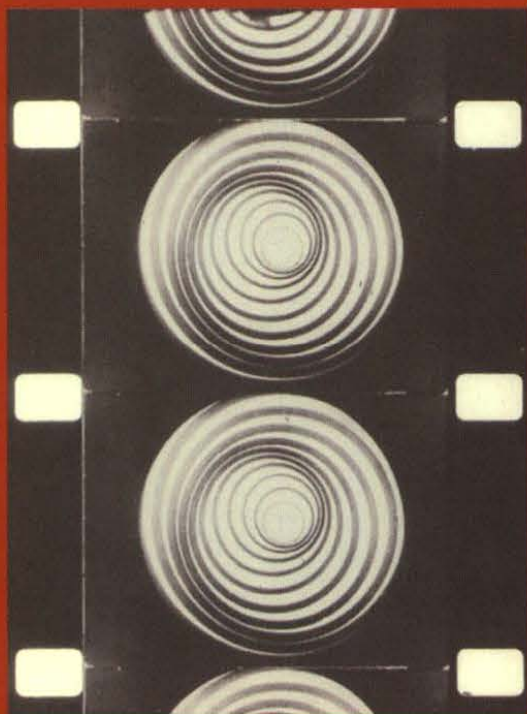


4

2003

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



NFA

35029/2003/4

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 15

2003

Číslo / No. 4 (52)

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

François Jost: Pikto-film 5

Jacques Aumont: Forma a deformace, exprese a expresionismus 17

Pascal Bonitzer: Odrámování 31

Pavel Skopal: (Ne)viditelné vrstvy filmového obrazu.

Storyboard, DVD a exhibicionistická rétorika hollywoodského filmu 35

Peter Michalovič: Labyrintický člověk Roland Barthes a hľadanie Ariadny 51

Tomáš Dvořák: Rozptýlenost jako předpoklad soustředění.

Poznámky k Benjaminovu pojetí recepce 67

Lenka Dolanová: Vstup „pohyblivých obrazů“ do galerie 85

Rozhovor

Malířství a film.

Rozhovor s Pascalem Bonitzerem 101

Malířství, film a pohyb imaginace.

Rozhovor Rudolfa Fily s Miroslavem Petříčkem 107

Edice a materiály

Eva Strusková: Arne Hošek a film 117

Arne Hošek: Poznámky k estetice filmu 133

Dvojpohled

Mária Ferencuhová: Celovečerný debut ako študijný materiál 141

Helena Bendová: Láska shora – film z dálky 145

05559

Obzor

Michal Michalovič: Příběh jednoho života

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

(Václav Macek: Štefan Uher 1930 – 1993) 149

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 153

Obsah XV. ročníku Iluminace 157



CONTENTS

Articles

- François Jost:** The Picto-film 5
- Jacques Aumont:** The Form and Deformation, the Expression and Expressionism 17
- Pascal Bonitzer:** Décadrages 31
- Pavel Skopal:** The (In)visible Layers of the Film Image. The Storyboard, DVD and the Exhibitionistic Rhetoric of Hollywood Cinema 35
- Peter Michalovič:** The Labyrinthic Man Roland Barthes and the Quest for Ariadne 51
- Tomáš Dvořák:** Distraction as the Precondition of Concentration. On the Problem of Reception in Walter Benjamin 67
- Lenka Dolanová:** The Entry of "Moving Images" into the Gallery 85

Interview

- Painting and Cinema.
An Interview with Pascal Bonitzer 101
- Painting, Cinema, and Movement of Imagination.
An Interview of Rudolf Fila with Miroslav Petříček 107

Documents

- Eva Strusková:** Arne Hošek and Cinema 117
- Arne Hošek:** A Remarks on Film Aesthetics 133

Double-view

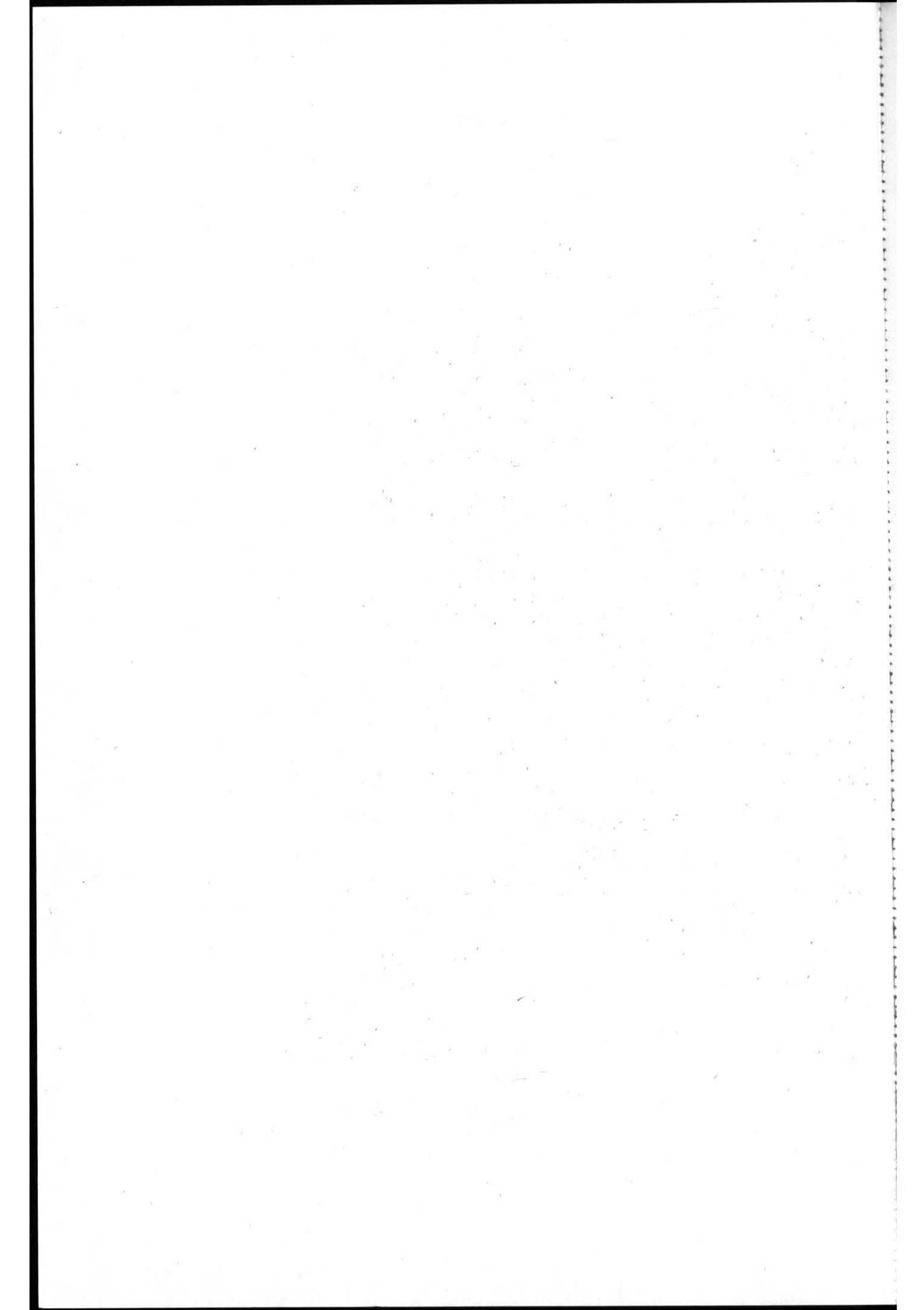
- Mária Ferenčuhová:** The Full-length Debut As a Material for Study 141
- Helena Bendová:** Love for Above – A Distant Film 145

Horizon

- Michal Michalovič:** The Story of One Life
(Václav Macek: Štefan Uher 1930 – 1993) 149

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 153
- Contents of Volume XV of *Illuminace* 157



Články

PIKTO - FILM

François Jost

Zdá se, že existují dva způsoby, jak přistoupit ke vztahům mezi filmem a malířstvím: buď se tážeme po kódech, kategoriích a pojmech společných oběma oblastem a snažíme se měnit jejich rozsah a chápání – například když se pustíme do studia pohybu, nehybnosti, světla nebo barvy – nebo si vezmeme konkrétní díla (filmy, obrazy) a snažíme se vymezit to, co je vzájemně spojuje.

V takto hrubě schematizovaném rozdělení se samozřejmě žádný badatel nepozná, ba ani já bych nevěděl, kam se zařadit, kdybych se měl situovat v právě nastíněné alternativě. To proto, namítnete mi oprávněně, že jsou možné i jiné kombinace: některé filmy sestavují či vytvářejí fiktivní výtvarná díla (UMĚLCOVA SMLOUVA, L'HYPOTHÈSE DU TABLEAU VOLÉ), a tím ilustrují, exemplifikují, vypracovávají atd. výtvarnou koncepci určitých obrazových kódů; jiné filmy k výtvarným dílům ani vzdáleně neodkazují, přesto je však podepírá výtvarná vize oživeného obrazu (kinematografického či videografického).

Navíc bychom mohli problém nahlédnout také z opačného konce a hledat filmové citace ve výtvarných dílech. Nebo bychom mohli, pomíjejíce veškeré konkrétní reference, uvažovat o tom, jak jiná výtvarná díla zacházejí s pojmy kinematografického původu.

Abych si v této krajině, která je daleko spleťtější, než se na první pohled zdálo, našel svou cestičku, zvolil jsem titul *pikto-film*, jehož zjevná jednoduchost bude mou Ariadninou nití. Je-li *pikto-roman* (můj někdejší pojem¹⁾) psané vyprávění utvářené prostřednictvím křížování, protínání a prodlužování vizuální série tvořené výtvarnými díly, musí existovat také *pikto-film*, jehož specifičnost spočívá v místu, jaké v něm zaujímá výtvarno nebo výtvarné dílo, ať už existující či nikoli. Studium *pikto-filmu* tedy povstává spíše z druhého z postojů nastíněných před chvílí, bere však také v úvahu rozmanitě se projevující kódy umožňující vybudovat mosty mezi filmem a malířstvím.

Často zapomínáme na celou síť významů, kterou by v nás měl vyvolat výraz *posloužit si plátnem* (*se faire une toile*). A přece právě dějiny slova *plátno* rýsují příbuznost, jež částečně vysvětluje onen zároveň narativní a reprezentační model, jímž se film řídil ve svých počátcích. Připomeňme jen zhruba, že v oblasti malířství slovo *plátno* znamená nejprve podklad malovaného díla (1604), pak posunem významu malované dílo samotné (1729), a nakonec označovalo i malované divadelní kulisy nebo dokonce malovanou oponu. Je zábavné povšimnout si paralelní struktury sémantického pole onoho slova ve filmu, kde jsme přešli od podkladu projekce k promítanému dílu, a sémantického

1) François Jost, *Le pikto-roman*. „Revue d'esthétique“ 1976, č. 4.

pole daného pojmu v malířství, a to přesto, že výtvarné dílo a film jsou naprosto nesrovnatelné z hlediska nákupu: kupte si plátno malířského mistra a budete ho moci po libosti kontemplovat ve vašem salonu; zaplaťte si filmové plátno a o hodinu a půl později bude znovu bílé, nepopsané. Žerty stranou, už sám fakt, že slovo plátno leží na průsečíku malířství, filmu a divadla, zasluhuje, abychom se u něj zastavili.²⁾

Jak v počátcích filmu přispělo používání malovaného plátna k vytvoření specifické estetiky? Jak lze nějaké plátno, tentokrát malířské, transponovat do filmového vyprávění a proč? Jaký výtvarný postoj zaujímá ono bílé plátno či, Godardovými slovy, onen nepopsaný list, kterým je obrazovka?

To jsou otázky, které si kladu a které je třeba zkusit rozebrat, aniž bychom přitom zapomněli, že každá výtvarná citace či citace výtvarné aktivity je provázena sémiotickou transpozicí, *transsémiotizací*, která hloubí větší či menší rozestup, ve kterém se hroutí koncepce malířství i filmu.

1. Plátno jako kulisa: pikto-kinematografie

Je opodstatněný názor, že koncepce kulis v raných filmech ve velké míře zdědila rozpor, se kterými se těsně předtím střetlo divadlo při používání malovaných pláten.

Až do zavedení elektrického osvětlení na divadle (to znamená zhruba až do roku 1880) byl zadní prospekt scény zajat v bludném kruhu: na jedné straně měl hledat světelné efekty dostatečně výrazné na to, aby vystupovaly z okolního více či méně stejnoměrného osvětlení, na druhé straně ale to, že měl vlastní osvětlení, ztěžovalo opuštění onoho okolního osvětlení ve prospěch světelných zdrojů situovaných na scéně.³⁾ Antagonismus světla a kulis zřetelně vyvstává v okamžiku, kdy jsou kulisy nadále malovány jako dříve, přičemž elektřina umožňuje pracovat s intenzitou světelných zdrojů. Sen z knihy *l'Essai sur l'architecture théâtrale* publikované v roce 1782 Pattem se stává možným:

„O kolik by se zvětšila iluze [...], kdyby se světlo dalo vysílat dle libosti na určité části scény nebo kdyby šlo odebírat jej z jiné části scény: jednou by se zeslabila intenzita barev, aby se vytvořila jemnost a soulad schopné příjemně pohládit divákovy oči, jindy by se na kulisy vrhly takové efekty šerosvitu, pozic světla a stínu, jaké nás okouzluje na plátnech velkých mistrů.“

Pomineme-li *transsémiotizaci*, ocitne se raná kinematografie, v té době fungující ještě bez elektřiny, v situaci zjevně dosti blízké situaci divadla na počátku 19. století. Navzdory všemu, co bylo řečeno o dosti velké vzdálenosti kamery od herců v tomto prvním reprezentačním modelu a o její blízkosti k hledisku divadelního diváka, vnucují se dva zřejmé fakty, které by nás měly varovat před pochybnými analogiemi: za prvé je vzdálenost

2) Slovo *toile*, jež Jost v textu používá, označuje ve francouzštině stejně tak filmové plátno, malířské plátno, resp. obraz na plátně namalovaný malířem, a divadelní kulisu, resp. malovaný zadní prospekt scény (pozn. red.).

3) Tato analýza se opírá hlavně o informace čerpané z knihy Pierre Sorel, *Traité de scénographie*. Paris 1943.

kamery od malovaného plátna daleko menší než vzdálenost divadelního diváka od zadního prospektu scény a za druhé je filmový herec k tomuto plátnu daleko blíže než herec divadelní. Z hlediska dispozitivu tedy film podědil daleko více od jarmarečního divadla s malovaným plátnem než od divadla městského.

Přejdeme k důsledkům takové transsémiotizace malovaného: zatímco s nástupem stavby kulis a hry perspektivy mohlo *odhalení* malovaného vypadat jako zvýšení realismu (entuziastickým divákům, ke kterým patřil například Zola), přiblížení zadního prospektu scény ve spojení s velkou hloubkou pole prvních kamer nutně muselo rušit dojem reality a materiálnosti spojených s kinematografií, ve smyslu, jaký těmto pojmům dává Chateau.⁴⁾ Ať už je umělecké ztvárnění malovaného plátna jakékoli, vstupuje v jakýsi materiální rozpor s „tělesností“ obrazu herců, a to kvůli vzdálenosti kamery – malovaná kulisa, kterou film dokáže ovládnout jedině tak, že s objevením elektriny ve studiích vrátí plátnu jeho statut pozadí, *odhalení*.

Dokonce i když se pomocí perspektivy snažíme herce zabudovat do kulis, zůstává tam vždy kvalitativní protiklad světla, které herce nezvratně odděluje od světa, ve kterém se pohybují. Podívejte se na nějaký „obraz“ („*tableau*“) z Mélièsovy CESTY NA MĚSÍC (zvláštní příklad k výkladu o *světle*!), jak se v něm mísí plastičnost malovaného plátna sugerující světlo slunce nebo měsíce a rozptýlené, takřka nečasové světlo, v němž se koupou herci. Odtud pocit podivnosti, který nepovstává z obtíže (způsobené zrakovým klamem) rozlišit pravé a falešné, reálný mobiliář a rozkouskovaný mobiliář malovaného plátna, jak tvrdí Sadoul,⁵⁾ nýbrž plyne spíše z tohoto spojení dvou neslučitelných světů, o němž mluví Alekan⁶⁾: světa ubíhajícího času, který navozuje hra světla a stínu kulis, a světa nečasového, spojeného s rozptýleným světlem obklopujícím postavy. Tato distribuce světla, z výše řečených důvodů daleko zřejmější než na divadle, je o to podivnější, že nečasovost stojí na straně lidí a časový běh na straně světa, ve kterém žijí (což, je třeba na to upozornit, rázně obrací romantický topos ubíhajícího času). Stejně paradoxní je dánský film Augusta Bloma OBCHOD S BÍLÝMI OTROKYNĚMI z roku 1910, ve kterém vidíme nahnuté stíny v kulisách pokoje, v němž není žádné okno, kudy by vcházelo světlo.

Na narativní rovině můžeme mít za to, že malované plátno si vynucuje nehybnost kamery. Jestliže jsou kulisy namalovány se záměrem zrakového klamu a jsou-li ploché, není možné změnit úhel, aniž bychom iluzi beze zbytku zničili. Přece však nebrání veškerému pohybu. Například v Mélièsově FAUSTOVI najdeme jakýsi ekvivalent vertikálního travellingu provázeného *follow shot*⁷⁾: Faust sestupuje do pekla, a my za ním vidíme plátno odvíjející se odspodu vzhůru. I zde nás zaráží právě směs účinků protikladných materiálností.

4) „Zdá se naopak, že *dojem materiálnosti* vyvolávaný filmem nebo jakýmkoli jiným vizuálním textem tvoří integrální součást dojmu reality. [...] Jestliže tedy diegeze přináší iluzi (za podmínky, že divák diegezi opanuje, tedy za cenu distance), pak výtvarné rysy obrazu (světlo, barvy, dimenze atd.) musí být podřízeny ikonickým kódům, aby ikonické znaky byly manifestací diegeze.“ Chateau, *Film et réalité: pour rajeunir un vieux problème*. „Iris“ 1983, č. 1, s. 63.

5) Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*. Paris 1972, s. 29. (Srov. G. Sadoul, *Dějiny světového filmu*. Praha 1963, s. 27.)

6) Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*. Paris 1996.

7) *Follow shot* označuje záběr, kdy jízda kamery sleduje pohybující se postavu (pozn. red.).

Je třeba se také pozastavit nad podílem barvy na vytvoření tohoto rozporného reprezentačního modelu. Navzdory jemnosti nuancí a veškeré přesnosti se rozumí samo sebou, že kolorování němých filmů nemohlo brát ohled na pravidla chromatické perspektivy, ani na předpokládané osvětlení. Takže dokonce ještě v roce 1923, když byl přemalován film *LA SULTANE DE L'AMOUR* (Le Somptier a Burguet) natáčený v přirozeném prostředí, nedostatek chromatické perspektivy vstupuje do rozporu s lineární perspektivou utvářející obrazy; směr světla tu vlastně vyznačuje jen černá a bílá, kterou kolorování překrylo. Kresba tuší zachraňuje, co se dá.

Ve většině případů tedy zjišťujeme paradoxní směsici tradice spočívající na klasických pravidlech malířství a jistého druhu plochosti, která daleko víc připomíná Maneta. Jakoby podle pravidla, že stejné příčiny vyvolávají stejné účinky, zavedení elektriny do studií navrátí filmové osvětlení k modelu, který se před filmem pokoušelo imitovat divadlo, k modelu, který byl vytvořen právě v malířských ateliérech.

Tento kompozitní model má přesto své následovníky, nemůžeme si myslet, že úplně zmizel. I když ho kinematografie postupně vytlačila na okraj, video je v široké míře přístupné podobným analýzám. V první řadě proto, že inkrustace umožňující nechat herce hrát v jakémkoli, ať už nehybném či rozpohybovaném prostředí, obvykle rozehrává dvojí osvětlení. Je-li pozadí nehybné, narazíme na srovnatelné problémy, jaké jsme popsali výše, je-li rozpohybované, není v něm už příliš častá koherence světél. Podobnost s primitivním modelem tím však nekončí. Jelikož technika inkrustace vyžaduje natáčení ve studiu a extrémně přesné a složité nastavení osvětlení, pohyb herců je dosti omezen, z čehož poměrně nevyhnutelně vzchází určitá frontálnost. Navíc: inkrustace pozadí velice často omezuje pohyb v hloubi skoro stejně jako primitivní zadní prospekt scény: blížíme-li se k herci, tak podle realistických kritérií to předpokládá korelativně měnit zobrazenou část kulis, zónu hloubky pole a přesnost detailů. Pomocí dosti sofistikovaného dispozitivu lze dosáhnout paralelismu pohybů přístroje, nelze ale měnit hledisko zaměřené na pozadí samé (zejména je-li nehybné), lze ho leda rozšířit. Esteticky to zpravidla předpokládá změnu kulis v závislosti na měřítku záběrů (přecházíme například od krajiny v pozadí k nebi či černému pozadí), na druhé straně to vyžaduje onu paradoxní asambláž plastického a plochého, o které jsme už mluvili.

Jiný vizuální paradox stejného typu představuje syntetický počítačový obraz: je vytvořen podle pravidel lineární perspektivy, avšak nepřítomnost veškerého *sfumato* znereálnuje reprezentaci.

2. Pikto-film

Vedle této pikto-kinematografie, která za určitý počet svých charakteristik vděčí materiálu, který zpracovává (plátno, inkrustovaný obraz), existuje také pikto-film, jehož nativní jádro se vytváří kolem toho, co bychom mohli nazvat (parodujíc Mallarmého): „absence veškerého plátna“. Kinematografický obraz rekonstruuje nějaké výtvarné dílo, jehož je figurou *in absentia*. To je zejména případ filmu *LA MARQUISE D'O* a Füssliho obrazu *Le cauchemar* (Noční můra), KRÁSNÉ ZAJATKYNE a stejnojmenného Magrittova obrazu, ale také obrazu *L'exécution de l'empereur Maximilien* (Poprava císaře Maximiliána) a filmu VÁŠEŇ rekonstruuujícího obrazy *Le trois mai* (Třetí květen) a *La ronde de nuit*

(*Noční obchůzka*). Ale abychom všechny tyto citace seriózním způsobem (tedy ani hravým, ani satirickým, jak by řekl Genette)⁸⁾ nemíchali, je vhodné rozlišit několik typů intervence výtvarného ve filmovém.

V první řadě může mít transfiguralita⁹⁾ dva typy funkcí v závislosti na tom, jestli zpracovává reprezentativní či narativní pól:

- buď je naprosto diegetizována a výtvarná reference do vyprávění vstupuje jen jako způsob inscenace vyprávění, jako jakási okrasa narativního; *výtvarné dílo*, *obraz* zde tedy má stejnou funkci, kterou rétorika připsuje názornému líčení;
- nebo hraje roli ve vytváření, struktuře či organizaci vyprávění.

LA MARQUISE D'O je podle mě na straně prvního pólu, a to v té míře, v níž odkaz na Füssliho umožňuje především reprezentaci vyprávění podle výtvarných referencí Kleistovy doby (což nijak neubírá Bonitzerovu narativnímu vysvětlení¹⁰⁾). KRÁSNÁ ZAJATKYŇE a VÁŠEŇ čerpají každá svým způsobem z druhého postoje.

Na druhé straně transsémiotizace obrazů zná dva velké mody:

- *oživení*, *rozhybání reprezentovaného*;
- *zpochybnění výtvarného dispozitivu quattrocenta množováním hledisek*, *pohybem kamery*, *montáží*. Tato práce na reprezentaci hraje roli v ekonomii vyprávění.

Oba mody vlastně spočívají na rozdílných koncepcích výtvarného: první má tendenci chápat výtvarné dílo jako něco nehybného, přičemž narativní mnohoznačnost daného díla může být odstraněna jedině rozpohybováním (tento postoj více méně podpírá L'HYPOTHÈSE DU TABLEAU VOLÉ a KRÁSNOU ZAJATKYŇI); druhý předpokládá, že pohyb je už v obraze (VÁŠEŇ a zejména SCÉNARIO DU FILM PASSION); filmař může samozřejmě kombinovat obě koncepce.

2.1. Film si slouží plátnem: pikto-film I

Podívejme se na první typ, který bychom mohli nazvat *heterosémiotickou transdiegetizací* nebo dokonce *pragmatickou transpozicí*, chápeme-li *pragma* stejně jako Genette v aristotelském významu události či aktu.¹¹⁾ Jeho dobrý příklad najdeme ve Walterově „noční můře“ na konci filmu KRÁSNÁ ZAJATKYŇE, ve které se odkazuje v podstatě na čtyři výtvarná díla. Na tři Magrittovy obrazy: *L'assassin menacé* (*Vrah v ohrožení*), *Le mois des vendanges* (*Doba vinobraní*), *La belle captive* (*Krásná zajatkyňe*) a jeden Manetův obraz *L'exécution de l'empereur Maximilien* (*Poprava císaře Maximiliána*). Je-li transpozice *La belle captive* v podstatě jen oživením, které nezasahuje ikonickou strukturu obrazu, jiné záběry uspořádávají prvky patřící k vícero obrazům: záběr, na kterém vidíme byt oběti, celkově vzato přebírá strukturu obrazu *L'assassin menacé* (tělo oběti, gramofon a lidé špěhující oknem) s vynecháním předpokládaného vraha a dvou mužů, kteří ho

8) Gérard Genette, *Palimpsestes*. Paris 1982.

9) G. Roque definuje transfiguralitu takto: „studium transformací obrazu, a to nejenom ve „vlastním poli“, nýbrž také napříč jejich přesuny do jiných polí“. G. R o q u e, *Ceci n'est pas un Magritte*. Paris 1983, s. 16.

10) Pascal Bonitzer, *Décadrages (Peinture et cinéma)*. Paris 1985, s. 31.

11) G. Genette, c. d., s. 341.

střeží. Vypůjčuje si ostatně detaily z ostatních obrazů: buřinky slídilů z *Le mois des vendanges* a moře z *La belle captive*.

Jestliže se vrah nenachází v pokoji jako u Magritta, je na oplátku na pláži vedle své oběti, „krásné zajatkyně“, a brzy bude *ohrožován popravčí četou* uniklou z univerza Manetova obrazu. Názvy obrazů jsou jako podněty, které filmový obraz reinterpretuje diegetickou transpozicí: nakažena pozadím *La belle captive* jsou okna bytu pocházející z obrazu *L'assassin menacé* obrácena k moři a zločin je přemístěn na písek, který bude také fungovat jako narativní síto otevírající další výtvarnou referenci.

Volba Magrittových obrazů a *L'exécution de l'empereur Maximilien* nás samozřejmě u filmaře Robbe-Grilletova typu nepřekvapuje: snadno si domyslíme, že Magrittova odpoutanost a „lhostejnost“ Manetova obrazu k tomu, co vypráví (Bataille)¹²⁾, se musela nevyhnutelně setkat s dílem filmaře, jehož Vulgáta s chutí opakuje chlad. Toto případné vysvětlení by však nemělo zatemnit narativní důvody této asambláže pláten.

Intervenci výtvarného zde řídí myšlenka, že narativní nedostatek výtvarného díla ve srovnání s oživeným obrazem je pro vyprávění výhodou, a nikoli překážkou. Vidíme, co můžeme vyzískat z Magrittova obrazu *La belle captive*: zobrazení panenského a paradoxního prostoru bez historie a také nosný titul pro eminentně robbe-grilletovská fantasmata. *L'assassin menacé* (*Vrah v ohrožení*) svým titulem pro změnu poskytuje dosti jasnou narativní strukturu – někdo spáchal zločin a doléhá na něj předpokládaná vina –, ale zároveň také zobrazuje daleko nejasnější scénu. Způsob, jakým Magritte zkonstruoval své dílo kolem celé sítě znaků, samozřejmě napomáhá k vytvoření vyprávění prostřednictvím syntagmatizace pikturálníhoho. Zajatkyně, vražda, poprava: nerozpoznáváme v tomto pořadí prvků tři periody, či tři ingredience detektivního příběhu? Magrittovy názvy obrazů *La belle captive* a *L'assassin menacé* v sobě nesou zárodek akce a identity postav a prostor zobrazený obrazy přináší diegetický rámec. Z narativního hlediska je zde tedy výtvarné dílo pojato jako jakási časová, nutně polysémická pauza, jejíž rozhýbání filmovým pohybem spouští fikci: osudem každého oživení výtvarného je, že díky přidání událostí, gest a detailů všeho druhu s sebou nese transdiegetizaci či pragmatickou extenzi (když se toto rozhýbání vztahuje na imaginární obrazy jako v *L'HYPOTHÈSE DU TABLEAU VOLÉ*, nese to s sebou hlavně pragmatický rozvoj).

Jestliže video rozehrává reprezentační model odlišný od obvyklého filmového obrazu, jak jsem tvrdil před chvílí, musíme nyní zkoumat jeho dopady na toto konkrétní vyprávění.

Podívejme se nejprve na záběr, ve kterém vidíme mladou ženu ležící na podlaze pokoje v kaluži krve vedle gramofonu. Oknem ji pozoruje šest naprosto identických mužů. Kamera postupuje, prochází otevřeným oknem, odkrývá pláž na břehu moře a oběť, která obrácená ke kameře pomalu kráčí po písku. Odkud se bere onen dojem podivnosti čišící z tohoto obrazu?

V první řadě ze světla, které je naprosto rozporné. Okno se rýsuje na zemi, stejně jako stín vrhaný zábradlím, a přece nevidíme stíny lidí stojících mezi zdrojem světla a tímto zábradlím. Tito lidé jsou podle všeho osvětleni čelně, a v rozporu se všemi naturalistickými konvencemi: nelemuje je žádný efekt protisvětla. Dokonalý výřez ženského těla na

12) Georges Bataille, *Manet*. Skira, 1996.

pozadí, bez nejmenší halace, vystupuje s neobyčejnou přesností. V okamžiku, kdy nastupuje zoom, mimo to pozorujeme, že její pravá noha, která je zprvu v oblasti světla vykrojené oknem, postupně přechází do stínu, a to přestože nevykonává žádný pohyb, který by takovou změnu motivoval. K tomu se přidává jakási nekonečná hloubka pole, vděčící za svůj vznik faktu, že pro konstrukci scény byly spojeny dvě kamery, nezvyklé poměry velikosti (mezi gramofonem a obětí, mezi ženou, pláží a obětí), zmnožení jednoho pozorovatele v šest naprosto identických pozorovatelů (díky digitalizaci obrazu), klony mizející v naprosté synchronii a konečně lehká nesrovnalost v zoomu: kulisami okna postupujeme o něco rychleji než obrazem podlahy. Tento rozpor mezi perspektivním prostorem a plochostí světla, který z části vyplývá z použité techniky a z části z estetického záměru, vytváří pocit o to podivnější, že stojí proti přirozenému, slunečnímu osvětlení exteriéru. Našli jsme tu jeden typ estetického antagonismu obsahující afinity s ranou kinematografií.

Něco vizuálně stejně paradoxního najdeme v transpozici obrazu *La belle captive* a v jeho transformaci v *L'exécution de l'empereur Maximilien*. Jestliže v *La condition humaine* (Lidský úděl) plátno představuje „část krajiny, jež je zakrytá tímto obrazem“ (Magritte), v *La belle captive* plátno prodlužuje dvakrát zakrytou krajinu, protože ji zacloňuje obraz a rudá opona. Bazinovskými pojmy bychom mohli vizuální nesourodství obrazu *La belle captive* formulovat tak, že ukazuje rám vymezený obrysy plátna, avšak tento rám přesto funguje jako maska, protože zachycuje část univerza, které ho obklopuje. Jestliže video dokáže tuto myšlenku dokonale ztělesnit, rozhýbání ji umožňuje dotáhnout ještě dál. Zčásti díky účinku suplementární reality vytvářeném samotným materiálem a zčásti díky tomu, jak nastoluje hru s tím, co je mimo záběr.

Je-li rám dostředivý, jak tvrdí Bazin, pohyb kamery směrem k plátnu je ještě daleko dostředivější, z principu může jedině zvětšit to, co už se na něm nachází. Zde je však pohyb k tomu, co by mělo být záběrem, provázen překvapivou proměnou hlediska, která nám v předpokládaném výtvarném prostoru odhaluje, co jsme v něm nemohli vidět. Rám se brutálně proměňuje v masku a osvobozuje přitom naprosto nepředvídatelný a rozporný, jelikož dostředivý, prostor *off*, odkud se vynořují vojáci.

Těchto několik příliš rychlých úvah dává zahlédnout, že transpozice malířství – film není jen figurální, nýbrž že za pomoci kinematografických či videografických prostředků přetváří nejen ideu malířství, ale také některé z jeho charakteristik: naprostá absence chromatické perspektivy, rozpornost přirozeného a umělého osvětlení (kterou zvlášť dobře pozorujeme na Magrittově obraze *L'assassin menacé*) a samozřejmě princip paradigmatické série několika vizuálních prvků řídících přechody od jednoho obrazu k druhému. U Robbe-Grilleta je pláž místem magrittovského zločinu i místem Manetovy *popravy*. Hodí se tedy říct několik slov o způsobu, jímž je posledně zmíněný obraz kinematograficky *popraven*.

Tato transdiegetizace malíře, který sám z „výpůjčky“ udělal estetické pravidlo, není neškodná. Stejně jako Magritte v obraze *Perspective* (Perspektiva) parodoval obraz *Le balcon* (Balkon), Robbe-Grillet významně přetváří ducha obrazu *L'exécution de l'empereur Maximilien* tím, že reteatralizuje scénu, ze které se Magritte snažil smýt „veškerou divadelní obraznost“, jak tvrdí Bataille. Již červená opona obrazu *La belle captive* představuje samozřejmě první vpád divadla do tohoto filmu. Existuje však ještě jeden důvod pro

tento fenomén, a lze se tázat, není-li inherentní vůbec každé filmové transpozici výtvarného. Každý odkaz k výtvarnému dílu v nějaké chvíli předpokládá zastavení, byť jakkoli krátké, okamžik, kdy obraz, ale také divák, znehybňuje výtvarnou reprezentaci. Najednou všechno v pohyblivém vnějším vzhledu filmového obrazu nachází jakýsi řád. Prchavá věčnost! Takže transpozice nějakého Manetova díla nyní musí jít proti duchu toho, kdo „do pózy zavedl neuspořádanost“, jak říká Bataille.

2.2. Obrazovka jako plátno: pikto-film II

Druhým *modem* transsémiotizace nějakého výtvarného díla je, jak jsem řekl před chvílí, rozhybání nikoli „tématu“, nýbrž samotného kinematografického dispozitivu. Spíše takový je Godardův postoj ve VÁŠNI. V tomto filmu se nejenom kamera pohybuje kolem živých obrazů a mezi nimi, přechází od jednoho k druhému, ale navíc montáž přispívá k vytvoření dynamických analogií mezi „reálným světem práce“ a mizanscénou pláten.

„Principem bude užívat scény z natáčení superprodukce [= živé obrazy] jako čistě emotivní velké detaily, které budou jinak v akčních scénách prakticky nepřítomné [...]. Co ukážeme jako právě natáčené lidmi (od filmu nebo televize, to nevíme), nebude nic jiného než prodloužení předcházející (nebo následující) reálné akce.“¹³⁾

Všechno se děje, jako kdyby výtvarné dílo na tomto místě i jinde hrálo roli jakési alternativní signifikace, která je sice implicitní, přece však pracuje ve fikci. Transpozice výtvarných děl je spíše axiologickým a metaforickým operátorem než narativním zárodkem příběhu. Nemůžu se bohužel pustit do detailů fungování vyprávění. Omezím se proto na několik poznámek týkajících se reprezentace.

Rozpohybovat výtvarné dílo a nehybat přitom příliš hlediskem se rovná tomu myslet výtvarné dílo v narativních pojmech: nehybnost výtvarného díla stojí proti vyprávění a zároveň ho oživuje. Přemisťování se v prostoru obrazu, proměňování jeho perspektivního nastavení, jeho fragmentace montáží, jakou výtvarnou koncepci v tom můžeme číst?

Mám za to, že některé prvky odpovědi můžeme získat analýzou filmu SCÉNARIO DU FILM PASSION, který neinscenuje přímo mistrovská díla, ale který vychází z úvahy o jiném plátně: o obrazovce.

Godard se sám režíruje před obrazovkou, která je zprvu bílá. Mluví o svém odmítnutí psát scénář, o své vůli vidět ho: „nechceš psát... chceš vidět... chceš znovu-získat (*re-ce-voir*)...“ Ale co vidět? Dispozitiv, ve kterém se Godard představuje, naznačuje opatrnou odpověď. Nejdříve se zdá, že vidí obrazy promítající se na obrazovce, jenže si velice rychle všimneme, že záběry vyvstávající na bílém povrchu před ním tento povrch daleko přesahují a že se právě vepsaly na celou plochu jiné obrazovky, obrazovky, kterou sledujeme. Obrazovka naproti Godardovi funguje jako maska, jelikož obsahuje zlomek

13) Jean-Luc Godard, *Passion. Introduction à un scénario*. In: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris 1985, s. 491n.

širšího filmového prostoru, ale dvojexpozice tento prostor spojuje s prostorem studia, ve kterém se filmař nachází. Ten, koho jsme považovali za privilegovaného diváka, je vlastně hercem v obraze, který ho obklopuje. Kdo vidí tento paradoxní záběr, ve kterém se mísí dopředu natočené záběry a pseudo přímý přenos linoucí se z televize? Tato otázka se vnucuje o to spíše, že nám Godard vysvětluje, že televizní novinář má vždycky v zádech obrazy, které nevidí. Takže: kdo vidí? Samozřejmě to není Godard sledující – nebo hrající si na sledování – bílou obrazovku před ním, protože může být jako pouhý herec překryt celou sérií písmen vyslaných nějakým generátorem, sérií písmen, která uvidíme vepisovat se za jeho zády. Ne, vidí ten, kdo sleduje obrazovku monitoru odesílajícího finální obraz: tedy režisér a poté televizní divák. Godard se inscenuje podle modelu Magritovy kresby¹⁴⁾, na které vidíme zarámovaného muže obráceného zády k nám s tímto popiskem: „nevidím nic z krajiny kolem“, a po vzoru obrazu *Krásné zajatkyně* vytváří paradoxní kontinuitu mezi režisérovým světem a světem fikce. A to tak dokonale, že už obraz *nezachycuje* realitu skrytou povrchem plátna, nýbrž sama realita je kontaminována vytvořeným obrazem, který jakoby uprchl z plátna-obrazovky. Aby mluvil o obrazech, přeměňuje se Godard před našima očima, které se musí naučit vidět, v obraz. Překrývá se písmem se ocitá mezi dvojí plochostí: plochostí reprezentované obrazovky a plochostí fantomatické dvojexpozice. Zároveň se stává reprodukcí Godarda (stejně jako tvrdí, že filmy vysílané v televizi jsou jen reprodukce filmů).

Vlastně jde jen o to *vidět* Godarda, jak jemně hýbe páčkou přivolávající prolínaný obraz, jak velkými pohyby rýsuje linie nebo znaky na obrazovce, abychom pochopili, že vidět znamená dělat a že ukazovat znamená dělat gesta. Zde je podle mého názoru třeba hledat Godardova výtvarného ducha: ani ne tak v oku, jako v ruce. Jak říká Passeron, „výtvarné je více spojeno s chováním malíře, než s jeho viděním světa, spíše s jeho rukou, než s jeho okem“.¹⁵⁾ O tomto postoji ostatně hodně vypovídá tato filmařem vyprávěná anekdota:

„Kdyby mi někdo nabídnul, nebo kdyby mě nějaký kalif odsoudil, řka: „dobrá, budete dál dělat filmy, ale musíte si zvolit mezi oslepením a useknutím ruky. Jaká je vaše volba?“ Myslím, že bych si zvolil oslepení, to by mi vadilo méně [...]. Při natáčení filmu by mi víc vadilo, že si nemůžu posloužit rukama než očima.“¹⁶⁾

Jestliže pro Aristotela je ruka prodloužením mozku, pro Godarda je kamera prodloužením ruky (srovnej také: „rámuje z ruky“¹⁷⁾). Což znamená, že v dokončeném výtvarném díle je třeba najít malířovo gesto. Z tohoto úhlu pohledu je veškeré malířství pohybem a nemá cenu ho oživovat. V kompozici je třeba vidět gesto, které nanese barvu

14) Tuto kresbu najdete v článku G. Roque, *Voir la peinture par la bande*. „Cahiers de la bande dessinée“ 1986, č. 70 (červenec – srpen).

15) René Passeron, *Sur l'apport de la poétique à la sémiologie du pictural*. „Revue d'esthétique“ 1976, č. 1, s. 60.

16) J.-L. Godard, *Le chemin vers la parole*. „Cahiers du cinéma“ 1982, č. 336 (květen); in: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, s. 504.

17) J.-L. Godard, *Genèse d'une caméra*. „Cahiers du cinéma“ 1983, č. 350 (srpen); in: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, s. 548.

na plátno (Aumont míří stejným směrem, když poznamenává, že u Godarda se „práce rámu, nějakého rámu, spojuje s dotekem“¹⁸⁾). Avšak něco z malířské práce, z fáze jejího vypracovávání, znovu objevuje právě dvojexpozice, protože pracuje s časem. Odtud pokus ve SCÉNARIO DU FILM PASSION položit přes sebe obraz Isabelle Huppertové a Tintoretův obraz *Bakchus a Ariadna*, či Goyův obraz *Třetí květen* a zatmívačky filmu GRANDEUR ET DÉCADENCE D'UN PETIT COMMERCE DU CINÉMA. Odtud také ono nedorozumění mezi Godardem a jeho týmem týkající se filmu VÁŠEŇ: „Ukázal jsem jim tohle,“ říká a ukazuje přitom bílou obrazovku, „a oni už viděli hotový obraz [*Bakchus a Ariadna*]... a já jsem byl přitom ještě tady [obraz velmi bílého plátna]... nebo možná tady [o něco výraznější barva].“¹⁹⁾ Ideálem tohoto filmaře by bylo filmovat jako malíř: tedy vytvářet, mazat a předělavat proto, aby nakonec uviděl: tato koncepce částečně vysvětluje jeho při s Beauviallem ohledně kamery 8-35 i Godardovu zálibu ve videu, přemazatelném médiu.

Přemístit se do nějakého výtvarného díla, přiblížit postavy pomocí analogií forem, asociací myšlenek, proměňovat měřítko záběrů, tedy neznamená ani tak zpochybnit divákovu hledisko vzhledem k výtvarnému dílu, nýbrž najít ekvivalent svobody malířova gesta. Taková podřízenost duchu malířství samozřejmě otevírá jinou oblast studia, silně odlišnou od transpozice. Bohužel na ni mohu pouze poukázat.

* * *

Používání malovaného plátna, transpozice známého plátna, zacházet s obrazovkou jako s výtvarným plátnem. Tyto tři způsoby, jak si film může *posloužit plátnem* (*se faire une toile*) – vidět výtvarné dílo, vyprávět nebo popisovat nějaký obraz, malovat – povstávají v hloubi ze tří rozdílných postojů, které mají různé důsledky.

Přesto je zajímavé konstatovat, že bez ohledu na tuto rozmanitost vpád výtvarného díla do filmu vždy vyvolává pocit podivnosti: reprezentační podivnosti z juxtapozice času a věčnosti, narativní podivnosti ze směsi pohybu a pózy, života a smrti, pocit nepatříčnosti z nemístného postoje: postoje filmaře, který se považuje za někoho jiného, za malíře.

Zatímco vztahy filmu a literatury, divadla a filmu jsou tak důvěrně blízké, že na ně takřka zapomínáme, výtvarné nás ve filmu vždycky zarazí. Možná, že právě v této podivnosti tkví specifičnost vztahů mezi kinematografií a malířstvím.

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu:

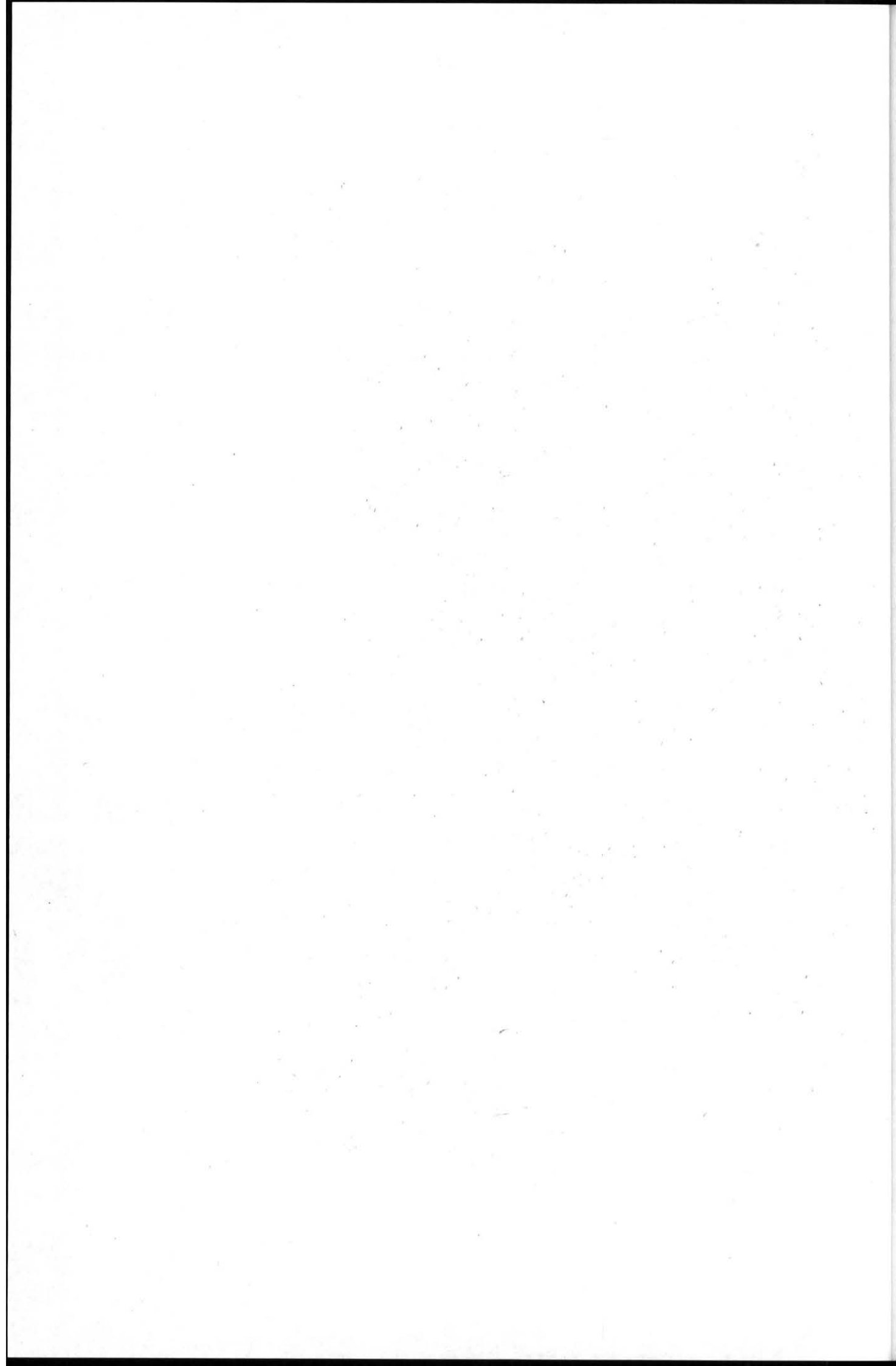
François Jost, *Le pikto-film*. In: Raymond Bellour (ed.), *Cinéma et peinture, approches*. Coliartco, PUF, Paris 1990, s. 110 – 123.

18) Jacques Aumont, *Godard peintre*. „Revue belge du cinéma“ 1981, č. 16 (léto), s. 42.

19) K tomu viz Jean-Louis Leutrat, *Des traces qui nous ressemblent*. In: J. Aumont – A. Gaudreault – M. Marie (eds.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris 1989.

Citované filmy:

Cesta na měsíc (La Voyage dans la lune; Georges Méliès, 1902), *Faust* (Faust aux enfers; Georges Méliès, 1903), *Grandeur et décadence d'un petit commerce du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1986), *L'Hypothèse du tableau volé* (Raoul Ruiz, 1979), *Krásná zajatkyně* (La belle captive; Alain Robbe-Grillet, 1983), *Obchod s bílými otrokyněmi* (Den hvide Slavenhandels; Auguste Blom, 1910), *Scénario du film Passion* (Jean-Luc Godard, 1983), *Umělcova smlouva* (The Draughtsman's Contract; Peter Greenaway, 1982), *Vášeň* (La Passion; Jean-Luc Godard, 1982).



Články

FORMA A DEFORMACE,
EXPRESSE A EXPRESIONISMUS

Jacques Aumont

Malířství stejně jako film, nebo naopak film stejně jako malířství jsou neodlučitelně uměním reálného, uměním obrazů. Neunikneme tomu: oko, mobilizovaný pohled vydaný času zkoumá, proměřuje a rámuje prostor, instaluje do něj hloubku fikce, vytváří z něj scénu, kterou klade na plátno, ať už na filmové plátno nebo na plátno obrazu. Stopy a prostředky této instalace, hodnoty, barvy, všechno, co obývá prostor plátna; umění pozorovat realitu se stalo uměním vyrobit obraz: tímtož uměním. Světlo definuje prostor pro oko, jenže je to světlo fixované. Stává se zdrojem toho, co přetéká scénu, co přesahuje každou *reprezentaci*.

Malířství tento přesah dlouho uznávalo a kultivovalo. Střetnutí se surovým, divokým, „fauvistickým“ v něm vzbuzovalo pocit dvojí radosti. Radosti, že opouští mrtvé, chladné umění a že nalézá počátky, magii nejisté a nevyčerpatelné hry mezi pigmentem a ikonou, úžas před ryzí silou forem a hodnot. Podzemní dějiny malířství, které se na počátku tohoto století znovu vynořily v podobě nového objevení umění malovat. Ale film? Celá jedna obrovská část jeho dějin, vytvoření klasicismu, mohla před rokem 1914 klidně koexistovat s výtvarnými revolucemi v nejčistší nevědomosti o tom, co je ve hře. To je však jen část těchto dějin, a je na čase připomenout, že také film byl otřesen oním návratem povrchu, přítomnosti, výtvarného materiálu. Jednalo se o obtížný, zadržovaný návrat – jak jsem řekl, nechávám stranou *jiné* dějiny filmu, abstrakci, experimentální film –, ale o návrat houževnatý, který také musel vyvěrat z dálky a z hloubky.

* * *

Každého zde napadnou jména, začnou se lepit etikety, hlavně jedna: expresionismus, výtvarný film *par excellence*, film malířů a grafiků, film plátna přešlého v čern, film přesahu ve všem („úsměvy větší než ústa“). A je-li vskutku třeba začít zde, pak proto, že za hádkami, konfúzemi, katalogy a nepoctivostí ještě dnes panuje jednomyslnost ohledně jednoho zdání. Že „německý expresionismus“ je výsadním místem dokonalého setkání, takřka spojení, mezi malířstvím – v jeho nejvýtvarnějším stavu – a filmem.

Bezpochyby zde došlo k setkání. Bezpochyby také bylo mnohem méně absolutní, než jak se tak rádo omílá. Když se nad tím trochu zamyslíme, je udivující tvrdohlavost, s jakou je navzdory tolika zjevným faktům toto setkání situováno pod značku expresionismus. Tato značka je jistě vábivá, nesmírně vábivá: je to skutečná španělská krčma, ve které

najdeme všechno, protože tam můžeme přinést cokoli. Mezi lety 1910 až 1925 všechna umění prožila svůj expresionismus, jako kdyby po dobu jedné generace bylo celé Německo expresionistické, a nic než expresionistické. Proč by najednou film nebyl? A historici plagují jedni druhé – málokterá kapitola z dějin filmu smíchala tolik přejatých idejí – a pouští se do seznamů a klasifikací, hledají kmotry a specifičnosti v naději vynutit si konečně definici filmového expresionismu. Začnu tedy tím, že se pokusím vysvětlit, proč žádný expresionismus ve filmu, a to ani v německém, ani v jiném, neexistuje a neexistoval – tato pozice mi navzdory své negativnosti připadá nejzdravější.

Nebudu dlouze vykládat genealogii slova „expresionismus“, ani dějiny expresionistického hnutí. Na toto téma existují i ve francouzštině klasické práce například od Jeana-Michela Palmiera či Lionela Richarda.¹⁾ Připomenu jenom to zásadní. Jméno samo, které s polemickým záměrem vytvořil pravděpodobně Worringer, svou opozicí vůči impresionismu poukazuje v první řadě k výtvarnému proudu avantgardy: širokému proudu (už ten je nepřesně specifikován) jdoucím – podle berlínského katalogu *Sezession* z roku 1911 – od Matisse až k Picassovi, a jenž byl nejvlivnějšími uměleckými kritiky, zejména Herwarthem Waldenem, ještě rozšířen, aby pak byl zřejmě z nějakého návalu poválečného vlastenectví omezen takřka výlučně na německé umění. Mezitím byla tato nálepka, která v malířství zahrnovala natolik nesourodé projekty, jako byla díla Marca, Kandinského, Kleea, Kirchnera či Schmitdt-Rottluffa, máme-li pominout fauvisty a kubisty, rozšířena na poezii, divadlo a literaturu. Antologie Kurta Pinthuse, *Menschheitsdämmerung*, zaujala roli manifestu zoufalství a revolty, zkrátka roli expresionismu v poezii, stejně jako v divadle díla Tollera a Hasenclevera, ba i raného Brechta... Ať už byly ostatně individuální či skupinové programy jakkoli vyhraněny, tomu, kdo hledá jeho obecnou definici, se expresionismus prezentuje spíše jako série odmítnutí: odmítnutí vnějšího vzhledu v malířství, odmítnutí veškeré psychologie v divadle a v literatuře, odmítnutí konvencí všeho druhu. Především odmítnutí reprezentace, *reprodukce*, což je také možná jeho nejadekvátnější vyjádření (pochází od Herwartha Waldena: „Kunst ist Gabe, nicht Wiedergabe“²⁾). Každý však vidí, že nic nedefinuje: v roce 1926 musel Rudolf Kurtz, autor zejména díla souborně nazvaného *Expresionismus a film*, konstatovat: „Ve veškeré nadmíru hojné literatuře o expresionismu nenajdete jeho jedinou jasnou definici.“

Pokud jde o film, je situace ještě daleko zamotanější. V první řadě se expresionismus ve filmu objevil obzvlášť pozdě. Pinthusova *Kinobuch* (1913), soubor scénářů napsaných uznanými expresionisty, pokukuje spíše po Hollywoodu než po démonickém plátně: najdeme v ní jen dobrodružství a sentimentální vzplanutí. Paul Wegener, který hrál ve filmech PRAŽSKÝ STUDENT a GOLEM, v roce 1916 během jedné přednášky volá po specifičnosti filmu – anti-divadle, anti-literatuře –, kterou by mohl stejně dobře hájit v Paříži nebo v New Yorku. A konečně občas se zapomíná na to, že bezprostředně po válce byly silnou tendencí německého filmu superprodukce, gigantické kostýmní filmy, například filmy Joe Maye a Otto Ripperta, gala premiéry v UFA Palast am Zoo. Nepřeháním, když řeknu, že CALIGARI, který byl uveden ve stejnou chvíli jako Lubitschova MADAME DUBARRY, byl počátku pouhým epifenomenem.

1) Tyto i další odkazy v textu viz použitá literatura (pozn. red.).

2) „Umění je vložka, nikoli reprodukce“ (pozn. red.).

Dějiny už takto samozřejmě nepopisujeme. Pro průměrného cinefila je poválečná německá kinematografie, a to včetně METROPOLIS, jedním nesmírným magmatem, v němž je vše nebo skoro vše expresionismem, dokonce i Lubitsch, ba i nebohý Lang, který tak často vyjadřoval svou nenávist k expresionismu. Nemalý podíl viny na tom určitě mají poutavá, avšak zjednodušující díla Siegfrieda Kracauera a Lotte Eisnerové. Ještě více však jejich přecháště spěšné čtení. Kracauer se ve skutečnosti usilovně snaží nesměšovat „caligarismus“ – úmyslně zde přebírá Dellucův výraz – s expresionismem. Eisnerová se navzdory jisté váhavosti (vícekrát uděluje palmu „jediného skutečně expresionistického filmu“) snaží hlavně definovat expresionistické prvky ve filmech a zůstává dosti opatrná. Vlastně je obtížné lokalizovat nejsilnější posuny smyslu, muselo to nastat pozvolna. Platí však, že u Palmiera už je k rysům expresionistického filmu zařazen „šerosvit à la Reinhardt“ (Reinhardt expresionistou!), „obsedantní svět předmětů“, téma popírání autority... U Michaela Henryho se expresionistická kinematografie stane kinematografií metafor – ostatně metafor ve velmi volném smyslu, do níž by rád zahrnul také například konstrukce typu film ve filmu. Dnes jsme tak nakonec dospěli k situaci, kdy může být bez nebezpečí kvalifikován jako expresionistický nejenom jakýkoli německý film, nýbrž každý němý film, či dokonce každý film, který trochu viditelně zpracovává výtvarnou expresivnost. Je to ku prospěchu přinejmenším domnělým dědicům: viz to, co bylo řečeno o Schroeterovi, Syberbergovi či Larsu von Triero.

Nejde mi samozřejmě o to, postavit se do pozice napravovatele křivd, bylo by mi dokonce lhostejné, že se expresionistická nálepka používá pokřiveně – takové etikety jsou konec konců pro to dělány: viz „realismus“, „surrealismus“, „neorealismus“ a všechny jim podobné –, kdyby jí byl alespoň přidělován zhruba pevný a definitivní význam. Tak tomu však zdaleka není. Omezíme-li se na seriózní práce – dbající na ověřené informace a vysvětlující pojmosloví, které používají – nalezneme dnes nespočetné definice expresionismu v kinematografii, které se samo sebou vzájemně vylučují, přičemž ty, z nichž se toho dá nejvíce vytěžit, povstávají přinejmenším ze dvou možných typů:

1. Hledání *stylistického paradigmatu*, pokud možno rigorózně vytvořeného, přesného a zdůvodněného, jež by definovalo expresionismus jako období, školu, soubor formálních norem, a samozřejmě by k němu dovolilo přiřadit nějaký film či nějakou část filmu. To je podnik historického typu, který je dnes výsadou anglosaských badatelů. Chvillemi se do něj pouští Eisnerová nebo Palmier, navzdory jeho přesahům do tematické oblasti.

Velkou zásluhou tohoto projektu je jeho diskutovatelnost, pokud ovšem ozřejmí své předpoklady. Jelikož však zjevně neexistuje stabilní konsensus ohledně přesného rozsahu korpusu, tak se přesto nemůže vyhnout libovůli. Všichni uznávají jako charakteristiku expresionismu grafické zpracování obrazu („das Filmbild muss Graphik werden“³⁾), znamená to však geometrizaci? šikmost? důležitost dekorací? mezní kontrast mezi bílou a černou? Pokud jde o ostatní potencionální prvky na seznamu, žádný z nich není evidentní. Aporií tohoto postupu je, že do seznamu prvků je nějaký zařazen vždy na základě nějakého seznamu filmů. Kdo považuje za expresionistické VAROVNÉ STÍNY, dá do seznamu stíny, je-li to nutné, třeba na úkor příbuznosti s romantismem, která je nicméně neoddiskutovatelná. Kdo chce upíchnout POKLAD nebo KRONIKU Z GRIESHUUSU, bude

3) „Filmový obraz musí být grafikou“ (pozn. red.).

muset zdůraznit roli architektů a konstruktivní kvality osvětlení, tentokrát zase s rizikem, že se nedokáže zastavit, a bude muset pokrýt na expresionistické všechny filmy s impozantními kulisami modelovanými světlem (to se dělá hodně, právě takto se stali expresionistickými NIBELUNGOVÉ nebo TARTUFFE). Určitě existují seznamy, které jsou přesvědčivější než jiné. V hloubi však můžeme zůstat skeptickými k reálnému významu stylistického paradigmatu, ke kterému by plně patřilo jen několik málo filmů: určitě VON MORGENS BIS MITTERNACHT a také CALIGARI, a to je tak asi všechno...

2. Pokus o *vnitřní* definici expresionistického stylu nezávislou na jakékoli úvaze o místě a čase, pokus, který bývá někdy imaginárně prožíván jako rozšíření předcházejícího. To je podnik teoretiků a estetiků veškeré provenience, který nemá *a priori* žádné hranice a nejčastěji se prezentuje apodiktickým způsobem vylučujícím nebo takřka vylučujícím diskusi. Pokaždé ostatně existují skvělé důvody, proč nějakého filmaře či nějaký film nazvat expresionistickým: Hitchcock bude expresionistou ve svých anglických filmech, neboť se to v nich hemží zneklidňujícími místy, zvláštní noční atmosférou, stejně jako vůní studia; a neopomene se říct, že pobýval v Německu a že si odtud přivezl přinejmenším jednoho výtvarníka, totiž Otto Wernickeho. Ejzenštejn, neboť si zakládá na výstavbě dobře rozvržených obrazů a protože jeho herci vyvalují oči; našly by se u něj také německé kořeny. Pro Wellese, Bergmana či Felliniho by to bylo bezesporu obtížnější, zdůvodnění by byla křečovitější, ale tohle by mnoho kritiků nezastavilo.

Nebudu pokračovat v tomto příliš snadném výčtu, vypadalo by to, že se snažím takové kritické pokusy zesměšnit, zatímco ve skutečnosti mám za to, že i kdyby taková hodnocení naprosto mýjela to, co skutečně byl německý expresionismus, spočívají na stejně produktivním náhledu – pokud je *přiznán* – jako pečlivé, ale vždy riskantní rekonstrukce historiků formy. Totiž na náhledu, že expresionismus je příliš významný na to, aby mohl být ponechán expresionistům. Jinak řečeno, že je třeba jej definovat na základě koncepce *filmu*, spíše než na základě kritických a obchodních kategorií vypracovaných jinde, v oblasti malířství.

Vrátím se trochu zpět, k jednomu rychle načrtnutému bodu: běsnění po striktní a absolutní definici expresionistického stylu vlastního některým německým němým filmům je nedávného data. Nemyslím, že se budu mýlit, když řeknu, že před Lotte Eisnerovou taková starost vlastně neexistovala. Němečtí kritici dvacátých let, v této věci konec konců velmi dobře situovaní, nikdy nevytvářeli „stylistická paradigmata“, ale zajímali se jedině o globální definici pomocí jedné či dvou globálních charakteristik toho, co je, nebo není filmový expresionismus. Někteří z nich si jednoduše myslí, že kinematografie nemůže být expresionistická: například Georg Otto Stindt argumentuje: za prvé, že herec nemůže být nikdy expresionistickým (sic) a za druhé, že herci, kulisy a všechno ostatní se musí podílet na jediné stylistické vůli (*Stilwillen*), aby sylogisticky uzavřel, že tato stylistická vůle nemůže být ve filmu expresionistická. Balázs, který si myslí opak, vidí veškerou kinematografii své epochy poznamenanou hlubokou touhou po *Stimmung*, jež oživuje veškerý obraz od dekorací až po tváře. I zde se jedná o vůli po stylu, avšak popsanou jako opravdově expresionistickou přinejmenším stejně tak *ve své podstatě* jako ve svých projevech. Pro Kurtze, který definuje expresionismus deformací, expresionismus *není stylem o sobě* a ještě méně nějakou *Stillwillen*, nýbrž je prostě možností evokovat to, co není fotografovateľné. Mohli bychom pokračovat, ale věc se mi zdá být jasná:

pro kritiky roku 1925 je expresionismus pouhou záminkou – jistě silnější než jiné – pro vytvoření nebo alespoň načrtnutí teorie *expresivnosti* ve filmu a pro zaujetí pozice ohledně jeho domnělého původu: ve skutečnosti nebo ve *Stimmung*.

Expresionismus: přípona naznačuje, oč se jedná. Jako všechny „-ismy“ je expresionismus pytletem na všechno, jenž je někdy povolný a jindy neskladný, a neslouží ani tak vědeckému, jako spíše milostnému či nenávislnému diskursu. Jsou to jeho deklarovaní ministranti a jeho nejzavilejší nepřátelé, mezi jinými nacisté, kteří vytvoří kritické bohatství slova, a to i v souvislosti s filmem. Nějaký historik jistě jednou daleko lépe než já vysvětlí, proč podle mě z velké části vymyšlený „expresionistický film“ znovuobjevila právě naše šedesátá léta. Není však příliš riskantní připomenout, že tento objev či vynález se odehrál mezi prvním vydáním *Démonického plátna* a promítáním stejnojmenného programu ve francouzských klubových kinech, to znamená zhruba mezi lety 1950 a 1965, a že tedy dosti přesně spadá do doby vlády jedné generace kritiků, kteří v čele s Bazinem a Rohmerem udělali všechno pro to, aby podpořili a definovali anti-expresionistickou kinematografii. Návrat k němé německé kinematografii a její nemístné definování jako expresionismu by bylo zkrátka jednou z reakcí na to, co bylo dlouho prožíváno jako hegemonie „školy“ *Cahiers*, a tato protiváha byla o to účinnější, že mobilizovala staré filmy pokryté patinou, jež byly dosti jednomyslně přijímány, ne-li za mistrovská díla, tedy za součást kulturního dědictví. Se soudobými filmy by tato operace podle všeho nikdy nebyla možná. Mám za to, že „expresionismus“ byl prvním z hnutí „znovuobjevených“ v příhodnou chvíli, aby uspokojila nějakou tendenci kritiky. Od té doby jich bylo víc, expresionismus sám získal jinou hodnotu v sedmdesátých letech (Palmier, *L'Expressionnisme comme révolte*). Důležité pro mě bylo ukázat, že všechno se nakonec odehrálo na poli filmové kritiky a estetiky podobně jako už ve dvacátých letech: že se pokaždé jednalo o bránění *všeobecné* pozice zaujaté k filmu, k expresi, k expresivnosti.

* * *

Takže debata o expresionismu byla rozhodně přinejmenším na poli filmu – bude to třeba ještě lépe prokázat – přemístěnou debatou neobratně napláclou na debatu ve výtvarném umění, nebo v jiných momentech vystupující debatou zakrývající stále špatně vyřešený spor o to, v čem tkví a v co ústí filmová expresivnost. To, že malířství v této debatě hrálo úlohu fantasmatické reference – problém formy, formy exprese⁴⁾, je v něm podle všeho položen dosti ostře, aby se mohl stát modelem –, je dosti zřejmé, takže bych se chtěl nyní zabývat zejména druhým bodem.

Exprese, expresivnost jsou pojmy, se kterými dnes nelze snadno naivně manipulovat. Špetka filologie stačí k tomu, abychom si všimli, co v určitých momentech označovaly ve filosofické a estetické tradici: vytlačení „něčeho“ z hmotného obalu, tak jako se

4) Francouzské slovo *expression* má bohatý rejstřík významů. Exprese, která zrodila slovo expresionismus, znamená: způsob vyjádření nějakého psychického obsahu. V lingvistice a ve filosofii bývá *expression a forme d'expression* překládáno jako výraz či forma výrazu. Takovým výrazem je například i matematická formule. Obecně stojí výraz proti obsahu, smyslu, jedná se o způsob vyjádření nějakého obsahu. *Expression* v textu překládám jako exprese, aby se neztratila spojitost s expresionismem, avšak v tomto filosofickém kontextu jsem ji nucen překládat jako výraz (pozn. překl.).

z pomeranče vymačkává šťáva. A stejně jako pomeranč obsahuje svou šťávu, kterou však vydá jedině za cenu operace, která ho vyjadřuje (exprimuje), myslelo se střídavě, že dílo obsahuje nějaký smysl, nějaký *feeling*, nějakou emoci, nějaký afektivní potenciál, který vyzískávalo z reálného; nebo který z něj bylo třeba vyzískat, čímž se expresivní operace předala adresátovi díla; nebo že rezervoárem, z něhož se mělo živit umění, bylo umělcovo já. Existuje, existovalo zkrátka několik koncepcí exprese v umění – nejméně tři hlavní v závislosti na tom, je-li připisována dílu samému, umělci-autorovi, či divákovi nebo čtenáři –, všechny však spočívají na důvěře v možnost překladu, předání dobře vymezeného smyslu prostřednictvím nějakého jednoduchého a více či méně průhledného procesu. A samozřejmě právě tyto koncepce byly během nejméně posledních dvacet let pro své zjednodušování a redukcionismus terčem nesčetných, v samém svém záměru extrémně rozmanitých kritik.

V této i jiných souvislostech jsme letmo zmínili některé z nich. Ve Francii se jedná o strukturalismus a zejména o to, co dnes bývá občas nazýváno „poststrukturalismem“, jenž byl nejradikálnější. Pro první práce Derridy či Kristevy je zásadní kritika pojmů znaku či výrazu (*expression*), pokud tyto svědčí o víře v poslední označované. Oba bez ustání poukazovali na idealistický metafyzický zápach číšící z těchto pojmů. Zůstaneme-li u literatury o filmu, vzpomeneme si na oživení této debaty kolem roku 1970 v souvislosti s vysoce spornými záležitostmi, jakými byl například „politický“ film (typickým příkladem je Costa-Gavras, jenž byl obviňován z opomíjení práce na formě ve jménu slepé důvěry v označované), nebo naopak filmy, které záměrně odmítají výraz (*expression*), signifikaci, aby lépe nechaly rozehrát smysl (Straubův a Huilletové OTHON, jenž vyústil v dlouhotrvající prudké debaty).

Paralelně – a i tentokrát bez naděje na setkání – byla ve stejné době jinde podniknuta jiná kritická reflexe, s úplně jinými kritickými předpoklady, zejména s předpoklady analytické filosofie. Už jsem citoval Goodmana, ke kterému je třeba přiřadit alespoň Richarda Wollheima, jenž se v díle *Art and its Objects* velmi podrobně vrací k problému exprese, aby popřel jak to, že exprese může být obsažena v danosti, v uměleckém objektu, i to, že dílo může dosáhnout své expresivnosti díky nějakému stavu diváka či jeho výrobce. Více než jeho argumentace, která se plně odehrává na terénu logiky a kterou pro její hustotu nelze shrnout, mě zde zajímá to, že jeho přístup je vymezen pozitivním projektem: o nic menším než projektem definice umění a jeho funkce (Umění obecně). Co je Umění? Wollheim říká, že Umění je ve své podstatě zkušeností, zvláštním druhem zkušenosti, která se nepodobá žádné jiné, která má svá pravidla, své rytmy, své subjektivní účinky, své konvence a své uřednictví. Jedná se zkrátka o jistý druh „řeči“. Wollheim, který si jako spousta jiných povšiml nesčetných obtíží metafory řeči (ani on nemiluje pojem znaku), vlastně nabízí ještě jinou metaforu: umění, říká, je *formou života*. Tento pojem převzatý z Wittgensteina je také kritizovatelný: zejména může vyvolávat dojem, že chce bez užitku oživit starou ideu „organičnosti“ uměleckého díla, a Wollheim skutečně nijak nezpochybňuje pojem *díla* jako totality a jako jednoty. V bodě, který nás zajímá, však shledávám tuto metaforu podnětnou. Umělecká expresivnost se v ní stává už ne záležitostí obsahů, označovaného, nýbrž samotnou prací formy. V aktivním smyslu: forma „pracuje“, „žije“, nikdy není nehybným přenašečem. Expresivnost je zároveň připoutána k dílům a zároveň je jim vnější, má zároveň „přirozené“ i konvencionální komponenty,

v žádném případě se však neredukuje ani na uměleckou vůli výrobce, ani na účinek na adresáta, a ještě méně na nějakou náplň vnitřní dílu, existující mimo kontext. Není náhoda, že v tom poznáváme Gombrichův argument: expresivnost je možná založena na „přirozených“ korelacích, ty jsou však vždy rozehrány v nějakém *kontextu*, jenž je jak subjektivní, tak institucionální; pracuje tedy a zpracovává se na základě nějakého repertoáru – stylistického, a tudíž historicky definovaného – formálních možností.

Je to tedy jasné: v tomto modelu a také v jiných, jež jsou s tímto více méně současné, exprese naprosto není chápána jako vůle nebo jako determinismus, nýbrž je charakterizována dvěma rysy. Odehrává se ve formě, pokud tato přesahuje „prostou“ reprezentaci a má účel sama o sobě; není ani neměnná, ani daná, nýbrž je vždy v historickém kontextu, a tedy eminentně proměnlivá. V této poslední podobě se teze může jevit až příliš evidentní: naše století je nesmírně citlivé na „čistou“ formu, na její abstraktní práci; velmi dobře také ví, že díla lze přehodnotit (japonské umění, vnímající „ukiyo-e“ v obráceném smyslu, otevírá cestu van Goghovi a nabistům⁵⁾; africké umění je inspirací stejně tak pro kubismus jako surrealismus atd.). Jenže právě v nekonečné hře přehodnocování se často ztratila historičnost. Pro Malrauxe v knize *Musée imaginaire* vyjadřuje khmerský Bódhisatva a úsměv anděla z katedrály v Remeši to samé, protože jsou oba shodně našimi současníky. Jsou jimi však jediné za cenu perspektivní iluze, nevinné univerzalizace *našich* hodnot, naší sensibility. A veškeré trans-historické srovnání nutně předpokládá víru v „přirozenou“, věčnou a v posledku ahistorickou expresivnost. Všechno je to spolu provázané, a abychom věděli nakolik forma přesahuje reprezentaci, musíme se nejprve zeptat, kam až reprezentace sahá. Právě to se také bez přestání mění: co bylo vytvořeno jako výrazná dramatická, se může často s odstupem několika století, ne-li desetiletí, stát expresivním. Neoklasické malířství mělo za to, že se od klasického malířství liší jen lehkým podržením akce, jež z obrazu činí o něco jasněji *exemplum*, jak chtěl Diderot; dnes už v těchto natažených pažích, v těchto urozeně vzpřímených torzech vidíme jen rétorickou nabubřelost, přehnanost – a také geometrizaci, rozčtvercování. Ještě v kratší době se griffithovská koncepce hry herce a režie obecně, která chtěla pouze dokonalou čitelnost bez dvojsmyslů, pro nás obrátila v gestikulování, ve vtíravost, v tlačání. V obou případech se v hloubi změnila idea teatrálního, která bez ustání rozšiřuje svou oblast.

Neexistuje exprese, která by nestárla, nebo nevybledávala, neexistuje expresivnost, která by se nemohla zkazit, degenerovat v bizarnost či v dekoratismus. Zároveň *pro každou epochu*, relativně pro každý styl platí, že potenciální expresivnost každé formy bude o to pravděpodobněji aktualizována, čím více se vzdalujeme od realismu. Vzpomeňme na „caligarismus“, neboť caligarismus je snadným příkladem obou těchto propozic: stylistická rigidnost, jež mu dodává jeho cenu, strnulost, rozbitost těl a kulís, podřízenost binarismu černá – bílá, to všechno vytváří systém, který je dnes směšný a v němž příliš vidíme plody prostomyslně jedovaté rétoriky. Exprese však přesto zcela nevyhasla, KABINET DOKTORA CALIGARIHO se nás ještě dotýká, a to dokonce i tam, kde je formální práce nejvýraznější, nejvzdálenější každé naturalistické konvenci: tělo, gesta a těžká

5) Nabisté – členové skupiny francouzských malířů Nabis (Proroci), jež existovala v letech 1889 až 1903 a jež se zaměřila na plošnou malbu s barevnými plochami vymezenými černou konturou (pozn. red.).

Césarova víčka vyvolávají strach, zatímco sladká mimika Lil Dagoverové vyvolává jen smích či znechucení. Bylo by však také třeba naučit se nevztahovat už expresi pouze k „expresionismu“, byť by byl jednoduchým příkladem: expresivnost dlí ve formě, nikoli ve stylu; například citační pocta, kterou tak často praktikovala „nová vlna“, dobře ukazuje, jak převzetí nějaké formy může proměnit její expresivní hodnotu (hra Catherine Hesslingové u Renoira je míněna jako realistická, zatímco hra Catherine Ribeirové, její kopie v KARABINÍČÍCH, mnohem méně).

* * *

Exprese, práce formy, a tedy (pomineme-li neustálý posun konvence) *viditelnost* této práce. Expresivnost byla vždy, rozhodně alespoň v moderní době, chápána jako synonymum hypertrofie formy, vypíchnutí uměleckých prostředků, zdůraznění vlohy (*Gabe*), bylo-li to nutné na úkor reprodukce (*Wiedergabe*). Malířství tím živilo jednu z debat tohoto století a fauvismus, budeme-li citovat pouze jej, v ní byl horoucně bráněn jako nejryzejší výtvarná expresivnost, jelikož dává prvořadou úlohu nikoli formě, nýbrž materiálu. Je pravda, že se jedná o debatu poněkud posunutou, v níž je reprezentace vnímána spíše jako protiklad *prezence*, jako například v nepřekonatelých textech George Duthuita: i když prezence povstává z exprese, nevyčerpává ho plně. Ve filmu však byla tato debata, přestože oprávněná a vyžadovaná v nitru „domácí“ reflexe neustálým rozporem mezi „uměním reálného“ a „uměním obrazu“, zastřena a místo toho se odehrála nikdy nevyřešená diskuse o expresionismu. Nejde zde ostatně o to, naznačit, že by kritika udělala lépe, kdyby hledala referenci spíše ve fauvismu než v expresionismu – nabízela se kdy taková volba? –, nýbrž jen o potvrzení teoretické možnosti filmových stylů založených na vypíchnutí formálních prostředků a osvědčení skutečné existence některých z nich. Expresivnost hitchcockovského či ejzenštejnovského stylu – v mnoha ohledech v tom není rozdíl – hodně čerpá například z důmyslného, a zároveň vyloženě elementárního používání rámu-hranice⁶⁾, „kompozice“. A to ještě s rámem-hranicí a kompozicí zůstáváme poblíž výtvarného významu pojmu expresivní. Ale ani Wellesův styl, založený na vyhrocování hlediska a nezměrném prohlubování prostoru, za nimi na poli expresivnosti nijak nezaostává. A přece, omluvte mě, že se opakuji, nevím, proč by to z Wellese dělalo expresionistu.

V tomto bodě bych rád shrnul: forma ve smyslu „formální konvence“, ať už je výsledkem explicitní stylistické normy či ne, se stává expresivní, jakmile přesáhne striktní minimum nezbytné pro realistické zobrazení, jež je samo definováno konvencionálně. Ale v tomto pohybu přesáhnutí může přespříliš živěná (*trophée*) forma nakonec ukázat, z čeho je udělaná, materiál, prostředek: aretační zářez každého reprezentativního

6) Rám-hranice je pojem, který Aumont zavádí v jedné z předešlých kapitol knihy, věnované třem hlavním funkcím rámu. Rám-objekt je funkce týkající se symbolické a perceptivní hodnoty rámu jako takového, v jeho materialitě; rám-hranice určuje vizuální hranici obrazu, řídí kompozici a dělá z obrazu určitou ohraničenou výpověď; rám-okno souvisí s tím, že obraz vytváří určitý imaginární svět, a rám-okno pak funguje jako otevření směrem k viditelnému a imaginárnímu, určuje hranice toho, co vidíme a co je nám naopak zamezeno vidět. Srov. 4. kapitola knihy Jacques Aumont, *L'oeil interminable*. Paris 1995 (pozn. red.).

umění, moment, kdy se ztrácí právě reprezentovaný objekt, reprezentace sama, kdy se forma stává natolik přítomnou, že už jí nic nekonkuruje.

Tento moment takřka dokonalým a dokonale didaktickým způsobem poznalo malířství: ani ne tak s fauvismem a expresionismem, a to ani v jejich abstraktní podobě, jako s tím, co bylo názorně nazváno *nefigurativním (informel)*⁷⁾ uměním. Nefigurativní obraz, na první pohled připomínající čmáranici, může být také viděn a byl často myšlen jako paradoxní vyhocení ryzí formy odříznuté nejenom od každé objektové či dramatické reference, ale také radikálně odřízlé od abstraktnější reference k nějaké dobré formě, ke struktuře. Nefigurativní dílo nevykazuje žádnou zjistitelnou strukturu, ani žádný rytmus, ani žádnou viditelnou organizaci povrchu či barev, nic z toho, co dělalo prvotní abstraktní malířství, a právě v tomto smyslu v něm mohla být forma pociťována jako ryzí (některými svými zastánci, zejména Lapoujadem, bylo nefigurativní umění pokřtěno na „formální umění“ /„*art formel*“/). A přece se nefigurativní obraz zdaleka nechce zřít veškeré své emocionální působivosti, a dokonce ani své *expresivní* působivosti. Dokonce je v něm často exprese přímo vyhledávána, jako například ve Fautrierově cyklu *Otages*, v němž utrpení, úzkost, výkřik – historicky situované utrpení, úzkost a křik mučedníků odboje – plně přechází do barevné hmoty, přetváří se v ni.

Je pravda, že nefigurativní umění prošlo očištěm; není už příliš k vidění, takže mi řeknete, že jsem si špatně zvolil příklad. To je jedno: každopádně dosti syrově říká jednu skutečnost, která už celé století platí pro veškeré malířství a kterou nalezneme rozvinutou ve všech filosofiích abstraktního malířství. V jedné obraně abstrakce dělá Maldiney z malířství 20. století hledání čistě výtvarného modu vnímání, jež se vzdaluje od prostého přirozeného vnímání a také od tradičního vnímání „produkujícího obrazy“. Reálný svět se stal příliš jasným, příliš jasně reprezentovaným, a také „obrazovým“ a ztratilo se čiré cítění, před-objektové cítění. Počínajíc Cézannem malířství hledá toto „pre-objektové“ cítění, dělá z něj zvláštní univerzum, ve kterém je zakoušen jiný, nevyslovitelný kontakt s realitou. Samozřejmě hodně shrnuji, tyto teze však nejsou nijak záhadné a odráží se v nich spousta dalších: například podle Merleau-Pontyho Cézanne první ukázal svět takový, jaký je *předtím*, než se na něj díváme, Lyotard navazuje na tuto úvahu a k přechodu od Já k My⁸⁾ u Cézanna přidává vynoření Ono (*Çà*), touhy v malířství. Malířství je světem, univerzem, plátno je živoucí a jeho životnost se projevuje ve hře rytmy, tónů, v přítomnosti materiálu, která je podle potřeby dovedena až k excesu, a někdy jako právě v nefigurativním umění také ve viditelném zápisu malířského gesta, ve stopě popudu.

Jsme daleko od filmu, od filmu, jehož definici jsme přijali v této knize. Narativní film takřka z definice nezná nefigurativní; filmová *látka* je vždy zachycena reprezentací, nikdy jí není umožněno, aby se sama ukázala. Někdy se však objevují její stopy. Jako například

7) Nefigurativní umění, francouzsky *l'art informel*, tedy umění bez forem, umění ne-formy. Nefigurativnost bude proto třeba v dalším textu chápat jako protiklad formy (jejímž je figura pouhým případem). Aumont tu zároveň odkazuje konkrétněji na tzv. *informel*, tj. hnutí spontánní, abstraktní malby vyhýbající se kompozičním zásadám, rozvíjející se především ve Francii po roce 1945 (pozn. překl.).

8) V originále *On*, což znamená neosobní subjekt, například *on dit* – říká se; *on s'accorde que* – shodujeme se, že... (pozn. překl.).

filmové zrno, které je uctíváno kupříkladu v některých filmech, v nichž bylo smícháno natáčení na 16 mm a 35 mm kameru (L'AMOUR FOU, UNE SALE HISTOIRE). Trvání je jinou filmovou látkou, kterou někteří filmaři izolovali, vždycky však po malých dávkách (čiré trvání znamená smrt vyprávění). Filmová látka ve své vizuální i časové podobě je naopak ráda zkoumána a využívána filmem „experimentálním“. Jeden klasický film, PRINT GENERATION J. J. Murphyho, nechává pracovat zároveň ryzí „trvání“ (trvání záběrů, trvání několikrát opakované „sekvence“) i látku-filmový pás, chemii, světelné zrno. Tato látka se ostatně od reálného světa neabstrahuje tak snadno a viděli jsme, že filmový materiál je paradoxní, protože už spočívá v ustálení, v záznamu reálného.

To znamená říci, že touha po nefigurativním je v kinematografii, kde naopak nejčastěji vládne posedlost ovládnutou formou, vzácná. V dějinách filmu se objevuje leda tu a tam v homeopatických dávkách, jež možná fungují jako sérum, aby od ní jakoby lépe odvrátily pozornost. Scéna v laboratoři v NELIDSKÉ a scéna s odstředivkou v první verzi GENE-RÁLNÍ LINIE obsahovaly nanejvýš několik vteřin trvajících krátké kolorované záblesky, které vyznačovaly emocionální vyvrcholení, vytvářely orgasmus, jenomže vyvrcholení kontrolované, vypočítané, aby posílilo smysl, ponaučení scény. Totéž řekneme o šokové montáži v PTÁČÍCH a ještě lepším příkladem jsou zpola abstraktní úvodní titulky téhož filmu. Obecněji řečeno, právě tohle k tomu tyto filmaře vnímavé k síle výtvarných hodnot opravňuje, byť výjimečně.

Slovo „nefigurativní“ („*informel*“) ostatně nikdy ve filmu nebylo použito, a jestliže pod vlivem Lyotarda byly páhány pokusy zdomácnit ve filmu pojem a-formy, bylo to vždy za cenu stejných obtíží. Kde ji najít, a-formu, vynoření něčeho, co ještě nebylo „sekundarizováno“, co vytváří událost? Nikdy v kinematografii jako celku, nikdy v měřítku jednoho celého filmu, nýbrž vždy jen ve zvláštních *momentech*, zlomcích času či zlomcích prostoru, kdy se objeví něco, co „velký obrazotvorce“ nepředvídal. Známkou těchto momentů vynoření je *výtvarnost*; jejím privilegovaným nosičem zůstává barva, násilnost určité černé a bílé, a hlavně barva v pohybu, barva, která jakoby se vytrhovala z objektů, aby se stala zvláštním dobrodružstvím. Výše jsme mluvili o orgii v IVANOVÍ HROZNÉM: barva, pohyb, které jsou nejprve povolány v rámci plně scénické logiky, se v ní rozhýbávají, aby tuto logiku lépe přesáhly, a to do té míry, že v tom až někdy někteří chtěli vidět převrácení veškerého rámu, veškerého systému primární, a-formální silou. Řekl jsem ostatně, proč mi to navzdory veškerému obdivuhodnému šílenství této scény, nakonec připadá nepravděpodobné. *Extáze*, jejíž koncept Ejzenštejn prosazuje, je totiž kalkulem, a to daleko lstivějším, než slovo naznačuje: chce vždy vše završovat a mít poslední slovo. Příklad je přesto nosný: barva se ve filmu vždy objeví jako nejbližší a nejsnadnější prostředek pro vyrobení ne-figurativního. Správně říkám „jeho *vyrobení*“, neboť se to děje vždy proti proudu, jak jsme viděli, za cenu práce, která se jen obtížně vymyká kalkulu. Slepá ulička nefigurativního ve filmu: co by k němu mohlo nejpřirozeněji vést, svobodná hra výtvarných hodnot, začíná existovat jedině prostřednictvím voluntarismu, mimo nějž vládne hloupá chemická náhoda.

To, co ve filmu *vytváří událost*, ve skutečnosti nelze lokalizovat mimo smysl, je jím vždy kompromitováno. Nebo abychom pokračovali Lyotardovými slovy, figurativní ve filmu nikdy není odděleno od diskursivního a síla v tomto diskursu uložená, výtvarnost a touha, které ho zevnitř utvářejí, se k nám dostávají jediné skrze tento diskurs. *Figura* se zde

tedy jeví jako samotná duše veškeré filmové poetiky, jenže figura ve stavu zrodu, ještě nepohlčená rétorikou, ještě (což je těžší) nezachycená ve vůli po textu, po systému. Dudley Andrew, který ve *figuraci* vidí hlavní zdroj, který filmu dává jeho auru uměleckého díla, ukázal, byť navzdory obtížím, že figura je prchavá a že samotná metafora, živá figura *par excellence*, má vždy tendenci být polapena diskursem, sekundarizována. Andrew postupuje v přímé návaznosti na Paula Ricoeura: jakožto dobrý hermeneutik je vnímavý k tomu, co spočívá pod povrchem. Prolínačka – mrtvá figura, existují-li takové – si navzdory všemu podržuje cosi z bezprostřednosti, se kterou kdysi zhmatalnila fyzickou blízkost obrazově oddělených scén. Jeho faktickým analýzám se však jen obtížně daří ustálit figuru, učinit z ní emblém, když se nejedná o nějakou významovou matici. Typickým příkladem jsou grafická paradigmata, která vyzdvihuje na začátku filmu VÝCHOD SLUNCE, jež jsou navíc více konfiguracemi než skutečnými figurami. Godard ve VÁŠNI exemplárním způsobem rozehrál téma metafor, suspendovaného, obrazného, enigmatického smyslu, i mistrovského řešení této záhady, jejího obrácení. Křížáci uprchlí z Delacroixova obrazu se točí dokola v Jerzyho studiu: udivující obraz, jehož tísnivost je ještě zesílena pajdáním koní. Avšak montáž a ještě směrodatněji Godardova glosa ve SCÉNARIO DU FILM PASSION z něj dělají uzavřenou metaforu, metaforu nemožnosti zaměstnavatele „netočít se v kruhu“. Obraz je v poněkud perverzním a popíraném úsilí po vládě à la Ejzenštejn stlačen na řeč.

V podstatě je logické a nepříliš překvapivé, že hypertrofie formy a ještě více hypertrofie materiálu malířství nejvíce vzdalují od filmu (omyl expresionismu: víra, že lze ve filmu hypertrofovat výtvarnou formu či materiál), objevuje se tu ve své nejsurovější podobě zastaralá debata o jejich specifičnosti. Jako každý pokus o přímou a esenciální komunikaci mezi filmem a malířstvím je i tento odsouzen k nezdaru.

V předcházejících kapitolách jsem se přinejmenším mezi řádky pokoušel sdělit, proč obraz a film, výtvarné a filmové plátno sice nejsou vtělením stejné povahy plátna, ale podílejí se na stejném příběhu odehrávajícím se na vyhraněném terénu, totiž na příběhu reprezentace. Už jsme trochu naznačili, že práce analogie je specifická: implikuje určitou vůli po imitaci reálného, jenže po imitaci záměrně nedokonalé (což Suzanne Langerová pěkně nazývá „*imitation-with-a-difference*“: „diference“ a někdy nesoulad), v níž je zformování příležitostně transformací či „deformací“. Možná právě tato idea de-formace je společným jmenovatelem expresivnosti ve všech jejích stavech.

Deformace či jinde distorze chce samozřejmě říct, že je vztahována k nějaké imaginární objektivitě, k nějakému ideálu věrné reprodukce, a také k absolutní vidění, které nemůže nebýt jejím modelem a které deformace smazává. Deformace (deformace obecně) není nic jiného, než ještě *tolerovatelná* vzdálenost k nějaké formě a častěji vzhledem k nějaké normě (ať už explicitní, či nikoli) formy: za deformací už není žádná forma. Hranice stanovená formě tedy definuje deformaci, konvencionální hranice sociálně přijatelné formy vyznačuje začátek transgrese, jíž je vždy deformace.

Zpochybněna je tedy sama *forma* a příčinou, proč je nutno uvažovat o deformaci, je v hloubi vztah mezi reprezentativní (či reprezentovanou) formou a formou viděnou. První je jako taková vždy završením nějakého procesu zformování, je udělaná, povstává nutně z kulturní či stylistické konvence a deformace v tomto prvním významu je jen transgrese či přemístěním kódu. V dějinách západního malířství začíná každá formální „revoluce“

pocitem částečné deformace: každý zná skandál prvního Salónu zavržených (*Salon des Refusés*), skandál kolem *Demoiselles d'Avignon*, ale o několik století dříve vyvolaly první *terribilità* u Michelangela či Julese Romaina nemenší povyk. Kdo říká kód, říká ve skutečnosti dějiny, a forma nám připadá pevnější v systémech s pomalejším vývojem, jakými je čínské malířství či egyptské basreliéfy, máme-li pominout „primitivní“ umění. Deformace je v nich přesto přítomna, a to stejně transgresivním způsobem, i když je lokalizovanější a výjimečnější. Gombrich podává příklad jednoho egyptského basreliéfu, na kterém mezi hromadou postav zobrazených z profilu (jedná se o válečné zajatce) vidíme jednoho muže, jehož tvář je aberantně prezentována z ánfasu: úchvatný účinek, těžko věřit vlastním očím. Deformace v tomto smyslu je zkrátka relativní, a vždy vstřebatelná, když se „deformovaný“ styl stane přijatelným či přímo dominantním: hranicí této relativity, bodem, za nímž se deformace už nemůže znovu zvrátit ve formu, je rozpoznatelnost, a tedy vždy více či méně reference k *viděné* formě, předpoklad určité přítomnosti vidění v reprezentaci.

Říci, že vidění má co dělat s formami, lze pouze v jediném specifickém smyslu, jehož nejčistší paradigma podala „Gestalttheorie“ se svým předpokladem vrozených forem strukturujících samotné vidění: viděná „forma“ je z definice nedeformovatelná, jelikož není fenomenálního, nýbrž abstraktního řádu, ve skutečnosti totiž je viděním a sotva *formou*. Takto Gibson bez okolků deklaruje, že perceptivní *invarianty*, jež jsou podle něj vlastními objekty vidění, jsou „*formless*“, nemají formu. Pod pojmem deformace je vždy více či méně přítomno toto absolutno formy: umění, reprezentace vždy zkresluje vnímání, ale v naprosté většině případů toto zkreslení neničí pouto mezi reprezentací a reálným viděním. Jan Deręgowski, který studoval umělecké zkreslení na základě transkulturního šetření a konstruktivistické koncepce vnímání, proto uzavřel, že zkreslení většinou nejenže neohrožuje reprezentaci, ale spočívá na principech schematizace a abstrakce, které nemají daleko k principům, jež rozehrává vizuální percepce: hledání symetrií, znázornění celku prostřednictvím jeho části, produkce či eventuálně kompozice „typických pohledů“ – „nejvýmluvnější“, nejbezprostředněji rozpoznatelný pohled – atd. Reprezentativní umění zkrátka může percept zkreslit, nemůže ho však zničit ani opustit.

Takže zkreslení, deformace, ať už myšlená vzhledem k stylistickému statutu či ideálněji vzhledem k vidění, je produkována jako prostředek exprese, je dokonce jejím jediným rysem. Egyptský umělec, který pro zobrazení vodní plochy uprostřed palmového háje znázorňuje stromy vertikálně (viděné ze strany) a ve stejné rovině „napřimuje“ nádrž (ukazující ji viděnou z výšky), kombinuje dva typické pohledy, které jsou v reálném světě nekompatibilní, ale i s jejich pro nás bizarní juxtapozicí více odpovídají tomu, co považuje za reálnou povahu zahrady. Ještě zřejmější příklad: jakýkoli umělec v jakékoli době, který rozbíjí nebo pokřivuje nějaký styl, ho nejdříve nutně shledal otřelým, vyčerpaným, neexpresivním, a hledá čerstvost nové exprese, nového výrazu (neproležené místo na polštáři, o kterém mluvil Stravinský). Jedná se o konstantní rys společný všem reprezentativním uměním: a přesto, je-li deformace klíčovým rysem expresivnosti, je také tím, co rozbíjí radikální diferencí mezi výtvarnou a filmovou expresí, na kterou jsme už poukázali v souvislosti s debatou o expresionismu.

Deformace „primitivních“ stylů byla určitým způsobem funkční (to je základ Derégowského teze): byla v ní snaha po abstrakci, zjednodušení, odlehčení formy, po osvětlení

smyslu (její limita: schematizace, piktografismus), nakonec kvůli lepšímu vyjádření předmětu v jeho podstatě, kvůli jeho lepší komunikaci – a také kvůli lepší komunikaci s ním. Přinejmenším až do konce renesance panuje víra v magickou akci, v živoucí vliv obrazu. Malířství 20. století samozřejmě praktikovalo úplně jinou formu abstrakce: deformuje přinejmenším stejně tak proto, aby se samo našlo, jako proto, aby se setkal s objektem, simplifikace formy v něm směřuje stejně tak k lyrismu jako k jasnosti, a bylo by riskantní nabídnout obecný vzorec výtvarné deformace: mezi lyrickou abstrakcí a expresionismem desátých let najdeme málo styčných bodů, leda negativních. Přesto právě tento minimální rys, jímž je abstrakce – intelektualizace či emocializace jako bezprostředně spojené s materiálem –, zůstává ve filmu zakázána. A naopak film ve všech svých stavech – od klasiků němému filmu až po nejmodernější film – zpracovává pohyb, gesto, pomalost a rychlost, fyziognomii drahou Balázsovi, ba přímo čas: to všechno může malířství dosáhnout jedině za cenu pokřivení či švindlu. Jedna linie filmařů, osa Keaton – Tati – Ozu – Dreyer, z těchto prvků upřednostňovaných před ostatními udělala vzorec samotné kinematografie. Mohli bychom je onálepkovat „filmaři-choreografové“, podobně jako byli kdysi filmaři rámu a hlediska (od Bressona po Ejzenštejna) pokřtěni „filmaři-malíři“ a jako bychom mohli vyhradit jméno „inscenátoři“ filmařům (linie Renoir – Ford – Griffith) pracujícím s rozprostřením po ose a s hrou toho, co je mimo rám, přičemž s malířstvím se setkávají jako se společným dramatickým dědictvím. Ať už je to s touto hrou nálepek, pochybnou ze samé své definice, jakkoli, vždy v ní budou chybět filmaři „grafisté“, filmaři linie a povrchu: filmový obraz rozhodně není žádným grafismem.

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu:

Jacques Aumont, *Forme et déformation, expression et expressionnisme*.

In: Jacques Aumont, *L'œil interminable*. Nouvelles Éditions Séguier,

Paris 1995, s. 197 – 212.

Použitá literatura:

EXPRESIONISMUS

Kasimir Edschmid, *Frühe Manifeste*. Darmstadt 1960 (reedice)

Wilhelm Hausenstein, *Über Expressionismus in der Malerei*. Erich Reiss, Berlin 1919

„Obliques“ 1976, č. 6/7

Jean-Michel Palmier, *L'Expressionisme comme révolte*. Payot 1978

Kurt Pinthus, *Menschheitsdämmerung*. 1920, reedice Rowohlt 1959

Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre*. U.G.E. 1976

Herwarth Walden, *Die neue Malerei*. Der Sturm, Berlin 1919

ILUMINACE

Jacques Aumont: Forma a deformace, expese a expresionismus

FILM A EXPRESIONISMUS

Lotte Eisner, *L'Ecran démoniaque*. Le terrain vague 1965 (2. rozš. vyd.; orig. 1952)

Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler*. L'Age d'homme, Lausanne 1973 (orig. 1947)

Michael Henry, *Le Cinéma expressionniste allemand: un langage métaphorique*. Ed. du Signe, Fribourg 1971.

KRITIKA 20. LET A EXPRESIONISMUS V KINEMATOGRAFII

Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*. Presses Universitaire de Grenoble 1986 (orig. 1926)

Rudolf Hamrs, *Philosophie des Films*. Felix Meiner, Leipzig 1926

Georg-Otto Stindt, *Das Lichtspiel als Kunstform*. Atlantis, Bremerhaven 1924

EXPRESSE A EXPRESIVITA

Suzanne Langer, *Feeling and Form*. Scribner's, New York 1953

Richard Wollheim, *Art and its Objects*. Harper & Row, New York 1968

Ernst H. Gombrich, *Ritualized Gesture and Expression in Art*. „Biological Sciences“ 1966

Ernst H. Gombrich, *Action and Expression in Western Art* (1970). In: *The Image and the Eye*. Phaidon, London 1982

ABSTRAKCE, PREZENCE, REPRESENTACE

Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*. L'Age d'homme, Lausanne 1973

Georges Duthuit, *Le Fauvisme* (1929 – 1937). In: *Représentation et présence*. Flammarion 1974

Jean-François Lyotard, *Discours Figure*. Klincksieck 1970

„FIGURÁLNO“

Jean-François Lyotard, *Discours Figure*. Klincksieck 1970

Dudley Andrew, *Figuration*. In: *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press 1984

Dudley Andrew, *Film in the Aura of Art*. Princeton University Press 1984

DEFORMACE

Jan Derogowski, *Distortion in Art. The Eye and the Mind*. Routledge & Kegan Paul, London 1984

Citované filmy:

L'Amour fou (Jacques Rivette, 1968), *Generální linie* (Staroje i novoje; Sergej Ejzenštejn, 1929), *Golem* (Der Golem; Paul Wegener, 1915), *Ivan Hrozný* (Ivan Groznyj; Sergej Ejzenštejn, 1944/45), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1919), *Karabiníci* (Les carabiniers; Jean-Luc Godard, 1963), *Kronika z Grieshuusu* (Zur Chronik von Grieshuus; Arthur von Gerlach, 1924/25), *Madame Dubarry* (Ernst Lubitsch, 1919), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Nelidská* (L'inhumaine; Marcel L'Herbier, 1924), *Nibelungové* (Die Nibelungen; Fritz Lang, 1923/24), *Othon* (Jean-Marie Straub, Danièle Huilletová, 1971), *Poklad* (Der Schatz; Georg Wilhelm Pabst, 1923), *Pražský student* (Der Student von Prag; Stellan Rye, 1913), *Ptáci* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1963), *Print Generation* (J. J. Murphy, 1973/74), *Une Sale histoire* (Jean Eustache, 1977), *Scénario du film Passion* (Jean-Luc Godard, 1983), *Tartuffe* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1925), *Varovné stíny* (Die Schatten; Arthur Robinson, 1923), *Vášeň* (La Passion; Jean-Luc Godard, 1982), *Von morgens bis Mitternacht* (Karl Heinz Martin, 1920), *Východ slunce* (Sunrise; Friedrich Wilhelm Murnau, 1927).

Články

ODRÁMOVÁNÍ

Pascal Bonitzer

Perspektiva, setkání malířství a euklidovské geometrické optiky, zázračné podřízení figurujících těl matematickým idealitám, celá tato renesanční věda má hluboce dvojznačný smysl, jak si všímá Panofsky v textu *Perspektiva jako symbolická forma*: „Je stejně tak přípustné pojímat historii perspektivy jako triumf smyslu pro realitu, konstitutivního pro distanci a objektivitu, i jako triumf touhy po moci, jež sídlí v člověku a která popírá veškerou distanci – pojímat ji jako systematizaci a stabilizaci vnějšího světa stejně jako zvětšení sféry Já. Perspektiva též nutně musí přinutit umělce, aby se stále zabýval smyslem, v rámci něhož má používat tuto ambivalentní metodu: má se perspektivní rozmístění malíře řídit místem, jež zaujímá ve skutečnosti divák [...], nebo je naopak třeba žádat po divákovi, aby se myšlenkově adaptoval na rozmístění, jež zvolil malíř?“¹⁾

Mezi teoretickými hádkami zplozenými touto alternativou cituje Panofsky otázku vzdálenosti (dlouhé nebo krátké) a šikmosti či nešikmosti hlediska; zatímco dlouhá vzdálenost a frontální pohled udržují diváka mimo, ve vnějšku namalované scény, krátká vzdálenost a šikmost hlediska „chytají“ diváka do vnitřku obrazu.

Z tohoto svádění diváka dispozitivem vytěžilo klasické malířství ještě větší efekt, za cenu ohromující centrifugace kompozice. Nejslavnější obraz pohrávající si s tímto efektem je, jak známo, *Las Meninas* (Dvorní dámy) od Velásqueze, který zobrazuje scénu, jejíž hlavní herci jsou situováni vně obrazu, na místě samotného diváka: jejich obraz je překvapivě a propastně (*en abyme*) evokován zrcadlem situovaným na úběžníku perspektivy; ale to, co je činí tak přítomnými, tak nezbytnými ve scéně, je to, že všechny pohledy postav z obrazu jsou namířené k nim, k těm, kteří pózuji pro malíře vytvářejícího svůj autoportrét.

Asi na žádném jiném uměleckém díle nejsou vzájemné pozice umělce a vládce – přinejmenším v klasické epoše – zobrazeny tak mazaným, napjatým a dramatickým způsobem (činíc z anonymního diváka fascinovaného svědka a soudce tohoto dramatu). Není pochyby, že Velásquez zde říká o mnoho víc, než se zdá, že říká, a že tolik zde ukazovaného umu a odvahy sděluje cosi o napětí mezi pokorou dvořana a mistrovstvím umělce. Reprezentace není, pokud vůbec kdy byla, tímto maniakálním zdvojením viditelného; je také evokací skrytosti, hrou na pravdu s poznáním a mocí.

Prostor bez politického či náboženského vládce, prostor moderní reprezentace je též přecpán mezerami, výzvami neviditelného a skrytého, přestože se tato hra zkomplikovala, či spíše zatemnila, a zároveň zploštila a zjednodušila. Cremonini, Bacon, Adami, určití

1) Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*. Paris 1975, s. 160n.

hyperrealisté, Ralph Goings nebo Monory – mohli bychom uvést více příkladů – si hodně hrají se skrýváním a odrámováním, které činí z obrazu místo tajemství, přerušené a pozastavené narace, místo tázání se, jež zůstává navěky bez odpovědi. Odrámování je zcela něco jiného než „šikmý pohled“ klasického malířství. Například Cremonini: jeho koupelny, milenecké pokojíky, vlaková kupé (*Les Parenthèses de l'eau /Odbočky vody/, Posti occupati, Vertiges /Závratě/* atd.) se mi zdají zajímavější, každopádně svůdnější než *Cavaliers (Jezdci)* a *Boeufs tués (Zabití býci)* z jeho prvních pláten, právě kvůli neobvyklým úhlům, končetinám zkráceným na kusy, matným odrazům v kalných zrcadlech, jejichž pozadí jsou strašidelná. Je pravda, že částečná neviditelnost dekorace a osob je zde, oproti *Dvorním dámám*, nedůležitá z hlediska identity, skutečných tváří osob: jedná se o kohokoli, kdekoli: průměrného člověka, obyvatele masy. Přesto se efekt tajemství, úzkosti, poloviční noční můry zmocňuje diváka. V této souvislosti mě udivuje, že bylo tak málo postřehnuto, nakolik malířství v podobných případech cituje či podobá se filmu.

Není to film, kdo vynalezl prázdné pole, neobvyklé úhly, těla rozčleněná na části nebo na detaily? Rozkouskování figur je dobře známým kinematografickým efektem; mnoho se glosovalo o monstróznosti detailu. Odrámování je méně rozšířený efekt, navzdory pohybům kamery. Ale pokud je odrámování kinematografickým efektem *par excellence*, je to přesto právě kvůli tomuto pohybu, jenž dovoluje pomocí odrámování vstřebat, stejně jako ukázat, efekty prázdnoty.

Například nějaká žena otvírá zešířena oči v hrůze před podívanou, kterou vidí jen ona sama. Diváci vidí na plátně, na obraze, výraz hrůzy této ženy, směr jejího pohledu, ale ne předmět, příčinu tohoto zděšení, nacházející se mimo rámec. Vzpomínám si takto na jedno plátno od (spisovatele) Dina Buzzatiho ukazující křičící, očividně nahou ženu, zachycenou po ramena v rámu okna, myslím, nebo prostě v konvencionalizovaném komiksovém čtverci, s očima fixovanými na cosi neznámého, situovaného soudě podle jejího pohledu přibližně ve výši jejích kolen; titulek napsaný na témže plátně tak, jako tomu bývá v komiksu, zdůrazňuje s dokonalým sadismem banální otázku (co ji přimělo takhle křičet? – nevzpomínám si na přesný text), enigmatický charakter věci, o níž se jedná. Na obraze (a podobně na fotografii) je tajemství evidentně odsouzeno k tomu, aby zůstalo zahaleno, jako hrůza vyjádřená tváří ženy, neboť na obraze neexistuje diachronní odvíjení. Naopak ve filmu (a v komiksu, který imituje princip filmu) přerámování, protipole, panorama atd. mohou – a tedy jistým způsobem musí, pokud autor nechce být obviněn z toho, že schválně frustruje diváky – ukázat příčinu této hrůzy, odpovědět na otázku, kterou klade oseká scéna divákům, ba i odpovědět na výzvu, kterou rozevírá tato propast: zaplnit ji, třeba vytvořením uspokojujícího zdání příčiny, jinak řečeno takového, díky kterému by diváci mohli skutečně zakusit zděšení.

Každé řešení kontinuity bezpochyby přivolává náhradu, nápravu. V daném případě můžeme poznamenat, že toto řešení kontinuity je dvojí: scénografické a narativní. Ony dva záběry se nekryjí. Druhý je produkován prvním, v tom smyslu, že udělat z *rámu masku*, tedy hybatele tajemství, nutně znamená zapojit vyprávění.²⁾ Na něm je, aby zaplnilo

2) Známe bazinovské rozlišení mezi rámem a maskou. „V rozporu s tím, co se často ozývá z úst odborníků, hranice filmového plátna nevytyčuje pole obrazu, nýbrž maska, která může pouze odmaskovat část reality. Rám soustřeďuje prostor směrem dovnitř, a naopak všechno, co nám ukazuje filmové plátno, se údajně

mezeru, *terra incognita*, skrytou část reprezentace. Na obraze Buzzatiho, jako na každém obraze, je na divákovi, aby převzal úlohu tohoto vyprávění, neboť obraz může pouze kouskovat. Není to náhoda, pokud jeden z mála filmařů mrzačících bez milosti těla rámováním, systematicky a bez lítosti „lámající“ prostor – chci mluvit spíše o Bressonovi než o Ejzenšteinovi – se proslavil tím, že promýšlel „kinematograf“ v pojmech malířství (viz jeho *Poznámky o kinematografu*). Straub, Durasová, Antonioni jsou také malíři, skrze používání neobvyklého a frustrujícího rámování. Uvádějí do filmu cosi jako nenarativní napětí. Jejich mezerovitá scénografie není určena k tomu, aby se vyřešila na jednom „totálním obraze, do nějž se vřazují fragmentární elementy“, jak to chtěl naopak Ejzenštein ve svých *Úvahách filmaře*. Přetrvává tam, ze záběru do záběru, určité napětí, které „vyprávění“ nelikviduje; nenarativní napětí, způsobené úhly, rámováním, výběrem objektů a trváním, které rozvíjí naléhavost pohledu (jako to dělá Buzzatiho plátno v erotickém modu), přičemž se toto filmové cvičení zdvojuje a prohlubuje o mlčenlivou otázkou po své funkci.

Odrámování je perverze, která ironizuje funkci filmu, malířství, ba i fotografie, jako forem cvičení práv pohledu. Je třeba říci deleuzovskými termíny, že umění odrámování, přemístění úhlu, radikální excentricnosti hlediska, které mrzačí a vyvrhuje těla mimo rám a zaměřuje se na mrtvé, prázdné, sterilní zóny prostředí, je ironicko-sadistické (jak je to zřejmé u Buzzatiho obrazu). Ironické a sadistické natolik, nako-lik tato excentricnost rámování, principem pro diváky frustrujícím a pro „modely“ (bressonovský termín) mrzačícím, odhaluje krutou nadvládu, dotek agresivní a chladné smrti: použití rámu jako ostří, vytlačení života (viz například objetí milenců na *Vertiges* od Cremoniniho) na periférii, mimo obraz, zaměření se na pochmurné nebo mrtvé zóny scény, pochybné opojení triviálními předměty (viz sexualizace umyvadel, toaletních potřeb z koupelen, opět u Cremoniniho), v nichž se uplatňuje arbitrárnost pohledu vedeného takto zvláštním způsobem a možná potěšeného tímto sterilním hlediskem.

Možná. Neboť tento pohled především nemá než fantomatickou existenci. Pohled není hledisko. Byl by, kdyby existoval, slastí tohoto hlediska. Je to bizarnost hlediska, která jej předpokládá, bizarnost implikovaná odrámováním, neboť to, co nazývám možná nevhodně odrámováním – tato úchylnka rámování, která nemá nic společného s šikmostí hlediska³⁾ – není ničím jiným než touto zvýrazněnou bizarností. Tato bizarnost je zvýrazněna díky tomu, že v centru obrazu, jenž byl v klasické reprezentaci v zásadě obsazen symbolickou přítomností (obraz vládců ve skle v *Dvorních dámách* například), není nic, nic se v něm neděje. Oko navyklé (naučené?) okamžitě centrovat, jít do středu, nenachází nic a vrací se k periférii, kde se ještě cosi zachvívá, na hranici zmizení. *Fading* reprezentace, které se též často odráží na postavách, v tématech výše popisované reprezentace: prázdná auta a liduprázdné drugstory Ralpa Goingse, zneklidněná těla u Bacona,

rozšiřuje donekonečna, do světa. Rám je dostředivý, filmové plátno odstředivé.“ (Viz André Bazin, *Malířství a film*. In: T ý ž, *Co je to film?* Praha 1979, s. 145.) Není k tomu co dodat, kromě toho, že ony dvě vlastnosti se mohou vzájemně narušovat, jako to ostatně ukázal Bazin.

3) O šikmosti hlediska a sutuře subjektivní pozice diváka v klasickém filmu: Jean-Pierre O u d a r t, *La Suture*. „Cahiers du cinéma“ 1969, č. 209 a 211.

polomrtví slepci Cremoniniho⁴⁾, začerněné oči Monoryho... Ironie, to znamená ukazovat chladně, říkat chladně mrtvolnost.

Tato obsese po vládci v prostoru bez vládce, tato obsese místa vládce, korelativní velmi často k hysterickému neo-vládcovství (hyperrealismu), mají v sobě jistě něco nepříjemného a hrozného ve své vlastní svůdnosti. To je umrtvující stránka odrámování, jež je bolestná a bez humoru.

Film ovšem poskytuje v tomto směru více možností, možná kvůli pohybu, jenž je jeho zákonem, a událostem, které je nucen produkovat: události ve filmu, všechno to, co ohrohuje rám, mají vždy formu humoru – gag, to znamená netragická katastrofa, která není ani na začátku (hřích), ani na konci (trest), ale objevuje se uprostřed a postupuje skrze opakování, je prototypem kinematografické události –, a v tom je moc *rozhoupanosti* hlediska a situací, jež specificky náleží k filmu. To, co je důležité například u Godarda, není ani rámování, ani odrámování, ale to, co přichází omráčit rám, jako stopy videa na povrchu plátna, linie a pohyby, které narušují veškerou vládnoucí nehybnost pohledu. To, co je podstatné v zastavených záběrech 6 x 2, není zjevný sadismus statického rámu, ale trvání, které se tam shromažďuje, aby vytvářelo události z hlasu, z gest. Odrámování v tomto smyslu není rozkouskovávajícím dělitelem (tím je jen z hlediska ztracené klasické jednoty), ale je naopak násobitelem, tvůrcem nových uspořádání.⁵⁾

Přeložila Helena Bendová

Přeloženo z francouzského originálu:

Pascal Bonitzer, *Décadrages*. In: Pascal Bonitzer, *Décadrages (Peinture et cinéma)*. Éditions de l'Étoile, Paris 1985, s. 79 – 85.

Citované filmy:

6 x 2 (Jean-Luc Godard, 1976).

4) Althusser komentoval (v textu *Cremonini, malíř abstraktní*) u Cremoniniho tuto nevidomost a tuto lhostejnost tváří a zvláštní absenci, již jsou pronásledovány: „Čistě negativní absence, absence čistě humanistické funkce, která je jimi odmítána a která je odmítá; a pozitivní determinovaná absence, absence struktury světa, který je determinuje, který z nich dělá anonymní bytosti, jimiž jsou, strukturální efekty reálných vztahů, jež jim vládnou.“ O trochu dále v témže článku Althusser připojuje: „Nemůže ‚namalovat‘ tuto abstrakci jinak než za podmínky, že je přítomen ve své malbě ve formě determinovaných vztahů, které maluje: ve formě jejich absence, což v daném případě znamená ve formě *své vlastní absence*.“ Je třeba pod tím rozumět, předpokládám, odmítnutí jakékoli spekulární, narcistické idealizace. Zvláštní je, že toto odmítnutí zanechává stopu, zvýrazněnou absencí (zvýrazněnou pro Althussera přinejmenším tím, že ji tam vidí zdvojenou). A stejně tak dobře můžeme vidět v takovéto „absenci“, která zároveň velkými čarami upírajícími obrazu hloubku přehrazuje plátno, čisté vepsání matného, mizejícího subjektu do „diskursu vědy“ (kam se Althusser snaží přiřadit pikturní výpovědi Cremoniniho) subjektu, jenž není ničím jiným než onou zvýrazněnou absencí.

5) Článek byl prvně publikován v Cahiers du cinéma č. 284, leden 1978.

Články

(NE)VIDITELNÉ VRSTVY
FILMOVÉHO OBRAZU

Storyboard, DVD a exhibicionistická rétorika hollywoodského filmu

Pavel Skopal

V roce 1902 vytvořili Raoul Grimoin-Sanson a Jules Demaria hybridní přístroj, který byl schopen promítat jak nehybné obrázky, tak i film: „laterna magica se setkala s kinematografem“. ¹⁾ Podobné střetnutí, opětovně realizující sen o setkání a paralelní koexistenci statického a pohyblivého obrazu, dnes inscenují digitální nosiče (DVD, CD-ROM): na DVD je spojení mezi filmem a statickými obrázky reprezentováno fotografiemi, ale také kreslenými storyboardy. ²⁾ Kreslené obrázky, které byly po téměř 250 let potravou laterny magiky a poté po převážnou část filmových dějin (od Ejzenštejna přes Wellese a Hitchcocka po Scorseseho) neviditelnou součástí předprodukční fáze filmové tvorby, se díky digitálnímu nosiči opět vynořily na světlo jako malý uzel ve stále se rozšiřující síti mediálních produktů, která se rozprádá okolo vysokorozpočtového filmu a jeho narativu. ³⁾ Digitální obraz sice nepředstavuje radikální zlom a digitální projekce představuje jen omezenou a diskutabilní proměnu ve vztahu k divácké zkušenosti, pokud jí myslíme sledování filmu v kině a pokud odhlédneme od eliminace (neintencionálních) příznaků

- 1) Srov. Laurent Mannoni, *The Great Art of Light and Shadow*. Exeter 2000, s. 467. V období raného filmu ovšem nebylo toto spojení nijak výjimečné. Jak poznamenává Rick Altman, filmové projektory často sestávaly ze dvou částí – k projektoru na principu laterny magiky, který sloužil k projekci statických obrázků, byl připojen pohyblivý mechanismus, kterým procházel film. Srov. Rick Altman, *The Living Nickelodeon*. In: Richard Abel – Rick Altman (eds.), *The sounds of early cinema*. Bloomington 2001, s. 233.
- 2) Na DVD se objevují ukázky stříhového storyboardu (*editorial storyboard*), ale také tzv. „klíčových okének“ (*key frames*) či produkčních ilustrací (*production illustrations*). Pojmem storyboard budu v dalším textu označovat stříhový storyboard, tj. sérii kreseb (popř. fotografií) reprezentujících jednotlivé záběry realizované následně v průběhu natáčení. Specifický a stále rozšířenější případ představuje elektronický storyboard, využívající video nebo počítačový software k vytvoření či uspořádání souboru obrázků, umožňujících předběžnou vizualizaci filmu.
- 3) V roce 1993 uspořádala Arnold Glimcher's Pace Gallery v New Yorku výstavu „Drawing Into Film: Directors' Drawings“, která nabídla kresby, náčrtky a storyboards 14 významných světových režisérů (mj. Akiry Kurosawy, Rainera Wernera Fassbindera, Freda Zinnemanna, Tima Burtona a dalších). V souvislosti s výstavou byla publikována také stejnojmenná kniha, připravená Annette Michelsovou.

materiality filmového pásu.⁴⁾ Na druhou stranu digitalizace zásadně proměnila proces produkce, a to do té míry, že Lev Manovich navrhuje „redefinici filmu“ a konceptualizaci digitálního filmu jako malířství. Zaměnitelnost a snadná manipulovatelnost digitálních dat činí z digitálního filmu „malířství v čase“, „kino-oko“ je nahrazeno „kinem-štetcem“. Digitální film představuje „grafický modus“ s expresivními kvalitami, který umožňuje transformaci a snadnou manipulovatelnost obrazem, čímž se digitální film mění ze série fotografií v sérii obrazů (a režisér se mění v umělce, pro nějž počítačové nástroje manipulace digitálním obrazem hrají podobnou roli, jako barva a štetec pro malíře).⁵⁾ Tento Manovichův argument představuje vhodný vstupní bod pro sledování toho, pro jaké účely a ve službách jaké rétoriky je využit nový sémantický prostor, ve kterém se film ocitá na DVD (jak např. napomáhá konstruování režiséra jako „auteura“,⁶⁾ jehož vize je v procesu produkce naplňována, počínaje vizualizací scénáře ve storyboardu, přes realizaci trikových scén, po hotový produkt, komentovaný režisérem).⁷⁾ Interfejs DVD přehrávače naplňuje paradoxní „příkaz možnosti volby“ a umožňuje divákovi nejen prosté přehrávání filmu, ale také proměnu filmu v „dokument“ o svém vlastním vzniku, v ilustraci produkčního procesu popisovaného tvůrci filmu.

* * *

Tato (institucionální) proměna z fikčního v dokumentární modus (posilovaná dalšími „bonusovými materiály“ v podobě rozhovorů či dokumentů typu „Making of...“) není jedinou, kterou film na DVD nosiči prochází. Film přechází od kresby přes digitální animaci k výslednému „fotorealistickému“ produktu – do hry tak vedle vnějšího časového

4) Podle Stevena Morleye, který zdokonalil proces přenosu digitalizovaného filmu ze studií přímo do kinosálu pomocí satelitu, je cílem digitálního filmu „zajistit takovou obrazovou kvalitu, jakou má 35mm filmový pás při premiérovém představení“. Citováno v textu Johna Beltona s příznačným názvem *Digital Cinema: A False Revolution*. „October“ 2002, č. 100, s. 98. Naopak pro fenomenologický popis proměny filmové zkušenosti v důsledku digitalizace filmu i projekčních systémů srov. postřehy Davida Normana Rodowicka (Petr Szczepanik – Jakub Kučera, *Virtuální život filmu. Rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem*. „Iluminace“ 15, 2003, č. 2, s. 105).

5) Srov. Lev Manovich, *Digital Cinema*. 1997, <http://jupiter/ucsd.edu/~manovich>. Pro kontextualizaci Manovichova postoje srov. Thomas Elsaesser, *The New New Hollywood. Cinema Beyond Distance and proximity*. In: Ib Bondebjerg (ed.), *Moving Images, Culture and the Mind*. Luton 2000, s. 187 – 204.

6) „Auteura“ zde chápou ve smyslu, který zdůrazňuje Timothy Corrigan, tedy jako „komerční strategii“. Vyprázdněný pojem „auteurismu“ je chápán jako určitá forma reklamy a film i auteur jsou nabízeni skrze neustálou cirkulaci recenzí, reklamy, trailerů, portrétů v časopisech – a v daném kontextu také „analytických“ a „interpretačních“ komentářů filmu na DVD či filmů typu „The Making of...“. Sledovat nějaký film primárně jako např. film Stevena Spielberga skýtá potěšení odmítnout hodnotící postoj k filmu, znát předem význam filmu jako produktu veřejného obrazu svého tvůrce (srov. Timothy Corrigan, *Auteurs and the New Hollywood*. In: Jon Lewis (ed.), *The New American Cinema*. Durham – London 1998, s. 38 – 63). „Autorská interpretace“ dostupná na DVD tak stvrzuje tuto „znalost významu“ a zbavuje diváka povinnosti zaujmout stanovisko, dodává mu předpřipravený analytický a interpretační slovník.

7) Ovšem samotné storyboardy nejsou pochopitelně (až na výjimky) výtvozem samotných režisérů, ale umělců specializovaných na tvorbu storyboardů (*storyboard artists*). Ti prezentují své výtvořky jako svébytná díla – srov. www.frameworks-la.com; www.famousframes.com.

rámce (trvání filmu) a vnitřního časového rámce řízeného narativem vstupuje „specializovaný“ čas produkce, reprezentovaný jednotlivými na sebe kladenými vrstvami produkčního procesu (jak to nejlépe ukáže příklad DVD FINAL FANTASY: ESENCE ŽIVOTA /Special Edition – Columbia/, kde část doplňkového materiálu sestává z chronologického řazení sekvencí, ukázaných ovšem v různých fázích produkce – od storyboardu přes dílčí fáze počítačově generovaného obrazu po kompletní vizualizaci). Krom toho se film na DVD stává mnohem tvárnějším a přizpůsobivějším (ve srovnání s videem) ve schopnosti libovolně potlačovat či naopak zdůrazňovat příznaky dvou rozdílných dispozitivů – dispozitivu kina a televize. Už v případě videa můžeme hovořit o „multimediální kontaminaci dispozitivů kina a televize“⁸⁾, o přibližování rétorice a formátu jednoho či druhého v závislosti např. na použití titulků na jedné straně a (rychlo)dabingu na druhé nebo použitím elektronického kolorování černobílých filmů. Proměnlivost DVD spočívá v tom, že dokáže na základě divácké volby posilovat dojem jednoho či druhého dispozitivu, je více kinem či více televizí podle divákova přání, tj. podle toho, zda zvolí titulky či dabing, jestli bude sledovat film s autorským komentářem režiséra, kameramana či producenta, který změní film v televizní dokument, zda si vybere tzv. „letterbox“ formát zachovávající původní kompozici obrazu, či televizní formát, který eliminuje okrajové části obrazu a narušuje jeho původní kompozici. Komerční požadavek uvádění filmu do televize a nejpozději od poloviny osmdesátých let do videodistribuce⁹⁾ nepřímo ovlivnil filmovou estetiku.¹⁰⁾ DVD neklade v tomto smyslu nové nároky na to, aby se film přizpůsoboval dispozitivu televize, ale vytváří nový prostor pro posilování synergetických vazeb filmu na vedlejší produkty – obsahuje ukázky videoher, videoklipy, portréty režiséra, kameramana, herců či dokonce choreografů se seznamem filmů, na nichž se podíleli. DVD není pouhým bezpříznakovým nosičem – DVD přehrávač má vlastní paměť, která je

8) Srov. Andrzej Gwoździ, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Kraków 1997, s. 72.

9) Video bylo uvedeno na trh v roce 1975 (nejprve systém Betamax společnosti Sony, který byl brzy vytlačen systémem VHS konkurenční spol. Matsushita). Masové rozšíření proběhlo ovšem až v průběhu 80. let. Jen s malým zpožděním byly uvedeny na trh také videodisky (DiscoVision – 1978, SelectaVision – 1982). Přestože nedošlo k jejich masovému rozšíření, vytvořily si omezený, ale stabilní okruh konzumentů. Podobně jako později DVD, i tyto videodisky umožňovaly zachovat původní obrazový formát a obsahovaly také doplňkový materiál v podobě trailerů, vystřižených scén, komentářů filmařů a filmologů. Srov. Stephen Prince, *A New Pot of Gold: The Electronic Rainbow, 1980 – 1989*. New York 2000, s. 90 – 141; Frederick Wasser, *Veni, Vidi, Video. The Hollywood Empire and the VCR*. Austin, TX 2001, s. 60 – 75.

10) John Belton popisuje problémy související s uváděním filmů širokoúhlých formátů v televizi a neblahé estetické důsledky techniky „panorámování a skenování“ (*panning and scanning*), která změnila kompozici či dokonce stříhovou skladbu jednotlivých scén. Pro usnadnění přepisu filmu pro televizní uvedení byl kladen důraz na „bezpečnou oblast akce“ – veškeré důležité dění se mělo odehrávat v té části obrazu, která umožňuje bezproblémovou reprodukci v televizi. Za tím účelem dokonce začali výrobci kamer dodávat hledáčky, které tuto oblast vymezovaly vnitřním rámečkem (srov. John Belton, *Widescreen Cinema*. Cambridge – London 1992, s. 211 – 228). Pro další historizaci problému vlivu televize na filmovou estetiku srov. text S. Neala, v němž mj. popisuje různé strategie využívání kompozice širokoúhlého obrazu tak, aby byl usnadněn proces panorámování a skenování – nová kompoziční praxe se podle Neala začala uplatňovat až v průběhu 70. let. (Steve Neale, *Widescreen composition in the age of television*. In: Steve Neale – Murray Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema*. London – New York 1998, s. 130 – 141.)

technologickou extenzí paměti diváka. Paměť přehrávače, umožňující ukládání oblíbených kapitol, je technologickou materializací skutečnosti, že rétorika vysokorozpočtových filmů spočívá do značné míry na příslibu zážitku, který bude přetrvávat ve formě *vzpomínek* na tento zážitek.

Jak ukazuje Vinzenz Hediger, očekávání vyvolané trailerem je jakýmsi „virtuálním ohlédnutím“ a touha vidět film je touhou po vzpomínkách na něj, „nostalgií po blížící se atrakci“ – řečeno reklamním sloganem, „you will love to remember it“.¹¹⁾ Právě trailer je pravidelnou součástí „bonusové“ nabídky DVD nosiče, který kondenzuje rétoriku velkorozpočtové filmové produkce – ta je založena na roztočení spirály příslibu zážitku (respektive vzpomínky na něj) a také možnosti zážitek zopakovat (a vzpomínky obohatit) ve stejném (sequel, televizní seriál) či jiném médiu (videohře, literárním zpracování scénáře, literární či komiksové předloze...). Příslib zhmotnění, ukotvení a konzervování vzpomínek představují „suvenýry“ v podobě hraček, plakátů, triček, rekvizit – film jako zábavní park. Film v této situaci není zdaleka jediným vizuálním ani narativním pramenem potěšení, které je divákovi nabízeno. Zůstává nicméně dominantním zdrojem energie pro využití vizuálních i narativních segmentů, a to jak v rovině zábavního průmyslu, tak v rovině prožitku coby hlavní zdroj vzpomínek na tělesnou a emocionální zkušenost.

* * *

V tomto novém „meziprostoru“, ve kterém se film ocitá, pak nejsou často ukázky storyboardu využity jen jako poukaz k „expresivním kvalitám“ filmu, ale slouží jako prostředek recyklace filmového narativu a „upomínka“ na filmový zážitek. Storyboard je tak jednak „vzpomínkou“ filmu na svůj vlastní zrod,¹²⁾ jednak v narativizované podobě druhotnou recyklací divácké zkušenosti. To, jak je storyboard využíván na DVD, je postaveno (přínejmenším) na čtyřech rozdílných strategiích: 1. Storyboard jako exponát „filmového muzea“. 2. Storyboard jako „autonomní obraz“. 3. Storyboard jako převyprávění. 4. Storyboard jako filmová škola.

Storyboard jako exponát „filmového muzea“

Nejjednodušší typ uvádění storyboardu na DVD má podobu jednotlivých storyboardových „okének“, která jsou za sebe řazena bez nějaké pevnější narativní souvislosti, v některých případech jsou pak doplněna srovnáním s jejich filmovou realizací. V této podobě doprovází nejen současné vysokorozpočtové snímky, ale také edice filmové „klasiky“ na DVD – mj. filmů Alfreda Hitchcocka nebo Sergeje Ejzenštejna. Např. IVAN HROZNÝ

11) Srov. Vinzenz Hediger, *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912*. Aarau – Zürich 2001.

12) Jsou to zejména scény využívající speciální efekty, kterým v převážné většině předchází vizualizace v podobě storyboardu (srov. Marcie Begleiter, *From word to image. Storyboarding and the film-making process*. Studio City 2001). U scén tvořených plně v počítači nahrazují storyboards vlastně „předkamerovou realitu“ a jsou tak v tomto případě tím jediným, co si film „pamatuje“.

(Criterion Collection) je pak na DVD doprovázen Ejzenštejnovými kreslenými návrhy záběrů, ale také komentáři předních filmologů (David Bordwell, Jurij Civjan, Naum Klejman, Joan Neubergerová) – tento nosič se tak prezentuje ve své „vzdělávací“ funkci („DVD jako filmové muzeum s odborným výkladem“ – přebírá tak částečně roli, kterou donedávna hrála televize či dokonce filmové kluby). Tato role kresby jako „muzejního exponátu“ je posilována tím, že v některých případech pochází přímo od režiséra.

Navíc to, že se storyboard dostává na DVD do sféry recepce filmu, může také aktualizovat dosud neviditelné sémantické vazby, vytvořit strukturu mise-en-abyme, inscenující moment aktu produkce v samotném textu. Např. v Hitchcockově filmu TOPAZ (Hitchcock Collection – Universal) pořizuje francouzský novinář kresby představitelů Castrova režimu – styl kreseb, snímáných opakovaně v detailu, vytváří zřejmou vazbu s ukázkami storyboardu, dostupnými na DVD. U Scorseseho TAXIKÁŘE (opět na DVD opatřeného storyboardem – Columbia/TriStar) vidíme ve filmu detailní záběr novinového výstřižku, pověšeného na zdi Travisova pokoje – kresby, doprovázející článek „Taxi Driver Battles Gangsters“, jsou zároveň nadhledovými schémata (*overhead diagrams*) scény přestřelky v hotelu (k níž se také vztahuje většina připojených ukázek storyboardu).

Jestliže videorekordér představoval technologický prostředek, který výrazně ovlivnil instituční dějiny film studies, DVD může (chtělo by) hrát podobnou roli: nabízí storyboards, scénáře, trailery, dokumenty, televizní upoutávky. „Vytahuje“ tak z archivů filmových společností primární a sekundární materiál, který může historikovi sloužit např. pro analýzu reklamní strategie (trailery, plakáty, rozhovory...). Tento (nenaplněný) příslib odpovídá přesně jednomu z typů imaginárna, které podle Thomase Elsaessera¹³⁾ konstruuji interaktivní technologie za účelem své proměny v konzumní produkt: jde o imaginárno muzea, knihovny a encyklopedie (dojem reálnosti naplnění tohoto příslibu DVD posiluje tím, že nabízí možnost proměny v DVD-ROM). Ovšem přestože některé doplňkové materiály mohou usnadnit práci filmovému historikovi či pedagogovi, jsou především prostředkem fetišizace textu a nabízejí divákovi možnost odbočky od samotného filmu pomocí intertextuální extenze jeho jednotlivých prvků.¹⁴⁾ V tomto smyslu pak storyboard nabízí v některých případech možnost odbočky k vyprávění týkajícímu se jeho autora (pokud je jím režisér nebo například známí autoři komiksů jako Steve Skroce a Geof Darrow v případě filmu MATRIX). Především je ovšem jedním z míst vstupu do propagačního vyprávění o tom, „jak to bylo uděláno“, které se obrací na filmové fanoušky a které není jen projevem sebereflexivity, ale také jedním z prostředků procesu fetišizace. Storyboards jsou častým doplňkovým materiálem „sběratelských edic“ DVD, jimiž mediální průmysl oslovuje sběratele jako „insidera“, znalce, kterému je dovoleno nahlédnout do tajemství filmové produkce. Výsledným efektem není kritický vztah, ale spíš identifikace s filmovým

13) Thomas Elsaesser, *History and Hyperbole. Towards an Archeology of Interactive Systems*. In: Ulla-Britta Lagerroth – Hans Lund, Erik Hedling (eds.), *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam – Atlanta 1997, s. 337 – 340.

14) Pro analýzu digresivní dynamiky recepce, která je posilována komodifikací a snahou filmového průmyslu umožňovat různá čtení filmu srov. Barbara Klinger, *Digressions of the Cinema: Commodification and Reception in Mass Culture*. In: James Naremore – Patrick Brantlinger, *Modernity and Mass Culture*. Bloomington 1991, s. 117 – 134.

průmyslem a s jeho schopností kontrolovat okouzlující podívanou.¹⁵⁾ Tento způsob oslovení diváka, který analyzuje Barbara Klingerová, souvisí s funkcí, kterou níže označuji jako „funkci filmové školy“ – pokusím se ovšem poukázat na to, že i sebereflexivita může být efektivní komerční strategií hollywoodského filmu, a to především v souvislosti se zvýšením potenciálu snímku jako objektu opakovaného sledování.

Storyboard jako „autonomní obraz“

V podobě storyboardu jsou zpravidla reprodukovány na DVD ty scény filmu, které patří k nejdramatičtějším a především vizuálně nejatraktivnějším. To zřejmě souvisí i s dalšími funkcemi, ve kterých storyboard vystupuje, např. s exhibicí zručnosti režiséra při natáčení realizačně náročných scén. Především jde ovšem o opakování a připomenutí výrazných obrazů, které pravděpodobně utkvěly divákovi v paměti (typický případ představuje TAXIKÁŘ, u nějž je takto nabídnut storyboard drastické sekvence přestřelky v hotelu). Storyboard je tak určen k upevnění vzpomínky na sekvenci, která se stává jakýmsi vizuálním, nemateriálním suvenýrem. Jak uvádějí Julian Hochberg a Virginia Brooksová při popisu mentální reprezentace vizuální události, to, co vidíme na plátně, není jednoduše a beze změny uloženo do paměti diváka a připraveno k opětovnému vyvolání. Proces ukládání do paměti bychom v případě filmu měli popisovat spíše jako zachycování krátkých výrazných okamžiků, vyňatých z toku událostí – jednotlivé nápadné obrazy si pamatujeme a jsme schopni je znovu rozpoznat bez ohledu na jejich pozici v hierarchii událostí. Vhodným nástrojem pro názorné přiblížení tohoto procesu může být podle autorů komiks nebo právě storyboard (uvádějí také příklad Markerova filmu RAMPA, sestávajícího až na jednu výjimku pouze ze statických obrazů – ty ovšem umožňují snadnou pochopitelnost sekvence „záběrů“ a retrospektivně se tento film může velmi podobat běžným snímkům).¹⁶⁾ Storyboardové sekvence tak ve své funkci „autonomních obrazů“ hrají dvojí roli. První je obdobná jako u traileru, ovšem na opačném konci procesu recepce (pokud lze o nějakém konci recepce hovořit v situaci, kdy jsou současné hollywoodské filmy pretextem široké škály mediálních produktů a kdy řada z nich funguje jako palindromy):¹⁷⁾ jestliže trailer je příslibem vzpomínek (a anticipovaným ohlednutím za nimi),¹⁸⁾ je storyboard (obdobně jako i jiné mediální produkty, ale v přímější

15) Srov. Barbara Klinger, *The Contemporary Cinephile: Film Collecting in the Post-Video Era*. In: Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *Hollywood Spectatorship. Changing Perceptions of Cinema Audiences*. London 2001, s. 132 – 151.

16) Julian Hochberg – Virginia Brooks, *Movies in the Mind's Eye*. In: David Bordwell – Noël Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison – London 1996, s. 368 – 387; srov. také V. Hediger, c. d., zejm. s. 243 – 251.

17) „Narrativy s otevřeným koncem či dvojznačné narativy současného Hollywoodu – ať už vznikly jejich sequely, či nikoli – fungují jako palindromy: můžete je číst pozpátku, jinak řečeno, můžete je vidět znovu a znovu a znovu.“ Thomas Elsaesser, *Fantasy Island: Dream Logic as Production Logic*. In: Thomas Elsaesser – Kay Hoffmann (eds.), *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam 1998, s. 157.

18) V. Hediger, c. d., zejm. s. 243 – 251.

vazbě na vyprávění i styl filmu) upevněním těchto vzpomínek a potvrzením, že byly skutečně získány. A díky své zásadní strukturní podobnosti s mentální reprezentací filmu je zároveň emblematickou formou hollywoodského propagačního diskursu, přímou vizualizací a zhmotněním toho, co tento diskurs nabízí – vzpomínku.

Storyboard jako převyprávění

Ukázky storyboardů na DVD často reprodukuje celé filmové sekvence a tvoří tak jakési mikronarativy, jejichž časovost je ovšem zpravidla závislá na volbě uživatele (posun od jednoho obrázku ke druhému je řízen divákem). V některých případech je ale i časovost určena pravidelným přechodem od jedné kresby ke druhé (např. u *MINORITY REPORT* /20th Century Fox/, kde je navíc storyboard doprovázen zvukovou stopou z filmu) – příslušná sekvence je tak vlastně animovaným filmem postrádajícím iluzi pohybu, resp. animovanou obdobu vyprávění pomocí statických obrázků, jakou realizuje např. Markova *RAMPA*.¹⁹⁾ K ostatním zmiňovaným funkcím užití storyboardu tak přistupuje funkce vyprávění, a to části *téhož* příběhu, který nabízí samotný film. Jde tak o důležitý výraz obecnější tendence k opakovanému využití stejného narativu v různých médiích, která vytváří to, co Hediger nazývá „intermediální textualita“. Vinzenz Hediger tento pojem využívá pro popis procesu vzájemného poukazování a důležitý posilování komerčního potenciálu filmových a tištěných verzí *téhož* příběhu. Konkrétně zmiňuje např. souběžné uvádění filmových epizod sérií jako *WHAT HAPPENED TO MARY?* (1912) či seriálů jako *THE ADVENTURES OF KATHLYN* (1913) s jejich psanou podobou v novinách či časopisech. Filmové seriály odkazovaly na další pokračování, ale také na souběžné tištěné verze i rozsáhlejší filmová zpracování – narativní diskurs splýval s propagačním. Přecházení diváků mezi různými psanými a filmovými podobami *téhož* příběhu není motivováno jen kognitivní potřebou sledovat jeho vývoj, ale i potěšením z mnohonásobné konsumpce příběhů zakončených nerozřešenou dramatickou situací, která odkládá touhu po narativním zakončení nejen k příští epizodě, ale také k alternativním verzím téže epizody. Po „mezidobí“ klasického filmu, kdy panoval zákaz prozradit např. v traileru podstatnější část příběhu, film jako zboží byl charakterizován originalitou a předpokládalo se, že jej divák uvidí jen jedenkrát, je pro postklasickou diváckou praxi typické opakované sledování, nejprve v kině a poté na videu či DVD. Trailery americké mainstreamové produkce posledních přibližně třiceti let opět připomínají do jisté míry seriály raného filmu – seznámí diváka s hlavním protagonistou, prostředím, výchozí situací i konfliktem a skončí nerozřešenou dramatickou situací („podaří se hrdinovi vyřešit problém a uniknout nebezpečí, ve kterém se ocitl?“). Narativní a propagační diskurs opět

19) Přesně popisuje problém narativity tohoto specifického případu Roger Odin: „Absence reprodukce pohybu [...] má sklon blokovat narativitu: protože chybějící pohyb vede k tomu, že zde není přítomna opozice před/po uvnitř každého záběru, narativ může být odvozen pouze ze sekvence záběrů, tedy z montáže.“ Cit. dle André Gaudreault, *Film, Narrative, Narration. The Cinema of the Lumière Brothers*. In: Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London 1990, s. 68 – 76; cit. s. 72.

splývá, sledování filmů se stává opakovaným sledováním, které začíná již trailerem, jenž poskytuje takové množství informací, že divák odchází s pocitem, jakoby viděl celý film.²⁰⁾ Tuto ochotu diváků k opakovanému sledování téhož či podobného příběhu potvrzuje obliba literárních verzí filmu, filmových sequelů a prequelů a samozřejmě celá škála mediálních produktů napojených na film jako pretext v podobě videoher, komiksů, ale také např. soundtracků.²¹⁾

* * *

Je-li trailer tou verzí příběhu, která předchází samotnému filmu, pak narativizovaný storyboard následuje z hlediska recepce po filmové verzi příběhu a je na ní závislý. Většinou nabízí uzavřené mikropříběhy s vlastní narativní strukturou, které reprodukují nějaké dramatické sekvence filmu (příznačné názvy storyboardových sekvencí z filmu ZTRACE-NÝ SVĚT /Collector's Edition/: Eddie's Death, Death in the Waterfall, Stego Attacks...). Ty získávají jistou omezenou nezávislost, ale potěšení, které nabízí jejich sledování, je plně vázané na předchozí filmovou zkušenost. Je založeno na oživení vzpomínky na právě zhlédnutý film a jeho nejatraktivnější okamžiky a vybízí k paralelní komparaci s filmovým zpracováním, čímž odkazuje k filmu jako artefaktu (srov. „Storyboard jako filmová škola“). Přesto minimálně jeden (mně známý) příklad ukazuje ambici jisté narativní autonomie těchto sekvencí. Jde o storyboardovou sekvenci z filmu JURSKÝ PARK, která se v samotném filmu neobjevuje. Kresby ukazují nejprve dívku z hlediska nějaké „postavy“, následně se v obraze objeví zdroj pohledu – mládě pravěkého zvířete. V „celkovém záběru“ pak sledujeme (společně s ostatními postavami), jak nic netušící dívka padá následkem drcnutí, které jí zvíře uštědří. Vyprávění je zde tedy postaveno na jednoduchém vizuálním gagu, a právě proto nevyžaduje předchozí diváckou zkušenost. Tento příklad je důležitý tím, že ukazuje dvojí latentní souvislost těchto narativizovaných storyboardů – a to jednak s raným filmem, jednak s komiksem (přesněji s oběma současně, díky souvislosti raného filmu a komiksu, jak ji naznačuje např. Tom Gunning).²²⁾ Zachování určité atraktivity či narativního napětí vyžaduje u těchto narativizovaných storyboardů použití buďto vizuálního gagu jako ve shora uvedeném případě (strategie připomínající „škodolibé gagy“ /*mischief gags*/ raného filmu), nebo logiky „honičkových filmů“ (*chase films*).

20) Srov. Vinzenz Hediger, *Self-Promoting Story Events. Serial Narrative, Promotional Discourse and the Invention of the Movie Trailer*. In: Anna Antonini (ed.), *Il cinema e i suoi molteplici*. Udine 2003, s. 295 – 305. Pro podrobnější charakteristiku a srovnání odlišných modů filmového traileru srov. V. Hediger, *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912*. Marburg 2001.

21) O albu Prince obsahujícím hudbu k filmu BATMAN K. J. Donnelly poznamenává: „Princeovo album nejenže zahrnuje některé dialogy z filmu, ale je bizarně konceptualizováno jako koherentní narativ se zpívanými dialogy mezi postavami. Vytváří narativ svého druhu [...]“. Viz K. J. Donnelly, *The classical film score forever? Batman, Batman Returns and post-classical film music*. In: S. Neale – M. Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema*, s. 145.

22) Řada raných filmů (jejich scénář i kompozice) bylo inspirováno komiksy (např. i scénář POKROPENÉHO KROPIČE byl před jeho filmovou podobou znám z komiksu Hermana Vogela, publikovaného roku 1887). Srov. Tom Gunning, *Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and The Origins of American Comedy*. In: Kristine Brunowska Karnick – Henry Jenkins (eds.), *Classical Hollywood Comedy*. London – New York, s. 87 – 105.

Souvislost storyboardu s komiksem je zřejmá, ovšem s tím, že ve storyboardu absentuje charakteristická sémantika komiksu. Specifickou afinitu mezi komiksem a postupy, které jsou dostupné typicky pro DVD, ukazuje film *HULK*. Ten vznikl na motivy komiksu, a komiksovou poetiku se snaží zprostředkovat pomocí rozděleného obrazu. V některých okamžicích ovšem jednotlivé části obrazu ukazují scénu ve *stejném* okamžiku z různých úhlů pohledu, tedy způsobem, který často nabízí jako specifickou vizuální „atrakci“ právě DVD.

Storyboard jako filmová škola

Storyboard funguje také jako nástroj pro posílení vnímání filmu coby výsledku spíše složitějšího produkčního („konstrukčního“) procesu než fotochemického záznamu „předkamerové reality“ (jejíž neexistence je zdůrazňována v případě plně počítačově konstruovaného obrazu). Nejčistší výraz této funkce představuje z různých fází produkčního procesu sestavená verze filmu *FINAL FANTASY*, která reprodukuje (v délce blízké se délce filmu) téměř celý narativ. Tvoří ji chronologický sled scén filmu, které mají střídavě podobu storyboardu, jednotlivých etap produkce počítačově generovaného obrazu a finální „fotorealistické“ verze plně digitálně konstruovaného obrazu.

Nabízí se srovnání s tím, jak David Bordwell charakterizuje Godardovu tvorbu šedesátých a sedmdesátých let coby „superskripci“, tedy poznamenání narace stopami určité fáze filmařského procesu a jejich následné „přepsání“ fází jinou. Filmová textura má podobu palimpsestu, tj. několikanásobně přepisovaného dokumentu, který zachovává viditelnost předchozího, částečně smazaného písma.²³⁾ Snímek *FINAL FANTASY* je oproti tomu přesným opakem palimpsestu, jeho cílem je plně zahladit předchozí vrstvy. Jenže „dokumentarizovaná“ verze filmu tyto vrstvy neskrývá, naopak – jejich odhalení je ústředním námětem a samotný proces opakování hlavní atrakcí. Fetišizuje tak film jako zjevný výsledek produkčního procesu, obdobně jako se to děje v případě godardovského palimpsestu – ovšem možnost aplikovat dekonstruktivní strategii palimpsestu na počítačově generovaný obraz je předem neutralizována a ukázána jako projev technické a technologické nedokonalosti.

Příklad filmu *FINAL FANTASY* je do jisté míry výjimečný tím, že se zřejmě snaží v maximální míře prezentovat použití technologie (počítačově generovaného obrazu), která sice není nová, ale je využita radikálněji a k novým cílům. Nicméně i tento případ je součástí širší exhibicionistické strategie, otevírající hladký povrch obrazu a ukazující jej jako výsledek určité „řemeslné“ dovednosti. Domnívám se, že vytváření takového „pedagogického“ vztahu k divákovi („lekce z anatomie filmové produkce“) se snaží rozšířit kompetenci diváka a posílit tak možnost čtení filmu v rovině samotného textu a jemu odpovídajícího vztahu „historický autor – historický divák“.²⁴⁾ To, jak materiál na DVD

23) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985, s. 311 – 334.

24) Jde o první z osmi rovin modelu narace, vytvořeného Edwardem Braniganem. Srov. Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, s. 86 – 124. „Text [...] vzniká v určité historické situaci, která předpokládá jistý společenský konsensus o artefaktech a biografických autorech. Všechny texty mají takovouto nefikční dimenzi: filmy vznikají za pomoci určitého materiálu a práce, jsou předmětem obchodování

zdůrazňuje roli „previzualizace“²⁵⁾ (tedy jednotlivých fází produkčního procesu) či možnost sledovat některé sekvence z více úhlů kamery, nabízí takovéto nefikční čtení; sledování filmu s doprovodným komentářem např. režiséra, autora hudby, scenáristy apod. si je pak přímo vynucuje přinejmenším jako paralelní ke čtení fikčnímu.

To zároveň mění afektivní vztah diváka k filmu. Ed Tan při svém rozlišení mezi tzv. artefaktovými a fikčními emocemi výslovně spojuje sledování filmu v první rovině Braniganova modelu s artefaktovými emocemi, sledování v ostatních sedmi rovinách²⁶⁾ podle něj produkuje fikční emoce.²⁷⁾ Tan uplatňuje dvě kritéria pro rozlišení artefaktových emocí (A emoce) a fikčních emocí (F emoce). Prvním je kritérium stimulu, na němž je založen situační význam filmu – tím je buď fikční jednání, nebo film jako artefakt. Podle Tana v tradičním hraném filmu dominují F emoce – diegetický efekt způsobuje, že divák se zajímá především o události fikčního světa, zatímco charakteristiky filmu jako artefaktu zůstávají skryté (formální a umělecké vazby mezi záběry jsou překryté kauzálními vztahy).²⁸⁾ Druhým kritériem je empatie: jak F emoce, tak A emoce mohou mít podobu empatických i neempatických emocí. Jde ale o emoce odlišného typu a u F emocí převažují emoce empatické, zatímco u A emocí neempatické.²⁹⁾ Film tedy nabízí divákovi dvojí typ primárního potěšení, které (na rozdíl od potěšení sekundárního, např.

a mají měřitelný společenský a psychologický efekt; vyžadují si také určité náklady“ (s. 88). „Historického autora“ chápe Branigan komplexně jako koncept, mající svou psychologickou a společenskou rovinu. Autor přitom není jen biografická osoba (či osoby), která vytvořila text, ale také určitá textuálně vytvořená kulturní legenda.

25) Pojem *previsualization* označuje jakýkoli systém, který umožňuje ještě před začátkem samotného natáčení získat přibližnou představu o tom, jak bude vypadat určitá část filmu (zahrnuje tedy např. náčrty, malby, storyboardy, kompozitní videoobrazy či digitálně konstruované obrazy). Tento pojem používá pro označení přípravných fází produkce (včetně storyboardu) např. DVD s filmem PÁN PRSTENŮ: SPOLEČENSTVO PRSTENU (Special edition). Není bez zajímavosti, že tento pojem poprvé použil Francis Ford Coppola pro svou „metodu elektronické kinematografie“ (zahrnující mj. i přepis storyboardu na video), aplikovanou při produkci filmu JEDNA OD SRDCE (1982), který skončil finančním krachem (srov. Jon Lewis, *Whom God Wishes to Destroy... Francis Ford Coppola and the New Hollywood*. London 1995). Ovšem už koncem osmdesátých let připomíná používání elektronických prostředků při produkčním a postprodukčním procesu praxi Coppolovy elektronické kinematografie (vizualizace scénáře pomocí videa či paralelní zachycování průběhu filmování na video, umožňující neustálou kontrolu a racionalizaci produkčního procesu...) Srov. také Siegfried Zielinski, *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'Actes in History*. Amsterdam 1999, s. 256n. Zdá se, že jeho vize se v obměněné podobě plněji realizuje v souvislosti s filmy spočívajícími do značné míry na digitální technologii.

26) Jde o roviny fikce, světa příběhu, události/scény, jednání, promluvy, percepce a myšlení.

27) Srov. Ed S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine* Mahwah, NJ 1996, s. 188. Pro Tanovo rozlišení tzv. artefaktových emocí (*artefact emotions*) a fikčních emocí (*fiction emotions*) srov. zejm. s. 64 – 66, 81 – 84, 171 – 177. Srov. také Cynthia A. Freelandová, *Vznešeno ve filmu*. „Iluminace“ 14, 2002, č. 3, s. 5 – 22. Freelandová využívá Tanovo rozlišení artefaktových a fikčních emocí pro svůj koncept vznešena, srov. zejm. s. 13 – 16, 20. (V českém překladu jsou ovšem „artefact emotions“ střídavě překládány jako artefaktové a umělecké emoce, na s. 20 je pak „artefact and fiction emotions“ chybně přeloženo jako „umělecké dílo a fikční pocity“.)

28) E. Tan, c. d., s. 81, 238.

29) Artefaktové emoce neempatické jsou požitek, touha (např. po znovuoobjevení prvku, který by nabízel divákovi obzvláštní potěšení), obdiv a úžas. Empatické A emoce souvisí s proprioreceptivní aktivitou, jako je např. zrcadlové opakování určitého pohybu na plátně.

z příslušnosti k určité komunitě) může realizovat bezprostředně: na jedné straně je to potěšení z pozorování a ze ztráty sebe sama ve fikčním světě, na druhé straně potěšení z filmu jako artefaktu, z jeho technických a stylistických kvalit. Tan uznává, že nejen „specialista“, ale i „neškolený divák“ (*natural viewer*) může nacházet zdroj potěšení v samotné povrchové struktuře filmu (může anticipovat použití určitých filmařských prostředků, může si být vědom a těžit potěšení z technických aspektů filmu – např. speciálních efektů, může oceňovat herectví oblíbené filmové hvězdy).

Ed Tan nepochybně oprávněně zdůrazňuje, že pro recepci běžného hraného filmu jsou určující fikční emoce, i to, že uvědomění si určitých aspektů filmového stylu vyžaduje jistý typ kompetence. Spornější ovšem je jeho tvrzení, že tato kompetence chybí většině diváků a že ji může poskytnout spíše zkušenost samotné filmové tvorby než jejich sledování a „analytický trénink“. Bez ohledu na to, do jaké míry je funkční a oprávněný Tanův koncept „neškoleného diváka“, je zjevné, že určité marketingové a distribuční strategie se alespoň *snaží* tuto kompetenci rozšiřovat a posilovat tak dispozice hollywoodského filmu jako „chameleonského textu“³⁰⁾ přístupného pro více rovin čtení, tedy i v Braniganově rovině „historický divák – historický autor“. Ostatně v souladu s uvedenou představou o kompetenci získané praxí se může distribuce filmů na DVD prezentovat jako „filmová škola“ (a to i velmi doslovně: DVD s filmy Roberta Rodrigueze *EL MARIACHI* a *DESPERADO* (Director's Double Feature – Columbia/TriStar) obsahují krátké filmy, v nichž režisér popisuje postupy použité při natáčení – první z nich se jmenuje „Desetiminutová filmová škola“, druhý „Anatomie přestřelky“ a začíná u storyboardu příslušné scény přestřelky v baru; v případě *FINAL FANTASY* nabízí DVD divákovi možnost „přestříhat si“ konkrétní scénu). Takovéto rétorice ostatně vychází vstříc i estetika řady hollywoodských filmů posledních let. Jak výstižně poznamenává Dana Polan v souvislosti s Tarantinovým filmem: „Lze předpokládat, že se *Pulp Fiction* na videu a DVD ukáže jako velmi úspěšný, protože tento film přímo vyzývá k opakovanému sledování, analýzám se zpomaleným převíjením, přeskokování dopředu a zpět, které jsou tak snadné, pokud film vlastníme k domácímu použití.“³¹⁾ Přínejmenším některé způsoby uvádění storyboardů na DVD tvoří součást strategie, kterou zde označuji „DVD jako filmová škola“ – jde zejména o případy, kdy se v rozděleném obraze nabízí přímé srovnání storyboardu určité scény a její realizace (např. *PÁN PRSTENŮ: SPOLEČENSTVO PRSTENU*, *MUŽI V ČERNÉM* /Collector's series – Warner Home Video/, *JURSKÝ PARK 3* /Universal/, *NÁVRAT DO BUDOUCNOSTI* /Universal/ či *HVĚZDNÉ VÁLKY: EPIZODA 1 – SKRYTÁ HROZBA* /20th Century Fox Home Entertainment/, kde se nabízí i srovnání s „mezifází“ animace a zkoušek s živými herci).³²⁾ Tato strategie směřuje pozornost přímo ke konstrukci filmu, k jeho technickým a stylistickým prostředkům, k filmu jako artefaktu, a obrací se tak na diváka jako „cinefila“.³³⁾

30) Pro Braniganův pojem „chameleon text“ srov. E. Branigan, c. d., s. 92.

31) Dana Polan, *Pulp Fiction*. London 2000, s. 37.

32) Při tomto typu oslovení hraje uvnitř nadžánrové kategorie blockbustera (který se snaží zasáhnout co nejširší spektrum segmentů publika) nepochybně důležitou roli žánrové rozdělení, vedené v tomto případě přibližně mezi akčním filmem, sci-fi a fantasy na jedné straně a melodramatem či komedií na straně druhé.

33) Podle Tana je právě cinefil tím typem diváka, který dokáže ocenit film jako artefakt a důležitým zdrojem jeho diváckého potěšení je filmový styl. Srov. E. Tan, c. d., s. 34n.

Z prostoru kina na plochu obrazovky: film jako upomínka a film jako artefakt

Záměrem tohoto textu bylo využít storyboard (tedy jeden z doplňkových produktů nabízených ke konzumaci jako zpestření recepce filmu v soukromé sféře) coby východisko, ze kterého je možné analyzovat mnohem obecnější jevy v rovině média (DVD), produkčního procesu, propagační strategie i samotné recepce. DVD nosič umožňující reprodukci filmu na malé televizní obrazovce není nabízen jen jako alternativa kina nebo jako upomínkový předmět sloužící k připomenutí afektivní, kognitivní a tělesné zkušenosti získané v kině (respektive jako oživení vzpomínek na „protetické“ vzpomínky),³⁴⁾ ale také jako „střihačský stůl“ či filmová učebnice, která zdůrazňuje film jako artefakt, složitý produkt, výsledek aplikace určité dovednosti a řemeslné zručnosti. Ovšem vzhledem k narůstající roli digitální technologie u trikových scén a k absenci materiálních objektů a fyzické práce při jejich realizaci je nutné se při exhibici řemeslného mistrovství a při odhalování procesu fungování digitálního obrazu obrátit k prezentaci předchozích verzí a skrytých vrstev tohoto obrazu.

* * *

Pozornost je tedy zaměřena na filmový obraz jako plochu, malířské plátno obsahující množství na první pohled neviditelných vrstev, jejichž konstrukce je předváděna jako náročná (umělecko)řemeslná práce. Příznačná jsou v tomto ohledu slova George Lucase, který filmařskou práci s digitálním obrazem charakterizuje jako „tvorbu malíře či sochaře. Chvilí pracujete, pak poodstoupíte, podíváte se na výsledek a zase k tomu něco přidáte, zase poodstoupíte, podíváte se a něco přidáte. V podstatě skončíte až v okamžiku, kdy takovýto vrstvením vytvoříte celý objekt.“³⁵⁾ Obdobnou metaforu přirovnávající natáčení filmu k řemeslné práci umělce používá Francis F. Coppola v souvislosti se svojí vizí elektronické kinematografie: „[...] začínáte tvořit svůj film podobným způsobem, jakým postupuje člověk pracující se sochařskou hlinou. Neuděláte nejdříve nos a nezačnete teprve pak modelovat ucho, ale neustále pomocí elektronické výzbroje prostorově zpracováváte celý objekt a kousek po kousku jej přibližujete k tomu, čeho chcete dosáhnout.“³⁶⁾ Ne mechanická reprodukce, ale prostorovost a vrstvy jsou pojmy, na které je

34) Tématu filmové zkušenosti jako zdroje protetických vzpomínek jsem se věnoval v textu *Žánr, divák a protetická paměť*, předneseném na filmologické konferenci v Olomouci roku 2002. Velmi ilustrativní je v dané souvislosti poznámka Alexandry Kelerové: „Zdá se, že ve filmu TITANIC klade Cameron rovnítko mezi vzpomínkou (a to i imaginární) a zkušenost. Řečeno slovy, které v jedné z úvodních scén adresuje oceánograf Brock Lowett, Cameronovo filmové alter ego, zestárlé Rose: „jste připravena vrátit se na Titanic?“ Myšlenka, že pamatovat si je totéž jako vrátit se, má nepochybně své implikace pro uvedení filmu na video.“ Viz A. K e l e r, *Heart of the Ocean. Diamonds and Democratic Desire in Titanic*. In: Gaylyn Studlar – Kevin S. S a n d l e r (eds.), *Titanic: Anatomy of a Blockbuster*. New Jersey 1999, s. 154.

35) Kevin K e l l y – Paula P a r i s i, *Beyond Star Wars, what's next for George Lucas*. „Wired“ 1997 (únor), s. 163. Cit. dle Thomas E l s a e s s e r, *Digital Cinema: Delivery, Event, Time*. In: T. E l s a e s s e r – K. H o f f m a n n (eds.), *Cinema Futures*, s. 206.

36) Cit. dle S. Z i e l i n s k i, *Audiovisions*, s. 256.

kladen důraz v souvislosti s tím modelem filmové tvorby, který Manovich nazývá „kinem-
-štetecem“ (ve shora zmiňované „verzi“ FINAL FANTASY, sestavené z jednotlivých fází to-
hoto „vrstvení“, se v jednom okamžiku objevuje upozornění: „záběr s největším počtem
vrstev – 130“).³⁷⁾ To, co je v případě některých filmů přímo základem jejich estetiky, tedy
proces vrstvení, prolínání a přepisování,³⁸⁾ je na DVD „odhalováno“ i u plně „iluzionis-
tických“ filmů jako místo práce (na) obrazu (v tomto smyslu pak je storyboard jednak
historicky první z těchto vrstev, jednak zdůrazněním expresivity, kompozice, manuálnos-
ti, spřízněnosti s malířstvím). Rétorika prezentující film jako artefakt a také jako objekt
„analytického“, reflexivního zájmu tak zdůrazňuje jednu z (mnoha) podob, které na sebe
bere hollywoodský mainstreamový film jako „chameleonský text“ při snaze oslovit vel-
mi různorodá filmová publika.

Mgr. Pavel Skopal (1972)

Působí jako doktorand v Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU, kde přednáší mj. dějiny filmových teo-
rií. V současné době se věnuje zejména problémům filmové recepce a dějinám postklasického hollywoodské-
ho filmu.

(Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filosofická fakulta Masarykovy university,
Arne Nováka 1, 660 88 Brno; skopal@phil.muni.cz)

37) Dějiny filmového stylu by samozřejmě mohly nabídnout „příběh“ zdůrazňující jiné aspekty vztahu mezi
např. hloubkou pole na jedné straně a „planimetrickým obrazem“ na straně druhé, než jaké vyvstávají
do popředí v souvislosti s rétorikou uvádění filmu pro DVD, tedy jiné distribuční „okno“, než je uvádě-
ní v kině. Planimetrický obraz, jehož kompozice je tvořena několika překrývajícími se rovinami paralel-
ními s plochou obrazu, představoval stylistickou alternativu v raném filmu a poté v 60. a 70. letech
zejména v evropské kinematografii (Godard, Antonioni), přičemž vytvářel jisté vazby na malířství.
V omezené míře byl integrován i do mainstreamového filmu (Coppola – JEDNA OD SRDCE, Tarantino –
PULP FICTION, filmy Spika Lee), ovšem i po odklonu od inscenování obrazu do hloubky v souvislosti s ná-
stupem barevného filmu a širokoúhlého obrazu je pochopitelně mainstreamová kinematografie od 70. let
charakteristická eklektickým využíváním jak velké hloubky pole, tak mělkého obrazu (např. vlivem uží-
tí teleobjektivu), nikoli důrazem na plochost obrazu. Srov. David B o r d w e l l, *Modelle der Raumin-
szenierung im zeitgenössischen europäischen Kino*. In: Andreas R o s t (ed.), *Zeit, Schnitt, Raum*. Frank-
furt a. M. 1997, s. 17 – 42; T ý ž, *On the History of Film Style*. Cambridge – London 1997. Ale i když se
počítačově generovaný obraz v komerční kinematografii (např. v případě JURSKÉHO PARKU) potýkal s pro-
blémem dosažení větší hloubky ostrosti, neznamená to, že by se zároveň nemohl (v jiném médiu) in-
scenovat jako výsledek kladení obrazových vrstev (a přitom zdůrazňovat mj. právě přesvědčivost dosa-
ženého obrazu a hloubky pole).

38) V souvislosti s montážní estetikou postklasického hollywoodského filmu jsem se tomuto tématu věnoval
podrobněji v textu *Montáž jako atrakce*. „Cinepur“ 2003, č. 25, s. 35.

Citované filmy:

Batman (Tim Burton, 1989), *Desperado* (Robert Rodriguez, 1995), *El mariachi* (Robert Rodriguez, 1992), *Final Fantasy: Esence života* (Final Fantasy: The Spirits Within; Hironobu Sakaguchi, Moto Sakakibara, 2001), *Hvězdné války: Epizoda 1 – Skrytá hrozba* (Star Wars: Episode I – The Phantom Menace; George Lucas, 1999), *Ivan Hrozný I, II* (Ivan Groznyj I, II; Sergej Ejzenštejn, 1944/1946), *Jedna od srdce* (One from the Heart; Francis Ford Coppola, 1982), *Jurský park* (Jurassic Park; Steven Spielberg, 1993), *Jurský park 3* (Jurassic Park III; Joe Johnston, 2001), *Matrix* (The Matrix; Andy a Larry Wachovští, 1999), *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), *Muži v černém* (Men in Black; Barry Sonnenfeld, 1997), *Návrat do budoucnosti* (Back to the Future; Robert Zemeckis, 1985), *Pán prstenů: Společenstvo prstenu* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring; Peter Jackson, 2001), *Pokropený kropič* (L'Arroseur arrosé; Louis Lumière, 1895), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Rampa* (La Jetée; Chris Marker, 1962), *Taxikář* (Taxi Driver; Martin Scorsese, 1976), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Helenina dobrodružství* (The Adventures of Kathlyn; Francis J. Grandon, 1913), *Topaz* (Alfred Hitchcock, 1969), *What Happened to Mary?* (Charles Brabin, 1912), *Ztracený svět* (The Lost World: Jurassic Park; Steven Spielberg, 1997).

SUMMARY

THE (IN)VISIBLE LAYERS OF THE FILM IMAGE

The storyboard, DVD and the exhibitionistic rhetoric of Hollywood cinema

Pavel Skopal

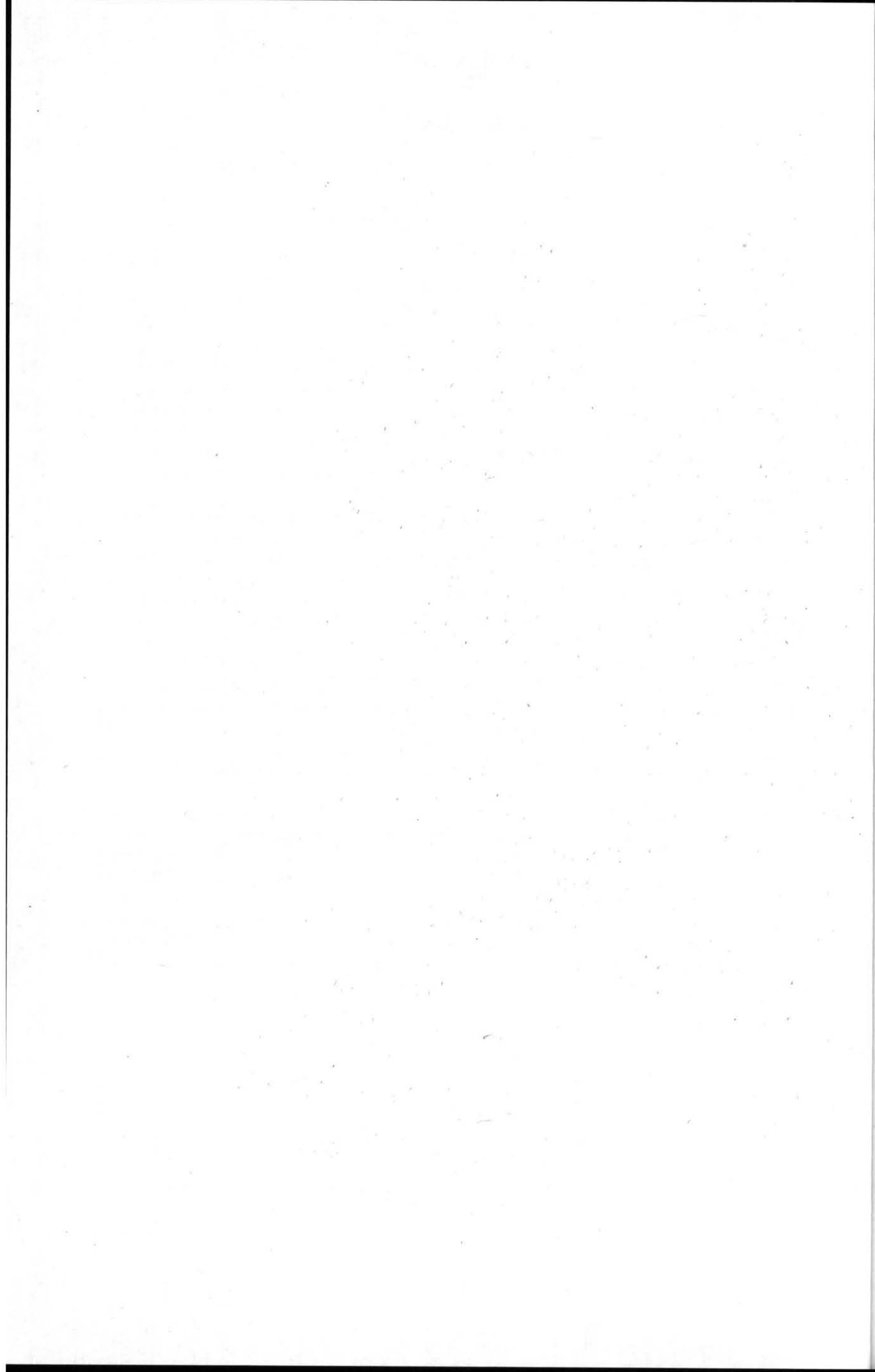
The purpose of this text is to implement the storyboard (i.e. one of the supplementary products offered for consumption as a means of diversion of the reception of a film in the private sphere) as a starting point from which much more general phenomena can be analyzed on the level of the media (DVD), production process, promotion strategy and the reception itself. DVD is not offered merely as an alternative to the cinema or as a souvenir serving to recall the affective, cognitive and corporeal experience received in the cinema, but also as an "editing table" or textbook on film emphasizing film as an artefact, as a complex product, as the result of the application of a particular skill and craftsmanship.

Digitalization has changed the production process to such an extent that Lev Manovich proposes "the re-definition of film" and the conceptualization of digital film as painting. Digital film presents "a graphic mode" having expressive qualities, which facilitates transformation and simple manipulation of the image, whereby digital film is changed from a series of photographs into a series of images. This argumentation introduced by Manovich constitutes an appropriate point of departure for the observation of the purposes for which the new semantic space in which film appears on DVD is used, and in the service of what type of rhetoric it is employed.

The DVD player's interface enables the viewer not only the simple re-playing of a film but also the altering of a film into "a documentary" about its own creation, in an illustration of the production process described by the makers of the film. This (institutional) transformation from a fictional mode into a documentary one is not the only such change affecting a film on DVD. The film is shown in the process of transformation, from a sketch through digital animation to the resulting "photorealistic" product – the process is entered by the "spacialized" time of production represented by individual layers of the production process, placed one over the other.

The manner in which the storyboard is used on DVD is based (at least) on four differing strategies: 1. *A storyboard as a "film museum" exhibit.* Storyboards are the frequent supplementary materials of DVD "collectors' editions", through which the media industry addresses collectors as "insiders", as connoisseurs permitted to peek into the secrets of film production. 2. *A storyboard as "an autonomous image".* Usually, those film scenes are reproduced in the storyboard that belong to the most dramatic and, above all, the visually most attractive ones. 3. *A storyboard as a narration.* Demonstrations of storyboards on DVD often reproduce entire film sequences, thereby constituting micro-narratives of sorts. 4. *A storyboard as a film school.* This strategy draws one's attention directly to the film's structure, to its technical and stylistic means, to the film as an artefact, thereby addressing the viewer as "a cinephile".

Translated by Linda Paukertová



Články

LABYRINTICKÝ ČLOVEK
ROLAND BARTHES
A HĽADANIE ARIADNY

Peter Michalovič

Lingvistika nesporne patrí do súboru sociálnych vied, no má v ňom výnimočné postavenie: nie je len sociálnou vedou ako ostatné, ale oproti nim urobila najväčšie pokroky – je nepochybne jedinou sociálnou vedou, ktorú možno označiť slovom veda a ktorá dospela k formulovaniu pozitívnej metódy a zároveň k poznaniu povahy analyzovaných faktov. Z takejto privilegovanej situácie vyplývajú určité povinnosti: lingvista často vidí, ako sa bádatelia zo susedných, no odlišných disciplín inšpirujú jeho príkladom a pokúšajú sa ho nasledovať.

Claude Lévi-Strauss

Nikoho nenapadne psáť alebo vymýšľať teórie o jazyce, ktorý nezná. A pritom sa mnoha ľuďom zdá docela prirodzené vykládať „obraz“. K čemu to vede, je nasnadé; z obrazu si títo ľudia vezmú len to, čo znajú, alebo si myslí, že znajú; rozloží si ho na časti bez najmenšieho ohľadu na jeho podstatu a jeho význam. A prirodzene dospieť k záveru, že dielo nepriináša nič iného, než čo bychom sa mohli dozvedieť prostredníctvom vedy alebo jazyka.

Pierre Francastel

Podľa mňa v lingvistike nie je nič podstatné.

Gilles Deleuze

I

Keď sa vysloví meno Roland Barthes, okamžite sa s ním asociujú brilantné analýzy každodenných mýtov kapitalistického sveta, asketický a zároveň veľmi presný úvod do semiológie, kuriózna analýza systému módy, nezanedbateľné príspevky do naratológie, zvláštny, takpovediac semiologický cestopis Japonska alebo fascinujúca kniha o fotografii. Určite sme zabudli spomenúť veľa tém, ktoré sa spájajú s týmto menom, našťastie máme pre našu „teoretickú sklerózu“ ospravedlnenie, ktoré môže byť pre čitateľa dostatočne presvedčivé. Naším cieľom nie je vytvoriť intelektuálny portrét tohto vynikajúceho mysliteľa, dokonca ním nie je, hoci to môže sugerovať titul nášho príspevku, interpretácia Barthesových názorov na nehybný alebo pohyblivý obraz v rôznych etapách jeho bohatej vedeckej činnosti. Nič z toho nemáme v úmysle, chceme sa venovať jednému textu z roku 1970, publikovanému pod názvom *Tretí zmysel* (*Le troisième sens*),

pričom všetko to, čo bude čítaniu, presnejšie povedané komparatívneho čítaniu tohto textu predchádzať a nasledovať, treba chápať ako nevyhnutné pozadie, umožňujúce zvýrazniť kontúry toho, čo sa nachádza v popredí.

2

Ferdinand de Saussure vo svojich prednáškach o všeobecnej lingvistike vyslovil presvedčenie, že nastal čas na to, aby vznikla nová veda, ktorá by študovala život znakov v spoločnosti. „Tvorila by časť sociálnej psychológie a v dôsledku toho i obecnú psychológiu; nazveme ju *sémiologie* (z reckého *semeion* „znak“). Ukázala by nám, z čoho sestávajú znaky a ktoré zákony je riadi.“⁽¹⁾

Podľa Saussura súčasťou tejto novej vedy by sa mala stať aj lingvistika, ktorej by však v rámci sémiológie malo patriť privilegované postavenie, vyplývajúce po prvé z toho, že jej predmet – jazyk ako inštitúcia – je najdôležitejšou zo všetkých spoločenských inštitúcií. Ostatné inštitúcie „se týkajú len určitých jedinců v určitých okamžikoch. Žiadna iná než jazyk však není určena všem a nevyžaduje, aby se jí každý účastnil a měl na ni vliv. Většinu institucí lze zkorrigovat a pozměnit promyšleným a vědomým zásahem. U jazyka to možné není, ani pro akademie.“⁽²⁾

Po druhé z toho, že „jazyk je znakový systém vyjadřující ideje, a je tak srovnatelný s písmem, abecedou hluchoněmých, symbolickými rituály, zdvořilostními formami, vojenskými signály atd. Je však z těchto systému nejdůležitější.“⁽³⁾

3

Ferdinand de Saussure teda napísal overtúru k opere, ktorú, žiaľ, jeho náhla smrť už nedovolila skomponovať. Jeho grandiózny projekt sa pokúsili dokončiť viacerí, medzi nimi aj Roland Barthes. Jednoznačné prihlásenie sa k Saussurovi môžeme nájsť už v jeho staršej knihe, napísanej v roku 1956 a publikovanej v roku 1957 *Mytológie* (*Mythologies*). Je všeobecne známe, že táto kniha sa zaoberá každodennými mýtmi, ktorými kapitalizmus bombarduje svet.

Podľa Barthesa „mýtus je určitá promluva“⁽⁴⁾, pričom „tato promluva je sdělením. Může být tedy i jiná než orální; může být tvořena písmem či reprezentacemi: psaný jazyk, ale také fotografie, film, reportáž, sport, divadlo, reklama, to vše může posloužit jako opora pro mýtickou promluvu. Mýtus se nemůže definovat ani svým předmětem, ani svou materií, neboť jakákoli materie může být arbitrárně nadána signifikací: nevyvolává kupříkladu obraz a písmo stejný typ vědomí, to nepochybně, a v obraze samém existuje mnoho způsobů četby: schéma se propůjčuje signifikaci mnohem snáze než kresba, imitace

1) Ferdinand de Saussure, *Kurs obecné lingvistiky*. Praha 1989, s. 52.

2) Tamže.

3) Tamže.

4) Roland Barthes, *Mythologies*. Paris 1957, s. 181. (Cit. z dosud nepublikovaného prekladu Josefa Fulku.)

snáze než originál, karikatúra snáze než portrét. Zde se však již právě nejedná o teoretický spôsob zobrazovania: jedná sa o *tento* obraz, jemuž je dána *tato* signifikácia – mytická promluva je vytvorená z matérie, ktorá je *již* spracovaná s ohľadom na príslušnú komunikáciu: jestliže lze uvažovať o veškerém materiálu mýtu nezávisle na materii, z níž je utvorený, je tomu tak proto, že tento materiál, ať jde o materiál obrazový, či grafický, předpokládá zvýznamňující vědomí. Tato matérie není zanedbatelná: obraz jistě působí naléhavěji než písmo, vnucuje signifikaci naráz, aniž ji analyzuje, aniž ji rozptyluje. To však již není konstitutivní rozdíl. Od okamžiku, kdy je nadán signifikací, se obraz stává jakýmsi písmem: stejně jako písmo vyžaduje určitou *lexis*.

Řečí, diskursem, promluvou atd. tedy budeme nadále rozumět jakoukoli, verbální či vizuální, signifikantní jednotku či syntézu: fotografie budou pro nás promluvou stejně jako novinový článek; předměty samy se budou moci stát promluvou, pokud něco značí. Tento generický způsob chápání řeči je ostatně ospravedlněn samou historií různých typů písma: předměty jako incké kipu, anebo obrázky, jakými byly piktogramy, tvořily regulérní promluvy dávno před vynalezením naší abecedy. To neznamena, že bychom museli s mytickou promluvou zacházet jako s jazykem: mýtus po pravdě spadá do oblasti obecné vědy, přesahující lingvistiku. Tou vědou je *sémiologie*.⁵⁾

4

Mýtus nie je jazyk, ale je vybudovaný na základe určitého jazyka (alebo nejakého spôsobu reprezentácie, ktorá sa až príliš podobá na jazyk; akoby diskkrétne jednotky verbálneho jazyka stanovili normu pre vytváranie ikonických jednotiek jazyka výtvarného umenia či štruktúraciu fotografie). Prirodzený jazyk je základom každého *sekundárneho semiotického systému*, Jurij M. Lotman by povedal *druhotného modelujúceho systému*, akým je aj mýtus. Vzťah medzi prirodzeným jazykom a mýtickým diskurzom môžeme podľa Barthesa opísať ako vzťah *objektového jazyka* k *meta-jazyku*. Objektový jazyk vytvára primárnu artikuláciu sveta a tým aj vlastne jeho primárnu signifikáciu. Meta-jazyk, v našom prípade mýtus, parazituje na prirodzenom jazyku (a jeho analógiách). Na jednej strane využíva jeden hotový svet, fixovaný v znakoch prirodzeného jazyka a jeho analógiách, na druhej strane aktívne pracuje prostredníctvom celej škály rafinovaných spôsobov na jeho „vyparovaní“, zmyslom ktorého je vytvoriť nový svet mýtu. Môžeme si to ukázať na niekoľkých príkladoch. Prvým bude samozrejme ten, ku ktorému sa Barthes vracia. Je to obyčajná fotografia, uverejnená na obálke časopisu Paris-Match. Na tejto fotografii podľa Barthesa vidíme mladého černocho oblečeného do vojenskej uniformy, ako salutuje vztýčenej francúzskej vlajke. Na prvý pohľad táto fotografia neobsahuje nič zvláštne. Jasne vieme identifikovať černocho, jeho uniformu ako uniformu francúzskej armády, jeho gesto vieme bez problémov „prečítať“ ako vzdávanie pocty, trojfarebnú vlajku ako štátnu vlajku Francúzskej republiky. Lenže na tomto, takpovediac „doslovnom čítaní“ parazituje mýtické čítanie, ktoré zmysel fotografie značne posúva mimo územie doslovného. Vojak čiernej pleti je jasným dôkazom, vyvracajúcim údajný kolonializmus, veď keby

5) Tamže, s. 182n.

existoval, tak utláčaný černochoch by nemohol slúžiť vo francúzskej koloniálnej armáde. Vojak čiernej pleti môže slúžiť pod francúzskou vlajkou rovnako ako vojak bielej pleti, a preto môže vojak čiernej pleti byť **symbol** francúzskej armády, ergo francúzskeho imperializmu. A nielen symbolom, salutujúci černochoch francúzskemu imperializmu môže poskytnúť **alibi** a navyše sa môže stať samotnou **prítomnosťou** francúzskeho imperializmu.

5

Ďalším príkladom môže byť Barthesova analýza Mankiewiczovho filmu JULIUS CAESAR. Podľa Barthesa v tomto filme majú všetky postavy pramienok vlasov uprostred čela. Je zarážajúce, že v celom filme sa nevyskytuje ani jeden plešatý muž, hoci z rímskych dejín vieme o množstve mužov, majúcich hlavu holú ako koleno. Jednoducho pramienok vlasov sa stal znakom, ktorý počas celého filmu ubezpečuje diváka, že je v starom Ríme. „A tato jistota je setrvalá: herci mluví, jednají, navzájem se mučí, debatují o ‚univerzálních‘ otázkách, a díky tomuto praporku vyvěšenému na čele neztrácí nic ze své historické věrohodnosti: jejich obecnost se může dokonce vzdmout, překročit oceán i celá staletí, spojit se s yankeeskými ksichty hollywoodských komparsistů, co na tom, všichni mají jasno, zabydlení v poklidné jistotě nedvojznačného univerza, v němž z Římanů dělá Římány ten nejčitelnější znak – vlasy na čele.“⁶⁾

Druhým znakom Mankiewiczovho JULIA CAESARA je pot: všetci, sa vo filme neustále potia. Pot sa stáva znakom. „Znakem čeho? Znakem mravnosti. Všichni jsou zbroceni potem, neboť všichni bojují s něčím v sobě samých; máme se zde nacházet v prostoru klopotně se vypracovávající ctnosti, tj. přímo v prostoru tragédie, a pot je pověřen, aby nás na to upozornil: lid zkroušený Caesarovou smrtí a poté argumenty Marka Antonia, je propocený, čímž v tomto jediném znaku úsporně kombinuje intenzitu své emoce a bezvýchodný charakter svého postavení. I ctnostní lidé, Brutus, Cassius, Casca, se nepřestávají potit, podávající tím svědectví o nesmírné fyziologické práci, kterou v nich vykonává ctnost, z níž se rodí zločin. Potit se znamená myslet (což evidentně spočívá na postulátu, jenž je vlastní národu obchodníků, a totiž: myšlení je násilný, kataklysmatický úkon, jehož nejmenším znakem je právě pot). V celém filmu je jediný člověk, který se nepotí a zůstává hladký, hebký a nepropustný: Caesar. Samozřejmě, Caesar, *předmět* zločinu, zůstává suchý, protože neví, protože *nemyslí* a musí si uchovat čistotu, osamocenost a uhlazenost předmětu doličného.“⁷⁾

6

Mohli by sme pokračovať napríklad analýzami *Spisovateľ na prázdninách* alebo *Volebná fotogeničnosť*, ale nie je to potrebné, pretože by len potvrdili to, čo už vieme. Barthes nám predkladá také „čítanie“ obrazov, ktoré zaráža nielen svojou transparentnosťou, ale aj tým, že komentár absolútne vyčerpáva ich zmysel. Nie je tu nič, s čím by si komentár

6) Tamže, s. 27.

7) Tamže, s. 28n.

nevedel dať rady, pretože všetko je štrukturované podľa vzoru *jazyk*, ku ktorému Barthes pridáva vysvetľujúci metajazyk. Z fotografií, z filmových záberov, reklamných obrazov zmizol aj ten posledný náznak tajomstva, čím sa vlastne dokonale neutralizovala ich imanentná špecifika.

7

Približne o päť rokov neskôr sa Barthes v knihe *Základy semiológie* (*Éléments de sémiologie*) znova zamýšľa nad vzťahom lingvistiky a semiológie. Napriek tomu, že sa „v Saussurových myšlenkách uskutočnil veľký pokrok, sémiologie hľadá svoju cestu pomalu. Dôvod toho je možná prostý. Saussure, jehož myšlienka bola prevzata prednými sémiologmi, se domníval, že lingvistika je pouze součástí obecné nauky o znacích. Není však vůbec jisté, že ve společenském životě dnešní doby existují jiné systémy znaků většího rozsahu než právě lidská řeč. Sémiologie se zabývala až dosud toliko málo významnými kódy, jako je kód dopravních značek; jakmile přecházíme k celkům majícím opravdivou sociologickou hloubku, setkáváme se opět s řečí. Předměty, **obrazy** [podčiarkol P. M.], chování sice mohou označovat (a skutečně tomu tak je), ale nikdy ne autonomně; každý semiologický systém se směřuje s řečí. Představit si systém obrazů nebo předmětů, jejichž *označovaná* by mohla existovat mimo řeč: pochopit, co znamená nějaká substance, vyžaduje nutnost použití jazyka: význam je možný pouze jako pojmenovaný a svět označovaných se uskutečňuje pouze ve světě jazyka.“⁸⁾

Keďže Barthes jednoznačne favorizoval reč, tak nás určite nemôže prekvapiť jeho presvedčenie o tom, že už v čase písania *Základov semiológie* jestvovali vhodné podmienky na „dekonštrukciu“ alebo inak povedané na prevrátenie Saussurovho princípu: „lingvistika není (třeba i privilegovanou) částí obecné nauky o znacích, nýbrž naopak sémiologie je částí lingvistiky: a to právě tou částí, která se zabývala *velkými označujícími jednotkami* promluvy; takto by se ukázala jednota výzkumů prováděných v současné době kolem pojmu označování v antropologii, psychoanalýze a v stylistice.“⁹⁾

8

Na scénu písania nám nenápadne vkláza termín *veľké označujúce jednotky*. Keďže s ním mienime ďalej pracovať, tak sa ho pokúsime špecifikovať, aby sme predišli zbytočným nejasnostiam. Claude Lévi-Strauss, ďalší z mysliteľov, ktorí sa pokúsili „skomponovať operu“, ku ktorej Saussure stihol skomponovať len overtúru, bol presvedčený, že mýtus má s jazykom spoločné to, že prvky, ktoré ich tvoria, samy o sebe nemajú nijaký zmysel. Naopak, zmysel je konštituovaný vzájomnými vzťahmi medzi jednotlivými prvkami. Rozdiel medzi jazykom a mýtom spočíva len v tom, že pokiaľ v jazyku najvyššou jednotkou je veta, tak v mýte je veta alebo niekedy slovo-veta tou najnižšou jednotkou. Mýtus operuje s veľkými jednotkami, pričom samozrejme tie veľké jednotky do seba integrujú

8) R. Barthes, *Základy sémiologie*. In: T ý ž, *Kritika a pravda*. Praha – Liberec 1997, s. 84.

9) Tamže, s. 85.

menšie jednotky. To, čo Lévi-Strauss označil termínom *veľké jednotky*, a to, čo Barthes zase termínom *veľké označujúce jednotky*, prispelo k vzniku toho, čo neskôr Barthes označil vo svojom texte *Úvod do štrukturálnej analýzy rozprávania* (*Introduction l'analyse structurale des récits*) termínom *lingvistika diskurzu*.¹⁰⁾

Lingvistika diskurzu sa zaoberá tým, čo už nie je schopná postihnúť tradičná lingvistika, ktorej kompetencia siaha len po vetu. Jednou z podôb lingvistiky diskurzu môže byť aj analýza rozprávania. Podľa Barthesa „na svete je nespočet príbehů. Predevším však bije do očí marnotratnosť bohatství žánrů, které jsou rozděleny mezi nejružnější substance, jako by byl člověku každý materiál dobrý k tomu, aby mu svěřil svá vyprávění; vyprávění se může sdělovat artikulovaným jazykem, ať mluveným, či psaným, nehybným, či pohyblivým obrazem, gestem i uspořádanou směsicí všech těchto substancí; vyprávění je v mýtu, legendě, bajce, pohádce, novele, eposeji, historii, tragédii, dramatu, komedii, pantomimě, malovaném obraze (vzpomeňme jen na Carpacciovu *Svatou Uršulu*), vitráži, kině, kresleném seriálu, drobné zprávě, konverzaci. A co víc, v těchto téměř nekonečných formách je vyprávění přítomno v každé době, všude, v každé společnosti; počátek vyprávění spadá vjedno s počátkem lidských dějin. Neexistuje a nikdy neexistoval národ, který by nevyprávěl příběhy; všechny třídy, všechny lidské skupiny mají svá vyprávění a velmi často se těmito příběhy baví lidé různých, dokonce protikladných kultur.“¹¹⁾

Keď sa zamyslíme nad synchronnou bohatosťou žánrov a substancí, nad diachrónnou bohatosťou rozprávateľných príbehov, tak by sa mohlo zdať, že táto bohatosť je jednoducho pre vedu nezvládnuteľná. Roland Barthes však bol presvedčený, že veda pred touto bohatosťou nemusí rezignovať, pretože transverzálne naprieč synchronnou a diachrónnou bohatosťou jednotlivých príbehov prechádza niečo, čo sa opakuje v každom rozprávaní. Tak ako každá komunikácia podľa štrukturalizmu predpokladá ako podmienku úspešnosti hotový a vopred známy všetkým účastníkom komunikácie lingvistický kód, tak aj rozprávanie každého príbehu je umožnené nejakým kódom, ktorý Barthes označil termínom *translingvistický kód*. Viera v jestvovanie takéhoto univerzálneho *translingvistického kódu* potom garantuje tvorbu teórie, ktorá umožní historickú, geografickú a kultúrnu rozmanitosť zredukovať na súbor základných princípov a pravidiel. „Vypracování této teorie může být velmi usnadněno, opřeme-li se od počátku o model, z něhož načerpá své první pojmy a první principy. Za současného stavu bádání se zdá být rozumné použít právě lingvistiky jako základního modelu štrukturální analýzy vyprávění.“¹²⁾

9

Teória, presnejšie štrukturálna teória rozprávania má teda svoj pôvod v lingvistike. Na tom by nebolo nič zvláštne, keby sa vzťahovala na artikulovaný, hovorový alebo písaný, jazyk. Lenže podľa Barthesa je rovnako štrukturované rozprávanie, ktoré je realizované v nehybnom či pohyblivom obraze. Je to pochopiteľné, pre štrukturalistu, konieckoncov je to už vpísané v mene tohto štýlu vedeckého myslenia, nikdy nie je dôležitá

10) Pozri R. Barthes, *Úvod do štrukturálnej analýzy vyprávění*. „Text“ 1994, č. 1, s. 70 – 103.

11) Tamže, s. 70.

12) Tamže, s. 71.

substancia, matéria, ale štruktúra, teda forma, ktorá sa, povedané termínom Gillesa Deleuza, vteľuje do substancie, matérie a tým ju organizuje, dáva jej tvar a zmysel. Z toho potom vyplýva, že analogicky tomu, ako je štrukturovaný prirodzený jazyk, sú štrukturované aj iné znakové semiotické systémy, aké tvoria obrazy, fotografie či pohyblivé obrazy filmov, a preto môžeme lingvistiku chápať ako *mathesis universalis*, na princípoch ktorej musí byť budovaná nielen teória rozprávania, ale aj semiológia.

Privilegovanie jazyka v semiológii, chápanej ako metajazyk všetkých semiotických systémov rozhodne nie je niečo, čo by bolo špecifické pre teoretické úsilie Rolanda Barthesa v tomto období. Tak napríklad Claude Lévi-Strauss bol presvedčený, že jazyk je kódom prvého rádu, mýtus je kódom druhého rádu, opierajúcim sa o kód prvého rádu a jeho kniha o mýtoch je kódom tretieho rádu, zaisťujúcim *vzájomnú prekladateľnosť rôznych mýtov*.

Christian Metz svoju psychoanalýzu, zameranú predovšetkým na film, taktiež spája s lingvistikou. Podľa neho „lingvistika a psychoanalýza jsou dvěma hlavními ‚zdroji‘ sémiologie, jedinými disciplínami, které jsou veskrze sémiotické.“¹³⁾ Za povšimnutie stojí fakt, že uvedené Metzove slová boli publikované v roku 1977, teda v čase, keď postštrukturalizmus so svojou prenikavou kritikou logocentrizmu bol na výsluní. Tieto pripomenutia treba chápať ako *pars pro toto*, pretože ilúzia vytvorenia semiológie ako *mathesis universalis* patrila akémusi vedeckému, povedané termínom Sigmunda Freuda, dennému snu, patriacemu do kategórie tých snov, ktoré sa podľa snívajúcich môžu naplniť. Tento sen síce bol dosnívaný, ale snívanie trvalo veľmi dlho.

10

Úvod do štrukturálnej analýzy rozprávania bol po prvý raz publikovaný v roku 1966. Tento rok je veľmi dôležitý, pretože o rok neskôr je publikovaná Derridova *Gramatológia* (*De la grammatologie*), ktorá je prenikavou a presvedčivou kritikou (nielen Saussurovho) preferovania jazyka pred inými znakovými systémami, predovšetkým pred písmom, z čoho zákonite vyplýva aj privilegované postavenie lingvistiky v rámci semiológie. V roku 1967 vychádza aj kniha Pierra Francastela *Figúra a miesto* (*Le Figure et le Lieu*), v ktorej obhajoval autonómne postavenie výtvarných diel. Francastel síce tvrdí, že výtvarné, figuratívne diela tvoria systémy znakov, avšak tieto systémy nie sú hierarchicky podriadené jazykovému systému znakov. Sú s ním, ako aj s inými systémami znakov, paralelné, a preto sú vzájomne neredukovateľné. Nemôžeme výtvarné umenie chápať ako ilustráciu jazyka, jazykových foriem alebo povedať, že výtvarné formy sú determinované formami jazykovými. Inak povedané, neplatí štrukturalistická hypotéza, podľa ktorej úlohou jazyka je „zjevovat zahalené struktury reality odpovídající konceptům. A uchýlí-li se eventuálně člověk k jiným systémům znaků, mohou to být jenom systémy druhotné, poněvadž mu nedovolí onen výřez [skutočnosti – doplnil P. M.] znovu zkoumat ani objevovat další struktury, další koncepty a další pojmy, ale jen v jiné formě materializovat doslova dřívější poznatky.“¹⁴⁾

13) Christian Metz, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha 1991, s. 39.

14) Pierre Francastel, *Figura a místo. Vizualní řád v italském malířství 15. století*. Praha 1984, s. 50.



Ivan Hrozný (Sergej M. Ejzenštejn, 1944/45)

Foto archiv

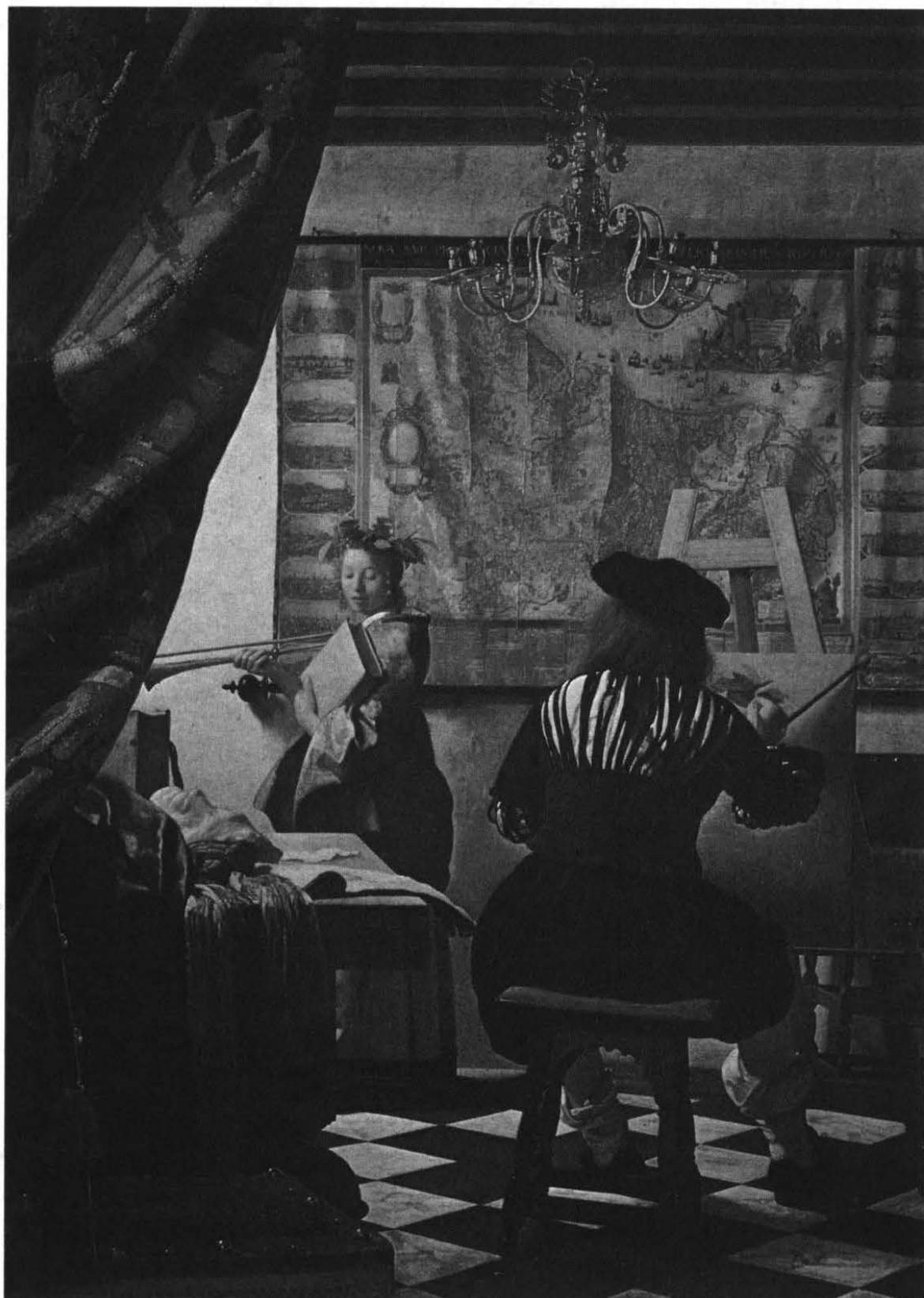
Derridova kritika logocentizmu, jeho projekt *gramatológie*, Francastelova vášnivá obhajoba autonómie výtvarného diela spôsobili to, že Barthesov *Úvod do štrukturálnej analýzy rozprávania* môžeme metaforicky chápať ako epitaf na hrobe jednej veľkej ilúzie. Rok 1967 môžeme považovať aj za rok, kedy sa štrukturalizmus začína transformovať na postštrukturalizmus, ktorý už neprechováva takú zbožnú úctu voči prirodzenému jazyku a voči lingvistike. Prejavuje sa to aj v textoch Rolanda Barthesa, najmä v tých, ktoré sú venované filmovému obrazu a fotografii. Tieto texty môže ako esencia reprezentovať text, ktorý sme spomínali v úvode a ktorému chceme venovať zvýšenú pozornosť. Prvý raz bol publikovaný v časopise *Cahiers du cinéma* a v záujme presnosti pripomíname, že jeho titul je *Tretí zmysel* a podtitul *Poznámky z výskumu niekoľkých fotogramov S. M. Ejzenštejna*.

11

Roland Barthes prostredníctvom interpretácie Ejzenštejnových fotogramov ponúka nové „čítanie“ fotogramu, ktoré je veľmi podobné Sedlmayrovmu čítaniu obrazu Jana Vermeera *Sláva maliarskeho umenia*. Je nevyhnutné pripomenúť, že tento obraz má aj iné názvy. Vdova po maliarovi ho nazvala *Maliarske umenie (Ars pictorica)*, Thoré-Bürger mu dal názov *Vermeer vo svojom ateliéri*. Môžeme sa ešte stretnúť aj s názvom *Alegória maliarstva*, ba dokonca aj s názvom *Interiér s umelcom maľujúcim model*. My sa budeme

ILUMINACE

Peter Michalovič: Labyrintický človek Roland Barthes a hľadanie Ariadny



Jan Vermeer: Sláva maliarskeho umenia (kolem 1665)

Foto archiv

držať toho názvu, ktorý používa Hans Sedlmayr, a keďže sme presvedčení, že existuje určitá analógia, hoci prinajmenšom Barthes si uvedomoval rozdiel medzi fotografiou a obrazom, využijeme ich na vzájomnú komparáciu, ktorej zmyslom je zvýrazniť nóvum Barthesovej lektúry fotogramu, inak povedané technického obrazu, pri ktorom nikdy nesmieme zabudnúť, že je citátom, okrem iného ešte aj umŕtvujúcim čas.

Z Barthesovho textu si vyberieme fotogram z Ejzenštejnovho diela IVAN HROZNÝ. Na obrázku prvom vidíme dve osoby (Barthes píše, že to môžu byť dvaja dvorania, dvaja pomocníci, dvaja štatisti), ako polievajú hlavu mladého cára tokom zlatých peňazí. Podľa Barthesa sú na tomto obraze tri úrovne zmyslu. Prvú tvorí tzv. informatívna úroveň, „ktará shromažďuje všetno poznání, ktoré mi prináší výprava, kostýmy, postavy, jejich vzťahy, jejich zařazení do příběhu, který znám (třeba vágně)“.¹⁵⁾ Je to úroveň *komunikácie* a ňou sa zaoberá semiotika „správy“. Nie je tu nič, čo by bolo potrebné detailne vysvetľovať, vari len to, že Barthes termín *semiológia* nahradil termínom *semiotika*, čo môže signalizovať odklon od vedy, budovanej na princípoch lingvistiky.

12

Barthesovej úrovni *komunikácie* zodpovedá v Sedlmayrovej analýze Vermeerovho obrazu, ktorý vidíme na obrázku druhom, *kompozícia* alebo „doslovný“ *obrazový zmysel*. Podľa Vermeera kompozíciu tvoria tri plány, pričom každému dominuje niečo iné. Tak napríklad zadnému horizontály a vertikály, strednému šikmosti a prednému „mocne plasticke působící křivky trubkovitých záhybů, které se zavíjejí do prostoru“.¹⁶⁾ Z hľadiska koloritu zadnému plánu dominuje modrá a svetlocitronová žltá, ktoré sú sprevádzané tónmi šedej, hnedej, žltohnedej a ešte tu môžeme nájsť jeden živý neutrálny tón. V strednom pláne svoje panstvo kontroluje čierna a biela, ktoré sprevádzajú tóny šedej farby. V prednom, alebo inak povedané v proscéniu, je akcent položený na modrej a žltej, ktoré sú však oveľa výraznejšie než modrá a svetlá citronovožltá farba v zadnom pláne. Zároveň tu nachádzame aj farby zo stredného plánu, ktoré sú pre zmenu oveľa matnejšie. „Pokud jde o předměty: vzadu jako hlavní stojí model, vybavený vavřínovým věncem, pozounem, knihou a drapérií, idealisticky jako alegorie slávy. V prostředním plánu sedí malíř v soudobém, reálném oděvu. V proscéniu jsou jen němé věci: exotický drahocenný záves a prázdná židle.“¹⁷⁾

Okrem toho, že divák môže jasne a presne identifikovať figúry, si ešte môže všimnúť, že „ve všech vrstvách obrazu lze sledovat záměr přibližovat protiklady, zmírňovat je a připojit k základní podvojnosti ještě nějaký jemnější hlavní tón a to dává klíč k mnoha jednotlivým vztahům“.¹⁸⁾ Protiklad plošnosti zadného a telesnosti stredného plánu zmiernuje telesnosť maliara a zvýrazňuje plasticosť modelu, ktorý podľa Sedlmayra pôsobí ako

15) R. Barthes, *Třetí smysl. Poznámky z výzkumů několika fotogramů S. M. Ejzenštejna*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 1, s. 61.

16) Hans Sedlmayr, *Jan Vermeer: Sláva malířského umění*. In: *Texty současných historiků a teoretiků umění*. Praha 1968, s. 51.

17) Tamže, s. 52.

18) Tamže.

oblečená socha. Mohli by sme takto pokračovať ďalej, ale nemá to zmysel, pretože to, čo sa nachádza na území „doslovného“ obrazového zmyslu je čitateľné bez akýchkoľvek problémov. Maliar je maliar, model je model, maska je maska, záves je záves, to znamená, že vlastne divák akoby prevádzal vonkajšie prekódovanie, pri ktorom sa výraz z jedného znakového systému nahrádza výrazom z iného znakového systému, výtvarná reprezentácia je nahradená jazykovou referenciou tak, že význam pri tejto operácii zostáva identický.

13

Vráťme sa opäť k Barthesovi. Druhú úroveň zmyslu tvorí symbolické. „Tato úroveň je sama rozvrstvená. Nejprve referenčný symbolismus: Je to imperátorský rituál křtu zlatem. Pak je diegetický symbolismus: téma zlata, bohatství (s předpokladem, že existuje) v *Ivanovi Hrozném*, jehož zásah by zde byl signifikantní. Ještě je ejzenštejnovský symbolismus – kdyby si nějaký kritik usmyslel pustit se do odhalování, že zlato, nebo děš, nebo plenta, nebo zdeformování mohou být zachyceny do sítě přesunů a substitucí, které jsou Ejzenštejnovi vlastní. Posléze je zde symbolismus historický, jestliže se dá ukázat způsobem ještě rozlehlejším než u předcházejících, že zlato uvádí do hry (divadelní), do scénografie, to znamená sémiologicky. Tato druhá úroveň je ve svém celku úrovni **signifikace**. Typ analýzy pro ni by byl propracovanější sémiotikou, než je první sémiotika, tedy druhá sémiotika nebo neosémiotika, otevřená už ne vědě o zprávě, ale vědám o symbolu (psychoanalýza, ekonomie, gramatika).“¹⁹⁾

14

V Sedlmayrovej analýze Vermeerovho obrazu *Sláva maliarskeho umenia* ďalším prvkom duchovne významového kozmu obrazu (termín Hansa Sedlmayra) je *alegorický obrazový zmysel*, ktorý pridáva k „doslovnému“ obrazovému zmyslu niečo navyše. To navyše spôsobuje, že žena stojaca ako model nie je len model, ale aj alegóriou Famy – Slávy. Avšak alegórie sa neobjavujú len v obraze, obraz samotný je podľa Sedlmayra alegorický. *Sensus allegoricus* krúži okolo postavy maliara. Keď sa budeme trpezlivo pozeráť na figúru maliara, tak si všimneme, že mu nevidíme do tváre. Práve fakt, že je k divákovi obrátený chrbtom, nám neumožňuje identifikovať, či tým maliarom je samotný tvorca obrazu Jan Vermeer alebo niekto iný. Môžeme to interpretovať aj tak, že tvorca nechal maliara v anonymite zámerne preto, aby vyzdvihol samotné povolanie maliara. Taktiež je veľmi zvláštne, že tento maliar má na sebe oblečené sviatočné šaty a hoci má v ruke štetec, práve nemaľuje, pretože sa pozerá na model a nie na plátno. Diváka môže prekvapiť aj to, že nevidí, či má alebo nemá maliar v ruke paletu. Sedlmayr upozorňuje na fakt, že aj samotný priestor je sviatočný. „Na stole neleží triviálne malírske rekvizity, ale atributy malírskeho umění: skicár pro umění kresby, ve smyslu dobové teorie umění tedy pro disegno, a maska. Tu bychom mohli pokládat za atribut sochařství, leží však na titulním listu spisu

19) R. Barthes, *Třetí smysl*, s. 61n.

G. Baglioniho *Le vite dei Pittori, Scultori ed Architetti*, ktorý vyšiel r. 1642 v Ríme, vedľa štetcu u nohou maliárskeho umení. Ve svojej dobe hojnne malíri používané a v mnoha vydaniach vyššie *Iconologia* označuje Cesare Ripa masku za atribut malírství: *mostra d'imitazione conveniente alla pittura*. Zastupuje teda *imitazione* tak ako skicár *disgeno*. Jelikož nám tyto příklady ukazují, že Vermeer byl dobře obeznámen se základními pojmy dobové teorie umění, nechybíme, když knihu, která je na stole a tím, že je postavena, připomíná zákoník, prohlásíme za traktát regulí jako ztělesnění *buona regola*. Možná že i tyto krásné látky – takovou látkou je také „ozdoben“ model – něco znamenají, najmě *decoro*. Všechny tyto věci tedy ukazují obrazně malírství jako „vysoké umění“, jako *ars major*.²⁰⁾ Dalej si treba ešte všimnúť, že na stene nevisí nejaký obraz, ale mapa *Siedmich provincií*, teda mapa Holandska. *Sláva* (zastúpená ženským modelom s vavrínovým vencom na hlave), *Holandsko* (zastúpené visiacou mapou *Siedmich provincií*), *maliarstvo* (zastúpené sviatočne oblečeným anonymným maliarom a atribútmi maliarstva), môžeme teraz spojiť do jedného celku, ktorý buď súdobý divák, alebo dnešný historik výtvarného umenia môže prečítať ako alegorický zmysel *Sláva holandského maliarstva*.

15

To však nie je všetko, pretože obraz obsahuje ešte niečo, čo sa dá čítať, prijímať ako „evidentní, skákavý a umíněný třetí smysl“.²¹⁾ Nedá sa presne povedať, čo je jeho signifikátom, nedá sa presne pomenovať, čiže verbálny jazyk v tomto prípade ako meta-jazyk zlyháva, ale dajú sa dobre vidieť jeho črty, „signifikantní příznaky, z nichž je tento, od této chvíle neúplný znak složen: určitá kompaktnost nalíčení dvořanů, tu nápadného svou tloušťkou, tam vyhlazeného, distinguovaného, „hlupácký“ nos jednoho, jemná kresba očí druhého, jeho fádni světlovlasost, jeho přilíčení s podkladem sádrovitě masky z rýžového pudru.“²²⁾ Tretí zmysel nie je totožný s *bytím tam*. Je niečím viac. Barthes navrhuje „nazývat tento kompletní znak *vstřícným smyslem (sens obvie)*. *Obvius* chce říci: ten, kdo přichází vstříc, a to je zrovna příklad tohoto smyslu, který mě našel; říká se nám, že v teologii je vstřícný smysl ten, „který se prezentuje zcela přirozeně duchu“, a tak tomu tady je: symboličnost pršky zlata se mi zdá nadaná odevždycky „přirozenou“ jasností.

Pokud jde o třetí smysl, přicházející „navíc“, jako dodatek, který se mému intelektu nedaří dobře absorbovat, ten je současně zatvrzelý i plachý, uhlazený a splašený, navrhuji ho *tupý smysl*. Toto slovo mi napadlo velmi snadno a kupodivu, když rozevírá svou etymologii, podává již teorii dodatečného smyslu; *obtusus* chce říci: *co je otupené, co má zaoblenou formu*; a nejsou rysy, které jsem vyznačil (líčení, bělost, umělost atd.) jakoby otupením příliš jasného, příliš násilného smyslu? Nedávají vstřícnému signifikantu jakousi špatně uchopitelnou kulatost, neposouvají mou četbu?²³⁾

20) H. Sedlmayr, *Jan Vermeer*, s. 53n.

21) R. Barthes, *Třetí smysl*, s. 62.

22) Tamže, s. 62.

23) Tamže, s. 63.

16

Tupý zmysel nie je ani v *jazyku* (*la langue*), nie je ani v *prehovore* (*la parole*), a navyše tupý zmysel je veľmi vzácna vec, nie je všade, ale len niekde. To, že si Barthes uvedomoval komplikácie pri vymedzení tupého zmyslu, možno dokumentovať týmito jeho charakteristikami: „[...] tupý smysl není umístěn strukturálně [...] zůstává třet mezi obrazem a jeho popisem [...] je vně (článkované) řeči, přitom ale uvnitř rozmlouvání [...]“²⁴⁾ Mohli by sme pokračovať ďalej v uvádzaní charakteristík, v Barthesovom texte ich nachádzame skutočne veľké množstvo, avšak nie je to dôležité, pretože už aj z toho, čo bolo povedané na adresu tupého zmyslu, je evidentné, že nie je možné ho presne a bezo zvyšku uchopiť meta-jazykom. Je to dané tým, že „filmové je tedy přesně tam, v tom bodě, kdy je článkovaná řeč už jen přibližná a kde začíná jiná řeč (jejíž ‚vědou‘ tedy nebude moci být lingvistika, ačkoliv byla vypuštěna jako nosná raketa [zdôraznil P. M.]). Třetí smysl, který lze teoreticky situovat, ale nikoliv popsat, se pak ukazuje jako **přechod** od řeči k signifikanci a jako zakladatelský akt filmového.“²⁵⁾

Tretí zmysel sa nevytvára ako skladačka z jasne a presne odlíšených ikonických znakov, podobných diskrétnym jednotkám artikulovanej reči, ale je diseminovaný, rozliaty po ploche obraze. Tretí zmysel nekrúži okolo nejakého centra, je acentrický, trvalo uniká a voči každej interpretácii sa správa subverzívne. Napriek tomu priťahuje pozornosť. Alebo možno práve vďaka tomu.

17

Sedlmayr taktiež identifikuje niečo, čo nie je presne lokalizované a čo sa nedá spoľahlivo prekódovať. Je to *tretí obrazový zmysel*, ktorý na rozdiel od predchádzajúcich dvoch nemá ani vlastné meno. Číslovka *tretí* označuje poradie, vypovedá o tom, čo nasleduje za kompozíciou čiže za „doslovným“ obrazovým zmyslom a *alegorickým obrazovým zmyslom*. Číslovka „*tretí*“ nám síce dáva na známosť, že ešte niečo bude nasledovať, ale čo, to sa už nedozvieme. Možno je to vždy niečo iné, preto nemôže dostať vlastné meno, ktoré chtiac-nechtiac nielen označuje, ale aj univerzalizuje a klasifikuje. Musíme sa teda uspokojiť s tým, že v prípade Vermeerovho obrazu *tretí obrazový zmysel* spočíva „v názorné celkové zkušenosti, kterou lze popsat následovně: odloučenost (hermetičnost); klid; ticho; svátečnost; světlo. Důraz přitom leží, podobně jako v tak mnoha Vermeerových obrazech, na zážitku světla, ale nedá se odtrhnout od ostatních ‚názorných charakterů‘ obrazu.“²⁶⁾ Vo svetle sa „kúpu“ všetky veci, vo svetle sa „kúpu“ postavy, nie je ani tu, ani tam, ale rozpína sa všetkými smermi a zaplavuje celý priestor obrazu. Toto svetlo nie je svetlom v tom zmysle, ako ho chápú a vysvetľujú fyzikálne teórie. Toto svetlo je spirituálne, a ako také uniká každému opisu. Je viditeľné, možno, že je tým prvým, čo nás na obraze zaujme, avšak napriek tomu leží za hranicami akejkolvek žánrovosti.

24) Tamže, s. 71.

25) Tamže, s. 73.

26) H. Sedlmayr, *Jan Vermeer*, s. 54.

18

Štúdia *Tretí zmysel* je svedectvom (hoci rozhodne nie jediným) o rozklade jednej ilúzie, o možnosti vytvorenia *mathesis universalis*, založenej na princípoch a pravidlách lingvistiky. Explicitná a implicitná kritika fonocentrizmu a lingvocentrizmu po roku 1970 ako by sa stala samozrejmosťou. Už sme spomínali Derridu a jeho projekt gramatológie, ktorý by mal nahradiť semiológiu. Treba však spomenúť aj Michela Foucaulta, pretože jeho útlá knižka z roku 1973 *Toto nie je fajka* (*Ceci n'est pas une pipe*) je vynikajúcim príspevkom, pojednávajúcim o neredukovateľnom rozdiel medzi výtvarnou reprezentáciou a jazykovou referenciou. Vynikajúcou ani nie tak kritikou, ako skôr alternatívou voči lingvocentrizmu v oblasti filmovej vedy sú aj dve knihy Gillesa Deleuza. Prvá kniha *Film 1. Obraz-pohyb* (*Cinéma 1. L'image-mouvement*) bola publikovaná v roku 1983, druhá *Film 2. Obraz-čas* (*Cinéma 2. L'image-temps*) v roku 1985, to znamená, že obidve už boli publikované po smrti Rolanda Barthesa, ktorý umrel v roku 1980. Tieto dve knihy predstavujú originálny pokus vybudovať mimo dosah lingvistiky hneď dve semiotiky pohyblivého obrazu.

19

Možno je to tak trochu irónia osudu, že posledná Barthesova kniha *Svetlá komora* (*La Chambre claire*) bola venovaná nie slovu, jazyku, ale fotografii, ktorá sa radikálnym spôsobom odlišuje od slova, aj od maľby prinajmenšom svojim vzťahom k referentovi. „Referent Fotografie není totéž, co referent jiných systémů reprezentace. Fotografickým ‚referentem‘ míním nikoli *fakultativně* reálnou věc, k níž odkazuje obraz anebo znak, nýbrž věc reálně *nutně*, tu, jež stála před objektivem a bez níž by nebylo snímku. Malba je s to předstírat skutečnost, aniž ji viděla. Mluva kombinuje znaky, jež nepochybně mají nějaké referenty, avšak ty mohou být a nejčastěji také jsou ‚chiméry‘. Na rozdíl od těchto imitací nemohu v případě Fotografie popřít, že *tato věc tu byla*.“²⁷⁾ Inak povedané, fotografia na rozdiel od obrazu, „má v sobě ze své povahy vždy cosi tautologického: dýmka je tu vždy neoblomně dýmkou“.²⁸⁾ Fajka sa sem nedostala náhodou, je to alúzia nielen na slávny obraz René Magritta *Ceci n'est pas une pipe*, ale aj na knihu Michela Foucaulta s rovnomeným názvom.

20

Keďže táto kniha už nie je v centre našej pozornosti, zameriame sa len na to, čo určitým spôsobom korešponduje s „čítaním“ fotogramov v článku *Tretí zmysel*. Podľa Barthesa vo fotografii možno rozlíšiť to, čo patrí k *studium* a to, čo patrí k *punctum*. „Vzít na sebe *studium* znamená vychádzať vstrieč intencíam fotografa, harmonizovať s nimi, schvalovať alebo neschvalovať, avšak vždy jim rozumieť, v sobě o nich diskutovať; neboť kultura (k níž *studium* náleží) je smlouva uzavřená tvůrci a konzumenty.“²⁹⁾ *Punctum* ma

27) R. Barthes, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava 1994, s. 69.

28) Tamže, s. 11.

29) Tamže, s. 29.

zasahuje, spôsobuje mi slasť alebo bolesť. *Studium* by mohlo tvoriť kódovanú a *punctum* nekódovanú časť fotografie. Táto dvojica pojmov je nielen substitúciou tých pojmov, s ktorými sme sa stretli v štúdiu *Tretí zmysel*, ale nepochybne predstavuje nový pokus vysvetlenia špecifiky fotografie. Okrem toho Barthesov *tretí zmysel* alebo *punctum* je to, čo trvalo uniká nielen semiológii budovanej na princípoch lingvistiky, ale aj akejkolvek inej *mathesis universalis* a svojim spôsobom zakladá niečo na spôsob *mathesis singularis*, ktorá si bude všímať to, čo sa nikdy neopakuje ako identické, len ako podobné. Teraz sa nedá povedať, ako by mohla vyzeráť táto veda singulárneho alebo jedinečného, ale možno sa dá už teraz povedať, že asi bude rezignovať na odhalovanie tajomstva podstaty fotografie, na odkrývanie jej univerzálnej Pravdy. Určite to vedel aj Roland Barthes, pretože bol podľa vlastných slov tým nietzschovským labyrintickým človekom, ktorý v labyrinte fotografie nehľadal Pravdu, ale svoju Ariadnu. Či ju naozaj našiel, to sa už nedozvieme. Nemusí nás to trápiť, pretože už čítanie Barthesových správ o hľadaní Ariadny nám poskytuje toľko radosti, že žiadať ešte niečo navyše by bolo vari aj neslušné.

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

Působí na Katedře estetiky, kde přednáší estetickou teorii, věnuje se českému strukturalismu, poststrukturalismu a dekonstrukci. Působí také na Filmové a televizní fakultě VŠMU, publikuje v různých odborných časopisech. Knižně publikoval: *Az idióma keresése* (1997), *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu* (spolu s Pavlom Minárom, 1997), *Orbis terrarum est speculum ľudí* (1999), *Krátke úvahy o vizualite a filme* (2000), *Omnibus in omnibus* (2002), *Dal Segno al Fine. Románové podoby Erosa* (2003).

(Adresa: Katedra estetiky Filozofické fakulty UK, Gondova 2, 818 01 Bratislava)

Citované filmy:

Ivan Hrozný (Ivan Groznyj; Sergej M. Ejzenštejn, 1944/45), *Julius Caesar* (Joseph L. Mankiewicz, 1953).

SUMMARY

THE LABYRINTHIC MAN ROLAND BARTHES
AND THE QUEST FOR ARIADNE

Peter Michalovič

This study's focal point is the article of Roland Barthes *The Third Meaning. Observations from the Investigation of Several Photogrammes* by S. M. Eisenstein, published in 1970. In order to adequately comprehend the significance and value of the above article, the author of the study attempted to reconstruct the context of which Barthes strives to rid himself. That context was linguocentrism, the universality of semiology built upon a language pattern. In order to emphasize the originality of this approach of Barthes' to the image, the author of the study compares Barthes' text with that of Hans Sedlmayr *Jan Vermeer: The Fame of the Art of Painting*. Why with this particular text? Because both Hans Sedlmayr and Roland Barthes – understandably each in his own way – conclude that something exists in the image that is visible but cannot be adequately re-coded into speech.

Translated by Linda Paukertová

Články

ROZPTÝLENOST JAKO PŘEDPOKLAD SOUSTŘEDĚNÍ

Poznámky k Benjaminovu pojetí recepce

Tomáš Dvořák

Je třeba prozkoumat vztah mezi rozptýlením a pohroužením.
Walter Benjamin¹⁾

Vytknutím této poznámky (pocházející z fragmentu, jež Benjamin napsal v rámci přípravy druhé verze své proslulé studie *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*) do úvodu své eseje nemíním naznačit, že mým cílem zde je tento vztah rozřešit; spíše se pokusím ukázat, že Benjamin sám si byl vědom jistých problémů a nesrovnalostí ve svém pojetí proměny lidského vnímání a zkušenosti, na něž se pokusím dále poukázat. Mohli bychom toto *motto* vnímat též jako výzvu, abychom Benjaminu nepovažovali za neotřesitelnou autoritu, jak se často děje právě s jeho snad nejcitovanější esejí. Jen těžko nalezneme úvahu o fotografii, filmu, či nových médiích, jež by na něj v souvislostech vztahů tradičních a nových médií či problematiky funkcí a statutu uměleckého díla ve dvacátém století neodkazovala. Způsob tohoto odkazování se však stal poněkud ritualizovaným: Benjaminovy teze o vytrácející se auře, rozptýleném vnímání či přibližování se umění masám bývají citovány, avšak jen výjimečně kriticky rozvíjeny. Pokusím se na příkladě Benjaminem popisovaného přechodu od soustředěného k rozptýlenému vnímání ukázat, že jeho dílo je třeba vnímat především jako široké a podnětné pole otázek, jež „je třeba prozkoumat“.

Problém proměny, respektive vzniku moderní zkušenosti je v *Uměleckém díle* konceptualizován jako přechod od jednoho média k druhému: jedním z Benjaminových nástrojů k otevření problému je rozlišení mezi divákem obrazu a divákem filmu, rozlišení mezi soustředěností a rozptýlením jako dvěma protichůdnými způsoby vnímání. Jak uvidíme dále, Benjaminův popis rozpadu tradiční celistvé, syntetizující zkušenosti není nějakým trivializujícím technologickým determinismem, ani nestaví na striktně formalistním pojetí média, ač se u něj tyto tendence v jisté míře přeci jen projevují a inspirovaly mnohé

1) Walter Benjamin, *Theory of Distraction*. In: *Selected Writings*, Vol. 3, 1935 – 1938. Cambridge – London 2002, s. 141. Jako „rozptýlení“ překládám Benjaminův termín *Zerstreuung*; slovem „pohroužení“ pak *Einverleibung* (též pohlcení, vstřebávání, strávení).

jiné autory k pojímání proměny vnímání jakožto proměny médií, tedy postulování jisté homologie mezi povahou média a povahou recipientovy zkušenosti.

Raným příkladem takové homologie je Lessingův předpoklad „nutně přiměřeného vztahu“²⁾ mezi označovaným, znakem a mentálním procesem jeho dekodování. Rozlišení vnímání obsahů prostředkovaných různými médii zde sice ještě nevede k rozlišení různých recepčních typů (tataáž bytost může vnímat výtvarná i literární díla, tedy simultánně i sukcesivně); představa homologie založená v konfuzi počitků a vjemů a předpokladu radikální odlišnosti smyslových modalit se však stane východiskem rozlišování uměleckých druhů³⁾ i vnímatelů. Než přistoupíme k rozboru raně moderního případu této homologie, dovolím si několik obecnějších poznámek k těmto koncepcím.

* * *

Koncept „médií“ byl v poslední době radikálním způsobem zproblematizován. Jedním z klíčových důvodů je pochopitelně příchod tzv. nových (digitálních, elektronických) médií, umožňujících kombinovat a slučovat texty, zvuky a obrazy. Ti nejradikálnější z teoretiků v tomto ohledu hovoří o stírání rozdílů mezi jednotlivými médii díky jejich digitalizaci – Friedrich Kittler, kupříkladu, tvrdí následující:

„Všeobecná digitalizace zpráv a kanálů smazává rozdíly mezi jednotlivými médii. Zvuk a obraz, hlas a text jsou redukovány na povrchové efekty, známé uživatelům pod označením interface [...]. V počítačích se vše proměňuje na čísla: kvantitu bez obrazu, zvuku či hlasu. A když síť optických vláken přetvoří dříve izolované toky dat do standardizovaných sérií digitálních cifer, stane se jakékoli médium přeložitelným do jakéhokoli jiného média. S čísly je vše možné [...] totální konvergence médií na digitálním základě ruší samotný koncept média.“⁴⁾

Existuje ovšem také subtilnější přístup, který není založen na představě několika autonomních médií, jež by se smísila v jakémisi hypermédii, nýbrž problematizuje vůbec vlastní předpoklad homogenního, jedinečného, specifického média. Jinými slovy, každé médium vždy bylo, je a bude hybridní směsí, vnitřně rozrůzněným médiem: každé médium je vždy již multimédiem.⁵⁾

- 2) Předmětem poezie, zobrazující prostřednictvím artikulovaných zvuků v čase, jsou pro Lessinga primárně fenomény následující v časovém sledu. Malířství, jež užívá forem seřazených vedle sebe v prostoru, zobrazuje naproti tomu primárně fenomény, jež existují vedle sebe a pro jeho vnímání čas nehraje – na rozdíl od poezie – zásadní roli. Viz G. E. Lessing, *Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie*. In: *Hamburská dramaturgie, Láokoón, stati*. Praha 1980, s. 279 – 386. Na podobnou myšlenku narazíme u řady pokračovatelů Lessingovy komparace uměleckých druhů: Wendy Steiner, kupříkladu, předpokládá „koincidenci estetické zkušenosti s artefaktem“. Viz W. Steiner, *The Colors of Rhetoric*. Chicago 1982, s. 42.
- 3) Srov. Dominic M. M. Lopes, *Art Media and the Sense Modalities: Tactile Pictures*. „The Philosophical Quarterly“ 47, 1997, č. 189 (říjen), s. 425 – 440.
- 4) Friedrich A. Kittler, *Gramofon, film, psací stroj*. „Teorie vědy: nová média“ XI/XXIV/2/2002, s. 34.
- 5) Srov. kupříkladu autory zdůrazňující neoddelitelnost verbálního a vizuálního: William Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Communication*. Chicago 1995; či Rosalind Krauss, *Reinventing the Medium*. „Critical Inquiry“ 25, 1999 (zima), s. 289 – 305; T á ž, *A Voyage on the North*

Zvláštním paradoxem teorie médií je či alespoň donedávna bylo, že věnuje minimální pozornost tomu, co její oblast utváří – tedy médium samotnému. Pokud přehlédneme celé spektrum teoretických přístupů k médium (a příznačné je, že spíše v této souvislosti uslyšíme o teorii komunikace nežli o teorii médií), zjistíme, že médium samotné bývá drasticky redukováno: v případě informační teorie či teorie komunikace bývá redukováno na pouhý technický prostředek, kanál sloužící k přenosu zpráv, v případě opačného pólu sémiologie, jež klade důraz na systémové vztahy mezi znaky a zanedbává společenskou dimenzi promluvy, se ke slovu taktéž nedostává. A stane-li se, že někdo svou pozornost k médium obrátí, potom zpravidla k nějakému jedinečnému a specifickému případu. Tolik oceňovaný průlom, který do zkoumání médií vnesl Marshall McLuhan, když převrátil tradiční teorie vzhůru nohama a prohlásil „médium za sdělení“, je problematický právě v tom ohledu, že důsledkem jeho orientace na účinky médií na lidskou psychiku a povahu společnosti je zaměření pozornosti právě na to, jak člověka a společnost utváří to které specifické médium. Podobný sklon k vymezování specifčnosti pak lze přirozeně vysledovat u disciplín (teorií a historií jednotlivých médií), jež jsou přímo na tomto vymezení postaveny.

McLuhan (jeho periodizace dělicí dějiny na epochu orálního tribalismu, gutenbergovskou galaxii národních států a elektronickou globální vesnici) je nejnázornějším příkladem toho, že takovýto esencialistický (či formalistní) přístup k médium – tedy přístup oddělující jedno médium od druhého a odhalující jejich podstatu, pátrající po jejich ryzích podobách a formách: fotografičnost fotografie (jakožto média radikálně odlišného od malířství), filmovost filmu (jakožto média radikálně odlišného od divadla, literatury či fotografie) atp. – je vždy neodlučně spjat s větší či menší mírou technologického determinismu: tak „definice“ každého média v sobě obvykle implikuje vymezení specifického typu zkušenosti a subjektivity.⁶⁾

I mnohé sofistikovanější teorie, snažící se přihlížet k sociálnímu, ekonomickému a politickému kontextu technologií se často vyznačují podobnou totalizující tendencí. Vivian Sobchacková sice otevírá svou esej o různých typech „obrazovek“ několika slibnými metodologickými stránkami, ovšem brzy se jim zpronevěřuje a utíká se k lákové extrapolaci třech různých „kulturních logik“ Frédrica Jamesona (realismus, modernismus, postmodernismus) do „třech jim odpovídajících technologií, forem a institucí vizuální (a zvukové) reprezentace: fotografické, kinematografické a elektronické.“⁷⁾

Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition. New York 2000. Také roli, již v našem vnímání „vizuálních“ artefaktů sehrávají různé smysly: Geoffrey B a t c h e n, *Vernacular Photographies*. In: *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge – London 2001, s. 56 – 80; či Michael T a u s s i g, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York – London 1993.

- 6) Mé výtky vůči McLuhanovi se nemusejí zdát oprávněné, přihlédneme-li k jeho popisům evoluce médií a jejich vzájemného křížení. Intermediální vztahy ovšem McLuhan zohledňuje pouze v okamžicích, kdy hovoří výhradně o vztazích mezi médii – začne-li si všímat psychologických a společenských souvislostí, utíká se k esencialismu. V eseji *Elektronická mystika Marshalla McLuhana* („Věda, technika, společnost“ 10/23, 2001, č. 4, s. 67 – 76) jsem se pokusil ukázat, že tyto skutečně podnětné momenty McLuhanova díla – všímající si toho, jak knižtisk ovlivnil mluvenou řeč a písemnictví, jak ovlivňuje televize tisk či film atp. – tvoří jen marginální scény na jinak monumentální fresce přísné vývojové logiky lidské komunikace.
- 7) Vivian S o b c h a c k, *The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic 'Presence'*. In: Robert S t a m – Toby M i l l e r (eds.), *Film and Theory: An Anthology*. Malden, MA 2000, s. 71.

Tento determinismus se ovšem netýká pouze vztahu mezi médiem a lidským subjektem, který je jím utvářen: týká se také vzájemných vztahů mezi různými médii. Jakmile je jednou ohraničíme a označíme, můžeme začít hovořit kupříkladu o vlivu „fotografie“ na „malířství“, „elektronického hypertextu“ na „tištěnou knihu“, „digitálního videa“ na „film“ atp. Ve skutečnosti jsou ovšem vzájemné vztahy médií poněkud složitější, a to právě proto, že takovéto striktní hranice mezi nimi můžeme vést jen s velkými obtížemi.

Pohled na rané vývojové fáze různých médií nám jasně ukazuje, že puristické hranice byly vždy spíše vytvořeny, než nalezeny. Široký potenciál fluidního, tvárného média musel být v mnohém omezen, aby nabyl určitého tvaru. Počáteční vývojová stadia médií, vyznačující se mnohostí přístupů a vnitřní rozrůzněností pak bývají interpretována jako období hledání či spíše tápání, provizoria a slepých uliček. „Monomediální“ puristické dějiny se jim maximálně věnují jako nedokonalým, „neuvědomělým“ předchůdcům. Je třeba se pokusit zmapovat tyto hybridní přechodové zóny a pokusit se zjistit, proč byla historicky upřednostněna právě ta která mediální forma. Zásadním předpokladem takového počinání je ovšem přehodnotit náš konceptuální aparát;⁸⁾ nevystačíme jen s termíny typu inter- či multimédium (jaké mnohdy stále předpokládají specifičnost a autonomii svých jednotlivých složek a zaměřují se téměř výhradně na díla či „texty“), neboť je třeba zohlednit roli mediálních „komplexů“ (funkce a statut fotografie v 19. století nepochopíme bez přihlédnutí k roli masového tisku či telegrafu; film je třeba vnímat mimo jiné v souvislosti s elektrifikací a s ohledem na různé způsoby jeho prezentace).⁹⁾

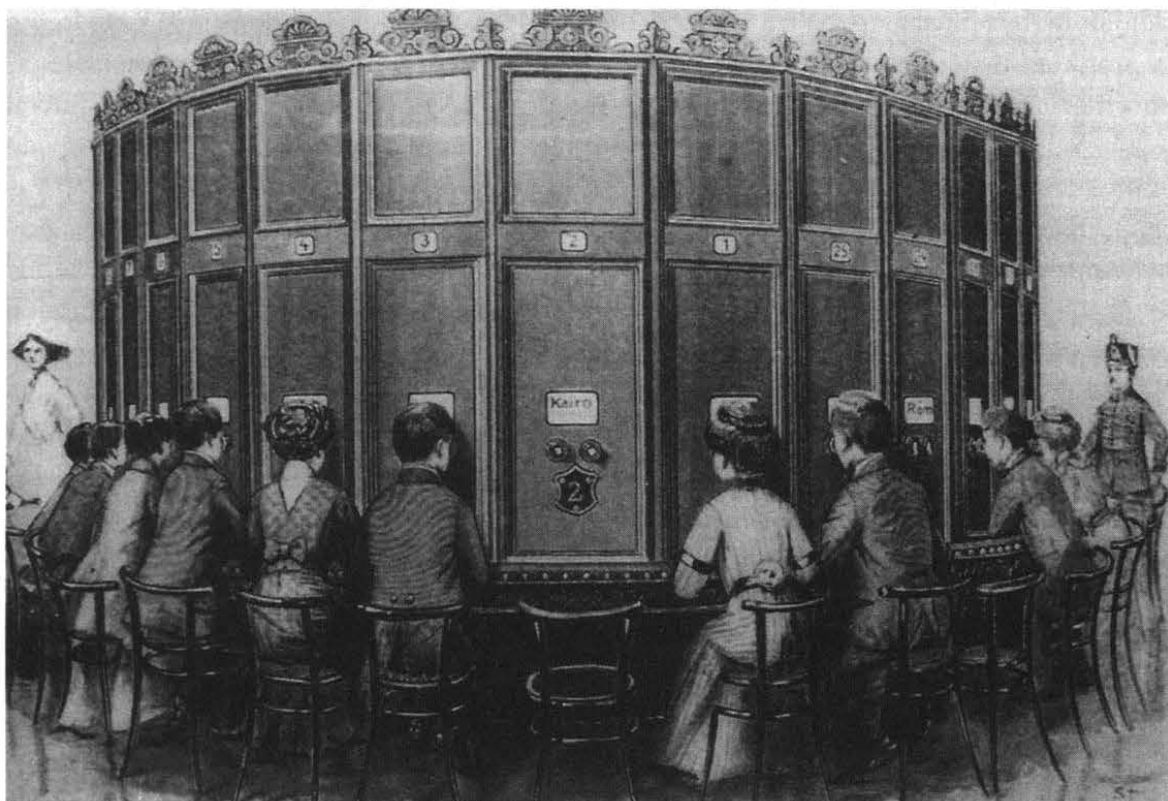
* * *

Walter Benjamin sice ve svých textech tento širší kontext moderních médií zvažuje, ovšem sjednocuje jeho různé projevy identickými účinky a svazuje je s problematickým pojmem masy. Tak jako řada dalších raných teoretiků filmu postuluje homologii mezi povahou média (fragmentárnost stříhové skladby) a subjektivními psychologickými a fyziologickými vlastnostmi zkušenosti. Technika podle něj podrobila lidské vnímání komplexnímu tréninku: „Vnímání utvářené šoky se uplatňuje ve filmu jako formální princip. Trhavý pohyb, který určuje rytmus výroby u běžícího pásu, je základem pro recepci filmu.“¹⁰⁾ Divák, zrakem přikovaný k plátnu, na němž nemůže „utkvět“ jako na statické malbě, je ovšem jen poněkud zploštělou verzí diváka skutečného.

8) Podnětnou knihou zabírající se momenty přechodu a vztahy mezi médii je Jay David Bolter – Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge – London 1999.

9) „Kinematografické panorama“ nám může posloužit za příklad: tzv. *stereopticon* byl představen veřejnosti roku 1894 (skládal se ze šestnácti projektorů zavěšených uprostřed kruhové místnosti, původně vybavené panoramatickou malbou). V 90. letech 19. století byly stěny panoramat poměrně často nabíleny a využívány k „filmovému“ projevu. „Promiskuita“ médií se také často odráží v jazyku svých vynálezců a propagátorů; v „Technickém návrhu na divadelní televizi“ z roku 1923 kupříkladu čteme o „rozhlasových obrazových zprávách promítaných z diapositivů magických lamp na plátna nejlepších obrazových divadel ve městě...“ cit. in: John T. Caldwell, *Modes of Production: The Televisual Apparatus*. In: R. Stam – T. Miller (eds.), *Film and Theory*, s. 125.

10) W. Benjamin, *O některých motivech u Baudelaira*. In: T. Ž. D. Dílo a jeho zdroj. Praha 1979, s. 95. Klasickým příkladem této tendence je Hugo Münsterberg, *The Photoplay: A Psychological Study*. New York 1916.



Diváci usazení před Kaiserpanoramatem Augusta Fuhrmanna, uvedeném poprvé v pasáži Unter den Linden v Berlíně (1883), později i v dalších německých městech

Benjaminův rozbor rozpadu tradiční zkušenosti spadá do mnohem širšího kontextu, v němž je modernita ve svých různých aspektech charakterizována ztrátou jednoty, rozpadem integrity a nástupem fragmentárnosti. Pro sociální myslitele typu Marxe, Tönniese, Durkheima, Simmela, Webera či Parsonse byly diferencující a racionalizační procesy moderní společnosti vždy vyvažovány hledáním nějakého integračního principu: popis krize stál bok po boku příslibu nějaké nové formy koherence (zde bychom nejspíš našli hlavní rozdíl mezi moderními a současnými teoretiky společnosti). Nejinak tomu bylo u Benjaminu. Z jeho pozdějšího díla (třicátých let) se teologická perspektiva (kategorie vykoupení) vytrácí jen zdánlivě. Je proto poněkud překvapující, že současní myslitelé, silně kritičtí vůči jakýmkoli koncepcím základní či prapůvodní lidské přirozenosti, nejsou k Benjaminovi podezřívavější. Spodním proudem jeho textů totiž prochází humanistická doktrína celistvé zkušenosti, jež zůstává uchována i ve zkoumáních její krize a úpadku:

„Vskutku, ve velké symbolické trilogii, jež se počíná ‚Vyprávěčem‘..., pokračuje esejí o Baudelairových ‚motivech‘... a vyúsťuje v ‚Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti‘... Benjamin bezpochyby vytváří sociálně založenou koncepci jednoty zkušenosti, aby tak mohl kritizovat moderní fragmentarizaci zkušenosti a psychického života a navrhnout nějakou budoucí formu utopické transformace tohoto stavu, jež ovšem nemusí být považována za organickou.“¹¹⁾

11) Fredric Jameson, *The Theoretical Hesitation: Benjamin's Sociological Predecessor*. „Critical Inquiry“ 25, 1999 (zima), s. 269.

Benjamin bývá často oceňován za pozitivní hodnocení nových zkušenostních forem (v protikladu vůči takovému Adornovi, kupříkladu); není jím však výjimečný jen Benjamin mezi jinými autory, ale i Benjamin „Uměleckého díla“ mezi „Benjaminey“ jiných textů. Ve „Vyprávěči“ je informace jakožto nový komunikační modus střídající román vnímána značně kriticky: „[...] zkušenost pozbyla na ceně. A vypadá to, jako by její význam upadal stále hlouběji.“¹²⁾ A upadá i „sdělitelnost zkušenosti“. Jinde se ovšem žurnalismus zase stává příkladem „mohutného procesu přetavování“, dialektiky, podle níž je ztrácející se hloubka zkušenosti kompenzována její rozšířeností: rozpad tradičních vztahů otevírá prostor jejich přeskupení a novému uspořádání.¹³⁾

Nás však nyní tolik nezajímají kolísavá hodnocení nových zkušenostních forem, jako spíše konceptuální aparát jejich analýzy. Jistou kolísavost lze pak nalézt již na úrovni základních pojmů, s nimiž Benjamin operuje. Termín *Zerstreuung*, překládaný jako rozptýlení (jeho sémantické pole se rozléhá od vyrušení či odvedení pozornosti k rozptýlení ve smyslu zábavy), se objevuje v mnohých analýzách moderní kultury: pro Simmela, Kracauera, Benjamina či Adorna bylo klíčovým heslem charakterizujícím moderní subjektivitu. Pochází z kantovské epistemologické tradice, v níž označovalo vnímání postrádající syntézu, soubor nesjednocených vjemů. Dědictvím této tradice je pak také příkré rozlišování mezi oběma způsoby vnímání, soustředěnou kontemplací a rozptýlením, v jejichž základě lze odhalit ještě jiné dichotomie: zejména protiklady odstupu a blízkosti a aktivity a pasivity (jež bývá spíše implicitní).

Protiklad mezi soustředěným divákem (obrazu) a rozptýleným divákem (filmu) je tak protikladem mezi divákem aktivním a pasivním. Soustředěný divák se soustředí, rozptýlený je rozptylován.

„Stačí srovnat filmové plátno s plátnem obrazu. Obraz vybízí ke kontemplaci; vnímatel se může oddávat proudu asociací. U filmového snímku nic podobného není možné. Sotva nám padne do oka, již zde není. Nemůžeme na něm utkvět.“¹⁴⁾

Siegfried Kracauer, jenž doktrínu rozptýlenosti rozpracoval, vidí stejně poměr filmového diváka nejen k samotnému dílu, ale vůbec k celé situaci projekce:

„Design interiérů kin slouží jednomu jedinému cíli: připoutat divákovu pozornost k povrchnostem, aby neupadl do zmatku. Stimulující podněty pro jeho smysly přicházejí jeden po druhém tak rychle, že mezi nimi nenachází ani trochu místa na jakoukoli úvahu. Jako záchranný kruh působí paprsky bodových reflektorů a hudební doprovod a drží tak diváka nad vodou.“¹⁵⁾

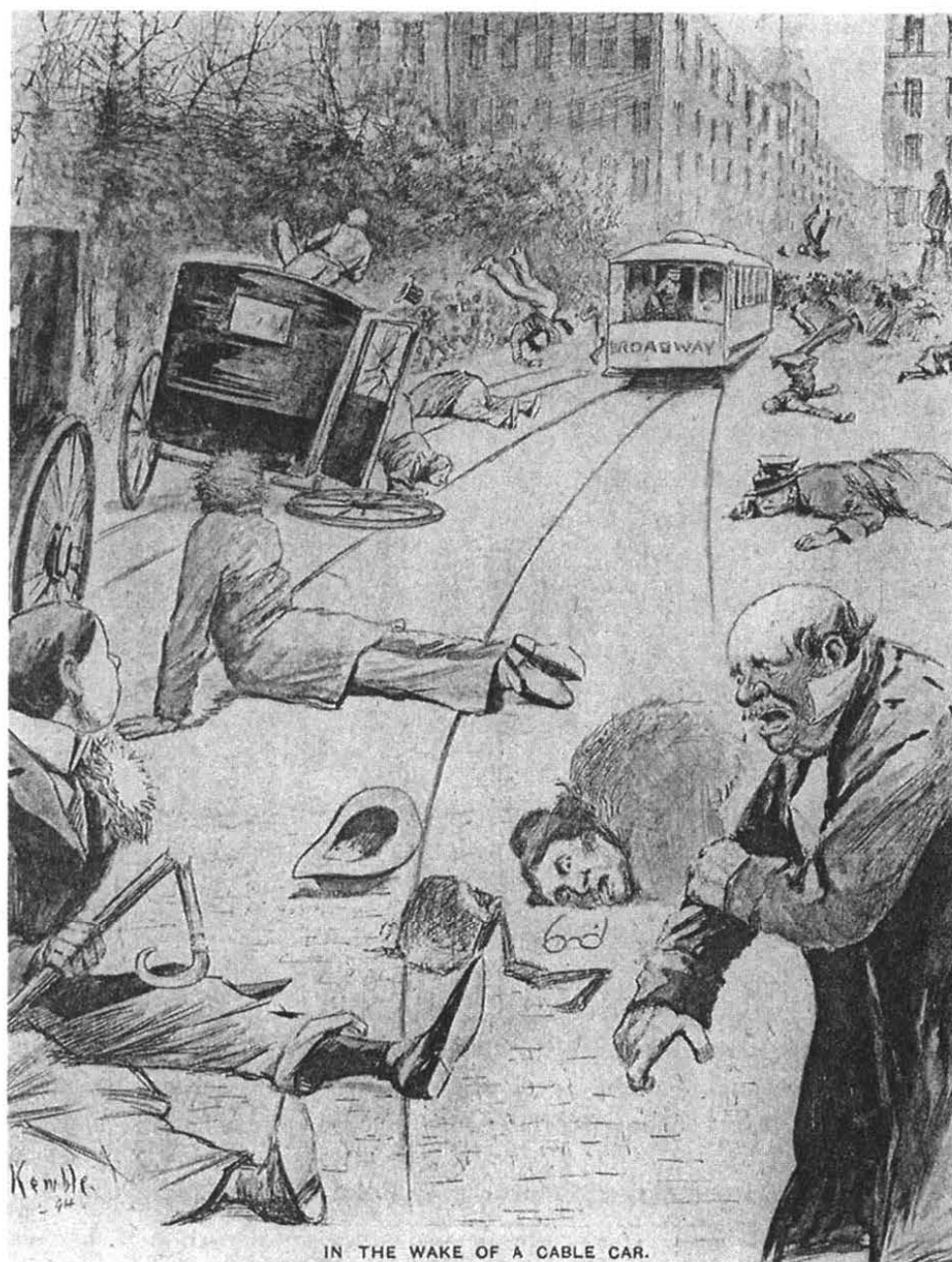
Situaci bychom mohli rozšířit ještě více – na moderní svět jako celek, utvářející šokem a agresivními stimuly své obyvatele. Nejen film, ale i jízda vlakem, elektrické světlo,

12) W. Benjamin, *Vyprávěč. Úvahy podnícené dílem Nikolaje Leskova*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 215.

13) Srov. W. Benjamin, *Autor jako producent*. In: Agesilaus Santander. Praha 1998, s. 151 – 173.

14) W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 37.

15) Siegfried Kracauer, *The Cult of Distraction*. In: *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Cambridge – London 1995, s. 326.



Ilustrace z časopisu Life (1895)

telegraf a telefon, ulice velkoměst zaplněné anonymním davem, obchodní domy, pasáže a světové výstavy... obvyklá interpretace všech těchto fenoménů stojí na modelu jejich razantního působení na nebohé lidské bytosti, jež nejsou na nové prostředí adaptovány, jsou o krok pozadu za jeho vývojem, šokované, zaskočené, znásilňované, ještě nemoderní. Pro Baudelaira se „forma města mění rychleji než lidské srdce“; Simmelův „citlivý a nervní moderní člověk“ je neustále vystaven bombardování „prudkých podnětů“; podle Kracauera „neustálý příliv možností a téměř nehmatatelných významů... okouzluje či přímo vytváří flâneura“; Benjamin hovoří o „křehkém lidském těle uprostřed silového pole ničivých proudů a explozí“. Mohli bychom uvést desítky dalších příkladů, a můžeme též snadno pochopit, proč je téma vzniku moderní zkušenosti tak přitažlivé pro

současné (zejména post-strukturalistické a neomarxistické) myslitele: odmítnutí figury autonomního individua a důraz na různé diskursivní formace utvářející subjektivitu zde nachází svůj ideální výraz.¹⁶⁾

Podobnou formu determinismu lze nalézt na mnoha různých úrovních: Ben Singer, ku příkladu, zdůrazňuje, že „neurologickým“ konceptům modernity (Simmela, Kracauera, Benjamina...) o dobrých několik desetiletí předcházela široká diskuse nad intenzivní a útočnou povahou doby na stránkách novin. Podrobně analyzuje zejména ilustrace, pocházející z denního tisku a obrázkových časopisů přelomu století, zobrazující zděšené chodce prchající před automobily či tramvajemi, davy proudící ulicemi, či případy nepřírodných úmrtí a pracovních úrazů. „Zájem ilustrovaného tisku o nebezpečí moderního života odrážel obavy společnosti, jež se ještě zcela nepřizpůsobila modernitě velkoměst.“¹⁷⁾ Člověk je tu zobrazován jako pasivní a snadno zranitelná bytost, zmítaná svým okolím a vystavovaná vlivům, jimž nerozumí.

Jiným výrazem tohoto rozšířeného modelu jsou rané teorie masové komunikace; poněkud mechanistická schémata založená ve vztahu podnět – reakce, jež byla později označena výmluvnými názvy (teorie „magické střely“ či „injekční jehly“): všemocné médium zde stojí proti bezmocnému publiku. Kromě zcela zřejmého přiřazení aktivity/pasivity je třeba si též všimnout jiného, již zmiňovaného principu: k homogenizaci či „esencializaci“ dochází na obou stranách „komunikační výměny“ – publikem je unifikovaná masa, jejíž všichni členové reagují na podnět analogickým způsobem, vysílaným sdělením pak nejrůznější fenomény moderního života. Je tudíž dobré si uvědomit, že pojetí médií, o nichž zde hovoříme, vznikala v kontextu úvah o *masové* společnosti. Dědici řady jejich problémů stále zůstáváme:

„Stát nemůže existovat bez střední třídy. To říkal již Hegel. Zatímco Marx spatřoval motor dějin v protikladu ‚buržoazie-proletariát‘ a předpovídal zánik střední třídy, Hegel z ní učinil centrální prvek toho, co nazýval ‚občanskou společností‘. Podle něj by měla být budoucí společnost společností středních tříd, ‚středních‘ v celém vějíři konotací tohoto slova, které vyjadřují následující funkce: zprostředkování, prostřednictví, prostředky. Na to se však zapomnělo. Tvůrci pojmu ‚konzumní společnosti‘ hodili během růstového období tzv. *golden sixties* všechny masy do tohoto kotle a učinili z ‚mlčící většiny‘, což je další pojmenování pro střední třídu, netečnou složku moderní společnosti, určitý druh bezvýrazného společného jmenovatele, jehož jedinou identitou je představovat ‚průměr‘ touhy, kupní síly, zkrátka statistický profil konzumního občana. Tam, kde Hegel viděl místo ‚kultivované inteligence a právního vědomí masy lidu‘, tam, kde viděl všeobecnou třídu, která slouží za prostředníka mezi utvářením věcí a tvorbou společenskopolitických

16) „Pojetí diváka jsou neoddělitelná od teorií lidského subjektu. Jinak řečeno, ač nejsou zcela identické, proměňují se koncepte diváctví spolu s vývojem a proměnami pojetí subjektivity [...]. Post-strukturalismus [...] předpokládá decentrovaný, nekoherentní, z vnějšku utvářený spíše než z vnitřku vycházející subjekt.“ – E. Deidre Pribam, *Spectatorship and Subjectivity*. In: Toby Miller – Robert Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*. Malden, MA – Oxford 1999, s. 146.

17) Ben Singer, *Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism*. In: Leo Charney – Vanessa R. Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley 1995, s. 88.

vztahů, si kritická sociologie navykla spatřovat místo, kde „průmysl ohlupování“ nejvíce formuje mentality.“¹⁸⁾

Jedním z méně zřejmých důsledků definování střední třídy výhradně na základě jejího konzumního statutu jsou nadšené exklamace nad tzv. interaktivitou nových médií. Entusiasmus je to přehnaný a neoprávněný, způsobený neschopností (či neochotou) přiznat moderním („masovým“) divákům jakoukoli aktivitu, spíše než samotnou povahou digitálních médií. Podobně bývají i úvahy nad nástupem digitální fotografie prostoupeny představou o ztrácející se důvěře v autenticitu obrazů: zatímco diváci tradičních analogových fotografií údajně těmto otiskům reality naivně věřili (a byli tak mnohem náchylnější propagandistickým manipulacím), má digitalizace obrazu za následek všeobecnou skepsi nad pravdivostí jejich výpovědí. Vidíme zde další vyhracenou polaritu, způsobenou v první řadě jednostranným pojetím moderního média. Historie filmu nám poskytuje jiný emblém takového smýšlení: jedním ze zakládajících mýtů koncepcí moderního publika je široce rozšířená představa o děsu a panice, jež mezi diváky vyvolala jedna z prvních filmových projekcí, Lumièrův PRÍJEZD VLAKU (1895).

„První publikum se podle tohoto mýtu vyznačovalo naivitou, při střetu s tímto hrozivým, agresivním obrazem se nedokázalo nijak bránit, nemělo žádné zázemí, jež by mu pomohlo obrazu porozumět. [...] Toto publikum prvních projekcí je neschopné dobrovolného a dočasného vyloučení nedůvěry, bezprostřednost jejich zděšení se vyhybá dokonce i popření typu ‚vím... ale přesto‘. Vše je překonáno důvěřivostí, fyzický reflex je znamením vizuálního traumatu. V této podobě definuje mýtus původního zděšení moc filmu jako jeho ojedinělý realismus, jeho schopnost přesvědčit diváky, že pohyblivý obraz je ve skutečnosti hmatatelný a nebezpečný a uštěďuje jim fyzický úder [...].

Dále je třeba zdůraznit, že tato prvotní filmová scéna podporuje jisté současné teorie diváctví. Vyděšený divák z Grand Café stále poznamenává představivost filmových teoretiků, pojímajících publikum v jeho pasivní podřízenosti dominantnímu aparátu, hypnotizované a ochromené jeho iluzivní mocí. Současní filmoví teoretici si dokázali vybudovat kariéry na podceňování elementární inteligence a schopnosti ověřovat si skutečnost u průměrného filmového diváka a nečiní jim žádné problémy pohlížet se stejným opovržením na publika minulá.“¹⁹⁾

Problematickosti takových koncepcí lze též nahlédnout ve snahách některých teoretiků publikum „vykoupit“: kupříkladu Kracauerův původně pesimistický náhled na masového diváka později ustupuje optimističtějšímu vidění, podle něhož populární kultura publiku odhaluje společenské rozpory, dovoluje mu porozumět jim a otevírá tak možnost

18) Armand a Michèle Mattelart, *Komunikace na křižovatce vědeckých diskursů*. In: *Teorie vědy: Média a metoda* XII/XXV/2/2003 (v textu citují z Hegelových *Základů filosofie práva*).

19) Tom Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*. In: Leo Braudy – Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*. Oxford – New York 1999 (5. vyd.), s. 819.

změny.²⁰⁾ (Podobnou logikou se bude později vyznačovat transformace obyvatel McLuhanovy globální vesnice, „aktivní publikum“ Johna Fiskeho²¹⁾, či fanoušci Henryho Jenkinse²²⁾, abychom uvedli alespoň některé z autorů inspirovaných bachtinovským důrazem na revoluční potenciál lidu.)

Obecněji řečeno, dezintegrace buržoazního individua způsobená jeho rozptýlením je kompenzována příslibem návratu autonomie a koherence na úrovni kolektivu. Rozptýlením jedinců vzniká stmelená masa, alespoň pro představitele prvních fází kritické teorie.²³⁾ Tento myšlenkový krok úzce souvisí s jinou širokou tendencí raných úvah o společnosti, odvozujících velké sociální formy z malých – z jakési chyby v kategorizaci, jež na základě primárních, individuálních zkušeností a způsobů interakce analogicky vykresluje podobu komplexnějších forem. Le Bonova „kolektivní mysl“ je jedním z takových modelů, velmi populárních na přelomu 19. a 20. století. (Jeho *Psychologie davu*²⁴⁾ vyšla v témž roce, kdy kinematograf bratří Lumièrů poprvé umožnil skupinovou recepci filmového díla.) Podstatné je pozadí Le Bonovy vlivné knihy: nebyla založena na původním výzkumu, nýbrž byla spíše kompilací a přetvořením řady poznatků sebraných ze studií sugesce a hypnózy sedmdesátých a osmdesátých let 19. století. Jedním z cílů *Psychologie davu* bylo představit soubor technik sloužících masovému přesvědčování a kontrole energie, jež váže jednu osobu v davu k druhé. Le Bonův model psychologického sjednocování publika se stal jedním ze základů úvah o vlivu filmového média na diváky²⁵⁾, jeho původ však, jak již bylo naznačeno, spočívá jinde. Pomoci osvětlit nám jej může dílo francouzského sociologa a filosofa Jean Maria Guyau (jenž zemřel v pouhých třiatřiceti roku 1888), zejména jeho *Umění s hlediska sociologického*. Základem tohoto pojednání je důraz na společenský charakter člověka a jeho vědomí:

20) „Je tomu tak ovšem jen za předpokladu, že rozptýlení není samo sobě účelem. Vskutku, sama skutečnost, že představení vyvolávající rozptýlení se skládají ze stejných povrchností jako svět urbánních mas; skutečnost, že tato představení postrádají jakoukoli autentickou a materiálně motivovanou koherenci, leda snad požitko sentimentality, jež ovšem tento nedostatek zakrývá jen aby jej co nejvíce zviditelnilo; skutečnost, že tato představení stavějí před oči a uši tisíců *neuspořádanost* společnosti – právě tyto skutečnosti jim umožňují vyvolat a udržet napětí, jež musí předcházet nevyhnutelné a radikální změně.“ Viz S. K r a c a u e r, c. d., s. 326n.

21) John F i s k e, *Television Culture*. London – New York 1987, s. 62 – 83.

22) Henry J e n k i n s, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. New York 1992.

23) Jakkoli činí pozdější výzkumy publika významný posun směrem k heterogenní a proměnlivé povaze publika v populární kultuře, problémem zůstává pojetí specificky (kupř.) filmového či televizního publika, jež je ovšem stále značnou abstrakcí.

24) Gustav L e B o n, *Psychologie davu*. Praha 1994.

25) Srov. Nina L a r a R o s e n b l a t t, *Photogenic Neurasthenia: On Mass and Medium in the 1920s*. „October“ 1998, č. 86, s. 47 – 62: „energie vážící k sobě jednotlivce v davu je energií, jež účinně ruší, či snad přímo překonává zkušenost konkrétního místa. Jednou z klíčových vlastností le bonovského davu je jeho virtualita, tedy to, že jeho existence není definována fyzickou blízkostí jeho členů, nýbrž „zákonem mentální jednoty“, jenž působí stejně silně napříč rozptýlenou populací.“ Tato virtuální povaha skupiny bude brzy charakterizovat i filmové publikum jakožto soubor sjednocených, avšak vzájemně izolovaných vědomí: vzpomeňme řady aluzí na platónskou jeskyni, kupříkladu v teorii kinematografického aparátu Jeana-Louise Baudryho.

„[...] individuum, jež až dosud bylo považováno za osamocené a uzavřené v osamělý okruh mechanický, objevilo se podstatně přístupné vlivům cizím, solidární s jinými vědomími a podléhající neosobním představám a citům. [...] Jevy nervové i myšlenkové sympatie jsou stále lépe poznávány; jevy chorobné nakažlivosti, sugesce a hypnotismu začínají býti vědecky studovány. Od těchto chorobných případů, jež se dají nejspíše zjistiti, přistoupíme znenáhla k zjevům normálního vlivu mezi různými mozky a tím i mezi různými vědomími. [...] Společenské city se objeví jako složité jevy, způsobované z veliké části přitažlivostí neb odpuzováním nervových systémů [...] naše individuální vědomí může býti v němém styku se všemi ostatními vědomími a [...] pronikajíc takto celým vesmírem, má v něm, podobně jako světlo a teplo, důležitou úlohu, jež může vzrůstati a vztahovati se i na věky budoucí.“²⁶⁾

Gyau se o filmu z pochopitelných důvodů nezmiňuje; jeho rozbor působnosti tradičních uměleckých děl však prostupuje jiné moderní „medium“ – elektřina. Není v textu sice nijak přímo tematizována, avšak prostředkuje Gyauovi základní model komunikace. Recipient uměleckého díla je tu přirovnáván k drátu, „jenž má býti bez doteku magnetizován, jemuž na vzdálenost chceme odevzdati určitým, předem zamýšleným směrem probíhající chvění“.²⁷⁾ Představa energetického proudění vychází z klasické teorie éteru, jež byla též základem romantické lékařské doktríny Franze Antona Mesmera: podle ní mohlo elektromagnetické vlnění ovlivňovat lidské bytosti a bylo využíváno při různých terapiích, zejména léčbě hysterických stavů. Ještě v osmnáctém století znamenalo francouzské slovo „nerveux“ pouze „citlivý“, teprve v průběhu století devatenáctého začalo označovat i patologický stav a stalo se jedním ze základních kamenů kulturní kritiky moderní doby. Člověk se stal „uzlíkem nervů“, jeho fyzické tělo se rozpustilo v imateriálním, všeprostupujícím proudění a pozbylo svých pevných hranic. Jeden z výrazů těchto představ nacházíme v umění secese: dlouhé, zkroucené prameny ženských vlasů, proplétající se s okolním prostředím, se staly symbolem toků procházejících lidským tělem.

„Neviditelné elektrické proudy jsou metaforou života nervů: z těla se stává silové pole, křížovatka vlivů přicházejících zvenčí. Strindbergova elektro-hysterie se rozvíjí na pozadí rychle se měnících anonymních vztahů velkoměstské společnosti, v níž jsou jak lidé, tak předměty zakoušeny jako nervové stimuly.“²⁸⁾

Otázkou se nyní stává, jak tato proudění usměrňovat tím správným směrem. „Energetické vlnění“ totiž může na člověka působit negativně i pozitivně; podstatným ovšem v obou případech zůstává, že člověk je jejich pasivním subjektem a jeho já, spolu se schopností jednání se rozpadá.

* * *

26) Jean Maria Gyau, *Umění s hlediska sociologického*. Praha 1925, s. 32 – 34.

27) Tamtéž, s. 60.

28) Christoph Asendorf, *Batteries of Life: On the History of Things and Their Perception in Modernity*. Berkeley 1993, s. 177.

Problematika rozptýlenosti vstupuje do moderního kritického diskursu výrazně před Kracauerem či Benjaminem. Již u Richarda Wagnera lze vypočítat snahu rozřešit problém, jež 19. století nastolilo, totiž kompenzovat nějak ztrátu orientace a řádu moderní urbánní společnosti estetickými prostředky. Wagner si stěžoval, že obecnost v opeře není nijak zvlášť soustředěna na představení, nýbrž je rozptylována řadou atrakcí, mezi něž patřilo i publikum samo.

„Abych vyjádřil své sdělení co nejjasněji, dovolím si poukázat na nesmírný rozdíl mezi německým a italským publikem. Italské operní domy si uchovály svou původnost, což dnes znamená, že publikum v nich nehledá nic než smyslové rozptýlení. Během celé dramatické hry věnuje veřejnost svou pozornost pouze těm nejskvělejším pasážím hvězdy večera, ať je to primadona či její mužský rival v umění zpěvu; zbytku opery si vůbec nevšimá, neboť tráví většinu večera přijímáním a oplácením návštěv v lóžích a hlasitými rozhovory. S ohledem na takovéto chování veřejnosti si operní skladatelé navykli soustředit svou uměleckou tvorbu v první řadě na zmíněné hlavní role a základy opery, zejména sbory a role tzv. vedlejších postav vyloženě odbývají, naplňují banální, donekonečna opakovanou a nic neříkající vatou, jejímž jediným smyslem je vytvořit dojem jakéhosi dění v průběhu rozhovorů mezi diváky.“²⁹⁾

Tento text z roku 1851 ani další nezůstávají pouze u rozčilování; Wagner navrhuje úpravy, jež by změnil chování veřejnosti a její způsob vnímání operního díla. Vytváří nový architektonický model divadla, jenž by dokázal zamezit rozptylování a přivést diváky k soustředěné kontemplaci. Ruší balkony a usazuje obecnost do odstupňovaných řad sedadel, na jaké jsme zvyklí z (většiny) dnešních kin či divadel, aby je tak od sebe izoloval, znehybnil a ztišil. Orchestru spouští nevidaně hluboko, aby divákům zcela zmizel z očí a především, trvá na zhasnutí světel v sále: z pódia se tak stává osvětlený obdélník jasně oddělený od publika. Nejen vlastní dramatické dílo, nýbrž celková situace jeho recepce je zde promyšlena tak, aby v hromadně disciplinovaném publiku mohl každý zvlášť a nerušeně zakoušet dílo, od něhož má patřičný odstup. Tatáž tendence korigovat (vlastně „přirozenou“) rozptýlenost publika se bude projevovat i v případě řady dalších médií: film ani malířství nevyjímaje.³⁰⁾

Architektura je pro Wagnera jedním z médií, jež je třeba integrovat s dalšími a vytvořit tak „totální umělecké dílo“, *Gesamtkunstwerk*, jehož úkolem je stmelit společnost: „požadavek na kolektivní (*gemeinsam*) publikum je požadavkem na [kolektivní] *dílo*“.³¹⁾ Nové pojetí architektonického prostoru divadla, jež se Wagnerovi podařilo zrealizovat roku 1876 v Bayreuthském Festspielhaus, mělo v první řadě odstranit „naše stratifikovaná a oddělená publika“³²⁾, totalizovat je v jeden kompaktní celek. A to nejen

29) Richard Wagner, *A Theater in Zurich*. In: *Collected Prose Works*. Vol. 3, s. 31.

30) Operu obklopuje řada problémů, jež jsme si zvykli spojovat až s filmem: zejména její vztah k technologii a hromadné percepci. Podle Philippa Lacoue-Labartha je právě Wagnerova hudba prvním masovým uměním, zrozeným z technologie. Viz jeho *Musica Ficta (Figures of Wagner)*. Stanford 1994.

31) Richard Wagner, *Outlines of the Artwork of the Future*. In: Randall Packer – Ken Jordan (eds.), *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. New York – London 2001, s. 5.

32) Tamtéž, s. 403.



Interiér Wagnerova Festspielhaus v Bayreuthu (1876)

prostřednictvím prostoru, jenž postaví na tutéž úroveň všechny společenské vrstvy – syntetická povaha Wagnerovy opery mohla odkazovat na dlouhou tradici uvažování o synestézii (nikoli náhodou se stává v druhé polovině 19. století značně populárním tématem), mezi jejíž hlavní rysy patří bezprostřednost zkušenosti a intenzivní pohroužení, tedy jakési ztracení sama sebe v percepci, přirovnávané též k dětskému způsobu vnímání. Pro Nietzscheho bylo proto Wagnerovo dílo „hudebním hypnotismem“ a „přesvědčováním prostřednictvím nervů“.

Wagner nás upozornil na význam situovanosti recepcce. V článku nazvaném *Dav* z roku 1918 popisuje Louis Delluc chování diváků v různých pařížských kinech.³³⁾ Stěžuje si, že vyšší třída („předplatitelé opery“) se na filmových představeních chová právě tak, jak ilustroval již dříve Wagner na příkladě nevázaně se bavících diváků ve francouzských a italských operách (německé publikum má pro něj naopak ty nejlepší předpoklady pro soustředěné a disciplinované vnímání). Lidové publikum podle Delluca mnohem více oceňuje filmové efekty, „slyší, neboť naslouchá“. Zdůrazňuje však, že toto chování je ve značné míře dáno přesunem filmových projekcí z provizorních prostor, sloužících i jiným účelům (kavárny, varieté, poutí..., kde byl film jednou z řady „atrakcí“), do sítě standardizovaných kin (kupříkladu ve Francii započal Charles Pathé s vytvářením takových stálých projekčních míst roku 1906).

33) Louis Delluc, *The Crowd*. In: Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology*. Vol. 1: 1907 – 1929. Princeton 1988, s. 159 – 164.

„Dematerializace“ prostoru filmové recepce (skrývání jeho konstitutivních složek)³⁴⁾ souvisí s přechodem od tzv. „kina atrakcí“ ke klasickému narativnímu stylu. Stává se v tomto novém, nikoli již „exhibicionistickém“, nýbrž „voyeuristickém“ režimu publikum konečně disciplinovaným a soustředěným? Je s Griffithem a ucelenou narací opět zaveden model buržoazního diváka? Či jsou diváci stále rozptýlováni, třebaže jinak (v duchu Duhamelových slov, jež cituje Benjamin ve své eseji: „Nemohu již dál myslet tak, jak chci. Na místo mých myšlenek nastupují pohyblivé obrazy.“)? Odpovědět na tyto otázky nelze snadno. A sice proto, že jsou postaveny – jak se nám stále jasněji ukazuje – na falešném protikladu rozptýlenosti a soustředěnosti.

„Ačkoli Benjamin v některých svých textech rozptýlenosti přitakává (a naznačuje tak, že rozvrat způsobený šokem a rozptýleností přináší možnost nového typu vnímání), činí tak formou fundamentální duality, v níž druhým pólem je pohroužené soustředění, zbavené přemíry podnětů modernity. [...] Já oproti tomu tvrdím, že pozornost a rozptýlení nelze myslet jinak než jako kontinuitu, v níž se vzájemně prolínají, jinak než v rámci sociálního pole, v němž jsou podněcovány týmiž imperativy a silami.“³⁵⁾

Craryho přínos porozumění vizuální kultuře modernity i naší současnosti spočívá v přenesení důrazu na pojem „pozornosti“, který v sobě dokáže problematiku kontemplanace a roztěkanosti produktivně spojit. Pozornost totiž v sobě vždy nese možnost vlastní dezintegrace (viz situace, kdy se na něco soustředíme příliš dlouho), může přecházet do stavů transu či autohypnózy a je vždy nějak zaměřená, tedy implikuje řadu fenoménů, jimž právě pozornost nevěnujeme. Takovýto model (vystižený kupříkladu Durkheimem: Vždy se „nalézáme v jakémisi stavu nepozornosti, protože pozornost soustřeďuje mysl na malý počet předmětů a tím ji odvrací od většího počtu jiných; jenže každá nepozornost udržuje mimo vědomí činné a tedy skutečné psychické stavy.“³⁶⁾) znamená sice zdánlivě drobnou, přitom však zásadní korekci benjaminovské „taktilní recepce“.³⁷⁾ Tímto zpochybněním rozlišení mezi soustředěným a rozptýleným vnímáním nemíním ovšem nikterak zpochybnit Benjaminovo postřehnutí radikální proměny diváka (subjektu) v moderní době, příchod „mobilního, virtuálního pohledu“³⁸⁾ (mobilního, neboť schopného pohybu ve veřejném prostoru, nadaného fluidním sociálním postavením

34) Jako „fantasmagorickou“ (systematicky zakrývajícím vlastní proces produkce) označil Adorno již Wagnerovu snahu vytvořit dokonale iluzivní prostor. Viz T. W. A d o r n o, *In Search of Wagner*. London 1981.

35) Jonathan C r a r y, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge – London 1999, s. 49 – 51.

36) Émile D u r k h e i m, *Sociologie a filosofie*. Praha 1998, s. 35.

37) Či Epsteinovy „anestetiky“, podřizující vše vizualitě: „Navlečení v černém, vyrovnání v alveolách křesel, zaměření svým želatinovým ústrojím k prameni emocí, sedí lidé v promítacím sále a všechna jejich sensibilita se sbíhá jakoby do trychtýře filmu. Všechno ostatní je uzavřeno, vyloučeno, promlčeno. Dokonce i hudba, na kterou jsme zvyklí, je jen anestetickým přívažkem toho, co se netýká zraku [...]. Nelze současně poslouchat a pozorovat.“ Jean E p s t e i n, *Dobrý den, filme*. In: *Poetika obrazů*. Praha 1997, s. 107n.

38) „The mobilized and virtual gaze“ je termín užívaný Anne Friedbergovou v její knize *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley 1993.



Théodore Géricault: Vor Médusy (1818/19)

a proměnlivou subjektivitou, vystaveného pohyblivým obrazům a obrazům, jejichž prostřednictvím se pohybuje; a virtuálního, neboť mnohé z možností pohybu – v prostoru i čase – mu byly dány pouze virtuálně a jeho percepce byla zprostředkována řadou reprezentací). Tuto transformaci, jež byla polem rozmanitých, provázaných událostí, souborem prvků tradičních, nově zformovaných i zcela nových nelze v žádném případě považovat za nabourání nějaké stabilní, „přirozené“ formy vnímání a zkušenosti, nýbrž byla spíše snahou nalézt nové orientační body a strategie. Na jejich vytváření se vedle nových, moderních médií podílelo i malířství.

Fenomén panoramatických obrazů je považován za protichůdný tradičnímu malířství stejně jako fotografie či film, zejména díky tomu, že je transindividuálním fenoménem, jaký by nemohl existovat bez jisté průmyslové a ekonomické substrukury. Tým vizuální režim, založený na obrazu jakožto atrakci či důrazu na autenticitu a aktualitu však zplo- dil i řadu jiných děl: Géricaultův *Vor Médusy*, kupříkladu, byl s velkým úspěchem vysta- ven v Londýně roku 1821, zejména díky znázornění nedávné, živě diskutované události. Géricaultova obsese vytvořením vskutku „realistického“ díla (dva z přeživších ztrosko- tání lodi mu stáli modelem, strávil mnoho času studiem podoby zemřelých v mární- ci, shromáždil množství dokumentů – důkazů o incidentu a dokonce si nechal sesta- vit odpovídající vor, který spustil na jezero...) je dobře známá, méně již jeho dohady o způsobu prezentace díla, jež pro něj měla být výhodným obchodem. Proto také pro něj bylo velkým zklamáním následující vystavení obrazu v Dublinu, které mělo mizivou



Georges Seurat: Cirkusová paráda (1887/88)

návštěvnost; důvodem bylo s velkou pravděpodobností zdejší současné uvedení nového panoramatického cyklu, jenž měl za námět tutéž nešťastnou událost (jeden z obrazů cyklu dokonce kopíroval Géricaultovu malbu). Obě znázornění se evidentně snažila oslovit tytéž potřeby veřejnosti a vydělat na nich. Je také nabíledni, že od diváků *Voru Médusy* se daly očekávat vzrušené debaty nad motivem i způsobem jeho znázornění, tedy nikoli pouhá estetická kontemplace, k níž by měl sklon dnešní divák vytržený z kontextu tehdejší podívané.

Již zmiňovaný Crary zahrnuje do svého rozboru moderní podoby pozornosti (vedle analýz psychologických, fyziologických, sociologických a filosofických pojednání či řady vizuálních zařízení, využívaných ve vědě a zábavním průmyslu) několik výtvarných děl. Nikoli proto, aby jim přiřkl nějaký privilegovaný ontologický statut, nýbrž právě naopak: „Rozvíjím problematiku pozornosti proto, abych položil otázku možnosti izolování esteticky determinované kontemplace či pohroužení. Pole praktik pozornosti je jediným heterogenním povrchem, na němž diskursivní projevy, materiální praktiky a zobrazující díla nezaujímají kvalitativně různé úrovně, nýbrž jsou rovnocenně zapojeny do vytváření mocenských vlivů a nových typů subjektivit.“³⁹⁾ Ilustrativní je kupříkladu jeho zamyšlení nad jedním Seuratovým obrazem:

„Nabíť protichůdnými silami, vylučuje *Cirkusová paráda* zcela možnost estetické iluze, soustředěného pohroužení, přestože se usilovně snaží vytvořit svůj vlastní vnitřní princip jedinečné percepční jednoty a blízkosti. [...] Dílo funguje

39) J. Crary, c. d., s. 7.

na základě neustálé hry odkrývání a skrývání, osciluje mezi ideálem atemporálního upoutání pozornosti a nezrušitelného rozptýlení vnímání. Simulace nehybného bezčasí jen stěží zakrývá dějinné tlaky změny a směny, jež jsou dílu vnější a zároveň zcela imanentní.⁴⁰⁾

Podstatné je především to, co z takového pojetí obrazu vyplývá pro jeho diváka: dokáže se ponořit do světelných vibrací povrchu díla a zároveň nechat ovlivňovat jeho vykalkulovanou organizací (Seurat byl velkým studentem Wagnera a snažil se v obrazech vytvořit analogii jeho experimentální opery; jeho pozdní díla jsou nesena zájmem o racionalizaci emocionální reakce, o vytvoření funkční metody k vyvolání estetického účinku). Jinými slovy, a hovoříme jimi zároveň o diváku filmovém, navykl takovýto moderní divák kontradikcím: je stále napůl dezorientován, napůl stojí pevně na svém místě; je determinován, ovšem není pouhým souborem reflexů – váhá, tápe, rozmýšlí a baví se; nechává se vtahovat do díla a zároveň si neustále uvědomuje svůj odstup; rozpouští se v kolektivu a přitom vyděluje v pohroužené samotě.

Je totiž divákem „multimediálním“: nikoli v okamžicích, kdy sedí ve Wagnerově opeře či třeba před obrazovkou počítače, nýbrž díky tomu, že jeho percepce je školená řadou rozmanitých (komplementárních, konkurujících si, ale i nesouměřitelných) způsobů reprezentace a interakce. Je třeba, abychom odmítli nejen svůdný předpoklad homologie mezi médii a vnímající bytostí, nýbrž i poopravili koncepcie specifických publik a komunit – čtenářů, filmových či televizních diváků, internetových společenství apod. Mohou nám sice mnohé nabídnout, ovšem teprve v případě, kdy je zahlédneme jako vzájemně se prostupující součásti multimediálního komplexu, jehož soudržnost zajišťují vedle nejnovějších technologií i tak archaické formy komunikace jakou je třeba řeč. Vyrovnat se s touto heterogenitou je podle mého hlavní výzvou dnešní sociální teorii, ovšem dotýká se podstatně i teorie filmu či výtvarného umění, chtějí-li se zabývat povahou „svých“ diváků a obecnstev.

Tomáš Dvořák (1975)

Věnuje se teorii a dějinám médií. Pracuje ve Filosofickém ústavu AV ČR a přednáší na pražské Karlově universitě.

(Adresa: tomdivorak@flu.cas.cz)

40) Tamtéž, s. 150.

SUMMARY

DISTRACTION AS THE PRECONDITION
OF CONCENTRATION

On the Problem of Reception in Walter Benjamin

Tomáš Dvořák

The essay inquires into some problems concerning the relationship between a medium and its audience. It starts out with Walter Benjamin's description of the transformation of modern experience, which he conceptualizes in media specific terms: as a confrontation of the perception of painting and film. Understanding these experiential modes – contemplation and distraction – as polar opposites is questioned and its underpinnings and consequences sketched out. First of all, it is the assumption of certain homology between the nature of the medium and the perceiving mind that is seen as a powerful, yet often unacknowledged driving force behind most conceptions of modernity. It also becomes the basis of many later conceptions describing the relationship between medium and audience as deterministic.

For Benjamin and other early theorists of modernity it is typical that their descriptions of crisis of the traditional are being balanced by promises of some better future order: new forms of unity and community are then to be achieved by the means of new forms of interaction and representation (such as the cinema). An important precursor of these efforts was Richard Wagner, whose new opera form was meant to create a collective and disciplined audience by eliminating distraction. The totalizing tendency inherent in Wagner, which is also present in the later demands on the cinema audience, serves here as an example of creating homogenous audience through homogenous medium: another form of the homology mentioned above.

The article claims, drawing on Jonathan Crary's analysis of modern forms of attention, that the contemplation – distraction dichotomy is a speculative abstraction which needs to be corrected and both forms of experience seen within a continuum where they ceaselessly flow into one another. By the same token, it is not just the forms of perception but the painting – film distinction itself which is in many aspects overstated. Generally: instead of defining the essences of specific media and figuring out their particular psychological and social effects, we should start with acknowledging the complex, multi-medial, and heterogenous character of our mediated world and of the forms of interaction it requires.

Translated by Tomáš Dvořák

Články

VSTUP
„POHYBLIVÝCH OBRAZŮ“
DO GALERIE

Lenka Dolanová

Úvod

Ve dvacátých letech dochází v okruhu výtvarné avantgardy k významnému střetnutí institucí filmu a výtvarného umění, které naznačilo některé z možností dalšího rozvoje pohyblivého obrazu v galerijním prostoru. V tomto období lze vystopovat tendence, předjímající nové koncepce projekce, aktualizované později v letech šedesátých. Průnik reálného pohybu¹⁾ do oblasti výtvarného umění uskutečňují v této době nejen filmové experimenty (za všechny lze jmenovat dílo Marcela Duchampa; Fernanda Légera, Mana Raye), ale také světelné projekce, zabývající se vztahem pohybu, světla, barvy a zvuku. Frank Popper spatřuje v těchto avantgardních experimentech se světlem a pohybem jeden z nejdůležitějších zdrojů technologického umění.²⁾ Instalace s pohyblivým obrazem však ohlašují již rané protokinematografické vynálezy, například laterna magika, jejíž mechanismus spočíval v promítání světelného kužele zezadu přes průsvitnou přepážku na plátno, či pokusy o sestavení barevných varhan, rozvíjejících analogie světla (barvy) a zvuku, které poprvé vyvrcholily v osmnáctém století v díle jezuitského matematika Louise-Bertranda Castela.³⁾

Pro vývoj promítaných obrazů jsou významné experimenty vznikající od prvního desetiletí dvacátého století v prostředí Bauhausu. Ludwig Hirschfeld-Mack vytvářel své „reflektorické experimenty světelných her“ (*reflektorischen Lichtspiel-Experimente*) v letech 1921 až 1923. Barevné světlo promítal zezadu na průhledné plátno, přičemž mezi zdroj světla a plátno umisťoval různé šablony a masky. Hirschfeld-Mack považoval

1) Frank Popper rozlišuje mezi pohybem „virtuálním“ (zdánlivým), tedy takovým, k jehož rozpoznání je zapotřebí mentální aktivity diváka a pohybem „reálným“, kdy jsou v pohybu samotná díla (či kdy je možnost pohybu implikována – například zásahem diváka či jinými vlivy okolního prostředí). Viz Frank Popper, *Origins and Development of Kinetic Art*. London 1968, zejm. s. 93n; a dále T ý ž, *Art of the Electronic Age*. London 1993.

2) Tamtéž.

3) Více viz Eleanore Doppenberg – Karel Dibbets, *Abstract Film and Color*. In: Monica Dall'Asta – Guglielmo Pescatore – Leonardo Quaresima (eds.), *Il colore nel cinema muto*. Bologna: Mano 1996, s. 216 – 223.

pohyblivé světlo za primární prostředek filmového představení a přemítal o jeho plném využití v přeměně v samostatně vnímaný světelný kužel⁴⁾; již v tomto raném období tak předpověděl pozdější osvobození čistého světla v instalacích šedesátých let. Vztahem světla a pohybu se zabýval László Moholy-Nagy, který uvažoval o nových typech prostorů, slučujících pevné geometrické prvky s nemateriálními hrami pohyblivých barevných světél. Jeho aktivity vyústily ve *Světelnou rekvizitu* (*Lichtrequisit*), vytvářenou od počátku dvacátých let, která získala definitivní podobu v letech 1929 až 1930. Jedná se o pohyblivou strojovou sochu, jež je jakousi syntézou celého avantgardního směřování. Konstrukce je umístěna na kruhové základně a tvoří ji pravoúhlé části z vyleštěného kovu, perforované kovové disky a skleněná spirála. Socha, jejíž jednotlivé části jsou poháněny strojkem, je doplněna systémem elektrických žárovek vrhajících své barevné světlo do všech směrů. Krisztina Passuth postřehla dualismus tohoto díla v jeho sloučení sochy a světelného představení: „Existuje současně ve dvou formách: ve skutečnosti jako skleněná a kovová konstrukce a virtuálně jako její stíny.“⁵⁾ Konflikt mezi materiálním a virtuálním aspektem díla je jedním z charakteristických vlastností pozdějších videoinstalací. Podobné experimenty se světlem a pohybem tedy naznačily budoucí zkoumání časoprostorových vztahů, vznikajících spojením promítaného obrazu se statickými sochařskými objekty.

Šedesátá léta jsou obdobím intenzivního střetávání galerijního (muzejního) prostoru s pohyblivým obrazem. Ačkoliv se tato studie věnuje převážně praktikám, pro něž se v uměleckém prostředí vžil termín videoinstalace, použila jsem v názvu označení pohyblivý obraz. Ráda bych tím upozornila na nebezpečí přílišného technologického vymezování, neboť tato raná díla, vřazovaná dnes do poněkud vágní kategorie videoartu, často nerozlišovala mezi použitím technologie filmu a videa⁶⁾; pozdější snahy o striktní oddělování filmového a videoartového světa – dosud patrné v současné praxi – nebraly tuto prvotní heterogenní povahu příliš v potaz. Noël Carroll navrhuje použití termínu pohyblivé obrázky (či obrazy – v originále jde o rozlišení mezi picture a image), jenž umožňuje zahrnout kromě filmu také video a počítačové zobrazování: „Možná, že označení ‚pohyblivé obrázky‘ je lepší než ‚film‘, protože propaguje hlubokou charakteristiku této umělecké formy.“⁷⁾

4) Tamtéž.

5) Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*. Budapest 1987, s. 67.

6) Existovalo množství tvůrců, kteří vytvářeli současně videopásky i filmy (například Bruce Nauman, Richard Serra či Joan Jonas), zatímco jejich díla byla zprvu ignorována jak ze strany filmové kritiky, tak historiky umění.

7) Noël Carroll, *Definování pohyblivého obrazu*. „Illuminace“ 13, 2001, č. 2, s. 24. V názvu nedávné výstavy ve Whitney Museum v NYC se objevuje termín „promítaný obraz“ (a dále „promítané instalace“) jako souhrnné označení instalačních děl, využívajících různým způsobem pohyblivého obrazu (filmu, videa, holografie). V katalogových textech se autoři snaží o vymezení „promítaného obrazu“ jako specifické umělecké disciplíny 60. a zejména 70. let. Viz Chrissie Iles, *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964 – 1977*. New York (Whitney Museum of American Art) 2001.

Zjednodušeně se dá říci, že v dnešní době panuje určitá shoda označovat jako videoinstalace i díla, která nepoužívají jako svůj materiál výlučně obrazu videa (nýbrž také například filmu, digitálního zobrazení atd.). Nabízí se tedy otázka, zda má rozlišování na základě použité technologie vůbec nějaký smysl a tím také úvaha o udržitelnosti a použitelnosti samotné kategorie videoart.

Videoinstalace lze vnímat jako fúzi filmu a výtvarného umění – jež v šedesátých letech samy zakoušejí radikální transformaci –, která svou pozicí na rozhraní disciplín naznačuje (mimo jiné) arbitrární povahu a neudržitelnost tradiční umělecké kategorizace. V dnešním kontextu se počáteční instalace (ve svém „klasickém období“ v rozmezí zhruba od půle šedesátých do konce sedmdesátých let) jeví jako originální komentář ke světu rostoucí mediace, využívající nové možnosti technologie ke zproblematizování naší pozice v tomto světě.

Jasně vymezení kategorie videoinstalace je obtížné. Lze říci, že se jedná o specifickou oblast umění instalace. Julie H. Reissová ve své knize o umění instalace považuje za nezbytné vlastnosti instalačního umění (*installation art*) reciproční vztah mezi divákem a dílem, místní specifičnost (což znamená, že součástí díla se stává jeho umístění) a zacházení s prostorem jako s celkovou situací.⁸⁾ Termín instalace, stejně jako videoinstalace, se v jazyce umělecké kritiky objevuje až v sedmdesátých letech. Polský badatel R. W. Kluszczyński pečlivě popsal vlastnosti umění instalace, jež řadí do souvislosti s dobovým směřováním k dematerializaci v umění druhé poloviny dvacátého století.⁹⁾ Jsou jimi *efemérnost* (díla existují jen po určitou dobu a při každém dalším vystavení mohou získat odlišný tvar); *relačnost* (*vztahovost*); *proto-interaktivita*¹⁰⁾; *intermedialita* (instalační dílo podněcuje kontakty s dalšími uměleckými formami); *prezentismus* (neboli neiluzornost: dílo nemá scéniový charakter a neodkazuje mimo prostor, v němž je umístěno) a *sémantičnost*. Videoinstalace je podle Kluszczyńského na rozdíl od tradičních instalací *protovirtuální* (nachází se mezi reálným a virtuálním světem a jeho duální povaha se odvíjí od vztahů mezi jejím materiálním a virtuálním aspektem, které mohou nabývat nesčetných podob) a *narativní*. Neuplatňuje se u ní naopak prezentismus, neboť vždy odkazuje mimo svůj vlastní fyzický prostor.

Video versus film: problematika specifičnosti

Na umění videa, vnímané v návaznosti na strukturální film, je s přihlédnutím k dobové filmové teorii nahlíženo jako na zproblematizování tradiční – to znamená pasivní – dimenze diváctví. K novému promýšlení otázek instituce diváctví dochází v průběhu sedmdesátých let v souvislosti s odhalováním ideologické podstaty tzv. kinematografického aparátu. Jean-Louis Baudry v dnes již klasickém článku z roku 1970 rozpoznává ideologické účinky filmu v jeho zahlazování konstitutivních diferencí mezi jednotlivými rámečky, což je operace nezbytná k dosažení iluze kontinuity pohybu. Podle Baudryho se divák ocitá ve stavu analogickém snění a dokonce nehybnosti zajatců v Platónově

8) Srov. Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*. Cambridge, MA 1999.

9) Ryszard W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Warszawa 1999, zejm. s. 101 – 120.

10) Kluszczyński zde polemizuje s názorem Margaret Morseové, podle níž je v určitém smyslu každá instalace interaktivní, neboť divák si zde volí vlastní směr procházení; Kluszczyńského pojetí interaktivity se liší: podle něj má dílo interaktivní charakter jen tehdy, pokud je interakce obsažena také v ontologické sféře díla a samotné dílo je předmětem interaktivního vytváření.

jeskyni.¹¹⁾ Tento obrat ke kritické revizi nástrojů zobrazování ve filmové teorii souzní s dekonstruktivními snahami experimentálních filmařů, usilujících o analýzu kinematografického dispozitivu a zkoumajících vnitřní materiální strukturu filmu; tyto pokusy byly později označeny termínem *strukturální film*.¹²⁾ Za základní vlastnosti strukturálního filmu se považuje snaha o demystifikaci filmového procesu. Montáž jako hlavní tvůrčí složka strukturálního filmu slouží k odhalení spojení mezi dvěma okénky filmu, jež je v klasickém filmu zakrýváno. Proces vlastního vzniku díla se stává neoddelitelnou součástí jeho celkové struktury. „Každý film je záznamem (ne reprezentací a ne reprodukcí) svého vlastního vnímání.“¹³⁾ Umění videoartu spojuje se strukturálním filmem zejména toto úsilí o zviditelnění vlastních předpokladů v samotné struktuře díla. Jeho tématem se stává vlastní technologie: v případě raných videoinstalací se jednalo hlavně o využití systému zpětné vazby mezi kamerou a monitorem. Tvůrci využívali napětí mezi sférou skutečnosti a její (audio)vizuální reprezentací, a to simultánně, v reálném čase (na rozdíl od instalací filmových).

Vstup pohyblivého obrazu do prostoru galerie umožnilo tyto anti-iluzivní praktiky zajímavě rozvinout. Zatímco strukturální film ještě využívá klasický promítací systém a povětšinou také klasickou architekturu kina, prostředí prezentace výtvarného umění umožňuje obohacení filmové zkušenosti o fyzickou aktivitu diváka procházejícího prostorem. Ve svém soustředění se na prostředky vlastní filmu (od klasického filmu, ale i jiných proudů v rámci avantgardy odlišuje strukturální film podle Sitneyho právě důraz na zkoumání filmového média) a ve své snaze o dosažení filmové čistoty, osvobozené od všech „nefilmových“ znečištění, je však strukturální film výsostně modernistický. Ačkoliv již od dvacátých let dochází k propojování určitého proudu v rámci experimentálního filmu s prostředím výtvarného umění a později v letech sedmdesátých k přecházení některých tvůrců od strukturálních filmů k video (a filmovým) instalacím, „klasická“ linie strukturálního filmu pokračuje ve zdůrazňování čistoty filmové disciplíny v modernistickém duchu.

* * *

Není pochyb o tom, že nejen tvůrci a teoretikové experimentálního filmu, ale také prvotní teoretizování o umění videa bylo ovlivněno tezemi historika umění Clementa Greenberga, podle nichž by měla každá disciplína aspirovat na dosažení „čistoty“ soustředěním se na vlastnosti, které jsou pro ni jedinečné.¹⁴⁾ Podle Noëla Carrolla jsou snahy

11) Jean-Louis Baudry, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, In: Leo Braudy – Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York 1999 (5. vydání), s. 345n. Problematika psychoanalytické teorie tkví v ustanovení zjednodušujícího konceptu diváka jako „ideálního subjektu“, opírající se o domnělou existenci jedinečné privilegované situace sledování filmů v pasivním stavu.

12) Pojem strukturální film zavedl v roce 1969 americký kritik P. Adams Sitney, který také popsal jeho charakteristické rysy a vymezil jej jako specifický proud v rámci avantgardy.

13) Peter Gidal, *Teorie a definice strukturálního/materiálního filmu*. „Iluminace“ 11, 1999, č. 3, s. 30.

14) Klíčovým textem pro pochopení Greenbergových názorů je jeho esej *Modernistická malba* z roku 1960, v níž shrnuje své názory na modernistické umění. V češtině vyšla in: Tomáš Pospiszyl (ed.), *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Praha 1998, s. 35 – 42.

o označení specifičnosti média charakteristické pro období transformování technologie média v uměleckou formu a jsou součástí strategie legitimizace. Carroll se domnívá, že v oblasti videa zůstávají argumenty o specifičnosti média stále silné, zatímco ve filmu došlo v sedmdesátých letech k jejich překonání politizujícími a sémiologickými přístupy.¹⁵⁾ Jak dále dokazuje, médium může podporovat konfliktní a často protikladné směry vývoje a preference, prezentované jako specifické pro konkrétní médium, jsou ve skutečnosti preferencemi stylovými. Carrollovo tvrzení se samozřejmě omezuje pouze na úzký okruh děl „čistého“ jednokanálového videa, a nebere v úvahu jeho inherentní zapojení do širšího kulturního kontextu (například iniciační propojení videa s institucí televize).

Prvotní videoinstalace vznikají na rozhraní uměleckých disciplín, a jejich povaha je tedy nutně heterogenní. Mnozí filmoví teoretici považují video za médium bez vlastní identity, což jej nutí k neustálému nastolování vztahů s jinými médii. Například Raymond Bellour hovoří o videu jako o „převaděči“ a domnívá se, že tato pozice videa na rozhraní médií sama o sobě možnost specifičnosti vylučuje.¹⁶⁾ Zejména v dnešním kontextu se videoinstalace jeví jako jakési intermediální paradigma, operující v meziprostoru uměleckých disciplín a zkušeností.

Prostorová analýza filmového dispozitivu

První filmovou avantgardu tvořili ve dvacátých letech umělci volně přecházející mezi disciplínami. Tito tvůrci vnímali film jako jeden z prostředků vyjádření vedle malby, fotografie či sochařství. Výtvarní umělci přistupují k filmu od počátku jako k materiálovému konstruktovi a vnímají jej jako možnost rozšíření tradičního média na nový formát. Karel Teige vnímá přechod avantgardních malířů (z okruhu futuristů a konstruktivistů) k filmu jako logický krok ve směru experimentování s časem; tito umělci kladli důraz zejména na rytmus, formu (kompozici) a světlo: „Moderní malíři, kteří zasvětili svou práci filmu, formulovali si svůj problém nového, čistého kinografického umění asi takto: film je světelný, popřípadě barevně světelný rytmus, živoucí obraz, časoprostorová kompozice; film jako komplex světla a linií, geometricky organizovaných v rytmický pohyb, integrální figurace.“¹⁷⁾

V průběhu šedesátých let se výtvarní umělci znovu chopí pohyblivého obrazu, aby vytvořili novou intermediální formu, spojující video (či film nebo případně holografii) se sochařskou instalací, v návaznosti na konceptuální umělecké tendence. První tvůrci přecházeli k videoartu často z jiných uměleckých odvětví a médium videa se pro ně stávalo přirozeným rozšířením klasických uměleckých forem, stejně jak tomu bylo ve dvacátých letech v případě filmu. Vábily je nové technologické možnosti, které video v šedesátých letech nabízelo, ve srovnání s filmovou technologií lehkost ovládání a relativní finanční

15) Noël Carroll, *Theorizing Moving Image*, Cambridge, MA 1996, zejména první kapitola 'Questioning Media'.

16) Raymond Bellour, *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris 1990.

17) Karel Teige, *K filmové avantgardě*. In: *Otázky divadla a filmu. Theatralia et cinematographica III*. Brno 1974, s. 322.

dostupnost. Jak již bylo řečeno, tito tvůrci využívali volně možnosti, které technologie videa nabízela, a nezabývali se nijak jeho domnělou „specifičností“; snahy o oddělování videa od filmu přišly až později, společně s touhou etablovat videoart jako novou uměleckou disciplínu.

* * *

Propojení filmu s výtvarným uměním způsobuje subverzi tradiční situace promítání filmů: dochází k expandování kinematografického aparátu využitím několika zdrojů projekce a pláten různých tvarů a velikostí. V průběhu procházení prostorem instalace se divák/návštěvník ocitá ve zvláštním meziprostoru, který umožňuje nový způsob konfrontace s pohyblivým obrazem. Anthony McCall vytvořil na počátku sedmdesátých let skupinu filmových děl, v nichž přímo zachází se světelným kuzelem ve vztahu k prostoru galerie. Dílo *Line Describing a Cone* (*Linie opisující kužel*) z roku 1973 sestává z promítnutí úzkého proudu světla v zatemnělé galerijní místnosti z projektoru na protější stěnu. V průběhu několika minut obkrouží světelná linie, umístěná zhruba ve výši hlavy, na stěně kruh, a místnost vyplní kuželovitý světelný proud. McCall zde odkrývá klasickou situaci promítání filmu v jejím minimalistickém okleštění: narušením zprostředkovací funkce filmového paprsku, spočívající v přenosu obrazů z promítací kabiny na plátno, se pozornost přenáší na samotný akt promítání. Světelný kotouč je snesen ze své skrytosti vysoko nad hlavami diváků do galerijního prostoru a stává se zvláštním efemérním objektem. Možnost vstupovat do vznikajícího kuželovitého proudu světla a vystupovat z něj upozorňuje na neexistenci nějaké jasně lokalizovatelné pozice diváka. Zrušením klasického filmového dispozitivu dochází tedy k narušení celistvého diváckého subjektu. Světlo tu nemá funkci prostředníka při konstruování vyprávění, nýbrž účinkuje v jednoduchém, do sebe uzavřeném okruhu, jehož cílem je vytvoření světelného kužele: čistý světelný proud je náhle odhalen ve své zbytečnosti a zjevuje tak paradoxní fungování filmových představení.

Americký filmař Paul Sharits pronikl do prostoru galerie několika instalacemi, v nichž využil zmnoženého obrazu k metaforickému předvedení kinematografického mechanismu. Dílo *Shutter Interface* (*Rozhraní závěrky*) z roku 1975, existující ve více obměnách, rozehrává dialog několika promítaných protínajících se obdélníků čistých barev, které přímo na stěně vytvářejí pulzující barevný prostor. Dojmu pohybu zde není docilováno promítáním sledu nehybných obrazů, zachycujících jednotlivé fáze události, nýbrž vztahem jednotlivých barev v jejich postupném defilování zleva doprava. Každá sekvence obrazů je navíc přerušena jedním černým rámečkem, čímž dochází k přímému odkazu k funkci závěrky. Joachim Paech ve své analýze podob meziprostorů u klasického filmu upozorňuje, že prostorová distance mezi jednotlivými políčky filmového pásu je zároveň časovým intervalem, který z figurativní difference políček vytváří během projekce na plátně obraz-pohyb.¹⁸⁾ Pulzující rytmus barevných ploch v Sharitsově díle operuje přímo na úrovni samotného „místa mezi obrazy“, neboť jeho vlastním tématem se stává rozhraní (interfejs) mezi jednotlivými rámečky filmového pásu (zviditelněné zde v podobě barevných skvrn, přerušovaných vždy po každé sekvenci jedním černým

18) Joachim Paech, *Obraz mezi obrazy*. „Illuminace“ 14, 2002, č. 2, s. 5n.

polem).¹⁹⁾ Obě výše popsaná díla tedy rozkrývají kinematografický mechanismus klasického filmu jeho rozložením na jednotlivé elementy: zatímco McCall se zabývá samotnou situací promítání a činí pohyb svazku světelných paprsků vlastním obsahem díla, Sharits odkrývá činnost závěrky, když z několika projektorů promítá jednotlivé barvy – přerušované polem černé –, které se promísí přímo na zdi galerie. Viditelnost pohyblivého obrazu umožňují samotné mezery, oddělující jednotlivá políčka filmu. Sharits používá černá pole jako odkaz k těmto úzkým neexponovaným pruhům mezi filmovými okénky, skrývaným v průběhu projekce rotující závěrkou, a staví je tu do jedné roviny s poli barevnými. Ruší tak iluzi pohybu klasické filmové percepční situace, vznikající tímto zakrýváním mezery, a zároveň dává vzniknout odlišné pohybové iluzi, vyplývající ze vzájemných vztahů rychle promítaných barevných obdélníků na ploše zdi.

Prožitek exteriority a subjekt-proměněný-v-objekt

Rozložení do prostoru a postupný rozvoj v čase spojuje tato díla s uměním minimalismu, jehož zásadní význam podle Rosalind Kraussové spočívá v odmítnutí vnitřního významového modelu (podle teoretiků modernismu je význam do díla vložen jeho tvůrcem, a poté – jednou provždy – odhalen „nezaujatým“ pozorovatelem). V tomto ohledu je klíčový její pojem *decentrace* (*decentering*), který by bylo možné pro naše účely poněkud rozšířit. Kraussová píše: „Touhou minimalismu bylo přemístění vzniku významu sochy ven, aby již k modelaci její struktury nedocházelo v soukromí psychologického prostoru, ale v prostoru veřejném, jehož konvenční přirozenost by mohla být nazvána kulturním prostorem.“²⁰⁾ Minimalistické objekty, vytvářené od počátku šedesátých let, zdůrazňují časové pobývání v prostoru „zde a nyní“ jako klíčové pro formování významu díla. Rosalind Kraussová spatřuje v minimalistickém umění završení dějin moderního sochařství, jež od počátku století prochází transformací „od statického, idealizovaného média k temporálnímu a materiálovému“.²¹⁾ Minimalistické objekty brání soustředění celkového významu výhradně dovnitř díla a činí divákovo pobývání ve svém komunikačním poli součástí celkové významové struktury. Ona *decentrace* je zde tedy chápána ve fenomenologickém smyslu jako závislost významu díla na okolnostech a charakteru jeho recepcce. V případě videoartových instalací je možno tuto decentraci nahlížet také jako přímé vztahování se k vnějšímu prostoru prostřednictvím přenosu obrazů a těl, ať již jde o zprostředkování projekce v reálném čase či předem nahraného materiálu. *Sky TV*, instalace s televizní obrazovkou, kterou v roce 1966 vystavila Yoko Ono, přenáší do galerijního prostoru v reálném čase obrazy z vnějšku výstavního prostoru. Statická kamera, umístěná na střeše galerijní budovy, snímá okolní oblohu a přenáší tento záběr

19) Mluvíme-li o Sharitsově díle, je nezbytné upozornit na důležitost, kterou přikládá zvuku, který zde získává novou samostatnost. Jednotlivé tóny se rozvíjejí v koordinaci s barevnými promítanými poli, a dochází tak k prolnutí vizuálních a sluchových dojmů.

20) Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge – London 1999 (třinácté vydání), s. 270.

21) Tamtéž, s. 282n.

na vnitřní monitor. Dochází tak k metaforickému „protržení“ kamenné budovy obrazem plynoucích mraků. Politicky utopické implikace tohoto konceptuálního díla spočívají v negování významu galerijního prostoru jako místa, kde v ideálním bezčase dochází ke kontemplaci uměleckých objektů.²²⁾ Lze tedy říci, že instalace svým apriorním vztahem k vnějšku narušují modernistickou představu o autonomním, v sobě obsaženém díle.

Na zvláštní nezakotvenost instalací a jejich nutnou vnějškovost ve vztahu k výstavnímu prostoru upozornila ve svém článku o videoinstalacích Margaret Morseová: „Rámec instalace je pouze zdánlivě ten skutečný prostor, v němž je umístěna. Tento prostor je spíše pozadím, na němž se rozvíjí konceptuální, figurální, ztělesněný a temporalizovaný prostor.“²³⁾

Pohyblivý obraz v prostoru nesporně vnucuje odlišnou dynamiku vnímání. Ačkoliv se vyjádření odvíjí v čase, jak je tomu u běžného filmu, instalace se zároveň chová jako nehybné sochařské dílo a vyžaduje většinou určitý čas k obeplutí.²⁴⁾ Divákovi je tu určena role vstupovat do prostoru vymezeného dílem a pobývat zde po určitou dobu. Stává se hercem, vstupujícím na jeviště, zanechané mu zde umělcem a vzlínavým a neproniknutelným elektronickým povrchem. Joachim Paech mluví o nepřítomnosti středu, spočívající ve zvláštní plošnosti elektronických obrazů: prostor videa je podle něj čistým povrchem, jenž jakoby svůj prázdný střed přenesl ven, před monitor, a situoval do něj svého diváka, který je tak „vyobrazován“ světlem monitoru.²⁵⁾

Modely decentrované subjektivity, uplatňující se od padesátých let v uměních body artu a performance,²⁶⁾ jsou dále rozvíjeny s použitím technologie umožňující předvést tělo jakožto lapené v proudu mihotavých obrazů. Ke zvlášť intenzivním proměnám našeho vnímání času a vlastního těla dochází v případě děl využívajících technologie uzavřeného okruhu. Skupina instalací Petera Campuse využívá uzavřený okruh k dramatické transformaci divácké tělesnosti. Projekce nazvaná *aen* (z roku 1977) propojuje kameru – umístěnou ve výši ramen diváka a snímající jeho obraz od pasu nahoru – s projektorem, který jej v reálném čase, zvětšený a obrácený vzhůru nohama, promítá na protější stěnu ztemnělé místnosti. Vlastní přízračný, mlhavě rozpitý obraz lze spatřit pouze pokud stojíme v záběru kamery, to znamená u vstupu do temného promítacího prostoru. Existence promítaného obrazu zdeformovaného, „ztechnologizovaného“ těla je tedy zvláště nejistá, závisující na momentální pozici návštěvníka, stojícího na samém prahu místnosti.

22) V 90. letech aktualizoval tento přístup v českém prostředí Tomáš Ruller (například v díle *Virtuální okno*), který se jako jeden z prvních u nás zabýval instalacemi uzavřeného okruhu, když na zeď galerie v reálném čase promítal okno či jiný pohled, vztahující se k prostoru galerie a jejímu okolí, snímáný z vnějšku statickou kamerou.

23) Margaret Morse, *Video Installation Art: The Body, The Image, and the Space-in-Between*. In: Doug Hall – Sally Jo Fifer (eds.), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. New Jersey 1990, s. 154.

24) O čase v uměleckém díle hovoří Umberto Eco ve studii *Čas umění*. In: Umberto Eco, *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha 2002.

25) J. Paech, c. d., s. 15.

26) Fenomenologický přístup k umění body artu, ovlivněný do jisté míry z fenomenologie vycházející analýzou filmu Vivian Sobchackové, předkládá ve své vynikající knize americká historička umění Amelia Jonesová. Srov. Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis 1998.



Peter Campus: aen (1977)

Foto archiv

Jak upozorňuje Margaret Morseová, v případě videoprojekcí jsou obrazy nejméně zakotvené v realitě, neboť pevný prvek monitoru je tu vystřídán nehmotným projekčním systémem, který převádí tělo návštěvníka v mihotavý stínový obraz na stěně.²⁷⁾ Použití uzavřeného okruhu umožňuje vytvořit duplikát přítomného okamžiku, hrozivého dvojníka v podobě vlastního – v tomto případě navíc zdeformovaného – obrazu. Filosofie existencialismu hovoří o negativních aspektech cítěného pohledu; zde se divákovi tento pohled – vizualizován prostřednictvím technologie (mechanického oka) – vrací v podobě obrazu jeho vlastního těla, zírajícího do tmy před sebou. Negativní aspekty cítěného pohledu rozpracoval ve svém pozdním díle Jacques Lacan, který předpokládal rozkol mezi subjektem a pohledem. Subjekt je podle něj předem vytvářen jako ten, na koho je pohlíženo, a tento prvotní pohled pociťuje jako ohrožení. Tento pohled přitom není skutečným pohledem, nýbrž pohledem projektovaným, myšleným a symbolizuje naši závislost na pohledu Jiného.²⁸⁾ Návštěvník Campusovy instalace se stává tímto Lacanovým *subjektem proměněným v objekt*, vyobrazovaným dohlížejícím pohledem kamery.

27) M. Morse, *Video Installation Art*, s. 162.

28) Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, London 1979.

Je zřejmé, že v mnoha raných videoinstalacích má technologie videa zcizující funkci a zkoumání technologických parametrů se děje ve jménu zviditelnění (negativního) vlivu zprostředkovatelské funkce technologie na naše vnímání. Neobvyklá komplexnost rané videoinstalace pionýrské dvojice Franka Gilleta a Geryho Schneidera, nazvaná *Wipe Cycle*²⁹⁾ do jisté míry předjímala dnešní instalace využívající nejnovější technologie. Na devíti monitorech docházelo ke konfrontaci nalezených záběrů z televizního vysílání, živých přenosů z galerie a jejího okolí a obrazů diváků v reálném čase a zároveň se zpožděním. Tělo návštěvníka se tak dostalo do víru informačního toku, rozloženo mezi záběry z různých časů a prostorů. Vlastní tělo diváka se tu stává jen jedním z proudu elektronických obrazů, článkem „informace“, technologickým subjektem rozpuštěným ve vysílání.³⁰⁾ Videoinstalace uzavřeného okruhu, využívající časového zpoždění, vyobrazují návštěvníka na místě, na kterém se již nenachází, a označují tak jeho absenci, jak vysvětluje François Parfait: „Tím, co vytváří reprezentaci návštěvníka, je, zdánlivě paradoxně, spíše pečeť jeho absence než prezence. U všech dispozitivů uzavřeného okruhu jsou totiž podmínky existence obrazu velmi donucovací a obraz návštěvníka samotného se vytrácí, odstraňuje se a nakonec se udržuje na vláknech svého zmizení; vidět již není logickým následkem bytí viděn, subjekt a objekt vidění se rozštěpí a je to tato figurace absence, jež tudíž získává význam reprezentace. Je tomu tak, neboť návštěvník je tam, aby se vytvořil jeho obraz a ve stejném čase nebo také po určité prodlevě (nebo se zpožděním po návratu onoho obrazu) tento obraz signifikuje jeho absenci.“³¹⁾ V instalaci *Wipe Cycle* označují obrazy návštěvníků, objevující se na monitorech s osmi a šestnácti sekundovým zpožděním, jejich nedávnou přítomnost u vchodu do galerie. Reálná nepřítomnost návštěvníků se zde transformuje v přítomnost ve virtuální realitě monitoru, kde nyní jejich zobrazení existují ve stejné ontologické rovině s dalšími elektronicky proměněnými obrazy.

Proměny filmového plátna

V galerijním prostředí dochází k oné fragmentarizaci promítaného obrazu jeho propojením s architektonickými a sochařskými dimenzemi prostoru. Okupování prostoru galerie filmaři, probíhající od šedesátých let, odráží jejich snahy osvobodit se od technických a sociálních omezení klasické promítací technologie a narušení konvencí uměleckých forem jejich novým uspořádáním. Peter Weibel spojuje tuto technologickou expanzi s novým přístupem ke světu: „Od počátku znamenalo rozšíření jediného plátna na mnoho pláten, jediné projekce na několikanásobné projekce nejen expanzi vizuálních horizontů

29) Název díla odkazuje k rané technologii videa – *wipe* (stírání) tvoří součást mechanismu elektronického obrazu, který se na obrazovce odvíjí proměnou jednoho obrazu v další. Instalace byla poprvé vystavena v nezávislé newyorské galerii Howarda Wise v roce 1969.

30) Gene Youngblood cituje Franka Gilleta, jenž se vyjadřuje ke svému dílu: „Byl to pokus předvést, že vy jste stejně tak součástí informace jako zřetřejší ranní titulky – jako divák získáváte satelitový vztah k informaci. [...] Jinými slovy, nové uspořádání zkušenosti recipování informace.“ Viz Gene Youngblood, *Expanded Cinema*. New York 1970, s. 343.

31) François Parfait, *Video: Un Art Contemporain*, Paris 2001, s. 167.

ILUMINACE

Lenka Dolanová: Vstup „pohyblivých obrazů“ do galerie



Robert Whitman: Shower (1964)

Foto archiv

a pohlcující intenzifikaci vizuální zkušenosti. Vždy se používalo ve službách nového přístupu k vyprávění. Poprvé nebylo subjektivní vnímání světa stlačeno do konstruovaného, falešně objektivního stylu, ale bylo formálně prezentováno stejným rozptýleným a fragmentárním způsobem, jakým bylo zakoušeno. Ve věku společenských bouří, drog rozšiřujících vědomí a kosmických vizí se zmnožené projekce staly důležitým faktorem v touze po nové zobrazující technologii, schopné artikulovat novou percepci světa.³²⁾ Tato citace mimo jiné dokazuje, že psaní o videu je stále ovlivněno prvotními utopickými přístupy šedesátých let, jež spatřovaly v nových technologiích nástroj expandování vědomí.³³⁾

Šedesátá léta jsou dobou největšího rozvoje intermediálních divadelních představení, kombinujících živou hereckou akci s filmem. Zejména ve Spojených státech se často pořádala ve speciálně navržených prostředích; za všechny lze jmenovat například *Movie Drome* Stana Vanderbeeka, proslulé kupolové divadlo, umístěné ve Stony Point v New Yorku, kde se promítacím plátnem stává celý interiér.

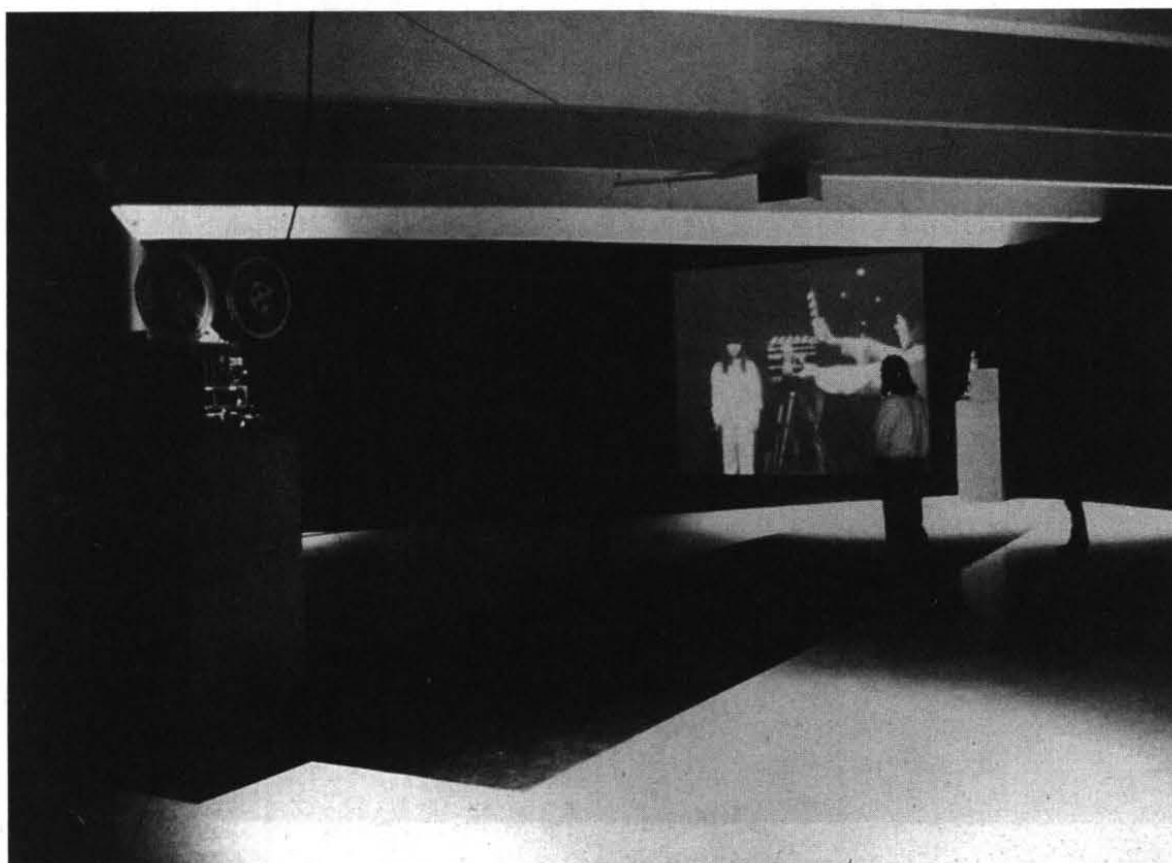
Také Robert Whitman zapojoval od konce padesátých let promítaný obraz do svých performancí – filmové projekce se zde přímo mísily s těly herců a vytvářely tak okamžitý kontrast s živou hereckou akcí na scéně. V první polovině šedesátých let vytvořil čtyři filmové „skulptury“, v nichž se sochařská instalace stává novým, prostorovým druhem plátna, přetvářejícím promítaný obraz v prostředí. Ve Whitmanově díle *Shower (Sprcha)* z roku 1964 je film se sprchující se ženou promítán přímo na závěs, tvořící součást kovového sprchového koutu s tekoucí vodou. Projekční prostor je zde pojednán s novou intenzitou a ruší transparentní plátno klasického filmového dispozitivu, nuceného k docílení iluze vymazat materiální kvality projekce. Galerijní prostředí naopak vtahuje filmový obraz do oblasti nové fyzčnosti, kde se způsob projekce stává neoddělitelnou součástí díla. Reciprocita mezi médiem sochařství a filmu vyúsťuje ve vzájemné prolnutí, neoddělitelně propojující vlastnosti obou.

Prostředí výtvarného umění tedy umožňuje spacializaci obrazu, a navíc podněcuje i přímé inspirování se klasickými formáty malby: filmový obraz tak dostává podobu diptychu, triptychu či polyptychu středověkého umění či v případě kupolových projekcí kopíruje intenzitu zážitku z barokních interiérů, vtahujících návštěvníky do totálního, pohlcujícího prostředí. Zároveň se film navrácí ke své historii na počátku dvacátého století, kdy se pozornost diváků soustředila ve stejné míře na způsob promítání jako na samotný promítaný film.³⁴⁾

32) Peter Weibel, *Narrated Theory: Multiple Projection and Multiple Narration (Past and Future)*. In: Martin Rieser – Andrea Zapp (eds.), *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*. London 2002, s. 43n.

33) Technologický utopismus, přítomný v prvotním teoretizování o umění videa, byl ovlivněn teoriemi Marshalla McLuhana. Gene Youngblood ve své legendární knize *Expanded Cinema* (považované za zakládající publikaci v oblasti videoartu), píše například: „Film není prostě něčím uvnitř prostředí; intermediální síť filmu, televize, radia, časopisů, knih a novin je naším prostředím, sloužícím prostředím, které nese poselství sociálního organismu. Ustanovuje v životě význam, vytváří zprostředkující kanály mezi dvěma lidmi navzájem a člověkem a společností.“ In: G. Youngblood, c. d., s. 54.

34) O tom více viz Tom Gunning, *Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda*. „Illuminace“ 13, 2001, č. 2, s. 51n. Raný „film atrakcí“ charakterizoval podle Gunninga určitý exhibicionismus: neoddělitelné sepětí promítacího přístroje, umístěného uprostřed sálu, s představením bránilo vytvoření iluze na plátně.



Michael Snow: Two Sides to Every Story (1974)

Foto archiv

V instalaci *Two Sides of Every Story* (*Dvě strany každého příběhu*) z roku 1974 zavěšuje kanadský umělec Michael Snow plátno přímo doprostřed místnosti a z obou stran na něj promítá komplementární filmy. Divák je tedy nucen k neustálému přecházení z jedné strany plátna na druhou, chce-li získat celkový obraz z obou perspektiv. Rozvržení promítání filmů na dvě strany plátna přitom kopíruje způsob jejich natáčení dvěma kamerami ze dvou protilehlých stran. Vidíme tu záběry ženy, která prochází mezi dvěma zároveň spuštěnými kamerami a svými akcemi rozehrává komplikovanou hru vizuálních zmatení, vrcholící v okamžiku, kdy na průhlednou plastovou zástěnu v dosud zdánlivě prostupném prostoru mezi kamerami nasprejuje zelenou spirálu, a zviditelní tím toto prostorové oddělení. Na obou stranách zavěšeného plátna je tedy promítán – z projektorů, umístěných ve stejné vzdálenosti od sebe jako původně kamery – obraz procházející ženy pokaždé z jiné strany. Ke způsobu svého vzniku se dílo vztahuje také tím, že filmy zachycují oba kameramany, a zviditelňují tak vlastní natáčecí mechanismus.³⁵⁾ Stejně

35) Při analýze tohoto díla v katalogu newyorské výstavy upozorňuje Chrissie Iles na vliv Marcela Duchampa. Duchampův film *ANÉMIC CINEMA* z roku 1926 se v avantgardních intencích pokouší o ironickou subverzi stabilní percepce a vizuálního potěšení. Rotující kola se spirálovitými liniemi pravidelně střídají spirály s vepsanými slovními hříčkami (těžko přeložitelnými kalambúry, využívajícími zvukové podobnosti slov s odlišnými významy). Spirálovitá kola bez nápisů vyvolávají iluzi hloubky, která je potlačována,

roztržení projekce na dvě rovnomocné části využil Dan Graham ve svém filmu *Helix/Spiral* (Šroubovice/Spirála) z roku 1973. Na protější stěny místnosti promítá dva filmy, díla dvou vzájemně se natáčejících kameramanů. Vzájemný prostorový vztah obou performerů v době natáčení není zprvu lehké určit: jeden z nich stál na místě a kamerou, přitisknutou zadní částí k vlastnímu tělu, se šroubovitým pohybem obkružoval od hlavy k nohám, přičemž neustále zaměřoval druhého, jež kolem něj obcházel ve spirále. Ten při svém kruhovitém kráčení svého statického druhu taktéž filmoval, a při tom se snažil zůstat stále v záběru jeho kamery. Nehybnost jednoho, pohybujícího kamerou okolo vlastního těla, je ve vztahu s pohyby druhého, jehož kamera je však ve vztahu k jeho tělu nehybná; jejich vzájemnou závislost, určenou nutností koordinovat své pohyby, však narušuje protilehlé umístění filmů při jejich promítání. Výsledným dojmem z pozorování dvojice roztřeseně ubíhajících záběrů je zvláštní pocit nesoudržnosti, pramenící ze ztráty pevného pozorovacího bodu. Rozvedení do prostoru, roztržení filmu na dvě doplňující se části, tedy umožňuje předvedení vlastního vzniku díla. Odhalení činnosti vlastního mechanismu má v obou dílech za následek vizuální a prostorové znejistění, pramenící z rozštěpení pozornosti a z obtíží při dešifrování prostorových vztahů v díle obsažených.

„Interakce dohledu“

Mnozí teoretici, zabývající se instalacemi, uvádějí, že fyzická mobilita diváka v prostoru implikuje nový způsob tělesného zakoušení umění. Tím dochází k narušení dominantního diváckého režimu proscéniových představení, kde je divák fyzicky oddělen od prostoru probíhající akce a podléhá „diktátu promítaného vyprávění“³⁶⁾, rozvíjejícího se po tvůrcem určené linii odněkud někam. Konkrétní materiální podoba instalace v sobě obsahuje diváckou trajektorii či alespoň určuje místo pohledu a naznačuje různý stupeň (tělesného) zapojení diváka: jeho vstup do prostoru díla (v případě videoinstalací uzavřeného okruhu přímá závislost vzniku zobrazení na tělesné pozici); obcházení okolo něj (či přepínání pozornosti mezi dvěma obrazovkami) nutné ke konstruování obrazu v divákově mysli; pozice před dílem, kdy není k adekvátní recepci díla fyzická aktivita nutností. Thomas Zimmer se domnívá, že tyto rané videoinstalace tvoří jakési rozhraní mezi projekčními a interaktivními technologiemi.³⁷⁾ Na rozdíl od mediálních instalací devadesátých let, pro něž se předem přiznaná neskutečnost vyprávěného stává východiskem pro slastnou a hravou imerzivní zkušenost, tyto rané instalace naopak zdůrazňují konstruovanou povahu (zdánlivě přirozené) percepce. Analýza technologického dispozitivu videa

soustředíme-li se na spirály s nápisy. Jejich přečtení navíc vyvolává asociace a proměňuje následné vnímání spirál. Tento film svými komplexními vztahy mezi obrazovou iluzí a verbálními odkazy inspiroval podobná zkoumání od šedesátých let. Viz Ch. Iles, c. d., s. 36.

36) Annika Blunck, *Towards Meaningful Spaces*. In: Martin Rieser – Andrea Zapp (eds.), *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*. London 2002, s. 55.

37) Thomas Zimmer, *Projection and Dis/embodiment: Genealogies of the Virtual*. In: Ch. Iles, c. d., s. 71n.

a jeho vystavení v prostoru má za následek uvědomění si vlastní pozice diváka, odcizeného sama sobě, nacházejícího se pod dohledem díla. Instalace tak na své malé ploše zhušťují prostor Foucaultových moderních společností, jejichž strukturu tvoří neviditelný a všudypřítomný „pohled dohledu“, a umožňují jeho zintenzivněné prožití.³⁸⁾

Tyto „interakce dohledu“ tvoří kritický komentář k technologii a odhalují problematický vztah umění k technologickému diskursu. Efemérní povaha instalací, jež neexistují v jedné definitivní podobě, nýbrž vznikají znovu při každém novém sestavení, zároveň problematizuje galerijní způsob zacházení s výtvarnými díly. Raymond Bellour spatřuje rozpor mezi technologickou sofistikovaností instalací a nemožností ji adekvátním způsobem zdokumentovat: „Instalace je tedy místem průchodů. Je ale také místem uctívání. Omezena svým vlastním prostorem se paradoxně příliš nehodí k zaznamenání (často je křehká, nákladná a je obtížné ji fotografovat), zatímco využívá přístupu k nejsofistikovanějším prvkům techniky reprodukce.“³⁹⁾ Videoinstalace stojí na rozhraní mezi galerijním uměním a kontextem filmu a čistotu světa umění narušují rovněž svým přímým vztahováním se k širšímu mediálnímu prostředí. Nebezpečí ulpívání na uzavřených kategoriích se odráží v rozpačitosti teoretické reflexe umění videoartu. V souvislosti s výlučnou kontextualizací „promítaných instalací“ v institucích muzea a galerie dochází v umělecko-historické praxi často k potlačování vztahů k historii a teorii filmu a médií, a tím k oklešťování prvotní mnohotvárnosti těchto děl.

Současné podoby instalací – přejímající tendence pionýrských počínů šedesátých a sedmdesátých let – využívají konjunkcí obrazů videa a filmu s novějšími technologiemi a v nových (interaktivních) prostorech zintenzivňují rozpouštění hranic uměleckých kategorií stejně jako hranic lidského těla.

Lenka Dolanová (1979)

Studuje dějiny umění na Filosofické fakultě University Karlovy v Praze. Zabývá se zejména uměním videa a fotografie. Věnuje se umělecké kritice, publikuje v Literárních novinách a v časopisech Ateliér a Fotograf. Spolupracuje s Mezinárodním centrem pro umění a nové technologie (CIANT) v Praze.

(Adresa: lenka_dol@hotmail.com)

38) Foucaultova kniha *Dohlížet a trestat* (*Surveiller et punir: naissance de la prison*), v níž došlo k rozpracování tématu dohledu, vyšla v roce 1975 a je tedy současná s vrcholnou etapou rozvoje „instalací dohledu“.

39) Raymond Bellour, *Double Helix*. In: Timothy Druckrey (ed.), *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*, New York 1996, s. 192n.

SUMMARY

THE ENTRY OF "MOVING IMAGES" INTO THE GALLERY

Lenka Dolanová

The history of early video installations produced notably in the second half of the 1960s and throughout the 1970s presents one of the most original clashes between the cinematic and the graphic arts environments. A noteworthy model for installations that used the moving picture were the experiments of the avant-garde in the 1920s. During that period, artists approached film as a means of expanding the traditional medium toward experimentation with time. The initial video installations can be perceived in connection with structural film. In the 1970s, film theory and practice underwent a critical revision of their own tools; the examination of a film's internal material structure is analogous, in the field of video, to the endeavours of its creators to make apparent the preconditions for the creation of the works in their very structure.

The environment of graphic art facilitates an enrichment of the cinematic experience through the physical activity of the viewer passing through a space, thus offering a new form of confrontation with the moving picture. Occurring here is the subversion of the traditional situation of a film being projected in darkened cinema halls by employing a number of film-projection sources or multiplied screens. Artists in a gallery ambience are inspired by the rich history of conceptual art, as well as by the traditional forms of painting. Many video-art historians note the lack of rootedness of art installations, their externality in relation to the exhibition space. Conversely, the connection with a sculptural installation endows the projected image with a new physicality.

The heterogeneous nature of installations lies also in the combining of the material – sculptural – level of an installation and its virtual aspect: although their expression develops in time, they act simultaneously as immobile sculptural objects, demanding the visitor's movement through space. Through their relationship with the broader media environment, video installations impair the purity of the world of art, posing questions concerning the sustainability of the traditional categorization of art.

Translated by Linda Paukertová

Rozhovor

FILM A MALÍŘSTVÍ

Rozhovor s Pascalem Bonitzerem

Pascal Bonitzer (* 1946) se k filmu dostal coby filmový kritik a teoretik, když začal na sklonku šedesátých let psát pro časopis Cahiers du cinéma. Ve svých textech – z nichž některé poté vyšly v jeho knihách *Le regard et la voix* (*Pohled a hlas*, 1976), *Le champ aveugle* (*Neviditelné pole*, 1982) a *Décadrage* (*Peinture et cinéma*) (*Odrámování /Malířství a film/*, 1985) – propojoval dobový zájem o ideologické fungování filmu se zájmem o estetické zkoumání specifík filmu, obzvláště narace, mizanscény a mimoobrazového pole. Speciální pozornost jistý čas věnoval promýšlení vztahu malířství a filmu, jak o tom svědčí texty shrnuté v knize *Décadrage* (*Peinture et cinéma*). V jeho bibliografii nalezneme mimo jiné také monografii Erica Rohmera z roku 1991. Od osmdesátých let se Bonitzer čím dál více vzdaluje teorii směrem k praxi, tvorbě filmů, ať už ve formě psaní scénářů pro jiné režiséry (např. Jacquese Rivetta, Raoula Ruize, Chantal Akermanovou aj.), anebo vlastní režie (natočil prozatím tři celovečerní snímky, první z nich *ENCORE* v roce 1996). Pascal Bonitzer zavítal v listopadu 2003 do Prahy, aby tu v rámci Festivalu francouzských filmů osobně uvedl svou novou, ironicky spletitou a jemně melancholickou komedii *DROBNÉ ŠRÁMY* (*PETITES COUPURES*). Bonitzerovu návštěvu Prahy jsme využili k tomu, abychom s ním udělali krátký rozhovor, v němž jsme se pokusili zavzpomínat na Bonitzerovy teoretické texty z konce sedmdesátých a počátku osmdesátých let vážící se k problematice vztahu filmu a malířství.

* * *

V osmdesátých letech se ve Francii rozvinula velká debata o vztahu filmu a malířství. Jaký byl důvod k otevření této debaty, v jakém kontextu se objevila?

V té době jsem pracoval pro Cahiers du cinéma, což byl tehdy časopis, který se zajímal o teorii filmu, což už se dnes z něj trochu vytratilo. Já jsem se vždy zajímal o film i o malířství a měl jsem chuť zkoumat, jaké jsou mezi nimi vztahy – vztahy, které sice nejsou evidentní, ale existují odedávna. Filmaři byli od počátku ovlivňováni určitými typy malířství (existuje například kinematografický expresionismus, který je spojený s expresionismem v malířství atp.) a já jsem to pojal z úhlu specificky kinematografického, z hlediska mimoobrazového pole, prostoru off... Povšiml jsem si, že někteří současní malíři v té době ve svých dílech znovu vytvářeli dramatický, scénografický prostor, jednalo se o návrat figurace prostřednictvím hyperrealismu či nové figurativnosti. A filmový prostor stejně jako určité typy filmových témat (velkoměsta a jejich prostor) či určité typy rámování zpětně ovlivnily malířství. Chtěl jsem trochu prozkoumat tyto vzájemné vztahy. Jen zlehka jsem se této problematice dotkl.

V té době jste se o toto téma nezajímal ovšem jenom vy, byl tam Jacques Aumont, který v té době napsal svou slavnou knihou, nebo Jean Louis Schefer píšící o figuraci...

Byli to přátelé, blízcí lidé. Jean Louis Schefer začal v té době také uvažovat o tomto tématu. Schefer se nejprve zabýval sémiologií malířství, resp. přešel od sémiologie k malířství. Byl velmi vzdělaný a zajímal se také velmi o kinematografii, obzvláště němou. Měl jsem příležitost zadat mu k napsání text, protože jsem byl zodpovědný za přípravu speciálního čísla Cahiers du cinéma o fotografii a filmu, jež se zabývalo filmovým obrazem a já jsem ho nazval Ženské zrůdy. Šlo o poněkud zvláštní ženské postavy, jež nahánějí strach, jako například ve filmu FRANKENSTEINOVA NEVĚSTA. Do toho čísla Schefer napsal několik textů. A nadále pak pokračoval ve svém díle, které se čas od času přibližují i filmové problematice. Ale je to pro mne již velmi dávno.

Ve vašich textech o malířství a filmu můžeme myslím také vidět postupný přechod od textů, které se zabývali ideologickým vlivem filmu – zabýváte se v nich otázkami hlediska, moci, reprezentace, a určitým způsobem je to spojené s tématy teoretického psaní sedmdesátých let. Jak došlo k onomu přechodu od ideologického psaní k tomuto, jaký byl kontext, v němž došlo k tomuto pomalému přesměrování?

Sedmdesátá léta ve Francii byla léta prudkých změn, jež souvisely na jedné straně s tím, co se objevilo na universitách pod názvem sémiologie, s hledáním, jak aplikovat tuto teorii, a na straně druhé to souviselo s reflexí ideologičnosti reprezentace pod vlivem skupiny Tel Quel, která podnikla ideologický útok v oblasti filmu prostřednictvím revue, která se jmenovala Cinéthique a která nechtěla nic menšího než zproblematizovat samu existenci kinematografie prostřednictvím teorie základního filmového aparátu, skrze kameru pojmávanou jako stroj vycházející z reprezentace quattrocenta a tedy zcela pohlce nou ideologií reprezentace, kterou bylo třeba překonat v zájmu modernosti. Tak bych zhruba shrnul problematiku doby, kterou jsme prošli a ze které jsme se pokoušeli dostat, protože nás tato situace spoutala. Neboť v každém případě šlo o útok na věc, která pro nás byla smyslem života – tj. na film – a únikovými cestami mohlo být jen několik málo filmů jako např. některá díla Jeana-Luca Godarda nebo Jeana Daniela Polleta, kteří byli z velmi jednostranných důvodů považováni za osobnosti vymykající se oné zmiňované ideologii reprezentace. Tato debata měla, dle mého názoru, jistě své zajímavé stránky, ale na druhou stranu byla velmi sterilně uzavřená, což znemožňovalo jakékoliv rozumné východisko. Kategorická prohlášení ve stylu vymanit se, či nevymanit se z reprezentace jsou jednoduše řečeno chatrná.

A jednalo se spíše o nějaký pomalý proces, nebo o náhlý zvrát, například po roce 1968?

Já jsem nastoupil do Cahiers du cinéma právě v této době, tak bouřlivé pro teorii. Můj první text je z roku 1969. Tehdy se hodně mluvilo o teorii montáže, o Dzigu Vertovovi a Sergeji Ejzenštejnovi, kterými Cahiers du cinéma v padesátých letech opovrhovaly. Vždyť všechny teorie André Bazina byly zaměřeny právě proti montáži a proti znovuobjevení manipulace, rozporu, rozdílnosti a zlomů atp., v podstatě proti všemu, co šlo proti

celistvosti reprezentace. Já jsem tím byl samozřejmě také ovlivněn. Myslím, že celá ta teoretická debata se velmi rychle vyhrotila, čímž bylo vytvořeno jakési východisko z této patové situace. Ale to je už jiný příběh. Byla to doba velmi plodná pro obecné teorie, které nicméně byly velmi odtržené od praxe. A pokud tu nějaká návaznost byla, tak pouze na úrovni nějaké okrajové kinematografie, řekl bych asi na úrovni nějakého druhu avantgardy ve stylu výtvarné avantgardy. Což mělo návaznost na tehdy platné teorie.

Ve svých textech v knize Décadrage...

Décadrage je souhrn velmi rozdílných textů, jejichž tématem je vztah filmu a malířství, filmu a reprezentace. Ostatně ten titul mi poradil Gilles Deleuze.

...mluvíte v nich o měnícím se vztahu mezi filmem a malířstvím, v těchto textech často hledáte výtvarné kvality v kinematografii. Nemluvíte nicméně o experimentálním filmu, kde je ta vazba velmi silná. Proč se tam zabýváte především narativním, fikčním filmem a ne experimentálním?

Experimentální film mne nikdy nezajímal. Samozřejmě jsem se o něj okrajově zajímal, ale vždy to bylo jen velmi povrchní, protože tento druh filmu mne nudí. Na kinematografii mne zajímá fikce a narativní filmy všeobecně. Film je pro mne stvořen pro fikci, díky ní se zrodil a nebylo to náhodou. A není důvod rozbíjet tento stroj na sny. Naopak je třeba se starat o to, aby dobře fungoval. Nevidím tedy důvod, proč bych se měl o něco takového zajímat. Mohu se nárazově zajímat o jednotlivosti jako třeba o filmy Michaela Snowa a tak podobně. Ale můj vztah k filmu a radost, kterou mi poskytuje jako divákovi, nemá v podstatě nic společného s tímto druhem filmu. Takže jsem vždy dával přednost sledování vztahu filmu a malířství ve filmech Langa, Mizogučiho či Antonioniho než u Mekase.

V jednom textu z knihy Décadrage citujete Deleuzovu větu: záběr znamená vědomí, uvědomění si. A poté tam přemýšlíte o filmu jako o určitém druhu malířského obrazu. Ve filmech, na kterých jste pracoval, obzvláště třeba Rivettových, je výrazným motivem motiv tajemství. Je možné říci, že tento prostor tajemství je tím, co vás zajímá v posledních deseti, patnácti letech?

Myslím, že v tom je spojitost. Mně se vždy ve filmu líbily záhady a tajemství, a proto asi tak dlouho spolupracuji s Rivettem, protože je mezi námi tento společný aspekt. Pak si můžeme dobře rozumět při spolupráci na filmu. To říkám ve velmi všeobecné rovině.

Co si myslíte, že tato restituce tajemství v kinematografii – která je častá v současné kinematografii – otevírá?

Nevím, zda budu schopen odpovědět na tak širokou otázku. Je pravda, že mne velmi zajímá film, jehož základem je záběr, kde je prostor, který má dramatickou roli – jde o tzv. mimoobrazový prostor jakožto základní stavební prvek filmu. Takovýto typ prostoru je

v současnosti prudce napadán, řekněme od osmdesátých let, akčním filmem – tj. kinematografií postavenou na obraze a navíc i na speciálních efektech. Což jsou postupy, jejichž cílem je vás oslepit a ohlušit. Soubor těchto faktorů se dle mého názoru pokouší zabít samu podstatu filmu, to, co pro mne představuje jakousi kinematografickou rozkoš. Poněkud stranou zůstávají filmaři, pro něž prostor, záběr a jiné filmové vyjadřovací prostředky hrají důležitou roli. Ať už to jsou iránské filmy nebo v komerční oblasti filmy typu Amenábarových filmů. Film bojuje o své právo na existenci vedle MATRIXU. Toto bylo jen takové povrchní shrnutí, protože k důkladné odpovědi na vaši otázku bych potřeboval větší prostor, než mi může poskytnout jeden rozhovor.

Vidíte nějaké nové vztahy mezi malířstvím a filmem v současné době? V muzeích je nyní mnoho instalací, které pracují s filmem, které jej určitým způsobem používají a předělávají. Vidíte ale například nějaký opačný vliv, vliv oněch instalací na současný film?

Je pravda, že v případě výstav výtvarného a jiného umění jsou často užívány filmové úryvky, obzvláště z klasických filmů, úryvky pouštěné ve smyčce atd. Ale nemám vůbec pocit, že by takový vztah mohl vést k nějaké vzájemné výměně. Chci říci, že například by mohlo dojít k znovuoživení starých snů a představ, jaké existovaly v epoše němeého filmu, kdy třeba Abel Gance se o něco takového pokusil se systémem promítání na více pláten. To vlastně není klasická narace a zároveň to není jen obrazové vnímání. Je to vlastně průsečík několika různých aspektů filmu, což by bylo určitě velmi zajímavé, ale v této problematice se vlastně vůbec nevyznám. Zde je film využíván jako fetišistický objekt – záběry a výřezy z filmové reality. Něco podobného se stává i v malířství, viz případ Jacqua Monoryho, jehož díla byla velmi v módě v době, kdy jsem psal ony texty a dnes je již skoro zapomenut.

Ve svých textech z osmdesátých let jste se zabýval hodně také mimoobrazovým polem, například tím, jak a kdy se objevilo na malířských plátnech.

Měl jsem pocit, že se objevilo v případě některých soudobých malířů jako byl Cremonini – italský malíř módní v sedmdesátých letech a dnes již zapomenutý. Všeobecně šlo o italský druh maleb tzv. *paysages fugitives*, pomíjivých krajin, které se odrážejí v obrazech a zrcadlech. V tom bylo možné vidět jakési přenesení moderního filmového prostoru, tak jak ho definoval například Antonioni. On byl také Ital a samozřejmě se velmi dobře vyznal v malířství, neboť sám byl původně krajinářem. Myslím, že jsem se věnoval těmto vzájemným vztahům, ale z mé strany to bylo velmi povrchní. Chtěl jsem se v podstatě pouze zorientovat v tomto dialogu, který vede film s malířstvím od počátku minulého století, samozřejmě různými způsoby. Malířství se také zajímalo o nově vzniklé filmové umění. Vždyť například futuristé se zabývali filmem. Myslím, že Fernand Léger natočil jeden avantgardní film a ostatně i jiní avantgardisté jako Marcel Duchamp. Ovšem toto nebyl zrovna ten aspekt, který mne přitahoval. Pro mne byla více zajímavá tradice, která byla určitým způsobem převzata ze surrealismu a hyperrealismu – tj. obraz jako mizanscéna, tedy téměř dramaticko-narativní prvek. Tak se aspekt malířství mohl dostat do konkrétního kontaktu s filmovou narací. Zhruba takový vývoj jsem se pokusil popsat ve svých textech nazvaných *Décadrage*.

Nevím, nakolik stále sledujete teoretické debaty ve Francii – ale myslíte, že tam dnes také existuje nějaká výrazná debata o vztahu filmu a malířství?

Nemám ten pocit, ale mohu se mýlit, protože se teorii věnuji podstatně méně než dříve. Myslím, že je všeobecně menší snaha po takovémto hledání, současné tendence jsou spíše empirické. Dochází k vzájemnému pronikání, což znamená, že někteří malíři chtějí dělat film a naopak. To je přirozené, protože film stojí na křižovatce mnoha druhů umění a je jejich syntézou. Moderní doba je mnohem více rozptýlená a tedy i lidé, kteří v ní žijí. Jen těžko lze nalézt soustředění jen na jednu věc, a proto neexistuje škola či hnutí, tak jako tomu bylo v šedesátých letech, kdy taková hnutí, toužící stát se vzorem modernosti, existovala.

Postavy ve vašem filmu DROBNÉ ŠRÁMY jsou ovlivněny tím, o čem jste psal v jednom svém textu – že film obsahuje paradigmatický materiál spojený jednak s literaturou, hudbou, kinematografií atd., jednak se životem –, pohybují se jakoby mezi odkazy k tradici (je tam Beatrice, odkaz na Antonioniho atd.) a novými situacemi. Přitom necitujete tak, jak citují postmoderní filmy, kde citace jakoby říkají „jsme si vědomi toho a toho“. Je pro vás tématem právě ono dotýkání se tradice skrze citace?

Odkazy v mých filmech mají jakýsi „hravý“ charakter, nejsou teoretickým odkazy. Takže například odkaz na Antonioniho DOBRODRUŽSTVÍ byl do scénáře zařazen velmi spontánně. Pokud to divák nepozná, tak se nic neděje. Nebylo to něco připravené dopředu. A samozřejmě jméno Beatrice je také odkazem např. na romantismus a tak podobně. Při natáčení jsem také myslel na odkazy z výtvarného umění, o čemž jsem mluvil se svým kameramanem. Chtěl jsem, aby se v mém filmu jako celku projevila inspirace obrazovou inspirací, dílem německého romantického malíře Caspara Davida Friedricha, jehož reprodukci jsem použil jako obálku technického scénáře, ale to bylo spíše jen pro dotvoření atmosféry, která mne zajímala. Mám konkrétně na mysli jeho lesy, hory a romantickou atmosféru jeho obrazů, která je mírně parodizující. To samozřejmě není příliš seriózní z mé strany. Můj film není vlastně ani komedie, ani drama, ale stojí někde mezi oběma žánry. Caspar David Friedrich stojí jakoby někde na obzoru, čímž chci říct, že ve filmu není jediný záběh, který by imitoval jeho obraz, ale jsou tam hory a lesy pojaté takovým způsobem, aby navozovaly podobnou atmosférou, se kterou se můžeme setkat na Friedrichových obrazech, jež je velmi zvláštní.

Ve vašem filmu je také téma politiky. Ve Francii to byla jedna z platforem, které měly v jistém smyslu metafyzický, univerzální zájem, což se dnes zcela změnilo. Tradici takových figur je ve Francii možné hledat – je to tedy trochu spekulace – např. v Bressonových filmech: figur, které čelí ztrátě metafyzického smyslu svého života. Ve vašem případě je to samozřejmě hodně ironické, nicméně onu figuru do svého filmu umísťujete.

To je v tom filmu trochu ironické a melancholické zároveň. Chtěl jsem natočit příběh o fantomech, aniž bych úplně přešel do žánru fantastického filmu. Spíše mi šlo o vytvoření záhadné, přízračné atmosféry. Komunismus je dnes jakýmsi přízračným pojmem.

Vzpomněl jsem si na Marxovu větu o komunismu v Evropě, což byl poměrně agresivní a výhrůžný výrok. Dnes má vše spojené s touto ideologií buď charakter melancholický, nebo přízračný. Dnes už také neexistuje jedna věc, která byla poměrně důležitá v šedesátých letech, a to komunističtí intelektuálové. To neznamená, že neexistuje intelektuál hlásící se ke komunismu, čehož je ostatně příkladem postava mého filmu. Takovýto postoj nemá v současnosti již žádný význam, takže někdo takový je spíše přízrak. A je zařazen do tohoto příběhů plného přízraků.

Ptali se Helena Bendová a Vít Janeček
Přeložil David Čeněk

Citované filmy:

Encore (Pascal Bonitzer, 1996), *Frankensteinova nevěsta* (Bride of Frankenstein; James Whale, 1935), *Dobrodružství* (L'Avventura; Michelangelo Antonioni, 1960), *Drobné šrámy* (Petites coupures; Pascal Bonitzer, 2003), *Matrix* (The Matrix; Andy a Larry Wachovští, 1999).

Rozhovor

MALÍŘSTVÍ, FILM A POHYB IMAGINACE

*Rozhovor Rudolfa Fily s Miroslavem Petříčkem
za účasti Petera Michaloviče, Martina Kaňucha a Petra Szczepanika*

Úvod Petera Michaloviče

Možno si čitateľ položí otázku, prečo boli práve maliar **Rudolf Fila** a filozof **Miroslav Petříček** vyzvaní, aby viedli rozhovor o vzťahu výtvarného umenia a filmu? Jednoduchá odpoveď by bola tá, že Rudolf Fila a Miroslav Petříček už spolupracovali na knihe *Obraz a slovo* (Bratislava, L.C.A., 2003). Titul knihy je natoľko signifikantný, že každý komentár sa v tomto prípade zdá byť zbytočný.

Nechcem však čitateľa odbiť jednoduchou, povedzme si pravdu, že aj príliš zjednodušujúcou odpoveďou, a preto sa pokúsim o výstižnejšiu odpoveď.

Rudolf Fila je umelec, ktorý svoje obrazy tvorí vždy v dialógu s dejinami umenia, v dialógu s celou sférou súčasnej vizuálnej komunikácie. Rád cituje diela či fragmenty diel svetoznámych maliarov, ktoré interpretuje svojimi intervenčnými gestami. Jeho gestá sa menia od jednej interpretácie k druhej. Raz majú podobu masívnych „farbotokov“ či „farbopádov“, inokedy sú asketické, dokonca tak asketické, že sa sústreďia do jedného jediného bodu alebo tenkej priamky. Intervenčné gestá tak dynamizujú obrazy, vnášajú do nich (virtuálny) pohyb, neodmysliteľne spätý s pohyblivými obrazmi filmu.

Rudolf Fila rád využíva aj fotografie a reprodukcie. Recykluje knižné ilustrácie, obrázkové kalendáre, fotografie aktov z bulvárnych časopisov, reprodukcie malieb starých majstrov. Priatelia vedia o tejto jeho vášni, a preto mu radi prinášajú „obrazovú surovinu“. Z nich rád vytvára výtvarné cykly, ale taktiež série, ktoré sú tvorené identickým podkladom a diferencovaným intervenčným gestom. Keď sú zoradené za sebou, tak ich možno vnímať ako políčka virtuálneho filmu. Pozadie síce ostáva rovnaké, avšak intervenčné gestá rozohrávajú buď nejakú akciu, alebo vyznačujú afekt. Okrem toho treba pripomenúť jeden dôležitý fakt. Rudolf Fila vyše tridsať rokov pôsobil ako pedagóg, napísal niekoľko kníh o umení, ktoré preukázali jeho intímnu znalosť dejín výtvarného umenia.

Filozofa Miroslava Petříčka vari ani netreba čitateľovi predstavovať. Dovolím si o ňom povedať len toľko, že je tým typom filozofa, ktorého zaujímajú nielen abstraktné filozofické pojmy, ale aj filozofické obrazy. V jeho názoroch a filozofických textoch sa často potvrdzuje lyotardovská téza, že každý diskurz má vo svojom strede oko. Filozofovo oko prejavilo svoju citlivosť voči nehybnému alebo pohyblivému obrazu veľakrát. Známe sú Petříčkove exkurzy do oblasti výtvarného umenia, zaujímavé sú jeho interpretácie filmov, ktoré okrem iného boli publikované aj na stránkach časopisu *Illuminace*. Myslím, že erudícia a kvalifikácia, ako aj vzájomný rešpekt a sympatie

Rudolfa Fily a Miroslava Petříčka sú natoľko evidentné, že túto voľbu nemusím ďalej detailnejšie vysvetľovať, a preto už uvoľňujem miesto pre zaujímavý rozhovor.

* * *

P. S.: Kedy se podle vás v dějinách malířství rodí pohyblivý pohled?

R. F.: Možná už v pravěku. Ale to by se muselo analyzovat velice vážně a já to tady mohu jen nadhodit. V pravěkých kresbách je pohyb zachycován takovým způsobem, že to není momentka, jedna fáze, ale naznačuje se tam cosi, co bychom mohli charakterizovat jako rozfázování.

Pak hlavně v manýrismu v 16. století. Tam se vyskytuje silná imaginativní složka, která takřka fázovitě rozhýbává pevnou, fixovanou renesanční perspektivu, o které se dá říct, že je zobrazením člověka a vůbec světa jedna k jedné v objektivním pohledu. Příklady můžeme hledat v pražské škole u Sprangera nebo von Aachena a pak především v italském manýrismu. Nadproporčnost neboli disproporčnost, která se tam projevuje, by se dala považovat i za chybu, za nahodilost, ale ve skutečnosti je zcela uvážená. Mění se proporce jedna k jedné a s figurou se manipuluje způsobem, který předjímá rozfázované pohyby. Za anticipaci filmu můžeme považovat i zájem manýristů o světlo. Jejich světelnost je naprosto umělá. Není to světlo přirozené, svítí z více zdrojů a v tak fázovaných zřetelích na celou scénu, jak to vidíme například u Pontorma, že figura se najednou může začít prolínat nebo odhmotňovat. Obdobu manýristické práce se světlem později nacházíme v nakládání s reflektory ve filmu.

P. S.: Když mluvíte o rozfázování, týká se to asi spíše kumulace a rozkladu časových fází pohybu v prostoru. Vedle toho bychom ještě mohli odlišit projevy pohyblivého pohledu, který se v malířství projevuje tak, že kompozice nezachycuje všechno důležité uvnitř obrazu, ale že obraz je spíše zachycením pohledu, který putuje, třeba krajinou. O této změně pohledu se psalo v souvislosti s přírodními studiemi 19. století, které se pokoušely o zachycení bezprostřednějšího vnímání krajiny, vnímání malíře, který prochází krajinou a kreslí jakoby rychlé snímky této krajiny, v nichž není vyvážená kompozice, ale zato je tam bezprostřední dojem.

R. F.: Ale i toto má své předky a já je vidím v kresbách malířů z manýristického období, kteří vytvářeli záznamy z krajiny, mohli bychom říct jakési rychlovky, bleskové, několika-vteřinové kresby. Tyto kresby jsou založeny na zkratce, v níž se kumuluje prohlížení krajiny nebo cesta napříč krajinou, můžeme to nazvat různě, ale důležité je, že se tam projevuje pohyb, který běžně ve fyzickém provedení zaznamenáváme až ve filmu, v 19. století.

M. P.: Mistr Fila upozornil na něco velmi důležitého. Problém pohybu nemůžeme omezovat jen na oko, které se pohybuje, a na otázku, jestli malířství je prostorové a nečasové umění. Manýrismus je pro mě zajímavý tím, že je schopen malířskými prostředky zaznamenat změnu – ne změnu odněkud někam, ale změnu samu. Jsou tam proměny, anamorfózy, řízená deformace, ale všeho. V tomto smyslu je zajímavé sledovat ilustrace k Ovidiovým *Metamorfózám*, protože malíři se zpočátku soustřeďovali buď na výchozí stav,

nebo na konečný stav proměn. Ale s vývojem malířství se začali snažit zachycovat i samotnou změnu. Například Picassovy ilustrace k *Metamorfózám* jsou právě ilustracemi proměny. To je zvláštní druh pohybu. Pohyb není to, že předměty setrvávají a oko po nich klouže, to by byla příliš jednoduchá představa pohybu jako pohybu z místa na místo. Pohyb je složitější, je určitým vývojem. Když je malířství schopno naznačit, že to, co je reprezentováno, je měnící se, vzniká obrovská dynamika obrazu. Kdyby tato dynamika nebyla zvládnuta malířskými prostředky, vzbudila by dojem chaosu, protože jsme zvyklí na předměty, jak jsou ve své statické, stabilní podobě. Tady nám najednou odpadá problém, jestli je malířství prostorové, nebo časové, protože změna je jedno i druhé, současně. Film by v tomto ohledu nebyl zas takové novum, protože v malířství je to ještě složitější.

R. F.: Principiální posun ve vidění nastal skutečně již v manýrismu, protože do té doby malba zaznamenávala znaky, byla znaková a někdy se minimalizovala skutečně až skoro na písmo. V manýrismu nastává opačná výchylna, kdy obraz shrnuje prostorové, časové momenty do jednoho záznamu, jak to vidíme například na Parmigianinově *Autoportrétu v zrcadle*, který tento geniální malíř dělal skoro jako dítě. Zachytil sám sebe ve vypouklém zrcadle a já vidím v deformaci, která tímto zakřivením kumuluje prostor, úžasné proctví pro množství moderních výtvarných postupů, třeba i pro kubismus a surrealismus. Manýristický posun vidění se projevuje i v prostorově světelném pojetí u Rossa Fiorentina, kde cítíme jakoby práci reflektorů, protože světlo se vůbec nepodobá přirozenému osvětlení. Světelné rozfázování jde ruku v ruce s pohybovým a zjednodušování figur je na hranici kubismu. V italském a pražském manýrismu vidím první optické předzvěsti filmu a fotografie.

M. P.: K tomuto vyčerpávajícímu výkladu bych dodal jen drobnost. Je třeba si uvědomit, že i přirozené světlo bylo symbolem. To, že svítí z jednoho místa, bylo symbolem, který měl kořeny u Platóna a pak se rozvíjel v novoplatonismu a ještě v renesanci byl velmi silný. Tím se zpochybňuje představa, že věc osvětlená z centrálního bodu je osvětlená přirozeně. Je to přirozené, ale zároveň symbolické. Třeba klasický film, když chtěl dosáhnout přirozeného světla, k tomu používal minimálně tři reflektory, včetně jednoho zezadu, aby figura nebyla příliš nápadná, aby ji světlo nevytrhlo z prostředí. Takže problém světla je do jisté míry vždy již kompozičním principem.

R. F.: Můžeme se podívat také na to, jak se v moderních výtvarných objektech z konce 20. století odhaluje to, co načas manýrismus: objekt se exponuje zdrojem světla v podobě přístroje, který promítá obraz na stěnu, případně je v projekci obsažen i pohyb, obraz se fází a získává časový průběh. Zdá se mi, jako by se tito tvůrci odvolávali na Rossa. Oni by s tím, co zde tvrdím, samozřejmě asi nesouhlasili, ale v jejich instalacích přesto vidím to, co senzitivní umělci dokázali předjímat dávno v minulosti. V současných instalacích se tyto principy realizují technicky, světelnou projekcí. Škála těchto objektů je dnes široká, od velmi střízlivých až po romantizující, některé prostřednictvím fázování rozvíjejí i určitý epický děj.

Jinou zajímavou polohu reprezentuje sochař a malíř Alberto Giacometti. V jeho malbách, kresbách a dokonce i sochách je pravidlem určité strnutí, fixování, figury stavěné

čelně. U portrétů je to ještě pochopitelné, ale u celých figur to již vypadá jako strnutí. V tom vidím jakousi tvrdohlavou opozici: důsledné fixování bez jakékoli ambice dostat figuru do pohybu. Své figury klade jako vykřičník proti divákovi. Představuje tedy úplně kontrastní polohu oproti manýristům, kteří všechno rozhýbávají.

M. P.: Já mám pocit, že když Giacometti nechával fotografovat své objekty, vždy je vědomě uřízl tak, aby nebylo vidět, kde je konec toho objektu. Takže on vlastně oko směřuje vertikálou, nechá ho pokračovat dál, protože konec nevidí. Ale je to právě jen zdůraznění této vertikály. Je to metafyzický pohyb, ne pohyb reálný. Je to transcendence.

Na manýrismu je zajímavé i to, že nejen výtvarné umění, ale i metafyzická poezie, která patřila do stejné doby, mluvila explicitně a často o disociaci senzibility. Jednou ze zásad manýristické estetiky bylo, že nejpůsobivější estetický účinek vzniká tehdy, když se podaří spojit věci velmi vzdálené, které spolu na první pohled nesouvisejí. Jako by se v tom naplňoval princip střihu. Montáž provedená v jediném obraze nebo básni je vlastně již tím, čemu manýristé říkali *conchetto* nebo metafora. Současně jsou to ale principy modernistické estetiky vůbec, nejen filmu.

R. F.: Ano, *conchetto* má skutečně důležitou, možná úplně nejzásadnější roli pro moderní umění, protože tam je duchovní koncentrace, která vše předznamenává a drží pohromadě, i ty největší pohybové a světelné vylomeniny, všechny improvizace. Začínají zde fungovat skutečně improvizované pohyby nemyslitelné ve skutečnosti, ale možné ve filmu nebo ve fotografii, která dokáže shrnovat a fázovat.

M. P.: A taky zpomalovat a zrychlovat... Ty obrazy jsou často paradoxní. Film se nemůže takto zastavit. Je to jakoby fáze před pádem. Ten pohyb musí pokračovat, stabilita figury v této podobě je nemožná.

R. F.: Giacometti dokáže zmrazit fázování do jednoho pohledu a jeho expresivita... vypadá to všechno strašně paradoxně, pro nepřipravené vnímatele to může být nepřijatelné. Slyšel jsem i reakce, že je to násilník, že nemá rozpaky nad rozkladem. A on svou životosprávu a životem těmito názorům nahrával. Ale jeho syntéza je neslýchaná. Dokáže spojit nespojitelné a komentovat nekomentovatelné.

Je to něco, co má možná protějšek v začátcích filmu, v Muybridgových snahách rozebrat pohyb. V jeho chronofotografiích je patrná cílevědomá práce s modelem, kterou vidím i u Francise Bacona...

M. P.: Jeden Baconův obraz se jmenuje *Jet čili Výtrysk* nebo *Exploze*.¹⁾ Paradox je v tom, že se snaží dělat momentku něčeho, co tryská. Ve fotografiích, které ještě nejsou filmem, ale jen analýzou pohybu, jde přesně o tento problém. Technika dokáže v uvozovkách vidět něco, co nevidí oko. To je na tom nejzajímavější: do jaké hloubky pohybu jsme schopni přirozenou perцепci vstoupit a co ještě zbývá za ní. Zrychlený, zpomalený pohyb filmu. To všechno odhaluje paradoxní život v hloubce naší perцепce. My to nevidíme, my žijeme určitou rychlostí, takže ten infra-čas, nebo jak to nazvat, vidět nemůžeme.

1) *Jet of Water* (1988).

R. F.: Mě připadá, že u Muybridge nejde ani tak o rozfázování ve smyslu řazení momentek, ale spíše o analýzu lidské figury. Tato analýza se projevuje ve fázích, vyznačuje určité možnosti nebo i nesmyslnost, absurditu pohybu. V tomto smyslu Muybridge zapůsobil na moderní umění, přinejmenším na kubismus a ještě více na futurismus, který má více dynamických prvků, zatímco kubismus se zaměřuje spíše na prostorové vztahy.

M. P.: Já se přiznám, že mě se malířsky nelíbí slavný *Akt sestupující ze schodů*, protože není analýzou, ale pouhým grafismem. To není pohyb, pohyb je tam jen v těch fázích, jakoby *matematická* analýza pohybu, jakýsi rozpis do souřadnic v tom smyslu, že jakoby vynecháme vteřinu a další vteřinu tam namalujeme a budeme mít pohyb. To je sice velmi efektní, ale není to skutečná analýza percepce.

R. F.: Tento Duchampův akt se určitě nedá chápat jako jedna z momentek zachycených Muybridgem, protože tam jde spíš o prostor než o pohyb. Duchamp se s těmito fenomény vyrovnával, aby nakonec mohl úplně opustit malířství. A zmíněný akt je jednou fází, jedním stadiem tohoto vyrovnávání se. Takže je to možná blíže tomu šachu, jeho šachové figuře a šachovému myšlení, kterému se pak věnoval po zbytek života. Jakoby v jeho aktu již byl přítomný tento šachista.

P. S.: Ona existuje ještě druhá tradice chronofotografie, vedle Muybridge je důležitý také Marey, který rozkládal pohybové fáze vedle sebe do jediného obrázku. Takže Duchamp je možná podobnější Mareyovi...

M. P.: Úvahy tohoto typu problematizují tu schematickou představu, že film se odvíjí buďto z tradice Lumièra, nebo od Mélièse. Buď je to záznam reality, nebo fiktivní manipulace s realitou. Mélièsovská linie je pro nás, kteří jsme si již zvykli na film, paradoxně přirozenější než filmový realismus vzešlý od Lumièrů. A Lumièrovy filmy byly již pro raného diváka mnohem méně přijatelné, protože zatímco Méliès se podobal divadlu, tak lumièrovská linie, ty vlaky, které se na nás řítí, nás děsí. Tato věc mě nesmírně zajímá, protože mluvit o tom, že máme přirozené vnímání, je strašně podezřelá věc.

P. S.: Při slavné projekci filmu *PŘÍJEZD VLAKU*, kterou jste zmínil, se implicitně překračovala hranice obrazu, protože se aktivovala hloubková osa. Já bych na to navázal otevřením dalšího tématu, které by nám mohlo pomoci rozkrýt vztahy malířství a filmu: tématu mimoobrazového pole, což je jeden ze základních pojmů filmového stylu a teorie. Kdy se v dějinách malířství vynořuje problém prostoru mimo rám, prostoru, který je implicitně přítomný, ale není viditelný?

Souvisí s tím i otázka takzvaného odrámování, kdy rám obrazu se jakoby dostává do centra pozornosti, protože to, co je důležité, je jím rozřezáno vejplů, a my díky tomu máme potřebu uvažovat o tom, co je skryto, co je vně rámu. Všímáme si i samotného rámu a vnímáme jeho potenciální překročení.

R. F.: To se týká především impresionistů, konkrétně Degas má takovéto řezy. Nelítostná hranice obrazu u něj vypadá jako schválnost, záměrné naznačování toho, co dělá film,

například rozfázování. Vypadá to jako paradox, ale tento paradox je nesmírně vitální a má ohromnou sílu, protože tím, co vypadlo, naznačuje vážnost věcí. Historie měla k impresionismu výhrady, že dělal momentky, ale neoprávněně.

M. P.: Roland Barthes má pozoruhodnou úvahu o realistickém románu a o tom, co to znamená popis. Říká, že každý realistický autor, když začne popisovat, se jakoby dívá z okna, ale ne proto, aby lépe viděl, nýbrž proto, že potřebuje rám. Jinak řečeno jako by se díval na přírodu tak, že chodí s tím rámem před sebou a teprve tehdy, když ji zarámuje, je schopný ji jazykem popsat. K tomu můžu dodat, že to neznamena, že potřebuje kompozici, ale spíše určitou eliminaci, protože v krajině, na kterou se dívám bez toho rámu, odevšud přichází samé „atakdále“. Já svým okem pořád někam jdu. S tím musím něco udělat. Ale ne libovolně. S rámem se toto „atakdál“ ztratí a naopak se jakoby vrátí do středu obrazu. A pak můžu popisovat. A můžu popisovat libovolně – tak, že si vyberu jedno místo a z toho chodím, nebo nějak jinak, to už je jedno. Důležité je, že jsem provedl eliminaci, ale ne věcí. Jenom té elementární chaotičnosti každé krajiny, na kterou se dívám. Rám je tedy velmi složitá věc.

Analogie mezi fotografií a obrazem jsou často povrchní, protože fotografie nemá rám. U fotografie je rámem objektiv, film. To je něco jiného. Malířství je naopak schopné s rámem pracovat. Ve dvacátém století se rám jakoby zapojuje do obrazu, může si hrát se vztahem zarámovaného a rámu, rám deformovat a zbavovat se ho, nebo naopak, upozorňovat na něj nebo dokonce vystavit jenom rám. Ve fotografii je rám spíše technickým problémem, protože nelze mít fotografii, která by nebyla omezena rámem. V malířství to neplatí.

P. S.: Ale v malířství taky vždycky nebyly rámy. Nejdříve bylo období fresek a rám se rodil až pak...

R. F.: Nebo rám mohl být integrální součástí obrazu, jako je tomu na ikonách a různých religiózních objektech. Religiozita zřejmě vede k tomu, že takovýmto způsobem se věci vyjímají z banality, že se dostávají do vyšších sfér, kde platí určitá závazná, precizně formulovaná pravidla, jako to známe z ikonomalby. Tím se možná dostáváme na opačnou stranu od našeho tématu, kde je vztah k fotografii a filmu eliminován.

P. S.: Ve filmu je na rozdíl od fotografie vždy patrný potenciál fyzického překročení rámu, i když to je statický záběr. Přítomnost prostoru, který je mimo, je zde velmi naléhavá.

M. P.: Ano, jenomže mimoobrazové pole, jak se o něm mluví ve filmu, je označení, které předpokládá, že máme přirozený sklon vidět film tak, že si představujeme kameru, která vidí jenom část a něco nutně nevidí, a proto prostor za rámem pokračuje dál. Ale to je proto, že my víme, jak se filmy dělají. Zajímavější je situace, kdy se režisér snaží, aby náš předpoklad, že za rámem pokračuje prostor stejným způsobem, neplatil. Většina Hitchcockových hrůz je způsobená právě tímto. Nemáme ani potuchy, jaké děsivé věci se skrývají v mimoobrazovém poli. Stačí, aby se tam postava podívala, a nás mrazí.

M. K.: Tak ako maliarstvo, aj film dokáže rôznymi spôsobmi pracovať s rámom vo vnútri obrazu, dokáže ho rôzne tematizovať v rámci pohybu obrazu – spomeňme kmene stromov ktoré sa stávajú hranicami obrazových polí pri dlhej jazde popri ceste v Godardovom filme WEEKEND (1967). Využívanie ďalších rámov v obraze komplikuje jednoznačnú hranicu medzi tým čo vidíme „v obraze“ a tým čo ostáva skryté. Napadá ma príklad z filmu Jorisa Ivensa – myslím, že to bol DÁŽĎ (1929) – kde v jednom zábere snímanom zvnútra idúceho vozu sledujeme cez zadné upršané okno, pripomínajúce zaoblený tvar okienka perforácie na kinofilme, dianie na ulici. Filmárom, ktorý sa dokonca programovo venuje otázke rámovania a (ne)viditeľného, obrazov v obrazoch, je rakúsky experimentátor Peter Tscherkassky. Nakoniec, aj v maliarstve môžeme objavovať mnohorakosť využívania rámov vo vnútri obrazu – zoberme si len obdobie renesancie. Stĺporadia, steny ruín, okná budov, cez ktoré sa pozeráme na rôzne krajiny, nielen členia viditeľné a odkrývajú perspektívu videnia, ale tvoria aj slepé miesta, poukazujú na dianie ktoré nám ostáva viac alebo menej skryté, ktoré si môžeme predstavovať...

P. S.: Myslíte, že ten pocit nerovnováhy v obraze, ktorý nachádzime u Degase, pocit, že niečo z obrazu uniká ven, nebo do něj naopak má vstoupit, se rodil v jeho době, nebo to má starší kořeny?

R. F.: Já bych to nespojoval jenom s filmem, mě se to jeví spíše jako princip filozofického původu. Degas byl natolik vzdělaný člověk, že ovládal všechny dosavadní kompoziční postupy. U něj nelze mluvit o přešlapu či náhodě. Něco jiného je ale skica. Mohlo by se zdát, že každá jeho skica je již obrazem, ale není tomu tak. Kreslil věci v kontaktu se skutečností takovým způsobem, že se nedá říci, že by to mělo utilitární vztah k malířskému dílu.

Já bych teď rád uvedl příklad z vlastní tvorby. V roce 1984 jsem dělal úpravy knížek takovým způsobem, v němž se uplatňuje něco, o čem tady mluvíme [R. F. ukazuje knihu fotografií krajin, v níž je na každé stránce část vyobrazení vyříznuta a skrz otvor lze vidět stránky následující]. Jedna stránka promalovává druhou. Otáčení stránek v knize, což je podmínka, jak si knihu vůbec osvojit, se tady zneužívá k jakýmsi zvláštním prolínačkám. Já jsem jindy knihy přemalovával štětcem, ale tato se pomocí skalpelu promalovává sama. Vznikají někdy málo nápadné, ale často dost překvapivé zvraty, v nichž se ukazuje, co se najednou v krajině může odehrát. Na snímcích krajin se to dá udělat lépe, protože jejich prostor, otevřenost a velikost tohoto prostoru se k tomu přímo nabízí.

P. S.: Takže vzniká mimoobrazové pole uprostřed obrazu...

R. F.: No jistá souvislost s filmem se v tom asi najít dá...

M. P.: Je to flashback. Nebo prolínačka.

R. F.: Já toto názvosloví neovládám, takže to neumím pojmenovat. Vznikají tady prostorové zvraty. Jednotlivé snímky mají různé prostorové dimenze a jejich pronikání je někdy překvapivé. Díky otáčení stránek to má i časový průběh.

P. S.: Rád bych se zeptal na další téma – na poměr mezi obrazem a divákem. Film byl médiem, které velmi přísně architektonicky organizovalo vztah mezi prostorem obrazu a pozicí diváka. Kolem této jeho schopnosti vznikla řada teorií. Mohli bychom se podívat na to, jak se tento vztah diváka a prostoru obrazu vyvíjel v dějinách malířství? Na obrazy, které jsou příliš velké a staví diváka do pozice někoho, kdo je ohromený, nebo na obrazy, které nás nutí obcházet je, přibližovat se a vzdalovat, nebo naopak na obrazy, které nás fixují do jedné konkrétní pozice, z níž bychom neměli odejít, pokud chceme vnímat iluzi trojrozměrného prostoru. Mohou tyto přechody naznačit souvislosti s moderními technickými médii?

M. P.: Tohle je složitá věc. Samozřejmě, že existuje estetika, která určuje privilegované místo, z něhož je třeba se dívat na obraz, a všechna ostatní místa jsou špatná. To souvisí s perspektivou, která konstruuje místo diváka.

R. F.: Nejen s perspektivou, ale i se situací obrazu. Obraz je většinou součástí architektury a tam již začínají platit jiná pravidla, než když je to přenosný obraz a musí fungovat v jakémkoli prostředí. Vázanost malířství na architekturu je strašně důležitá. Většinou se řešila nějakým harmonickým souzněním, ale někdy vznikalo i napětí.

P. S.: Otázka přenosnosti souvisí s problémem reprodukce, protože do určité doby velká část populace neměla vůbec žádnou možnost obrazy vidět. Byly vázány na konkrétní prostor jako například dům mecenáše. Až mechanická reprodukce umožnila, aby si i chudí lidé obraz koupili a pověsili si jej doma na stěnu, což úplně změnilo vztah mezi divákem a obrazem. Myslíte, že je to pro dějiny malířství důležité?

R. F.: Mechanická reprodukce je dědicem grafické reprodukce. Grafické reprodukce plnily tuto službu celá staletí a nedají se posuzovat jako mechanismus přenosu, ale spíše jako překlad. Věci s komplikovanou barevností a celou řadou dalších aspektů je třeba přeložit tak, aby se mohly objevit na desetinovém nebo setinovém formátu – extrémním případem je známka.

M. P.: Je to taky otázka sociologie, která se neomezuje jen na malířství. Já bych se neodvážil odpovědět na otázku, jestli potřeba mít doma reprodukci slavného obrazu je potřebou vycházející z toho, kdo si obraz věší, nebo jestli je to cosi, o čem jsme přesvědčeni, že to do bytu patří. To jsou dvě různé věci.

Zajímavější je otázka překladu z média do média. Při každé technické reprodukci se něco ztrácí, protože překládání z média do média znamená, že na jedno médium se uvalují zákonitosti média jiného. Může se stát paradoxní věc, jak na to upozornil už Walter Benjamin, že my si uvědomíme, co na obraze vlastně bylo, teprve tehdy, když se to ztratí reprodukcí. Předtím jsme to ale neviděli. Tak proč si stěžujeme, že jsme něco ztratili?

P. S.: Zůstaňme ještě chvíli u otázky techniky. Na prvním obrázku ve vaší knize prořezávaných fotografií je vidět vzducholoď. To mi připomíná, že dějiny kinematografie,

zvláště jejího zrodu, bývají spojovány s tehdy novými vizuálními zkušenostmi, které přinesl vlak, letadlo nebo i vzducholoď. To znamená zkušenost odpoutání se od fyzické zakotvenosti ve světě, od prostoru, v němž se pohybuje lidské tělo, jisté odcizení mezi pohledem diváka a okolním světem. Myslíte, že v malířství druhé poloviny 19. století můžeme vnímat určitou reflexi těchto problémů?

R. F.: Těžko bychom zjistili, do jaké míry to působilo na jednotlivé umělce. Impresionisté se nedají charakterizovat jen analýzou pohledu nebo analýzou barev. Takové zjednodušení by jim ublížilo a odebralo by jim jejich specifika. Už jsme mluvili o Degasovi. Dalším příkladem by byl Monet a jeho posedlost malířskou analýzou, která ho dovedla až k obrovským formátům a jakýmsi momentkám, které jsou ale velmi pracně namalovanými momentkami, což je sám o sobě krásný paradox. To, co podnikal, je cosi jako hledat perpetuum mobile, když to řeknu v karikatuře. V jeho zájmu o vizuální obecnost, o světlo nebo o moment, bychom asi mohli hledat společného jmenovatele, ale daleko zajímavější je to, jak se jednotliví impresionisté k těmto obecnostem chovají.

P. M.: Ja by som k tomu mal len malú poznámku. Významný slovenský historik a teoretik literatúry Oskár Čepan v knihe *Kukučínove epické istoty* v kapitole *Nová miera neznámych krajov* interpretuje dva pohľady na Patagóniu.²⁾ Spisovateľ Antoinovi Saint Exupérymu opisuje Patagóniu z pohľadu aviatika, ktorého podmienené reflexy letca podľa Čepana neopúšťajú ani vtedy, keď opisuje niečo ako chodec. Martin Kukučín opisuje Patagóniu vždy ako človek, ktorého zaujímajú skôr pragmatické, vecné aspekty krajiny a preto si často veľmi presne všíma aj to, čo leží pod povrchom krajiny. Oskár Čepan tvrdí, že Kukučínove opisy sa miestami dajú čítať ako komentáre ku geologickej mape Patagónie.

M. P.: Já do toho vstoupím trochu drze. Z antické literatury je dochovaný známý krátký text pod názvem *Scipionův sen*. Scipionovi se zdá, že se jakoby vznese ze svého těla a dívá se pod sebe na zem a vidí to, co se tam děje, z výšky. Jsme v antice, takže žádné vzducholoď, žádná letadla. Ale je to myšlenkový experiment: „Co by se stalo, kdybych se díval z takové výšky?“ Já si myslím, že imaginace není odkázána na to, až přijde technika a vymyslí nějaký aparát. Samy aparáty jsou výsledkem našeho „co by se stalo, kdyby“. „Co by se stalo, kdybychom se pohybovali tak strašně rychle?“ Že potom jezdí rychlá auta, to je v pořádku, je to pohodlné, ale imaginace byla ve většině případů napřed. Ona to jaksi už věděla, a proto vznikaly zajímavé věci. Pak možná vznikaly zajímavé věci i v oblasti techniky, ale technika to ochuzuje. Imaginace z té výšky není omezena technickými prostředky, například kamery snímající z letadla. Ona vidí současně hloubku i detail, což kamera nevidí. Proč by tedy mělo být přirozené, že pohled z výšky je pohledem z letadla? Imaginace dokáže vidět celky i detaily ze sta metrů. Technika za ní pokulhává.

R. F.: Kdyby nebylo toho, o čem mluvíte, tak by nestálo za to malovat. Co by člověk získal? Jen ukojení zvědavosti, aby ho ta zvědavost nezabila.

2) Oskár Čepan, *Kukučínove epické istoty*. Bratislava 1972.

P. S.: Na druhé straně třeba vlak byl v tehdejší kultuře vnímán jako určitý šok. Vzpomínám si například na Dostojevského *Idiota*, kde je postava vykladače *Apokalypsy* a ten přirovnává hvězdu Pelyněk k síti železnic, která se rozprostřela po Evropě.

M. P.: Ano, to můžeme najít i u Andreje Platonova, který popisuje železnici jako sílu revoluce.

(Výchozí tematické okruhy navrhl a rozhovor přepsal Petr Szczepanik. Setkání proběhlo 22. listopadu v bratislavském ateliéru Rudolfa Fily.)

Citované filmy:

Děšť (Regen; Joris Ivens, 1929), *Příjezd vlaku* (Arrivée d'un train; Louis Lumière, 1895), *Weekend* (Jean-Luc Godard, 1967).

*Edice a materiály***Arne Hošek a film**

Příchod zvukového filmu ve třicátých letech minulého století jakoby vrátil kinematografii znovu k jejím samým začátkům, a to nejen v tvorbě, ale i v teoretické a kritické reflexi filmu. Bylo nutné znovu zkoumat základní otázky filmového média, jeho vztahy k divadlu, literatuře a výtvarnému umění, nově vymezovat možnosti relace pohyblivých obrazů a zvuku. Na tuto situaci reagoval také architekt Arne Hošek studií *Poznámky k estetice filmu*, neboť vztahy viditelného a slyšitelného patřily k jeho základním tématům.¹⁾

Arne Hošek²⁾, architekt, urbanista, akustik, badatel-synestetik a autor abstraktních muzikalistických obrazů publikoval o estetice filmu pouze jednu studii. Zmínky o filmu však obsahují i jeho další studie a deníkové záznamy, které dokumentují jeho dlouhodobý zájem o toto médium a jeho výrazové možnosti. Dosvědčuje jej i poznámka jeho přítele, hudebního skladatele a teoretika Aloise Háby v článku o zvukovém filmu z počátku třicátých let. Napsal tehdy, že natočit hudební skladbu jako absolutní hudební film „by dovedl však zatím jen jediný člověk – ing. Hošek, který má jedinečné nadání metamorfosy – organické proměny hudby v příslušný tvar a barvu.“³⁾ Arne Hošek byl nejen zasloužilým členem Svazu architektů a patřil do okruhu avantgardní revue Stavba, ale pohyboval se i v hudebních kruzích: publikoval své úvahy v nezávislé revue soudobé hudby Klíč, v časopisu Česká hudba a navštěvoval dokonce Hábovy kurzy čtvrttónové hudby. Také jeho podíl na dobových diskusích pražské umělecké avantgardy nebyl zanedbatelný.⁴⁾

V roce 1927 uveřejnil Hošek v časopisu Stavba studii s názvem *Je melodie základem umění?*⁵⁾ Položená otázka nebyla míněna jako metafora, nýbrž opírala se o pythagorovskou symboliku čísla. Hošek uvažoval o možnosti formování melodických struktur podle geometrických zákonů různě členěného a řešeného architektonického prostoru, příp. architektonických slohů a stylů. Práce, předjímající autorovy další synesteticky orientované studie, zaujala mj. všestranného umělce,

1) Arne Hošek, *Poznámky k estetice filmu*. „Program D 40“. Sezona 1939 – 1940. Časopis pro umění, 24. října 1939, s. 15 – 18.

2) Ing. arch. Arne (Arnošt) Hošek (Ernest Hoschek, 24. 4. 1895 – 30. 10. 1941, Uherský Ostroh). Architekt Hošek pracoval v letech 1910 až 1925 na Zemském úřadě v Praze, později byl vrchním odborovým radou na Ministerstvu veřejných prací. Jeho vytížení v úřední pozici patrně zapříčinilo, že počet jeho vlastních architektonických projektů byl omezený. Návrhy, jež získaly ocenění porot, se však nerealizovaly (např. variabilní Divadlo-Studio, budova průmyslové školy v Hradci Králové, pavilon pro Světovou výstavu v Paříži 1937 aj.).

3) Alois Hába, *Zvukový film a opera*. „Klíč“ 2, 1931 – 1932, s. 58.

4) Když v roce 1941 architekt Hošek předčasně zemřel, věnoval mu časopis Architektura (11. 3. 1941, s. 257 – 263) větší část čísla. Kromě nekrologu šéfredaktora Oldřicha Starého a studie Miroslava Kouřila přetiskl časopis několik Hoškových textů (*Architektura a hudba; Akustika přednáškových síní; Základy devátého umění; Oheň, teplo a chlad v umění; Mona Lisa; Barevný hexachord*) a publikoval ukázky jeho architektonických i scénografických projektů a také reprodukci jeho poslední výtvarné práce (pastel na téma „Duchovní koncert u sv. Jakuba“).

5) Arnošt Hošek, *Je melodie základem umění?* „Stavba“ 5, 1926 – 1927, s. 121 – 123.

hudebníka, průkopníka čtvrttónové hudby a později dirigenta Miroslava Ponce.⁶⁾ Ten měl – údajně jako Arne Hošek – schopnost synestetického vnímání a za berlínského pobytu experimentoval s propojováním hudebních a výtvarných výrazových systémů.⁷⁾ Podle Hany Rousové se staly významným impulsem pro Hoška právě Poncovy barevné partitury z let 1924 – 1925, reagující na podněty berlínského Sturm a Moholy-Nagyho. Někdy kolem roku 1925 došlo prý k prvnímu osobnímu setkání Ponce s Hoškem.⁸⁾

Vztah hudby a malířství, vztah slyšeného a viděného a s tím související pojem synestézie⁹⁾ patří k tématům, jež procházejí dějinami filosofického i estetického myšlení, umělecké tvorby a experimentování (*clavier des couleurs*). Pro avantgardu 20. století se staly znovu živou výzvou v oblasti výtvarného umění (Delaunay, Kupka, Klee, orfický kubismus aj.), hudby (Skrjabin) a filmu¹⁰⁾ (Ginna, Cora, Ruttmann, Eggeling, Richter, Fischinger ad.). Karel Teige vítal na počátku dvacátých let tuto orientaci jako počátek zrodu „nového umění optofonického“.¹¹⁾

Hošek přijímal synestézii jako nauku duchovní povahy. Ve shodě s teosofickým učením chápal synestézii jako cestu k absolutní umělecké tvorbě, k dosažení harmonie a rovnováhy mezi duševním a vnějším životem. Svým skeptickým odstupem k technikou zmechanizovanému světu, obdivem k antice i dikcí svých úvah působil Hošek do jisté míry anachronicky, jakoby mimo kontext moderny a stal se zřejmě jedním z našich prvních kritiků konzumního života. I když přiznával např. hodnoty funkcionalismu a Bauhausu, neuspokojoval ho jejich vyhraněný důraz na technické vědy a utilitární funkce. Vytvářel naopak vizi absolutního umění (Allkunst), které překoná panující disonance, kdy se prosadí melodie a harmonie, kdy dojde k rovnováze civilizace a kultury, rozumového a citového a kdy estetika se bude pojit s etikou.

Hoškovy synesteticky orientované práce se současně opíraly o jeho hluboké znalosti architektury,¹²⁾ matematiky, filosofie, psychologie a dějin umění.

6) Viz Jaromír P a c l t, *Miroslav Ponce, Neznámá kapitola z dějin meziválečné umělecké avantgardy*. Praha 1990.

7) Viz reprodukce akvarelu Miroslava Ponce „Skica k barevné filmové hudbě“ z roku 1925. In: J. P a c l t, c. d.

8) *Arne Hošek, souvislosti barev a tónů. Muzikalistická tvorba třicátých let*. Katalog. Galerie hl. města Prahy 1991.

9) Synestézie – podle psychologických slovníků je výraz vymezen takto: pův. matení smyslu, čichání barev, vidění zvuků a barevné slyšení; fyziologický děj, kdy určitý vjem nebo představa vyvolává prožitky dalších smyslů, např. sluchový vjem vyvolá představu určité barvy apod. Je charakterizován též jako mnohonásobné vnímání, souznění smyslů. Synestézie jako projev určité organické poruchy mozku je předmětem studia klinické psychologie, nověji neurofyziologie a neurologie.

Pojem synestézie využívají také různá spirituální učení jako např. teosofie a antroposofie (k příznivcům patřili Skrjabin, Hába, Hošek a mnoho dalších umělců), rozvíjející pythagorovskou nauku o významu číselných vztahů mezi jednotlivými součástmi našeho světa, mj. i vztahů mezi hudebními a barevnými škálami.

10) Podle Williama Moritze z kalifornského Institute of the Arts, který se otázkou „barevné hudby“, její prehistorie a filmové historie systematicky zabývá, vytvářeli již v letech 1911 – 1912 italští bratři Arnaldo Ginna a Bruno Corra filmy, v nichž studovali vztahy kinetického média a výtvarných, hudebních a lyrických struktur. In: William Moritz, *Abstract Film and Color Music*. Los Angeles 1987. K tématu viz dále: T ý ž, *The Dream of Color Music, And Machines That Made it Possible*, „Animation World Network“ 1997; T ý ž, *The Films of Oskar Fischinger*. „Film Culture“ 1974, č. 58 – 60, s. 26 – 40, 70 – 72, ad.

11) „Básnictví, malba a hudba se tu spájí navzájem netušeným způsobem. Tento nový druh filmu ukazuje skutečně, že umění jest jedno, a tímto uměním je obsáhlá optimistická poesie barev, světla, tvarů a zvuků.“ Karel Teige, *Film*, Praha 1925; cit. dle Petr Král, *Karel Teige a film*, Praha 1966, s. 106.

12) Hošek byl mj. velmi vzdělaným a citlivým komentátorem moderní architektury, jak ukazují jeho referáty ze zahraničních cest publikované např. ve Zprávách veřejných technických a ve Stavbě.



Arne Hošek
Foto archiv

Důležité odborné zázemí našel Hošek na Hamburském psychologickém institutu, kde pod vedením prof. G. Anschütze probíhaly výzkumy vnímání barvy a tónu. Zúčastnil se všech čtyř kongresových jednání (1927, 1930, 1933, 1936), která vytvářela platformu pro setkání umělců různých oblastí a pro prezentaci jejich experimentální tvorby. Hostem zde byl – do nástupu nacistů – např. Anschützův přítel Oskar Fischinger. V roce 1930 přednesl Hošek na kongresu přednášku *Elemente der Allkunst*.¹³⁾ Spolu s Hoškem se účastnil kongresu i sochař a architekt, představitel kinetismu Zdeněk Pešánek, který zde doprovodil předvedení svého barevného klavíru přednáškou *Bildende Kunst vom Futurismus zur Farben- und Formkinetik*. Zřejmě i pro Pešánka měl hamburský program význam, jak o tom svědčí jeho citace přednášky Ludwiga Hirschfeld-Macka v knize *Kinetismus*.¹⁴⁾ V dalším roce se Hošek zúčastnil mezinárodní soutěže na téma *Die Erneuerung der Bühne*, pořádané v souvislosti s hamburským kongresem. Jeho projekt *Divadlo-Studio*, který získal II. cenu, pro-

vázal komentář „Poznámky k obnově jeviště“. Na základě exkurzu do historie divadelních scén se zabýval vztahem architektonického řešení prostoru a jeho akustických kvalit. Požadoval ohled na „ladění prostoru“, tj. na vytvoření akustické rezonance mezi jevištěm a hledištěm.¹⁵⁾

V Hamburku se Hošek také seznámil se švýcarským malířem, hudebníkem a synestetikem Charlesem Blanc-Gattim¹⁶⁾ a zapojil se pak do činnosti mezinárodní skupiny „malířů hudby“ („Les Artistes musicalistes“), ustavené v Paříži roku 1932. Členy výboru byli např. básník Paul Valéry, hudební skladatelé Arthur Honneger a Maurice Ravel. Hošek se přičinil o publikaci manifestu nově

13) Přednáška byla publikována in: „Farbe-Ton-Forschungen“ 1931 (Hamburg), česky pod názvem: *Základy všeumění*. „Klíč“ 1, 1930 – 1931, s. 4 – 10.

14) Zdeněk Pešánek, *Kinetismus (Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba)*. Praha 1941.

V této knize zmiňuje Pešánek, v podstatě jako historickou reminiscenci, synestetické pokusy, kdy jmenuje zejména Eggelingovy práce. O bližších stycích Hoška a Pešánka pak vypovídá skutečnost, že publikace *Světlo a výtvarné umění v díle Zdeňka a Jöny Pešánkových na transformační stanici Edisonově v Praze*, vydaná nákladem Elektrických podniků hlavního města Prahy na podzim roku 1930, obsahuje zkrácený Hoškův text *Hudba barev a tvarů*.

15) Arne Hošek, *Poznámky k obnově jeviště (Quelques notes sur le renouveau de la scène)*. „Stavba“ 13, 1936 – 1937, s. 90n.

16) Charles Blanc-Gatti byl tajemníkem spolku „Les Artistes musicalistes“. V roce 1934 publikoval Blanc-Gatti knihu *Des sons et des couleurs* a v roce 1939 natočil ve Švýcarsku s využitím Fučíkova *Pochodu gladiátorů* animovaný muzikalistický film CHROMOPHONY.

ustavené skupiny v časopisu Klíč¹⁷⁾ a o uspořádání výstavy této pařížské skupiny na podzim roku 1935 v Praze.

Významným zdrojem Hoškových teoretických i experimentálních prací byly také jeho osobní synestetické prožitky.¹⁸⁾ Rozeznával tzv. synopsie – barevné a tvarové představy/obrazy při hudbě, recitaci apod.; fotismy – výtvarná zachycení/zobrazení těchto představ; fonismy, hudební pocity provázející umělecký zážitek, např. poslech básně, pozorováním forem výtvarného umění apod. Architektonické stavby, prostory a styly popisoval Hošek hudebními pojmy a zaznamenával je notovými zápisy.

Hudební dojmy Hošek naopak projektoval do orfistických akvarelů a pastelů.

„Hudba v barvách a tvarech,“ psal Hošek v katalogu ke své výstavě v roce 1934, „v širším slova smyslu je uměním, jež vyvěrá ze vzájemných vztahů jednotlivých smyslů a z jejich vjemů. Není absolutní hudbou, není básní, ani malířstvím, sochařstvím, ani architekturou. Řadíme-li k těmto uměním tanec, herectví a **film** [zvýr. E. S.], nepatří k žádnému z nich, ale přes to je ve všech obsažena [...]. Dnes, kdy pohyb s obrazem se pojí čím dále tím více v jeden celek, dosáhlo toto umění značné samostatnosti a dospělo již k *výtvarné realizaci*, jež vytvoří novou epochu zejména v inscenaci a **ve filmu** [zvýr. E. S.]. Z možností, jež poskytuje deváté umění, ukazuje moje výstava realizaci obrazovou.“¹⁹⁾

Hoškova muzikalistická výtvarná tvorba se nesetkala v českém prostředí s ohlasem a také jeho scénické návrhy²⁰⁾ se nerealizovaly. Daleko větší ohlas získal Hošek, jak jsme již zmínili, v zahraničí. K zařazení Hoškovy výtvarné tvorby do kontextu českého abstraktního umění došlo až na přelomu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století, kdy byl připomenut i jeho přínos architektonický.²¹⁾

Hoškův zájem o „melodii prostoru“ vedl i k jeho zájmu o akustiku, zejména o akustické řešení divadelních a filmových sálů. Stal se významným expertem pro posuzování akustických úprav a společně s architekty bratry Šlapetovými se účastnil přestavby kina Alfa v Moravské Ostravě. Předjímal také budoucí možnosti elektronické hudby a zapojení zvukových zařízení do prostoru tak, jak jsme toho dnes svědky např. v moderních sálech.

Svůj názor na zvukový film vyložil Hošek na konci třicátých let ve studii *Hudba a stavební akustika*. Zdůraznil, že „v divadle jsou řeč, zvuk a hudba rovnocennými složkami, jímž připojené zrakové dojmy mají dodati srozumitelnosti a životnosti. Ve zvukovém filmu jest zrakový dojem na prvním místě a hudba jest jeho pouhým doprovodem. Film, sám nehmotný, vyžaduje odhmotnění hudby, bude tím plastičtější, čím více bude hudba neprostorová. Tento požadavek pro filmovou

17) *Les Artistes musicalistes. Manifest pařížské výtvarnické skupiny*. „Klíč“ 2, 1931 – 1932, s. 220 – 222.

18) Jeho synestetické představy vznikly zřejmě jako důsledek zdravotního poškození za první světové války, kdy sloužil u dělostřelecké baterie s dalekonosnými děly. Průběh svých sluchových a zrakových zážitků popsal Hošek v textu *Souvislost barev a tónů*. Rukopisná kniha – litografovaný text přednášky na Kreslířském kongresu v Praze 1928. Národní galerie v Praze. Přetištěno in: *Acta scaenographica. Prolegomena scénografické encyklopedie*. Část 7, 1971, s. 37.

19) A. H o š e k, *Hudba v barvách a tvarech. Soubor prací A. Hoška od 21. září do 4. října 1934. Topičův salon, Národní třída, Praha*. Katalog výstavy. Neustránkováno.

20) Pro Národní divadlo navrhoval scénické řešení *Hoffmannových povídek* J. Offenbacha, *Julie aneb Snáře* od G. Neveuxe a další, bohužel návrhy se většinou nedochovaly.

21) V roce 1988 zařadili pořadatelé z Galerie hl. města Prahy do výstavy „Linie, barva, tvar“, která se uskutečnila v Domu U kamenného zvonu, také kolekci z Hoškova díla, kterou připravila a v katalogu uvedla Hana Rousová. Při příležitosti samostatné výstavy Arne Hoška v létě 1991, kterou uspořádala Galerie hl. m. Prahy, pak vyšel podrobný katalog výstavy, obsahující studii Hany Rousové o muzikalistické činnosti autora a Rostislava Šváchy, který zhodnotil jeho práce architektonické.

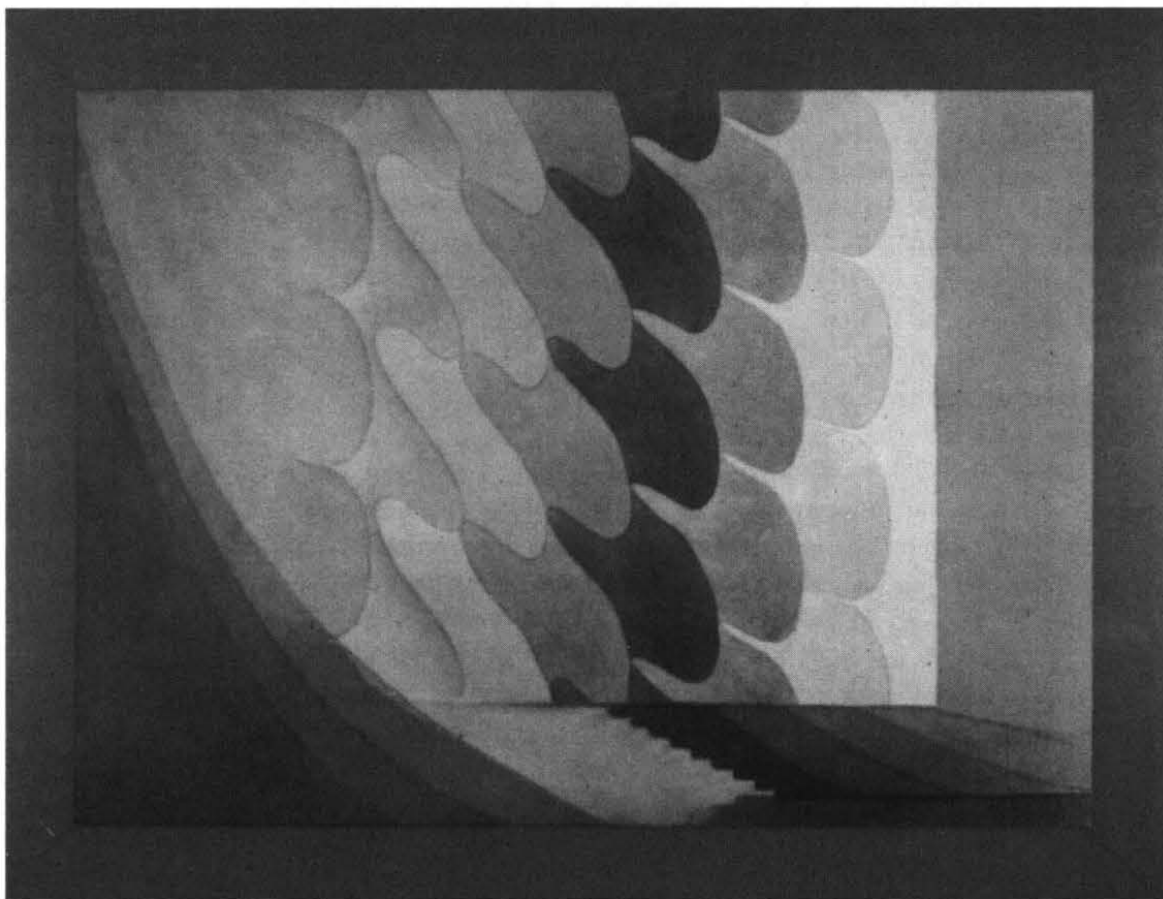
Ch. W. Gluck, *Armida* (1933)

Foto archiv

hudbu bude ovšem kladen i na plastický film. Elektrickou hudbu lze též provozovati bez zvukové rezonance – bez plastiky – a toho lze dosáhnouti vyloučením alikvotních tónů. Nastává tím jisté zplošnění hudby, jež je ještě patrnější v kreslené hudbě (např. Fischinger, Pfenninger atd.). Uměle vykonstruované, v přírodě neexistující zvuky jsou jakoby předurčeny pro odhmotněnou hudbu budoucího filmu.²²⁾

Hudbě ve filmu příslušela podle Hoška významná role. Již v roce 1928, když upozorňoval na souvislosti hudby s výtvarným uměním a souvislosti harmonie, barvy a prostoru, připomenul, že „i film může být povznesen na vyšší úroveň tím, že bude podávati reprodukci barevných jevů sloučených s hudbou“.²³⁾ V poznámce zazněla nepřímá také kritika úrovně filmové produkce. Ve svých statích *Kompozice, umění, film a divadlo* (1934)²⁴⁾ a *Poznámky k estetice filmu* (1939) se pak k problému nízké úrovně filmu znovu vracel. Příčinu viděl v produkčním systému, který vyžaduje vysoké hmotné (ekonomické) náklady a který je vázán na ohlas publika. „Tento úspěch nebývá dosud podmíněn jen uměleckými hodnotami. Vytvořením hodnotných filmů není tedy ještě zajištěna rovnováha mezi jejich technickým, hmotným a uměleckým úspěchem.“²⁵⁾

22) A. Hošek, *Hudba a stavební akustika*. „Architektura“ 1939, s. 157 – 162, cit. s. 158.

23) A. Hošek, *Souvislost barev a tónů*, s. 3.

24) A. Hošek, *Kompozice, umění, film a divadlo*. In: „Magazin dp“ 1933 – 1934, č. 9, s. 277 – 279.

25) A. Hošek, *Poznámky k estetice filmu*. „Program D 40“. Sezona 1939 – 1940. Časopis pro umění, 24. října 1939, s. 15 – 18.

V této souvislosti vyslovil poněkud utopickou myšlenku zvýšit kvalitu obecenstva filmem o filmové estetice. Hodnotíme-li ovšem jeho námět v kontextu osvětových tendencí avantgardních kulturních institucí první republiky, jako byla třeba Družstevní práce či Burianovo divadlo D 34, nezní Hoškův návrh na natočení filmu o filmu tak fantasticky.

Hoškovy *Poznámky k estetice filmu* neobsahují žádné bibliografické odkazy. Lze předpokládat, že Hošek i v této oblasti měl určitý odborný přehled, avšak text byl zřejmě výsledkem především jeho vlastních úvah. V jeho koncipování si nečiní nárok na systematické zpracování tématu.

Nejprve vymezuje rozdíly divadla a filmu. Podle jeho názoru plní film, díky své reprodukční povaze, spíše funkci obdobnou knize. Jak však upozorňuje v další kapitole Prvky filmové tvorby, existují mezi knihou a filmem také rozdíly – jež spatřuje v rozdílné komunikační situaci: vzhledem k tomu, že se film obrací k většímu počtu osob současně, musí mít schopnost větší přístupnosti, resp. širší sdělovací možnosti.

Jako architekt si Hošek všímá rozdílů prostoru ve filmu a na divadle. Upozorňuje na vnitřní prostorovost filmu, získanou rozvojem fotografické techniky a na možné plastické kvality filmového obrazu, kdy přestává rozdíl mezi prostorem a plochou. Vazba jednotlivých filmových pohledů podléhá podle Hoška stejným hudebním zákonům jako část hudební skladby. (I když v této pasáži poukazoval na výsledky ruského filmu, pojem „montáž“ nevyužil a zůstal věrný svému jazykovému stylu.) Film by se měl stát „optickou hudbou“, jež působí i na vývoj filmového děje.

Rozdíly v působení synestézie, spojování zrakových a sluchových vjemů, vedou k rozdílné funkci hudby a zvuku na scéně a ve filmu. „Mluvený a hudební doprovod měly doplnit jen to, k čemu nepostačuje obraz. *Filmový obraz a hudba i slova jej doprovázející nejsou souběžné, toliko se doplňující*. Proto je nutné uvažovat o tom, kdy má zraková složka převládat nad složkou sluchovou a naopak.“²⁶⁾ Hošek si uvědomuje, že dramatickosti ve filmu je možno dosáhnout pouhým obrazem za absence zvuku. Naopak využití symfonické hudby může v některých případech spíše zdůraznit nízkou vypovídací hodnotu filmového obrazu.

Zatímco ve filmu vzniká dojem na základě protikladu jednotlivých vjemů, tzn. jakéhosi „odčítání“, pak u divadla se sluchové a zrakové vjemy doplňují a „sečítají“.

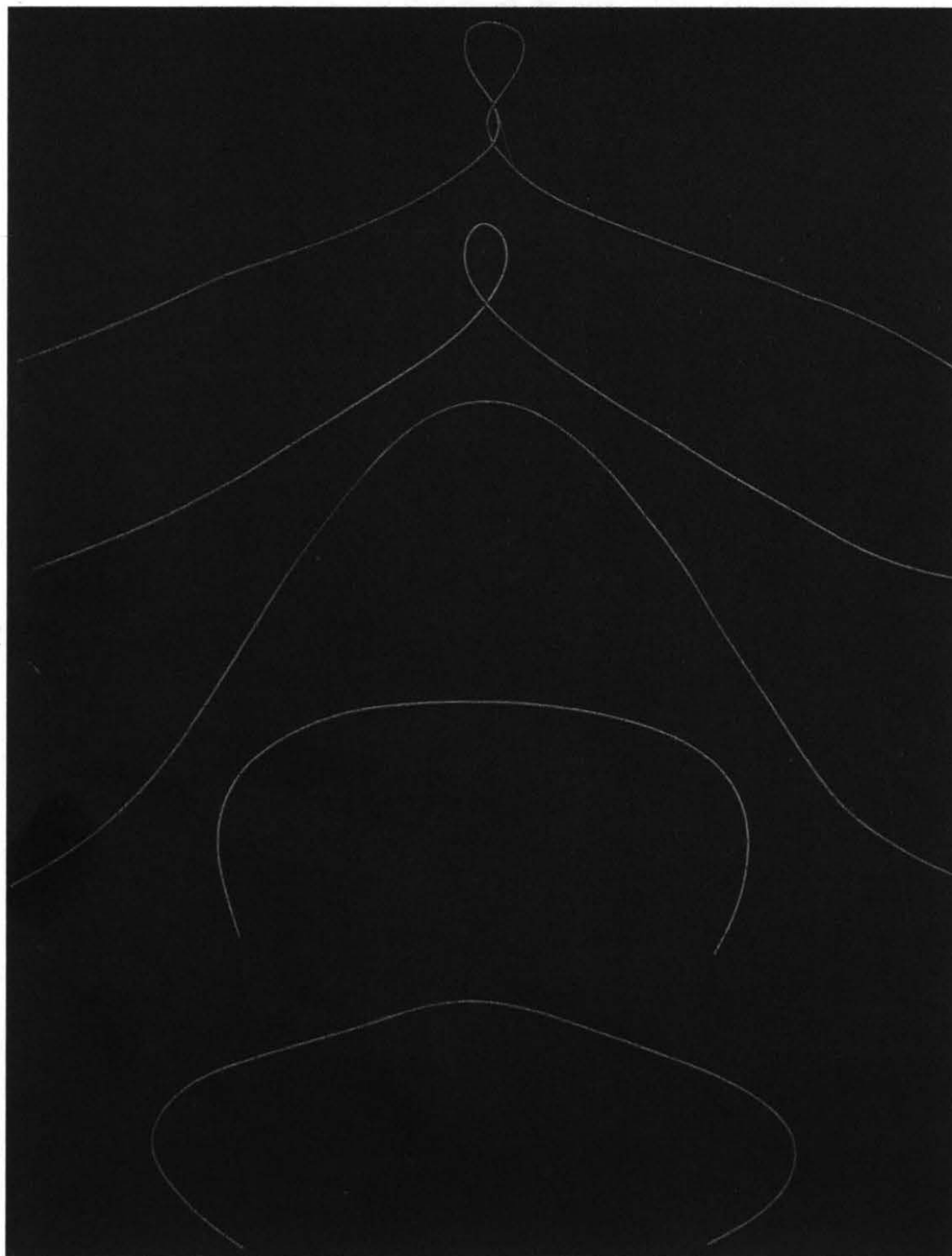
Důležitý je také jeho poukaz na funkci „dynamiky šumů“ – tj. na funkci ruchů. Společně s poznámkou o nutnosti technického zpracování lidského hlasu a o problémech synchronizace zvuku a obrazu (viz kapitola Tón a obraz) předjímal tak Hošek základy zvukové dramaturgie filmu.

Arne Hošek také považoval za nutné formulovat význam filmové techniky pro vznik díla. Paradoxně spatřoval hlavní roli filmové techniky v jejím „zneviditelnění“, tzn. ve stavu, kdy nebude technika limitujícím faktorem a kdy naopak umožní realizaci individuálního estetického výrazu tvůrce. Soudíme, že se v tomto postoji odrážela letitá Hoškova zkušenost s funkcí technologie a techniky ve stavebnictví a jejich rolí ve vývoji architektury vůbec.

V kapitole Prvky filmové tvorby si Hošek mj. všímá specifických možností pohybu ve filmu: pohybu filmovaného předmětu a pohybu filmové kamery, jejich možných vztahů a důsledků jejich vzájemných relací pro prostorovost a plasticitu filmu. Pro recepci pak má význam také rytmus pohybu a vztah jednotlivostí (detailů) vzhledem k výslednému chápání celku. Právě tento typ narače, vytvářející význam na základě kombinace nejrozličnějších prvků, odlišuje podle Hoška film od disciplín výtvarného umění. Ty totiž vnímáme přímárně jako celek.

V části věnované vážnosti-veselosti a grotesce uvažuje Hošek o tom, že filmy založené na herecké mimice, jako např. Chaplinovy filmy, ztrácejí ve zvukovém filmu svou působnost. Groteska „vzniká z neskutečných nemožností“, na rozdíl od veselohry, která se pohybuje jen v rámci možných, byť přehnaných možností. Groteskosti, vytvářené filmovou technikou, využívá groteska kreslená.

26) Tamtéž, s. 16.



Hudební motiv (nedatováno)

Foto archiv

V závěru stati se autor věnuje pohybu a absolutnímu filmu. Na základě biografických informací lze soudit, že Hošek experimentální produkci své doby znal a že jej absolutní film, tak jako například Miroslava Ponce či Zdeňka Pešánka, zajímal. Přednost filmu před absolutní/abstraktní

malbou spatřoval v tom, že může vtáhnout diváka „do víru pohybu“. Vnímání pohybu – jak upozorňoval – není závislé na přírodní perspektivě filmu. „Realistický film pohybovou inspiraci vyjádří jen nedokonale, poněvadž je připoután více k realitě obrazu, než k pohybu. I pohybuje-li se kamera zároveň s předmětem, zůstává filmovaný pohyb jen optickou představou. Absolutnímu filmu jde o to, abych vzbudil skutečnou představu pohybu, nezávislou na realitě obrazu.“²⁷⁾ Hošek tak do jisté míry rozváděl Teigovy úvahy o možnostech a mezích abstraktního a „čistého filmu“.²⁸⁾

Ve svých *Poznámkách* Hošek také naznačil možnosti filmu jako prostředku pro vyjádření abstraktních pojmů a pocitů. Jak si tento typ filmu představoval, lze odvodit z nedokončeného nárysu scénáře *Zdravý život*²⁹⁾. Strojopisný text se zachoval v maketě publikace o Arne Hoškovi, která se nachází v nezpracované pozůstalosti Miroslava Kouřila.³⁰⁾

Nedatovaný rukopis scénáře/libreta *Zdravého života* tvoří 34 strojopisných stran. Vzhledem k tomu, že se některé formulace komentáře shodují s *Poznámkami k estetice filmu*, předpokládáme, že oba texty vznikaly víceméně současně, tzn. v druhé polovině třicátých let. K scénáři je přiložen jeden a půl stránkový strojopis *Poznámky k filmové trilogii „Zdravý život“*. V komentáři autor zdůraznil, že scénář je zatím ve stadiu příprav a že „realizace tak náročného filmu – ve kterém by se uplatnily všechny filmové techniky – není zajisté snadná [...]“.³¹⁾ Doufal však, že vývoj techniky postoupí a že bude možné plně uplatnit také barvu, zejména v částech absolutního filmu. V krátké explikaci tématu pak uvedl: „Zdravý život nutno chápati jako aktivní, tvořivý impuls, který spojuje tělo, duši, ducha, člověka a lidství. Obrazy nejrozličnějších odvětví mají za úkol dokázati, že není možno dosáhnouti tohoto stavu schopného dalšího vývoje bez umění a dobové nábožnosti.“³²⁾

Levá strana scénáře zachytila Hoškovy úvahy, které měly částečně přejít do budoucího komentáře, pravá strana popis filmových obrazů (i když tento systém nebyl vždy důsledně dodržen).

Jestliže poetická generace let dvacátých usilovala především o tvar lyrické filmové básně, pak Hošek se vyskytoval na opačném pólu: ověřoval tvar filmové úvahy, eseje. Montáží filmových obrazů, citací hudebních motivů a průvodním slovem představoval svůj pohled na současný svět a na cesty k jeho nápravě. Ne tedy pokus o báseň, ale o filosofický traktát.

Text scénáře/libreta se člení do tří částí. Základním obrazem – leitmotivem filmu – je Foucaultovo kyvadlo v Museu umění a řemesel v Paříži. I když „není tak citlivé jak kyvadlo lidské duše, které přesně zaznamenává nejjemnější otřesy“³³⁾, vytváří Hoškovi nosný symbol času, pohybu,

27) Tamtéž, s. 18.

28) Karel Teige, *K estetice filmu*. „Studio“ 1929, č. 6 – 10, cit. dle P. Král, c. d., s. 162n.

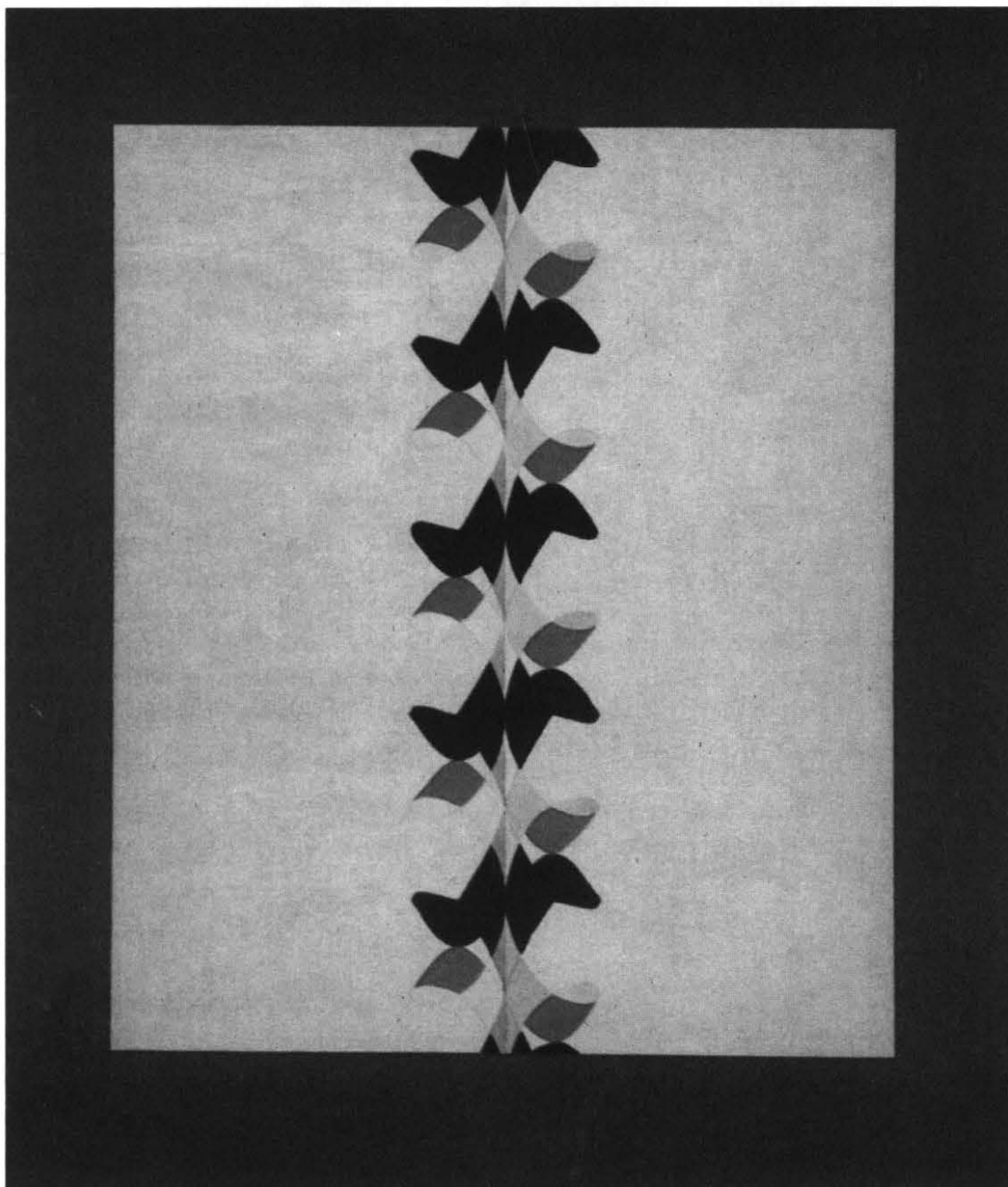
29) A. Hošek, *Zdravý život*. Nedatováno. Viz nezpracovaná pozůstalost Miroslava Kouřila, PNP, Staré Hradky.

30) Kromě scénáře *Zdravý život*, s úvodní explikací A. Hoška (*Poznámky k filmové trilogii „Zdravý život“*), měl 48. svazek edice Knihovny divadelního prostoru zahrnout tyto texty: *Poznámky k estetice filmu* (studie z Programu D40), *Kompozice, umění, film a divadlo* (z Magazínu dp 1934), *Kulturní význam synestese a Zlomky* (přiložené rukopisné poznámky o filmu a divadlu). Zařazena měla být reprodukce výtvarné kompozice *Filmová studie – Vodorovný a svislý pohyb modré a fialové barvy* a další synestetické obrazy a plastiky z let 1940 až 1941. Do publikace měly být zařazeny i části z Hoškových deníků a uzavírat ji měl vydavatelův doslov a rejstřík. V maketě jsou založeny pouze Hoškovy strojopisné texty a kopie několika listů rukopisných deníků, ostatní jmenované části měly být zařazeny dodatečně. Publikace měla vyjít v roce 1946. Srov. nezpracovaná pozůstalost Miroslava Kouřila. PNP, Staré Hradky.

31) A. Hošek, *Poznámky k filmové trilogii „Zdravý život“*, s. 1.

32) Tamtéž.

33) Tamtéž, s. 2. Rukopisné úpravy strojopisu patří redaktorovi edice, a proto při citacích uvádíme původní znění.



Tvar tóniny při neměnném rytmu (nedatováno)

Foto archiv

prostoru a je využíváno k výtvarným metamorfózám i jako prostředek interpunkce a skladebný prvek.

Ne vždy je Hoškův text zcela srozumitelný, ne všechny popisy obrazových metamorfóz a symbolů umíme dešifrovat, neboť autor vycházel ve svých úvahách ze světa teosofických nauk a představ. Nehledě na tento odstup však nelze upřít výtvarnou zajímavost mnoha naznačeným sekvencím.

Jako příklad několik citací:

Obrazy

Kyvadlo ukazuje všechny své pohyby a kreslí je do plochy písku. Později se tato plocha sama pohybuje a rodí se v ní různé ozdobné tvary.

Místo jednoho se objeví větší počet kyvadel, které se pohybují určitým rytmem. Ozdoby na pohyblivé ploše postupně bohatnou až zmizí.

Kyvadla a jejich ozdoby uvolní místo ozdobám kameninovým, indickým, gotickým, barokním atd.

Zrození se idee

Kdysi se tomu říkalo intuice.

Pohyby nekonečného počtu vln: vln, které se různými směry křížují. Polovička těchto vln je osvětlená, druhá tmavá.

Najednou se od nich odpoutá světelné těleso. Vzorůstá a mění se v různé tvary, tak jako kaleidoskop.³⁴⁾

Do představ západního světa vnikají symboly Východu. Ostatně Hošek již od dvacátých let odkazoval na asijská umění, v nichž nalézal potřebnou rovnováhu a klid, a východní filosofie a náboženství jsou také nedílnou součástí synestézie.

Obrazy

Kruhy jsou nahrazeny asijskými obrazy, antickými obrazy Buddhy, v nichž opět rozpoznáváme ony kruhy.

Do pohybů kruhů se mísí přetělování duší, které se nám zjeví v podobě dívky, ryby, ptáka, keře, starce, také evangelistů s jejich zvířaty.³⁵⁾

Tak jako měly mít významnou funkci hudební citace (např. de Arezzo, Bach, Beethoven, Mozart, Wagner, hudba asijská, elektronická makro a mikro-hudba aj.), měly samostatné významové celky vytvářet i citace výtvarných děl (Giotto, Ghiberti, da Vinci, Tintoretto, Rembrandt, Rubens, Rodin, futurističtí i kubističtí malíři aj.). Časté bylo i využití řeči architektonických motivů – možností filmové kamery, její optiky a pohybu, pro prezentaci stacionárních objektů:

34) Tamtéž, s. 3.

35) Tamtéž, s. 9.

Obrazy

Řada obrazů, které ukazují budovy nejprve v normální perspektivě, která se postupně mění, až jsou na konec stavby promítnuty ortogonálně...

Obrazy s různými pohyby (např. závody kolotoče atd.), aby se dokázala měnivost času. Obrazy se stejnými zpomalenými a zrychlenými náměty, které mají vzbudit zdání rytmu hudby.³⁶⁾

[...]

Obrazy

Obraz moderního mostu, jehož oblouky se podobají sinusoidálnímu tvaru.

Pozdní gotické stavby se sesunou a jsou nahrazeny stavbami renesance, které zdůrazňují horizontální linii. Tyto jsou vyfotografovány konvexními a konkávními optickými čočkami, konečně také normálně, aby se dokázalo, jak to zesílení, tak také ztenčení.³⁷⁾

[...]

Obrazy

Skleněné stavby, odrážející sklo, email, celý soubor jevů odrážení světla stvořená moderní technikou.

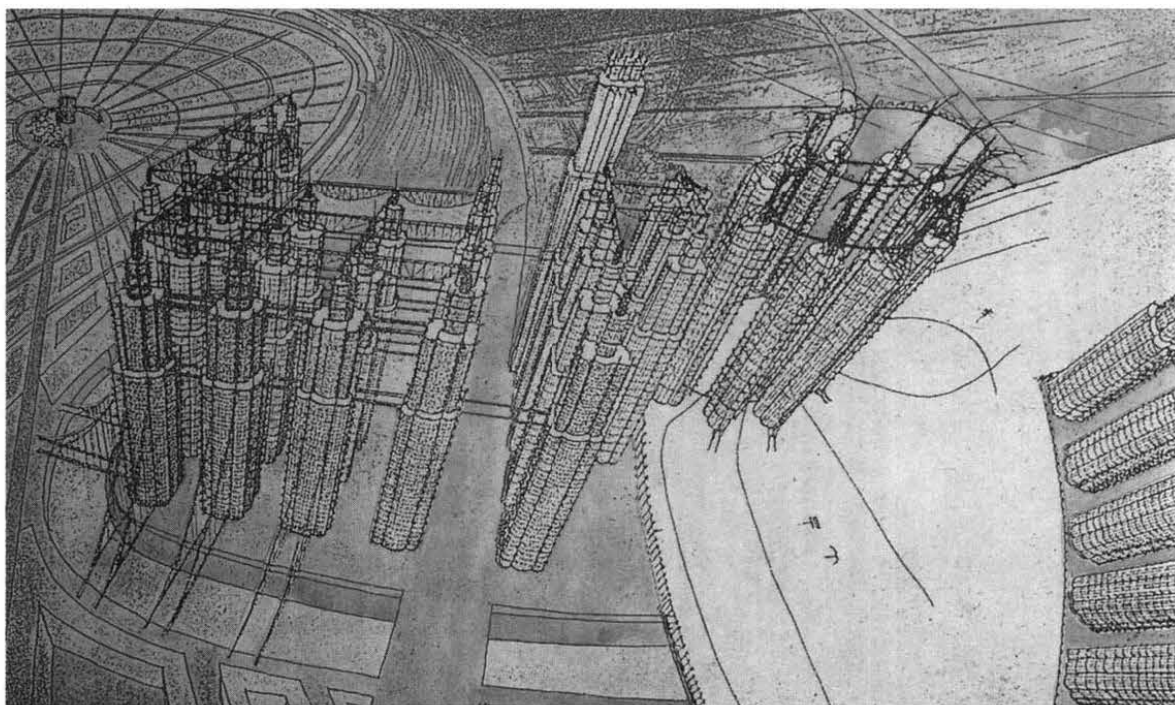
Po tom Dürerova „Melancholie“ a obrazy, které představují děje svobodné duše v abstraktních formách – díla, která znamenají svět současného umění.³⁸⁾

Při realizaci filmu chtěl Hošek využít možností makro- i mikrofotografie (např. mikroskopickou fotografii vnitřku živé rostliny, plodu, kovů apod.), rentgenovou kinematografii, pro objevování tvarových analogií organických i anorganických struktur a lidských útvarů volil formu prolínání obrazů apod. Využíval i možnosti změny frekvence snímání obrazu (např. při demonstraci tří „Zenonových problémů“ měl být pohyb maratonského běžce zpomalen a naopak pohyb želvy zrychlen apod.). Film měl být realizován kombinací filmových technik, včetně techniky kresleného filmu. Poetika Hoškových představ je unikátní, někdy bizarní a těžko zařaditelná.

36) Tamtéž, s. 20.

37) Tamtéž, s. 21n.

38) Tamtéž, s. 23.



Město budoucnosti (1927)

Foto archiv

Někde připomíná snový surrealismus...

Rej dívek, plovoucích ryb, poletujících ptáků a keřů, předvedených ve všech čtyřech ročních obdobích.³⁹⁾

...někde poetickou sekvenci z rodu např. Pojarova animovaného PARAPLÍČKA:

*Hračka, malá krabíčka, jejíž víko se najednou otevře a z ní vyskočí panák. Později se změní v dvorního šaška.
Vedle této hračky je skutečná skříňka tvarů krychle, v níž spatřujeme zlatý ciselovaný předmět, který má tvar zvonu. Skříňka se změní ve věž, zlatý předmět v antický zvon dosud bez srdce, na který nutno tlouci zvenčí. Konečně se dvorní šašek změní v clouna a antický zvon v pohyblivý zvon se srdcem.⁴⁰⁾*

Lze shrnout: nejpůsobivější je Hoškův scénaristický popis filmových obrazů tam, kde autora vedly především jeho výtvarné a muzikální představy.

39) Tamtéž, s. 23.

40) Tamtéž, s. 27.

Arne Hošek film nerealizoval. Ostatně díky rozsahu materiálu lze předpokládat, že při koncipování textu o realizaci příliš neuvažoval a že jej považoval pouze za určitou vizi možností filmového média. Podobnou, jakou vytvořil pro oblasti architektury ve svém ojedinělém utopickém návrhu Město budoucnosti.

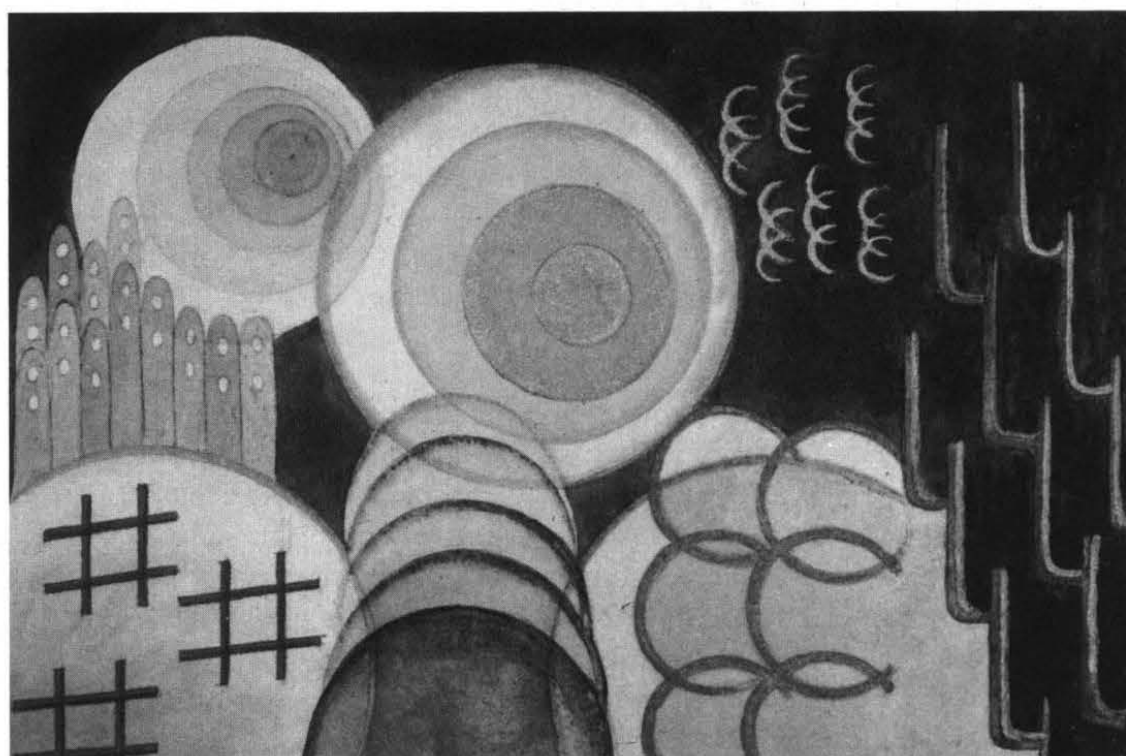
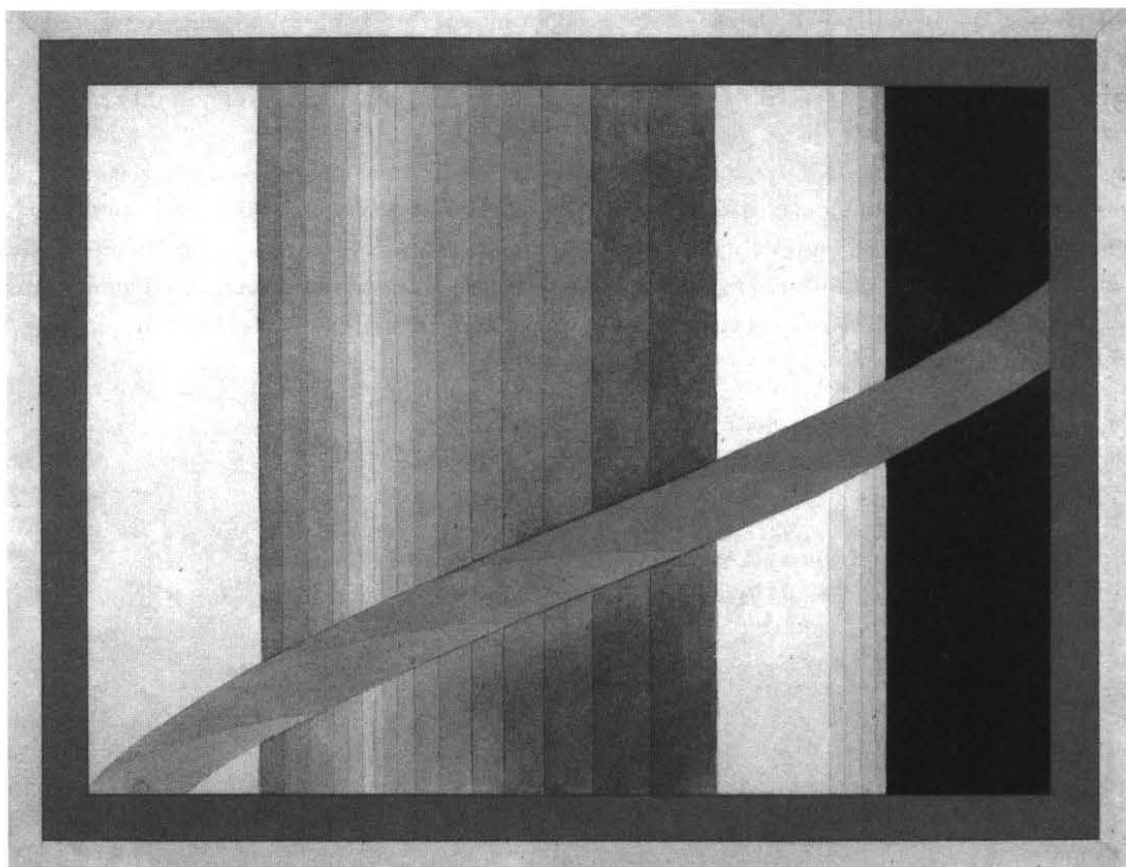
Když v roce 1941 hodnotil Miroslav Kouřil Hoškovo rozsáhlé celoživotní snažení, napsal: „Jeho přemýšlení o vztahu filmu a synestézii zůstalo jen osobního rázu; několik rozhovorů s praktiky barevného filmu, se zvukaři (zajímaly ho praktické pokusy ‚hrajícího‘ profilu předmětu a reprodukce kresleného pásku zvuku) a pokus o libreto je vše, co v tomto oboru vykonal. Ale i v tomto mále je ohromné bohatství myšlenek a podnětů nové tvorby. Důležitý je jeho názor, který ve filmu i v divadle pozvedal účast hudby a musický základ těchto umění...“⁴¹⁾

Eva Strusková

*Autorka děkuje za spolupráci arch. Eriku Hoškovi
a PhDr. Alici Štefančíkové z Galerie Benedikta Rejta.*

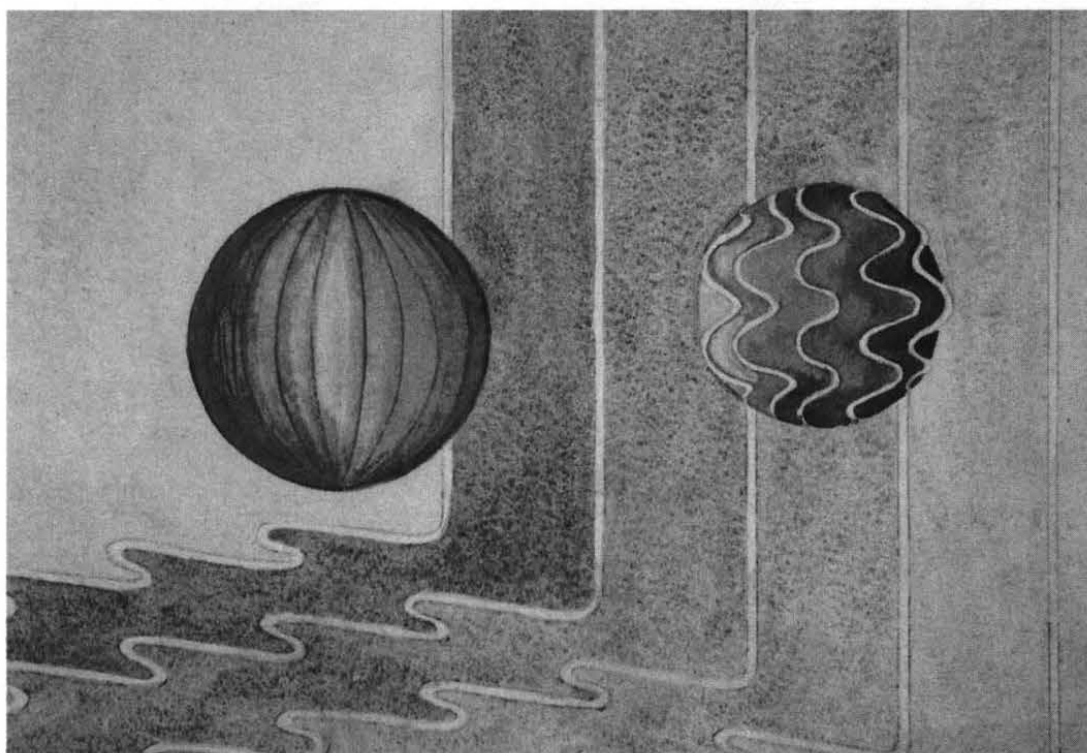
41) Miroslav Kouřil, *Dílo Arnošta Hoška*. „Architektura“ 11. 3. 1941, s. 266.

ILUMINACE
Eva Strusková: Arne Hošek a film

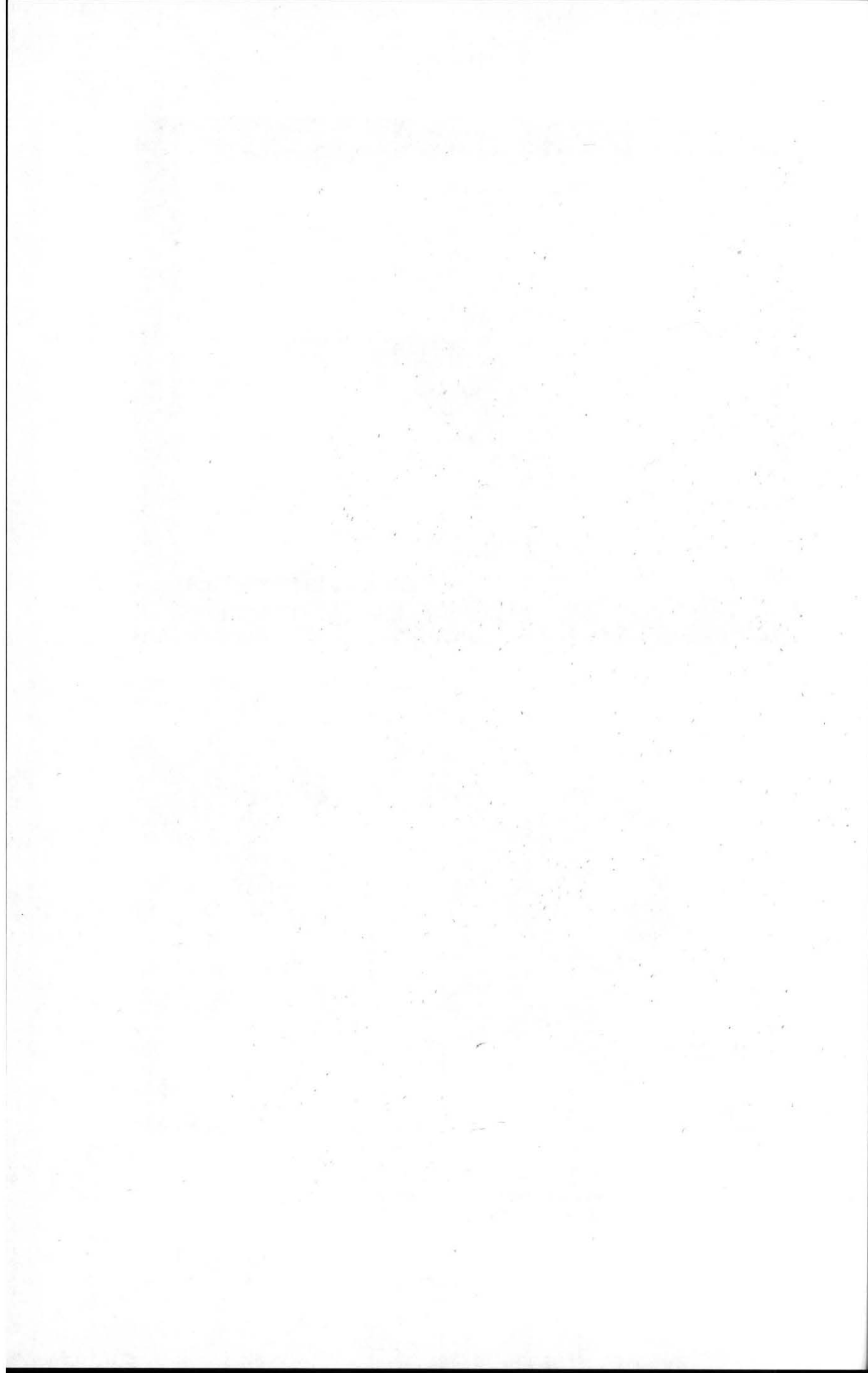


J. Offenbach, Hoffmannovy povídky (1931)
Zvony (nedatováno)
Foto archiv

ILUMINACE
Eva Strusková: Arne Hošek a film



J. Offenbach, Hoffmannovy povídky (1931)
F. Chopin, Imprese z Balady g-moll (nedatováno)
Foto archiv



POZNÁMKY K ESTETICE FILMU

Arne Hošek

Při posuzování vývoje filmu v umělecký projev setkáváme se dosud ještě s vážnou překážkou. Protože film je určen různorodým širokým vrstvám, jest měřítko pro jeho hodnocení zcela jiné, než u jiných uměleckých odvětví, která se mohou uplatňovati hmotně nezávisleji, nepotřebují okázalého veřejného úspěchu, jakým žije právě film. Velká práce a náklad, spojené s vytvořením filmu, jsou vynakládány proto, aby film měl úspěch u širokých vrstev. Tento úspěch nebývá dosud podmíněn jen uměleckými hodnotami. Vytvořením hodnotných filmů není tedy ještě zajištěna rovnováha mezi jejich technickým, hmotným a uměleckým úspěchem.

Aby umělecký úspěch byl více podepřen, bude nutno vychovávatí obecnost k aktivnějšímu nazírání na film. Toho se dosáhne, nebudou-li mu věčně předkládány hotové obsahy filmových děl, bude-li nuceno seznamovat se s předpoklady dobrého filmu samo.

Proč by nemohla býti filmována filmová estetika? Aby měl film umělecký úspěch, bylo by především potřebí, aby byl do jisté míry bezčasový. Pokud se filmová technika bude vyvíjet, nebude mít film trvalejší životní hodnoty, jaké by potřeboval. Technika se musí stát něčím, co se rozumí samo sebou a nesmí se dotýkati uměleckého podání filmu. Technika filmová by se měla zdokonalovati tak, až by překonala sama sebe. Nejvíce se uplatní tehdy, až ji nebude vůbec znát.

Film a divadlo

Povšimneme-li si pozorněji způsobu, jakým se realizují film a divadlo, vidíme, že příbuznost pojetí jest jenom zdánlivá a že vynikají jejich protiklady.

Divadlo bylo odjakživa uměním, které podléhalo slohovým změnám ve svůj prospěch i neprospěch. Film jest s počátku jen technickým vynálezem, do oblasti umění zasahuje teprve později a ponenáhlu.

Skutečný protiklad divadla a filmu je výsledkem právě tohoto různého vývoje, netkví – jak se často tvrdí – v rozdílné realizaci v prostoru a v ploše. Film má přičiněním zdokonalené fotografické techniky mnohdy větší možnosti prostorovosti než divadlo. Filmu se pracuje po té stránce snáze, stává se až plastickým. A tak vlastně přestává rozdíl mezi prostorem a plochou.

Ani často uváděné hospodářské důvody nejsou pro rozdíl mezi filmem a divadlem tak rozhodující, jak se většinou myslí. Živé divadlo, slučující veškerá umělecká odvětví, uchová si nedotknutelnou samostatnost a bude vždy podporované zdravým instinktem obecnosti.

Film má intimnější funkci nežli divadlo, bez zřetele k vnějším motivům a k obsahu. Tato intimita vyplývá sama sebou již z toho, že film jest trvalou reprodukcí – vždy a pro každého stejnou. Měl by se stát dokumentem, který upozorňuje na svůj obsah bez slavnostní nálady divadla.

Film lze srovnati s knihou, jeť také rozmnožován podle potřeby z původních snímků jako kniha z rukopisu. Jako absolutní hodnotu knihy tvoří bohatství jejích myšlenek a nálad, tak zase o umělecké ceně filmu rozhoduje trvale zachycené vnitřní vzrušení, založené na pozitivních psychologických a fyziologických účincích.

Divadelní představení podléhá proměnám, jež jsou způsobovány různým pojetím, interpretací, náladou, opakováním. To vše se slučuje v celkový výraz poetického díla, a teprve takto se stává to dílo prostorovým a plastickým. Divadelní představení je vždy jedinečné, tlumočí trvalý výraz básnického díla pokaždé jinak.

Z počátku zaznamenával film jen prosté děje a přírodní úkazy. Plnil tak původní poslání technického vynálezu, a proto nemůže být ještě pokládán za umělecké dílo trvalé působivosti. Není umělecky hodnotným ani tehdy, spokojí-li se jen vyprávěním. Skupiny jednotlivých filmových pohledů musí býti vázány stejnými hudebními zákony jako jednotlivé části hudební skladby. Hudebně cítěný film odvádí diváka od plochy plátna do jakéhosi abstraktního prostoru. Divák je oproštěn od svého pevného místa v hledišti jen tehdy, byla-li hlediska, z nichž byl předmět filmován, vázána kontrapunkticky. Je-li mezi těmi hledisky některé zvlášť zdůrazněno nebo často opakováno, lze mluvit o filmové prodlevě.

Takových srovnání bychom našli ještě hojnosti, zejména v dobrých ruských filmech – vytvářených – podvědomě hudebně. Film je pružný a pohyblivý asi jako samotná hudba a má-li se dobrým film stát optickou hudbou, musí se zabývat mnohem více i problémem spojitosti zrakových a sluchových vjemů. Z této spojitosti bude vyvěrat i vnitřní souvislost filmového děje. Tento problém ovšem nebude možné řešiti jen technicky bez hudebního cítění. Není náhodou, že se určité psychologické problémy vynořují zároveň s novými technickými vynálezy, které potom umožní jejich řešení. Tak vynález zvukového filmu je provázán badáním o souvislosti zrakových a sluchových vjemů.¹⁾ Synesthesií podepřenými příklady mělo by vysvitnouti protichůdné pojetí jedné a téže věci ve filmu a v divadle, dále by mohlo býti určeno, kdy jeden způsob provedení lze zaměnit způsobem druhým, a konečně by přišel v úvahu i problém, kdy bylo by lze mluvit o spolupráci divadla s filmem.

V opeře může býti děj jen průvodním obrazem hudby, neboť na té především záleží. U filmu jest tomu naopak. Hudba je vždy doprovodem filmového obrazu. Provází-li film, který nemá vlastní obrazové hodnoty, absolutní hudba, např. symfonická skladba, může je podepřít, ale sama nezíská. Svou prostorovostí jen zdůrazňuje u takového filmu jeho plošnost, bezkrevnost a mátožnost. Mluvený a hudební doprovod by měly doplniti jen to, k čemu nepostačuje obraz. Filmový obraz a hudba i slova jej doprovázející nejsou souběžné, toliko se doplňující.

1) Synestésie = mnohonásobné vnímání – synopsis = barevné a tvarové představy při hudbě, recitaci atd., – fotismy = reprodukce těchto představ, – fonismy = hudební pocity vzniklé pozorováním barev a tvarů (jsou vzácnější než synopsis).

Proto je nutné uvažovati o tom, kdy má zraková složka převládati nad složkou sluchovou a naopak.

V opak filmu připadá v divadle stejný podíl vnímání zrakového i sluchového. K prostorovosti a hmotnosti hudby a řeči druží se hmotnost a prostorovost živé hry. Ježto v divadle jsou všechny vjemy jaksi souběžné a souhlasné, jest celkový zážitek divákův jejich výslednicí – součtem.

U filmu je výslednicí dojmů vlastně rozdíl jednotlivých vjemů. Jde tu o jakési oddělení. V dnešním filmu odhmotňuje převládající složka složku podrízenou. Tento předpoklad platí pro filmovou tvorbu vůbec.

Bylo by mylné se domnívati, že se souběžností zvuku a obrazu filmový dojem zesílí. Naopak zvuk s obrazem dosáhne nejvyššího účinku v jakémisi protikladném vyrovnaní. Tato zásada vysvitne snad lépe příkladem: v německém filmu *M 5* vyzní scéna shromážděného lidového soudu mohutně právě proto, že nemá zvukového doprovodu ani mimiky. Pohybu obrazu je dosaženo otočením kamery. Zvuk by nemohl dojem hrůzy zesílit, spíše oslabit. V jiném filmu na př. se může dosíci podobného silného efektu tím, že je slyšeti směs zvuků bez obrazové projekce.

Souběžnost obrazu a mluveného slova přispívá k srozumitelnosti některých indifferenčních scén filmu – jakýmsi pauzám – ale nikterak k jeho dramatičnosti. Pauza u divadla je skutečnou pauzou s velmi dramatickým účinkem.

Záleží-li u filmu výsledný účinek na protikladu jednotlivých vjemů (jednoduché synestesii), jest tomu u divadla právě naopak. Zde záleží na jejich součtu (synestesii mnohonásobné).

Souběžnost sluchových a zrakových vjemů v divadle se opírá především o kultivovanou dramatickou řeč, operní hudbu, zpěv a scénickou výpravu. Divadelní hra se má pohybovati v nadskutečné sféře, film může zabíhati do čisté abstraktnosti nebo zase do reality až banální, aniž pozbývá své hodnoty. Hudba, doprovázející film, měla by býti na opak od reality vzdálena. Čím nehmotnější, tím působivější by byla. Takovou hudbu lze vytvořiti zvuky, jakých v přírodě není, např. zvuků bez alikvotních doplňků, nebo zvuků kreslených.

Jindy by se mohlo užítí dynamiky šumu, místo hudby odhmotněné. Šum, skládající se z různých zvuků, často se navzájem rušících, nemá pevného centra jako čistý tón. Synesteticky nevyvolává takových představ jako skutečná hudba. Představa vzniklá při poslechu šumu se omezuje většinou na pouhé kontury tvarů barevně nevyplněných. Proto lze šumem ve filmu disponovati jinak než se skutečnou hudbou. Šum lze rozptýliti kolem filmového obrazu v jakýsi rámec, v němž obraz teprve náležitě vynikne, kdežto skutečná hudba může obraz zastříti. Dynamikou šumu lze tento abstraktní rámec podle potřeby pozměňovati, aby filmové obrazy vyzněly psychologicky lépe. I zužování a rozšiřování šumu mění účinnost déle trvajících obrazů. Též lidský hlas tuze hmotný ve srovnání s filmovým obrazem projde různými clonami a filtry, než přejde jako sourodý doprovod filmového obrazu do zvukového pásu. Všechny uvedené složky, skládající umělecký film, lze vzájemně kombinovati. Tím vznikají přechody z obrazové představy do hmotné realizace a možnosti spojit divadlo a film.

Technika a umění

Technika je odsouzena specializovati se čím dále podrobněji, poněvadž je založena na vynálezech v úzkých oborech. Čím rychleji se technický vynález rozšíří a zevšeobecní, tím rychleji upadá jeho původní idea v zapomenutí a zbude jen praktické užití. Nemá-li vynález takové široké etické hodnoty, odpovídající jeho obecnému významu, může být jeho vliv dokonce neblahý.

Umění – v opak techniky – spočívá na umělecké myšlence, nesené vnitřní zákonitostí. Tuto myšlenku lze zhmotniti různě a ježto souvisí s celým životem, není jako vynález poutána omezeným systémem. V exaktních zákonech techniky je sice rytmus a dynamika, ale technika sama je především spekulativní, kdežto v umění se uplatňuje složka citová. Technika usměrňuje přírodní síly, dělí je a třídí, aby byly užitečné. Umělecká tvůrčí síla musí zůstat nepoutána a nedělena, aby subjektivním vybitím nabyla vnitřní zákonitosti.

Kdyby technika zasáhla do tvořivé činnosti umění, kdyby se umění stalo spekulativním, pozbylo by lidstvo pozvolna veškeré tvůrčí schopnosti. Již dnes jsme svědky toho, že jednostranné užívání technických vynálezů způsobilo částečný úpadek umělecké kultury. Snad se bude zdáti paradoxní, že technika má za úkol vyvésti kulturu z úpadku, do jakého ji přivedla. Nicméně, tvořící moderní zázraky, vzbudí i víru v ně a nahradí tak víru v zázraky starých náboženství.

Proto vidíme etickou stránku techniky v její nenáročné služebnosti, jíž bude podporovat umění. Před velkým technickým rozmachem se všude uplatňoval oprávněný individualismus v estetickém výrazu tvůrce. Dnes se tvořivý individualismus projevuje jen tam, kde jde o jeho opravdu umělecký výraz. Jinak se vyžívá v plném pohodlí, jaké mu skýtá moderní technika, a místo, aby vytvářel skutečné estetické hodnoty, spokojuje se neuměleckým kýčem.

Etickým uplatněním techniky ve filmu, bylo by obohacení jeho výrazových možností novými prostředky a abstraktními pojmy.

Technikou využitý živel, např. voda a oheň, mohou na filmovém plátně působiti daleko etičtěji, než pouhý slovní doprovod i než hra hercova. Znázorní-li se přívalem vod nenávisť a ohněm nějaká vášně, jest i morálka regulované vody a technicky využitého plamene daleko přijatelnější.

Prvky filmové tvorby

Film jako dokument jsme srovnali s knihou, protože může být jako kniha nesčíslněkrát reprodukován. Jsou však i rozdíly mezi knihou a filmem. Film se obrací vždy k většímu počtu osob, kdežto kniha promlouvá zpravidla jen k jednotlivci.

Z tohoto odlišného poslání filmu a knihy usuzujeme, že jinak se má komponovati film a jinak kniha. Oblíbená románová témata nejsou nikdy vhodnou látkou k umělecky hodnotnému filmu.

Protože film je určen většímu počtu osob současně, musí míti širší sdělovací možnost. Někdy musí jednu věc reprodukovati několikerým způsobem, aby ji mohli chápati různě založení diváci. Takto nabývá myšlenka filmu určité univerzálnosti. Např. rytmus lze znázorniti několikerým způsobem. Vezměme třeba pohyb kyvadla, doplněný

hudbou. Nebo klusající koně – ruská trojka jest již rytmem různě propleteným – rytmus lze i zosobniti atd. Toto různé znázornění rytmu přispěje nejen k větší srozumitelnosti, ale také k *plastičnosti* celého pojmu.

Co bylo řečeno o rytmu, platí i o pojmech a pocitech jiných. Film pro ně vytváří *abstraktní prostor*.

Filmová tvorba jest podmíněna především dvojím pohybem: filmovaného předmětu a filmové kamery. Relativitou těchto dvou pohybů vznikají různé *pohybové intervaly* a tím i různé výrazové možnosti filmu.

1. Filmovaný předmět se pohybuje kolem pevné kamery. – 2. Nebo naopak. – 3. Kamera i filmovaný předmět jsou v pohybu souběžném. – 4. Nebo protisměrném atd.

V prvním případě se stane filmovaný předmět prostorovějším, v druhém zase plastičtějším, v třetím je zdůrazněna jeho lineárnost a ve čtvrtém případě je pohybový výraz nejsilnější, poněvadž umisťuje diváka do středu samého filmového dění.

Pro znázornění rytmu je nejvhodnější případ třetí, kombinace pohybu kamery a předmětu, poněvadž rytmus sám sebou lineární, se další lineárností zesiluje. Kdyby pohyb nebyl fotografován kamerou pohyblivou, ale kamerou pevně stojící, porušila by perspektiva jeho lineárnosti a tím i jeho povodní výraz.

Rozmanitost výrazu ve filmu je divák přes sled různých podrobností veden k výslednému chápání celku. U všech ostatních umění jest poměr obrácený. Plastiku, architekturu, malbu – i divadlo – vnímáme především jako celek, pozorování detailů jej často porušuje. Schopností filmu, vyjádřiti jednu věc několikerým způsobem, se pozměňuje požadavek, kladený doposud na filmovou režii. Na pouhém charakterizování lidských vlastností bude příštím filmu záležeti stále méně, zato se vynasnaží vyjádřiti různé abstraktní pojmy a pocity.

Tón a obraz

Jako u němého filmu bylo cílem techniky věrné zachycení přírody, jest u zvukového filmu jejím cílem přesná synchronizace tónu a obrazu. Na vyšším stupni vývoje bude nutno tuto primitivní souběžnost více diferencovati, aby se dosáhlo umělečtějšího výrazu. Mluvené slovo lze doplnit obrazem, obraz hudbou. Obraz může v hudbě doznívati, zatím co jest na plátně vystřídán obrazem jiným. Jindy připraví hudba náladu pro obraz lépe než psané nebo mluvené slovo. Vycházíme-li z požadavku, aby hudební doprovod filmu byl co nejvolnější, nabudeme tím množství výrazových možností.

Rozhodně ztroskotává filmování oper, u nichž jest zachována realita děje. V protikladu k tomu by mohla snad i církevní hudba býti lepším vodítkem pro celkovou filmovou kompozici než opera.

Vážnost – veselost a groteska

Rozlišovati mezi vážností a veselostí bylo výsadou herecké mimiky, a zejména němému filmu poskytovala takto nejpůsobivější výraz.

Prototypem filmů, spočívajících na herecké mimice, byly např. filmy Chaplinovy. V době zvukových filmů už tolik nepůsobí jako kdysi. Film dnes již nevystačí s pouhou hereckou mimikou, byť sebe virtuosnější, podléhá ve všem podobným vnitřním zákonům

jako hudební kompozice. Proto např. vážnost, veselost atd., musí býti vyjádřena tak, aby souvislost filmu s hudbou se projevovala přesvědčivěji.

Nejprimitivnější – skoro dětským způsobem – se stane melodie veselejší, je-li transponována do vyšších oktáv. I film se podobným primitivním způsobem stane z vážného veselým. Např. když chmurný pochod nohou jest vystřídán v zápětí třepetajícím se rukama. To jest zcela vnější napodobení hudební transpozice a mine se účinkem, nemá-li vnitřní přesvědčivosti. Film často užívá podobných přenosů hudebních prvků do vizuálních, záleží ovšem na tom, jsou-li diktovány vnitřní nutností filmového děje.

Veselý nebo vážný film může vyplniti celý děj, o filmové grotesce to říci nelze. Filmová groteska může vhodněji doplniti film vážný nežli veselý, ale sama o sobě je nemožná, protože vzniká z neskutečných nemožností. Naproti tomu veselost se pohybuje zcela jen v rámci možných situací – byť přehnaných. Začne-li se např. při tremolujícím zpěvu tenorově trásti souhlasně skleněný lustr, nebo ozve-li se při nerozhodném činu slyšitelně hlas svědomí, je to sice přehánění, nevybočuje však z mezí možnosti. Hudebně je lze srovnati s rezonancemi ve vyšších volných polohách tónů.

Veselost grotesky je vlastně vázána na vážnost, a proto se neprojevuje s plnou volností. Divadelní groteska je proti filmové v nevýhodě tím, že může vyjádřiti nemožnost vlastně jen v dušeních vztazích, kdežto filmu napomáhá technika i zevně. Např. opačným chodem filmového pásu, negativem místo pozitivu, zpomalením nebo zrychlením pohybu, červenozeleným plastickým filmem atd.

Z těchto technických groteskností přechází film do známé grotesky kreslené. Přes to, že groteska může výhodně oživiti vážný film, nesmí se zapomínati, že pozbývá rychle účinku opakováním typů nebo šablonovitostí.

Pohyb a absolutní film

Před absolutní malbou, razící si čím dále více cestu novými malířskými směry, má absolutní film přednost v tom, že může vyjadřovati i pohyb. Ale jako groteska nemůže být samostatnou, nebude samostatný ani absolutní film, pokud budí převážně optické a akustické představy. Pokud nebude divák stržen absolutním filmem do víru pohybu, nebude absolutní film tím, čím má být. Film by si měl uvědomovati, že pro pohyb musí čerpati inspirace z pohybového umění. Vnímání pohybu není závislé na přírodní perspektivě, ani na základech, na kterých jest vybudována nauka o intervalech v hudbě.

Perspektiva i hudební intervaly podporují spíše optickou a akustickou představu než pohybový projekt.

Divák přihlížející tanci si může akustické vjemy překládati do optických představ, ale kdyby absolutní film postupoval tímto způsobem – tj. překládáním akustických vjemů do optických představ – minul by se účinkem.

Pohybové umění, které vytváří tanečník, který sebe nevidí, čerpá z jiných inspirací, než jsou vjemy sluchové a zrakové.

Mimika a tanec, odvozené z hudby, nejsou vlastně výrazem absolutního pohybu, ten musí být zrozen zase jen pohybem.

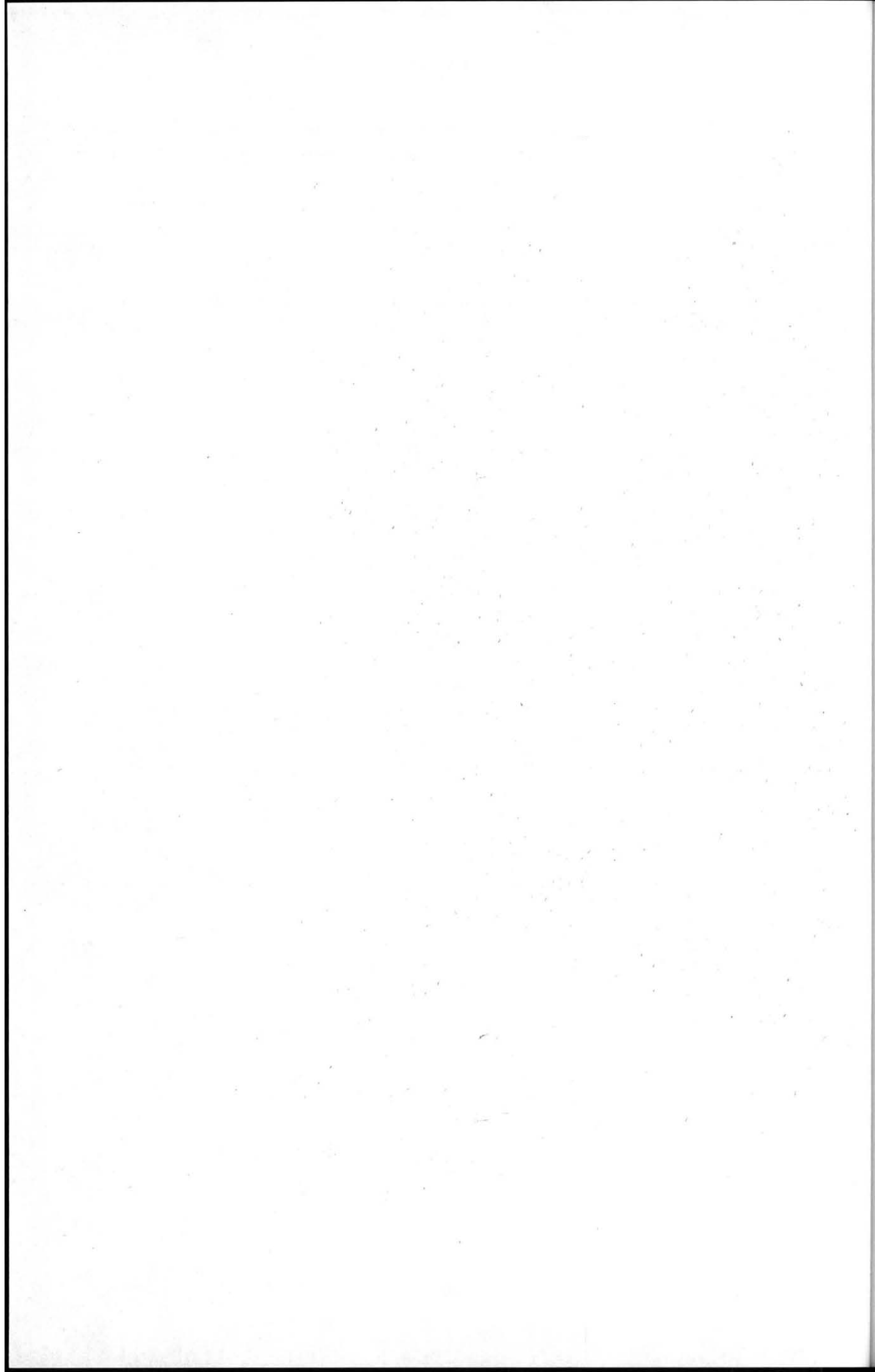
ILUMINACE

Arne Hošek: Poznámky k estetice filmu

Realistický film pohybovou inspiraci vyjádří jen nedokonale, poněvadž je připoután více k realitě obrazu než k pohybu. I pohybuje-li se kamera zároveň s předmětem, zůstává filmovaný pohyb jen optickou představou.

Absolutnímu filmu jde o to, aby vzbudil skutečnou představu pohybu, nezávislou na realitě obrazu.

Arne Hošek: *Poznámky k estetice filmu*. „Program D 40“. Sezona 1939 – 1940. Časopis pro umění, 24. října 1939, s. 15 – 18.



*Dvoj pohled***Celovečerný debut ako študijný materiál**

Keby bol film Petra Marka *LÁSKA SHORA* zostal na slovenských plátnach dlhšie než len počas jedinej projekcie v rámci Febiofestu, azda by sa bol mohol stať kultovou snímkou tých slovenských stredoškolákov, ktorí placho koketujú s myšlienkou, či neskúsiť šťastie na prijímacích skúškach na filmovú akadémiu. Napriek svojmu krátkemu účinkovaniu však zostal aspoň zábleskom-dôkazom, že celovečerný film je možné nakrútiť takmer na kolene, svojpomocne a s minimom finančných prostriedkov. No tento uvoľnený, rozhádzaný, chvíľami rozbitý a chvíľami zase celkom šikovne pozliepaný film o kamarátstve (a láske), o radosti a výletoch, zaspávaní, mŕtvom čase, o hrách a táraní však nemusí byť vnímaný len z hľadiska hypotéz o jeho recepcii (mladým) publikom, ale napríklad aj z pohľadu jeho výroby – či lepšie povedané, z pohľadu jeho stávania sa.

Na *LÁSKE SHORA* je totiž pozoruhodný práve jej urputný a predsa neistý pohyb medzi „žánrami“, jej oscilácia medzi neumelým road movie s náhodnými, nezámernými situáciami i viac či menej vydarenými pokusmi o vystavanie príbehu a slobodnou hudobno-verbálno-vizuálnou improvizáciou ústiacou z času na čas do videoklipu či komediálnych skečov (hoci niekedy podobných tým, aké sa objavujú v programe maturitných večierok). Táto nedourčenosť či dokonca mutabilita filmu, ktorá je s najväčšou pravdepodobnosťou dôsledkom až príliš dlhodobej a zároveň nárazovej filmárskej práce, by zrejme nespôsobovala žiaden problém, keby si *LÁSKA SHORA* udržiavala konštantnú úroveň bez výraznejších výkyvov, a to tak pokiaľ ide o tempo, ako aj o zábavnosť či koherentnosť jej „príbehu“. Skrátka, keby nebolo jej váhavé kolísanie medzi ambíciou byť „ozajstným“ celovečerným filmom a vedomím, že kvôli svojej kostrbatosti aj tak zostáva trochu pridlhým školským cvičením či amatérskym filmom, také patrne.

Ale práve tento mierne „školský“ charakter Markovho filmu – pojem amatérsky predsa len nie je celkom adekvátny v prípade človeka, ktorý má filmové vzdelanie – ma zvädza k preskúmaniu či aspoň k domýšľaniu autorovho pracovného postupu. Na *LÁSKE SHORA* sa mi zdá najzaujímavejšie sledovať najmä to, ako sa režisérovi podarilo vystavať z určitej limitovanej sumy nakrúteného materiálu relatívne presne vymedzený časopriestor, či implantovať popisné, insignifikantné či viac-menej dokumentárne zábery do fiktívno-reálneho sveta troch kamarátov, alebo montážou simulovať kolobeh ročných období, poprípade urobiť z anekdotických situácií ozajstné filmové scény. Z tohto hľadiska je totiž Markov film efektným príkladom nielen toho, ako sa dá skutočne dlhodobo pracovať na filmovom projekte, ale predovšetkým ako využiť strih a najmä zvukovú postprodukcii na prekrytie nedostatkov, čo vznikli počas nakrúcania.

Medzititulky s názvami ročných období nás pozývajú uveriť, že sa „príbeh“ Prokopa, Magdaleny a Petra-Jirku odhráva od zimy do zimy a zápletká (túžba odísť do Maďarska

pozrieť si úplné zatmenie slnka) zase implicitne odkazuje k roku 1999. No denné práce filmu s najväčšou pravdepodobnosťou pochádzajú predovšetkým z dvoch ročných období – zo zasneženej zimy a leta (a jedna sekvencia zo skorej jesene), z čoho vyplýva, že zábery situované do jari sú vlastne prestrojené zábery z leta.

Vstrihnutie snežného obrazu do leta alebo letného do zimy naviac automaticky získava charakter spomienkového flashu a vytvára tak ďalšiu temporálnu úroveň filmu, hoci zaradenie týchto záberov mohlo byť motivované napríklad len hudobnou dramaturgiou, a nie pokusom o obohatenie či skomplikovanie narácie ďalšou temporálnou rovinou. Podobne (ne)odôvodnené mohlo byť aj doplnenie prevažne exteriérových záberov o interiérovú scénu zobrazujúcu Petra-Jirku a Magdalenu v byte, pričom táto scéna je rozstrihaná tak, aby sa jedna jej časť mohla stať súčasťou zimy a druhá leta. Herci sa naviac v týchto interiérových záberoch nezjavujú spolu, z čoho vyplýva, že sa zrejme striedali aj za kamerou. Nízkorozpočtový hraný film sa tak zrazu prekrýva s filmovou produkciou iného typu, konkrétne s home movie, čo ostatne dobre vidieť aj v záverečných titulkoch: protagonisti hrajú nielen sami seba, ale sú aj spoluautormi scenára a podieľajú sa na snímaní zvuku a obrazu, i na nahrávaní filmovej hudby.

Práve spôsob použitia hudby, ktorá je vytrvalou spoločníčkou väčšiny scén vo filme, pričom má dvojaký, občas diegetický a inokedy nediegetický charakter, pôsobí dojmom, akoby bol vzorom aj pre štúdiovú prácu s postsynchrónmi. Kontaktný zvuk, ktorého snímanie sa Petr Marek vo viacerých záberoch vôbec nepokúša ukrývať (jeho Jirka prelieza plot s nagrou na pleci, Prokop kráča s odposluchovým slúchadlom v uchu atď.), uvoľňuje vo viacerých scénach miesto postsynchrónnej verbálnej improvizácii. Tá nielenže kopíruje model hudobnej improvizácie, ale do nej občas i vyúsťuje, takže zvuková stopa filmu LÁSKA SHORA je vlastne hrubým predobrazom rovnomenného soundtracku.

Okrem toho, že Prokop Holoubek, Magdalena Hrubá a Petr Marek improvizujú vo zvukovom štúdiu na tému už nakrúteného materiálu, simulujú tak vnútorné monológy postáv, ktoré stelesňujú, zjavujú sa v LÁSKE SHORA aj iné spôsoby narábania s postsynchrónnym zvukom – počnúc komentárom, ktorým Petr Marek v scénach rozhovorov Prokopa s Magdalenou mimo obraz ironizuje to, čo postavy hovoria v obraze, cez „dabing“ dokumentárnych, náhodne zachytených momentiek až po funkčné rozpájanie zvuku a obrazu.

Kým vo výletovej sekvencii má toto rozpájanie len anekdotický charakter (Prokop vstúpi do záberu, v ktorom nie je zvuk, aby vzápätí objavil iný úsek cesty, kde zase chýba obraz), pri stretnutí Prokopa so stopárkou sa fázový posun medzi zvukom a obrazom stáva nielen veľmi zaujímavým a čisto kinematografickým výrazovým prostriedkom, ale teoreticky umožňuje napríklad zahľadiť stopy po nie práve vydarenom zábere, ktorého kontaktný zvuk však zostal použiteľný (čo však neznamená, že toto zvukové ozvláštnenie sa vo filme objavilo z tohto dôvodu).

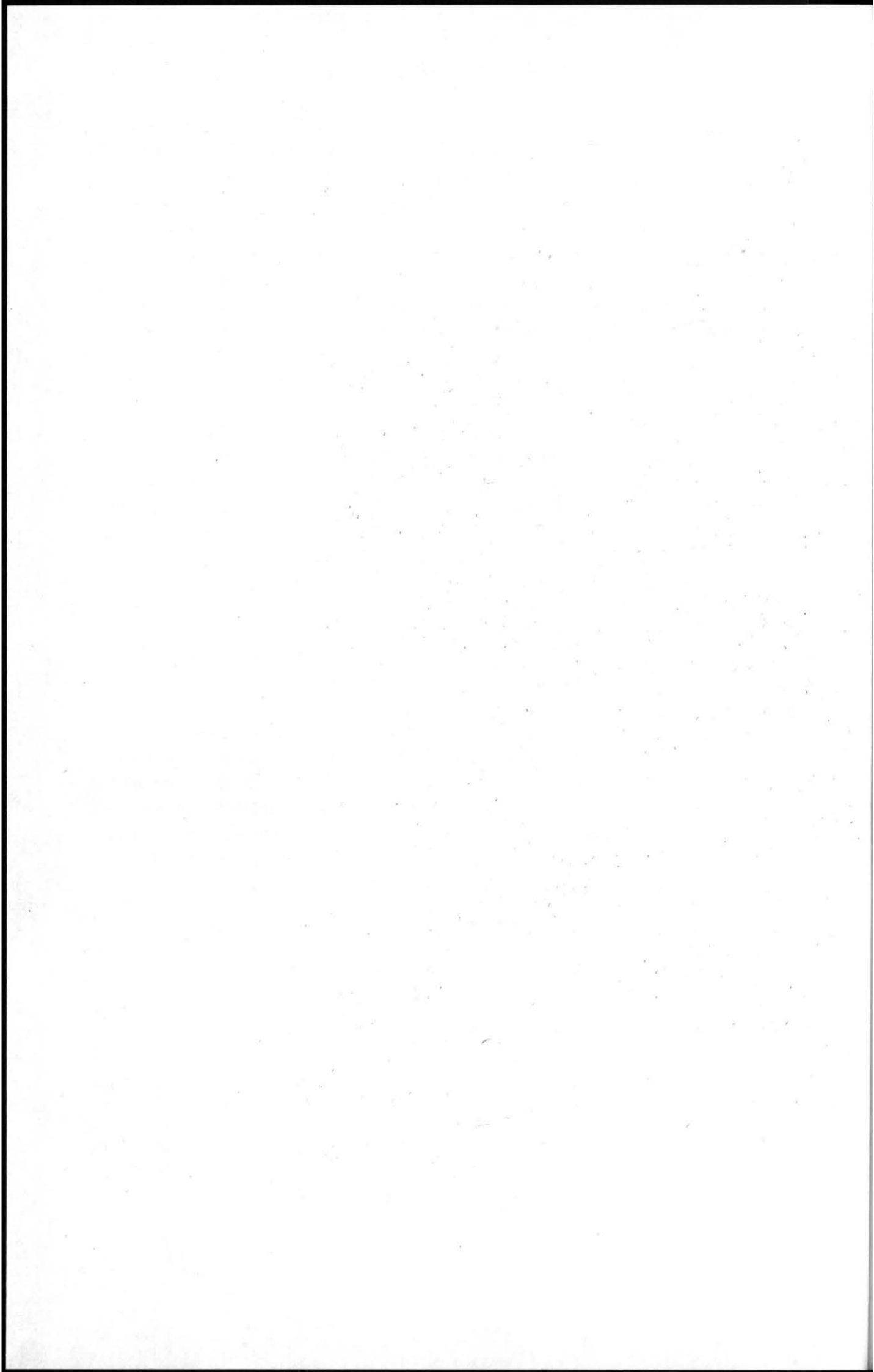
Sekvencia cesty Prokopa so stopárkou je pravdepodobne jedným z najsilnejších miest v celom filme. Dlhý časový horizont vzniku filmu sa totiž podpísal nielen na celkovej dramaturgii, ale aj na presvedčivosti jednotlivých scén a relevantnosti celého „príbehu“. Nemotivovanosť viacerých filmových udalostí i konania postáv totiž filmu možno pridáva na šarme a komickosti, ale zároveň mu i uberať na výpovednej hodnote. Čarovné, ale v podstate veľmi insitné situácie, v ktorých Jirka s Prokopom riešia napríklad problém chôdze do lesa a chôdze do mesta, či náhle zjavenie sa motívu Prokopovho zaspávania až

uprostred filmu, alebo šokujúce, pretože ničím neodôvodnené Jirkovo zmiznutie počas výletu, robia z LÁSKY SHORA predsa len viac či menej amatérsky film určený predovšetkým im samým a ich ďalším známym či kamarátom; alebo aspoň film, ktorého „príbeh“ nie je ani tak výsledkom scenára ako skôr nejasnej predstavy, čo sa v priebehu času menila a dotvárala, a intenzívnej práce v strižni a vo zvukovom štúdiu. Jirkovo zmiznutie je dokonca natoľko nečakané, že keby sme nevedeli, že táto postava a autor filmu sú jedna a tá istá osoba, hádam by sme sa mohli aj zľaknúť, či sa mu v priebehu nakrúcania niečo nestalo (s trochou zlomyseľnosti mi napadá úmrtie Bélu Lugosiho počas nakrúcania filmu PLAN 9 FROM THE OUTER SPACE Eda Wooda), alebo či sa pekné trojkamarátstvo náhodou nerozpadlo.

Na rozdiel od týchto home movie momentov pôsobí scéna rozhovoru Prokopa a vyše päťdesiatročnej stopárky až natoľko filmovo, že sa vlastne stáva kľúčovým bodom, bez ktorého by zrejme finálna premena Majdinho a Prokopovho kamarátstva na lásku nebola vôbec uveriteľná. Rozhovor o jedle, cestovaní a ukradnutom aute sa postupne mení na rozprávanie o láske, skúsenostiach, veku a náhodách, pričom zvuk a obraz nie sú vždy zosynchronizované (Prokop i žena mlčia v kabíne idúceho auta, no vo zvuku počujeme jedenie jablka a dialóg) a dokonca zvuk nie je nevyhnutne autentický (akoby z autorádia počujeme zvuk televíznej relácie o mužsko-ženských požiadavkách, kým v obraze defilujú zábery z motokárových pretekov, tanečnej súťaže juniorov, či iných športových podujatí). Napriek týmto drobným experimentom so zvukom a obrazom však ide o jedinou naozaj filmovú scénu – bezchybne napísanú, zrežírovanú i zostrihanú.

Film LÁSKA SHORA sa vlastne prostredníctvom svojej neučesanej bohatosti, heterogénnosti zvukov i obrazov chváli, že jej autor je *všeueměl* – hudobník, filmový experimentátor, dokumentarista i filmový vedec nenápadne používajúci odkazy a alúzie. Práve táto trochu nedotiahnutá rozmanitosť však upozorňuje na slabšie miesta jeho filmu – na prázdnotu, rozriedenosť či repetitívnosť jednotlivých situácií. Ale táto mierna insitnosť a amatérskosť Markovho filmu zároveň umožňuje postrehnúť celý arzenál filmárskych postupov, uplatniteľných tak v sťažených nakrúcačích podmienkach, ako i v prípade dostatočného rozpočtu. LÁSKA SHORA je tak pre mňa predovšetkým cenným študijným materiálom, správou o možnostiach v zdanlivej nemožnosti, dokumentom o jednej pracovnej metóde a napokon tak trochu i esejou o stále aktuálnom detstve filmu.

Mária Ferenčuhová



*Dvoj pohled***Láska shora – film z dálky**

Můj zážitek z filmu Petra Marka LÁSKA SHORA je jakýmsi oxymoronem: LÁSKA SHORA je dost možná tím nejsmutnějším veselým filmem (či naopak nejveselejším smutným filmem), co znám. Na následujících stranách se zaměřím kvůli nedostatku místa spíše na jeho tíživou, melancholickou stránku, opomíjejíc tak jeho druhou, stejně zajímavou rovinu, jeho lehkost, jež je – alespoň v první polovině – až jakýmsi základním formálním postupem filmu.¹⁾ Zmiňovaná dvoupólovost veselí a smutku souvisí s tím, že film zasahuje pozvolná, nicméně radikální proměna: od až opojné rychlosti a polyfonnosti, štědrého a humorného *vrstvení* mnoha nápadů, obrazů, zvuků na sebe a přes sebe, typického pro začátek filmu, přecházíme v druhé polovině k leckdy pomalým, dlouhým scénám a záběrům, v nichž je dialog postav často jedinou zvukovou vrstvou, přičemž film pomalu ztrácí na prvotní radostnosti. V druhé polovině se tak stáváme svědky *ztrácení* filmu přímo před našima očima, jeho oddramatizování, zastavení původně svižného tempa.

Tato částečná „ztráta dechu“ v průběhu snímku nemusí být nicméně považována za chybu: není totiž nijak náhodná, ale niterně souvisí s mizejícím, ale přesto odhalitelným, či spíše pocíitelným „příběhem“ hrdinů. I mezi nimi totiž nastává oddalování – mizí si, a to nejen v rámci svého odloučení na cestách, ale třeba i během rozhovoru, který se stává příliš dlouhým, příliš breptavým. Jakousi osudnou předzvěstí tohoto pomalého, melancholického rozcházení je už kdesi v prostředku naprosto náhlé, nijak nevysvětlené zmizení jednoho ze tří hlavních hrdinů, kterého hraje samotný režisér: vidíme ho jezdit na kole ve scéně prodchnuté jakousi nostalgicko-radostnou atmosférou, v písni mimo obraz se zpívá „a tam on jezdil a tam se veselil“ – a pak prostě odjede ze záběru a vypravěč jen jakoby na okraj prohodí: „A víckrát ho neviděli.“ Síla a drtivost tohoto zmizení spočívá v tom, že zatímco například v PSYCHU je ztráta hlavní hrdinky, ačkoli také šokující, jasně vysvětlena a diváky i „filmem samým“ zřetelně pociťována, v LÁSKA SHORA je zmiňovaný odchod jedné ze tří hlavních postav jakoby okamžitě zapomenut, postavami nijak nekomentován, samotnými diváky ze všeho nejspíš jen letmo zaznamenán (koneckonců ve chvíli hrdinova odjezdu ze záběru netuší, že je skutečně definitivní, že je odjezdem z filmu). Toto opomenuté zmizení (opomenuté postavami, „filmem“, divákem) se vrací

1) Tato lehkost se projevuje v jakoby hudební organizaci a rytmu filmu, i v tom, jak se film neustále odpoutává od významu, od požadavku „poselství“, směrem k hledání nových, zcela nečekaných spojení, která pocházejí ze spontánní, jakoby před-rozumové (a tedy před-konvenční), poetické vynalézavosti, stejně jako z osvobodivě potměšilého narušování zažitých forem. (Onou zažitou formou může být cokoli, třeba věta: např. během jedné písně zazní off nedokončená, „bezvýznamová“ věta „Ta písnička vyšla ve dvou verzích a...“ – věta je díky svému nedokončení obrána o svůj předešlý, „normální“ význam, nicméně zároveň díky tomu a díky svému zapojení do obrazovo-zvukové „textury“ filmu získává nový, poeticko-humorný smysl).

na mysl až později – každopádně příliš pozdě –, a teprve pak na diváka dolehne plnou vahou: tíživější právě o překvapivé a neradostné vědomí, jak jsme onu postavu nechali zmizet bez povšimnutí, jak snadno a dokonale jsme na ni zapomněli... Melancholický smutek tohoto filmu tkví částečně právě v hrozbě takové nenápadné ztráty, v odhalení samotné její možnosti.

Název LÁSKA SHORA můžeme použít jako klíč k filmu: na obsahové, tematické rovině naznačuje odstup od hlavního tématu. Lásce je dovoleno (snad kvůli až příliš velkému strachu z explicitnosti?), aby tu jen prosvítala jakoby na rubu příběhu, kdesi za obrazem, za slovy a gesty, v elipsách mezi obrazy (dva hlavní hrdinové Prokop a Magdalena jsou prezentováni v podstatě coby „kamarádi“, že jde „o víc“, není nikdy zcela řečeno, teprve až v závěru filmu se to stává trochu zřejmější). Vedle toho můžeme názvem nastiňovanou kombinaci odstupu a lásky vidět ve filmu v tom, jakým způsobem se k hlavním hrdinům chová svět, do nějž jsou vrženi. Odstup a na druhé straně přízeň, milost proudící shora tu není ovšem něčím mystickým: oním světem není totiž míněna pouze příroda uvnitř filmu (chvillemi stíhající hrdiny svou nepřízní v podobě sněhové vánice a chvillemi je obdařující paprsky slunce, místem vhodným na procházku, podivuhodným zatměním slunce...), ale i svět přiznaně filmový, který na jedné straně ohrožuje hrdiny třeba svou náhlou poruchou (místa bez obrazu a místa beze zvuku) a tím, jak si narativně zahrává s jejich osudy, ale na straně druhé hrdinům poskytuje záchrannou milost (třeba když jim dovoluje – skoro po způsobu *deus ex machina* – se setkat ve chvíli, kdy Prokop bloudí po poli a v duchu(?) volá Magdalenu na pomoc). Na další rovině pak můžeme za oním souslovím „láska shora“ vidět pozici samotného (implikovaného) autora vůči filmu a jeho postavám (koneckonců zmiňované distancované/láskyplné „chování světa“ vůči hrdinům – na rovině narativní, obrazové atd. – je právě jeho dílem), kdy autor jako by měl své hrdiny rád, nicméně z dálky, z *jiného světa* (protože on sám jakoby už nebyl součástí *téhož* světa – oproti jeho předchozím filmům).

To, co možná nejvíce odlišuje tento film od předešlých ve filmografii Petra Marka, je právě změna pozice autora ve vztahu k filmu. Pro jeho dřívější filmy – produkované a distribuované v podstatě v rámci amatérské, či ještě spíše „kamarádké“ platformy – byla charakteristická určitá subjektivnost, intimnost, jakési niterné propojení mezi filmem a autorem, zviditelněným v díle doslova i implikovaně. Ona subjektivnost neznamenalá přitom, že by se jednalo o nafilmované deníky či o filmy, jež by samy sebe prezentovaly jako výraz nitra autora. Způsoby, jakým se do nich dostával pocit intimnosti, pocit spojení s osobním životem tvůrce, byly různorodé, přičemž onen pocit vznikal především z toho, že Markovy filmy nevytvářely nějaký pevný, uzavřený fiktivní svět, jehož hrdinové by byli jasně definováni jako pouze fiktivní postavy. Snímky jako FILM PETRA a VŠECHNO NA MARS využívají leckdy v podstatě dokumentární záběry (kamarádů, vlastního bytu atd.), čili záběry takřka jako z home videa (či home movie), které jsou pomocí montáže a hlasu off začleňovány do fikce, míšeny s fikčními fragmenty. Hrdinové filmu 240 MINUT V SOLINGENU jsou zřetelně zároveň kamarády režiséra, který hraje jednoho z trojice filmových přátel – nejde tu o vytvoření jakési dokonale soběstačné, uzavřené fikce, jako spíše o sledování procesu vzniku fikce, sledování *hry na fikci*. LÁSKA SHORA oproti tomu funguje už skoro jako čistá fikce. Větší míra fiktivnosti přitom souvisí právě s tím, že se změnila pozice autora, který tu už není tím, kdo by fikci otevíral, kdo by

do filmu bez ustání vnášel osobní pohled, odkrývající za postavami reálné lidi, k nimž má autor nějaké konkrétní, reálné vztahy.

V rozhovorech a materiálech pro tisk sice Petr Marek zdůrazňoval, že LÁSKA SHORA „je z velké části hraným portrétem“, kdy hlavní protagonisté spíše než že by hráli, „existují před kamerou“, nicméně zdá se mi, že autorský záměr se v tomto případě míjí s tím, jak film ve výsledku působí. Skoro jako by režisér zapomněl, že záměr je třeba především filmově zprostředkovat – jak píše Pascal Bonitzer v jednom svém článku: „Pokud, alespoň v nejširším slova smyslu, je ve filmu zaznamenávání prvotní ve vztahu k projekci, jelikož chronologicky je tomu tak, pak pro filmaře je to projekce, jež je prvotní, zásadní, je to finální obraz, kdo *a priori* řídí celý systém. To je, co říká Hitchcock, když mluví o tom, že režisér na sebe nikdy nesmí nechat zapůsobit prostor, který se nachází před kamerou, a že musí mít v hlavě pouze jedinou myšlenku: na to, co se objeví na plátně [...]“.²⁾ To, že tvůrce zdůrazňuje možnost či nutnost částečně „dokumentární“ recepce filmu, aniž by nicméně film skutečně nechal fungovat v onom otevřeném, na hraně fikce a reality se pohybujícím módu známém z jeho dřívějších filmů, se pro mne nejtristněji projevuje ve scéně se stopařkou, která náhle ke konci filmu dá filmu „rozhřešení“, když na základě svého životního příběhu poučí mladého hrdinu o tom, jak to je s láskou. Fakt, že se jedná o režisérovu matku, která vypráví svůj reálný životní příběh – čímž se pravděpodobně dojali tvůrci filmu –, není z filmu nijak patrný, a scéna tak přináší spíše jen rozpaky z (paradoxně) nevěrohodného hereckého projevu a z násilného narativního včlenění „moudrého poselství“ na konec.

Zatímco dříve byl Petr Marek zakotvením filmu, tím, co umožňuje rozlišovat míru ne/fiktivnosti událostí a postav, nyní je film ponechán bez oné silné a zaštiťující přítomnosti implikovaného autora. Nicméně ne zcela: ve filmu je – a to nejen při srovnání s minulými Markovými filmy – jakoby cítit právě ono prázdno (po autorovi), opuštěnost filmu (k níž dochází koneckonců z části ještě během filmu, viz rozdílný charakter první a druhé poloviny snímku). Skoro jako by autor doslova nechával film trpět svou nepřítomností (nemluví samozřejmě o nějakých reálných intencích reálného autora...): nepřítomností nejen jako herce (viz na začátku zmiňované radikální zmizení postavy hrané režisérem v průběhu filmu), ale právě jako tvůrce, hybatele, toho, kdo až dosud jako by byl *hned* na druhé straně kamery, kdo film neustále zachraňoval, zakotvoval, kdo sjednocoval části (*sebou samým*). Jako kdyby o figuře implikovaného autora LÁSKY SHORA platila variace na Krchovského variaci na Rimbauda: „Já nejsem já, ale nejsem ani někdo jiný.“ Tato věta platí stejně tak o zastření autorovy přítomnosti a subjektivity („já nejsem já“), které není ale ještě završeno definitivním přechodem „na druhou stranu“, do pozice tvůrce stojícího nad příběhem („nejsem ani někdo jiný“), jako o místě tohoto filmu v rámci Markovy rozsáhlé filmografie, se kterou je snímek zároveň svázán i se od ní vzdaluje.³⁾

2) Pascal Bonitzer, *Décadraze (Peinture et cinéma)*. Paris 1985, s. 22.

3) Jakýmsi přechodovým filmem je v této perspektivě MÉHO SNU ČERT (2001), kde dochází k roztříštění, multiplikaci subjektu, resp. implikovaného autora, do několika odlišných rolí (skutečného autora; fiktivního mladého režiséra, zpodoběného ve filmu jak samotným reálným režisérem, tak jiným hercem; jakoby estrádního baviče či televizního komentátora; vypravěče v první osobě; vypravěče ve třetí osobě atd.).

Rozpor mezi „starou“ a „novou“ formou (osobním, dokumentární fragmenty zahrnujícím filmem a filmem „uzavřeně“ fikčním), ono váhání – mezi niterností a vnějšností, fikcí a dokumentem, autorem jako svrchovaným manipulátorem řídícím film „shora“ a jako někým, kdo je bytostně součástí filmu – vytváří napětí, které film nedokáže plně absorbovat, vyřešit, a činí tak film sám částečně nejasným, *váhavým*. Na jedné straně je toto váhání jakoby jeho slabinou, na straně druhé se ale tato slabost, tato nalomenost, tento stav utrpení (filmu), stává jeho vlastním tématem – tím, co alespoň mě osobně na tomto filmu riskujícím vlastní rozpad nejvíce zneklidňuje a dojímá.

Helena Bendová

Láska shora

2002 (ČR)

Námět, scénář, režie, kamera, hudba, zvuk: Petr Marek. **Druhá kamera:** Prokop Holoubek, Zdeněk Eliáš, David Kristek, Magdalena Hrubá a další. **Zvuk:** Petr Marek, Prokop Holoubek, Zdeněk Eliáš. **Zvukový mistr:** Jiří Melcher. **Hudba:** Petr Marek, Prokop Holoubek, Magdalena Hrubá, Jiří Nebeský, Ondřej Šárek. **Písňe:** Bohdan Karásek, Ondřej Kyas, Petr Váša, Muzikant Králíček, Koulivý. **Texty písní:** Jana Malá, Dan Zůda. **Produkce:** Petr Oukropec – Negativ, Petr Marek – Unarfilm. **Formát:** 16 mm, 35mm, barevný. **Čas:** 100 min. **Distribuce:** CinemArt. **Premiéra:** 21. listopadu 2002, Praha, kino AERO. **Hrají:** Prokop Holoubek, Magdalena Hrubá, Petr Marek, Tomáš Zákravský, Tereza Vilišová, Jana Provazníková, Bohdan Karásek. **Dále hrají:** Bohumil Kristek, Leoš Durdák, Vít Janeček, Jiří Nebeský, Jiří Nezhyba, Zdeněk Eliáš, David Kristek, Jana Vávrová, Pavla Oppová, Míša Weisssová, Blanka Marková.

Obzor

Príbeh jedného života

Václav Macek: *Štefan Uher 1930 – 1993*. Slovenský filmový ústav,
Bratislava 2002, 296 stran, náklad 500 výtisků.

Štefan Uher patrí bezpochyby k najvýznamnejším slovenským režisérom. Václav Macek sa podujal vyrozprávať životný príbeh tejto výnimočnej osobnosti v knihe *Štefan Uher 1930 – 1993*. Macekov text však nie je iba biografiou v klasickom poňatí. Nesústredí sa len na životné peripe tie spomínaného tvorcu. Nie je len faktografickým alebo beletrizovaným vyrozprávaním príbehu Uhrovho života, aj keď ten je, samozrejme, hlavným motívom celej knihy. Uhrov život vníma v oveľa širších kontextoch – či už dobových, alebo tvorivých. Slovanmi autora: „Monografia nemôže byť len príbehom o romantickom osude génia, ktorý zažiaril a tragicky zomrel, musí byť tiež o živote človeka, ktorý, napriek mnohým kompromisom, ale aj vďaka nim, významne obohatil kultúru (s. 11).“

Úvod Macekovho textu tvorí oboznámenie čitateľa s predošlou edičnou činnosťou týkajúcou sa monografií slovenských filmárskych osobností, či už za totalitu na štátnu objednávku, alebo po revolúcii v roku 1989. Zároveň tu autor načrtáva rozdiely medzi svojou publikáciou a spomínanými titulmi. Do popredia tu vystupujú konkrétne dve monografie, a síce o Elovi Havettovi a Dušanovi Hanákovi. Autor tu však viac ako rozdiely medzi svojím textom a spomínanými dielami zdôrazňuje odlišnosť medzi Havettom, Hanákom a Uhrom. Pretože aj keď patria do jedného obdobia, tvorba každého z nich je, ako Macek poukazuje, mimoriadne originálna. „Monografia o diele Štefana Uhra sa od predchádzajúcich kníh v mnohom odlišuje. V prvom rade od tých, ktoré v osemdesiatych rokoch vznikali na popud štátnej objednávky [...]. Niet pochyb, že Štefan Uher sa pokladá za rovnako samozrejmu súčasť základov slovenskej kultúry ako Dominik Tatarka alebo Vincent Hložník. Jeho dielo nežilo iba z podpory systému, v ktorom bolo nakrútené, zostalo hodnotou aj vtedy, keď sa systém zrútil. Nejde ani o nejaké spätné objavovanie obchádzaných diel, ale o kontinuitu, pretože Uhrovo dielo vynikajúco hodnotili aj počas jeho života (s. 9).“

V nasledujúcich kapitolách sa už Macek naplno venuje Uhrovmu životu a všetkým jeho aspektom. Venuje sa jeho vyrastaniu v Prievidzi a gymnaziálnym štúdiám. Práve tu sa stretávame s prvým kompromisom, ktorý bol Uher nútený urobiť. K moci sa dostala komunistická strana a Uher pocítil jej vplyv už pri maturite. Ostatní jeho spolužiaci do strany vstúpili už skôr, ale Uher dlho odolával. Avšak aj on sa musel prispôbiť. V škole sa mu totiž vyhrážali, že nebude pripustený k maturite, ak nevstúpi. Uher sa teda podrobil. Okrem týchto negatívnych skúseností sa autor venuje aj tým pozitívnejším – prvým návštevám kina (kde opisuje „figle“, ktoré chlapci využívali, aby sa do kina dostali, pretože to bola drahá zábava) a iným radostiam dospievania.

Po ukončení gymnázia sa Uher rozhodol pre nezvyklé štúdium (zvlášť v tých časoch) – prihlásil sa na odbor filmovej réžie FAMU. O Uhrových štúdiách na FAMU Macek píše: „Ak v Prievidzi Štefan Uher zápasil hlavne s tým, že nevidel toľko filmov, koľko by sám chcel, tak štúdium v Prahe mu všetko vynahradiť. Nielenže si mohol dopozerať tituly, ktoré doma videl iba sčasti, len od tretiny či polovice, videl aj stovky nových filmov (s. 20).“

Autor sa však nesústredí len na Uhrovo štúdium, ale venuje sa aj iným významným tvorcom, ktorí v tom čase na FAMU študovali. Okrem iných to boli Maximilián Remeň, Karel Kachyňa, Vojtěch Jasný a neskôr aj Miloš Forman. Macek sa zaoberá aj opisom stavu samotnej FAMU:

vyzdvihuje jej úroveň, ktorá dovoľovala, aby profesormi boli osobnosti svetovej kinematografie. Odvolávajú sa na slová Vojtěcha Jasného, Macek uvádza, že FAMU „byla tehdy školou světové úrovně. Náš děkan A. M. Brousil (Antonín Martin Brousil), později rektor, nám vodil jako profesory hosty z celé Evropy i Sovětského svazu. Učil mě tak například Vsevolod Pudovkin, velký mistr, který uměl výborně vyprávět o filmové práci (s. 21).“ Okrem Pudovkina spomína aj Cesare Zavattiniho. Uher štúdiá ukončil v roku 1956.

Macekov text je koncipovaný chronologicky nielen čo sa týka biografie, ale aj tvorby. Preto logicky nasledujúcim obdobím, ktoré opisuje text, je Uhrova krátkometrážna tvorba. Toto obdobie je vymedzené medzi rokmi 1955 – 1960. Na tomto priestore sa venuje analýzam prvých krátkych snímok. Analýzy konfrontuje s dobovými záznamami. Naznačuje aj vzťah vedúcej strany k tvorivosti. Autori robili snímky „na zákazku“. V tomto období to Uher až tak nepociťoval, osudným sa mu to stalo až neskôr, keď strana vylučovala tvorcov alebo im aspoň zakazovala tvoriť.

Čo sa týka inšpiračných zdrojov tejto fázy Uhrovej tvorby, Macek píše: „Akoby sa však dostala do úzadia Uhrova ‚famácka‘ fascinácia talianskym neorealizmom. Pritom niet pochyb, že mnohé z premís tvorby Vittoria de Sicu, Roberta Rosselliniho či Cesare Zavattiniho sa transformovali aj do Uhrovho nonfiction diela. [...] Uhrov dokumentarizmus sa v mnohých bodoch stýkal či prelínal s neorealizmom (s. 45).“ Avšak dokumentárny film nebol pre Uhra prioritou. Tou bol hraný film. V roku 1961 oficiálne debutoval v hranom filme snímkou MY Z IX. A. Macek sa však opäť nevenuje iba danej snímke, ktorá znamenala mimoriadny prelom v Uhrovej tvorbe. Svoju pozornosť zameriava aj na snímky TU KRÁČAJÍ TRAGÉDIE (1957) a BOLO RAZ PRIATEESTVO (1958), ktoré predchádzajú práve snímku MY Z IX. A. Tieto tri filmy vytvárajú podľa Maceka akúsi detskú trilógiu.

Ďalším významným krokom bol film SLNKO V SIETI (1962) podľa scenára Alfonza Bednára. Táto snímka však mala a má nepopierateľný význam nielen pre Uhrovu tvorbu, ale aj pre celú česko-slovenskú kinematografiu toho obdobia. Výnimočnosť snímky Macek naznačuje už v názve kapitoly, ktorá je takmer celá venovaná práve SLNKU V SIETI. Označenie Uhra za „Jána Krstiteľa českej novej vlny“ (s. 54) je vystihnutím toho, čo film znamenal pre vtedajšiu kinematografiu a zároveň toho, ako k nemu pristupoval režim. Uher, rovnako ako Ján Krstiteľ, prišiel s týmto dielom s niečím naprosto novým. Niečím, čo bolo určené pre široké masy, rovnako ako v prípade biblickej postavy. A zároveň s niečím, čo sa k týmto masám nikdy nemalo dostať podľa vládnuceho politického systému. Ale nestalo sa tak. V prípade Jána Krstiteľa sa jeho učenie dostalo k množstvu ľudí, aj keď ho to stálo život. A v prípade Uhra to bolo veľmi podobné, hoci zďaleka nie s takými tragickými dôsledkami pre „kazateľa“. Vedúca strana zaujala k filmu mimoriadne negatívny postoj, aj napriek snahám autora urobiť všetko preto, aby sa tak nestalo. „Aj autori, aj schvaľovatelia sa snažili vzájomne jedni druhých dobehnúť. [...] po celé obdobie Uhrovej tvorby fungovalo ‚dvojité kódovanie‘. [...] Jeden význam bol často určený pre schvaľovateľov, druhý pre publikum (s. 63).“ Strana však aj napriek tomu našla vo filme mnoho motívov, ktoré boli zamerané proti nej. Preto bol film v tlači hodnotený mimoriadne negatívne a nemohli ho poslať na žiaden festival. Napriek všetkému, čo postihlo Jána Krstiteľa (či už reálneho, alebo toho nášho), jeho učenie malo nesmierny efekt. V Biblii bol jeho nástupcom Ježiš Kristus. Práve jemu pripravil cestu a pôdu. Rovnako ako Uher pripravil cestu a pôdu českej novej vlny.

Spomínaná kapitola opisuje pozadie vzniku SLNKA V SIETI. Venuje sa vzniku scenára, produkcii a režisérstvu prístupu k filmu. Okrem toho opisuje aj samotné natáčanie. Nie je to však bezduchý opis vzniku, pre ďalšie Macekovo rozprávanie je podstatný. Celý kontext vzniku, či už predprodukčný, produkčný, alebo postprodukčný, slúži textu na interpretáciu hotového diela. V čom je teda práve tento film natoľko výnimočný? V čom spočíva jeho význam pre Uhrovu tvorbu a v čom je významný pre celú česko-slovenskú kinematografiu? Podľa Maceka sú pre originalitu

diela príznačné dve línie: technické prostriedky a obsah, teda forma a matéria každého filmu. Na dokumentáciu nám poslúžia dva konkrétne príklady. Za nówum v technickej oblasti považuje autor knihy využitie tzv. dlhej optiky. Vysvetľuje nám jej princíp a význam použitia v danej snímke. Zároveň však vysvetľuje, že tento postup už bol použitý v dokumentaristickej tvorbe. Bol to práve Uherov kameraman Stanislav Szomolányi, ktorý sa rozhodol po prvýkrát vyskúšať túto techniku v hranom filme. To má pre film nepopierateľný význam. Ako píše Macek, Uher sa snažil čo najviac pracovať s nehercami (režisér ich radšej označoval za „neprofesionálnych hercov“), a práve spomínaná metóda slúžila na to, aby sa mu podarilo zbaviť ich trémy, ktorú mnohí z nich pociťovali v blízkosti kamery.

Ďalším originálnym prvkom v dobovej kinematografii, tentoraz už čo sa týka obsahovej stránky, je postava Fajola. „Vďaka Bednárovi a Uhrovi vstúpil do kinematografie hrdina, ktorý tam predtým akoby nemal miesto. Fajolo odmieta všetky povinné ‚dobové tance‘, či už sa týkajú zväzakov, politiky, čohokoľvek, čo sa považovalo za oficiálne. [...] Bol taký vzdialený ‚angažovanému‘ mladému hrdinovi, že oprávnené vyvolal nadšenie. Nie že by len úplne pasívne registroval a komentoval svet okolo seba, ale keď sa v prospech niečoho angažuje, sú to veci, ktoré si vyžadujú zdravý sedliacky rozum: ak môže stroj ešte fungovať, tak ho treba opraviť; keď sa treba zastať človeka, ktorému ubližujú, nemá sa váhať (s. 58).“ Takže Fajolo síce nesúhlasí s dobovými oficiálnymi podmienkami, avšak je spravodlivý.

Nasledujúcim filmom je ORGAN (1964). Kapitola je opäť koncipovaná rovnako, ako to bolo pri SLNKU V SIETI. Sledujeme teda pozadie vzniku diela, analýzu motívov technických aj obsahových. Ako konkrétny príklad, ktorý Macek udáva, slúži Bachova hudba: „Východiskom pre scenár ORGANU bola baroková Bachova hudba. Tvar diela sa oproti SLNKU V SIETI, kde východiskom bola ‚pravda reality‘, podstatne zmenil. Autori v ORGANE chceli ‚dosiahnuť rytmickú presnosť fúgy, motívy filmu sú radené ako melódie v polyfonickej fúge‘ (s. 67).“ Okrem týchto motívov, objasnených v citovanom úryvku, naznačuje aj rozdiely (opäť technické aj obsahové) medzi ORGANOM a SLNKOM V SIETI. Nasledujúci text kapitoly nemá pre nás až taký význam ako v prípade filmu SLNKO V SIETI. Spôsob, akým je text písaný, je prakticky totožný. Opäť autor vníma snímku z mnohých aspektov – či už dobových, alebo súčasných, či z politických, alebo umeleckých, či z tvorivých, alebo obsahových.

Dostávame sa k „medzihre“, ako ďalšiu časť nazýva sám autor. Okrem tejto nachádzame v knihe ešte ďalšie tri. Tieto časti tvoria rôzne rozhovory a besedy s Uhrom či už o filmoch, alebo o politickej situácii a jej vplyve na tvorivosť. V knihe dostávajú primerané množstvo priestoru. Sú akýmsi obzretím sa režiséra za svojím dielom a vôbec všetkým s tým spojeným. Pohľad autora filmov, ktorých interpretácie čítame, je (aspoň pre mňa) mimoriadne zaujímavý. Vždy objasní to, čo sa málokterému interpretátorovi jeho diela podarí. Pretože jedine autor vie, prečo je vo filme ten ktorý motív a prečo je použitý práve tak, ako je. A okrem toho, aj keď ide len o záznam rozhovoru s osobou, ktorú sa snažíme spoznať (za predpokladu, že knihu budú čítať práve ľudia, ktorých osobnosť Štefana Uhra zaujíma z ľubovlného dôvodu), mnohokrát nám prezradí a vysvetlí veľa o danej osobe. Pretože aj keď poznáme jej život a dielo, dialóg nám predsa len ukáže niektoré aspekty duše a mysle, ktoré pri samotnej biografii nemôžeme postrehnúť. Preto je význam týchto medzihier pre dielo nespochybniteľný, aj keď sa možno niektorým čitateľom nebudú zdať priveľmi zaujímavé.

Zároveň tieto medzihry naznačujú, ako je text koncipovaný, môžeme tu nájsť paralely s divadelnou hrou. Prvá časť je úvod, prvé dejstvo, oboznámenie s postavami a základný náčrt deja. Nasleduje už spomínaná medzihra, ktorú môžeme pokladať za akúsi prestávku medzi jednotlivými dejstvami. Potom nasledujú druhé, tretie, štvrté dejstvo, rovnako s prestávkami – medzihrami. Druhé a tretie dejstvo sú v našom prípade tvorené hlavnou časťou života a diela nášho hrdinu.

Spoznávame všetky momenty jeho života a tvorby. A štvrté dejstvo je záver, končí sa tragicky, hrdina umiera. Okrem technickej stránky textu nachádzame však paralelu s tragédiou aj v obsahovej stránke. Život Štefana Uhra totiž pripomína predovšetkým tragédiu.

V knihe však nachádzame ešte pár mimoriadne zaujímavých kapitol. Ide o kapitoly, v ktorých sa autor venuje okruhu Uhrových stálych spolupracovníkov. Patria sem tri osobnosti: Ilja Zeljenka, autor filmovej hudby, Alfonz Bednár, scenárista a Stanislav Szomolányi, kameraman. Tieto kapitoly hovoria predovšetkým o spolupráci toho-ktorého tvorcu s Uhrom. Dozvedáme sa z nich, v čom bol ich prínos ako pre Uhrovo dielo, tak aj pre celú kinematografiu.

A prichádzame k záveru. Štefan Uher v roku 1993 umrel tragicky. Je dokonané. Slovensko stratilo génia, odvážim sa tvrdiť, že génia svetovej triedy. Avšak niečo nám po ňom predsa len zostalo. Pre jeho najbližších sú to spomienky, ktoré im z pamäti nikdy nevyblednú, a pre nás, teda tých, ktorí sme Uhra osobne nepoznali, ostalo jeho dielo. Jeho filmy, ktoré sú svedectvom o dobe, v ktorej žil, a zároveň sú únikom od krutej reality komunistickej totality. Filmy, ktoré ho stáli toľko úsilia a námahy. A napokon filmy, čo stáli pri vzniku novej vlny česko-slovenskej kinematografie, ktorá, ako sa ukázalo neskôr, mala nesmierny význam. A ešte niečo. Výnimočná kniha o výnimočnej osobnosti. Kniha, ktorú si Štefan Uher nepochybne zaslúži. A nepochybne kniha, ktorá si zaslúži našu pozornosť.

Michal Michalovič

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 42, Spring 2003, No. 3. – Austin: University of Texas Press.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: Adrienne L. MCLEAN: "New Films in Story Form": *Movie Story Magazines and Spectatorship*, s. 3 – 26; Todd MCGOWAN: *Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes*, s. 27 – 47; Mark Thornton BURNETT: "To Hear and See the Matter": *Communicating Technology in Michael Almereyda's Hamlet* (2002), s. 48 – 69; Zvika SERPER: *Eroticism in Itami's The Funeral and Tampopo: Juxtaposition and Symbolism*, s. 70 – 95; Lenuta GIUKIN: *Demystification and Webtopia in the Films of Nelly Kaplan*, s. 96 – 114; Johannes von MOLTKE: *Home Again: Revisiting the New German Cinema in Edgar Reitz's Die Zweite Heimat* (1993), s. 114 – 143.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 42, Spring 2003, No. 3. – Austin: University of Texas Press.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: Leighton GRIST: "It's Only a Piece of Meat": *Gender Ambiguity, Sexuality, and Politics in The Crying Game and M. Butterfly*, s. 3 – 28; Ernest MATHIJS: *AIDS References in the Critical Reception of David Cronenberg: "It May Not Be Such a Bad Disease after All"*, s. 29 – 45; Hubert COHEN: *The Genesis of Days of Heaven*, s. 46 – 62; Julie JONES: "Long Live Death!" *The End of Revolution in Luis Bunuel's The Phantom of Liberty*, s. 63 – 75; Marsha ORGERON: *Making It in Hollywood: Clara Bow, Fandom, and Consumer Culture*, s. 76 – 97; Frances GUERIN: *Dazzled by the Light: Technological Entertainment and Its Social Impact in Varieté*, s. 98 – 115.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 15, 2003, No. 2. – London: John Libbey & Company Ltd.

ISBN 1-86462-028-5

ISSN 0892-2160

Z obsahu: Melinda STONE and Dan STREIBLE:

Introduction: Small-gauge and amateur film, s. 123 – 125; Dwight SWANSON: *Inventing amateur film: Marion Norris Gleason, Eastman Kodak and the Rochester scene, 1921–1932*, s. 126 – 136; Anke MEBOLD and Charles TEPPERMAN: *Resurrecting the lost history of 28mm film in North America*, s. 137 – 151; Heather Norris NICHOLSON: *British holiday films of the Mediterranean: at home and abroad with home movies, c. 1925–1936*, s. 152 – 165; Alexandra SCHNEIDER: *Home movie-making and Swiss expatriate identities in the 1920s and 1930s*, s. 166 – 176; Dan STREIBLE: *Itinerant filmmakers and amateur casts: a homemade "Our Gang", 1926*, s. 177 – 192; Janna JONES: *From forgotten film to a film archive: the curious history of From Stump to Ship*, s. 193 – 202; Jesse LERNER: *Consumed by a fever: the small-gauge cinema of Orizaba's Sergio Tinoco Solar*, s. 203 – 207; Laura KISSEL: *Lost, found and remade: an interview with archivist and filmmaker Carolyn Faber*, s. 208 – 213; Brian FRYE: *The accidental preservationist: an interview with Bill Brand*, s. 214 – 220; Melinda STONE: "If it moves, we'll shoot it": *the San Diego Amateur Movie Club*, s. 220 – 237.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 56, Winter 2002–03, No. 2. – Berkeley: University of California Press. ISSN 0015-1386

Z obsahu: Martha P. NOCHIMSON: *Waddaya Lookin' At? Re-reading the Gangster Genre Through "The Sopranos"*, s. 2 – 13; Rebecca M. GORDON: *Portraits Perversely Framed: Jane Campion and Henry James*, s. 14 – 24; Stephen E. GORDON: *Robbie Robertson's Big Break: A Reevaluation of Martin Scorsese's The Last Waltz*, s. 25 – 31.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 56, Spring 2003, No. 3. – Berkeley: University of California Press. ISSN 0015-1386

Z obsahu: Scott MACDONALD: *The Filmmaker as Visionary: Excerpts from an Interview with Stan Brakhage*, s. 2 – 11; Marsha KINDER: *Uncanny Vision of History: Two Experimental Documentaries from Transnational Spain – Asaltar los cielos and Tren de sombras*, s. 12 – 24; David E. JAMES: *Soul of the Cypress: The First Postmodern Film?* s. 25 – 31.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 56, Summer 2003, No. 4. – Berkeley: University of California Press.
ISSN 0015-1386

Z obsahu: Bill NICHOLS: *The Memory of Loss: Péter Forgács's Saga of Family Life and Social Hell*, s. 2 – 12; Kelly KESSLER: *Bound Together: Lesbian Film That's Family Fun for Everyone*, s. 13 – 22; Ned SCHANTZ: *Telephonic Film*, s. 23 – 35.

FILMEXIL

Filmexil. – Mai 2003, Nr. 17. – Berlin: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek Berlin.
ISBN 3-88377-698-X
ISSN 0942-7074

Z obsahu: Adressat Fritz Lang, Hollywood – Wolfgang JACOBSEN: „Und lass dir die Hand drücken“. *Adolf Edgar Licho*, s. 4 – 8; Heike KLAPDOR: *Wege des Ruhms. Albert und Else Bassermann*, s. 9 – 15; Rolf AURICH: *Tatkräftige Unterstützung. Ferdinand Bruckner*, s. 16 – 19; Wolfgang JACOBSEN: „Die Menschen reden so viel u. helfen so wenig!“ *Hanns Brodnitz*, s. 20 – 32; Rolf AURICH: *Zwei Pressenmeschen. Ewald André Dupont und Ernst Jäger*, s. 33 – 38; Thomas MEDER: *Vier Charakteristika. Rudolf Arnheim*, s. 39 – 43; Marcus G. PATKA: „Columbus discovered America, and I discovered Hollywood.“ *Otto Katz und die Hollywood Anti-Nazi League*, 44 – 65.

FILMEXIL

Filmexil. – October 2003, Nr. 18. – Berlin: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek Berlin.
ISBN 3-88377-698-X
ISSN 0942-7074

Z obsahu: Drehbuchautoren im Exil – Willy HAAS: *Das Kinematographische Zeitalter. Ein Beitrag aus „Das Wort“, Moskau, Nr. 3, März 1938*, s. 4 – 14; Günter AGDE: *Unter Missachtung*

ideologischer Raster. Nachbemerkung zu Willy Haas: Das Kinematographische Zeitalter, s. 15 – 25; Christoph von UNGERN-STERBERG: „Der Kampf um ein Happy End hatte wochenlang getobt“. *Willy Haas als Drehbuchautor im indischen Exil*, s. 26 – 45; Vilem HAAS: *Film and Sociology. Ein Beitrag aus „The Mirror“, Bombay, 9. Februar 1941*, s. 46 – 47; Nicole BRUNNHUBER: *Frauenarbeit in der „Kunstfabrik mit Regeln“. Drehbuchautorinnen im Exil in Hollywood*, s. 48 – 63.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 22, June 2003, No. 2. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST.
ISSN 0143-9685

Z obsahu: Roel Vande WINKEL: *Nazi Germany's Fritz Hippler, 1909 – 2002*, s. 91 – 100; Taso G. LAGOS: *Film Exhibition in Seattle, 1897–1912: leisure activity in a scraggly, smelly frontier town*, s. 101 – 117; Gordon H. PIRIE: *Cinema and British Imperial Civil Aviation, 1919–1939*, s. 117 – 132; Adrian SMITH: *Humphrey Jennings' Heart of Britain (1941): a reassessment*, s. 133 – 152; Anat HELMAN: *Hollywood in an Israeli Kibbutz: going to the movies in 1950s' Afikim*, s. 153 – 164.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 23, August 2003, No. 3. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST.
ISSN 0143-9685

Z obsahu: John GARDINER: *Variations on a Theme of Elgar: Ken Russell, the Great War, and the television "life" of a composer*, s. 195 – 210; Roel Vande WINKEL: *The Auxiliary Cruiser Thor's Death and Transfiguration: a case study in Nazi newsreel propaganda in the Second World War*, s. 211 – 230; Anne JACKEL: *Dual Nationality Film Production in Europe after 1945*, s. 231 – 244; Steve NEALE: *Pseudonyms, Sapphire and Salt: "un-American" contributions to television costume adventure series in the 1950s*, s. 245 – 258; Alexander V. PRUSIN and Scott C. ZEMAN: *Taming Russia's Wild East: the Central Asian historical-revolutionary film as Soviet Orientalism*, s. 259 – 270.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 23, October 2003, No. 4. – Abingdon: Carfax

Publishing Company – IAMHIST.

ISSN 0143-9685

Z obsahu: Michael BASKETT: *Dying for a Laugh: post-1945 Japanese service comedies*, s. 291 – 310; Bernadette WHELAN: *Marshall Plan Publicity and Propaganda in Italy and Ireland, 1947–1951*, s. 311 – 328; Josephine DOLAN: *Aunties and Uncles: the BBC's Children's Hour and liminal concerns in the 1920s*, s. 329 – 340; Helen RICHARDS: *Memory Reclamation of Cinema Going in Brigend, South Wales, 1930–1960*, s. 341 – 356; María Antonia PAZ: *The Spanish Remember: movie attendance during the Franco dictatorship, 1942–1975*, s. 357 – 374; Georganne SCHEINER: *Would You Like to be Queen for a Day?: finding a working class voice in American television of the 1950s*, s. 375 – 386.

LITERATURE/FILM QUARTERLY

Literature/Film Quarterly. – Vol. 31, 2003, No. 1. – Salisbury, MD: Salisbury State University.

ISSN 0090-4260

Z obsahu: Gardner CAMPBELL: *The Presence of Orson Welles in Robert Stevenson's Jane Eyre*, s. 2 – 9; Kendall R. PHILLIPS: *Redeeming the Visual: Aesthetic Questions in Michael Mann's Manhunter*, s. 10 – 16; Sheng-Mei MA: *Rodgers and Hammerstein's "Chopsticks" Musical*, s. 17 – 26; Martin KEVORKIAN: *"You must never move the body!": Burying Irving's Text in Sleepy Hollow*, s. 27 – 32; David L. G. ARNOLD: *Fearful Plesures, or "I Am Twice the Man": The Re-Gendering of Ichabod Crane*, s. 33 – 38; Susan M. BERNARDO: *The Bloody Battle of the Sexes in Tim Buton's Sleepy Hollow*, s. 39 – 43; Stanley ORR: *"A Dark Episode of Bonanza": Genre, Adaptation, and Historiography in Sleepy Hollow*, s. 44 – 49; Anthony C. BLEACH: *Hooray for Hollywood: The Creation of an Israeli National Identity in Amos Oz's Panther in the Basement*, s. 50 – 56; Lorna FITZSIMMONS: *Contra Colonialism: Turning the Edge in Ford's The Hurricane*, s. 57 – 68; Frank MANCHEL: *What Does It Mean, Mr. Holmes? An Approach to Film Study*, s. 69 – 76.

LITERATURE/FILM QUARTERLY

Literature/Film Quarterly. – Vol. 31, 2003, No. 2. – Salisbury, MD: Salisbury State University.

ISSN 0090-4260

Z obsahu: Sarah CARDWELL: *About Time: Theorizing Adaptation, Temporality, and Tense*,

s. 82 – 92; Dermot CAVANAGH: *Nation and Narration: Rewriting The Field*, s. 93 – 99; David L. KRANZ: *The English Patient: Critics, Audiences, and the Quality of Fidelity*, s. 99 – 110; Florianne WILD: *Colliding with History in La Bete Humaine: Reading Renoir's Cinécriture*, s. 111 – 118; Eva SANTOS-PHILLIPS: *Power of the Body in the Novella The Incredible and Sad Tale of Innocent Eréndira and of Her Heartless Grandmother and the Film Eréndira*, s. 118 – 123; Daniel FOX: *For Fun and The Killer: Directions in Chinese Cinema*, s. 124 – 129; Gordon E. SLETHAUG: *Hurricanes and Fires: Chaotics in Sherman Alexie's Smoke Signals and The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven*, s. 130 – 140; Lois VINES: *Kieslowski's Red and Camus's The Fall: Redemption of a Judge-Penitent*, s. 141 – 147; Joanna E. RAPF: *Sidney Lumet and the Politics of the Left: The Centrality of Daniel*, s. 148 – 155; Carmen PÉREZ RÍU: *An Interview with Karel Reisz*, s. 156 – 161.

LITERATURE/FILM QUARTERLY

Literature/Film Quarterly. – Vol. 31, 2003, No. 3. – Salisbury, MD: Salisbury State University.

ISSN 0090-4260

Z obsahu: Cheryl KRUEGER: *Being Madame Bovary*, s. 162 – 167; Laura CARROLL: *A Consideration of Times and Seasons: Two Jane Austen Adaptation*, s. 169 – 176; Mireia ARAGAY: *Possessing Jane Austen: Fidelity, Authorship, and Patricia Rozema's Mansfield Park (1999)*, s. 177 – 185; Sue PARRILL: *Not the Bluebird of Happiness: Bird Imagery in the Film Mansfield Park*, s. 186 – 192; Laurence RAW: *Horrific Henry James: Michael Winner's The Nightcomers (1971)*, s. 193 – 198; John C. TIBBETTS: *House of Mirth: Rooms with a View*, s. 199 – 202; Carole ZUCKER: *The Poetics of Point of View: Neil Jordan's The Butcher Boy*, s. 203 – 208; Walter METZ: *Have You Written a Ford, Lately?: Gender, Genre, and the Film Adaptations of Dorothy Johnson's Western Literature*, s. 209 – 220; Mary Katherine HALL: *The Reification of High Culture in Merchant-Ivory's Howards End*, s. 221 – 226; Steve DILLON: *Lyricism and Accident in The Sweet Hereafter*, s. 227 – 230; Tom MARVIN: *"Who am I This Time?" Kurt Vonnegut and the Film Mother Night*, s. 231 – 236; Ronald W. WILSON: *Street With No Name: A History of Noir*, s. 237 – 238; Jans B. WAGER: *Black & White & Noir*, s. 239 – 242.

MONTAGE/AV

Montage/av. Jg. 12, 2003, Nr. 1 – Berlin:

Gessellschaft für Theorie & Geschichte

audiovisueller Kommunikation.

ISSN 0942-4954

Z obsah: John BELTON: *Das digitale Kino – eine Scheinrevolution*, s. 6 – 27; Barbara FLÜCKIGER:

Das digitale Kino: Eine Momentaufnahme,

s. 28 – 54; Vinzenz HEDIGER: „*La science*

de l'image couvre et découvre tout l'esprit“

Das Projekt der Filmologie und der Beitrag

der Psychologie, s. 55 – 71; Etienne SOURIAU:

Beiträge der Ästhetik zur Filmologie – ihre Natur

und Grenzen, s. 72 – 94; Henri WALLON:

Über einige psycho-physiologische Probleme,

die das Kino aufwirft, s. 94 – 98; Henri WALLON:

Das Kind und der Film, s. 99 – 109;

Albert MICHOTTE VAN DER BERCK:

Der Realitätscharakter der filmischen Projection,

s. 110 – 125; Albert MICHOTTE VAN DER

BERCK: *Die emotionale Teilnahme des Zuschauers*

am Geschehen auf der Leinwand, s. 126 – 135;

Hans J. WULF: *Empathie als Dimension*

des Filmverstehen, s. 136 – 131.

SCREEN

Screen. – Vol. 44, Summer 2003, No. 2. –

Glasgow: University of Glasgow.

ISSN 0036-9543

Z obsah: Charles R. ACLAND: *Haunted places:*

Montréal's Rue Ste Catherine and its cinema spaces,

s. 133 – 153; Alastair PHILLIPS: *Pictures of*

the past in the present: modernity, femininity and

stardom in the postwar films of Ozu Yasujiro,

s. 154 – 166; Celestino DELEYTO: *Between*

friends: love and friendship in contemporary

Hollywood romantic comedy, s. 167 – 182;

Ning MA: *Signs of angst and hope. History and*

melodrama in Chinese fifth-generation cinema,

s. 183 – 199; Peter THOMAS: *Victimage and*

violence: Memento and trauma theory, s. 200 – 207;

Daniel HUMPREY: *Autorship, history and*

the dialectic of trauma: Derek Jarman's The Last of

England, s. 208 – 215; Karen RANDELL:

Masking the horror of trauma: the hysterical

body of Lon Chaney, s. 216 – 221; Michael

HAMMOND: *Laughter during wartime: comedy*

and the language of trauma in British cinema

regulation 1917, s. 222 – 228; Adrian HORN:

Imagination: Visual Culture and Identity since

the 1940s, s. 229 – 234.

SCREEN

Screen. – Vol. 44, Autumn 2003, No. 3. – Glasgow:

University of Glasgow.

ISSN 0036-9543

Z obsah: Jackie STACEY: *She is not herself:*

the deviant relations of Alien Resurrection,

s. 251 – 276; Laura PODALSKY: *Affecting*

legacies: historical memory and contemporary

structures of feeling in Madagaskar and Amores

perros, s. 277 – 295; Ian GOODE: *A pattern of*

inheritances: Alan Bennett, heritage and British

film and television, s. 295 – 313; Jon BURROWS:

Girls on film: the musical matrices of film stardom

in early British cinema, s. 314 – 325;

Murray WESTON: *British Universities Film & Video*

Council: a twenty-year report, s. 326 – 332.

OBSAH XV. ROČNÍKU ILUMINACE

Články

AUMONT, Jacques: <i>Forma a deformace, exprese a expresionismus</i>	č. 4 / s.	17 – 30
BALHAUSEN, Thomas: <i>Umlčované múzy.</i>		
<i>Filmová cenzura v Rakousku od počátků do roku 1938</i>	3 /	73 – 80
BENDOVIÁ, Helena: <i>Typy mimoobrazového pole</i>		
<i>(případ Hitchcocka a Hanouna)</i>	3 /	5 – 23
BONITZER, Pascal: <i>Odrámování</i>	4 /	31 – 34
BORDWELL, David: <i>Zesílená kontinuita.</i>		
<i>Vizuální styl v současném americkém filmu</i>	1 /	5 – 28
CIESLAR, Jiří: <i>Vnitřní hlas. Jeanne Moreau a trubky Milese Davise</i>		
<i>ve filmu Výtah na popraviště (aneb: jak být pro nepřítomného...)</i>	1 /	63 – 86
DOLANOVÁ, Lenka: <i>Vstup „pohyblivých obrazů“ do galerie</i>	4 /	85 – 99
DVOŘÁK, Tomáš: <i>Rozptýlenost jako předpoklad soustředění.</i>		
<i>Poznámky k Benjaminovu pojetí recepcce</i>	4 /	67 – 83
ESQUENAZI, Jean-Pierre: <i>Mysl a tělo diváka</i>	3 /	43 – 53
HAGENER, Malte: <i>Sítě umění, filmová avantgarda a nástup zvuku</i>	2 /	35 – 47
JOST, François: <i>Pikto-film</i>	4 /	5 – 15
KLEPIKOV, Milan: <i>Dezertér a „dezertěři“.</i>		
<i>„Rudí“ a „bílí“ Rusové a výmarský film</i>	2 /	73 – 87
MICHALOVIČ, Peter: <i>Labyrintický člověk Roland Barthes</i>		
<i>a hľadanie Ariadny</i>	4 /	51 – 65
MICHALOVIČ, Peter – ZUSKA, Vlastimil: <i>Ticho, gestá, metafory a příběhy</i>	3 /	55 – 70
NICHOLS, Bill: <i>Dokumentární film a modernistická avantgarda</i>	2 /	49 – 72
PACVOŇ, Michal: <i>Kine(o)tický věk</i>	2 /	5 – 16
SCHEFER, Jean Louis: <i>Zločinecký život</i>	3 /	31 – 42
SKOPAL, Pavel: <i>(Ne)viditelné vrstvy filmového obrazu. Storyboard, DVD</i>		
<i>a exhibicionistická rétorika hollywoodského filmu</i>	4 /	35 – 48
STRINGER, Julian: <i>Globální města a ekonomie mezinárodních</i>		
<i>filmových festivalů</i>	1 /	53 – 62
VALCK Marijke de: <i>Nové objevení Evropy.</i>		
<i>Historický přehled fenoménu filmových festivalů</i>	1 /	31 – 51
VIRILIO, Paul: <i>Film neznamena vidím, nýbrž letím</i>	2 /	17 – 34
ZUSKA, Vlastimil: viz MICHALOVIČ, Peter		

Rozhovory

<i>Imaginace a mentální stavy v diváckém rozumnění filmové fikci.</i>		
<i>Rozhovor s Gregorym Curriem</i>	1 /	87 – 101

JARRETT, Michael: <i>Zvuková doktrína. Rozhovor s Walterem Murchem</i>	3 /	81 – 96
<i>Malířství a film. Rozhovor s Pascalem Bonitzerem</i>	4 /	101 – 106
<i>Malířství, film a pohyb imaginace.</i>		
<i>Rozhovor Rudolfa Fily s Miroslavem Petříčkem</i>	4 /	107 – 116
SZCZEPANIK, Petr – KUČERA, Jakub: <i>Virtuální život filmu.</i>		
<i>Rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem</i>	2 /	89 – 106

Úvody k článkům a edicím

BENDO VÁ, Helena: <i>Od Schefera k Esquenazimu. Úvod k četbě</i>	3 /	25 – 30
KLIMEŠ, Ivan: <i>Stav čs. kinematografie po únoru 1948</i>	3 /	97 – 98
LACHMAN, Tomáš: <i>Středoevropský výzkum filmové cenzury</i>	3 /	71 – 72
<i>Projekt Cinema Europe</i>	1 /	29 – 30
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Arne Hošek a film</i>	4 /	117 – 131
VORÁČ, Jiří: <i>Nerealizovaný scénář Vojtěch Jasného</i>	1 /	103 – 113

Edice a materiály

BAZIN, André: <i>Koncentračnické ghetto</i>	2 /	107 – 110
<i>Reorganizace filmové výroby po únoru 1948</i>	3 /	99 – 104
HOŠEK, Arne: <i>Poznámky k estetice filmu</i>	4 /	133 – 139
JASNÝ, Vojtěch: <i>Kominíček a korouhvičky.</i>		
<i>Komedie, tragedie, muzikál a filmový balet</i>	1 /	115 – 146

Dvoj pohledy

BENDO VÁ, Helena: <i>Labyrint světla</i>	1 /	151 – 153
BENDO VÁ, Helena: <i>Láska shora – film z dálky</i>	4 /	145 – 148
BENDO VÁ, Helena: <i>Paměť plovárny</i>	3 /	109 – 111
BENDO VÁ, Helena: <i>Tajemství ve hvězdách (Velkého vozu)</i>	2 /	117 – 119
FERENČUHOVÁ, Mária: <i>Celovečerný debut ako študijný materiál</i>	4 /	141 – 143
FERENČUHOVÁ, Mária: <i>Archeológia rodinného príbehu</i>	2 /	111 – 115
FERENČUHOVÁ, Mária: <i>Historické home movie</i>	3 /	105 – 108
FERENČUHOVÁ, Mária: <i>Túžba po slobode, ilúzia lásky a mýtus starých filmov</i>	1 /	147 – 149

Obzor

MAREŠ, Petr: <i>O Rakousku, filmech a dějinách</i>		
(E. Büttner – Ch. Dewald: <i>Das tägliche Brennen</i> ; E. Büttner – Ch. Dewald: <i>Anschluß an Morgen</i>)	3 /	113 – 117
MICHALOVIČ, Michal: <i>Príbeh jedného života</i>		
(Václav Macek: <i>Štefan Uher 1930 – 1993</i>)	4 /	149 – 152

MOUCHA, Josef: <i>Flusserova komunikologie</i> (Vilém Flusser: <i>Komunikológia</i>)	2 /	121 – 123
SKOPAL, Pavel: <i>Co ví americké filmy o teorii?</i> (T. Elsaesser – W. Buckland: <i>Studying Contemporary American Film</i>)	1 /	155 – 158
ZERVAN, Marian: <i>Dal Segno – Opakovať od znamenia</i> (Peter Michalovič: <i>Dal Segno al Fine. Románové podoby Erosa</i>)	3 /	117 – 119

Přílohy

Obsah XV. ročníku Iluminace	4 /	157 – 159
Z přírůstků knihovny NFA	1 /	159 – 166
Z přírůstků knihovny NFA	2 /	125 – 128
Z přírůstků knihovny NFA	3 /	121 – 127
Z přírůstků knihovny NFA	4 /	153 – 156

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 prosinci 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.

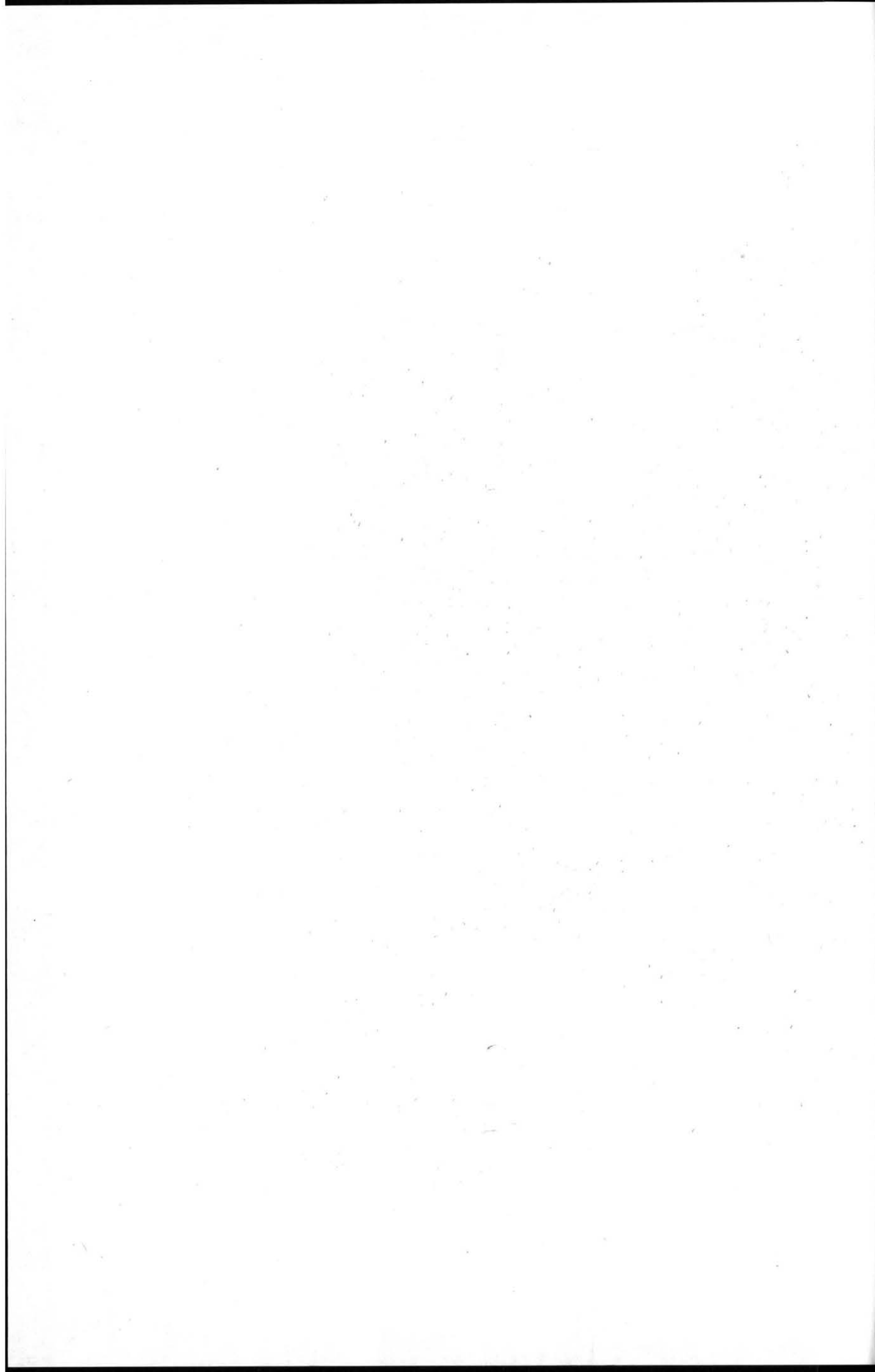
Vychází 4x ročně.

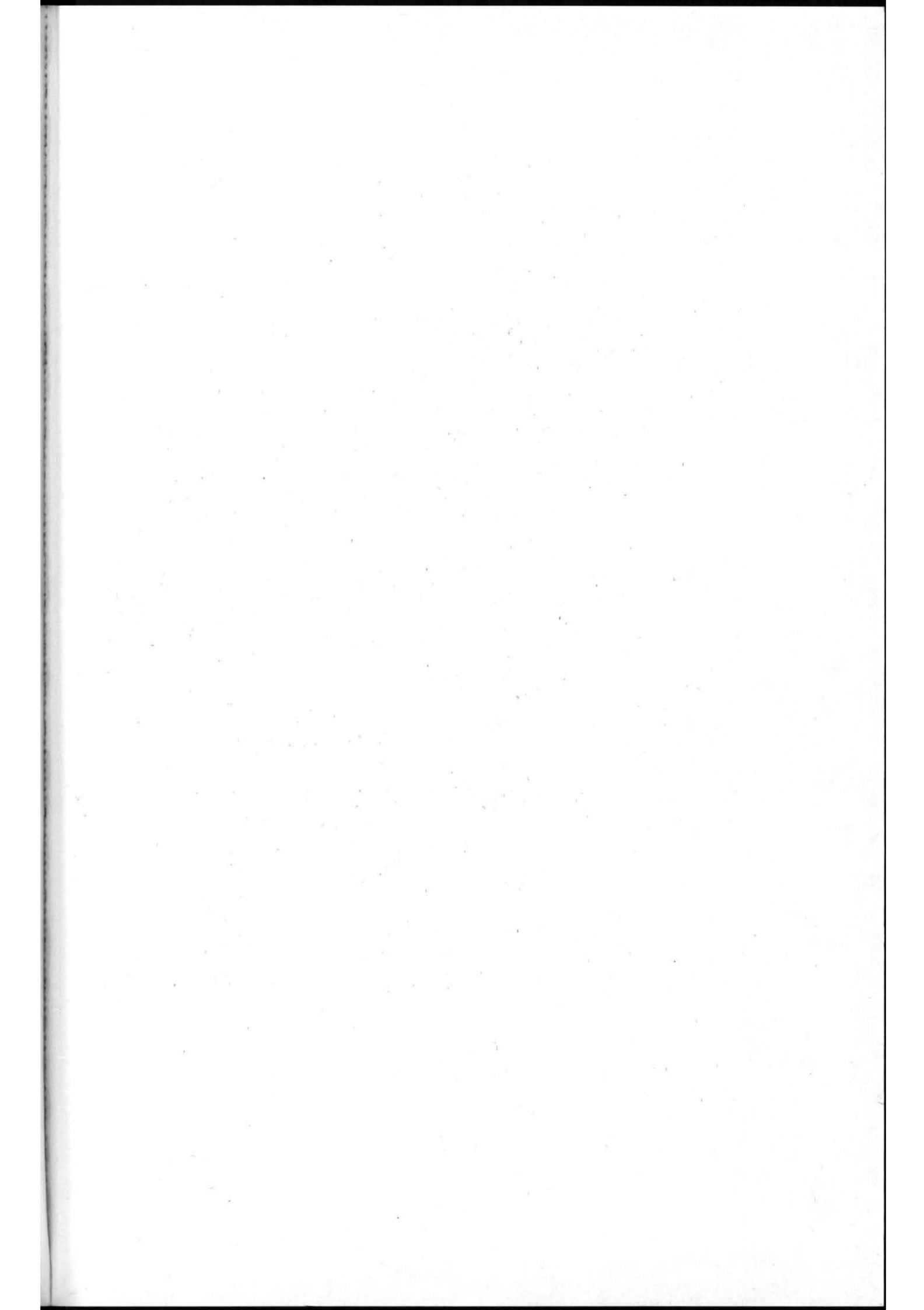
Cena jednoho čísla 60,– Kč.

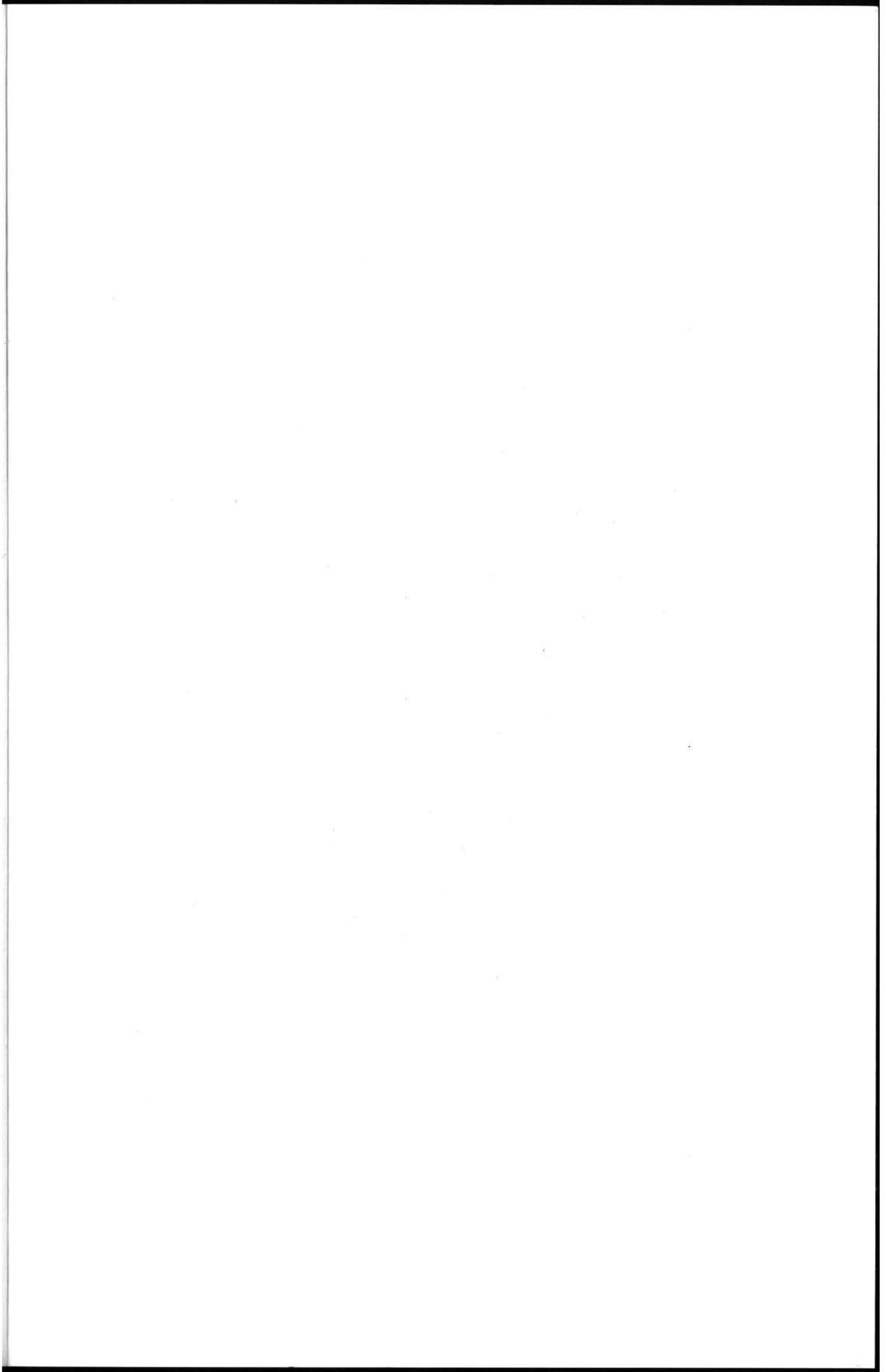
MK ČR 55255; MIČ 47285
ISSN 0862-397X

Na obálce

*záběr z filmu Anémic cinéma
(Marcel Duchamp, 1926)*







35029/2003/4



10095559 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. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stvořitelů může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

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

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a 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.