pretože je to objekt esenciálnej zmeny. Rytmus zahŕňa štruktúru, schému, vzorec a v tej miere je vždy identický sám so sebou. Ale nijaký rytmus

nemôže byť len vzorcom či štruktúrou, pretože rytmická kvalita závisí rovnako tak na diferenciách, obsiahnutých v každom prejave štruktúry. Podstata rytmu je fúzia rovnakého, toho istého a novosti, tak, že celok nikdy nestráca esenciálnu jednotu štruktúry, pričom časti vykazujú kontrast, pozostávajúci z novosti ich detailov. Púhe opakovanie zabíja rytmus rovnako spoľahlivo ako číra konfúzia diferencií.⁸⁾

Kolotoč v práve sledovanom filme predstavuje exces číreho opakovania vzorca (pohybu, chovania) a umŕtvovania žitého času, života vôbec, blokovania vstupu novosti do životného rytmu, len „statické opakovanie“, ktoré sa „dynamicky“ opakuje v ďalšej tvorbe nášho autora. Gilles Deleuze, analogicky s Whiteheadom, rozlišuje statické opakovanie a opakovanie dynamické: „jedno (opakovanie) sa dotýka len celkového, abstraktného účinku, druhé sa dotýka pôsobiacej príčiny. Jedno je statickým opakovaním, druhé dynamickým. [...] Jedno spätne odkazuje k jednotlivému konceptu, ktorý ponecháva medzi bežnými výskytmi nejakej figúry len vonkajší rozdiel, druhé je opakovaním vnútornej diferencie, ktorú vteľuje do každého zo svojich momentov a prenáša od jedného charakteristického bodu k druhému.“⁹⁾ Motív kolotoča potom predstavuje inštanciu statického opakovania, mechanický rytmus, v téme Jakubiskovho filmu potom delegovanie samej možnosti hrdinstva do kontextu či poriadku, ležiaceho mimo „kolotočovej“ spokojnosti statického opakovania každodenného života („hrdinstvo je dnes možné len vo vojne“ hovorí jedna z postáv filmu).

V súvislosti s rytmom, opakovaním a metaforou, pri ktorej sa za chvíľu zastavíme, stojí za uvedenie názor Gastona Bachelarda: „spojenie medzi opravdivými aktívnymi momentami (rytmus) sa vždy realizuje v rovine, odlišnej od tej, na ktorej sa akcia uskutočňuje.“¹⁰⁾ Nie je preto náhodné, že krátkymi vstupmi vyjadruje Jakubisko rytmus až na rovine abstrakcie – meniaci sa vzorec červených bodov (žiaroviek), rovnako ako mimo časového plynutia artikuluje čierno-biele „manichejské“ chápanie sporu dobra a zla (kuriatko a čierna mačka, biele (film je čiernobiely, teda žlté kuriatko vyzerá ako biele) a čierne kuriatko).

S rytmom je bytostne spätý aj čas. Hoci hlavnou témou filmu KAŽDÝ DEŇ MÁ SVOJE MENO je hrdinstvo, predsa len môžeme povedať, že tento film je aj o čase, presnejšie by bolo hovoriť o čase v množnom čísle. Naznačuje to aj sekvencia, ktorá prichádza po úvodnej výpovedi. V juxtapozícii vidíme zábery novorodenca a pouličných hodín, čo môžeme explikovať aj tak, že sa rodíme do určitého času. Moje subjektívne ja (keď odhliadneme od ontogenézy ega a od procesu vzniku personalita – prísne vzaté novorodenec subjektívne ja nemá) sa rodí do objektívneho historického času, napríklad času vojny a času mieru. Tieto časy nie sú podľa Jakubiska axiologicky rovnocenné. Čas vojny akoby bol hierarchicky nadradený nad čas mieru. Vo vojne sa nielen zabíja, ničí, ale rodia sa aj hrdinovia. Vojna sa chápe ako situácia, v ktorej sa hrdina môže zrodiť s vynaložením minimálneho úsilia. Často k tomu stačí iba plniť si svoju povinnosť, teda plniť rozkazy,

8) A. N. Whitehead, *An Inquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*. Cambridge 1955, s. 198.

9) Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*. London 1994, s. 20. (Orig.: *Différence et Répétition*. Paris 1968.)

10) Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*. Paris 1936, s. 128.

o ktorých nemožno pochybovať. Naproti tomu čas mieru neposkytuje takéto možnosti. Niekomu sa síce môže podariť, že, ako napríklad Jurij Gagarin, sa dostane do vesmíru, a tak sa stane hrdinom, ale celkovo tých príležitostí stať sa hrdinom je oveľa menej za čias mieru ako za čias vojny.

Dôraz na vyššiu rovinu realizácie rytmu kráča u Jakubiska ruka v ruke s rovinou metaforickou, odlíšenou od roviny doslovnej. Dramatický zostup z metafory na úroveň doslovnosti a simultánne z vypätého diskurzu o hrdinstve do každodennosti, naviac zbavenej tiaže „obstarávania“, predstavuje bezprostrednú následnosť výzvy „dajte mi pušku“ (v duchu záveru Čapkovej *Matky*) a doslovného podania vzduchovky na púťovej strelnici. Potvrdzuje sa tak názor významného teoretika metafory Maxa Blacka, že doslovná parafráza metaforického výroku ruší hierarchiu významov, hodnôt a rovín abstrakcie.¹¹⁾ Jakubisko zatiaľ využíva a bude využívať možné metaforické relácie medzi označujúcimi, medzi označujúcim a označovaným (iného označujúceho), referencie k zmyslu a referencie k významu (v zmysle Fregeho rozlíšenia *Sinn* a *Bedeutung*).¹²⁾ Presvedčivý príklad práce s rytmom na rovine označujúcich a súbežne na rovine referencií, z ktorých niektoré sú metaforické a teda „synkopujúce“ rytmus, je sekvencia obrazov pred deliacou zatmievačkou celého filmu, po ktorej nasleduje príklad „hrdinstva všedného dňa“, boj o záchranu kuriatok pri výpadku elektrického prúdu v liahni: zrodenie, svadba, odpadkový kôš, kalendár.

Interakčné chápanie metafory¹³⁾ možno sumarizovať nasledovne: 1. metaforická výpoveď má dva rozdielne subjekty, a 2. tieto gramatické podmety je adekvátnejšie považovať za systémy vecí (vzťahov, vlastností) než za izolované jednotliviny, veci samotné. Vo verbálnych systémoch môžeme preto uvažovať o metaforických interakciách na úrovni znakov alebo symbolov ako verbálnych znakov (chápanie Ogdena a Richardsa), Fregeho „*Zeichen*“, na úrovni zmyslu týchto znakov (*Sinn*) a na úrovni významov (*Bedeutung*) či denotátov. A pochopiteľne metaforicky, to znamená v tomto prípade kognitívne a esteticky účinnejšie môžeme uvažovať o interakciách medzi týmito rovinami označovania, semiózy. Keď vstúpia do hry systémy vizuálnych znakov, rozšíria sa možnosti interakcií aj o možnosti verbálnych znakov, ktoré sú vyvolané, asociované s vizuálnymi znakmi. Všetky tieto možnosti Jakubisko využíva, takže napríklad ďalej spomínaná interakcia ventilátoru a hodín funguje tak, že hodiny implikujú koncept mechanického času, cyklického, cirkadiálneho opakovania, teda abstraktný verbálny symbol, ktorý je prepojený s označovaným obrazu fungujúceho ventilátoru – konceptom rotácie, cyklenia. Vo vyššie uvedenom zreťazení obrazov pôrodu (odkazuje k verbálnemu zmyslu „zrodenia“), svadby (analepsia, predchodná udalosť potencializujúca zrodenie), odpadkového koša (koniec, zánik, skon, „prach si a v prach sa obrátiš“), kalendára ako systému označujúcich pre dni v roku, sa roviny obrazov, zmyslu, významov, vzájomne prepájajú do pôsobivej komplexnej metafory.

11) Max Black, „*Metaphor*“. In: J. Margolis (ed.), *Philosophy Looks At the Arts*. Philadelphia 1978, s. 451 – 467.

12) Gottlob Frege, „*Über Sinn und Bedeutung*“. In: *Logische Untersuchungen*. Göttingen 1966. (Vzhľadom na naše ciele odhliadame od kritiky a popierania Fregeho koncepcie významným českým logikom Pavlom Tichým a aj Betrandom Russellom.)

13) Pozri M. Black, c. d.

Druhou časťou filmu začína najnižšia úroveň vzbury proti poriadku, „minimálne hrdinstvo“, keď si filmová postava zapáli cigaretu pod tabuľkou so zákazom fajčenia. Také „vyklonenie z kolotoča“, relatívne neškodné porušenie poriadku každodennosti je však len smiešnou ilúziou hrdinstva. Rovnako banálne môže vyznieť aj príbeh Anče, mladej pracovníčky, pracujúcej v liahni kuriatok. Film zachytáva jednu malú udalosť z jej práce. Počas nočnej búrky bolo údajne pretrhnuté vedenie. Nočný vartáš budí Anču, ktorá sa v daždi ponáhľa do liahne. Jej myseľ horúčkovo pracuje, otvára dvierka na inkubátore, aby sa tam nehromadil plyn, ktorý by zárodky mohol usmrtiť. Otvára okná a zároveň prikuruje do pece. Skrátka, robí všetko preto, aby zachránila zárodky. Neskôr sa zistí, že nie vedenie bolo pretrhnuté, ale transformátor bol zničený. Pracovníci liahne kontrolujú, či zárodky neboli zničené. Všetko nasvedčuje tomu, že podchladením nastala smrť ešte pred narodením, lenže ráno, keď vypadne prvé kuriatko z inkubátora, je jasné, že Anča svojím konaním zachránila zárodky pred skazou.

Boj mladej ženy za záchranu kuriatok, aj napriek tomu, že pre českého a slovenského diváka s ich komunikačnými kompetenciami, teda na skúsenosti založenom kódovaní, môže vyznieť trochu budovateľsky, predsa len predstavuje vybočenie z mechanického, život negujúceho poriadku, je oživením konkrétneho životného rytmu a príznačne ako metaforicky, tak doslovne, v tematickej rovine.

Dvojitý význam (zmysel a význam) označujúceho – „mena“, sa ukazuje aj v tensii medzi názvom (a významom) filmu a medzi komentujúcou sekvenciou, obsiahnutej v tomto filme: „(vo vojne) hodnoty zmizli, zostali mená“ – teda vyprázdnenie významu, strata zmyslu na jednej (tejto) strane, na strane druhej titul i posolstvo filmu ako celku hovorí o význame, zvýznamnení, označení, pomenovaní každého z dní, o permanentnom narúšaní tuhnúceho poriadku každodennosti so sklonom k mechanickej repetícii novým, žijúcim, o hrdinstve narúšania statického poriadku. Na úrovni expresie a sebaexpresie je takým „hrdinstvom“ aj vzburá proti statickému poriadku jazyka (*langue*) vnášaním anarchického poriadku živej metafory (Davidson, Ricoeur) a toto expresívne hrdinstvo sa stáva trvalou témou i významným prvkom v repertoári výrazových prostriedkov Juraja Jakubiska.

3. Mlčanie a prvé položenie otázky času ľudskej existencie

Film, nakrútený na FAMU na motívy rovnomennej poviedky Jana Učňa v roku 1963 (popri réžii je Juraj Jakubisko aj autorom scenára), začína v paradoxnom rozpore so svojím názvom výzvou rozprávača „počúvajte ma“. Obrazovo však začína vertikálnou jazdou kamery, sledujúcej strom. Späťne sa obraz stromu konštituuje ako znak stelesnenia času v jeho minulostnom, v prítomnosti končiacom rozmere a nie je náhoda, že tým istým obrazom sa film končí, teraz však nasýtený kumulovanými význammi ukončeného narátiťu, aby celý text ohraničil a stočil presne v zmysle, avizovanom v priebehu odvíjania sujetu obrazmi cyklického času. Vzápätí po verbálnej výzve sa štiepi samotný rozprávač Wideman (transkripcia mena sme previedli na základe fonetickej výslovnosti, pretože v písanej forme sa vo filme nikdy neobjavila) na rozprávajúce Ja a ja(on), o ktorom sa rozpráva, a ktorý, ako pasívny objekt opisu, mlčí. Z hľadiska rozštiepenia času ide o rozštiepenie na prítomnosť a minulosť, ktoré sú simultánne. Povedané s Henrim Bergsonom:

spomienka začína v prítomnosti, simultánne s vnemom.¹⁴⁾ Tak aj opis Widemana objektového Widemanom-rozprávačom v ich-forme je simultánne prítomný, respektíve odvíjajúci sa, ale opisovaný objekt sa oneskoruje za aktívnym Widemanom, sebareflekujúcim subjektom, situujúcim sa, resp. štylizujúcim sa akoby mimo čas, presnejšie do kruhového času mýtizujúcej sebareflexie. („Wideman je starý, ja nie som,“ tvrdí rozprávač Wideman). Dôležitým prvkom filmu je vizuálna metafora trvania, redukovaného na cyklický čas, ako sme už na to upozornili – záber na ventilátor je vystriedaný záberom na otáčajúci sa číselník telefónneho prístroja. Ide o jednu z prvých okurencií práce s rytmom, ktorý sa bude u Jakubiska objavovať neskôr. Vizuálna metafora spôsobuje narušenie plynutia sujetu, pretože uvedomenie si metaforickej sily obrazu vyžaduje prechod na významovú rovinu expresívneho plánu, ktorý nie je totožný s expresívnym plánom diegézy. Cézura v plynutí je dôležitým faktorom vnútornej rytmickej štruktúracie celku časového estetického objektu, ktorým je okrem iného aj filmový naratív.

Podobne sa objavuje obraz juxtapozície hodín a ventilátoru a zexplicitňuje sa tak stelesnenie času vo veciach. Ďalej vo filme sa rotujúce ventilátory zmnožujú (návšteva psychológa) a na stĺpoch elektrického vedenia sa objavujú papierové veterníky. Vedľa surrealistickej reminiscencie na stretávanie sa vecí z disparátnych vrstiev existencie a ďalšie znázornenia plynutia času ide opäť o formu obrazu spomienky a reartikuláciu úvodného (len) **verbálne** reprezentovaného rozštiepenia času na prítomnosť a minulosť v obrazovom, aktivizujúci pohyb obraznosti, navyše s evokáciou surrealistického „kódu“, posilňujúci obraznosť a rozširuje jej možné dimenzie smerovania. Vzťah hrdinu k času sa však v pokračujúcom odvíjaní sujetu mení, najprv je hlavným motívom prežiť a snaha o únik pred časom do spomienok (scéna s Milenou), nenávisťné brojenie proti slepote mládeže (ktorá si ešte neuvedomuje bytie k smrti) však už prezrádza prerod a horký výťažok sebareflexie: najprv mu svet, keď bol mladý, doprial nadbytok času, teraz si ho musí vydobýť. Metaforu o slepote mladosti zdoslovňuje tvorca obrazom chlapca, ktorý prakom (atribút chlapčensťva) zastreňuje trochu surrealistickému huslistovi na streche (možno alúzia na obrazy Marca Chagalla) husle, padajúce dole a stelesňujú neaplnenosť ambícií, ktoré v mladosti mal. Film sa tak žánrovo približuje literárnemu žánru *Bildungsroman*, románu zrenia, filozoficky však prechodu od reálneho času každodennosti k transcendentálnemu času ako, povedané Heideggerom, temporalite Bytia, ktoré sa uskutočňuje ako bytie *Dasein*, uvedomujúce si vlastné bytie,¹⁵⁾ ergo v reflexii sa

14) Henri Bergson, *Matter and Memory*. New York 1991. (Orig.: *Matière et Mémoire*. Paris 1946.)

15) Martin Heidegger, *Bytí a čas*. Praha 1996.

Obrazné prirovnanie so zaslepeným chlapcom pripomenie aspoň vŕhad, urobený S. T. Coleridgem dávno pred formuláciou fundamentálnej ontológie v básni *Time, Real and Imaginary* z roku 1812 (preklad Vlastimil Zúška):

Čas, skutočný a imaginárny (Alegorie)

Na vrchole hory, v pláni širé

(nevím kde, snad ve snu leží)

perutě své, jako pštrosí, do široka rozepjaté

dvě dítky půvabná bez konce závod běží.

Bratr a sestra!

odhaľuje časovosť vlastnej existencie a jej finálnosti. Reflektujúci Wideman si sám priznáva pôvodné ambície stať sa slávnym hudobníkom, ktorého po odohraní koncertu čaká aplaudujúca rozsvietená sála, a zisťuje, v splynutí so svojim pôvodne objektivizovaným *alter ego*, že „není kam prežívať“. Ide tu o časový, život rekapitulujúci variant Kafkovho motívu dverníka v *Procese*, lenže v tomto prípade je oným dverníkom samotný Wideman. Ten takto dospieva k finálnemu sebaobrazu starého muža, ktorý premárnil vlastný život. V tomto prípade platí názor Michela Foucaulta, podľa ktorého „obraz promeňuje autenticitou svobodu obrazivosti ve fantazii touhy.“¹⁶⁾ Pohyb obraznosti, dimenzie slobody je už komprimovaný skoro k nule – zopakujme to znova – „není kam prežívať“.

Môžeme teda povedať, že témou filmu je časovosť ľudskej existencie, ktorá je artikulovaná viacerými spôsobmi, ale hlavne prostredníctvom opozície prítomnosť – minulosť. Minulosť nie je to, čo už uplynulo, minulosť je to, čo zásadným spôsobom preniká do prítomnosti. Minulosť ako spomienka funguje ako virtuálny obraz, ktorý je aktualizovaný v rôznych fazetách. Spomienka tak nezohráva pasívnu úlohu, ale aktívnu, pretože, ako to tvrdí Wideman, každý z nás má spomienku, ku ktorej sa obracia vtedy, keď okolitý svet stráca svoj význam. Spomienka je akési azylové miesto, v ktorom sa cítime bezpečne. Nielenže nás chráni pre tlakmi prítomného, ale navyše do tohto prítomného aktívne zasahuje. Ochranná úloha spomienky zbavuje spomínajúceho nielen tlaku prítomnosti, sartrovského odsúdenia na slobodu a nevyhnutnosti neustáleho rozhodovania a prijímania zodpovednosti za vlastné rozhodnutia, ale, a to predovšetkým, tlaku či ťahu budúcnosti, s jej definitívou – smrťou, pretože budúcnosť spomienky, v zmysle jej lokalizácie na temporálnej osi personálneho života, v zmysle jej zakotvenia v epizodickej pamäti¹⁷⁾ je budúcnosťou, ktorá už nastala, stala sa minulosťou.

Vo filme *MLČANIE* sa časovosť artikuluje aj prostredníctvom opozície mladosť – staroba. Už sme hovorili, že mladosti je vyčítaná jej slepota voči bytiu k smrti a mrhanie časom. Lenže spor mladosti a staroby môže byť ukazovaný aj triviálnejšie, napríklad prostredníctvom opozície dychové a sláčikové. Dychové nástroje reprezentujú mladosť, samozrejme v tomto prípade asi tie dychové nástroje, ktoré tvoria skelet džezových ansámblov, a sláčikové nástroje zase starobu. Preferencia dychovej alebo sláčikovej hudby prestáva byť záležitosťou individuálneho vkusu. Práve naopak, stáva sa súčasťou sporu

Ta dalece předbíhá sourozence svého,
leč vždy pádí s tváří obrácenou zpět,
patře a naslouchá hochu opozdilého,
neboť ten, ubožák, je slep!
Rokle i pláň stejným krokem měří,
Nevěda zda na konci či v předu běží.

Chlapec = imaginárny čas; pripomeňme diegétu ako imaginárnu realitu (porovnaj Christian Metz, *Imaginární signifikant*. Praha 1991) a predovšetkým Husserlovo chápanie času fantazmy bez časovej lokalizácie reálneho času, ktoré umožňuje napríklad metaforické spojenie heterodiegetickej analepsie a prolepsie, ktoré Jakubisko využíva (porovnaj Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, NY 1980. Orig.: *Discours du récit*. In: *Figures III*. Paris 1972.)

16) Michel Foucault, *Sen a obraznosť*. Liberec 1995, s. 61.

17) E. Tulving, *Episodic and semantic memory*. In: E. Tulving – W. Donaldson (eds.), *Organization of memory*. New York 1972.

medzi mladosťou a starobou, sporu, ktorý nie je vkusovým sporom, ale existenciálnym. Sporom, ktorého sporiace strany by mohli byť substituované aj nadbytkom času na jednej strane a nedostatkom času na strane druhej. Dychové nástroje, rozoznievajúce sa s dychom človeka, teda s tým, čo indikuje prítomnosť jeho duše, môžu byť chápané ako index života, odmietajúceho sa zaoberať starobou, nachádzajúcej sa vo veľmi tesnej blízkosti smrti, teda toho, čo je nezmieriteľným protikladom života.

Film MLČANIE (pripomeňme si v tejto súvislosti Maeterlinckovu esej *Pred veľkým Mlčaním*) je teda reflexiou nad žitým časom, nad stratégiami úniku pred časovosťou ľudskej existencie a bytím k smrti. Jakubisko tu začína odvíjanie červenej nite leitmotívu jeho neskorších diel, vrátane prostriedkov, ktorými tento motív spracováva – filmové obrazové metafory, rozštiepenia na reflektujúce Ja a reflektované Ja a používanie metaforických obrazov času, ktoré neskôr sa budú meniť na priame obrazy času v Deleuzovom chápaní. Spomínané rozštiepenie Ja je však charakteristické pre estetický postoj¹⁸⁾ a nie je náhodné, že bežná žurnalistická filmová kritika označuje Jakubiskovu tvorbu ako poetickú. Poetizácia v tomto prípade znamená kumuláciu estetických kvalít a následných hodnôt, nie však samoučelnú. Jakubisko od svojich tvorivých začiatkov vie, či už vedome alebo intuitívne (čo nemožno jednoznačne rozhodnúť), že to, čo by bez „nosnej vlny“ estetického objektu bolo deklaratívne, mentorské, *a la thèse*, v jeho artikulácii sa dostane divákovi „viac pod kožu“, okrem iného aj preto, že estetický postoj redukuje tzv. ego-obranu, ktorú rozprávač Wideman tak usilovne predvádza. Neskôr uvidíme, ako sa jeho nástroje expresie zjemňujú v naznačených smeroch a témach.

4. Čekajú na Godota – čiernobiele naratívne hry a hračky

V absolventskom filme ČEKAJÍ NA GODOTA z roku 1966, keď bol Juraj Jakubisko vo 4. ročníku FAMU, ohlasuje sa všetko to, čo bolo v intelektuálnych kruhoch tej doby preferované. Azda najvýraznejšie zo všetkých Jakubiskových raných filmov sa práve v tomto prejavil vplyv československej novej vlny, módnosť absurdnej drámy, existencializmus, v jeho filozofickom a literárnom variante či záujem o každodennosť. To všetko tvorí podložie, z ktorého film ČEKAJÍ NA GODOTA intertextuálne a interikonicky „vyrastá“.

Film predstavuje banálny pohľad na lúčenie odvedencov pred odchodom na základnú vojenskú službu. Prvú líniu príbehu tvorí čakanie odvedencov počas poslednej noci pred nástupom na vojenčinu. Popíjajú alkohol a túžia po tom, aby ich v poslednej chvíli niekto zachránil pred touto „čestnou občianskou povinnosťou“, ktorú považujú za zbytočnú stratu v živote muža. Splietajú rôzne fantazmagorické úvahy o tom, kto a čo by mohli odvrátiť ich odchod na vojenčinu, pričom dobre vedia, že tieto rozhovory môžu práve vyplniť desivé prázdno čakaní na Petra Godota a ich spoločný odchod na vojenčinu. Druhá línia príbehu tvorí zachytenie posledných chvíľ Petra a Heleny pred jeho odchodom. Petr nečaká len na odchod na vojenčinu, ale túžobne očakáva aj naplnenie svojích sexuálnych túžob, ktorých objektom je Helena.

18) Porovnaj Vlastimil Zúška, *Mimésis – Fikce – Distance. K estetice XX. století*. Praha 2003.

Existenciálny bod životného zvratu však nesignalizuje len priehľadná beckettovská nárazka názvu filmu, ale niekoľko nasledujúcich ďalších figúr a naratívnych sekvencií, vrátane ironickej metafora – neschopnosti zajtrajších vojakov (teda členov society, ktorí môžu či dokonca v určitých prípadoch musia zabíjať, navyše s etickým oprávnením) zabíť kapra. Radikálnu ruptúru v personálnom, životnom čase jednotlivých protagonistov potom hneď v úvode rámuju vežové hodiny. Titulné čakanie sa vzápätí rozpadá do dvoch rovín, pre metaforickú interakciu typicky sa odlišujúcou úrovňou abstrakcie a hierarchií (porovnaj Blackove chápanie zrušenia metaforickej hierarchie pri doslovnej parafráze metafora v predchádzajúcej časti) – čakanie na kamaráta, taktiež odvedenca, Petra Godota a na čosi, čo postupne kryštalizuje v až danej dobe dojemne nezmyselného odzbrojenia.

Na expresívnom pláne komplexného estetického objektu, filmového naratívu, je však v tomto filme najzaujímavejšia práve práca s rozprávaním. Jakubisko postupne využíva dištinkcie medzi deskripciou a diegézou, medzi opisom a naráciou využitím fotografií, ktoré brzdia rozvíjanie sujetu na rovine zobrazujúcej reprezentáciu a presadzujú ho do významového plánu. Vplyv na rytmus je pritom pochopiteľne markantný. Môžeme tomu rozumieť tak, že lineárna kauzalita rozprávania v určitých bodoch expanduje, akoby sa v tomto bode prestala rozvíjať sukcesívnosť syntagmy, na chvíľu sa umŕtvuje tým, že tento bod je simultánne zdvojený tým, čo vo vzťahu k syntagmatickej osi môžeme považovať za paradigmatickú os.

V tomto filme sa taktiež pridružuje význam, generovaný prácou so zvukom. Vytvára sa tak ďalší významový plán, klenúci sa nad význammi, nesených verbálnou zložkou: husitský chorál *Kdož jsou boží bojovníci* prechádza od klasickej spievanej podoby na začiatku ku konečnej inštrumentálnej podobe v rockovej úprave s gitarou a bicími, čím sa vlastne signalizuje ruptúra medzi „civilom“ a „vojenčinou“. V rýchлом slede potom nasleduje opäť, pre Jakubiska typická (pozri „nemé“ začiatky) „polopatistická“ deštruktívna metafora: Helena, Petrove dievča, lúčiace sa pred odchodom na vojenčinu a ktorú sa snaží prehovoriť na návštevu rozlúčkového večierku enumeráciou destilátov, čakajúcim na nich, odpovie, že pije len *Kláštorné tajomstvo* (v dobe nakrúcania známy a obľúbený druh bylinného likéru). Vzápätí prejdú „cez obraz“ dve mníšky. Pričnna metafora interakčne prepája klasický dychovkový evergreen *Nikdy sa nevrátí pohádka mládí* s obrazom dievčaťa nad usporiadanými útržkami papiera, ktoré rozfúkne.

Jakubisko tu využíva paralelnú montáž či skôr jej poddruh, teda strihovú montáž (*cross-cutting*), keď sa striedajú zábery, respektíve sujetové sekvencie z večierku so zábermi na prechádzku Petra a Heleny. Strihová montáž sa ďalej rozširuje o ďalší plán využitím analepsie alebo analeptickej diegézy,¹⁹⁾ ktorá je stelesnená retrospektívnymi zábermi z tanečných kurzov oboch protagonistov. Rytmickejšiu rolu heterodiegézy zosilňuje ďalej symbolická prolepsia (proleptická diegéza), predvádzajúca budúce a nenaplnené intímne spojenie – Petr brokovnicou zhasína petrolejovú lampu a v pozadí dráhy výstrelu je Helena štylizovaná do pozície ukrižovanej v bielom. Mostíkom k tejto symbolickej prolepsii je opäť vizuálne metaforické spojenie medzi zhasnutím elektrickej lampy v byte

19) Porovnaj G. Genette, c. d.; alebo Shlomith Rimmon-Kenanová, *Poetika vyprávění*. Brno 2001.

Petrových rodičov (zhasína Helena) a zhasnutím petrolejky „snovej“ sekvencie. Scéna lúčenia medzi Petrom a Helenou s nenaplnenou túžbou evokuje interikonickú „vnútrofilmovú“ výmenu s kultovým dielom americkej kinematografie ELEKTRIČKA DO STANICE TÚŽBA.

Do repertoáru Jabubiskových výrazových prostriedkov pribúda zvukový plán, a to opäť ako v doslovných významoch, tak aj vo významoch metaforických, v odkazoch k zmyslu aj významu, v referencii estetických znakov k celku danej kultúry či významového milieua. Vizuálne a priečne metafory niekoľkých už zmienených typov potom slúžia k prepojeniu všetkých expresívnych plánov, vťahovaných do hry. Naďalej sa uplatňuje poučenná práca s možnosťami vetvenia, prepletania, vytvárania tenzií a syntéz medzi rôznymi „figúrami“ narativity (homogénnej diegézy, heterogénnej diegézy, analepsie, prolepsie), medzi jednotlivými vizuálnymi textami, tvoriacimi súčasť diváckej kompetencie či osvojených kultúrnych kódov a kultúrnych jednotiek (v chápaní Umberta Eca²⁰⁾).

Namiesto záveru

Keď hodnotíme školské filmy Juraja Jakubiska takpovediac *an sich*, je evidentné, že ich tvorca mal nielen talent, ale aj chuť experimentovať a radosť z tvorenia. Všetky tieto prednosti sa rozvinuli už v jeho prvom celovečernom hranom debute KRISTOVE ROKY (1967), ktorý znamenal zlom v dejinách slovenskej kinematografie. Ďalšie Jakubiskove filmy ZBEHOVIA A PÚTNICI (1968) a VTÁČKOVIA, SIROTY A BLÁZNI (1969) potvrdili jeho postavenie v dejinách československej kinematografie. Žiaľ, film DOVIDENIA V PEKLE, PRIATELIA, ktorý sa začal nakrúcať v roku 1970, mohol byť dokončený až v roku 1990, pretože po vstupe okupačných vojsk bol Juraj Jakubisko „preradený“ do Krátkeho filmu a na ďalší film POSTAV DOM, ZASAĎ STROM (1979) musel čakať takmer desať rokov, ale to je už iná kapitola.

Doc. PhDr. Peter Michalovič, CSc. (1960)

Pôsobí na Katedre estetiky FF UK v Bratislave, kde prednáša estetickú teóriu, venuje sa českému štrukturalizmu, postštrukturalizmu a dekonštrukcii. Pôsobí aj na Katedre filmovej vedy FTF VŠMU v Bratislave, publikuje v rôznych odborných časopisoch. Knižne publikoval *Az idióma keresése* (1997), *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu* (spolu s Pavlom Minárom, 1997), *Orbis terrarum est speculum ludi* (1999), *Krátke úvahy o vizualite a filme* (2000), *Omnibus in omnibus* (2002), *Dal Segno al Fine. Románové podoby Erosa* (2003).

(Adresa: Filozofická fakulta UK, Katedra estetiky, Gondova 2, 818 01 Bratislava)

20) Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*. Bloomington 1977.

Doc. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc. (1951)

Je vedúcim Katedry estetiky FF UK v Prahe, kde prednáša od roku 1990. Venuje sa estetike 20. storočia a problematike temporality umeleckého diela. Knižne publikoval *Temporalita metafory* (1993), *Čas v možných svetoch obrazu* (1995), *Mimésis, fikce, distance* (1996, 2002), *Estetika. Úvod do súčasnosti tradičnej disciplíny* (2001).

(Adresa: Filosofická fakulta UK, Katedra estetiky, Celetná 20, 110 00 Praha 1)

Citované filmy:

Andaluský pes (Un chien andalou; Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1928), *Andalúzska mačka* (J. Jakubisko, 1966), *Čekají na Godota* (J. Jakubisko, 1966), *Dovidenia v pekle, priatelia* (J. Jakubisko, 1970 – 1990), *Každý deň má svoje meno* (J. Jakubisko, 1961), *Kristové roky* (J. Jakubisko, 1967), *Mikulášski týdeník* (J. Jakubisko, 1966), *Mlčanie* (J. Jakubisko, 1963), *Muž, ktorý prechádza stenou* (J. Jakubisko, 1966), *Postav dom, zasad' strom* (J. Jakubisko, 1979), *Súboj* (J. Jakubisko, 1966), *Tisícročná včela* (J. Jakubisko, 1966), *Tramvaj do stanice touha* (A Streetcar Named Desire; Elia Kazan, 1951), *V Prahe sa ochladilo, V Prahe sa oteplilo* (J. Jakubisko, 1966), *Vtáčkovia, siroty a blázni* (J. Jakubisko, 1969), *Zbehovia a pútnici* (J. Jakubisko, 1968), *Zlatý vek* (L'Age d'or; Luis Buñuel, 1930).

SUMMARY

SILENCE, GESTURES, METAPHORS AND STORIES

Peter Michalovič – Vlastimil Zuska

Authors examine early production of Juraj Jakubisko and try to find germs of his creative methods as they manifested in his later works. Jakubisko in his silent filmmaking recapitulates the world history of film by detecting essences of some of its historical phases (silent movie, surrealism etc.). He especially uses a play with spectator's expectancies and intersections of picture planes and verbal planes. In Jakubisko's KAŽDÝ DEŇ MA SVOJE MENO (EVERY DAY HAS ITS NAME) the authors analyse a role of rhythm and formation of complex metaphors over verbal and pictorial strata of meaning. Jakubisko's MLČANIE (SILENCE) is investigated as a kind of reflection on temporality of human existence and lived time as well as on strategies of escape from being to death and a specific work with relation of past and presence is noted, again on verbal and pictorial planes. Jakubisko's specific using description and diegesis, his handling narrativity and movie time and simultaneously represented living time is the main theme of analysis of ČEKAJÍ NA GODOTA (THEY ARE WAITING FOR GODOT) movie. The authors summarize that Jakubisko tested in his early works an important part of the whole spectrum of expressive instruments of movie in order to use them in his following magnum and minor opera.

Translated by Vlastimil Zuska

Články

Středoevropský výzkum filmové cenzury

Prudký rozvoj kinematografie na počátku minulého století a její rostoucí obliba mezi veřejností vyvolávala v řadě zemí stále hlasitější nesouhlas jejích odpůrců. Státní orgány začaly usilovat o získání kontroly nad obsahem filmů a jejich zvýšené úsilí kulminovalo vytvořením specializovaných cenzurních institucí, samozřejmě ve velmi diferencovaných podobách.¹⁾ Cenzurování filmů bylo zavedeno i v českých a rakouských zemích. Dokumenty, vzešlé z činnosti cenzurních orgánů od počátků působnosti až do konce třicátých let minulého století, dnes tvoří bohatou pramenovou základnu k dějinám kinematografie. Vzhledem k nízkému počtu dochovaných filmových materiálů z němé éry jsou cenzurní dokumenty leckdy jediným materiálem, který zůstal „z filmu“ zachován. Kromě filmografických údajů obsahují cenzurní dokumenty i další materiály, zejména titulkové a dialogové listiny. Tyto materiály hrají velkou roli při restaurování poškozených filmových kopií. Obsah cenzurních dokumentů představuje i zdroje poznání pro badatele z uměnovědných či společenskovědních oborů, kteří zkoumají film jako kulturně společenský fenomén metodologickým prizmatem svého oboru.

Pro dokumenty mapující principy cenzurního dohledu v českých zemích je nejproblematictější právě období do roku 1918.²⁾ Toto období je především časem postupného konstituování zákonných norem pro celý kinematografický obor. Systematickou kontrolu bohaté nabídky filmového trhu se podařilo zavést až díky klíčovému ministerskému nařízení č. 191/1912, které zavedlo povinné cenzurní katastry u zemských úřadů. Dokumenty z období do roku 1918 se ale doposud nepodařilo v archivech objevit.³⁾ Rozpad rakousko-uherské monarchie na sklonku roku 1918 přinesl zásadní změny do organizace cenzurního procesu v obou nástupnických státech. V Československé republice připadla kinematografie po přetahování mezi ministerskými úřady do kompetence ministerstva vnitra. Dosavadní cenzurní sbory s působností na zemské úrovni byly zrušeny a nahrazeny osmičlenným Cenzurním poradním sborem.⁴⁾ V něm zasedali zástupci státních orgánů společně s reprezentanty lidovýchovných institucí a kulturních spolků.⁵⁾ Každý film, který se ucházel o veřejné předvádění na území Československé republiky – celovečerním snímkem počínaje a reklamou na jarní kolekci firmy Baťa konče –, musel být tomuto sboru předveden. Jeho členové měli statut expertů s oprávněním podávat dobrozdání o zhlédnutých filmech. Finální výrok – v jaké podobě a před jakým publikem může být film v Československé republice předváděn – zůstával v kompetenci ministerstva vnitra, které samozřejmě k vyslovenému dobrozdání

-
- 1) Srov. např. Václav Dušil, *Filmová censura*. Věstník ministerstva vnitra republiky československé 3 (dále jen VMV), č. 9, 15. 10. 1921, s. 321 – 329 a č. 10, 15. 11. 1921, s. 369 – 373.
 - 2) Přehledná charakteristika vývoje cenzurního procesu v českých zemích do roku 1918 viz Ivan Klimeš, *Kinematograf, rakouský stát a české země 1895 – 1912. (Část druhá)*. *Illuminace* 14, 2002, č. 2, s. 45 – 62.
 - 3) Detailní popis obsahu cenzurního katastru viz Jiří Hora, *Filmové právo*. Praha 1937, s. 128.
 - 4) *Výnos ministerstva vnitra ze dne 16. 6. 1919 č. 22.621-6, o cenzuře filmů*. VMV 1, č. 5 – 6, 15. 6. 1919, s. 115.
 - 5) Počet členů Cenzurního poradního sboru se v letech 1919 – 1936 několikrát změnil, stejně jako skladba institucí v něm zastoupených. Srov. Jiří Hora, c. d., s. 112 – 114.

přihlíželo. Z činnosti Censurního poradního sboru se dochovalo poměrně velké množství dokumentů, především cenzurní spisy a cenzurní lístky. Tyto dokumenty tvoří archivní fond, uložený v depozitáři Státního ústředního archivu v Praze.⁶⁾

* * *

Tématu filmové cenzury se momentálně ve středoevropském prostoru věnují dva specializované projekty. Prvním je pramenná edice cenzurních dokumentů rakouské provenience, kterou redigují Paolo Caneppele a Thomas Ballhausen a v ediční řadě „Materialien zur österreichischen Filmgeschichte“ ji vydává Film Archiv Austria (FAA).⁷⁾ Tím dalším je mezinárodní výzkumný projekt **COLLATE** (Collaboratory for Annotation, Indexing and Retrieval of Digitized Historical Archive Material, IST-1999-2008; www.collate.de). Heuristickou část projektu zajišťují tři přední (středoevropské) filmové archivy – Deutsches Filminstitut (DIF), Filmarchiv Austria (FAA) a Národní filmový archiv (NFA) –, které rovněž spolupracují s technologickými partnery. Cílem projektu COLLATE je vytvoření virtuálního centra pro komparativní zpracování multimediální sbírky digitalizovaných archivních dokumentů k dějinám filmové cenzury mezi dvěma světovými válkami. Projekt COLLATE poskytne prostřednictvím počítačových technologií přístup k dosud nevyužívaným materiálům a zároveň i prostor pro výměnu velkého množství odborných informací.⁸⁾ Objem digitalizovaných dokumentů – kromě cenzurních dokumentů se digitalizují i obrazové materiály a články z dobového denního i filmového tisku – je skutečně rozsáhlý. V současnosti přesáhl součet digitalizovaných dokumentů ze všech archivů 18 000 stran. Ediční zpracování digitálních faksimilí dokumentů v rámci projektu COLLATE (katalogizace, indexování, anotace) samozřejmě rozšiřuje dosavadní stav poznání dosud nepříliš probádané kapitoly dějin kinematografie.⁹⁾ Thomas Ballhausen, spolueditor výše zmiňované edice rakouských cenzurních dokumentů a člen rakouského „COLLATE teamu“, několikrát přednášel na různých seminářích o dosavadním stavu poznání historie filmové cenzury v Rakousku. Výsledky svého badatelského úsilí, založeného na detailním studiu pramenů i dostupné literatury, shrnuje v následující studii.

Tomáš Lachman

-
- 6) Státní ústřední archiv v Praze, fond „Cenzurní sbor kinematografický při ministerstvu vnitra 1919–1939(1940)“. Archivní fond je dochován téměř v celistvosti od roku 1928. Detailní popis zmiňovaných dokumentů je uveden v rozkladu o pramenech v publikaci *Český hraný film I. 1898 – 1930*. Praha 1996, s. 13.
- 7) Edice zatím čítá následující svazky: *Entscheidungen der Tiroler Filmzensur 1917 – 1918*. (Materialien zur österreichischen Filmgeschichte 2.) FAA, Wien 2002; *Entscheidungen der Tiroler Filmzensur 1919 – 1921*. (Materialien zur österreichischen Filmgeschichte 3.) FAA, Wien 2002; *Entscheidungen der Tiroler Filmzensur 1922 – 1938. Nebst einer Auswahl zeitgenössischer Gesetzestexte*. (Materialien zur österreichischen Filmgeschichte 4.) FAA, Wien 2002; *Entscheidungen der Wiener Filmzensur 1911 – 1914*. (Materialien zur österreichischen Filmgeschichte 5.) FAA, Wien 2002; *Entscheidungen der Wiener Filmzensur 1926 – 1928*. (Materialien zur österreichischen Filmgeschichte 9.) FAA, Wien 2002.
- 8) Detailní rozbor projektu viz Tomáš Lachman, *Collate. Nová dimenze filmové historického výzkumu*. *Iluminace* 14, 2002, č. 2, s. 141 – 150. Stručná verze popisu na www.nfa.cz/projekty/collate.html
- 9) Zatímco v německé jazykové oblasti již existuje k tématu filmové cenzury několik publikací (viz odkazy ve studii Thomase Ballhausena), filmová cenzura v meziválečném Československu představuje historio-graphicky nezmapované téma. Jedinou ucelenější studií jsou skripta Ivo Hépnera, *Filmová cenzura. Příspěvek k dějinám filmové cenzury v českých zemích 1918 – 1939*. Praha 1959. Přemíra dobového ideologického balastu dnes činí tuto práci téměř nepoužitelnou.

Články

UMLČOVANÉ MÚZY

Filmová cenzura v Rakousku od počátků do roku 1938

Thomas Ballhausen

Následující řádky načrtnou historický vývoj filmové cenzury v Rakousku do roku 1938 s ohledem na výsledky nejnovějšího výzkumu. Budou přitom ozřejmeny nejen postupy příslušných úřadů a setrvalá péče cenzury o mravnost, náboženské a politické zájmy, ale zejména může být na základě poprvé vyhodnocených dokumentů odhaleno těsné sepětí dějin cenzury s rozvojem a šířením kinematografie v Rakousku.

Císařské škrty: Od počátků do první světové války

Návyk publika na spektakulárnost zajistily již dříve takové atrakce jako mechanické divadlo nebo laterna magica, které znamenaly jakousi bezděčnou přípravu na pozdější kino.¹⁾ Tyto prekinematografické a raně kinematografické fenomény nebyly zavedeny a etablovány²⁾ jen v rámci cirkusů a varieté; spíše se zde dá prokázat plynulý přechod k oblasti takzvané vysoké kultury.³⁾

Provoz raných kinematografických představení v Rakousku, která se koncem 19. století rozšířila díky putovním kinům po celé říši, se až do zavedení zákonů vypracovaných speciálně pro tuto oblast řídil podle starších předpisů. Vycházelo se přitom z divadelního zákona z roku 1850, z císařského dekretu z roku 1852, jenž obsahoval zákaz ztvárnění nemravných jednání, či dokonce z dekretu dvorní kanceláře z kinu vzdáleného roku 1836, ze zákonů, které představovaly i legální základ pro zábavné parky a side-shows a s nimiž se zacházelo v jednotlivých regionech rozdílně. Zákroky úřadů jsou v rané fázi dějin filmové cenzury ještě závislé na oznámení rozhořčených návštěvníků, jak tomu bylo např. u stíznosti kanovníka augustiniánského kláštera, jehož dopis brixenskému starostovi obsahuje i následující pasáž:

-
- 1) Srov. William P a u l, *Unheimliches Theater*. In: Kintop 8, *Film und Projektionskunst*. Eds. Frank Kessler, Sabine Lenk a Martin Loiperdinger. Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main 1999, s. 117 – 139.
 - 2) Srov. k tomu: Anne P a e c h, *Zirkuskinematographien. Marginalien zu einer Sonderform des ambulanten Kinos*. In: Kintop 9, *Lokale Kinogeschichten*. Eds. Frank Kessler, Sabine Lenk a Martin Loiperdinger. Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main 2000, s. 83 – 89.
 - 3) Srov. W. P a u l, c. d.

„[...] neboť se v něm vyskytují tak nestoudná zpodobnění, jaká jsem ještě nikdy předtím žádným způsobem neviděl, např. naprosto nazí lidé (jak se domnívám *diversi generis*, neboť jsem něco tak ohavného nechtěl blíže spatřit), kteří [...] se dotýkali, objímali, vrhali se na sebe etc. etc. a viděl to [...] také značný počet úplně mladých nebo jen zpola dospělých dětí. Ve svém svědomí se cítím být povinnován upozornit Vaše Blahorodí na tento nešvar a prosím Vaše Blahorodí, aby takovému všeobecnou mravnost ohrožujícímu stavu učinilo pokud možno co nejrychleji přítrž.“⁴⁾

Takových oznámení se dochoval větší počet „a jejich navršení zřejmě dalo úřadům podnět k pravidelnému prověřování filmových představení“.⁵⁾ Od roku 1898 docházelo ke stálým lokálním prověrkám filmů, které měly být zajištěny povinnými předcenzurami a přítomností policisty během představení. To se jevilo jako veskrze schůdné řešení, představení totiž byla závislá na pobytech putovních kin nebo majitelů kinematografů v restauracích nebo hotelích, a proto i časově a místně omezená. Roku 1901 vydaly Dolní Rakousy jako první spolková země nařízení, ve kterém „si všichni potulní umělci, majitelé kin a cirkusů museli pro svá představení a výstavní činnosti předem vyzvednout povolení na policii ve Vídni“.⁶⁾

Jednotlivé země Předlitavska tíhly ke stálým kinům teprve od roku 1906, přičemž zřizování novostaveb předcházela modifikace stávajících budov pro účely předvádění filmů. Zřízení právě tak fixních cenzurních úřadů na sebe nedalo dlouho čekat. Vídeň, která převzala roli předjezdce už pro početné předváděcí sály, sehrála v oblasti formální cenzury alespoň částečně účinnou, centralizující funkci. Rozšíření kina si vyžádalo organizaci nadregionální filmové cenzury: „roku 1906 je v Berlíně zřízena první nadregionální preventivní cenzura, kterou [v prosinci] 1907 následuje Vídeň“.⁷⁾

Tato první institucionalizovaná filmová cenzura byla zatížena velmi komplikovaným postupem, protože ve Vídni se musel každý film předkládat pro každý obvod zvlášť a tudíž i znovu cenzurovat. Náročnost a náklady narůstaly tím spíše, že ono množství filmů předkládaných k preventivní cenзуře prohlížely ještě u filmových společností samotných nejprve policejní orgány. Podniky, které zvýšená finanční a časová náročnost sužovala, měly samozřejmě zájem na sjednocení filmové cenzury. Přesunutím všech předvádění filmových novinek do Stiller-Kina v blízkosti Prateru a poté do zvláštního předváděcího sálu v takzvaném „spektáklreferátu“ bylo dosaženo mírného zlepšení tohoto stavu.

Při preventivní cenзуře mohla policie představení sice zakázat, ale zabavení filmového materiálu bylo možné jen ve spojení s bezprostředně následující žalobou. Zničení filmového materiálu bylo pak při cenzurním postupu spíše výjimkou. Příkladem je zničení

4) Paolo Caneppele, *Il cinema a Bressanone (1896 – 1918)*. Museo Storico in Trento, Trient 1995, s. 76.

5) Herbert Birett, *Die österreichische Filmzensur während des Kaiserreiches. Ein Beitrag zur österreichischen Filmgeschichte*. München [Typoskript] 1987, s. 7.

6) Paolo Caneppele, *Beschnittene Schaulust. Entstehung und Entwicklung der Filmzensur in Österreich. Ein Abriß (1900 – 1938)*. In: Medien & Zeit. Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart 2, 2001, s. 22 – 34, zde str. 22.

7) H. Birett, c. d., s. 5.

několika filmů pohoršujícího obsahu v roce 1907, kterému předcházely četné stížnosti z rakouských vyslanectví v zahraničí a prověřování rakouských kin ohlašujících tzv. „pánské večery“. Od roku 1909 začala policie cenzurovat i doprovodné texty k filmům a odpovídající reklamní materiály; přibližně v téže době se započalo i se zveřejňováním cenzurních rozhodnutí v odborných časopisech.

Vedle oficiální policejní cenzury se rozvinula i školní cenzura, kterou prováděla c. k. okresní školní rada ve Vídni. Zástupci škol brojili zejména proti roli komentátorů v kině, neboť komentátoři mohli mnohými vedlejšími poznámkami porušovat dobré mravy.⁸⁾ To vedlo k tomu, že například v Tyrolsku byly pohoršlivé filmy a využívání takových obrazů k reklamním účelům zakázány, stejně jako jejich komentování:

„Pořádání takzvaných pánských nebo pařížských večerů, předvádění ženských aktů a jiných pikantních obrazů, jakož i hrůzostrašných scén, tak i používání hrůzostrašných reklamních obrazů se zakazuje. V popisech k obrazům smějí být obsaženy jen titul a podtitul, ty smějí být i předčítány. Jiná ústní vysvětlení nebo přednášky nejsou přípustné.“⁹⁾

Nepopiratelný vliv škol a příslušných úřadů o něco později vyvolal vydání nařízení, které upravovalo návštěvu kin pro mladistvé do 16 let. Filmový průmysl na to reagoval ostrou, ale téměř neúčinnou kritikou. Vzhledem k expanzi kin v celé říši a zřejmě i pod vzrůstajícím tlakem ze strany protivníků kina vyhlásily příslušné úřady roku 1912 průzkum veřejného mínění, na jehož základě měly být připraveny nové právní předpisy o kinech. Zkraje roku byly rozeslány dotazníky asi 70 osobám, které se pak měly zúčastnit i konference, resp. ústní ankety. Této anketě se nakonec zúčastnili členové policie, učitelé, duchovní, odborníci z turistické branže, vyslanci ženských organizací a také zástupci filmového průmyslu. Při poradách, které se při této příležitosti konaly, se sice jednalo o sestavení poradních grémií, do nichž měli být zapojeni úředníci a poradci z nejrůznějších sfér, ale usilované centralizace a sjednocení cenzury při tom nemohlo být dosaženo.

Zásadní výtku vůči uspořádané anketě, „že se sice hovořilo o zřízení cenzurní komise, ale ne o tom, jak má být sestavena“¹⁰⁾, nelze odůvodnit jen absencí důležitých rozhodnutí. „Nařízení ministerstva vnitra [č. 191] ve shodě s ministerstvem veřejných práce ze dne 18. září 1912 o pořádání veřejných představení kinematografem“¹¹⁾ vypracované po této anketě totiž obsahovalo také zákaz návštěvy nepřístupných filmů mládeží se zpětnou účinností, který rušil předchozí cenzurní rozhodnutí a mohl nyní přivést distributory, příp. majitele dotčených filmů do vážných hospodářských potíží. V komentáři připojeném k tomuto nařízení, které bylo koncipováno vlastně jen jako dočasné řešení a nakonec

8) Srov. tamtéž, s. 11.

9) Formulář a vysvětlení ke kinematografické licenci c. k. místodržitelství v Tyrolsku a Vorarlbergu. Viz Paolo Caneppele, *Entscheidungen der Tiroler Filmzensur 1922 – 1938. Nebst einer Auswahl zeitgenössischer Gesetzestexte*. Filmarchiv Austria, Wien 2002, s. 7.

10) H. Birett, c. d., s. 14.

11) *Verordnung des Ministeriums des Innern im Einvernehmen mit dem Ministerium für öffentliche Arbeiten*. In: P. Caneppele, *Entscheidungen der Tiroler Filmzensur 1922 – 1938*, s. 22 – 34; česky viz Jiří Hora, *Filmové právo*. Praha 1937, s. 23 – 169.

platilo v Rakousku až do roku 1930, bylo zemským cenzurním komisím doporučeno řídit se cenzurním rozhodnutím vídeňských úřadů. Tato možnost však ke sjednocení cenzury nevedla: „V roce 1916 zcela jistě existovaly kromě vídeňské cenzurní komise další cenzurní úřady v Praze, Innsbrucku a ve slezské Opavě“¹²⁾, které aktivně vykonávaly regionální cenzuru i pro filmy, které již byly cenzurovány ve Vídni. Celkem pracovalo mimo Vídeň třináct filmových cenzurních úřadů:

<i>oblast</i>	<i>úřady s cenzurní komisí</i>
Vídeň	c. k. policejní ředitelství, Vídeň
Dolní Rakousy	c. k. místodržitelství, Vídeň
Horní Rakousy	c. k. místodržitelství, Linec
Tyrolsko a Vorarlbersko	c. k. místodržitelství, Innsbruck
Štýrsko	c. k. místodržitelství, Štýrský Hradec
Görz a Gradiska, Istrie a Terst	c. k. místodržitelství, Terst
Dalmácie	c. k. místodržitelství, Zadar
Čechy	c. k. místodržitelství, Praha
Morava	c. k. místodržitelství, Brno
Halič	c. k. místodržitelství, Lvov
Salzburg	c. k. zemská vláda, Salzburg
Korutany	c. k. zemská vláda, Klagenfurt
Kraňsko	c. k. zemská vláda Lublaň
Slezsko	c. k. zemská vláda Opava
Bukovina	c. k. zemská vláda Černovice

Množství cenzurních úřadů s sebou nevyhnutelně přinášelo subjektivitu v krajově specifických cenzurních rozhodnutích.

Zatmění: filmová cenzura během první světové války (1914 – 1918)

První světová válka přinesla změny a zostření cenzurních a kontrolních opatření. Až do vypuknutí války byly regionální rozdíly na denním pořádku. Tak byl například film s národně italským kontextem ve Vídni povolen, ale v Tyrolích zakázán. Válka upozadila kontrolu mravnosti a zaměřila se na cenzuru motivovanou politicky: „Cenzura filmu ale byla v každé době ostrá, velmi přísná a doba válečná přinesla vyostření vlastně jen v tom smyslu, že některé filmy s vojenským nebo politickým syžetem nyní byly většinou zakázány.“¹³⁾

12) P. Caneppele, *Beschnittene Schaulust*, s. 25.

13) v. u., *Filmzensur*. „Der Filmbote“ (Wien), 1918, č. 8 (28. 9.), s. 2n.

Na c. k. území jakož i v Německu byl zakázán dovoz filmů z nepřátelských států. Nastaly tak krátkodobé, příznivé časy pro domácí produkci, protože francouzské a italské konkurenční produkty již nesměly být dováženy nebo předváděny. Na podnět filmových kruhů, které argumentovaly, že takovým postupem by natrvalo byly poškozeny jen domácí podniky, byly již dovezené filmy znovu povoleny – i když s nařízením, „že loga firmy a rovněž odkazy na zemi původu v ději filmu budou vymazány“.¹⁴⁾

Roku 1915 byl ustaven cenzurní úřad v rámci c. k. válečného archivu (Kriegsarchiv), který se řídil příkazy Válečného tiskového stanu (Kriegspressequartier). Nejprve zdejší komise cenzurovala jen filmy vytvořené ve Válečném tiskovém stanu, potom všechny filmy zařazené jako vojensky relevantní. Velitel Válečného tiskového stanu plukovník Wilhelm Eisner-Bubner chtěl vojenskou cenzuru dočasně rozšířit na celou filmovou branži v říši; požadavek, jehož realizace by zřejmě rakouskému filmovému průmyslu způsobila značné potíže, překazil ministr vnitra s odkazem na kompetence policejního ředitelství ve Vídni.

Cenzuru obrazového materiálu zhotovovaného pro Válečný tiskový stan lze zřejmě chápat nejspíše jako formu sestřihu nafilmovaného materiálu. Každý z týmů činných na frontě musel zhotovené záběry vždy podrobně zdokumentovat, aby vytvořil optimální podmínky pro sestavení válečných týdeníků, které z dodaných záběrů vznikaly. Účinnost reduktivního výběru obrazů i slov v mezititulcích se ukázala na poměrně zdařilých pokusech předvádět válečné týdeníky s úspěchem i v neutrálním zahraničí. Konkrétní postupy dokládají seznamy používaných mezititulků. Na rozdíl od exponovaného filmového materiálu, který je považován z velké části za ztracený, je použitý slovní materiál mimořádně dobře zdokumentován. Existují celkem tři vzájemně se doplňující seznamy¹⁵⁾, které připouštějí více závěrů:

- Válka je prezentována jako konflikt mas; slovo „já“ se v seznamech mezititulků válečných týdeníků objevuje jen jednou.
- Válečné týdeníky mohou být chápány jak raná forma *informational warfare*; slovo „mrtvý“ se v seznamech mezititulků válečných týdeníků objevuje jen jednou – a to ve vztahu k mrtvému koni.
- Válečné týdeníky vykazují svou koncepcí estetického účinku tendenci připoutat publikum silněji k ukazovanému dění. To dokládají narativní struktura válečných týdeníků, vědomá tematizace fenoménu kina nebo zřetelné protiklady mezi anonymizováním nepřítele a vytvářením pro film přitažlivých „válečných hrdinů“ z c. k. území.

Roku 1916 byl na základě sílících stížností ze strany školských úřadů vydán naprostý zákaz navštěvování kinematografických představení mládeží do 16 let. Pouze na školní představení se zákaz nevztahoval. S tím souvisel oběžník policejního ředitelství z 24. 6. 1916, ve kterém byla náležitě změněná kritéria pro cenzurování filmů pro mládežnická představení objasněna následovně:

„[Měly by být] připuštěny jen takové filmy, které jsou pro svůj poučný nebo nezávadně humorný obsah naprosto vhodné pro předvádění mládeži. Bezpodmínečně vyloučeny

14) H. Birett, *Die Österreichische Filmzensur*, s. 6.

15) Zmíněné seznamy jsou ve vlastnictví Filmarchivu Austria a v současné době se s nimi pracuje v rámci rozsáhlého výzkumného a publikačního projektu Dr. Paola Caneppele, Dr. Güntera Krenna a Thomase Ballhausena.

musí být filmy, u nichž jsou předmětem zájmu bezcenná a jen nervy dráždící vyprávění ze světové války, nebo dobrodružné a detektivní příběhy, či zobrazení zločineckých nebo milostných scén v takzvaných kinodramatech.¹⁶⁾

V téže roce podali zástupci filmového hospodářství na vládě a na policejním ředitelství memorandum, ve kterém opětovně požadovali sjednocení a centralizaci filmové cenzury a zřízení instance pro odvolání proti vydaným zákazům. Oba body je nutno vnímat jako reakci na rozmáhající se regionální cenzuru.

I. republika: několik „zániků“ filmové cenzury

Na základě usnesení Prozatímního národního shromáždění z 30. října 1918 byla cenzura zrušena. Tím se ale v žádném případě nedosáhlo skutečného zániku filmové cenzury, její pokračování bylo obhajováno tak, že odstraněnou cenzurou byla míněna jen cenzura tisku. Že filmová cenzura vzešla ze všeobecné cenzury literární, zůstalo přitom zamlčeno: „Četná vysvětlení, že v republikánském Rakousku již neexistuje žádná cenzura, zůstala spíše bez odezvy.“¹⁷⁾

Vídeňská policie, která byla do roku 1926 pověřena filmovou cenzurou, rozdělovala v rámci své činnosti filmy do tří kategorií: a) filmy vhodné pro představení pro mládež, b) filmy nevhodné pro představení pro mládež a c) filmy nepřístupné. Ve svém postupu se přitom policie stále znovu odvolávala na zmíněné nařízení č. 191 z roku 1912, podle kterého každý film, který byl určen k veřejnému předvádění, musel být opatřen povolovacím lístkem vídeňského policejního ředitelství. Roku 1920 došlo v Národním shromáždění k prudké diskusi ohledně znovuzavedení cenzury filmu a novelizace s tím souvisejících zákonů. Varianta, která byla tehdy představena a v níž byl požadován zákaz všech filmů, které by nebyly čistě mimetického charakteru, ale nebyla nikdy prosazena. Tendenci k decentralizaci, která poznamenala dějiny filmové cenzury v Rakousku, je možno doložit i v meziválečném období. Od tohoto období je dokonce ještě více znatelná, neboť ústavní novelou z roku 1925 přešly všechny záležitosti divadla a kinematografie ze spolkové republiky na jednotlivé země.

Výsledkem tohoto přesunu kompetencí bylo zřízení řady samostatných zemských a dokonce i obecních cenzurních komisí.

23. června 1926 Ústavní soud opětovně prohlásil každou formu cenzury za zrušenou, „v platnosti zůstala pouze ustanovení zákona na ochranu mládeže“.¹⁸⁾ Poté vyšly – což s ohledem na dosavadní historii cenzury již ani není překvapivé – četné hymnické články o téměř rajských poměrech, jež lze nyní očekávat. Jeden z nejdůležitějších a nejpersvědčivějších článků v tomto směru vyšel v březnu 1926 v časopise *Der Filmbote*. Obsáhlý text však uzavírala tato poznámka: „Jak se dozvídáme krátce před redakční uzávěrkou, vyjde v brzké době oznámení vídeňského policejního ředitelství, že filmy se

16) *Amtsblatt der k. k. Polizeidirektion Wien*, č. 68/1916.

17) P. Caneppele, *Beschnittene Schaulust*, s. 27.

18) Armin Loacker, *Die ökonomischen und politischen Bedingungen der österreichischen (Ton-) Spiel-filmproduktion der 30er Jahre*. Diplomová práce, Wien 1992, s. 26.

jako doposud musí podávat k cenzuře. Protože nám v tuto chvíli není známo odůvodnění pohledu vídeňského policejního ředitelství, které je v rozporu s rozhodnutím ústavního soudního dvora, vyhradjeme si, vrátit se k tomu podrobně v příštím čísle.¹⁹⁾

I nadále byla provozována jak preventivní, tak následná cenzura. Ke změnám došlo, zdá se, jen v detailech a označeních. A tak byla filmová cenzura nahrazena povinným předvedením filmu úřadu před veřejným předváděním, přičemž se změnil dohlížecí orgán – kontrolu prováděla nadále nikoliv policie, nýbrž 52. oddělení vídeňského magistrátu. Oficiálně probíhalo prověřování filmů kvůli zjištění jejich vhodnosti pro mládež – strategie, kterou je možno chápat jako pokus o hospodářský vliv. Po schválení a vystavení povolení k veřejnému předvádění mohlo být dílo distribuováno, tato potvrzení však byla platná jen ve Vídni a Dolních Rakousích. V Tyrolsku, kde se vídeňskými rozhodnutími řídili jen po krátkou dobu, i v jiných spolkových zemích se příslušné filmy musely k posouzení předkládat znovu. V Tyrolsku roku 1927, ve Vorarlbersku roku 1928 a ve Štýrsku roku 1930 byly vydány speciální zemské zákony. Vzhledem k výše zmíněnému verdiktu Ústavního soudu přijaly tyto spolkové země „do svých zákonů o kinu *de facto* paragrafy o cenzuře“.²⁰⁾ V případě zákazu některým zemským úřadem zbývala už jen namáhavá cesta k Ústavnímu soudu.

Obnovená institucionalizace: filmová cenzura v období austrofašismu

Roku 1930 byl vydán nový zákon o kinech, který přiděloval magistrátu a policii zvláštní úkoly stran dohledu na provoz kin. Magistrát měl nyní prověřovat provozně technické podmínky, spolkové policejní ředitelství zase představení, stížnosti a dodržování zavírací hodiny. Po převzetí moci austrofašisty se množily hlasy, které požadovaly znovuzavedení formální cenzury. Půda pro ustavení takovéto institucionalizované cenzury byla připravena nařízením č. 20 z 9. března 1934 BGBl., které zavádělo povolení ministerstev obchodu a školství k veřejnému předvádění filmu jako obligatorní.

Květnová ústava z roku 1934 přinesla zákonné zakotvení cenzury, které bylo doplněno o zákon o kinech vydaný v květnu 1935. V austrofašistickém stavovském státě byly obecně při cenzuře zohledňovány čtyři klíčové body:

- odvrácení takzvaných levicových agitací,
- zamezení posměchu vůči náboženství a porušování mravnosti,
- zvláštní ochrana autority Rakouska,
- zamezení nacionálně socialistické propagandy.

Všechny filmy určené k veřejnému předvádění musely být s okamžitou platností vybaveny magistrátem udělovaným povolením, které mohlo být uděleno po podání žádosti o cenzuru u Zvláštního městského úřadu II a po prověření cenzurní komisí, jejíž úsudek ovšem nebyl pro městský úřad závazný. Existovalo ale relativně málo zákazů, což lze zřejmě vysvětlit i tím, že nikdo neměl zájem na omezování domácí produkce a filmy mohly být předkládány k cenzuře i vícekrát. Kromě toho se doporučovalo předložit film

19) v. u., *Die Filmzensur ist abgeschafft!* „Der Filmbote“ 1926, č.13 (27. 3.), s. 1 – 7, zde s. 7.

20) A. Loacker, *Die ökonomischen und politischen Bedingungen*, s. 26.

Filmovému úřadu při vídeňské obchodní komoře a oddělení pro posuzování filmů na ministerstvu školství, nepochybně pro získání predikátu pro příslušný film.

Oddělení pro posuzování filmů při ministerstvu školství podle všeho nahradilo již neexistující školní cenzuru. Oproti tomu obchodní komora, jistě i proto, aby se tolik nekřížila s kompetencemi státních úřadů, působila v posledních letech austrofašistického stavovského státu zejména v oblasti kontroly dovozu zahraničních filmů. Rigidní, zpoplatněná a veskrze komplikovaná procedura, kterou příslušný žadatel musel projít, měla zaručit regulaci dovozu filmů a také regulaci počtu filmových kopií daného titulu.

Další komplikaci přineslo zřízení filmového úřadu Rakouského svazu mládeže a Ústavu pro filmovou kulturu, jimž mohly být filmy rovněž předkládány k posouzení a které svými posudky – a s tím spojenými publikacemi – rovněž mohly a nikoliv nepodstatně ovlivnit další osud příslušného díla.

Filmový průmysl, který se pochopitelně jinak bránil jakékoliv formě cenzury a nyní ztratil politickou podporu, za popsaných chaotických a naprosto nepřehledných podmínek požadoval opětovně sjednocení cenzury: „Svazu filmových průmyslníků šlo v první řadě o jednotné, respektive jednorázové provedení cenzury, která by měla být platná a relativně odhadnutelná – protože soustředěná na jednom místě – pro celé území spolkového státu.“²¹⁾

Také Vlastenecká fronta (Vaterländische Front) se snažila o zjednodušení procesu cenzury: „Již roku 1934 proběhly snahy centralizovat cenzuru na spolkové úrovni tak, aby jedna cenzurní komise [...] dávala doporučení, kterých by se jednotlivé spolkové země musely držet, aniž by provozovaly cenzuru vlastní“.²²⁾

Ani spolkový zákon o zákazu promítání protistátních filmů z roku 1935 a diskuse na toto téma v rámci Rakouské filmové konference (Österreichische Filmkonferenz) roku 1936 nepřinesly žádné zlepšení. Veškeré pokusy o sjednocení cenzury ztroskotaly na spolkových zemích, především na Tyrolsku a Vorarlbersku, které se ohledně cenzury dovolávaly svých ústavou přiznaných zemských kompetencí: „Všechny dotazy, iniciativy a oficiální závazky ztroskotaly na tvrdošíjnosti jednotlivých spolkových zemí. Ještě v březnu 1938 se bojovalo o sjednocení filmové cenzury“.²³⁾

Přeložila Yveta Blovká

Původní verze textu v německém originálu:
Thomas Ballhausen, *Das geknebelten Musen.
Filmzensur in Österreich von Beginn bis 1938:
Geschichte – Dokumentenlage – Forschungsansätze.*
Biblos (Wien) 51, 2002, č. 2, s. 203 – 214.

21) A. Loacker, *Die ökonomischen und politischen Bedingungen*, s. 29.

22) Klaus Christian Vögl, *Kino in Wien 1918-38*. Typoskript, Wien 1987, s. 61.

23) P. Caneppele, *Beschnittene Schaulust*, s. 32.

Rozhovor

ZVUKOVÁ DOKTRÍNA

Rozhovor s Walterem Murchem

Michael Jarrett

Walter Murch (1943) patří k nejznámějším a nejkreativnějším zvukařům a střihačům sedmdesátých až devadesátých let. Podobně jako další představitelé tzv. nového Hollywoodu, kteří vstoupili do americké kinematografie coby generace filmových intelektuálů, navštěvoval v 60. letech filmovou školu (což do té doby nebylo mezi hollywoodskými praktiky zvykem): Film School na University of Southern California, kde se setkal např. s pozdějším spolupracovníkem Georgem Lucasem. Všeobecné uznání a řadu ocenění si získal za průkopnickou práci s reálnými zvuky a s novými technologickými systémy zvukového záznamu a reprodukce (mj. dva Oscary za zvuk pro APOKALYPSU a ANGLICKÉHO PACIENTA). Jeho přístup k tvorbě zvukové stopy, založený na úsilí o konzistentnost celkové zvukové kompozice, složité zvukové prostředí a aktivní interakci mezi zvukem a obrazem, znamenal přelom v dějinách filmového zvuku a inspiroval novou generaci zvukařů, kteří svou práci vnímají primárně jako tvůrčí uměleckou činnost.

Výběrová filmografie Murchovy zvukařské tvorby (sám označoval své role jako „sound designer“, „re-recording sound mixer“, „re-recording“, „sound montage“, „supervising sound editor“¹⁾): LIDÉ DEŠTĚ (The Rain People, Francis Ford Coppola, 1968), THX 1138 (George Lucas, 1971), KMOTR (The Godfather; Francis Ford Coppola, 1972), AMERICKÉ GRAFFITI (American Graffiti; George Lucas, 1973), ROZHOVOR (The Conversation; Francis Ford Coppola, 1974), KMOTR II (The Godfather: Part II; Francis Ford Coppola, 1974), APOKALYPSA (Apocalypse Now; Francis Ford Coppola, 1979), ANGLICKÝ PACIENT (The English Patient; Anthony Minghella, 1996).

Murch také napsal populární příručku o filmovém střihu *In the Blink of an Eye* (1995) a realizoval střihovou i zvukovou rekonstrukci DOTEKU ZLA, při nichž mohl využít nově nalezené Wellesovy poznámky o obrazové i zvukové stopě. Tvůrčím i finančním neúspěchem byl jeho pokus o vlastní režii: film RETURN OF OZ (1985), pokračování ČARODĚJE ZE ZEMĚ OZ (1939).²⁾

Michael Jarrett je profesorem anglistiky v York Campusu na Penn State University. Napsal knihy *Sound Track: A Musical ABC*, Vols. 1 – 3 (Temple UP 1998) a *Drifting on a Read: Jazz as a Model for Writing* (SUNY 1999).

* * *

1) K těmto termínům viz pozn. 15 (tato a všechny následující poznámky pod čarou byly doplněny překladem).

2) Další informace o W. Murchovi, jeho články a rozhovory s ním lze najít na adrese: <http://www.filmsound.org/murch/murch.htm>.

Naučil nás filmový zvuk jinak naslouchat světu?

Ano... jistě. Váhám jen proto, že Welles dělal totéž s rozhlasem již ve třicátých letech. Pak v inovacích pokračoval, když se dostal k filmu. Posloucháte-li řadu jeho filmů, včetně DOTEKU ZLA, a nedíváte se přitom na obraz, jako byste slyšeli věci, které dělal pro rozhlas, což se týká dialogu i zvuku.

Nikdy dříve v historii, před vynálezem mechanického záznamu zvuku, neměli lidé možnost manipulovat se zvukem tak, jak to mohli činit s barvou nebo tvary. Byli jsme omezeni na manipulaci se zvukem pouze v rámci hudby, jež je vysoce abstraktním médiem. Ale v případě nahraného materiálu můžete velice účinně manipulovat se zvukovými efekty – zvukem světa. Podobně jako vás malířství nebo divácká zkušenost s malířskými obrazy nutí k tomu, abyste svět viděli odlišným způsobem, i poslouchání zajímavě aranžovaných zvuků vás nutí jinak slyšet.

Zvuk přišel do filmu v pozdních dvacátých letech, ale jeho nástup byl současně anticipací pozdějšího nástupu magnetické pásky.

To je pravda. Kdykoli pracujete na filmu, pracujete s pásem. Film se náhodou stal děrovaným pásem. Určité věci bývají prozkoumány v jedné oblasti, kde lidé vyvinou určitá zařízení. Když pak náhle mohou expandovat do jiné oblasti, existuje již hotový způsob používání. V jistém smyslu již vědí, jak na to.

Díváme-li se dnes na DOTEK ZLA, vybavují se nám témata a postupy rozvíjené ve vaší vlastní práci – téma odposlouchávání, způsob použití reálných zvukových materiálů (source materials).³⁾ Byla pro vás práce na tomto filmu něčím podobným pohledu do zrcadla?

Svým způsobem ano. Nebyl to film, s nímž bych byl nějak blízce seznámen předtím, než jsem začal pracovat na jeho restaurování. Párkrát jsem jej viděl, ale nestudoval jsem ho tak jako někteří jiní – okénko po okénku. Když máte restaurovat film, musíte se s ním samozřejmě seznámit velmi hluboce, až na technickou úroveň. Ano, pracoval jsem na filmu ROZHovor, který je celý o odposlouchávání, a na AMERICKÉM GRAFFITI, které je celé o kreativním použití imanentní hudby (source music).⁴⁾ Welles obě tyto věci anticipoval v DOTEKU ZLA.

Takže Welles vás přímým způsobem spíše neovlivnil, ale oba jste sledovali logiku obsaženou v technologiích zvukového záznamu.

3) „Reálné zvuky“ působí jako přirozená součást prostředí a jejich zdroje jsou přítomné nebo implikované v obrazovém záběru. Česká terminologie srov. Ivo Bláh a, *Základy zvukové dramaturgie ve filmu a televizi*. Praha 1987, s. 11n.

4) České termíny „imanentní hudba“, „autentická hudba“ a „reálná hudba“ označují stejně jako anglické source music případy, kdy je pasáž archivní nebo původní hudby použita jako součást filmového děje se zdrojem přítomným nebo implikovaným v obrazovém záběru (zpěvák, rádio, pískající postava atd.), a tudíž může znít ve své projevové nedokonalosti nebo záměrné neumělosti. Srov. Jerzy Plażewski, *Filmová řeč*. Praha 1967, s. 285n; Milan Kuna, *Zvuk a hudba ve filmu*. Praha 1969, s. 176 – 183; I. Bláh a, c. d., s. 32.

Jakmile začnete ke zvuku přistupovat vážně – říkáte si: „jak by jej bylo možné použít s co nejlepším efektem?“ –, je téměř nevyhnutelné, že budete docházet k týmž závěrům jako někdo jiný, kdo uvažuje ve stejných liniích. Ale DOTEK ZLA jsem přece jen viděl již před natáčením svých filmů a kdo ví, jak mě podvědomě ovlivnil.

Jsou podle vás v dějinách filmu ještě jiní lidé kromě Wellese, kteří anticipovali pozdější výsledky dosahované s magnetickou páskou?

Nepochybně Murray Spivak, který byl jedním z předních nejranějších mistrů zvuku. Pracoval na KING KONGovi. Velmi kreativní práce se zvukem se kromě KING KONGA uplatnila v kreslených groteskách od Warner Brothers ze třicátých a čtyřicátých let a do jisté míry u Disneyho. Jejich tvůrci nebyli omezováni realitou, a proto nahrávali zajímavé, fantastické zvuky, které také zajímavě aranžovali a kombinovali. Platilo to více pro kreslené filmy než pro dlouhometrážní hrané produkce, které tuto senzibilitu vyvinuly až později. Vyrosl jsem na kreslených groteskách od Warner Brothers. Když mi bylo pět nebo šest let, zdály se mi fantastické. Zanechaly ve mně velmi bohatý zdroj informací, kterého jsem si začal být vědom až mnohem později.

V RKO, kde byl vyroben KING KONG, a u Warner Brothers, kde působili Tex Avery, Raymond Scott a Chuck Jones,⁵⁾ nebyla podle dostupných pramenů dělba práce tak striktní jako jinde. Myšlenky mohly snáze cirkulovat.

Přesně tak. Nezapomeňte, že zvuk sám o sobě, samotný fakt, že zvuk ve filmu vůbec existoval, byl obrovskou věcí po celá třicátá léta – deset let. Systém Dolby nyní již máme v kinech téměř dvakrát tak dlouho. Umíte si představit, jaký panoval pocit úspěchu, když se podařilo získat jakýkoli zvuk a pak dosáhnout toho, že bylo možné používat v příbězích mluvená slova a určité množství zvukových efektů? Kromě toho tehdejšímu světu vládly korporace, existovalo jen málo nezávislých produkcí a pokud přece jen nějaké vznikaly, měly velmi nízký rozpočet. Zvuk byl drahý, a proto s ním na této úrovni nebylo možné dělat příliš mnoho vynalézávé práce. Zásadní podnět musel přijít od režiséra – někoho jako Hitchcock nebo Welles –, který řekl: „Zvuk mě zajímá.“ Jinak převládala tendence dělat řemeslnou práci a neutrácet příliš mnoho peněz, protože platila představa, že cíle bylo dosaženo již tím, že se objevil zvuk, s nímž bylo možné nějak začít. Skutečně kreativní použití zvuku vyžadovalo čas. Existuje ale řada výjimek z tohoto pravidla. Renoir například tvrdil, že je prvním, kdo nahrál spláchnutí záchodu a umístil je do filmu. Natáhl mikrofon ze zvukového oddělení studia na záchod, spláchl klozet, nahrál záznam a použil jej ve filmu, jenž natočil počátkem třicátých let.⁶⁾

5) Raymond Scott (1908 – 1994) skládal jazz, hudbu pro muzikály a pro kreslené filmy, byl vynálezcem elektronických hudebních nástrojů, na nichž mj. imitoval konkrétní zvuky, a je považován také za předchůdce ambientní hudby; Frederick „Tex“ Avery (1908 – 1980) a Chuck Jones (1919 – 2002) byli tvůrci některých nejslavnějších kreslených filmů Warner Brothers.

6) Murch má pravděpodobně na mysli film PROJÍMADLO PRO NAŠE DÍTĚ. Za identifikaci děkuji Milanu Klepikovovi.

Vraťme se k vaší vlastní práci: když jste stříhal zvuk pro AMERICKÉ GRAFFITI, měl jste připraven záznam celé rozhlasové show, z níž jste pak mohl citovat podle potřeby?

Ano. Vyrobili jsme dvouhodinovou rozhlasovou show s Wolfmanem Jackem⁷⁾ jako diskžokejem – včetně reklam a písniček. George [Lucas] tuto show vystavěl sám. Když pracoval na sestřihu filmu, stříhal současně i písničky, reklamy a klábosení diskžokeje. Říká se tomu „B-pás“ (*B-track*). Při stříhání filmu běží paralelně s dialogy.

A co jste přinesl do procesu tvorby vy?

Akustické zpracování, které mělo záznam učinit autentičtější (*worldizing*⁸⁾), aby zněl jako něco, co existovalo v reálném prostoru. Základní myšlenkou bylo, že auta všech teenagerů ve městě budou naladěna na stejnou rozhlasovou stanici, a proto – ať půjdete ve městě kamkoli – vždy uslyšíte její hlas ozývající se z domů a kolem projíždějících vozidel.

George a já jsme vzali výslednou verzi záznamu rozhlasové show a pustili si ji na Nagra⁹⁾ v reálném prostoru předměstského dvorku. Byl jsem asi patnáct metrů daleko s mikrofonem a nahrával jsem ten zvuk na jinou Nagru, udržoval jej synchronní a pohyboval mikrofonem nesouvisle tam a zpět, zatímco George pohyboval reproduktorem ve 180stupňové výseči kolem sebe. V některých okamžicích byly reproduktor a mikrofon namířeny přímo proti sobě, jindy směřovaly každý úplně jinam. Takto vznikl jeden samostatný pás. Pak jsme celou věc opakovali znovu.

Když jsem míchal zvuk, musel jsem sdružovat tři míchací pásy. Jeden z nich by bylo možné nazvat „suchým studiovým záznamem“ rozhlasové show, kde hudba byla velmi čistá a jasná a vše bylo zvukově ostré. Pak tam byly další dva pásy, jež byly rozmisťovány střídavě vždy několik okének po sobě, na nichž nikdy nebyla shodná osa mikrofonu a reproduktoru,¹⁰⁾ protože jsme si již nemohli pamatovat, co přesně jsme s nimi úmyslně dělali. Jednou byl Wolfman Jack v ose na jednom pásu, ale mimo osu na druhém. Dokázal jsem tyto tři pásy smíchat tak, abych dostal správnou dávku atmosféry. Vytvářel jsem přechody mezi živým, velmi přítomným zvukem a zvukem, který zněl jako velmi vzdálený a odrážející se od mnoha budov. Podařilo se mi také vytvořit pocit pohybu – proto ty pohyblivé mikrofony.

7) Wolfman Jack, vlastním jménem Robert Smith (1938 – 1995), byl jedním z nejslavnějších amerických rozhlasových diskžokejů 60. a 70. let.

8) Murchem zavedený termín z oblasti zvukového designu označuje manipulace se zvukem, jejichž cílem je, aby zvuk budil dojem, že se rozléhá v reálném prostoru. Součástí tohoto postupu je i pouštění nahraného zvuku z reproduktorů umístěných do reálných akustických situací a jeho opětovné nahrávání mikrofony. Zvuk tím získává akustické rysy reálného prostoru reprodukce. Viz internetový slovník terminologie filmového zvuku: <http://www.filmsound.org/terminology/worldizing.htm>.

9) Nagra – švýcarská značka prvního přenosného záznamového magnetofonu vyvinutého speciálně pro filmové natáčení; sloužila především jako nahrávač pro kontaktní záznam v reálech. Lehké magnetofony Nagra v 60. letech nahradily těžkou aparaturu převáženou ve zvukových vozech a v poslední době jsou samy zastupovány flexibilnějšími DAT recordery.

10) U mikrofonů osa vyznačuje směr maximální citlivosti, obvykle kolmý k povrchu membrány. U reproduktorů je to příčka procházející středem cívky směrem k prostoru naslouchání, obvykle označující směr s nejlepší frekvenční odezvou.

Je to totéž, co – jak jsem zjistil později – Welles udělal primitivnějším způsobem ve svém DOTEKU ZLA. On ale nekombinoval původní záznam se zvukovou atmosférou. Jednoduše umístil statický mikrofon v úzké uličce venku u Universal Sound Studios a znovu nahrál záznam z reproduktoru, jak se šířil touto uličkou. Nemanipuloval s rovnováhou suchého versus odraženého zvuku a nedosáhl dojmu pohybu, který jsme my získali pohyblivým reproduktorem uvedeným do vztahu k pohyblivému mikrofonu. Tento efekt vytvořil zvukový ekvivalent fotografické hloubky pole. Můžete sice mít hudbu v pozadí, ale protože je tak zastřená, nemůžete nalézt její okraje, na něž byste zaměřili pozornost, a proto dialog, který je v popředí a ostrý, bude jasně tím, co se předpokládá, že budete poslouchat. To byl nedostatek všech předchozích systémů kromě Wellesova. Hudba v nich byla jednoduše přefiltrována a ztlumena, ale stále měla své okraje, a proto bylo pro divákovu mysl obtížné separovat okraje hudby oproti okrajům dialogu. My jsme přišli se záznamem hudby, která by v jednom okamžiku mohla být plně v popředí – ostrá a hlasitá – a pak, během přechodu k další scéně, odeslána daleko do pozadí a rozostřena, takže lidé mohli vést dialog v popředí, aniž by vás to znervózňovalo. V žádném filmu do té doby neznělo 42 písniček jedna za druhou. Objevovaly se tři či čtyři, nanejvýš pět až šest, roztroušené na různých místech filmu.

Akustický prostor, který jste vytvořili v AMERICKÉM GRAFFITI, se v APOKALYPSE výrazně otevřel.

AMERICKÉ GRAFFITI mělo ještě monofonní zvuk. Apokalypsa byla mým prvním stereofonním filmem. Všechny filmy, na nichž jsem pracoval do té doby, byly monofonní. Takže jsem skočil rovnýma nohama přímo do propasti, protože jsem se pustil nejen do sterea, ale hned do prvního hraného kvadrofonního filmu.

U kvadrofonie má publikum pocit, že je zvukem obklopeno. Reproduktory jsou rozmístěny před námi i za námi.

Musíte být velmi opatrný, jaké zvuky dáte za publikum. Mohou odvést jeho pozornost od obrazu na plátně. Měli jsme celý seznam instrukcí, co se smí a co se nesmí: zvuky dovolené vzadu a zvuky, které vzadu znít nemůžou.

Takže například rychlé tygří skoky mohou přecházet zezadu dopředu?

Konkrétně tento zvuk bychom dozadu neumístili. Zvuky s vysokým rozlišením jsme ponechávali vepředu.

V případě APOKALYPSY jste s kolegy museli stříhat nesmírné množství filmového materiálu. Došlo ke srovnatelnému nahromadění i u zvukových pásek?

Ne. V době natáčení jsme z důvodu výrobních obtíží nenahráli téměř žádný použitelný zvuk. Získali jsme pouze to, čemu se říká „pomocný zvuk“ (*guide track*).¹¹⁾ Pro výsledný

11) Jako „pomocný zvuk“ je označován záznam pořízený kontaktně během natáčení, který má plnit výhradně funkci vodítka pro pozdější výrobu postsynchronů. Tento zvuk se ve výsledném filmu neobjeví, a proto příliš nezáleží na jeho akustické kvalitě.

film jsme museli uměle vytvořit celé akustické prostředí, detail po detailu, včetně téměř všech dialogů. Jakmile máte předem obraz, začnou se vám okamžitě zužovat možnosti pro výběr zvuků. Stále existuje obrovské pole, z nějž můžete vybírat, ale ochotně se necháte vést tím, co vidíte v obraze.

Jak jste v tomto filmu docílil zvuku vrtulníků?

Získali jsme ke spolupráci pobřežní policii. Odjeli jsme do státu Washington a tři nebo čtyři dny nahrávali různé druhy vrtulníků. Pro začátek filmu, kde jsme potřebovali abstraktnější pojetí zvuku, jsme hluk vrtulníku vytvořili od nejzákladnějších prvků uměle na syntezátoru. Když z dálky slyšíte blížící se vrtulník, jak vám přeletí nad hlavou a zase se vzdálí, rozlišíte mnoho různých fází, jimiž zvuk prochází. Vzali jsme každou z těchto fází a řekli si: „Dobře, zde uslyšíme jenom točící se vrtule. Neslyšíme ještě žádný motor. Udělejme nejdřív tento zvuk plácání.“ Tak jsme si začali hrát se syntezátorem, dokud jsme nezískali plácání, které se nám zdálo přiměřeně abstraktní, ale současně dost vrtulníkové. Pak přišel na řadu další prvek, kvílení turbíny, její fičení vzduchem, se všemi rozmanitými aspekty, jež to s sebou nese.

Napsal jste, že jste byl ke své profesní dráze v sound designu přiveden zkušeností s tzv. konkrétní hudbou (musique concrète) Pierra Schaeffera. Je překvapivé, jaké podobnosti lze objevit mezi Schaefferovými skladbami a zvukem Wellesových filmů.

Mnoho z toho, co Welles udělal v OBČANU KANEOVI a v dřívějších rozhlasových experimentech, je svého druhu *musique concrète*. Schaefferovým objevem bylo to, že použil tehdy novou technologii magnetické pásky pro záznam a spojování zvuků a pak také k realizaci představení v hudebních sálech, a nazval svou práci *musique concrète* – konkrétní (v protikladu k abstraktní) hudba. To nikdo před ním neudělal. Bylo to úplné zjevení. Ale když si poslechnete, co tehdy vznikalo ve filmu a mnoho z toho, co vytvářeli v rozhlasu inovátoři jako Welles, zjistíte, že šlo o věci stejného druhu.

Ukazuje se také, že v první skladbě musique concrète – Étude aux chemins de fer [1948] – hrají hlavní roli zvuky vlaku. Schaeffer anticipoval vaše použití hluku železnice v AMERICKÉM GRAFFITI, ROZHOVORU a KMOTROVI. V AMERICKÉM GRAFFITI slyšíme vlak, když Curt [Richard Dreyfuss] ničí policejní auto. V ROZHOVORU se ve chvíli, kdy Harry Caul [Gene Hackman] poprvé začne stříhat pásku, kterou nahrál se svým týmem, ozývá zvuk železničních zvonků, které jste pak znovu umístil do nové sekvence téhož filmu. V KMOTROVI zazní zvuky vlaku, když Michael [Al Pacino] zabije nepřítele svého otce. Co si myslíte o tomto vracejícím se motivu?

Nezapomeňte, že tyto filmy byly natočeny krátce po sobě, přibližně v jednoletých rozestupech. Vlaky jsem tehdy nosil v hlavě. Kromě toho mám zvuk vlaku velmi rád. Když o něm začnete uvažovat jako o hudebním nástroji, zjistíte, že je to velmi komplexní, zajímavý zvuk. V obchodech s archivními nahrávkami byste našel celé přihrádky plné železničních zvuků.

V lidech vyvolávaly vlaky od počátku mnoho asociací. Dnes již možná méně, ale ještě když jsem vyrůstal, tak k vám vlaky nepochybně promlouvaly o cestování. Pokud jste chtěl kamkoli cestovat, jel jste vlakem. Celá idea pohybu po světě z místa na místo byla ovládána tímto zvukem. Šlo tedy o souhru všech těchto tří věcí.

Zdá se, že vlaky změnily nejen naše povědomí o prostoru, zkrátily vzdálenosti, ale že také transformovaly akustické prostředí.

Ano, velmi. Pamatuji si, jak jsem v šedesátých letech v Anglii mluvil s lidmi, kteří byli dostatečně staří na to, aby si pamatovali dobu, kdy železniční tratě poprvé spojily vzdálené oblasti země. Vždy mluvili o tom, jakou změnu přinesl zvuk vlaku, že již nemůžete cestovat do jiné části světa, aniž by vás doprovázel tento zvuk. Takže o vlcích uvažovali primárně v termínech zvuku a až pak v termínech jejich vizuálního účinku.

Železniční zvuky vytvářejí ve filmech, které jsem zmínil, zvukový tropus, jakousi signaturu. Jak jste dospěl k tomu, že takový zvuk použijete?

Abych začal s nejspecifičtějším případem, v AMERICKÉM GRAFFITI jsme dělali nějaké doplňkové natáčení, pár záběrů snímaných po skončení hlavního natáčení. Strávili jsme hodně času v ojetém autě. Uslyšel jsem v dálce vlak. Bylo kolem druhé hodiny ranní. Pokoušel jsem se přijít na to, jak tuto část práce udělám, a pomyslel jsem si: „No jo, můžu použít vlak“. Takže tímto podivným způsobem mě samo prostředí a osud přivedly k tomu, abych si uvědomil možnosti, jež skýtalo použití vlaku.

Když jsem míchal GRAFFITI, natáčeli jsme již ROZHovor, a tento zvuk mi opět vnušlo konkrétní prostředí, v němž měl Harry Caul své skladiště, které bylo ve skutečnosti pět či šest bloků daleko od studia American Zoetrope. V úvodní části filmu, po první scéně z bytu, v níž Harry telefonuje se svou bytnou a hraje na saxofon, se objevuje záběr, kdy se vydává přes koleje, aby se dostal ke vchodu do svého skladiště. Ve skutečnosti se na druhé straně tohoto skladiště nachází seřaďovací kolejistiště pro nákladní a osobní vlakovou přepravu z jihu do San Francisca. Takže myšlenku vyvolalo něco, co bylo opravdu přítomno v reálném prostředí.

Vždy jsem rád uvažoval nejen o zvuku prostoru, v němž se nachází hrdina, ale také o tom, co je vně – abych tak prolamoval zdi a evokoval určitou přítomnost vnějšku. Samozřejmě to musí být přiměřeně hlasitý či dunivý zvuk s vhodnou tonalitou, aby vůbec pronikl zdmi na druhou stranu. Jinak slyšíte pouze zevšeobecněné dmutí městského hluku, které zní jako rachot výfuku. Nemá zvláštní charakter. Takže to byla otázka hledání zvuků, které mají takovou povahu, že se mohou dostat skrz okno, a současně odpovídají prostředí, v němž se Harry nacházel. Jde o hranice tohoto prostoru. Když se v prostředí, v němž Harry pracuje, ozývají vlaky, pak si on, a zprostředkovaně i my, začínáme asociovat tento zvuk s oním prostředím. Protože jsou vlaky v okolní atmosféře, vplíží se i do Harryho snů.

A pak se vlak stává metaforou pro proces stříhání.

Ano, jako když k sobě připojujete vagony jeden po druhém. Existuje také historická afinita mezi filmy a vlaky. Prvním filmem, za jehož zhlédnutí publikum zaplatilo, byl

PŘÍJEZD VLAKU bratrů Lumièrových. A prvním *feature*¹²⁾ byla Porterova VELKÁ ŽELEZNIČNÍ LOUPEŽ. Takže existuje určitá příbuznost mezi vlaky a filmem. Dvě řady děrování se trochu podobají dvěma kolejnicím. V obou případech jde o mechanický svět ozubených koleček, hlavně co se týče počátků filmu. Mění se to s nástupem digitálních technologií, ale když se podíváte na starou filmovou aparaturu a zaposloucháte se do chodu optické kopírky, uslyšíte to známé klapity-klap, klapity-klap, klapity-klap. Když dostatečně zpomalíte chod projektoru, také uslyšíte zvuky podobné vlaku. Normálně běží příliš rychle, než abyste mohl slyšet jednotlivá cvaknutí. Dalším aspektem spojeným s vlaky, o kterém jsem mluvil již ve vztahu k vrtulníkům, je to, že jsou velmi komplikovanými, velkými mechanickými objekty, které se pohybují různými rychlostmi prostorem. Během tohoto pohybu odhalují určitou půltónovou paletu komponentů, z nichž jsou vyrobeny. Specifický zvuk vydává velmi vzdálený vlak, úplně jinak zní blízký a naprázdno běžící vlak. Parní soupravy poskytují zajímavější zvukový zážitek než diesely.

Ve své knize In the Blink of an Eye jste popsali šest pravidel pro střih obrazové stopy.¹³⁾ Existují podobná pravidla pro střih zvuku?

Při práci se zvukem máte větší svobodu než s obrazem. V důsledku toho tam platí méně pravidel. Ale tři velké principy – emoce, příběh a rytmus – se týkají zvuku stejně jako obrazu. Vždy hledáte něco, co podtrhne, zdůrazní nebo kontrastem zvýrazní emoce, které chcete vylákat z publika. Můžete to dělat stejně dobře zvukem jako střihem, možná dokonce lépe. Rytmus je důležitý ze samozřejmých důvodů – zvuk je časové médium. A pak příběh. Vybíráte zvuky, jež lidem pomohou cítit příběh, na němž pracujete. Příklad vlaku nadzemní dráhy v KMOTROVI je možné zařadit jako primárně emocionální vodítko. Spolupůsobí tam i rytmus, ale jen do určité míry, a způsob vyprávění je poněkud nejasný. „Co je to za zvuk? Co ve filmu dělá?“ Na to není snadná odpověď. Ale emocionálně zcela chápete, proč tam ten zvuk je. Rozumíte tomu podvědomým způsobem, ale ten zvuk vás také dráždí, částečně svou tajemností. Je to záhadný zvuk, který se usadí v podvědomí publika a lidé ze své podstaty rádi přicházejí věcem na kloub. Takže diváci si podvědomě říkají „Co je to za zvuk?“ V obraze se neobjevuje nic, co se podobá vlaku (ačkoli jinak je logické, že se v této části Bronxu ozývá vlak), a proto se emoce, jež je vyvolaná tímto zvukem skřípání, jak vlak vybírá obtížnou zatačku, vztáhne bezprostředně k Michaelově stavu mysli. Zde je osoba, která také skřípe, když vybírá obtížnou zatačku. Je to poprvé, kdy se chystá někoho osobně zabít. Dělá to, o čem si říkal, že

12) Z originálu není zcela jasné, co měl Murch tímto termínem na mysli. Tzv. *feature film* či jednoduše *feature* v době rané kinematografie označoval hrané filmy, jež uváděly určité hvězdy, příběhy a akce.

13) Jarrett naráží na tato pravidla pro správný střih: „1) Odpovídá emoci daného momentu; 2) posouvá dopředu vyprávění; 3) objevuje se v okamžiku, který je rytmicky zajímavý a „přesný“; 4) respektuje to, co lze nazvat „dráhou oka“ – všímá si pozice a pohybů ohniska divácké pozornosti v rámu obrazu; 5) respektuje „dvojměrnost“ – gramatiku tří rozměrů transponovaných fotografií do dvou [...]; 6) a respektuje trojrozměrnou kontinuitu reálného prostoru (kde se lidé nacházejí v dané místnosti a jeden ve vztahu k druhému).“ W. M u r c h, *In the Blink of an Eye. A Perspective on Film Editing*. Los Angeles 1995 (2. vyd. 2001), s. 18.

nikdy dělat nebude. Nechtěl být součástí rodiny a nyní jí to má až příliš draze vynahradit. Dělá to, co pro rodinu může učinit pouze on sám.

Vzpomínáte si, jak jste na tento nápad přišel?

Francis [Coppola] nechtěl mít v této scéně žádnou hudbu. Chtěl, aby hudba nastoupila až po vykonání vraždy, když Michael odhodí zbraň tak, jak mu to řekl Clemenza [Richard S. Castellano]. Až v této chvíli měly zaznít ty velké operní akordy. Tušil, že pokud by hudba začala hrát dříve, oslabilo by to její účinek. Měl úplnou pravdu. Pak jsme se ale na scénu podívali a řekli si: „Ta scéna tady nějak trčí, musíme na něco přijít. No, zkusme nějaké zvukové efekty.“ Odehrávalo se to v Bronxu a protože jsem v této části města sám vyrůstal, dobře jsem si vzpomínal –

AMERICKÉHO GRAFFITI – na ten typ míst, které se vždy nacházejí poblíž nadzemní dráhy. Tak jsem přišel s nápadem skřípění, které jsem si pamatoval z dětství jako takový dráždivý druh zvuku. Udělali jsme test, vyzkoušeli to a ono to fungovalo. Tak se ten zvuk dostal do filmu.

V zásadě říkáte, že diváci by měli být schopni pracovat se zvukem podobným způsobem, jaký od nich vyžadoval Ejzenštejn, který chtěl, aby luštili význam z obrazů spojených montáží.

To je pro mě klíč ke všem filmům – současně stříhový i zvukový. Podněcujete publikum k tomu, aby dokončovalo kruh, z něž jste nakreslil jen část. Každý člověk je jedinečný, a proto kruh dokončí svým vlastním způsobem. Jakmile to učiní, nastane úžasná část celého procesu, kdy toto dokončení promítné zpět na film. Ve skutečnosti tak vidí film, který částečně sám vytváří: v termínech juxtapozic obrazů, pak juxtapozic zvuků versus obrazů, pak obrazů následujících zvuky a všech dalších druhů těchto variací.

Vždy se snažím být metaforický jak je to jen možné a vyhýbat se doslovnosti. Když je vám prezentováno něco, co v běžné rovině nedospívá k úplnému vyřešení, nutí vás to jako diváka jít hlouběji. Dobrým příkladem je opět skřípot vlaku z KMOTRA. Ve vztahu k tomu, co vidíte, zvuk nedává žádný smysl. Nebyl vám ukázán žádný vlak, který by projížděl poblíž. Hlasitost jeho zvuku, který slyšíte, je příliš silná. I kdybyste seděl v restauraci hned pod nadzemní dráhou, nebyl by její hluk takto hlasitý. Diváci jsou tedy konfrontováni s diskontinuitou. Dívají se na velmi statické záběry, detaily lidí mluvících v cizím jazyce, a k tomu slyší něco zcela odlišného. To je nutí říkat si: „Co to je? Co by to mohlo být?“ Opakuji, že ne vědomě, nýbrž podvědomě. A ve výsledku dospějí k určité představě o Michaelově stavu myslí a pak tuto představu promítnou zpět na jeho tvář. Nakonec se tedy k tomu, co Al Pacino dělá, přidává celá další dimenze.

Takže vy sice pracujete metaforicky, ale používáte zvuky, které mají možný zdroj ve světě filmu.

Ano. Pokud byste to dohnal příliš daleko, bude to jednoduše absurdní. Znamenalo by to, že jste divákům neposkytl dostatečně velkou část kruhu, aby zjistili, jestli to kruh je, nebo není.

To nás vede k otázce určení hranice mezi metaforou a katachrézí – absurdním obrazem.

Musíte používat intuici a věřit svým instinktům. Od určitého bodu již neexistuje nic, co by vás mohlo vést. Pak také zkoušejte věci dotahovat. Nebojte se. Vždy jsem dospěl ke shodnému zjištění, že můžete jít mnohem dál, než si myslíte, že můžete. Když na něco budete pouze myslet, budete se držet zpátky, ale když to rovnou uděláte a pak se na to podíváte a uvidíte, jaký to má efekt, řeknete si: „Ach ano, to je skvělé. Myslím, že bych s tím mohl zajít ještě dál.“ Takže stále pokračujete v posouvání určitých myšlenek a přístupů, dokud nezjistíte: „No nazdar, to už je příliš.“ A znovu: kdo je tady, aby vám řekl, že jste zašli příliš daleko? Nevím. Jste to pouze vy a váš vztah k práci. Takže je to kombinace víry, že něco takového bude fungovat, a experimentu, který má dokázat, pokud to dokázat jde, jaké jsou hranice tohoto světa. Pokud jste zašel příliš daleko, tak na to doufejme přijdete.

Myslíte, že byste mohl popsat způsob, jak se pracuje se zvukem ve filmu, s pomocí autorské teorie? Znáte nějaké autory zvuku?

Ano, ve smyslu, že různí lidé obecně mají různé přístupy. Ale vše je příliš ovlivněno režisérem a druhem filmu, o jaký jde, takže si nemyslím, že by zde bylo možné tuto ideu uplatnit ve stejné míře.

Existují filmy, které byste raději poslouchal, než se na ně díval?

Mě zajímá interakce zvuku s obrazem. Na druhé straně, jak jsem již řekl, je zajímavým experimentem vypnout obraz v DOTEKU ZLA a pouze naslouchat zvuku. Jsem si jistý, že totéž by platilo i pro OBČANA KANEA, ačkoli jsem to sám nikdy nezkoušel. Dívám se na málo filmů. Nejsem filmový nadšenec.

Posloucháte hudbu?

Ano, ale poslouchám také prostředí, které je kolem mě. Když pracuji na filmu, jsem jako obzvlášť žíznlivý násoska – nasávám věci z prostředí a říkám si: „Hele, tohle bych mohl použít.“ Triviálním příkladem je APOKALYPSA. Na konci Kilgoreova [Robert Duvall] plážového večírku zazní zvuk turbín startujícího vrtulníku. Připravuje přechod k záběru, kdy jsou vrtulníky již v plném chodu.

Na večírku, který uspořádal pro Martyho Sheena, zařídil Francis [Coppola] vrtulník, který jej měl vzít z Napy na baseballový zápas na Giant Stadium. Byl jsem na tom večírku a když jsem slyšel zvuk turbín startujícího vrtulníku, hned jsem v duchu uviděl ten přechod a pomyslel si: „Teda, toto by bylo skvělé! Tenhle zvuk může připravit stříh. Pak, když budeme stříhat, může se ostře střetnout se zvuky spousty vrtulníků běžících naprázdno na zemi.“ Místo abychom s nástupem tohoto zvuku hned udělali stříh, měli jsme cosi, co se zvolna a nelogicky začleňuje zespodu do Kilgoreova dialogu. Žádné vrtulníky jsme během té noční scény dosud neviděli, když říká: „Vietkongové

nesurfujou.¹⁴⁾ Ale pod tímto dialogem slyšíte kvílení zrychlující se turbíny. Hudebně vám to přináší pocit anticipace a zakončení. Něco se musí stát. A pak se samozřejmě objeví střih a zvuk je najednou velmi silný.

Vaše citlivost na environmentální zvuky připomíná doporučení Johna Cagea.

V době dospívání jsem byl velkým fanouškem Johna Cagea.

Jaký je váš názor na nediegetickou hudbu? Kdybyste mohl vždy prosadit svou vůli, používal byste ji?

Máte na mysli běžnou filmovou hudbu? Obecně si myslím, že hudby se používá přespříliš. Nicméně zastávám obecné pravidlo, že ačkoli je hudba účinným stimulátorem emocí – může v lidech vyvolávat emoce –, je ve filmu využitelná nejlépe jako něco, co řídí či usměrňuje emoce, které jsou již přítomné. Když se vytváření emocí ve filmu stává příliš závislým na hudbě, vstupuje do hry jakási steroidová umělost. Publikum, aniž si toho je plně vědomo, se začíná cítit manipulováno: „Chtějí, abych se cítil smutný, tak hrají smutnou hudbu.“ Mnohem raději mám, když hudba, která ve scéně nastupuje – a scéna z KMOTRA je skvělým příkladem, protože vyvolává emoce –, říká publiku, *kam* má vést své emoce, jaký jim dát směr. Je to bezpečná emoce? Je to heroická emoce? Je to nejistá emoce? Nebo jakékoli jiné slovo, které byste jim chtěl dát. V takovém případě je podle mě hudba neúčinnější. KMOTR je celkově filmem, který by mohl být používán jako učebnice tohoto typu použití hudby. Stejně pracoval také Welles.

Způsob použití hudby, který doporučujete, předpokládá publikum, jež je dostatečně inteligentní, aby vyplnilo mezeru mezi viděným a slyšeným.

Vždy jsem předpokládal, že publikum má inteligenci. Je extrémně inteligentní. Když lidem nedovolíte použít jejich inteligenci, začnou ztrácet schopnost s ní pracovat. Kdybyste důsledně dodržoval dietu bufetové stravy, vaše chuťové buňky by se brzy vzdaly, protože by na ně denně útočily velmi silné dávky soli, cukru a tuku. Po chvíli byste ztratil schopnost rozlišit jemné variace chuti. A nadužívání hudby může být stejně návykové jako bufetová strava.

Upřesněte mi rozdíl mezi rolími označovanými jako re-recording mixer a sound designer.¹⁵⁾ V titulcích filmů se uvádí, že plníte obě tyto úlohy.

14) V originále: „Charlie don't surf.“

15) V českých závěrečných titulcích se obvykle nepoužívají doslovné překlady těchto profesních označení, ale pouze výrazy „zvuk“, „mix zvuku“, „zvuková postprodukce“ a někdy také „design zvuku“ (poslední z termínů ale spíše v užším významu, než o jakém hovoří Murch). Termínu *sound designer* – ve smyslu tvůrčího umělce, který zodpovídá za konzistentnost celkové kompozice soundtracku čili za adekvátní významovou hierarchizaci, vyváženost, přehlednost a narativní funkčnost zvukových složek, za výběr, uspořádání, úpravu a použití zvukových prostředků a dohlíží na všechny fáze vzniku filmového zvuku od příjmu přes přepis a střih až po finální mix – odpovídá titulek „zvuk“, případně označení profese „mistr

Je to mlhavá oblast. Původ termínu *sound designer* sahá k filmu APOKALYPSA, kdy jsem se pokoušel zjistit, co jsem vlastně v tomto filmu udělal. Francis chtěl, abych zvuk pojal v kvadrofonním formátu, s nímž se předtím ve filmu nepracovalo, a to ode mne vyžadovalo analýzu designu filmu v trojrozměrném prostoru zvuku. Pomyslel jsem si: „Když může bytový designér vstoupit do architektonického prostoru a zajímavě jej vyzdobit, jde o totéž, co já dělám v kině. Beru trojrozměrný prostor kina a vyzdobuji jej zvukem.“ Musel jsem přijít s řešením, specifickým pro APOKALYPSU, které by zvuku dalo jasnou logiku. Odtud pochází v mém případě ono slovo, *sound designer*.

Později si jej lidé přisvojili, což je jistě jejich výsadní právo, ale termín se současně ujal jako označení osoby, která navrhuje zajímavé, jedinečné zvuky. Takže když vytváříte zvuk, který není možné získat ve zvukovém archivu a který ani nemůžete sám nahrát venku, nýbrž který musíte sestavit z různého počtu dílčích zvuků, jde přesně o to, co dělá *sound designer*. Například zvuky bleskových žárovek a boxerských úderů v ZUŘÍCÍM BÝKOVÍ, které navrhnul Frank Warner,¹⁶⁾ jsou jedinečné. Nejsou to jednoduše žárovky a úderý. Přidávají k nim silnou emocionální složku. Takže v tomto smyslu byl Warner *sound designerem*, ačkoli sám by byl posledním člověkem na světě, kdo by tento výraz použil. Ale právě toto on dělal.

Naproti tomu *re-recording mixer*, ve zkratce řečeno, kombinuje určitý počet různých zvuků a vytváří z nich jediný zvuk. Bere všechny nejrozumnější zvuky, připravené pro film, a míchá či slučuje je do zajímavé, rozvinuté podoby, jež může být udržována po dobu dvou či dvou a půl hodiny. Ale podmínky, za nichž *mixer* a *sound designer* pracují, jsou velmi odlišné. *Sound designer* většinou pracuje v jakési zvukové laboratoři, zatímco *re-recording mixer* pracuje v míchací hale, obvykle za přítomnosti režiséra. Rozhodující je čas. Musíte pokračovat pořád dál a produkovat mnoho cívek za den. Na *re-recording mixera* jsou kladeny zcela jiné nároky než na *sound designera*. Ale někteří *re-recording mixeři* jsou současně *sound designery* a naopak.

Snad žádný jiný film neexistuje v tolika verzích jako KMOTR. Je to důsledek krátkého časového plánu postprodukce spolu s následnými příležitostmi k přestřihání?

Je to proces, který se protáhnul přes pětadvacet let. Nikdo nevěděl, že originál bude mít takový úspěch, jaký si nakonec získal. Všichni jsme v to doufali, ale vždy v nás hlodaly pochybnosti. Ke konci postprodukce nastalo těžké období, kdy jsme se začali bát, že lidé

zvuku“ a jeho činnosti „režie zvuku“. Vzácněji se v češtině používá také termín „zvukový designér“ nebo se přejímá původní anglický výraz *sound designer*. Termínu *re-recording mixer* – ve smyslu osoby zodpovědné za závěrečnou fázi zvukové postprodukce, kdy jsou sdružovány všechny současné zvukové signály do výsledného mixu, upravují se poměry hlasitosti a barev, provádí se korekce výšek, dozvučení atd. – odpovídá označení „mix zvuku“ nebo „mistr zvuku specialista“. Srov. Marty M c G e e, *Encyclopedia of Motion Picture Sound*. Jefferson, North Carolina – London 2001, s. 225 a 197; Otto L e v i n s k ý – Antonín S t r á n s k ý a kol., *Film a filmová technika*. Praha 1974. Jak vyplývá z publikovaných rozhovorů s českými zvukaři, v současné praxi domácí kinematografie se často stává, že jeden člověk dělá práci, která je v Hollywoodu rozdělena mezi více profesí.

16) Na filmu se podílel jako *supervising sound effects editor*.

nevydrží sedět v klidu u tříhodinového filmu o gangsterech. Kdyby film nebyl býval úspěšný, mohlo tomu tak být. Pak by zůstalo jen u jedné verze. Existuje jen jedna verze ROZHOVORU, protože ROZHOVOR nebyl finančně úspěšný.

Jak jste dospěl k deformovaným zvukům, které znějí na začátku ROZHOVORU, když se rozkládají nahrávané hlasy Ann [Cindy Williamsová] a Marka [Frederic Forrest]?

Začali jsme natáčet ROZHOVOR v roce 1972 a dokončili jej v roce 1974. Ale rok 1973 byl pro mě každopádně rokem ROZHOVORU. Již tehdy se objevovaly první záchvěvy světa digitálního zvuku. Ještě neudeřil, ale věděli jsme, že jistí lidé s ním již experimentují. Laboratoře na University of Utah prováděly přelomové pokusy.

Pomyslel jsem si: „Bylo by docela logické, kdyby měl Harry Caul¹⁷⁾ nějakou digitální aparaturu. Ve skutečnosti je jedinou možností, jak mohl udělat to, co udělal – odstranit vrchní vrstvu živé hudby a odhalit hlas za ní –, použití nějakého druhu digitální subtrakce.“ V tomto duchu jsem uvažoval dále: „Když nahrává záznam a signál se ztrácí, bylo by zajímavé, aby se ve chvíli, kdy se ztratil, objevil digitální algoritmus, jenž je jeho základem.“ Místo aby signál jednoduše slábnul nebo aby byl narušován praskáním, mohl by se určitým způsobem rozkládat na své základní digitální prvky. Našel jsem vhodný syntezátor a pouštěl jsem si na něm nahrané hlasy. Upravil jsem je na kontrolním pásu prostřednictvím obdélníkových vln (*square waves*¹⁸⁾) a dalších nástrojů do podoby, která mi připadala jako přibližný indikátor digitálního signálu. Motívem pro tento postup bylo všechno to, o čem jsem teď hovořil. Prostředkem provedení bylo puštění hlasu přes „Arp“, zcela nový analogový syntezátor z roku 1973.

Výsledek je jasnožřivý. Zní to jako mnoho nahrávek uváděných v současnosti hudebníky jako Scanner, Chessie nebo tvůrci z labelu Mille Plateaux. Kdy jste sám přešel z analogových přístrojů na digitální?

Byl to dost postupný proces. Od ROZHOVORU jsem většinou pracoval nejen na zvukovém mixu, ale také na střihu obrazové stopy. Protože pracovní plány pro ROZHOVOR a do určité míry i pro APOKALYPSU byly dlouhé, byl jsem schopen dělat současně všechny tři věci: stříhat film, stříhat zvuk a poté jej ještě míchat. Od té doby mi ale časové plány nedovolily pracovat na zvuku jinak než pouze na jeho sestřihu souběžně se střihem obrazové stopy. Jsem velmi závislý na spolupráci se *sound designerem* nebo *sound superviseorem* – ať už to je kdokoli –, kteří mi pomáhají, abych dospěl k záměrům, které jsem rozvinul při střihu obrazu a abych vytvořil materiál, jenž poté mohu použít pro závěrečný mix filmu.

První film, na němž jsem pracoval a který obsahoval nějaké digitální prvky, byl KMOTR III a pak ROMEO KRVÁČÍ z roku 1994. ROMEO byl mým prvním filmem, kde se zvuk stříhal na počítačové pracovní stanici. Ale já jsem ten střih sám nedělal. Já jsem stříhal obraz

17) Hlavní hrdina, specialista na zvukovou špionáž, kterého hraje Gene Hackman.

18) Obdélníkové kmity (průběhy) zvukových vln.

a *sound supervisor* Dane Davis zpracoval zvukovou stopu na počítačové pracovní stanici. O pár let později, roku 1996, jsem začal stříhat na Avidu¹⁹⁾ ANGLICKÉHO PACIENTA.

Předpokládám, že během míchání ANGLICKÉHO PACIENTA vám byly zvuky dodávány, ale že bylo i pár takových, které bylo třeba získat nebo upravit po dokončení sestřihu.

Ano, nabíjení pušek a všechny zvukové efekty: hluk letadel, písečné bouře, mnoho příležitostných zvuků – kroky, zvuky vytvářené předměty, hluk džípu, palby z kulometu, táborové ohně, celá atmosféra pouště. Ve skutečnosti byla samotná poušť úplně tichá, což usnadnilo nahrávání dialogů, ale problém byl v tom, že když to jednoduše pustíte tak, jak to bylo, bude to znít uměle. Je to paradox, ale realita zní uměle. Takže jsme museli vytvořit charakteristický zvuk pouště, který lze pojmenovat jako aktivní mlčení prvků, které k poušti patří: zvuky, které nevyvolají žádné podezření a které zní tišeji než úplné ticho. Pat Jacksonová, která byla *sound supervisorem* tohoto filmu, přišla s dost komplikovanou směsicí zvuků, jež obsahovala velmi, velmi suché zvuky hmyzu a zvuk zrn písku kutálejících se po papíru. Z celkového množství zvuků tohoto filmu – včetně dialogů, hudby a zvukových efektů – bylo asi osmdesát procent doplněných v pozdější fázi.

Volal jste během stříhání obrazové stopy Pat Jacksonové, aby vám obstarala zvuky, nebo jste je shromažďoval i sám?

Trochu od obojího. Bylo to spíše tak, že já jsem řekl: „Hele, zrovna jsem dostal skvělý nápad. Co kdybychom udělali toto?“ A Pat na to: „Jo, to mi vnučlo jiný nápad. Co kdybychom udělali tamto?“ Byla to filmařina založená na spolupráci v nejlepším smyslu. Samozřejmě při stříhu filmu myslím na konečnou zvukovou stopu, ale protože mé ruce mají plno práce se stříháním obrazů a pak s mícháním zvuku, je pro mě efektivnější s někým spolupracovat. Pat nahrála spoustu věcí, našla potřebné zvuky v archivech a důkladně prošťourala pracovní záznamy, aby našla zajímavé zvuky, které by mohly být tu a tam vytaženy.

ANGLICKÝ PACIENT začíná chřestotem perkusí, který si pak začneme asociovat s lahvičkami léčivých olejů. Na začátku AMERICKÉHO GRAFFITI zní zvuk nalaďování rozhlasové stanice. A už jsme mluvili o zvucích, kterými začíná ROZHovor.

A o vrtulnících v APOKALYPSE.

Jak vzniká tento první zvuk, který publikum uslyší? Rozpracováváte jej dopodrobna předem?

19) Avid Media Composer nebo Avid Film Composer jsou digitální nelineární off-line a on-line stříhové systémy uváděné na trh v různých verzích od roku 1989 firmou Avid Technology, v nichž zvuky i obrazy mohou být uchovávány na harddisku počítače.

Ne. V případě ANGLICKÉHO PACIENTA byla montáž drobných zvuků na začátku doplněna velmi pozdě. Byla vytvořena v posledních dvou týdnech práce na filmu. Jakmile jsme tu malou sekvenci měli pohromadě, film jakoby se ještě něčeho dožadoval – malé montáže pouštních zvuků, které by vás situovaly do prostoru a času. A tak Pat přišla s oněmi zvuky. Udělal jsem nějaké návrhy k některým z prvků, ale ona zajistila vše ostatní.

Při míchání úvodní montážní sekvence jste udělal přechod od zvuku bicích k orchestrální hudbě a pak k pokřikujícím mužským hlasům. Tyto hlasy jsou pak rozvedeny do zvuku leteckého motoru. Použil jste Pro Tools²⁰⁾ nebo jiné digitální prostředky k tomu, abyste vyladil zvuk motoru letadla či hlasů?

Hlasy byly sladřovány s hudbou, kterou měl Gabriel [Yared] již složenou. Takže jsme s nimi sladřili i letecký motor. Dělalí jsme to tak i v minulosti. Hluk přívěsného lodního motoru v KMOTROVI II byl vyladěn tak, aby byl harmonizován s hudbou, kterou napsal Nina Rota. Je to ve scéně, kdy je Fredo [John Cazale] odvezen doprostřed jezera. Ladili jsme zvuk motoru, ale tehdy jsme to dělali prostřednictvím manipulace s rychlostí magnetofonu.

Zajímalo by mě, jaký je poměr mezi sladřováním realizovaným ve filmu a tím, nakolik se žádá od nás v publiku, abychom uváděli v soulad nesourodé zvuky.

Hudební tonality jsou velmi ošidné. Stačí, abyste byl mírně mimo a už to zní špatně. Divák si nemůže říci: „Ale vždyť to je o čtvrt tónu vedle. Já to vyřeším.“ Namísto toho slyšíte disonanci, kterou nemůžete vyřešit. Hudba je dobrým příkladem pro materiál, v němž nemůže docházet k doplnění gestaltu, aspoň pokud jde o tonalitu. Musíte mít správně vyladěno. Jinak to zní špatně.

Montáž záběrů v ANGLICKÉM PACIENTOVÍ pomáhá divákovi v orientaci skrze početné prolínačky. Pomáhají nám uvědomit si, kde v geografickém prostoru se nacházíme a zda jsme v narativní minulosti, nebo přítomnosti. Sestřih zvuků se zdá fungovat opačným způsobem. Zvuky často zastírají jeden prostor druhým nebo propojují minulost s přítomností.

Dobrým příkladem pro tuto skutečnost je scéna, v níž Hanna [Juliette Binoche] hraje skákanou a vy slyšíte, jak hopsá a odhazuje pšřřalku či co je to za kovové předměty, kterými hází. Tyto zvuky se po chvíli začnou mísit se zvuky bubnů arabské hudby znějící v hlavě hraběte Almásyho [Ralph Fiennes], až přestanete být schopni odlišit jedny od druhých. Pak se přenesete z tohoto prostředí do pouště. V jiné scéně zní melodie Bennyho Goodmana s klarinetovým sólem a z tónu klarinetu se vynoří hluk dělostřelby. Náhle jste v Tobruku během jeho obléhání a kolem se hodně střílí. V tomto případě není použita prolínačka, ale zvuk vám vytvoří přechod mezi klarinetem a zvukem dělostřelectva, čímž anticipuje, co se stane vzápětí.

20) Pro Tools jsou populární systémy počítačového prostředí (zahrnující software i hardware) pro záznam a zpracování zvuku.

Pro koho mícháte filmy: pro lidi, kteří je mohou slyšet v nejmodernějších kinosálech, pro lidi v malých sálech cineplexů, nebo pro ty, kteří si je pustí na videu?

Vždy je to kompromis, protože můžete vyrobit jen jeden finální mix. Musí to být mix, který bude možné hrát v malých i velkých kinosálech. Je tomu tak, že ve velkých sálech vyniknou nedostatky více než v malých. Když mixujete pro velký sál, bude to znít dobře i v malém. Můžete se dostat do vážných problémů, když postupujete opačně, a to hlavně s dynamickým rozsahem.²¹⁾ Rovnováha mezi intenzitou průměrných dialogů a nejhlasitějšími zvuky filmu musí být pro potřeby velkých kin velmi pečlivě kontrolována. Velké sály odsají dialog, ačkoli budou velmi efektivně reprodukovat zvukové efekty a hudbu, protože hudba bude aktivovat sluchové pole. Hudba je kontinuální, a proto ustanovuje dozvukový vzorec, jenž rezonuje uvnitř sálu. Dialog je tvořen jednotlivými slovy oddělenými mlčením. Slova nejsou schopna aktivovat celý trojrozměrný prostor velkého kinosálu stejně účinně jako hudba. Když mícháte pro velké kinosály, musíte dialogy ve srovnání s hudbou relativně hodně zesilovat.

Přeložil Petr Szczepanik

Přeloženo z internetového zdroje: <http://www.yk.psu.edu/~jnj3/murchfq.htm>

Citované filmy:

Americké Graffiti (American Graffiti; George Lucas, 1973), *Anglický pacient* (The English Patient; Anthony Minghella, 1996), *Apokalypsa* (Apocalypse Now; Francis Ford Coppola, 1979), *Čaroděj ze země Oz* (Wizzard of Oz; Victor Fleming, 1939), *Dotek zla* (Touch of Evil; Orson Welles, 1958), *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933), *Kmotr* (The Godfather; Francis Ford Coppola, 1972), *Kmotr II* (The Godfather: Part II; Francis Ford Coppola, 1974), *Projímadlo pro naše dítě* (On purge bébé; Jean Renoir, 1931), *Příjezd vlaku* (L'Arrivée d'un train à la Ciotat; Louis a August Lumièrové, 1895), *Return of Oz* (Walter Murch, 1985), *Romeo krvácí* (Romeo Is Bleeding; Peter Medak, 1993), *Rozhovor* (The Conversation; Francis Ford Coppola, 1974), *Velká železniční loupež* (The Great Train Robbery; Edwin S. Porter, 1903), *Zuřící býk* (The Raging Bull; Martin Scorsese, 1980).

21) Dynamický rozsah či rozpětí intenzity zvuku neboli dynamika filmového zvuku je rozdíl mezi nejtisším a nejhlasitějším zvukem, měřený v decibelech, který může daný zvukový formát či systém správně reprodukovat. Srov. M. M c G e e, *Encyclopedia of Motion Picture Sound*, s. 79; česká terminologie srov. Josef B. S l a v í k, *Akustika kinematografu*. Praha 1947, s. 121n. Dynamika se v praxi obvykle zužuje během nahrávání nebo závěrečného technologického kroku mixáže čili tzv. masteringu, a to tak, že se tiché tóny automaticky zesilují a příliš hlasité zeslabují, čímž se docílí dynamického rozsahu zajišťujícího lepší srozumitelnost tišších promluv.

*Edice a materiály***Stav čs. kinematografie po únoru 1948**

Původ neadresovaného a nedatovaného dokumentu z fondu Ústředního ředitelství Československého filmu zde musíme odvodit z textu. Jde o komplexní, přitom nerozsáhlou zprávu o hlavních problémech oboru po únoru 1948 a o zvolené strategii při jejich řešení. Lze předpokládat, že tento text vznikl ve vrcholných strukturách Československého státního filmu, případně na ministerstvu informací, pod které kinematografie spadala, a měl nejen provést jakousi enumeraci problémů spjatých s transformací kinematografie v nové politické situaci, ale i vydat svědectví o iniciativní aktivitě vedoucích filmových pracovníků, resp. resortu jako celku. Adresátem dokumentu mohlo být jak nejužší vedení kinematografie, tak vedení ministerstva informací, ale vůbec nejspíše příslušní funkcionáři aparátu ÚV KSČ. Ať už to bylo jakkoliv, mohli si být původci dokumentu v každém případě jisti, že jej pracovníci ÚV KSČ budou číst. Jde tedy o text zcela oficiální.¹⁾

Ani časové určení dokumentu není nijak složité. Hovoří se tu o proběhnuvším ustavení Filmové rady, která zahájila svou činnost v lednu 1949, a nalezení vhodného kandidáta – Zdeňka Míky, vedoucího zlínského Divadla pracujících – na stále ještě neobsazený post ústředního dramaturga. Míka do této funkce nastoupil 1. března 1949²⁾, dokument tedy pochází z ledna nebo února roku 1949.

Z předestřené obrazy situace v zestátněné kinematografii především vyplývá, že poúnorové vedení (státní, stranické i kinematografické) považovalo za klíčový problém procesu oborové transformace oblast **dramaturgie**. Palčivý nedostatek látek, nedostatek připravených a schválených scénářů vážně ohrožoval kontinuitu filmové výroby a na horizontu se již rýsovala otázka vytíženosti ateliérů. Další nepřehlédnutelná a zásadní informace o době je uložena v proporcích textu. Ačkoliv mělo zjevně jít opravdu o zprávu komplexní, je téměř celý text věnován problematice hraného filmu a organizaci jeho výroby, což také odpovídá objemu dobových písemností na toto téma dochovaných v NFA či ve Státním ústředním archivu, ale co lze vyčíst třeba i z programu schůzí Filmové rady, kam pronikal film dokumentární a animovaný spíše jen výjimečně. Svědčí to nejen o tradiční pozici hraného filmu u diváků, ale také o jeho pozici v očích aparátních úředníků, jejichž propagandistickým cílům, zdálo by se, měl vlastně dokumentární film při předvádění úspěchů socialismu vyhovovat více. A přece to byl **svět fikce**, který poutal největší díl jejich pozornosti, neboť „pravdivosti“ dokumentárního filmu nadřazovali působivost (a oblibu) filmu fiktivního. Jeho ovládnutí a zvládnutí chápali jako úkol prvořadý a jemu také naložili na hřbet v úkolu vychovávat nového socialistického člověka nejtěžší náklad.

Text také velmi pěkně vyjadřuje dobové přesvědčení aparátních úředníků stranických i kinematografických, že sféru umělecké tvorby lze řídit a že ji lze řídit byrokraticko-inženýrskými

1) K tomu srov. edici zápisů ze tří schůzí Kulturní rady: *Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgii 1948 – 1949*. „Iluminace“ 12, 2000, č. 4, s. 140 – 165. Tyto zápisy, jakkoliv šlo rovněž o půdu naprosto oficiální, dávají nahlédnout do zákulisních poměrů nepoměrně více, neboť „bezprostředně“ zaznamenávají diskusi, jež odrážela různé tenze mezi členy tohoto vrcholného stranického orgánu.

2) Jiří Knapík, *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948 – 1953*. Nakladatelství Libri, Praha 2002, s. 167.

metodami. Utilitární přístup k filmové tvorbě dokládá již způsob, jakým byla sestavena Filmová rada, a co se od ní očekávalo. Filmová rada nahradila dosavadní Filmový umělecký sbor (FIUS). Ten ještě tvořili z velké části umělci – spisovatelé, režiséři, herci. Složení Filmové rady určoval zcela jiný klíč – měly v ní mít své zástupce „všechny složky našeho národního života“, tedy ÚRO, SČM, branná moc, bezpečnost, věda, denní tisk, kritika, zemědělství, sociální péče apod. Tito zástupci pak měli dodat soupis problémů ze svých sfér působnosti a tak by vznikl tzv. „tematický plán“, který by úkoloval filmovou výrobu. Tu bylo třeba řádně personálně vybavit, což zestátněná kinematografie učinila s nemalou dávkou velkorysosti, jak ukazují například její námluvy se spisovateli, nebo záměr zřídit krajské tvůrčí skupiny (brzy budou zase rozpuštěny), nebo zřízení tvůrčího kolektivu mladých (nevzešel odtud ani jediný film a kolektiv byl zanedlouho zase zrušen), nebo založení Divadla filmového studia (pozdější Divadlo státního filmu) anebo snaha regulovat premiéry divadel, aby měli herci volný čas pro filmování. Několikaleté praktikování tohoto centralistického a vícekrát marně inovovaného modelu uvrhlo český film záhy do hluboké krize nejen umělecké, ale i výrobní.³⁾

Ivan Klimeš

Archeografický úvod

Zpráva o stavu a reorganizačních krocích v kinematografii je uložena v Národním filmovém archivu v dosud nezpracovaném fondu Ústředního ředitelství Československého filmu. Jde o 7 stran strojopisného průklepu na běžovém průklepovém papíru formátu A 4. Dokument není datován ani signován. Při jeho editorském zpracování jsme doplňovali či odstraňovali interpunkci podle dnešních pravidel, dále jsme v celé řadě případů doplnili velká písmena u názvů institucí či periodik (*Filmová rada*, *Filmový umělecký sbor*, *Ústřední dramaturgie*, *Informační zprávy*, *Divadlo filmového studia*, *Divadlo pracujících*, *Krátký film* ad.) – podle všeho byl text psán na základě diktátu a případné pozdější opravy již nebyly na kopii vyznačeny. V jednom případě jsme rovněž opravili hrubou pravopisnou chybu (*byly vybrány schopní soudruzi*).

3) Srov. Ivan Klimeš, *Za vizí centrálního řízení filmové tvorby*. „Illuminace“ 12, 2000, č. 4, s. 135 – 139.

REORGANIZACE FILMOVÉ VÝROBY PO ÚNORU 1948

1.

[Praha, 1949, leden – únor] – Zpráva o reorganizaci filmové výroby v prvním roce komunistického režimu. Zaměřuje se zejména na oblast dramaturgie a organizačního zajištění výroby hraných filmů.

Československý státní film

Výroba

I. Dlouhý hraný film

1) Stav po únoru 1948

Jsou zde sice ateliery a technické zařízení, avšak chybí tady to nejdůležitější: kádry tvůrčích pracovníků (filmových spisovatelů, scenáristů a režisérů). Tvorba je organizována tak, že je zde 7 skupin pod vedením režisérů, jakožto uměleckých šéfů. Tyto skupiny mají za úkol zajistiti plynulou výrobu dostatečným počtem scénářů. Kolem uměleckých šéfů však není kádrů tvůrčích. Umělečtí šéfové více méně na základě svých známostí a osobních sympatií navázali sice styky s různými pracovníky, kteří však byli zaměstnáni v nejrůznějších povoláních (v redakcích, v rozhlase, na ministerstvech a v jiných úřadech). Tento stav nejen způsoboval, že tito pracovníci byli ochotni pracovat na námětech a scénářích jen potud, pokud jim to jejich hlavní zaměstnání dovoľovalo, že nebylo možno je prakticky svolati dohromady, aby s nimi byla prohovořena tematika filmové tvorby, tím spíše, aby pak mohli projíti soustavným politickým a odborným školením tak, aby se z nich opravdu stala pospolitost lidí, poutaná jediným světovým názorem a jediným zájmem zvýšit ideovou a uměleckou úroveň filmové tvorby, nýbrž i odchodem uměleckého šéfa z jeho funkce byly tyto více méně volné svazky s externími pracovníky zpřetrhány a nebylo skupiny, která by pokračovala automaticky dále v práci.

Pokud jde o zásobu scénářů, které by bylo možno připravit do výroby, byla zde tak skromná zásoba, že hrozilo nebezpečí, že po čtvrt roce bude práce v atelierech zcela zastavena.

Při prohovoření celé situace s tvůrčími pracovníky se pak ještě ukázalo, že jsou sice s to přinést scénáře postavené na měšťáckých schematech, že však otázka obsahové náplně, odpovídající naší cestě po únoru, je jim zcela cizí.

Za tohoto stavu byla učiněna tato opatření:

- 1) vypsána soutěž na filmové náměty, přičemž byli k účasti význační spisovatelé zvláště vyzváni a jejich účast zvláště honorována, právě tak jakož i ostatním členům Syndikátu českých spisovatelů, kteří se do soutěže přihlásili,
- 2) byla zřízena ústřední sběrna námětů, která vstoupila ve styk se všemi redakcemi rozhlasových stanic, dramaturgiemi všech divadel, s jednotlivými nakladatelstvími a která měla rovněž za úkol vstoupiti ve styk se všemi spisovateli a snažiti se je získati pro práci pro film.

Toto byla ovšem jen rychlá výpomoc z nouze, která problém nemohla vyřešit. Bylo nutno přistoupiti k hledání a výchově kádrů. Byla proto

- 3) přijata řada mladých lidí jako adeptů-scenaristů na půlroční smlouvu na zkoušku s tím, aby po osvědčení se byli přijati jako řádní zaměstnanci Československého státního filmu.

Těmto adeptům byla dána možnost seznámiti se s technikou práce ve scenaristických kursech uspořádaných filmovým ústavem s tím, že každý z nich musel na stříhacím stole si projíti okénko za okénkem některý díl dobře udělaného sovětského filmu, přepsati jej zpět ve scénář.

Rovněž bylo přistoupeno k politickému školení tvůrčích pracovníků vůbec. Někteří byli posláni do Ústřední stranické školy a pro všechny pak byly uspořádány přednášky, na nichž promluvili i naši ministři soudr. Krajčír a s. Kliment. Všem tvůrčím pracovníkům pak byly věnovány některé závažné publikace a přikročeno k vydávání Informačních zpráv pro tvůrčí pracovníky, které obsahují závažné statě o filmu a umění, přeložené ze sovětských časopisů.

Ukázalo se, že Filmový umělecký sbor nemůže rovněž v dosavadním svém složení plniti tu funkci, která se od něho žádá a tak po osvědčení se určitého počtu mladých adeptů bylo možno v říjnu 1948 přikročiti k zásadnímu přebudování organizace výroby dlouhých hraných filmů.

Funkce uměleckých šéfů byly zrušeny, tím odstranění ze svých funkcí i poslední zbytky starých produkčních šéfů, v nichž bylo zahnížděno staré soukromokapitalistické myšlení (byli to bývalí ředitelé a disponenti kapitalistických firem) a byly vytvořeny tvůrčí kolektivy filmových spisovatelů. Každý kolektiv se skládá nejvýše ze sedmi členů – filmových spisovatelů, námětářů, scenaristů, kteří jsou v řádném zaměstnaneckém poměru u Československého státního filmu. Nejvyspělejší soudruzi byli pak postaveni do čela těchto skupin jako vedoucí, přičemž některé skupiny byly vytvořeny čistě jen z nových mladých lidí, kteří se mají stát avantgardou nového pojetí práce. Tímto opatřením byla po prvé v historii českého filmu vytvořena základna pro řádný vývoj tvorby. Tím se umožnilo plánování práce, umožnila se soustavná výchova těchto pracovníků, je možno zavést soutěžení uvnitř kolektivu i mezi kolektivy a konečně odchodem vedoucího nezeje zde prázdnota, nýbrž práce kolektivu pokračuje dál.

Současně s tím byl vytvořen nový orgán výroby dlouhých hraných filmů: Ústřední dramaturgie, v níž zasedají vedle našich předních spisovatelů Majerové, Pujmanové, Biebla, Konráda, Mařánka, kulturně političtí pracovníci Kán, Rosa, Klíma a potom vedoucí jednotlivých tvůrčích kolektivů. Účast vedoucích v tomto orgánu je zároveň pro tyto vedoucí školou kulturně politické výchovy a dává jim možnost k jasnějšímu vedení kolektivu.

Ústřední dramaturgie pak má tyto úkoly:

Rozvrhnout thematické plány na jednotlivé tvůrčí kolektivy, široce podchytiti československé spisovatele, dramaturgy a mladé autory-začátečníky k práci na vytváření scénářů, organisovat porady se spisovateli, vědeckými, vojenskými a jinými pracovníky, týkající se otázek spojených s vlastní prací na scénáři, celkový dohled na práci autorů při vytváření jednotlivých scénářů, posuzovat materiál (ideové črty, synopse, povídky, scénosledy a scénáře), rozhodovat o přijetí nebo zamítnutí těchto materiálů.

V čele Ústřední dramaturgie je ústřední dramaturg, jehož osobu se podařilo teprve v poslední době najíti v mladém politicky vyspělém vedoucím Divadla pracujících ve Zlíně s. Míkovi, jehož nástup odvisí ještě od souhlasu gottwaldovských.

Organisační a administrativní předpoklady pro zdárný chod tohoto orgánu zjednává sekretář Ústřední dramaturgie.

Snahou je učiniti pokud možno z každého našeho filmového spisovatele i dobrého scenaristu, aby tak autorův záměr nebyl narušován. Rovněž konečnou fázi zpracování – scénář musí psáti autor i režisér společně, aby tak autorský a režisérský záměr dospěl k synthese.

Abý bylo zaručeno, že realizace bude odpovídati předloze, musí režisér i autor, není-li autor členem tvůrčího kolektivu, tedy vedoucí tvůrčího kolektivu nebo jím zmocněný člen přehlížeti denní filmové práce a podávati o realizaci denně zprávu Ústřední dramaturgii.

Týdně pak přehlíží sestavené denní práce ústřední dramaturg, resp. sekretář, ředitel výroby a pověřený člen Ústřední dramaturgie z trojky, která je z Ústřední dramaturgie vybrána jako subkomise a která je především pověřena dohledem nad filmem.

Namísto dosavadního Filmového uměleckého sboru byla zřízena Filmová rada, která je složena tak, aby v ní byly zastoupeny pokud možno všechny složky našeho národního života (ÚRO, SČM, branná moc, bezpečnost, věda, denní tisk, kritika, zemědělství, sociální péče atd.). Úkolem Filmové rady je sestaviti thematický plán filmové tvorby na ten který rok. Jednotliví zástupci mají přinést problémy ze svých úseků, které mají býti uloženy jako úkol filmové výrobě. Dále je Filmová rada orgánem schvalovacím konečné scénáře a konečně orgánem organisujícím kritiku filmové tvorby. Je poradním orgánem ministra a její působnost se vztahuje na celou filmovou výrobu, jak na dlouhý, tak i krátký, kreslený, loutkový film a zpravodajský film.

Výsledek této přestavby se již projevil v tom, že Československý státní film má dnes rozpracováno v různých stadiích na 52 ideově schválených námětů, filmových povídek a scénosledů a scénářů.

Plně se však projeví výsledek tohoto počínu až teprve v r. 1950 neboť od námětu až k hotovému filmu uplyne doba jeden a půl až dva roky. Je přirozeně naší snahou i tuto dobu bez újmy umělecké a ideové kvality zkrátit. V tom směru jsme se již pokusili rozvinout soutěžení, zejména v rámci darů IX. sjezdu strany. Vědomi toho, že spisovatel nemůže nám napsat dobře film o dnešní vesnici atp. za zeleným stolem, umožnili jsme jim pobyt v prostředí, které má umělecky filmově ztvárnit.

Pokud jde o hospodářskou stránku a organisační stránku celé výroby, vypadala v únoru situace tak, že atelier byl jeden celek a výrobní štáby druhý celek. Byl to zbytek kapitalistické výroby, kdy ateliery patřily jednomu kapitalistovi a kdy druhý kapitalista si sestavil štáb z vlastních pracovníků (produkční šéf, vedoucí výroby, asistenti režie a výroby,

kostyméři, maskéři, pokladníci, rekvizitáři, architekti) a najal si atelier, do něhož s tímto štábem šel realizovat film. Je přirozené, že čím déle kapitalista-výrobce v najatém atelieru byl, tím více vydělával kapitalista-majitel atelieru. A tak snaha kapitalistových zaměstnanců v atelieru se nesla tím směrem, aby výroba v atelieru byla co nejdéle zdržována, aby se tak co nejvíce vydělalo.

Toto pojetí bylo ovšem v zestátněném filmu neudržitelné. Tak také byla i místně naše zestátněná výroba dislokována uvnitř Prahy v Jindřišské ulici a přicházela do atelieru opět po staru realizovat film. Bylo proto přikročeno k přestěhování výrobních štábů na Barrandov, neboť v zestátněném filmu musí všichni tvořit jediný celek ne se snahou jeden na druhém vydělávat a lhát si tak do vlastní kapsy, nýbrž všichni musí býti vedeni jediným zájmem realizovat film co nejhospodárněji. V této skupině výrobních štábů pak bylo nejvíce národněsocialistického jedu a tak promíšením s dělnickým živlem na Barrandově bylo i v tomto směru přineseno ozdravení. Bylo přistoupeno k tomu, aby z řad dělníků byli vybráni schopní soudruzi, kteří by nastoupili na místa vedoucích štábů a rozvinuli zde novou organizaci práce a socialistické soutěžení. V tomto směru nám mnoho pomohla prověrka, takže tento záměr budeme moci během roku 1949 při postupném dávání jednotlivých filmů do výroby uspokojivě provést.

Pracovní proces výrobní spočíval toliko na výrobní tradici, nebyl sledován a studován. V tomto směru za spolupráce pracovníků v jednotlivých složkách výrobních byli během půl roku vypracovány základní směrnice pro výrobu dlouhých hraných filmů, čímž dostala příprava výroby a výroba sama alespoň ten nejnutnější organizační základ.

Od 1. ledna 1949 pak byla zavedena podniková samospráva. S touto účetní sítí je nyní slaďována výrobní organizace a naopak. Předtím znal totiž výrobní plán a rozpočet jen produkční šéf, vedoucí štábu a několik lidí, kolem něho. Všem ostatním pracovníkům byl natáčecí plán a rozpočet jednotlivých složek španělskou vesnicí. Jednotlivé složky pak vůbec nevěděly co jejich práce na tom či onom filmu stojí. Rozpočet filmů nyní dostává novou strukturu a bude sestávat z rozpočtů jednotlivých samosprávných skupin a středisek (dílů). Každý film bude mít svůj plán postupu jednotlivých prací od schválení scénáře až do předání kopie rozdělovně, plán pracovních sil, plán potřeb technického zařízení, plán spotřeby filmové suroviny a finanční plán. Na těchto plánech se budou podílet jednotlivé dílny, takže každá dílna bude mít svůj plán a rozpočet a bude kontrolována plánem a rozpočtem. Tím docílíme, že bude hospodařit celý závod. Každý pracovník bude moci býti nasazen na práci jen na základě pracovního rozpisky s řádnou předkalkulací. Tím se dá také základ k zavedení mezd podle zásluhy.

Ježto ten který film a dále pak i ta která scéna potřebuje různého počtu pracovníků a ježto i počasí a ev. onemocnění režiséra, herce atd. způsobuje, že v různých časových obdobích je potřeba více či méně pracovníků na vlastní výrobu filmů, takže v určitém časovém období nemohou býti vždy všichni pracovníci nasazeni na vlastní filmovou výrobu, film je však nemůže propustiti, ježto v jiném časovém období je opět bude plně potřebovat. Z toho důvodu byl vypracován tzv. doplňkový plán, který navazuje na technickou výstavbu v pětiletém plánu a na různé technické úpravy terénu na Barrandově. Na tyto práce mají pak býti nasazováni ti pracovníci, kteří nemohou býti nasazeni na vlastní filmovou výrobu. Tím se má zajistit řádné využití všech pracovních sil. Zejména pak pokud jde o stavební práce, chceme je realizovati vlastními pracovními silami.

Ježto však stavební kvota nám byla v 5LP zmenšena a stavební akce nové prakticky vůbec v prvním roce pětiletky nepovoleny, nebylo by možno využít plně všech volných pracovních sil. Žádali bychom proto o zásadní rozhodnutí, že tyto práce (výkopy základů, úprava terénu atd.), které vyžadují prakticky jen pracovních sil, byly povoleny i mimo 5LP. Jde o to, že mzdy musí být účtovány à konto investic, čímž peněžní kvota, povolená 5LP, bude přirozeně překročena. Opačný postup by byl jistě nehospodárný.

To, co nejvíce prodražovalo filmovou výrobu, je otázka herců. Bylo těžko sladit plán filmové výroby s plánem čtyř a více divadel, odkud měl film herce. Tak se stávalo, že kvůli hercům, kteří měli zkoušky v divadle atp. se nemohlo využít plně celého filmovacího dne. Abychom toto odstranili alespoň z velké části, zřídili jsme Divadlo filmového studia, abychom měli herce po celou dobu filmovací plně k dispozici. Bylo by ještě třeba zásadně alespoň pro pražská divadla rozhodnouti, aby pražská divadla začínala s premiérami v říjnu a končila v dubnu a pak již hrála jen reprisy, aby tak herci od května do září nebyli zaměstnáváni dopoledními zkouškami v divadle a mohli tak být alespoň po tuto dobu plně k dispozici filmu.

Pokud jde o zlepšení technického zařízení, bylo po únoru přistoupeno ke zřízení oddělení dokreslování pozadí, které uspořádá státišce na stavbách (staví se jen do výše hlav a ostatní se domaluje, dány předpoklady pro vystavění trikového atelieru a zřízení kanceláře architektů, která musí prokreslit každý scénář podle jednotlivých scén, zhotoviti papírové modely staveb, na nichž se určí, co se má prostavovat a co ne, co vyhovuje záběrově a zvukově atd. tak, aby stavby v atelieru byly perfektní.

Abychom však těžili skutečně z duchovního bohatství celého našeho státu a dali příležitost i tvůrčím pracovníkům mimo Prahu, dali jsme základy pro zřízení tvůrčích kolektivů filmových spisovatelů v jednotlivých krajských městech, chceme, aby se na filmovou tvorbu napojili kromě spisovatelů i hudební skladatelé, výtvarníci a režiséři v jednotlivých krajích.

II. Krátký film

V tomto sektoru byla situace o to lepší, že ředitel Krátkého filmu s. Klos se skutečně staral o výchovu nových kádrů, takže bylo možno schopné mladé lidi převést odtud do výroby dlouhých hraných filmů a osvěžit tím a rozbít dosavadní cechařství. Tematika krátkého filmu a vůbec jeho program musel být postaven na docela jinou basi. Bylo nutno opustit linii starých dokumentárních snímků, zabývajících se krásami krajiny a věcnými pravdami (jako např. Neodhazujte sirky v lese, vznikne požár atp.). Krátký film musí dnes být především živým dokumentem našeho budovatelského úsilí v pětiletce. V tomto směru byl také vypracován tematický plán Krátkého filmu, přičemž v jeho rámci byly vytvořeny speciální skupiny pro instrukční film, pro školní film a populárně vědecký. Všechny úseky krátkého, kresleného a zpravodajského filmu byly organizačně zapojeny do jediného sektoru nazvaného Krátký film se svou vlastní Ústřední dramaturgií. Při jednotlivých složkách byly vytvořeny rovněž tvůrčí kolektivy filmových pracovníků, kteří jsou v řádném zaměstnaneckém poměru. Jako vrcholný orgán stojí i nad nimi Filmová rada.

NFA, ÚŘ ČSF (nezpracováno).

2.

Praha, 1949, leden. – Seznam členů Filmové rady, nově založeného poradního orgánu ministra informací a hlavního řídicího orgánu pro čs. kinematografii.

O p i s .

Seznam členů Filmové rady.

1. Bohdan Rossa, předseda, Praha I., Příkopy 33.
2. Prof. Ladislav Štoll, Praha VII., Belcrediho 63.
3. Vladimír Loucký, zástupce šéfredaktora Rudého Práva, Praha II., Na Florenci 13.
4. František Vacek, referent, sekretariát KSČ, Praha I., Příkopy 33.
5. František Nedvěd, šéfredaktor Zemědělských novin, Praha II., Tř. Jana Opletala 3.
6. Štěpán Kokeš, vedoucí tajemník ÚRO, Praha II., Perštýn 11.
7. Dr. Otakar Pohl, zástupce přednosty národohospodářského odboru v kabinetě presidenta republiky, Praha – Hrad.
8. Dr. Oldřich Mandřák, tajemník poslaneckého klubu KSČ, Praha II., Hooverova 2.
9. Alois Jedlička, vedoucí plánovacího oddělení ministerstva soc. péče, Praha II., Palackého nám. 4.
10. Dominik Ledvinka, vedoucí školské komise v Ústředí KSČ Praha I., Příkopy 33.
11. Bedřich Pokorný, vrch. odb. rada ministerstva vnitra, Praha – Letná.
12. Vítězslav Nezval, přednosta V. odboru ministerstva informací a osvěty, Praha II., Klimentská 6.
13. Dr. Vladimír Václavík, úřední ředitel výroby Čsl. státního filmu, Praha – Barrandov.
14. plk. Josef Vozovský, Praha – Bubeneč, ul. marš. Tita 18/635.
15. Čestmír Potůček, vedoucí kultpropu Křižík, Smíchov, Divišova 27.
16. Václav Kejval, vedoucí kultpropu Aiva, Praha – Letňany.
17. Karel Šimon, vedoucí kultpropu závodu Letov, Praha VIII. Reichmannova 850.
18. Dr. Vojtěch Trapl, Krátký film, Praha II., Opletalova 18.
19. Prof. A. M. Brousil, Praha XV., Prává ul. č. 5.

Sekretář Filmové rady: Taťjana Navrátilová, Praha II., Klimentská 6.

NFA, ÚŘ ČSF, Sekretariát (nezpracováno).

*Dvoj pohled***Historické home movie**

Po všeobecnej kríze veľkých historických rozprávání, po nezvratnom sproblematizovaní (idealistickej) totálnej i (ideologickej) oficiálnej histórie a v našom kontexte – pravda, o čosi neskôr – aj po vytúženom zamatovom oslobodení prejavu začali v historiografii i v dokumentárnych filmoch venovaných minulosti bujniť nové dejiny, načisto rezignujúce na homogénny príbeh. O jednotlivých, navzájom možno prepojených, hoci viac-menej nezávislých „kapitolách“ tejto inej, novej histórie (či už ide o takmer neviditeľnú pamäť miest, o orálnu históriu alebo o históriu skúseností, zobrazovacích praktík alebo názorov) je možné povedať aspoň to, že ani jedna z nich už nie je viazaná výhradne na text a „papierový nosič“. A tak sa film, viac ako ktorékoľvek iné médium, stáva jedným z ich najvdáčnejších nástrojov i prameňov.

Okrem filmu Dušana Hanáka *PAPIEROVÉ HLAVY* (1995), založeného na protiklade oficiálnej propagandy filmových týždenníkov a svedeckých výpovedí obetí komunizmu, však na Slovensku za posledných štrnásť rokov nevzniklo priveľa dlhometrážnych a minulosť tematizujúcich dokumentárnych filmov. Preto sa film mladého absolventa réžie Petra Kerekesa *66 SEZÓN* (2003), venovaný predovšetkým šesťdesiatšesť rokov fungujúcej košickej Mestskej plavárni, mohol na prvý pohľad javiť takmer ako unikátna snímka: Kerekes v nej využíva tak amatérske zábery zo začiatku štyridsiatych rokov ako aj simulované, pseudo-amatérske aktuálne zábery nakrútené na 8mm filmový materiál, ďalej rozhovory a svedectvá typické pre *oral history* i štylizované a inscenované výstupy vlastné mnohým dokumentárnym esejám. Zároveň spôsobmi používania a priznávania celého kinematografického aparátu často – zámerne i nezámerne – vytvára efekt *rodinného filmu*. Avšak nielen tým, že v ňom vystupuje jeho stará mama, otec a (anonymne) i jeho malá dcéra, ale najmä tým, že autorský dokumentaristický koncept sa v ňom občas bije s doslova nežiaducou autenticitou situácií vyprodukovaných nehercami, ktorí sa chvíľami vzpierajú vôli režiséra.

Ak sa riadime definíciou francúzskeho semiopragmatika filmu Rogera Odina tvrdiaceho, že rodinný film (alebo video) je výtvarom člena danej rodiny a týka sa osôb, udalostí alebo predmetov spojených s jej minulosťou a je určený prednostne pre členov tejto rodiny, pretože z hľadiska naratívnej fikcie je to jednoznačne „zle nakrútený film“, nerešpektujúci sémantické osi, ignorujúci základné filmárske pravidlá i strih, nebudeme môcť na *66 SEZÓN* túto etiketu v žiadnom prípade prilepiť. Ide totiž očividne o film profesionála využívajúceho amatérske postupy predovšetkým na to, aby poukázal na súkromný rozmer ním prezentovaných lokálnych a univerzálnych dejín, hoci práve toto pôvodne zámerne amatérstvo z času na čas prerastá mieru únosnosti a kontaminuje tak aj tie obrazy,

ktoré zrejme mali byť signatúrou autorského rukopisu. Nie vždy jasná diferenciácia medzi profesionalitou a amatérstvom, či dokonca medzi profesionalitou a insitnosťou sa tak v 66 SEZÓNACH zdá byť pomerne závažným problémom.

Kerekesov film v sebe nezaprie vplyv napríklad maďarského režiséra Pétera Forgácsa, ktorého cyklus MOJE SÚKROMNÉ MAĎARSKO bol založený práve na práci s nájdenými amatérskymi zábermi rodinných filmov. Kerekesa však viac ako súkromné filmové archívy (určite aj preto, že sú skôr raritou) zaujímajú príbehy, ktoré sa odohrali na tom azda najintímnejšom z verejných miest – nekrytom kúpalisku, pričom filmové médium mu slúži hlavne ako nástroj na umelú (a keby sa podarilo, i umeleckú) rekonštrukciu minulých udalostí. Hneď v úvodnom zábere priznáva, že nakrúca, inscenuje a domýšľa – neutahuje ani štáb, ani svoj štatút vzhľadom k účinkujúcim: oslovuje ich „stará mama“, „pán Kováč“, poprípade komentuje nakrúcanie záberov takmer deníčkovým spôsobom („rozhovor s mojim otcom, filmovým režisérom“). Často v zábere necháva mikrofón, podľa potreby používa kameramana ako herca, projektuje čiernobiele archívne zábery na steny bazéna či na vodnú hladinu. No dôsledok tohto priznania je dvojaký: na jednej strane sa zdá, akoby režisér vystupoval vo vzťahu k svojim protagonistom ako malý a všetečný mestský chlapec, ktorý svojich susedov najskôr slušne pozdraví „bozkávam“ a až potom sa ich, len tak mimochodom, spýta, čo varia na obed a prečo sa vlastne včera povadili; no na druhej strane práve týmto priznaním prezrádza zmanipulovanosť a občas aj nedostatočnú „preddohodnosť“ snímaných scén – a predovšetkým svoju naliehavú potrebu nakrútiť tento obraz presne takto, a nie inak, lebo sa tým naruší autorský zámer. Ide tu vlastne o odvekú dilemu autorského dokumentu: priblížiť sa, potichu pozorovať a zaznamenávať (v godardovskom parafrázy obľubujúcom duchu: *la chose est là, pourquoi la manipuler?*) a neskrývať pôsobiť na unikajúce okamihy života, vyťažiť z nich ich esenciu a jasne pritom formulovať nejaký problém či posolstvo.

Peter Kerekes pri zbieraní materiálu objavil neviditeľnú históriu vpísanú do plavárne svojho detstva. Pátral po jej vnímateľných fragmentoch, následne na to ich spracoval do námetu, scenára a napokon sa odhodlal k pokusu o aktualizovanú rekonštrukciu minulého, a to v čo najvyčerpávajúcejšom rozsahu. Plaváreň, postavenú v roku 1936 Hugom Bárkánym podľa projektu Ľudovíta Oelschlägera vnímal ako nemého svedka posledných rokov prvej republiky, druhej svetovej vojny, temných päťdesiatych, svetlejších šesťdesiatych rokov i obdobia normalizácie, pričom ľudské príbehy, ktoré sa k nej viažu – rovnako tie banálne ako aj tragické, tisíckrát počuté aj neuveriteľne absurdné, rozprávané košickými Maďarmi, Slovákmi i Židmi –, sa mu možno javili ako jedna z podôb (postupne sa tratiacej) *Mittleuropy*. Pokúsiť sa zachytiť tento miznúci či dokonca nenávratne minulý svet, prekrytý, zaplavený súčasnosťou a sprítomniť (rozumej zinscenovať) spomienky vynárajúce sa z pamäte bola bezpochyby lákavá predstava i výzva zároveň. Kerekesov koncept tak očividne predchádzal realizácii, čo nie je v prípade dokumentárnych filmov žiadnou vzácnosťou. Vedľajšie účinky tohto jasne zadefinovaného konceptu však na filme zanechali pomerne výraznú stopu: košické kúpalisko sa totiž v režisérovyh očiach premenilo na ideálny topos symbolizujúci Život Ako Taký a doviedlo ho až k akémusi naivnému vodnému mysticismu, ku ktorému nútil adherovať aj protagonistov svojho filmu. Nenechal im dostatok priestoru na to, aby si sami usporiadali svoje spomienky, ale veľmi presne ich otázkami tlačil k výpovediam, ktoré súladili s jeho

zámermi. Pri súkromnom, panelákovom premietaní záberov kúpajúcich sa a korzujúcich dievčat zo štyridsiatych rokov takto mohlo dôjsť medzi ním a bývalým plavčíkom k nasledujúcemu dialógu:

„Čo sa stalo s tými ženami?“

„Niektoré ešte možno žijú, ale viaceré sa už asi aj odsťahovali z tohto sveta.“

„Kam sa odsťahovali?“

„Na druhý svet sa odsťahovali.“

„A myslíte, že je na druhom svete plaváreň?“

No čo sa dá na takúto otázku odpovedať? Je iste možné pristúpiť na režisérovu hru a (postupmi vlastnými fikcií) tak maskovať, že sa (ne)herec plne podriaďuje jeho príkazom (ako to dokazuje napríklad sekvencia o dvoch kamarátoch z mladosti, dnes mäknúcich pokročilých päťdesiatnikov, ktorí v šesťdesiatych rokoch páchali rôzne vylomeniny, k čomu sa ochotne priznávajú a ešte ochotnejšie ich nanovo predvádzajú). Je však otázne, nakoľko je táto „fikcionalizácia“ účinná v prípade, že protagonisti svoje napoly vnútené roly nedokážu ustáť, takže film začína viditeľne pripomínať bábkové divadlo (ako to je možné vidieť aj v niektorých rodinných filmoch, kde autoritatívny otec alebo matka nútia deti predvádzať tančeky, usmievať sa alebo zjesť plný tanier špenátu).

Je však možné na režisérovu hru i nepristúpiť a zároveň tým nenarušiť ani podmienky nakrúcania. Viacerí Košičania sa síce prispôbili režisérovým požiadavkám – či už zo zdvorilosti (išlo predsa o starosvetských a vychovaných ľudí) alebo z (rodinnej) solidarity –, niektorí však, bez toho aby to robili cielene, nenápadne bojkotovali „autentickú“ dokumentárnu scénu, ktorá by inak mohla až zázračne zapadnúť do kontextu celého filmu. Peter Kerekes síce mohol osud niektorých z tých kedysi mladých žien vo svojom filme ukázať prostredníctvom aktuálnych záberov svojej starej mamy a jej troch priateľiek, nemohol však zabrániť tomu, aby sa v inej scéne na streche domu dôchodca-rádioamatér nevzoprel jeho na prvý pohľad nezmyselnému príkazu, aby po svojej replike odhodil klobúk a nechal ho spadnúť zo strechy a tým aj zmiznúť zo záberu. Kerekesovi išlo o prestrih, o drobný ornament, kde odhodený klobúk dopadne v nasledujúcom zábere do bazéna premenený na nafukovacie koleso s hlavou papagája. Starý pán síce napokon poslúchol a klobúk zo záberu vyhodil, nenávratne tým však rozriedil efekt pôvodného zámeru. Neochota, ošívanie sa protagonistov, ktorým režisér nedáva dostatok voľnosti (a možno ani len ilúziu voľnosti), tak obnažuje kosť pôvodného, s betónovou pevnosťou vystavaného konceptu a pôsobí ako kaz, ako trhlina v filmovej simulácii sveta. Režisér však mohol tak koniec záberu ako aj trik, ktorý by bol nepochybne pôvabný, keby nebol vynútený, obetovať – presne v tom zmysle, v akom spisovateľ Stephen King radí mladým autorom, aby „zabili svojich miláčikov“. Mohol zahľadiť stopy mizanscény, mohol sa vzdať ornamentu v prospech funkčnosti (ako mu to nenápadne radila strohá elegancia funkcionalistického kúpaliska). No keďže bol vopred rozhodnutý priznávať tak nakrúcanie ako aj triky, ktorými si film vypomáha, neurobil to. Lenže práve tým jeho cieľ, prezentácia filmu ako zázraku, umožňujúceho ukázať neexistujúce či dovoľujúceho zachovať mŕtvych pri živote, naráža na zrazu až nečakane obmedzené hranice filmového priestoru. Zmenšenému modelu sveta tak hrozí, že sa stane len nevydarenou maketou, poukazujúcou viac na nadšenie domáceho majstra-filmára, než odkazujúcou k pamäti jedného skutočného miesta.

Pre celok filmu vlastne nepodstatná živá figúrka Hitlerovho „dvojníka“, čo 66 SEZÓN nazvala falošnou umelohmotnou pachučou, sa tak nechtiac stáva symbolom nie práve najšťastnejšej redukcie, v ktorej túžba po mori chce nájsť svoje naplnenie v bazéne, túžba po zachytení a sprítomnení histórie ho hľadá v mizanscénach historiek a túžba po veľkých filmoch zase v dlhometrážnych poloamatérskych snímkach. Z tohto hľadiska nie je 66 SEZÓN ani v náznakoch historickým dokumentárnym filmom; je skôr predstavou (občas naplnenou a občas iluzórnou) toho, že film môže zachytávať pamäť a históriu – presne v tom istom metonymickom zmysle, v akom Kerekes prehlasuje o svojej plavárni, že sa do nej „chodili kúpať dejiny“.

Mária Ferenčuhová

Dvojpohled

Paměť plovárny

Film Petera Kerekese 66 SEZÓN náleží mezi dokumenty tvůrců, kteří jsou si plně vědomi toho, že realitu před zraky diváka mnohem spíše znovu-vytvářejí (a to zcela specifickým a tvůrčím způsobem), než že by ji jen prostě dokumentovali. Není-li tu žánr dokumentu na jedné straně pojímán ve smyslu jakéhosi jednoduchého, objektivního záznamu „reality, jaká byla“ (ve chvíli natáčení), na stranu druhou je rozvíjen ve vší vážnosti ve své potencialitě stát se (aťsi subjektivním a „nevědeckým“) dokumentem vpravdě historickým, prostředkem svérázné archeologie v obrazech, nástrojem, pomocí něhož jsou postupně odkrývány skryté vrstvy skutečnosti.

Místem, jehož časovost je tu zkoumána, je stará košická plovárna, jež zažila druhou světovou válku i mnoho jiných událostí „velké historie“ ženoucí se kolem, stejně ovšem jako desítky „malých historií“ a historek. Jednotlivé zasuté historické okamžiky či celá období, jež procházela plovárnou, se zpřítomňují jakoby v jakési imaginární prolínačce více či méně viditelné v obrazech plovárny současné. Někdy stačí k vyvolání obrazu minulosti hlas a tvář vyprávějícího člověka, jindy se do minulosti noříme skrze nějaký detail, předmět, pohyb apod., které náhle propojí minulost se současností, jindy pak je minulost před našimi zraky doslova re-konstruována. Ony obrazy minulosti jsou přitom nepevné, chvějivé, jako odraz ve vodní hladině či třesoucí se filmový obraz zdálky promítaný na stěnu plovárny. Nestabilita a křehkost těchto minulých obrazů plyne už ze zmiňovaných „nedokonalých“ způsobů jejich vyvolávání, nicméně spíše než s omezenými možnostmi filmové techniky souvisí se samou podstatou vzpomínek rodících se v subjektu – je dána fundamentální útržkovitostí vzpomínek a emocemi rozechvívajícími ty, kdo vzpomínají.

Zvláštnost této filmové „archeologie“ jednoho místa tkví v tom, že nelpí na své „objektivnosti“, na své přesnosti, a že – i díky tomu – neodhaluje pouze vrstvy minulosti. Vedle toho, co bylo, se tu objevuje to, co se stalo jen možná, to, co nebylo, ale mohlo být, události skutečné, neskutečné, čistě potenciální... Spíše než dokumentárního obrazu-záznamu se tak jednotlivé záběry snaží dosáhnout statutu *vize* ve smyslu jakéhosi objevitelského druhu pohledu, který zázračně objevuje (něco, co už existovalo, co existuje nebo teprve existovat bude) a zároveň to v téže chvíli sám vytváří, formuje před našimi očima. Vize minulosti (reálné, nicméně nezastírající svou subjektivnost) se tu střídají s vizemi spíše imaginárními, fantazijními, přičemž v obou případech je podstata obrazu tvůrčí, znamená čin, a nikoli pouhou re-prezentaci, mechanickou kopii minulosti. Vizionářský charakter obrazů podporuje možná samo prostředí, v němž se film odehrává – voda v bazénu jako by tu (v přeneseném, ale i doslovném smyslu) sloužila jako jakési médium,

ideálně abstraktní prostor využitelný pro zobrazování „vod“ rozličných období, ale také třeba pro chvilkovou iluzi vzdáleného moře, ireálné místo zjevení samotné vzpomínky (při dvou scénách inscenovaných pod vodou) atd. Voda, neměnná a přitom stále v pohybu, zcela průhledná a zároveň odražející své okolí, je díky svým specifickým vlastnostem jakýmsi pevným, stabilním centrem celého filmu v kontrastu s jinak velice proměnlivým (sociálně, kulturně, historicky) prostředím plovárny.

Jak jsem už psala, obrazy minulosti jsou někdy vyvolávány prostřednictvím doslovných re-konstrukcí, inscenovaných či polo-inscenovaných scén snažících se zachytit někdejší okamžik, či přímo přenést jej do současnosti. Tyto scény mají zvláštní kouzlo, vytvářejí rozličné efekty a nálady od poezie (např. krásně přízračná vize vojáků v uniformách vznášejících se v bazénu, doplňující vyprávění o druhé světové válce) přes surrealismus (komický, ale i mrazivý záběr Hitlera plavoucího jako by nic mezi lidmi v bazénu dnešních dnů) až po dojetí. Posledního je nenásilně dosahováno především ve chvílích, kdy jsou vzpomínající lidé ponoukáni režisérem, aby rodící se vzpomínku přímo sami zahráli, nebo když jsou pomocí asociací nacházeny v současnosti nečekané analogie a ilustrace vzpomínek, což je postup umožňující působivé míšení různých vrstev času do jediného obrazu (třeba když tři staré paní v plavkách „opakují“ návštěvu plovárny a přitom vyprávěním evokují svůj obraz z mládí, takže je vidíme v současnosti i minulosti zároveň, nebo když se vyprávění o koncentračních táborech propojí se záběrem sprch vedle bazénu). V některých scénách je prostřednictvím improvizovaného, přiznaně nedokonalého, hravého inscenování vzpomínky zajímavě zachycován jakoby přímo její zrod, samotný proces vzpomínání, s jeho váháním, někdy legračními omyly a posuny, silným emotivním nábojem. Zároveň tak ovšem leckdy sledujeme snahu přenést minulost do přítomnosti v její konkrétnosti, oživit ji (v jednu chvíli stará paní hledá na pokyn režiséra na plovárně mladíka, který by vypadal jako její dávno mrtvý muž, až jej nakonec najde v kameramanovi filmu a chvíli s ním kráčí ruku v ruce...). Odstup přitom není smazán, stále zůstává zřejmé, že minulost nelze nikdy vrátit zcela, přesně takovou, jaká byla – lze ji nicméně, jak vidíme, vrátit právě coby podstatně jinou, re-konstruovanou. V rámci „hry“ se daří zakomponovat minulý okamžik do přítomného, smísit je, vytvořit chvíli uchovávací v sobě fragment minulosti a přitom zcela aktuální, legrační či jímavou, každopádně *plnou* (v opozici k okamžikům, kdy vzpomínka jako by byla – spíše než motorem – závažím, jež nás vzdaluje od přítomnosti, vhání nás do jakéhosi mezičasu, kdy jako bychom nebyli nikde úplně).

„Nemožný“ projekt znovu-vyvolání minulosti se neuskutečňuje (imaginárně a přece zároveň skutečně) pouze ve hře lidí před kamerou, ale také skrze čistě filmovou možnost pohrávat si s časem a prostorem. „Věřím, že umíte ty záběry tak sestříhat dohromady, že to bude vypadat, že je ještě stále tu s námi,“ říká muž vzpomínající na svého přítele, kterého filmaři natáčeli před rokem, ale který mezitím zemřel. A záběry s oním zesnulým následují, převracejíce řád času – muž skládá modely loděk, cosi vypráví, zaujatý, přítomný... Zvláštní časová povaha filmového média, zneklidňující a ohromující lidi od počátku kinematografie, je několikrát ve filmu přímo reflektována. „Film a technika umějí zachovat čas,“ říká kdosi. A režisér se ptá: „Myslíte si, že film je zázrak?“

Helena Bendová

ILUMINACE
Helena Bendová: Paměť plovárny

66 sezón

Česká televize / Slovenská televízia, 2003

Režie, námět a scénář: Peter Kerekes. **Kamera:** Martin Kollár. **Střih:** Marek Šulík. **Zvuk:** Peter Gajdoš, Jaro Hajda. **Dramaturgie:** Jan Gogola ml., Beáta Arayová.

Obzor

O Rakousku, filmech a dějinách

Elisabeth Büttner – Christian Dewald: *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945.*
Residenz Verlag, Salzburg und Wien 2002, 516 stran.

Elisabeth Büttner – Christian Dewald: *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart.*
Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1997, 504 stran.

Po osmi letech práce byl v roce 2002 dokončen obsáhlý „pokus psát o Rakousku, filmech a dějinách“ (I, s. 9); ve více než tisícistránkovém dvojsvazkovém spisu představili filmoložka Elisabeth Büttnerová, působící na Svobodné univerzitě v Berlíně, a vídeňský teatrolog Christian Dewald velmi osobitým způsobem vývoj rakouské kinematografie od jejích počátků až do devadesátých let dvacátého století. Publikované dílo se nápadně a záměrně vzdaluje od tradičních, chronologicky a lineárně koncipovaných dějin národní kinematografie (resp. kinematografie určitého státu),¹⁾ strukturovaných jednak sledem historicko-politických determinant, jednak postupným střídáním uměleckých směrů, škol a generací, a vyzdvihujících jména známých tvůrců. (Frapantním porušením obvyklého lineárního postupu je už fakt, že nejdříve bylo zpracováno novější období – tento svazek označujeme jako díl II – a až poté oba badatelé přistoupili k periodě, v níž se rakouská kinematografie konstituovala – díl I.)

Práce Büttnerové a Dewalda se programově vymezuje jako *eine Geschichte*, jako jeden z možných pohledů, jako dějiny „jiné“ či alternativní. Zřetelně se tak zapojuje i do současné vlny sebereflexe filmové historiografie, která se stále intenzivněji zamýšlí nad otázkou, jak psát dějiny, jak se vyrovnat s napětím mezi přítomností a minulými fakty a procesy, mezi vlastní konceptuální aktivitou a neurčitou, pohlcující mnohotvárností dějin, jak realizovat a vyjádřit zkušenost dotýkající se jiných subjektů a jiného času.²⁾

Na konkrétnější rovině lze pak předloženou publikaci brát jako závažný pokus vyrovnat se s problémem dějin „malé“ kinematografie, jež nedisponuje ani velkým počtem filmů, ani filmy umělecky průkopnickými a všeobecně oceňovanými, ale skládá se v zásadě jednak z řemeslně fabrikovaných komerčních snímků, jednak z nízkorozpočtových, nejednou značně výlučných opusů. (Dodejme, že hlavním pramenem k historii rakouské kinematografie dosud bylo populární a přehledové zpracování Waltera Fritze;³⁾ zajímavým příkladem alternativního traktování vývoje

- 1) Právě v případě Rakouska se existence svébytné rakouské národní kinematografie může jevit jako nikoli zcela nesporná. K analogické otázce postavení rakouské národní literatury srov. Wendelin Schmidt-Dengler, *Patos nehybnosti (K rakouské „národní literatuře“)*. „Souvislosti“ 14, 2003, č. 1 – 2, s. 180 – 188; přel. Tomáš Dimter.
- 2) Srov. např. Drehli Robnik, *Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie*. In: Jürgen Felix (ed.), *Moderne Film Theorie*. Mainz 2002, s. 246 – 280, zvl. s. 270 – 275.
- 3) Walter Fritz, *Kino in Österreich 1896 – 1930. Der Stummfilm*. Wien 1981; též, *Kino in Österreich 1929 – 1945. Der Tonfilm*. Wien 1991; též, *Kino in Österreich 1945 – 1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde*. Wien 1984.

rakouského filmu posledních desetiletí je sborník snažící se představit jeho specifiku prostřednictvím série analýz děl, jež je možno pokládat za reprezentativní.⁴⁾

Současně historiografický spis Büttnerové a Dewalda zasahuje ještě do dalšího, odlišného kontextu, a to do kontextu kritické reflexe „rakouského ducha“, psychologické, sociální a politické osobitosti Rakouska, jež je spjata s tvorbou spisovatelů a publicistů jako Karl Kraus, Robert Musil a nověji Thomas Bernhard či Robert Menasse; zvláště Kraus a Menasse jsou v práci také velmi hojně citováni.

Zásady svého přístupu formulují autoři v předmluvách k oběma svazkům publikace (I, s. 7 – 9; II, s. 7 – 9). I když mají předmluvy ráz aforistických poznámek, hlavní body z nich vyplývají zcela jasně: (a) Cesta do minulosti je pojata jako „tygří skok“ (I, s. 7), který vede ke vzniku mezer ve výkladu, k přehodnocení obvyklých pohledů a k obrácení pozornosti na věci dosud ponechávané stranou. (b) Je zdůrazněna konstrukce dějin z perspektivy současného vědomí, jež způsobuje destrukci chronologického postupu a preferenci pohybu po motivických a ideových osách; přitom se poukazuje na nutnost v maximální míře respektovat mnohost podob filmu, četné divergence a zlomy, jež nesmí být zakrývány neadekvátní snahou o stanovení vůdčích vývojových linií. (c) Fundamentálním východiskem se pro autory stává přesvědčení, že kinematografie je vždy úzce propojena s dalšími kulturními praktikami a že navazuje přímé vztahy se společností a jejím každodenním životem: Filmy jsou součástí historie a nesou ji v sobě; přitom zahrnují jednak estetický, jednak společenský a ideologický aspekt, podněcují aktivitu v podobě vzpomínek, myšlenek i činů. (d) Závažnou platnost má dále postulát, že pro dějiny filmu nejsou rozhodující soudy o kvalitě: „Filmově historický výzkum spíše odhaluje a formuluje souvislosti, vývojové trendy, otevřené i skryté spojnice jak ve sféře estetické, tak ve sféře společenské“ (I, s. 8). (e) Jako speciální vlastnost filmu se vyzdvihuje to, že je jediným místem, jež ve svých obrazech bezprostředně a přímo ukazuje, dokumentuje a uchovává dějiny, a to i dějiny mentalit, imaginace, potlačovaných tužeb či útěků před světem; zároveň však film bývá zasažen i deformací danou příklonem ke komerčnosti nebo snahou využít jej pro ideologické cíle. (f) Zdůrazňuje se úzká vazba zobrazeného, natočeného na to, co do filmů pojato nebylo: „To, co nebylo nafilmováno, neustále kritizuje, komentuje, aktualizuje nafilmované předměty a děje. Skutečnost (mimo filmový obraz) má vždy také slovo“ (I, s. 8).

Výklady, které po předmluvách následují, se o zmíněné zásady opírají se značnou důsledností. Základní strukturace textu je dána zcela obecným klasifikačním rámcem, neseným takovými (mnohdy metaforicky pojímanými) označeními, jako je *Dívání se*, *Vykopávání*, *Hoření*, *Přežívání* (v díle I) či *Dějiny/Příběh(y)* (*Geschichte[n]*), *Kontinuité*, *Konflikty*, *utopie*, *Těla*, *Místa*, *tváře*, *Pohyb*, *čas* v díle II. Od nich se pak odvíjejí paralelní průřezy filmovou, ale i historicko-politickou problematikou. „Napříč“ tímto primárním dělením jsou navíc do obou svazků zasazovány speciálně vyznačené „panely“, zčásti zpracované i jinými autory, jež zahrnují různé informativní exkursy, faktografické, biografické a filmografické přehledy, ilustrativní citáty, úryvky z literárních materiálů a scénářů a (v díle II) též rozhovory s pamětníky a odborníky.⁵⁾ Tyto pasáže navazují mnohotvárné, ne vždy explicitně vyjádřené vztahy se základní linií výkladu, již přitom často přerušují. Princip oslabování linearit se tak svým způsobem prosazuje i ve sféře recepce textu.

4) Gottfried Schlemmer (ed.), *Der neue österreichische Film*. Wien 1996. O představení dějin celé světové kinematografie na příkladu chronologicky uspořádané sbírky rozborů vždy jednoho „klíčového filmu“ z produkce jednotlivých let se pokusila pětisvazková publikace Werner Faulstich – Helmut Korte (eds.), *Fischer Filmgeschichte 1 – 5*. Frankfurt a. M. 1990 – 1995.

5) Navíc obsahují oba svazky velmi užitečnou přílohu, filmografii rakouských hraných (a částečně i dokumentárních) filmů za léta 1906 – 1944 (I, s. 412 – 467; sestavil Anton Thaller se spolupracovníky) a za léta 1945 – 1996 (II, s. 438 – 469; sestavili Regina Schlagnitweitová a Alexander Horwath).

Čtenář je nabádán k aktivnímu čtení, k uvědomělému pohybu po vnímaných stránkách a k samostatnému nacházení spojníc.

Výběr sledovaných otázek a analyzovaných filmů je determinován zmíněným obecným rámcem. Především tento rámec určuje, čemu je věnována důkladná pozornost, co zůstává na okraji a co je opomenuto. Dějiny jsou tak vskutku konstruovány; čtenář se může ztotožnit se zvolenou perspektivou, nebo vůči ní může klást odpor a případně formulovat protinávrhy. V tom spočívá další, a nepochybně závažnější aspekt výzvy k aktivnímu čtení, která ze spisu Büttnerové a Dewalda vychází.

Podaný historiografický výklad se zcela volně pohybuje mezi centrem a periferií (resp. spíše rozrušuje státnost této distinkce), mezi filmy ambiciózními a neskrývaně komerčními a také mezi filmy hranými, dokumentárními a experimentálními (ty mají právě v Rakousku bohatou a produktivní tradici). Sledování vybraných motivických a ideových komplexů vede k tomu, že se někdy pozornost na úkor „vlastní“ rakouské tvorby soustřeďuje na ojedinělá „hostování“ zahraničních režisérů (např. brechtovská adaptace PAN PUNTILA A JEHO SLUŽEBNÍK MATTI [Herr Puntila und sein Knecht Matti, 1955], natočená Albertem Cavalcantim) a že se na druhé straně zcela samozřejmě operuje i s filmy, které nemají bezprostřední výrobní vztah k Rakousku, ale jsou s ním spjaty např. pouze původem režiséra – mj. jsou podrobně probírány filmy vídeňského rodáka Gustava Ucického natáčené od přelomu dvacátých a třicátých let v Německu. Pro rakouskou kinematografii je ovšem „anektována“ i např. EXTASE Gustava Machatého z roku 1932 (na základě existence německojazyčné verze), která tu vystupuje jako příklad vizualizace filmového vyprávění a dynamizace obrazu (I, s. 117 – 119).⁶⁾ Druhou stranu mince tvoří, jak už bylo zdůrazněno, četné vynechávky způsobené tím, že leccos prostě „propadlo síti“, již autoři ve svém díle vybudovali. Tak se např. nedovídáme vůbec nic o nesporně pozoruhodném tvůrci sedmdesátých let, režisérovi íránského původu Mansuru Madavim; podobně předložené dějiny skýtají jen značně redukováný obraz produkce filmařů, kteří utvářejí současnou podobu rakouské kinematografie: zcela „vypadli“ např. Paul Harather či Niki List, jen filmografický odkaz upozorňuje na Roberta Dornhelma nebo Götze Spielmanna, Houchang Allahyari (další Íránec působící v Rakousku) je „odbyt“ šestiřádkovým odstavcem (II, s. 315) atd.

Neméně podstatný než výběr témat je způsob jejich traktování. Neobyčejně obsáhlý text je i v tomto aspektu mnohotvárný, v zásadě však podoba výkladu přechází mezi dvěma póly. Jeden z nich je charakterizován úsilím o postižení (takřka) nepostižitelného, toho, co sami autoři označují jako *Flüchtigkeit*, prchavost (I, s. 92, 108). Uplatňuje se tu jemný fenomenologický popis tvarů a pohybů, fyzické prezence věcí reality, které se ve filmu v daném momentu objevují a které se často vzpírají zapojení do sémantických vazeb a vůbec nemusejí být výsledkem intence tvůrců (jde mj. o to, co do sebe filmový obraz pojímá díky hloubce ostrosti). Vyhraněný doklad tohoto postupu představuje např. důkladný rozbor filmu opatřeného titulem VLNY NARÁŽEJÍ NA POBŘEŽÍ A JSOU POZOROVÁNY JEDNOU ŽENOU (Wellen schlagen gegen die Küste, beobachtet von einer Frau, 1914 – 1918). Výmluvným faktem je, že se zde analyzuje kratičký snímek nalezený v archivu, u něhož není znám autor, přesná datace ani původní název (I, s. 91 – 95). Aby bylo zřejmé, jak se výklad odvíjí, je třeba uvést poněkud delší citát:

„Film VLNY NARÁŽEJÍ NA POBŘEŽÍ A JSOU POZOROVÁNY JEDNOU ŽENOU se skládá ze tří záběrů, které se ve své prchavosti vymykají souvislosti. Prvek, jenž je společný všem třem záběrům, tvoří voda,

6) Dodejme, že dalším zajímavým bohemikem, i když jiného typu, je v publikaci propagandistický film OCELÁRNA POLDINY HUTI BĚHEM SVĚTOVÉ VÁLKY (Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkrieges, 1916; I, s. 140 – 145). Český čtenář může být poněkud překvapen tvrzením autorů, že Kladno je vesnice devadesát kilometrů západně od Prahy (I, s. 140).

přítomnost moře. Několik lodí se staženými plachtami spočívá v klidné vodě; ocitly se zkroceny v kanálu malého přístavního města, jehož domy působí takřka pitoreskně. Tento obraz trvá jen okamžik, probleskává. Následující záběr vykazuje rysy inscenace: mírný pohyb vln na úzkém pruhu pobřeží, v pozadí vesnice, která zůstává bezejmenná. Chlapec s vozem taženým voly vnáší do obrazu dodatečně pohyb. Navazuje zrakový kontakt s kameramanem. Na začátku záběru zvířata popohání, z obrazu vyjíždí pomalu. Třetí záběr trvá nejdéle. Burácející mořské vlny narážejí na skalnaté pobřeží. Pozice kamery je zvolena promyšleně. Zdvojuje rámování obrazu. Pohled na moře prochází otvorem ve skále, jako by šlo o otevřené okno, které poskytuje průhled. Důraz na vidění zesiluje žena, která vstupuje do obrazu. Sedá si na skálu a věnuje se pozorování. Hra přírodních sil jako kulisa pro těkající zrak ženy i pro technickou aparaturu, která obojí zaznamenává“ (I, s. 92).

Na opačném pólu se pak umisťuje koncentrace na problémy filmu jako faktoru sociální a politické sféry. Je vskutku nápadné, jak velkou plochu zabírají výklady o filmu ve vztahu k historickým událostem (jako byl požár vídeňského Justičního paláce v roce 1927) a zvláště o zapojení kinematografie do ideologického a propagandistického působení. Rozsáhlé kapitoly se zabývají filmovou propagandou během první světové války, filmy podporujícími ve dvacátých a třicátých letech sociálně demokratickou stranu i potom úsilím o vybudování nového rakouského sebevědomí a o usměrnění vzrůstající nespokojenosti v letech obsazení Rakouska vítěznými protinacistickými mocnostmi a studené války – v této souvislosti je např. připomínán i kuriózní film PRVNÍHO DUBNA 2000 (1. April 2000, 1952), natočený prominentním režisérem třetí říše Wolfgangem Liebeneinerem, kde je až onen rok 2000 ukázán jako datum, kdy si Rakousko na základě „dokumentu moskevské deklarace členů světového soudního dvora“ zaslouží opět svobodu (II, s. 38). Tyto pasáže prostřednictvím důkladného popisu a interpretace filmových obrazů dokládají mechanismy propagandistického ovlivňování a zároveň ukazují dvojí napětí, jež tyto obrazy doprovází. Především proti propagandistickému znázornění stojí to, co propaganda nechává stranou, co zamlčuje a potlačuje: Tak je např. vytěšňována zhoršující se ekonomická a zásobovací situace za první světové války (I, s. 151 – 152) nebo je zastírána míra destrukce po skončení války druhé: „Hlad, zkáza, tramvaje, které nejezdí, elektrický proud, který neproudí, to vše se nehodí k zaznamenání na filmovém obraze“ (II, s. 16). (Práce tak prakticky realizuje tezi o spjatosti prvků zobrazených a nezobrazených.) Vedle toho bývá propagandistický obraz rozrušován subverzivním „protismyslem“, který se do něho nepostřehnutelně vkrádá a který například degraduje proklamovaný heroismus odhalením jeho faktické absurdity (I, s. 176).

Současně autoři jistě právem zdůrazňují, že ideologický faktor se velmi podstatně uplatňuje rovněž „plíživě“, bez vazby na neskrývaný propagační či propagandistický záměr. Interpretují tak např. film Gézy von Bolvaryho ŽNĚ (Ernte/Die Julika, 1936) jako ztvárnění austrofašistické koncepce nediferencované a nábožensky orientované pospolitosti, jehož účinnost zesiluje fakt, že poselství se realizuje prostřednictvím emocí (I, s. 372 – 374).

Hledáme-li metodu, již autoři při vyvozování svých závěrů nejčastěji používají, brzy zjišťujeme, že je to metoda konfrontace. Stále znovu vybírají malé skupiny filmů nějakým rysem propojených a přitom časově oddělených (např. různé adaptace téhož literárního díla, filmy s příbuznou tematikou) a snaží se stanovit vzájemné rozdíly, jejich motivaci a funkci. Přitom se prosazuje tendence k utváření jakýchsi skoro až „magických“ triád, v mnoha případech se předmětem zkoumání stává právě trojice filmů. Jedna z kapitol se např. zabývá třemi filmy dotýkajícími se (jinak spíše pomíjeného) tématu první světové války, které traktování svých příběhů vždy přizpůsobují potřebám a náladám doby vzniku (I, s. 196 – 209): Film PROKLÍNÁNÍ OSUDU (Fluch dem Schicksal, 1919) režiséra Karla Lajthaye zdůrazňuje svou dusnou atmosférou rysy rozkladu a ohrožení a zaměřuje se na hledání smyslu iracionální smrti; VELKÁ LÁSKA (Die große Liebe, 1931) Otto Ludwiga

Premingera spojuje návrat z válečného zajetí s novými životními perspektivami; film OČEKÁVÁM TĚ (Ein Leben lang, 1940) Gustava Ucického pak využívá první světovou válku k mobilizaci pro válku novou. Podobně jsou mj. představeny – na příkladu snímku z roku 1948, 1960 a 1986 – filmy s tématem „nového začátku“ v roce 1945 (II, s. 39 – 47) nebo experimentální filmová tvorba padesátých let (II, s. 48 – 75).

Dějiny rakouské kinematografie zpracované Elisabeth Büttnerovou a Christianem Dewaldem tak rozhodně neuspokojí toho, kdo hledá povšechné a přehledné informace o vývoji filmu v Rakousku – k něčemu takovému také nejsou určeny. Není to ani homogenní a vnitřně vyvážené dílo, které by se snažilo podat proporcionální obraz svého předmětu. Naopak, tento spis nezakrývá zlomy a vynechávky, subjektivitu pohledu, často dává přednost implicitnosti před explicitním vyjádřením, nutí čtenáře, aby sám hledal a domýšlel souvislosti (přispívají k tomu i četné náhlé přechody k aforisticky vyhoceným formulacím). Ten, kdo přijme „pravidla hry“, ovšem získá mnoho zajímavých podnětů a pobídek k přemýšlení o filmové historii i historiografii.

Petr Mareš

Dal Segno – Opakovať od znamenia

Peter Michalovič: *Dal Segno al Fine. Románové podoby Erosa.*

Petrus, Bratislava 2003, 240 stran, náklad neuveden.

V roku 2003 vydalo vydavateľstvo Petrus v Bratislave ďalšiu pozoruhodnú knihu Petra Michaloviča. Názov publikácie, ktorému autor od istého času venuje zvýšenú pozornosť, nie je tentoraz latinský, ale v taliančine. Jeho pôvodný zmysel v hudobnej terminológii: „od daného označenia do konca skladby“, vyjadrujúci platnosť určitej podmienky od vyznačeného úseku, získal pochopteľne popri základnej aj iné významové vrstvy. Niektoré spolukonštituuje priamo autorská signatúra. Napríklad tú, ktorá selektívne vyberá z významového spektra talianskeho slova Segno, popri značke, označení, predovšetkým znak. Tým poukazuje aj na rozsiahle územie semiotiky, z ktorým je meno Peter Michalovič v slovenskom prostredí zrastený bádateľsky i inštitucionálne. Iné vrstvy sú závislé jednoducho od zmeneného kontextu. Ten spočiatku nie celkom jednoznačne určuje podnadpis: románové podoby Erosa. Dozvedáme sa z neho, že skladba, pre ktorú bude platiť významová orientácia hlavného názvu, nie je hudobná, ale literárna skladba, presnejšie román. V ňom bude popri jeho charakteristickej znakovosti, ústrednou značkou Eros. Kto by však očakával, že pôjde o prieskum podôb Afroditinho sprievodcu a služobníka, stelesňujúceho túžbu, lásku i filozofa v dejinách románových foriem, bude zaskočený. Po prvé preto, že sa mu ponúkajú podoby Erosa v jednom jedinom románe, hoci aj s množstvom intertextových súvislostí. Po druhé preto, že spočiatku Eros najzreteľnejšie zastupuje jednoducho lásku vo všetkých jej podobách. V predslove sa možno dozvedieť, že románom, o ktorý ide je Márquezove dielo *Láska v čase cholery* z roku 1985. To potvrdzujú aj Michalovičove slová namiesto úvodu. Naopak to možno mierne spochybniť jeho úvahy o názve ako paratexte, kde v Ecových intenciách diskutuje, či *Láska v čase cholery* patrí medzi poctivo poctivé alebo poctivo nepoctivé názvy, hoci sa napokon prikloní

k prvej verzii. V predslove vystúpia z tieňa okrem lásky v názve Márquezovho románu aj „démon pochybností“ a „estetická rozkoš“ samého Petra Michaloviča, ktoré v štylizácii autorskej sebareflexie prezrádzajú niečo o mimorománových podobách Erosa, túžiacich sa ale písaním do románových začleniť, prenikať nimi, otvárať ich a pod.

V nasledujúcich častiach knihy sa objaví ešte iná, hoci románová podoba Erosa: tentoraz nie v románovej forme, ale samej románovej formy: jej textové pradio, kondenzácia semiotickosti i jej zanikanie v stope, polyfonickosť, rozkoš. Práve pre túto podobu Erosa si pravdepodobne zvolil Peter Michalovič Márquezov román, ktorý sa mu tak stal jej modelom, provokujúcim reprezentantom. V naznačených kontextoch dostáva teda hlavný názov odlišné významové sfarbenie: môže označovať nielen podoby lásky v románe *Láska v čase cholery* od prvej po poslednú vetu, ale takisto môže znamenať cestu od semiotiky po jej dekonštruovanie, ako aj prieskum románovej formy od vzniku až po jej transformácie či napokon Michalovičovu autorskú stratégiu od znakov démonického posadnutia až po jeho konvenčné ukončenie bez skutočného konca, problematizujúceho všetky doterajšie začiatky.

Čitateľ sa môže vybrať ktoroukoľvek vyznačenou cestou a skôr než príde na jej koniec, stretne sa s inými značeniami odkazujúcimi na konce odlišné, prípadne na ich počiatky a limity. Peter Michalovič teda nielen popisuje svoju knihu ako rizomatické usporiadanie, on sa usiluje konvenčnú knihu týmto usporiadaním skutočne dôsledne nainfikovať. Na jednej strane má jeho text formu knihy: má predslov, simuláciu úvodu, rozlúčku na spôsob konca a kapitoly s názvami, ktoré akoby vsugerovali myšlienku, že sa autor zapodieva Márquezovým románom od prvej vety po poslednú, že následnosť a rytmus jeho písania preberá následnosť a rytmus románu. A to aj napriek tomu, že prvá veta, či už paratextová alebo textová alebo veta posledná tentoraz výlučne textová prevracajúce znamenia začiatkov a koncov, smrť a životov, generujú v Michalovičovom písaní zdánlivý literárno-vedný rámec. Z druhej strany je jeho písanie plné rozmanitých označení: čísiel, ktorých chronológia od 1 po 116 ukrýva logiku autorských reflexií, sledujúcich protikladné a premenlivé podoby lások troch hlavných protagonistov v doslovných popisoch preberaných z románu, pravda tentoraz nie v sujete Márquezovho rozprávania, ale sujete Michalovičovho písania. Ten je prerušovaný refrénmi exkurzov do oblastí klasickej i poklasickej či neklasickej filozofie, literárnej vedy, teatrológie, dejín umenia, semiotiky, z ktorých niektoré určuje rozsiahly citát, iné zasa majú autorskú réžiu, ďalšie zámerne preberajú stavbu, ktorá je alúziou dramatickej výstavby. Čitateľ tak môže začať od akéhokoľvek čísla, vybrať si akékoľvek znamenie a hľadať jeho vlastné konce, prípadne nachádzať sklamanie z nemožnosti koncov. Rytmus knihy sa tak mení na ritornel písania.

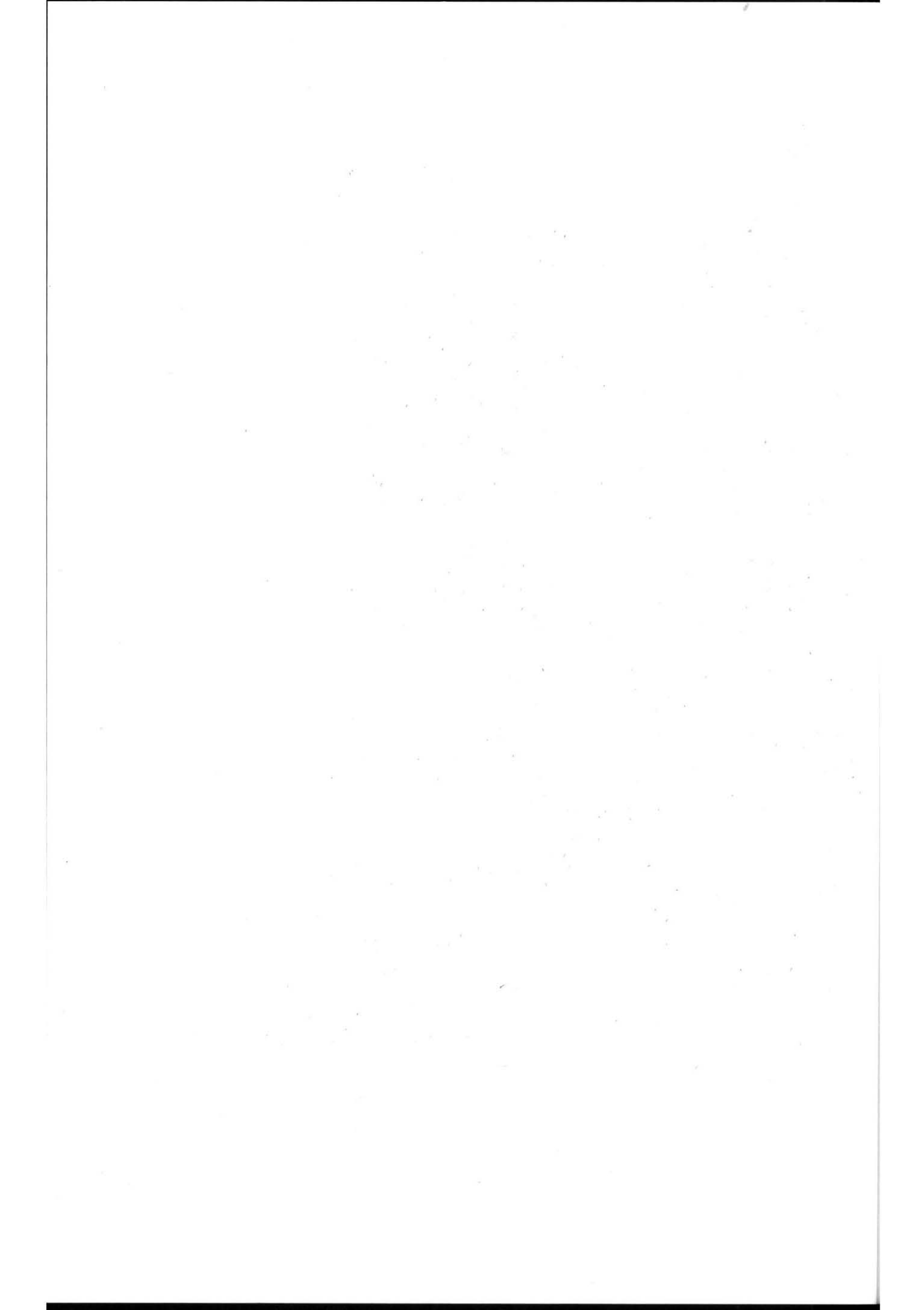
O čo však ide Petrovi Michalovičovi v jeho písaní? Sám upozorňuje, že nechce byť vykladačom, interpretom, analytickým hispanológom či literárnym vedcom, že mu ide len a len o písanie, hoci nečisté, písanie čítaním, prepisovaním a dopisovaním. Ide teda jednoducho o písanie, ktoré v súvislosti s Rolandom Barthesom nazval Miroslav Marcelli, amplifikačným? Alebo je adjektívum nečisté jednoducho označením hybridizácie doterajších spôsobov písania, exegetických žánrov, čím sa približuje literatúre, ktorej znakom je podľa Jonathana Cullera spochybňovanie literárneho, prekračuje hranice románu, súperiac s jeho polyfonickosťou? Alebo sa Peter Michalovič opovážlivo pohráva s myšlienkou prevrátiť autorské intencie, keď seba vyhlasuje za dopisovateľa a prepisovateľa a Márqueza za implicitného semiológa a fenomenológa lásky?

Ukazuje sa, že predsa len platia určité hranice, ktoré sú neprekročiteľné a ich prestúpenie by bola priveľká trúfalosť. Michalovič jasne dáva najavo, že Márquez praktikuje literárnu fenomenológiu, že pracuje s implicitnou semiotikou v úvodzovkách. Rovnako aj on sám neprekračuje svoj tieň a ponúka možnosti interpretácie, poskytuje doporučenia, vyvracia problematické analýzy, zaraďuje sa do diskusie o Márquezovom románe, poukazuje na rozdiely medzi kódom literatúry

a kódom teórie, resp. vedy, odhaľuje rafinovanú Márquezovu hru diferencií medzi autentifikáciou referenta a fantastikou, stratégiu nedopovedaného, dokonca zámerne chybného. Napriek všetkému však cítiť, že Michalovičovi neustále mapovanie a uskutočňovanie transgresíí pôsobí rozkoš.

Vidieť to nielen na odhaľovaní mýtických vzorcov v Márquezovom románe, na jemnom rozlišovaní písaných a nepísaných podôb lásky, ktoré ukrývajú ich telesné a duchovné podoby, ale aj na vyzdvihnutí jedného z centrálnych motívom románu: heterotopie. Zreteľne sa to prejavuje predovšetkým v dvoch leitmotívoch Michalovičového textu: v línii diferenciácie medzi miméziis a diegézis, napodobením a podobnosťou a línii rozdielov medzi slovom a obrazom. K tej druhej sa kongeniálne pripojil svojimi ilustráciami Rudolf Fila.

Marian Zervan



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ABEL, Richard

The ciné goes to town : french cinema 1896-1914 : updated and expanded edition / Richard Abel. - updated and expanded ed. - Berkeley : University of California Press, 1998. - xxiii, 568 s. : il. - Seznam vyobrazení, poznámky, filmografie, zkratky. - Bibliografie na s. 537-546, rejstřík Abel, Richard, 1941-

ISBN 0-520-07935-3 (brož.)

Obsáhlá monografie věnovaná dějinám francouzské kinematografie v letech 1896 až 1914.

ABOUT

About Andrei Tarkovsky / [compiled by Marina Tarkovskaya]. - Moscow : Progress publishers, 1990. - 381 s. : čb il. - (Memoirs and biographies). - Bibliografie na s. 371-376. - Obsahuje též: In search of lost time / Ebbo Demont ISBN 5-01-001973-6 (brož.)

Sborník vzpomínek přátel, příbuzných a kolegů na sovětského režiséra Andreje Tarkovského je zakončen literárním scénářem (Ebbo Demont) k dokumentárnímu filmu Vyhnanství a smrt Andreje Tarkovského.

ANDREW, Dudley

André Bazin / Dudley Andrew ; foreword by François Truffaut ; appendix ... by Jean-Charles Tacchella. - New York : Columbia University Press, 1990. - xxi, 277 s. : il. - (Morningside Edition). - Reprint původního vydání z roku 1978 z Oxford University Press. - Předmluva, výňatky, poznámky na s. 258-272. - Rejstřík Andrew, Dudley, 1945-

ISBN 0-231-07399-2 (brož.)

Biografická studie o životě a díle francouzského filmového kritika André Bazina.

ARMES, Roy

On video / Roy Armes. - 1. publ. - London, New York : Routledge, 1988. - 230 s. - (Studies in communication / general editor: John Fiske). - Bibliografie na s. 215-223, index Armes, Roy, 1937-

ISBN 0-415-00718-6 (brož.)

Autor se snaží postihnout fenomén videa z různých úhlů a ve vztahu k filmovému umění.

AUMONT, Jacques

Dictionnaire théorique et critique du cinéma / Jacques Aumont, Michel Marie. - [Paris] : Nathan, 2002. - vii, 245 s. - Úvod, o autorech. - Bibliografie, rejstřík tematický a jmenný Aumont, Jacques, 1942-

ISBN 2-09 191124.0 (brož.)

Slovník pojmů a jmen filmové teorie a kritiky.

AUMONT, Jacques

Du visage au cinéma / Jacques Aumont. - [Paris] : Cahiers du cinéma, 1992. - 219 s. : portréty. - (Collection Essais / sous la direction de Patrice Rollet). - Úvod, závěr, výňatky, o autorovi. - Bibliografie na s. 205-209, rejstřík Aumont, Jacques, 1942-

ISBN 286642.124.8

Studie analyzující s mnoha citacemi problematiku lidské tváře ve filmu. Tato práce byla zveřejněna v soutěži Centra National des Lettres.

BARNIER, Martin

En route vers le parlant : histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934) / Martin Barnier. - Liège : Éditions du Céfal, c2002. - 255 s. - (Cinéma : collection Travaux & Thèses / dirigée par Jean-Marie Graitson). - Pozn.. - Bibliografie na s. 219-234 Barnier, Martin, 1965-

ISBN 2-87130-133-6

Autor přibližuje historii vývoje kinematografie v letech 1926 až 1934, zaměřuje se na technologické, estetické a ekonomické aspekty zvukového filmu a popisuje chronologický vývoj od jeho počátků.

BIRETT, Herbert

Das Filmangebot in Deutschland : 1895-1911 / Herbert Birett. - München : Filmbuchverlag Winterberg, c1991. - xxix, 828 s. - Pozn. v něm. a angl. jazyce - Statist. tab. - Rejstříky v něm. a angl. jazyce Birett, Herbert, 1934-

ISBN 3-921612-10-1

Katalog filmů celosvětové produkce, které byly uvedeny v německých zemích v letech 1895 až 1911. Záznamy obsahují název filmu v německém jazyce, rok prvního německého promítání, originální, popř. jiné variantní názvy, filmový žánr, téma, produkční společnost, délku a informace o zdrojové literatuře, z které autor čerpal. Seznam je uzavřen rejstříkem osob a společností.

BRUCE, Graham

Bernard Herrmann : film music and narrative / by Graham Bruce. - Ann Arbor, Michigan : UMI Research press, c1985. - vi, 248 s. : noty. - (Studied in Cinema / Diane M. Kirkpatrick ; No. 38). - Filmografie na s. 221-223, diskografie na s. 225-226. - Pozn.. - Bibliografie na s. 239-241, rejstřík Bruce, Graham ISBN 0-8357-1709-7 (váz.)

Kniha představuje tvorbu amerického filmového hudebního skladatele Bernarda Herrmanna, který se proslavil především svou spoluprací s A. Hitchcockem. Popisy skladatelových kompozičních postupů (včetně notových zápisů) autor završuje analýzou hudební struktury filmů Vertigo a Psycho.

CONDON, Paul

The complete Hitchcock / Paul Condon, Jim Sangster. - 1st publ. - London : Virgin, 1999. - 300 s., [16] s. obr. příl. : il. (některé barev.). - Reprint 2001. - Bibliografie na s. 300

Condon, Paul

ISBN 0-7535-0362-X (brož.)

Kompletní komentovaná filmografie Alfreda Hitchcocka mapuje celou jeho filmovou a televizní tvorbu v chronologickém sledu. U filmů jsou uváděny technické údaje, obsahová charakteristika, inspirační zdroje, produkční údaje a různé zajímavosti.

DECORDOVA, Richard

Picture personalities : the emergence of the star system in America / Richard deCordova ; foreword by Corey K. Creekmur. - 1st paperback ed. - Urbana-Chicago : University of Illinois Press, 2001. - x, 160 s., [14] s. obr. příl. : il. - Výňatky, poznámky. - Bibliografie na s. 152-157, rejstřík deCordova, Richard, 1956-1996 ISBN 0-252-07016-X (brož.)

Monografická studie věnovaná vzniku hvězdného systému v USA.

DER

Der erotische Diskurs : filmische Zeichen und Argumente / (Hg.) Klaus Kanzog. - [1. vyd.]. - München : Schaudig, Bauer, Ledig, 1989. - 192 s. : čb. il. - (Diskurs film : Münchner Beiträge zur Filmphilologie / herausgegeben von Ludwig Bauer, ISSN 0931-1416 ; Bd. 3). - Bibliografie ISBN 3-926372-03-6 (brož.)

Osm německých autorů ve svých příspěvcích analyzuje téma erotiky ve filmu na konkrétních filmech: Die Sünderin (1951), r. Willi Forst; Querelle (1982), r. R. W. Fassbinder; Reigen (1950), r. Max Ophüls; La Ronde (1950), r. Max Ophüls; Die Brücke (1959), r. Bernhard Wicki; Zur Sache, Schätzchen (1968) r. May Spils /ž/ a videofilm Die Frau ohne Körper und der Projektionist (1984), r. Niklaus Schilling.

DER

Der geteilte Himmel : Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992. Band 1, Die Filme der Retrospektive / Helmut Pflügel (red.). - Wien : Filmarchiv Austria, c2001. - 461 s., 300 čb. il. - Seznam krátkých filmů. - Společný projekt Filmarchiv Austria Wien, Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin a DEFA-Stiftung Berlin. - Rejstřík ISBN 3-901932-09-07 (brož.)

Publikace je věnována produkční filmové společnosti známé pod zkratkou DEFA, která se stala významným prvkem v německém filmovém průmyslu po 2. světové válce, v období komunistického režimu. První díl knihy přináší retrospektivní přehled filmů vyrobených v letech 1946 až 1992, na jejichž produkci se společnost podílela. Základní filmografické údaje jsou doplněny ilustračními fotografiemi.

DER

Der geteilte Himmel : Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992. Band 2, Essays zur Geschichte der DEFA und Filmografien von 61 DEFA-RegisseurInnen / Raimund Fritz (red.). - Wien : Filmarchiv Austria, c2001. - 298 s., [121] čb. il. - Společný projekt Filmarchiv Austria Wien, Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin a DEFA-Stiftung Berlin. - Rejstřík ISBN 3-901932-09-07 (brož.)

Druhý díl knihy zaměřené na filmovou produkční společnost DEFA je souborem esejů věnovaných historii společnosti, doplněný profily 61 spolupracujících režisérů, včetně soupisů jejich tvorby.

FIKEJZ, Miloš

Slovník zahraničních filmových herců konce XX. století / Miloš Fikejz. - Vyd. 1. - Praha : Volvox Globator, 2002. - 2 sv. - Úvod, vysvětlivky, o autorovi. - Bibliografie. - Obsahuje též:

A-K 742 s. ; L-Z 739 s. Fikejz, Miloš, 1959- ISBN 80-7207-489-X (soubor). -

ISBN 80-7207-487-3 (váz.). -

ISBN 80-7207-488-1 (A-K)

Dvousvazková encyklopedie podává v 1310 biofilmografických heslech vyčerpávající přehled o životě a díle významných herců a hereček řady národních kinematografií celého světa (vyjma herců českých a slovenských) se zvláštním zřetelem na jejich význam v kontextu celosvětového vývoje filmu. Slovník zahrnuje ty osobnosti, které aktivně tvořily na konci 20. století bez ohledu na jejich věk. Profil každé osobnosti tvoří faktograficky zhuštěné životopisné údaje s přihlédnutím k uměleckým úspěchům včetně ocenění (Oscary, Césary, Zlaté glóby, festivalové ceny apod.) na divadle, ve filmu i v jiných tvůrčích oblastech, návštěvy České republiky a Karlových Varů, portrétní fotografie, filmografie (pokud možno kompletní včetně televize a seriálů s uvedením originálních a českých názvů - tituly, které byly u nás uvedeny v kině, televizi či videu jsou výrazně označeny) a odkazy na články v českém tisku.

GAUDREAU, André

Le récit cinématographique : cinéma et récit-II : 2e édition / André Gaudreault, François Jost. - 2e éd. - [Paris] : Nathan, 2000. - 159 s., xvi s. obr. příl. : il. - (Nathan Cinéma / dirigée par Michel Marie). - Autor předmluvy Michel Marie. - Úvod, závěr, výňatky, o autorech. - Bibliografie, rejstřík filmů Gaudreault, André ISBN 2-09-190896-7 (brož.)

Druhá edice významné naratologické práce analyzuje klíčové problémy filmového vyprávění jako je např. hledisko, focalizace, enunciace, role živého mluveného komentáře, nápisů a hlasu ve filmové narativitě, prostor a čas vyprávění. Důležité je na knize také propojení teoretické perspektivy s historickou.

JIRÁK, Jan

Média a společnost / Jan Jirák, Barbara Köpplová. - Vyd. 1. - Praha : Portál, 2003. - 207 s. : il. - Na obálce podnázev: Stručný úvod do studia médií a mediální komunikace. - Citáty, výňatky, seznam vsuvek. - Bibliografie na s. 200-207

Jirák, Jan, 1958-

ISBN 80-7178-697-7 (brož.)

Základní uvedení do studia médií a mediální komunikace. Výklad je doplněn řadou příkladů z České republiky i ze zahraničí.

JURÁČEK, Pavel

Deník (1959 - 1974) / Pavel Juráček ; [edičně připravil, obrazový materiál vybral a jeho soupis pořídil, filmografii Pavla Juráčka a soupis zkratk sestavil a doslov s ediční poznámkou a komentářem napsal Jan Lukeš]. - Vyd. 1. - Praha : Národní filmový archiv, 2003. - 1075 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty, faksim. + dvoulistová faksimile strojopisného rukopisu. - (Knihovna Iluminace / řídí Jan Lukeš ; sv. 18). - Soupis obrazového doprovodu, filmografie, soupis zkratk, doslov, ediční poznámka, komentář. -

Rejstřík jmen a filmů Juráček, Pavel, 1935-1989 ISBN 80-7004-110-2 (váz.)

Kníží výbor deníků významného filmového scenáristy, režiséra, dramaturga a publicisty Pavla Juráčka není jen svědectvím téměř čtvrtstoletí života jeho autora, ale představuje také otevřený dokument o výšinách i besech umělecké tvorby. Rozsáhlá kniha je vybavena pěti obrazovými a textovými přílohami, fotografickým doprovodem v textu a v samostatné křídové příloze s komentovaným soupisem, filmografií, rozsáhlým životopisným doslovem a edičním komentářem.

KAZAN, Elia

A Life / Elia Kazan. - New York : Alfred A. Knopf, 1988. - 848 s. : il., (portréty). - Index Kazan, Elia, 1909-

ISBN 0-394-55953-3 (váz.)

Rozsáhlá autobiografická kniha amerického režiséra Elii Kazana.

KNOPP, Guido

Hitlerovy obdivovatelky a Marlene / Guido Knopp ; [z německého originálu ... přeložila Ingeborg Churáňová]. - Vyd. 1. - Praha : Ikar, 2002. - 461 s. : il., portréty. - Vydala Euromedia Group, k.s. -

Ikar Knopp, Guido, 1948-

ISBN 80-249-0096-3 (váz.)

Kniha na životních osudech šesti žen (Eva Braunová, Marlene Dietrichová, Zarah Leanderová, Leni Riefenstahlová, Winifred Wagnerová a Magda Goebbelsová) dokumentuje jejich postoj k nacismu i samotnému Hitlerovi - od obdivu a spolupráce přes loajalitu až po odpor.

KONTEXT(Y)

Kontext(y) I litteraria, theatralia, cinematographica : sborník katedry teorie a dějin dramatických umění / Univerzita Palackého v Olomouci. - 1. vyd. - Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 1999. - 148 s., 2 il. - (Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, ISSN 1212-1207. Facultas Philosophica ; 18 - 1999). - Anglická a německá resumé u jednotlivých příspěvků - Poznámky. - Obsahuje: Spor o rozsah jazykové piktorialnosti jako východisko Lessingova a Herderova pojetí filozofie / T. Hlobil. Zrcadlo jako uzlový bod filmové narace / L. Ptáček. Ludická koncepce nedivadla Ivana Vyskočila / J. Roubal. Naděje jako součást mystagogie, eschatologické a soteriologické koncepce filmů Andreje Tarkovského / V. Suchánek. Desetiboj : koncert na stadionu / P. Bergmannová. K divadlu ruské emigrace : dramatická tvorba Vladimíra Nabokova / M. Sýkora. Utopické projekty Karla Čapka / F. Valouch. První česko-francouzské filmové kontakty a dvojí uvedení Feuilladova seriálu Upří v Praze / K. Tabery. Divadlo mezi tradicí a alternativou / T. Lazorčáková. Heuristická traumata, dogmata, praxe a mrtvý kapitál / J. Roubal. TV záznam divadelního představení / P. Pavlovský. Pár teoretických poznámek a tezí k audiovizuálním médiím jako paměti divadla / J. Roubal. Úvahy o filmové dokumentaci divadla / E. Udalska. Prosperovy knihy Petera Greenawaye : prostor setkávání filmu a divadla / A. Adamiecka. Josef Topol mezi literaturou a divadlem / T. Lazorčáková. Databáze divadelních společností / J. Štefanides. Univerzita Palackého v Olomouci. Filosofická fakulta, Katedra teorie a dějin dramatických umění ISBN 80-244-0057-X

Sborník představuje práce členů katedry a jejich spolupracovníků a informuje o nejvýznamnějších akcích, kterých se katedra zúčastnila. Dokumenty jsou rozděleny do tří bloků: teoretické práce, historické studie a soubor příspěvků a tezí přednesených na česko-polském semináři Audiovizuální prostředky jako paměť divadla.

KONTEXT(Y)

Kontext(y) II litteraria, theatralia, cinematographica : sborník katedry teorie a dějin dramatických umění / Univerzita Palackého v Olomouci. - 1. vyd. - Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. - 251 s. : faksim. - (Acta Universitatis Palackianae

Olomucensis, ISSN 1212-1207. Facultas Philosophica ; 22 - 2000). - Resumé v angl. jazyce, pozn.. - Bibliografický soupis prací členů katedry. - Obsahuje též: Reflexe jazyka v Platónově a Aristotelově mimetickém pojetí poezie a literární estetika 18. století / T. Hlobil. Filozofické podněty J. L. Fischera / F. Valouch. - ve větru plném fantomů (K Nezvalově hře Věštírna delfská) / L. Kundera. Experiment a tradice : nad dvěma póly ruský psaný románové tvorby Vladimíra Nabokova / M. Sýkora. O struktuře filmových bitev / L. Ptáček. Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927-1977) / Z. Hudec. Poválečné česko-polské filmové kontakty v letech 1945-1949 do premiéry prvního česko-polského filmu Hraniční ulička / P. Bergmannová. Psohlavci, nerealizovaný film francouzského režiséra Léona Poiriera / K. Tabery. Barva granátového jablka : topografie transcendentních souřadnic filmové umělecké tvorby / V. Suchánek. Funkce dialogu ve filmech Jiřího Trnky / A. Novobilská. Problém časové a prostorové neurčitosti v české klasické hrané filmové pohádce / M. Šindelářová. Hledání jména : (K problematice televizních převodů divadelní inscenace) / J. Roubal. Několik poznámek k problematice „dokumentace divadla“ / Z. Jindrová. Filmový režisér a záznam divadelní inscenace / V. Suchánek. O recepci medializovaného divadelního představení / J. Zajdel. Audiovizuální záznam divadelní inscenace jako pramen / J. Štefanides Univerzita Palackého v Olomouci. Filosofická fakulta, Katedra teorie a dějin dramatických umění ISBN 80-244-0203-3 (brož.)

Sborník představuje práce členů katedry. Dokumenty jsou rozděleny do tří bloků: teoretické a historické studie a analýzy, příspěvky a reflexe z mezinárodního semináře Divadlo ve filmu a televizi a shrnutí výsledků práce členů katedry za období 1990-2000.

KONTEXT(Y)

Kontext(y) III litteraria, theatralia, cinematographica : sborník katedry teorie a dějin dramatických umění / katedra teorie a dějin dramatických umění, Filosofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. - 1. vyd. - Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. - 135 s., 5 il. - (Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, ISSN 1212-1207. Facultas Philosophica ; 25 - 2002). - Základní informace o autorech: s. 127-129. -

Anglická resumé u jednotlivých příspěvků. –
Bibliografie: s. 131-135. Poznámky. – Obsahuje:
Pokus o popis dvou zápasů / P. Bergmannová. Kdy
budou sepsány dějiny estetiky německy mluvících
zemí 18. století? / T. Hlobil. Mimetický pohyb
v homogenním filmovém médiu podle George
Lukáče / Z. Hudec. Divadelní disent /
T. Lazorčáková; O úrovních divadelní stylizace ve
struktuře filmového díla / L. Ptáček. Mezi realitou
a mýtem / I. Ryčlová. Dramatický patos loutkového
herce / V. Suchánek. Karel Čapek : Die weisse
Krankheit, Deutsches Theater in Ostrau, 1937 /
J. Štefanides. Josephine Bakerová v Praze /
K. Tabery. Univerzita Palackého v Olomouci.
Filosofická fakulta, Katedra teorie a dějin
dramatických umění
ISBN 80-244-0537-7
Cílem každého svazku Kontext(ů), které vychází
v roční periodicitě, je představit práci členů
katedry a jejich spolupracovníků z jiných pracovišť
v co největší pestrosti a současně informovat
o nejvýznamnějších událostech ze života katedry.

LEGRAND, Gérard

Otto Preminger / par Gérard Legrand,
Jacques Lourcelles, Michel Mardore. - Crisnée,
Belgique, Paris : Édition Yellow Now, c1993. -
73 s. : il. - (Rétrospectives / collection dirigée par
Dominique Païni et Charles Tatum). – Filmografie:
s. 60-[74]. – Bibliografie: s. [74] Legrand, Gérard
ISBN 2-87340-089-7

Soubor statí věnovaných filmové tvorbě amerického
režiséra rakouského původu Otty Premingera.
Texty jsou doplněny bibliografií a rozsáhlou
filmografií.

LEVY, Emanuel

All about Oscar : the history and politics of
the Academy Awards / Emanuel Levy. - New York,
London : Continuum, 2003. - 390 s., [16] s.
obr. příl. : il. – Úvod, citáty, přehledové tabulky,
o autorovi Levy, Emanuel
ISBN 0-8264-1452-4 (váz.)
Publikace o historii a polickém zákulisí americké
filmové ceny Oscar.

MAST, Gerald

Filmguide to The rules of the game / Gerald Mast. -
Bloomington : Indiana University Press, c1973. -
85 s. - (Indiana University Press Filmguide Series /
H.M. Geduld and R. Gottesman). – Filmografie na
s. 81-82. – Bibliografie na s. 81-85 Mast, Gerald

ISBN 0-253-39311-6 (cl.). -

ISBN 0-253-29312-X (pa.)

Publikace seznamuje s filmem Jeana Renoira
Pravidla hry. Základní filmografické údaje, detailní
obsahová a technická analýza filmu, souhrn
kritických ohlasů a podrobné bibliografické
informace mají studentům napomoci pro další
výzkum a diskusi.

MCCARTHY, Todd

Howard Hawks : the grey fox of Hollywood / Todd
McCarthy. - 1st ed. - New York : Grove Press,
1997. - ix, 756 s., [32] s. obr. příl. : il., portréty. –
Úvod, výňatky, poznámky na s. 695-711, soupis
vyobrazení, filmografie, o autorovi. – Bibliografie
na s. 713-721, rejstřík McCarthy, Todd
ISBN 0-8021-1598-5 (váz.)

Obsáhlá biografická kniha o životě a tvorbě
amerického režiséra Howarda Hawkse.

NACIONALISMUS

Nacionalismus a film : sborník příspěvků
z konference Nacionalismus a film ; Morava ve
filmu / sestavil Luboš Ptáček. - 1. vyd. - Olomouc :
Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. - 182 s.
+ příl. – Úvod, citáty, poznámky v textu,
filmografie, angl. resumé. – Bibliografie v textu
ISBN 80-244-0552-0 (brož.)

Sborník příspěvků z konference Nacionalismus
a film, které se konala 24. a 25. dubna 2002
v rámci Academia filmu Olomouc, a nejlepších
studentských prací ze stejnojmenného semináře
ve školním roce 2001/2002 na UP.

NAPIER, Susan Jolliffe

Anime from Akira to Princess Mononoke :
experiencing contemporary Japanese animation /
Susan J. Napier. - 1. ed. - New York : Palgrave,
2001. - viii, 311 s., [16] s. bar. obr. příl. –
Pozn.. – Bibliografie na s. 291-299. Rejstřík
Napier, Susan Jolliffe
ISBN 0-31223-862-2 (váz.)

Autorka se zabývá sociologickými aspekty
novodobého kulturního fenoménu: japonského
animovaného filmu. Analyzuje jakým způsobem
reflektují japonskou i globální společnost na konci
20. století, s aktuálními tématy, které se jí dotýkají
(feminismus, apokalyptické vize, hledání identity,
sexualita apod.).

NELSON, Thomas Allen

Stanley Kubrick : Spartacus : 2001: Odyssee
im Weltraum : Uhrwerk Orange : Shining /

von Thomas Allen Nelson ; [Deutsche Übersetzung Thomas Piltz und Uschi Gnade]. - [1. Aufl.]. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1984. - 351 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/64). - Deutsche Erstveröffentlichung. - Filmografie, poznámky. - Bibliografie na s. 332-336, rejstřík Nelson, Thomas Allen, 1940- ISBN 3-453-86064-0 (brož.)
Biografická studie o díle amerického režiséra Stanleye Kubricka vydaná v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněná filmografií, bibliografií a řadou černobílých fotografií.

NOVÁ

Nová nová vlna ? = Nouvelle nouvelle vague ? : rozprava o české a francouzské kinematografii : débats sur le cinéma tchéquo et français / [k vydání připravil Jan Lukeš]. - Vyd. 1. - Praha : Národní filmový archiv, 2002. - 166 s. : portréty. - Seznam filmů přehledky, ediční poznámka. - Obsahuje též: Nová vlna / Jean-Pierre Jeancolas ;. Pohled na českou mladou vlnu / Petr Král. ISBN 80-7004-109-9 (brož.)

Sborník věnovaný otázkám vlivu české a francouzské nové vlny na současné české a francouzské filmaře. Kniha obsahuje dvě studie a záznam veřejné diskuse dvou generací českých a francouzských režisérů (Věra Chytilová, Charlotte Silverová, Dominique Cabrerová, Jean-Marc Barr, Alain Jessua, David Ondříček, Vladimír Michálek, Saša Gedeon a Nicolas Klotz), které se uskutečnilo v rámci projektu Bohemia Magica 13. dubna 2002 v pařížském kině Cinéma des Cinéastes.

PERSPEKTIVEN

Perspektiven des Dokumentarfilms / Manfred Hattendorf (Hg.). - München : Diskurs Film Verlag Schaudig und Ledig, 1995. - 226 s. : il. - (Diskurs Film ; Bd. 7). - Předmluva, poznámky, o autorech ISBN 3-926372-06-0 (brož.)

Sborník filmologických statí o estetice, tendencích, poslání a tematických okruzích dokumentárního filmu na příkladech klasických děl od 20. let 20. století (Robert J. Flaherty, Leni Riefenstahlová, Walter Ruttmann).

RIEFENSTAHL, Leni

V mé paměti : memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera / Leni Riefenstahlová ; přeložili Blanka Křiklánová a Milan Navrátil. - V českém jazyce vyd. 1. - Praha :

Prostor, 2002. - 740 s., [40] s obr. příl. : il., portréty. - Autor předmluvy Blahoslav Hruška ml. - Výňatky, o autorce. - Rejstřík jmenný Riefenstahl, Leni, 1902-2003

ISBN 80-7260-078-8 (váz.)

Obsáhlé vzpomínky filmařky, fotografky, herečky a sportovkyně Leny Riefenstahlové, které jsou svědectvím o sváru velkého talentu a pracovní houževnatosti s egoismem a sebestředností.

ROGALL, Stefan

Steven Soderbergh und seine Filme / Hrsg. Stefan Rogall. - Marburg : Schüren, 2003. - 240 s. : il., portréty. - Předmluva, poznámky, výňatky, citáty, filmografie. - Bibliografie na s. 227-228 Rogall, Stefan, 1969-

ISBN 3-89472-340-8 (brož.)

Sborník věnovaný analýze tvorby amerického režiséra Stevena Soderbergha. Kromě rozborů jednotlivých filmů kniha obsahuje rozhovor s režisérem a podrobnou anotovanou filmografii.

TIRARD, Laurent

Moviemakers' master class : private lessons from the world's foremost directors / Laurent Tirard. - 1st ed. - New York, London : Faber and Faber, 2002. - xvi, 215 s. : portréty. - Předmluva, poznámky, o autorovi Tirard, Laurent, 1967- ISBN 0-571-21102-X (brož.)

Knižní soubor rozhovorů (původně publikovaných v časopise Studio Magazine v letech 1996 až 2000) s dvaceti významnými světovými režiséry o jejich tvůrčích metodách. Mezi zpovídanými jsou Woody Allen, Pedro Almodóvar, Bernardo Bertolucci, Tim Burton, John Boorman, Joel a Ethan Coenovi, David Cronenberg, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Jeunet, Takeshi Kitano, Emir Kusturica, David Lynch, Sydney Pollack, Claude Sautet, Martin Scorsese, Oliver Stone, Lars von Trier, Wim Wenders, Wong Kar-wai a John Woo.

WELCH, David

Propaganda and the German cinema 1933-1945 / David Welch. - 2nd rev. publ. - London, New York : I. B.Tauris, 2001. - xv, 311 s., [8] s. obr. příl. : il. - (Cinema and Society Series / general editor: Jeffrey Richards). - První vyd. 1983. - Ediční poznámka, úvod k druhému vydání, seznam vyobrazení a tabulek, zkratky, výňatky, poznámky, filmografie. - Bibliografie na s. 285-296, rejstřík Welch, David

ISBN 1-86064-520-8 (brož.)

Obsáhlá studie analyzující problematiku nacistické propagandy v německé kinematografii v letech 1933 až 1945.

ŽIVOT

Život je jinde? : česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století : materiály z mezinárodní mezioborové konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 13.-15. června 2001 v Praze / [uspořádal a k vydání připravil Jan Matonoha]. - Vyd. 1. - Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002. - 415 s. : il. - (Edice K ; sv. 8). - Úvod, poznámky, výňatky,

citáty, ediční poznámka. - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný

ISBN 80-85778-35-1 (brož.)

Sborník je složen z příspěvků, které byly předneseny na mezinárodní mezioborové konferenci, na níž se pokoušeli účastníci kriticky a z různých úhlů analyzovat společenský a kulturní prostor v oficiálním, samizdatovém i exilovém prostředí. Soustředili se zvláště na pramenný výzkum umělecké tvorby a na její institucionální i sociální zázemí. Dvě stati jsou věnovány české kinematografii: Realita doby a její obraz ve filmech Věry Chytilové (Stanislava Přádná) a modely filmové dramaturgie v době normalizace (Ivan Klimeš).

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 říjnu 2003.

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

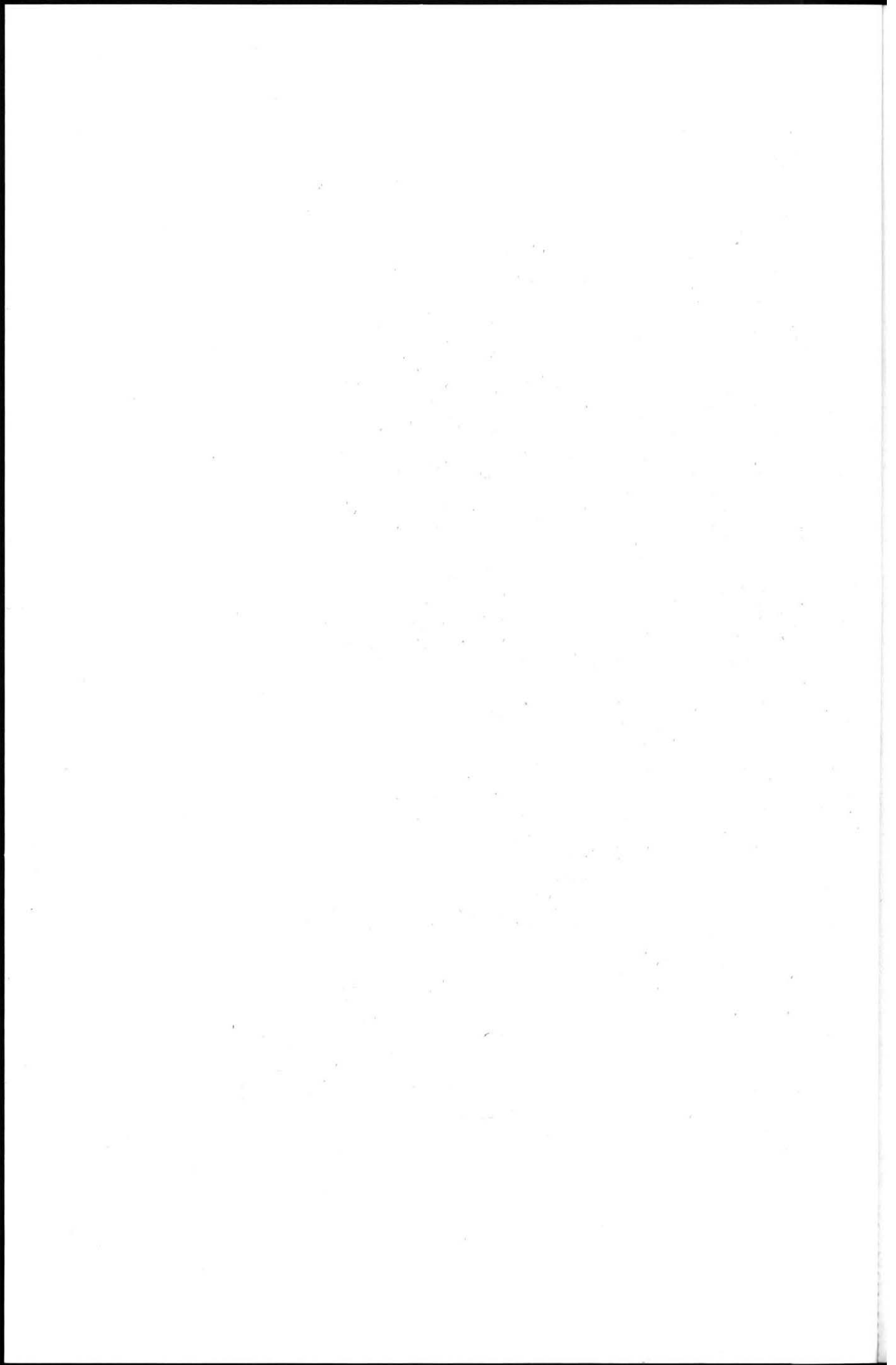
Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98.

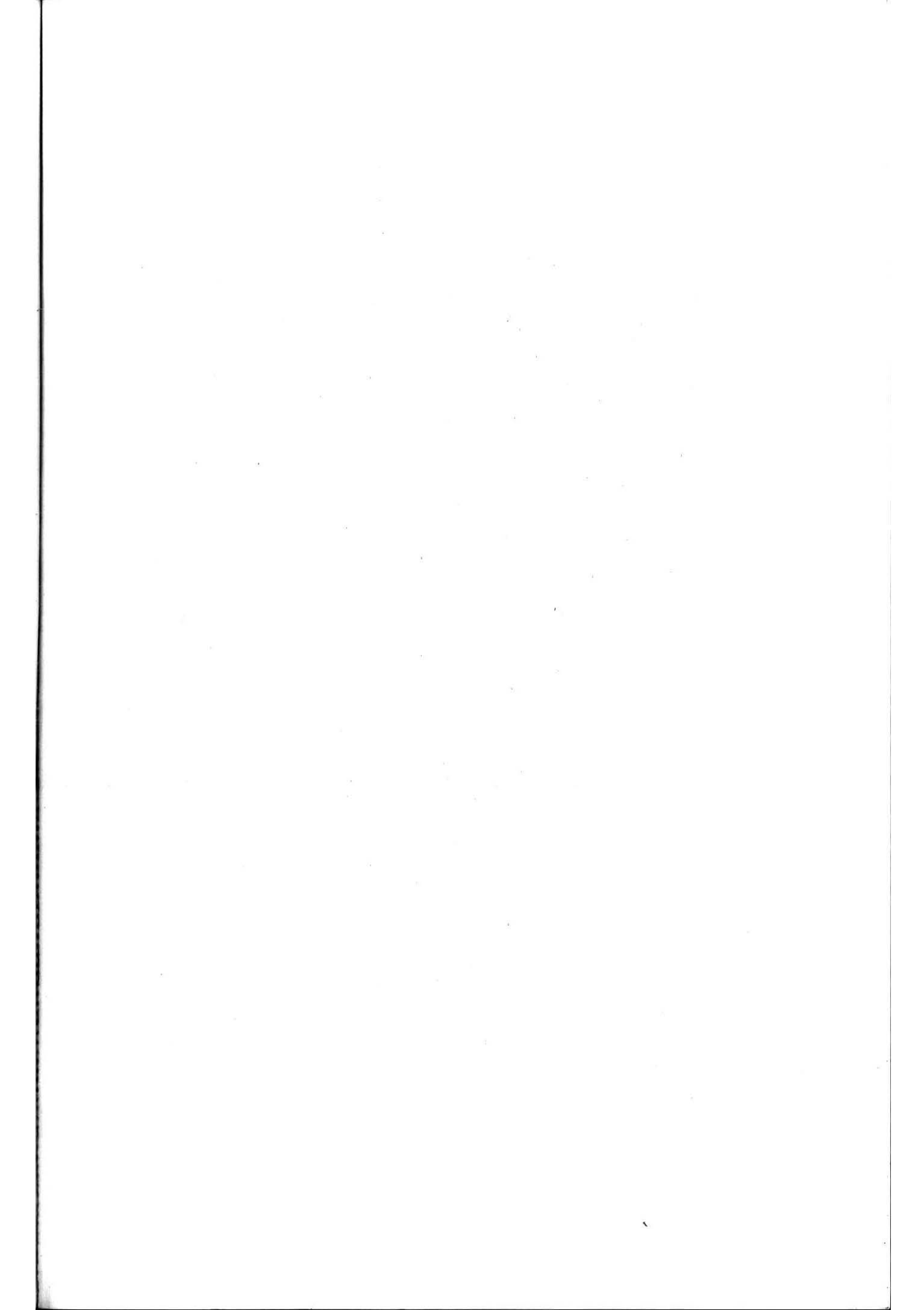
Vychází 4x ročně.
Cena jednoho čísla 60,– Kč.

MK ČR 55255; MIČ 47285
ISSN 0862-397X

Na obálce

*Fred Astaire se Cyd Charisseovou ve filmu The Band Wagon
(Vincente Minnelli, 1953)*





35029/2003/3



10095441 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 přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzvižení ducha i skutečnosti do jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, 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 zachracuje celou bytost vidoucího jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

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