

2

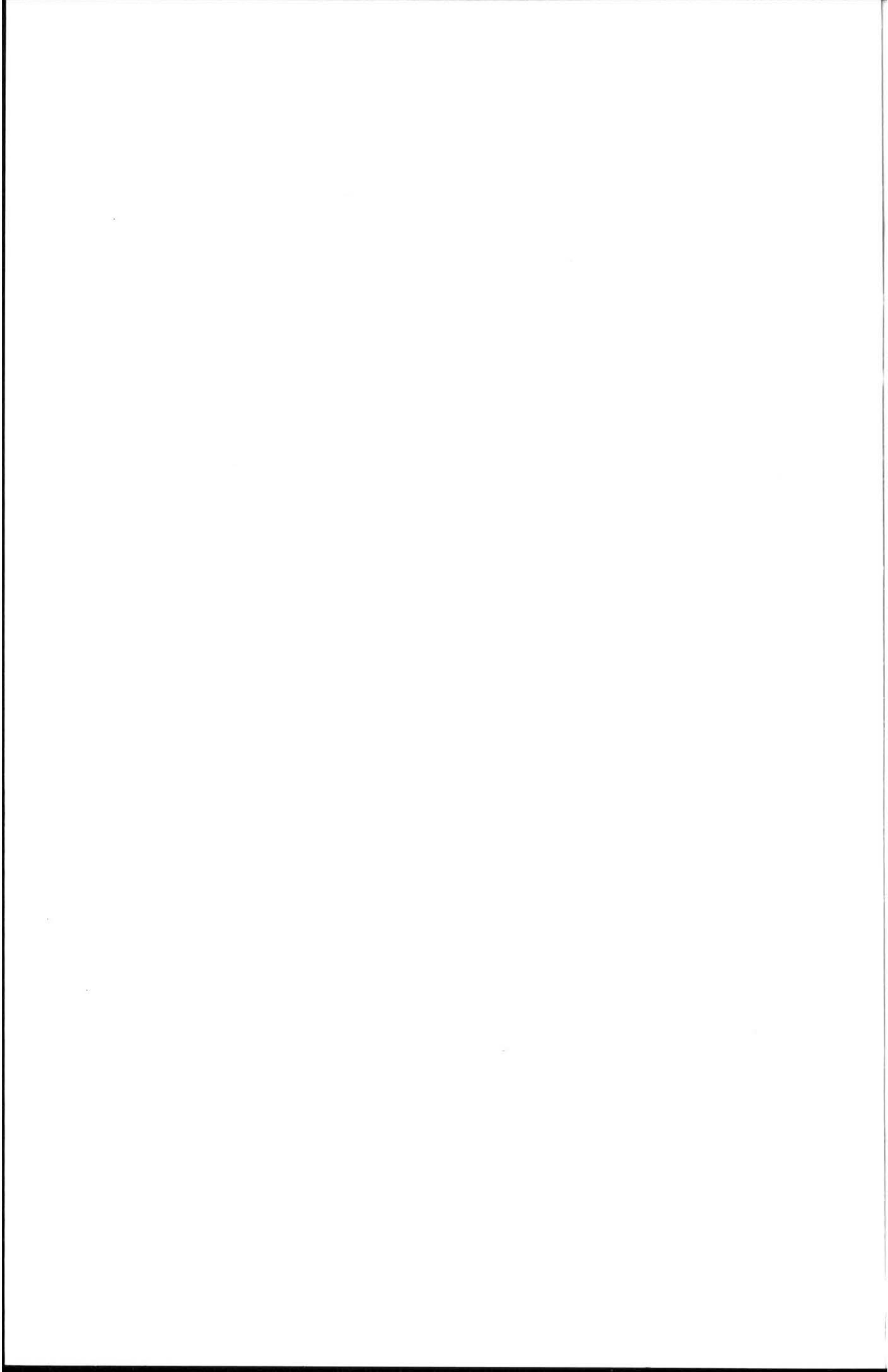
2007

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



FILMOVÝ DIVÁK
A JEHO (ESTETICKÝ) PROŽITEK



2

2007

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 19 2007 Číslo / No. 2 (66)

TÉMA:

FILMOVÝ DIVÁK
A JEHO (ESTETICKÝ) PROŽITEK

hostující editor čísla: Vlastimil Zúška

OBSAH

Články k tématu

- Alex Neill:** Empatie a (filmová) fikce 5
- David Bordwell:** Konvence, konstrukce a filmové vidění 25
- Judith Mayneová:** Paradoxy diváctví 47
- Vlastimil Zuska:** Boční participace (filmového) diváka 73
- Lucie Česálková:** Simulátor moderní percepční zkušenosti:
petřínské zrcadlové bludiště 89

Další články

- Marie Mravcová:** Dva příběhy se „Zvětšeninou“.
Cortázarova povídka jako literární impuls pro film režiséra Antonioniho 97

Rozhovor

- Petr Szczepanik:** Příběhy pro oči, emoce a svaly.
Rozhovor s Torbenem Kraghem Grodalem 119
- Vlastimil Zuska:** Komentář k rozhovoru 127

Obzor

- Tereza Hadravová:** O filmbytostech, filmyslích a dalších filmonstrech
(Daniel Frampton: *Filmosophy*) 129
- Peter Michalovič:** Pocity, dotyky a tvary
(L. Vachtová – P. Bregantová: *Ted. Práce Evy Kmentové*) 132

Projekty

- Ondřej Dadejčík:** Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině 20. století
(s předchůdnou poznámkou o vztahu estetiky a filmových studií) 135
- Marika Kupková:** Socialistický realismus v diskursivní dimenzi
české kinematografie čtyřicátých a padesátých let 141

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 145

CONTENTS

Theme Articles

- Alex Neill:** Empathy and (Film) Fiction 5
- David Bordwell:** Convention, Construction, and Cinematic Vision 25
- Judith Mayne:** Paradoxes of Spectatorship 47
- Vlastimil Zuska:** The Side Participation of (Film) Viewer 73
- Lucie Česálková:** A Simulator of Modern Perceptual Experience:
The Mirror Maze on Petřín 89

Further Articles

- Marie Mravcová:** Two Stories with a "Blowup"
Cortázar's Short Story as the Literary Impulse for Antonioni's Film 97

Interview

- Petr Szczepanik:** The Stories for the Eyes, Emotions, and Muscles
An Interview with Torben Kragh Grodal 119
- Vlastimil Zuska:** A Comentary on the Interview 127

Horizon

- Tereza Hadravová:** On the Filmbeings, Filminds, and Other Filmonsters
(Daniel Frampton: *Filmosophy*) 129
- Peter Michalovič:** Feelings, Touches, and Shapes
(L. Vachtová – P. Bregantová: *Ted. Práce Evy Kmentové*) 132

Projects

- Ondřej Dadejčík:** A Critique of the Concept of Aesthetic Experience
in the 2nd Half of the 20 Century (with Preliminary Note
on the Relation between Aesthetics and Film Studies) 135
- Marika Kupková:** Socialist Realism in Discursive Frameworks of Czech Cinema
of 1940s and 1950s 141

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 145

100118

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10100118 *Národní filmový archiv*

Články

EMPATIE A (FILMOVÁ) FIKCE

Alex Neill

I

Prastaré otázky o tom, jak a proč vlastně můžeme emočně reagovat na postavy a události, o nichž víme, že jsou fiktivní, a zda je takový přístup racionální, se v posledních letech znovu oživily a staly se jádrem debaty, jež si v ničem nezadá s jinými diskusemi probíhajícími na poli soudobé estetiky, debaty, která nepřestává zaplňovat stránky filozofických revuů, která však do této chvíle přinesla jen málo shodných závěrů, byl jen o povaze daných problémů, natož o jejich řešení.¹⁾ Důvod takové absence řešení spočívá podle mého názoru částečně v tom, že naše emoční reakce na to, o čem víme, že je to fiktivní, se povýtce pokládají za monolitní; na pocity lítosti a strachu, jež v nás mohou vyvolávat fiktivní příběhy, se tak například od prvopočátku této debaty pohlíží jako na jevy spadající do téže kategorie. Přitom ovšem naše emoční reakce – ať už na fiktivní či skutečné osoby a události – nejsou všechny homogenní. Můžeme kupříkladu rozlišovat (příjemnějším v hrubých rysech) mezi emočními reakcemi, při nichž je ohniskem zájmu *má vlastní osoba* (například při strachu o sebe samého), a takovými, při nichž je ohniskem zájmu *někdo jiný*. U emočních reakcí „zaměřených na druhého“ pak můžeme dále rozlišovat mezi reakcemi *sympatetickými* (jako jsou ty, v nichž projevují strach *o tebe*) a *empatickými* (jelikož já se také mohu bát *s tebou*). Podíváme-li se zblízka na rozmanitost našich emočních reakcí a na rozmanitost emočních reakcí, které v nás může vzbuzovat výtvar umělecké fikce, budeme mít podle mého lepší vyhlídky na pochopení rolí, jež tyto reakce sehrávají v našem rozumění a hodnocení umělecké fikce, a jejich významu s ohledem na širší spektrum problémů zkoumaných filozofií emocí a mysli, než zacházíme-li s nimi, jako by tvořily jakousi homogenní třídu.

S ohledem na takto široce vymezenou strategii se nyní chci zaměřit na oblast empatie, a to se zvláštním ohledem na možnost empatických reakcí na fikční filmy. K jedné (zjednodušující) definici postihující rozdíl mezi sympatetickými a empatickými reakcemi dojdeme následovně: U sympatetické reakce, tedy soucítění *s někým jiným* (*feeling for*), nemusí naše reakce zrcadlit pocity toho druhého, ba dokonce ani není závislá na tom,

1) Prvním filozofem, jenž se touto problematikou zabýval, byl, pokud je mi známo, sofista Gorgias. Viz Jonathan Barnes, *The Presocratic Philosophers. Vol 2. Empedocles to Democritus*. London : Routledge 1979, s. 161–164. Seznam nejvýznamnějších příspěvků k této debatě z poslední doby viz bibliografie in: Bijoy H. Boruah, *Fiction and Emotion*. Oxford : Clarendon Press 1988.

zda ten druhý vůbec něco cítí. Tvé štěstí ve mně může vyvolávat pocit štěstí za tebe, může mě ale i zlobit; a stejně tak mi tě může být líto nebo o tebe můžu mít strach, a to bez ohledu na to, jak se v dané chvíli cítíš *ty*. Naproti tomu při empatické reakci vůči druhému člověku dochází k tomu, že *sdílím* jeho pocity, že cítím *společně s ním* (*feeling with*); je-li ten druhý ve stavu emočního vzruchu, pak empatizovat s ním znamená prožívat tytéž emoce, které prožívá on.

Je zajímavé, že empatie a empatické reakce přicházejí v současné debatě o povaze a racionalitě našich emočních reakcí na uměleckou fikci zkrátka. Zčásti je to nepochybně způsobeno výše zmíněnou tendencí přistupovat k našim emočním reakcím na uměleckou fikci jako k homogennímu celku. Vyskytl se ovšem také názor, že empatická reakce prostě nehraje v naší emoční účasti na dílech rozmanitých žánrů umělecké fikce nijak závažnou úlohu. Například Richard Wollheim má za to, že „empatické publikum nepředstavuje model potřebný k pochopení dramatického díla a [...] jakákoli teorie dramatu, jež staví jeho úlohu do popředí, je v tomto ohledu nesprávná.“²⁾ Dolf Zillman konstatuje, že

Panuje široce přijímaný názor, že diváci konfrontovaní s dramatem, v němž vystupují sympatičtí oblíbení hrdinové, mají tendenci k „identifikaci“ s těmito hrdiny a ke „zprostředkovanému zakoušení“ veškerých prožitků těchto hrdinů. Tento názor je všeobecně pokládán za nesporný a neoddiskutovatelný klíčový prvek našeho rozumného dramatického dílu a poučení, jež nám přináší.³⁾

Ale Zillman namítá, že tento názor – totiž, že empatické reakce mají zásadní význam pro naše prožívání umělecké fikce – ve skutečnosti ani zdaleka není „nesporný“ a „neoddiskutovatelný“. Vyzývá nás, abychom vzali v úvahu reakce dětských diváků na napínavé filmy, při nichž „mají tendenci mluvit na své hrdiny, hlasitě varovat před nebezpečím, které na hrdiny číhá (a které si sami hrdinové právě v zájmu napínavosti děje neuvědomují)“.⁴⁾ Kdyby tu reakce dětského diváka byla empatická, jistě by tedy zrcadlila hrdinovo chování nebo „se řídila jeho projevy klidu a sebedůvěry“. Fakticky však má jeho reakce ke klidu a sebejistotě daleko. Zillman dovozuje, že hypotéza o tom, že naše reakce na napínavé fikční příběhy jsou reakcemi empatickými, „nejenže nevysvětluje pocity úzkosti v diváckých reakcích na většinu scén, v nichž hrdina či hrdinka uvíznou v nějaké pasti a jsou vystaveni ohrožení“ (přitom ale zachovávají klid a sebeovládání), nýbrž navíc i chybně předpokládá „absenci úzkosti pokud (anebo dokud) divák nevidí, že hrdina sám má strach či trpí“.⁵⁾ Dochází pak k závěru, že přinejmenším u napínavých fikčních příběhů jsou naše reakce lépe definovatelné v intencích „soucítění s někým“ (tedy v mé terminologii sympatie) než v intencích „cítění společně s někým, spoluprožívání“ (tedy v mé terminologii empatie).⁶⁾

2) Richard Wollheim, *Imagination and Identification*. In: T ý ž, *On Art and the Mind*. Cambridge, MA : Harvard University Press 1973, s. 68.

3) Dolf Zillman, *Anatomy of Suspense*. In: Percy H. Tannenbaum (ed.), *The Entertainment Functions of Television*. Hillsdale, NJ : Lawrence Erlbaum 1980, s. 141 (zvyř. AN).

4) Tamtéž, s. 142.

5) Tamtéž.

6) Sám Zillman používá termín „empatie“ v obojím smyslu, tedy jak pro „soucítění s někým“, tak pro „spoluprožívání“.

S podobným názorem přišel Noël Carroll v rámci své argumentace, že pojem „identifikace s postavou“ není pro pochopení našeho emocionálního sepjetí s protagonisty fikčních příběhů přínosný.⁷⁾ Jak ještě uvidíme, Carroll přitom ponechává prostor pro vysvětlení toho, jaké místo zaujímá empatie v našem prožitku fikce. Argumentuje totiž tím, že v hororových fikčních příbězích slouží reakce postav na setkání s monstry jako „vodítka“ pro reakce diváka, a že „od diváckých emočních reakcí se očekává, že budou ve významné míře paralelní k reakcím postav“.⁸⁾ Carrollův argument proti „identifikaci s postavou“ je ovšem do značné míry podmíněn jeho tvrzením, že „v mnoha případech emoční stav diváka nereplikuje rozpoložení postav“. Například „když se hrdinka bezstarostně ráchá ve vodě, aniž by si všimla, že na ni zezadu bleskurychle útočí lidožravý žralok, máme o ni strach. Ona sama ho však necítí. Ona se cítí skvěle“.⁹⁾ A dál: „cítíme-li lítost v okamžiku, kdy Oidipus poznává, že zabil otce a souložil s vlastní matkou, není náš pocit totožný s tím, co cítí Oidipus. On má pocit viny, výčitek svědomí a odporu vůči sobě samému. Netřeba přitom zdůrazňovat, že nás nepronásleduje žádný z těchto pocitů.“¹⁰⁾ Je-li empatie definována jako „spoluprožívání“, tedy jako zrcadlení emocionálního stavu hrdiny v myslí diváka, jak jsem ji výše charakterizoval já, pak z Carrollových poznámek vyplývá, že empatické reakce v našem emočním prožitku umělecké fikce nehrají nijak důležitou úlohu.

2

Existuje nicméně řada faktorů nasvědčujících možnosti, že empatická reakce v našem prožívání umělecké fikce přece jen významnou úlohu hraje. Za prvé totiž je, jak konstatuje Zillman, značně rozšířená myšlenka, že náš emoční prožitek umělecké fikce, a zejména fikce filmové, je nějakým způsobem zakořeněn v čemsi podobném „identifikaci“ s postavami fikčního děje a empatické reakci na ně. Z vlastní zkušenosti, jakkoli je omezená, vím, že prakticky všichni, s nimiž jsem o těchto vztazích diskutoval a kteří se jimi přitom nezabývají „profesionálně“, v té či oné míře při výkladu našeho emočního prožívání filmů odkazovali na identifikaci a empatii. Carroll má jistě pravdu, když upozorňuje, že je často nejasné, co přesně v diskusi o našem prožívání umělecké fikce označuje termín „identifikace“ a že některé z významů, jež se tomuto pojmu obvykle přisuzují, mu přinejlepším ubírají na explanatorní hodnotě a přinejhorším ho zbavují smyslu. Zároveň ovšem rozšířenost představy, že naše afektivní reakce na uměleckou fikci jsou svým způsobem výsledkem identifikace s postavami daného díla, a to, že neméně běžné je i spojování „identifikace“ s empatickou reakcí, naznačuje, že bychom měli být velice opatrní, než zavrhneme myšlenku, že empatické reakce mohou v našem emočním prožívání umělecké fikce hrát důležitou roli. Značné množství lidí zkrátka tvrdí, že středobodem jejich afektivního prožívání umělecké fikce je empatický prožitek. Tito lidé mohou

7) Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York : Routledge 1990, s. 88–96.

8) Tamtéž, s. 18.

9) Tamtéž, s. 90.

10) Tamtéž, s. 91.

samozřejmě prostě jen mít nejasno co do významu pojmů „identifikace“ nebo „empatie“, anebo nakonec i co do povahy svých vlastních reakcí. Dříve než však dojdeme k jakémukoli podobnému závěru, měli bychom se zblízka podívat na to, z čeho vlastně asi empatická reakce na uměleckou fikci doopravdy sestává.

Dalším souvisejícím důvodem pro takovýto přístup může být skutečnost, že je běžné hovořit jedním dechem o empatické reakci a o identifikaci. Pojem identifikace k sobě totiž poutá i značnou pozornost profesionálních filmových teoretiků. Není nijak překvapivé, že v teorii filmu se úvahy o identifikaci zhusta pojí s odkazy k psychoanalýze. Například Anne Friedbergová píše o identifikaci jako o čemsi,

co zakrývá a oddaluje poznání nepodobnosti. *Je-li fetišismus vztahem navozeným úzkostí ze sexuální odlišnosti, pak identifikace je vztahem vyvolaným úzkostí z odlišnosti jako takové. [...] Proces identifikace spočívá v popření odlišnosti mezi vlastním já a někým jiným. Je puzením, jímž se spouští slast ze stejnosti. Je-li subjekt konstituován v průběhu řady identifikací, jež prosazují podobnost, pak identifikace je jedním dlouhým strukturním opakováním tohoto popření rozdílnosti, konstrukcí identity založené na stejnosti.*¹¹⁾

Podle analýzy tohoto typu je identifikace patologickým procesem, procesem „popření“ vyvolaný „úzkostí“. A potud, pokud jsou empatické reakce závislé na identifikaci či s ní souvisejí, z této analýzy vyplývá, že naše empatické reakce na druhé, ať už se jedná o smyšlené postavy, nebo o skutečné lidské bytosti, jsou v jádru reakcemi patologickými, příznačnými pro sebeklam. Je to skutečně tak? Pokud ano, a pokud jsou přesná tvrzení mnoha lidí o klíčovém významu identifikace a empatie pro naše prožívání umělecké fikce, pak bychom tu měli co do činění s novou verzí jedné z nejstarších kritik vznesených vůči vyprávěčství – totiž Platónovy výtky, že poezie „podněcuje vášně“ na úkor rozumu. Taková možnost nám jistě dává dobrý důvod k tomu, abychom se ještě jednou podívali na povahu empatického prožitku umělecké fikce.

Není to přitom naše jediná motivace. Náзор, že empatický prožitek ve vztahu k druhým lidem hraje klíčovou úlohu v rozumnění a explikaci, získal a stále získává čím dál širší podporu i v oblastech přesahujících rámec diskuse o našem prožívání umělecké fikce. Myšlenka, že součástí historické a společenskovední explikace je *verstehen*, že závisí na „vidění věcí z hlediska někoho jiného“ – které, jak se pokusím zdůvodnit dále, má klíčový význam pro empatický prožitek –, vyrůstá z úctyhodných a vlivných historických kořenů.¹²⁾ V oblasti morální filozofie a psychologie, od teorií Adama Smithe a Davida Humea o „mravním citění“ po generalizující feministické teorie „etiky péče“ z nedávné doby, se naše schopnost empatické reakce často vydává za zdroj morálního chování.¹³⁾

11) Anne Friedberg, A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification. In: E. Ann Kaplan (ed.), *Psychoanalysis and Cinema*. New York : Routledge 1990, s. 40.

12) Je například ústředním motivem spisů Vicových a Diltheyových.

13) Příklady lze najít v Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*. Oxford : Clarendon Press 1976 (česky: *Teorie mravních citů*. Praha : Liberální institut 2005); David Hume, *A Treatise of Human Nature*. Oxford : Clarendon Press 1978; Carol Gilligan, *In a Different Voice*. Cambridge, MA : Harvard University Press 1982.

V ještě nedávnější době pak čím dál víc filozofů a psychologů hlásá, že empatie je klíčová pro naši „každodenní“ schopnost chápat, vysvětlovat a předvídat chování lidí kolem nás – že tedy naše „folkově psychologické“¹⁴⁾ přisuzování určitých stavů myslí druhým je závislé na empatickém chápání.¹⁵⁾ Stručně řečeno v řadě teoretických kruhů dochází k čím dál výraznějšímu příklonu k uznání významu empatie pro chápání a explikaci. To ještě samozřejmě samo o sobě neznamená, že empatie hraje nějak významnou úlohu v našem prožívání a chápání umělecké fikce. Zároveň však, jestliže empatie skutečně hraje klíčovou roli v našem rozumění dějinám, společnosti i druhým lidem, nebylo by přinejmenším trochu *podivné*, kdybychom zjistili, že pro naše rozumění umělecké fikci je její role okrajová nebo nedůležitá? Celkově se tedy dá říci, že s ohledem na dosud existující a neustále sílící důraz na úlohu empatického myšlení a empatických reakcí v úsilí lidských bytostí o zařazení se do jejich světů, o jejich chápání a explikaci, je tedy jistě smysluplné pustit se i do hlubšího zkoumání potenciálních rolí, které by snad empatie mohla hrát v našem úsilí o prožívání, chápání a explikaci světů fikce.

Konečně pak jeden z občas předkládaných argumentů týkajících se *hodnoty*, kterou přisuzujeme umělecké fikci, operuje s tím, že empatické reakce zaujímají v našem citovém prožívání umělecké fikce více než jen okrajové místo. Často se objevuje názor, že hodnota umělecké fikce spočívá povýtce v tom, do jaké míry může přispívat k zušlechťování našich citů či emoční výchově (*education of emotion*). Aristotelés například v *Poetice* tvrdí, že potěšení, jež nám působí mimetická díla, má původ v učení. Dále tvrdí, že zdroj potěšení, které čerpáme z *tragédie*, spočívá v probouzení soucitu a bázně a v následné *katarzi*. Aristotelés tak spojuje „tragické potěšení“ jak s učením, tak s emoční reakcí; z toho potom plyne, že *hodnota* tragédie spočívá (alespoň zčásti) v tom, do jaké míry dokáže být přínosem k naší emoční výchově.¹⁶⁾ Obdobné názory na hodnotu uměleckého díla lze nalézt v rozmanitých přístupech expresivní teorie umění. Konečně George Eliotová, která se považovala spíše za „estetiku“ než za „doktrinární“ učitelku, spojovala hodnotu umělecké fikce s naším afektivním prožitkem – konstatovala, že jejím cílem je vzbuzovat ve svých čtenářích „ušlechtlejší city“, aby pak dokázali lépe prožívat lítost a soucit i v každodenním životě.¹⁷⁾

14) Od „folk psychology“, do češtiny překládané jako „folková“, méně často jako „lidová psychologie“ (pozn. red.).

15) Viz hojně diskutovanou stať Roberta Gordona, Folk Psychology as Simulation. *Mind and Language* 1, 1986, s. 158–171; a kapitolu 7 jeho knihy *The Structure of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press 1987. *Mind and Language* 7, 1992, č. 1/2 je zvláštní dvojčíslo věnované diskusi o „teorii simulace“, podle níž je empatické chápání ústřední složkou našeho každodenního preteoretického chápání druhých. V tomto ohledu jsem vděčný Alvinu Goldmanovi za nesmírně užitečný přehled některých zásadních otázek týkajících se daného tématu, podaný v jeho předsednickém referátu k Pacifické sekci Americké filozofické asociace: Empathy, Mind, and Morals. *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association* 66, 1992 (listopad), s. 17–41.

16) Netřeba zdůrazňovat, že otázka, co přesně měl Aristotelés v *Poetice* na mysli pod pojmem *katarze*, se na dlouhá století stala předmětem vášnivých sporů. Badatelem, jenž přispěl nejvyšší měrou ke korelaci *katarze* s pojmem učení, neboli „intelektuálního vyjasňování“ vztahujícího se k oblasti emocí, je Leon Golden. Viz jeho knihu *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*. Atlanta: Scholars 1992. Dále viz Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness*. Cambridge: Cambridge University Press 1986.

17) Cit. dle Peter Jones, *Philosophy and the Novel*. Oxford: Clarendon Press 1975, s. 66.

Jak ale může umělecká fikce konkrétně přispívat k naší emoční výchově? Částečná odpověď na tuto otázku tkví, jak naznačuje i Eliotová, určitě ve faktu, že umělecká fikce nám může zprostředkovávat nové emoční prožitky. V mnoha případech se tak můžeme poučit o povaze svých emocí právě reflexí sympatetických reakcí, jež v nás umělecká fikce může vyvolávat; uveďme například reflexi oné zvláště ambivalentní směsice obdivu a soucitu, již v nás probouzí stejnojmenný hrdina filmu Wenera Herzoga FITZCARRALDO a která může být zdrojem poučení o samotné povaze jak obdivu, tak soucitu. V kontrastu k případu tohoto typu je jediným typem emoce, o němž se snad můžeme poučit při sledování snímků jako kupříkladu TEĎ SE NEDÍVEJ Nicholase Roega, pocit zármutku. Přitom však necítíme zármutek *nad* (*grieving for*) Johnem a Laurou Baxterovými (Donald Sutherland a Julie Christieová). Je-li to, co se naučíme o zármutku sledováním tohoto filmu podloženo emocionálním prožitkem, pak je to patrně podloženo empatickou reakcí, tedy naším *spoluprožíváním* jejich zármutku (*grieving with*). Podobně film Abela Ferrary ZLÝ PORUČÍK je zčásti filmovým příběhem o osamělosti; osamělost však přece není pocit, který chováme *vůči* (*for*) druhým. Opět zde tedy platí, že pokud je to, co se z tohoto filmu naučíme o osamělosti, podloženo emočním prožitkem, pak musí být naše poučení podloženo prožitkem empatickým.

Odhlédneme-li na okamžik od oblasti umělecké fikce, platí totiž i obecně, že jedna z nejdůležitějších cest k novým emočním prožitkům vede přes empatické reakce. Je pravda, že naše sympatetické reakce na druhé lidi pro nás mohou být nové; můžeme zjistit, že jsme překvapeni tím, co cítíme, a můžeme také být překvapeni tím, co zjistíme o svém cítění. Na druhé straně ovšem tím, že něco cítíme *společně* s někým jiným (*feeling with*), tedy empaticky spíše než sympateticky, o sobě můžeme zjišťovat, že to, jak cítíme, je pro nás nejen čímsi novým, nýbrž i svým způsobem čímsi *cizím*. V našich sympatetických reakcích na druhé mohou být obsaženy typy reakcí, o nichž jsme nevěděli, že je „v sobě“ máme. Oproti tomu, jak se pokusím ukázat, v našich reakcích empatických mohou být obsaženy typy reakcí, jež *v* sobě nemáme vůbec: takové, jež zrcadlově odrážejí pocity a reakce druhých lidí, jejichž názorové a zkušenostní ustrojení může být velice odlišné od našeho. Empatický přístup k druhým tudíž může hrát důležitou roli v emoční výchově. Poskytuje-li nám umělecká fikce možnosti empatického i sympatetického emočního prožitku, pak nás to posouvá velký kus vpřed na cestě ke zdůvodnění (ale i vysvětlení) názoru, že hodnota umělecké fikce má mnoho společného s jejím přínosem k emoční výchově.

3

Z kritérií, jež jsem zde nastínil, vyplývá, že naše uvažování o tom, jak chápeme a hodnotíme díla umělecké fikce, může dostat jasnější obrysy, budeme-li hlouběji zkoumat možné cesty, jimiž do našeho prožitku fikčních děl vstupuje empatie. Do této chvíle jsem se jen velice málo zabýval konkrétním spojením empatie a *filmové* fikce. Je to zčásti proto, že věřím, že hlubší průzkum empatických reakcí může vnést světlo do pohledu na náš prožitek veškerých forem umělecké fikce. Tím ovšem nechci říci, že pokládám rozdíly mezi jednotlivými médii umělecké fikce za nedůležité. Později se také ještě právě k filmové fikci a empatickým reakcím vrátím podrobněji. V této chvíli by však mohlo být užitečné

uvést pár (nezbytně stručných) příkladů z oblasti filmové fikce pro ilustraci toho, jak mohou empatické reakce souviset s chápáním a hodnocením díla umělecké fikce.

Nejprve si vezměme dobře známou scénu z filmu Roberta Wise STRAŠENÍ. Eleanor (Julie Harrisová) a Theodoru (Claire Bloomová) probudí uprostřed noci jakési klepání či bouchání ozývající se z předsíně. Ty zvuky neustávají zdánlivě po celou věčnost, tlumenejší a pak zase hlasitě (přičemž ve chvílích ztlumení doléhají z chodby další hluky – běžící dětské nožky, rachot čehosi vláčeného po podlaze, zvířecí chroptění), až bouchání zesílí v ohlušující rámus jakoby přímo přede dveřmi ložnice. Pak najednou v mžiku ustane a vzápětí ho vystřídá zvuk ženského či dívčího smíchu. Je to skutečně děsivá scéna, vlastně snad jedna z nejděsivějších filmových scén vůbec. (A je o to pozoruhodnější, že je přitom tak prostá; krom zvukových efektů, které jsou dokonale propracované a skutečně si zaslouží přídomek „speciální“, tu děsivý účín není výsledkem kouzlení s technikou.) Přitom se ale ptáme, v čem vlastně ten úděs, který v nás tahle scéna budí, spočívá? Její sledování v nás nebudí strach o sebe samé; nepodléháme žádné iluzi o *sévém vlastním* ohrožení. Víme, že ať už je přede dveřmi té ložnice cokoli, „existuje“ to pouze ve světě tohoto filmu (pokud to tedy vůbec „existuje“ alespoň tam). Později, po skončení filmu, nás může zpětně znervóznit – snad i vyděsit – pomyšlení na příšery, které by se přece třeba mohly objevit i přede dveřmi *naší* ložnice. Při sledování té scény se však nebojíme sami o sebe. Dalo by se tedy předpokládat, že při jejím sledování se bojíme *o (for)* ty dvě ženy ve filmu a že tudíž je náš pocit hrůzy pocitem sympatetickým. A jistá část našeho pocitu hrůzy možná sympatetická skutečně je. Co tu ovšem chybí, je určení míry, do jaké se *naš* pocit hrůzy zakládá na *jejich* pocitu; kdyby nezažívali takovou hrůzu *oni*, necítili bychom ji ani *my*. V Carrollově pojetí jsou jejich reakce (které jsou nám zprostředkovávané detailními záběry jejich obličejů) „vodítky“ („*cues*“) pro naše reakce. To však samozřejmě neznamená, že naše reakce jsou pouze záležitostí nápodoby. Spíše, a podrobněji se k tomu ještě vrátím později, reagujeme tak, jak reagujeme, proto, že v této scéně sledujeme situaci, v níž se obě ženy ocitly, z *jejich perspektivy*. Budí v nás hrůzu, protože budí hrůzu *v nich*. Stručně řečeno, náš pocit hrůzy je zde přinejmenším do značné míry pocitem empatickým; a já mám za to, že bez uznání úlohy empatie v našem prožívání dané scény by byl náš pocit hrůzy stěží pochopitelný.

Empatie hraje klíčovou roli i v našich reakcích a našem rozumění ve vztahu k Roegovu filmu TEĎ SE NEDÍVEJ. Tento film začíná utonutím dcery Baxterových, a právě tato událost, nebo spíš její důsledky, jsou pak hybnou silou celého snímku. Úvodní sekvence filmu, vrcholící smrtí dítěte, jsou nesmírně působivé a vyžadují si naši emocionální reakci. *Jaká* ale vlastně je ta reakce, která se tu od nás žádá? Celkem vzato, vezmeme-li v úvahu, co se Baxterovým děje, mohli bychom je přirozeně litovat. Taková reakce by však podle mě byla neadekvátní. A byla by taková nikoli prostě proto, že lítost zkrátka bývá až příliš často neadekvátní reakcí na utrpení druhých, nýbrž spíše nebo také proto, že k plnému *pochopení* zbývajících částí filmu je zapotřebí jiného typu reakce. Když přijedou do Benátek, poznají tu Baxterovi dvojici postarších Angličanek, sester, z nichž jedna je slepá a tvrdí, že má jasnovidecké schopnosti. Prohlásí dokonce, že v Benátkách „zahlédla“ dcerku Baxterových s rodiči, a že se je děvčátko snaží přimět, aby z města odjeli. Laura tohle varování bere velice vážně. Uklidňuje ji přitom pomyšlení, že jejich dítě je jaksi stále s nimi, prosí Johna, aby se s těmi ženami ještě sešli a promluvili s nimi,

a Angličanky pak prosí, aby se pokusily s děvčátkem „spojit“. Užší souvislost s mou argumentací tady má to, že je jasné, že od nás diváků se očekává, že tohle Lauřino chování budeme brát vážně. Pokud to neučiníme, budeme-li se na ni dívat čistě jen jako na zoufale (a snad i pochopitelně) poblouzněnou osobu, k čemuž skutečně dojde, jestliže bude naše řídící reakce vůči ní založená na lítosti, pak pro nás zbývající část filmu ztratí smysl; prostě nepochopíme význam událostí, jež následují. Vtip zde spočívá v tom, že Laura má (alespoň v jisté rovině) *pravdu*, když bere celé to jasnovidectví vážně; pokud se totéž nepodaří i nám, stane se pro nás Roegův mimořádně působivý film pouhým druhohradým napínavým thrillerem. Vezměme si například Johnovo dlouhé hledání Laury poté, co ji na okamžik zahlédl ve společnosti těch dvou stařen v pohřební gondole. Redukujeme-li si jasnovidecké prvky děje na pouhé šarlatánství ze strany Angličanek, cosí, do čehož byla zmatená a zoufalá Laura čistě bezděky vtažena, pak se nám bude jevit i ono Johnovo hledání Laury samo o sobě pošetilé, stane se jakousi bizarní honbou za iluzí či záměnou osob. Tak to ovšem samozřejmě není; abychom to pochopili – a tím zároveň porozuměli celé zbývající části filmu –, musíme spolu s Laurou brát ony jasnovidecké možnosti vážně. Dokážeme-li to, to záleží, alespoň pro ty z nás, kteří nejsou nijak náchylní k tomu brát podobné záležitosti vážně, na naší připravenosti dívat se na tyto události jejím pohledem, přijmout její perspektivu za vlastní, čili stručně řečeno, na naší empatické reakci. V důsledku pohledu na věci z její perspektivy ji pak nelitujeme, nýbrž vcitujeme se zčásti do jejího pocitu hrůzy ze ztráty dítěte. Snažím se tak zkrátka naznačit, že naše řídící reakce na Johna i Lauru nemá co do činění s lítostí či soucitem, ale spíše se sdílením pocitu hrůzy z událostí, jež jim převrátily život naruby. A právě jen sdílením jejich pocitu hrůzy se můžeme dobrat úplného pochopení a plného zaujetí událostmi, jež následují.

4

Dosud jsem tedy předložil řadu důvodů k úvaze, že existuje dobrý důvod pro nový pohled na místo empatie v procesu našeho prožívání umělecké fikce. To, jak mnozí lidé trvají na tom, že jejich reakce na uměleckou fikci jsou alespoň zčásti empatické, spolu se sílícím důrazem kladeným v jiných oblastech filozofického a psychologického myšlení na roli empatie v procesech rozumění, a s potenciálními vztahy mezi empatickými reakcemi a hodnotovými ukazateli, jež přisuzujeme umělecké fikci – to vše vypovídá o tom, že si toto téma zaslouhuje hlubší rozbor. Do této chvíle jsem se však věnoval jen velice málo tomu, v čem vlastně empatické reakce spočívají, mimo to, že jsem je charakterizoval jako způsob spoluprožívání s druhými nebo sdílení jejich pocitů. Je tedy nyní načase postoupit ve výkladu dál. Za prvé je důležité si všimnout, že ne všechny případy sdílených reakcí jsou projevy empatie. Tak například dostanete-li vy i já dopis oznámující nám, že jsme nebyli zařazeni do užšího seznamu uchazečů o nějaký lukrativní a prestižní výzkumný grant, můžeme z toho mít pocit zklamání, zlosti, marnosti a tak podobně. To, že jsou nám všechny tyto pocity společné, však samo o sobě neznamená, že se jedná o případ empatie. K tomu, aby mé pocity byly empatické, musí být fakt, že cítím to, co cítím, uveden do vztahu k tomu, že vy cítíte to, co cítíte. Volně řečeno tak empatie sestává z toho, že cítím to, co cítím, *protože* vy cítíte to, co cítíte. Ono „protože“ si

zjevně žádá podrobnější výklad; jaký konkrétní typ vztahu musí nastat mezi psychickými stavy dvou osob, aby se reakce jedné z nich na druhou dala spolehlivě charakterizovat jako empatie?

V rámci novějšího filozofického zkoumání empatie přišla Susan Feaginová s tvrzením, že v empatických reakcích se spoj mezi mým a tvým stavem mysli utváří prostřednictvím *přesvědčení* (*belief*). Feaginová pokládá empatii za kognitivní stav; v zásadě tu jde o případ, kdy já zastávám přesvědčení druhého řádu o tvých přesvědčeních. V rámci empatizování s druhou osobou se mě podle ní

mé přesvědčení, že se *druhé osobě* může něco přihodit, emočně dotýká stejně, jako bych byl onou druhou osobou. [...] Přesvědčení zapojená do vzniku mých empatických emocí tak budou mírně odlišná od přesvědčení zapojených do vzniku emocí, s nimiž empatizují: pocíťuji-li empatický strach o svého synovce (a spolu s ním), že vyletí ze školy, je to proto, že se domnívám, že *on* se domnívá, že mu hrozí nějaké nebezpečí [...], nebo proto, že se domnívám, že *on* se domnívá, že nesloží-li zkoušku, vyletí ze školy [...], přičemž já se domnívám, že *on* si přeje ze školy nevyletět [...].¹⁸⁾

„Empatické emoce,“ tvrdí Feaginová, „vždycky zahrnují přesvědčení vyššího řádu, než jsou přesvědčení zapojená do emoce, s níž člověk empatizuje – jsou to přesvědčení o přesvědčeních někoho druhého.“

Tvrzení Feaginové, že empatie má základ v přesvědčení, umožňuje nastolení řady zdánlivě povědomých problémů vztahujících se k možnosti naší empatie s postavami, o nichž víme, že jsou vymyšlené. Feaginová totiž říká, že fiktivní postavy, jelikož reálně neexistují, samy *nemají* přesvědčení či pocity, o nichž bychom si pak my mohli vytvářet přesvědčení druhého řádu. Proto

to, zda empatizujeme s emocemi nějaké skutečné osoby, závisí na tom, jaká jsou naše přesvědčení druhého řádu. Avšak to, zda empatizujeme s nějakou fiktivní postavou, na našich přesvědčeních druhého řádu *nezávisí*. Je to proto, že tu neexistují žádná přesvědčení (či tužby nebo jiné psychické stavy) *prvního* řádu, jež by mohly sloužit za jejich základ, jelikož ve skutečnosti neexistují ani fiktivní postavy, ani jejich psychické stavy. Existence empatie [s nějakou fiktivní postavou] tudíž *nezávisí* na tom, zda „cítíme“ to, co cítí [ta která postava], a to z dobrého důvodu.¹⁹⁾

Feaginová se ovšem domnívá, že i přesto můžeme na fiktivní postavy reagovat empaticky, přičemž má za to, že v takovém případě přichází ke slovu spíše než přesvědčení *imaginace*. Tehdy si podle jejího mínění „nevytváříme přesvědčení druhého řádu o přesvědčeních prvního řádu vznikajících v mysli nějaké osoby, nýbrž spíše si *představujeme*, jaká by taková přesvědčení, tužby a další mentální stavy mohly být“. ²⁰⁾ Na jedné straně

18) Susan L. Feagin, Imagining Emotions and Appreciating Fiction. *Canadian Journal of Philosophy* 18, 1988, s. 485–500, cit. s. 489–490.

19) Tamtéž, s. 493.

20) Tamtéž, s. 494.

tak empatie s nějakou reálnou osobou „zahrnuje tvorbu přesvědčení druhého řádu o přesvědčeních dané osoby“; v takovém případě pak empatie „závisí na našich přesvědčeních o tom, co je obsahem přesvědčení (či tužeb atd.) osoby, s níž empatizujeme (nebo je jimi vysvětlitelná)“.²¹⁾ Naproti tomu empatie s fiktivní postavou závisí na našich *představách* o tom, jaká přesvědčení, tužby a podobně by tato postava mohla chovat.

Výklad podaný Feaginovou obsahuje některé cenné podněty, k nimž se ještě hodlám vrátit a dále je rozvinout v následujícím textu. Avšak její názor, že v rámci našich empatických reakcí na uměleckou fikci funguje imaginace jako *alternativa* přesvědčení, vede ke zkreslenému chápání empatie. Můžeme si toho povšimnout už ve chvíli, kdy si uvědomíme, že vytváření přesvědčení druhého řádu o přesvědčeních někoho jiného rozhodně není dostatečným předpokladem empatie. Na jedné straně mě má přesvědčení o tvých přesvědčeních mohou ponechat naprosto lhostejným. Na straně druhé mě ale tato přesvědčení také mohou pohnout k sympatetické reakci; tak například mé přesvědčení, že ty jsi přesvědčen, že ti mšice beznadějně poničily růže, mě může pohnout k soucitu (nebo třeba i k posměchu či škodolibé radosti), tedy k pocitu *vůči* tobě spíše než *spolu* s tebou.

Interpretace založená na přesvědčení totiž nepostihuje skutečnost, že empatie s někým jiným je přinejmenším zčásti otázkou *chápaní toho, jak si ten druhý stojí*. (Empatie se v tomto ohledu liší od sympatie – sympatizovat s někým nezávisí na správnosti mého chápání stavu jeho mysli, a vlastně ani čehokoli jiného, co s ním souvisí. Pokud jeho pocitům nerozumím správně, může sice má sympatie být nevhodně cílená, nicméně zůstává sympatií. Jestliže se ovšem zmýlím v názoru na stav mysli či situaci někoho jiného, ani v nejmenším s ním nedokáži empatizovat. K této otázce se ještě vrátím později.) A ať již dojdou ve svém chápání toho, jak si ona druhá osoba stojí k čemukoli, nejde tu prostě jen o zformování (pravdivých) přesvědčení druhého řádu o přesvědčeních druhé osoby. To už by se snad spíš dalo říci, že (například) empatie s depresí někoho jiného zahrnuje jisté ponětí o *charakteru* jeho přesvědčení, myšlenek, tužeb apod., nebo že zčásti souvisí s poznáváním, *jaké to asi je* mít určitá přesvědčení, tužby, naděje či pochybnosti.

5

Tyto poněkud vágní intuitivní názory hlouběji zkoumá a opodstatňuje Milan Kundera ve svém románu *Nesnesitelná lehkost bytí*. Ústředním tématem Kunderova díla (či každopádně jedním z nich) je soucit. Kundera píše:

Nic není těžšího než soucit. Ani vlastní bolest není tak těžká jako bolest soucítěná s někým, pro někoho, za někoho, zmnohonásobená představivostí, prodloužená ve sta ozvěnách.²²⁾

Vzdor souřadnému spojení předložek „s“ („with“) a „za“ („for“) je Kunderův „soucit“ tím, co jsem výše označil jako „empatií“. Spisovatel si všímá, že zatímco jazyky vycházející

21) Tamtéž, s. 496.

22) Milan Kundera, *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis 2006, s. 40.

z latiny tvoří příslušné slovo kombinací prefixu „spolu-“ (*com-*) s kořenem „utrpení“ (*passio*), v jiných jazycích je tento výraz převáděn pomocí substantiva složeného z prefixu „s-“ (*with*) a slova pro „cit“ (odtud české slovo *soucit*, polské *współczucie*, německé *Mitgefühl* či švédské *medkänsla*). Soucit je v tomto smyslu „spolu-cítění“, „cítění s“; mít soucit

znamená umět žít s druhým jeho neštěstí, ale též cítit spolu s ním kterýkoli jiný cit: radost, úzkost, štěstí, bolest. Tento soucit [...] znamená tedy maximální schopnost citové představivosti, umění emoční telepatie; je to v hierarchii citů nejvyšší cit.²³⁾

Kunderova rozprava o soucitu začleněná do jeho fikčního narativu specifikuje nejen potenciální rozpětí vztahů jeho čtenářů vůči jeho postavám, nýbrž i vztahy mezi postavami románu samotnými. Na začátku knihy se Tomášova dívka Tereza přiznává, že se mu přehrabovala v psacím stole a objevila při tom milostné dopisy od jeho milenky Sabiny. Kundera píše:

Není-li člověk obdařen ďábelským darem zvaným soucit, může jen chladně odsoudit to, co Tereza udělala, protože soukromí toho druhého je svaté a zásuvky s jeho intimní korespondencí se neotvírají. Ale protože se soucit stal Tomášovým údělem (či prokletím), zdálo se mu, že to byl on sám, kdo klečel před otevřenou zásuvkou psacího stolu a nemohl odtrhnout oči od vět, které Sabina napsala. Rozuměl jí, a nejenom že nebyl s to se na ni zlobit, ale měl ji ještě raději.²⁴⁾

Místo toho, aby Terezu vyhodil, cítí Tomáš její bolest: „chytil ji za ruku a líbal ji špičky prstů, neboť v té chvíli cítil on sám bolest pod jejími nehty, jako by nervy jejích prstů vedly přímo do jeho mozkové kůry“.²⁵⁾ Kunderovo mimořádně působivé líčení vztahu mezi Tomášem a Terezou dokládá marnost veškerých snah o vysvětlení empatie výlučně v intencích přesvědčení; Tomáš Terezu nechápe a nesdílí s ní její bolest prostě jen na základě svých *přesvědčení* o jejím psychickém stavu. Empatie s druhým člověkem se podle Kundery odehrává především na rovině *imaginace*; její součástí je „maximální schopnost citové představivosti“.

Odkazy na imaginaci však až příliš často signalizují, že v tomto bodě vysvětlování končí. Jenže o jaký *typ* imaginativní aktivity vlastně ve spojitosti s empatií jde? Zdá se, že to naznačují některé z poznatků uváděných Noëlem Carrollem. Carroll tvrdí, že součástí toho, co tvoří základ naší reakce na fiktivní postavy a co ji umožňuje, je naše „asimilace“ vůči jimi prožívaným situacím. To částečně „zahrnuje nutnost mít představu o tom, jak příslušná postava vnitřně chápe určitou situaci a co činí její vyhodnocování této situace srozumitelným“. Carroll to charakterizuje jako otázku „vnitřního“ porozumění situaci fiktivní postavy.²⁶⁾ V případě pocitu hrůzy se pak domnívá, že nabytí takového porozumění

23) Tamtéž, s. 28.

24) Tamtéž, s. 29.

25) Tamtéž.

26) N. Carroll, c. d., s. 95.

není nijak obtížné: jelikož s protagonisty hororové fikce „sdílíme totéž kulturní zázemí, dokážeme snadno identifikovat prvky určité situace, jež ji pro protagonisty činí děsivou“; vzhledem k podobnostem mezi protagonisty a námi „dokážeme bez obtíží pochopit, proč daná fiktivní postava vnímá monstrum jako nepřírozené“.²⁷⁾

Domnívám se, že Carroll správně rozpoznává stěžejní význam „vnitřního“ porozumění pro náš prožitek umělecké fikce. Má také pravdu v tom, že v (přínejmenším mnoha) případech hororové fikce je takové porozumění snadno dosažitelné: víme, jak hrdince je při setkání s monstrem, protože víme, jak bychom se v konfrontaci s podobným monstrem cítili my sami. V jiných případech ovšem na nás může dosažení takového „vnitřního porozumění“ situaci fiktivní postavy klást o dost vyšší požadavky. Vezměme si případ Laurie Baxterové ve filmu *TEĎ SE NEDÍVEJ*. Nepochybně s ní „sdílíme totéž kulturní zázemí“, avšak porozumění její reakci na tvrzení oné jasnovidky si vyžaduje víc než pouhou reflexi toho, jak by bylo nám samotným, kdybychom byli konfrontováni s podobnými tvrzeními. Jsme-li kupříkladu od přírody skeptičtí nebo pokud jsme sami nepřišli o dítě, bude naše reakce pravděpodobně krajně nespolehlivým ukazatelem toho, jak reaguje ona. V takovém případě mám za to, že dosažení „vnitřního porozumění“ někomu jinému, ať už se jedná o fiktivní postavu, či skutečnou osobu, od člověka vyžaduje, aby si představil svět anebo situaci, v níž se nachází daný jedinec, a to *z jeho zorného úhlu*. Tato osoba se stává „protagonistou“ imaginačního projektu, v jehož rámci si divák představuje její myšlenky, přesvědčení, tužby, pocity apod., *jako by byly jeho vlastní*.²⁸⁾

Vraťme se nyní ke Kunderovu románu: poté, co se Tereza vrátí do Prahy a Tomáše nechá v Curychu, on zpočátku pociťuje „zvláštní melancholické okouzlení“. Po několika dnech se jeho nálada radikálně promění:

Tereza vtrhla do jeho mysli: cítil, jak jí bylo, když mu psala na rozloučenou; cítil, jak se jí třásly ruce; viděl ji, jak vleče těžký kufr v jedné ruce, vodítko s Kareninem v druhé; představoval si, jak odmyká jejich pražský byt, a cítil ve vlastním srdci síru samoty, která jí ovanula tvář, když otevřela dveře.²⁹⁾

Tomášova nálada se tak nepromění proto, že získá nová *přesvědčení* o Tereziných přesvědčeních, nýbrž proto, že si začne *představovat* její situaci spíše z jejího zorného úhlu než ze svého vlastního. Současně s tím začíná vidět jejich svět tak, jak ho nutně musí vidět i Tereza; začíná vidět, v jaké situaci je a cítí se být *ona*. Při tom se mu nálada proměňuje nikoli směrem k sympatii – nezačne mu být Terezy *líto* –, nýbrž směrem k *přizpůsobení* její náladě; Tomáš si nejen představuje, nýbrž i fakticky *zakouší* její pocit „naprosté opuštěnosti“. Kundera líčí Tomáše jako „nemocného soucitěm“; krajním příkladem jevu, který tu s takovou působivostí popisuje, je to, co se někdy označuje jako „sympatetické“ či

27) Tamtéž, s. 96.

28) Zde čerpám z práce A. Goldmana, *Empathy, Mind, and Morals*, viz c. d. v pozn. 15; a zejména z textů o empatii od R. Wollheima, viz c. d. v pozn. 2; a kap. 3 („Iconicity, Imagination and Desire“) jeho knihy *The Thread of Life*. Cambridge: Cambridge University Press 1984. Wollheim rozlišuje mezi „centrálním“ a „acentrálním“ imaginativním představováním; toto vymezení v některých ohledech koresponduje s Carrollovou distinkcí mezi „vnitřním“ a „vnějším“ porozuměním.

29) M. Kundera, c. d., s. 40.

„falešné“ těhotenství, kdy se muž prostřednictvím imaginace natolik vžije do ženina prožitku těhotenství, že začne pociťovat některé z typických těhotenských příznaků. Z mého dřívějšího popisu rozdílu mezi sympatií a empatií vyplývá, že přesnějším označením případů tohoto typu by byl termín „empatické těhotenství“, jelikož se vyznačují právě specifickostí toho, co cítí dotčený muž: *on* cítí to, co cítí jeho *žena*; *on* tedy cítí *společně* s ní, nikoli *vůči* ní. Tím, jak si sám pro sebe vytváří ve své imaginaci tělesný a psychický stav těhotné ženy, totiž může i *on* sám *skutečně* cítit to, co v jeho *představách* cítí žena. Případy tohoto typu nám připomínají, jak přirozený, ba instinktivní je typ imaginační aktivity, který je jádrem empatie. V mnoha případech, možná dokonce ve většině z nich, se nemusíme nijak cílevědomě *snažit* o empatii s někým jiným; často, byť ne vždycky, je taková imaginační aktivita spíš čímsi, co se *nám přihodí*, vůči čemuž jsme pasivní, než něčím, oč musíme aktivně *usilovat*.

6

Je-li empatie v zásadě imaginační aktivitou, dá se pak cokoli vytěžit z premisy podané Feaginovou, že totiž empatie s někým jiným „zahrnuje vytváření přesvědčení druhého řádu o přesvědčeních dotčené osoby“?³⁰⁾ Jak už jsem uvedl, žádné vysvětlení, jež se snaží o definici empatie *vylučně* v intencích přesvědčení a úsudku, nemůže objasnění tohoto pojmu nijak prospět; tím ovšem nechci tvrdit, že přesvědčení nehraje v empatii vůči druhému *žádnou* roli. Rozhodně platí, že přítomnost toho typu přesvědčení, jímž se zabývá Feaginová, je *nutným předpokladem* empatie. Konstatoval jsem, že imaginační aktivita, jež je charakteristická pro empatii, zahrnuje převzetí hlediska druhé osoby na věci a události, proces, v jehož rámci si imaginativně představujeme něčí myšlenky, přesvědčení, tužby apod., jako by byly našimi vlastními. Abychom to dokázali, musíme ovšem mít vědomosti nebo alespoň nějaké přesvědčení o myšlenkách, přesvědčeních a tužbách oné druhé osoby.³¹⁾ Čím méně zásadní jsou naše vědomosti o někom jiném, tím obtížnější bude představovat si cokoli z jeho zorného úhlu; pro většinu z nás tak bude těžké vytvářet si představu o světě kupříkladu ze zorného úhlu takového Hannibala Lectera, a naopak nejsnadnější bude si takto představit nějakou situaci, jejíž protagonista je imaginárním protějškem nás samých. Navíc naše přesvědčení o někom jiném fungují i jako soubor *omezení* imaginační aktivity tvořící jádro empatie vůči této osobě. Vezměme si scény z filmu *TEĎ SE NEDÍVEJ*, v nichž John Baxter pokaždé na okamžik zahlédne malou postavičku v červeném kabátku s kapucou. Představuji-li si tyto události z Johnova zorného úhlu, pak tu malou postavičku nemůžu vidět „neutrálně“; vzhledem k tomu, co o Johnovi vím, si nemůžu pomoci, abych postavičku neviděl stejně jako *on*, totiž jako nějaké nešťastné dítě, jako připomínku (a možná i víc než jen tu) jeho dcerky. Směry, jimiž

30) S. L. Feagin, c. d., s. 496.

31) Wollheim konstatuje, že jedním z omezujících faktorů týkajících se osoby, na niž můžeme soustředit své centrální imaginativní představy, je skutečnost, že se musí jednat o „někoho, vůči němuž mám k dispozici nebo jsem schopen si vytvořit nějaký smysluplný repertoár“. Viz R. Wollheim, *The Thread of Life*, s. 74. Onen „repertoár“, který máme k dispozici ve vztahu k osobě, s níž empatizujeme, sestává z přesvědčení, jež chováme v mysli o jejích přesvědčeních, tužbách, nadějích, obavách apod.

se mohou ubírat něčí představy (v tomto smyslu slova), a tudíž i jeho empatické vciřování, jsou *vázané* na to, co daný jedinec ví anebo co se domnívá o protagonistovi svého imaginárního projektu.

Uvědomění si role, již v empatii hrají naše znalosti a domněnky o někom jiném, nám dovoluje všimnout si některých případů, v nichž může dojít k selhání snahy o empatii s někým jiným. Za prvé se může stát, že znalosti, které máme o někom jiném, jsou tak povrchní, že nestačí ke spuštění onoho typu imaginárního projektu, který jsem tu předložil k úvaze coby zásadní předpoklad empatie; nevíme-li nic o psychickém stavu někoho jiného, pak si ho nedokážeme sami pro sebe vnitřně představit tak, jako by šlo o náš vlastní stav. Alternativou tohoto případu je situace, kdy se nám nemusí podařit empatizovat s někým jiným, pokud jsou přesvědčení, jež o dané osobě chováme, povýšce klamná. Tehdy některé z přesvědčení, tužeb apod., jež si sami pro sebe inscenujeme jako své vlastní, nebudou ve skutečnosti *jejími* přesvědčeními a tužbami, a my tudíž nedospějeme k vidění situace tak, jak ji vidí dotyčná osoba, ani nebudeme – až snad na náhodné případy³²⁾ – sdílet její pocity. Čím jsou naše přesvědčení o někom jiném přesnější, tím pravděpodobnější je, že se nám podaří navázat s ním empatický vztah. Dále pak se nám nemusí podařit s někým empatizovat, jestliže přes to, že naše přesvědčení o jeho psychickém stavu jsou naprosto správná, nedokážeme si tento stav sami pro sebe představit, jako by se jednalo o naše vlastní rozpoložení. Abychom si dokázali představit nějakou situaci ze zorného pole někoho jiného, musí být příslušná osoba do určité míry *jako my*. V některých případech nám naopak mohou být přesvědčení, tužby apod. toho druhého natolik cizí, že si je nedokážeme představit tak, aby byly jako naše vlastní. Jak jsme právě viděli, je empatie v podstatě imaginární aktivita a selhání snahy o empatii s někým jiným může být v zásadě (více či méně pochopitelným) selháním imaginace.

Úloha znalostí a přesvědčení v procesu empatizování s druhými rovněž významně přispívá k ozřejmění běžné tendence považovat filmovou fikci za médium stimulující – a možná i vyžadující – empatickou reakci ve větší míře než literární fikce. Jak jsem uvedl dříve, téměř všichni, s nimiž jsem o těchto otázkách hovořil, se při popisu svých reakcí na filmy tak či onak odvolávali na identifikaci nebo empatii; těch, kdo v podobném smyslu líčí své prožívání literární fikce, je daleko méně. Tuto tendenci přitom zrcadlí i teoretické spisy zabývající se naším prožíváním umělecké fikce, kde jsou rozborů divácké identifikace s postavami daleko běžnější v pracích pojednávajících o kinematografii než ve studiích soustřeďujících se na literární fikci. Proč je vlastně empatie pokládána za důležitější v souvislosti s naším prožitkem filmové fikce, než pro naše vnímání fikce literární? Domnívám se, že odpověď tkví částečně v tom, že u literární fikce jsme velice často detailně informováni o situaci, v níž se ta která postava nachází, a dozvídáme se i přesné údaje o jejích myšlenkách, tužbách apod. Z toho by mohlo plynout, že snaha o empatizování s literárními postavami má velkou naději na úspěch; jak jsme viděli, čím větší jsou naše vědomosti o psychickém stavu a situaci někoho jiného, tím větší máme naději na dosažení empatického vztahu vůči němu. Na druhé straně ovšem mohou být

32) Tady mám na mysli situace analogické gettierovským případům správného a odůvodněného přesvědčení, které nicméně není věděním. Viz Edmund L. Gettier, Is Justified True Belief Knowledge? In: *Analysis* 23, 1965, s. 121–123.

detailní znalosti, jež velice často získáme o psychických stavech literárních postav, také *překážkou* bránící nám v empatizování s nimi. Můžeme se toho o těchto postavách dozvědět tolik, že už s nimi *nepotřebujeme* empatizovat, abychom jim porozuměli. Motivem naší empatie vůči druhým je podle mého názoru (aniž by se muselo jednat o motivaci uvědomělou) touha pochopit jejich situaci. Přitom máme-li k dispozici dostatek informací o někom jiném, nemusíme prostě cítit potřebu empatizovat s ním, abychom ho pochopili.

Tím přirozeně nechci tvrdit, že s literárními postavami nikdy nemůžeme nebo nepotřebujeme empatizovat. Z výše uvedených úvah však vyplývá, že pokud s nimi empatizujeme, může mít naše empatie docela dobře jinou povahu, než má naše empatie se skutečnými osobami. Rozdíl, který tu mám na mysli, není totožný s rozdílem, který zdůrazňuje Feaginová, totiž s rozdílem mezi empatií založenou na přesvědčení a empatií založenou na imaginaci. Podle mě spočívá rozdíl spíše v tom, že empatizujeme-li se skutečnými osobami, a to i nám osobně velmi blízkými, jen zřídkakdy máme tak detailní vědomosti o jejich psychických stavech a situacích, jaké velmi často máme o literárních postavách. Empatie se skutečnými osobami tak může snadno být a zdát se obtížným úkolem. Nicméně je možná jedinou cestou, již máme k dispozici ve snaze o chápání svých bližních. Totéž pak platí ve vztahu k filmovým postavám. O těch toho většinou víme daleko méně než o postavách literárních; empatie vůči nim se tak jeví jako obtížnější než naše empatie s literárními postavami. Stejně jako ve vztahu ke skutečným osobám ale může být empatizování s filmovou postavou jedinou cestou k jejímu pochopení.

Ve svém vztahu k filmovým postavám se tak ocitáme v pozici, jež je daleko bližší našemu postavení ve vztahu ke skutečným osobám, než naší situaci při četbě o literárních postavách. Je jisté zjevné, že v prvních dvou případech hraje zásadní roli v našem vztahu zrak a sluch, jež jsou v případě literatury z účasti vyloučeny. Navíc ale může být v obou prvních případech empatie klíčová pro rozumění, a to ve smyslu, který v posledním případě často neplatí. Soudím, že zčásti právě toto vytváří specifickou hodnotu filmové fikce: ta nám totiž poskytuje takřikajíc praktický výcvik co do způsobu tvorby vztahů a reakcí, který má nezřídka klíčový význam pro naše úsilí o navazování reálných vztahů a chápání svých reálných bližních.

7

Toto všechno ovšem platí, je-li splněna základní podmínka, že totiž empatická reakce vůči fiktivním postavám je vůbec možná. Lze přitom namítnout, že ve světle mého předešlého výkladu empatie se jeví jakýkoli příklon k názoru, že některé z našich afektivních či emočních reakcí vůči fiktivním postavám mohou být reakcemi empatickými, jako vysoce problematický. Mohlo by se naopak zdát, že problém, na nějž bychom po vyslovení takové hypotézy nutně narazili, je naprosto totožný s problémem, jímž se, jak jsem zmínil dříve, do značné míry zabývá Feaginová. Konstatoval jsem totiž, že ačkoliv se empatie nedá nahlížet *výlučně* ve spojitosti s kategoriemi přesvědčení a úsudku, imaginární aktivita, jež tvoří jádro empatických reakcí, předpokládá naše znalosti a přesvědčení o psychických stavech jiných lidí, a zároveň je jimi omezována. Feaginová však

poznává, že ani fiktivní postavy, ani jejich psychické stavy ve skutečnosti neexistují. Jestliže pak fiktivní postavy *nemají* psychické stavy, jak si můžeme utvářet přesvědčení o jejich přesvědčeních, tužbách, nadějích a obavách? Podobně nemají-li fiktivní postavy pocity, jaký smysl by měla jakákoli tvrzení, že některé z našich afektivních reakcí vůči fiktivním postavám zahrnují *sdílení* jejich pocitů?

Jak jsme už viděli, Feaginová se s těmito obtížemi snaží vypořádat odkazem na imaginaci; zatímco empatie vůči reálným osobám zahrnuje tvorbu přesvědčení druhého řádu o jejich přesvědčeních, naznačuje Feaginová, že svými projevy empatie vůči fiktivním osobám si vlastně spíš představujeme, o jaká přesvědčení, tužby atd. by se mohlo jednat.³³⁾ Je ovšem jasné, že pojetí imaginace, jež má na mysli Feaginová, není totožné s pojetím, které jsem tu naznačil já. Zatímco totiž já tvrdím, že imaginální aktivita charakteristická pro empatii *zahrnuje* tvorbu přesvědčení, pro Feaginovou je už samo obracení se na imaginaci *alternativou* přesvědčení. Má-li tedy Feaginová pravdu, pak bude empatie vůči fiktivní postavě velice odlišná od empatie s reálnou osobou, a to jak ve smyslu jejího, tak i mého výkladu druhého z obou případů. Ještě závažnější však je, že z toho, jak Feaginová formuluje svou teorii o tom, co znamená empatizovat s fiktivní postavou, zdaleka není jasné, že tu vůbec jde o výklad *empatie*. Jak jsme viděli, může pokus o empatizování s někým jiným *ztroskotat*. Už dříve jsem přitom zmínil, že selhání snahy o empatii se dá vyložit odkazem na vědomosti či přesvědčení, jež má ten, kdo používá svou imaginaci, k dispozici o osobě, s níž se pokouší empatizovat a z jejíhož zorného úhlu si představuje danou situaci. Podle Feaginové ale *nemáme* k dispozici vědomosti či přesvědčení o psychických stavech fiktivní postavy, neboť fiktivní postavy – a tedy ani jejich psychické stavy – neexistují. Nabízí se tu otázka: co tedy omezuje či svazuje onu aktivitu v rovině imaginace, která je podle Feaginové základem pro empatizaci s nějakou fiktivní postavou, není-li tato aktivita omezována přesvědčeními? Na tuto otázku Feaginová neodpovídá, přičemž však je tu nějaké odpovědi zapotřebí. Bude-li totiž imaginální projekt charakteristický pro empatizování s fiktivní postavou *neomezený*, nebude tu ani žádný nástroj k ověření úspěšnosti takového projektu; jinými slovy, nebude jak rozhodnout o tom, zda empatie bylo dosaženo, či nikoli. Jelikož základem pro vznik empatie je typ imaginální aktivity, jež může selhat, nemůže být empatie konstituována neomezenou imaginální aktivitou.

Má-li být empatie s fiktivními postavami vysvětlitelná v intencích imaginace, pak potřebujeme nějaké vysvětlení toho, co imaginaci v tomto kontextu omezuje či svazuje. Domnívám se, že takové vysvětlení, jehož je nám zapotřebí, lze získat prostřednictvím úspěšného výkladu jazyka umělecké fikce. Stěžejním kritériem adekvátnosti, jež musí splňovat každý takový výklad, je totiž požadavek, aby dokázal explikovat, v jakém smyslu je pravda, nebo každopádně alespoň „pravda“, že (například) Baxterovi v Roegově filmu *TEĎ SE NEDÍVEJ* na tom byli prabídně; a aby dokázal explikovat, v jakém smyslu můžeme být *přesvědčeni*, že na tom byli tak bídně. Podle Kendalla Waltona by se například dalo namítnout, že to, že Baxterovi existovali, je fiktivní nebo výsledkem „předstírání“ („*make-believe*“), a tudíž také fiktivně či předstíraně platí, že měli určitá přesvědčení, tužby, naděje, pocity apod., načež pak můžeme sami nabýt *přesvědčení* o tom, co fiktivně

33) S. L. Feagin, c. d., s. 494.

či předstíraně platí o Baxterových a jejich psychických stavech.³⁴⁾ Nebudu se tu pokoušet o hodnocení této teze na pozadí nepřehledného množství rozmanitých teorií jazyka a logických principů umělecké fikce, jež se k dnešnímu dni nabízejí; nicméně se domnívám, že něco *podobného* musí být pravda. Mám také za to, že naše přesvědčení o tom, co fiktivně či předstíraně platí, mohou sloužit za základ a vymezovat onen typ imaginálního projektu, jenž jsem označil za charakteristický pro empatizování s někým jiným. Jinak řečeno, přesvědčení tohoto typu mohou zakládat a omezovat tvorbu našich představ o nějaké situaci či stavu z hlediska nějaké fiktivní postavy.³⁵⁾

Další obtíž, jejíž výskyt by se mohl dát očekávat v souvislosti s úvahami o tom, do jaké míry můžeme empaticky reagovat na uměleckou fikci, zmiňuje Richard Wollheim. Jak jsme viděli dříve, Wollheim tvrdí, že jakýkoli výklad našich afektivních reakcí na uměleckou fikci, který staví do popředí empatické reakce, musí být v tomto ohledu nesprávný. Podle Wollheima si totiž „empaticky naladěný divák vybere, čím skutky a stavy myslí si vezme za základ svých představ. [Tak například] Při sledování *Krále Leara* si přepíše Shakespearův text tak, že ten se pak odehrává tak, jak ho vidí Gloucester.“³⁶⁾ Z toho pak plyne, že takto pojímané „přepisování“ je nesprávným typem reakce na fiktivní postavy. Na toto tvrzení se dá namítnout, že Wollheimovy poznámky jsou projevem přemrštěného estetství; divadelní hra – nebo film – může přece takovým „přepisem“ získat na přitažlivosti a divácké vděčnosti. Proč si je tedy „nepřepisovat“? Za druhé však, a to je ještě důležitější, „přepisování“ nějakého díla vůbec nemusí být nezbytným předpokladem empatické reakce vůči jedné či několika postavám tohoto díla. Rozhodně si tak nemusíme „přepisovat“ film STRAŠENÍ, abychom viděli události tvořící výjev, který jsem tu už popsal, ze zorného úhlu Eleanor a Theodory. Stejně tak nezkreslíme smysl Roegova filmu, budeme-li jeho děj sledovat pohledem Laury a Johna Baxterových; v této souvislosti jsem už dokonce také uvedl, že abychom události viděli jejich očima a abychom tedy tento film pochopili, je patrně třeba, abychom s nimi empatizovali. Podobně nemusíme nijak „přepisovat“ nebo zkreslovat ani Shakespearův text, máme-li si představit svět *Krále Leara* tak, jak ho viděl Gloucester; dá se říci, že *nereagovat* právě tímto způsobem znamená přijít o jeden ze stěžejních prožitků, jež tato hra nabízí. Dalo by se tak snad oprávněně tvrdit, že míra, v jaké se divákovi poskytne možnost vidět a chápat autorův fiktivní svět z nejrůznějších perspektiv a zorných úhlů jeho postav – čímž se mu zároveň nabízí i rejstřík nejrůznějších empatických reakcí –, je jedním z kritérií úspěšnosti spisovatele či režiséra.

8

Z toho, co jsem uvedl, tedy plyne, že chceme-li dojít k jakkoli adekvátnímu výkladu empatie, musíme uznat, že empatie je *svou podstatou* záležitostí imaginace a že imaginární aktivita charakteristická pro empatii předpokládá přesvědčení a zároveň je jím

34) Viz Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge, MA : Harvard University Press 1990.

35) Touto otázkou a s ní souvisejícími úvahami o emocích, přesvědčeních a umělecké fikci se zabývám podrobněji v článku Fiction and the Emotions. *American Philosophical Quarterly* 30, 1993 (leden), s. 1–13.

36) R. Wollheim, Imagination and Identification, s. 68.

omezována. To, že na empatizování se podílí imaginace i přesvědčení, platí nejen pro empatii s reálnými osobami, ale také pro vztah k fiktivním postavám. Feaginová se tak dopouští omylu, tvrdí-li, že

na rozdíl od empatie v reálném životě empatie jakožto umělecká emoce [tj. empatie s fiktivními postavami] nezávisí na našich přesvědčeních (ani jimi není vysvětlitelná) o tom, co je obsahem přesvědčení (či tužeb apod.) osoby, s níž empatizujeme.³⁷⁾

Tady je třeba zdůraznit, že empatizování s fiktivní postavou není při vší účtě k Feaginové nijak zásadně odlišné od empatie vůči reálné osobě. Když projevujeme empatii vůči někomu jinému, ať už je skutečný, nebo fiktivní, představujeme si situaci, v níž se daná osoba či postava nachází, z jejího zorného úhlu; člověk si ve své imaginaci představuje přesvědčení, tužby, naděje, obavy dotyčné osoby tak, jako by byly jeho vlastní. V obou případech pak můžeme dospět k tomu, že *skutečně* cítíme to, co v našich *představách* cítí ona druhá osoba či fiktivní postava. Imaginace tu hraje ústřední roli nikoli snad proto, že ji potřebujeme v konkrétním smyslu k vysvětlení některých svých afektivních reakcí na fiktivní postavy, nýbrž spíše proto, že je sama o sobě konstitutivním prvkem empatie. Platí-li ale, že *můžeme* empatizovat s fiktivními postavami, *proč* to vlastně děláme? Odpověď na tuto otázku bude podle mého názoru víceméně totožná s odpovědí na otázku, proč empatizujeme s reálnými osobami; to, že se tak někdy chováme ve vztahu k těm prvním, není o nic víc, ani o nic méně mysteriózní než to, že občas tento vztah přeneseme i na ony druhé. Vůbec si ovšem nejsem jistý, zda na tyto otázky dokáží adekvátně odpovědět. Domnívám se totiž, že se do značné míry týkají toho, proč nám lidem vůbec na sobě navzájem i na výtvorech umělecké fikce *záleží*; a najít adekvátní odpověď na tuto otázku je nad mé schopnosti. Můžeme však alespoň *něco* říci o tom, proč vlastně někdy reagujeme empaticky na jiné lidi. V průběhu empatizování s jinými se totiž o nich dovídáme, jak jsou na tom, a to proto, že se díváme na svět z jejich zorného úhlu, tak, jak ho vidí oni, a že jako oni i cítíme. Stručně řečeno, učíme se jim lépe rozumět, takže pak sami dokážeme lépe chápat, proč právě zareagovali a zachovali se tak či onak, a předvídat, jak budou reagovat a chovat se v budoucnosti.³⁸⁾ Pokud tedy empatie přispívá k našemu chápání druhých lidí, má pro nás velký praktický význam. Vezmeme-li dále v úvahu, že součástí našeho prožitku umělecké fikce je přání porozumět jejím postavám a dějům a že empatizace s jinými lidmi (ať už jsou to fiktivní postavy, nebo reálné osoby) přispívá k našemu chápání těchto lidí, pak je stěží překvapivé, že do svých reakcí na díla umělecké fikce někdy zahrneme i empatické reakce vůči jejich postavám. Význam empatie však nespočívá výlučně v jejím přínosu pro naše chápání jiných lidí a jejich zkušenostních světů. Empatizace s jinými lidmi nám také otevírá cesty k emoční výchově a rozvoji *sebe samých*. Tím, že začínáme vidět svět tak, jak ho vidí jiní, a cítit tak, jak cítí oni, dostává náš vlastní pohled na svět širší perspektivu, posiluje se naše povědomí a chápání potenciálních alternativ našich reakcí na svět kolem nás. Stručně řečeno,

37) S. L. Feagin, c. d., s. 496.

38) Opět viz A. Goldman, c. d.

prostřednictvím svých empatických reakcí vůči jiným lidem můžeme dospět k novému náhledu na *naš* svět a *své* možnosti. To je cenné. A jak jsem uvedl dříve, součástí významu umělecké fikce obecně a filmové fikce zvlášť je skutečnost, že tím, jak v nás povzbuzuje a někdy od nás vyžaduje empatické reakce, otevírá nám cestu právě k takovému rozšíření obzoru.

Jak se tedy s ohledem na tato zjištění postavit k otázce úlohy identifikace v našem prožívání umělecké fikce? O něco dříve jsem poznamenal, že v určitých psychoanalyticky založených teoriích se identifikace pojímá jako patologický proces symptomatický pro tu či onu formu úzkosti a sebeklamu. Jestliže je základem empatických reakcí identifikace, jak se v odborných kruzích obecně předpokládá, pak tedy podle těchto teorií musí být i samotné empatické reakce pokládány za patologické, pramenící z úzkosti a sebeklamu. Nedomnívám se, že je tomu tak. Jednou ze stěžejních myšlenek tohoto eseje je teze, že naše empatické reakce vůči umělecké fikci mohou být nesmírně cenné pro její chápání a poučení se z ní; na rozdíl od jakýchkoli příznaků sebeklamu mohou být takové reakce naopak prostředky k hlubšímu porozumění sobě samým i jiným lidem. Je-li tomu opravdu tak, pak je snad ono obecné mínění odborných kruhů zavádějící: empatické reakce vůči jiným lidem možná *nezávisí* na identifikaci s nimi. Na druhé straně je možné i to, že empatické reakce na identifikaci skutečně *závisí*, ale identifikace není oním patologickým procesem, za nějž ji označují někteří teoretikové. Nemyslím, že stojí za to pokoušet se o vyřešení tohoto sporu. Termín „identifikace“ může odkazovat k takovému množství rozdílných typů procesů, že za stávající situace prostě není pro snahu o objasnění podstaty našeho emočního prožívání umělecké fikce nijak užitečný: jak píše D. W. Harding, „s termínem ‚identifikace‘ obětujeme jen o málo víc než falešnou odbornost“.³⁹⁾ Podle mého názoru je třeba obrátit přístup vyskytující se velice často v diskusích o těchto otázkách: spíše než začínat psychoanalyticky založeným výkladem identifikace a následně přejít k úvahám o jeho implikacích pro naše prožívání umělecké fikce, bude třeba naším prožíváním umělecké fikce *začít*. Domnívám se, že potom zjistíme, že potřebujeme nejrozmanitější deskriptivní a explanatorní nástroje, jež budou jemněji strukturované než pojem identifikace. Za jeden z takových nástrojů bych pokládal pojem empatie.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu: Alex Neill, *Empathy and (Film) Fiction*.
In: David Bordwell – Noël Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*.
Madison : The University of Wisconsin Press 1996, s. 175–194.

39) D. W. Harding, *Psychological Processes in the Reading of Fiction*. In: Harold Osborne (ed.), *Aesthetics in the Modern World*. New York : Weybright and Talley 1968, s. 309; viz též N. Carroll, c. d.

Citované filmy:

Fitzcarraldo (Werner Herzog, 1982), *Strašení* (The Haunting; Robert Wise, 1963), *Ted' se nedívej* (Don't Look Now; Nicolas Roeg, 1973), *Zlý poručík* (Bad Lieutenant; Abel Ferrara, 1992).

Poznámka o autorovi:

Alex Neill, filozof a estetik, přednáší na Southamptonské univerzitě. V současnosti se zabývá estetikou a filozofií 18. až 19. století (Humem a Schopenhauerem); připravuje monografii o Schopenhauerově estetice.

Články

KONVENCE, KONSTRUKCE
A FILMOVÉ VIDĚNÍ

David Bordwell

Film je částečně obrazovou reprezentací a my jsme si zvykli očekávat, a to zejména po rozšíření strukturalistických a poststrukturalistických teorií, že většina smysluplných výkladů obrazové reprezentace bude zahrnovat i teoretický rozbor konvencí. Humanitní vědy se ovšem dosud nevypořádaly s řešením problému, jak konvencím rozumět; po pravdě řečeno si ani nejsem jistý, že víme, co přesně taková konvence je.¹⁾

V této kapitole chci objasnit fungování vizuálních konvencí ve filmu, oblast mého zkoumání je však širší. Naznačím zde, že na cestě k chápání umělecké konvence můžeme pokročit, vzdáme-li se některých principů strukturalistické a poststrukturalistické doktríny – zejména ztotožňování „konvence“ s „arbitrárností“. Posléze načrtnu kritické stanovisko vůči radikální „konstruktivistické“ pozici, která bývá s podobnými teoriemi často spojována. Zároveň v této kapitole poukazuji na význam pravidelně se opakujících mezikulturních jevů pro pochopení i těch lokálně nejomezenějších a nejidiosynkratičtějších konvencí.

1

Problém konvence ve filmové reprezentaci vystoupí výrazně do popředí, zaměříme-li se na jeden z filmových postupů. To, čemu se ve střihu říká „záběr/protizáběr“ („*shot/reverse-shot*“), je vzorovým zobrazením dvojice postav v přímé interakci tváří v tvář. Kamera při tom střídavě ukazuje vždy jednu z postav, přičemž druhá buď není vidět, nebo je vidět jen částečně. Filmař přestřihává od jednoho záběru ke druhému v souladu s průběhem konverzace a mimických reakcí (obr. 1–2).

Techniku záběr/protizáběr lze plným právem označit za stylistický vynález. Nevznikla v důsledku technického vývoje kinematografie a nedokážu pro ni najít ani jakékoli přijatelné paralely v jiných soudobých systémech reprezentace, jako jsou komiksy, malba či projekce diapositivů. Zhruba prvních patnáct let v dějinách kinematografie nebyl tento prostředek jako stylistický postup využíván; tomuto období dominoval styl takzvaných výjevů (*tableau*), zobrazující v jediném záběru celou scénu. Zatímco začátkem desátých

1) Jistý pokrok jsme však přece jen učinili. V této práci jsem čerpal užitečné informace zejména z argumentů předložených v esejích publikovaných ve sborníku Mette Hjort (ed.), *Rules and Conventions: Literature, Philosophy, Social Theory*. Baltimore : Johns Hopkins University Press 1992.

let 20. století se *využití* techniky záběr/protizáběr v hraných filmech objevilo jen tu a tam, ke konci zmíněné dekády už bylo v amerických celovečerních snímcích běžné. Poměrně brzy poté se rozšířilo po celém světě. Dnes je stále jednou z nejběžněji využívaných filmových a televizních technik.

Co činí techniku záběru/protizáběru srozumitelnou? Teoretici na tuto otázku předložili dvě poměrně odlišné odpovědi. Podle prvního, staršího názoru tento prostředek nabízí jistý druh ekvivalentu běžného způsobu vidění. Závažným způsobem se k tomu v raném období vyjádřil sovětský filmový tvůrce Vsevolod Pudovkin.

Stříhová skladba si podle Pudovkina klade za cíl navádět divákovu pozornost k důležitým prvkům dané scény: „Objektiv kamery nahrazuje oko pozorovatele a změny úhlu kamery – v jednom okamžiku se zaměří na jednu osobu, v dalším na druhou [...] – se musí řídit týmiž podmínkami jako oči pozorovatele.“²⁾ Je to sice vyjádřeno dosti vágně, nicméně myšlenka, že filmový střih simuluje změnu pohledu pozorovatele, činí z techniky záběru/protizáběru prostředek určitého zvýraznění našeho běžného vnímání nějaké události probíhající za účasti jednajících osob. V nedávnější minulosti přirovnal Barry Salt tento typ filmového střihu k „tomu, co by viděl divák stojící před scénou a přejíždějící po ní pohledem od jednoho bodu ke druhému“.³⁾

Podle těchto teoretiků tedy filmoví tvůrci objevili v technice záběru/protizáběru korelát spontánní percepční aktivity. Říkejme tomu „naturalistický“ přístup.

Naturalistický přístup zodpovídá několik otázek: Co umožnilo objev techniky záběru/protizáběru? Dá se předpokládat, že k němu metodou pokusu a omylu dospěli filmaři, usilující o vtažení diváků do děje, přičemž se možná intuitivně řídili vlastní percepcí. Proč se tato technika tak rychle ujala? Protože přispěla k dosažení požadovaného cíle, jímž bylo předložit divákovi nějakou srozumitelnou informační strukturu. A proč je technika záběru/protizáběru tak životaschopná a univerzální? Protože jakožto zjevný korelát percepční zkušenosti ze světa mimo kinosál nevyžaduje od diváků zvláštní výevik k tomu, aby ji pochopili.

Přesto je ale tento výklad problematický. Zejména totiž platí, že se tento filmařský postup od percepční zkušenosti *odchyluje* víc, než by bylo záhodno. Nejbližším ekvivalem diváka přejíždějícího zrakem od jedné postavy ke druhé by tak mohlo být prostě přejíždění („švenkování“) kamerou z jedné právě promlouvající postavy na druhou. To je ovšem v rámci středního proudu velmi vzácné stylistické řešení. Konvenční náhražkou za takové přesouvání pozornosti imaginárního diváka by zdánlivě mohl být okamžitý přechod pomocí střihu – náhražkou, jež nemá přesný korelát v běžné percepční zkušenosti. I technika záběru/protizáběru je v rozporu s běžným viděním, jelikož se při ní mění pozice kamery ve prospěch tříčtvrtečních, kosých pohledů. Záběr/protizáběr postav z profilu (jako na obr. 3–4) by poskytl bližší ekvivalent „toho, co by viděl divák před scénou“, než je tomu v případě pohledů z kosého úhlu či přes rameno, jichž se v praxi většinou používá. Sledujeme-li interakci dvou osob tváří v tvář, nejsme percepčně schopni přesouvat úhel svého pohledu s takovou vehemencí, jaká je běžná u filmového střihu používajícího záběr/protizáběr.

2) V. I. Pudovkin, *Film Technique*. New York : Evergreen 1970 (orig. 1926), s. 70.

3) Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London : Starword 1983, s. 164.



1. *Metropolis* (Fritz Lang, 1926)



2. *Metropolis* (Fritz Lang, 1926)

Foto archiv

O těchto potížích už filmaři v Pudovkinově době věděli. Proto on sám doplnil ještě jeden nezbytný předpoklad: kamera režisérovi neumožňuje vytvořit skutečného pozorovatele, nýbrž pozorovatele „ideálního“, všudypřítomného. Ve stejném smyslu nemá ani změna úhlu při použití stříhové techniky záběru/protizáběru – jak zdůrazňují Karel Reisz a Gavin Miller –, „žádnou zkušenostní analogii v reálném životě“.⁴⁾ Režisér usiluje o vytvoření „všudypřítomného pozorovatele, jehož prostřednictvím by publiku poskytl v každém okamžiku děje ideální úhel pohledu. Vybírá obrazy, jež pokládá za nejvýmluvnější, a to bez ohledu na skutečnost, že v reálném životě by nikdo takto sledovat jakýkoli výjev nemohl.“⁵⁾ Tento postup je ospravedlněn jako výsledek uměleckého rozhodnutí.

Takové vybočení z naturalistické premisy o přirozené ekvivalenci však otevírá dvířka zcela odlišnému teoretickému stanovisku. Jakmile připustíme, že stříh používající záběr/protizáběr závisí na čistě „uměleckých“ hlediscích, můžeme se ptát, zda tedy prostě není konvencí. Jakýkoli umělecký prostředek s tak širokým využitím jako metoda záběru/protizáběru, není-li výrazně motivován percepčními ekvivalencemi, bude pravděpodobně pokládán za stylistickou konvencí.

Sluší se konstatovat, že tento názor je dnes v teoretických úvahách o filmu dominantní. Z tohoto pohledu je pak stříh pomocí záběru/protizáběru arbitrární pomůckou bez jakékoli výsadní spřízněnosti s přirozenou percepcí. Co je pak ovšem podle této teorie konvence?

Domnívám se, že většina soudobých badatelů bude tvrdit, že záběr/protizáběr je konvencí přinejmenším proto, že se jedná o trik a že je třeba se mu naučit. Většina teoretiků se s tím spokojí, přičemž však ani jeden z uvedených argumentů vlastně nepopírá naturalistické stanovisko. To nemusí tvrdit, že stříh s využitím záběru/protizáběru není v jistém smyslu artificielní. Koneckonců je to lidský vynález; v okamžiku zrodu kinematografie neexistoval a lidé se rozhodli, že ho budou používat. Konečně nemusí naturalisté ani ni-

4) Karel Reisz – Gavin Millar, *The Technique of Film Editing*. London : Focal Press 1968 (2. vyd.), s. 215.

5) Tamtéž.

jak popírat úlohu učení. Jakmile se naučíme vnímat svět, mohl by argumentovat naturalista, můžeme se učit i zacházet s uměleckými prostředky, které nabízejí ekvivalenty světa. V souladu s tím by pak naše schopnost zacházet s těmito prostředky měla být závislá na příslušných typech percepčních dovedností.

Na to by soudobý teoretik mohl namítnout, že typická konvence je arbitrární. Arbitrárnost pak tu musí znamenat zhruba toto: stejnému účelu by mohlo posloužit neomezeně velké množství jiných typů reprezentace; tomu, jenž zde byl zvolen, je daný úkol přisouzen toliko na základě pravidel momentálně platného kódu čili *langue*. Psovi by se mohlo říkat právě tak *chien* jako *hund*.

Při rozšiřování pojetí arbitrárnosti odvozeného od lexikálních jednotek jazyka na mimolingvistické jevy ovšem vyvstanou určité problémy. Vezměme si třeba směrovky u auta. Pozorovateli nacházejícímu se na hvězdě Sirius může skutečnost, že když chce odbočit doprava, zapnu pravou směrovku, připadat arbitrární. Logicky jsou možné i jiné alternativy: odbočení doprava by se třeba dalo signalizovat zapnutím *levé* směrovky. Ve skutečnosti však jsou podobné mechanismy uzpůsobeny tak, aby odpovídaly naší přirozené tendenci signalizovat pohyb doprava něčím, co samo zaujímá vůči našemu tělu směrový vztah vpravo. Naše neverbální znakové systémy jsou stejně jako naše technické pomůcky konstruovány tak, aby byly v souladu s našimi fixními dispozicemi, včetně těch vrozených, a výběr mezi všemi možnými alternativami není indiferentní.⁶⁾

6) Někdo by mohl namítnout, že sofistikovanější sémiologie filmu by klasifikovala odbočovací signály jako peirceovské „indexické“ signály spíše než jako arbitrární znaky v saussurovském smyslu. Signalizovat odbočení je přece koneckonců cosi jako ukazovat prstem směr, jímž se hodlám pohybovat. Úplná analýza této námítky by nás odvedla od tématu, dovoďte mi však podat stručný výčet svých pochybností. Za prvé pokládám ono přisvojení si peirceovské triády index/ikon/symbol za podezřelé, neboť je pouze jednou z několika „trichotomií“, jež Peirce předkládá. Ve své rukopisné práci „Nomenclature and Divisions of Triadic Relations, as far as they are determined (1903)“ uvádí tři „trichotomie“ symbolů. O tři roky později předložil deset trichotomií vykládajících šestašedesát typů symbolů! Viz Charles H a r t - s t h o r n e – P a u l W e i s s (eds.), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vol. 2. Elements of Logic*. Cambridge, MA : Harvard University Press 1932, s. 134–173. Pokud vím, tento omračující soubor znakových relací zahrnutý v Peircově systému jako celku dosud nezpracoval žádný filmový teoretik, jakkoli se to zdá být nutným předpokladem pro každé seriózní posouzení užitečnosti jeho teorie pro bádání v oboru kinematografie.

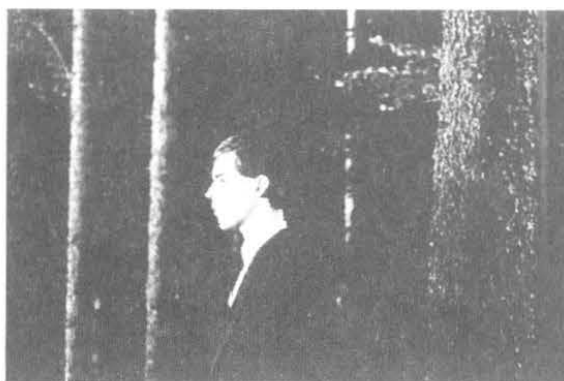
Navíc bychom měli být ve snahách o přivlastnění si jedné izolované části pojmového systému obezřetní: vytrhneme-li tuto část z celkového kontextu, může to snadno vést k nedorozumění či rozporuplnosti. Peircova trichotomie symbolů se tak například špatně snáší s chaotickou sémiotikou praktikovanou většinou filmových teoretiků. Peirce konstatuje, že symbol vlastně označuje „konvenční znak, neboli *takový, který závisí na návyku (získaném či vrozeném)*“ (*Elements of Logic*, s. 167; kurzívou zvýř. DB). Toto tvrzení staví problémy před ty filmové sémiotiky, kteří o peirceovském symbolu uvažují jako o zcela konvenčním či arbitrárním. („Třetí kategorie znaku, symbol, odpovídá Saussurovu arbitrárnímu znaku [...]. [Symbol] je konvenční“; Peter W o l l e n, *Signs and Meanings in the Cinema*. Bloomington : Indiana University Press 1972, s. 123.)

Navíc podle jedné z Peirceových definic index „odkazuje k objektu [...] tím, že tento objekt na něj reálně působí“ (*Elements of Logic*, s. 143). Mezi jinými příklady tu udává větrné korouhvičky a fotografie. Můj směrový signál však neodkazuje k „objektu“ odbočení doprava tím, že na něj tento objekt působí tak, jako působí vítr na korouhvičku nebo jako působí okolní světlo odrážené od nějakého objektu na chemicky citlivou emulzi filmového pásu.



3. Třídní vztahy

(Jean-Marie Straub, Danièle Huilletová, 1983)



4. Třídní vztahy

(Jean-Marie Straub, Danièle Huilletová, 1983)

Foto archiv

Podobně lze argumentovat i v případě techniky záběru/protizáběru. Chce-li režisér předvést dva vzájemně se pozorující lidi, je méně arbitrární ukázat je, jak se dívají jeden *na* druhého, než je dejme tomu ukazovat, jak odvracejí pohled *od* sebe, nebo jak se dívají na měsíc. Vizualní „kód“, v němž by se ukazovaly postavy dívající se na sebe proto, aby se tím vyjádřilo, že se na sebe *nedívají*, by byl krajně bizarní. Mám za to, že *takový* alternativní kód bychom pak nejspíš označili za „arbitrární“, což ovšem neplatí o onom normálním případě, který odráží naturalistické předpoklady o obrazové reprezentaci příslušné situace. Pro bytosti našeho druhu nejsou uvedené dvě alternativy stejně pravděpodobné.

Naturalistický pohled na techniku záběru/protizáběru nicméně i tak zůstává problematický vzhledem k nesporně „nerealistickým“ vlastnostem přítomným v ortodoxních způsobech užití daného prostředku. K rozptýlení pochyb konvencionalistů je proto zapotřebí čehosi teoreticky průkaznějšího. Na tomto místě chci naznačit možnost jakési střední cesty mezi oběma stanovisky, a to takové, jež přijímá intuitivní vědomí toho, že podobné vizuální prostředky jsou vykonstruované a v podstatné míře artificiální, přičemž se ovšem zároveň podrží myšlenky, že nejsou zcela arbitrární.

2

Tím, že jsem zde proti sobě postavil tyto dva názory na techniku záběru/protizáběru, následuji precedens v rozlišování mezi „přirozeností“ a „konvencemi“. Prvním krokem na cestě k budování komplexnější teorie by podle mého názoru mělo být odložení těchto pojmů a jejich náhrada nějakými pojmy pružnějšími.

Konečně bych se chtěl skepticky vyjádřit ke srozumitelnosti a preciznosti stanovisek formulovaných v Peirceových spisech. Filmoví teoretici (a sémiotici obecně) píší o jeho pojetí znaků s bezstarostnou důvěrou, jako by jeho texty (většinou nepublikované) byly konzistentní, rigorózně vyargumentované a (hlavně) srozumitelné. Nikde ve filmové literatuře nenarazíte na přiznání podivu nad pasážemi jako je tato: „Zařukání na dveře je index. Cokoli, co upoutá naši pozornost, je index. Cokoli, co nás vyleká, je index, a to do té míry, do jaké označuje styčný bod mezi dvěma částmi zkušenosti“ (*Elements of Logic*, s. 161).

Termín „přirozenost“ s sebou nese značnou konotační zátěž. Většina filmových teoretiků má tendenci spojovat si ho buď s biologicky vrozenými schopnostmi, nebo s univerzálními zákony obecně platnými pro fyzikální svět. Kromě toho si ho lze spojovat se sférou toho, co je nezbytné, co nelze lidskou vůlí či dovedností měnit. Taková pojetí „přirozenosti“ se často stávají terčem útoků ze strany strukturalistických a poststrukturalistických teoretiků, kteří tvrdí, že veškerá signifikace je konstruovaná, konvenční a kulturně podmíněná.

Jen dogmatik by ovšem mohl popírat, že reprezentace, a vizuální reprezentace zvlášť, je přinejmenším zčásti závislá na psychofyzických schopnostech vnímajícího. Zdá se vysoce nepravděpodobné, že by naše schopnost rozpoznávat v zobrazeních lidské bytosti a předměty nebyla *vůbec* podmíněna naším biologickým dědictvím. Naše chápání obrazových reprezentací může být jen stěží nezávislé na našich schopnostech pohybovat se v trojrozměrném prostředí a rozpoznávat jednotky téhož druhu. Jazykový vývoj lidského jedince je podle nejvlivnějších současných teorií biologicky danou schopností ve stejné míře, v jaké je naše tělo uzpůsobeno k růstu paží, a nikoli křídel.⁷⁾ Některé relevantní schopnosti dokonce ani nemusejí být druhově specifické: holubi i opice reagují na fotografie, jako by na nich rozpoznávali zobrazené předměty.⁸⁾

Navrhuji, abychom se nyní pokusili pokročit dál tím, že pro tuto chvíli od dvojice přirozenost/kultura odhlédneme a soustředíme se na některé „kontingentní univerzálie“ lidského života. Kontingentní jsou proto, že neexistuje žádný metafyzický důvod, aby byly takové, jaké jsou; univerzální pak jsou potud, pokud jsou obecně rozšířené v lidských společnostech. Sestávají z praktik a tendencí, jež vznikají v rámci lidských činností a jejich prostřednictvím. Klíčovým předpokladem je tu skutečnost, že vzhledem k určité míře uniformních prvků v prostředí obklopujícím člověka se lidé bez ohledu na kulturní hranice při svém sociálním konání potýkají se srovnatelnými úkoly souvisejícími s úsilím o přežití a tvorbou vlastních způsobů života. Takovým kontingentním univerzáliím, jež nejsou ani bezezbytku „přirozené“, ani bezezbytku „kulturně podmíněné“, se dá s úspěchem přisuzovat aspoň částečný podíl na „přirozenosti“ uměleckých konvencí.

Za vzorové případy kontingentních univerzálií lze označit praktické dovednosti, jakými jsou například schopnost používat jazyk ke komunikaci, rozdělovat pracovní úkoly, rozlišovat mezi živými a neživými věcmi a podobně. Charakterizoval jsem je tu ovšem dosti obecně; je otázkou empirie, zda neexistují i daleko specifičtější kontingentní univerzálie, například rozeznávání základních barev či střídání mluvčích během konverzace.⁹⁾

Zdůrazňoval jsem dosud spojitost kontingentních univerzálií s chováním, zdá se však pravděpodobné, že tvoří také jakýsi konceptuální referenční rámec. Antropolog Robin Horton takový rámec nazývá „primární teorií“ a popisuje ho takto:

7) Zábavné populární uvedení do argumentace tohoto typu viz Steven P i n k e r, *The Language Instinct: How the Mind Creates Language*. New York : William Morrow 1994.

8) Některé příklady lze nalézt v textu: Arthur D a n t o, Description and the Phenomenology of Perception. In: Norman B r y s o n – Michael Ann H o l l y – Keith M o x e y (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*. New York : HarperCollins 1991, s. 209–211.

9) Zajímavý výzkum takových empirických možností viz Donald E. B r o w n, *Human Universals*. Philadelphia : Temple University Press 1991.

Primární teorie dodává světu jakési popředí vyplněné středně velkými (přibližně v rozmezí mezi stokrát většími a stokrát menšími než lidské bytosti) trvalými pevnými předměty. Tyto předměty pojí vzájemné vztahy, ba dokonce se navzájem definují ve smyslu kauzality typu „tlač-táhni“ [„push-pull“], v níž je prostorová a časová blízkost pokládána za zásadně důležitou pro přenos změny. Prostorově jsou propojeny na základě pětice dichotomií: „vlevo“/„vpravo“; „nad“/„pod“; „před“/„za“; „uvnitř“/„vně“; „spojitý“/„oddělený“. Časově pak jsou propojeny na základě trichotomie: „před“/„současně“/„po“. A nakonec primární teorie stanoví dvojici základních odlišení platných pro její objekty: za prvé mezi lidskými bytostmi a jinými objekty; a za druhé mezi lidskými bytostmi navzájem, tedy mezi vlastním já a druhými.¹⁰⁾

Horton má za to, že zatímco rozdílné komunity mohou klást důraz na některé aspekty primární teorie a jiné ponechávat poměrně nevyvinuté, jakožto konceptuální rámec se tato teorie pro různé kultury významněji neliší.

Všimněme si, že není třeba formulovat žádné zásadní stanovisko k tomu, zda kontingentní univerzálie, ať už chápané ve smyslu praktik či „primární teorie“, jsou biologicky předurčené, nebo kulturně získané. Vyjádřeno triviálně: schopnost vykonávat určitou činnost musí této činnosti předcházet, musí tedy existovat nějaké „přirozené“ schopnosti. Zároveň je ovšem nepravděpodobné, že existuje jakýsi genetický program pro dovednost v zatloukání hřebíků či tkaní sukna, což znamená, že neodmyslitelnou roli tu hrají i určité okolnostní a kulturní faktory. Zdá se, že badatelé vizuální kultury by mohli oprávněně předpokládat, že dejme tomu schopnost rozlišovat barvy nebo dovednost v obrábění nějakého materiálu s pomocí nástrojů jsou kontingentními univerzáliemi určité lidské činnosti, přičemž by detailní rozpracování otázky rozvoje této činnosti ponechali výzkumu v příslušných specializovaných disciplínách.

Tento úhel pohledu staví pojem „konvence“ do nového světla. Pojetí „arbitrárnosti“ jakožto míry konvenčnosti podle mého pramení z nesprávné aplikace Saussurových tvrzení o arbitrárnosti jazykového znaku.¹¹⁾ Existuje i jiný způsob uvažování o konvencích: lze je chápat jako normami vázané praktiky, jež koordinují sociální činnosti a usměrňují činnost k dosažení nějakých cílů.¹²⁾

Uvažujeme-li o konvenci v intencích praktické činnosti, není „arbitrárnost“ nejvhodnějším nástrojem k jejímu výkladu. Někaká činnost se v jistém důležitém smyslu stává arbitrární, pokud by se téhož cíle dalo dosáhnout pomocí alternativních prostředků, bez vyšších nákladů nebo obtíží. Chci-li koupit pytlík hranolků a nacházím se právě v polovině cesty mezi dvěma obchody, kde se takové dobroty prodávají, přičemž veškeré další okolnosti jsou totožné, pak je má volba arbitrární. Většina uměleckých konvencí však v tomto smyslu arbitrární není. Za prvé z důvodů, které jsme tu již nastínili, jsou některé

10) Robin Horton, *Tradition and Modernity Revisited*. In: Martin Hollis – Steven Lukes (eds.), *Rationality and Relativism*. Cambridge, MA : MIT Press 1982, s. 228.

11) Roy Harris, *Reading Saussure*. La Salle, Ill. : Open Court 1987, s. 64–69.

12) Tento výklad je blízký názorům Davida Lewise v knize *Convention: A Philosophical Study*. Cambridge, MA : Harvard University Press 1969. Viz též Paisley Livingston, *Literature and Rationality: Ideas of Agency in Theory and Fiction*. Cambridge : Cambridge University Press 1991, kap. 1 a 2.

možnosti volby zvažovány spíše než jiné, protože lidské sklony určité možnosti upřednostňují. To, že pravý zadní blinkr automobilu signalizuje, že řidič hodlá odbočit doprava, a ne doleva, je nearbitrární. Mnohé umělecké konvence jsou navíc vhodnější k dosažení určitých cílů než jiné. Jsem-li filmový režisér a chci, aby si diváci všimli výrazu ve tváři některého herce, není má volba velkého detailu arbitrární, jelikož je vzhledem k dosažení mého záměru příznivější než dejme tomu volba extrémně vzdáleného záběru.¹³⁾ To nás vede k závěru, že potřebujeme takové pojetí konvence, které bude uspokojovat dva požadavky: „technika“ by měla být v souladu s vrozenými lidskými dispozicemi; a prostředky je nutno hodnotit ve vztahu k cílům.

Nyní je třeba doplnit poslední kamínek mozaiky. Jedním z důvodů přitažlivosti koncepce kulturně konvenčních „kódů“ je premisa, že tvůrčí díla přenášejí či produkují významy. Významy mají kulturní povahu; předpokládá se tedy, že tam, kde je nějaký význam, musí být i kódy. Místo toho bychom ovšem mohli o tvůrčích dílech uvažovat i tak, že produkují účinky, přičemž významy jsou určitými druhy účinků. Vyjdeme-li z toho, že cílem umělce je vyvolávání nějakých rozlišitelných účinků, můžeme pracovat s širším spektrem teoretických možností. Můžeme tak nyní chápat konvence jako část umělcových prostředků k tvorbě celé škály různých účinků. Tyto účinky navíc zaujímají příslušná místa v určité struktuře tvořené lidskými činnostmi: z hlediska umělců jsou to důsledky jejich praktické činnosti; z hlediska recipientů se chápání konvencí pojí s širším okruhem aktivit, jež vykonávají.

Naše střední cesta mezi čirým naturalismem a radikálním konvencionalismem je tedy vyznačena pojmy kontingentních univerzálií, konvencí ve smyslu vzorců normativně stanoveného chování, a uměleckých cílů pojímaných jako účinky. Mapa, kterou tu předkládám k úvaze, obsahuje jistou škálu vizuálních účinků s jasně odlišenými oblastmi, jejichž vzájemné hranice jsou ovšem prostupné. Navazuji tu na poznámku E. H. Gombricha, že „metodu vizuální reprezentace“ můžeme zasadit někam na „kontinuální stupnici mezi dovednostmi, jichž nabýváme přirozenou cestou, a dovednostmi, jejichž nabytí se může leckomu jevit bezmála nemožným“.¹⁴⁾

1. Na jednom konci stupnice jsou vizuální účinky, jež jsou závislé na mezikulturních či dokonce univerzálních faktorech. Zhruba by se dalo říci, že se dělí na dva typy.

Za prvé tu je cosi, čemu můžeme říkat „senzorické spouštěče“. Jedná se o vodítka (*cues*), jež automaticky stimulují diváky. V zobrazujících uměleckých druzích lze jako vhodné příklady uvést třeba kontrasty v tonalitě a textuře. Gombrichův zájem o zrakové iluze u něho vedl k tomu, že na důležitost takových spouštěčů klade výjimečný důraz. Často upozorňuje na analogie s typy chování známými z etologických výzkumů, jako je například to, že tvarovaný potravinový odpaděk dokáže vyvolat útok koljušky. Gombrich však

13) Myšlenka, že konvence jsou vytvářeny tak, aby přinášely určitý užitek v rámci lidských činností, opakuje argument Noëla Carrola, že mnohé „arbitrární konvence“ jsou vlastně kulturními vynálezy určenými k dosahování konkrétních cílů. Viz Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York : Columbia University Press 1988, s. 142–144.

14) Ernst H. Gombrich, *Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation*. In: T ý ž. *The Image and the Eye*. Oxford : Phaidon 1982, s. 283.

kromě toho ještě poznamenává, že tyto spouštěcí mechanismy nemusejí nutně sloužit k tvorbě iluzí; mohou také podněcovat hledání významu, jelikož vytvářejí percepční očekávání, jež časově předbíhá přímé potvrzení. Jedním z významných Gombrichových přínosů je jeho objev, že sensorické spouštěče hrají ve vizuálních uměleckých disciplínách daleko větší roli, než byla většina teoretiků předtím schopna připustit.

Sensorické spouštěče tohoto typu využívají veškeré mimojazykové umělecké druhy – patří mezi ně měřítko a objem v sochařství, rytmus a hlasitost v hudbě atd. Patří mezi nejprůhodnější možné příklady takzvaných pevně zapojených (*wired-in*) reakcí. V oblasti filmu nemusíme takové spouštěče nijak složitě hledat. Zdánlivý pohyb (*apparent motion*), tvořící základní předpoklad filmové iluze pohybu, je tu zcela nasnadě. Dosud přesně nevíme, jak vlastně zdánlivý pohyb funguje; může ho tvořit celý shluk specifických mechanismů, mezi něž patrně patří zrakové buňky detekující pohyb.¹⁵⁾ Zdánlivý pohyb je prvořadým příkladem kontingentní univerzálie: člověk se nevyvíjel proto, aby dokázal sledovat filmy, vynálezci kinematografie však dokázali využít jistého prvku stavby lidského zrakového ústrojí k vytvoření způsobu zobrazení, které je bezprostředně dostupné všem vidícím lidským jedincům. Jinými sensorickými spouštěči, jež má film k dispozici, je využití extrémních kontrastů vizuální tonality, ohromení v reakci na neočekávané průniky do filmového obrazu, a pokud se Gombrich nemýlí, i využití nasvícení pro tvorbu textury a objemu v rámci filmového záběru.

Kromě sensorických spouštěčů existují i vizuální účinky založené na kontingentně univerzálních faktorech. Jejich podstatou jsou pravidelně se opakující typy zkušenosti, jejichž výskyt lze důvodně pokládat za mezikulturní. Rozpoznání těchto podnětů a schopnost na ně reagovat skoro určitě vyžaduje jistou míru učení, nicméně snadnost, s jakou jim rozumějí dospělí příslušníci všech kultur, vede k závěru, že fungují jako kontingentní univerzálie, čili jako případy Hortonovy „primární teorie“.

Stejně jako v našem případě interakce tváří v tvář u techniky záběru/protizáběru, i o těchto kontingentních univerzáliích platí, že jsou natolik pevně fixované, že si stěží dokážeme představit, jaké by byly jejich arbitrární alternativy. Tak například jsme si už natolik zvykli uvažovat o variabilitě reprezentace obrazového prostoru zahrnující pohyb napříč různými dobami a místy, že často zapomínáme, že dané variace probíhají na pozadí, jež tvoří pozoruhodná míra konstantnosti v zobrazování lidských bytostí. Kdyby byla vizuální reprezentace skutečně arbitrární, pak bychom museli narážet na obrazy lidí se čtyřma očima či pěti nohama stejně často jako na jedince vybavené pouhým párem zmíněných orgánů. Přitom umění na celém světě zobrazuje lidské tělo s evidentně srovnatelnými parametry: s patřičným počtem končetin, anatomicky správným umístěním hlavy, nohou i rukou, použitím přibližně podobných proporčních zásad a podobně. Různá božstva a obludy pak získávají svůj význam přinejmenším zčásti prostřednictvím porušení uvedených norem. Právě tak jako dokážeme rozpoznávat jiné příslušníky vlastního živočišného druhu v běžném životě, umíme poznat lidskou bytost i v uměleckých projevech velice vzdálených či starých společností. Film zcela jistě těží z této

15) Viz Julian Hochberg, *Representation of Motion and Space in Video and Cinematic Displays*. In: Kenneth R. Boff – Lloyd Kaufman – James P. Thomas (eds.), *Handbook of Perception and Human Performance*. Vol. 1. *Sensory Processes and Perception*. New York : Wiley 1986, s. 31–40.

mezikulturní schopnosti rozpoznávat bez jakéhokoli zvláštního výcviku jedince lidského druhu.

Vrátím se nyní k našemu příkladu stříhového postupu záběr/protizáběr a pokusím se dokázat, že interakce tváří v tvář je vhodným kandidátem na zařazení do kategorie mezikulturních univerzálií. Patrně právě proto je nepravděpodobný výskyt nějakého vizuálního kódu zobrazování stejnosměrných pohledů pomocí pohledů mířících různými směry, jak jsme naznačili výše. A snad také proto je situace zobrazená pomocí záběru/protizáběru okamžitě srozumitelná, a to napříč kulturami a historickými epochami.

2. *Posuneme-li se na pomyslné stupnici směrem od „přirozenosti“, můžeme se zaměřit na vizuální účinky, jež sice závisejí na kulturně lokalizovaných dovednostech, jimž se však lze snadno naučit.* Ono „snadno“ tu lze interpretovat jako „rychle, na základě omezené zkušenosti anebo bez zvláštního výcviku či odborného vedení“. Jedná se zde o normativně dané činnosti, jimž se lze naučit povýtce účastí na celkovém životním způsobu příslušné kultury.

Tak například dvourozměrná kresba zřejmě není kulturně univerzální, což znamená, že vychází z dovedností specifických pro určité kultury. A přesto nemáme důvod k pochybnostem o tom, že se člověk může konvencím čárové kresby velice snadno naučit – dozajista snáz, než se naučí prvnímu či druhému jazyku.

Někdy se takové konvence získávají v průběhu normálního lidského vývoje uvnitř dané kultury. Existuje značné množství důkazů o tom, že přinejmenším naše děti se učí rozumět čárové kresbě předmětů současně s učením se rozlišovat (pojmenovávat, ukazovat, používat) takové předměty v okolním světě.¹⁶⁾ Učí-li se takovým normám dospělý člověk, vyžaduje tento proces jen zcela minimální dobu zkušenosti a naprosto elementární náporný výcvik. Často si takové normy lze domýšlet z kontextu, jako například v případě čar označujících přemisťování postav v komiksech (*speed lines*).

Film je takových snadno osvojitelných vizuálních efektů plný. Dá se říci, že většina interpunkčních znamének označujících přechody mezi scénami, jako jsou zatmívačky, roztmívačky a prolínačky, většina hereckých stylů i většina stylistických inovací včetně křížového stříhu či složitých pohybů kamery vedou k rychlému osvojování příslušných dovedností. Jakmile divák navíc v potřebné míře zvládne narativní výstavbu, má k dispozici dostatečně silnou představu o kontextu, do něhož může „zasadit“ jednotlivé filmové prostředky. Jakmile si divák kupříkladu osvojí funkční pojem „scény“, může ho už napadnout, že zatmívání a roztmívání plátna slouží k oddělení jedné scény od druhé. Existují-li ve filmu nějaké „kódy“, pak jsou to povýtce kódy tohoto velice snadno osvojitelného typu – čímž se výrazně liší od kódů, jimiž se řídí znakové systémy založené na jazyku.

3. *Na opačné straně stupnice se nacházejí vizuální účinky, jež závisejí na kulturně specifických dovednostech vyžadujících větší míru učení.* Jejich nabývání je časově náročné a vyžaduje delší zkušenost se vzorovými příklady anebo zvláštní výcvik či odborné vedení.

16) Viz J. H o c h b e r g, The Representation of Things and People. In: E. H. G o m b r i c h et al. (eds.), *Art, Perception, and Reality*. Baltimore : Johns Hopkins University Press 1972, s. 67–73.

V těchto ohledech se zde patrně jedná o skutečnou analogii s jazykem – nikoli ve smyslu rozumění řeči a tvorby promluv, nýbrž čtení a psaní.

V umění obecně se vyznačuje takovými poměrně esoterickými konvencemi modernismus. Kubistická malba, Joyceovy romány, poezie Ezry Pounda či akméistů, seriální či minimalistická hudba – všechny tyto umělecké formy od vnímatele vyžadují vypěstování vysoce specifických dovedností. Takové dovednosti nemusí být bezezbytku zařaditelné do kategorií formy či stylu, neboť výcvik tu může vyžadovat i chápání samotné zobrazené látky jako takové. Klíčovým případem tohoto typu je náboženská ikonografie. Na obraze Quentina Metsyse *Kristus vysmíváný* (asi 1515) tak můžeme vidět muže stojícího na vyvýšeném místě s pouty na rukou a s trnovou korunou na hlavě, aniž bychom museli znát tradici, podle níž ho daná situace a příslušné atributy identifikují jako Krista stojícího před svými pronásledovateli.

Ve filmu může být vizuálních efektů závislých na podobných specializovaných dovednostech poměrně málo. Vhodným místem, kde podobné efekty hledat, je avantgardní kinematografie, a je asi pravděpodobné, že filmy Stana Brakhage či Yvonne Rainerové vyžadují diváky obeznámené s abstraktním expresionismem či soudobou poststrukturalistickou teorií. I mainstreamovější umělecký film šedesátých let 20. století ovšem rozvíjel srovnatelné postupy, například hry s narativním časem nebo přechody mezi černobílým a barevným obrazem.

Stupnice, kterou jsem zde vyznačil, sahající od senzorických spouštěčů po poměrně esoterické efekty na rovině „expertních systémů“, nemá být ničím víc než přípravou terénu pro hlubší výklad vizuálních účinků. Řada mých příkladů je spekulativních a přístupných empirickému zpochybnění. Obecným cílem však je vytvoření jakéhosi referenčního rámce pro teoretické úvahy a konkrétní analýzu. Taková kontinuální stupnice nám dovoluje vyhnout se potížím pramenícím z opozice mezi naturalistickým a konvencionalistickým pojetím. Na cestě k dosažení některých účinků mohou umělci čerpat ze studnice biologických předpokladů a kontingentních univerzálií; k dosažení jiných účinků pak mohou umělci sáhnout i po lokálně specifičtějších a esoteričtějších dovednostech.

Znamená toto všechno, že se tu přisuzuje příliš malá úloha kultuře? Domnívám se, že nikoli. Jednak, jak často zdůrazňuje Gombrich, mají úkoly a zájmy, jež definují způsoby manipulace s vizuálními účinky, svůj původ v kultuře. Jsou-li konvence relacemi prostředků a cílů, pak společenské cíle nějaké vizuální reprezentace nevyhnutelně určují to, jak je daná činnost prováděna, jak se prvotní okruh účinků přetváří v účinky složitější. Navíc pak ústřední význam uměleckých schémat – oněch děděných modelů a vzorců, jejichž prostřednictvím dociluje umělec příslušných účinků v daném médiu – je zárukou toho, že právě kultura tu sehrává klíčovou roli. „Vůle je tam, kde je možnost,“ konstatuje Gombrich. „Jednotlivec může obohatit postupy a prostředky, které mu jeho kultura nabízí; avšak sotva si může přát něco, o čem si nikdy nemyslel, že by to bylo možné.“¹⁷⁾

17) E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press 1961, s. 86 (česky: *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon 1985, s. 98–100).

3

Jednou z výhod nástinu této spleti rozličných faktorů je to, že nám umožní vidět, že intuitivně nejzřejmější jevy z oblasti vizuální reprezentace se zřídka nacházejí přesně v jednom bodě navrhované kontinuální škály. Je nepravděpodobné, že by jednotlivý obraz či systém zobrazování, jakým je například lineární perspektiva, nebo i technický prostředek, jako je střih metodou záběr/protizáběr, mohly tvořit čistý případ kteréhokoli z účinků vyskytujících se v rámci této stupnice.¹⁸⁾ Jako kritici a historikové jsme dědici jazyka jistého oboru lidské praxe, jenž má ovšem na zřeteli jiné cíle než ona kritéria rozlišování, jejichž výsledkem je stupnice, kterou jsem tu nastínil.

Pravděpodobnější je, že nějaký banální zobrazovací prostředek bude stát u vzniku celé řady nejrozmanitějších účinků. Libovolný daný obraz tak může aktivovat senzorické spouštěče (jako je například barevný kontrast coby prostředek vyznačení obrysů), kontingentní univerzálie, jako je například identifikace lidské postavy, snadno osvojitelné účinky, jako je například obrysová kresba, a složitější dovednosti jako například identifikace alegorických figur.

Lze patrně zajít ještě dál a vyslovit hypotézu, že vodítka situovaná blíže onomu konci stupnice, kde se nacházejí „senzorické spouštěče“, budou konkretizovat a vymezovat ta vodítka, jež jsou kulturně specifičtější a obtížněji osvojitelné. Jinými slovy, součástí toho, když cosi chápeme „z kontextu“, je skutečnost, že v zobrazovacím souboru, který se nám nabízí, nás vodítka obsahující vyšší podíl kontingentních univerzálií vedou ke specifickému rozumnění ezoteričtějších vodítek. Takto by zjevně docházelo ke zjednodušení procesu učení: potřebujeme pak jen krátké působení určitých účinků, a navíc u každého jednotlivého obrazu posilují univerzální faktory naše hypotézy o tom, jak bychom měli reagovat na faktory kulturně specifičtější.

Domnívám se, že technika záběru/protizáběru je nejlépe uchopitelná právě v intencích tohoto přístupu – jako kompozitní jev čerpající z prvků různých oblastí zmíněné stupnice. Na úplný výčet relevantních typů vodítek tu není dost místa, pokusím se tedy alespoň o jakýsi úvodní přehled.

Ve své prototypické formě je záběr/protizáběr spojován se situací setkání dvou osob tváří v tvář. Tento jev by se mohl zdát být vhodným kandidátem na kontingentní univerzálii sociálního styku – čímsi, co by bylo srozumitelné bez ohledu na kulturní a časové hranice. Tato úvaha je natolik rudimentární, že naturalistický, ani konvencionalistický pohled na techniku záběru/protizáběru nepokládá za potřebné ji zvažovat, v mém výkladu však vytváří jakési mezikulturní předmostí. Tak například na obr. 5–6 z filmu YAABA nejspíš vidíme mimická či gestická vodítka specifická pro venkovský život v Burkina Faso. Jednotlivé střihy a pohyby kamery nicméně předvádějí setkání tváří v tvář mezi mladým hrdinou a starším mužem, čehož se tu docílí použitím prototypické konstrukce založené na záběru/protizáběru.

18) Jistý teoretik vyjádřil názor, že „umělá perspektiva“ v tom smyslu, jak se obvykle chápe, představuje přesně takový soubor prostředků. J. Hyman se domnívá, že jednotlivé techniky překrývání, perspektivního zkracování a perspektivního zmenšování by měly být „harmonicky integrovány do jednotného systému“ nazývaného umělá perspektiva. Viz John Hyman, *Perspective*. In: David Cooper (ed.), *A Companion to Aesthetics*. Oxford: Blackwell 1992, s. 324–327.

5. *Yaaba* (Idrissa Ouedraogo, 1989)6. *Yaaba* (Idrissa Ouedraogo, 1989)

Foto archiv

Do rámce uvedeného schématu se mohou vejít i další kontingentní univerzálie. Střídání účastníků konverzace se vzájemnou výměnou rolí mluvčího a posluchače by mohlo posloužit jako ukázka struktury blízké střídání obrazů, jehož jsme svědky u techniky záběru/protizáběru. Mohlo by se zdát, že tato podoba střídavého střihu má svůj původ ve snaze zachytit formou filmu jev konverzační výměny rolí. Dalším důležitým vodítkem je přinejmenším ve své prototypické podobě pohled osob zobrazených na filmovém plátně. Noël Carroll uvedl, že informační hodnota pohybů očí u primátů nabízí filmařům ohromnou příležitost k zaujetí publika bez ohledu na kulturní hranice.¹⁹⁾ V pojetí, jež tu předkládám, by platilo, že směr pohybu funguje jako senzorický spouštěč podávající nám zprávu o předmětu pozornosti dotyčné osoby. Je tak dalším pravidelným mezikulturním projevem lidské činnosti schopným vyvolat určité účinky na vnímatele.

Z takových základních materiálů – setkání tváří v tvář, cíleného pohledu, konverzační struktury spočívající ve výměně úloh – vytváří filmová technika záběru/protizáběru složitější konstrukci. Bezprostředně srozumitelné aspekty záběru/protizáběru ukotvují typy účinků, jež bychom mohli charakterizovat jako kulturně specifitější. Jelikož dyadický model setkání tváří v tvář je univerzálně srozumitelný lidem již od velice útlého věku, tvoří určitou konstantu, od níž se pak mohou v závislosti na kontextu odvíjet poněkud specializovanější typy úsudků a vyvozování.

Vezměme si onu tendenci projevující se při použití záběru/protizáběru, o níž jsme se tu již zmínili, k převaze tříčtvrtečních pohledů. Z jistých experimentálně ověřených pozorování vyplývá, že u zobrazených lidských obličejů umožňuje tříčtvrteční pohled snadnější rozpoznání nežli jiné typy zobrazení.²⁰⁾ Zatímco účelem čelních a profilových záběrů známých z policejních identifikačních snímků je záznam měřitelných obličejových charakteristik a usnadnění identifikace reálné lidské tváře, účinek tříčtvrtečního pohledu se

19) N. Carroll, Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies. *Poetics Today* 14, 1993, č. 1 (jaro), s. 127–131.

20) Srov. Vicki Bruce – Tim Valentine – Alan Baddeley, The Basis of the $\frac{3}{4}$ View Advantage in Face Recognition. *Applied Cognitive Psychology* 1, 1987, s. 109–110; Robert H. Logie – Alan D. Baddeley – Muriel M. Woodhead, Face Recognition, Pose, and Ecological Validity. *Applied Cognitive Psychology* 1, 1987, s. 53–69.

obecně považuje za nejvyšší, dojde-li ke srovnávání různých obrázků. Protože si filmový divák nemusí herce vybírat z řady podezřelých, slouží tříčtvrteční pohled ve spojení s technikou záběru/protizáběru k maximálnímu urychlení identifikace (alespoň v kulturách, které znají obrazové vyjádření). Skutečnost, že užití záběru/protizáběru ve spojení s profilem je ve světové kinematografické praxi patrně vzácné, napovídá tomu, že filmoví tvůrci tu čerpají z obecně rozšířené a snadno osvojitelné normy reprezentace.

Pokud jde o případ okamžité změny úhlu pohledu, která údajně slouží k vytvoření dojmu „všudypřítomného“ či „ideálního“ pozorovatele, ta by mohla být pokládána za zvláštní případ náhlého skoku v čase či prostoru, docilovaného pomocí libovolného typu střihu. Jakmile si pak diváci, zřejmě již ve velmi útlém věku, osvojí dovednost vnímat filmový střih jako signál takového přesunu orientace, mohou se ostatní vodítka obsažená v sekvenci snímané technikou záběr/protizáběr stát dostatečnými motivacemi k použití různých změn úhlu.²¹⁾

Existují bezpochyby i další vodítka, jež jsou součástí techniky záběru/protizáběru, jako například lokálnější podmíněná norma, podle níž jsou postavy pozorovány vždy jen z jedné strany imaginární „středové osy“.²²⁾ Tyto poznámky nicméně naznačují směry, jimiž bych se mohl ubírat v dalších fázích svého výkladu. Oproti naturalistům mám za to, že nemusíme techniku záběru/protizáběru chápat jako přímo odpovídající běžnému modelu percepce. Není nezbytné přistupovat k tomuto prostředku tak, jako by vytvářel jakéhosi neviditelného pozorovatele; přinejmenším stejně pravděpodobné je, že technika záběru/protizáběru vytváří zobrazovací vzor strukturovaný tak, aby soustředil divákovu pozornost na určité informace. Proto se tato technika vyhýbá švenkování simulujícímu dráhu pohledu a její kanonické úhly vykazují rysy fyzické nepravděpodobnosti. Techniku záběru/protizáběru lze nejspíš označit za svazek norem, z nichž některé jsou méně „stylizované“ než jiné.

Oproti konvencionalistům se domnívám, že tento svazek norem čerpá z kontingentních univerzálií lidské kultury, a zároveň i ze všeobecně zavedených a snadno osvojitelných filmařských praktik. Zdá se také být pravděpodobné, že první člen tohoto páru vymezuje a specifikuje člen druhý: kdyby divák nevěděl nic o konverzacích z očí do očí, dráhách pohledu či střídání mluvčího a posluchače, nedokázal by pochopit účel jednotlivých pozic zaujímaných kamerou, ani filmového střihu. Metaforicky vzato je prototyp techniky záběr/protizáběr *zkonstruován* z takových kontingentních univerzálií: je jejich jemným propracováním, důmyslným trikem sloužícím kulturním a estetickým cílům.

Rozmanitost těchto cílů lze podle mého názoru nejlépe pochopit v souvislosti s poslední otázkou, o které zde pojednám. Gombrich tvrdí, že dějiny stylu ve vizuálních uměleckých druzích je užitečné chápat jako proces sestávající z tvorby schémat a z jejich

21) Empirický výzkum těchto otázek dokládá, že konvence změny záběru a spojení dráhy pohledu se sledovaným objektem (*eyeline-matching*) jsou rychle osvojitelné již v raném mládí příslušníky nejrozličnějších kultur. Přínosný rozbor k tomu viz Paul Messaris, *Visual Literacy: Image, Mind, and Reality*. Boulder, Colo. : Westview 1994, s. 74–86.

22) Diskusi k této zásadě viz David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. New York : McGraw-Hill 1993 (4. vyd.), s. 252–275.

revizí. Umělec uchopí nějaký dostupný vzorec a přetvoří jej v závislosti na možnostech příslušného média, cílech, jež sám sleduje, a prostředcích, které má k dispozici k dosažení určitých účinků na vnímatele. Umění má podle Gombricha dějiny právě proto, že se všechny tyto faktory mohou během času měnit.²³⁾

Z tohoto zorného úhlu lze techniku záběru/protizáběru nahlížet jako určité schéma v rámci dějin filmového stylu. Jakmile byla objevena a zjistilo se, že její použití vede k žádoucím účinkům, stala se výchozím vzorcem pro tvorbu dramatických výjevů, z nichž se skládá většina narativních filmových děl. Prokázala při tom ohromnou míru pružnosti. Technika záběru/protizáběru se dala přizpůsobit tak, aby obsáhla více filmových postav (obr. 7–10). Daly se jí zobrazit postavy sedící vedle sebe nebo rozmístěné v různých výškách (obr. 11–12). Dokázala zachytit postavy obrácené k sobě zády. Dalo se jí využít i při snímání pouhých částí těl postav (obr. 13–14). Kamera se přitom mohla umístit zároveň v různých vzdálenostech a zaujímat rozmanité úhly. Bylo možné porovnávat záběry/protizáběry, na nichž jednotlivci či skupiny osob hledí do kamery – tedy dívají se na dalšího účastníka (účastníky) dané interakce (obr. 15–18).

Schéma záběr/protizáběr prokázalo schopnost plnit i psychologicky expresivnější účely. Tak ve filmu *PLÁŠT* Grigorij Kozincev a Leonid Trauberg mění úhel snímání a vzdálenost kamery od postavy tak drasticky, že v důsledku toho Významná osobnost nabývá obludných rozměrů, zatímco žadonící Akakij Akakijevič se zdá být maličký (obr. 19–20). John Woo zdůraznil příbuzné rysy policisty a zabijáka nápadnou podobností obrazové kompozice příslušných záběrů (obr. 21–22). René Clair spojil pomocí záběru/protizáběru dvojici odloučených milenců, aby vyjádřil, že myslí jeden na druhého (obr. 23–24). Znepokojivější je slavná série záběrů/protizáběrů ve filmu *NOSFERATU*, v níž Drákulův útok na Jonathana Harkera zastaví prosebné gesto Niny nacházející se ve vzdálených Brémách (obr. 25–26). Jakmile se vzorec záběr/protizáběr dostatečně zavede, mohou ho „modernistické“ přístupy posunout až k mezní zkratkovitosti: úvodní scéna filmu *MURIEL* toto schéma reviduje pomocí abnormální fragmentace a zkrácení délky záběrů, z nichž mnohé netrvají ani půl vteřiny (obr. 27–30). Tuto pasáž lze chápat i jako variaci onoho typu prostřihů částí těl použitých ve snímku *SIROTEK GOSSETTA* (obr. 13–14).

Takové sekvence vyžadují od diváků dostatečnou obeznámenost se standardním typem záběru/protizáběru, aby rozpoznali onu hru odvíjející se mezi vodítky navozujícími kontinuitu a idiosynkratickými faktory působícími proti kanonickému účinku. I v případech výsostně experimentálních děl ovšem zůstávají patrné určité neměnné konstanty. Bez předem dané představy o bezprostředních prostorových dispozicích a bez vodítek týkajících se úhlu pohledu, vzdálenosti kamery od objektu, orientace a střihu, které poskytuje dané schéma, by byly podobné pasáže nesrozumitelné. Ani tentokrát to ovšem neznamená, že se snad technika záběru/protizáběru jaksi opičí po běžné percepci. Zároveň to však ani neznamená, že ono schéma, jež je zde podrobeno revizi, je zcela artificielní a naprosto arbitrární; vyžaduje totiž jakési předmostí v podobě jistých kontingentních univerzálií a předpokládá existenci jistých (snadno osvojitelných) norem.

23) Srov. E. H. Gombrich, *Umění a iluze*, s. 163–209.

ILUMINACE

David Bordwell: Konvence, konstrukce a filmové vidění



7. *Suvorov* (Vsevolod Pudovkin, 1941)



8. *Suvorov* (Vsevolod Pudovkin, 1941)

Foto archiv



9. *Pûda* (Jussuf Šahín, 1969)



10. *Pûda* (Jussuf Šahín, 1969)

Foto archiv



11. *Prunella* (Maurice Tourneur, 1918)

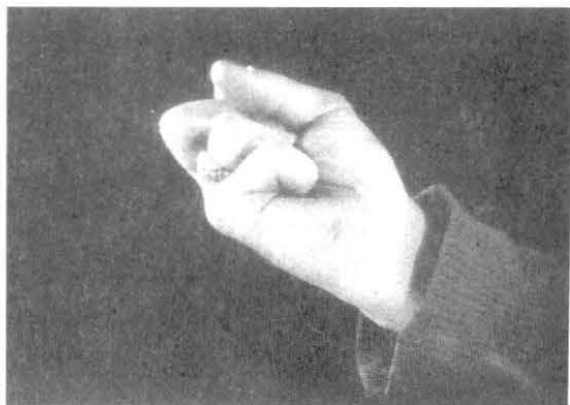


12. *Prunella* (Maurice Tourneur, 1918)

Foto archiv

ILUMINACE

David Bordwell: Konvence, konstrukce a filmové vidění



13. Sirotek Gossetta
(Germaine Dulacová, 1923)



14. Sirotek Gossetta
(Germaine Dulacová, 1923)

Foto archiv



15. Toni (Jean Renoir, 1934)



16. Toni (Jean Renoir, 1934)

Foto archiv



17. Blázinec ve škole (Spike Lee, 1988)



18. Blázinec ve škole (Spike Lee, 1988)

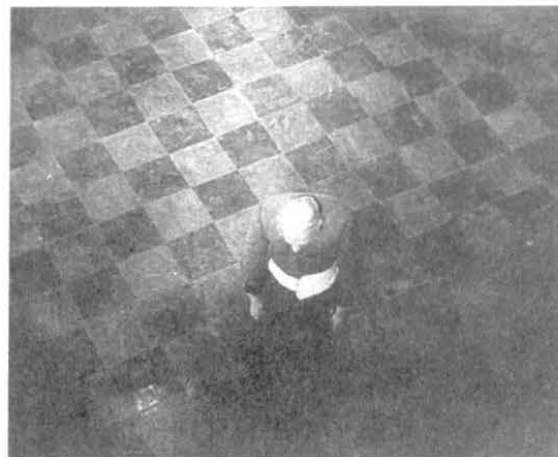
Foto archiv

ILUMINACE

David Bordwell: Konvence, konstrukce a filmové vidění



19. *Plášť*
(Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg, 1926)



20. *Plášť*
(Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg, 1926)

Foto archiv

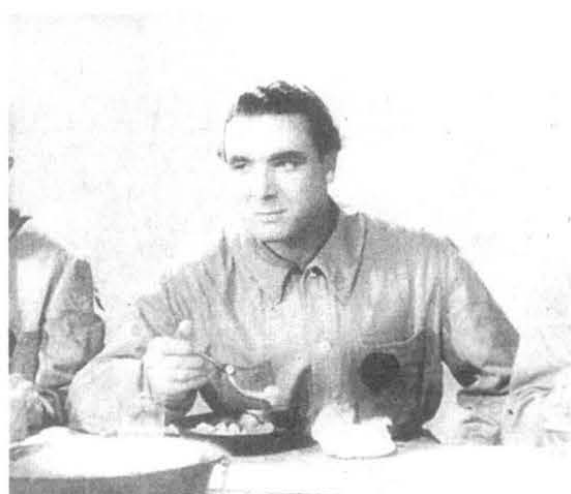


21. *Zabiják* (John Woo, 1989)



22. *Zabiják* (John Woo, 1989)

Foto archiv



23. *Ať žije svoboda* (René Clair, 1931)

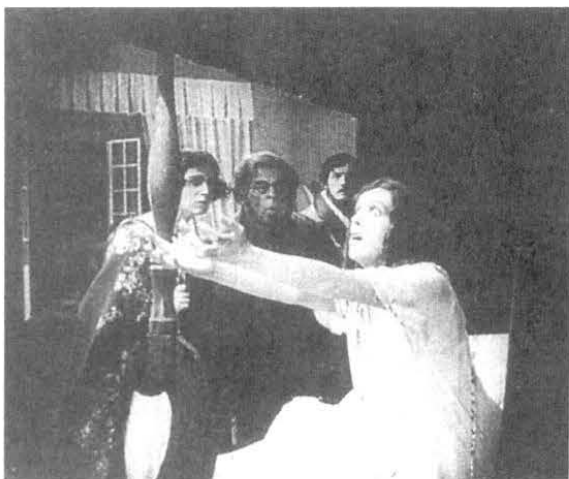


24. *Ať žije svoboda* (René Clair, 1931)

Foto archiv

ILUMINACE

David Bordwell: Konvence, konstrukce a filmové vidění



25. *Upír Nosferatu* (F. W. Murnau, 1921)

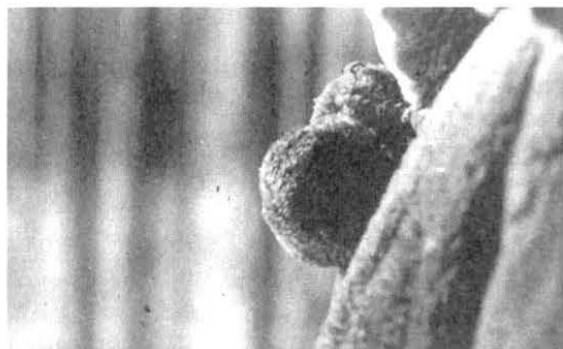


26. *Upír Nosferatu* (F. W. Murnau, 1921)

Foto archiv



27. *Muriel* (Alain Resnais, 1963).
Polodetail Hèlènininy zákaznice
je 17 okének dlouhý (0,7 s.)



28. Následující záběr,
ukazující knoflík kabátu zákaznice,
je dlouhý 12 okének (0,5 s.)

Foto archiv



29. Další záběr, velký detail jejího klobouku,
trvá jen 11 okének (0,45 s.)



30. Protizáběr na Hèlènininy ruce
má rovněž 11 okének

Foto archiv

Pokud existuje nějaké heslo, jemuž se v soudobém teoretickém bádání na poli společenských věd dozajista dostane okamžitého přijetí, pak je to tvrzení, že určitý jev je „kulturně zkonstruovaný“. Tento koncept částečně čerpá sílu ze svého implicitního kontrastu vůči alternativním stanoviskům. Daný jev je *zkonstruován*, tudíž je v jistém smyslu umělejší; je výsledkem praktické lidské činnosti, nikoli nějakého přírodního procesu. Daný jev je zároveň *kulturní*, není tedy ani přirozený, ani „individuální“; je v širokém slova smyslu sociální, společenský, nikoli úzce psychický. I úvahy, jež jsem zde nastínil, jsou v souladu s těmito obecnými implikacemi.

To, co se snažím vyložit, ovšem není kompatibilní s jinou implikací. Výraz „kulturně zkonstruovaný“ je někdy používán k označení toho, že daný jev není univerzální nebo dokonce ani významně rozšířený; předpokládá se o něm, že je specifický pro nějakou konkrétní kulturu. Přesto však, byť se u kulturních modelů jistá míra lokální validity projevuje, ještě z toho nevyplývá, že všechny z nich jsou omezeny vždy výlučně na jednu konkrétní společnost či jedno období. Je zcela dobře možné, aby byl určitý jev kulturně zkonstruován a přitom zároveň aby byl velice významně rozšířený či dokonce univerzálně platný pro lidské společnosti jako takové.

Stoupenci radikálního kulturního konstruktivismu až příliš často počítají s tím, že lidské bytosti ve skupinách rozptýlených v čase a prostoru se nikdy nesetkávají s opakovaně vznikajícími podmínkami či problémy a že nikdy nenalézají podobná či dokonce identická řešení těchto problémů. Je zásadním omylem předpokládat, že existence mezikulturních konvergencí svědčí toliko o sdílených „biologických“ nebo přirozených dispozicích, a že všechno ostatní musí být záležitostí divergence a variability, jejichž původ se dá tak či onak hledat ve vrtoších kulturních rozdílů.

Nejen percepční výbava, nýbrž i dispozice k vidění světa jakožto trojrozměrného prostoru, v němž existují volně umístěné objekty nezávisle na pozorovateli; nejen jazyk „obecně“, nýbrž i zájmena a vlastní jména, lži a vyprávění, gramatická redundance a vyšší četnost krátkých slov pro označení známých věcí; nejen zhotovování nástrojů, nýbrž i tvarování paliček a hmoždířů; nejen spontánní úsměvy, nýbrž i výrazy nedůvěry a hněvu, právě tak jako strach z hadů a hlasitých zvuků – všechny tyto jevy a činnosti a spousta dalších se v současné době ucházejí o zařazení mezi „kulturní univerzálie“. Patrně všechny kultury rozlišují mezi přírodními a nepřírodními předměty, mezi věcmi živými a neživými, mezi rostlinami a živočichy.²⁴⁾ Všechny společnosti si zhotovují vlákna určená k vázání, šňorování a splétání či tkaní.²⁵⁾ (Mám-li tu parafrázovat Marjorie Garberovou: „Neexistuje kultura bez šňůrky.“)

Smysl odkazování na podobné antropologické údaje je v tom, že nám, jak doufám, mohou pomoci přenést se přes onu rovnici, podle níž se „mezikulturní“ (či dokonce „mezi-subkulturní“) rovná „přirozenému“ či „biologicky podmíněnému“. Ani ten nejarogantnější sociobiolog by se neodvážil postulovat nějaký genetický základ pro vlastní jména,

24) Scott Atran, *Cognitive Foundations of Natural History: Towards an Anthropology of Science*. Cambridge: Cambridge University Press 1990.

25) D. E. Brown, c. d., s. 135.

hmoždíře a motouzy. Předpokládáme-li, že kultura prochází v průběhu dějin proměnami, neměli bychom být překvapeni tím, že pravidelně se vyskytující jevy v oblastech fyzikálního prostředí a mezilidských vztahů, na něž jsou lidské bytosti naladěné díky svým druhově specifickým dispozicím, vedly k vývoji četných podobných a dokonce univerzálních praktik ze strany sociálních společenství. Vyžaduje-li socialita komunikaci, pak budou jejímu průběhu za libovolných okolností, při nichž dochází k setkávání lidských bytostí, napomáhat v široké míře sdílená pravidla řídící jejich interakce z očí do očí a střídání úloh při konverzaci.

Neměli bychom se tudíž bránit, vede-li nás ona metafora konstruovanosti k poznání, že sociální praktiky mohou být „vystavěné“ z biologických dispozic či kontingentních univerzálií. Při jiné příležitosti jsem uvedl, že „konstruktivistická“ teorie sociální konvence a mentální činnosti vyžaduje nějakou koncepci materiálů, z nichž je utvářena reprezentace.²⁶⁾ Tyto materiály nemusí být „surovinami“, ba dokonce ani ničím „materiálním“ v doslovném smyslu (jelikož vlastně už samotné označení „konstruktivismu“ je metaforou).

Teoreticky vzato by se mohly jako nejúplnější a nejprůkaznější výklady konvencí v libovolné umělecké disciplíně jevit takové, jež je představují coby funkční transformace jiných reprezentací či praktik, z nichž některé mohou být biologickými předpoklady či kontingentními univerzáliemi. Z metodologického hlediska by se mohla jako nejvhodnější strategie jevit neustálá zvýšená pozornost zaměřená na mezikulturní faktory, jež jsou potenciálně součástí jakéhokoli procesu reprezentace. Takové faktory mohou být někdy zcela samozřejmé, jindy ovšem může jejich průzkum osvětlit, jakým způsobem nabývají běžně známé vzorce svou charakteristickou platnost.

Takové stanovisko podle mého mínění disponuje tím nejlepším z toho, co poskytují teoretická východiska naturalistů i konvencionalistů. Nabízí i výhled na cesty k porozumění tomu, jak se mohou konvence vyvíjet v konkrétních sociálních podmínkách. Konečně snad nejvýmluvnějším argumentem je, že „umírněný konstruktivismus“ vybudovaný na těchto základech naznačuje cestu k porozumění mezikulturní působnosti vizuálního umění.

Přeložil Ivan V o m á č k a

Přeloženo z anglického originálu: David B o r d w e l l, *Convention, Construction, and Cinematic Vision*.

In: David B o r d w e l l – Noë l C a r r o l l (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*.

Madison : The University of Wisconsin Press 1996, s. 87–107.

26) D. B o r d w e l l, A Case for Cognitivism. *Iris* 1989, č. 9 (jaro), s. 11–40.

Citované filmy:

Ať žije svoboda (À nous la liberté; René Clair, 1931), *Blázinec ve škole* (School Daze; Spike Lee, 1988), *Metro-polis* (Fritz Lang, 1926), *Muriel* (Alain Resnais, 1963), *Plášť* (Šiněl; Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg, 1926), *Páda* (Al-Ard; Jussuf Šahín, 1969), *Prunella* (Maurice Tourneur, 1918), *Sírotek Gossetta* (Gosette; Germaine Dulacová, 1923), *Suvorov* (Vsevolod Pudovkin, 1941), *Toni* (Jean Renoir, 1934), *Třídní vztahy* (Klassenverhältnisse; Jean-Marie Straub, Danièle Huilletová, 1983), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich Wilhelm Murnau, 1921), *Yaaba* (Idrissa Ouedraogo, 1989), *Zabiják* (The Killer; John Woo, 1989).

Poznámka o autorovi:

David Bordwell (1947), profesora na Wisconsinské univerzitě v americkém Madisonu, není třeba vážným zájemcům o film příliš představovat, neboť dnes je pravděpodobně celosvětově nejuznávanějším a nejpřekládanějším autorem filmologických prací. Ačkoli bývá spojován s kognitivistickou filmovou teorií, jeho klíčové výzkumy lze řadit spíše do oblastí historie filmového stylu, filmové poetiky a naratologie. Učebnice *Film Art: An Introduction* (1979), kterou napsal společně s manželkou a významnou filmovou badatelkou Kristin Thompsonovou, loni vyšla již v osmém vydání a do té doby stihla změnit způsob, jak se na katedrách filmových studií po celém světě vyučují úvodní kurzy. Kolektivní práci *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (společně s K. Thompsonovou a Janet Staigerovou) zase dokázal jednou provždy změnit představy filmových historiků o tom, jak lze budovat korpus zkoumaných filmů, aniž bychom se uchýlovali k subjektivním kritériím výběru. V posledních letech vydal mj. knihy *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* (2000), *Figures Traced in Light* (2005), *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (2006). David Bordwell se také pečlivě stará o svou prezentaci online: <www.davidbordwell.net/>.

PARADOXY DIVÁCTVÍ

Judith Mayneová

Bez ohledu na veškerou kontroverznost teorií kinematografické instituce a kritické výhrady vznášené vůči nim by jen málokdo zpochybnil jejich výchozí premisu, že totiž schopnost filmu svádět, bavit či jinak působit na publikum je třeba chápat z hlediska ideologických a psychologických faktorů. Problém ovšem nespočívá toliko v porozumění vztahu mezi psychickou a společenskou oblastí života – což je i tak dost velký úkol –, nýbrž i v přesné definici jednak toho, jak lze kinematografii popsat s pomocí teorie ideologie a psychoanalýzy, jednak toho, do jaké míry různé typy kinematografie a její kontexty tím či oním způsobem artikulují fenomén diváctví. Dokonce i kognitivní přístup, který se nejmarkantněji odchyluje od premis formulovaných filmovou teorií sedmdesátých let 20. století, se zabývá podmínkami koherence a srozumitelnosti, jež odpovídají typu analýzy ideologie, z něhož vychází filmová teorie sedmdesátých let.

Platí pohled na kinematografii jako na inscenování a reinscenování krizových stavů pramenících z mužské oidipovské touhy ve smyslu regresivního naplnění pouze pro určitou konkrétní historickou formu kinematografie – tj. pro klasický narativní hollywoodský film? Anebo je spíš – vzhledem k tomu, že vznik kinematografie tak úzce souvisí s fikcemi příznačnými pro západní patriarchální kulturu – kinematografický aparát podmínkou *veškerých* projevů filmové reprezentace, jak se domnívá filmová teorie? Ocitají se tak ženské příslušnice publika klasického hollywoodského filmu v sevření mezi Scyllou mužských diváckých očekávání a Charybdou hrozby vyloučení z říše filmových fantazií? Platí snad, že vzhledem k šíři zájmu věnovaného v analytických výzkumech diváctví otázkám odlišnosti pohlaví (ať už jsou tu vyzdvihovány do popředí, nebo tak okatě pomíjeny, až začínají fungovat jako symptomy, jako je tomu u Baudryho) se i jiné formy divácké identity – jako rasa, třída, sexuální identita jiné než genderové povahy, věk apod. – konstruují výlučně podle vzoru odlišnosti pohlaví, nebo jsou potenciálně formativní samy o sobě? A do jaké míry je identita pro studium diváctví zavádějícím konceptem, zejména je-li limitována takovými polopatistickými předpoklady, jako že se například černošští diváci mohou „identifikovat“ výhradně s černošskými postavami, ženská část publika pouze s ženskými postavami a podobně? Jestliže teorie kinematografického aparátu odmítla uznat identifikaci jako ústřední dynamický prvek diváctví, neznamená to ještě, že by to snad otázky související s identitou jakkoli řešilo. Za ono odstranění identifikace, byť bylo nezbytné a přínosné pro koncepci filmové teorie sedmdesátých let, totiž bylo třeba zaplatit určitou cenu, jíž je až příliš nekomplikované rovnítko mezi „subjektem“ a atributy dominance.

Jedním z největších paradoxů soudobých filmových studií je patrně skutečnost, že ono obsedantní zaujetí kinematografickou institucí se objevilo v době, kdy existovala větší rozmanitost způsobů filmové reprezentace a oslovení než kdy dřív. Jen v samotných USA neustále roste nezávislá produkce filmů a videosnímků zaměřujících se na specifické trhy – gaye a lesbičky, feministky, černochoy, hispánce. Jedním z největších problémů, s nimiž se potýká výzkum diváctví, je skutečnost, že uznání „rozmanitosti“ diváckých skupin se snadno může proměnit v manévr, s jehož pomocí lze prodlužovat životnost iluzí produkovaných mainstreamovou kinematografií, místo aby byly kriticky zkoumány. Jinými slovy, neexistuje žádný jednoduchý předěl mezi kinematografií fungující jakožto nástroj dominantní ideologie a kinematografií, jež usnadňuje tvorbu prvků, které se s touto ideologií konfrontují. Pokud ovšem budeme předpokládat, jako někteří teoretikové v sedmdesátých letech, že v kinematografii neexistuje nic, co by nebylo prosyceno ideologií, bude to znamenat, že by se působení radikálních či kritických směrů v kinematografii omezilo na filmy, jejichž funkčním cílem je odhalení ideologické spoluviny kinematografie.

Nejperspektivnější a nejvlivnější výzkumy v oblasti diváctví vycházejí z nutnosti chápat kinematografii jako oblast fungující sice pod vlivem ideologie, nikoli však monolitně. Linda Gordonová tak konstatuje nezbytnost udržovat soupeřící síly dominance a rezistence v neustálém vzájemném napětí, a nedovolit při tom, aby jedny z nich pohltily ty druhé.¹⁾ V teoretických pracích zabývajících se diváctvím se vynořilo několik koncepcí zabývajících se napětím mezi pohledy na kinematografii jakožto monolitickou instituci, nebo heterogenní různost. Soupeřící argumenty ve prospěch homogenity (kinematografického aparátu) a heterogenity (diváka, a tudíž různých potenciálních způsobů chápání tohoto aparátu) tvoří rámec této kapitoly.

Je-li kinematografický aparát tak zcela saturován ideologií idealismu a oidipovskou touhou, jak tvrdí filmová teorie sedmdesátých let, pak nemůže existovat žádná reálná historie filmu, jež by nebyla redukována na variace společného tématu. Nebo lépe řečeno, nemůže existovat žádná historie probíhající uvnitř kinematografie, je-li veškerá filmová tvorba ideologizovaná tímž způsobem. Již jsme se zabývali kritickými výhradami vůči modelům kinematografického aparátu, které pozici diváka chápou jako monolitní a příliš doslovně interpretují její údajné analogie, od platónské jeskyně až po lacanovské imaginárno.²⁾ Opozice mezi homogenitou a heterogenitou tyto kritické argumenty ještě zvýrazňuje, neboť většina směrů alternativních k filmové teorii sedmdesátých let nechápe diváka jako produkt kinematografické instituce, nýbrž jako výchozí bod, přičemž ho nepojímá jako onoho ideálního diváka teorií kinematografického aparátu, nýbrž jako sociálně definovaného diváka, který je nutně heterogenní – tj. oslovovaný rozmanitými diskursy. Jinými slovy jsou reakce na teorii aparátu založeny na propasti mezi ideálním subjektem, jak ho postuluje aparát, a divákem, jehož vztah vůči tomuto ideálu je vždy nedokonalý.

1) Linda Gordon, *What's New in Women's History*. In: Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press 1986, s. 20–30.

2) Viz předchozí kapitolu knihy, z níž je převzat přítomný text: „Spectatorship Reconsidered“. In: J. Mayne, *Cinema and Spectatorship*. London – New York: Routledge 1993, s. 53–76 (pozn. red.).

V této kapitole se budu zabývat trojicí termínů, jež se v bádání o diváctví objevily v souvislosti s potřebou konceptualizovat soupeřící argumenty o homogenní kinematografické instituci na jedné straně a heterogenních reakcích na ni na straně druhé: 1. *oslovením* a *receptí*; 2. *fantazií* a 3. *negociací*. Linda Gordonová pojednává o potřebě nalezení nějaké metody fungující „na pomezí“ argumentů o dominanci a o rezistenci, přičemž právě sem spadají termíny, jimiž se budu v této kapitole zabývat a jež mají vyjadřovat protikladnost různých modalit fungování diváctví. Za prvé je tu vztah mezi kinematografickým oslovením a kinematografickou receptí, který otevírá prostor mezi „ideálním“ divákem a „reálným“ divákem. *Oslovení* (*address*) odkazuje ke způsobům, jak daný text předpokládá určité reakce, jež pak mohou či nemusí být naplněny v různých recepčních podmínkách. Ústřední roli v tomto zdánlivém paradoxu hraje filmový „text“, a to bez ohledu na to, zda je definován jako konkrétní film, nebo jako množina operací, jež určitým způsobem situují diváka. Jestliže diváci mohou na filmy reagovat a také na ně reagují tak, že je to v rozporu s předpokladem „ideálního“ diváka zabudovaným do daného textu nebo to tento předpoklad přímo popírá či jinak problematizuje, pak je třeba seriózně přezkoumat či přehodnotit význam textové analýzy – onoho pravděpodobně nejvýznamnějšího z metodologických nástrojů zavedených filmovou teorií sedmdesátých let.

V předešlé kapitole jsem konstatovala, že verze psychoanalýzy prosazovaná v rámci teorií filmového subjektu jeví tendenci k uniformnímu a totalizujícímu pojetí nevědomí, jež se téměř bez výjimky chápe ve smyslu oživování různých krizových stavů (mužské) oidipovské identity. Předností tohoto přístupu je jistě to, že vede k výzkumu psychologických základů kulturního řádu, má nicméně daleko více nevýhod. Takto definované nevědomí se totiž stává zase jen dalším totalizujícím systémem a práce psychoanalyticky zaměřeného kritika se ocitá ve stejném zajetí nějakého řídicího kódu jako kterákoli jiná aplikace určité metody. V kontextu těchto problémů souvisejících s psychoanalytickou teorií a kritikou se začala upírat čím dál větší pozornost k pojmu *fantazie*, jenž je druhým konceptem, o němž chci v této kapitole pojednat. Studium fantazie umožňuje daleko radikálnější průzkum psychologického vkladu v oblasti filmu, přičemž zároveň poukazuje na průsečíky mezi aspekty psychologickými a politickými. Přesto však není zcela jasné, zda implikace fantazie v oblasti filmu umožňují chápání sociálních aspektů v míře přesahující rámec rodinné romance³⁾, jenž je klíčový pro veškerá psychoanalytická pojetí kultury.

Jedna věc je porovnávat argumenty, jež lze vznést ve prospěch pojetí kinematografie jako homogenní a homogenizující instituce oproti instituci heterogenní, a jiná věc je hodnotit heterogennost jakožto cosi nezbytně negativního. Třetím pojmem, jímž se zde budu zabývat, je *negociace*, jíž se často užívá v souvislosti s tvrzením, že různé texty lze „používat“, „interpretovat“ či „osvojovat si“ rozmanitými způsoby. O různorodosti takto postulované prostřednictvím „negociovaných“ čtení či zhlédnutí se přitom soudí, že zpochybňuje vliv kinematografické instituce. Samotný fakt, že divák či skupina diváků opakovaně a bez autorizace užívá filmové médium, ještě není zárukou toho, že takové používání je opoziční. Klíčová otázka, již si tu je třeba klást, nemá co do činění ani tak se statusem

3) *Rodinná romance* – freudovský pojem pro fantazie dítěte, že jeho rodiče nejsou jeho skutečnými rodiči a že je urozeného původu (pozn. red.).

textu, jako spíš s hodnotou, kterou člověk přiřazuje odlišným typům reakcí – s tím, jak jsou tyto reakce posuzovány a jak je filmové diváctví „čteno“ ve vztahu k jiným společenským, kulturním a psychologickým formacím. Zde je třeba zdůraznit, že tento důraz na „negociaci“ ubírá na významu primární roli filmového textu, neboť se zaměřuje spíše na to, jak lze interpretovat rozdílné reakce, zda je lze „číst“ kriticky, symptomaticky či jinak.

Oslovení a recepce

V textově založených teoriích zabývajících se divákem byl běžný předpoklad, že kinematografický aparát „situuje“, „umisťuje“ či jinak přisuzuje implikovanému divákovi jistou koherentní pozici. Sluší se poznamenat, že jakkoli zde toto stanovisko implicitního diváka fungovalo čistě v podobě jakéhosi fantomu, a nikoli osoby, již by bylo možno ztotožnit se skutečnými diváky, dosáhlo se jím nicméně marginalizace veškerých úvah o tom, že by reální diváci mohli ke sledování filmů přistupovat značně rozmanitějšími způsoby, než jaké dokáže implikovat jakákoli monolitní koncepce kinematografického aparátu. Jedna věc je předpokládat, že kinematografie je determinována ideologicky, že má povahu diskursu (či souboru rozmanitých diskursů), čili předpokládat, že ony rozmanité instituce kinematografie *projektují* nějakého ideálního diváka, a něco jiného je předpokládat, že takové projekce skutečně *fungují*. Jeden z nejdůležitějších směrů bádání o diváctví se zabývá zkoumáním propasti, jež se rozevřela mezi způsoby, jimiž texty konstruuji diváky, a tím, jak lze tyto texty interpretovat či používat způsoby, jež se odchyľují od těch preferovaných kinematografickou institucí samotnou.

Operativním východiskem tu je předpoklad, že teorie aparátu nejsou zcela nesprávné, nýbrž že jsou spíše neúplné. Zásadní je zde otázka flexibility, uznání toho, že nějaký aparát může vytvářet neočekávané účinky a že žádný aparát nemůže fungovat tak naprosto hladce a efektivně, jak naznačovala valná část filmové teorie sedmdesátých let. Tato teorie byla zcela evidentně nedostatečná a problematická vzhledem k hypotézám, jež vytvářela o veškerých typech alternativní filmové praxe, zejména pokud jde o dekonstrukci takzvaných dominantních modů a očekávané přehodnocení pozice diváka. Dominantní modus i jeho dekonstrukce v tomto pojetí předpokládají poměrně stabilní, fixní, jednostranný a shora dolů uspořádaný model činitele a objektu, přičemž divák je tu dosud sevřený do rámce určitého programu reprezentace, jenž je definován romanticky a mechanisticky podle plánu daného filmovým tvůrcem a institucí – „aktivní“ divák je dosud do této pozice „dosazován“ pomocí textových konstruktů.

Přitom však zajít do opačného extrému a definovat texty v tom smyslu, že toliko nabízejí pozice, jež pro ně vytvářejí diváci, a tím v důsledku vytěsnit *veškeré* úvahy o existenci kinematografické instituce jako takové, představuje pouhou záměnu jednoho monolitního politického pojmosloví jiným. Výzva, jíž zde čelíme, tudíž spočívá v potřebě porozumět komplikovaným způsobům určujícím jak přiřazování, tak tvorbu významů. Jestliže byli teoretikové kinematografie příliš horliví, když definovali veškeré významy jakožto přiřazené, je zároveň pravda, že přemíra horlivosti figuruje i na opačném konci spektra, kde se prakticky popírá existence jakéhokoli vlivu institucí a čtenáři/diváci jsou pojímáni jako naprosto svobodní a autonomní aktéři – tendence, jež se projevuje zvlášť markantně

například v některých verzích recepční estetiky (*reader-response theory*) a kulturních studií (zejména v USA).⁴⁾ Jelikož dominantní ideologie není ani nějaká osoba, ani žádná jednorozměrná množina pojmů, je prakticky nemožné s jistotou tvrdit, že určitý účinek je buď v souladu s působením nějaké instituce, nebo že je naopak vůči němu rezistentní. Různé účinky dosahované kinematografií ovšem můžeme hodnotit ve vztahu k jiným diskursům, například s cílem vyhodnotit komplikované způsoby fungování kinematografie.

Jedna z velkých obtíží, na něž tu narazíme, je velice nasnadě. Jednotlivé filmy jsou přístupné daleko elegantnějším a snáze formulovatelným hypotézám týkajícím se struktury a excesu než jednotliví diváci či skupiny diváků. Nedůvěra vůči sociologickým průzkumům je jednou z nejpevněji zakořeněných charakteristik soudobého teoretického výzkumu, je tudíž poněkud překvapivé, jsme-li v posledních letech svědky návratu analýz „reálných diváků“ jakožto teoreticky věrohodné praxe. Vliv kulturních studií, konkrétně v pojetí představovaném pracemi Stuarta Halla a Centre for Contemporary Cultural Studies na University of Birmingham, a obecněji analýz způsobů reakcí konkrétních diváckých skupin na projevy masové kultury, je obrovský.

Angela McRobbieová například v řadě rozhovorů s dospívajícími dívkami odhalila, že jejich nadšení filmy, jako je FLASHDANCE, souvisí daleko více s jejich vlastní touhou po fyzické autonomii než s jakýmkoli jednoduchým konceptem přizpůsobování se patriarchální definici ženské přitažlivosti.⁵⁾ V této souvislosti mám dojem, že na pozadí dřívějšího modelu kinematografické instituce – korespondujícího s nahlížením kapitalismu prismatem „konspirační teorie“, populární v některých kruzích Nové levice v šedesátých letech 20. století – musí tyto provizorní závěry působit šokujícím dojmem. Zatímco já sama pokládám výzkum McRobbieové za velice zajímavý a ještě v této kapitole se k němu vrátím podrobněji, nejsem přesvědčená, že její hypotézy musejí mít nezbytně za následek odmítnutí vlivu kinematografické instituce. Výzkumy tohoto typu bohužel vedly ke zvláštnímu výkladu recepce masové kultury, podle něž jsou naprosto veškeré reakce příjemců kritické. Je zde tedy zapotřebí lépe porozumět neshodě mezi oslovením a recepcí a vliv instituce spíše analyzovat, než brát jako cosi jednou provždy daného.

Jednou z nejpřínosnějších prací postupujících tímto směrem je *Reading the Romance* Janice Radwayové, analýza zamilovaných románů a způsobů, jak jsou čteny skupinou vášnivých milovnic tohoto typu literatury.⁶⁾ Řada problémů, jež zde Radwayová formuluje, má srovnatelný význam i pro bádání o kinematografii a její kniha už byla mnohokrát uváděna jako vzorový příklad toho, jak by mohli filmoví teoretici dojít k přeformulování řady teoretických východisek, jež se čím dál víc jeví jako limitující. Její práce proto stojí za prostudování z hlediska otázek, které se vztahují i na oblast filmového diváctví.⁷⁾

4) Mike Budd – Robert M. Entman – Clay Steinman, The Affirmative Character of U.S. Cultural Studies. *Critical Studies in Mass Communication* 7, 1990, č. 2 (červen), s. 169–184.

5) Angela McRobbie, Dance and Social Fantasy. In: Angela McRobbie – Mica Nava (eds.), *Gender and Generation*. London: Macmillan 1984, s. 130–161.

6) Janice Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill – London: University of North Carolina Press 1984.

7) Janet Bergstrom – Mary Ann Doane (eds.), *Camera Obscura* 5, 1990, č. 20/21 (The Spectatrix).

Radwayová zkoumá strukturní a ideologické vlastnosti zamilovaných románů jakožto žánru a současně tuto svou analýzu klade do souvislosti s komplexním portrétem skupiny nadšených a přesvědčených čtenářek červené knihovny, což je patrně nejpozoruhodnější přínos její knihy. Kladem její analýzy je fakt, že uznává působivost zamilovaných románů jako žánru a zároveň odmítá tento žánr redukovat na pouhou řadu ideologických spoluvín. Jinými slovy se dá říci, že po celou dobu četby *Reading the Romance* člověk cítí, že se tu závěry odvozené z analýzy textu neustále ověřují konfrontací s analýzou čtenářského vzorku a naopak.

Práce Radwayové soustřeďuje pozornost na skupinu žen, jež označuje fiktivně jako „Smithtoňanky“ a z nichž všechny si valnou část svého oblíbeného čtiva obstarávaly u prodavačky jménem Dorothy Evansová („Dot“), odbornice na zamilované romány. Průzkum, který Radwayová na tomto vzorku žen prováděla, probíhal formou skupinových a individuálních rozhovorů (se šestnácti ženami) a zahrnoval i obsáhlý dotazník, který rozdala dvaadvaceti ženám. Radwayová svůj vzorek charakterizuje jako převážně „vdané středostavovské matky rodin“ a poznamenává, že ačkoliv

není reprezentativní pro všechny ženy bavící se četbou zamilovaných románů, zdá se tato skupina být demograficky blízká obsáhlému segmentu čtenářstva, na které se zaměřuje několik velice tajnůstkářských nakladatelství.⁸⁾

Značná část přínosu analýzy předložené Radwayovou spočívá v řadě srovnání rozdílných konceptů „ideálu“ – od ideálního čtenáře, jak ho postuluje většina naratologických analýz, přes „ideální zamilovaný román“, jak ho postulují Smithtoňanky, k feministickému ideálu, který se zdá být do značné míry příznačný pro přístup samotné Radwayové k reakcím jejích respondentek na červenou knihovnu.

Radwayová opakuje závěry velké části feministicky zaměřených rozborů, když uvádí, že zamilované romány fungují jako „kompenzační fikce“, to jest:

jejich četbou se naplňují určité základní psychické potřeby žen, jež byly vyvolány kulturou a jejími sociálními strukturami, ale často zůstávají v průběhu každodenního života neuspokojeny v důsledku působení souběžných faktorů omezujících ženskou aktivitu.⁹⁾

Stejně jako Vladimir Propp ve své slavné analýze ruských pohádek, i Radwayová konstatuje, že zamilované příběhy jsou tvořeny neměnnou množinou určitých prvků, v nichž hrají zvláště důležitou roli patriarchát, heterosexuality a mužská osobnost.¹⁰⁾ Při zachování těchto neměnných pravidel však skýtají zamilované romány možnost fantazijských řešení, jež jsou jinak nerealizovatelná. Ve všech částech práce *Reading the Romance* se poukazuje na to, že četba zamilovaných příběhů je příznačným projevem ambivalentnosti pocitů, jež tyto konkrétní ženy chovají vůči sobě samým, a to nejen ve vztahu

8) J. Radway, s. 12.

9) Tamtéž, s. 112–113.

10) Tamtéž, s. 143.

k patriarchálnímu uspořádání, ale i ve vztahu k feminismu. Vždyť i onen důraz kladený na autonomii ženských postav v milostném vztahu a simultánnost závislosti a nezávislosti naznačují, že – abychom zopakovali formulaci, která se v analýze Radwayové často opakuje – čtenářky zamilovaných románů chtějí mít od obojího trochu.

To, že Radwayová sama je ambivalentní co do způsobu interpretace výsledků své analýzy, je evidentní, což platí zejména o závěru práce. Píše tu, že

otázka, zda četba zamilovaných románů skutečně odvádí pozornost od takové změny [tj. od restrukturalizace sexuálních vztahů] tím, že tento protest s úspěchem zbavuje náboje nebo nad ním znovu získává kontrolu, musí prozatím zůstat nezodpovězená.¹¹⁾

Připadá mi zvláštní, že ve své knize musela dojít k vykonstruování takto dualistického politického rámce, svým způsobem však zde právě toto buď-anebo – tedy ono buď-anebo, jež klade do vzájemné opozice konzervativní status quo a radikální změnu, chválu a kritiku – zůstává neodbytnou připomínkou toho, že teoretický problém nastolený aparátem (ať už kinematografickým či nějakým jiným) nezmizí jen proto, že si to někdo přeje. Už samotný pojem kinematografický aparát totiž navozuje existenci přísného rozlišení mezi tím, co je kontaminováno dominantní ideologií, a tím, co jí kontaminováno není; navozuje možnost jednoznačného poznání toho, zda je určitá činnost opoziční, či konzervativní. Zdá se, že u podobných dualismů pak vždycky dochází k vyhocení té, či oné abstrakce – například, že pouze dekonstrukce daného aparátu je skutečně revoluční, nebo že čtenáři a diváci jsou vždy aktivními tvůrci významu – a to ještě dřív, než bylo možné hlouběji prozkoumat onu složitou spleť otázek, jež jsou tu nasnadě.

Nejproblematictější je na analýze podané Radwayovou to, že přes veškerou kritiku teoretických přístupů, jež neberou ohled na reálného čtenáře a soustředí se na kriticky vlastní projekce, narazíme i u ní na nemalý inventář sebeprojekcí a idealizací. Ony bílé heterosexuální středostavovské ženy totiž mohou docela dobře být složitě strukturovanými aktéry prožívajícími vnitřní rozpory středostavovské patriarchální kultury, jak tvrdí Radwayová, zároveň však jsou také projekcemi amerického středostavovského akademického feminismu. Tím nemám ani zdaleka v úmyslu jakkoli takové pojetí odsuzovat. Ona touha pojmenovat „reálné čtenáře“ však není ani transparentní, ani nevinná, neboť čtenářky vystupující v analýze předkládané Radwayovou jsou mediovány jejími otázkami, jejími rozbory a jejím vyprávěním. Existence takových projekcí je v podobných pracích nevyhnutelná, a nepřistoupí-li se k jejich analýze, nabídne se nám tu jen jakýsi ideální čtenář, který nám připadá reálnější, protože je v textu citován a je na něj odkazováno, který je ovšem naprosto stejně problematický jako čtenář ideální, zkonstruovaný prostřednictvím abstraktních teorií aparátu pracujících s pasivními entitami.

Bylo by ode mne jistě troufalé dohadovat se o tom, jakou funkci zastávají Smithtoňanky v představivosti Radwayové, přesto však mohu alespoň naznačit, co její analýza dost sugestivně vyvolává ve mně – je to jakási touha pocíťovaná feministkami mého ražení vidět své matky, a potažmo příslušnice generace svých matek, jako nepřiliš provázané

11) Tamtéž, s. 213.

s patriarchátem, jako předchůdkyně feministek či proto-feministky, které rozvíjely feminismus, ačkoli samy říkaly něco jiného, které vlastně byly feministkami, jen o tom ještě nevěděly. Kdyby mě snad nějaký prozaicky založený čtenář chtěl upozornit, že ne všechny matky středostavovských feministek patří do této kategorie, odpovím, že to je právě to, o čem tu jde. Neboť bez ohledu na to, zda hovoříme o konkrétních matkách (jako právě teď já), nebo o matkách ve smyslu generace žen, z níž vzešlo soudobé feministické hnutí a na niž tím reagovalo, nebo o skupině žen fungujících jako určitý obzor, vůči němuž se vymezuje značná část feministických aktivit, pokaždé mluvíme o nějaké konstrukci. Mám například vážné pochybnosti o tom, zda by Smithtoňanky souhlasily s tvrzením, že je nezbytné chápat četbu zamilovaných románů v jednoznačných kategoriích kritiky, či naopak chvály.

Mají-li být podobné rozborů jako ten, který vypracovala Radwayová, založené na seriózním přístupu k ostatním čtenářům, pak také musí usilovat o to, aby braly vážně i nás, tedy své čtenáře, přičemž oním „vážně“ tu mám na mysli to, že musí vystavovat zkoušky i naše vlastní konstrukce. Tania Modleskiová tvrdí, že s příklonem k etnografii jakožto znovuobjevené strategii analytického výzkumu masové kultury se objevil zvláštní názor, že totiž kritici a výzkumní pracovníci nejsou směrodatnými čtenáři či diváky děl masové kultury, ale spíš jejich odtazitými pozorovateli.¹²⁾ Myslím, že Modleskiová má pravdu, domnívá-li se, že analýza diváctví je analýzou našeho *vlastního* okouzlení a zaujetí. Pokud to neuznáme, budeme se muset spokojit s řadou mlhavě definovaných „ideálních čtenářů“, u nichž je obtížné zjistit, nakolik jsou jejich reakce toliko přenosy vlastních reakcí toho kterého kritika.

Z jiného úhlu pohledu by se dalo namítnout, že „ideální čtenář“ tu nebyl ani tak podroben kritice, jako spíš přesunut z jedné oblasti textových vlastností oslovení do oblasti jiné, jejímž obsahem je empiricky pozorovatelná žena. Jedním z nejdůležitějších strategických nástrojů, jež Radwayová používá ve své analýze, je, jak již jsem upozornila, srovnání ideálního čtenáře, jak si ho představují vydavatelé milostných románů, a žen, které do takto vytvořeného profilu *zapadají* a které tudíž zosobňují žádoucí konzumenty zamilovaných románů, zároveň však jsou neredukovatelné na pouhou strukturu, vzorec či klišé. Takové opatření, jež má předejít homogenitě obrazu ideálního čtenáře, bohužel úplně nepostačuje. Jedním z klíčových pramenů, z nichž Radwayová čerpá, je práce Nancy Chodorowové *The Reproduction of Mothering*, studie asymetrických genderových schémat, podle nichž se muži učí přijímat mateřskou lásku a péči a ženy se učí mateřskou lásku a péči poskytovat.¹³⁾ Zatímco Chodorowová tvrdí, že socializace žen ve smyslu výchovy k mateřství probíhá právě prostřednictvím onoho (nezřídka nenaplněného) příslibu znovunastolení předoidipovských schémat, jež mají zásadní význam pro jejich vlastní vývoj, Radwayová soudí, že zamilované příběhy jsou zdrojem právě tohoto druhu péče, jehož se jinak těmto ženám v jejich životech buď zcela, nebo z větší části nedostává.

12) Tania Modleski, Some Functions of Feminist Criticism, or The Scandal of the Mute Body. *October* 1989, č. 49, s. 3–24.

13) Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley – Los Angeles : University of California Press 1978.

V souvislosti s tímto odkazem k analýze Chodorowové cítím zvlášť silně potřebu specifikovat konkrétní povahu potřeb, k jejichž naplňování tu dochází. Nakolik se zde kupříkladu hovoří o běloškách, v jejichž životě chybí onen typ komunitní sítě a schémat, jež jsou často charakteristická pro život černošek? Jaký typ „středostavovské“ identity tu je v sázce – je zde řeč o onom rozkolísaném středostavovském životě příznačném pro spoustu bílých límečků? Anebo se spíš jedná o ekonomickou identitu určenou z valné části životním stylem? Je heterosexuální identita těchto žen tak stabilní, jako se ony samy i Radwayová snaží seč mohou neustále zdůrazňovat? Jsem si vědoma toho, že tyto otázky mohou některým čtenářům připadat jako nějaký soupis hříchů, jak je známe od různých karatelských politických kritiků. Mně tu však nejde o vytvoření nějakého standardu inkluzivnosti. Spíš mám za to, že právě pojem „ideální“ čtenář – a to bez ohledu na to, kdo ho za „ideálního“ označí – je tu hrubě limitující.

Studie Radwayové zůstává nejdůsažnějším příkladem analytické práce, jež současně usiluje o výklad vlivu institucí (v její terminologii „institucionální matice“) a komplikovaných cest, jimiž reálné ženy docházejí ke „konstrukci textů“. ¹⁴⁾ Pozitivní kritický ohlas, jehož se knize Radwayové dostalo, přinejmenším poukazuje na obrovskou míru nespokojenosti s právě uvedenými omezeními výlučně textově založených teorií čtenářství. Così z této pozitivní kritické odezvy mě ovšem nabádá k obezřelosti, jelikož nejsem přesvědčená, že by tu byl pojem „ideální čtenář“ opravdu zproblematizován či vyvrácen – spíš došlo k jeho přemístění. Pro mne z toho plyne, že je zapotřebí dávat si pozor na výzvy předkládané pod hesly empirického pojetí publika či etnografie coby jediná pravda, která nás osvobodí od někdejšího přehnaně abstraktního teoretizování. Tuším, že úplně skoncovat s pojmem ideálního čtenáře se může ukázat nemožné, protože my všichni prožíváme fikce a instituce příslušné této kultuře a do jisté míry na nich participujeme. Neříkám to proto, abych cynicky naznačila, že žádná alternativní pojetí diváctví nejsou možná, nýbrž spíš proto, abych předložila k úvaze, že jedním z nejvytrvaleji přežívajících mýtů o diváctví (a o teorii), který narušuje a v mnoha ohledech brzdí analytický výzkum čtenářství, je názor, že je nejen možné, nýbrž i nutné oddělit skutečně radikálního diváka od diváka toliko přitakávajícího. Poznání, že my všichni jsme do jisté míry přitakávající (přičemž právě velikost oné „míry“ si očividně žádá důkladnější studium), neznamená, že nejsou možné žádné alternativní postoje. Zmíněné poznání by spíš mělo vést k chápání čtenářství či diváctví nikoli jako souboru vědomostí předkládaných osvětleným vědcem prostému lidu, ani jako jakéhosi kódovaného jazyka, který dokáže dešifrovat jen odborníci, nýbrž jako určité modality setkávání – například mezi Radwayovou a ženami, jejichž odpovědi sbírala a zkoumala.

Fantazie

Jakkoli sdílím řadu kritických výtek vůči psychoanalytické teorii, jež v uplynulém dvacetiletí přineslo bádání v oboru filmových studií, na druhou stranu nebrat psychoanalytický výzkum vážně může vést jediné k takovým přístupům k diváctví, které dosadí

14) J. Radway, c. d., s. 11–12.

jednu omezenou definici daného předmětu na místo jiné. Je ovšem chybné domnívat se, že všichni psychoanalyticky zaměření filmoví teoretici přijímají bezesbýtku všechny aspekty teorie aparátu nebo že psychoanalyticky zaměřené výzkumy zůstaly od začátku či poloviny sedmdesátých let co do orientace nezměněné. Vždyť přece právě k jednomu z nejzávažnějších přehodnocení teorie filmu došlo v oblasti studia fantazie, na něž poukazuje Constance Penleyová zcela konkrétně jako na alternativu ke „staromládeneckým strojům“ („*bachelor machines*“), charakteristickým pro Metzovo a Baudryho pojetí kinematografie:

Koncept fantazie, který poskytuje komplexní a vyčerpávající výklad *inscenování a zobrazování daného subjektu a jeho touhy*, je modelem, který se velice blíží primárním cílům teorie aparátu: popsat nikoli pouze touhu subjektu po filmovém obraze a jeho reprodukci, nýbrž i strukturu fantasmatického vztahu k tomuto obrazu, včetně víry subjektu v jeho realnost.¹⁵⁾

Na tvorbu modelu diváctví čerpajícího z psychoanalytické definice fantazie měly nesmírný vliv zejména dvě zásadní studie: Freudova *Je bito dítě: příspěvek k původu sexuálních perverzí* (1919)¹⁶⁾ poskytla materiál pro teorii mnohočetných mužských a ženských pozic a byla využita pro definici diváctví jako oscilace spíše než „identifikace“ v jednoznačném smyslu.¹⁷⁾ Konkrétní definice fantazie, z níž čerpá Penleyová, se objevuje v mimořádně vlivném eseji Jeana Laplanche a Jeana-Bertranda Pontalis *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme*.¹⁸⁾ Autoři tu rozvádějí své tvrzení, že „fantazie je základním předmětem psychoanalýzy“, a zkoumají rozmanité složky fantazie, jež odkazují – ještě důrazněji než analogie se snem, která je velice často pokládána za základ psychoanalytického zkoumání filmu – k situaci filmového diváka.

Laplanche s Pontalisem rozlišují trojici „původních“ fantazií – původních v tom smyslu, že jsou svázány s vývojem a původem jedince:

15) Constance Penley, *Feminism, Film Theory and the Bachelor Machines*. *m/f* 1985, č. 10, s. 39–59, cit. s. 54.

16) Sigmund Freud, *A Child is Being Beaten: A Contribution to the Origin of Sexual Perversions*. In: S. Freud, *Sexuality and the Psychology of Love*. New York: Collier 1972, s. 107–132.

17) David N. Rodowick, *The Difficulty of Difference*. *Wide Angle* 5, 1982, č. 1, s. 4–15; D. N. Rodowick, *The Difficulty of Difference*. New York – London: Routledge 1991; Mary Ann Doane, *The Woman's Film: Possession and Address*. In: M. A. Doane – Patricia Mellencamp – Linda Williams (eds.), *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick, Maryland: The American Film Institute/University Publications of America 1984, s. 67–80; Miriam Hansen, *Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship*. *Cinema Journal* 25, 1986, č. 4, s. 6–32.

18) Jean Laplanche – Jean-Bertrand Pontalis, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme*. *Les Temps Modernes* 19, 1964, č. 215, s. 1833–1868. (Mayneová odkazuje na angl. překlad: *Fantasy and the Origins of Sexuality*. In: Victor Burgin – James Donald – Cora Kaplan (eds.), *Formations of Fantasy*. London: Methuen 1986, s. 5–34; pozn. red.)

19) J. Laplanche – J.-B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*. London: Hogarth Press 1973, s. 317 (orig.: *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris: Presses Universitaires de France 1967).

Stejně jako mýty, i ony sugerují, že poskytují reprezentace a řešení oněch velkých záhad, s nimiž je konfrontováno dítě. Vše, co se subjektu jeví jako něco, co vyžaduje nějaké vysvětlení či teoretický výklad, je zdramatizováno jako okamžik vzniku, počátek nějaké historie.²⁰⁾

Z toho pak Laplanche s Pontalisem odvozují definici trojice takových fantazií o původu: „prvotní scéna zobrazuje původ jedince; fantazijní představy svádění, původu a prudkého nárůstu sexuality; fantazijní představy kastrace, původ odlišnosti mezi pohlavími“.²¹⁾ Tyto fantazijní představy jsou „původní“ nikoli v tom smyslu, že vždycky „produkují“ či „jsou příčinou“ daného scénáře, nýbrž v tom smyslu, že utvářejí strukturu fantazie, k jejíž aktivaci dochází nejrůznějšími způsoby.

Tři vlastnosti fantazie v pojetí Laplanche s Pontalisem jsou obzvlášť zásadní pro pochopení kinematografie jako formy fantazie a pro přistoupení k revizi těch teorií aparátu, podle nichž může být subjekt filmové fantazie zásadně a pouze mužského rodu. Za první rozdíl mezi tím, co je vědomé, a tím, co je nevědomé, je ve fantazii méně důležitý než rozdíl mezi výše uvedenými původními fantaziemi a fantaziemi sekundárními. Laplanche s Pontalisem zdůrazňují to, co označují jako

hlubokou souvislost mezi rozmanitými fantazijními scénáři – inscenování touhy – v rozpětí od denního snění až po fantazijní představy znovu vyvolané či rekonstruované prostřednictvím analýzy.²²⁾

Jak jsme již viděli, jedním z problémů, jimiž trpí značná část teorie aparátu, je mechanistické pojetí nevědomí, jež je do značné míry důsledkem toho, že touha po regresi je zásadně postulována jako opakování téhož oidipovského scénáře. Trojice původních fantazií, jež uvádějí Laplanche s Pontalisem, není natolik rigidně definována. Navíc vzhledem k tomu, že fantazie přesahuje hranice mezi vědomými a nevědomými tužbami, a proto zaujímá v psychoanalýze tak výrazné místo, nevyžaduje analytický výzkum kinematografie jakožto formy fantazie přísné rozlišování mezi manifestním a latentním obsahem, čili obejde se bez přístupu, jenž by téměř nutně měl charakter dekódování. Fantazie je sférou, v níž pojem homologie funguje zcela odlišně než u kinematografického aparátu, neboť tady platí homologie mezi rozdílnými typy fantazií, přičemž filmové diváctví je jedním z nich.²³⁾ Jinými slovy je fantazie užitečnější tím, co implikuje, než svou potenciální hodnotou coby ekvivalent či anticipátor filmu.

Za druhé je přímo součástí povahy fantazie to, že pro daný subjekt existuje v pásmu zahrnujícím množství potenciálních pozic. Konstatování, že „otec svádí dceru“, je základní verzí fantazie o svádění. Laplanche a Pontalis tuto funkci popisují následovně:

Ukazatelem primárního procesu tu není absence uspořádanosti, jak se někdy tvrdí, nýbrž osobitá povaha dané struktury, spočívající v tom, že představuje scénář

20) J. Laplanche – J.-B. Pontalis, *Fantasy and the Origins of Sexuality*, s. 19.

21) Tamtéž.

22) Tamtéž, s. 28.

23) Tamtéž, s. 21.

s mnohočetnými vstupními body, v němž nic nepoukazuje k tomu, zda bude daný subjekt bezprostředně určen jako *dcerka*, on totiž může být fixován právě tak jako *otec*, nebo dokonce i termínem *svádí*.²⁴⁾

Nehledě na antiesencialistické postoje proklamované řadou stoupenců teorie aparátu zde působí setrvalá tendence spojovat s oslovením *gender* v doslovném smyslu – tedy předpoklad, že pokud daný film oslovuje svůj subjekt jako cosi mužského rodu, pak ten, kdo je takto oslovován, je mužský divák. Výklad filmové fantazie žádnou takovou redukci nepřipouští. Vždyť pojem fantazie poskytuje psychoanalytické zdůvodnění nejen možnosti, nýbrž i nevyhnutelnosti toho, že film je formou fantazie, v jejímž rámci nejsou pevně stanoveny hranice biologického pohlaví či kulturního *genderu*, ani sexuální preference.

Konečně pak Laplanche s Pontalisem ve svém pojednání neustále zdůrazňují přístup k fantazii jakožto formě *inscenování* tužeb, jakožto svého druhu *mise-en-scène*.

Fantazie [...] není objektem touhy, nýbrž jejím scénickým prostředím. Subjekt ve svých fantazijních představách nesleduje objekt nebo jeho znak; je sám takříkajíc zapleten do sekvence obrazů.²⁵⁾

Elizabeth Cowieová konstatovala, že význam důrazu na scénickou povahu fantazie „je nedocenitelný, neboť umožňuje posuzovat film jako fantazii v nejzákladnějším smyslu tohoto psychoanalytického termínu“.²⁶⁾ Já sama jsem sice vůči veškerým mimetickým analogiím poněkud podezíravá, ovšem vnímání kinematografie jako formy fantazie skutečně otevírá dveře k některým otázkám a problémům týkajícím se diváctví, které měla teorie aparátu tendenci vytěšňovat. Každopádně mám za to, že význam fantazie pro psychoanalytický výklad filmu je třeba chápat méně ve smyslu jakési analogie, jež je „lepší“ než analogie se sny, stadiem zrcadla či imaginárním, a více s ohledem na řadu otázek, jež může nastolit.

Pojetí fantazie ve vztahu k filmu předložené Cowieovou, které se v mnohém opírá o Laplancheovu a Pontalisovu studii, nastoluje dvě takové otázky:

Je-li fantazie *inscenací* touhy, či touha je zobrazena ve filmu, kdo je objektem a subjektem daného scénáře? Není to už – pokud jím kdy vůbec byl – pouze takzvaný „autor“. Jakým způsobem se ale do daného rámce včlení divák coby toužící subjekt filmu? A za druhé, jaký je vztah mezi kontingentním, každodenním materiálem čerpaným z reálného života, tj. ze *sociální* oblasti, a prvotními či původními fantaziemi?²⁷⁾

Cowieová si všímá toho, jak se ve filmu *NOW, VOYAGER* objevuje oidipovská fantazijní představa, „v níž však nejsou pevně či definitivně stanoveny subjektové pozice. Charlotta je zároveň matkou i dcerou, paní Valeovou i Tinou.“ Cowieová zčásti odpovídá na

24) Tamtéž, s. 23.

25) Tamtéž, s. 26.

26) Elizabeth C o w i e, *Fantasia. m/f* 1984, č. 9, s. 70–105, cit. s. 77.

27) Tamtéž, s. 87.

svou první otázku, když říká, že fantazijní představu nestačí definovat tím, že ji označíme za představu Charlotty Valeové; je totiž třeba ji definovat jako představu divákovu:

Tato fantazie není Charlottina, je to fantazie zmíněného „filmu“. Je účinkem jeho narace či vypovídání (jeho *énonciation*). Ztotožníme-li se prostě jen s Charlottinými tužbami, onou sérií společenských a erotických úspěchů, pak bude výsledný objekt, tedy dítě Tina, neuspokojivý. Soustředí-li se naše identifikace na proces toužení ve vztahu k opozici (falická) matka/dítě, bude podle mého názoru závěr daleko uspokojivější. Série fantazijních představ v podobě „denního snění“ halí původní oidipovskou fantazii. Subjektem této fantazie pak je divák; jelikož jsme byli zaujati narací tohoto filmu, jeho *énonciation*, jsme jediným místem, do nějž se soustředí veškeré fantazie.²⁸⁾

Cowieové odpověď na druhou z jejích otázek – tu, jež se týká vztahů mezi psychickou a sociální složkou, které dokáže postihnout analýza fantazijních představ – se zaměřuje na zapovězené touhy, k jejichž naplňování dochází v důsledku slasti subjektu z fantazijních představ. U filmu NOW, VOYAGER se to týká odstranění otce; u jiného filmu, o němž se Cowieová zmiňuje, Ophülsova snímku LEHKOMYSLNÝ OKAMŽIK, pak má to, co nazývá „postupná výměna pozic“, za následek vznik párů a opozic, jenž posléze vede k vytvoření řady ekvivalencí a z nich plynoucí dedukce, „jejíž podstatou je útok na rodinu jakožto věznitelskou strukturu“.²⁹⁾ Tyto argumenty připomínají závěry kritických analýz klasické kinematografie, které se ji snažily interpretovat „proti srsti“ – že totiž to, co se jeví jako bezkonfliktní ideologický povrch, je ve skutečnosti zkaleno vzpourou, kritikou či dokonce implicitním zavržením daných norem. Studium fantazie však takové argumenty doplňuje o tvrzení, že psychický vklad do sledování filmů a slast z něj čerpaná zahrnuje celou řadu pozic subjektu. Teorie aparátu prosazuje představu diváka, jenž je do té míry spojen s jednou konkrétní subjektovou pozicí, že cokoli by se od této pozice odchýlilo, muselo by se nutně jevit jako radikální nebo opoziční. Studium klasické kinematografie z hlediska fantazie značným způsobem rozšiřuje rámec možností obsažených uvnitř fantazijních struktur zapojených do procesu sledování filmů, čímž zároveň modifikuje strategii „čtení proti srsti“. Je-li totiž východiskem interpretace fantazie, jeví se odlišnost mezi výkladem filmu „po srsti“ a „proti srsti“ jako poněkud diskutabilní.

Constance Penleyová hodnotí význam přístupu Cowieové k fantazii na základě její premisy, že pozice pohlavní identifikace nejsou pevně určené:

Identifikační model předložený Cowieovou zahrnuje průběžnou konstrukci pohledů, jež se v rámci organizace narativu a v průběhu narace nepřetržitě proměňují. Význam takového modelu spočívá v tom, že nechává otázku produkce pohlavní odlišnosti v daném filmu otevřenou a nevytváří tedy apriorní soudy o sexualitě určité postavy či diváka.³⁰⁾

28) Tamtéž, s. 91.

29) Tamtéž, s. 101.

30) C. Penley, Introduction: The Lady Doesn't Vanish: Feminism and Film Theory. In: C. Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*. New York – London: Routledge 1988, s. 1–24, cit. s. 11.

Ačkoli z psychoanalytického hlediska může být indiferentní, zda je divák, jenž je pobízen k zaujímání rozmanitých pozic či jemuž je to umožňováno, muž či žena, v kontextu studia diváctví to má naopak klíčový význam, neboť součástí diváctví je divák, jenž si s sebou vždy nese nějakou individuální historii a jehož či jejíž divácká zkušenost je částečně determinována tím, jak je diváctví definováno vně kinosálu.

Cowieová zdůrazňuje, že veškeré přesuny pozic v rámci filmových fantazií „probíhají vždy na základě kritérií pohlavní odlišnosti“.³¹⁾ Jedna věc je předpokládat, že „pohlavní odlišnost“ odkazuje k tomu, jak jsou veškeré definice „ženskosti“ nevyhnutelně spjaty s definicemi „mužskosti“, a něco jiného je tvrdit, že jediným možným typem vztahu mezi těmito dvěma kategoriemi je nějaká podoba heterosexuality. Jinak řečeno, tento naléhavý důraz kladený ve filmových studiích na pohlavní odlišnost prošel zvláštním vývojem, v jehož důsledku došlo k začlenění oněch proměnlivých termínů mužskosti a ženskosti do jakéhosi heterosexuálního hlavního kódu (*master code*). Je přitom zajímavé, že model fantazie rozpracovaný Laplanchem a Pontalisem v sobě má potenciál potřebný ke zpochybnění oné povinné heterosexuality, jež je vlastní filmové teorii. Tak například Teresa de Lauretisová ve studii zabývající se filmem Sheily McLaughlinové *SHE MUST BE SEEING THINGS* tvrdí, že tento film artikuluje *lesbickou* verzi prvotní scény, v níž jsou pozice přihlížejícího i přímého účastníka obsazeny ženami.³²⁾

Barbara Creedová konstatovala, že vzdor tomu, že kastrální scénář je toliko jednou z trojice původních fantazií uváděných v Laplancheově a Pontalisově práci, pro filmovou teorii sedmdesátých let je takřka výlučným ohniskem zájmu.³³⁾ Creedová uvádí, že „fantazijní představa kastrace do jisté míry *poznává* všechny tři prvotní fantazie“.³⁴⁾ Totéž by se však dalo říci o kterékoli z této trojice fantazií. Pravděpodobnější by mohlo být, že klasické hollywoodské filmy jsou šité na míru fantazie o pohlavní odlišnosti, což také samozřejmě tvrdila filmová teorie sedmdesátých let. Jinými slovy je nejasné, jak velké jsou skutečné výhody modelu založeného na fantazii, ukazuje-li se, že je toliko jiným způsobem argumentace ve prospěch nadřazenosti jedné konkrétní konfiguraci lidské touhy. Oproti tomu by se dalo argumentovat tím, že právě tady nabízí fantazie cestu k pochopení onoho napětí mezi poptávkou po uspořádanosti a homogenitě na jedné straně a mobilitou diváckého vkladu na straně druhé. Pozic, jež se tu nabízejí divákovi, může být mnoho, tato mnohost však nachází nejkompaktnější vyjádření ve fantazii o pohlavní odlišnosti.

Jacqueline Roseová předložila pronikavější analýzu současného zájmu o fantazii, a to zejména z hlediska její funkce coby „záchranného prostředku“ proti „depresivním implikacím“ psychoanalytického stanoviska, že klasická kinematografie nabízí ženskému divákovi toliko nereálný vztah k filmovým fikcím:

Nevědomou fantazii lze [...] vykládat z hlediska mnohočetnosti pozic dostupných ženám (a mužům), avšak to, jak tyto pozice působí proti sobě navzájem a vzájemně

31) E. Cowie, c. d., s. 102.

32) Teresa de Lauretis, *Film and the Visible*. Referát přednesený na konferenci „How Do I Look?“ v New Yorku v říjnu 1989.

33) Barbara Creed, *Response*. In: J. Bergstrom – M. A. Doane (eds.), c. d., s. 135.

34) Tamtéž.

se vylučují, se tím neobjasní [...]. Přestože je nepochybně třeba uznat nestabilitu nevědomých fantazií a rozpětí identifikací, jímž disponuje kterýkoli individuální filmový divák, může to zároveň snadno vést k jakési idealizaci psychických pochodů a filmu zároveň (jako by v oblasti nevědomí i na filmovém plátně existovalo něco pro každého).³⁵⁾

Tato varovná poznámka Roseové je ohlasem dřívější polemiky, jež v rámci filmových studií proběhla ohledně monolitní povahy filmového narativu, přičemž psychoanalýza tu působila jako naléhavá upomínka na to, že „rezistenci“ nevědomí nelze jakkoli zjednodušeně ztotožňovat s „rezistencí“ v politickém slova smyslu.

Fantazie skutečně umožňuje zapojení rozmanitých tužeb, kontradiktorních účinků a mnohočetných způsobů inscenování touhy. Určitá verze scénáře o pohlavní odlišnosti se ve filmové vědě vynořuje stále znovu a nabývá podoby obsedantní struktury a záchytného bodu, přičemž není vždy jasné, kdy je daná obsese a návrat do záchytného bodu důsledkem působení filmu a kdy je způsobil příslušný badatel. Každopádně se zdá, jako by ve fantazijním modelu docházelo k chápání homogenních účinků kinematografického aparátu v omezeném rozsahu – omezeném do té míry, že tu je pouze jediný záchytný bod, pojem pohlavní odlišnosti, jenž počítá právě s onou esencionalistickou kvalitou, kterou psychoanalyticky zaměření kritici jinak tolik ztracují. Nemám v úmyslu ožивovat zde politické fantazie o vzájemné „integraci“ marxismu s feminismem nebo psychoanalýzou; spíše platí, že psychoanalýza sama o sobě vyžaduje hlubší zkoumání svými vlastními prostředky, nikoli snad „spásu“ za pomoci nějaké jiné teorie. Je totiž sporné, zda lze fantazii využít pro zkoumání komplexních účinků souvisejících s diváctvím bez jisté míry porozumění tomu, jak jsou historicky determinované a kulturně proměnlivé její vlastní kategorie – pohlavní odlišnost, párové spojení a touha.

Negociace

Abych daný problém formulovala poněkud jinak, a také abych se postupně dostala k dalšímu úskalí, jímž se tu chci zabývat, lze konstatovat, že modely diváctví zavedené v rámci kinematografické instituce se jeví jako natolik rigidní, že to až vzbuzuje pokušení pohlízet na jakoukoli diváckou reakci, jež se byt' nepatrně liší od toho, co je chápáno jako norma či ideál, jako na nezbytně radikální a kritickou. Alternativy, jež si chtějí klást takové nároky, ovšem musejí být zároveň kritické i vůči samotné teorii instituce, z jejíhož podnětu vznikly. Na řadě teorií kinematografické instituce je nicméně nadále podivné to, že přisuzují výrazný a někdy i výlučný signifikační potenciál jednotlivým filmům. Znamená to, že konkrétní film se chápe jako bezproblémově fungující případ obecnějších účinků kinematografické instituce. Jsou-li ale do tohoto pojetí zahrnuty další praktiky, například reklamy či sdružené propagace (*tie-in*), dojde se k názoru, že i ony tvoří narativní tok, jenž je naprosto stejně „bezešvý“ jako tok vyprávění v klasickém scénáři. Jakmile je však kinematografická instituce jednou definována a analyzována tak, že

35) Jacqueline Rose, Response. In: J. Bergstrom – M. A. Doane (eds.), c. d., s. 275.

sestává z řady rozličných forem oslovení, mělo by být možné rozložit a zpochybnit onu přemíru monolitičnosti jejího aparátu. Jak jsem ovšem už naznačila, domnívám se, že je naprosto nutné odolat pokušení vidět diferenci či mnohost jako samy o sobě implicitně osvobozující či opoziční. Takové soustředění pozornosti na diferenci (a současné zkoumání difference, jež z příslušné difference plyne) lze chápat různě, a to jak v rámci jednoho konkrétního filmu, v němž dochází ke kolizi různých nikoli nutně harmonických diskursů, tak v souvislosti se zkoumáním rozmanitých složek určujících kulturní a psychologické parametry filmového diváctví.

Jedním z klíčových termínů, jež se v tomto kontextu vynořily, je pojem *negociace*. Stuart Hall ve své vlivné kulturologické studii *Encoding/Decoding* definuje tři strategie dekodování – tedy praktiky čtení kulturních textů a přidělování významů. Dominantní čtení je plně kompatibilní s ideologií daného textu, zatímco negociované (dohodnuté) čtení je ambivalentnější – ideologické stanovisko textu je tu přizpůsobováno konkrétním sociálním podmínkám publika. Opoziční čtení je v přímém rozporu s danou ideologií.³⁶⁾

Jakkoli je tento model přínosný, a to zejména svým důrazem na recepční kontexty, i on se potýká s určitými specifickými problémy, zvláště pokud se týče „dominantních“ a „opozičních“ čtení. Jaký je vztah mezi aktivitou a pasivitou čtenáře/diváka, bez ohledu na to, zda je dané čtení dominantní či opoziční? Zaujímá-li čtenář/divák opoziční postoj, jak se to srovnává s procesem interpelace, jenž je pro jakoukoli reakci na text nezbytný? Dominantní a opoziční čtení snad lze užitečněji chápat jako horizonty možností, jako tendence spíše než jako reálné praktiky čtení. Díky svému zaměření na čtení, divácké sledování a konzumaci masové kultury ponechává Hallův model relativně nepovšimnutou otázku dominantní ideologie textu. To je zvláštní, jelikož opozice aktivity/pasivity modelu aparátu se pak jeví jako obrácená, tedy nastavená do konfigurace sestávající z aktivního čtenáře/diváka a relativně stabilního, ne-li zcela pasivního textu.

Užitečnější ovšem může být označit veškerá čtení jako negociovaná, jednoduše proto, že možnost nalezení jakýchkoli „čistých“ případů dominantních či opozičních čtení je vysoce nepravděpodobná. Jinými slovy by ryze dominantní čtení předpokládalo absenci jakéhokoli aktivního zásahu ze strany dekodujícího, zatímco ryze opoziční čtení by předpokládalo absenci jakékoli identifikace s interpelačními strukturami daného textu. V tom případě tedy, má-li být negociační model k užitku, je ještě nutné zapotřebí začlenit do něj nějaký koncept textové determinace.

Zdůrazňuji to zde proto, že existuje jistá tendence domnívat se, že jelikož negociační model postuluje jak aktivitu čtenáře/diváka, tak heterogenitu rozdílných prvků sociálních formací, zakládá možnost rozmanitých čtení, přičemž právě tato heterogenita a tato aktivita je chápána jako důkaz rezistence vůči dominantní ideologii. Vzhledem k tomu, že se nedomnívám, že jednotlivé texty se snad dají kategorizovat jako čistě „dominantní“, stejně jako to není možné v případě diváků či čtenářů, je mi zatěžko stavět se horlivě za přístup k rozdílným či neautorizovaným interpretacím jako k čemusi nezbytně konfrontačnímu. Jak už jsem zmínila v předchozí části této kapitoly, jedním z problémů, s nímž se potýká výzkum diváctví, je touha kategorizovat texty a interpretace/reakce jako buď

36) Stuart Hall, *Encoding/Decoding*. In: S. Hall – D. Hobson – A. Lowe – P. Willis (eds.), *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson 1980, s. 128–138.

konzervativní, nebo radikální, jako buď oslavující dominantní řád, nebo kritické vůči němu. Tato dualita předem blokuje přístup k řešení daleko obtížnější otázky, čemu slouží onen setrvalý důraz na ono buď-anebo, nebo vyjádřeno radikálněji, ke zkoumání podstaty toho, co v rámci existujících koncepcí diváckých reakcí a filmových textů vlastně vede ke vzniku zmíněné dvojznačnosti.

Jedním ze závažných nedostatků valné části teorií aparátu je předpoklad, že určité textové strategie nutně vedou k požadovaným přerozdělením dominantních vztahů mezi subjektem a objektem a subjektivních pozic. Textová strategie nemusí *nutně* vést k ničemu. Jestliže však v důsledku toho neexistuje nic, co by se dalo označit jako inherentně radikální metoda, pak také neexistuje ani nic, co by se dalo označit jako metoda inherentně konzervativní. Ačkoli se domnívám, že většina soudobých filmových teoretiků by souhlasila s první částí předešlé věty – totiž že by souhlasili s tím, že tento konkrétní aspekt filmové teorie sedmdesátých let si vyžaduje důkladnou revizi –, nejsem si už tak jistá, že se stejným souhlasem se setká i druhá část, jelikož pojem dominantní narativní struktury se dosud vyskytuje velice často.

Dotýkám se zde dvou krajních stanovisek, která lze ve stručnosti nastínit následovně. Pro mnoho teoretiků textu sedmdesátých let, a zejména pro Raymonda Belloura a redaktory revue *Camera Obscura*, spočíval význam textové analýzy v demonstraci toho, že klasické vyprávění s sebou nese řadu rozmanitých přerывů, deviací a krizí, jež pak vzápětí napravuje ve jménu nějakého hierarchického završení či rozuzlení. Z tohoto hlediska je jakékoli zhodnocování těchto přerывů v nejlepším případě projevem naivního voluntarismu, v nejhorším pak nechotou uznat to, co mnozí nechtějí vědět – totiž že kinematografický aparát funguje velice účinně v převádění veškerých typů touhy na mužskou oidipovskou touhu. Aparát funguje, završení a rozuzlení je tedy dosaženo. Jiní, z nichž mnohé, mimo jiné například Johna Fiskeho,³⁷⁾ inspiroval Hall a kulturní studia, trvají na tom, že konečnými určujícími faktory tu jsou formy sociálních uskupení publika. Obě tato hlediska připisují neomezenou moc buďto textu, nebo naopak sociálně definovaným čtenářům/divákům na straně druhé. Problémem je u obou to, že předpokládají, že významotvorná aktivita se soustředí do jediného zdroje – buď kinematografického aparátu, nebo sociálně kontextualizovaného diváka. Oba přístupy sice připouštějí existenci variací, ty však nejsou nikdy natolik signifikantní, aby dokázaly zpochybnit základní determinismus daného modelu.

Ačkoliv mají oba tyto přístupy své přednosti, nechci tu naznačovat, že si snad lze vybrat ty nejpritažlivější prvky ze dvojice rozdílných množin teoretických východisek a domnívat se, že je lze jakkoli organicky spojit v jeden celek. Pojem negociace, který je potenciálně velmi užitečný, naneštěstí může vést přímo ke vzniku jakési pollyannské dialektiky – instituce podle ní sice zůstává monolitní, nikdy však natolik monolitní, aby tu čtenáři nemohli být v aktivní opozici.³⁸⁾ K tomu chci poznamenat, že podle mého názoru

37) John Fiske, *British Cultural Studies and Television*. In: Robert C. Allen (ed.), *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*. Chapel Hill : University of North Carolina Press 1987, s. 254–289.

38) Odkaz na Pollyannu Whittierovou, hlavní postavu dětského románu Eleanory H. Porterové *Pollyanna*; „pollyannský“ v této souvislosti znamená nevyčísitelně optimistický, snažící se systematicky hledat na každém člověku a situaci důvod k radosti (pozn. red.).

přinášejí výzkumy diváctví největší užitek potud, pokud jsou „lokální“, tedy pokud je posuzujeme – jak naznačuji ve své kritice knihy Radwayové – z hlediska míry, v níž problematizují pojmy ideálního čtenáře či diváka. Zbývá však ještě vyřešit teoretické otázky, jež tu jsou v sázce. Mezi teorií a lokální analýzou není nezbytně žádná diskontinuita. Teorie naopak nabývá daleko většího náboje, pokud v ní například protiklad a napětí figurují nikoli jako textové abstrakce, ale jako komplexní entity, které se ne vždy ochotně podvolují té či oné interpretaci. Filmová teorie sedmdesátých let se mýlila ve své snaze o výklad filmového subjektu v absolutních kategoriích. (Nic podstatného na tom nezmění ani jeho užší vymezení atributem „západní“ – tak například někdo může konstatovat, že pojednává pouze o „západním“ /bílém, mužském apod./ subjektu, a vzápětí pokračovat tak, jako by „západní“ a „univerzální“ bylo nadále totéž.) Z toho ovšem pochopitelně nelze vyvozovat, že veškeré teoretické uvažování je předem odsouzeno k takové míře abstrakce.

V této souvislosti je poučná jedna zvláště vlivná práce odvolávající se na negociaci, neboť formuluje soubor otázek, s nimiž má tento pojem údajně souviset. Studie Angely McRobbieové *Dance and Social Fantasy*, analýza reakcí dospívajících dívek na tanec a interpretaci těchto reakcí ve vztahu k filmům FLASHDANCE a SLÁVA, totiž podává negociaci tak, jako by charakterizovala nejen dotyčné dospívající dívky, ale i samotnou McRobbieovou jako badatelku.³⁹⁾ McRobbieová konstatuje, že signifikantnost mimotextových kódů a vědomostí v recepci masové kultury vede výzkumného pracovníka nezbytně k tomu, aby „striktně vymezil rámec své analýzy“, a pokračuje:

Znamená to také vycházet při práci nikoli z těsných, ale spíše z vědomě volných vztahů, u nichž vede interdiskursivní pojetí významových struktur a textové zkušenosti k rozdílnému pracovnímu postupu či metodologii. Místo hledání přímých kauzálních spojení či řetězců se klade důraz na stanovení volných množin vztahů, kapilárních akcí a pohybů přelévajících se mezi různými oblastmi: prací a odpovědí, skutečností a fikcí, fantazií a realitou, individuální a společenskou zkušeností.⁴⁰⁾

Hlavní předmět analýzy McRobbieové tvoří několik negociací, k nimž v neposlední řadě patří srovnání reakcí dospívajících dívek na tanec jakožto současně společenskou i individuální činnost, a textových forem, jež údajně podporují vznik takových fantazií, ve dvojici filmů, FLASHDANCE a SLÁVA. V obou těchto filmech se projevuje několik negociačních procesů. U FLASHDANCE si McRobbieová všímá, že zatímco taneční scény jsou tu velice silně zaměřené na onen všudypřítomný prvek, jímž je mužský divák uvnitř filmového příběhu, jiné narativní prvky tohoto filmu čerpají tak jednoznačně z ženského filmu, že již nelze s jistotou tvrdit, že oslovení filmu je směřováno jen k ženě, jež by byla jednoznačně definována jakožto objekt mužského pohledu (*gaze*). Negociační proces se tu tedy týká dvou rozdílných žánrů – muzikálu a ženského filmu –, jejichž konvence si mohou vzájemně překážet, místo aby se doplňovaly. McRobbieová rovněž konstatuje, že

39) A. McRobbie, c. d.

40) Tamtéž, s. 142.

v obou filmech se vyskytuje jakási chvílemi zvláštní juxtapozice starých a nových prvků; tyto filmy „vedle sebe kladou obrazy a momenty vyznačující se naprostou konformitou a jiné, jež naznačují odklon od obvyklého hollywoodského přístupu k ženám“.⁴¹⁾ Jinými slovy se dá říci, že klasické vzorce fungující v obou filmech přiznávají své vlastní limity s ohledem na ztvárnění ženských postav, přičemž od nich zároveň ustupují.

McRobbieová dále zdůrazňuje význam chápání podobných filmů v intertextových souvislostech s tím, že v konkrétním případě dané dvojice filmů mohou očekávání generovaná v rámci taneční kulturní komunity ovlivňovat interpretace těchto snímků, a ovšem i naopak. Proces „negociace“ tak odkazuje k tomu, jak jsou tyto filmy vystavěny jakožto filmové texty, ale i k tomu, jakým způsobem jsou významy těchto filmů „negociovány“ ve vztahu k divákově znalosti taneční kultury mimo kinosál. McRobbieová při tom poznamenává, že tančírna či diskotéka s kinosálem sdílí určité společné rysy („setmělý prostor“, kde si divák/tanečník „může zachovat jistou míru anonymity či splynutí s davem“), ovšem upozorňuje v té souvislosti na jeden významný rozdíl: „Tam, kde kino nabízí jednosměrnou fantazii orientovanou výlučně prostřednictvím divákova pohledu na plátno, je fantazie tance společenštější, zahrnuje vyšší míru reciprocity.“⁴²⁾ Takový průmět jednoho kontextu do jiného může vysvětlovat způsob recepce těchto filmů, který se výrazně odlišuje od tezí filmové teorie o nevyhnutelnosti kolonizace ženského těla.

Ve studii McRobbieové se opakovaně objevují dva odkazy, v nichž se zrcadlí i některé z otázek, které jsem formulovala v souvislosti s prací Radwayové *Reading the Romance*. Richard Dyer vyjádřil názor, že jedním ze základních zdrojů přitažlivosti filmového muzikálu je jeho utopická dimenze, jistý způsob poskytování takových pocitů radosti a uspokojení, jaké jsou v jiných oblastech kulturní nabídky nedostupné, přitom jsou však definovány tak, aby se navodil dojem, že jejich dosažení je možné jedině v podmínkách kapitalismu.⁴³⁾ Radwayová se domnívá, že tato utopičnost – definovaná v kontextu interpretace ženské touhy po rekonstituci pre-oidipovského pouta, podané Nancy Chodorovou – je funkcí čtení zamilovaných románů. Podobný utopický impuls odhaluje ve své interpretaci tance a tanečních filmů i McRobbieová.

Nemám v úmyslu dovolávat se tu tradičního a moralizujícího marxistického pojetí, podle něhož nám umění poskytuje chvilkový pohled na ony celistvé lidské bytosti, jimiž se všichni staneme v komunistické budoucnosti. Zároveň ale mám za to, že tato utopická dimenze se někdy zastírá v důsledku chápání touhy jako čehosi, co je vždy konfliktní vůči dominantní kultuře. McRobbieová například konstatuje, že film *SLÁVA* zobrazuje touhu po společenství a rodině jako nezbytně propojených entitách;⁴⁴⁾ v této souvislosti jistě nabízí zajímavý prostor pro další výzkum otázka, jak ve filmech dochází k artikulaci definic, jež dominantní ideologii reflektují (rodina je základem společnosti), a zároveň ke zpochybnění těchto definic (různá společenství v naší kultuře poskytují to, co rodiny neposkytují či poskytovat nedokážou). Jistou dávkou podezíravosti ve mně ovšem vzbuzuje způsob, jak se rozprava o utopismu rozpadá na právě takové široce pojaté abstrakce –

41) Tamtéž, s. 150.

42) Tamtéž, s. 144.

43) Richard Dyer, *Entertainment and Utopia. Movie 24*, 1977 (jaro), s. 2–13.

44) A. McRobbie, c. d., s. 150.

související s tématem „lidského subjektu v podmínkách kapitalismu nebo patriarchálního řádu“ –, jaké si McRobbieová předsevzala (konkrétně ve výše citované pasáži své práce), že zpochybní. Pokud to snad vypadá, že si tu sama protiřečím co do nezbytnosti kombinace „lokálních“ analýz s teoretickou reflexí, ráda bych poznamenala, že se nedomnívám, že teorie znamená ústup k široce pojatým klišé na téma lidského subjektu (nebo ženského subjektu).

Druhý bod, k němuž se McRobbieová ve své studii neustále vrací, je vlastně ilustrací onoho prvního. McRobbieová si všímá, že tanec „v sobě zahrnuje celou škálu často nelslučitelných prvků,“ a tvrdí, že tanec je sice konformní s konvenčními definicemi ženské role, že však zároveň potěšení, jež tanec poskytuje, „jako by vypovídalo o jakémisi přesunutém, sdíleném a zamlženém erotismu, nahrazujícím zde přímočaře milostný a výrazně heterosexuální, „cílený“ pud“.⁴⁵⁾

V jiné souvislosti popisuje McRobbieová taneční scénu a konstatuje, že jelikož svým účastníkům nabízí „dočasné zrušení kategorií, neexistují tu tak přísné hranice mezi věkovými kategoriemi, společenskými třídami a etnickými skupinami. Genderové rozdíly jsou zastřené a sexuální preference jsou méně jednoznačně heterosexuální.“⁴⁶⁾ Zvláštní je, že i samo toto „dočasné zrušení kategorií“ se samo „dočasně ruší“, a to ve chvíli, kdy McRobbieová uvede, že její zdroje informací o potěšení z tance jsou „převážně heterosexuální“; z toho pak plyne, že „tyto fantazijní scénáře si nečiní nárok na zpodobování mužského či ženského homosexuálního prožitku“.⁴⁷⁾ Ačkoliv se mužské a ženské homosexuální prožitky tance zajisté mohou odlišovat od heterosexuálních, nastoluje toto dementi kategorie sexuální preference, a to právě ve chvíli, kdy už se zdálo, že je daná analýza tance zpochybňuje.

Mám podezření, že jelikož otázka sexuální preference je daleko kontroverznější než řekněme touha po nějakém společenství (ať už založeném na rodinném modelu, či nikoli) a že možná představuje ohrožení právě pro ty diváky/účastníky, jejichž tužby se snažíme brát vážně, vzniká tu pokušení odložit úvahy o ní a nechat je až na nějakou budoucí analýzu nebo otevřít otázku prostupnosti sexuálních hranic, aniž bychom se ovšem pouštěli do jejího hlubšího studia. Mně se však zdá, že distribuce mužských a ženských homosexuálních identit v populární kultuře a komplikované reakce, jež se u diváků projevují ve vztahu k homosexualitě jakožto morálnímu, sexuálnímu a politickému problému, jsou právě oním typem *specifické* oblasti výzkumu zaměřeného na utopický impuls, jemuž se zkoumání touhy po společenství vyhýbá.

Filmová teorie byla až dosud natolik spoutaná heterosexuální symetrií, jež podle všeho ovládá hollywoodskou filmovou tvorbu, že ignorovala možnost, že by například jednou z výrazných forem potěšení pramenícího ze sledování filmů mohla klidně být jakási „bezpečná zóna“, v níž existuje prostor pro prezentaci a fantazijní prožívání heterosexuálních i homosexuálních tužeb. Nemám tu na mysli nějakou vrozenou schopnost „čtení proti srsti“, ale spíš to, jak může touha a slast ve filmu klidně působit směrem k problematizaci opozice kategorií heterosexuální a homosexuální orientace. Je třeba

45) Tamtéž, s. 134.

46) Tamtéž, s. 146.

47) Tamtéž, s. 145.

přítom zdůraznit, že tato „bezpečnostní zóna“ se dá interpretovat i jako potlačení, jako pojistka, že happy end bude výrazně heterosexuální. Jak už bylo ale mnohokrát řečeno, pokud se takzvané „buddy filmy“ vůbec hlásí k nějaké formě sexuální identity krom identity narcistní, jsou tím k souvislosti s homosexualitou přitahovány a zároveň a ve stejné míře od ní odpuzovány.

Brát v úvahu komplexnost celého spektra reakcí na stabilitu sexuálních identit a sexuálních kategorií by předpokládalo přístup k negociaci, jenž by specifikoval, co je v daném procesu v sázce z psychologického hlediska, místo pouhého konstatování, že psychologická stránka zůstává i nadále signifikantní či důležitá. Nemám tu na mysli onen typ psychoanalytického teoretizování typického pro valnou část filmové teorie sedmdesátých let, v němž „nevědomí“ obvykle fungovalo jako jakýsi základní, donekonečna opakováný příběh, nezbytný zdroj významu a srozumitelnosti. V psychoanalyticky založené filmové teorii většinou překvapivě chybí zkoumání toho, jak se nevědomí vzpírá stabilitě jakékoli kategorizace. Příklad heterosexuality a rozmanitých „jinakostí“, jež se od ní odchylují, mi připadá jako zvláště důležitý, neboť neobyčejně rozsáhlá část ideologie kinematografické instituce je budována na heterosexuální dvojici coby společném jmenovateli a na příslibu milostného naplnění, přičemž tento pár jako by zároveň neustále procházel krizí, jako by stále potřeboval dodávat sebedůvěru. Lze tedy usuzovat, že právě toto je oblast, kde by mohl jako užitečný korektiv fungovat pojem negociace.

Podíváme-li se na to z poněkud jiného úhlu, můžeme konstatovat, že pojem negociace je užitečný pouze tehdy, máme-li patřičně na zřeteli současně jeho problematizující i „utopické“ způsoby použití, a to jak ze strany subjektů, jež zkoumáme, tak samotných badatelů. Na žádný detailní rozbor této otázky jsem sice dosud nikde nenarazila, negociace se nicméně zdá být variantou marxistického pojmu mediace – tedy pojmu označujícího rozmanité situace, jež různými způsoby komplikují či zprostředkovávají, „mediují“ vztah mezi jednotlivci a ekonomickou strukturou kapitalismu. Raymond Williams upozornil, že ačkoliv předností pojmu mediace je to, že významně komplikuje kauzální pojem „odrazu“, jenž je velice typický pro tradiční marxismus, a že označuje nějaký aktivní proces, zůstává přesto svým způsobem omezený. Williams dodává, že

je prakticky nemožné udržet platnost metafory „mediace“ [...] bez uvažování o nějakých nezávisle a apriorně existujících oblastech či kategoriích reality. [...] V tradici idealistické filozofie je tento proces obvykle v praxi nahlížen jako mediace mezi kategoriemi, jež jsou pokládány za vzájemně odlišné.⁴⁸⁾

Negociace může duplikovat problémy inherentní pojmu mediace tím, že nahradí výrazy jako „podrobení“ (*subjection*) a „vnucení“ (*imposition*) označeními jako „působnost“ (*agency*) a „kontradikce“ (*contradiction*), aniž by se ovšem docílilo významnějšího pokroku ve zkoumání toho, proč pojem aktivního subjektu může být stejně otevřený vůči projekcím a subjekcím jako subjekt pasivní. Zatímco na filmovou teorii měla dosud ohromný vliv kulturní studia se svým důrazem na „negociaci“ jakožto způsob, jímž si

48) Raymond Williams, *Marxism and Literature*. New York – Oxford : Oxford University Press 1977, s. 99.

čtenáři/diváci přizpůsobují masovou kulturu svým vlastním potřebám, existuje i jiný směr literární teorie, v němž se rovněž soustavně používá pojem „negociace“, ovšem ve značně odlišném smyslu. Takzvaný nový historismus měl dosud na filmovou teorii jen velice omezené vazby, a přesto některé z aplikací pojmu negociace, jež se objevily v pracích představitelů nového historismu, přinášejí užitečný kontrapunkt k pojetí kulturních studií.

Nový historismus je velice bezprostředně spojen s bádáním o anglické renesanci. Problematika, jíž se novohistoristické práce zabývají, však není nijak dramaticky odlišná od otázek, které jsou klíčové pro filmová studia, zejména s ohledem na její vyrovnávání se s přednostmi i nedostatky filmové teorie sedmdesátých let. Tak například Louis A. Montrose řekl, že

způsob, jak byl v literární vědě zabývající se renesančním obdobím nastolen a jak je v současnosti traktován problém ideologie – totiž jako opozice mezi „ovládáním“ [*containment*] a „podvracením“ [*subversion*] – je natolik reduktivní, polarizovaný a nedynamický, že se z něho téměř či zcela vytrácí jakákoli konceptuální hodnota.⁴⁹⁾

To, že toto hodnocení „platí“ i pro filmovou teorii, zejména ve vztahu ke studiu diváctví, nemusí souviset ani tak s nápadnou shodou mezi filmovými studii a novým historismem, jako spíš s otázkami klíčovými prakticky pro všechny formy kulturologických bádání z osmdesátých a devadesátých let 20. století, jež usilují o vytvoření nových forem kritické analýzy a teoretického výzkumu, přičemž zároveň fungují na základě svých vlastních historických základů, zvláště těch, k jejichž položení došlo v šedesátých a sedmdesátých letech, a to s ohledem na jejich simultánní status politických mezníků a mytizovaného břemene.

Ačkoliv já sama nemám v úmyslu se ani ztotožnit s nějakým novohistoristickým projektem, ani tu nabízet obšírný úvod do této discipliny, stojí za zaznamenání, že termín *negociace* jeví ve svém novohistoristickém užití spíše tendenci ke zpochybnění právě oněch možností radikální působnosti, jež ve zkoumaných negociacích nacházejí kulturní studia. Stephen Greenblatt konstatuje, že pro kapitalismus

je charakteristické, že neplodí ani režimy, v nichž se veškeré diskursy zdají být koordinované, ani režimy, v nichž se zdají být radikálně izolované či diskontinuitní, nýbrž režimy, v nichž působí tendence k diferenciaci a tendence k monologické organizaci simultánně, nebo alespoň oscilují tak rychle, že to vytváří dojem simultánnosti.⁵⁰⁾

Z hlediska této simultánnosti se pak bezprostřední předpoklad, že veškeré neautorizované formy použití filmů, a tudíž i divácké pozice, jež se odchyľují od pomyslného ideálu

49) Louis A. Montrose, *Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture*. In: H. Aram Veeser (ed.), *The New Historicism*. New York – London : Routledge 1989, s. 15–36, cit. s. 22.

50) Stephen Greenblatt, *Towards a Poetics of Culture*. In: H. A. Veeser (ed.), c. d., s. 1–14, cit. s. 6.

kapitalistické ideologie, jsou reálně či potenciálně radikální, jeví jako interpretace, podle níž je povaha diskursu a moci v naší kultuře dualističtější, než je tomu ve skutečnosti.

Značně problematické je zde to, že analýzy diváctví ve filmových studiích vycházejí do značné míry ze zakořeněného zaujetí pro tvorbu alternativních kultur a politických identit, jež odmítají podřídit se dominantní ideologii. Výrazy jako „alternativní kultury“ a „odmítají se podřídit“ tu přitom pochopitelně mohou poukazovat na různé, ba i vzájemně si odporující jevy. Reakci černošských mužských diváků na filmovou popularizaci románu Alice Walkerové *Barva nachu* tak nelze nijak snadno, a vlastně ani komplikovaně, uvést do souladu s feministickou kritikou „ženy jakožto objektu mužského pohledu“, a přesto si oba tyto pohledy mohou činit nárok na zhodnocení textu ze strany marginalizovaných společenských skupin.⁵¹⁾ Součástí odkazu šedesátých a sedmdesátých let, z něhož čerpají filmová studia, je romantizovaná vize zpolitizované minulosti, založená na předpokladu (mylném a nepřesném), že společný jmenovatel „socialistický“ se může stát podkladem veškerých radikálních a progresivních společenských změn – což je utopická definice socialismu, se kterou se velice rychle vypořádal feminismus i aktivistická hnutí gayů a lesbiček. Zvláštní je, že přitom jako by nadále přežívala jakási vágní rétorika užívající termínů jako „subverze“ či „alternativní scénáře“, přičemž panuje zmateční pojmů o tom, co je vlastně předmětem a cílem oné subverze.

Catherine Gallagherová říká – a jejích slov by se dalo použít ke kritice tendencí projevu jících se v mnohém z toho, co se píše o diváctví – že představitelé nového historismu se pokoušejí ukázat, „že za jistých historických okolností jsou projevy ideologických protikladů v naprostém souladu s udržováním utlačovatelských sociálních vztahů“.⁵²⁾ Je zásadně nutné, aby se v rámci výzkumu diváctví došlo k poznání, že pohledy na kinematografii jakožto nepružný aparát produkující ideologický subjekt jsou projekcemi osobních přání teoretiků, ale zároveň i hypoteticky zajímavými a užitečnými i historicky podmíněnými postuláty o praxi sledování filmů. Pro výzkum tohoto typu je však neméně důležité, aby probíhal v prostředí, jež by se dalo označit jako nové „jeviště“ výzkumu diváctví, na němž již modelem není onen pasivní, manipulovaný (a nezbytně i bílý a heterosexuální) divák, nýbrž spíše rozporuplný, rozpolcený a fragmentární subjekt.

Novohistoristické upozornění na to, že „negociace“ je tržní termín, až příliš prudce zchlazuje nadšení čímsi, z čeho by se snad nakonec mohly vyklubat jakési konzumeristické strategie. Je ovšem velice snadné vydat se cynickou cestou (která je koneckonců jen rubem romantismu), totiž předpokládat – ve smyslu postoje, jenž je foucaultovštějšího než sám jeho původce –, že neexistují žádné alternativní pozice, nýbrž toliko jejich fikce. Přitom pro kritické zkoumání diváctví zůstává životně důležitým poznání, že žádná „negociace“ není inherentně nebo ryze opoziční, nýbrž že touha po čemkoli „inherentním“ či „ryzím“ je sama o sobě fikcí, jíž je nutno oponovat.

V tomto krajně schematickém srovnání přístupů nového historismu a kulturních studií mi jde o to naznačit, že ve výzkumech diváctví i nadále přetrvává jistá touha po

51) Jacqueline Bobo, *The Color Purple: Black Woman as Cultural Readers*. In: E. Deidre Pribram (ed.), *Female Spectators*. New York – London : Verso 1988, s. 90–109.

52) Catherine Gallagher, *Marxism and the New Historicism*. In: H. A. Veesser (ed.), c. d., s. 37–48, cit. s. 44.

neproblematické agenci, ať již jde o touhu samotného kritika, či imaginárního nebo reálného diváka, jenž je předmětem zkoumání. Přestože McRobbieová zpochybňuje pojem „ideálního diváka“, který je, jak jsem uvedla výše, jednou ze slabin analýzy předložené Radwayovou, i v jejím výkladu přetrvávají jisté ozvuky idealizovaného ženského subjektu. V krajně provokativním eseji o postavení negociace jakožto kritického pojmu ve výzkumech ženského diváctví vidí Christine Gledhillová negociaci jako možné východisko ze sevření omezujících prvků přítomných v implikacích feministicko-psychoanalytické filmové teorie a s tím souvisejícího rozporu mezi textem a recepcí, zejména vzhledem k tomu, že texty byly pokládány za schopné vytvářet alternativní subjektivní pozice. „Význam ‚negociace‘ [...] jakožto analytického pojmu spočívá v tom, že ponechává prostor subjektivitám, identitám a slastem diváků,“ píše Gledhillová.⁵³⁾ Jenže „subjektivita“, „identita“ a „slast“ tu jsou definovány způsobem přitakávajícím kritice fikcí o buržoazní identitě, která je klíčovým pojmem lacanovské filmové teorie. Zároveň jsou ovšem fikcí i tyto kritické analýzy, jelikož předpokládají, že lze „skoncovat“ s jakýmkoli pojetím identity.

Gledhillová to řeší způsobem, jenž trochu připomíná tvrzení Jane Gallopové, že „identita musí být průběžně předpokládána a okamžitě zpochybňovaná,“⁵⁴⁾ když uvádí, že

pojem negociace nedospívá k onomu zrušení identity, o němž hovoří avantgardní estetika. Jestliže totiž argumenty týkající se neidentity vlastního já a jazyka, slov a významu, touhy a jejích objektů zpochybňují buržoazní pojetí centrální pozice a stability ega a transparentnosti jazyka, pak z toho ještě neplyne politický důsledek zřeknutí se hledání identity. [...] Předmětem útoku nesmí být identita jako taková, nýbrž její dominantní konstrukce jako čehosi totálního, nekontradiktorního a neměnného.⁵⁵⁾

Jak je snad již zřejmé, já sama se snažím ukázat, že tato „dominantní konstrukce“ vstupuje do procesu, v jehož rámci si sami badatelé konstruují své publikum. Toto zjištění by pochopitelně nemělo být nějakou ohromující novinkou pro ty, kdo jsou obeznámeni s dynamikou přenosu a protipřenosu. Aby však teoretický výzkum diváctví mohl v plné míře obsáhnout složitou dynamiku určující proces negociace, je třeba podat výklad takových konstrukcí.

Jak vyplývá z poznámek Gledhillové, jednou z klíčových otázek, o něž tu jde, je problém soupeření mezi různými pojetími „identity“, jež se stalo zdrojem jedněch z nejbouřlivějších polemik probíhajících v uplynulých dvou desetiletích ve filmových studiích a příbuzných oblastech bádání. Výzkumy týkající se recepce a negociace si často kladou za úkol zpochybnit to, jak poststrukturalističtí badatelé kritizují jakékoli chápání já jakožto činného aktéra (*agent*) a označují je za nutnou fikci plynoucí z povahy buržoazně-patriarchálně-idealistické kultury. V tomto zpochybňujícím procesu je ovšem posléze dosti obtížné uznávat nezbytnost kritiky různých fikcí já, aniž bychom zároveň takové

53) Christine Gledhill, *Pleasurable Negotiations*. In: E. D. Pribram (ed.), c. d., s. 72.

54) Jane Gallop, *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*. London: Macmillan 1982, s. xii.

55) Tamtéž.

fikce sami křísili k novému životu. Je poněkud zvláštní, že kritické výtky vůči teorii aparátu, jež popisuje tato kapitola, se vracejí k problému identifikace, jako by chtěly naznačit, že vzdor veškeré mobility a mnohosti subjektivních pozic se diváctví přece jen pojí s určitým druhem identity. Přitom přece tvůrci teorie kinematografického aparátu identifikaci z filmové vědy nikdy nevyloučili – spíše ji terminologicky redefinovali tak, aby přesáhla rámec daný postavami či vzájemné korespondence mezi divákem a filmovým plátnem. Každopádně to, jak viditelným problémem je v současné době pro filmovou teorii identita – a to jak ve smyslu negativním, jakožto strašák či prokletí, tak i ve smyslu pozitivním –, vypovídá o pokračujícím nesouladu mezi koncepty subjektu a diváka.

Jeden kolega kdysi poznamenal, že mnohé z toho, co se vydává za filmovou teorii, je pouhým výčtem vztyčených ukazováčků varujících přede vším, co je na tom kterém postoji či argumentu „nesprávné“. Uznávám, že sama jsem zmíněnému syndromu v této kapitole částečně podlehla, jelikož jsem se kriticky zaměřila na otázky oslovení/recepce, fantazie a negociace jakožto pojmů důležitých pro výzkum diváctví; snažila jsem se tedy zkoumat tyto pojmy zblízka, symptomaticky, aniž bych jim prostě přiřadila pozitivní či negativní znaménko. V mém rozboru těchto pojmů se soustavně opakují dvě kritické výtky. Za prvé jsem konstatovala, že na straně badatelů je patrná značná neochota přihlásit se k jejich vlastnímu vkladu do procesu analýzy diváctví. Tím nechci říci, že všichni kritici musejí psát stylem osobní zpovědi nebo nutně zavádět do každé diskuse o diváctví nějakou výpověď v první osobě singuláru. Badatelské sebeuvědomění vidím spíše jako jakousi pozornost věnovanou tomu, jak a proč dochází v konkrétních kritických a kulturních kontextech ke zvýraznění určitých modů teoretického diskursu, určitých tropů, určitých oblastí zájmu.

Za druhé se v této kapitole často vracím k potřebě specifitějších lokálních výzkumů, jež by se zaměřovaly méně na obecné teorie, s jejichž pomocí se dá vyložit všechno, a více na onu hru a variace, k nimž dochází v určitých kritických bodech mezi soupeřícími názory na filmové diváctví – mezi jeho chápáním jako funkce nějakého aparátu nebo jako prostředku ideologického ovládnutí na jedné straně, a jako sérii nespojitých, heterogeních a někdy osvobozujících reakcí na straně druhé. Ve zbývajících kapitolách této knihy se zabývám čtveřicí takových konkrétních případů, z nichž každý soustředí pozornost na určité oblasti výzkumu diváctví, jež mají prokazatelný význam pro filmová studia – na textovou analýzu, hvězdy, recepci a „subkulturní“ publika. Mým cílem je přistoupit k těmto tématům s důrazem na napětí mezi homogenitou a heterogenitou, a mezi dominací a rezistencí, který byl hlavním prvkem této kapitoly, přičemž však budu věnovat větší pozornost konkrétním lokálním výzkumům. Cílem tu není budování nějaké další teorie či pojetí definujícího „toho pravého“ filmového diváka, nýbrž nastínění oblastí výzkumu, jež mohou napomáhat k rozkrývání významu konceptualizace diváků a k naznačování směrů, jimiž se taková konceptualizace může v současné době ubírat.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu: Judith Mayne, *Paradoxes of Spectatorship*.

In: Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*. London – New York : Routledge 1993, s. 77–102.

ILUMINACE

Judith Mayneová: Paradoxy diváctví

Citované filmy:

Flashdance (Adrian Lyne, 1983), *Lehkomyslný okamžik* (The Reckless Moment; Max Ophüls, 1949), *Now, Voyager* (Irving Rapper, 1942), *She Must Be Seeing Things* (Sheila McLaughlinová, 1987), *Sláva* (Fame; Alan Parker, 1980).

Články

BOČNÍ PARTICIPACE
(FILMOVÉHO) DIVÁKA

Vlastimil Zuska

Ve dvou přeložených studiích¹⁾ tohoto čísla *Illuminace* se objevují implikace, vedoucí k obecnějšímu recepčnímu vzorci či explanačnímu modelu filmového diváka, který se pokusíme vysledovat a nalézt jeho založení v aktech vědomí, konkrétněji a mimo jiné v imaginaci, empatii a emocionálním prožitku. David Bordwell v práci o konvencích a konstrukcích ve filmu zmiňuje situaci, která nabývá vlastnosti tzv. kontingentní univerzálie, tj. situaci, jejích řešení, resp. chování jejích účastníků přesahuje lokální kulturní vzorce směrem k univerzálnosti napříč kulturnímu okruhu. Mezi takové situace patří i setkání „tváří v tvář“, v zásadě situace komunikační, v případě uváděném Bordwellem pak technika záběr/protizáběr, která je jejím „vzorovým zobrazením“. Komunikační situace a její úspěšný průběh ovšem vyžaduje určitý soubor kognitivních a komunikačních dovedností, jejichž aktivizace umožňuje porozumění situaci a „těžení“ smyslu, a podmínkou filmového diváctví je proto osvojení takového souboru, který, jak dále ukážeme, zahrnuje akty imaginace a empatie jako formy identifikace. Povšimněme si, jakkoli může jít o triviální poukaz, že nejde o přímou účast v této konkrétní „univerzálii“, ale o její zobrazení, tedy z hlediska diváka o pozorování a pouze „spoluprožívání“ v klasické situaci diváka-voyeura, tedy „vidět a nebýt viděn“. Evidentně je divák v postavení třetí osoby a tento status nemizí, dokonce je fundován akty vciťování, soucítění, identifikacemi se zobrazenými postavami. Tuto diváckou situovanost můžeme doložit a rozšířit směrem k větší obecnosti tak, že divák filmového díla je v celém průběhu recepce v postavení „třetího“ účastníka zobrazených dění a situací na plátně, a to, vzhledem k limitované možnosti zasahovat do děje, ne zcela rovnoprávného – vhodným označením, které ve stopách Gerriga a Prenticové použijeme, je „boční participant“.²⁾

1

Ve studii Alexe Neilla o empatii ve filmové fikci nalézáme pro naše téma podpůrné rozlišení mezi vcítěním (empatií) a soucítěním a dále zkoumání o roli imaginace v empatickém

1) Alex Neill, *Empatie a (filmová) fikce*; David Bordwell, *Konvence, konstrukce a filmové vidění*.

2) Richard J. Gerrig – Deborah A. Prentice, *Notes on Audience Response*. In: David Bordwell – Noël Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison : The University of Wisconsin Press 1996, s. 388–403.

vztahu k zobrazeným postavám a situacím. Toto rozlišení je ovšem letité a v psychologii běžné: z těchto zdrojů připomeňme jen náhled o tom, že při sympatii, soucítění, na rozdíl od vcítění, chybí zážitek (či spíše tendence ke) splynutí s druhým, neregistrujeme moment „ponoření se“ do druhého a zejména, zachováváme si hranice vlastního já.³⁾ Důležité faktory těchto dvou typů vztahování – časovost a (sémantický) rytmus zde (u Neilla ani jinde) ovšem nenajdeme. Neill reaguje mimo jiné na Zillmanovu dvojí námitku, že empatická reakce nevysvětluje pocity úzkosti na straně diváka, když jsou hrdinové klidní, protože neví o nebezpečí, které jim hrozí (kdy má divák kognitivní „náskok“ před postavou – prostředek, který často využíval Hitchcock pro budování napětí) a dále, že teorie empatické identifikace zavádí chybný předpoklad absence úzkosti při empatickém vztahu, když postava úzkost nepociťuje. Neillova odpověď se odvolává na relaci soucítění, sympatie vůči postavě/postavám v takových případech a na Carrollův náhled o paralelnosti diváckých reakcí s reakcemi postav. Neill tím vlastně připouští, že „čistá“ empatie nevysvětlí celé spektrum diváckých prožitků. V jeho rozlišení se tak objevují **dva směry** diváckého vztahování, kdy soucítění, sympatie, je paralelní se znázorněnými, reprezentovanými emocemi postav, případně je součástí budovaného přesvědčení, reflektujícím uchopením znázorněné situace, v níž se postavy nacházejí nebo k níž směřují, aniž by si toho byly v některých případech (na rozdíl od diváka) vědomy. Toto směřování či vývoj situací, které se projevuje jak na diváckém osmyslení jednání zainteresovaných postav, tak na emocionálních prožitcích postav i diváka, nutně vnáší do hry akty imaginace. Jen na okraj, při psychologických výzkumech se ukázalo, že u více jak tří čtvrtin populace (v konkrétním výzkumu britské) je emoce strachu spjata s tím, co by se mohlo stát (nehoda, vážná nemoc, ztráta zaměstnání), tedy s imaginativním konstruktem, s potenciální možností, kterou si je dotýčný „bázklivec“ schopen představit.⁴⁾ Paralelní prožívání emocí s postavami může vysvětlit situaci, uváděnou Zillmanem, tedy například divákův pocit strachu z hrozícího nebezpečí, o němž postavy nevědí, ale tento příklad nutně neeliminuje možnost empatické reakce, protože se můžeme vcíťovat do postavy a představit si, na základě dosavadních zkušeností a nabytých přesvědčení v konkrétním procesu empatie, jaká bude (emocionální) reakce postavy, a tedy například bát se empaticky „v předstihu“, nikoli jen sympatizovat s aktuálně nevědoucím nešťastníkem. Paralelní soucítění i vcíťování (třebaže „jinak“ paralelní, jak ještě ukážeme) podporuje finální model boční participace, zatím však bez nutné „příčné“ spojnice, bez níž by nešlo o participaci.

2

Druhým směrem intencionálního vztahování, „zaměřením“ zájmu a konstituce vztahů je tedy empatie, v geometrizujícím přiblížení kolmá na paralelní směr prožitků, a tedy spolu s percepcí a tvorbou percentů i kumulací významů „most“ mezi filmovým textem

3) Srov. Béla Buda, *Čo vieme o empatii?* Bratislava : Pravda 1988, s. 86.

4) Harald G. Wallbott – Klaus R. Scherer, The antecedents of emotional experience. In: K. R. Scherer – H. G. Wallbott – A. Summerfield (eds.), *Experiencing Emotion. A cross-cultural study*. New York : Cambridge University Press 1986.

a recipujícím divákem. Opět na okraj, ale nikoli nedůležitá terminologická poznámka: standardně převádíme původní termín *Einfühlung*, případně *empathy* nebo řecký *empathia* jako vcítění. Tento převod ovšem nebezpečně implikuje spíše (mentální) **stav**, což může zbraňovat například náhledu o možnosti anticipující empatické reakce, naznačené výše. Vhodnější je proto překlad „vciťování“, naznačující inherentní procesualnost tohoto komplexního aktu vědomí, a tím pádem podstatnou časovou povahu empatie, která se při „stavovém“ chápání ztrácí. Empatie je proto, řečeno s Cassirerem, pojmem vztahovým či funkčním, nikoli substantiálním.

Neillova odpověď na další námitku proti roli empatie ve filmovém prožitku není příliš přesvědčivá, přestože je zejména ve světle recentních výzkumů v oblasti kognitivních a neuro- věd pravdivá. Na z psychoanalytických kořenů vyrůstající názor Anne Friedbergové, že identifikace (a empatie jako převažující forma identifikace) je popřením odlišnosti mezi vlastním já a jiným, patologickým podřízením jiného témuž, jež je zároveň odměněno slastí ze stejnosti, kontruje Neill pouze poukazem na kognitivní a socializující roli empatie v lidském životě a slabším implikovaným argumentem, že je-li něco v lidské psychice natolik rozšířené (až na autisty) jako vcítění, nemůže to být patologické. Odkážeme se k přesvědčivější argumentaci klasické práce Wilhelma Worringera, která vnáší do sledované problematiky estetickou dimenzi, v uvedených studiích a dokonce ve většině filmologických textů absentující:

Také u potřeby vciťování [vedle puzení k abstrakci – pozn. VZ] je východiskem estetického prožitku v zásadě pud k sebezapření. V první chvíli nám to ovšem bude patrné tím méně, že nám ještě v uších zní formule: „Estetický prožitek je objektivizovaný prožitek ze sebe sama.“ Tím se přece chce říci, že proces vciťování představuje přitakání sobě samému, přitakání všeobecné vůli k činnosti, která je v nás. „Neustále cítíme potřebu sebeuplatnění. Dokonce je to základní potřeba našeho bytí.“ Když však tuto vůli k činnosti vcítěním přeneseme do druhého objektu, pak v tomto druhém objektu *jsme*. Jsme oproštěni od svého individuálního bytí, dokud se rozplýváme se svým vnitřním prožitkovým pudem ve vnějším objektu, ve vnější formě. Cítíme, jak se naše individualita oproti bezhraničné rozlišenosti individuálního vědomí takřkajíc vlévá do pevných mezí. V této sebeobjektivaci tkví sebeoproštění. Přitakání k naší individuální potřebě činnosti, k němuž takto dochází, představuje zároveň omezení jejích neomezených možností, popření jejích nesjednotitelných rozličností. Spočíváme i se svým vnitřním puzením k činnosti v mezích této objektivace. „Při vcítění tedy nejsem tímto reálným já, nýbrž jsem od něj niterně oproštěn, tzn. jsem oproštěn od všeho toho, čím jsem, vyjma pozorování formy. Jsem pouze tímto ideálním, tímto pozorujícím já“ (Lipps: *Estetika*). Lidově se trefně říká, že se člověk při pozorování uměleckého díla ztrácí.⁵⁾

Takto pojatá empatie v rámci estetické recepce je v přímém protikladu s názorem Friedbergové a v souladu s pojetím empatie nejen u Neilla, ale i současných kognitivních

5) Wilhelm Worringer, Abstrakce a vciťování. In: Vlastimil Zúška (ed.), *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha : Karolinum 2003, s. 159–173, cit. s. 171–172.

vědců. Při patologickém zastírání jinakosti a podrážování jiného pod totéž (známé) by byla nemožná role empatie v učení, v poznávání nového, v rozšiřování nejen emocionálního horizontu individua a v komunikaci jako nástroji poznávání. Zanedbání estetické dimenze, kterého se „dopouští“ jak Bordwell, tak i Neill a jak dále uvidíme, i Gerrig s Prenticovou, vede ovšem k pojmání filmového díla pouze v jeho teoretické či striktně kognitivní funkci, případně funkci praktické, použijeme-li Mukařovského terminologii, a tím ke „slepotě“ vůči typům syntéz, selektivitě významových kumulací a specifické reflexivitě, na kterou naráží i Worringer. Omezení horizontu možností, v našem případě imaginace, které nastává podle Worringera při estetické empatii, stejně jako „popření nesjednotitelných rozličností“, najdeme jako echo i u Neilla, podle nějž je imaginace při empatii, identifikaci s filmovou postavou, omezována přesvědčeními o někom jiném, a to až do té míry, že pokud si nedokážeme představit určitý psychický stav druhého (postavy), nedaří se nám vcíťování. Rozšiřování kognitivního a prožitkového horizontu, umožněného u Worringera a před ním u Theodora Lippse, protagonisty teorie vcíťování jako kapitoly v dějinách estetiky, sebeobjektivizací, a tedy sebereflexí v estetickém modu vztahování, zaznamenává i Neill: V empatických reakcích „mohou být obsaženy typy reakcí [...], jež **zrcadlově odrážejí** [zdůraznil VZ – viz zrcadlové neurony a empatie níže] pocity a reakce druhých lidí, jejichž názorové a zkušenostní ustrojení může být velice odlišné od našeho.“⁶⁾ Podle Neilla pak imaginální aktivita tvoří jádro empatie, spolu s přesvědčením/znalostí o možnostech prožívání druhých i sebe sama. Omezení imaginace vlivem empatie a eliminace nesjednotitelného (Worringer) umožňuje objektivizaci, a tím i strukturaci prožitkového pole, nutnou podmínku osmyslení, těžení významů a specifických estetických prožitků ze syntéz, ze sjednocovaných celků. „Ukáženná“ imaginace (jinak termín Mikela Duffrena) pak implikuje svedení imaginace do určitého směru, do časové orientace, jejíž důležitou složkou je budoucnost, tedy anticipace. Důležitost orientace na budoucnost, na časovost empatického, identifikačního prožitku, můžeme doložit upřesněním Neillova postřehu o obtížnosti až nemožnosti vcíťování do osob, jejichž prezentující se psychický stav je pro nás nepředstavitelný, tudíž nepochopitelný: nepředstavitelnost v tomto ohledu může způsobovat také rytmus a rychlost, gradienty změny psychických stavů, tedy jiné časování existence.⁷⁾ Druhým dokladem, potřebným pro další argumentaci, je náhled Husserlov:

V empatii je konstituován objektivní, intersubjektivní společný čas, v němž musí být vše individuální v žitých zážitcích a veškeré časové předmětnosti schopno uspořádání. Tuto konstituci lze zredukovat na fakt, že pro každé ego není empatie ničím jiným nežli zvláštní skupinou kladoucích prezentací ve vazbě na vzpomínky a očekávání a že, jako všechny kladoucí intuice, je může ego sjednotit výše zmíněným způsobem [tj. v časové orientaci – pozn. VZ].⁸⁾

6) Alex Neill, *Empatie a filmová fikce*. Přítomné číslo *Iluminace*, s. 10.

7) K tomu srov. otázku časovosti v tzv. proxemickém chování, zahrnujícím empatii – viz Edward T. Hall, *The Dance of Life. The Other Dimension of Time*. New York : Doubleday 1983.

8) Edmund Husserl, *Experience and Judgment*. Evanston : Northwestern University Press 1973, s. 165. I nejsoučasnější neurofyziologický výzkum dává za pravdu Husserlovi: při vzpomínce na nějakou událost

Sjednocení vzpomínek a očekávání koresponduje s Neillovou empatií jako fúzí imaginární aktivity (představ o záměrech a budoucím jednání předmětu vciťování) a přesvědčení (budované na dosavadní zkušenosti, a tedy vzpomínkách). Dvě poznámky na závěr tohoto oddílu: i ve filmové teorii posledních let se objevují námitky proti monolitickému chápání diváka, ať už jako oběti ideologie filmového aparátu, funkce v odvíjení narativu apod.⁹⁾ Zřejmě z obavy před hrozící Scyllou relativismu se propadá Charybdě dílčí „velké teorii“ a divákovi se nepřiznává možnost alternativních interpretací a prožitků, která je přitom inherentní znakové povaze filmového nosiče i recepčním aktivitám diváka, včetně a právě estetických. Z toho rezultuje i druhé omezení úvah o recepci i v uvedeném rozlišení na vciťování a soucítění, kdy se divák situuje pouze do jednoho z těchto typů vztahování, tedy jde o názor buď – a nebo. Simultánní „výkon“ obou typů uvažování, a právě z toho důvodu využijeme koncept boční participace a časovosti empatie.

3

Po těchto přípravných objasněních role empatie a náznaku její modifikace při estetické recepci se můžeme vrátit ke konceptu boční participace, založeném kognitivně a komunikačně. Předtím ještě jednu sémantickou glosu, která se vztahuje jak na Gerriga s Prenticovou, tak na Neilla a jeho oponenty. Setkáváme se s obraty typu „empatická reakce“ nebo „divácká response“, v nichž můžeme zaslechnout ozvěnu behavioristického schématu stimul-response. Přitom i z analýz uvedených autorů je zřejmé, že divácká recepce je aktivní, dopředný, anticipující proces, který předznamenává, zpětně osmysluje, průběžně reinterpretuje konstituující se estetický objekt. Rovněž toto reduktivní chápání může podvazovat zkoumání daného pole, tedy divácké recepce.

Zmínění Gerrig a Prenticová vycházejí z předpokladu, že recipienti narativů, ať filmových či literárních, produkují response *jakoby* se podíleli na prezentovaných, resp. re-prezentovaných událostech. Participace na narativu pak musí být takového typu, aby umožnila rozštěp na záměr jednat a jednání. Bez tohoto rozštěpu, z filmové teorie známé a letité blokace konativních aktů, by nešlo o participaci „jakoby“, ale o kompletní, plnou a reálnou participaci. Co autoři neuvažují, je ale ze sociální psychologie známý tzv. divácký postoj, kdy například svědkové dopravní havárie pozorují nehodu, aniž by aktivně zasáhli. Neuvažují tedy modality možných postojů, včetně pro sledovaný problém vysoce relevantního estetického, tj. distancujícího a reflektovaného postoje. Odtud pramení i jednoduché chápání modu „jakoby“, který jinak nabízí řadu možných chápání fikce, včetně waltonovské „hry na předstírání“ (*game of make-believe*), na kterou naráží i Neill ve výše zmíněné studii. Za východisko naší schopnosti aktivní participace na narativu pak pokládají soubor dovedností, které si osvojujeme při běžné konverzaci:

i při představě obdobné události se aktivizují v mozku stejné oblasti (8 hlavních a dalších 15 vedlejších) – srov. *Scientific American* 2007 (březen), s. 17; nebo podrobněji <www.sciam.com/ontheweb> – „back to the future“.

9) Srov. třetí přeloženou studii v tomto čísle *Iluminace*: Judith M a y n e o v á, Paradoxy diváctví.

V jakékoli konverzaci, zahrnující více než dvě osoby, často zaujímá každý zúčastněný střídavě roli bočního participanta, který není přímým adresátem sdělení. Konverzační kompetence vyžaduje, aby si jednotlivec osvojil kognitivní strategii, která mu umožňuje hladce fungovat jako boční participant.¹⁰⁾

Analýzy změny role z adresáta na mluvčího, případně z bočního participanta na mluvčího a naopak ukazují, že tato změna probíhá ve 34 procentech zkoumaných případů s časovou prodlevou 0,2 sekundy, což je průměrná hodnota nejrychlejší volní response, již je člověk schopen. Scénář komunikační situace typu poslech mluvčího – zpracování zprávy – vypracování odpovědi stěží vysvětlí rychlost změny role, na místě je spíše průběžná formulace odpovědi a anticipace rozvoje zprávy, tedy mechanismy, které jsou analogické dvojkolejnosti sledování a rozumění textu (Ricoeur, Barthes, Brooks). Jak v případě personální komunikace, tak při recepci narativu je kvalifikovaný odhad intence mluvčího podložen empatií, tedy projekcí sebe sama do pozice mluvčího či operací analogické aprezentace (Husserl). Operace empatie, vcítění se do postav narativního textu a anticipace jejich reakcí v narativních situacích tak představuje „kolmici“ na průběžnou linii kumulace významů, smyslu (rozumění) odvíjejícího se celku textu, včetně a právě předjímání tohoto rozvoje i se „smyslem konce“, je základním předpokladem porozumění aktuálnímu reprezentovanému dění, tedy sledování textu. Získaná kognitivní dovednost zahrnuje tedy i pohotovost v přepínání rolí neboli hledisek či perspektiv, a proto i střídavé, oscilující vcíťování do postav, usnadňující recepci narativů s vícenásobnými fokalizacemi – za všechny připomeňme Kurosawova RAŠOMONA, v literatuře třeba „nejlepší detektivku všech dob“ – *Měsíční kámen* Wilkie Collinse.

Ovšem empatií nevysvětlíme celek participace, jak posléze dokládají i sledování autoři, když rozlišují v rámci boční participace inferenční a participační response. Vedle empatie ovšem funguje jako spojnice mezi divákem a odvíjejícím se narativem i zmíněná sympatie, soucítění (Neill výše), ale i kumulace významů, „logika“ odvíjení textu, a tedy proměnlivé vymezení „horizontu očekávání“ (Jauß) a paralelní linie označujících, které vytvářejí spolu s fonetickým rytmem i rytmus sémantický – přídatnou informaci, formující bezprostřední očekávání i anticipaci většího dosahu. V několika dimenzích pak pochopitelně funguje rytmus filmového obrazu, jak pokud jde o střihovou skladbu, tak i proměnlivost ohnisek. Tyto dotčené linie se kříží v „prostoru“ recepce, tedy divácké response, která je založena jako boční participace. Dvě z těchto linií, tj. typů response v rámci boční participace, vraťme se o něco zpět, vymezují Gerrig a Prenticeová jednak jako inferenční, vyvozující response, umožňující „scelit“ například střihem oddělené a různé scény. Tento typ response se také uplatňuje, dodejme, při rozumění (v naratologickém smyslu) komiksu, v kauzálním a významovém propojení jednotlivých „okének“. Sledování i rozumění textu, zejména však sledování, nevyžadují nutně a vždy participační responsi, druhý typ response v modu boční participace. Ta se u sledovaných autorů ještě dále člení na *jakoby* response (*as if* response), tj. response, jaké by diváci produkovali, kdyby se opravdu podíleli na filmem reprezentovaných událostech a situacích, což je, jak jsme již upozornili, pouze jeden z možných a dokonce méně běžných významů

10) R. J. Gerrig – D. A. Prentice, c. d., s. 390.

termínu „jakoby“, a na participační response, které nejsou *jakoby* responsemi. Participační response z pozice „kritického“ diváka (v Ecově rozlišení na kritického a naivního diváka) jsou svého druhu komentáře, například typu „Jak to přijde, že ten správný chlapec uteče kulometu?“¹¹⁾, tedy v objasnění autorů jde o participaci na zážitku narativu, na rozdíl od participace na narativu v případě jakoby participační response. Zjevně se jedná o zaujetí kritické distance neboli, což je totéž, reflexi vlastního prožívání. Ale v tomto a všech dalších případech estetické recepce narativní fikce se divák již nachází v estetické distanci, v estetickém postoji, který je esenciálně reflektovaný. „Komentující“ participace tedy není odlišná co do druhu, ale pouze co do stupně, a to přesunem pozornostního ohniska. Důležitý je zde sám poukaz (dále autory nereflektovaný) na podíl reflexe (sebereflexe) v participaci na narativu, který dále zúročíme.

V dalším tázání, podloženém psychologickými experimenty, se autoři zabývají původem emocí, vznikajících při jakoby participaci, tedy jakoby emocí. Rozlišují pak emoce, spjaté pouze s výsledkem nějakého jednání, akce, které nevyžadují jakoby participaci, nýbrž pouze inferenci, a emoce, které jsou funkcí participace, vznikají při odvíjení jednání, směřující k specifickému vyústění. Z pouhé znalosti výsledku jednání, procesu, nejsme schopni předpovědět formy jakoby emocí. Z výzkumů čtenářských způsobů recepce jsou známy případy, kdy čtenář nevydrží kumulující se napětí narativu a podívá se na konec, tj. „jak to dopadne“. V pozadí může být právě strach, nejistota z nepředvídatelných forem emocí, které by při boční participaci mohly vzniknout, v posledku tedy strach ze sebepoznání a narušení stabilizovaného sebeobrazu. Tato indicie poukazuje jaksi z negativní strany na principiální možnost rozšíření emocionálního a kognitivního horizontu recipienta participací na narativu.

4

Vymezení jakoby emocí uvedeným způsobem můžeme sledovat k obecnější problematice nejen emocí (viz níže jakoby emoce u Damasia), ale k ještě obecnější otázce motivace lidského jednání. Biologická a posléze kybernetická teorie homeostázy vyvolala řadu otázek, na které nedokázala odpovědět: například pozitivní role stresu, zvědavost, kreativita neomezující se na zachování rovnováhy a harmonie, až po roli estetického prožitku a umění v lidském životě a společnosti, včetně klasických problémů šerednosti v umění, zobrazování odporného, dramatičnosti a rozrušení, excitace, smutku v recepci uměleckých děl. Jednou z odpovědí na vrstvicí se problémy bylo postulování dvou nevylučujících se motivačních systémů v psychickém ustrojení člověka: telického systému a systému paratelického.¹²⁾ Telický systém, tedy motivační systém zaměřující jednání, prožívání, vnímání a představování k dosažení cíle (srov. neparticipační emoce u Gerri- ga a Prenticové výše) odpovídá klasickému pojetí homeostázy, tedy systému k redukci tenzí v organismu. V tomto systému je vysoké vybuzení, excitace (*arousal*) prožíváno jako nepříjemné, nízká úroveň excitace pak jako příjemná. Paratelický systém se zaměřuje

11) Tamtéž, s. 395.

12) Srov. např. Michael J. Apter, *The Experience of Motivation: The Theory of Psychological Reversals*. London : Academic Press 1982.

na prostředky, na průběh prožitku a váhy jsou obrácené: nízké vybuzení je pociťováno jako nepříjemné, vysoké naopak. Paratelická motivace je orientována na proces, průběh, tedy na participaci. Nejjednodušší manifestací práce paratelického systému je například prožitek z motorické aktivity kvůli ní samé, třeba z joggingu nebo nordic walking. Připomeňme si v estetice klasické koncepce intransitivní percepce, nezajímavého zájmu, vnímání pro vnímání samo, koncepci estetického znaku v českém strukturalismu, redukce referenční funkce při dominanci poetické či estetické funkce a snadno nahlédneme, že při estetické recepci vstupuje na scénu paratelický motivační systém. Který ze systémů bude aktivizován, záleží na tzv. *cognitive labelling procedure*, tedy na vyhodnocení situace a odpovídající kategorizaci ze strany prožívajícího. Například vybuzení vyvolané nebezpečím (ať už reálným nebo fiktivním v modu boční participace) bude na jedné straně řízeno telickým systémem, který míří k snížení až anulování tenze, a tedy eliminaci nebezpečí, na straně druhé paratelickým systémem, který směřuje ke zvýšení vybuzení, protože vybuzení přispívá k podpoře motorické aktivity – v dnes módních „adrenalinových“ sportech evidentně funguje paratelický systém: tam, kde by se běžný smrtelník snažil nebezpečí vyhnout a fungoval by mu telický systém, adrenalinový nadšenec spustí paratelický systém. Tento mechanismus se pochopitelně netýká jen motorických aktivit, ale i jednání, kde jsou konativní funkce blokovány, jako například při recepci filmu. Oba uvedené systémy jsou kooperativní a antagonistické. Nízké vybuzení bude telicky určeno jako libost či relaxace, paratelicky jako nelibost či nuda. Vysoké vybuzení bude paratelicky „oznámkováno“ jako pozitivní vzrušení, napětí, telicky jako obava a strach. Přepínání mezi systémy („psychological reversals“ v názvu Apterovy práce) slouží k udržení motivační úrovně v určitých mezích, individuálně proměnlivých. Při nízké a snižující se úrovni stimulace, pociťované jako relaxace, dojde posléze k přepnutí systému a stav začne být pociťován jako nuda. Vysoké pozitivní vzrušení v rámci paratelického systému může přejít v prožitek strachu při nástupu telického systému. Ve výše uvedeném příkladu čtenáře či diváka, který nevydrží kumulující se napětí narativu a podívá se na konec, jde evidentně o přepnutí motivačních systémů z paratelického na telický. Tyto dva systémy pochopitelně fungují i v rámci jakoby responsí a mohou přispět k snadnosti či naopak nesnadnosti navázání empatického „raportu“ s postavou. Vysvětlí třeba pocit ulehčení na straně empatizujícího diváka, když se hrdina/ka dostane z obtížné situace (v akci je pro tuto chvíli telický systém), ale může ztížit vciťování, když si divák žádá další dobrodružství, ale hrdina „už má dost“ – povšimněme si, že na takovou scénu v běžné produkci narážíme zřídka. Tak či onak, opět nacházíme dvě linie možného vztahování prožitku, kognitivního vyhodnocování situací a odpovídajících postojů, vektorů vědomí: jeden „horizontální“, přímo k cíli směřující, druhý zaměřený na cestu k cíli, opět v jednoduchém schematismu „kolmý“ na přímý směr. V souvislosti s jakoby emocemi, které podle Gerriga a Prenticové vyžadují silné zaujetí, téměř reálnou, tj. divákem ovlivnitelnou situaci participace, estetik by řekl minimální distanci, ovšem ve smyslu antinomie psychické distance Edwarda Bullougha – tedy co možná nejmenší distance, aniž by zmizela – zmiňují autoři i dva nástroje, jimiž film vyvolává, dávákuje, případně zabraňuje participačním jakoby responsím, a tedy i jakoby emocím: časování a fokusace. O těchto dvou faktorech se zmiňují jen proto, že těsně korespondují s Damasiovým pojetím emocí, přestože jeho „jakoby emoce“ jsou zcela odlišným konceptem.

O temporalitě jednání a obecně dění v rámci narativu jako determinantě možné identifikace jsme se již zmínili, sledování autoři zmiňují důležitý faktor dostatku času na vypracování jakoby response, na straně druhé příliš pomalé tempo, neakceptovatelný (sémantický) rytmus pak mohou identifikaci (empatii) narušit až znemožnit. Druhým mechanismem je ohnisko, na co je kamera, resp. divák identifikující se s kamerou zaměřen, jak dlouho trvá jednotlivé zaměření. Tyto mechanismy řízení divácké pozornosti, zaměření, pohybu pozornostního ohniska, rytmu osmyslování a zvýznamňování do značné míry odpovídají faktorům, ovlivňujícím i běžnou vizuální percepci, nás zde však zajímají pro souvislost s damasiovskými „jakoby emocemi“, k nimž se právě dostáváme.

5

Neurofyziolog Antonio Damasio je autorem vlivné teorie emocí, vzniku personality a povahy vědomí, u níž se krátce zastavíme pro srovnání i jako u dalšího podloží pro vysvětlení boční participace filmového diváka. Ve třech knihách¹³⁾ rozvíjí mimo jiné teorii emocí, která koresponduje jak s některými pojetími emocí v estetice, ve filozofii umění, a to včetně letité kontroverze nad emocionálním prožitkem fikcí, a, jak uvidíme, i s boční participací diváka. Pro náš záměr klíčovými pojmy v jeho koncepci jsou: reflexe, simulace, kognitivní hodnocení (*cognitive labelling* u Aptera) a poukaz na mentální reprezentace v prefrontálním kortexu.

Soubor mentálních vzorců, které tvoří bázi emocí a pociťování vůbec vyvstává podle Damasia¹⁴⁾ ze dvou tříd biologických změn v lidském organismu – změn v tělesném stavu a změn v kognitivním nastavení. Změn, spjatých s tělesným stavem, dosahuje organismus dvěma mechanismy: jeden z nich, nazvaný „tělesný okruh“ (*body loop*), využívá humorálních (chemických, tj. pomalých, tzv. neurotransmiterů) a elektrochemických (rychlých), tj. neurálních signálů s výsledkem změn v „krajíně těla“ a v její následné reprezentaci v senzomotorických strukturách CNS. Tyto změny jsou pak primárními emocemi. Změn v reprezentaci tělesného stavu lze ale dosáhnout i jiným mechanismem, využívajícím „jakoby tělesný okruh“ (*as if body loop*). V tomto alternativním mechanismu se reprezentace změn vytváří přímo v sensorických tělesných mapách, tedy v reprezentacích krajiny těla, kontrolovaných dalšími neurálními centry, zejména centry v prefrontálním kortexu (níže srov. s lokalizací tzv. zrcadlových neuronů). Je to „jakoby“ se tělo skutečně změnilo, ale neděje se tak reálně. Mechanismus „jakoby tělesného okruhu“ obchází tělo a spoří tak čas a energii, což může být, jak poznamenává Damasio, za určitých okolností výhodné. Do množiny těchto „určitých okolností“ můžeme směle zařadit recepci narativu s blokací konativních funkcí jako svého druhu heuristickou simulaci, s kratšími časovými

13) Antonio R. D a m a s i o, *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*. New York : Putnam 1994 (česky: *Descartův omyl*. Praha : Mladá fronta 2002); A. R. D a m a s i o, *The Feeling of What Happens. Body, Emotion and the Making of Consciousness*. London : Vintage 2000; A. R. D a m a s i o, *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. New York : Harcourt 2003 (česky: *Hledání Spinozy*. Praha : Dybbuk 2004).

14) A. R. D a m a s i o, *The Feeling of What Happens*, s. 281.

průběhy reakcí v jakoby tělesném okruhu a mnohdy vyšší intenzitou reakcí, protože reálně „o nic nejde“ a telický motivační systém se zapíná později, pokud vůbec. Mechanismy „jakoby“ jsou pak podle Damasia důležité nejen pro emoce a pocíťování, ale také pro třídu kognitivních procesů, které lze označit jako „interní simulace“ neboli mentální modelování.

Změny spjaté s kognitivním stavem jsou generovány tehdy, když proces emoce vede k sekreci neuromodulátorů, které vedou k významným změnám mozkové funkce. Tři nejdůležitější třídy změn pak jsou: 1. indukce specifického chování (hra, explorace, přichylnost aj.); 2. změna zpracování tělesných stavů (filtrace či propouštění tělesných, tj. i smyslových signálů, selektivní posilování či inhibování, měnění polarit příjemné-nepříjemné) a 3. změny v modu kognitivního zpracování (např. ve vztahu k auditivním nebo vizuálním představám může docházet ke změnám z pomalého k rychlému sledu tvorby představ /mentálních reprezentací/ nebo ke změně z ostře „fokusovaných“, zaostřených obrazů k rozostřeným). Uvedené změny v modu kognitivního zpracování ne náhodou „kopírují“ náhled Gerriga s Prenticovou o způsobech, jimiž film řídí participační response a jakoby emoce. Lze říci, že filmoví tvůrci intuitivně objevili zákonitosti, jimiž se řídí emocionální prožitek reprezentací. Stejně tak souvisí „indukce specifického chování“ s nástupem estetického postoje, jako významného a s věkem, ontogenezí, postupně pěstovaného typu chování. Souvislost s rozvojem schopnosti empatie je rovněž doložitelná: dětské či vývojové psychologové rozlišují pět stadií symbolizace lidského jednání ve hře s replikami (třeba panenkami) – v posledním stadiu je dítě (kolem pátého roku života) schopno zobrazit a představovat si imaginární postavu, která se na věci dívá jinak než ono samo (srov. roli empatie u Neilla a odrážení pocitů a reakcí druhých lidí, jejichž ustrojení může být velmi odlišné od našeho). Jinak řečeno:

Nejprve v činnosti a později v zobrazujícím chování děti začínají chápat samy sebe a druhé jako nezávislé jedince. Paralelně s tím děti rozpoznají, že kromě jednání mohou mít lidští herci také vnitřní prožitky. Toto zobrazování doprovází kognitivní a emocionální vývoj, které jsou základem empatie.¹⁵⁾

Role imaginace v zobrazování druhých, v simulační heuristice, která se podílí na ontogenezi i fylogenezi člověka, je zde zjevná. Recentní objev již několikrát zmíněných zrcadlových neuronů ovšem obrací kauzální působnost implikovanou v právě uvedeném citátu: kognitivní a emocionální vývoj je úzce spjat s empatií, jejíž neurofyzilogickou bází tvoří právě zrcadlové neurony, a učení, včetně emoční inteligence a kognitivního vývoje, je umožněno a zřejmě probíhá ve vzájemném a zpětnovazebném posilování schopnosti empatie na jedné straně a celku kognitivní ontogeneze na straně druhé. Řečeno slovníkem Damasiovy teorie – při recepci filmové fikce, narativu, využívá divák „jakoby tělesný okruh“, posílený blokací fyzického jednání, vědomím o modalitě „jakoby“, tedy fiktivností či „hrou na předstírání“ (Walton), neboli estetický postoj, který je provázen změnami kognitivního stavu, až překvapivě deskriptivně shodnými s estetickým

15) Robert S. Kruger, Příběh ve hře: struktura imaginace v psychoterapii dítěte. In: James Phillips – James Morley (ed.), *Imaginace a její patologie*. Praha: Triton 2006, s. 260.

prožitkem: také v něm dochází k indukci specifického typu chování, totiž k navození estetického postoje (opět, jako v případě „vciřování“ zde platí, že tento koncept je pojmem vztahovým, popisujícím proces, nikoli pojmem substantiálním), stejně jako ke „změně zpracování tělesných stavů“, ovšem v případě „jakoby tělesného okruhu“ již v modu jakoby, tedy na půdě mentálních reprezentací, kam spadá i představa o stavech a mentálních reprezentacích postavy, do níž se divák vciřuje. Procesy selekce, filtrace, posilování a inhibice inputů, mentálních konstruktů typu estetických objektů, konfigurací (Ricoeur) či gestaltů (ve smyslu Wolfganga Isera) v narativu tvoří klíčové faktory estetické recepce kteréhokoli estetického objektu. Z uvedeného mimo jiné vyplývá, že estetickému prožitku je inherentní silný emocionální náboj, generovaný dynamickou strukturou změn, což vedlo v dějinách estetiky k reduktivnímu zúžení role uměleckých děl na vyvolání silných emocí (např. I. A. Richards). Modalita kognitivního zpracování se tedy mění, a to jednak nástupem estetického postoje, jednak aktivizací souboru kognitivních dovedností (vyvinutých za účasti prohlubující se schopnosti empatie), které jsme označili za boční participaci. Boční participace ovšem implikuje nepřímou účast na reprezentované situaci, tedy vedle esenciální podmínky distance (včetně estetické) i mentální reprezentaci tohoto specifického vztahu, který je nastolován mezi jednotlivými reprezentacemi – vnější, tj. objektovou, filmovým narativem a reprezentovanými, zobrazenými postavami, situacemi, událostmi, děním a jednáním, a vnitřní, reprezentací těla a mentálními reprezentacemi stavu organismu, mapami krajiny těla. Damasio také dospívá, na obecnější rovině, nežli je estetická recepce (filmového) narativu, ke konceptu sekundárních reprezentací a sekundárních emocí:

Pociřovat emoce je prosté – vyžaduje to mít představu, vycházející z neurálních schémat, které reprezentují změny v těle a mozku, což vytváří emoce. Ale vědět, že mám pocit, pociřovat pocit, nastává jen tehdy, když jsme schopni vytvářet reprezentace druhého řádu, reprezentace vztahu mezi organismem a objektem (kterým je v tomto případě emoce).¹⁶⁾

Damasio tedy rozlišuje přímo, tj. nereflektovaně prožívané emoce a emoce pociřované a uvědomované, tedy prožívané v reflektivním modu. Připomeňme klasická pojetí krásy (coby estetické hodnoty objektu zalíbení) jako reflektované libosti (Kant), objektivizované libosti (Santayana), objektivizovaný prožitek sebe sama (Worringer). Estetický prožitek tedy přednostně generuje a udržuje reflektovaně pociřované emoce a jako takový vyžaduje mentální reprezentace vztahu. Připomeňme výše uvedené rozlišení Gerriga a Prenticové na participaci na zážitku narativu a participaci v narativu. Na první pohled by se mohlo zdát, že participace v narativu je analogická nereflektovanému pociřování emocí, ale i participace v narativu probíhá v rámci boční a estetické participace, tedy ve změněném a měnícím se kognitivním zpracování, vyznačujícím se reflexivitou. Participace na zážitku narativu jejich slovy je tedy o jedno reflexivní patro výše a liší se právě reprezentací vztahů mezi primárními reprezentacemi. Damasio proto mluví o sekundárních emocích (analogických jeho „emocím jakoby“), vznikajících jako response nikoli

16) A. R. Damasio, *The Feeling of What Happens*, s. 280.

na vnější stimuly, ale na vnitřně vytvářené reprezentace. Estetik by doplnil, že sekundární emoce vznikají při konstituci estetického objektu. Při evoluci lidského vědomí, které podle současných „neurofilozofů“¹⁷⁾ závisí na schopnosti sebe-reprezentace, tj. i sebe-reflexivitě, je nutnou součástí vývoje a „práce“ komplexního vědomí schopnost vytvářet metareprezentace, tj. reprezentace vztahů mezi reprezentacemi, například mezi reprezentací vnějšího objektu a emocionálního účinku (reprezentace vnitřního stavu), tj. vnitřního objektu, vzniklého působením vjemu. Boční participace tak pracuje s reflexivitou, představami, metareprezentacemi a sekundárními emocemi, které jsou v estetickém modu vztahování ještě posilovány primární reflexivitou estetického postoje.

Před závěrečným shrnutím doplníme několikrát zmíněný kamínek do mozaiky pozadí boční estetické participace diváka – recentní objev tzv. zrcadlových neuronů, který podporuje řadu dosud naznačených hypotéz, včetně neurologické báze empatie.

6

Podle V. Ramachandran¹⁸⁾ má objev *mirror neurons* stejný význam pro psychologii jako objev DNA pro biologii. Objev Giacomina Rizzalattiho a Vittoria Gallese z parmské univerzity se týká souboru neuronů v levém prefrontálním mozkovém laloku, které zahrnují i tzv. Brocovu oblast. Brocova oblast je „odpovědná“, tzn. aktivizuje se při chápání složitých souvětí, při vyprávění a sledování příběhů, je tedy neurofyzilogickou bází „jazykového instinktu“ (S. Pinker). Jedna ze zdrojových otázek, které stály na počátku výzkumu, vedoucího k objevu zrcadlových neuronů, zněla: jak chápeme jednání a zejména záměry druhých? Ještě v devadesátých letech minulého století by odpověď odkazovala na komplexní deduktivní operace kognitivního aparátu (srov. inferenční response Gerri-ga a Prenticové), nebyla ale uspokojivá, protože nevysvětlovala rychlost a snadnost takového porozumění. Co tedy jsou zrcadlové neurony?

Jde o soubor neuronů (prvně objeven u makaků), který se aktivizuje při výkonu motorické akce, zaměřené k nějakému cíli, například uchopení ovoce. Tentýž soubor neuronů se aktivizuje, když dotyčný jedinec pouze pozoruje jiného, kdo provádí tentýž akt, bez ohledu na reálnost tohoto provádění, tedy i při sledování fiktivní reprezentace, například komiksového stripu. Protože tento nově objevený soubor neuronů zdá se přímo odrážet, zrcadlí jednání, prováděné někým jiným, v mozku pozorovatele, nazvali ho autoři objevu zrcadlovými neurony. Soubory zrcadlových neuronů zjevně kódují vzorce specifických jednání, vytvářejí tedy mentální reprezentace v mysli vnímatele. Badatelé také potvrdili hypotézu, že zrcadlové neurony odrážejí, vytvářejí model (simulačně heuristický) jednání a jeho směřování (vstup imaginace), nikoli (jen) jeho vizuální rysy. Potvrdilo se

17) Viz např. Patricia S. Churchland, *Brain-wise. Studies in Neurophilosophy*. Cambridge, MA : Bradford Books 2002, s. 164.

18) Vilayanur S. Ramachandran, Zrcadliace neuróny a imitačné učenie jako hnacia sila „veľkého skoku vpred“ v evolúcii človeka / Mirror neurons and imitation learning as a driving force behind the “great leap forward” in human evolution. *Kritika & Kontext* 10, 2005, č. 31, s. 30–42; dále srov. Giacomo Rizzalatti – Leonardo Fogassi – Vittorio Gallese, Mirrors in the Mind. *Scientific American* 2006 (listopad), s. 30–45.

následně, že zrcadlové neurony zajišťují porozumění záměru rozlišováním mezi podobnými jednáními, ale s odlišnými cíli (opět je ve hře anticipace, představa možných „kurzů“ procesuálního jednání). Zrcadlové neurony tak umožňují přímé a bezprostřední porozumění jednání druhého, bez akce komplexního kognitivního aparátu. Můžeme doplnit, že tento náález implikuje aktivitu Damasiova „jakoby tělesného okruhu“. Autoři objevu také doplňují, že stejně důležité pro porozumění jednání a záměrům druhého jsou vedle „vzor- ce chování“ i příslušné emoce, že tedy pomocí zrcadlových neuronů nejen chápeme, co druhý dělá, ale také jak se cítí. Rozpoznání emocí druhého je pak možné dvěma způsoby, analogickými určením smyslu jednání – kognitivním zpracováním smyslových signálů a logickým závěrem o emocích druhého nebo přímým mapováním (a následným pociťováním změn v mapě krajiny těla, v reprezentaci sebe sama) do mentálních struktur vnímatele, které „vytváří zážitek emoce ve vnímání“ (připomeňme rozlišení „žitých“ emocí a „pociťování emocí“ /*feeling of feelings*/ jako reflektovaného prožívání sekundárních emocí). Zrcadlové neurony tak tvoří mimo jiné neurofyzilogickou bázi empatie jako přímého kognitivního mechanismu, který bez okliky tělem mění mentální reprezentaci, funguje tedy jako „jakoby tělesný okruh“ s výhodou energetické a časové úspory a z nich rezultující libosti.

Závěr

Boční participace filmového diváka v názvu studie tedy znamená více, jde o komplexnější koncept nežli jen analogon pozice třetího účastníka konverzační situace, jen pozorovatele interakce jiných aktivních „agentů“. Recepce filmu může probíhat a v případě fikčních narativů, „hraných“ filmů, většinou probíhá v rámci estetické recepce (postoje, distance) a v tomto rámci pak v modu boční participace. Boční participace ale zahrnuje jak kognitivní strategii, aktivizaci souboru kognitivních dovedností, získaných zkušeností s boční participací v konverzaci, tak i empatickou identifikaci s reprezentovanými postavami, tedy dva směry možného vztahování. Rámec estetické recepce implikuje (sebe)reflexivitu ve smyslu sebeobjektivizace, tedy zpředměťování vztahu recipienta k objektu estetického zájmu. Tuto reflexivitu můžeme rovněž chápat jako boční vztah k primární percepci i sémióze.

Dalšími faktory, které se dostávají do vztahu podélnosti a „kolmé“, příčné relace, jsou pak dvojice vcíťování, přesněji vciťování, a soucítění, inferenční response a participační response, která se dále „fraktálně“ štěpí do dvou směrů: jakoby response a reflektované (kritické) participace, paralelnost prožívání postav a diváků jako paralelnost mentálních reprezentací, přemostovaná empatií a metareprezentacemi, generujícími pociťování uvědomovaných emocí v modu blokace konativního jednání, tedy v „jakoby tělesném okruhu“, stejně tak jako esteticky reflektovaný protipohyb vciťování a abstrakce. Naratologicky se kříží sledování a rozumění textu, analogické přechodům i simultánnímu využívání telického a paratelického motivačního systému, kdy podíl toho kterého systému i podíl v komplementaritě sledování a rozumění je posilován či inhibován generovanými pociťovanými emocionálními prožitky. Primární „žité“ emoce se kříží se sekundárními emocemi, generovanými změnami v mentálních mapách, neboli reprezentacích. Většina těchto křížících se vazeb, směrů mentálních procesů implikuje změny v reprezentacích a metareprezentacích, tedy generování emocí a pociťování emocí za spoluúčasti anticipací

intencí reprezentovaných postav s důležitou úlohou imaginace a časovosti, protože průběh a směřování (cíle) jsou představovány, nikoli bezprostředně prezentovány. Změny, dílčí syntézy (rozumění textu, narativní gestaly či konfigurace), rozpory a jejich překonávání integrací do dílčích celků pak probíhají v čase, vytvářejí časový objekt, jehož rytmus, střídání tempa jsou samy o sobě esteticky relevantní.

Otázkou, která se vztahuje na všechna uvedená vektorová křížení mentálních aktů, je, zda mohou probíhat simultánně, nebo pouze střídavě, případně v jakém „poli“ mentálních aktů probíhají. Odpovíme-li, získáme i odpověď na otázku po esenciální povaze boční participace, kde boční znamená především reflektované vnímání, prožívání, recipování a strukturaci responsí. Vodítkem k explanaci může být i fungování zrcadlových neuronů, které dokládají, coby vnitřní (mentální) reprezentace, dávný náhled Brentana a husserlovské fenomenologie o intencionální inexistenci jako jediné možnosti jak zvnitřnit vnější, o zásadní váze významu oproti vizuálním rysům vnějšího světa. Již několikrát jsme upozornili na časovost boční participace. Tím se dostává do hry časový rozměr recepce a s ním časové vědomí a, s Husserlem řečeno, jeho dvojí intencionalita. Jak v *Idejích I.*, tak v *Přednáškách k fenomenologii vnitřního časového vědomí*¹⁹⁾ se objevuje opakovaně dvojí intencionalita a tzv. podélná a příčná intencionalita. V *Přednáškách* mluví Husserl o vzájemném působení reflexe a vjemu a možnosti převahy jedné či druhé (podélné nebo příčné) intencionality neboli každá syntéza objektivace je jednou vjemovější, podruhé reflexivnější. Neboli vlastní vjemová syntéza, ale i syntéza významová v případě recepce uměleckého díla vytváří vektor, či spíše recepční proměnlivou křivku s příslušnými podíly podélné intencionality nebo intencionality příčné. Nosná vlna příčné intencionality, reflexivity v procesu recepce pak představuje regulátor pohybu imaginace, její „ukáznění“ (Mikel Dufrenne), čili: „Reflexe, jako zrcadlo, dodává fantazii kritický obraz vlastního procesu a pomáhá jí kontrolovat vlastní pohyby.“²⁰⁾ Tato role reflexe v modu boční participace a v rámci estetické recepce nereguluje pouze imaginaci, ale spolupodílí se rovněž na všech výše uvedených křížících se vektorech pohybu vědomí, intencionálním vztahování, a dvojí intencionalita tak umožňuje simultánní „práci“ zdánlivě se vylučujících směrů aktů vědomí ve prospěch emocionální i kognitivní bohatosti prožitku filmového díla.

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

Je vedoucím Katedry estetiky na FF UK v Praze, kde přednáší od roku 1990. Věnuje se estetice 20. století a problematice temporality uměleckého díla. Knižně mj. publikoval: *Temporalita metafory* (1993), *Čas v možných světech obrazu* (1995), *Mimésis, fikce, distance* (1996, 2002), *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny* (2001), *Juraj Jakubisko* (2005; s P. Michalovičem).

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

Citované filmy:

Rašomon (Rashomon; Akira Kurosawa, 1950).

19) E. Husserl, *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I.* Praha : Oikymen 2004;

E. Husserl, *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí.* Praha : Ježek 1996.

20) Umberto Eco, *O zrcadlech a jiné eseje.* Praha : Mladá fronta 2002, s. 344.

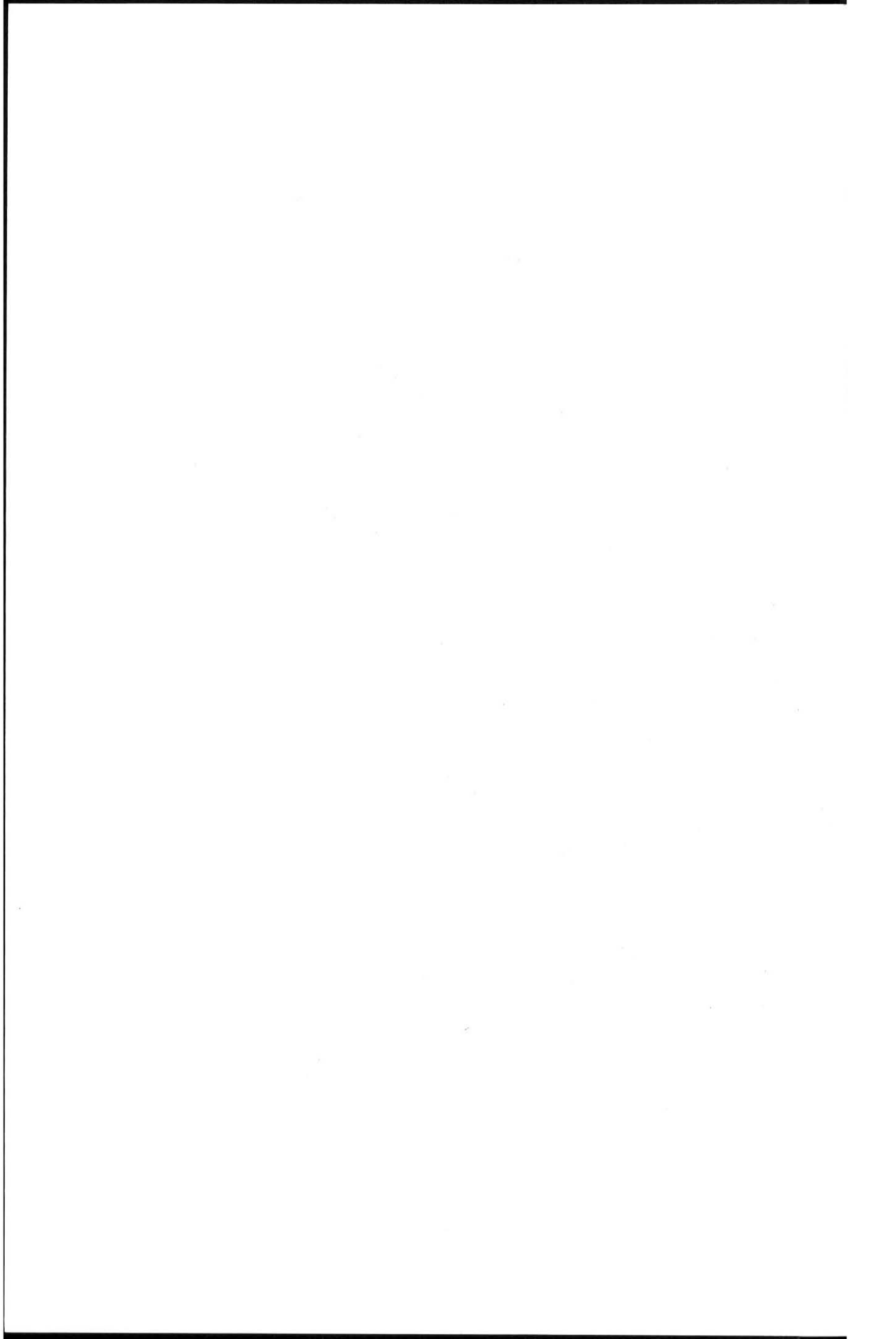
SUMMARY

THE SIDE PARTICIPATION OF THE (FILM) VIEWER

Vlastimil Zuska

The article uses a number of classical and new concepts in film theory, in particular identification, empathy, sympathy and the concept of side participation, derived from the set of cognitive skills required for successful participation in a conversation, to point to the neglect of the aesthetic dimension of the reception of a film in contemporary film theory, and demonstrates, using contemporary theories of emotions and the discovery of mirror neurons, and taking account of the temporal nature of empathy, the explanatory power that investigating viewers' reception could have while considering a reflexively conceived aesthetic experience. The focus is on a number of interlinked and "vectorially vertical" parallel processes: empathy and sympathy, understanding and following a text, motivated behaviour, perception and (self)reflection, the creation of mental representations and (meta)representations of relations of those representations, primary and secondary emotions, and demonstrates the possibility of the simultaneous course of those processes as part of the aesthetic experience on the basis of the dual intentionality of temporal consciousness and reflected perception.

Translated by Linda Paukertová



Články

**SIMULÁTOR MODERNÍ
PERCEPČNÍ ZKUŠENOSTI:
PETŘÍNSKÉ ZRCADLOVÉ
BLUDIŠTĚ**

Lucie Česálková

Na jaře roku 1891 inicioval Klub českých turistů pro účely Všeobecné zemské a jubilejní výstavy výstavbu dvou architektonických projektů na okraji Královské obory v pražské Bubenči, které byly později přeneseny na vrch Petřína. Kromě šedesátimetrové vzdušné konstrukce rozhledny nechal Klub postavit dřevěný romantický hrádek s padacím mostem a devíti vížkami, označovaný ve výstavních katalogích a plánech jako Pavilon turistů. Svůj výstavní prostor pojal Klub nejen jako místo bezprostřední prezentace vlastních aktivit – stánek s turistickou výbavou i prodejní výstavka cestovatelských publikací (klasických i beletrizovaných průvodců, map či sad pohlednic ze zajímavých míst) byly spíše jakýmisi krámky se suvenýry, které lemují prostory hlavních zábavní atrakcí a podívaných, jež různými způsoby popularizovaly cestovatelskou vášeň. Klub si zároveň neodpustil využít příležitosti prokázat na základě koncepcí svých staveb sepětí se soudobými evropskými výstavními trendy.¹⁾

Pavilon i rozhlednu je možné zařadit do série konstrukčních kopií zpravidla lokálních architektonických památek, které byly budovány i pro účely jiných evropských výstav. Rozhledna byla postavena po vzoru Eiffelovy věže, pavilon byl inspirován středověkou Tábořskou branou na Vyšehradě (Špičkou). Oba projekty tak tvoří jakousi ideovou paralelu k představení napodobeniny Bastily na pařížské výstavě v roce 1889 či k výstavbě Vajdahunyadyho zámku pro výstavu uherské architektury v roce 1896. Vajdahunyadyho zámek byl navržen jako vědomá učebnice slohů, v níž jako by se propojovaly části existujících, různě starých významných maďarských architektonických objektů v jediné

1) Celistvý obraz původní podoby pavilonu i vývoje bludiště jsem rekonstruovala z částečně se překrývajících útržků informací uvedených v následujících publikacích: V. K u r z, Pavilon turistů. In: *Sto let práce: Zpráva o všeobecné zemské výstavě v Praze 1891: Na oslavu jubilea první průmyslové výstavy roku 1791 v Praze. Díl III.* Praha: Výkonný výb. všeob. zemské jubilejní výstavy v Praze roku 1891, 1895, s. 683; Ivan M u c h k a, Petřínské bludiště a jeho geneze. In: Marta O t t l o v á (ed.), *Proudý české umělecké tvorby 19. století. Smích v umění.* Praha: ČSAV 1991, s. 168–171; Jindřich N o l l, Rozhledna a bludiště – dvě stavby českých turistů na vrcholu Petřína. In: Jan Z a v ř e l a k o l., *Pražský vrch Petřín.* Praha – Litomyšl: Paseka 2001, s. 188–191. Jan P e t r á k, *Petřínská rozhledna.* Praha: Vlastivědná knižnice Klubu českých turistů 1946.

budově. Stejným principem, principem střetu různých temporalit a různých prostorových uspořádání se vyznačovala i kopie Bastily a imitační architektonická koncepce českého turistického pavilonu. Pro výstavního pozorovatele tak mohla být již samotná budova příslibem ponoření se do jiného časoprostoru, které dále rozvíjely atrakce umístěné v interiéru: stereoskopické diapozitivy zajímavých českých turistických lokalit, zejména hradů a zámků, které byly sestaveny do podoby panorámy s dvaceti průzory; souborná výstava mapující aktivity klubu a prezentující sbírku zastaralých i novějších turistických upomínek a potřeb, jež sloužila jako bazar; i dioráma zobrazující obranu staroměstské mostecké věže jezuitou Plachým při obléhání Prahy Švédy v roce 1648, k níž vedlo zábavné bludiště.

V budově pavilonu, stereoskopické panorámě, diorámě i v provizorním muzeu turismu k sobě těsně přiléhaly různé temporality a různá místa a snoubily se ve formě foucaultovské heterotopie a heterochronie.²⁾ Ve všech případech jako by byl potenciální návštěvník/pozorovatel konfrontován s atrakcemi, které sice vybízejí k podlehnutí potěšení z dezorientující hry, ty by ovšem zároveň nemohly jako heterotopie či heterochronie fungovat bez vědomí předělu, distance od časoprostoru tady a teď. Povědomí o trhlině mezi teď a tehdy, tady a tam tak ponouká i k bedlivému studiu a poznávání geografických či historických fenoménů. Celý komplex turistického pavilonu jako by implikoval rozlomení pozorovatelské pozice mezi upoutání a roztržitost. Prostor pavilonu lze chápat nejen jako inženýrskou konstrukci, ale především jako prostor kulturní, diskursivní, který, podobným způsobem jako umělecká díla, filozofické úvahy o vizualitě či percepční experimenty přírodovědců, vypovídá o percepční zkušenosti diváka 19. století, o jejím vývoji, jejích různých podobách a proměnách.

Poměrně zřetelnou trajektorii posunu pozorovatelské pozice od klasického k modernímu typu načrtává samotné petřínské bludiště. Ačkoli není polem empirického průzkumu vizuality, ale spíše extenzí poznání, ke kterému dospělo vědecké bádání o lidském vnímání v první polovině 19. století, do oblasti zábavy, představuje do určité míry provizorní simulátor percepční zkušenosti modernity, neboť svou koncepcí, svým uspořádáním vymezuje návštěvníka/pozorovatele jako subjekt mobilní, vystavovaný novým neznámým stimulům, kolísající mezi pozicí bedlivosti a pozicí roztržitosti.

Povaha percepční zkušenosti takto definovaného návštěvníka bludiště přesto nezůstala v průběhu existence této atrakce konstantní, transformovala se na základě drobných úprav, jimiž byl vnitřek bludiště v průběhu dvaceti let (od roku 1891 do roku 1911) dvakrát obměněn. V roce 1893, kdy došlo k přemístění pavilonu z výstaviště na Petřín, byl původní labyrint vybaven třiceti klasickými zrcadly, v roce 1911 přibýlo 14 zrcadel různě zakřivených, a tedy zkreslujících. Prostřednictvím modifikací bludištního prostoru se percepční zkušenost návštěvníka stále více specifikovala, a ustalovala tak jako pozice „moderního“ pozorovatele: subjektivní zážitek se stával intenzivnějším, docházelo k bezprostřednější konfrontaci s individuální tělesností, k uvědomování si a zároveň k zpochybňování vlastní tělesné identity.

2) K Foucaultovu pojetí heterotopie a heterochronie jako branách do jiných časů a prostorů se zárukou návratu do vlastního časoprostoru viz Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, MA – London : Harvard University Press 2002, s. 138–139.



*Dobový divák byl zvyklý vídat sám sebe v zrcadlovém obraze pouze zepředu –
petřínské zrcadlové bludiště jeho zkušenost zcela proměňovalo.*

Z říše vědy a práce 2, 1894, č. 1, s. 20

Foto archiv

K tělesnému prožitku vybízelo bludiště již ze své podstaty jako atrakce reprezentující cestovatelské nadšení Klubu českých turistů. Zkušenost labyrintu tak byla zkušeností nekonečné cesty spletenými chodbami, zkušeností věčného pohybu, která mohla být v místnosti se stereoskopickými diapozitivy alternativně rozšířena o dimenzi virtuálního cestování po českých památkách. Determinovanost pohybu pozorovatele v bludišti byla předem dána již konstrukčním plánem, v němž se na navrženou ideální trasu nabalovala řada slepých i průchozích, ale záměrně matoucích chodbiček. V prvotní verzi projektu byl navíc, jak se uvádí v katalogu výstavy, vybudován prostor pro diváky, kteří měli možnost sledovat a korigovat zmatečný pohyb bloudících osob:

[...] kolem obvodu bludiště zřízen zvýšený ochoz pro diváky, kteří se jistě neméně pobaví než bloudící sami; neboť odtud budou moci rodičové řídit postup svých dětí, odtud i četní „dobří přátelé“ budou své známé posílati pro všeobecné veselí do ulic a uliček, jimiž by nikoli nejkratší cestou dospěli k cíli.³⁾

Subjekt v bludišti měl být manipulován davem přihlížejících, kteří postávali na ochozu a bavili se jeho falešným naváděním.

3) V. K u r z, Pavilon turistův, s. 683.

Jako temný kabinet, v němž se subjektivní prožitek bloudění dostává do střetu s vnější realitou objektivně chápaných rad přihlízejících, představovalo bludiště zčásti model percepční zkušenosti camery obscury. Pozorovatel procházel chodbami ve stavu zaslepení zbloudilého, v situaci temnoty, která je akusticky prosvětlována zvuky orientačních vodítek. Rozdělení vnitřního a vnějšího se však v bludišti neuplatňovalo vyhraněně. Pozorovatel byl sice na jedné straně ovlivňován vnější realitou, ať už konstrukcí bludiště, či publikem, ale zároveň byl veden k introspekci a na každé křižovatce chodeb byl nucen provádět individuální rozhodnutí o tom, kam povedou jeho následující kroky. Rekonstrukce, jimiž do interiéru bludiště pronikly odrazné plochy zrcadel, učinily prožitek návštěvy labyrintu zkušeností tělesnější a subjektivnější. Při konkrétních volbách cesty i při střetech s různými fragmenty či podobami vlastního těla se původní významy vnitřního a vnějšího přehodnocovaly a stíraly, vnější realita a subjektivní impresy se stávaly rovnocennými součástmi jediného, byť heterogenního afektu.

Zkušenost putování zrcadlovými chodbami komplikovala zejména dosavadní povědomí o vlastním těle, pozorovatel se v každém okamžiku cesty setkával s novou a ne vždy známou variantou svého těla, byl obklopen neustále se proměňujícím sledem obrazů sebe sama. Sebezpozorováním si návštěvník formoval povědomí o diferenciovaném já, neboť sled rozrůzněných obrazů vlastního těla jej nutil, aby si bezprostředněji uvědomoval přítomnost těla v percepční zkušenosti, aby neustále redefinoval dosud subjektivně utvářenou představu o sobě samém podle nově a nově se odkrývajících vnějších vizuálních informací.

Formování mentálního obrazu vlastního těla na základě poznání jeho částí v analytickém rozkladu nebylo jen metodou studia vztahu mezi percepcí a anatomicko-fyziologickým aparátem v první polovině 19. století,⁴⁾ možnost sebezpoznání reflektovali v konfrontacích s neznámými fragmenty těla, s atomizovanou tělesnou identitou přímo i návštěvníci bludiště:

Chodíte mezi zrcadly, stále do nich vrážejíce, vidíte množství osob, které buď k vám se přibližují neb od vás se vzdalují – a poznáte s podivením, že jste to sami, že se tu vidíte v zrcadlech se strany a od zadu. [...] Vždyť v zrcadle se obvykle vídáme toliko jen od předu. Již vlastní náš profil bývá nám dosti známým, od zadu pak se zpravidla nikdy vůbec ani nevidíme. Jako nad vchodem k Delfickému orakulu mohli bychom před zrcadlovým bludištěm věru vším právem napsat: „Poznej sama sebe.“⁵⁾

Hlavní atrakcí bludiště tu byl návštěvník sám, prostor pouze z různých úhlů či v různých deformacích odrážel jeho tělo, čímž pozorovatele podněcoval k zúčastněné interakci s vědomím vlastní (tělesné) identity.

4) K přesvědčení o anatomicko-fyziologických předpokladech vědění, o jeho tělesné podmíněnosti, přivedlo studium barev Johanna Wolfganga Goetha. „Coenesthésie“ nazýval bezprostřední uvědomění si těla v percepční zkušenosti Maine de Biran. Arthur Schopenhauer odmítl představu o pozorovateli jako pasivním příjemci podívané apod. Podrobněji viz Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA : MIT Press 1990.

5) Anonym, Zrcadlové bludiště. *Z říše vědy a práce* 2, 1894, s. 20.

Jednolitou subjektivitu pozorovatel náhle zakoušel v „kaleidoskopickém rozmnožení obrazů“⁶⁾, v nestálých, prchavých časoprostorových vztazích, které se proměňují spolu s pohybem pozorujícího subjektu mezi zrcadly. Katalyzátorem modifikací se v bludišti stalo pozorovatelovo tělo, které produkuje vjemy samotné a je osou, kolem níž se ustavičně proměnlivý tok nekoherentních obrazů otáčí a na které je esenciálně závislý, neboť změnil-li se pozice osy, změní se i povaha vizuální zkušenosti.⁷⁾ Pozorovatel byl jak předmětem vědění/vnímání, tak jeho tvůrcem. V bludišti se zkušenost moderního pozorovatele eklekticky skládala z mnohosti hledisek, která zcela zpochybnila existenci centrální, syntetizující perspektivy a její aktuální alternativu prezentovala jako decentralizovanou, multiplikovanou, rozptýlenou mezi cirkulující stimuly, a tedy přinejmenším částečně dezorientující.

Pro situaci bloudícího je stav dezorientace již ze samotné povahy tápání typický:

Domníváte se, že jste v ohromné místnosti s dlouhými chodbami, na jejichž konci vidíte dvěře neb okna nebo dokonce – pana Broučka blahé paměti v 15. století. Ale sotva učiníte půl kroku, již jste v zrcadle čelem nebo bokem.⁸⁾

Cestou bludištěm pozorovatel osciluje mezi momenty přesvědčení o nalezení východiska a momenty zklamání, dezorientace. Jeho smyslový aparát je zde předveden jako nespolehlivý, náchylný k manipulaci, chytající se nahodilých iluzorních dojmů. Novými, často šokujícími kolizemi i legračními obrazy je pozornost pozorovatele vychylována, rozptylována, snaha nalézt východ, cestu jej však naopak přivádí k distancovanému přístupu, k bedlivé rozvaze.

Během přestaveb na sebe prostor bludiště nabaloval nové, specifitější významy odkrývající percepční zkušenost jeho návštěvníka jako zkušenost moderního pozorovatele konce 19. století. Původně bylo bludiště prostorem výhradně dezorientujícím, později dezorientujícím a multiplikujícím a v závěru dezorientujícím, multiplikujícím a deformujícím. V analogických termínech se o moderní percepční zkušenosti vyjadřovaly již fyziologické studie z počátku 19. století, když empirickými důkazy o fyziologické podmíněnosti vnímání-vědění dekonstruovaly klasický percepční model camery obscury, který tělesný aparát marginalizoval a pozorovatele redukoval na pasivní subjekt okupující předem danou pozici. Nové techniky vidění, jako například kaleidoskopy a stereoskopy, i umělecké popisy a znázornění „kaleidoskopického vidění“ již vznikaly v kulturních podmínkách, které pozorovatele i jeho vztah k vědění chápaly ve zcela odlišných souvislostech. Diskursivní kontext konce 19. století překonal determinující prototyp camery obscury, přirozená pro něj byla zkušenost mobilního pohledu, kterou nabízely optické aparáty či film, zkušenost korzujícího návštěvníka/pozorovatele světových výstav i nákupních pasáží.

6) Tamtéž.

7) Model vzájemné podmíněnosti prvků v síti vztahů je rovněž předpokladem „monadistické“ filozofie Leibnitzovy. Srov. též J. C r a y, c. d.

8) Anonym, Zrcadlové bludiště. *Z říše vědy a práce* 2, 1894, s. 20. Pan Brouček pro dobového pozorovatele patrně představoval symbol pomatenosti. Jeho výpravy na Měsíc i do 15. století byly snovými iluzemi, které hlavního hrdinu přepadaly v opilosti.

Atrakcí zprostředkovávající podobné smyslové dojmy a tělesné prožitky, pracující s podobnou formou soustředěné a současně rozptýlené tranzitní pozornosti, atrakcí hraničným způsobem simulující zkušenost moderního pozorovatele bylo i petřínské zrcadlové bludiště. Neslučitelnost stimulů a současně pobídku k soustředěnému poznání zahrnovala již architektonická tendence výstavby výstavních pavilonů kopírujících a syntetizujících typické prvky národních historických monumentů, na niž petřínské bludiště navazovalo. Jeho zrcadlovými chodbami bylo zároveň možné procházet jako trojrozměrnými cvičebnicemi sebepoznávání, kde se výsledné vědění, stejně jako v klasických učebnicích, skládalo z poznání diferencovaných fragmentů těla. Tříbila se schopnost rozpoznávání typických rysů vlastního těla v deformovaném obraze, ale návštěvníci se při pohledu na pokřivené „portréty“ nezapomínali dobře bavit. Zbystření bylo neustále doprovázeno rozjitřením.

Mgr. Lucie Česálková (1983)

Je interní doktorandkou Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU, věnuje se především problematice nonfikčního, konkrétně vzdělávacího filmu a vztahu filmu, vědy a osvěty.

(Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity,
Arne Nováka 1, 602 00 Brno; lucie.cesalkova@seznam.cz)

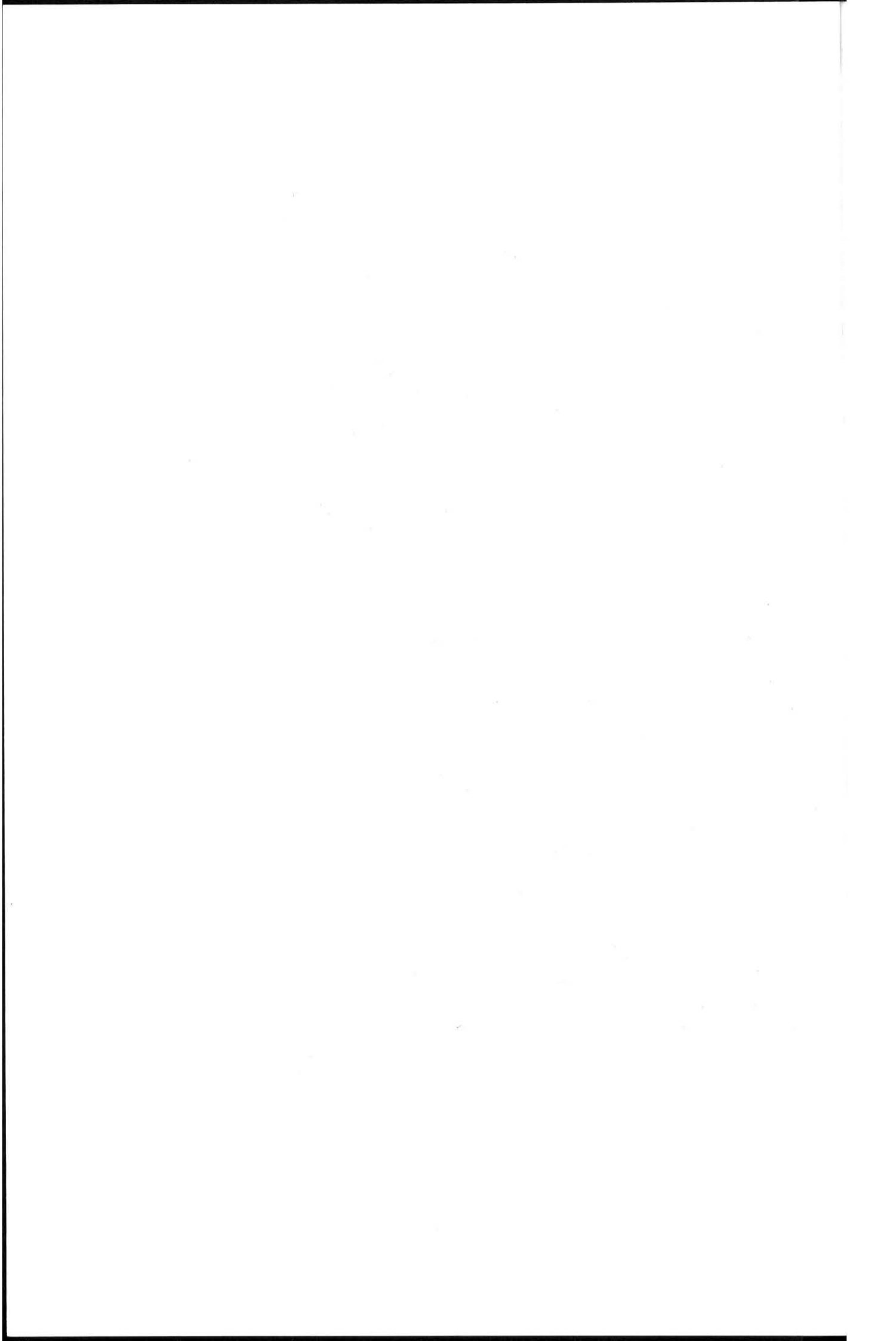
SUMMARY

A SIMULATOR OF MODERN PERCEPTUAL EXPERIENCE:
THE MIRROR MAZE ON PETŘÍN

Lucie Česálková

The Petřín maze was built in 1891 by the Czech Hiking Club as part of the Hiking Pavilion. In the pavilion it was also possible to visit a stereoscopic panorama, a diorama and a small exhibition of hiking supplies. The appearance of the maze has changed several times in the course of its existence, and the range of attractions it offers visitors has gradually expanded. The physical and visual experience of a viewer/visitor to the Petřín maze is a clear example of the experience of the modern observer at the end of the 19th century. It is the experience of an observer travelling through a space that is, due to its essence as a labyrinth, intricate, chaotic and disorienting. In a maze made of distorting mirrors the viewer is moreover confronted with his own corporeality – an entirely unfamiliar, multiplied and distorted image of himself. The experience of a period observer in the Petřín maze had three dimensions: disturbing, entertaining and meditative: they encountered their deformed selves, they were entertained by their comic looks and they concentrated on finding the right way out of the labyrinth.

Translated by Linda Paukertová



Články

DVA PŘÍBĚHY
SE „ZVĚTŠENINOU“*Cortázarova povídka jako literární impuls
pro film režiséra Antonioniho*

Marie Mravcová

Připouštím, že existují i speciální články a studie, v nichž se ZVĚTŠENINA (1966) Michelangela Antonioniho analyzuje a interpretuje, aniž by se jakkoliv přihlíželo k jejímu literárnímu východisku. Současně si ale troufám tvrdit, že ve většině případů – i v případech stručné zmínky – bývá Cortázarova povídka v souvislosti se ZVĚTŠENINOU uvedena, její námětový impuls pro mistrovské filmové dílo je však odbyt stručnou poznámkou nebo zcela zamlčen. Komparaci motivickou či pokus o zjištění stylových podnětů bychom asi marně sháněli.¹⁾

Když jsem se konečně odhodlala k ověření toho, nakolik se v případě ZVĚTŠENINY – díla všeobecně vnímaného jako autorské dílo mimořádně vyhraněné tvůrčí individuality – vepsala literární inspirace do její motivické výstavby a významové struktury, měla jsem dojem, že velmi málo, že si naopak předloha a film v mnohém spíše protiřečí. Toto protiřečení se přitom zakládá zejména na vypjaté a zjevné literárnosti Cortázarovy krátké prózy a velmi důsledné filmičnosti (včetně doslovné fotografičnosti), tedy anti-literárnosti díla filmového. Posléze jsem si ale uvědomila, že by bylo možné zkoumat obě ZVĚTŠENINY – slovesnou a filmovou – právě na základě kontradikcí, které však současně nevylučují dílčí, avšak nikoliv zanedbatelné korespondence. Vydejme se tedy cestou zvětšení (přiblížení) některých motivů a aspektů prózy, abychom odkryli, jak rafinovaným způsobem – pouhým okem nezaznamenanitelným – se může literární impuls vepsat do filmové struktury.

1) K tomu doplníme, že spojitost mezi prózou a filmem navozuje už sama totožnost titulu. Ta je ale pozdějšího data. Původně byla totiž Cortázarova povídka tištěna pod názvem *Slina ďábla* (*Las babas del Diabolo*) ve sbírce *Tajné zbraně* (*Las armas secretas*, 1959). Česky vyšla poprvé ve *Světové literatuře* v roce 1968 (č. 3) už s titulem „filmovým“ *Zvětšenina*, který byl použit rovněž pro rozsáhlý český soubor Cortázarových krátkých próz *Změna osvětlení* (Odeon 1990). Ten byl pořízen z devíti povídkových knih a podíleli se na něm tři překladatelé: Bohumila Límová, Kamil Uhlíř a Hedvika Vydrová. Povídka *Zvětšenina* tu byla zařazena do třetího oddílu Průniky (první a druhý byly nazvány Obřady a Hry, rovněž dle autorových tvárných principů), kde se nalézají prózy, jejichž syžet je do značné míry dán zásahem čehosi cizorodého, znepokojivého, iracionálního apod. do reality – důvěrně známé, předpokládané, všednodenní, zvykové, rozumem zvládnutelné apod.

Pro sebe i pro případné zájemce, jak současné tak budoucí, považuji za potřebné prozkoumat Cortázarovu prózu i vzdor tomu, že zrekapitulované a vypátrané bude značně přesahovat to, co doložitelně zasáhlo a motivovalo režiséra a vtělilo se nějak do viditelného či „podtextového“ plánu jeho díla.

Už jsme zmínili znápadnělou literárnost textu, v němž základní dějová situace (narrativní událost) tvoří jen jednu, málo rozvinutou a rozvíjenou složku. Namnoze se od ní odbíhá k reflexivnímu i sebereflexivnímu komentáři, úvaze, představě, vizím. Cortázarova *Zvětšenina* manifestuje například metatextovost – tematizaci tvůrčího problému – hned úvodní větou, tedy incipitem, jenž vyslovuje jakousi narrativní skepsi: „Nikdy se nebude vědět, jak tohle vyprávět.“²⁾ V úvodní části povídky se rovněž objeví bizarní představa samočinně vyprávějícího psacího stroje a samo vyprávění je posléze prohlášeno za cosi tak samozřejmého jako například dýchání či zavazování střevíků. Mezi lehce, až hravě nadhozenými reflexemi o vyprávění, které jako by oddalovaly jeho vlastní začátek a naznačovaly vypravěčskou nejistotu jeho původce, dominuje problém volby gramatické osoby („[...]“ protože se pořádně neví, kdo vlastně vypráví, jestli já, nebo to, co se přihodilo, nebo to, co vidím [...], nebo prostě já vyprávím něco, co je pravda jen pro mě [...])“ (/s. 327/), problém, který se pak výsledně řeší střídáním ich-formy s er-formou („já“ s „on“) s tím, že ich-forma má formu personálně autorskou a er-forma je zosobněna postavou: „Roberto Michel, napůl Francouz a napůl Chilan, překladatel a fotograf, který měl v oblibě určité denní hodiny“ (s. 328).

Zvláštní dvojrole či jakýsi dvojnický schizofrenní rozštěp na vypravěče („já“) a postavu („on“) se může projevit i na velmi malé ploše, dokonce i v rámci jediné věty:

[...] zašel jsem až k ostrovu Saint-Louis, dal se po Quai d'Anjou, zadíval se na chvíli na hotel Lauzun, přeříkal si několik úryvků z Apollinaira, které se mi vynoří v paměti, kdykoli jdu kolem hotelu Lauzun (a to bych si měl vzpomenout ještě na dalšího básníka, ale Michel je umíněný), a když se najednou vítr utišil a slunce se nejmíň dvakrát zvětšilo [...], posadil jsem se na zábradlí a v tom nedělním ránu se mě zmocnil pocit nesmírného štěstí (s. 328).

Dodejme ještě, že vzdor tomu, že v argumentových a reflexivních pasážích se aktualizuje (prezentuje) především rámcové vypravěčské „já“ – „já“ vyprávějící o sobě – za digresivní sklon vyprávění je alibisticky viněn subjekt pojmenované postavy sloužící ke změnám perspektivy, pro Cortázara ostatně příznačným.

Kromě vypravěčské role a role aktéra vystupujícího v příběhu jsou oba subjekty Cortázarovy *Zvětšeniny* či dvě odnože subjektu jediného nadány schopností velmi vnímavé observace, z níž se nakonec jakoby zrodí příběh: „[...] myslím taky, že každým díváním prosakuje falšování, protože při dívání jsme bez jakékoli záruky vrhání ze sebe ven, kdežto při čichání ne“ (s. 330). Tuto observační vlohu, včetně její záludnosti spočívající ve vnějškovosti smyslových vjemů, zdědil po dvojjediném subjektu Cortázarovy povídky také hrdina Antonioniho ZVĚTŠENINY – fotograf Thomas. Co však postrádá (z filmu

2) Cit. Julio Cortázar, *Zvětšenina*. In: Týž, *Změna osvětlení*. Praha: Odeon 1990, s. 326. Další stránky v textu.

ale nepoznáme do jaké míry) a co je schopností povýtce literární povahy, je dotváření spatřeného pomocí zkušenosti a fantazie; dotváření, které dává možnost proniknout za viditelnou událost.

Pakliže se Cortázarova próza s filmem Michelangela Antonioniho stýká ve zvýznamnění observační aktivity (mánie až voyeurské) postavy fotografa, pak se s ním plně rozchází v podílu viděného, myšleného a představového – čili v poměru viditelného vůči neviditelnému. Zatímco film vypráví pomocí obrazů spatřených, zaznamenaných a reprodukováných – fiktivních i kvazidokumentových, aranžovaných i kvazinahodilých –, literární fikce, považovaná v našem případě za osobitou variantu fantazijní literatury, v níž mezi všedním, civilním, pravděpodobným na jedné straně a snovým, magickým, iracionálním na straně druhé existuje propustná hranice, vypráví představy a vize. A co víc – v oněch představách a vizích odhaluje skryté podstaty dějů.

Událost Cortázarovy *Zvětšeniny* lze rozlomit na linii „reálnou“, viditelnou a zviditelnitelnou v realistickém klíči a plán představový (až halucinační), zviditelnitelný pouze v nadsutečné dimenzi, k čemuž se Antonioni neuchyluje, neboť jeho narativní perspektiva není převážně subjektivní, ale objektivní. Zatím ponechme stranou metafyzickou rovinu prózy – jakousi posmrtnou, zásvětní perspektivu, která je tu naznačena a k níž se dospěje –, a zrekapitulujme si plán skutečností a imaginárních, které rozpojujeme jen proto, abychom prokázali inspirovanost, více však ale neodvislost filmové příhody se zvětšeninou.

* * *

Překladatel a fotograf Roberto Michel, tvořivá osobnost se smyslem pro obraz i psané slovo, si jednoho větrného a slunného dne vyjde vyfotit pařížskou Conciergerii a Sainte Chapelle. Kvůli nejlepšímu světlu, které pro něho nastává o jedenácté, mu vznikne hodinová pauza a on zamíří na ostrov Saint-Louis. Na jeho konci se nalézá jakési „intimní náměstíčko“, kde se oddá přítomné chvíli. Fotografovou pozornost vzápětí upoutá ambivalentní a nerovná dvojice: přestože se chová jako milenecká (starší žena očividně svádí mladíka), navozuje současně dojem vztahu matka – syn. Fotografova observace je velmi podrobná (registruje dílčí součásti ústroje i drobná gesta, jako například zastrkávání rukou do kapes a jejich opětovné vyndávání), současně provázená pokusem o psychologickou interpretaci odpozorovaného.³⁾ Až s jistým opožděním si Roberto Michel všimne auta a v něm muže čtoucího noviny. Když se pak odhodlá k vyfotografování výjevu, tuto jeho část – prostor s autem a mužem – záměrně vyčlení. Zmáčknutí spouště (jediné) ho prozradí: zatímco mladík reaguje překvapeně a prchá, žena projevuje velké rozčilení a žádá film. Fotograf se hájí poukazem na to, že není zakázáno fotit na veřejných prostranstvích. V průběhu konfliktu se přiblíží starý muž s novinami.

Všem znalcům Antonioniho ZVĚTŠENINY je jistě zřejmé, že obdobná je tu nahodilost fotografování, vyprovokovaného momentálním výjevem zaznamenaným v časové pauze

3) „Seděl jsem nečinně a měl jsem času víc než dost, abych si mohl položit otázku, proč ten mladíček je tak nervózní, jako hříbě nebo jako zajíc, proč strká obě ruce do kapes a hned zas vyndává jednu a potom druhou, proč si prsty uhlazuje vlasy, proč si pořád sedá jinak, a především proč má strach, což bylo zřejmé z každého jeho pohybu. Byl to strach tlumený studem. Bylo vidět, že mladíček má nutkání couvnout, jako by jeho tělo bylo na okraji útěku a přidržovalo se ještě poslední, žalostné důstojnosti“ (s. 329–330).

(Thomas v parku zabíjí čas do příchodu majitele antikvariátu), dále zvýrazněná atmosféra onu momentálnost podtrhující, voyeurská pozice fotografa, nerovnost sledované dvojice, podrážděná reakce ženy. Současně je mnohé jinak: místem děje se namísto pařížského nábreží stal londýnský předměstský park, namísto statické polohy fotografa velmi dynamická akce, namísto jednoho zmáčknutí spouště mnohonásobné focení z různých pozic – tedy záznam děje v čase, to jest procesuálně. Dále: zjevená přítomnost třetího účastníka podivného milostného výjevu (u Cortázara), převrácený poměr pokud jde o polaritu mládí – stárí, konkrétně záměna dvojice mladíček – zralá žena za dvojici mladá dívka – postarší muž (u Antonioniho). Tyto odlišnosti filmové varianty fotografické příhody souvisí mimo jiné s odlišným typem hrdiny. Reflektujícího intelektuála nahradil pro „swinging London“ šedesátých let příznačný fotograf profesionál – dynamický, suverénní až cynický. Změny vyplynuly rovněž z odlišného syžetového zámeru: zatímco Cortázar důsledně uplatňuje subjektivní perspektivu, aby mohl prolnout skutečnost s vizí a naplnit tak svoje pojetí fantazijní prózy, Antonioni uplatňuje – jak si ukážeme dále záminkově a se záměrem obrátit pozornost k filozofické „rozvaze“ – kriminální syžet se zločinem, jenž se odhaluje jakousi fotografickou detekcí.

Nejpodstatnější – protože noetická – odlišnost mezi prózou a filmem možná spočívá v tom, co jsme již naznačili, ale při komparaci dvou nahodilých voyeurských fotografických příhod zatím opomněli, tj. záměna perspektivy subjektivní („Napadlo mě, že tu atmosféru tam sám vkládám...“ /s. 232/) za perspektivu převážně objektivní, kdy se spolu s vjemy a observacemi – pouhým okem či objektivem fotografického přístroje – zaznamenává hojně také vnímající a observující subjekt postavy, vyznačující se, jak už bylo poznamenáno, značnou pohybovou dynamikou a zájmem o předmětný svět. I když se v parkové sekvenci několikrát vyprávěcí – kamerová – perspektiva ztotožní s pohledem Thomase, má tato perspektiva pouze vnějškovou kvalitu, týká se smysly postřehnutelné stránky skutečnosti. Naproti tomu u Cortázara se za viditelným rozvíjí hypotetické, protože se vypráví o minulém a rozlišuje se „čas vyprávění“ a čas prožití. Vyprávěč kupříkladu přiznává, že u mladíka si lépe pamatuje „celkovou podobu“ než skutečný tvar postavy, v případě ženy se mu naopak s odstupem vybavuje lépe tvar – štíhlost a urostlost postavy – než podoba. Ze zaznamenaných (odpozorovaných) prvků (například oděvu) je schopen „vyčíst“ možný životopis, přesněji řečeno jakousi životopisnou zkratku, observované postavy⁴⁾, dále to, co se mohlo odehrát před jeho setkáním s podivnou zneklidňující dvojicí i to, co bude následovat. Děj fotografické příhody se tedy rozvíjí nejen v rovině faktické, ale i představové a ta má rafinovaně erotickou náplň, kterou tu vyznačíme jen několika body: žena mladíčka svleče svým pronikavým pohledem a odvede si ho do své intimity, do přízemního bytu s kočkami a poduškami (jsou fialové a dopadá na ně žluté světlo). Tam se však odehraje pouze milostná předehra a „oddělená osamocená

4) „Bylo mu právě tak čtrnáct, možná patnáct let, rodiče ho zřejmě šatili a živili, ale jinak byl bez halíře [...]. Bloumal asi po ulicích a myslel na spolužáky i na to, jak by bylo prima zajít si do kina na nejnovější film nebo si koupit nějaký román, kravatu nebo láhev likéru [...]. U nich doma (byl to asi vážený dům, oběd se podával ve dvanáct, na stěnách visely romantické krajiny, přijímací salón byl tmavý, vedle dveří stál mahagonový stojan na deštníky) zvolna plynul čas ke studiu, k tomu, aby splnil maminčiny naděje, aby se podobal tatíčkovi, aby napsal tetičce do Avignonu“ (s. 331).

rozkoš“, neboť žena v mladíkovi nehledala milence a sexuální ukojení, ale možnost hry – toužila s ním jen „toužit bez ukojení“.

K naznačení konvenčního trojúhelníkového konfliktu a stejně konvenční detektivní záhady (původce a důvod zločinu) se u Cortázarova nespěje ani v druhé části fotografické příhody, v části, kde se Antonioni inspiroval zejména motivem zvětšeniny umožňující spatřit okem nepostřehnuté, a díky tomu dospět k odhalení, jež způsobí zvrat v chápání spatřené a fotoaparátem zaznamenané situace – v předloze jediného výjevu, ve filmu celé dějově-akční sekvence. Dodejme jen, že jediný snímek nahradil režisér celým fotografickým seriálem.

Oproti zhuštěnému filmovému ději, vymezenému časově dvěma rány, nastává v narativu literárním čas zvětšování až s týdenním odstupem od času zaznamenaného výjevu a zcela nedramaticky – bez vnějšího situačního popudu v podobě mladé ženy, která se snaží inkriminovaný film s usvědčujícími snímky (tak lze předpokládat) získat. Navíc musela ona nebo někdo další Thomase sledovat, když ví, kde bydlí.

Děj předlohy a filmu se sobě začnou podobat tam, kde zvětšenina umístěná na zdi začne fotografa k sobě poutat, kdy vůči ní zaujme zorný úhel objektivu, začne v ní pátrat a kdy se jejím prostřednictvím jakoby vrací do oné chvíle, jež je v ní fixována – včleňuje se do onoho dopoledne, jímž je prosycena.

Zdá se mi, že nejmocnějším impulsem na této – dějové – rovině mohl pro Antonioniho být motiv zpřítomnění třetí osoby (u Cortázarova fotografa vědomě vynechaného muže, u Antonioniho vraha skrytého v houští), a to v pohledu – přes rameno – jednoho ze tří protagonistů náhodného setkání a střetnutí. Přitom v obou případech toto zpřítomnění pohledem implikuje současně novou verzi příběhu o nerovné dvojici. Samy tyto verze se ovšem dalekosáhle liší: Zatímco Thomas ve směru ženina upřeného pohledu, jenž prozrazuje, že milostné hrátky s postarším gentlemanem byly z její strany pouhou šálivou hrou, odhalí po dvojím zvětšení v křoví třetího aktéra s pistolí a tlumičem, vypravěč Cortázarovy povídky neodhalí nic faktického a zločinného, ale domyslí si skutečnost „strašnější než to, co si tehdy představoval“, že totiž nešlo o ženinu rozkoš, neboť její svůdnická role byla rolí „předvoje, který má přivést zajatce spoutané květy“ (s. 339) svému komplicovi. I toto druhé pochopení (tentokrát o sestupu do pekel perverzní vášně) se rozvíjí v rámci prostoru představy v celý pomyslný děj – v drama o zneužití mladíka nálehavě potřebujícího peníze chlípným starcem, v drama, ve kterém se uplatňují motivy jako opojné nápoje, obscénní obrázky, slzy zoufalství, jízda limuzínou.

Vedle nedosloveného, pouze analogického motivu falešné iluze o vlastním zásahu do choulostivé až nebezpečné situace (Thomas se v určité fázi zvětšování domnívá, že svou přítomností v parku zabránil zločinu; Michele, že jeho spoušť umožnila útěk sváděnému mladíkovi) lze při komparaci povídky s filmem rozpoznat i velice složitou a vzdálenou analogii týkající se vztahu – strukturně narativního i významového – mezi fotografií a filmem, neboť Cortázarova próza dospívá k zfilmičtění fotografie; k jejímu znarativnění, k nasycení časovostí apod.

Antonioni vytvořil film o fotografování a film s fotografií, z níž učinil součást kinematické struktury. Zatímco filmař uplatňuje autentickou reprodukční funkci fotografie a filmového záběru, které pro něho nejsou motivy a obrazy narativní fikce, ale základní výrazové prostředky, literát v symbolickém jazykovém systému uskutečnil magickou proměnu

jednotlivé fotografie ve filmový děj – pomyslný. Vyprávění se totiž z roviny skutečnosti přesmykne v představovou, když se statická zvětšenina o rozměru 80 x 60 připodobní ve vjemu vyprávěcího a prožívajícího subjektu filmovému plátnu, „na kterém se promítá film, v němž na špičce ostrova jakási žena hovoří s mladíčkem a nad hlavou jim strom třese několika suchými listy“ (s. 338). Film, který se odvíjí jako oživená fotografie, jako možný děj v mysli, která ono oživení umožnila, je filmem němým – slovo jako by zůstalo součástí skutečnosti, a neproniklo tudíž do obrazu-představy: „Teď mu žena něco říkala, ruka se opět otevřela, položila se mu na tvář a hladila a hladila ji, beze spěchu ji spalující“ (s. 338).

Ve chvíli, kdy se v Michelově pokoji rozeprne ticho „jiné než fyzikální“, jako by se zrušila prostorová rozpolcenost mezi tímto pokojem v pátém patře a prostorem zobrazeným zfilmičtřenou fotografií, jejíž děj spěje k mladíkově zkáze, aniž ten, jenž vše sleduje (Michel), může zasáhnout. Z pomyslné roviny se však fiktivní dění přesouvá dále do surreálné a do metafyzické, svět fotografie začne pronikat do prostoru vyprávěcího a prožívajícího subjektu: v popředí strom otáčí větvemi, skvrna na kamenném zábradlí vystupuje z obrazu, ženina tvář se zvětšuje a před obrazem černých otvorů namísto očí přelétne nezaostřený pták; chlapec utíká využívajíc toho, že pozornost muže s maskou ďábla či smrti zaujal fotograf-svědka („podruhé jsem mu napomáhal k útěku“, s. 340), svědek nevídaný a nežádoucí.

V metafyzickém plánu se obětí výsledně stává vlastně fotograf bažící překonat bezmoc a strnulost čočky svého fotoaparátu, její neschopnost zasáhnout. Ptáme se: Zrodil se snad zlověstný imaginární děj z této touhy pomoci, kterou fotograf Antonioniho postrádá, a proto mu pravé tajemství „zvětšeniny“ unikne? Zásah má však fatální vyústění: muž ďábelského vzezření se začne blížit k fotografovi – nevídanému svědkovi a narušiteli intriky – a snaží se ho černými otvory očních jamek „připíchnout do vzduchu“; natahuje proti němu ruce a výsledně se mění („z ostrosti“) v temné těleso zakrývajících ostrov. Když fotograf opět otevře oči, spatří „čísťounký čtyřúhelník přišpendlený na zeď“, na němž se střídají různé blahodárné děje. Po nebi kráčí, sunou se, plují a mizí mraky, z nichž některý zaplní celý výřez tak, až se celá obloha stane mrakem, zabubnuje dešť (na obraze prší). Čtyřúhelníková plocha nazřená z podhledu se však opět vyjasní a někdy se na ní objeví také holubi a „sem tam vrabec“ (s. 341). Útěšný nebeský děj s mraky, deštěm, sluncem a ptáky, děj, který vlastně vystřídal atak pověřence pekelných záměrů, se v Cortázarově vyprávění objevil již dříve a byl spjat s „nyní“ vypravěče i samotného vyprávěcího aktu. Když pak onen podhled na proměnlivá nebesa uvedeme v hypotetickou souvislost s prvotním prohlášením vypravěče, že začíná vyprávět od konce – míněno od své smrti –, pak se nám zdá, že se nastoluje jakýsi metafyzický kruh. Co však znamená tento kruh svírající podivnou fotografickou příhodu a její fantazijní rozvíjení – po smrti hrdiny a vypravěče? A je vůbec náležité ptát se po smyslu cortázarovského přestupování hranice situované mezi reálné a imaginární, přestupování dějící se v textu povídek s takovou samozřejmostí jako by snad tato hranice ani neexistovala.

Dále: proč se ono přestoupení uskutečnilo v námi zkoumané próze právě prostřednictvím kinetizace (zfilmičtění) zvětšeného fotografického snímku, jenž se vyznačuje reprodukcí, a tedy slabou afinitou k mysticismu. Otázku opět ponecháváme bez odpovědi, využíváme ji pouze k navození přechodu k analýze filmové ZVĚTŠENINY, to znamená

k analýze filmové varianty podivné fotografické příhody, kterou režisér Antonioni pojal ne-adaptačně, plně autorsky a s položením důrazu na filmově obrazové pojednání; s tím, že i on dospěl k obrazu-symbolu, k obrazové a obrazné reflexi skutečnosti jako zdání. Zatímco Cortázarovu povídku jsme si mohli rozčlenit (dekomponovat) na plán metatextový, plán pravděpodobného děje, plán představový a metafyzický, filmovou ZVĚTŠENINU můžeme zkoumat nejprve na rovině příběhu s kriminální zápletkou a záhadou, dále jako film s fotografickou narací a film o fotografování s tím, že nepomineme ani jeho filosofickou úvahu.

* * *

Po stopách detektivního žánru, patrných na motivické i dramaturgické výstavbě filmové ZVĚTŠENINY, se vydáváme inspirováni soudy, jaké vyslovila řada jejích vykladačů, mimo jiné i jeden z nejvýznamnějších literátů dvacátého století – Alberto Moravia:

Dal jsi tam všechno, co podobné příběhy obvykle charakterizuje: zločin, tajemství kolem původce zločinu, hledání zločince [...] všechno kromě nalezení viníka a jeho potrestání.⁵⁾

Dodejme jen, že detektivnímu žánru odpovídá rovněž proces odhalování zločinu, to znamená zvětšovací technika, díky níž se prokáže přítomnost vraha i mrtvol, která je nakonec fotografem/detektivem amatérem nalezena i v reálu, na místě činu.

Nejprve si položíme otázku, v které fázi ZVĚTŠENINY se vlastně detektivní příběh začne spolupodílet na výseku ze života prestižního londýnského fotografa Thomase a kdy a jak z děje mizí takřka beze stopy, aby neúkoj zvědavosti o to víc vrhl divákovu pozornost jiným směrem: od očekávaného řešení kriminální záhady k neřešitelné iracionalitě života a bezmocné iluzornosti poznání.

Domníváme se, že při neznalosti celku, tedy při první divácké zkušenosti, se percepce ztotožní s Thomasovou zkušeností (to znamená se zkušeností ústředního objektu i subjektu filmové ZVĚTŠENINY) a s Thomasovým pohledem. Podezření pak začne klíčit jakoby současně v něm i v divákovi, a to ve chvíli, kdy dívka náhodně vyfocená při milostném laškování se starším solidním mužem s nečekanou prudkostí na fotografa zaútočí (kousne ho dokonce do ruky) a vymáhá na něm film. Při opakovaném zhlédnutí můžeme myslet začátek příběhu o zločinu ztotožnit se začátkem parkové sekvence – vstupem Thomase do parku a jeho pátravým až slídivým pohledem a pohybem. Dále se skrývaným sledováním nerovně milostné dvojice a fotografickým zaznamenáváním její akce, při níž je dívka zjevně iniciativnější; její milostná hra se současně jeví jako lákání partnera do nitra daného prostoru. Jisté zneklidnění navozuje i celková atmosféra, na níž se podílí opuštěnost místa (bezlidnost, prázdnota) a tichem podtržené a umocněné ševlení listů. Dramatické napětí dále zintenzivňuje i samo fotografování, které musí probíhat skrytě a přitom jeho původce musí měnit pozice, neboť prostřednictvím aparátu začíná „vyprávět“ neznámý příběh, jenž se před ním odehrává (linie fotografie ve filmu; zdvojené narace). Tím se ovšem stává jeho součástí, což se stvrdí nečekaně prudkým střetem

5) Antonioni a Moravia o Zvětšenině. *L'Espresso*, 22. 1. 1967. Cit. dle *Film a doba* 13, 1967, č. 5, s. 265.

fotografa s mladou ženou, střetem navozujícím otázku: proč jí tak na získání filmu záleží a čeho se obává?

Detektivka pak s odstupem pokračuje scénou z kavárny, kde Thomas s přítelem Ronem probírá podobu připravované knihy fotografií a odkud oknem zahlédne cizího muže, jak šmejdí kolem jeho auta, jako by tam něco hledal. Thomas vyběhne za ním, ale mladík se skryje za skupinou Afričanů a nakonec zcela zmizí. Podezření stupňuje dívka z parku (Jane), když příběhne zadýchaná k Thomasovu ateliéru (jak zjistila, kde bydlí?). Svou chtivostí sugeruje, že film má pro ni hodnotu nežádoucího svědectví či důkazu a současně umožňuje fotografovi, aby si s ní zahrával. Avšak nelze říci, že by všechny reakce postav v ateliérové sekvenci byly žánrově odpovídající (o tom dále): za příznakové lze považovat to, jak finta s objednávkou pití má Thomase na chvíli odlákat, či jeho prohlédnutí úskoku a zaskočení zlodějky při úniku. Náležitá je i její nervozita a nabídnutí se – svého těla –, právě tak jako dvojí lest: fotografovo vrácení nepravého filmu a dívčino udání nepravé adresy.

Zvídavost fotografa – svědka a podezřívajícího – nakonec přiměje ke konkrétnímu činu, odpovídajícímu současně jeho profesionální vloze. Tento čin má pak podobu vcelku standardní detektivní metody: vyvoláním a zvětšením pořízených snímků zrekonstruovat podezřelou událost a současně objevit něco, co nemohlo být zaznamenáno pouhým okem, ztotožněným při focení s objektivem přístroje. Při této rekonstrukční činnosti vzniká současně i umělecky pozoruhodný cyklus fotografií, díky němuž se statický záznam zhybňuje a znarativňuje. Nikoliv magicko-ireálným sledem představ (Cortázar), ale technickým postupem: pořizováním výřezů, zvětšováním, přefocení. Podílí se ovšem i účast subjektu postavy – jeho soustředěná a místy i těkavá (tam a zase zpět) observace. Linie fotografického vypravování uvnitř vypravování filmového se plně prosadí, když fotografický snímek vyplní celé plátno a dochází dokonce k ztotožnění fotografie s filmovým záběrem.

První dva vyvolané snímky fotografického cyklu představují jednak dívku táhnoucí muže na druhou stranu louky, jednak dvojici v objetí. Výsledkem zvětšení a zkoumání druhého snímku je pak zjištění, že dívka hledí upřeně vně záběru a že není v milostné hře náležitě účastna. Směr pohledu poukazuje na jisté místo v křoví, nacházející se ovšem na snímku předchozím. Thomas si ho pomocí lupy označí a pořídí další zvětšeninu (zvětšeninu zvětšeniny), která odhalí přítomnost dalšího muže.

Rituál, jehož se podstatně účastní profesionální fotografické úkony, jednotlivé fáze vyvolávání a zvětšování, je pln napětí plynoucího namnoze z očekávání. To se stupňuje po neúspěšném telefonátu, který prokáže, že mladá žena (Jane) poskytla Thomasovi falešné číslo. Fotografův zkoumavý pohled opět zaujme zvětšenina současně odhalující i skrývající tvář neznámého muže v křoví, a když opětovně vyjde z temné komory a zařadí do série nový snímek, objeví se další dramatizující okolnost – fakt, že skrývající se muž míří směrem k milenecké dvojici revolverem opatřeným tlumičem. Výsledná fotografická verze příběhu, tlumočená současně filmovou kamerou, vyhlíží výsledně takto: Ve velkém celku táhne dívka muže za ruce po louce, dvojice se obejmě a při přiblížení na polocelku je zřejmé, že dívka objetí neprožívá, že její pohled se upíná mimo záběr. Ukáže se, že ono místo se nalézá v blízkém křoví a má podobu světlé skvrny. Její zvětšení odhalí tvář muže, který – jak ukáže následující detail – svírá pistoli ... Vtom dívka – stále v mužově

objetí – zpozoruje fotografa a dívá se na něho – nejprve jen ona, pak i její starší milenec. Zneklidněný muž zůstává stát na místě opuštěn dívkou, která dohnala fotografa a přikrývá si před jeho objektivem tvář rukou. Pak dívka odchází kolem keře a při přiblížení se zdá, že míjí cosi, co upoutalo její zrak. Prázdná louka.

Po intermezzu – kontrapunktním a narušujícím pátrání – s adolescentními adeptkami fotomodelingu, které vyvrcholí rozvernou erotickou potyčkou (vzájemným strháváním oděvu), odhalí Thomas na jedné ze zvětšenin další podezřelé místo. To nejprve osvítí lampami a fotoaparát pak nastaví do takové vzdálenosti, aby mohl zvětšit velice malý detail a získat internegativ. Výsledkem je nejasný, nicméně dosti přesvědčivý obraz ležícího těla.

Odhalení, která přinesl fotografický cyklus přímějí pátrajícího umělce, aby se odebral na místo činu. Osamělý zšeřelý park naplňuje vítr, jenž rozhýbává a rozeznívá stromy, a vše působí tajemně až děsuplně, neboť Thomas (a s ním i divák) ví, že se nalézá na místě zločinu. To se potvrdí nalezením mrtvoly osvětlené nedalekým neonem, který jí dodává charakter panoptikální figuríny. Režisér neopomine ani takový detail, jakým je zaprskání větvičky svědčící (indexově) o něčí přítomnosti.

Není zcela v pořádku, že Thomas nemá potřebu uvědomit policii, je však přirozené, že se chce někomu svěřit. U malíře Billa žijícího v těsném sousedství neuspěje, protože je právě zaměstnán souloží s manželkou, Rona nalezne na večírku v marihuanovém opojení neschopného věcné komunikace.⁶⁾

Příběhu o zločinu plně odpovídá zmizení usvědčující série fotografií v čase fotografování nepřítomnosti. Zmizení mrtvého těla i jakékoliv stopy prokazující jeho přítomnost znamená naopak vytracení se onoho příběhu jako takového, aniž by se odpovědělo na jedinou otázku jím nastolenou: kdo byli jeho protagonisté, jaké byly jejich vztahy, proč jeden z nich zabíjel a druhý byl zabit apod.

Antonioniho ZVĚTŠENINA ovšem zdaleka není jen variantou detektivního žánru, neboť ani odhalení zločinu, ani jeho zmizení nezakládají jakýsi kuriózní – postmoderně zlomyslný pokleslý syžet –, ale poukazují jaksí za děj, k významům tímto dějem nějak – dosti nejasně – alegorizovaným. Sám režisér pak v rozhovoru s citovaným Albertem Moraviou přiznal, že v době, kdy na filmu pracoval, mu nebylo zcela jasné, co chtěl svým příběhem utvářejícím se jako osobitá detektivní příhoda vlastně vypovědět:

Mohu jedině říci, že pro mne měl zločin funkci něčeho silného, velice silného, co navzdory tomu uniká. A k tomu ještě uniká někomu takovému, jako je můj fotograf, který si udělal z pozornosti vůči skutečnosti přímo povolání.⁷⁾

Ve stejném rozhovoru tázající se a komentující Moravia vtipně, leč bez potřebného doslovení, vyslovil dvě teze, které nám mohou pro náležitou interpretaci ZVĚTŠENINY poskytnout výchozí impuls:

6) Připomeňme si ještě, že Thomas, který se marně snaží vzbudit v Ronovi zájem o nalezenou mrtvolu, nakonec rezignuje a odzbrojen apatií zhuleného přítele, vnoří se nakonec sám do mejdanového oparu.

7) Viz pozn. 5, s. 267.

1. Odmítnutí zločin vysvětlit činí okamžitě celý děj symbolickým.
2. Okamžitě pocítíme, že toto odmítnutí [míní se poskytnutí klíče ke zločinu, pozn. MM] přesunuje náš zájem o zločin na něco jiného, čeho je zločin symbolem.⁸⁾

Po stopách torzovitého detektivního příběhu jsme výše dospěli až k momentu jeho vytracení, ba přímo znicotnění. Projevy i náznaky znehodnocování však režisér začal uplatňovat již v průběhu jeho zdánlivé dominance. Spatřujeme je například ve fotografově počínání, které se záhadnými okolnostmi nijak nesouvisí a i jinak postrádá zjevnou motivaci: poté, co se Thomas pokusil pronásledovat muže slídícího kolem jeho auta a byl zadržen skupinou demonstrantů, volá z budky, aniž by byl tento telefonát jakkoliv zdůvodněn (komu?, co?, o čem?) a vpojen do syžetu. Stejně nesmyslně vyznívá jeho zatroubení, oživující pouze mlčenlivou prázdnotu uličky (jde o osvobozující absurdní gesto?). Nenáležitě vzhledem k detektivnímu žánru probíhá zajisté i hra o získání kompromitujícího, a jak se ukáže, i usvědčujícího filmu. Podezřelá mladá žena Jane, jež by se měla plně soustředit na svůj záměr, vypadává z role – potenciální inspirátorky a komplice zločinu – a nechává se vlákat do intimně sbližovacího manévru: Thomas ji zaujme oceněním jejích předpokladů pro profesi modelky a „choreografickou“ úpravou jejích pohybů proti rytmu jazzové nahrávky. Erotické napětí narůstající mezi možnou podezřelou a potenciálním korunním svědkem přeruší dodání neskladné vrtule, která dvojici inspiruje k snobsky sofistikovanému dialogu.⁹⁾ Rovněž vysoký stupeň napětí plynoucí z deduktivního odhalování zločinu na základě zvětšenin naruší cosi, co je vůči detektivce zcela cizorodé – vpád adolescentních dívek v mini šatičkách a následné dovádění –, jakási svlékaččí rvačka. Sekvenci lze ovšem také pochopit jako odložení finálního zjištění (tělo muže

8) Tamtéž. Moravia rovněž připomněl existenci povídek a románů o zločinu, takových, které zločin nevysvětlují a jejichž hlavním námětem je něco jiného. Jako příklad uvedl povídku E. A. Poea *Zločin Marie Rogetové* a prózu C. E. Gaddy *Ten zatracený případ v Kosí ulici*.

My můžeme poskytnout výmluvný příklad z české literatury. Máme na mysli povídku Karla Čapka *Hora (Boží muka, 1917)*, která začíná nalezením mrtvoly v lomu, pokračuje náležitou detekcí a pronásledováním podezřelého muže. Záhada obestírající mrtvého, zločin i pachatele se však výsledně neřeší, v textu získávají prostor odtlažené reflexe a sentence čtyř zúčastněných postav: náhodného svědka intelektuální ražby, umělce-hudebníka a dvou představitelů moci výkonné, detektiva a komisaře.

Zmíňme ještě román Marguerite Durasové *Anglická milénka* (1967), který započíná „strhující“ detektivní zápletkou, vzápětí ovšem překrytou vyprávěním z více zorných úhlů. Výsledně je tak ona zápletko degradována na prostředek (nástroj) sebe prezentace svědků i aktérů, mezi něž se jaksí rozptýlí nebo, jinak řečeno, je pohlcena jejich subjektivitou.

9) „Dívka/ Co s ní budeš dělat?

Fotograf/ Nic. Je krásná.

Dívka/ V takové velké místnosti bych ji pověsila ke stropu jako ventilátor.

Fotograf/ Ty žiješ sama.

Dívka/ Ne.

Fotograf/ Možná, že ji postavím támhle jako sochu.

Dívka/ To je dobrý nápad, aspoň by přerušila ty rovné linky.“

Viz Michelangelo Antonioni, *Kuželník u Tiberu*. Praha : Odeon 1989, s. 162. (Na výše citovaném dialogovém úryvku si ještě povšimneme pro filmovou zvětšeninu příznačné lapidárnosti a neochoty postavit k osobnější komunikaci.)

skryté v křoví) a jako pauzu sloužící fotografovi k pročištění zraku potřebného k tomu, aby v nejasné skvrně spatřil tvar.

Divák zaujatý detektivní zápletkou ZVĚTŠENINY se může dále podívat, proč se Thomas v roli detektiva-amatéra vydává do nočního parku za hmatatelným důkazem zločinu bez fotoaparátu s bleskem a proč tak laxe reaguje na logickou poznámku Billovy manželky, proč nezavolá policii. Nehledě na to, že ani ji samotnou oznámení o nalezení mrtvoly nijak nerozruší a dál se hrouží do svých privátních problémů – tak jako i mnohé jiné z vnitřního života postav ZVĚTŠENINY nezjevených. Bez emocí se vlastně fotograf vypořádá rovněž se zmizením fotografických zvětšenin, tedy i s tím, že drama jejich prostřednictvím objevené se takto proměnilo v klam a zdání. Jediné, co po něm zbylo, je totiž zvětšenina připomínající svou bezpředmětnou skvrnitostí abstraktní obraz.

Je na čase, abychom konečně prohlásili, že příběh o zločinu se nerozvíjí v Antonioniho ZVĚTŠENINĚ osamoceně, ale je vsazen do různých rámců. Mimo jiné do velmi promyšleně – z několika výmluvných znaků a výjevů (nahodilých) – inscenovaného Londýna šedesátých let, Londýna dynamického, „swingujícího“, pop-artového, v mnohém, nejen v sexu a drogách, revolučního apod. Detektivka tvoří dále součást obrazu jednoho vyčleněného dne ze života velmi reprezentativního „hrdiny svého věku“ – dynamického módního a uměleckého fotografa – a je rámcována nejen dvěma rány, ale též dvěma symbolickými sekvencemi se skupinou karnevalově rozverných a do podoby mimů maskovaných studentů.¹⁰⁾ Skutečnost, že v rámci autorského záměru tato skupina tvoří jistou variantu chórického komentáře, se stane ovšem zřejmá až v závěrečné části, kde tenisová pantomima bez míčku, s míčkem neviditelným, ale slyšitelným, zjevně Thomasovi naznačí, jak se vypořádat (srovnat) se svou bezmocí vůči šokující skutečnosti, že se odhalená pravda (existence zločinu) proměnila v zdání; že zůstane už navždy pouze jeho neprokazatelnou privátní zkušeností.

Polská kritička Alexandra Świechowska se ve své analýze ZVĚTŠENINY pokusila vydedukovat obsah – hypotetický – fotografových myšlenek na základě gesta, jímž akceptuje iluzorní hru bez míčku tím, že se pro něj shýbne a vhodí ho, tak jak mimové od něho očekávají, zpět na kurt. Świechowska zjevně předpokládá zmoudření ve smyslu odlišení věci jako smyslového objektu a věci jako podstaty. Sled myšlenek podle ní mohl proběhnout následovně:

Před několika hodinami jsem viděl tělo. Pravděpodobnost jeho existence jsem předtím zjistil cestou rozumovou, čili učinil jsem vše, abych mohl tvrdit, že zjištěný předmět je konkrétní. Jestli si smysly nejen mohou protirečit, ale v důsledku mohou stejně reagovat na klam i konkrétní věc, pak 1. svědectví smyslů je zavádějící;

10) Neil Isaacs analyzoval ZVĚTŠENINU jako jedno z děl, kde se polarity realita – zdání, skutečnost – klam, iluze – deziluze, život – umění apod. vyhrocují i díky tomu, že centrálním subjektem je tu umělec a tvůrčí proces se nejen tematizuje, ale tvoří současně jádro zápletky. Skupinu studentů v masce mimů s bíle nalíčeným obličejem, kteří projíždějí ulicemi Londýna, pak Isaacs připodobnil nejen k antickému chóru, ale též k dionýskému průvodu, jenž znamená porušení řádu, tedy chaos. Neil D. Isaacs, *The Triumph of Artifice. Antonioni's Blow-Up* (1966). In: *Modern European Filmmakers and Art of Adaptation*. New York : Ungar 1981.

2. cestou empirie se skutečnost poznává subjektivně; 3. věc o sobě nemohu poznat pomocí pokusu založeného na smyslovém poznání. Předmět pro mne existuje jen natolik, nakolik se zrcadlí v mé mysli.¹¹⁾

Jak už jsme se zmínili, dominuje začátku a závěru filmové ZVĚTŠENINY, tedy místům zvláště významově zatíženým, skupina postav s klaunskou maskou. Pakliže masce připíšeme co nejobecnější význam – co nejširší významové pole – a podřadíme ji pojmům klam a zdání, pak v ní můžeme spatřovat pojmenování dominantního tématu filmové ZVĚTŠENINY, které zahrnuje dimenzi filozofickou (fenomenologickou) i estetickou a které lze sledovat nejen v podtextu zneužitého, neboť destruovaného detektivního syžetu, ale i na celé řadě dílčích motivů a situací.

Svrchované umělecké mistrovství Antonioniho lze dokládat už tím, jak ono ústřední, esenciální apod. v sobě skrývají a interpretovi zjevují už výchozí motivy expoziční části, včetně uplatnění kontrastní konfrontace: v působivé a vlastně až zpětně dešifrovatelné paralele se střídají hlučné záběry karnevalově rozjívené mládeže v maskách, pohybující se v prostoru moderního Londýna s tichým průvodem chudáků, tuláků, bezdomovců, alkoholiků, kteří opouštějí veřejnou periferní noclehárnu. Střídají se tudíž záběry skupiny dovádějících masek a jakéhosi „skupinového portrétu“ bídy, smutku a beznaděje, tedy záběry hry a pravdy.¹²⁾ Do této jednoznačné polarity však režisér vzápětí zavede zneklidňující, neboť znejišťující prvek – zatímco mladí mimové začnou žebrot, jeden z nocležníků-bezdomovců nasedne, když osamí, do exkluzivní limuzíny (Rolls-Royce). Vzápětí se ukáže, že šlo o maskovaného prestižního fotografa, jehož kreativita se rovněž až schizofrenně štěpí na sféru módních žurnálů, kde jde zejména o umělou faleš líčení, kostýmů, aranžmá, póz apod., a svět reálné zchátralosti, tělesné devastace, stařecké poznamenanosti, svět, který dokumentuje se zjevnou uměleckou ambicí.

Téma masek a převleků, zdání a klamu lze zaznamenat i u tak drobných motivů, jaké představují momentka gardisty královské tělesné stráže či jeptišek–černošek v bílých hábitech. Dále: starý muž odpovídající svým zjevem očekávatelné tradiční podobě starozitníka jím není. Majitelkou krámu přeplněného starými předměty je naopak mladá dívka, která ale touží po poznání jiných světů a kultur. V ateliéru zamaskovaném (zvnějšku) v nenápadném předměstském domku Thomas již se zjevným profesionálním cynismem drezíruje loutkovité manekýny, jejichž přirozená podoba takřka mizí pod parukou a znápadnělým líčením.

K nejpůsobivějším manifestacím klamavosti fotografova bytí lze zajisté zařadit fotografickou „session“ s top-modelkou Verushkou, jejíž autentičnost (hraje samu sebe) dnes posiluje dokumentovou hodnotu ZVĚTŠENINY, spjatou s tehdejšími módami, vkusovými preferencemi a snobstvím. Výrazně choreografický výjev byl mimo jiné označen jako „vizualizovaná metafora soulože“, neboť tu jde o rafinovanou simulaci erotického

11) Aleksandra Świechowska, Powekszenie. *Kino* 22, 1968, č. 11, s. 59.

12) Záměrnou modelací expoziční části v duchu celkového smyslu díla si lze uvědomit se zvláštní ostroší i na základě jejího srovnání s původním pojetím úvodní sekvence – vlastně dosti konvenčním. Mělo v něm jít o sérii krátkých záběrů, o jakési defilé všech figur, které mají vstoupit do fotografova života, být či nebýt nějak důležité pro zápletku.

aktu.¹³⁾ Počíná se mimickými a gestickými provokacemi spoře oděné vyzábblé manekýny, která svádí pohyby těla a hlavy, jíž dominuje bohatý narezlý vlas. Tyto provokace se pak dějí na pokyn muže, který ženu ovládá – dráždí a pokládá – prostřednictvím fotografického aparátu a sám nakonec dospívá k jakémusi náhražkovému orgasmu: v závěrečné fázi seance se Verushka s rozhozenými vlasy svíjí na zemi; Thomas ji povzbuzuje a přibližuje se k ní, pak ji v kleku obkročí koleny, neustáváje pochopitelně fotografovat, až nad ní vykřikne extatické: yes, yes, yes. Následuje vyčerpané „slezení“ z vychrtlého těla a jakoby postkoitální zhroucení na divan. V této scéně se zdá Thomas býti plně sebou a to ve smyslu propadnutí profesionální vášni, současně si ale právě zde uvědomujeme, nakolik je pro něho aparát náhražkou skutečné milostné vášně i maskou, za níž se může skrýt a snáze ovládat ženy. Právě dominance mechanického přístroje tam, kde by měla vše ovládnout lidská přirozenost – láska a pud – provokuje otázku: co to znamená, když se komunikačním prostředkem stane přístroj. Co to znamená, stane-li se tento přístroj orgánem živé bytosti, znásobujícím její fyzikální možnosti a současně ochuzujícím její lidství.

ZVĚTŠENINA se sice v mnohém od lyričtější a introvertnější „tetralogie citů“¹⁴⁾ liší (je akčnější, dramatizovanější, barvitější, dobovější apod.), když se jí ale začneme zabývat soustředěněji a soustavněji, zjišťujeme, nakolik i v ní Antonioniho podoby a proměny emocionálních a erotických reakcí stále fascinují, takže jimi protkal i svůj film o Londýně šedesátých let, o jedné podivuhodné fotografické příhodě s odhalením zločinu, jenž ve svém hlubším podtextu vypovídá o záludnostech smyslové zkušenosti, znásobené v tomto případě technickým přístrojem s reprodukční funkcí.

Žádný z erotických výjevů ZVĚTŠENINY nedosahuje té náruživosti, jíž propadá fotograf („portrétista“) a jeho model ve slavné sekvenci s Verushkou, v níž náruživost sexuální plně slouží náruživosti profesní – není totiž cílem, ale prostředkem. Nicméně i ve všech dalších případech lze zaznamenat předstíravost či určitou kamufláž. V tomto směru pochopitelně vyniká svůdné laškování Jane v parku, které si Thomas coby skrytý svědek (přímo voyeur) vyfotografuje pro závěrečný – kontrapunktní – akord své knihy, protože je v tom „úžasné ticho, klid...“.¹⁵⁾ Tak to sám říká, aniž tuší, že „ticho“ a „klid“ tu tají vraždu.

Hravě předstíravou povahu lze připsat intermezzu („time out“) s dospívajícími slečnami, které má happeningovou podobu a spočívá v bláznivém strhávání oděvu a válení se v poničené dekoraci. Toto dovádění, zakončené opětovným ošacením despotického fotografa, už zase cele zaujatého zvětšeninami, mělo podle režisérových slov ilustrovat „tak říká náhodný erotismus, to znamená veselý, lehkomyšlný, lehký, bezmyšlenkovitý...“¹⁶⁾

13) Tomuto podtextovému erotickému významu odpovídá také dialog:

„Fotograf/ Lehni si na záda. [...] Tak do toho. Ano. Dej si záležet. Dělej. Báječné. Ještě. Takhle se mi líbíš. Zvedni ruce. Tak. Natáhni se, miláčku. Udělej to pro mne. Do toho. [...] Tak. Teď takhle vydrž. Ano, myslí na to, co jsem ti řekl. Ne, ne, hlavu nahoru. Kvůli mně, miláčku, kvůli mně. Víc, víc. Ano, ano, ano...“

M. Antonioni, *Kuželník u Tiberu*, s. 133–134.

14) Tvoří ji, jak známo, filmy: DOBRODRUŽSTVÍ (1959), NOC (1960), ZATMĚNÍ (1961), ČERVENÁ PUSTINA (1964).

15) M. Antonioni, c. d., s. 152.

16) Viz pozn. 5, s. 268.

Takovýto erotismus pak chápal jako jeden z projevů dobově příznačného a obecnějšího fenoménu – neangažovanosti: v ideologii, citech i sexu. Zjevně neangažovaná je v manželském sexu také žena malíře Billa, již soulož nepřekáží v tom, aby reagovala na příchod fotografa a nezdá se být v rozpacích, ani když za Thomasem vzápětí přijde, aby se zeptala, o co mu prve šlo. Jak už bylo řečeno, nerozruší ji znatelně ani zpráva o mrtvém v parku, dále tkví ve svém ztajovaném neúkoji. Zda je jeho podnětem Thomas, nelze s určitostí říci, tak jako nelze s určitostí pochopit a postihnout ani chování postav v celé řadě dalších situací. Není například jasné, zda způsob, jak se Jane fotografovi nabídne a jak on reaguje, je z její strany pouhý účelový manévr, sloužící k získání filmu, a z jeho strany pouhé cynické využití příležitosti, či tu během krátké společně strávené chvíle nedošlo rovněž k vzájemnému zaujetí a zda se v polonahé dvojici neozvala autentická erotická touha.

Mejdanový marihuanový sex bytové sekvence, v níž se Thomas marně dovolává Ronova zájmu o zločin nalezený v parku, tedy sex oslabeného vědomí a libovolné zaměnitelnosti partnerů, netřeba již dále vůbec komentovat.

* * *

Antonioniho ZVĚTŠENINU jsme se pokusili interpretačně oživit tak, že jsme přihlédlí jednak k literárnímu impulsu, jenž se spolupodílel na genezi filmové fotografické příhody s detektivní zápletkou a noetickým přesahem, jednak k svébytnému uplatnění oné detektivní zápletky, která tu nesměruje k rozřešení okolností odhaleného zločinu, nýbrž k metaforizované reflexi o šálivosti smyslů i technické reprodukce smyslového, o skutečnosti jako iluzivní hře zastírající pravou povahu jevů, o nedostupnosti pravého poznání, jež se nakonec vyjeví jako dočasné a pomíjivé.

ZVĚTŠENINU lze však vykládat také na základě tematizace i strukturního uplatnění umění fotografie – tedy jako film o fotografování, jako uplatnění fotografie ve filmu. Pro takovou filmově fotografickou interpretaci nejsme zcela kompetentní, nicméně se její možnosti pokusíme alespoň naznačit. I v tomto případě přitom můžeme začít u Cortázara, neboť titulem jeho povídky se stal technický termín, odpovídající významnému postavení, které autor přisoudil jak fotografování, tak zvětšené fotografické reprodukci. Právě ona se totiž stává místem možného průniku ze světa známé každodennosti (zvyku, řádu, rozumové úvahy apod.) do světa naplněného překvapením, úžasem, tajemstvím...; také magmatem hrůzy a děsu. Právě díky jejímu oživení proniká Cortázarův fotograf do jiného rozměru, kde se fixovaný okamžik zživotní a nabyde nového smyslu.

Tematizace fotografie a fotografování se v předloze uskutečňuje jednak v plánu děje, jednak v plánu reflexivním a metafyzickým. Prvotně souvisí s tím, že ústřední subjekt – vypravěč a postava – má ve fotografování zálibu a že se tato záliba stane důvodem, proč v neděli 7. 11. dopoledne opustí svůj byt a ocitne se na ostrově, kde se nejprve oddává atmosféře, posléze se zaujme nezvyklou mileneckou dvojicí (postarší vyzývavá žena – mladíček) natolik, že ji výsledně učiní centrem záměrné (hledané) kompozice. Akt focení vyvolá nevoli a konflikt, čímž se z pozorovatele dotvářejícího viděné ve své fantazii stane účastník zneklidňujícího dramatu: upoutáním pozornosti svůdkyně („Její tělo i její tvář byly jednoznačně nepřátelské, uvědomující si, že byly ukradeny, hanebně uvězněny

v malém chemickém obrázku“ /s. 334–335/) umožní útěk sváděného mladíka a konflikt, který způsobil, vyláká z auta muže s grimasou – s grimasou „člověka bez krve, s povadlou a suchou kůží, vpadlýma očima a černými, viditelnými nosními otvory, černějšími než obočí, vlasy nebo černá kravata“ (s. 335).

Přestože zjišťujeme jistou situační analogii (ne podobnost) s filmovou ZVĚTŠENINOU, musíme zdůraznit naopak odlišnost – odlišnost přístupu fotografa-amatéra k přistižené skutečnosti a ke své roli v tajemném dramatu. Odlišnost vyplývající právě z amatérství a dále z převahy reflexe a empatie (domýšlení spatřeného) nad profesionalitou a dynamickou akcí. Pro Michela znamená fotografování „jeden z nejlepších způsobů, jak bojovat proti nicotě“, má-li v rukou aparát, cítí se povinován být ve střehu, aby se nepropásly cenné a prchavé okamžiky, jakými mohou například být „odraz slunečního paprsku na starém kameni“ nebo „vlající copy dívky, úprkem se vracející s chlebem nebo sklenicí mléka“ (s. 329) – čili jevy navýsost pomíjivé, jimž může být poskytnuta věčnost vytržením z míjejícího času. Cortázarův Michel si je současně vědom, že u fotografujícího může dojít k záměně „jeho osobního vidění světa za jiné, které mu úskočně vnucoval aparát“ (s. 329). Proto si vždy znovu obnovuje své roztěkané vidění, proto než se na ostrově odhodlá k tomu, aby sledovaný výjev zarámoval a zmáčkl spoušť, vnímá vše nejprve nefotograficky, jen tak „plyne v uplývání věcí, nehybně ubíhá s časem“ (s. 329). Současně předvídá, co by mohlo následovat, pokouší se uhodnout identitu sváděného mladíka – možná proto, aby se mu takto přiblížil, aby nefotil anonymní objekt, aby překonal fotografovo voyeurství apod. Nicméně i fotograf-amatér s uchovanou schopností plynout v uplývání věcí a pronikat za zjevné (jevové) se ocitne nakonec v pozici lovce číhajícího „na posunek, jenž bude jakýmsi zjevením, výraz, jenž bude souhrnem všeho“ (s. 333).

Nad zápletkovou, tedy syžetovou funkcí fotografie převládá v druhé části Cortázarovy povídky magická. V předmětné rovině dochází k vytvoření zvětšeniny mající velikost plakátu (80 x 60) a kontemplativnímu noření se do obrazu („Byl to onen srovnávací, melancholický úkon...“ /s. 336/), jenž pro subjekt vypravěče znamená konfrontaci vzpomínky a její zkameněliny, na níž se všechny komponenty – žena, mladíček, strom, obloha, zábradlí s kameny – sobě připodobňují právě nehybností (zvláště mraky a kameny se mísí jakoby „do jediné nerozlišitelné hmoty“ /s. 337/).

Zaujetí zvětšeninou vede pak fotografa k zaujetí takové polohy, aby se oči ztotožnily s objektivem tak, jak tomu bylo v čase, kdy snímek vznikl. Poté se střídavě soustřeďuje na tu či jinou komponentu, střídá úhly pohledu, až má pocit včlenění „do onoho odpoledne“ (u Antonioniho myslím toto „včlenění“ nastává, když ztotožnění pohledu kamery se sledem zvětšenin začne provázet ve zvukové stopě šumění větru v listí stromů). Právě tento mentální přenos prostorem a časem nejspíš způsobí oživení zvětšeniny, která svým rozměrem a polohou připomíná filmové plátno, tedy oživení její latentní dějovosti – „na špičce ostrova jakási žena hovoří s mladíčkem a nad hlavou jim strom třese několika suchými listy“ (s. 338).

Snad lze s jistou nadsázkou říci, že magická fáze Cortázarovy fotografické příhody „opakuje“ genetickou vazbu mezi fotografickým (statickým) a filmovým (kinetickým) zobrazením. Současně stvrzuje fotografovu empatickou zaujatost, díky níž bylo nejprve překonáno zmrtnění (nehybnost), aby se poté naplnila nová hypotéza o vývoji spatřeného

dramatu (to, „co se musí stát, co se muselo stát, co by se bylo stalo v tom okamžiku mezi těmi lidmi“ /s. 339/), a to s účastí muže odrážejícího se „v mladičkových očích i v slovech té ženy, v rukou té ženy, náhražkové přítomnosti té ženy“ (s. 339). Nakonec účastnost stvořitele zvětšeniny a jejího fascinovaného diváka způsobí překonání nehybnosti a bezmoci pasivně registrující čočky a překročení „na druhou stranu“, kde fotograf zasahuje podruhé do událostí tím, že strhne výkřikem pozornost „muže s bílou tváří“, „napudrovaného paňáci“ s černými otvory místo očí, umožní mladíkovi útěk a zhatí pekelné nástrahy v podobě obscénního zasvěcení. I na průběhu velmi optické vize se přitom podílí fotografický aparát, neboť Michel se v časoprostoru rozpohybované trojdimenzionální fotografické zvětšeniny ocitá s ním, a tím, jak se přibližuje a otáčí a jak se vůči němu pohybují objekty, dochází k zaostření, rozostření, mizení z rámce obrazu, zvětšení, výřezu; tedy k jakémusi fotografickému ději.

Vstup do prostoru a okamžiku zvětšeného výjevu, vstup jenž byl motivován touhou zasáhnout do průběhu fatálních událostí, jež tu byly nově pochopeny, se ukázal riskantním: muž s ďábelskými rysy („v ústech se chvěje černý jazyk“) se vrhl na vetřelce, až mu zatemnil celý obraz. Když fotograf opětovně otevřel uslzené oči, patřil už jen do čisťounkého čtyřúhelníku přišpendleného na zeď pokoje, v němž mohl sledovat proměnlivý obraz nebe – bezmračného, s pohyblivými se mraky a ptáky, deštivého. Mnohoznačný symbol, jenž vystřídal pekelné námluvy a temnotu, nechceme uhadovat za každou cenu. Zjevná je jeho katarznost a rámcovost, příslušnost k času, v němž se vypráví. Posmrtnému?

Fotograf z filmové ZVĚTŠENINY se od Cortázarova liší celou řadou aspektů a rysů. Zopakujme si, že literární postava je postavou jen minimálně dourčenou (Robert Michel, napůl Francouz a napůl Chilan, překladatel a fotograf, který měl v oblíbě jen určité denní hodiny) a hypotetizovanou hned několika způsoby: zpochybněním samotné existence jednak prohlášením sama sebe za mrtvého, jednak aktualizacemi výřezu oblohy viděné z podhledu. Dále střídáním gramatických osob („já“ – „Michel“), a konečně halucinací oživující zvětšenou fotografii a sebezpřítomněním v jejím časoprostoru.

Na filmovém plátně zaujala dominantní pozici naopak plně konkretizovaná postava mladíka typově a v řadě dílčích projevů odpovídajícího danému prostředí a době. Zálibné vyčkávání na vzácný okamžik střídá suverénní fotografická profesionalita, uplatněná v různých oborech: v oboru krajně stylizované a aranžované módní fotografie a v oboru portrétního dokumentu s uměleckou ambicí vypovídat o fyziognomické poznamenanosti životním údělem. Ve druhém případě – v případě uměleckého dokumentování bídy a stáří – není ovšem zjevné, jak si Thomas převlečený za nuzáka a takto lstí pronikající do intimní blízkosti svých modelů vlastně počíná, jak s nimi navazuje kontakt. Musíme pouze konstatovat, že jeho „hra na bídu“ je úspěšná a že je se svými výsledky spokojen. Aniž by ovšem nad fotografiemi projevil cokoli jiného než toto profesionální uspokojení.

V prostoru složitě členitého a ve filmu jen málo přehledného ateliéru se projeví velmi kontrastně při focení Verushky a ostatních manekýnek („holek“). Zatímco v prvním případě probíhá focení jako velmi kreativní akt se sexuálním podtextem, akt podmaňující si oba aktéry, k „holkám“ se fotograf chová chladně, povýšeně, až arogantně. Práce se stativem ho zjevně nebaví a v čase pauzy, kdy modelky odpočívají (na pokyn) se zavřenýma očima, ji s úlevou opouští.

V rámci ateliérové sekvence se fotografování stává jakýmsi základním – jaksi choreografickým – dějem; je o něm jednak kamerou vyprávěno (zpřítomnění fotografa), jednak podmiňuje náplň záběru, když se zobrazuje, co fotograf vidí, fotí a o co se lidské modely snaží. U Verushky má exhibice sexuální náboj (je svého druhu erotickým výrazovým tancem), skupinu více méně staticky pózujících manekýn-loutek režíruje Antonioni se zřetelnou ironií, dosahující až poloh sarkasmu tam, kde Thomas komentuje nemotornost a nepřírozenost („Řekl jsem, abyste se usmívaly. Co je to s vámi? Zapomněly jste, co je to úsměv?“¹⁷⁾). Možná bychom tu mohli zobecňovat a uvažovat o různých (z hlediska etiky) profesionálních přístupech, o různých pojetích tvůrčí role – například o parazitování umělce na neštěstí druhých, neštěstí vepsaném do vrásčitých map rukou a tváří, nebo o úkoji z manipulace modelem. Namísto toho se zaměříme opětovně – z hlediska tematizace fotografie, tedy z hlediska ZVĚTŠENINY jako filmu o fotografování – na příhodu se záhadou, v jejímž průběhu se z fotografa-voyeura a lovce stal účastník objeveného, ale nepoznaného dramatu.

Oproti ateliérové sekvenci vyznívá parková, čili plenérová, v mnohém jinak. V parku Thomas pozbývá namnoze svého suverénního image a počíná si bezmála amatérsky, když fotografuje – jen tak – holuby, když si zvesela vyskáče několik schodů a když ho zaujme atmosféra bezcílné chvíle bezlidného přírodního prostoru, právě tak jako na první pohled až rustikální milostné hrátky dívky s postarším mužem. Zatímco ale Cortázarův fotograf-amatér plyne nejprve s časem, dlouho vyčkává a představuje si možný následný erotický děj, Thomas pohotově přejde k velmi dynamické fotografické akci, která vyžaduje přeskočit plot, skrývat se v houští a za kmenem stromu, měnit pozice a úhly záběru. Pokud jde o film o fotografování, pak se tu montážně střídá a propojuje následující: akce fotografujícího Thomase (ústřední subjekt filmu objektem kamery), akce pozorované dvojice viděné kamerou převážně z pozice fotografujícího subjektu (subjektivní perspektiva I), akce fotografa z pozice pozorované a fotografované dvojice (subjektivní perspektiva II). Když je fotograf spatřen ze stejné vzdálenosti, ze které sledoval a fotil, nastává zlom: ruší se paralelita akcí a perspektiv a dochází ke střetu (tváří, pohybů), jenž vše dramatizuje a znamená vpletení fotografa-voyeura do jakéhosi – v tu chvíli jen nakousnutého – příběhu. Příběhu, jenž byl spatřen a zaznamenán jako idyla, posléze usvědčen jako kriminální drama, zůstane však nevypovězen a neřešen.

Ono zapletení se fotografa do zaznamenávaného a rekonstruovaného děje se kontinuuje a prohlubuje (na rozdíl od subjektu Cortázarovy prózy na základě naštvání a zvědavosti) ve slavné sekvenci zvětšování vybraných snímků pořízených v parku. Domníváme se, že byla promyšlena a řešena tak, aby se tu provázal sám tvůrčí akt – nejprve sledovaný detailně, pak zrychlený zkratkou a posléze opět zpomalený – s narativitou fotografického cyklu a detekcí, to jest odhalením zločinu pomocí technických prostředků.

U Antonioniho se zfilmičtění fotografie neodehraje přesunem do imaginárního významového plánu, ale jako vzájemná souhra dvou geneticky a ontologicky spjatých forem zobrazení. Film jednak zaznamenává některé fáze vznikání fotografických zvětšenin, jednak se ztotožní s narativitou cyklizované fotografie a ještě ji svými postupy (např. panoramou)

17) M. Antonioni, c. d., s. 137.

umocní, dotvoří apod., čímž vlastně dochází k znásobené naraci (zdvojené naraci) – vyprávění vyprávěného –, jejíž účín bezpochyby stvrdí každý, kdo ZVĚTŠENINU zhlédl. Přitom tento účín se nevytrácí ani opakovaným zhlédnutím. Dodejme ještě, že film dodává také rytmus, zvukové prvky a subjektivní perspektivu, která se místy zdvojuje, neboť se simuluje vnímání toho, co bylo spatřeno hledáčkem objektivu v jiném čase.

Stává se, že se nám zdroj působivosti některých filmů či filmových fragmentů nepodaří odhalit ani opakovaným diváckým zážitkem, ani tak, že si podivuhodně komponované segmenty rozebereme na jejich prvočinitele, neboť jde zejména o naplnění estetických principů rytmu, komponování a souhry (například pohybu herce a kamery). Přesto do našeho zdlouhavého probírání se ZVĚTŠENINOU zařazujeme alespoň popis filmově-fotografické rekonstrukce, která v Antonioniho podání nabývá většího významu než sama rekonstruovaná událost výsledně z filmu vymizevší.

Nejprve se technické, současně ale i tvořivé úkony zaznamenávají takřka v jednotě času, místa a děje (rituálně), s přispěním světla (srov. kontrast denního světla ateliéru a temné komory) a zvuků (ticho, tekoucí voda, klepání). Pak se technické zákroky vypustí – na stěně visí náhle nová zvětšenina nebo se zachytí fotografův návrat a umístění zvětšené fotografie. Opětovně a zkráceně nahlédne kamera do laboratoře při zvětšování detailních partií, které vyvolaly v Thomasovi zvýšený zájem a jejichž zvětšení odhalí okem nespatřené – ruku se zbraní a světelnou skvrnu ve tvaru obličeje.

Sugestivitu sekvence vedle rytmizace tvůrčího rituálu, jenž je současně rekonstrukcí s odhalovaným tajemstvím, významně podmiňuje také to, co je pro styl Antonioniho příznačné – vysoká účast subjektivního hlediska – v tomto případě zejména subjektivního hlediska postavy. Ta se prosazuje nejen profesionální zaujatostí, s níž si počíná, a projevy neklidu, zvědavosti, vzrušení (srov. zapalování cigarety, nalévání skleničky, přecházení, zírání na zvětšeniny – z odstupů, vleže, z bezprostřední blízkosti a s lupou). Největší míru subjektivity tvůrci dosahují ztotožněním pohledu kamery s fotografovým viděním a vnímáním. Toto ztotožnění pak motivuje samo zfilmičtění statických snímků a celého cyklu, zfilmičtění, které se projeví kupříkladu tak, že při pohybu Thomase směrem k fotografii se kamera přiblíží k místu, které ho zaujalo, dále těkáním od jednoho místa (pohled ženy) k jinému (prosvětlené křoví ve směru ženina pohledu), návraty k předchozím fázím, přehlédnutím všech zvětšenin, když je dořešena jejich posloupnost. První část rekonstrukce uzavírá právě sled statických snímků – zvětšenin různého formátu: ve velkém celku přitahuje mladá žena prošedivělého muže k sobě, pak se objímají a při přiblížení do polocelku (na polocelek) se ukáže, že dívka není zaujata partnerem, ale čímsi (a v tomto momentě bylo třeba se vrátit k velkému celku) v nedalekém křoví. Následuje již několikrát zmíněná zvětšenina s revolverem a tváří, na níž naváže celek dívky, která se vyvinula z objetí a gesto (ruka u úst) naznačuje, že v prostoru něco zaznamenala. Přiblížení kamery, vyprávějící spolu s fotografiemi, podtrhne rozdílnost reakcí: vzrušení dívky a nechápavý klid muže, jenž na následujícím snímku zůstává na louce osamocen, protože – jak ukáže další celek – dívka se s důrazným odmítavým gestem proti někomu vrhá. Epizodu uzavírají velké celky: prázdný palouk, zadní záběr vzdalující se dívky.

Po happeningovém intermezzu, jímž Antonioni důmyslně přivodí uvolnění postavě (dívky zazvoní, když zpocený Thomas volá Ronovi, že zabránil vraždě) i divákovi, se vyfotografovaná epizoda dramatu s kriminální zápletkou dopoví díky nejpracnější zvětšenině,

pořízené zvětšením přefoceného detailu – místa, kolem něhož prošla vzdalující se dívka. Závěrečná zvětšenina ze zvětšeniny sice naznačí přítomnost ležící postavy, která se posléze – ve scéně druhého, nočního, pobytu v parku – potvrdí na vlastní oči, aby krátce nato, jak ukáže třetí – ranní – parková sekvence beze stop zmizela, ale jen v podobě značně zabstraktnělé hry temných a světlých skvrn. Takže finální zvětšenina důkazem současně může být a nemusí. Pakliže fotografovi z jeho fotografické rekonstrukce zůstane po krádeži fotografií a filmu pouze tento důkaz ne-důkaz, jenž zločin odhaluje a současně ztahuje, pak to lze chápat jako velmi ironickou pointu a jakousi výsměšnou lekci určenou umělci, jenž zaměnil vlastní pohled za pohled zprostředkovaný objektivem, tedy čímsi ne-lidským, činícím z těch druhých pouhé objekty. Možná si režisér prostřednictvím této lekce řešil i cosi velmi osobního, problém, v jehož rámci lze objektiv fotoaparátu považovat za zástupný vůči objektivu filmové kamery.

Znicotnění významu finální zvětšeniny se jaksi potvrdí i tím, jak ji Billova žena Patricie připodobní k abstraktním (v podstatě pointilistickým) plátnům svého muže, kterých si divák může povšimnout už dříve, v rámci Thomasovy krátké návštěvy sousedního malířského ateliéru. Na tomto místě se nabízí další nové téma ZVĚTŠENINY, a to vztah fotografického a výtvarného zobrazení, jež objev technické reprodukce osvobodil od mimetické funkce a ono zrychleně dospělo k nejrůznějším typům deformací, geometrizací, abstrakcí apod. Thomasova finální – pointilistická – zvětšenina pak symbolizuje latentní ambivalenci umělecké fotografie jako takové, neboť současně plní původní reprodukční funkci, současně prokazuje stylizační možnosti, dané namnoze laboratorními postupy. Dodejme ještě, že to, co prožije Thomas se svými zvětšeninami, které mu ve hře světlých a temných skvrn odhalí vraha a oběť, napoví přítel Bill, když se mu před plátnem s náznakovou figurací (připomínající kubismus) svěří, že v oněch náznacích objevuje po čase při soustředěném pozorování předmětný význam:

Bill: Tohle je staré takových pět šest let. Když je maluju, nic mi neříkají. Samé mazanice. Ale za nějakou dobu najdu něco, co mě chytí. Jako tahleta noha. A pak to jde samo od sebe. Jako když najdeš klíč k detektivce.¹⁸⁾

* * *

ZVĚTŠENINA – film o fotografování, o objeveném a ztraceném zločinu, o Londýně šedesátých let apod. – zaujímá v celku tvorby režiséra Antonioniho jedinečné místo. Přesto má smysl hledat spojitosti a zjevnější či skrytější analogie s ostatními režisérovy filmy, pokoušet se o začlenění ZVĚTŠENINY do celku jeho díla. Třebas zaměřením se na motiv zmizení a pátrání, na prvky vnějškové dobrodružnosti a vnějšího napětí, právě tak jako na jejich využití pro postižení vnitřní události, vnitřního problému, vnitřního děje.

Máme tu na mysli filmy DOBRODRUŽSTVÍ (1959), POVOLÁNÍ: REPORTÉR (1974), PÁTRÁNÍ PO JEDNÉ ŽENĚ (1982), které bychom rádi učinili předmětem zkoumání v budoucí antoniovské studii.

18) Tamtéž, s. 138.

doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc. (1947)

Vystudovala na FF UK v Praze obor český jazyk a literatura a dále dějiny a teorii filmu. Od roku 1976 pracovala v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV (v oddělení teorie literatury), v současné době působí na katedře české literatury FF UK a od roku 1990 přednáší dějiny světové literatury na FAMU. Řadu let se zabývá vztahem literatury a filmu. Podílela se na kolektivních publikacích věnovaných teoretickým aspektům literatury 20. století; knižně mj. publikovala: *Literatura ve filmu* (1990), *Od Oidipa k Francouzově milence* (2001).

(Adresa: Filosofická fakulta UK, katedra české literatury,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Zvětšenina
(Blowup)

Bridge Films (1966)

Režie: Michelangelo Antonioni. **Námět:** Julio Cortázar. **Scénář:** Michelangelo Antonioni. **Kamera:** Carlo Di Palma. **Střih:** Frank Clarke. **Hudba:** Herbie Hancock. **Výprava:** Assheton Gorton. **Kostýmy:** Jocelyn Rickards. **Produkce:** Carlo Ponti.

Hrají: Vanessa Redgrave (Jane), Sarah Miles (Patricia), David Hemmings (Thomas), John Castle (Bill), Jane Birkin (blondýna), Gillian Hills (bruneta), Peter Bowles (Ron), Veruschka von Lehndorff (Verushka) ad.

Další citované filmy:

Červená pustina (Il deserto rosso; M. Antonioni, 1964), *Dobrodružství* (L'avventura; M. Antonioni, 1959), *Noc* (La notte; M. Antonioni, 1960), *Pátrání po jedné ženě* (Identificazione di un donna; M. Antonioni, 1982), *Povolání: reportér* (Professione: Reporter; M. Antonioni, 1974), *Zatmění* (L'eclisse; M. Antonioni, 1961).

SUMMARY

TWO STORIES WITH A "BLOWUP"

*Cortázar's Short Story as the Literary Impulse
for Antonioni's Film*

Marie Mravcová

The starting point for a study of Antonioni's *BLOWUP* is a comparison with a story by Julio Cortázar, *Las babas del diablo* (see the collection *Změna osvětlení*, Odeon 1990), a comparison of two very different incidents involving photography and enlargement; or in other words the photographic incidents of an amateur and a professional. The earlier, literary incident is located in Paris and makes use of a complicated structure (there are real, imaginary and metaphysical layers) while the later work, cinematic and anti-literary, uses a plot based on the discovery of a crime, and uses symbolism to depict the reality and atmosphere of London in the nineteen-sixties. A comparison of the short story with the film confirms a fundamental difference, but also reveals other aspects that were of crucial importance in shaping the film story – especially where an examination of enlargements first reveals to the photographer that what he saw and reproduced with his camera (a couple kissing in a park) was only a misinterpreted semblance. We continue with the detective genre in Antonioni's film so that we can subsequently appraise the way in which that genre has been simultaneously satisfied and devalued, and what the film-maker's intentions were when he allowed the crime to vanish from his narrative, yet at the same time it had a deep impact on the fashion photographer, who with his dynamism, cynicism and sexual freedom represents a typical hero of his time. We were also interested in the very conception of photographic depiction in Cortázar and Antonioni's work, which the photographer tries to use (and uses) in a number of disciplines. In our analysis of the film *BLOWUP* we then consider the use of the photographic narrative within the film narrative, where the first narrative (the process of developing and enlarging) contributes to the subject matter of the film. For that contribution to be more evident we try to reconstruct the famous enlargement sequence, in which the creative act, rendered with ritual thoroughness, results in a photographic cycle that reveals the crime. As has already been said, in the artistic (i.e. non-genre) narrative that detection is not culminated, and it moves aside for reflection.

Translated by Linda Paukertová



Rozhovor

PŘÍBĚHY PRO OČI, EMOCE A SVALY

Rozhovor s Torbenem Kraghem Grodalem

Petr Szczepanik

Torben K. Grodal (1943) začínal svou akademickou kariéru jako literární teoretik, ale koncem osmdesátých let se začal zabývat kognitivismem a přešel na Ústav filmu a mediálních studií Kodáňské univerzity, kde působí dodnes. Hlavní oblastí jeho badatelského zájmu je práce na vlastní holistické teorii vztahů mezi vnímáním, poznáváním, emocemi a jednáním v recepci audiovizuálních fikčních sdělení, přičemž zvláštní pozornost věnuje zkoumání vztahů mezi vrozenými a historickými faktory recepce. Zabývá se také teorií žánrů a emocí, počítačovými hrami, neverbální komunikací, dánským filmem ad. V roce 1994 obhájil disertaci „Cognition, Emotion, and Visual Fiction“, která pak vyšla knižně pod názvem *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition* (1997). Tento rozhovor byl zaznamenán u příležitosti Grodalova přednáškového cyklu „Film, tělo, mysl a evoluce“, který se konal na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v březnu 2003.

* * *

Kam byste situoval svou teoretickou práci ve vztahu k jiným kognitivistickým teoretikům filmu, sdruženým ve volném seskupení kolem Noëla Carrolla a Davida Bordwella?

Kognitivismus je velmi široká kategorie, která zahrnuje různé trendy. Například Noël Carroll ve skutečnosti není kognitivistickým badatelem, ale analytickým filozofem. Na druhou stranu Bordwell sice vychází z neoformalistické tradice, ale jeho práce významným způsobem čerpá z kognitivní psychologie. Proto se cítím být mnohem blíže Bordwellovi než Carrollovi. Rozdíl mezi mým a Bordwellovým přístupem spočívá v tom, že můj přístup je více holistický, protože Bordwell pracuje hlavně s percepcí a méně s emocemi, říká, že emoce nejsou jeho parketou, já se naproti tomu pohybuji na úrovni obecnější teorie, která se pokouší vysvětlit řadu věcí. Dalším důležitým teoretikem kognitivistického okruhu je Edward Branigan, který vychází z naratologie. Já k naratologickým úvahám přidávám otázky týkající se emočních účinků. Na rozdíl od Josepha Andersona, který vypracoval ekologickou teorii vnímání filmu,¹⁾ nekladu takový důraz na percepci, ale spíše na emoce

1) Srov. Joseph D. Anderson, *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale, Ill. : Southern Illinois University Press 1996.

jako láska nebo touha. Neznamena to ale, že bychom se s kolegy přeli, vzpomínám například, že když Bordwell slyšel mou přednášku o lásce a touze na konferenci v Pécsi, nadšeně ji pochválil.²⁾ Nejvíce se rozcházím s Carrollem. On přistupuje k problému z perspektivy distancovaného diváka, který si je vždy vědom své pozice a morálních priorit a který tyto priority pod vlivem filmu nemůže změnit. To mu brání vysvětlit, jak je divák takřkajíc projektován do narativu, jak zapomíná, na jakém místě se nachází a jak se přesouvá na místo jiné, jak sympatizuje a empatizuje s postavami, které mají odlišné morální hledisko než on sám.

*Kdybychom se nyní přesunuli na užší pole kognitivních teorií emocí ve filmovém diváctví, jak byste odlišil svůj přístup od autorů jako Ed Tan, Murray Smith, Gregory Currie, Cynthia Freelandová nebo od studií ze sborníku *Passionate views*³⁾?*

Odlišnost mého přístupu vzhledem k Edu Tanovi je podobná jako v případě Carrolla. Tan podle mě příliš zdůrazňuje hledisko nezúčastněného pozorovatele. Emoce, které popisuje, souvisejí spíše s narací a nepokrývají řadu dalších emocí, které při sledování filmu pociťujeme, jako nenávist, láska, sexuální vzrušení, a které nejsou vysvětlitelné z perspektivy nezúčastněného pozorovatele.⁴⁾ Kromě toho Tan v současnosti nepokračuje ve svém výzkumu emocí, věnuje se jiným věcem. Murray Smith zaujímá jakousi střední pozici mezi mnou a Carrollem. Na jedné straně chápe, že diváci se ve svém zaujetí fikcí mohou ztotožňovat s postoji postav, které za jiných okolností nejsou přijatelné, na druhé straně říká, že Hannibala Lectera máme rádi kvůli scenáristickým kvalitám této postavy.⁵⁾ Když se studentů ptám, proč mají rádi Hannibala Lectera, když snědl dozorce, oni odpovídají, že dozorce byl zlý. Já namítám, že přece není dobré sníst člověka ani tehdy, když je zlý. Mnoho filmů nastoluje tento typ základního morálního hlediska, když říkají, že násilný hrdina jedná správně, protože jeho protivník je špatný. Tuto argumentaci bychom ale neakceptovali v běžném životě, zakazují nám to zákony. Mnoho filmů se tedy morálně odchyluje od našich hodnot. Vezměte si například motiv pomsty ve westernech. Ve společnosti pomstu neakceptujeme. Lecter je sexuálně agresivní vůči agentce Starlingové, slovně ji napadá. Mnoho diváků by asi řeklo, že v kontextu filmu jsou jeho sexuální nářky v pořádku, protože ona je silná žena a dělá svou práci.⁶⁾

*Vaše kniha *Moving Pictures*⁷⁾ může být vnímána i jako reakce na kritiku kognitivní teorie za to, že zanedbává emoce. Na druhé straně, když ji srovnáme s Bordwellem, který se*

2) Srov. T. K. Grodal, Love and Desire in the Cinema. *Cinema Journal* 43, 2004, č. 2, s. 26–46.

3) Carl Plantinga – Greg M. Smith (eds.), *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore : Johns Hopkins University Press 1999.

4) Srov. Ed S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah, N.J. : Erlbaum 1996.

5) Srov. Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford : Clarendon Press / New York : Oxford University Press 1995.

6) O morálních postojích recipienta ve vztahu k MLČENÍ JEHNÁTEK píše Grodal podrobněji ve studii „Screaming Lambs and Lusty Wolves. Moral Attitudes, Emotions, and Viewer Gratifications“ (nepublik.).

7) T. Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford : Clarendon Press / New York : Oxford University Press 1997.

zaměřuje spíše na otázky rozumění a narativních informací, můžeme se ptát, jestli byste také nekladl důraz na distanci diváka, kdybyste si více všímal rozumění. Bordwell a Thompsonová například rozlišují různé stupně komunikativnosti narace, ptají se, zda nám narace poskytuje větší, nebo menší míru informací o příběhu než postavám. Když víte mnohem více než postava, nebo naopak méně, neovlivní to váš emoční vztah k ní, vaši sympatii nebo empatii?

Já se také zajímám o naraci. Mnoho z toho, co bylo napsáno o větší nebo menší míře informací, které má divák vzhledem k postavám, lze vysvětlit chybným používáním příkladů z filmů Alfreda Hitchcocka. Všichni tvrdí, že napětí vzniká tehdy, když divák ví více než postavy. To platí například pro *VERTIGO*. Když se ale podíváte na opravdu napínavé filmy jako *TŘICET DEVĚT STUPŇŮ*, nenajdete tam téměř momenty, kdy divák ví víc než postava. Narace jednoduše sleduje postavu. Na druhé straně je samozřejmě zajímavé zkoumat, jak film odpírá nebo odkládá poskytnutí informací. To ovšem není v rozporu s mým přístupem. V mém projektu jde o vztah mezi narativními a asociativními formami. Proč se mě v určitém momentu zmocňuje určitá emoce, proč právě u takové situace, proč se emoce mění, je-li stejná situace jinak uspořádána, jak jsou různé druhy emočního prožitku spojeny s časem?

Nejde jen o to popsat techniku práce s informacemi, ale i o to, zda běžný divák rozpozná například odklad informace jako intervenci autora. Jedna možnost je mimetický přístup, kdy jako divák sledujete postavy a tok vyprávění jakoby po proudu. Druhá možnost je, že jdete proti proudu a ptáte se, kdo to postavám dělá. V prvním případě prožíváte film jako svět s určitými pravidly, v druhém případě se stavíte do pozice jeho tvůrce. Většina diváků spadá do první kategorie a tvůrce používá jen jako vysvětlení pro situaci, kdy se nenabízí žádné jiné vysvětlení. Záleží tedy na tom, zda chcete vytvořit popis divácké zkušenosti, nebo popis narativní techniky. Stejný aspekt filmu lze totiž popsat z hlediska produkce i z hlediska diváckého prožitku. Bordwell se naučil mnoho svých analytických postupů četbou oborových časopisů filmového průmyslu, ale diváci většinou filmy nesledují z tohoto řemeslného hlediska. Popsat film jako umělecké dílo a popsat filmový prožitek není vždy totéž.

Ve své knize jste vypracoval specifickou typologii žánrových schémat. Není z ní ale zřejmé, zda nějak zohledňujete historický vývoj těchto žánrů v dějinách filmu a měnící se modely jejich divácké recepce.

Mezi základními žánry je číslem jedna žánr, jenž nazývám „akce a dobrodružství“. Byl vyráběn od počátku dějin filmu, ale jeho prototypem je již *Odyssea*. Někteří filmoví historici přistupují k žánrům, jako by jejich narativy byly vytvořeny až pro film. To ale není pravda, protože existuje společný žánrový systém pro všechny oblasti fikce. Různá média sice mohou mít odlišné žánrové inklinace, jak vysvětluji ve svém článku „Příběhy pro oči, uši a svaly“.⁸⁾ Nicméně žánry přítomné v počátcích filmové výroby existovaly již

8) T. Grodal, Stories for Eye, Ear, and Muscles: Video Games, Media, and Embodied Experiences. In: Mark J. P. Wolf – Bernard Perron (eds.), *The Video Game Theory Reader*. New York : Routledge 2003, s. 129–155.

dříve v jiných médiích. Šlo tedy jen o to, jak je přizpůsobit filmové formě. Žánr akce a dobrodružství již dříve existoval v literatuře, byť jej film mohl učinit spektakulárnějším. Žánr číslo dva, „pasivní melodrama“, také existoval odpradáвна, nacházíme jej už v řeckém dramatu. Číslo tři, komedie, které zavádí distanci, je rovněž staré. Dříve než film existoval i žánr metafikce, například *Don Quijote* je příběhem o zneužití fikce. Starý je i lyrický žánr nebo horor, který je variantou pasivního melodramatu a má kořeny v 18. století. Jediným z mých žánrů, který se nevyskytoval v jiných médiích v době předcházející filmu, je „schizoidní“ forma.

Neřekl bych tedy, že v průběhu dějin filmu došlo k nějakému velkému vývoji žánrů. Historické změny probíhají na nižší rovině než žánry. Komedie se vyráběly po celou dobu, ale měnila se jejich témata, například ve dvacátých letech bylo možné dělat si srandu z černochů, ale dnes by to již nešlo. Struktura komedie nicméně zůstávala neměnná po několik tisíc let. Někteří lidé říkají: teď máme nové médium počítačových her, takže budeme mít i nové žánry. Ve skutečnosti je to ale pořád tatáž *Odyssea*, putování po různých ostrovech a boje s monstry. Cesta, prostor a události se v počítačových hrách příliš nezměnily. Když ale sestoupíte pod tuto rovinu, můžete sledovat, že se například ve třicátých a čtyřicátých letech vyrábělo více romantických komedií, v sedmdesátých a osmdesátých letech se prosadila emancipace a tyto komedie se začaly jevit jako politicky nekorektní, pak se zase vrátily v devadesátých letech. Základní struktura komedie ale má kořeny v základních mechanismech lidského mozku, a proto se nemění. Dobrodružný příběh ve smyslu putování z místa na místo a plnění úkolů zůstává stejný, ať jej píšete v Číně, nebo v Evropě.

Jak se vaše koncepce základních schémat žánrů vyvíjela a měnila poté, co jste vydal svou knihu?

Před narativním žánrem je nulový, lyrický žánr, kde ještě nevznikají akce, základním způsobem strukturace je zde asociace různých témat. První, základní narativní formou je příběh směřující k určitému cíli, akce a dobrodružství, kde máte osvobodit princeznu a zabít nepřítele, celá akce směřuje k tomuto cíli. Druhý typ nesměruje k cíli, postavy se zde snaží vyhnout určitému osudu, který je ohrožuje. To platí pro melodramata a horory. Mezi těmito dvěma modely jsem dodatečně identifikoval další, „drama“, kde nejsou ani silné cíle, ani vnější nutnosti, lidé zde například odhalují nějaké problémy ve svém životě, mění se jejich morální priority. Drama je tedy zaměřeno na proměnu myšlení, priorit, mého já, zatímco akční příběhy, ale i melodramata jsou o proměně světa. Zvláštní variantou akčně-dobrodružného žánru je obsedantní příběh. Vypadá jako akčně-dobrodružný žánr, ale je obtížné zde stanovit cíle, hrdinové zde o něco usilují, ale s postupem akce zjišťujete, že jejich cíle jsou problematické, jako například v *MALTÉZSKÉM SOKOLOVI*, kde postavy hledají sošku sokola, ale postupně se ukazuje, že není jasné, co vlastně hledají. Je to jakýsi subžánr, kde směřování k cíli mizí, ačkoli úsilí o jeho dosažení je stále zde.

Tato čtyři žánrová schémata jsou založena na silné identifikaci mezi divákem a postavou. Existují ale i žánry, které tuto identifikaci blokují. Hlavním z nich je komedie, kde se divák směje utrpení hrdiny, a tím si vytváří vůči narativu distanci. Metafikce také

vytváří distanci, není to sice velký žánr, ale je teoreticky zajímavý, protože usiluje o zrušení iluze. Třetím z nich je schizoidní horor, kam lze řadit například násilné *slasher* horory. Divák se zde v podstatě nemůže s děním nijak identifikovat, pouze saturuje své emoce, aniž by přijímal určitou pozici v narativu. Dalším typem žánrového schématu je muzikál nebo lépe obecněji spektakl, kde je jen minimum narace a akce a kde aktéři přímo oslovují publikum. Tento žánr tedy už částečně přesahuje do oblasti nonfikce.

Můj žánrový systém má za cíl popis emočních účinků vyvolaných filmy. Žánrová schémata se ale samozřejmě mohou nejrůznějším způsobem mísit. Například prvky komedie či melodramatu pronikají i do jiných typů filmů. Jedná se tedy jen o jakési prototypy, od nichž se konkrétní filmy mohou více či méně lišit. Žánrová schémata se na této nižší rovině historicky proměňují v určitých vlnách. Je to stejné jako s módou, jako když se střídají ostré a oblé formy v designu automobilů. Ruští formalisté jako Jurij Tyňanov vysvětlovali proměny literárních postupů pomocí funkčního modelu, například určitý rým se s postupem času automatizuje, a proto je nutné hledat nový rým, kterým by opět bylo možné psát báseň, až nakonec jsou původní postupy zapomenuty a mohou se vrátit. Stejně cykly módy lze ale vysvětlit také inhabituačním a dishabituačním modelem. Nejdříve je období, kdy je daný postup nový, pak se mění v něco opravdu ošklivého, až nakonec se stává opět žádoucím. Móda posledního roku je ve filmových dějinách vždy ta nejhorší, protože jsme jí nejvíce přesyceni a snažíme se od ní distancovat.

Jaké místo zaujímá ve vaší typologii žánrů umělecký film? Je to také žánr, nebo spíše širší, nadžánrová kategorie? Mohl byste také říci něco více o negativních emocích, které blokuje akční tendence? Jaké jsou mechanismy a typy těchto emocí?

Umění nemusí být chápáno jako zvláštní žánr, je to spíše modální kategorie. Nicméně se můžeme ptát, k jakým žánrům inklinuje. Nejpravděpodobněji to bude lyrický žánr, hlavně u kratších metráží. Pak také tragédie, i když dnes tento termín pro filmy nepoužíváme. Naproti tomu by bylo těžší najít umělecké filmy v žánru akčně-dobrodružném, leda že by měly silné metafikční rysy. Metafikce je tedy dalším žánrem, kde lze často najít projevy uměleckého filmu. Metafikce se pak obvykle mísí s komedií, která často vykazuje vědomí sebe sama.

Pro umělecké filmy jsou typické negativní emoční efekty. Mnoho umělců si myslelo a myslí, že jejich rolí je kritizovat společnost a poukazovat na negativní stránky života. Druhým důvodem, proč jsou negativní emoce typické pro umělecký film, je blokování narativního toku, akce. Již v romantické tradici básníci považovali za poetické evokovat melancholii bez jakékoli tendence k akci. Typický umělecký film usiluje o to, aby si divák zapamatoval jeho stylistické kvality, a proto musí zamezit tomu, aby byl styl použit jen jako prostředek narativního vývoje. Proto je méně uměleckých komedií než tragédií. Obyčejní lidé se vyhýbají uměleckým filmům, protože ony nevyvažují negativní emoce pozitivními a něco od nich vyžadují, podobně jako v případě filmů s politickým apelem. Na druhé straně je pravda, že mnoho diváků, kteří sledují umělecké filmy, se zajímají i o populární kulturu, mainstream naplňuje jejich potřebu komedie, umění potřebu existenciálního, často bolestného prožitku.

V přednášce jste řekl, že umělecký film funguje jako jakási laboratoř kanonických žánrů. Jak vypadají průniky mezi kanonickým a uměleckým narativem? Lze popsat zkušenost běžného diváka s prvky uměleckého filmu, jež pronikají do kanonického narativu, jako získávání nových schopností v evolučním smyslu?

Není to jen otázka schopností, ale i toho, zda film je určen ke sledování v kině, nebo na DVD. Kanonický příběh se vyvíjí v závislosti na médiích. V době před tiskem byly všechny příběhy kanonické, protože lidský mozek nebyl schopen udržet příliš komplexní časová schémata. Až s nástupem psané literatury a později filmu se mohly rozvinout nejrozdílnější druhy narace. Zájem lidí o komplikované narativy se tedy opravdu vyvíjí, ale nejedná se o velký posun ve schopnostech. Komplikované narativy lze pochopit, vidíme-li film dvakrát nebo třikrát, například LONI V MARIENBADU, máte-li je na DVD. Média tedy mohou kognitivní napětí rozložit tím, že narativ přenesou na papír, celuloid nebo DVD. Záleží ale také na tom, jestli diváci chtějí komplikované narativy, nebo spíše silné emoce. Je totiž zřejmé, že příliš komplikovaný narativ ruší silné emoční účinky. Představte si například téma pomsty, které by se pořád vracelo tam a zpět. V diskusích o počítačových hrách se objevují argumenty, že vstupujeme do éry velmi komplikovaných narativů. Podívám-li se ale na filmovou produkci posledních deseti až patnácti let, nejsem si jistý, jestli je opravdu možné mluvit o kontinuálním vývoji směrem ke komplikovanějším narativům, filmy nejsou komplikovanější než řekněme v šedesátých letech.⁹⁾

V současnosti se zabýváte fantastickým žánrem. Ve svých brněnských přednáškách jste nám říkal, že existuje evolučně utvořená schopnost člověka vnímat svou mysl jako ducha, duchovní entitu. Můžete říct něco více o tom, jak tato schopnost evolučně vznikala a s jakými filmy a emočním naladěním ji spojujete?

Důvod, proč mysl vnímáme jako ducha, spočívá v tom, že nemáme přístup k mechanismu fungování našeho mozku. Vědomí je jen tenkým povrchem. Mluvím k vám, ale nevím, kde je zdroj těchto slov. Mozek není jako knihovna, kam přijdete a řeknete si: teď chci najít tuto a tuto knihu. Pak můžete jít mezi police a knihu vytáhnout. V případě mozku nevíte, kde a jak v něm k něčemu dochází. Svou mysl si pak představujete jako vznášející se někde uvnitř vašeho mozku. Necítíte, že je založena na určité mechanice. V hororech se někdy objevují postavy s mentálním deficitem, mluví divným způsobem, jako roboti, stávají se mechanickými. Důležitý je také pocit volní kontroly, rozhodujeme, co uděláme. Když se rozhodujeme k nějakému rozhodnutí, rozhodnutí už bylo přijato někde jinde, nevíme kde, nicméně si myslíme, že nad sebou máme plnou kontrolu a disponujeme svobodnou vůlí. Kromě toho si pamatujeme věci z minulosti, a proto si představujeme, že tyto věci někde žijí, můžeme se k tomu vrátit. Vědomí se nám navíc jeví jako nerozdělené, nikoli jako malé pixely, ale spíše jako jednotný duch, který v nás existuje a mluví. Lidé tedy neakceptují, že jsou determinováni materiálními podmínkami, podobně jako komplikovaný počítač.

9) K uměleckému filmu srov. též T. Grodal, Art Film, the Transient Body, and the Permanent Soul. *Aura* 6, 2000, č. 3, s. 33–53.

A jaké emoce aktivuje fantastično? Myslím, že je to široká škála emocí. U dětí je to hlavně pocit síly, schopnosti dělat mnoho zvláštních věcí. Jindy jsou aktivovány paranoidní emoce, například v hororech, kde nás chtějí sežrat monstra. Todorov popisuje pocit, kdy se domníváme, že něco má nadpřirozenou povahu, ale nejsme si jistí, čímž vzniká silný emoční konflikt, na jedné straně je síla nadpřirozena, na druhé straně nejistota, jaká pravidla v tomto světě mohou platit, jako tomu je ve filmu *TEĎ SE NEDÍVEJ*. Pak existuje ještě druh prefantastična, kde dochází jednoduše k nejrůznějším metamorfózám, například v animovaném filmu.

Jiná věc je, proč je fantastično zajímavé. Je to stejné, jako proč je zajímavá věda. Ve světě, jehož pravidlům do určité míry rozumíme, se objevují určité deviace, odchylky. Deviace jsou vždy vrcholně zajímavé. Platí například pravidlo, že jablko, které se odlomí od větve stromu, padá k zemi. To není příliš zajímavý příběh. Vezměme si ale jiný příběh. Žila jednou žena, která neměla pohlavní styk s žádným mužem, ale přesto se jí narodilo dítě. To už je zajímavější, protože se zde porušuje mnoho pravidel. Nicméně jiná schémata zůstávají tímto příběhem neporušena: Vyrostlo toto dítě? Ano. Jedlo? Ano. Myslí? Ano. Má i zlé myšlenky? Ano. Jinak by příběh nefungoval. Například kdybyste řekli: v mém pokoji je něco velmi divného, ale já o tom neumím nic říct. To by nebylo zábavné. Lepší je, když například člověk má nějakou nadpřirozenou schopnost nebo kouzelný předmět, ale vše ostatní je normální, domy, stromy atd. Fantastično je tedy zajímavé ze stejných důvodů, z jakých se vědecké myšlení zajímá o pravidla a jejich deviace. Fantastično je také prostorem sociální imaginace, kde se kladou velké otázky o člověku a jeho osudu. Vědeckofantastické filmy často pojednávají například o velkých problémech demokracie na příkladu setkání lidstva s mimozemšťany. Jindy to jsou méně vznešené otázky, jako třeba co by se dělo, kdyby byl v Brně sériový vrah. Sci-fi provádí mentální experimenty a ptá se „co kdyby“. Ve své nové knize bych se rád věnoval vedle uměleckého filmu právě fantastičnu, které mě zajímá více než realismus, na rozdíl od mnoha mých kolegů, kteří jsou dnes fascinováni reality TV a podobnými žánry.

Napsal jste článek o narativitě počítačových her, kde říkáte, že není příliš velký rozdíl mezi narativem počítačové hry a filmu.¹⁰⁾ Mění se něco na diváckém prožitku filmu, když je divák současně hráčem počítačových her, přenáší svou zkušenost do kina?

Když si dlouho připravuji ukázky na videu a zvyknu si na funkci zrychleného převíjení, tak se pak jakoby divím, že totéž nejde u živě vysílaných televizních zpráv [smích]. Rozdíl mezi počítačovými filmy a hrami je v tom, že hry jsou mnohem více procedurální. Při hraní počítačových her se musíte v čase a prostoru posouvat sám, aktivujete kognitivní mapy, musíte se učit různým činnostem. Proto je vývoj narativu v počítačových hrách v jistém smyslu pomalejší. Na druhé straně zase můžete zastřelit mnohem více nepřátel. Vliv počítačových her na film by bylo možné hledat tam, kde se filmy stávají hravějšími, střelení a hraní se netváří jako skutečné, přehánění. Podobně jako v animovaných filmech se objevují jednodušší postavy se silnou expresivitou, například jako Ace Ventura. Kromě toho se ve filmech objevují experimenty s interaktivitou jako ve filmu

10) T. Grodal, *Stories for Eye, Ear, and Muscles*.

LOLA BĚŽÍ O ŽIVOT, simulující zkušenost hraní těžé hry několikrát po sobě. Na rozdíl od počítačové hry, kde jste to vy sám, kdo zkouší alternativní cesty, se ve filmu hra s alternativními liniemi děje nezdá být tak zábavná. Ve filmu je větší zábava, když je děj dopředu rozhodnutý. Propojování mezi médii nás ovlivňuje spíše tak, že se nám tentýž produkt prodává v mnoha různých kanálech.

Citované filmy:

Lola běží o život (Lola rennt; Tom Tykwer, 1998), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Maltézský sokol* (The Maltese Falcon; John Huston, 1941), *Mlčení jehňátek* (The Silence of the Lambs; Jonathan Demme, 1991), *Ted' se nedívej* (Don't Look Now; Nicolas Roeg, 1973), *Třicet devět stupňů* (The 39 Steps; Alfred Hitchcock, 1935), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

Rozhovor

Komentář k rozhovoru

V přítomném, v mnoha ohledech ilustrativním rozhovoru „na sebe“ Torben Grodal, zřejmě nevědomky, prozradil několik limitů svého přístupu k filmu a filmové teorii. Vymezuje se, pobídnut otázkami, mezi Bordwella a Carrola; oproti údajnému Bordwellovu zaměření na percepci se jeho zájem soustřeďuje více na emoce – ovšem obecně, natož při deklarovaném „holistickém“ přístupu, nelze percepci, ať už ve smyslu afekce vnějšími podněty, nebo vnitřně generovanými změnami (fyzickými i mentálními) od vzniku, průběhu, „tvarování“ a směřování emocí oddělovat. Holistickému, natož pak holografickému pojetí (viz odvolávky na Pribrama) pak v *Moving Pictures* neodpovídají lineari-zované „proudové“ diagramy zpracování audiovizuálních inputů či mentálních funkcí a emocionálních tónů. U Carrola nesouhlasí s pojetím distancovaného diváka, vědomého si své pozice a morálních priorit. Grodalův divák se naproti tomu projektuje do narativu, „přesouvá se“ a zapomíná, kde se nachází. Stejně tak nesouhlasí s divákem jako nezúčastněným pozorovatelem u Eda Tana. Podívejme se proto krátce na Grodalovo pojetí distance a distancování.

V jeho monografii z roku 1997 nacházíme prakticky jediné pojetí distance, a to ve smyslu kritického (kognitivního) odstupu, který podsouvá, do značné míry oprávněně, třebaže s nedostatečnou mírou konceptuálního odstínění, i uvedeným Carrollovi a Tanovi. Pokud bychom hledali přesnější vymezení takového typu distancování v recepci uměleckých děl, snadno nás napadne jemná analýza Ingardenova (*O poznávání literárního díla*),¹⁾ v níž rozlišuje předestetické badatelské poznávání literárního díla a badatelsko-estetické poznávání díla (Ingardenovy analýzy s aspirací na explanaci estetického prožitku vůbec lze v tomto ohledu aplikovat stejně dobře na filmový narativ). V modu badatelsko-estetického přístupu pak může platit Carrollův výrok: „Toto umělecké dílo je esteticky kvalitní, ale mně se nelíbí.“ Nepřekvapí proto, a zde je Grodal blíže Carrollovi, než by se zdálo, že uvažuje estetickou funkci jako podřízenou funkci kognitivní v procesu recepce filmového díla, i to, že faktor reflexivity, tedy uvědomování si sebe sama jako prožívajícího, zmiňuje pouze v souvislosti s metafikcí, případně schizoidní fikcí, které na sebe prozrazují fiktivnost. Konsekventně mluví o distanci v souvislosti s Brechtovým zcizujícím efektem, operujícím právě u metafikce a v rámci kognitivní funkce. Estetickou distanci s její antinomií neuvažuje, stejně tak jako dominanci estetické funkce. Mluví o mentálním modelování a našem přístupu k „vnější“ a „vnitřní“ realitě jako o přechodu od jednoho mentálního modelu k druhému. Neuvažuje ovšem o potřebě „metamodelu“, tedy metareprezentace vztahu mezi vnitřním mentálním modelem a vnějším, na vjemech založeném modelu za účasti reflektujícího vědomí. Tím by se dostal na dohled estetické, reflektující distanci, která umožňuje projekci do narativu, ingardenovské „zapomenutí na svět“ při estetické recepci (u Grodala zapomenutí diváka, kde se nachází), plné prožívání emocí primárních i sekundárních (uvědomovaných), aniž by docházelo

1) Roman Ingarden, *O poznávání literárního díla*. Praha: Čs. spisovatel 1967.

k ztrátě distinkce mezi realitou a fikcí. Modalita „metareprezentace“, kterou můžeme přeložit do klasičtější podoby konceptu postoje, se u Grodala omezuje pouze na postoj kognitivní, se všemi reduktivními důsledky a omezením explanační síly. I proto může pokládat za základní způsob strukturace lyriky asociaci témat (srov. omezenost tohoto názoru s prací M. Červenky *Fikční světy lyriky*),²⁾ proto se i v prezentovaném rozhovoru (pouze) přibližuje rozlišení mezi sledováním a rozuměním textu, ovšem bez konsekvencí plynoucích z reflexe a estetické distance, která umožňuje emocionální prožitky z estetických syntéz narativních konfigurací a časových progresí i regresí v rovině nad odvíjením syžetu.

V rozhovoru ovšem použil distancování v ještě jiném významu, když mluvil o snaze distancovat se od (filmové) módy posledního roku – v tomto případě jde o únavu z panující estetické normy (řečeno s Mukařovským) a snahu hledat díla, která tuto normu narušují. Zřetel je zde tedy brán na estetický prožitek, ačkoli nepřiznaně.

Na závěr ještě obecnější metodologickou poznámku. Módy panují nejen v odívání a filmové produkci, ale i v humanitních disciplínách a nevyhýbají se ani vědám přírodním. Módou posledních let ve filmové, literární, divadelní vědě, estetice i filozofii umění je aplikace tzv. kognitivních věd, neurofyzologie, neurofilozofie na témata příslušným oborům tradičně vlastní. Estétům už to může být, v souladu s výše zmíněným Grodalovým názorem, poněkud protivné, ale hrozí vážnější nebezpečí – jednak skrytá metaforizace konceptů (přenesení pojmu z jednoho „univerza diskursu“ do druhého implikuje metaforičnost), jednak zpětnovazebné působení humanitních vědců na kognitivní vědce, kteří mohou nalézat to, co se po nich chce, aby našli. Možné konfúze jsou o to záladnější, že dochází (často zdánlivě) k žádoucí podpoře tzv. měkkých věd, postaru spekulativních disciplin, od tzv. tvrdých, přírodních, exaktních, tj. matematizovatelných věd, neboli, na čtenáře příslušné aplikace, podpory, exaktní „fundace“ dříve relativizovaných a „subjektivních“ procesů, faktorů, zákonitostí působí i esteticky přesvědčivě, protože vycházejí vstříc potřebě jistoty, přesnosti a exaktnosti, přehledného řádu a systemizace. Uvidíme, zda se v další své produkci Torben Grodal naznačeným úskalím vyhne.

Vlastimil Z u s k a

2) Miroslav Červenka, *Fikční světy lyriky*. Praha – Litomyšl : Paseka 2003.

Obzor

O filmbytostech, filmyslích a dalších filmonstrech

Daniel Frampton: *Filmosophy*.

London – New York : Wallflower Press 2006, 254 stran.

Mnohomluvná *Filmosofie* Daniela Framptona chce být, jak hlásá její podtitul, *manifestem radikálně nového způsobu rozumění filmu*. Autor přitom myslí „rozumění“ jak teoretické, tak praktické. Jeho kniha má totiž nejen založit nový interdisciplinární obor – filosofii – a zavést tak nový způsob rozumění filmu v teorii. Chce také obrodit samotné vnímání filmu, být prospěšnou v praxi. Filmosofie je tedy pragmatické povahy: to, jakým způsobem o filmu mluvíme, jak o něm fil(m)osofujeme, má přinést změnu v tom, jak jej vnímáme. Filmosofie má přispět k plnohodnotnějšímu zážitku při setkání s filmem, má „dopomoci divákům dostat z filmu co nejvíce“ (s. 89); v tom tkví její cíl a smysl a podle toho lze také měřit její úspěšnost.

V podtitulu slíbená „radikální novost“ je na první pohled přítomná v používaném slovníku. Frampton navrhuje pro popis filmů zbrusu novou sadu konceptuálních nástrojů. Jeho centrálními pojmy jsou „filmysl“ (*filmind*) a film-myšlení (*film-thinking*), dále hovoří o film-bytostech (*film-being*), film-osobnostech (*film-personality*), film-zkušenostech (*film-experience*) ad. Filmy totiž podle Framptona myslí, cítí, konají. Anebo spíše „myslí“, „cítí“, „konají“. Přiznat filmům „duši“ totiž neznamená, že bychom měli rozvolnit hranice lidské říše. Nejedná se ovšem, jak by uvozovky mohly naznačovat, ani o metaforu: Frampton to myslí doslova. To, co Frampton po svých čtenářích žádá, je povahy daleko radikálnější: chce souhlas s možností spatřit neviditelné, uslyšet nesdělitelné a porozumět nemyslitelnému. Nemyslitelné myšlení – vlastním jménem ne-myšlení (srov. s. 67) – je totiž, jak každý vnímavý čtenář *Filmosofie* může v kině sám zakusit, právě myšlením filmu.

Kniha je rozdělena na dvě části. V té první Frampton nabízí okomentovaný seznam předchůdců svého přístupu. Kromě – jak jistě tušíte – oblíbeného Deleuzeho a zdrojů, k nimž odkazuje již Deleuze sám (Bergson, Artaud, Ejzenštejn), hledá Frampton stopy sblížení filmu a myšlení mj. u Rogera Gilberta-Lecomta, Susanne Langerové, Hugo Münsterberga, Vivian Sobchackové a mnohých dalších. Avšak ani Deleuze (srov. s. 74), natož pak ostatní z těch, kdo filmu správně přiznali myšlení, nezůstal ušetřen fatální nepřesnosti – antropomorfizace filmové mysli. „Film nám nemůže ukázat lidské myšlení, ukazuje ‚film-myšlení‘. Film není lidskou myslí, je, jedinečně, ‚filmyslí‘“ (s. 47). Volání po zneuznané specifičnosti filmu motivuje i další Framptonův výpad: jeho odsouzení filmové teorie (na mušce má především kognitivisty) i filmové kritiky za to, že nedávají dostatečný prostor „cinematicnu“ filmu, tj. především obrazu a zvuku.

Podobně kritický tón zaznívá v pasážích, kde Frampton uvažuje o tom, jak byl film využit filozofií. Nemůže být většího nedocnění filozofického potenciálu filmového umění než v současnosti běžné zpestřování suchopárných přednášek z filozofie odkazy k zápletkám populárních filmů. Ve chvíli, kdy filozofie přizná filmu jeho cinematickou plnost, kdy jej přestane redukovat na příběh, zjistí, že „film je mnohem ‚filozofičtější‘, než by kdykoliv předtím mohla nahlédnout“ (s. 10).

Avšak nejen filmová teorie a filozofie, ale ani běžný divák zdaleka nevyčerpal celý potenciál filmového umění. Jak již bylo řečeno, cílem Framptonova díla je změnit divácký prožitek. Filmosofie má vyvolat obrat k filmu v jeho medialitě, poetice, k formálním vlastnostem filmu, k filmu jako „čisté poezii“, „čistému zvuko-obrazu“, má diváka přivést k tomu, čím film vskutku je, než je „zmrzačen kontextuálním poznáním“ (s. 75). Říká-li Frampton v úvodních pasážích své knihy:

„Možná by studium filmu a filozofie měly zemřít, aby mohly být znovu zrozeny“ (s. 9), lze dodat, že tato malá smrt by měla postihnout i filmového diváka.

Druhá, delší část Framptonovy knihy je věnována základním pojmům filosofického přístupu. Výjimku tvoří kapitola o filmových narativech, kterou Frampton věnuje především polemice s Bordwellem. I na kognitivní filmovou teorii aplikuje pragmatický metr: dokazuje, oč vše je filmový divák-kognitivista ochuzen ve srovnání s divákem-filosofem. „Filosofický divák nežádá, aby filmy byly řešeny, chce, aby byly objasňovány (*illuminated*)“ (s. 109). Původní úkol filosofie – „cítit filmy přímo“ (s. 106) – se vzápětí stává kritériem úspěšnosti jakékoliv filmové teorie: „Veškeré teoretizování o filmu by mělo v posledku pomoci filmovým divákům *cítit* filmové formy a jednání a styly a významy *přímo*“ (s. 109).

Z tohoto pohledu jsou nejdůležitější kapitoly „Filmový divák“ a „Filmové psaní“, pojednávající o různých fázích filmového zážitku. První z nich se zabývá divákem během recepce filmového díla, druhá tím, co nastává po zhlédnutí filmu. Obě tyto fáze jsou dle Framptona zásadně proměněny filosofickým postojem: ten diváka otevírá přímému působení filmu, při němž „základní zvuko-obrazové myšlení komunikuje *přímo* s non-lingvistickou částí naší mysli“ (s. 164). Tím, že divák naladí své myšlení na vlny film-myšlení, dokáže přímo, bezprostředně pocítit význam, je-hož je dílo vtělením. K tomuto procítěnému smyslu se lze vrátit poté, co nás film – filosoficky řečeno – „propustí“. Do slov však beze zbytku převést nelze, a když, tak pouze prostřednictvím poetického slovníku filosofie, plného metafor, neologismů či dokonce záměrně chybného použití slov (srov. s. 177).

Deklarovaným vyvrcholením knihy je ovšem kapitola „Filosofie“, která má představit filmu-hodné využití film-myšlení ve filozofii. Poetizace jazyka zde dosahuje svého vrcholu a snad právě proto je Framptonově zvěsti obtížné porozumět. „Na ‚konci‘ filozofie leží film“ (s. 183), říká autor a vypadá, že to myslí vážně. Film totiž, vysvětluje, odhaluje nemyšlení v myšlení, je non-komunikací a non-konceptem. A pozor: film je také – jakožto postmetafyzická postfenomenologie – non-filozofií. Přiznávám, že Framptonova závěrečná kapitola mi dává smysl, jen když si představím, že autor chtěl svou tezi o „procítění smyslu“ při vnímání filmu doplnit možností „procítit nesmysl“ při četbě fil(m)osofického textu.

Nechci ovšem, aby tento nepovedený závěr knihy zastínil její světlejší místa. Ráda bych se na závěr věnovala bezesporu klíčovému motivu filosofie, tak či onak prostupujícímu všechny dílčí úvahy Framptonovy studie. Je jím autorův základní důraz na estetický charakter filmového díla, který častěji nazývá filmovou poetikou či „cinematičnem“ filmu. Ať už Frampton zdůrazňuje radikální odlišnost divákovy mysli a filmysli, ať už kritizuje kognitivisty pro jejich zaujetí příběhem, ať už horuje pro nový druh divácké otevřenosti vůči filmu, vždy se v pozadí ozývá volání po zapomenuté estetické autonomii filmového díla.

Nejprve bych ráda objasnila, jak souvisí konceptualizace filmu jako film-myšlení s jeho estetickou dimenzí. Čtenáře této recenze mohla hned zkraje napadnout kritická poznámka směřující proti ztotožnění filmu a mysli, které nemá být metaforou a jež je zároveň opakovaně de-antropomorfizováno, až do oné krajní polohy ne-myšlení. Jsou-li lidská mysl a filmysl zcela rozdílné, co stojí v pozadí volby tohoto mentalistického slovníku popisu filmových děl? Domnívám se, že zásadní roli zde hraje pojem intencionality. Mentální akty charakterizuje to, že jsou o něčem. „Žádné slyšení bez toho, co slyšíme, žádná víra bez toho, v co věříme, žádné doufání bez toho, v co doufáme, žádné snažení bez toho, oč se snažíme, žádná radost bez toho, z čeho se radujeme atp.“¹⁾ Podobně i filmové dílo v sobě nese jako esenciální charakteristiku záměrnost. „Když nás

1) Franz Brentano, *O původu mravního poznání: Zlo jako předmět básnického zobrazení*. Praha : Naše vojsko 1993, s. 26.

film dostihne, když začne, filmysl je již zde, myšlení již začalo. To znamená, že celý film je záměrný, každý jeho formální pohyb je tím pádem v možnosti důležitý, významuplný; film se prodchne intencí“ (s. 76). Filmová intencionalita se však zároveň od intencionality aktů lidské mysli zásadně liší. „Film je sám svým světem“ (s. 43). Filmový „pohled“ splývá s tím, co vidí, v pohledu filmu neexistuje žádná distance. Z tohoto důvodu charakterizuje Frampton film jako „čistou intencionalitu“ (s. 87).

Podobně uvažoval ve svém článku „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ Jan Mukařovský. Také pro Mukařovského je umělecké dílo charakteristické „čistou“ záměrností (sémantickým gestem), tj. záměrností oproštěnou od jakéhokoliv cíle mimo sebe. „Jakmile vnímatel zaujme k jistému předmětu nastrojení, jaké je obvyklé při vnímání díla uměleckého, vznikne v něm ihned snaha najít v ustrojení díla stopy takového uspořádání, které by dovolovalo pojmout dílo jako významový celek.“²⁾ Mukařovský však, oproti Framptonovi, přiznává důležitost také nezáměrnosti, tj. tomu, co se vzpírá jednotnému smyslu díla. Kritizuje přitom každou teorii, která uměleckému dílu upírá jakoukoliv stopu nezáměrnosti. Takové pojetí, charakteristické především pro formalisty, končí „nezdarem, neboť záměrnost *nutně* navozuje ve vnímateli dojem artefaktu, tedy pravého protikladu bezprostřední, „přirozené“ skutečnosti, avšak živé, pro vnímatele nezautomatizované dílo vyvolává *nutně vedle* dojmu záměrnosti (nebo spíše: nerozdílně zároveň s ním) i bezprostřední dojem skutečnosti.“³⁾ „Jen a jen záměrné dílo by jakožto *znak* *nutně* bylo ‚res nullius‘, majetek obecný, beze schopnosti zasáhnout vnímatele v tom, co je vlastního jen jemu samému.“⁴⁾

Mukařovský pojmy „záměrnost“ a „nezáměrnost“ nahrazuje zavádějící a nepřesné pojmy „forma“ a „obsah“. Záměrnost působí pro každé umělecké dílo klíčové tónutí k jednotnému smyslu, nezáměrnost působí proti významovému sjednocení, a tím dráždí vnímatelovu aktivitu. Estetický prožitek je charakteristický právě napětím mezi záměrností a nezáměrností: díky němu jsme schopni umělecké dílo vnímat zároveň jako znak i jako věc, zprostředkovaně i bezprostředně – rozumět jeho smyslu a zároveň je prociťt, nechat se jím ovlivnit.

Zdá se mi velmi příznačné, že si Frampton při popisu estetického zážitku vystačí s pojmem záměrnosti. I když Frampton taktéž ve svých proklamacích vyhlašuje „formu“ a „obsah“ překonanými pojmy, jeho slovník je čistě formalistický: pouze nahrazuje „formu“ „intencí“ nebo „myšlením“, nijak ovšem nemění její referenční pole. „Filmosof vidí film [...] jako plně záměrný a každému formálnímu pohybu vtiskne možný význam“ (s. 101). Mezi pociťováním a rozuměním, znakovou a bezprostřední rovinou filmu, není žádné napětí, protože filmům prostě „rozumíme afektivně“.

I když nechci Framptonovi upírat zásluhy za estetickou revitalizaci filmového umění, sluší se podotknout, že jeho projekt není „radikálně nový“, jak se nám pokouší namluvit v podtitulu. Frampton je totiž – a to není žádná metafora – starý dobrý formalista.

Tereza Hadravová

2) Jan Mukařovský, Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: Týž, *Studie*. Brno: Host 2000, s. 353–388, cit. s. 360.

3) Tamtéž, s. 365.

4) Tamtéž, s. 369.

Obzor

Pocity, dotyky a tvary

Ludmila Vachtová – Polana Bregantová: *Ted. Práce Evy Kmentové.*

Praha : Arbor vitae 2006, 304 stran.

Keď v roku 1980 umrela vynikajúca česká sochárka Eva Kmentová, bolo jasné, že nápad usporiadať veľkoryso koncipovanú retrospektívnu výstavu z jej celoživotného diela by sa okamžite ocitol vo sfére čírych utópií. Keď sa však v roku 2006 podarilo realizovať takúto výstavu v pražskom Máneze, bolo zase nad slnko jasnejšie, že takáto výstava sa nemôže zaobiť bez reprezentačnej publikácie. Tá našťastie vyšla, dokonca bola už distribuovaná v deň vernisáže a má jednoduchý názov *Ted*. Je to skutočne pozoruhodná publikácia, a preto sa jej pokúsim venovať primeranú pozornosť.

Skelet knihy popri reprodukováných dielach tvoria tri, rozsahom neveľké, ale obsahom hutné texty kunsthistoričky Ludmily Vachtovej. Jej meno sa dlho v našom kultúrnom priestore nesmelo spomínať, pretože Vachtovej po okupácii veľmi rýchlo došlo, že s normálnou vedeckou prevádzkou tu na dlhý čas nemožno počítať, a tak pre istotu emigrovala do Švajčiarska, kde žije a vedecky tvorí dodnes.

Každý z týchto troch textov tvorí relatívne uzavretý celok a zároveň každý z nich je súčasťou akéhosi textového triptychu. Prvý s názvom *Krok roků, denní pádění* by sa dal s určitými výhradami žánrovo klasifikovať ako biografický. S výhradami preto, že Vachtová sa nepokúsila za každú cenu zozbierať všetky biografické fakty, ale zámerne sa sústreďuje na tie udalosti zo života Evy Kmentovej, ktoré mali dosah na jej tvorbu. Okrem biografie je v rovnakej miere venovaná pozornosť aj interpretácii kontextu, v ktorom sa rodilo a dozrievalo dielo. Kontext v tomto prípade nefunguje ako nejaký nedefinovateľný duch doby, ani nie je chápaný ako faktor, na ktorý sa možno odvolať vždy, keď si nevieme poradiť s dielom. Ako teda funguje kontext? Ako prostredie, ktoré preukázateľne vplývalo na zrod a utváranie sochárskeho rukopisu. Súčasťou kontextu sú aj ľudia, ktorí tým či oným spôsobom pomáhali Kmentovej uvedomovať si a riešiť problémy života či umenia. Pozoruhodné je, že už od pätnástich rokov si viedla denník, ktorý si neprestala písať po celý život.

Budúca sochárka vyrastala v rodine, v ktorej sa umenie tešilo veľkej úcte, a k umeniu ju viedol jej otec František Kment. Bola prijatá na Umprum, ale začiatky štúdia u Jana Nušla neboli nijako oslnivé. Mladá Eva sa nudila, a jej postupný prerod na umelkyňu sa začal až vtedy, keď prestúpila do školy Josefa Wagnera.

Pan profesor učí nejen modelovat a restaurovat, ale taky rozpoznávat, kde končí tradice a začíná konvence, a to je napínavé. Eva se tu potká a spřátelí s Věrou a Vladimírem Janouškem, Miloslavem Chlupáčem, Zdeňkem Palcrem, Vladimírem Preclíkem a Zdeňkem Šimkem a brzy pozná, že jim o něco důležitého běží. Moc už je v rukou komunistické strany a návštěva přednášek marxismu-leninismu povinná, ale u Wagnerů se vášnivě mluví o umění (s. 15).

U profesora Josefa Wagnera sa spoznáva s Olbramom Zoubkom, ktorý sa stal nielen jej celoživotným partnerom a otcom dcéry Polany a syna Jasana, ale aj dialogickým partnerom a prvým kritikom diela.

Je zaujímavé čítať svedectvá o tom, s kým sa stretávala, o čom viedla diskusie, ako vyzeral jej spoločenský život, prípadne to, čo si z týchto stretnutí odniesla. Všetko, čo sa týka interpretácie kontextu, je podané nenásilne, nijaká udalosť nie je preceňovaná, ani podceňovaná, vždy je zdôraznené, že každý podnet bol pretváraný v súlade s vlastnou predstavou tvorby.

Názov *Místo, čas a způsob* jasne naznačuje čitateľovi tému druhého textu. Podľa Vachtovej:

Půdorys životního díla Evy Kmentové je topograficky určen adresami jejích pracovišť: Židovské pece, Kalininova ulice, Na Konvářce. Architektonickým typem odpovídají tato tři místa aréně, skryší a rezidenci. Eva si je buď sama vybrala, anebo aspoň, pokud to bylo možné, přizpůsobila svým záměrům a podpořila tak jejich imanentní aktivitu, kterou teoretici někdy nazývají *genius loci*. Žádné místo není netečné. Na Pecích soutěžila Eva se sebou a měřila své síly s okolím, V Doupěti hromadila náhlá sochařská poznání a uchraňovala bezděčně i cílevědomé objevy, na Stodole rozdávala (s. 75).

Nie je ťažké domyslieť, že prechody v priestore z jedného miesta do druhého vlastne určujú aj časovú postupnosť, a že práve tieto prechody môžu tým najprirodzenejším spôsobom rozdeliť kontinuitu plynutia času na jednotlivé úseky. Každý z nich možno charakterizovať aj kvalitatívne, to znamená pozitívnym určením špecifiky vývoja sochárskeho rukopisu v tomto období. Za povšimnutie stojí vzťah medzi materiálom a tvarom. Kmentová nikdy neznásilňovala materiál, nevnucovala mu formy, ktoré pôsobili cudzoročno a umelo. Materiál bol pre ňu dialogickým partnerom, pričom zmyslom dialógu medzi sochárou a materiálom bolo priviesť na svet zmysluplný tvar. Rešpekt pred materiálom sa prejavil v tom, že napríklad na jednej strane bola účelne využitá drsnosť osinkocementu, na druhej strane zase krehkosť papiera. K tvorbe nepatrí len materiál a tvar, ale aj téma. Kmentová nepatrila k tým sochárom, ktorá by pracovala s obmedzeným registrom tém, skôr sa pokúšala využiť všetko, čo ju zaujalo. Myslím si, že aj výber tém, od tých „vznešených“, existenciálnych cez komorné až po tie tzv. banálne sú dôkazom, ako si zachovať slobodu aj v časoch, ktoré jej veľmi nepriali.

Každá z etáp umeleckej tvorby je precízne interpretovaná. Vachtová sa nevyžíva v zložitých verbálnych konštrukciách, ani nezaplavuje vedomie čitateľa nesmiernym množstvom faktov či redundanciou pojmov. Naopak, pokúša sa čo najbližšie priblížiť k dielu, nenápadne, tichým hlasom a prostými slovami upozorniť na to, čo je príznačné len pre Kmentovú a čo si zasluhuje našu pozornosť. Na prvé čítanie sa môže zdať, že štýl písania je až príliš minimalistický, lenže v skutočnosti je tento minimalizmus výrazom interpretačnej istoty. Autorka interpretácií dôverne pozná dielo, o ktorom píše, význam každého slova je až zarážajúco presný, nič tu nie je navyše, ale ani nič tu nechýba. V časoch enormnej nadprodukcie verbálneho smogu, ktorý sa valí na človeka predovšetkým z elektronických médií, tento útlý text pôsobí neobyčajne, a čo je veľmi podstatné, je, že text o živote a text o diele sú vzájomne komplementárne, pričom každý z nich si dokázal uchovať svoju autonómiu.

Na prvý a druhý text organicky nadväzuje tretí s názvom *Stopy*, ktorý ich svojim spôsobom kompletizuje. Pozornosť, ako to už naznačuje samotný názov, je venovaná stopám, pričom tieto treba chápať v dvojakom význame. V prvom význame sú stopy chápané ako pamäťové stopy. Už bolo spomínané, že umelkyňa si od pätnástich rokov viedla denník, do ktorého si okrem iného zapisovala aj dôležité pocity, pričom mnohé z nich sa stali „surovinou“ pre umelecké tvorenie. Druhý význam slova stopa je tradičnejší, pomenováva to, čo zostalo ako odtlačok nejakej veci alebo časti ľudského tela, najčastejšie svojho. Napríklad stuhnutý odtlačok „mäkkých“ tvarov prestieradla či závesu divákovi ukáže, že tieto bežné veci majú fascinujúci tvar, ktorý v zhone každodennosti prehliadame.

Ludmila Vachtová do knihy prispela ešte dvomi príspevkami. Zo snímok, ktoré zachytávajú Evu Kmentovú v rôznych obdobiach jej života, zostavila *Životopisné album*. Výber je koncipovaný tak,

aby každé obdobie reprezentovali tie najvýstižnejšie fotografie. Hoci fotografie nemôžu nahradiť život, môžu byť stopou, indexom tohto života, a to bol asi rozhodujúci motív pri koncipovaní životopisného albumu.

S Polanou Bregantovou (mimochodom dcérou Evy Kmentovej) sa Vachtová podieľala na zostavení časti s názvom *Denník diela*. Je to presný názov pre text, zložený z reprodukcí diel, účelne doplnených nielen podrobnými popiskami, ale vždy, keď to bolo možné, aj komentármi buď samotnej umelkyne, alebo interpretáciami Ludmily Vachtovej. Myslím si, že denník diela dáva jasnú predstavu, čomu sa sochárka venovala celý svoj „umelecký“ život. A navyše je tým najlepším kontrolným testom korektnosti Vachtovej teoretickej interpretácie.

Okrem podrobnej dokumentácie, obsahujúcej zoznam výstav a podrobnú bibliografiu, ktoré urobila Polana Bregantová, k objasneniu niektorých súvislostí napomáha aj biografické spomínanie sochára Olbrama Zoubka. Ako životný partner mal možnosť sledovať tvorbu diel *in statu nascendi*. Treba povedať, že jeho text okrem dôležitých informácií ešte prezrádza, že jeho autor je gentleman. Známy český sochár si ním nebudoval svoj pomník, ale citlivo nechal vystúpiť do popredia talent svojej manželky. Nerobil to len zo slušnosti, pretože dobre vedel, že keby talent nemala, kliše by jeho gentlemanstvo automaticky zmenilo na obyčajnú trápnosť. Celkom určite to robil preto, že o prítomnosti talentu bol presvedčený od tej chvíle, od kedy sa spoznali, a celoživotná tvorba manželky toto presvedčenie len potvrdilo.

Pri tejto príležitosti bude vhodné pripomenúť, že Vachtová upozorňuje na fakt, že Kmentová

patrí ke generaci uměleckých manželských párů. V seznamu jmen, jistě neúplném, se to prominenty jen hemží: Adriena Šimotová a Jiří John, Věra a Vladimír Janouškovi, Olga Čechová a Čestmír Kafka, Květa Pacovská a Milan Grygar, Vlasta Prachatická a Stanislav Kolíbal, Olga Karlíková a Jiří Novák, Zdena Fibichová a Vladimír Preclík, Daisy a Jiří Mrázkovi, Eva Kmentová a Olbram Zoubek (s. 85).

Kontrapunktom ku všetkým spomínaným textom sú krátke texty Evy Kmentovej. Sú to úvahy, listy, básnické deskripcie pocitov, ktoré si zaslúžili záchranu pred neúprosným zubom času, pretože spravodlivým spôsobom pomáhajú osvetliť ako život, tak aj dielo tejto vynikajúcej českej sochárky prinajmenšom stredoeurópskeho formátu, keď už nie európskeho. Prosím, nechápte to ako zbytočnú hypertrofiu, chápte to len ako výraz obdivu k dielu sochárky, ktorú dokonca ani blízkosť smrti neprinútila vytvoriť niečo, čo by podliezalo jej vlastné estetické normy. A to celkom určite nie je v našom kultúrnom priestore bežná vec.

Peter Michalovič

Projekty

Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině 20. století*(s předchůdnou poznámkou o vztahu estetiky a filmových studií)*

Hlavním tématem tohoto čísla *Iluminace* je *Filmový divák a jeho (estetický) prožitek*. Za volbou tohoto tématu stojí, jak se domnívám, reflexe poněkud zvláštního rysu situace, v níž se nachází (nejen) filmová teorie.¹⁾ Zvláštnost této situace je v několika ohledech dobře vyjádřena závorkou, v níž se nachází přívlástek *estetický*. Aniž by bylo třeba tuto reflexi jakkoli doplňovat, (I.) pokusím se svou představu o těchto ohledech krátce rozvést a naznačit, jak souvisejí s prezentovaným projektem disertační práce. (II.) Samotný projekt poté shrnu ve třech bodech, které zároveň ukazují její strukturu. V čem tedy spočívá ona situace a v čem její zvláštní rys:

I. Estetika, filmová věda a filmová studia

V posledních desetiletích lze sledovat, jak se pole filmové vědy rozrůstá různými směry. Oba dříve základní a sjednocující přístupy – historický a teoretický – se vzájemně prolínají a stávají se pouze součástí stále členitějšího terénu *filmových studií*.²⁾ V tomto ohledu bychom mohli parafrázovat jednu ze shrnujících poznámek W. J. T. Mitchella a říci, že to, co se děje na půdě filmové teorie, je pouze symptomem posunu na širším poli našeho vědění, jež bylo v posledních dvou staletích (podle Mitchellových slov) okupováno aliancí estetiky a dějin umění.³⁾ Toto tradiční spojení si mělo navzájem rozdělit kompetence a ve svých „nejexpanzivnějších manifestacích“ zaujmout rozhodující pozice v rámci toho, co lze vypovědět o vizuální zkušenosti na straně jedné a o dějinách obrazů či jiných vizuálních forem na straně druhé.⁴⁾ Pro nás asi nejsrozumitelnějším výkladem teze o tomto spojení bude, že estetická percepce (recepce nebo obecněji prožitek) jako typ percepční aktivity vymezené v protikladu k ostatním typům (praktické, teoretické aj.), jinými slovy percepční aktivity nesledující jiný účel než sebe samu, uděluje určitým objektům (zde obrazům vizuálních umění) specifický typ funkce a hodnoty, který dominuje všem ostatním potenciálním funkcím a hodnotám příslušných, tj. uměleckých objektů. Tyto objekty pak reciprocně slouží jako privilegované „příležitosti“ k pěstování a rozvíjení tohoto typu percepce. Důležité a z tohoto hlediska problematické je to, že v rámci této komplementarity by se měla manifestovat povaha (např. vizuální) zkušenosti jako takové, neznečištěné žádným vnějším, partikulárním a tedy kontextuálně vázaným účelem nebo zájmem.

Ponechme tuto ilustraci prozatím bez připomínek a ptejme se, co se změnilo, že toto tradiční rozvržení vědních disciplín pozbylo na přesvědčivosti. Za prvé by to měla být proměna samotné

1) Vlastimil Z u s k a, *Filmový divák a jeho (estetický) prožitek* [Call for Papers]. *Iluminace* 18, 2006, č. 4, s. 191.

2) Tento přechod od jedné *teorie* či vědy k mnoha *studiím* není samozřejmě jen kosmetickou úpravou a má, jak uvidíme dále, poměrně významné důsledky.

3) W. J. T. M i t c h e l l, *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*. *Journal of Visual Culture* 1, 2002, č. 1, s. 167.

4) Tamtéž.

zkušenosti či „obecné senzibility“, související mj. se vznikem „nových médií“, vzhledem k nimž se nástroje tradičních teorií mnohým jeví zastaralé. Právě z tohoto důvodu vkládá W. J. T. Mitchell sám sobě jako hypotetickému „reprezentantu filmových studií“ do úst otázku: „Proč je disciplína, která se věnuje nejvýznamnějším novým uměleckým formám dvacátého století, tak často marginalizována ve prospěch oborů, jež pocházejí z osmnáctého a devatenáctého století?“⁵⁾ Za druhé, jestliže se podle uvedeného nárysu měla estetika tradičně věnovat prožitku či zkušenosti a dějiny umění zase studiu umělců, jejich výtvorů, uměleckých stylů, uměleckých institucí atd., pak se mezi těmito dvěma póly v průběhu minulého století vynořila dříve nereflektovaná oblast nejednotnějších „prostředkujících“ článků. To, co se dříve zdálo transparentní, najednou vyvstává v podobě nejednotnějších variant diskursivity, jednou z nichž se stává i „vizualita“ jako souhrn sociální či kulturní determinace viditelného.

Tento pohyb s sebou přináší řadu nesporně významných modelů čerpajících z jednotlivých výzkumů sémiologických a sémiotických studií, kognitivních věd, psychoanalytických zkoumání, sociologických analýz filmového diváctví, zkoumání proměn technologie filmové produkce atd.⁶⁾ Osvobozením se od přímé vazby k subjektivní zkušenosti na straně jedné a k objektivnímu označovanému na straně druhé ukazují tyto přístupy, jak naivní je představa, podle níž je to první i to druhé nezávislé na jazyku či jiných znakových systémech. Zkušenost subjektu (v našem případě filmového diváka) se ukazuje skrz naskrz prostředkována různými jazykovými systémy, ideologiemi, mody reprezentace atd., a stává se tak přes svou zdánlivou autonomii spíše jejich produktem. Co bylo dříve prvotní, stává se odvozené a naopak. Tyto skutečnosti vyvolávají na „starou alianci“ pochopitelně značný tlak, jenž je z Mitchellovy pozice (v tomto případě reálného) „reprezentanta vizuálních studií“ prezentován jako vrážení klínu do teritoria vymezeného tímto spojenectvím. Reakcí má být obranný manévř podobný sevření kleští, jímž se estetika a dějiny umění údajně snaží tento klín opět vytěsnit.⁷⁾

Klíčovou otázkou se tedy zdá být, jak tuto napjatou situaci řešit. Jsme-li navíc reprezentanty estetiky coby „pole, jež pochází z osmnáctého a devatenáctého století“, je třeba se ptát, zda vůbec můžeme k tomuto řešení nějak přispět. Prvním, poměrně častým způsobem řešení je ponechat věci tak, jak jsou, tzn. pouze připojit k tradičním disciplínám ty nové. Tento přístup příliš velkou explanační sílu nenabízí, neboť dříve či později narazí na vnitřní rozpory obsažené v nerevidovaném sloučení tradičních a „nových“ koncepcí. Konceptuální aparát estetiky se v takových shrnujících pokusech objevuje spíše ze zvyku a z neochoty či obavy se jím zabývat.⁸⁾ Druhou cestou řešení je odstavit tradiční disciplíny a jejich pojmy do „muzea idejí“, a to ve světle narůstajícího objemu evidence, potvrzující neudržitelnost některých verzí těchto pojmů. Tato cesta nabývá dvou podob: za prvé, konceptuální aparát estetiky svou úlohu splnil, dnes je však již nepoužitelný, neboť neodpovídá potřebám současné situace (viz výše); nebo za druhé, svou úlohu plní nadále, ovšem v negativním smyslu, neboť nám vnucuje představu o jakési čisté modalitě vnímání, čímž zakrývá pravdu o jeho sociálním a kulturním prostředkování (viz níže). Třetí a nejsložitější cestou je zkoumání nevyužitých či potlačených potencialit tradičních pojmů vzhledem k novým skutečnostem a případný pokus o jejich rekonstrukci.

5) W. J. T. Mitchell, c. d., s. 166–167. Zmíněnou disciplínou jsou zde sice míněna *vizuální studia*, jejich vztah ke zmíněným dvěma tradičním disciplínám by měl ovšem být totožný jako u studií *filmových*. Ta jsou totiž přinejmenším podle Mitchella jako součást vizuálních studií jedním z hlavních důvodů tlaku na rekonfiguraci tradičního rozvržení příslušných vědních oborů.

6) Srov. V. Z u s k a, c. d., s. 191.

7) W. J. T. Mitchell, c. d. 167.

8) Srov. V. Z u s k a, c. d., s. 191.

Ať už se ale vydáme kteroukoli z těchto cest, vyřazujeme (jak mohou napovídat závorky v názvu tohoto čísla) přívlasek *estetický* ze souvislostí, v nichž je drtivou většinou běžné i odborné veřejnosti chápán, a (snad kromě prvního způsobu) zkoušíme, zda nám pojmy jím vymezené mohou pomoci dané situaci porozumět.

Ponecháme-li první způsob řešení problému stranou (tento přístup v zásadě žádným řešením není), co lze ve stručnosti říci o zbývajících dvou? Co se týče první varianty druhého způsobu řešení, opírající se o námitku, podle níž je konceptuální aparát estetiky vzhledem k rozvoji „nových uměleckých forem“ zastaralý, pak sama o sobě neobstojí. Komplexnější situace samozřejmě vyžaduje komplexnější rejstřík přístupů a způsobů jejího uchopení, avšak právě v *uchopení* situace spočívá hlavní problém. Klíčové pojmy estetiky skutečně nevznikaly v prostředí rozvoje nových médií, relevantní diskvalifikací však může být až neschopnost hlavních estetických pojmů uspořádat stále se měnící pole faktů, nikoli samotný poukaz na tuto proměnu. Rozrušování, a tedy i otevírání hranic tradičních oborů, jež může v posledku vést, jak upozorňuje Mitchell,⁹⁾ k jejich rozpuštění v nových vědních konfiguracích s velmi nezřetelnými hranicemi, neruší, nýbrž zvyšuje potřebu korigovatelných modelů pro uspořádání vztahů mezi výsledky vzájemně nespojitých analýz. Akademické označení původu takového modelu je pak zjevně záležitost druhotná.

Pokud jde o druhou variantu druhého způsobu řešení, je situace mnohem závažnější, neboť námitky již směřují ke konkrétním estetickým pojmům a k jejich fungování. Zásadní výhrady vycházejí z některých výše zmíněných teorií destruujících představu o „nevinosti oka“ či o jiné, jazykem a ostatními znakovými režimy nedotčené sféře subjektivní zkušenosti. Pro takovou kritiku se zdá být centrální pojem estetického prožitku (a jím zastřešené pojmy estetické percepce, estetického postoje aj.), tradičně vymezený dvěma rysy – svou *bezprostředností* a *nezainteresovaností* – na první pohled ideálním terčem. Fakty předkládané těmito vědními formacemi pak dosvědčují *zprostředkovanost* domněle bezprostředního a skrytou a hlubokou *zainteresovanost* údajně nezainteresovaného. Přes značnou přesvědčivost tohoto způsobu uchopení naší situace je zde obsažen jeden závažný omyl a jedno závažné nebezpečí.

Omyl spočívá v poměrně rozšířené redukci pojmu estetického prožitku na jeho čistě nezainteresovanou, a tedy i zcela bezprostřední podobu (názor, jenž je problematický i v Kantově pojetí estetické soudnosti). Tato redukce izoluje pouze jednu, byť zásadní fázi (či moment) a zcela eliminuje její vazby k předchůdnému a následnému stavu nejrůzněji strukturované, a tedy *zprostředkované* zkušenosti. S touto redukcí pak souvisí i zmíněné nebezpečí, které svým způsobem opakuje nedostatky předchozího řešení. Pouhý důraz na sociální či diskursivní podmíněnost naší zkušenosti totiž vede k normativní verzi relativistického paradoxu, jenž činí takovou pozici kognitivně bezcennou.¹⁰⁾ Jestliže máme k dispozici dosti hluboké stopy evidence potvrzující možnost překračování hranic naší vlastní kulturní a sociální podmíněnosti, důvodně se ptáme, jakým způsobem lze tyto dvě oblasti faktů uchopit, nemáme-li zůstat vězet uprostřed neřešitelného sporu dvou vzájemně se vylučujících pozic.¹¹⁾

9) W. J. T. Mitchell, c. d. 167.

10) Radikální varianta takového tvrzení se ukazuje jako vnitřně rozporná, neboť předkládá obecně platné tvrzení, které, aplikujeme-li na něj to, co tvrdí, přestává být obecně platné.

11) Jednu stranu tohoto sporu zaujímají ti, kteří nepřestávají usilovat o jednoznačné stanovení hranice mezi tím, co je v nás přirozené a co kulturní. Druhou stranu pak vehementně hájí ti, pro které hledání takové hranice pozbývá smyslu, neboť to, co je za ní, bude vždy uchopitelné pouze skrze určité kulturní zprostředkování. V důsledku každá z těchto vyhocených pozic zásadním způsobem zpochybňuje tu druhou, přesto se ukazuje nezbytné hledání takového modelu, který zahrne fakty předkládané oběma stranami. Srov. W. J. T. Mitchell, c. d.; nebo Martin J. a y, Cultural Relativism and the Visual Turn. *Journal of Visual Culture* 1, 2002, č. 3, s. 267–278.

Tímto se dostáváme ke třetímu způsobu řešení, které spočívá nikoli v zavržení, nýbrž ve zkoumání možností rekonstrukce tradičních pojmů – v tomto případě pojmu estetického prožitku. Tradičním pojetím je zde míněna percepční (či imaginativní) aktivita, která je hodnotná „sama pro sebe“ (*for its own sake*). Podíváme-li se na tento pojem nereduktivním způsobem, nemusí se jevit jako popření faktů o kulturní a sociální determinaci naší zkušenosti, nýbrž jako taková modalita prožitku, v níž reflektujeme sám proces tohoto prostředkování. Z tohoto hlediska si právě v takových chvílích nejlépe uvědomujeme či spíše zakoušíme náš podíl na konstrukci a rekonstrukci toho, co pokládáme za reálné, dané či přirozené a zároveň *bez*-prostředně zakoušíme naši momentální nezávislost na všepřonikajících systémech prefigurovaných významů.

Vzhledem k tomu, že uvedené vymezení estetického prožitku podstatným způsobem souvisí s ustavením estetiky jako takové, nalezneme jeho varianty přes zásadní odlišnosti filozofických východisek ve všech velkých estetických koncepcích 19. a první poloviny 20. století. Kritice, které byl a je tento pojem podrobován přibližně od poloviny minulého století, a naznačeným možnostem jeho rekonstrukce je pak věnována i samotná disertační práce.

II. Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině 20. století

V druhé polovině 20. století jsme na poli estetické teorie svědky procesu, do něhož je vkládáno mnoho energie a jež by bylo možné označit jako snahu o degradaci významu tzv. *tradičního* vymezení estetična či „estetického“. Toto vymezení se týká rozlišení určitého typu zkušenosti či prožitku, specifičtěji pak určitého typu pole, objektu, postoje atd. Samo rozlišení je co do filozofické formulace stopovatelné ke Kantovu kritickému projektu a v něm obsaženému založení tří hodnotových sfér – poznávací, etické a estetické, s jejich relativní autonomií a jim vlastními principy. Ačkoli je snaha o rekonceptualizaci tohoto rozvrhu vedena různými směry, pohyb „za estetické“ či „anti-estetická“ intence jsou u většiny těchto směrů zřetelné.¹²⁾

Ještě pro filozofické směry spadající převážně do první poloviny 20. století (pragmatismus, fenomenologie, strukturalismus, novokantovství aj.) je estetická zkušenost či prožitek zcela samozřejmou a legitimní součástí našeho vztahu ke světu, která si jako taková zaslouhuje důkladné zkoumání. S druhou polovinou 20. století se situace, v níž se sama estetická zkušenost nachází a kterou jako *pojem* reflektuje, výrazně komplikuje. Řada nastupujících filozofických směrů (analytická filozofie, hermeneutika, poststrukturalismus a dekonstrukce) onu dřívější samozřejmost různým způsobem a v různém rozsahu zpochybňuje, – od otevřeného odmítnutí jakéhokoli opodstatnění nejen zkoumání, ale i existence estetické zkušenosti po snahu o její nové pojmové uchopení. S rozvojem dalších rovin zkoumání, jakými jsou například kritická sociologie, rodová studia a feministické teorie, a nakonec i tzv. kulturní a vizuální studia, se kritický arzenál ještě více (i když nikoli zásadním způsobem) rozšiřuje.

Jedním z hlavních či možná jediným explicitně formulovatelným pojátkem těchto kritických diskusí je přes různost teoretických východisek právě odmítání „nezajímavosti“ estetické percepce či estetické zkušenosti a prožitku vůbec. Základní téma, které propojuje na různých rovinách

12) Tuto tendenci lze zaznamenat v obou základních oblastech estetických bádání – v přístupu k umění (či kultuře obecně) i k oblasti přírodních jevů. Zajímavým rozdílem je ovšem to, že zatímco v případě umění je odmítání „estetické esence“ doprovázeno poznámkami o jeho konci či dokonce *smrti*, mluví se ve vztahu k přírodě o *znovuzrození* zájmu o její *estetickou* dimenzi. Je přinejmenším zvláštní, že v prvním případě má demontáž tradičního pojmu estetické teorie paralelu ve ztrátě distinkce – ztrácíme schopnost či potřebu rozlišovat umění a ne-umění (resp. dobré a špatné umění), a v druhém případě je naopak paralelou osvobození estetických hodnot přírody z asimilačního vlivu tradičních koncepcí. Jak tuto disporci ve dvou privilegovaných oblastech estetické hodnoty vysvětlit?

všechny tři části disertační práce a jehož analýze je věnována první část práce, je otázka po udržitelnosti tradičního pojmu estetické zkušenosti, jenž je založen – abychom použili co nejvolnější formulace – na určité formě percepce, která nesleduje vnější cíle či účely, ale je aktivitou, která je sama pro sebe cílem.

Druhá část disertační práce sleduje ideu nezainteresovanosti v rámci kritických diskusí 20. století zaměřených přímo na tento pojem; lokalizuje tento pojem v rámci Kantova kritického projektu s jeho předpoklady; a předkládá kritický přehled interpretací těchto míst.

Ačkoli je možné sledovat nikoli povreční anticipace estetického modu *nezainteresovanosti* až k antickým a středověkým autorům a zároveň nelze opomíjet jeho postupné vynořování v rámci eticko-politických diskusí 17. a 18. století¹³⁾, jeho úplnou artikulaci nalezneme až v první knize *Kritiky soudnosti* Immanuela Kanta. Problematicnost této myšlenky spočívá dílem v její negativní formě, přestože jí není míněn nezáměr jako takový, ale určitá, specifická modalita zájmu. Pohlédneme-li na tento pojem z širší historické perspektivy tzv. kantovského „kopernikánského obratu“ (spojovaného především s první kritikou), v jehož rámci se přesunuje pozornost (nejen) filozofů od zkoumání transcendentně založených vlastností objektu ke zkoumání toho, jak jsou vlastnosti objektů konstituovány ve zkušenosti subjektu, jeví se úloha této ideje pro ustavení specifického pojmu *estetické zkušenosti* skutečně jako klíčová (sám Kant pojem estetická zkušenost či prožitek nepoužívá). Tento typ zájmu se totiž principiálně odlišuje, jak již bylo řečeno, nejen od poznávání věcí, ale i od dalších dvou významných oblastí zájmu (či hodnoty), a to bezprostředního smyslového zájmu na *příjemném* a mravním zájmu na *dobrém* či správném jednání. Definičním rysem estetické zkušenosti se tak stává určité vystoupení z oblastí, v nichž jsme sami určováni naším vztahem k věcem.¹⁴⁾

Druhá část disertační práce by měla směřovat od poukazu ke Kantově pozitivnímu vymezení nezainteresovanosti, obsaženému v založení soudu vkusu jako svobodné hře či „souladné činnosti poznávacích schopností“, k pozitivním interpretacím příslušných partií. Hlavním výtěžkem by nemělo být vyvrácení výše uvedených námitek vůči pojmu estetické nezainteresovanosti, ty jsou často velmi oprávněné, ať už se vztahují přímo ke Kantovi, nebo k pokantovským verzím pojmu. Spíše se jedná o vytvoření plochy, na níž by byla patrná nejen nebezpečí, ke kterým může tradiční pojetí vést, nýbrž i v něm obsažené možnosti jejich překonávání.

Třetí část disertační práce je věnována problému adekvátního modelu hodnocení přírodního krásna (či vznešena). Vychází ze situace, v níž se estetická dimenze přírody, jak v teorii, tak běžném životě ve 20. století nachází a navazuje zkoumáním předpokladů hledaného modelu estetického hodnocení přírody. Prvním krokem je analýza a interpretace průkopnického textu Ronalda W. Hepburna, reflektujícího a analyzujícího neradostné postavení estetických hodnot

13) Srov. Władysław Tatarkiewicz, *Aesthetic Experience: The Early History of the Concept. Dialectics and Humanism* 1, 1973, č. 1, s. 19–30.

14) Vinou těchto izolovaně reflektovaných vymezení se z kantovského založení estetické zkušenosti stává, jak bylo naznačeno výše, mnohostranný terč. Pro mnohé autory anglosaského i kontinentálního původu se tradiční vymezení vyznačuje kvůli vyloučení striktního poznávání vlastností objektu absurdním subjektivismem, pro jiné ústí potlačení smyslové dimenze estetické zkušenosti v neobhájitelný formalismus, a podle dalších vede vyloučení etické zodpovědnosti k estetickému izolacionismu a eskapismu. Ve schopnosti „nezainteresovaného zalíbení“ je rovněž viděno filozofické posvěcení kulturního elitismu. Situace se zdá být vážná – Arnold Berleant dokonce tvrdí, že k tomu, abychom vůbec „navrátili umění a estetiku na jeho nedílné místo, jež zaujímá ve většině lidských kultur a po většinu lidské historie“, je třeba stále přežívající estetické dogma nezainteresovanosti opustit. Srov. Arnold Berleant, *The Persistence of Dogma in Aesthetics. Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, 1994, č. 2, s. 237–239.

přírody ve 20. století.¹⁵⁾ Na tuto studii odkazuje řada současných představitelů estetického uvažování o přírodě jako na svůj inspirační zdroj. Je proto zajímavé, že R. W. Hepburn (ačkoli představitel anglosaské estetiky) nejen podržuje, ale i explicitně reflektuje určité tenze, které uvažování o kráse či vznešenosti přírody přináší. Hepburnův text v sobě ještě uchovává jádro sporu, jež by mělo být na širším plánu lokalizováno v první části, a v souvislosti s Kantovou doktrínou estetické soudnosti analyzováno v druhé části disertační práce.

Navazujícími kroky je sledování „pohepburnovského“ hledání modelu estetického hodnocení přírody, který na omezenějším prostoru exemplifikuje centrální problémy, jež jsou obsahem prvních dvou částí disertační práce. Výsledkem celé třetí části by mělo být prokázání využitelnosti tradičního pojetí přinejmenším pro průchodný model estetického hodnocení přírody. Třetí část jako celek by pak mohla být, jak se domnívám, přesvědčivou, i když ne vyčerpávající odpovědí na argumenty, zpochybňující smysluplnost tradičního vymezení či možnost jeho transformace, představené v první a v úvodu druhé části disertační práce.

Ondřej Dadejík

(Vedoucí disertační práce: Prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.; Katedra estetiky FF UK v Praze; 7. rok řešení; ondrej.dadejik@ff.cuni.cz)

15) Ronald W. Hepburn, *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*. In: B. Williams – A. Montefiore (eds.), *British Analytical Philosophy*. London : Routledge & Kegan Paul 1966, s. 285–310.

Projekty

**Socialistický realismus v diskursivní dimenzi
české kinematografie čtyřicátých a padesátých let**

Výzkum socialistického realismu jsem původně zaměřovala na vývoj žánrových, stylových a sémantických modelů fikčního filmu v časovém rozmezí 1948 až 1957. Tyto modely jsem plánovala studovat na základě srovnání teoretických postulátů socialistické kultury, reálných mocenských zásahů vůči filmové produkci a výsledných filmových děl. Zamýšleným výsledkem měla být historiografická studie kontextualizující fikční tvorbu padesátých let zasazením do širšího rámce kinematografického aparátu i sociokulturního kontextu. Předpokládaný výzkumný postup ale problematizovala vágnost výkladu výchozího pojmu „socialistický realismus“ v dobovém diskursu. Pro pregnantní definování tohoto pojmu ve filmologickém kontextu absentují adekvátní pramenné materiály. Pokusy o jeho vymezení se odehrávaly především v literárněvědné oblasti. Dobová filmová kritika používala označení „socialistický realismus“ spíše jako rétorickou floskuli obecně zastřešující požadavky *srozumitelnosti, stranickosti a pravdivosti* v intencích realistického stylu a ideologické angažovanosti díla. V tomto smyslu byl navíc „socialistický realismus“ volně zaměňován pojmy jako „lidové umění“ nebo klasifikován do podskupin jako „národní realismus“ a „morální realismus“.¹⁾ V rámci úředních dokumentů obvykle figuroval ryze formálně jako blíže nespecifikovaný normativ, což příkladně ilustruje odkaz k socialistickému realismu ze zprávy o činnosti V. odboru ministerstva informací a Československého státního filmu z roku 1948: „Po stránce námětové a režijní stává se rozhodnou devisou socialistický realism. Úkoly doby jsou jasné a musí se jevit i ve filmu.“²⁾

Po čase jsem dospěla k závěru, že nejasnost a vágnost soudobého výkladu pojmu socialistický realismus ovšem netřeba pojímat jako problém, který je nutno řešit sestavením vlastní, „správné“ definice. Ona nejasnost, respektive abstraktnost hraničící se sémantickou vyprázdňeností pojmu naopak nabízí specifický potenciál pro výzkum dobového diskursu. Aktuálně proto přesouvám těžiště své práce od výzkumu žánrových, stylových a sémantických modelů fikční tvorby ke sledování rétoriky ideologického aparátu ve filmové kritice a cenzuře. Jako výchozí symptom využívám právě „socialistický realismus“ či „marxistické umění“ a jiné terminologické konvence kulturní ideologie. V daném ohledu se tedy přirozeně rozšiřuje výchozí zaměření na pojem socialistického realismu o další kategorie oficiální taxonomie. Cílem tohoto výzkumu je postihnout formování i funkci dobové argumentace kritických a cenzurních aparátů vypovídající o proměnách mocenské vize filmu jakožto osvěty v zájmu společenského pokroku. Výsledná práce tedy bude příspěvkem k historii institucí české kinematografie a k diskursivní analýze kulturní politiky socialistického Československa.

1) Zdeněk Nejedlý, O realismu pravém a nepravém. *Var. List pro kulturní otázky* 1, 1948, č. 8, s. 225–232.

2) Zpráva o činnosti V. odboru ministerstva informací a Československého státního filmu, Praha 1948. Národní archiv, fond MI – D, k. 127, inv. č. 455.

Práce je postavena na analýze primárních a sekundárních pramenů, jakými jsou dobové administrativní záznamy, politické a stranické dokumenty a kritické ohlasy.³⁾ Zpracování uvedených pramenů doplňují odkazy k vývoji sovětské i české meziválečné marxistické estetiky a také odkazy k dobovým politickým funkcím a historickým proměnám umělecké kritiky. Zmíněné odkazy dodávají výzkumu odpovídající historický kontext, ale současně mohou napomoci dekodování sémiotické vyprázdňenosti oficiální rétoriky a naznačit, jak a proč byla uplatňována. Obecnějším záměrem studia tiskových a archivních materiálů je postihnout proces konstruování a implementace ideologického kánonu prostřednictvím estetických a filmově kritických textů.

Pro rozbor dobové vize *ideálního filmu* jsou stěžejní texty estetika a ministra školství Zdeňka Nejedlého⁴⁾, referáty ministerstva informací bilancující rozvoj zestátněné kinematografie, usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ „Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu“, které v dubnu roku 1950 prohlásilo za závaznou metodu československého filmu socialistický realismus a stanovilo okruh preferovaných témat, a další stranické, vládní a resortní dokumenty.⁵⁾

Výzkum zahrnuje také literárněvědné a kritické texty Ladislava Štolla, Květoslava Chvatíka a Vladimíra Dostála, formulující teze socialistického realismu, a pojednání o výchovné a osvětové úloze kritiky v období budování socialismu od Jiřího Taufera nebo Jana Trefulky. V kategorii filmové kritiky pracuji s obecně proklamativními texty A. M. Brousila nebo Jiřího Hájka, které byly uveřejněny v kulturní revue *Var. List pro kulturní otázky*, v časopise *Tvorba* a dalších periodikách v letech 1948 až 1951. Okruh pramenných materiálů zahrnuje rovněž deníky a filmové časopisy.⁶⁾ Pro případovou studii vývoje kritické recepce konkrétních filmových děl jsem zvolila husitskou trilogii Otakara Vávry JAN HUS (1954), JAN ŽIŽKA (1955) a PROTI VŠEM (1956). Na kritických ohlasech jednotlivých děl tohoto výpravného projektu je patrný vývojový posun v přijímání Nejedlého koncepce historismu a změna v kulturním klimatu obecně.

Souvztažnou výzkumnou oblast tohoto projektu představuje dobová cenzurní praxe. Cenzura nejenže zabráňovala šíření nežádoucích děl, ale současně formovala dobové oficiální představy o žádoucí produkci a měla konkrétní dopady na filmovou výrobu. V tomto ohledu ji podporovala kritika, která navíc měla za cíl podněcovat adekvátní diváckou recepci. Výzkum působení diskursivních mechanismů budu dokladovat případovými studiemi o fungování filmové produkce a distribuce pod mnohdy nekoordinovaným vedením příslušných politických, stranických a profesních institucí s centrální i regionální působností: Filmového uměleckého sboru transformovaného v roce 1949 na Filmovou radu; Kulturní rady, nejvyššího orgánu ÚV KSČ pro oblast kultury; státní filmové dramaturgie – zvláštního oddělení Nezvalova V. odboru ministerstva informací; Ústřední dramaturgie spravující praktickou dramaturgii.

3) Pro archivní výzkum využívám fondy ministerstva informací, ministerstva školství a kultury, fond Ideologické komise ÚV KSČ, fond Gustav Bareš, fond Prameny k dějinám cenzury, fond Filmové rady ve správě Národního archivu v Praze, Archiv kulturního výboru parlamentu a pozůstalost Jiřího Mařánka uloženou v Literárním archivu Památníku národního písemnictví.

4) Například Nejedlého stati, které byly publikovány v letech 1948 a 1949 v časopise *Var: Ideové směrnice naší národní kultury*; *Film a dílo Aloise Jiráska*; *Několik slov o filmu*; *O realismu pravém a nepravém*; *Za lidovou a národní kulturu*.

5) *Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. Usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu. Rudé právo* 30, 19. 4. 1950, č. 92, s. 1 a 3. Srov. též: *KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945 – 1980)*. Praha: ČSFÚ 1981.

6) O citovaných dílech, zvláště o prvním filmu z trilogie JAN HUS, referovala ve zvýšené míře většina titulů z dobového odborného a zpravodajského tisku.

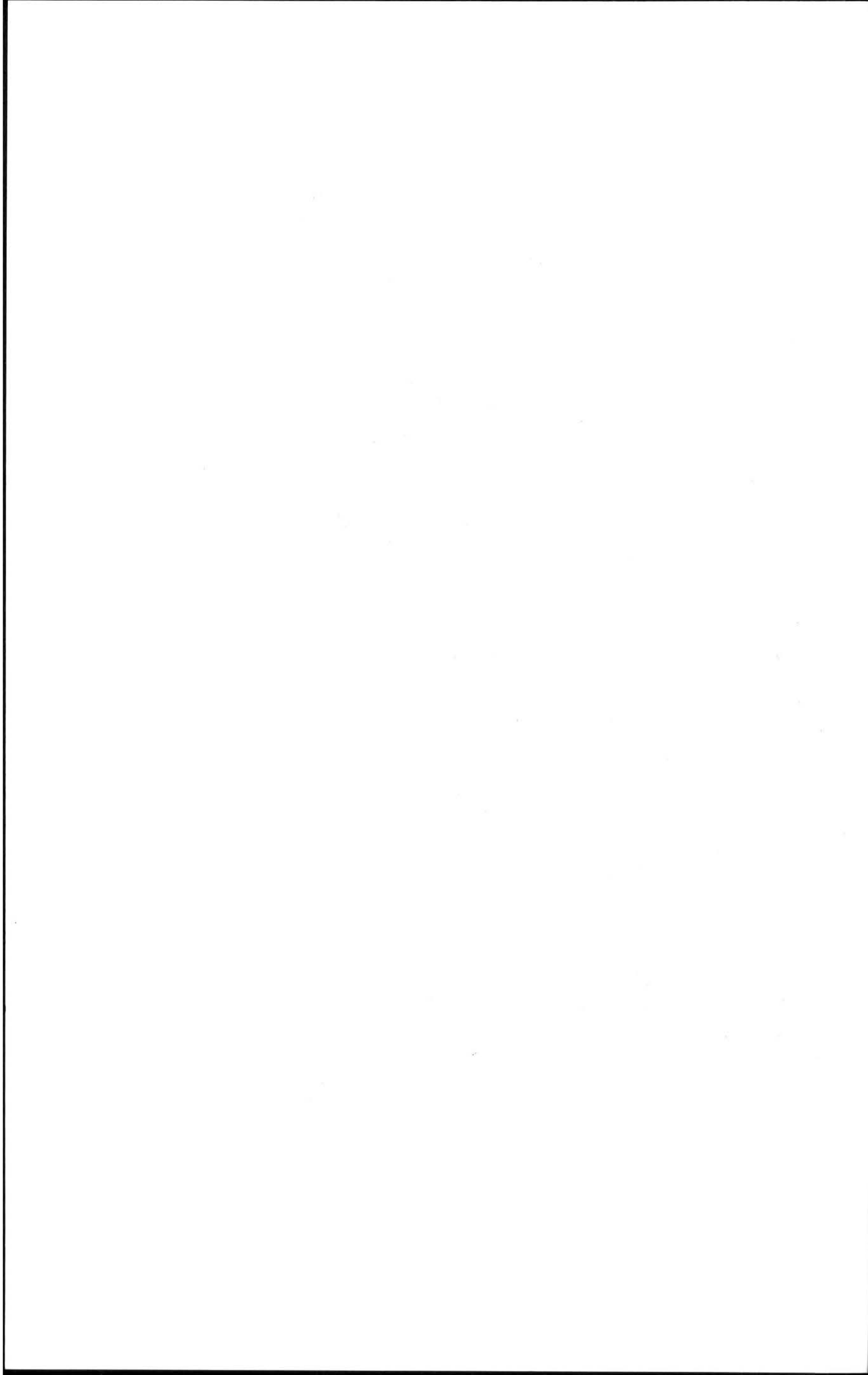
V rámci tradiční historiografie bývá socialistický realismus spojován s budovatelskou dramatikou vymezenou lety 1948 až 1957. Dosavadní výsledky výzkumu naznačují, že tradiční periodizace dějin českého filmu pracující s nástupem komunistů k moci v roce 1948 jako se samostatným vývojovým mezníkem je zjednodušující. Při zohlednění dostupných archivních fondů ministerstva informací a sekundárních pramenů⁷⁾ je patrné, že důležité cenzurní zásahy do distribuční skladby nejsou časově shodné s nástupem totalitního režimu, ačkoli v roce 1951 dochází k zásadnímu nárůstu počtu nepovolených filmů z rozhodnutí Filmového aprobačního sboru jako tehdejší cenzurní instituce. Už v roce 1945 byly například vyloučeny starší české filmy z linie „červené knihovny“ jako IDEÁL SEPTIMY, SVĚTLO JEHO OČÍ, JEJÍ HŘÍCH ad., z čehož jsou patrné omezené snahy vyloučit intelektuálně a umělecky bezcenná díla a nahradit je kvalitativně adekvátnější tvorbou. Ve zmíněném roce je kupříkladu povolena distribuce BABIČKY, MARYŠI, BARBORY HLAVSOVÉ nebo HLÍDAČE č. 47.

Stejně tak sporný se jeví rok 1957 coby finální mezník periodizace, neboť doktrína socialistického realismu a její argumentační aparát se v závislosti na politickém dění objevuje až do osmdesátých let 20. století. Ačkoli je výzkum primárně zaměřen na období čtyřicátých a padesátých let, bude zohledněn i pozdější výskyt tohoto typu ideologické argumentace.

Marika Kupková

(Vedoucí disertační práce: Doc. PhDr. Jiří Voráč, Ph.D.; Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně, 4. rok řešení; marika.kupkova@seznam.cz)

7) Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1945–50*. Praha: ČFÚ 1970; Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1951–55*. Praha: ČFÚ 1972.



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BALLESTER, César

Miloš Forman / César Ballester. -- 1a ed. -- Madrid : Cátedra, 2007. -- 301 s. : il. -- (Signo e Imagen / Cineastas ; 69). -- Předmluva, poznámky v textu, filmografie - Bibliografie na s. 291-299 - Monografie režiséra Miloše Formana analyzující jeho tvorbu. -- ISBN 978-84-876-2358-0 (brož.)

BRUNEL, Georges

La photographie et la projection du mouvement : historique, dispositifs, appareils cinématographiques / par Georges Brunel. -- Paris : Charles Mendel, 1897. -- 113 s. : il. -- Odborná příručka z roku 1897 zabývající se historií a vývojem fotografických a filmových metod a přístrojů zachycujících pohyb. -- (brož.)

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel

Dobrodružství Miguela Littína v Chile / Gabriel García Márquez ; [ze španělského originálu ... přeložil Vladimír Medek]. -- Vyd. 1. -- Praha : Odeon, 2007. -- 130 s. -- Úvod, o autorovi - Autentický příběh filmového režiséra, který musel po vojenském puči roku 1973 opustit Chile, aby se po dvanácti letech vrátil s falešnou identitou a natáčel o Pinochetově diktatuře film. -- ISBN 978-80-207-1229-5 (váz.)

JAN

Jan Schmid : režisér, principál, tvůrce slohu / Jan Dvořák, Jaroslav Etlík, Bohumil Nuska a kol. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Pražská scéna, 2006. -- 333 s. : il., portréty, faksim. -- (Režie ; sv. 10). -- Úvod, poznámky v textu, ediční poznámka, výňatky, soupisy inscenací J. Schmidy a jeho filmových, televizních pořadů, videozáznamů a diskografie, anglické summary - Bibliografie na s. 319-324 - Monografický sborník věnovaný tvorbě divadelníka a výtvarníka Jana Schmidy. -- ISBN 80-86102-45-9 (brož.)

KAREL KOHLÍK. FOTO PŘÍSTROJE
A POTŘEBY. DROGERIE

Ceník foto- a kinopřístrojů 1937. -- Praha : Karel Kohlík, 1937. -- 63 s. : il. -- Ceník foto

a kinopřístrojů, fotografických a filmových materiálů, umělého osvětlení atp. prodávaných v Praze firmou Karel Kohlík. - Obálkový název: Foto, kino přístroje a potřeby. -- (brož.)

NAM

Nam June Paik. -- Thessaloniki : [s.n.], 1994. -- 46 s. : il. -- Monografická publikace, věnovaná americkému performátorovi, experimentálnímu filmařovi a videoumělci korejského původu, která byla vydána jako katalog výstavy a přehlídky Video & Television Art (12. - 27. 11. 1994) a kterou organizoval 35. ročník MFF Thessaloniki 1994. -- (brož.)

NOVOTNÝ, David Jan

Budování příběhu, aneb, demiurgie versus dramaturgie / David Jan Novotný. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Karolinum, 2007. -- 234 s. -- (Učební texty Univerzity Karlovy v Praze). -- Vydala Univerzita Karlova v Praze jako učební texty pro posluchače Fakulty sociálních věd UK - Předmluva, výňatky, poznámky v textu, o autorovi - Bibliografie na s. 219-220, rejstřík jmenný, věcný a filmů - Učební příručka z pera scenáristy dramaturga a pedagoga seznamuje se základními principy a metodami vypravěčských postupů při psaní literárních, dramatických a scenáristických textů. -- ISBN 978-80-246-1306-2 (brož.)

PONĎĚLÍČEK, Ivo

Outsiderova zpověď : vzpomínky a sebereflexe sepsané s přičiněním Miloše Šindeláře / Ivo Pondělíček alias Dubroka ip. -- Praha : Pragma, 2007. -- 343 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty. -- Úvod, citáty - Memoáry významného muže vědeckého a kulturního života, který se proslavil jako vysokoškolský profesor, psycholog, sexuolog, filmový teoretik a spisovatel, jsou sepsány formou dialogu se „zповědníkem“ Milošem Šindelářem. Ve vzpomínkách a sebereflexích rekapituluje svůj život bohatý na dobré i zlé události, přibližuje nám známé osobnosti a přátele a stává se výmluvným svědkem

vývoje naší společnosti v druhé polovině dvacátého století. Nakonec nás zasvěcuje i do své poslední lásky: malování. --

ISBN 80-7349-037-4 (váz.)

RUND, Michael

Po stopách Rudolfa Welse : život a dílo žáka a spolupracovníka Adolfa Loose / Michael Rund. -- Vyd. 1. -- [Sokolov] : Fornica Publishing, [2006]. -- 135 s. : il. (některé barev.), faksim., mapy. -- Autor úvodu Jan Rund - Poznámky na s. 117-125, anglické a německé resume - Bibliografie na s. 127-132 - Filmové období (1934) na s. 91-93 - Reprezentativní monografie významného předválečného architekta Rudolfa Welse, který se podílel na čtyřech českých filmech Tři kroky od těla (1934), Žena, která ví co chce (1934), Pán na roztrhání (1934) a Hej-Rup! (1934). -- ISBN 80-239-7638-9 (váz.)

STUDENKOVÁ, Zdena

Som herečka : rozhovory s Jánom Štrasserom / Zdena Studenková. -- Bratislava : Forza Music, 2006. -- 277 s. : il., portréty. -- O autorech - Kniha rozhovorů se známou slovenskou herečkou, která přibližuje své osudy, uměleckou práci

a své názory na různá témata. --

ISBN 80-968475-5-4 (váz.)

SVĚRÁK, Zdeněk

Vratné lahve : literární filmový scénář /

Zdeněk Svěrák ; [fotografie z filmu Jiří Hanzl]. --

1. vyd. -- Havlíčkův Brod : Fragment, 2007. --

96 s. [16] s. obr. příl. : il., portréty. -- O autorovi -

Knižní verze literárního scénáře filmu Jana

a Zdeňka Svěrákových Vratné lahve (2007). --

ISBN 978-80-253-0403-7 (váz.)

ŠVEC, David

Plukovník Švec [rukopis] : bakalářská práce /

David Švec. -- [Brno] : Masarykova univerzita,

2002. -- 50 [6] s. -- Filozofická fakulta Masarykovy

univerzity, Ústav hudební vědy - PC tisk, úvod,

závěr, ofocené ohlasy z tisku na film Plukovník

Švec roku 1929 (r. S. Innemann) - Bibliografie na

s. 50 - Diplomová práce, věnovaná životnímu

příběhu a postavě Josefa Švece a jeho odkazu.

Plukovník Josef Jiří Švec je významnou postavou

historie, velkou měrou se zasadil o vznik

samostatného Československa a byl o něm v roce

1929 natočen Svatoplukem Innemannem film

Plukovník Švec. -- (váz.)

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

Po téměř čtyřleté zkušenosti s tvorbou tematických bloků dospěla redakce společně s redakčním okruhem k rozhodnutí o dílčích změnách ve struktuře a proporci jednotlivých čísel. Dramaturgie posledních let *Iluminaci* orientovala na původní výzkum, umožnila užší napojení na aktuální vývoj oboru a spolupráci zahraničních autorů, ale na druhé straně časopis poměrně úzce specializovala a typově posunula směrem ke sborníku. Hlavním cílem změn je tedy posílení různorodosti a časopiseckého charakteru *Iluminace*. Od čísla 3/2007 budou studie tematického bloku začleňovány až na druhé místo za články, které s tématem nesouvisejí. Téma bude uvozeno krátkým editorialem, jenž zdůvodní výběr textů a zařadí je do kontextu, aby byla zřejmá otevřenost dalšímu bádání. Od příštího roku název tématu zmizí z obálky a zůstane jen na vnitřní titulní straně. Podle potřeby se relativně sníží rozsah jednotlivých bloků ve prospěch ostatních textů, případně budou zařazena čísla s volným výběrem. Kromě toho bude od příštího čísla zavedena nová rubrika „Ad fontes“, která si klade za cíl informovat badatelskou obec o nově zpřístupněných „papírových fondech“ uložených v NFA.

V souladu s výše nastíněnými změnami **vyzýváme všechny zájemce, aby redakci oslovovali s návrhy svých textů bez ohledu na aktuální zaměření čísel**, respektive aby ji průběžně informovali o realizovaných nebo probíhajících výzkumech, jejichž výsledky by mohly být v *Iluminaci* publikovány.

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů, anotací projektů) se obračejte na adresu szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V návrhu stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–25 normostran.

* * *

POKYNY PRO BIBLIOGRAFICKÉ CITACE

(níže uvedené citace jsou po věcné stránce dílem smyšlené)

monografie

Rudolf Skopeč, *Dějiny fotografie v obrazech 1890–1945*. Praha : Orbis 1963, s. 492–493.

článek ze sborníku

Patricia Holland, Sweet it is to scan: personal photographs and popular photography. In: Liz Wells – John Hawkins (eds.), *Photography: A Critical Introduction*. London – New York : Routledge – Blacksmith 2003, s. 117–164.

článek z časopisu

Petra Trnková, Club deutscher Amateurphotographen in Prag a jeho umělecké směřování na počátku 20. století. *Historická fotografie* 3, 2004, č. 1, s. 5–15.

noviny

Tomáš Němeček, Osm vražd – a co dál. Debata o dětské kriminalitě. *Respekt* 15, 2002, č. 45 (1. 11.), s. 2.

formy opakované citace

T. Němeček, c. d., s. 3n.

Tamtéž.

T. Němeček, c. d. (pozn. 3), s. 3nn.

T. Němeček, Osm vražd..., s. 3.

Technika je skrytou, skrývanou, ale zároveň fascinující a na odiv stavěnou konstitutivní podmínkou mediální kultury. Jako diváci a dokonce i jako badatelé si ji většinou uvědomujeme jen skrze její nepřímé projevy: stopy a náznaky ve světech filmové fikce, speciální efekty, nebo v podobě šumu a rušení, které jsou nezbytnou součástí, „materialitou“ či „parazitem“ každé komunikace. Technika je tu stále s námi, spoluurčuje způsob, jakým se díváme na svět a jak mu rozumíme, ale zůstává v pozadí, a právě tím nás vybízí k pátrání po jejích principech a základech.

Cílem tohoto tematického bloku není přehled nejnovějších technologií záznamu, zpracování a prezentace filmového obrazu a zvuku, ani praktický vhled do fungování filmových přístrojů, nýbrž reflexe perspektiv, pojmů a metod, s jejichž pomocí lze dějiny mediální techniky a technologií zkoumat z hlediska historie a estetiky médií. Minimálně od doby nástupu zvuku, kdy došlo k „elektronizaci“ (v podstatě foto-mechanického) média němému filmu, se kinematografický „hardware“ začíná historikovi a estetikovi filmu jevit jako příliš komplexní mechanismus, než aby jej dokázal integrálně začlenit do svých úvah o podstatě a vývoji filmových forem. Ve stejné době do sebe kinematografický aparát vsřebal prvky telefonní, rozhlasové či gramofonové techniky, a tudíž přestalo být *de facto* možné jej nadále považovat za homogenní médium a přímého dědice fotografie. Kinematografický aparát se pro diváky i většinu komentátorů stává černou skřínkou, „black boxem“. Tato „nepřůhlednost“ a „hybridizace“ dnes dosáhla ještě daleko větší míry, protože film v různých fázích svého vzniku a šíření může projít řadou transformací své technické základny (např. digitální střih) a může migrovat mezi různými médii (televize, DVD, internet), stejně jako je běžné, že jeho jednotlivé složky se zpracovávají a šíří v odlišných formách zápisu (dnes typicky digitální zvuk a analogový obraz). Podobný zlom lze sledovat v přechodu od rozhlasu k televizi: rádio bylo ještě srozumitelné širokým skupinám konzumentů a uživatelů, a proto již před jeho masovým rozšířením vzniklo vlivné hnutí radioamatérů, kteří si stavěli přijímače a vysílače a zároveň působili jako jakýsi uživatelský předvoj. Televizní amatérské hnutí již nevzniklo, byť zpočátku situace vypadala nadějně: televize již byla technologicky příliš komplikovaná, vyvíjela se dlouho za dveřmi laboratoří a základní součástky byly mnohem dražší než u rádia.

Úkolem přítomného čísla je otevřít černou skříňku mediální techniky, ukázat, jak lze při zohlednění její komplexity uvažovat o historickém vývoji filmu a dalších médií, stejně jako o vztazích mezi technikou na jedné straně a reprezentací, narativem, stylem, recepcí či jejich kulturně-společenskými podmínkami na straně druhé, aniž bychom se uchylovali k tradičním klišé o protikladu techniky a kultury nebo ke zjednodušujícím koncepcím jednostranné determinace a jednorázových mediálních revolucí. Nové mediální technologie totiž nikdy nejsou jednoduše efektivnější náhradou těch starších a nepřinášejí prostě transparentnější reprezentaci reality. Vedou s předchůdci spíše dialog, začleňují je do sebe a zároveň je nechávají, aby se sami měnili a adaptovali na nové podmínky. Význam a účel nových technologií také není nikdy předem daný, nýbrž je výsledkem „jurisdikčních“ konfliktů a diskursivních konstrukcí (srov. např. práce Ricka Altmana, Jaye Davida Boltera a Williama Uricchia). Pokud jde o technické „revoluce“ v dějinách médií, ty často mají povahu – jak ve svých studiích dokazuje americký historik filmové techniky John Belton – revolucí „zmražených“, reverzibilních nebo mohou probíhat v různých časových rytmech pro různé složky a aspekty kinematografie.

Vedlejším důsledkem pohledu do černé skříňky je nezbytnost konfrontace s rozličnými jazyky a rámci vědění: nejen mechaniky, akustiky či optiky, nebo praktického jazyka a myšlení filmových techniků (viz práce Jamese Lastry a Jaye Becka), ale také například elektrotechniky, teorie komunikace nebo kybernetiky. Někteří současní badatelé, označovaní někdy za „archeology médií“ (např. Wolfgang Ernst, Bernhard Siegert, Wolfgang Hagen), se v tomto smyslu pokoušejí z principů vědy a techniky, čili z hardwaru jako jejich aplikace, vytěžit epistemologické koncepty, které nám umožní nově promyslet kulturní dějiny médií. Nad mediální technikou se samozřejmě lze zamýšlet i při četbě autorů z jiných oborů. Existuje například skupina badatelů vycházejících z filozofie, historie či sociologie vědy, jejichž práce nám mohou pomoci vřazovat média či komunikační systémy do kontextu myšlení o laboratorních praktikách, vědeckých experimentech, objevech a inovacích (Michel Serres, Bruno Latour, Hans-Jörg Rheinberger, Pierre Lévy). Kulturní historici techniky a smyslového vnímání (Wolfgang Schivelbusch, Jonathan Crary) zase ukazují, jak lze stopovat genealogii technických principů médií a jejich účinků na percepci až k vývoji zdánlivě nesouvisejících přístrojů a systémů (železnice, vojenské techniky, vědeckých instrumentů). Toto číslo *Illuminace* poskytne prostor jak pro případové studie o konkrétních technických aspektech filmu, tak pro teoretické reflexe o místě techniky v mediální kultuře minulosti a současnosti.

Vybrané příklady dílčích témat:

- Filozofické otázky o technice a technologiích ve vztahu k médiím: například dekonstrukce současného diskursu o mediální technice a technologiích a rozbor jeho základních pojmů (jak např. rozlišovat mezi „technikou“ a „technologií“?); podmínky zjevování techniky jako techniky v prostředí médií; technika jako protéza lidského těla, smyslů a myšlení ad.
- Teorie technické (mediální) změny: ekonomická, sociální, estetická perspektiva.
- Estetické projevy a efekty mediálních technologií; technika a styl; technika a narativní postupy; technika jako činitel iluze/spektáklů: speciální efekty, postklasický film, kino atrakcí.
- Diskursy techniků: praktické či implicitní teorie a habity inženýrů ad. technických pracovníků mediálního průmyslu a jejich vliv na filmovou reprezentaci a styl; technická literatura a vzpomínky techniků jako pramen pro mediální historii.
- Technické profese jako opomíjený svět tvůrčí praxe médií a umění: dělba práce ve studiích, profesní standardy a normy, vznik a emancipace technických profesí vlivem technických změn (import techniků z jiných odvětví, odbory, spolky, zkoušky, ceny, označení v titulcích, vzdělávací instituce); historicky proměnlivé vztahy mezi technickými laboratoři a středisky mediální tvorby; technik jako tvůrce a umělec jako technik.
- Dějiny médií očima dějin vědy: laboratoře a „experimentální systémy“ vynálezců a inovátorů médií; a naopak: média jako nástroje a podmínky vědeckého poznání.
- Mediální technika z archivně-muzeologické perspektivy: technika jako artefakt, metody její prezervace a prezentace; otázka emulace efektů historického hardwaru v nových technických podmínkách; film a další média v perspektivě muzeí techniky.
- Amatéri a filmová technika.
- Jak psát historii filmových materiálů, formátů, perforace, stříhacího stolu, projektoru, kamery, mikrofonu, fotocely, elektronky...? Jakou znalostní výbavu, kompetence a praktické zkušenosti potřebuje historik mediální techniky? Do jakého disciplinárního rozhraní jej lze situovat?
- Mediální diskurs o technice médií: propagační, průmyslové, populárně-vědecké či instruktážní filmy, jimiž se výrobci mediálních aparatur a systémů pokoušejí prezentovat vlastnosti svých produktů a spoluurčovat jejich obraz na veřejnosti.

1 / 2008

Historie filmové recepce

(uzávěrka 30. listopadu 2007)

hostující editor čísla: Pavel Skopal

V oblasti *film studies* došlo k odklonu od soustředění na text samotný ke kontextuálním vlivům a k filmové recepci výrazně později než v mediálních a televizních studiích – v posledních dvaceti letech je ovšem tento posun naprosto zřejmý (srov. např. Robert C. Allen, *From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History*, 1990). Tento vývoj, zpožděný mj. literárněvědnými kořeny *film studies*, neznamená nutně zřeknutí se teoretických rámců, které dominovaly v sedmdesátých letech – tedy především psychoanalýzy a marxismu. Ukazují to například vlivné práce Jackie Staceyové (*Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*) či Janet Staigerové (*Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*), které spojují empirický výzkum publika s interpretačním potenciálem psychoanalýzy v případě prvním a marxistická teoretická východiska s historickou analýzou dobových diskursivních sfér a praktik v případě druhém. Nicméně ignorování historického kontextu už není naštěstí přijatelné a výzkum institučních a socioekonomických podmínek produkce i konkrétní historické situace uvádění vytvořil příhodné podmínky také pro recepční studia a pro výzkum filmového publika.

Filmoví diváci byli samozřejmě objektem zájmu již dlouhou dobu, a to ve dvou rozdílných sférách. První je oblast sociologických výzkumů (počínaje prací Emilie Altenloheové *Zur Sociologie des Kinos* z roku 1914, přes sérii výzkumů ze 30. let dvacátého století, známých jako Payne Fund Studies a spojených s chicagskou sociologickou školou, po empirická ověřování moderních teorií mediálních účinků, jako kultivační teorie či teorie „užívání a uspokojení“). Druhou pak představují průzkumy zadávané filmovým průmyslem ve snaze efektivněji oslovovat publikum. Tento typ analýz sleduje především demografické charakteristiky a preference publika – a může se sám stát velmi zajímavým objektem zájmu badatelů. Ukazují to práce Bruce Austina či Richarda Maltbyho, přičemž toto téma je dostupné i tuzemským historikům – obdobné úkoly (sledování výkyvů ve složení publika v různých dnech v týdnu, srovnání křivek návštěvnosti starých a nových kin, ale také třeba výzkum zaměřený na dětské filmy BUDULÍNEK A LIŠTIČKY a MLSNÝ BUDULÍNEK) měl, třebaže v podmínkách zestátněného filmového průmyslu, provádět koncem 40. let i Filmový ústav.

Výzkum filmové recepce se v oblasti *film studies* rozvíjel ve dvou liniích. První se soustředí především na intertextuální vazby a na kontext, v němž se recepce odehrává. Tradice recepčních studií, rozvíjená především v americké oblasti, chápe význam jako produkt nikoli pouze samotného textu, ale také specifických historických podmínek jeho recepce – snaží se tedy o co nejširší rekonstrukci předpokladů, znalostí a vlivů, které byly dobovému divákovi dostupné a z nichž můžeme vyvozovat škálu významů, které mohl určitý film v daném okamžiku nabývat. Linie etnografického výzkumu pak navazuje především na britskou tradici výzkumů publika (*audience studies*) v rámci kulturních studií a pro kvalitativní výzkum kulturních hodnot a významů určitého textu využívá metod zúčastněného pozorování, hloubkových rozhovorů či *focus groups*. Specifickou metodologickou variantu představuje etnohistorický výzkum Annette Kuhnové. Ta využívá mj. i stále vlivnější a respektovanější metodu orální historie, která se úspěšně rozvíjí i v tuzemském prostředí především v rámci Centra orální historie při Ústavu soudobých dějin.

Dominantní diskursivní přístup recepčních studií na jedné straně a empirická tradice *audience studies* na druhé se ovšem v poslední době stále více sblížují a prolínají. I my nabízíme

v monotematickém čísle *Illuminace* prostor jak pro historické studie recepčního horizontu, široké škály kontextů podílejících se na produkci významu filmu, tak pro výsledky metodologicky adekvátně podložených a přesných empirických výzkumů. Vyzýváme ke spolupráci odborníky nejen z oblasti filmových studií, ale také ze sociologie, mediálních studií, historie, orálních dějin či psychologie.

Širokou škálu otázek, kterými je možné se v rámci výzkumu recepce zabývat, mapuje Barbara Klingerová, která je člení do sfér diachronního a synchronního výzkumu („Konečná a nekonečná historie filmu: rekonstruování minulosti v recepčních studiích“).

Pro inspiraci a načrtnutí možností výzkumu nabízíme některá z témat:

- Filmová distribuce: jak se měnil systém distribuce, jaká byla dostupnost určitého filmu, žánru, národní produkce, s jakými dalšími snímky (týdeníky, dokumenty, krátkými filmy) byl film uváděn, jaké posuny recepčních rejstříků mohla tato spojení vyvolávat?
- Filmová propagace a konkrétní podmínky uvádění – jaké recepční odbočky do horizontu určitého žánru, tvůrce, národní produkce, filmové hvězdy apod. mohly iniciovat propagační materiály typu traileru, plakátu, fotosek, článků v populárních magazínech, samostatně vydávané filmové hudby...? Jakou roli hrálo prostředí konkrétního kina nebo lokality?
- Širší intertextuální zóny: jak ovlivňují produkci významů, ať už se jedná o vazby k jiným průmyslovým odvětvím (gramofonový, televizní, ale třeba také automobilový či oděvní), jiným uměleckým oblastem (divadla a varieté – např. intertextuální vazby posilované účasti divadelních herců nebo populárních zpěváků; architektura, malířství, hudba), či o vliv filmové žurnalistiky jako vlivného činitele v tvorbě diskursivního rámce recepce?
- Společensko-politický kontext: jaká místa konfliktu či různých typů čtení mohl vyvolávat film či nějaký jeho prvek (estetický – např. avantgardní prvky, či ideologický – hodnoty demokracie, kolektivismu, konzumerismu...) ve vztahu například k oficiální kulturní politice nebo naopak opozičním či alternativním kulturním a politickým sférám?
- Role národní, etnické, rodové, sexuální identity: jak může konstruovaná individuální či kolektivní identita ovlivňovat produkci významů? Související okruh otázek se může týkat střetávání sfér individuálního a kolektivního, soukromého a veřejného.
- Bylo by možné vyjmenovat velké množství dalších témat a okruhů, jako je opakované sledování, kultovní recepce, fanouškovské subkultury, diachronní výzkum proměny recepce téhož filmu v různých historických kontextech, interkulturní recepce zahraničních filmů českým publikem, nebo naopak českých filmů národnostní či etnickou menšinou, popř. recepce českých filmů v zahraničí, vliv specifických institucí a s nimi souvisejících praktik a diskursů na recepci – například filmového festivalu, školy, muzea, televize, filmového klubu atd. Výhodou badatele v oblasti dějin recepce česko-slovenské kinematografie přitom je, že téměř jakékoli zvolené téma na něj čeká dosud nezpracované.

Výběrová literatura:

Robert C. Allen, *From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History*. *Screen* 31, č. 4, 1990, s. 347–356.

Emilie Altenloh, *Zur Sociologie des Kino. Die Kino- Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena 1914.

Online: www.uni-oldenburg.de/kunst/mediengeschichte/allg/altenloh/index.htm

Bruce Austin, *Immediate Seating: A Look at Movie Audiences*. Belmont: Wadsworth 1989.

Jacqueline Bobo, *Black Women as Cultural Readers*. Columbia University Press 1995.

- Ann Gray, *Video Playtime. The Gendering of a Leisure Technology*. London – New York: Routledge 1992.
- Jostein Gripsrud, *The Dynasty Years: Hollywood Television and Critical Media Studies*. London: Routledge 1995.
- Sue Harper – Vincent Porter, Moved to Tears: Weeping in the Cinema in Postwar Britain. *Screen* 37, č. 2, 1996, s. 152–173.
- Mark Jancovich – Antonio Lázaro Rebli – Julian Stringer – Andy Willis (eds.), *Defining Cult Movies. The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester: Manchester University Press 2003.
- Mark Jancovich – Lucy Faire – Sarah Stubbings, *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*. London: BFI 2003.
- Henry Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge 1992.
- Henry Jenkins, Reception Theory and Audience Research: The Mystery of the Vampire's Kiss. In: Ch. Gledhill – L. Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*. London: Arnold 2000.
- Barbara Klinger, Konečná a nekonečná historie filmu: rekonstruování minulosti v recepčních studiích. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 87–112.
- Barbara Klinger, Digressions of the Cinema: Commodification and Reception in Mass Culture. In: James Naremore – Patrick Brantlinger (eds.), *Modernity and Mass Culture*. Bloomington: Indiana University Press 1991, s. 117–134.
- Barbara Klinger, *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 2006.
- Barbara Klinger, *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press 1994.
- Helmut Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.
- Annette Kuhn, *Dreaming of Fred and Ginger. Cinema and Cultural Memory*. New York: New York University Press 2002.
- Lisa A. Lewis (ed.), *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. London – New York: Routledge 1992.
- Tamar Liebes – Elihu Katz, *The Export of Meaning: Cross Cultural Readings of Dallas*. Cambridge: Polity Press 1993.
- Richard Maltby, Sticks, Hicks and Flaps: Classical Hollywood's Generic Conception of Its Audiences. In: Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *Identifying Hollywood's Audiences*. London: BFI 1999.
- Ernest Mathijs – Janet Jones, *Big Brother International: Format, Critics and Publics*. London: Wallflower Press 2004.
- Lothar Mikos, *Filmgeschichte als Rezeptions- und Wirkungsgeschichte*. Potsdam-Babelsberg 1995.
- Shaun Moores, *Interpreting Audiences. The Ethnography of Media Consumption*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage 2000, 5. vydání.
- Rachel Moseley, *Growing up with Audrey Hepburn. Text, Audience, Resonance*. Manchester: Manchester University Press 2003.
- Janice Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1987.
- Jackie Stacey, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London – New York: Routledge 1994.
- Janet Staiger, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York – London: New York University Press 2000.
- Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press 1992.
- Janet Staiger, *Media Reception Studies*. New York – London: New York University Press 2005.

- Helen Taylor, *Scarlett's Women. Gone With the Wind and Its Female Fans*. New Brunswick – New Jersey: Rutgers University Press 1989.
- Janet Wasko – Mark Phillips – Eileen R. Meehan (eds.), *Dazzled by Disney? The Global Disney Audiences Project*. London – New York: Leicester University Press 2001.
- Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *Hollywood Spectatorship. Changing Perception of Cinema Audiences*. London: BFI, 2001.
- Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *Identifying Hollywood's Audiences*. London: BFI 1999.
- Internetový časopis *Participations. Journal of Audience and Reception Studies*.
www.participations.org.

2 / 2008

Filmový exil

(uzávěrka 29. února 2008)

hostující editor čísla: Jiří Voráč

Dějiny světové kinematografie skýtají množství příkladů, kdy byli filmaři nuceni vinou politických poměrů odejít z vlasti do exilu. Významný byl ruský exil po bolševické revoluci 1917, německý antinacistický exil třicátých let, poválečný antikomunistický exil ze zemí sovětského impéria, chilský exil sedmdesátých let po Pinochetově vojenském puči nebo iránský exil po islámské revoluci 1979.

K dějinám filmového exilu významně přispěly také české země (resp. Československo), jež zažily ve dvacátém století tři velké emigrační vlny: antinacistickou po Mnichovu 1938 a dvě poválečné – po komunistickém puči v únoru 1948 a po sovětské okupaci v srpnu 1968, přičemž antikomunistický exil během čtyřiceti let přesáhl (dle oficiálních statistik) tři sta tisíc osob. Z filmařů namátkou připomeňme: Hugo Haas, Alexander Hackenschmied, Voskovec a Werich, Herbert Lom nebo Karel Dodal (z pomnichovské vlny), František Čáp, Ladislav Brom, Adina Mandlová, Lída Baarová, Jára Kohout nebo Miloš Havel (z poúnorové vlny), Vojtěch Jasný, Jan Němec, Ivan Passer, Pavel Landovský, Jana Boková, Bernard Šafařík, Václav Reischl, Otakar Votoček, Ivan Fíla nebo Miroslav a Tonička Jankovi (z nejsilnější vlny posrpnové).

Filmový exil byl až donedávna filmovou historiografií opomíjen nebo marginalizován, neboť jako hraniční, hybridní a heterogenní (transnacionální) jev neodpovídal konceptu lineárních, chronologických dějin v rámci homogenizovaného (národního) celku.

Změna přišla s nástupem tzv. nové filmové historie. Od osmdesátých let se výzkumy filmového exilu stávají součástí akademického diskursu (především v USA) a předmětem bohatě narůstající literatury. Impozantně se jeví jednak německy psaná literatura o antinacistickém exilu, jednak a zejména anglicky psaná literatura o hollywoodské imigraci. Metodicky se tu uplatnil princip integrace, který bere v úvahu specifický status exilových filmařů.

Exilový aspekt či status bývá definován jako existence v „mezi-prostoru“, která souvisí se specifickou situovaností exilového tvůrce, jež vychází z napětí mezi kontextem původním (domácím) a přisvojeným (exilovým). Takto je nastolen klíčový vzorec exilového údělu, totiž opozice vlasti jako domova a exilu jako vyhnanství. S tím souvisí vazba k původnímu kulturnímu prostředí, vědomí spojitosti s určitou kulturní tradicí a na druhé straně nutnost adaptovat se na nový kontext. Exil takto představuje primárně politicky motivovanou formu migrace, jejíž rozhodující moment spočívá v nemožnosti návratu. Tím se filmový exil odlišuje od běžné pracovní migrace, jež se ve světové kinematografii prosadila jako přirozený a mnohdy záměrně iniciovaný jev.

Zřejmě nejvlivnější a nejpropracovanější pojetí filmového exilu rozvinul americký filmový historik iránského původu Hamid Naficy, profesor Filmových a mediálních studií na Rice University (Houston, Texas), který svůj koncept „kinematografie s přízvukem“ souhrnně pojednal v knize *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001). Jakkoli je Naficy zaměřen zejména na filmaře z Íránu, respektive z třetího světa v USA, poskytuje pojmový a metodický aparát obecnějšího dosahu, jenž se nám může stát inspirací.

Naficy zavádí termín *accented cinema* / kinematografie s akcentem (kam řadí vedle exilové a diasporické kinematografie ještě třetí typ, a sice postkoloniální etnické filmy/filmaře a filmy/filmaře identity), jímž nemíní nějaký ustálený a soudržný kinematografický celek, nýbrž proměnlivou, ale rozpoznatelnou formaci rozmanitých forem a kultur, kterou chápe jako součást alternativní/menšinové kinematografie (spolu s avantgardou, undergroundem, osobním či radikálním filmem). K jejímu popisu užívá termínu *accented style*, respektive *accented mode of production*.

Formativní komponenty stylu s přízvukem nachází v estetice smíšených forem, v neúplnosti, neuzavřenosti, improvizovanosti, v neurovaném tempu či v převaze slov a emocí nad akcí, jež uvádí mezi hlavními rysy vizuálního stylu; ve fragmentárních, multilingválních, epistolárních, sebereflexivních a kontrastně juxtaponovaných narativních strukturách; ve dvojznačných, zdvojených, zkřížených a ztracených typech postav; v předmětech a tématech, jež se týkají cesty/cestování, dějinnosti, identity, domova a vysídlení; v dysforických/euforických, nostalgických, prahových a politizovaných pocitových strukturách; v intersticiálním a kolektivním modu produkce; v sebevypisování – zaznamenávání biografického, sociálního a kinematografického (ne)umístění filmařů. Jsou to filmy osobní, autorské vize a stylu.

Modus produkce vyznačuje Naficy takto: autorské, nekomerčně motivované, nízkorozpočtové projekty; vícezdrojové financování (granty, nadační příspěvky, osobní vklady filmařů); rozmanitost audiovizuálních praxí (amatérská, profesionální; kinematografický film, videodokumenty, etnická televize, internet ad.); zvláštní distribuční oběh a adresné cílové publikum (artkina, festivaly, specializovaná turné, TV, videodistribuce, univerzity, etnické/exilové organizace ap.); multiplikace funkcí (filmař zaujímá více rolí ve štábu a osobně dohlíží na film ve všech jeho fázích od předprodukce až k uvádění) a spolupráce na bázi krajanských či příbuzenských vztahů. Tyto momenty posilují autorský, řemeslný a kolektivní princip tvorby a současně se tak umožňuje minimalizace ekonomických nákladů. Vyšší míru autonomie/kontroly přitom provází komplikovanost výrobního procesu a relativně velké odstupy mezi výrobou a distribucí, případně mezi jednotlivými projekty.

Naficy označuje díla takto vzniklá jako z podstaty kritická, opoziční a menšinová, a to umělecky i politicky, přičemž kriticky využívají postupů a estetiky dominantní kinematografie tím, že je přetváří vlivem sobě vlastních limitů ekonomických, technických a profesionálních. Tato omezení se zároveň stávají zdrojem a podněcovatelem exilové produkce.

Dalším klíčovým pojmem je intersticiální modus, čili existence v mezerách či meziprostorech společnosti a mediálního průmyslu, jež umožňuje prospěšně těžit z protikladů, odchylek a různorodosti. Naficy současně poukazuje k možnosti transformace z minoritního v mainstreamový status, jinak řečeno z minoritního *filmaře* v mainstreamového *režiséra*.

Tento koncept budiž možným východiskem k promýšlení nastolených otázek a témat.

Náměty a preferované okruhy:

- Teoretické a metodologické otázky nad koncepty a pojmy: *accented / exilic / diasporic / post-colonial ethnic* a *identity cinema* (srov. Naficy).
- Filmový exil a kinematografie s přízvukem v době globálního mediálního průmyslu a postindustriálního modu produkce.
- Koncept národní kinematografie a migrace, emigrace, exil; dějiny národní kinematografie a tvorba (českých) filmařů v zahraničí: co s ní?
- Filmový exil a exilové filmaři v dějinách kinematografie: historické a mezinárodní srovnání.
- Čeští filmaři ve světě (případové studie).
- Specifické projevy exilové audiovizuální subkultury – etnické (českojazyčné) komunitní aktivity: etnická TV, videodokumentární produkce.
- Filmoví exulanti v českých zemích.
- Recepce exilové audiovizuální kultury v dobovém českojazyčném tisku: srovnání domácího oficiálního a neoficiálního (nezávislého, samizdatového) tisku a tisku exilového.
- Filmový obraz emigrace/exilu a hranice/útěku v české/exilové kinematografii (příp. komparativní analýzy se zahraničními filmy).
- Obraz českých dějin a zkušenosti exilu ve filmech exilových filmařů.
- Česko a Slovensko – filmová migrace a emigrace: dějiny a současnost vzájemných vztahů.

Vybraná literatura:

- Christian Cargnelli & Michael Omasta (ed.), *Aufbruch ins Ungewisse. Bd. 1: Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945. Bd. 2: Lexikon, Tributes, Selbstzeugnisse*. Wien: Wespennest 1993.
- Christian Cargnelli, *Schatten – Exil. Europäische Emigranten im Film noir*. Wien: PVS-Verlag 1997.
- FilmExil* [časopis]. Ed. Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek. Edition Text + Kritik.
- Jan-Christopher Horak, *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939–1945*. Münster: Moks 1985.
- Jan-Christopher Horak, *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933*. Münster: Moks 1986.
- Jiří Horníček, V mezích zákona (Hollywoodu). Gustav Machatý „ve službách“ Metro-Goldwyn-Mayer. *Illuminace* 18, 2006, č. 1, s. 45–58.
- Helena Lorenzová & Vladimír Papoušek (eds.), Kultura českých enkláv ve světě. *Estetika* 36, 1999, č. 1–3, s. 1–233.
- James Morrison, *Passport to Hollywood. Hollywood Films, European Directors*. Albany: State University of New York Press 1998.
- Hamid Nacify, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton – Oxford: Princeton University Press 2001.
- Hamid Nacify (ed.), *Home, Exile, Homeland. Film, Media and the Politics of Place*. New York: Routledge 1999.
- Gene D. Phillips, *Exiles in Hollywood. Major European Film Directors in America*. Bethlehem: Lehigh University Press 1998.
- Bořivoj Srba, *Múzy v exilu*. Brno: Masarykova univerzita 2003.
- Jiří Voráč, *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host 2004.
- Jiří Voráč (ed.), Dokument (v) exilu. In: *DO. Revue pro dokumentární film* 3, 2005, s. 11–66.

PONREPO

Promítací síň Národního filmového archivu

BIO KONVIKT

Národní filmový archiv zve všechny zájemce o filmové umění
do své promítací síně PONREPO v Biu Konvikt,
Praha 1, Bartolomějská 11

V krásném historickém a nově rekonstruovaném sále, který je vybaven projekcí 35mm a 16mm, dokonalou zvukovou aparaturou Dolby stereo i pohodlným zařízením, mohou diváci zhlédnout program sestavený historiky NFA, který obsahuje široký výběr pozoruhodných děl od dob němého filmu až po současnost, snímky velkých kinematografií, vybraná díla menších zemí, ucelené profily významných filmových režisérů a herců, programy pro ctitele různých filmových žánrů.

Kromě archivních titulů, přehlídek cizích kinematografií a akcí, uskutečňovaných spolu se zahraničím, jsou uváděny také filmy, zakoupené NFA do zvláštního fondu uměleckých děl.

Filmové projekce se konají po celý rok s výjimkou měsíce srpna, a to vždy v pracovních dnech v 17.30 hod. a 20.00 hod.

Vstupenku, jejíž cena je 40 Kč (pro studenty a důchodce 30 Kč), lze zakoupit na základě členství v PONREPU, tj. po uhrazení ročního příspěvku 150 Kč (100 Kč pro studenty a důchodce, 50 Kč pro dalšího člena rodiny). Členské průkazy se vydávají v šatně kina každý pracovní den od 15.00 hod. do 19.00 hod. Bez legitimace lze navštívit pouze vybraná představení, vstupenka stojí 60 Kč. Prodej vstupenek vždy od 15.30 hod. do 20.15 hod., jen ve čtvrtek do 17.45 hod. Předprodej každou druhou a čtvrtou středu v měsíci, program na další měsíc k dostání na základě průkazu od poslední středy předcházejícího měsíce.

P O N R E P O

ILUMINACE

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

Redakce / Editorial board:
IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFRON
PETR SZCZEPANIK
(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Vydává: NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická
Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v květnu 2007

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

Anna Batistová, Helena Bendová
Michal Bregant, Lucie Česálková
Jana Dudková, Nataša Ďurovičová
Tereza Dvořáková, Mária Ferencuhová
Petra Hanáková, Martin Kaňuch,
Tomáš Lachman, Miroslav Marcelli
Petr Mareš, Petr Málek
Peter Michalovič, Miroslav Petříček
Luboš Ptáček, Pavel Skopal
Karel Thein, Vlastimil Zuska

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 E 55255; MIČ 47285

Grafická úprava / Graphic layout:
Ivan Exner

Předplatné zajišťuje /
Subscription information

Tajemnice redakce / Editorial assistant:
Ivana Lukešová

Roční předplatné pro tuzemsko
180,- Kč + 40,- Kč poštovné

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

Adresa / Address:
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

ISSN 0862-397X

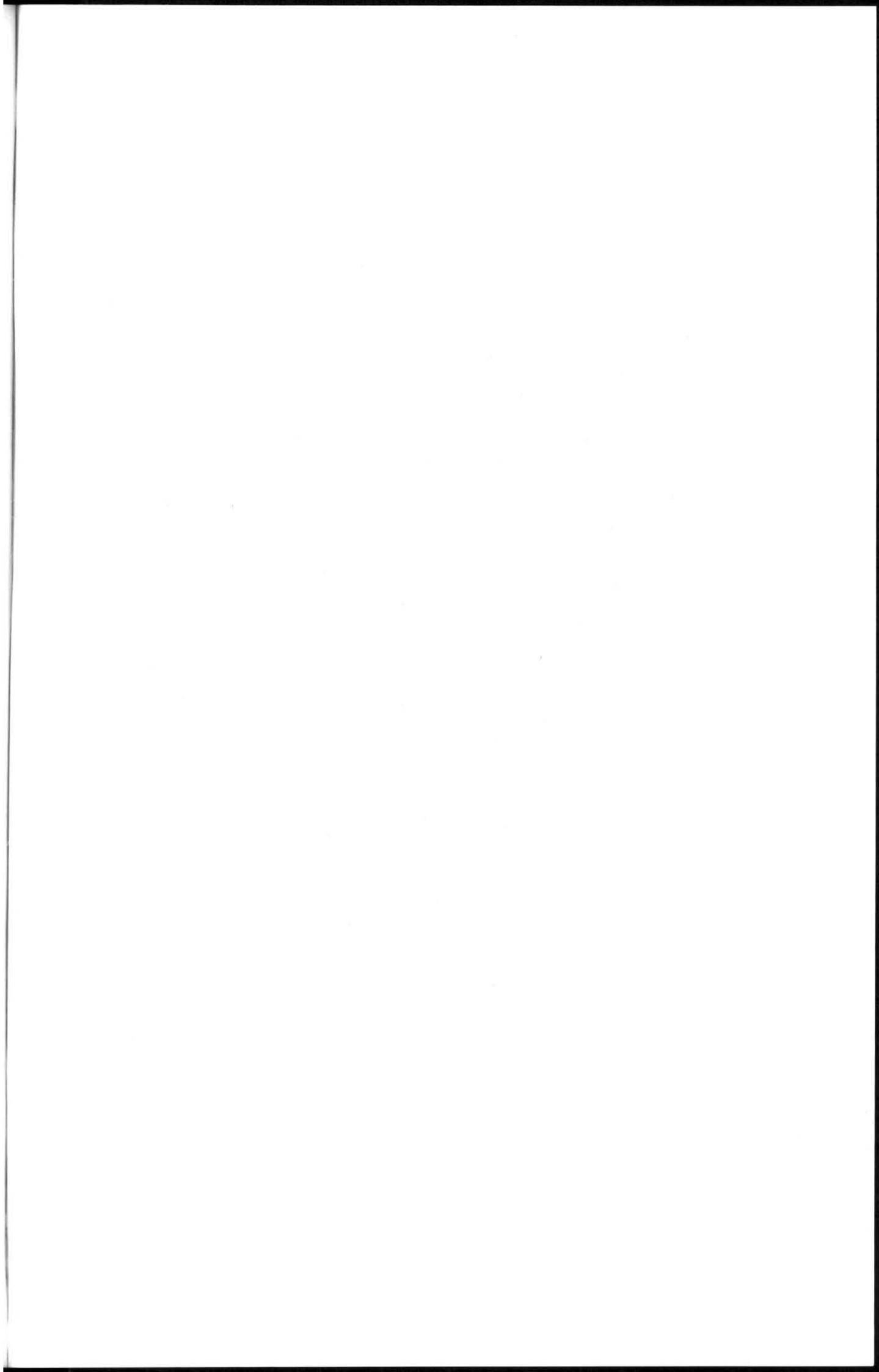
Annual subscription for Europe
Institutional: US\$ 46,- / € 49,- *Individual:* US\$ 32,- / € 34,-

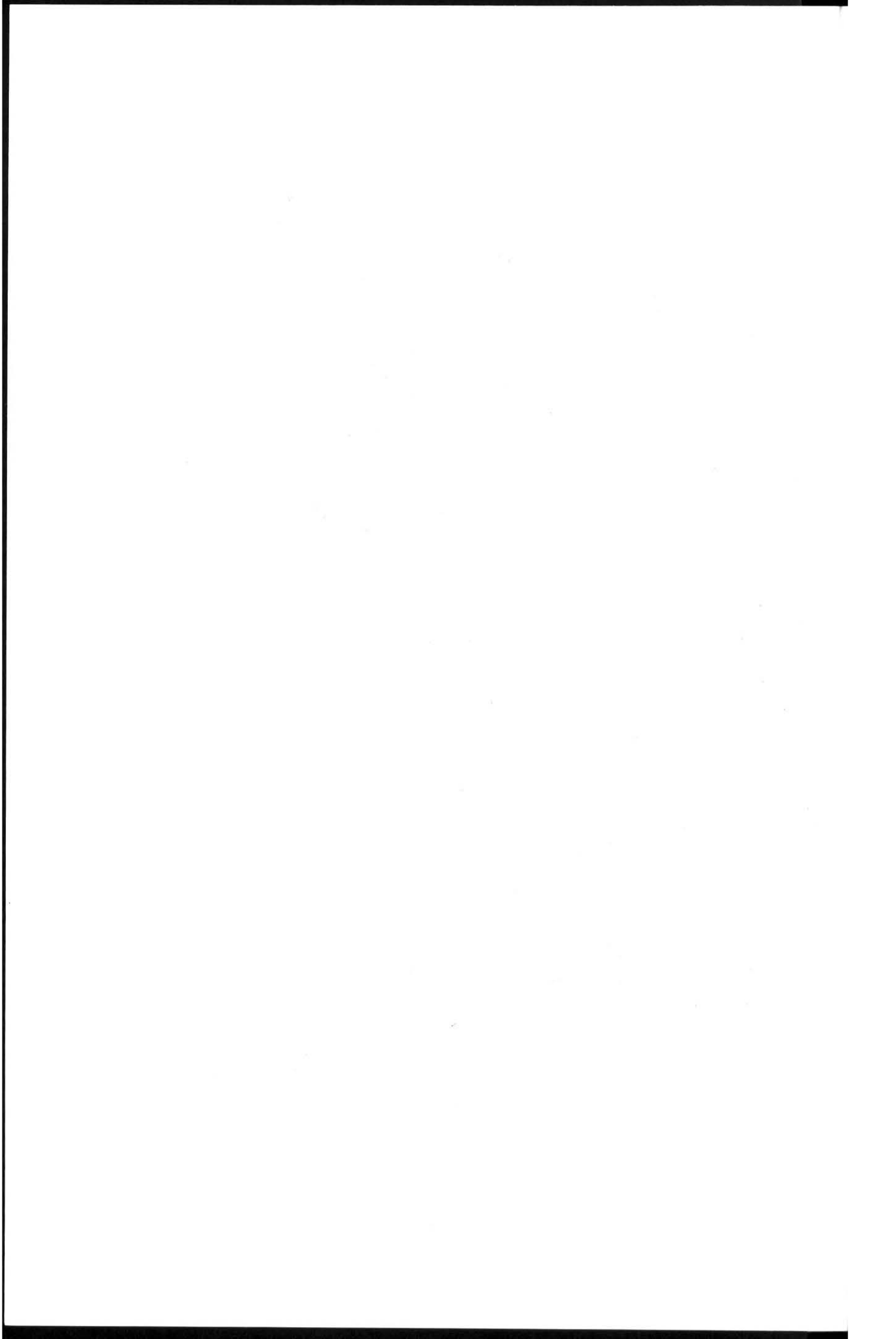
Annual subscription for other countries
Institutional: US\$ 68,- *Individual:* US\$ 44,-

Iluminace is published four times a year
Prices include postage

Na obálce:

Josef Daněk, *Otáčení oka uvnitř hlavy*
(kresba z cyklu *Anatomie člověka*, 1985)





3502 9/2007/2



10100118 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 jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvícení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, zhléd do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachracuje celou bytost vidoucího jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalování 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.