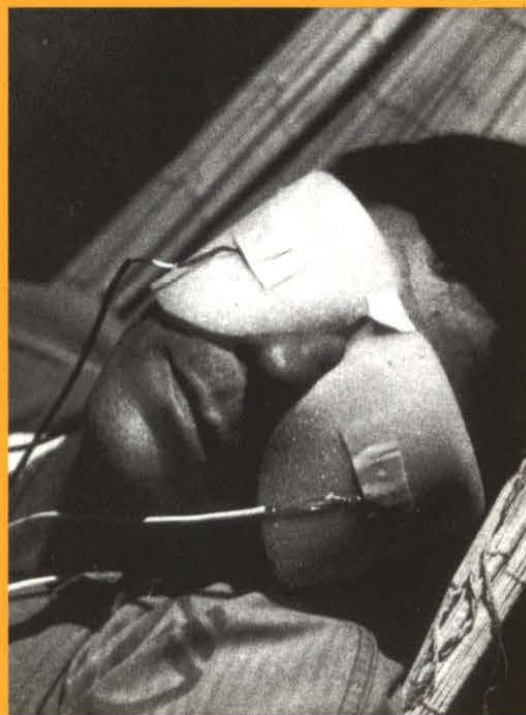


4

2011

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/2011/4D

4

2011

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 23 2011 Číslo / No. 4 (84)

TÉMA:

FILM A NEUROESTETIKA

hostující editorka: Tereza Hadravová

O B S A H

Články

- Jan Hanzlík:** Kariéry skriptek. Trh práce, pracovní proces a konstrukce genderu
v české filmové a televizní výrobě 5

Články k tématu

Editorial 39

- Patricia Pistersová:** Film a vnímání iluzí.
Zkusmé poznámky o filmové teorii a neurovědě 43
- Murray Smith:** "The Pit of Naturalism".
Neuroscience and the Naturalized Aesthetics of Film 59
- Adriano D'Aloia:** On Icarus' Wings.
The Cinematic Experience of Falling Bodies 81

Rozhovor

- Tereza Hadravová:** Technologie žádné problémy nevyřeší.
Rozhovor s Józsefem Fiserem a Donaldem Katzem 99

Edice a materiály

- Ivan Klimeš:** Planeta Cinemateca. Otisk filmového archiváře 108
Dossier zahraničních ohlasů 112

Ad fontes

- Kateřina Lachmanová:** Střední průmyslová škola filmová v Čimelicích (1950–1982) 121
- Marcela Kalašová:** Filmová skupina Praha (1929–1943) 126

Obzor

- Antonín Polícar:** Anatomie filmového diváctví (*Torben Grodal, Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*) 129
- Anna Batistová:** Touha napsat biografii (*Jiří Horníček, Gustav Machatý. Touha dělat film. Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie*) 135
- Balázs Varga:** Strengths, Limitations, Opportunities and Threats of New Research Agenda
(*Screen Industries in East-Central Europe Conference, Brno 2011*) 140

Projekty

- Bernd Herzogenrath:** cinapses: thinking|film – Film, Philosophy and Neuroscience 144

Příloha

- Z přírůstků Knihovny NFA 149
Obsah XXIII. ročníku Iluminace 153

CONTENTS

Articles

- Jan Hanzlík:** Careers of Script Supervisors. The Labor Market, Labor Process and Construction of Gender in the Czech Film and Television Industry 5

Theme Articles

Editorial 39

- Patricia Pisters:** Illusionary Perception and Cinema. Experimental Thoughts on Film Theory and Neuroscience 43

- Murray Smith:** "The Pit of Naturalism". Neuroscience and the Naturalized Aesthetics of Film 59

- Adriano D'Aloia:** On Icarus' Wings. The Cinematic Experience of Falling Bodies 81

Interview

- Tereza Hadravová:** Technology Will Not Solve Any Problems. Interview with József Fiser and Donald Katz 99

Documents

- Ivan Klimeš:** Planeta Cinemateca. Print of Film Archivist 108
Dossier of Foreign Responses 112

Ad fontes

- Kateřina Lachmanová:** Film Technical School in Čimelice (1950–1982) 121
Marcela Kalašová: Filmová skupina Praha (1929–1943) 126

Horizon

- Antonín Polícar:** Anatomy of Film Spectatorship (*Torben Grodal, Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*) 129
- Anna Batistová:** Desire to Write a Biography (*Jiří Horníček, Gustav Machatý. Touha dělat film. Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie*) 135
- Balázs Varga:** Strengths, Limitations, Opportunities and Threats of New Research Agenda (*Screen Industries in East-Central Europe Conference, Brno 2011*) 140

Projects

- Bernd Herzogenrath:** cinapses: thinking|film – Film, Philosophy and Neuroscience 144

Appendix

- Recent Acquisitions of the NFA Library 149
Contents of Volume XXIII of *Illuminace* 153



108555

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

KARIÉRY SKRIPTEK

*Trh práce, pracovní proces a konstrukce genderu
v české filmové a televizní výrobě*

Jan Hanzlík

Pokud se výzkum filmu v minulosti zaměřoval na filmové pracovníky a na podmínky práce ve filmové výrobě, byly většinou v centru pozornosti klíčové umělecké profese, tedy například režiséři, herci a kameramani. Takový směr bádání konvenuje tradičnímu pojetí dějin filmu, které se soustředí na velké umělecké osobnosti. V posledních letech se však pozornost odborníků stále častěji zaměřuje na „mimoumělecké“ aspekty filmové a televizní výroby, zejména prostřednictvím interdisciplinárních oborů, jakými jsou produkční studia (production studies) a studia organizací (organization studies).¹⁾ Předkládaný text vychází z těchto intencí a zaměřuje se konkrétně na profesi skriptky.²⁾ Volba této profese byla determinována několika faktory. V českém prostředí nebyla tomuto tématu doposud věnována pozornost. Nabízí se přitom hned dvě podstatná témata, která lze v takto orientovaném výzkumu zohlednit. Je to jednak pozice určitého filmového a televizního pracovníka na trhu práce a v pracovním procesu, z níž můžeme do jisté míry odvozovat představu o obecném fungování filmové a televizní výroby, jednak konstrukce genderové dichotomie na trhu práce a v pracovním procesu, která je s profesí skriptky

- 1) V přítomné studii se soustřeďujeme na filmovou a televizní výrobu, proto se nebudeme zabývat organizací práce v jiných oblastech filmového a televizního průmyslu. Existují však studie zaměřené například na organizaci práce v kinech. Ina Rae Harková popsala proměnu konstrukce genderových rolí u vedoucích pracovníků kin a jejich zaměstnanců. Ina Rae Hark, *The "Theater Man" and "The Girl in the Box Office"*. In: Táž, *Exhibition. The Film Reader*. London: Routledge 2002, s. 143–153. Karel Čada a Jan Hanzlík se zase zabývali změnami pracovních podmínek promítačů v souvislosti s nástupem multikin v České republice. Karel Čada – Jan Hanzlík, „Jak řekl Griffith, pokrok nezastavíš...“ Reflexe změn kinematografických technologií českými promítači. *Iluminace* 19, 2007, č. 4, s. 111–125.
- 2) Popis práce skriptky je předmětem této studie a bude mu věnována detailnější pozornost dále, proto ho na tomto místě představíme jen v nejobecnějších rysech. Skriptka má dle domácích i amerických textů na starosti „veškeré aspekty týkající se návaznosti mezi záběry. [...] kontroluje podrobně vzhled herců (měl v posledním obraze karafiát v levé nebo v pravé knoflíkové dírci?), rekvizity, osvětlení, pohyb, pozici kamery a délku každého záběru.“ David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. 8th ed. New York: McGraw-Hill, 2008, s. 18. Skriptka je zástupcem střihače a spolupracovníkem režiséra. Sama řídí profesi klapky. Bohumil Šmída, *Organisace a výroba uměleckého filmu*. Praha: Československý státní film – Tiskové oddělení 1954, s. 251 (viz příloha č. 1).

spjata, neboť ji tradičně vykonávají ženy.³⁾ Co spojuje obě tyto tematické linie, je jistá forma zvýhodňování konkrétních skupin uchazečů o práci ve filmovém průmyslu, a naopak znevýhodnění skupin jiných. Tento výzkumný zájem se odráží i ve volbě teoretické literatury. Vycházíme jednak z analýzy trhu práce a pracovního procesu, kterou provedla Helen Blairová v britském filmovém průmyslu v návaznosti na výzkumy realizované v USA,⁴⁾ jednak z genderových teorií, které předpokládají, že společenské role prisuzované oběma pohlavím jsou důsledkem sociální konstrukce oddělitelné od biologické determinace,⁵⁾ což se projevuje i na trhu práce a v pracovním procesu.⁶⁾ V předkládané studii jsme využili jako zdroj dat kvalitativně orientované polostrukturované rozhovory se skriptkami a zúčastněné pozorování na jednom filmovém projektu. Cílem práce bylo zodpovědět následující otázky: 1) jak se liší zaměstnávání skriptek ve studiovém a projektovém systému výroby, 2) v čem je práce skriptek ve filmové a televizní výrobě specifická, 3) jak jsou ve filmovém a televizním průmyslu konstruovány genderové distinkce.

Historický a teoretický kontext

Organizace filmové výroby se vyvíjela odlišně v západních kapitalistických zemích a ve znárodněném československém průmyslu. Jak ve Velké Británii, tak v USA řídily filmovou výrobu v minulosti velké společnosti, které „přímo kontrolovaly financování, vývoj, výrobu a distribuci filmových produktů.“⁷⁾ Tyto společnosti byly majiteli studií a zaměstnávaly stálé zaměstnance, kteří kontinuálně pracovali na výrobě filmů. Filmová výroba ve Velké Británii byla podle Blairové více fragmentovaná než v USA a vedle velkých společností typu Rank a Associated British Picture Company zde existoval rozsáhlejší sektor nezávislých společností. Nicméně hlavním zaměstnavatelem filmových pracovníků byla stejně jako v USA velká studia, která vedle vlastní výroby pronajímala pracovní sílu nezávislým producentům společně s materiálními výrobními prostředky.⁸⁾ V současné době je však výroba filmů v USA i Velké Británii orientována projektově. Většina pracovníků není zaměstnávána studiem, ale pracuje na volné noze. Po zániku studiového systému v USA regulovala přidělování pracovních příležitostí pro řadu pracovníků odbo-

3) Jak upozorňují například David Bordwell a Kristin Thompsonová, v Hollywoodu dnes profesi „skriptky“ vykonávají z jedné pětiny muži. Čeština i angličtina má pro označení této profese femininní i genderově neutrální variantu. V češtině se používá „skriptka“ nebo „skript“ (alternativně „script“), v angličtině bylo dřívější označení „script girl“ nahrazeno genderově neutrálním „script supervisor“. D. B o r d w e l l – K. T h o m p s o n, c. d.

4) Helen B l a i r, „You’re only as Good as Your Last Job”: The Labour Process and Labour Market in the British Film Industry. *Work, Employment & Society* 15, 2001, č. 1, s. 149–169.

5) Viz např. Robyn R y l e, *Questioning Gender: A Sociological Exploration*. Sage: Los Angeles 2011, s. 6–11.

6) Konstruování (a dekonstruování) genderových rolí v pracovním procesu se blíže věnuje např. Elisabeth K. K e l a n, Gender Logic and (Un)doing Gender at Work. *Gender, Work and Organization* 17, 2010, č. 2, s. 174–194.

7) H. B l a i r, c. d., s. 151.

8) Tamtéž.

rová organizace The International Alliance of Theatrical Stage Employees⁹⁾ (IATSE) na základě odslouženého věku, zatímco ve Velké Británii žádný podobný systém přidělování práce neexistuje. Nábor pracovníků a jejich výběr probíhá téměř výhradně neformálním procesem.¹⁰⁾ Filmová výroba byla v prostoru současné České republiky¹¹⁾ po vzniku státního monopolu v roce 1945 realizována jako státní filmové podnikání. Filmoví pracovníci byli tedy až na některé profesní skupiny zaměstnanci státního podniku. Státní monopol na výrobu filmu skončil po roce 1989,¹²⁾ a čeští filmoví pracovníci se po hromadných výpovědích v roce 1991¹³⁾ octlí podobně jako jejich britští a američtí kolegové v prostředí tržní ekonomiky a v projektově orientovaném systému.

V první části analýzy vycházíme především ze studie „You're only as Good as Your Last Job: The Labour Process and Labour Market in the British Film Industry“.¹⁴⁾ Helen Blairová se v ní zaměřuje na to, jak pracovníci ve filmovém průmyslu získávají práci na jednotlivých projektech. Nejprve zpochybňuje teorii flexibilní specializace (flexible specialisation) a duálních trhů práce (dual labour markets) a následně na základě empirických zjištění formuluje vlastní koncepci založenou především na existenci semi-permanentních pracovních skupin (semi-permanent work groups). Zastánci teorie flexibilní specializace mimo jiné soudí, že oproti studiovému systému v USA, který vyráběl až do konce 40. let 20. století masové a formulkovité produkty a požadoval od svých pracovníků plnění opakovaných a předvídatelných úkolů podobných práci na běžícím pásu, konec studiové éry a nástup éry spektakulárních blockbusterů začal klást na filmové pracovníky nové nároky: schopnost plnit vágně definované a složité úkoly.¹⁵⁾ Jak známo, vlivem soudního rozhodnutí v případě společnosti Paramount z roku 1948 došlo postupně k vertikálnímu rozdělení filmového průmyslu, a to nejen ve smyslu oddělení produkce a distribuce od provozování kin, ale také ve smyslu oddělení jednotlivých subjektů v oblasti výroby. Ta už neprobíhala kompletně v jedné velké společnosti, ale rozdělila se mezi řadu malých společností specializovaných na určitou oblast služeb, přičemž majors studia fungovala spíše jako distributor.¹⁶⁾ Pro nás je podstatné, že jedním z důsledků fle-

9) Celým názvem The International Alliance of Theatrical Stage Employees, Moving Picture Technicians, Artists and Allied Crafts of the United States, Its Territories and Canada.

10) H. B l a i r, c. d., s. 152.

11) Slovenská filmová výroba se po dočasné centralizaci začala v roce 1953 zase postupně izolovat. Bohumil Š m í d a, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1966, s. 156.

12) Legislativní potvrzení této skutečnosti přineslo zrušení několika paragrafů Benešova dekretu 50/1945 Sb. zákonem č. 273/1993 Sb., v nichž bylo mimo jiné definováno, že výrobou filmu je oprávněn výhradně stát. Viz Zákon 273/1993 Sb. ze dne 15. října 1993 o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů, ve znění zákona č. 40/1995 Sb., zákona č. 121/2000 Sb. a zákona č. 132/2000 Sb., § 15.

13) Ředitel FSB Václav Marhoul v tomto roce propustil 1700 zaměstnanců. Viz např. Martin Š v o m a, Chtěl jsem z Barrandova udělat krásnou a bohatou nevěstu. Rozhovor s Václavem Marhoulem. *Iluminace* 19, 2007. č. 1, s. 155–166, zde 157.

14) H. B l a i r, c. d.

15) H. B l a i r, c. d., s. 153.

16) Susan C h r i s t o p h e r s o n – Michael S t o r p e r, The Effects of Flexible Specialization on Industrial Politics and the Labor Market: The Motion Picture Industry. *Industrial and Labor Relations Review*, 42, 1989, č. 3, s. 331–347, zde 334–335.

xibilní specializace byla podle jejích proponentů atomizace trhu práce – zaměstnanci začali pracovat na základě krátkodobých smluv a byli nuceni shánět si po dokončení projektu novou práci samostatně, respektive prostřednictvím IATSE. Trh práce se rozdělil na jádro a periferii (odtud „duální“), přičemž jádro tvořili ti pracovníci, kteří měli rozsáhlé zkušenosti v určité oblasti filmové výroby a velkou síť kontaktů, a periferii ti, kteří takové zkušenosti a síť kontaktů neměli. Pro nové adepty nebo pracovníky s malým množstvím zkušeností bylo těžké získat přístup k práci. IATSE ji totiž zprostředkovává především jádru, zatímco

[p]eriferní pracovní síla se [...] setkává s větší nejistotou a delšími obdobími nezaměstnanosti, protože má omezenější přístup k práci kvůli menším zkušenostem a menšímu počtu kontaktů.¹⁷⁾

Podle Susan Christophersonové a Michaela Storpera vede takový systém k pracovní nejistotě a vykořisťování určité skupiny filmových pracovníků. Christophersonová se Storperem tedy vnímají současný systém oproti původnímu studiovému systému negativně.¹⁸⁾ Tento vývoj lze také zařadit do obecnějšího kontextu rozvoje síťové společnosti (network society), již jako koncept ve své práci prosazuje sociolog Manuel Castells.¹⁹⁾ Blairová dochází na základě analýzy britského filmového průmyslu k jiným závěrům.²⁰⁾ Svět práce podle ní není tak silně atomizovaný, jak naznačuje teorie duálních trhů. Lidé získávají práci jednak díky svým kontaktům, jednak díky semi-permanentním pracovním skupinám, jichž jsou členy (jednotlivý tým v rámci filmového štábu – například kamerový tým – kontinuálně pracuje jako jednotka na různých projektech a jako jednotka také získává práci). Při získávání první pracovní příležitosti pomáhají adeptům zejména rodinní příslušníci a přátelé pracující ve filmovém průmyslu, při hledání dalších pracovních příležitostí pak pomáhají bývalí spolupracovníci a semi-permanentní pracovní skupiny. Tím je jednak redukována nejistota při shánění zaměstnání, jednak usnadněna práce zaměstnavatelů při náboru pracovníků.²¹⁾ Jak již bylo naznačeno, situace v české filmové výrobě má s popsanou změnou v americkém a britském filmovém průmyslu jisté shodné rysy. Původně státní zaměstnanci v současné době pracují na individuálních projektech a jsou nuceni s určitou periodicitou znovu vstupovat na trh práce a hledat další projekty.

Ať už je získávání pracovních příležitostí regulováno dle předchozích pracovních zkušeností (jak tvrdí teorie duálního trhu práce) nebo organizováno na základě neformálního systému přátelství a příbuzenských vazeb a semi-permanentních pracovních skupin (jak tvrdí Blairová), v každém případě platí, že určití lidé jsou při získávání práce zvýhodňováni. Jiná forma zvýhodňování operuje napříč celým spektrem filmových a televizních pracovníků, a to na úrovni genderových distinkcí. Britský průvodce po kariéře ve filmo-

17) H. B l a i r, c. d., s. 154.

18) Srov. S. C h r i s t o p h e r s o n – M. S t o r p e r, c. d., s. 345–346.

19) Manuel C a s t e l l s, *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell 1996.

20) H. B l a i r, c. d., s. 167–168.

21) Tamtéž.

vém a televizním průmyslu od Josephine Langhamové například radí těm, kteří se chtějí stát hvězdou, zcela bez obalu:

Hodnoťte svou šanci na úspěch [ve filmu a v televizi] realisticky. Pro muže je snadnější uspět než pro ženu. (Kolik žen po šedesátce čte v televizi zprávy? Rovné příležitosti zatím do televize a filmu nedorazily.) [...] Úspěch v zábavním průmyslu je otázkou temperamentu a osobnosti stejně jako talentu a vzhledu.²²⁾

Vedle těchto relativně zjevných nerovností dále existují jiné, méně zjevné, které přímo na obrazovce nebo na plátně nepozorujeme. Deborah Chambersová, Linda Steinerová a Carole Flemingová upozorňují, že na vysoce prestižních pozicích ve zpravodajství v USA převažují muži, zatímco na méně prestižních pozicích převažují ženy.²³⁾ Katie Milestoneová a Anneke Meyerová obdobně soudí, že v oblasti kulturní produkce lze pozorovat ohromnou genderovou nerovnost. Nepřítomnost žen v tvůrčích profesích v druhé polovině 20. století (mimo jiné i v oblasti filmové výroby) vysvětlují například snahou navrátit ženy v poválečném období znovu do domácnosti („refeminizovat“ je), nedostatkem inspirativních rolových modelů, spojováním pojmu génia s mužskými kvalitami a představou, že ženy nejsou schopné pracovat s technikou.²⁴⁾ Patří sem i asociování určitých „netvůrčích“ profesí s ženami (vedle skriptky třeba profese klapky). Pokud tedy uvažujeme o kariérách ve filmovém průmyslu, měli bychom vzít v potaz také důvody, jimiž jsou vysvětlovány rozdíly mezi typicky mužskými a typicky ženskými profesemi.

Metodologie, výběr vzorku a sběr dat

I když je studie Helen Blairové v mnoha ohledech inspirativní, pro naše záměry je výhodnější přistupovat k výzkumu z pozic interpretativní sociologie. Nezajímá nás totiž pouze repertoár vzpomínek a zkušeností, ale také aktivní interpretační činnost respondentek, jinými slovy to, jak samy konstruují podmínky své profese. Konkrétně pak využijeme etnometodologicky²⁵⁾ inspirovaný etnografický výzkum. Etnografickým výzkumem zde na obecné rovině rozumíme

účast v každodenním životě lidí, pozorování toho, co se odehrává, naslouchání tomu, co se říká, kladení otázek – tedy sběr všech dat, která jsou k dispozici a osvětlují předmět výzkumu.²⁶⁾

22) Josephine L a n g h a m, *Lights, Camera, Action! Working in Film, Television & Video*. 2nd ed. London: British Film Institute 1996, s. 127–128.

23) Deborah C h a m b e r s – Linda S t e i n e r – Carole F l e m i n g, *Women and Journalism*. London: Routledge 2004, s. 72–73.

24) Katie M i l e s t o n e – Anneke M e y e r, *Gender and Popular Culture*. Cambridge: Polity 2012, s. 56–57, v tisku.

25) Harold G a r f i n k e l, *Studies in Ethnomethodology*. New Jersey: Prentice Hall 1967.

26) Martyn H a m m e r s l e y – Paul A t k i n s o n, *Ethnography. Principles in Practice*. 2nd ed. London: Routledge 1995, s. 1.

Cílem etnografické studie je zjistit, jak lidé „konstruují“ svůj sociální svět na základě svých interpretací tohoto světa a prostřednictvím jednání vycházejícího z těchto interpretací.²⁷⁾ Etnometodologii pak lze definovat jako „zvláštní druh sociálního výzkumu, který se věnuje vysvětlování způsobů, jimiž členové kolektivu vytvářejí a udržují smysl řádu a srozumitelnosti ve společenském životě“²⁸⁾. Oproti klasické sociologii, která se zajímá o vysvětlení sociálních faktů, se etnometodologie zajímá o vysvětlení způsobů, jimiž se tato fakta konstituují.²⁹⁾ Přitom je třeba rozlišovat mezi způsobem, jakým je profese skriptky konstruována institucionálně (diskursivně), a způsobem, jakým je tato profese vysvětlována samotnými respondentkami. Institucionální diskurs je v předkládané analýze okrajově zohledněn v dobových oborových textech, klíčový důraz však klademe na interpretační aktivity respondentek. Interpretační činnost nabývá na významu zejména v otázkách týkajících se genderové dichotomie v oblasti práce, která je z našeho pohledu utvářena přinejmenším v jisté míře arbitrárně.

Ke sběru dat a analýze byly využity polostrukturované rozhovory s pěti skriptkami pracujícími v českém filmovém a televizním průmyslu. Jak je pro kvalitativní výzkum charakteristické, respondentky byly vybrány především na základě dostupnosti, bez ambice poskytnout reprezentativní vzorek skriptek nebo dokonce celé populace filmových a televizních pracovníků v České republice. Vzhledem k tomu, že u nás dosud k danému tématu nebyly realizovány žádné výzkumy, bylo naším primárním cílem prozkoumat do hloubky možné otázky a hypotézy, nikoliv nabídnout definitivní závěry o organizaci práce v české filmové a televizní výrobě. Přesto vzorek nebyl vybrán náhodně, ale cíleně³⁰⁾ tak, aby pokud možno pokryl předpokládanou variabilitu ve zkušenostech skriptek (vzorování o maximální variaci /maximum variance sampling/).³¹⁾ Vzorek obsahoval záměrně dvě generace skriptek.³²⁾ První generace (Anna /60/, Daniela /64/ a Eva /63/) vstoupila do pracovního procesu před rokem 1991 a svou profesi vykonává i nyní. Může tedy srovnat dřívější situaci se situací současnou. Druhá generace (Barbora /33/ a Jana /36/) vstoupila do pracovního procesu až po tomto roce, může tak reflektovat okolnosti vstupu do pracovního procesu v nových podmínkách. Bylo také dbáno na to, aby respondentky pocházely z různých pracovních prostředí, a mohly podat zprávu o různých formách své profese. Anna, Daniela i Eva byly původně zaměstnány ve Filmovém studiu Barrandov (FSB), v současné době pracují převážně na televizní dramatické tvorbě a seriálech. Barbora pracuje v televizi jednak při výrobě nejmenované reality-show, jednak v oblasti televizní dramatické tvorby. Jana pracuje převážně na televizních seriálech.³³⁾ Přestože

27) Tamtéž, s. 11.

28) Paul ten Have, *Understanding Qualitative Research and Ethnomethodology*. London: Sage 2004, s. 14.

29) Tamtéž.

30) David Silverman, *Ako robíť kvalitatívny výskum*. Bratislava: Ikar 2005, s. 116.

31) Jan Hendl, *Kvalitatívni výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál 2005, s. 154; Thomas R. Lindlof – Bryan C. Taylor, *Qualitative Communication Research Methods*. 3rd edition. London: Sage 2011, s. 113–114.

32) Jména skriptek, dalších pracovníků, jednotlivých projektů a televizních stanic byla na přání respondentek změněna nebo vynechána, aby nebyla možná identifikace.

33) Přes opakovanou snahu se nepodařilo najít respondentku, která pracovala v Československé televizi před rokem 1991.

jsme prostřednictvím cíleného výběru chtěli dostat jisté reprezentativnosti, navazujeme na tradici myšlení, která předpokládá, že „je možné základné štruktúry spoločenského systému nájsť kdekoľvek, a preto nezáleží na tom, kde začneme skúmať“.³⁴⁾ V tomto smyslu by bylo možné zevšeobecňovat i na základě jediné případové studie, toto stanovisko však považujeme za extrémní. Přístup k respondentkám zajistila informatorka pracující v oblasti filmové a televizní výroby.³⁵⁾

Otázky se zaměřovaly na následující tematické okruhy:

- 1) první setkání s filmem,
- 2) první práce u filmu,
- 3) další práce u filmu a kariérní postup,
- 4) náplň práce skriptky,
- 5) genderové aspekty práce skriptky.

Pro zajištění validity³⁶⁾ byla celá analytická část studie konzultována s respondentkou Annou. David Silverman sice nepovažuje tuto metodu za nejlepší způsob zajištění validity,³⁷⁾ přesto se ukázalo jako užitečné ověřovat, zda bylo konkrétním jevům při rozhovorech a jejich prepisech a analýze správně porozuměno.

Data získaná z rozhovorů byla doplněna o zúčastněné pozorování na jednom celovečerním filmovém projektu. Autor zde byl zaměstnán jako runner,³⁸⁾ přičemž projekt probíhal po dobu přibližně 25 dní. Role výzkumníka nebyla ostatním členům filmového štábu známa. Během několika natáčecích dnů pak mohl autor díky shodě okolností zastupovat klapku, a později i skriptku, měl tedy možnost některé informace z rozhovorů ověřovat a doplňovat přímo z pozice skriptky. Jelikož obě „ženské“ profese vykonával muž, šlo v jistém smyslu o etnometodologický rušivý experiment (breaching experiment) v intencích, v nichž ho navrhnul a implementoval Harold Garfinkel. Ten se snažil odhalit pozadí každodenních scén tím, že nutil výzkumníky chovat se v běžných situacích neobvykle.³⁹⁾ Rušivým experimentům v oblasti genderu se Garfinkel věnoval v případové studii transsexuálky Agnes, která podstoupila chirurgickou proměnu z muže na ženu. Garfin-

34) David Silverman, *Ako robíť...*, s. 121.

35) K problematice získávání přístupu do zkoumaného prostředí a k pojmu „dveřník“ (gatekeeper) blíže viz M. Hammersley – P. Atkinson, c. d., s. 54–79.

36) „Pod validitou budem rozumieť pravdivosť: interpretovanú ako mieru, v akej vysvetlenie presne reprezentuje sociálne javy, o ktorých hovorí.“ Martyn Hammersley, citováno v David Silverman, *Ako robíť...*, s. 188.

37) Tamtéž, s. 190.

38) Runner vykonává nejružnější pomocné práce a náplň profese se u různých filmových a televizních projektů bude pravděpodobně lišit. Může jít o nošení kávy, zajišťování monitoru propojeného s kamerou pro režiséra, natáčení filmu o filmu, není-li zrovna přítomen jiný zkušený kameraman, případně (jako tomu bylo i v mém případě) občasně zastupování jiných profesí. „Runneři pomáhají zajišťovat, aby vše probíhalo hladce, a poskytují podporu ve všech oblastech filmové výroby.“ Skillset, Runners in Film. Online: <http://www.skillset.org/film/jobs/article_1745_1.asp>, [cit. 25. 11. 2011].

39) Garfinkelovi studenti měli například za úkol požadovat v běžné konverzaci s partnerem nebo kamarádem od svého protějšku upřesnění zcela běžných vět: „Jsem unavený“ – „Jak jsi unavený? Fyzicky, psychicky nebo se jen nudíš?“ – „Nevím, asi hlavně fyzicky.“ – „Takže tě bolí svaly nebo kosti?“ Druhá strana na takové narušení běžné komunikační situace reagovala překvapeně nebo s podrážděním – například větou „Co je s tebou, nejsi nemocný?“. Jinými slovy snažila se toto rušivé chování nějak interpretovat a dát mu smysl, i když žádný smysl (kromě výzkumného záměru) nemělo. H. Garfinkel, s. 42–43.

kelova analýza se zaměřuje zejména na to, jak se Agnes snažila dodržovat ženskou genderovou roli, aby její původní mužská identita a minulost nebyla prozrazena. Garfinkela zajímaly situace, v nichž mohlo dojít k narušení genderové role, a důsledky, které takové narušení mohlo mít.⁴⁰⁾ Obdobně inspirativní pro náš rušivý experiment byla etnografická studie Ully Johanssonové „The Transformation of Gendered Work: Dualistic Stereotypes and Paradoxical Reality”.⁴¹⁾ Autorka se v ní zabývá tím, jak je vykonávání „ženské“ práce (uklízění v domech) mužskými pracovníky a vykonávání „mužské“ práce (opravování domácích spotřebičů) ženskými pracovníci interpretováno jednak zaměstnanci samotnými, jednak okolím. Mimo jiné upozorňuje na počáteční „podivné“ pocity zúčastněných, které však po několika měsících (v případě zaměstnanců a zaměstnankyň) nebo několika letech (v případě okolí) vymizely a respondenti začali vnímat novou situaci jako „přirozenou“,⁴²⁾ což dokládá výše uvedenou arbitrární konstrukci genderových rolí v oblasti práce. V návaznosti na tyto dvě studie nás zajímalo, zda náš rušivý experiment vyvolá nějaké reakce, zda se tyto reakce budou lišit v případě práce klapky a skriptky a jaké interpretační aktivity budou ostatní členové štábu vyvíjet ve snaze vyrovnat se s nezvyklou situací.

První pracovní příležitost

Způsoby, jimiž se respondentky dostaly k práci ve filmu a v televizi, byly různorodé, mají ale jisté společné rysy. V některých případech usilovaly o práci u filmu od dětství. Anna a Daniela poznamenávají:

Já jsem chodila vždycky ráda do kina a navíc jsem ještě jako úplně malá sbírala fotografie slavných herců [...]. A protože tatínek prodával na karlovarském festivalu festivalové deníky, tak mi je vždycky nosil podepsané od těch [...] i zahraničních herců. Takže já měla úžasnou sbírku. (Anna)

Bylo mi deset nebo tak nějak a byla jsem na filmu MALÝ MUK. To byla německá pohádka [...] a bylo tam zrychlení a kolo se točí dozadu, když jede dopředu kočár a takovéhle věci. A do toho kina nás vzal [...] s kamarádkou její tatínek. A já jsem se ho vyptávala, jak to, že to takhle je, jak to, že lidi zmizí a zase se objeví. [...] A od té doby jsem pořád vyzvíдалa, pak jsem objevila časopis *Kino*, později ještě *Film a dobu*. [...] Pak jsem začala sbírat herce. [...] A prostě já jsem říkala: já chci jít k filmu. Nechci být herečka, ale chci být za kamerou, chci vědět, jak se dělají filmy. (Daniela)

V českém prostředí byl rušivý experiment využit například in Zdeňka V y k o u k a l o v á, *Subjektivní význam mobilní komunikace v každodenní interakci dospívajících v kontextu saturace jejich psychosociálních potřeb*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita 2010.

40) H. G a r f i n k e l, s. 116–185.

41) Ulla J o h a n s s o n, *The Transformation of Gendered Work: Dualistic Stereotypes and Paradoxical Reality*. *Gender, Work and Organization* 5, 1998, č. 1, s. 43–58.

42) Tamtéž.

Tyto respondentky konstruuji svou profesi jako celoživotní zájem, který se začal rozvíjet už v dětství. Barbora s Evou naopak zdůrazňují, že u filmu pracovat původně nechtěly.

Vůbec jsem nevěděla, co chci dělat. Byla jsem takový premiant [...] šprt možná až. [...] [Ve třídě] jsme byly tři premiantky a všechny jsme se hlásily na zahraniční obchod na ekonomku. Jenomže jedna byla dcera ředitele školy, druhá byla dcera předsedy závodního výboru a můj tatínek černá ovce, nestraník, tak to byl předem prohraný boj. Tak jsme vzaly s mojí sestrou knihu a začaly jsme hledat takové ty střední školy a ona, starý ochotník, teda tíhla k tomu divadlu a tak a bohužel jí to nevyšlo, no tak se tam snažila nacpat mě, tak našla filmovou průmyslovku v Čimelicích, a jako že to je ono a že se tam pojedeme podívat. (Eva)

Mě to nikdy nenapadlo dělat u filmu, ale moje ségra vždycky blbla s divadlem, tak jsem se tak jako trošičku o to zajímala, že by to třeba bylo hezké nebo že práce u filmu je pěkná, ale tím to končilo. Já jsem původně dělala polygrafickou školu a chtěla jsem se tomu věnovat, chtěla jsem být grafička nebo prostě práci s novinami, novinářka nebo něco podobného. (Barbora)

V obou předchozích úryvcích je zdůrazněno, že částečný vliv na volbu profese měla sestra. V případě Jany vyplynula volba profese z faktu, že její matka (Eva) pracuje jako skriptka. Rodina tedy hrála významnou roli tam, kde si respondentka nebyla výběrem povolání předem jistá.

Dle výpovědí respondentek existovaly před rokem 1989 dvě možnosti, jak se stát skriptkou. Institucionálně organizovanou verzí bylo studium Střední průmyslové školy filmové v Čimelicích (dále SPŠF). To byl případ Daniely a Evy, které shodně popisují, jak byly v průběhu studia vysílány do praxe, kde působily zpočátku spíše jako pozorovatelky, později získaly na umístěnkou své první místo u filmu jako klapky.⁴³⁾ Druhou možností bylo získat nejprve místo klapky přes známé, což byl případ Anny, které se zpočátku nedařilo dostat na vysokou školu, kde chtěla studovat teorii a dějiny filmu, a teprve později vystudovala psychologii, protože původně zvolený obor nebyl vypsán v podobě dálkového studia:

Kamarádka mi dohodila brigádu na Barrandově, kde jsem mohla pracovat jako klapka, abych si něco vydělala a mohla chodit na ty přednášky. Ona tam taky původně pracovala jako klapka, a pak odešla na vysokou školu, takže to bylo, že jsme si to jenom předaly. Takže jsem takhle pracovala jako klapka na Barrandově a přitom jsem se pokoušela dostat znova na tu vysokou školu. (Anna)

43) Klapka je přímá podřízená skriptky. Klapka (jakožto profese) při současném natáčení obrazu a zvuku hlásí synchronní a záběrová čísla, která jsou zároveň napsána na klapce (jakožto nástroji), a touto klapkou klapne, na základě čehož je možné ve střížně synchronizovat obrazovou a zvukovou složku (klapnutí ramen klapky je slyšet ve zvuku a vidět v obraze). V případě natáčení „němých“ záběrů (bez současného záznamu zvuku) pouze předkládá klapku před kameru s příslušnými čísly. Klapka dále píše denní záznam o negativu, v němž je popsán natočený materiál. Viz příloha č. 1, 2 a dále informace získané v rámci zúčastněného pozorování.

V současné době SPŠF neexistuje. Vstup do zaměstnání u filmu na pozici klapky, respektive skriptky probíhá neformálními postupy, jak zdůrazňuje Jana, již první místo u filmu zprostředkovala matka:

Já si myslím, že ta práce je hrozně specifická svým obsahem a že se to nikde nedá naučit – jako v žádné škole. Taková škola u nás neexistuje. Takže všechny ty předané zkušenosti, [...] to tak jako vyplývá z logiky věci, že příbuzenské vztahy jsou k tomu hrozně nápomocné, že [...] zkušenosti, které mi maminka předala, jsou úplně k nezaplacení. [...] Dokonce si ani neumím představit, že by třeba někde vyšel v novinách inzerát: hledáme skriptku na seriál. To mi přijde úplně absurdní, nebo že to těmahle cestami prostě vůbec nejde. Samozřejmě profese potom takové ty umělecké, které se rekrutují z FAMU, tak to je něco jiného. (Jana)

U Barbory byla situace komplikovanější. Nejprve začala pracovat jako asistentka stříhu a k této profesi se dostala podle svých slov náhodou. Skriptkou se stala až později.

Já jsem byla bez práce [...] a byl to docela problém, protože všude měli plno. [...] Jednou jsem prostě s mámou šla, ona potřebovala něco na dopisovém centru [v televizi]. Tak jsem jela s ní a viděla jsem tam na nástěnce, že hledají asistenta stříhu. A tak jsem si říkala, jakože vůbec nevím, o co jde, ale že se půjdu zeptat, že mě třeba vezmou. No a šla jsem vlastně ke své budoucí šéfové, paní [...] a hrozně dobře jsme si povídaly, jako vůbec ne o stříhu, vůbec ne, co ta práce znamená, a padly jsme si do oka a ona řekla, ať to určitě nevzdávám a ať přijdu, ještě že bude jedno kolo. Tam mi dali srovnávat nějaké fotky, rozstříhaný film a kreslit, což já vůbec neumím, takže vůbec nechápu, na jakém základě mě potom vzali, ale dopadlo to dobře a paní [...] mi zavolala, že mě berou. (Barbora)

I když se Barbora dostala podle svých slov k první práci v televizi přes inzerát, což by mohlo být vnímáno v rozporu s tím, co říká Jana, je třeba zasadit tento inzerát do správného kontextu. Pokud byl zveřejněn v budově televize, rozhodně nejde o veřejně nabízenou pracovní pozici, ale o pozici, o níž se dovědí převážně lidé zaměstnaní v této instituci.⁴⁴⁾ Na tato místa se mohou dostat buď zaměstnanci a externí pracovníci sami, chtějí-li změnit profesi v rámci jedné instituce, nebo jejich příbuzní a známí. Na první pohled se může zdát, že určité pracovní pozice jsou k dispozici pouze pro vybraný okruh lidí, zatímco jiní se k nim dostat nemohou, a jde tedy o nespravedlivé znevýhodnění většiny populace. Helen Blairová však vysvětluje obdobný mechanismus v britském filmovém průmyslu ryze praktickými důvody: práce u filmu je náročná a nelze zde zaměstnat každého. Blízký charakter rodinných a kamarádských vazeb umožňuje dobře zhodnotit vlastnosti potenciálního pracovníka a zaměstnavatel považuje takto doporučenou osobu (oprávně-

44) Obdobně jsou některé pozice v České televizi inzerovány na intranetu dostupném pro zaměstnance a externí pracovníky ČT, ale nikoliv veřejně. Osobní zkušenost autora z dvouletého působení v České televizi v letech 2007–2009.

ně či neoprávněně) za menší riziko, než jaké by představoval zcela neznámý člověk.⁴⁵⁾ Jana navíc tento mechanismus v předchozím úryvku interpretuje tak, že příbuzní mohou při vykonávání profese poskytnout oporu nebo dokonce výškolení, v tomto smyslu jde tedy o předávání rodinné tradice i rodinného vědění. Kromě toho, že jde o náročnou práci, jde také o práci týmovou a adept musí zapadnout do kolektivu a stát se jeho funkční součástí. Nepřekvapí tedy, když Barbora ve svém vyprávění naznačuje, že pro její přijetí byly důležitější komunikační dovednosti než „srovnávání fotek“ nebo „kreslení“.

Respondentky začínaly svou kariéru u filmu jako klapky (kromě Barbory, která začínala jako asistentka střihu), což odpovídá institucionální verzi reprezentované publikací Bohumila Šmídy, v níž je klapka explicitně definována jako „adept skriptu“.⁴⁶⁾ Zprostředkovatel práce byl ve vyprávěních respondentek buďto formální, ale dostupný jen určité části populace (umístěnky po absolvování SPŠF, inzeráty určené úzkému okruhu potenciálních pracovníků), nebo neformální (kamarádi, příbuzní). V tomto smyslu lze souhlasit se závěry Helen Blairové platnými v britském prostředí: ti, kteří nemají kontakty, se obtížněji dostávají „dovnitř“, a je tomu tak proto, že se nedozvědí o volných pozicích a nedostanou potřebná doporučení. I Barbora, která prošla jako jediná výběrovým řízením, zdůrazňovala, že si se svou nadřízenou „padly do oka“.

Další pracovní příležitosti

Problematiku získávání dalších pracovních příležitostí můžeme rozčlenit na dva aspekty. Prvním z nich je kariérní postup, kdy se z klapky stává skriptka, druhým pak je způsob, jakým pracovnice získávají práci na jednotlivých projektech. Nejprve se zaměříme na zmíněný kariérní postup. Na základě zúčastněného pozorování lze soudit, že profese klapky je relativně snadná (klapání i vedení denního záznamu o negativu si lze osvojit během jednoho pracovního dne), zatímco profese skriptky je náročnější. Ani jeden z uvedených způsobů, jimiž se respondentky dostaly k profesi skriptky, nicméně nezaručoval předběžné osvojení potřebných znalostí a dovedností. Respondentky upozorňovaly, že se vše potřebné dozvěděly buďto při klapání, nebo jim v začátcích někdo pomáhal:

Já jsem klapala asi dva roky, pak se dělal takový film [...] vojenský, těžký, protože byl dlouhý taky, a nemohli na to sehnat skriptku, pan režisér [...] všechny odmítl a řekl: já si vezmu Danielu. A já jsem říkala, ale já to neumím. To nevádí, já tě to naučím. [...] A opravdu si mě vzal jako pod křídlo a já jsem tam šla pyšná, že mám destičky, scénář, barevné tužičky a měla jsem pocit, že jsem mozek filmu a že když onemocním, tak že se ten film nenatočí, ale nevěděla jsem o tom vůbec nic, no a pan režisér [...] mě opravdu vycvičil, docela jako že jsem měla ten základ. (Daniela)

45) H. Blair, c. d., s. 159.

46) B. Šmída, *Organisace a výroba uměleckého filmu*, s. 251; též příloha č. 1.

Daniela i Eva přímo zmínily, že se v průběhu studia SPŠF o profesi skriptky nic nedozvěděly a veškeré potřebné znalosti a dovednosti si osvojily až po nástupu do praxe. Jak vyplývá i z předchozího úryvku, přechod do profese skriptky byl obvykle iniciován tím, že žádná vhodná skriptka nebyla aktuálně k dispozici, a klapka byla proto přímo oslovena, aby změnila profesi:

V podstatě to tam [ve FSB] tak fungovalo, že kdo nějakou dobu klapal, tak pak mohl, měl-li zájem a jestli se o to trochu víc zajímal, tak mohl přejít do téhle pozice. Samozřejmě [mu to] taky musel [...] někdo nabídnout, buď osobní oddělení tenkrát fungovalo na Barrandově, nebo režisér nikoho neměl, tak jsem mohla tuto práci dělat. (Anna)

Barboru, která začínala jako asistentka střihu až po roce 1991, vedl hlubší zájem a pravděpodobně i ambice a talent k tomu, že si postupně mohla vyzkoušet různé profese:

Mě ta práce začala zajímat, i jakože co se děje na place a říkala jsem si, že bych si mohla rozšířit svůj obzor, a tak jsem začala trošičku nakukovat, že třeba skript, že by se mi to líbilo. To se dělala tenkrát [televizní reality-show] a já jsem se skamarádila s [režisérem] a on mě na to vlastně jakoby vzal, že budu s ním dělat [...], no a pak jsem začala dělat i jiný pořady, a vlastně tak jsem se dostala ke skriptu. (Barbora)

Později se stala střihačkou, přičemž postup do této umělecké profese jí měl umožnit fakt, že je žena:

Jednou přišli s tím, že dělají takový sociální dokument a že chtějí, aby to střihala ženská. A ženských samozřejmě je strašně málo jako střihaček a že teda ať to zkusím. [...] Měla jsem z toho] nervy úplně v kýblu, ale zvládla jsem to. [...] A pak přišel [režisér], že už nemá svého střihače, [...] tak jestli bych třeba nechtěla s ním stříhat. (Barbora)

Z vyprávění respondentek implicitně vyplývá, že klapku a některé další asistentské profese je možno vnímat jako testování, zda se daný člověk hodí pro některou z náročnějších pozic ve filmové a televizní výrobě. To ostatně potvrzuje i již zmíněná příručka Josephine Langhamové v souvislosti s některými profesemi, mimo jiné s profesí klapky:⁴⁷⁾

Všechny tyto asistentské pozice mohou být náročné a nudné, ale jsou důležité jako výcvik a mohou také potvrdit, že se daný člověk pro práci [ve filmové a televizní výrobě] hodí.⁴⁸⁾

47) V britském a americkém filmovém průmyslu je však profese klapky vykonávána muži a je spojena s profesí zakladače, který zakládá a vykládá filmový materiál do kamery a z kamery. J. L a n g h a m, c. d., s. 177.

48) Tamtéž.

Když se klapka osvědčí, vedoucí pracovník, zpravidla režisér nebo vedoucí výroby, jí může nabídnout postup na profesi skriptky.

Pokud můžeme soudit z výpovědí respondentek, pracovní postup z klapky na skriptku se výrazně nelišil v době před privatizací FSB (přesněji v období, v němž respondentky již byly v pracovním procesu, tedy přibližně od 70. let.) a po ní. Zaměříme-li se však na to, jak skriptky získávají práci na jednotlivých projektech, pak najdeme některé rozdíly mezi situací do roku 1991 a po tomto roce. Hlavním rozdílem je samozřejmě to, že respondentky přešly ze zaměstnaneckého poměru na „volnou nohu“, tedy k práci na živnostenský list. Všechny tři respondentky ze starší generace byly před rokem 1991 zaměstnankyněmi FSB a práce jim byla přidělována shora podobně jako v původním studiovém systému v USA a ve Velké Británii:

Ta kamarádka mi dohodila práci v jedné produkci u pana [...]. Podle toho, jaký film on jako produkce dělal, tak jsem tam dělala taky skript. Většinou to takhle fungovalo, že to souviselo s produkcí. [...] Většinou ty produkce spolupracovaly s určitým režisérem a ta produkce zajišťovala tomu režisérovi štáb. Většinou to samozřejmě už byl štáb, který jaksí se znal právě proto, že ta produkce to skládala, ty lidi už na sebe byli zvyklí. [...] [V produkci] se většinou střídalo málo režisérů. [...] Prostě jsem patřila k produkci pana [...]. Dost často byli na sebe [jednotliví pracovníci] zvyklí, tak se obměňovali jenom, když nemohli, byli nemocní nebo tak. A vlastně i osobní oddělení se to snažilo takhle zajistit. [...] Ono to bylo tak, že jsme tam byli zaměstnaní na základ, tam byl určitý [...] základ a pohyblivá složka. [...] Prostě jsem měla základ a když jsem byla nasazená na film, tak k tomu jsem měla honorář za film. [...] Když jsem nedělala žádný film, tak jsem měla jenom ten základ. (Anna)

Součástí změn po roce 1991 byla větší možnost volby: „Dneska je to víc o těch kamarádských vztazích, tenkrát to šlo spíš direktivně.“ (Eva) Možnosti výběru nejvíce využívá Anna, která se věnuje také psychologii, a není tedy závislá výhradně na práci u filmu a v televizi. Podle svých slov pracuje u filmu jen tehdy, když ji osloví kamarádi z řad bývalých spolupracovníků. Po roce 1991, kdy všechny tři respondentky začaly pracovat na živnostenský list, si vedoucí výroby udrželi rozhodující roli při zprostředkovávání práce, nicméně někdy ji zprostředkovávají i další bývalí spolupracovníci (režiséři apod.):

Pak přišel rok devadesát jedna a vyhodili nás. [...] Nejdřív jsem měla strach, že budu bez práce, a pak jsme zjistila, že si můžu vybírat, takže s některými režiséry už jsem nikdy nedělala, protože jsem nechtěla (smích). A bylo to fajn docela. Ani po dvou měsících už bych nešla do zaměstnaneckého poměru. [...] Vždycky se někdo ozval a já jsem řekla, jestli jo, nebo ne. Ale většinou to zase byli lidi, s kterými jsem se znala. [...] Málokdy zavolal někdo úplně nový. (Daniela)

Ti produkční mě znali. [...] Je to o známostech, žádný větší systém v tom není. Asi existovaly nějaké seznamy, tam si to projedou a [osloví mě]. (Eva)

Po roce 1991 se částečně v důsledku pracovní nejistoty změnil vztah respondentek původně zaměstnaných ve FSB k televizní výrobě. Dvě ze tří nezávisle na sobě zdůrazňovaly, že původně chtěly pracovat právě na FSB, nikoliv v televizi:

[Po absolvování SPŠF jsem] si mohla vybrat Barrandov nebo televizi. Na televizi já jsem koukala skrz prsty a chtěla jsem prostě na ten Barrandov. (Daniela)

Televizi jsem se dlouho bránila, protože my jsme byli takoví jako ... jsme měli pocit, že ten celovečerní film je opravdu profese. (Anna)

V současné době je však u celovečerního filmu méně pracovních příležitostí, proto všech pět respondentek pracuje především na televizních projektech. Barbora s Janou, které nastoupily do práce až po roce 1991, se vůči práci v televizi nijak nevymezovaly. Vzhledem k tomu, že se Barbora zaměřuje nejen na skript, ale i na střih, byla původně zaměstnankyní televize, od roku 1999 pracuje na živnostenský list. Podle svých slov má řadu pracovních příležitostí:

Myslím, že to bylo [...] v tom roce devadesát devět, kdy nás jakože střihače i asistenty střihu pustili na volnou nohu, že prostě už jako nebudeme zaměstnanci a že si nás budou najímat. Takže jsem odešla na volnou nohu. [...] A je to pro mě teda velká výhoda, protože aspoň můžu dělat pro všechny televize. [...] Ono se to docela tak rozjelo, že tím pádem, že nedělám jenom ten střih, ale vlastně i skript, tak furt jako pořád něco je, někdo mi volá, něco navazuje na něco a vlastně to jsou furt ti samí lidi, s kterými dělám, ale tím, že dělám víc věcí, tak už jich je víc, takže vlastně já jsem nemusela si nikdy hledat práci sama. Vždycky je něco, někdo mi zavolá, jsou to nějaké větší projekty, takže to trvá déle, a pak naopak se mi stává, že se mi nějaké věci i kryjí. (Barbora)

Jana pracuje především na seriálech a zdůrazňuje, že ji práci zprostředkovává produkce. Vedoucí výroby mají podle ní k dispozici neformálně vedené seznamy pracovníků, s nimiž v minulosti spolupracovali, nebo jim někdo poskytl reference, a v případě potřeby oslovují konkrétní lidi:

To bylo přes nějakou produkci [...] šli někde zřejmě do nějakých seznamů možná, které teda asi někde i figurují už dneska [...]. Víím, že si mě pozvala produkce tehdy, když se točil [nejmenovaný televizní seriál]. Pak jsem se vracela [k práci na jiném seriálu], takže tam jsem nepokračovala. Ale jinak to zase bylo o tom, že ti lidi tu branží znají a že se tak jako někdo občas ozve. (Jana)

Vzhledem k tomu, že Jana vyjadřovala určité výhrady k profesi skriptky a není s ní ztotožněna tak, jako třeba Barbora, vyhledává i pracovní příležitosti mimo oblast filmové a televizní výroby.

Porovnáme-li výpovědi českých skriptek s tezemi Helen Blairové o britském filmovém průmyslu, docházíme v zásadě k obdobným závěrům. Zatímco první pracovní příležitost

mohou zprostředkovávat příbuzní a kamarádi, v následujícím období hrají nejdůležitější roli bývalí spolupracovníci, zejména pak vedoucí výroby. Řada citovaných úryvků poukazuje na kontinuální propojení mezi spolupracovníky: „lidi, kteří už na sebe byli zvyklí“, „lidi, s kterými jsem se znala“, „furt ti samí lidi“, neznamená to však, že by se spolupracovníci neměnili vůbec. Blairové pojem semi-permanentní pracovní skupina se tedy jeví jako aplikovatelný i na české prostředí.

Náplň profese

Respondentky se shodují na tom, že profese skriptky je velmi náročná a náplň práce je také obtížné popsatelná. Eva raději poskytla starší materiál popisující práci skriptky, který je reprodukován v příloze č. 2, aby se podrobnějšímu a z jejího pohledu složitému popisu vyhnula. Vysvětlení mimo jiné vyžaduje rozsáhlejší znalost praxe filmové výroby i vizuální představivost:

Tazatel: A můžete nějak stručně popsat náplň profese té skriptky?

Daniela: No to teda nemůžu (smích). To moje děti mi vyčítají, že to dodneška nepochopily, a když jim řeknu „Hele to bylo přes osu.“ – „Jaké přes osu?“ (smích). Starší syn, ten to možná trošku pochopil, vždycky říká „Mámo, nebylo to přes osu?“ – Já říkám: „No bylo to, teď to bylo přes osu, ale teď to zrovna nevadilo, protože někdy to nevádí a někdy to vadí.“

Popisy byly v mnoha případech obdobné a zahrnovaly především následující aspekty:

Někdy se říká, že skriptka je asistentka režie pro střih. To znamená, že skript vlastně hlídá veškeré návaznosti, které by měly fungovat ve filmu. [...] V přípravném období pomáhá režisérovi prepisovat scénář, dělá technické listy, připravuje kostýmní scénář, maskérský scénář, při natáčení hlídá ty návaznosti, hlídá takzvanou osu, je režisérovi k ruce a vlastně spolupracuje se všemi profesemi, protože vlastně všechno by měla kontrolovat. V dokončovacích pracích potom vlastně zůstává téměř sama s režisérem a se zvukovým mistrem [...], je ve střihu, připravuje post-synchrony a zvukové dokončovačky. Případně když jsou triky, [...] připravuje podklady pro trik. (Anna)

Sledování návazností ve fázi výroby respondentky popisovaly například následujícími slovy:

[Jde o to,] aby tam navazovaly rekvizity, aby ten člověk, který nese obálku, nesl v dalším obraze stejnou obálku, aby měli stejný kostým v jednom obraze uvnitř a vyšli na ulici ve stejném kostýmu, aby měli stejný účes, aby nepřekračovali osu, to znamená, aby to fungovalo, třeba pohledy jdou zprava doleva, tak musí pokračovat taky zprava doleva, v dekoraci by mělo být všechno, co bylo v předchozím

obraze, nebo změny v rámci scénáře, tak tohle všechno se musí sledovat. Světlo, denní doba, roční doba. (Anna)

Úkoly skriptky zahrnují dle respondentek i podrobnou práci se scénářem, částečně tedy zasahuje do profese dramaturga, což například Daniela explicitně zdůrazňuje:

Docela ráda pitvám scénáře, když je dostanu, protože tam je spousta chyb a mě to baví ty chyby nalézt. Nemluvím o gramatických, ale o faktických, to mě docela baví. A někdy mám zlost, že to měl najít už někdo jiný, ne skriptka, ale dramaturg třeba. (Daniela)

Mezi kritizované aspekty profese skriptky patří nepravidelná a dlouhá pracovní doba, ne vždy to však bylo vnímáno negativně. Obecně lze říci, že ty respondentky, které odmalíčka toužily pracovat u filmu, hodnotí tuto práci pozitivněji a zaměřují se spíše na její pozitivní stránky. Výjimkou je Barbora, která se sice k práci dostala náhodně, ale postupem času ji televizní výroba začala zajímat a bavit. Z některých popisů zaznívá frustrace, že všechny povinnosti není možné stihnout:

Není možné to, co chtějí po skriptkách, aby hlídaly a nahazovaly text, koukaly se, kterou rukou, co kdo dělá a ... to nejde stihnout, protože se podíváš do toho scénáře, a v tu ránu nevíš, kterou rukou co kdo udělal anebo kdy si nasadil brejle a kdy je sundal. Prostě dvoje oči ta skriptka nemá. [...] To pak v tom bruslíš a jako když jsi suverén, tak řekneš, oni se tě ptají, kdy si sundala ty brejle, no a ty to třeba švihneš od oka [...] buďto budeš za blbce anebo to tak jako říkáš pocitově, protože sis třeba všiml na zkoušce, kdy to dělala, ale už si nejsi jistý, jestli v tomhle jetí to udělala přesně stejně, protože jsou herci, který to udělají úplně jinak, že jo. No a nejde to uhlídat, nejde prostě hlídat rekvizity, stůl, hlídat kostýmy – si psát prostě všechny knoflíky, co kdo má, jestli mu neoblíklí něco, nebo jestli nešel na párek a nesundal něco. Jako v podstatě tohle všechno hlídat, to bys musel sedět u té kamery a neodejít, protože když na deset minut se vzdálíš, tak není jisté, že ti tam někdo něco nepřehodí. (Eva)

Je to pozice, po které se může spousta lidí povozit, ty skriptky opravdu můžou odnést ledacos. [...] Ale to je asi, jak kdo to bere, těžko říct. (Jana)

Nicméně práce má podle respondentek i své výhody:

Je zase kreativnější ta práce. [...] Člověk dělá v podstatě stejnou práci, není to umělecká třeba činnost, ta skriptka. Ale mění se prostředí, mění se lidi, [...] není to úplně takový ten standardní stereotyp, který člověk zažívá dennodenně v nějaké kanceláři třeba. Takže to si myslím, že zas je pozitivní. (Jana)

Pokud se zaměříme na to, v čem se popis práce u jednotlivých respondentek liší, pak jde zejména o rozdíly mezi celovečerní filmovou tvorbou, televizní dramatickou tvorbou, televizní seriálovou tvorbou a výrobou reality-show pořadů:

V té televizi je to v podstatě snazší a docela se mi tam zalíbilo.[...] Když je to... na ty dvě kamery se točí, nemusíš hlídat tolik věcí, dokončovačky byly jednodušší, že jo, přípravy... celé to bylo kratší ta práce, není to o třech měsících. (Eva)

Výhoda je, myslím, u těch seriálů, kde ta práce je [...] dlouhodoběji jistá a [skriptky] tam chodí na cykly nebo díly a střídají se [...] a jsou tam pauzy, kdy člověk si odpočine a přitom má jistotu, že práce zase bude. Ale na druhou stranu je to vyčerpávající, protože je to poměrně už stereotypní a náročné a ty seriály se točí hrozně objemově, takže je toho hrozně moc najednou. (Jana)

Práce skriptky [u konkrétní nejmenované reality-show] je o hlídání stopáže, že prostě se musíme vejít do určité stopáže a není tam ani téměř minuta navíc, potom o různých sponzorských injekcích, ty musím hlídat, musím vědět, kam je dát, pak různé košilky, titulky, prostě mít všechno spočítané a počítat během toho pořadu hodně. Takže já většinou z toho pořadu nic nemám, ale neustále dopočítávám čas a kontroluju, aby už prostě třeba bylo [...] to, co má být. (Barbora)

Rozdíly mezi jednotlivými typy pořadů tedy podle respondentek spočívají v náročnosti práce, ve větší či menší míře stereotypnosti a pracovní jistoty i v převažující náplni profese.

Konstrukce genderových rolí

O tom, jak hluboce je zakořeněná představa skriptky-ženy, svědčí například popis práce uvedený v plném znění v příloze č. 2: „Script je plně podřízena [sic!] režisérovi...“⁴⁹⁾ Bohumil Šmída v dobové oborové publikaci *Organisace a výroba uměleckého filmu* z roku 1954 (viz též příloha č. 1) uvádí důvody, proč toto povolání vykonávají převážně ženy, a dokonce vyjadřuje domněnku, že by se v budoucnu do profese měli zapojit muži:

Většina z našich skriptů jsou ženy, částečně proto, že s funkcí skriptu byla kromě jiného spojována představa dokonalé písáčky na stroji, která dříve byla také kromě ostatních povinností sekretářkou a spolupracovnicí režiséra. Snad i speciální dohled nad kostýmy by mohl zdůvodňovat, že se stal doménou žen. Je však nutno zdůraznit, že úloha a práce skriptu je povětšinou záležitostí uměleckou, věcí dokonalého postřehu a svědomité, úporné práce. Není tedy možno přistupovat k výběru budoucích skriptů s otázkou, zda uchazeč ovládá dokonale těsnopis a psaní na stroji, což by mělo být průvodní okolností, nýbrž jaký je jeho poměr k uměleckým otázkám, zná-li zákony a zásady umění a má-li vůli k vážné a odpovědné práci. Ne tedy napříště již otázka žena či muž, nýbrž otázka dobrý či špatný umělecký pra-

49) Práva a povinnosti profese skriptky sepsané dle jedné z respondentek blíže neurčenými skriptkami dne 22. 10. 1990 před propuštěním z Filmového studia Barrandov. Osobní archiv respondentky.

covník; nikoliv zásada přeborníka těsnopisu, nýbrž zásada vhodného spolupracovníka a pomocníka režiséra uměleckého filmu.⁵⁰⁾

Tento úryvek je zajímavý hned v několika aspektech. Šmída v první řadě vysvětluje stereotypní představu o ženě-skriptce pomocí jiných stereotypních představ (písařka je ženské povolání, ženy rozumí kostýmům více než muži nebo o ně alespoň mají větší zájem). Zadruhé, zaznívá zde programový manifest, který směřuje k rovnocennému postavení žen a mužů v této profesi. A zatřetí, tato myšlenka je spojena s povznesením dané profese na významnější pozici v profesní stratifikaci (nestačí ovládat těsnopis, je třeba znát „zákony a zásady umění“). Zde najdeme paralely s výše citovaným výzkumem Ully Johanssonové. Ta uvádí, že se mužští pracovníci snadněji vyrovnávali s vykonáváním „ženských“ prací mimo jiné díky tomu, že oficiální diskurs (reprezentovaný vedoucím pracovníkem dané firmy) důrazně prosazoval myšlenku rovnocenného postavení mužů a žen v oblasti práce a současně došlo k povznesení dané práce na pomyslném žebříčku profesí (například díky tomu, že se z práce na částečný úvazek stala práce na plný úvazek).⁵¹⁾ V případě skriptu však k definitivnímu prolomení genderového stereotypu – na rozdíl od mužských uklízečů ve Švédsku – nedošlo, přestože oficiální diskurs k tomu vytvářel vhodné předpoklady. Ani jedna z respondentek se nikdy osobně nesetkala s mužem, který by pracoval jako skript, byť upozorňují, že v titulcích občas mužská jména u této profese zahlédly.

Já jsem se vlastně s žádným skriptákem nesetkala a jenom z titulků vím občas, že existují, ale sama žádného neznám. (Daniela)

Už jsem viděla někde jednou, že skript dělal muž. [...] Jenom jednou jsem to viděla někde v titulcích. Opravdu to většinou dělají ženy. (Anna)

Stejně tak nedošlo k povznesení statusu této profese, o čemž svědčí dokument, který navrhuje finanční ohodnocení skriptky po roce 1991 a který sepsaly dle respondentky Evy blíže neurčené skriptky (celý text viz příloha č. 2):

Tato profese je konečná a všude ve světě (na rozdíl od nás) je vážená a jinak ohodnocená než v současné době. Svou zodpovědností odpovídá úrovni pomocného režiséra nebo asistenta kamery. Z uvedených důvodů by měla výše honoráře odpovídat těmto profesím.⁵²⁾

Že se finanční ohodnocení od té doby příliš nezlepšilo, potvrzují i dvě respondentky, které nižší platové ohodnocení uvádějí právě jako důvod, proč tuto profesi vykonávají ženy:

50) B. Š m í d a, *Organisace a výroba uměleckého filmu*, s. 251.

51) U. J o h a n s s o n, c. d., s. 46.

52) Práva a povinnosti profese skriptky sepsané dle jedné z respondentek blíže neurčenými skriptkami dne 22. 10. 1990 před propuštěním z Filmového studia Barrandov. Osobní archiv respondentky.

Já osobně si myslím, že to je profese, která není až tak ohodnocená. Přestože je opravdu hodně náročná, tak finančně není dohodnocená. Proto to vlastně nedělají chlapi, kteří potřebují víc vydělat a víc zajistit rodinu. (Anna)

Mužský by se asi taky zlobili za peníze. (Daniela)

Implicitně zde zaznívá stereotyp, že muž má živit rodinu, zatímco na ženě tato odpovědnost neleží. Neznamená to samozřejmě, že by respondentky dvojí finanční ohodnocení (nespravedlivé z hlediska náročnosti práce) obhajovaly, je tomu spíš naopak, jak ukazuje ostatně i zmíněný dokument. Vysvětlují jím nicméně genderovou podmíněnost své profese. Respondentka Eva dále potvrzuje v oblasti filmové a televizní výroby tendenci, kterou uvádějí Chambersová, Steinerová a Flemingová v souvislosti se zpravodajstvím v USA, totiž že vysoce prestižní pozice bývají obsazovány spíše muži, zatímco méně prestižní pozice zastávají ženy:

Nevím, proč to nedělají chlapi. Skripták není asi žádný. No protože když projdou klapáním, tak pak zřejmě hledají jako vyšší kariéru. Z těch jsou pak spíš pomocníci. (Eva)

V tomto úryvku je již nicméně patrná určitá nejistota („zřejmě“), která byla pro zodpovězení otázek týkajících se genderu obecně charakteristická. Respondentky neměly v případě genderové podmíněnosti profese k dispozici repertoár zkušeností a vzpomínek, z nichž by mohly odvodit jednoznačnou odpověď. Proto se také jejich odpovědi v této části rozhovorů nejvíce rozcházely. Často nabízely na otázku „Proč si myslíte, že profesi skriptky vykonávají převážně ženy?“ několik různých odpovědí. Víceero respondentek zmiňuje jako jeden z důvodů schopnost žen soustředit se na více detailů současně, což formulovaly například takto:

[T]o [povolání] klade opravdu nároky na tu soustředěnost a pozornost, a to si myslím, že ty ženy jsou schopny tu pozornost víc rozšířit, protože už v životě mají hodně funkcí – jako matky a jako ženy v zaměstnání. [...] Proto jsou schopné to hlídat. (Anna)

Mužský jsou takový jako globálně [orientovaní] a ženský jsou spíš schopný ty drobnosti pohlídat. (Daniela)

Ženská dokáže dělat více věcí najednou a hlídat víc věcí najednou. Takže ono je to tam opravdu o pozornosti a umět trošku předvídat. (Barbora)

Zúčastněné pozorování skutečně potvrzuje, že se skriptky musí zaměřovat na více věcí zároveň, v tomto ohledu se tedy ve svých popisech opírají o své zkušenosti. Otázka, zda jsou ženy na rozdíl od mužů schopny vykonávat více věcí současně, byla však zkoumána v řadě antropologických a psychologických výzkumů s rozdílnými výsledky. Antropoložka Helen Fisherová například tvrdí, že „ženy posuzují věci obecně z širší perspektivy,

než muži. Ženy myslí kontextuálně, holisticky.⁵³⁾ Pro ženy je proto podle ní charakteristické síťové myšlení (web thinking),⁵⁴⁾ zatímco pro muže myšlení po krocích (step thinking).⁵⁵⁾ Z toho vyplývá i schopnost žen řešit více věcí najednou. Noemi Peterová však práci Fisherové ve své empirické studii vyvrací: „Zdá se, že ženy nemají větší tendenci k tomu dělat více věcí současně, a i když tak činí, nejsou v tom lepší než muži.“ V některých aspektech vykazovaly dokonce ženy horší výsledky, než muži.⁵⁶⁾ Tato otázka zůstává otevřená a výsledky závisí na konkrétní podobě empirického výzkumu. Z hlediska našeho přístupu je nicméně zajímavé, že jeden stereotyp je interpretován odkazem na jiný, vědecky doposud jednoznačně nepotvrzený ani nevyvrácený.

Několik respondentek naznačovalo, že profesi skriptky musí vykonávat žena kvůli specifčnosti vztahu mezi režisérem (nadríženým) a skriptkou (podřízenou). Dvě respondenty upozornily na základě své zkušenosti na fakt, že režiséři mohou být v náročných situacích nepříjemní na ostatní členy štábu, což ženy snášejí lépe než muži:

Skriptka je pravá ruka režiséra, že jo, čili režisér, protože režiséři jsou zase většinou chlapi [...] tak radši spolupracují se ženskou, protože ji můžou seřvat. (Barbora)

Protože se po nich [režiséři po skriptkách] dost vozí a myslím, že chlapi si tohle nenechávají moc rádi líbit. [...] Ona je hodně takový fackovací panák režiséra, protože když tam něco chybí na tom stole jako v dekoraci nebo když prostě člověk má zrovna něco špatně oblečeného, protože si to prostě spletl nebo je u kostymérky a přijde v něčem jiném, tak to hned dostává [...]. Ona je prostě ta, kdo to dostane z první ruky a je to vždycky na ní. Já si myslím, že chlapi si tohle nenechávají moc rádi líbit. (Jana)

Tři z respondentek (Anna, Eva a Jana) v této souvislosti naznačovaly, že skriptka je v jistém smyslu „psycholožka“, měla by rozumět režisérovi a mít výraznou schopnost empatie. Fakt, že Anna pracuje vedle profese skriptky také jako psycholožka, tuto inklinaci potvrzuje. Schopnost empatie je zde opět chápána jako typicky ženská vlastnost. Různé výzkumy se sice rozcházejí v otázce, zda jsou ženy schopny dělat více věcí najednou, v otázce empatie však docházejí k obdobným závěrům: ženy podle řady studií skutečně mají vyšší schopnost empatie.⁵⁷⁾ Nemusí tomu tak být díky biologickým odlišnostem, ale díky tomu, že jsou ženy k vyšší empatii v rámci společnosti motivovány.⁵⁸⁾ Ať už je důvod

53) Helen F i s h e r, *The First Sex: The Natural Talents of Women and How They Are Changing the World*. New York: Ballantine Books 2000, s. 4.

54) Tamtéž, s. 5.

55) Tamtéž, s. 6.

56) Noemi P e t e r, Gender Differences in Multitasking. Dostupné online: <<http://www.tinbergen.nl/files/theses/mphil079.pdf>>, [cit. 5. 11. 2011], s. 24.

57) Viz např. Ann M a c a s k i l l – John M a l t b y – Liza D a y, Forgiveness of Self and Others and Emotional Empathy. *The Journal of Social Psychology* 142, 2002, č. 5, s. 663–665, zde 664; Loren T o u s s a i n t – Jon R. W e b b, Gender Differences in the Relationship Between Empathy and Forgiveness. *The Journal of Social Psychology* 145, 2005, č. 6, s. 673–685, zde 675.

58) L. T o u s s a i n t – J. W e b b, c. d.

jakýkoliv, v každém případě jde opět o mediálně hojně šířený stereotyp, který motivuje rozdělení světa práce na základě genderových rozdílů. Představy, že muž má živit rodinu, že muž potřebuje budovat kariéru, že žena dokáže dělat více věcí současně a že má vyšší schopnost empatie, zde vytvářejí síť stereotypů, které fungují jako vzájemně na sebe odkazující simulakra. Způsob, jakým respondentky genderové rozdíly interpretují, ukazuje, že když se lidé snaží vysvětlit obtížně vysvětlitelný genderový stereotyp, mají tendenci sahat po nějakém jiném, ve společnosti medializovaném genderovém stereotypu, čímž se stereotypy vzájemně upevňují.

Rušivý experiment přinesl spíše očekávatelné výsledky, nicméně zvýraznil rozdíl mezi profesí klapky a profesí skriptky, o kterém již byla řeč. Vykonávání profese klapky mužem nevyvolalo prakticky žádné reakce ostatních členů filmového štábu. Někteří zmínili, že „mužskou klapku“ již zažili při jiné pracovní příležitosti, jinak tomu nikdo nevěnoval pozornost. Vykonávání profese skriptky mužem naopak vyvolalo škádlivé reakce ostatních členů štábu, například záměrné nadbytečné dotazy typu „Skriptko, nejsme přes osu?“ i tam, kde bylo zcela zjevné, že k překročení osy nedošlo. Vysvětlení odlišných reakcí na dvě různé ženské profese realizované mužem souvisí s již zmíněným charakterem dané profese. Klapka je přechodná práce, u které nikdo nezůstane delší dobu, a buď z filmové a televizní tvorby odejde, nebo postoupí na nějakou jinou, náročnější profesi (v případě žen obvykle skriptka, v případě muže například asistent kamery nebo pomocný režisér). Profese skriptky je však oproti klapce mnohdy vnímána jako definitivní pracovní zařazení a vrchol kariérního postupu. Zatímco v prvním případě nedošlo k výraznějšímu narušení genderové role, protože šlo o dočasnou práci, v druhém případě byla daná profese u muže vnímána jako neadekvátní, což vyvolalo reakce ostatních členů štábu. Jen dlouhodobější experiment by mohl prokázat, zda lze stereotypní představu o skriptce-ženě zrušit tak snadno, jako tomu bylo v případě stereotypní představy uklízečky-ženy v etnografické studii Ully Johanssonové.

Závěry

Vrátíme-li se k otázkám položeným v úvodu, můžeme na ně stručně odpovědět následovně: Čeští filmoví pracovníci byli před rokem 1991 zaměstnáni ve studiu a práce na jednotlivých projektech jim byla přidělována nadřízenými pracovníky, stejně jako tomu bylo dříve v americkém a britském filmovém průmyslu. Skriptky se dostávaly ke své profesi buďto na základě absolvování specializované střední školy nebo na základě zprostředkování práce někým blízkým. Od roku 1991 hrají při získávání prvního přístupu do filmového a televizního průmyslu ústřední roli neformální nebo poloformální vztahy. Při získávání následujících pracovních příležitostí v projektovém systému jsou zprostředkovateli především bývalí spolupracovníci (vedoucí výroby). I v českém prostředí lze tedy mluvit o existenci semi-permanentních pracovních skupin, které identifikovala v britském filmovém průmyslu Helen Blairová. Náplň profese skriptky byla respondentkami charakterizována jako obtížně popsatelná, náročná, kreativní a nestereotypní a silně závislá na druhu vyráběného pořadu. Vymezení skriptky jakožto ženského povolání je interpretováno na základě celé řady stereotypních představ, které se vzájemně posilují

a v určitých aspektech ženy znevýhodňují: filmový a televizní průmysl přisuzuje ženám relativně méně prestižní pozice, které jsou zároveň hůře finančně ohodnocené.

Děkuji respondentkám za ochotu a čas strávený nad rozhovory a oběma anonymním recenzentům za podnětné připomínky.

Studie byla realizována v rámci Programu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity Ministerstva kultury České republiky (projekt NAKI MK DF11P01OVV024).

Mgr. Jan Hanzlík (1979)

Asistent na katedře Arts managementu FPH VŠE v Praze a doktorand na katedře divadelních, filmových a mediálních studií FF UP v Olomouci. Aktuálně se věnuje kvalitativnímu výzkumu v oblasti výroby a uvádění filmů.

(Adresa: hanzlikjan@seznam.cz)

Citovaný film:

Malý Muk (Die Geschichte vom kleinen Muck; Wolfgang Staude, 1956).

PŘÍLOHY¹⁾

Pozn. Tyto přílohy jsou historické dokumenty, v současné době je práce skriptek v některých ohledech odlišná, zejména díky novým technickým možnostem.

Seznam příloh:

1. Bohumil Š m í d a, Skript / druhý asistent režiséra pro střih. In: Týž, *Organisace a výroba uměleckého filmu*. Praha: Československý státní film – Tiskové oddělení 1954, s. 251–253. Vydáno pro interní potřebu ČSF.
2. Práva a povinnosti profese skriptky sepsané dle jedné z respondentek blíže neurčenými skriptkami dne 22. 10. 1990 před propuštěním z Filmového studia Barrandov. Osobní archiv respondentky.
3. Denní zpráva. Filmové studio Barrandov. Osobní archiv respondentky. Standardizovaný formulář, který skriptka vyplňovala a předávala produkci. Datováno respondentkami do období okolo roku 1990. (Pozn.: Nelze zaměňovat s denní zprávou o negativu, kterou vypracovává klapka.)

Příloha 1

- 251 -

SKRIPT (DRUHÝ ASISTENT REŽISÉRA PRO STŘIH)

Skript je spolupracovníkem režiséra a zástupcem střihače na scéně. Většina z našich skriptů jsou ženy, částečně proto, že s funkcí skriptu byla kromě jiného spojována představa dokonalé písárky na stroji, která dříve byla také kromě ostatních povinností sekretářkou a spolupracovnicí režiséra. Snad i speciální skriptu dohled nad kostymy by mohl zdůvodňovat, že se stal doménou žen. Je však nutno zdůraznit, že úloha a práce skriptu je povětšinou záležitostí uměleckou, věcí dokonalého postřehu a svědomité, úmorné práce. Není tedy možno přistupovat k výběru budoucích skriptů s otázkou, zda uchazeč ovládá dokonale těsnopis a psaní na stroji, což by mělo být průvodní okolností, nýbrž jaký je jeho poměr k uměleckým otázkám, zná-li zákony a zásady umění a má-li vůli k vážné a odpovědné práci. Ne tedy napříště otázka žena či muž, nýbrž otázka dobrý či špatný umělecký pracovník; nikoliv zásada přeborníka těsnopisu, nýbrž zásada vhodně-

1) Při přepisu byly bez označení opraveny zjevné překlepy a interpunkce. Lomítko pro vyznačení závorek bylo nahrazeno kulatými závorkami.

ho spolupracovníka a pomocníka režiséra uměleckého filmu. S tohoto hlediska bude nutno usměrnit přijímání adeptů skriptu neboli klapků, aby vyhovovali vedoucím podmínkám a předpokladům svého povolání skriptu, kterým se po několikaleté praxi stávají, a aby otázka budoucího uměleckého povolání nebyla předem ohrožována mechanickou úvahou o okamžité upotřebitelnosti. Samozřejmě by bylo správnější, aby cesta k dobrému skriptu vedla přes asistenta režiséra, jehož prací by se skriptu dostalo podrobnější přípravy než nynějším automatickým postupem a poměrně náhlým skokem s místa klapky.

Skript je nasazen od prvního dne přípravných prací, až do vyhotovení montážní listiny. Původně byl pro distribuční úkoly zhotovován pouze přesný záznam dialogů ve formě dialogové listiny, dnes je žádána dokonalejší forma, totiž montážní listina, jejíž zpracování je úkolem skriptu. Montážní listina zaznamenává nejen dialogy, nýbrž i situaci každého záběru, ve zkratce jeho děj a způsob, jakým byl záběr snímán; prakticky zaznamenává tedy montážní listina technický scénář podle hotového, definitivně sestřiženého filmu. Úkol skriptu sestavit vyhovující montážní listinu není malý, neboť značí práci dvou až tří týdnů.

Skript v přípravách filmu spolupracuje na režiséřském scénáři a na scénářových složkách, jeho práce v této době nerovná se ovšem tvůrčí práci předních uměleckých pracovníků filmu sestavujících režiséřský scénář, záleží spíše v registraci a pečlivém zaznamenávání všech vznikajících částí děje i průvodních okolností příprav filmu. Skript účastní se krom toho všech pracovních porad, při kterých asistuje jako sekretář štábu i režiséra. O poradách pořizuje zápisy, které jsou pro tuto fázi příprav filmu velmi závažné, poněvadž poskytují přehled o všech okolnostech, za kterých předloha filmu i film sám vznikaly, a dávají konkrétní podklad k detailnímu rozpisu práce pro všechny pracovníky výrobního štábu. Tato práce je důležitá i pro samotný skript, který získává tak podrobnou znalost scénáře pro svou budoucí práci.

- 252 -

Skript provede podle pokynů režiséra s jeho asistentem nebo pomocným režisérem rozdělení scénáře podle dekorací, které slouží zejména architektovi jako základ pro další práci. Stejně tak provede rozvržení kostýmů a převleku herců a komparsu v jednotlivých obrazech, tj. velmi přesné a detailní výpisy kostýmů, které mají velký význam pro všechny členy výrobního štábu, zejména kostýmního poradce, kostyméry a krejčovskou dílnu. Scény ve filmu se nenatáčejí chronologicky nýbrž přeházeně, takže jen přesný rozpis kostýmů na jednotlivé scény zajistí správnost převleků podle předpisu scénáře a děje. Rovněž tak sestaví skript podle pokynů režiséra a vedoucího maskéra seznam masek herců a komparsu jakož i jejich proměn v jednotlivých obrazech. Seznamy dodá vedoucímu maskérovi a oddělení maskérny k dalšímu rozpracování. Skript se zúčastní výběrových zkoušek herců a zkušebnímu filmu, při nichž koná nejen svou normální denní práci, nýbrž hlavně zaznamenává okolnosti důležité pro vlastní natáčení, které se průběhem

zkoušek vyskytly. V období příprav je třeba pro vlastní natáčení filmu natočit playbacky hudební a zpěvní, jichž se skript zúčastní, a o nichž vede záznamy, které jsou již závazné pro výrobu filmu.

Poněvadž v prvních přípravách filmu nebývá nasazen adept skriptu, provádí skript všechny jeho práce. Při natáčení však předává podklady pro napsání denní zprávy adeptu skriptu a kontroluje ji. Podklady pro denní zprávu se totiž celý den soustřeďují téměř výhradně u skriptu, který je povinen je velmi svědomitě sledovat a zaznamenávat. Při natáčení dozírá skript nad prací adepta skriptu a dává mu potřebné instrukce. Spolu s pomocným režisérem či asistentem režiséra stává se učitelem a rádcem tohoto méně zkušeného filmového pracovníka, za jehož práci odpovídá. Udává adeptu skriptu synchronní a záběrová čísla pro záznamy na klapku a potom pro negativní záznam sděluje čísla záběrů, která byla režisérem označena za vhodná ke kopírování. Nesvědomitost v této práci měla by za následek hospodářské i materiálové škody.

Skript vede záznamy o způsobu osvětlení scén, postavení kamery a ohnisku objektivů, a informuje o nich kameramana, vzhledem k záběrům, které budou v sestřihu následovat. Skript provádí své záznamy i nákresy situace na čisté listy, vložené do skriptérského scénáře. Podle podrobnosti, způsobu i rozsáhlosti těchto údajů je možno velmi snadno poznat, o jak iniciativního, pečlivého a schopného pracovníka jde. Nestačí-li uměleckým pracovníkům popsání údajů o předešlé scéně, opatří skript pro kontrolu ze střížny výstřížek pozitivu navazující scény. Skript sleduje a zaznamenává aranžmá scény, mimiku i pohyby herců, směr jejich pohledu, hru s rekvizitami, dále oblečení herců, úpravu i změny kostymů, účesů a hlavně jejich postoj a gesto s hlasovou intonací, která musí zvukově souhlasit s následující scénou. O všech těchto podrobnostech informuje režiséra, kameramana i herce a v tom nabývá práce skriptu velkého významu pro konečný výsledek filmu, zejména pro jeho věrohodnost, technickou dokonalost a přesnost.

Dále skript zaznamenává a sleduje stav scény a rekvizit na scéně pro souvislost záběrů, zejména při přemísťování hracích rekvizit nebo jejich změněném vzhledu proti základnímu

- 253 -

stavu scény. I v tom je záznam skriptu závažný, neboť sebemenší změna polohy či vzhledu rekvizity hraje v detailním záběru velkou roli. Kromě této práce bezprostředně při realizaci záběru kontroluje buď skript či pomocný režisér před záběrem hercovu znalost dialogu, sleduje každé jeho slovo i během scény a zaznamenává veškeré změny zde provedené přímo ve scénáři. Zúčastní se běžné kontroly práce, tj. denního předvádění, kde se jakákoliv chyba skriptu, případně jeho nedostatečných záznamů mnohonásobně projeví na plátně. Podle režisérových pokynů zapisuje vybrané záběry denních prací, které stříhač vkládá do postupně sestavovaného hrubého sestřihu filmu. Na výběr záběrů má hlavní vliv samozřejmě režisér; vedle něho však také kameraman a zvukový mistr ozna-

čují technicky i umělecky vhodné záběry, aby byla zaručena všestranná kvalita díla. O tomto výběru sestaví skript pro střihače zvláštní záznam. Po ukončení natáčení jednotlivých obrazů odevzdá skript střižně na volných listech odpovídající část režisérského scénáře, při čemž každý záběr je označen synchronními čísly pro evidenci střihače. Podle tohoto sestavení provádí střihač hrubý sestřih obrazů i komplexů.

Podklady pro denní zprávu²⁾ shromážděné skriptem jsou doplněny některými technicky provozními údaji zástupce vedoucího výroby a odevzdány adeptu skriptu k definitivnímu sestavení zprávy. Většinu údajů dodává skript sám, zejména počet a čísla natočených záběrů, denní spotřebu negativu obrazu i zvuku a i metráž určenou ke kopírování, jména herců, kteří se zúčastnili toho dne natáčení i počet dosud odfilmovaných dnů, dále v dohodě s vedoucím výroby dny filmovací i nevyužité, stručně důvody zdržení a okolnosti vyšší moci, které mají finanční důsledky. U scén natáčených bez zvuku zaznamenává skript doslovné znění a dobu trvání dialogu pro postsynchron, při záběrech hudebních zaznamenává tempo podle metronomu, aby mohlo být dodrženo při hudební synchronizaci. Pro úplnost záznamu skriptu je ještě nutno zaznamenávat ve scénáři synchronní čísla a označit záběry vybrané režisérem ke kopírování.

Po skončení natáčení se zúčastní prací na hrubém sestřihu a konečném střihu filmu, při čemž v průběhu této práce zaznamenává režisérovy pokyny o potřebě dodatečného natáčení zvuků a dialogů postsynchronem a tlumočí tyto pokyny k provedení ostatnímu výrobnímu štábu. Podle návrhu střihače sepíše hudební scénář, který je s odstopnutými metrážemi scén, jež mají být podloženy hudbou, podkladem pro práci hudebního skladatele. Pro mixáž se sestaví podle čistého sestřihu seznam za sebou jdoucích obrazů se stručným vyznačením obsahu scén, a konečně si předvádí definitivní kopii filmu na střihačím stole, aby mohl sestavit montážní listinu, určenou pro exploitaci filmu do zahraničí. Nasazení skriptu trvá tedy nejméně ještě 14 dnů po zhotovení definitivní kombinované kopie uměleckého filmu. Zatím při nedostatku pracovníků prolíná tato práce s nasazením skriptu v přípravných pracech filmu dalšího.

Příloha 2

SCRIPT

Práce script na celovečerním filmu je úzce specializovaná a neopomenutelná. Podílí se na výrobě od přípravných prací, přes natáčení až po dokončení filmu na dvou pasech.³⁾ Po míchačkách změří hudbu a odevzdá konečnou dialogovou listinu.

Po celou dobu realizace je blízkou spolupracovnící režiséra a je v úzkém kontaktu

2) Viz příloha č. 3.

3) Ve filmové terminologii se používaly varianty „pas“ nebo „pás“ zaměnitelně.

s ostatními tvůrčími profesemi. Při natáčení je zástupcem střihače na scéně. Má mnoho povinností a velkou zodpovědnost. (Při eventuelní chybě může dojít až k přetáče nebo jiným finančním ztrátám.)

Při současném systému práce je skriptka u dokončování filmu a to ve všech jeho fázích. Tato profese je konečná a všude ve světě (na rozdíl od nás) je vážená a jinak ohodnocená než v současné době. Svou zodpovědností odpovídá úrovni pomocného režiséra nebo asistenta kamery. Z uvedených důvodů by měla výše honoráře odpovídat těmto profesím.

Návrh způsobu finančního ohodnocení:

- týdenní honorář po dobu od příprav do ukončení míchaček
- v natáčecím období honorář by měl být za normální pracovní dobu (max. cca 10 hodin)
- přesčasy, včetně sobot a nedělí by měly být placeny zvlášť. Za přesčasovou práci v naší profesi považujeme i projekce [a] výběry denních prací, agendu pro střižnu a administrativu pro produkci.
- dialogová listina + měření hudby za zvlášť stanovený honorář
- jelikož se podílíme i na výrobě mezinárodních pasů, měla by být navíc stanovena výše honoráře
- při překročení doby realizace filmu žádáme uzavření nové smlouvy až do definitivního ukončení
- výše honoráře by se měla pohybovat přibližně na úrovni honoráře pomocného režiséra a asistenta kamery (z tohoto důvodu neuvádíme výši částky)

Vycházíme z předpokladu, že honoráře budou v určitém rozpětí u každé profese. Délka praxe a kvalita práce by měla mít rozhodující vliv při určování výše týdenního honoráře.

V Praze dne 22. 10. 1990

[Následující strany jsou viditelně psány na jiném psacím stroji, což lze zřejmě přisoudit kolektivnímu autorství dokumentu.]

SCRIPT

a/ Charakteristika funkce

Script se podílí na výrobě filmu od začátku přípravných prací až do konce výroby filmu t.j. do schválení servisky na dvou pásech. Zaznamenává a eviduje veškeré výrobní informace potřebné k realizaci filmu pro jejich přesnou a vzájemnou návaznost.

b/ Podřízenost

Script je přímo podřízena režisérovi a zároveň organizačně ved. produkce a střihači.

c/ Nadřizenost

Script je přímo nadřizena klapce v době natáčení.

d/ Popis pracovní činnosti1/ Přípravné práce

Script se podílí na psaní technického scénáře. Provádí korekturu technického scénáře na blánách. Spolupracuje s režii na výrobě technických listů (bodový scénář, scénosled, přehled motivů, návaznosti – tzv. filmové dny). Vypracovává kostýmní scénář s návaznostmi, dle kterého kostýmní výtvarník vypracovává počet kostýmu pro jednotlivé role. Zúčastňuje se kostýmních zkoušek a dodatečně vyhotoví definitivní přehled kostýmů. Totéž se týká i maskérského scénáře.

Při hudebních filmech odposlouchává se zvukovým mistrem celé hudební dílo – měří stopáže jednotlivých obrazů a má v evidenci rozsah díla na jednotlivých zvukových páskách.

Rozepisuje texty potřebné pro herecké zkoušky, kterých se zúčastňuje. Zúčastňuje se případných nahrávek playbacků a pořizuje o tom potřebné záznamy.

2/ Natáčecí období

Řídí práci přidělené klapky na scéně – oznamuje jí čísla záběrů a synchrony určené ke kopírování. Předává jí podklady pro denní zprávy.

Zúčastňuje se dekupáží scén, které slouží pro orientaci režiséra a kameramana i dalších složek.

Od 1. klapky kontroluje všechny složky na scéně (rekvizity, kostýmy, masky, zařízení dekorace) a sleduje, aby byla dodržena návaznost, protože se nenatáčí chronologicky. Na případné nesrovnalosti upozorňuje jednotlivé složky. Zapisuje a zakresluje osy, pohledy – t. j. stříhovou montáž. Zaznamenává a zakresluje stav scény, rekvizit, postavení herců i jejich pohyby a změny ve stavu kostýmů. Dle požadavků režiséra stopuje délku jednotlivých záběrů. Sleduje dialogy herců (včetně náповědy), hlídá smysluplnost a zaznamenává změny. Pokud režisér v průběhu natáčení upravuje texty – rozepisuje je a předává hercům a změny z nich vyplývající dalším složkám. Pořizuje seznam samotných zvuků a dialogů, který předává do střížny a zvukovému mistrovi.

V případě nutnosti zajišťuje výstřižky ze střížny pro potřeby dalšího natáčení.

Zúčastňuje se výběru denních prací. Dle pokynů režiséra a kameramana zajišťuje ev. překopírování denních prací a přepis chybějících zvuků.

Podle natočených scén a výběrky zakresluje na volných listech sled záběrů se synchronními čísly, které předává do střížny pro řazení materiálů. Udržuje kontakt se střížnou. Vypočítává pro režiséra a kameramana koeficient spotřeby.

[nová strana]

3/ Dokončovací práce

V fázi stříhu spolupracuje s as. stříhu při řazení materiálu, aby nedošlo k situaci, že při stříhu něco chybí.

Objednává chybějící zvuky a záběry.

Je přítomna při stříhu filmu a reaguje na připomínky režiséra a střihače. Operativně je řeší.

Po rozhodnutí o tricích, úvodních a závěrečných titulcích vypíše a objedná synchronní čísla záběrů, včetně perforačních čísel k vyhledání negativu ve střížně negativu v laboratořích a zároveň pošle zápis trikovému oddělení. Po čistém stříhu filmu script odposlechne dialogy pro postsynchrony. Napíše texty a ve spolupráci se střihačem a pomocným režisérem připraví smyčky. Pro produkci filmu vyhotoví seznam smyček včetně hereckého obsazení.

Při samotném natáčení postsynchronů – odevzdá texty hercům, hlásí synchron a pořizuje negativní záznam. Do dialogové listiny označuje vybrané synchrony včetně všech připomínek režiséra pro nasazení ve střížně. Domlouvá s produkcí pořadí smyček podle času herců a kontroluje natočení všech smyček včetně sborových. Při nasazování postsynchronů asistuje střihači (po domluvě).

Ruchy – se střížnou vyrobí ruchové smyčky a pořídí seznam. V ruchovém studiu hlásí synchron, pořizuje negativní záznam, vede evidenci pro nasazení ruchů ve střížně a kontroluje natočení všech smyček.

Hudba – ve spolupráci s režisérem, hudebním skladatelem a střihačem vyhotoví hudební scénář se stopáží. Zúčastní se nahrávky hudby – hlásí synchron a do hudebního scénáře zaznamenává vše potřebné pro nasazování hudby ve střížně.

Reklamní snímek – podle podkladů pomocného režiséra skript vyhledá potřebné záběry. Po definitivních úpravách a rozdělení scén do dílů vyrobí tzv. míchací plachty filmu a reklamního snímku, do kterých zaznamenává všechny dialogy, ruchy a hudbu, rozdělené do jednotlivých pasů vč. čísel a označení podle záměrů střihače a zvukového mistra. Při míchání filmu je přítomna v míchací hale, po schválené servise odposlechne všechny dialogy vč. textů písní (srozumitelné, cizojazyčné) a napíše dialogovou listinu filmu a reklamního snímku, kterou předá hl. výrobě. Po míchačkách změří užitou hudbu pro hud. skladatele + OSU, pořídí seznam archivní hudby.

[nová strana – následují připomínky k výše uvedeným a pravděpodobně dříve v minulosti definovaným právům a povinnostem skriptek]

Připomínky

Specifikovat přesně popis práce jednotlivých profesí (stará práva a povinnosti z roku 1984 neodpovídají skutečnosti a nejsou smysluplná).

Script vyhotovuje kostýmní a maskérský scénář, podle kterého by měly tyto složky samostatně pracovat a reagovat na změny v průběhu natáčení a sledovat taktéž návaznosti, aby byla možná dokonalá kontrola a zajištěna skutečná profesionalita jednotlivých složek. Všude ve světě a i dříve ve Studiu každá profese toto měla zakotveno v povinnostech.

Texty

Pokud script chce svou práci odvádět dobře, nemůže stihnout sledování textů herců a ještě k tomu pohyby důležité pro návaznost. Stojí za úvahu, zda by tuto povinnost neměl převzít as. režie nebo pom. režisér.

Klapka:

Specifikovat povinnosti klapky jako výhradně klapky a ne sekretářky při filmování. Při exteriéru musí s ní být počítáno včetně zahraničí.

Fotografování – formulovat

Dialogová listina

Domníváme se, že dialogová listiny filmu a reklamního snímku by měla být placena mimo rámec honoráře (nyní je zadržováno 300,- Kč v rámci honoráře) a podstatně lépe ji finančně ohodnotit, protože práce je to nezáviděníhodná, ale chápeme, že je skutečně nejschůdnější, když si každá scriptka napíše dialogovku svého filmu, protože svůj film samozřejmě zná.

– cizojazyčně – odposlechy – podtitulky – ?

Práce pomocného režiséra a scriptky by měla být úzce propojena v zájmu zdárného průběhu natáčení. Tyto funkce by si měly být rovnocenné.

Mezinárodní pasy se nás finančně netýkají – i když se na nich podílíme v rámci ozvučení celého filmu. Měl by nám náležet příslušný honorář jako zvukovému mistrovi a střihně.

!!! Do scriptérské střizny by měl být dán funkční střihací stůl, který script nutně potřebuje k odposlechu dialogů a hudby !!!

Pořád ještě se domníváme, že práce script není spravedlivě finančně dohodnocena. Funkce script je funkce konečná na rozdíl as. režie a pom. rež. Script se fakticky musí zúčastnit výroby od začátku příprav do schválení na dvou pásech.

Dále navrhuje, aby vzhledem k tomu, že se ve Studiu pracuje stále více na cizojazyčných filmech a zřejmě bude nyní zakázek stále více, zajistit možnost pro pracovníky výrobních štábů a to spec. pro scriptky, které jazyk v tomto případě potřebují nejvíc – učitele jazyků – jakési rychlokurzy, které by byly zaměřeny speciálně na filmovou terminologii a vydat cizojazyčné konverzace spec. zaměřené pro potřeby filmování.

I s tím, že by si to zaměstnanci platili nebo prostě přispívali jakousi částkou.

ILUMINACE

Jan Hanzlík: Kariéry skriptek

Příloha 3

FILMOVÉ STUDIO BARRANDOV

Denní zpráva č. _____

Film	Číslo	Datum
Režisér	Ved. výroby	Kameraman
Ateliér	Dekorace	Exteriér
HERECKÉ OBSAZENÍ (X = 1/2 honoráře, O = čekačka)		ČÍSLA NATOČENÝCH ZÁBĚRŮ (O = kopírováno, x = špatně, S = stop)
		Podle scénáře
		Mimo scénář Opakováno
OSTATNÍ PŘÍTOMNÍ A VÝPOMOCI		FILMOVACÍ DNY
Epizody	Poradci	CELKEM ateliér exteriér
Double	Výpomoc. maskéři	Plán
Kompars	Výpomoc. kostyméři	Skutečnost
Hudebníci		Ztrátové dny
METRAŽ PODLE SCÉNÁŘE		ZÁBĚRY PODLE SCÉNÁŘE
CELKEM	ateliér	exteriér
Dnes natočeno		
Dosud natočeno		
Celkem natočeno		
Zbývá natočit		
Sktrnuto		
Podle scénáře		
Spotřeba materiálů		ZVUKOVÝ ZÁZNAM
Negativ černobílý	Negativ barevný	světelný magnetický
vytočeno kopírováno	vytočeno kopírováno	
Rozpočtováno		
Odebráno		
Spotřeba dnes		
Spotřeba dosud		
Spotřeba celkem		

V období přípravných a dokončovacích prací vypracujte zprávu týdně, v natáčecím období denně a zašlete ji ihned na místo určení

Reg. č. 9032 - 200/m

Seč 31 2249 76

Jan Hanzlík: Kariéry skriptek

Jan Hanzlík: Kariéry skriptek

Zapisovatelka

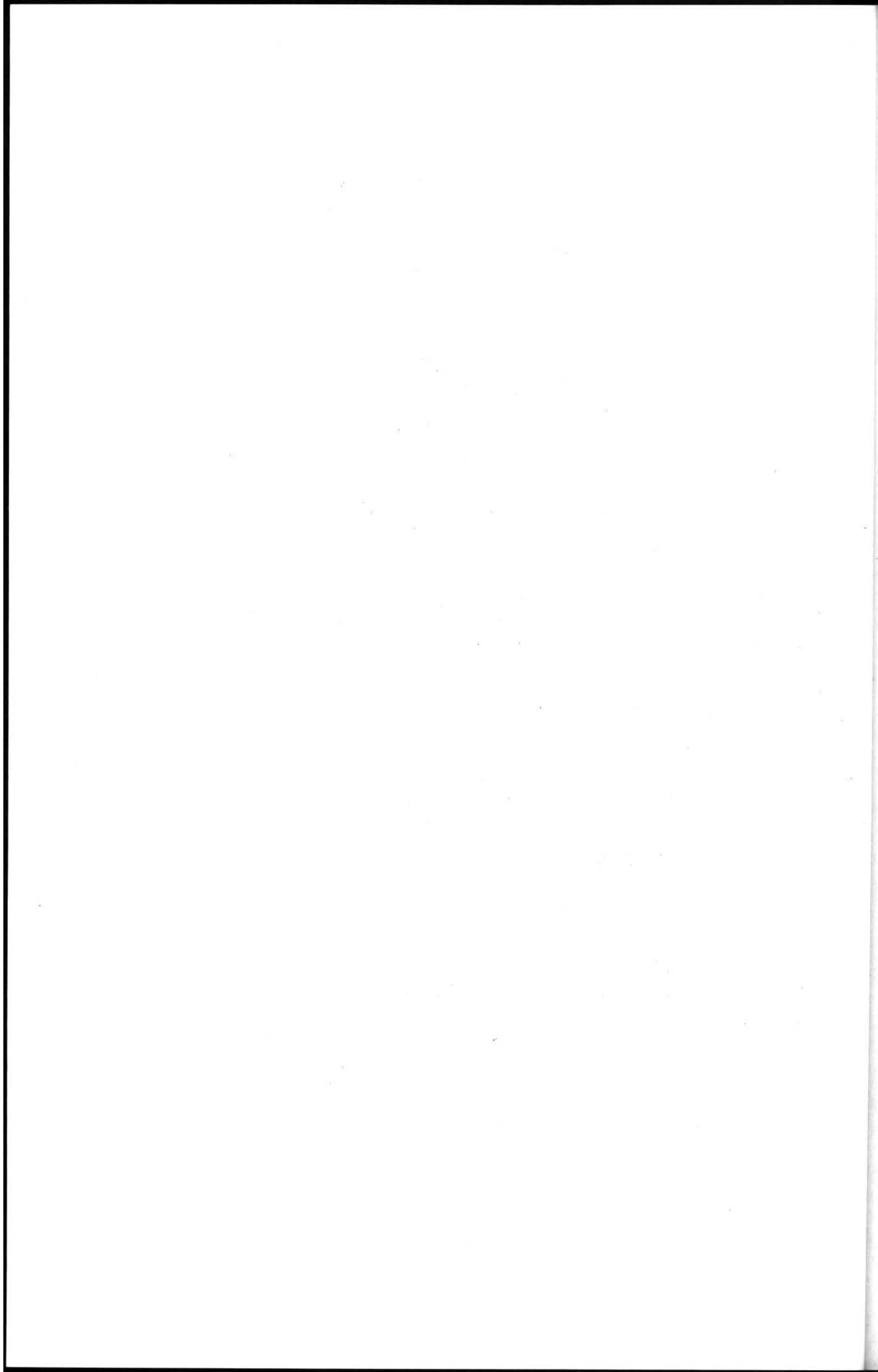
SUMMARY

CAREERS OF SCRIPT SUPERVISORS

The Labor Market, Labor Process and Construction of Gender in the Czech Film and
Television Industry

Jan Hanzlík

The article presents an ethnomethodologically inspired ethnographic research focused on careers of script supervisors in the Czech film and television industry. It explains how Czech script supervisors enter their first jobs and how their ongoing employment is secured. The present situation is compared with that before 1991, when the production in state-owned studios was replaced by a project-based system and former employees became freelancers. While informal contacts played and still play a significant role in providing first access to the industry (although in the studio era, a specialized secondary school existed for potential script supervisors and other technical crew members), ongoing employment is now secured mostly by continuous involvement with semi-permanent work groups (identified by Helen Blair in the British film industry). It was and still is usually the production manager or director who invites script supervisors to individual projects, yet as opposed to the situation before 1991, script supervisors can now choose more freely which project to participate in. The profession of script supervisor is characterized by interviewees as difficult to describe, demanding, creative, interesting and, concerning the contents of the profession, heavily dependent on the type of audio-visual product made. The profession is a gendered one as there seem to be virtually no men working as script supervisors in the Czech Republic. This stereotypical division of labour was explained by interviewees through various other gender stereotypes, particularly by the idea that women are better at multitasking, are more empathetic, that men seek careers in more prestigious jobs and would not work in an underpaid job. The stereotypes combine creating a net of simulacra that legitimizes and explains a situation in which women are paid less money on for a less prestigious position that is nevertheless as equally demanding as some other professions performed by men.



FILM A NEUROESTETIKA

„K setkání dvou disciplín nedojde, když jedna začne uvažovat o druhé, ale když jedna zjistí, že musí – pro sebe samu a vlastními prostředky – vyřešit problém, jenž se podobá problému, se kterým se potýká druhá disciplína.“¹⁾ Těmito slovy vysvětluje Gilles Deleuze, proč se jako filosof začal zabývat filmem. V kontextu tohoto čísla může záznam Deleuzovy osobní historie posloužit jako návod, případně varování: našla neurověda a filmová studia skutečně ono přirozené místo dotyku? Jak můžeme posoudit, že se problémy jedné a druhé disciplíny dostatečně *podobají*?

Dříve, než se pokusím tuto otázku zodpovědět, dovoluji mi představit problémy, které zvolili autoři textů, zařazených do tohoto tematického bloku věnovaného neuroestetice. Murray Smith se v článku „Past naturalismu“ („The Pit of Naturalism: Neuroscience and the Naturalized Aesthetics of Film“) věnuje úleku a bezprostřední empatii. Právě v takových afektivních reakcích diváků, které se spouštějí automaticky a bezprostředně, identifikuje Smith možný průnik neurovědeckého výzkumu a filmových teorií. Tamtéž lze lokalizovat také téma studie Adriana D'Aloii nazvané „Na Ikarových křídlech“ („On Icarus' Wings: Cinematic Experience of Falling Bodies“). Její autor se zabývá zdánlivým paradoxem divákova prožitku filmové reprezentace těla ve volném pádu: třebaže dopad těla není téměř nikdy ve filmu plně ukázán, divák emocionálně zakouší pád jako by dokončen byl. Divákově reakci lze podle D'Aloii porozumět na pozadí psychologického a neurovědeckého výzkumu vnímání na cíl zaměřeného jednání. Stejně jako Smithem zkoumaný úlek a bezprostřední empatie, patří i hrůza z pádu lidského těla mezi repertoár základních divákových reakcí.

Také Patricia Pistersová, autorka studie „Film a vnímání iluzí: zkusmé poznámky o filmové teorii a neurovědě“, se zabývá působením filmu na diváky; nezajímají ji však pouze jejich bezprostřední reakce, ale také to, jakým způsobem vstupují významy filmového díla do vědomí. Využívá vymezení vědomí a pozornosti zavedeného holandským neurovědcem Victorem Lammem k revizi Münsterbergovy analýzy filmového detailu jako ztělesnění pozornosti. V souladu s Münsterbergem považuje Pistersová film – jeho formální prostředky i chování jednotlivých postav – za zrcadlo divákových mentálních pochodů; na rozdíl od Münsterberga však tyto operace popisuje nástroji současné neurovědy, a nikoli psychologie.

1) The Brain Is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze. In: Gregory F l a x m a n (ed.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000, s. 367.

Obecně vzato, publikované studie reprezentují dva možné přístupy k neuroestetickému výzkumu filmu. Smith a D'Aloia se zabývají tou částí diváckého prožitku, jež podle nich patří do pevné výbavy lidské přirozenosti. Zkoumají tedy, slovy Davida Bordwella, ty účinky filmu, které fungují jako „senzorické spouštěče“ [...], jež automaticky stimulují diváky.²⁾ Takové reakce nezávisí na existenci filmu a fakt, že je některé filmy vyvolávají, svědčí o tom, že filmoví tvůrci správně odhadli fungování příslušného mechanismu. Identifikovat tento mechanismus mimo rámec filmové recepce a popsat jej prostředky jiného oboru než filmové vědy se tak přímo nabízí. Pistersonová naznačuje jiný způsob využití neurovědeckého výzkumu: má za to, že dynamiku diváckého prožitku, která byla dosud popisována převážně termíny (lidové) psychologie, lze přesněji popsat s pomocí toho, co díky neurovědám víme o způsobech zpracování vizuálních informací.

Skutečnost, že autoři zde publikovaných textů nejsou neurovědci, vede k tomu, že k neurovědám přistupují z vnějšku a převážně nekriticky. Společná témata spíše naznačují. Taková nesmělost prozrazuje, že pro setkání disciplín, jež popisuje Deleuze v úvodní citaci, se teprve připravuje půda. Neuroestetika, jak ji představují tři texty publikované v tomto tematickém bloku, je ve fázi postupného odkrývání těch filmovědných problémů, jež by mohly najít svůj protějšek v neurovědách. Lze doufat, že ti filmoví badatelé, kteří se dnes odvažují vstoupit na území neurověd, svůj zájem o neurovědecký výzkum v budoucnosti výrazně prohloubí a stanou se vědcům partnery ve výzkumu.

Podotkněme, že odvahy k tomu zabývat se neurovědou je skutečně třeba. Neurověda není nějaká ostře vyhraněná disciplína s jednoznačně specifikovanou misí. Pole výzkumu je rozsáhlé a metodologie natolik různorodá, že daleko přesnější je spíše než o neurovědě hovořit o „neurovědách“. Jeden z předních neurovědeckých časopisů, *The Journal of Neuroscience*, který vychází každý týden, čítá obvykle kolem třiceti studií rozdělených do sekcí „buněčné/molekulární“, „vývoj/plasticita/opravy“, „behaviorální/systémy/kognitivní“ a „neurobiologie nemoci“. Udržet krok s nejnovějšími výzkumy je nesmírně obtížné, obzvlášť není-li pole zájmu přesně ohraničené.

V tomto čísle není publikována žádná studie, jejíž autor by místo doteku obou disciplín hledal z opačné strany.³⁾ Tento nedostatek zčásti kompenzujeme v rozhovoru se dvěma neurovědci, Józsefem Fiserem a Donaldem Katzem. Třebaže Fiser ani Katz se filmové teorii (zatím) nevěnují, věřím, že jejich úvahy o stavu neurověd tvoří v kontextu neuroestetiky zajímavý kontrast. Je totiž zřejmé, že za snahou zohlednit neurovědecké výzkumy v humanitních disciplínách často stojí víra ve „skutečná data“, pevné záchytné body, které usměrní a případně uzavrou plané teoretizování. Taková víra je, domnívám se, chybná a v důsledku škodí jakémukoli plodnému setkání obou polí. Fiser a Katz

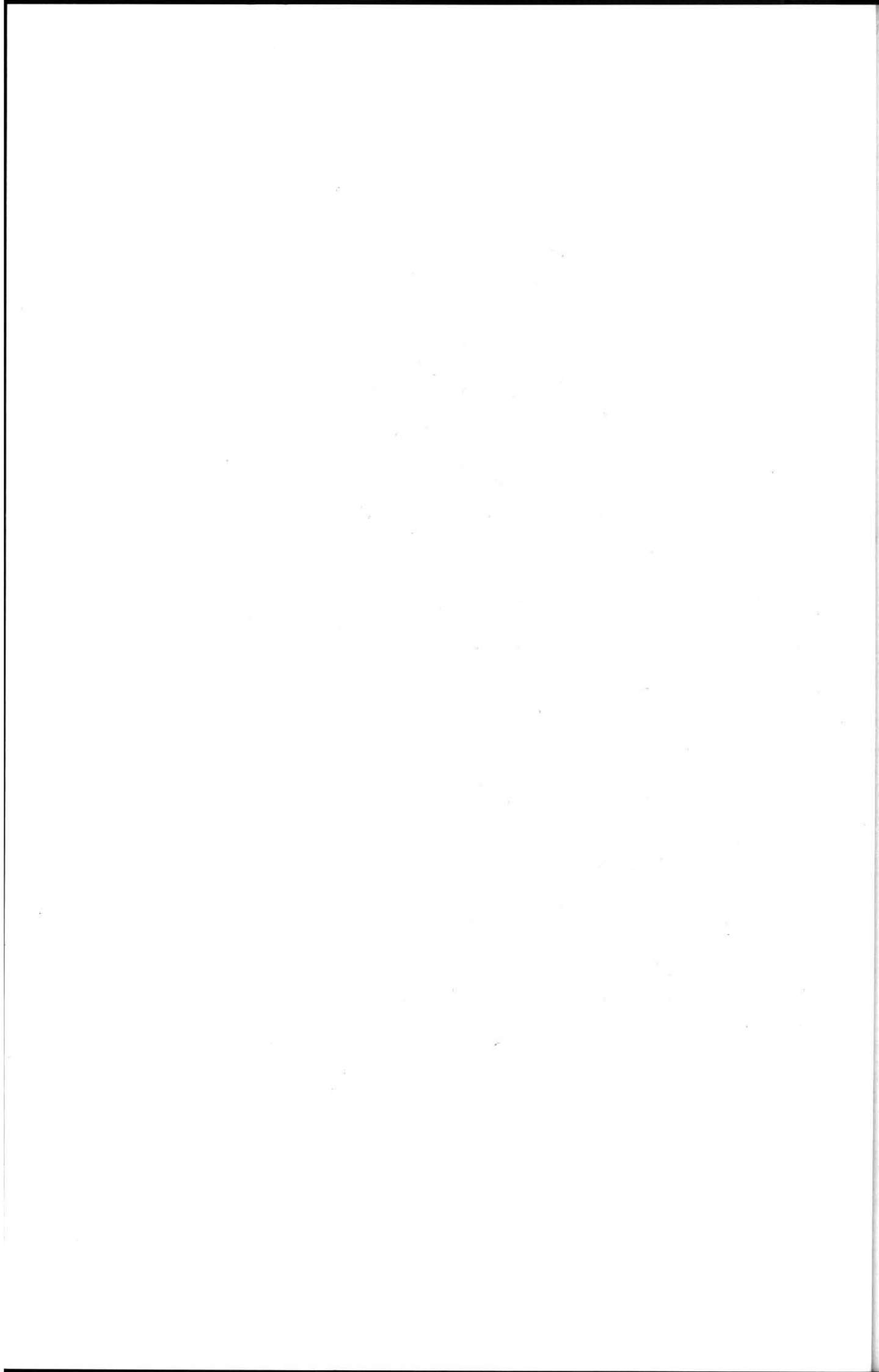
2) David B o r d w e l l, Konvence, konstrukce a filmové vidění. *Iluminace* 19, č. 2, 2007, s. 93.

3) Neurovědců, kteří svůj výzkum soustředí na filmovědná témata, není mnoho. Mezi výjimky patří Uri Hasson, jehož studie „Neurocinematika: Neurověda filmu“ nedávno vyšla v českém překladu v časopise *Kino-Ikon*, nebo Jeffrey Zacks, kterého ke zkoumání filmu přivedl zájem o to, jak mozek identifikuje události. Viz Uri H a s s o n, et al., Neurocinematics: the Neuroscience of Film. *Projections* 2, 2008, č. 1, s. 1–26. (český překlad in *Kino-Ikon* 2010, č. 1, s. 81–106.); Joseph P. M a g l i a n o – Jeffrey Z a c k s: The Impact of Continuity Editing in Narrative Film on Event Segmentation, *Cognitive Science* 35, 2011, s. 1489–1517.

v rozhovoru zdůrazňují, že vědci zkoumající mozek data nesbírají, ale interpretují, a tvoří vzájemně si konkurující teorie.

Jednu z takových teorií obhajuje i autor a hlavní propagátor termínu „neuroestetika“, britský neurovědec Semir Zeki, který proslul především jako vlivný kartograf vizuálního kortexu. Ve své pro obor inaugurační knize *Inner Vision* z roku 1999 využívá existenci různých stylů výtvarného umění k ilustraci a posílení teze, že vizuální mozek je silně modulární. Zatímco Zeki tedy používá umění k tomu, aby přemýšlel o uspořádání a funkcích mozku, autoři, kteří jsou zastoupení v tomto čísle, používají mozek k tomu, aby přemýšleli o umění. Vzhledem k složitosti mozku a mnoha možným způsobům interpretace jeho fungování představují jejich texty jen zlomek toho, jakými způsoby se neurověda může potkávat s filmovými studii. Pokud čtenáře naladí k tomu, aby tuto bohatost dále objevoval, bude cíl tematického bloku splněn.

TH



FILM A VNÍMÁNÍ ILUZÍ

Zkusmé poznámky o filmové teorii a neurovědě

Patricia Pistersová

Technický vynález vyvinutý vědci za praktickými účely pouze dovršuje fázi obsedantního snění. Mytická touha překonat hranice možností předchází všechny velké vynálezy, jejichž novátorství se zdá být tak neskutečné, že v nich máme tendenci spatřovat podvod, čáry nebo šílenství.¹⁾

Umělecká přesvědčivost je dnes zajištěna a její dopad je enormní – zatímco na jevišti vypadá jakákoli inscenovaná pohádka toporně a jen stěží dokáže vyvolat sebemenší iluzi, ve filmu skutečně vidíme, jak se muž promění ve zvíře a květina v dívku. Možnosti trikových záběrů jsou díky zručnosti filmařů bez hranic. ... Jakýkoli sen se může stát skutečností, zlověstné postavy duchů mohou vystoupit z nicoty a znovu se do ní rozpustit, mořské panny mohou proplovat mezi vlnami a malí skřítkové šplhat po květech lilií.²⁾

Na konci devatenáctého a začátkem dvacátého století byl film často spojován s divadelním iluzionismem, se záhadami technických vynálezů a intuitivními domněnkami o fungování lidské mysli. V roce 2006 poukázaly na obnovený zájem o vztah filmu a percepčních iluzí dva filmy situované do doby přelomu devatenáctého a dvacátého století – ILUZIONISTA, režírovaný Neilem Burgerem, a DOKONALÝ TRIK Christophera Nolana, jež shodně využily zápletku postavenou na osudech profesionálních kouzelníků.³⁾ Souběžné uvedení těchto snímků rovněž jako by ilustrovalo obnovený zájem teoretiků o vábivě opojnou moc plátna a triky, jež dokáže provádět s lidským mozkem. Rané teoretické pohledy na vztah filmu a myšlenkových operací, jež se objevily například v pojednání

-
- 1) Edgar M o r i n, *The Cinema, or The Imaginary Man*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press 2005, s. 209.
 - 2) Hugo M ü n s t e r b e r g, *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. New York: Routledge 2002, s. 61.
 - 3) Na obalu DVD edice ILUZIONISTY je jeho zápletku shrnuta následovně: „Vyhlášený iluzionista Eisenheim (Edward Norton) uchvátí nejen mysl takřka všech obyvatel Vídně, ale vzbudí i pozornost korunního prince Leopolda (Rufus Sewell). Když však Leopoldova snoubenka Sophie (Jessica Biel) ve svém srdci znovu rodmýchá lásku, jež ji v dětství k Eisenheimovi pojila, princův zájem se změní v posedlost, v jejímž důsledku je vídeňský šéfinšpektor Uhl (Paul Giamatti) postaven před nutnost vyšetřit šokující zločin

Huga Münsterberga *The Photoplay: A Psychological Study*, nebrala moderní filmová teorie, budovaná od padesátých let jako standardní akademická disciplína, příliš v potaz.⁴⁾ Když v roce 1956 Edgar Morin coby jeden z posledních „raných filmových teoretiků“ publikoval svou knihu *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, vstupovala právě filmová teorie do své ideologické fáze, kdy se filmoví badatelé snažili získat akademickou legitimitu (v návaznosti na strukturální lingvistiku a psychoanalýzu) tím, že začali „přistupovat k radikálně odbiologizovanému [sic] subjektu/divákovi jako k výsledku působení filmového textu, jako k čiré (nevědomé) mysli, zbavené masa, poezie, skepse a představivosti“.⁵⁾ Morinův ambiciózní projekt studovat film se vši jeho komplexností ve vztahu k záhadám lidské mysli nejenom že si nezískal uznání, ale byl s pohrdáním odsouzen coby mytizace odcizující moci populární kinematografie ve službách kapitalistické ideologie. Morin považoval prožívanou skutečnost za polo-imaginární a film za technologii, jež nám umožňuje pochopit, jak jsou člověk a svět vzájemně provázáni. Film je podle Morina svět zpola vstřebaný lidskou myslí:

Všechny věci, jež se během představení promítají, jsou již předvybrány, prosyceny a zpola asimilovány mentálním tokem, pro něž už čas a prostor nepředstavují žádné překážky, ale jsou vzájemně smíseny v jediné plazmatické skupenství. Všechny operace lidské mysli jsou přítomné již ve světě zobrazeném na plátně – byly vyvrženy do světa a vracejí se s materiálem, který poznáváme. *Film tak odráží mentální obcování člověka se světem.* Obcování, jež není ničím jiným než psychologicko-praktickou asimilací poznatků a vědomí. Genetické studium filmu, které nám ukazuje, že *magie* a – v širším slova smyslu – *magická participace* spouštějí tento aktivní styk lidí se světem, nás zároveň učí, že lidská mysl nemůže do světa proniknout bez rozvoje imaginace.⁶⁾

Zdá se, že Münsterbergovu a Morinovu citlivost vůči nejasnému souručenství mezi filmem, realitou a myslí lze mnohem lépe pochopit dnes, na začátku jednadvacátého století. V tomto článku se snažím ukázat, že magické vlastnosti filmu a iluzivní vlastnosti vnímání je možné opětovně docenit v rámci interdisciplinárního zkoumání – stačí filmovou

[vraždu Sophie]. Avšak zatímco se inspektor zaplétá stále hlouběji v bludišti dramatického střetu dvou myslí, Eisenheim připravuje svou dosud nejpůsobivější iluzi.“ U DOKONALÉHO TRIKU distributor shrnuje příběh takto: „Dva mladí, zapálení kouzelníci, Robert Angier (Hugh Jackman), charismatický performer, a Alfred Borden (Christian Bale), talentovaný iluzionista, jsou přáteli i spolupracovníky do osudové chvíle, kdy jejich největší číslo tragicky selže [a Angierova snoubenka se při něm utopí]. Coby zahořklí nepřátelé se žádný z nich nezastaví před ničím, aby veřejně odhalil tajemství svého soka. S tím, jak jejich rivalita přerůstá v totální posedlost plnou podvodů a sabotáží, riskují vše ve snaze stát se největšími kouzelníky své doby. Nic však není zcela tak, jak se zdá – dívejte se proto pozorně.“

4) K Münsterbergově práci se ještě vrátím. Jedním z prvních filmových teoretiků, který ocenil relevanci Münsterbergových postřehů pro (ob)nov(en)ý směr zkoumání v současné filmové teorii, je Joseph D. Anderson, *The Reality of Illusion: an Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press 1996. Jiným příkladem rané filmové teorie, jež se dotýká magických (a poetických) kvalit filmového plátna, je kniha Jeana Epstein a *L'Intelligence d'une machine* (Paris: J. Melot 1946).

5) Mortimer cit. in Edgar Morin, *The Cinema*, s. xi.

6) Edgar Morin, *The Cinema*, s. 206.

teorii vztáhnout k určitým výsledkům současné neurovědy. K tomuto opětovnému docenění psychologicko-materialistické teorie filmu jsou klíčové Deleuzovy knihy věnované kinematografii. *Obraz-pohyb* (1986) a *Obraz-čas* (1989) jsou přitom důležité přinejmenším ve dvou ohledech. Za prvé svým krédem, že „mozek je projekční plocha“, Deleuze vyzval filmové badatele, aby vystoupili z mantinelů ideologických, lingvistických a psychoanalytických modelů a obrátili se k vědě o mozku. Když jeho knihy o filmu v osmdesátých letech vyšly, byl Deleuze dotázán, oč se lze při studiu a hodnocení filmů opřít. Jeho odpověď svědčí o pozoruhodné předvídavosti:

Myslím, že jednu ze zvláště podstatných cest bádání představuje biologie mozku, mikrobiologie. Je to pole zkoumání, jež prochází úplnou transformací a přináší mimořádné objevy. Hledáme-li základy, neměli bychom se obracet k psychoanalýze nebo k lingvistice, nýbrž k biologii mozku – ta totiž, na rozdíl od zbývajících dvou jmenovaných disciplín, netrpí nutností aplikovat na předmět zkoumání již hotové, dopředu nadefinované pojmy. [...] Film jako takový může být studován prostřednictvím mozkových obvodů čistě proto, že je pohyblivým obrazem. Mozkový není totéž co intelektuální: mozek je emotivní, občas vášnivý. ... Není možné přehlížet bohatost, komplexnost, důležitost těchto uspořádání, těchto spojení, disjunkcí, obvodů, zkratk a zkratů. [...] Vytvořit nový obvod, novou synapsi v rámci umění znamená, že jim dáme vzniknout i v mozku.⁷⁾

Deleuze sám se o neurovědách zmiňoval explicitně jen zřídka, avšak filmově filozofické koncepty, jež rozvinul na stránkách *Obrazu-pohybu* a *Obrazu-času*, vztah mezi mozkiem a filmovým plátnem mlčky předpokládají – z velké části díky bergsonovským východiskům obou knih. V tomto článku hodlám vzít Deleuzovu pobídku doslova a předestřít několik zkusmých postřehů týkajících se mezioborových vazeb, jež lze vypožarovat mezi neurobiologií a filozofií filmu. Zaměřím se přitom na fenomén vizuálních iluzí a iluzivního vnímání.⁸⁾

Druhý důvod, pro nějž jsou Deleuzovy knihy o filmu pro následující úvahy klíčové, se týká deleuzovského konceptu moci klamu, který umožňuje nově zhodnotit iluze, kouzla a možnosti podvodu a falše. Na konci tohoto článku se proto od filozofie filmu obrátím k neurobiologii, abych přezkoumala filozofické důsledky pozice, jež k mozku přistupuje jako k filmovému plátnu. Během svého výkladu se budu detailně věnovat ILUZIONISTOVI a DOKONALÉMU TRIKU, abych ukázala, jak tyto dva filmy, situované do Vídně a Londýna kolem roku 1900, souvisejí se současnými otázkami neurovědy a filozofie filmu.

7) Gilles D e l e u z e, *Negotiations*. New York: Columbia University Press 1995, s. 60; srov. též *The Brain Is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze*. In: Gregory F l a x m a n (ed.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000, s. 365–373.

8) Mluvím tu o „iluzivním vnímání“ a „vizuálních iluzích“. Na některých místech používám i termín „optická iluze“. Striktně vzato, „optická iluze“ odkazuje k iluzivním deformacím vidění, na něž má vliv vnější svět či struktura lidského oka a sítnice. „Vizuální iluze“ naproti tomu označuje iluzi způsobenou procesy odehrávajícími se v mozku díky tomu, že vstupní vizuální informace není jednoznačná. Ve většině případů jsou však oba termíny vzájemně zaměnitelné.

Byť to na následujících stranách příliš nezdůrazňuji, nové technologie hrají v mých úvahách důležitou roli, a to ve dvou směrech. Vzhledem k vlivu digitálních technologií v jednadvacátém století není nijak překvapivé, že se kinematografie vrací ke svým kořenům a zkoumá svou původní fascinaci vizuálním vnímáním, iluzemi, pravdou a stimulací mysli. Nové zobrazovací technologie jsou rovněž nesmírně důležité pro neurovědy. Obrazy mozku získané prostřednictvím technologií EEG, PET, MRI či fMRI a MEG výrazně formovaly výzkum jednotlivých neurověd a vzbudily otázky, jež zpětně ovlivňují diskuze probíhající jak v populární kultuře, tak filozofii.⁹⁾

Vizuální iluze: kouzla, film a neurovědy

V komentářích, jež jsou součástí DVD vydání jejich filmů, Neil Burger i Christopher Nolan shodně přiznávají, že jako filmaře je svět kouzelnických představení konce devatenáctého století přitahuje z velké části právě proto, že i film je úzce spjat s vytvářením triků, jejichž cílem je generovat vizuální iluze a ošálit mysl diváků. Musée de la Magie v Paříži vystavuje kouzelnické triky a aparáty, jež používal nejslavnější francouzský kouzelník všech dob, Jean Eugene Robert-Houdin (1805–1871).¹⁰⁾ Když Robert-Houdin v šedesátých letech 19. století otevřel na pařížském Boulevards des Italiens malé divadlo, stal se jen prvním z řady kouzelníků, kteří na jeho jevišti předváděli své triky; posledním majitelem před jeho demolicí v roce 1927 byl slavný průkopník kinematografie Georges Méliès, jenž ve své tvorbě kombinoval film a jevištní iluzionismus. Jak v ILUZIONISTOVI, tak v DOKONALÉM TRIKU se některé z čísel Roberta-Houdina objevují – například trik s pomerančovníkem (iluze pomerančovníku, který v ILUZIONISTOVI vyrostl přímo v divadle před očima diváků) nebo s chytáním letící kulky (v DOKONALÉM TRIKU zachytí kouzelník kulku vystřelenou z pistole holýma rukama). Robert-Houdin rovněž experimentoval s elektřinou a právě spojení mezi kouzelnictvím a technickými vynálezy je rovněž jedním z témat DOKONALÉHO TRIKU, v němž hraje důležitou roli tajemný vynálezce Nikola Tesla, který ve filmu zkonstruuje stroj umožňující prostřednictvím elektřiny teleportaci objektů.¹¹⁾ V ILUZIONISTOVI zase fantasmagorické obrazy promítané na kouřovou clonu a vytvářené prostřednictvím zrcadlových odrazů slouží k vyvolání dojmu zjevujících se

9) Viz též Joseph D u m i t, *Picturing Personhood: Brain Scans and Biomedical Identity*. Princeton: Princeton University Press 2004, který se soustředí na PET snímkování. PET (pozitronová emisní tomografie) umožňuje prostřednictvím radioaktivního záření zaznamenávat chemické procesy odehrávající se v mozku. EEG (elektroencefalogram) měří mozkovou aktivitu pomocí elektrod umístěných na povrchu hlavy. MRI (zobrazování magnetickou rezonancí) je technologie využívající silné magnetické pole a radiové vlny, díky nimž je možné získat obrazy řezů mozku (či jiných částí těla); fMRI (funkční zobrazování magnetickou rezonancí) vedle strukturního uspořádání mozku snímá i jeho aktivitu. MEG (magnetoencefalogram) dokáže pomocí magnetických signálů zachytit rychlost neurálních procesů. Viz např. <www.ru.nl/fcdonders/genereal/introduction>.

10) Viz <www.museedelamagie.com>.

11) Nicolas Tesla (1856–1943), kterého ve filmu ztvárnil David Bowie, byl srbsko-americký vynálezce a elektroinženýr, jehož práce se ukázala být klíčová pro značnou část elektronických technologií, které dnes využíváme – včetně rádia, telefonu a televize. Další informace o jeho životě a dopadu jeho vynálezů jsou dostupné online: <<http://www.electricalalternative.com/tesla.htm>>.

duchů mrtvých. Kouzla a filmová technika jdou zkrátka ruku v ruce už od devatenáctého století a dodnes nás nepřestávají překvapovat.

Vizuální iluze hrají v tomto vztahu mezi kouzly a kinematografií klíčovou úlohu; Musée de la Magie jich ostatně ve svých prostorách vystavuje ohromné množství.¹²⁾ Vizuální iluze jsou samy o sobě jako kouzelnická čísla a odhalují nám, že mozek může vnímat tentýž obraz dvěma odlišnými způsoby (jako v případě slavné kresby s králíkem/kachnou) nebo že může být vizuálními vjemy sveden na špatnou stopu a například vidět pohyb i na zcela statickém obraze (jako v případě iluze svíjejících se hadů). Vizuální iluze proto nefascinovaly jen kouzelníky a filmaře, ale i filozofy, psychology a v poslední době i neurovědce. Některé z vizuálních iluzí jsou známé velmi dlouho – takovou iluzi tekoucího vodopádu, následkem jehož pozorování pak vidíme pohyb i na nehybných předmětech, popisuje už Aristoteles.¹³⁾ Další, převážně geometrické iluze byly objeveny v průběhu devatenáctého století (např. Müller-Lyerova či Zollnerova iluze) a jiné se vynořily v posledních desetiletích v souvislosti rozvojem počítačových technologií (jde třeba o tzv. hybridní obrazy, které vnímáme různě, díváme-li se na ně z různé vzdálenosti).

Vizuální iluze prozrazují, jak funguje náš mozek a celý percepční systém, a není tedy divu, že figurují v řadě neurobiologických experimentů.¹⁴⁾ Neurovědci zabývající se zrakovým vnímáním obvykle uvádějí tři hlavní důvody pro studium vizuálních iluzí. Zprvé jsou vizuální iluze „mimořádně vhodným indikátorem způsobů, jak je náš zrakový systém adaptován na standardní pozorovací situace. Tyto adaptační mechanismy jsou povětšinou součástí ‚hardwaru‘ mozku, a mohou tak příležitostně vyvolat i nesprávné interpretace vizuálního pole. Iluze tudíž mohou odhalit mechanismy vnímání.“¹⁵⁾ Zadrugé mohou mít vizuální iluze nejrozumnější klinické příčiny; řada nemocí od psychóz a epilepsie po migrény může vyvolat zrakové halucinace, jež nejsou ničím jiným než iluzemi způsobenými přímo mozkovými procesy a spojenými jen v malé (a často vůbec žádné) míře s vnímanou realitou. Třetím důvodem, proč jsou vizuální iluze zajímavým polem pro výzkum, je pak pareidolie – tendence mozku rozpoznávat známé a smysluplné tvary i v nahodilých souborech vjemů s velmi nízkým informačním obsahem.¹⁶⁾

Na následujících stranách se zaměřím především na první ze zmiňovaných důvodů pro zkoumání vizuálních iluzí: na fakt, že mohou rozkrýt mechanismus normálního vnímání a dokonce tím „zpochybnit naše přirozené přesvědčení, že to, co vidíme, je skutečné“.¹⁷⁾ Existuje mnoho různých typů vizuálních iluzí a rovněž mnoho různých způsobů, jak může být naše vnímání iluzorní, přičemž z každého z nich vyplývají jiné důsledky pro fungování našeho smyslového ústrojí ve vztahu k našim kognitivním schopnostem a vě-

12) Zajímavá prezentace vizuálních iluzí je dostupná na adrese <www.michaelbach.de/ot>. Na stránce <www.visual-media.be> lze najít přehled věnovaný vedle vizuálních iluzí i archeologii mediálních technologií obecně.

13) Historický přehled studia tohoto jevu a jeho významu pro moderní neurovědu přináší George M a t h e r – Frans V e r s t r a t e n – Stuart A n s t i s (eds.), *The Motion Aftereffect: A Modern Perspective*. Cambridge, Mass: The MIT Press 1998.

14) Viz David M. E a g l e m a n, Visual Illusions and Neurobiology. *Nature Reviews Neuroscience* 2, 2001, č. 12, s. 920–926.

15) Michael B a c h – Charlotte M. P o l o s c h e k, Optical Illusions. *ACNR* 6, 2006, č. 2, s. 20.

16) Tamtéž.

17) Tamtéž.

domí. Nejprve se však zastavím u metateoretického postřehu, podle nějž mohou vizuální iluze zpochybnit naše základní předpoklady o vztahu mezi vnímáním a realitou.

Vše, co vidíte, je jen trik: vnímání coby mentální operace

Hugo Münsterberg (1863–1916), profesor na harvardské katedře experimentální psychologie, upozorňoval na to, že studium vizuálních iluzí může sloužit k lepšímu pochopení působení filmu na lidský mozek, už ve studii *The Photoplay* z roku 1916. Münsterberg považoval kinematografii za novou uměleckou formu, jež zvěstuje nové způsoby vnímání světa. Zvláště se zajímal o vztahy mezi mozkiem a filmovým plátnem. Coby vědec zabývající se neurobiologií už v době, kdy tento termín nikdo neznal, se věnoval analýze vizuálních iluzí a sám dokonce některé objevil (pravděpodobně nejznámější je Münsterbergova šachovnicová iluze). Tvrdil, že podobné vizuální klamy svědčí o tom, že

vnímání pohybu může být skrz naskrz mentálním procesem, pouhou operací myslí. Nemůžeme si být totiž jistí, že se pohyb *skutečně* odehrává v objektivní realitě. [...] Optické iluze stavějí vnímání do nového světla, neboť dokazují, že – přinejmenším v některých případech – jde o mentální jev, který má jen částečný vztah k „realitě“.¹⁸⁾

Podobně je třeba chápat i film jako mentální jev s pouze částečným vztahem k realitě. Lze ukázat, že tyto názory systematicky rozvíjí ve svých knihách o filmu i Deleuze. Zdůrazňuje v nich fakt, že film nám díky svým specifickým audiovizuálním kvalitám předkládá subjektivní vjemy (tj. prostorové či mentální hledisko postavy) coby objektivní záznamy (tj. perspektivu objektivu kamery, jež by měla podle všeho zachycovat realitu vnějšího světa). Tímto způsobem nás kinematografie zachycuje „v korelaci mezi obrazem-vjemem a kamerou-vědomím, jež tento obraz transformuje“.¹⁹⁾ Subjektivní a objektivní obrazy jsou jako „spojené nádoby“ a divák jen obtížně rozliší objektivní realitu od subjektivních představ.

Ještě než se v příští podkapitole dostanu ke konkrétním zjištěním, s nimiž neurovědci přicházejí, ráda bych se na tomto místě věnovala právě obecnější otázce týkající se vztahu mezi filmem a myslí. Zaměřím se proto na příběhy vyprávěné filmem v „polo-subjektivním“ („polo-imaginárním“ či „volně nepřímém“) modu,²⁰⁾ který dává vizuálním iluzím velký prostor.

18) Allan L a n g d a l e, Editor's Introduction. In: Hugo M ü n s t e r b e r g, *The Photoplay*, s. 15–16.

19) Gilles D e l e u z e, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha: NFA 2000, s. 95.

20) Deleuze pro označení tohoto polo-subjektivního charakteru filmu používá pasoliniovský termín „volné nepřímé promluvy“. Diskuzi věnovanou filmu a volné nepřímé promluvě Deleuze rozvíjí in *Film 1*, s. 93–96. Viz též Patricia P i s t e r s, Arresting the Flux of Images and Sounds. In: Ian B u c h a n a n – Adrian P a r r (eds.), *Deleuze and the Contemporary World*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, s. 175–193.

Přes důležitost, kterou mu propůjčuje už název filmu, jsou v *ILUZIONISTOVI* osudy titulní postavy, kouzelníka Eisenheima, ve skutečnosti líčeny z pohledu šéfspektora Uhla, který má Eisenheima na příkaz korunního prince Leopolda zatknout – princ totiž považuje Eisenheima za šarlatána a navíc buřiče. Úvodní sekvenci doprovází hlas inspektora Uhla, který rekapituluje to, co se (během vyšetřování) dozvěděl o Eisenheimově mládí, a zatímco zvukovou stopu vyplňuje inspektorův voiceover, záběry se stávají flashbaky. V mnoha scénách filmu je Uhl přítomen ať už jako aktivní účastník nebo jako pozorovatel (například ve scénách, kdy sedí v hledišti při Eisenheimových vystoupeních, nebo tehdy, kdy vyšetřuje vraždu Sophie, snoubenky korunního prince, jež je však zamilovaná do Eisenheima). V řadě dalších scén však kamera inspektorovu postavu opouští a nabízí nám výjevy, které Uhl nemohl sám spatřit (jde třeba o rozhovory Sophie s Eisenheimem během jejich dětského vzplanutí nebo milostná scéna, kterou spolu prožijí jako dospělí). Status těchto obrazů je nejasný. Je možné, že si Uhl tyto scény představuje a jsou tak jen výplodem jeho mysli, avšak kamera tyto scény prezentuje zcela objektivním způsobem. V každém případě *ILUZIONISTA* velmi zřetelně ukazuje, že filmu obecně přísluší „specifický, difúzní a pružný status“²¹⁾ na pomezí subjektivity a objektivnosti.²²⁾ Neil Burger v komentáři, jenž je obsažen mezi bonusy na DVD s jeho filmem, v podobném duchu zmiňuje matoucí povahu filmových obrazů, jež se nezdá být ani subjektivní, ani objektivní a osciluje mezi představami a skutečností. Když sledujeme závěr filmu, můžeme si (spolu s inspektorem Uhlem) myslet, že jsme odhalili, jak se Eisenheimovi ve snaze získat Sophii zpět podařilo ošálit mysl všech zúčastněných. Nemůžeme si však být jistí. Jak Burger říká:

Mohlo se to stát přesně tak, jak si představuje, stejně dobře to však mohou být jenom jeho představy. Film je vyprávěn z Uhlova hlediska a on rozhodně neví vše. Myslí si, že to ví, ale ví to doopravdy? Nebo je to jen něco, čemu se rozhodl věřit? Celý film se točí kolem vnímání, toho, jak nahlížíme svět, obecně toho, jak vidíme. Čemu věříme, čemu ne a co bereme za bernou minci. Pro Uhla to je to, čemu se rozhodně věřit (respektive možná spíš to, čemu se rozhodne věřit publikum). Možná to je pravda, možná ne. (Burger, 2006)

Sice jiným způsobem, ale i v *DOKONALÉM TRIKU* jsou události prezentovány v polo-subjektivním modu. Ve filmu jde o příběh rivality mezi dvěma kouzelníky ve viktoriánském Londýně, Robertem Angierem a Alfredem Bordenem. Vyprávění je tu složitější než v *ILUZIONISTOVI*, protože se v něm střetávají hned dvě různá hlediska odlišných vyprávěčů: vedle perspektivy Bordena, který si v čase, kdy příběh vrcholí, ve vězení čte deník mrtvého Angiera, je to i Angierovo hledisko při pročítání Bordenova zápisníku ve scénách zachycených prostřednictvím flashbacků. Příběh sám se navíc odvíjí ještě v dal-

21) G. Deleuze, *Film 1*, s. 93.

22) Deleuze tento charakter filmových záběrů rozvíjí ve své koncepci „obrazu-vjemu“, který je jak speciálním typem obrazu, tak zároveň „nulostí“, „nulovým stupněm“ obsaženým v základě veškerého filmového vnímání (jež svůj plný potenciál rozvine v obrazu-čas). Viz G. Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: NFA 2006, s. 43.

ších časových vrstvách, které celé vyprávění komplikují. Ovšem podobně jako v případě Burgerova filmu obsahuje i DOKONALÝ TRIK heterogenní směs objektivních a subjektivních záběrů a mnoho otázek týkajících se pravdy a klamů zůstane na jeho konci bez odpovědi. Třebaže konec filmu odhalí klíčové tajemství Bordenova magického mizení a nečekaných návratů, mystérium fyzikálních možností elektrického stroje sestrojeného ve filmu Nikolou Teslou zůstane stejně jako zrod Angierových dvojníků nerozřešeno. V rozhovoru obsaženém na DVD vydání DOKONALÉHO TRIKU Christopher Nolan přiznává, že jeho záliba v podobných myšlenkových hrách patří mezi hlavní důvody, proč točí filmy: „Doufám, že lidé, kteří vyjdou z kina, budou na jednu stranu pobaveni příběhem, ale že jim zároveň po projekci bude vrtat hlavou alespoň pár neodbytných a snad i zajímavých otázek“ (Nolan, 2006). Iluzionističtí filmaři nám stejně jako neurovědci – byť pomocí odlišných prostředků – ukazují, jak povaha našeho mozku a povaha filmových obrazů problematizuje vztah vnímání k realitě. Vidění je mentální operace, jejíž povaha je natolik dvojznačná, že nám díky ní často hlavou vrtají otázky víc než neodbytně.²³⁾

Dívejte se pořádně: pozornost a vědomí

Iluzionisté a filmaři si pohrávají i s dalšími aspekty percepčních iluzí. Je dobře známou skutečností, že spousta kouzelnických triků (ať už je předvádějí iluzionisté, filmaři nebo třeba falešní hráči karet) je založena na manipulaci s naší pozorností a reflektovaným vědomím (awareness), dvěma kognitivními procesy, jež určují, co skutečně a vědomě vidíme. V DOKONALÉM TRIKU Angier nacvičí číslo nazvané „Lidská teleportace“, v němž opustí jeviště otevřenými dveřmi, aby takřka ve stejném okamžiku vyšel ze dveří umístěnými na protilehlém konci scény. Film svým divákům ukáže, že Angier ke svému triku využije dvojníka. Funguje to velmi dobře, protože si publikum během scény nevšimá rozdílů mezi oběma dvojníky, kteří jsou stejně oblečení, se stejným účesem, líčením a rovněž stejnými gesty, jimiž doprovázejí odhazování a chytání cylindru, k němuž během výstupu dochází (ve skutečnosti je to cylindr, co přitahuje pozornost diváků víc než sám vystupující). Podstata triku však začne být publiku zřejmá ve chvíli, kdy Angierův dvojník se sklonem k alkoholismu přestane dodržovat nacvičený postup a začne se na scéně pohybovat jinak než Angier. Jednoho dne pak představení naruší Angierův konkurent Borden, který si s uplaceným dvojníkem prohodí místo a poté, co vystoupí na jeviště, odhalí zkoprnělým divákům v sále všechny triky, na nichž „Lidská teleportace“ stojí. V jiné scéně odehrávající se ve vazební věznici, kam byl uvržen pro podezření z vraždy svého protivníka, Borden nejprve upoutá pozornost jednoho z dozorců, když předstírá, že už není dost obratný na to, aby provedl jednoduchý žongléřský trik s červeným míčkem, a upustí ho – mezitím ovšem nic netušícího dozorce připoutá okovy k noze stolu. Kouzelníci i filmaři pracují s pozorností a reflektovaným vědomím velmi podobným způsobem. I Münsterberg zdůrazňuje ústřední roli pozornosti při vnímání filmu. Po prvním sledu

23) Viz též Richard L. Gregory, Knowledge in Perception and Illusion. *Philosophical Transactions: Biological Sciences*, 1997, č. 352, s. 1121–1128.

bezprostředních vjemů (jež mohou být, jak jsme viděli, iluzorní) hraje pozornost klíčovou úlohu v naší schopnosti připsat konkrétní význam tomu, co na plátně vidíme. Münsterbergovými vlastními slovy:

Pouhé vnímání mužů, žen a kulis v pozadí – se vší hloubkou a všemi pohyby – nám poskytuje pouze výchozí materiál. Scéna, která vzbuzuje a udržuje náš zájem, v sobě obsahuje daleko víc než jen prosté vjemy pohybujících se a různě vzdálených objektů. Musíme tyto zrakové počitky obohatit o ideje. Musí pro nás mít význam, musí být přiřazeny naší představivosti, vybudit v nás vzpomínky na dřívější zážitky, vyvolat pocity a emoce, využít sílu sugesce, iniciovat ideje a myšlenky, provázet naši mysl s nepřetržitým plynutím představení a především ustavičně strhávat naši pozornost k důležitým a podstatným komponentům děje. S vnímáním se zkrátka střetává ohromné množství podobných vnitřních procesů a průzkumem samotného vnímání hloubky a pohybu na plátně psychologická analýza filmového zážitku teprve začíná. [...] Chaos nabízejících se počitků je postupně přetvářen v organizovaný svět zkušenosti především naším výběrem toho, co je důležité a má pro nás význam. [...] Chceme-li pospojovat změn vjemů, jež se nacházejí v prostoru před námi, musíme věnovat pozornost chvíli tomu, chvíli onomu. Vše je formováno naší pozorností a nepozorností.²⁴⁾

Münsterberg uvádí několik charakteristických rysů pozornosti: vstupuje do centra vědomí; zatlačuje další počitky do pozadí do té míry, že je nevidíme; vyladuje smysly a tělo vnímatele pro příjem příslušných vjemů a zároveň spojuje myšlenky, pocity a podněty s předmětem pozorování.²⁵⁾ Současně rozebírá řadu filmových prostředků (např. svícení, rychlost či opakování), které řídí pozornost diváků. Filmový detail, jenž doslova zastíňuje všechny ostatní předměty na scéně, je technika, která nejjasněji ilustruje, jaký účinek pozornost má: „mentální akt pozornosti je ve světě vnímání zpředmětněn detailem. Získáváme tak formu umění, která svými prostředky dalece převyšuje možnosti kteréhokoli divadelního jeviště.“²⁶⁾ Jako příklad Münsterberg uvádí detailní záběr medailonu zavěšeného na krku uneseného nebo vyměněného dítěte, který jednak nasměřuje naši pozornost a jednak nám naznačí, že o dvacet let později – až dítě vyroste – bude vše podstatné záviset právě na tomto medailonu.

Münsterbergovy postřehy se zakládají na pouhých dojmech, avšak jeho pohled na vnímání coby částečně iluzivní aktivitu usměřňovanou pozorností je trefný. Pro Münsterberga představuje pozornost vědomé vnímání, které nám zabraňuje uvědomit si další předměty v percepčním poli. Vyjadřuje tak klasickou psychologickou poučku, že „ačkoli si

24) H. Münsterberg, *The Photoplay*, s. 79–80. Münsterberg na těchto stranách podává ve zkratce přehled všech otázek, jimiž se v souvislosti s filmem zabývá. Vedle vnímání a pozornosti se rovněž věnuje paměti, představivosti, emocím a ovlivnitelnosti diváků.

25) H. Münsterberg, *The Photoplay*, s. 85–86. Münsterberg rozlišuje mezi volní pozorností, což je případ, kdy například sami něco aktivně hledáme, a bezděčnou pozorností, která je spuštěna nějakým podnětem z vnějšku. Právě tento typ pozornosti spojuje Münsterberg s filmem. V obou případech však Münsterberg uvažuje o pozornosti jako o vědomém stavu.

26) Tamtéž, s. 87.

myslíme, že vidíme vše, co máme před očima, je ve skutečnosti naše vědomá reprezentace vnějšího světa velmi omezená“.²⁷⁾ Otázkou nyní zůstává, zda nám současná neurověda dokáže podat exaktnější vysvětlení, jak a proč je naše zkušenost formována a omezoována tím, co upoutá naši vědomou pozornost.

Neurovědci dnes mají k dispozici velmi sofistikovanou technologii, jež jim umožňuje sledovat a měřit procesy, které se při určité činnosti (když se například na něco díváme nebo něco pozorujeme) odehrávají v našem mozku. Neurovědecké experimenty naznačují, že je užitečné přehodnotit klasické řazení pozornosti i reflektovaného vědomí (awareness) do kategorie vědomých stavů (conscious), a nepozornosti a absence reflektovaného vědomí mezi stavy nevědomé (unconscious). Místo toho se jako vhodnější ukazuje distinkce vedená právě mezi pozorností a reflektovaným vědomím. Vědomí (consciousness) se tradičně vztahuje nejenom k pozornosti, ale i vyjádřitelnosti (dokážeme říct, co upoutalo naši pozornost, nebo odpovědět na otázku, čeho jsme si vědomi). Neurovědecká pozorování mozku však prokazují, že i předměty, jejichž přítomnost nedokážeme vědomě vyjádřit ani si ji zapamatovat a které nejsme schopni v danou chvíli srovnat s jinými předměty, mohou být naším nervovým systémem stále vědomě zaznamenávány, třebaže jde jen o velmi omezenou úroveň vědomí. Aby dokázali zachytit nuance vztahu mezi vědomými a nevědomými mentálními stavy, začali neurovědci Victor Lamme a Pieter Roelfsema rozlišovat mezi jednotlivými mody vidění:

Analýza reakční doby neuronů ukazuje, že když je zrakový systém vystaven nějakému obrazu, rychle se aktivuje velké množství zrakových oblastí. Činnost kortikálních neuronů však není určena jen tímto dopředným šířením signálu. Horizontální vazby mezi jednotlivými oblastmi mozku, stejně jako zpětné vazby směřující z vyšších oblastí ve výsledku vedou k velmi dynamickým změnám ve vyladění celého zrakového systému.²⁸⁾

Mozková aktivita označovaná zde jako „dopředné šíření signálu“ zajišťuje to, že jsme schopni bezprostředně zaznamenávat tvary, barvy, pohyby a další důležité vizuální kategorie, jako jsou tváře či zvířata. Tento proces – díky němuž dokážeme například ve zlomku sekundy uskočit před padajícím stromem – je z velké části nevědomý. Zpětné vazby směřující z vyšších oblastí odkazují k procesům, které se odehrávají zhruba o desetinu sekundy později a bývají někdy označovány jako „rekurentní vazby“ či „rezonance“. Právě v těchto chvílích se vynořuje vědomí a my jsme pak schopni vztáhnout to, co vidíme, k našim předchozím zážitkům, ke vzpomínkám, k emocím apod. Okruh rekurentního vědomí však může být omezený (používá se pro něj označení *P-vědomí*) nebo naopak detailně strukturovaný (*A-vědomí*).²⁹⁾ Pokud něco neupoutá naši pozornost (v tom smyslu, že si přítomnost dané věci neuvědomujeme a nedokážeme ji vyjádřit), může to být

27) Victor A. F. L a m m e, Why Visual Attention and Awareness Are Different. *Trends in Cognitive Sciences* 7, 2003, č. 1, s. 12.

28) Victor A. F. L a m m e – Pieter R. R o e l f s e m a, The Distinct Modes of Vision Offered by Feedforward and Recurrent Processing. *Trends in Neuroscience* 23, 2000, č. 11, s. 571.

29) Victor A. F. L a m m e, De geest uit de fles. *Psycholoog* 41, 2006, č. 4, s. 35.

proto, že se (nevědomé) dopředné šíření signálu někde zaseklo, nebo proto, že příslušné (vědomé) rekurentní procesy nejsou dostatečně strukturované. Z toho by vyplývalo, že ne vše, co nedokážeme vyjádřit, spadá do sféry nevědomí, ale že existuje i vědomá zkušenost, jež s sebou nenese vyjádřitelnost. Pro důkladnější rozpracování tohoto postřehu navrhuje Lamme rozlišovat mezi pozorností a reflektovaným vědomím (awareness):

Samotný pokyn k zaměření pozornosti (ať už u lidí nebo u opic) téměř bez výjimek vede k nárůstu neurálních responzí napříč mozkem. [...] V typickém případě narůstá počet responzí hned od počátku, což indikuje, že pozornost pracuje na bázi dopředného šíření impulzů. [...] Z hlediska neurověd a psychologie je tedy pozornost něco jiného než reflektované vědomí. Nejlépe lze pozornost popsat jako soubor mechanismů, které umožňují lepší přesměrování senzorických vstupů k výkonným systémům mozku. Pozornost je selekce. [...] Naproti tomu reflektované vědomí jsme na neurální úrovni definovali zcela odlišně. Jakmile vizuální vstup stane předmětem rekurentního zpracování určitého (dosud ovšem neurčeného) stupně mohutnosti, uvědomujeme si jej. To se týká jak těch stimulů, které upoutaly naši pozornost, tak těch, na které pozornost zaměřena není.³⁰⁾

Tato definice pozornosti coby součásti bezprostředního dopředného šíření signálu zpochybňuje představu, že pozornost patří mezi vědomé stavy (tedy právě to, jak pozornost vlivem klasické psychologie chápal Münsterberg). Podle této definice náleží pozornost mezi nevědomé procesy. Na druhu stranu předměty, na něž neobracíme pozornost (a nejsme si je schopni vybavit), nemusí být automaticky vykázány do sféry nevědomého – mohou být součástí vědomé zkušenosti, jež zůstává zasuta kdesi v síti neurálních rezonancí. Důsledky této pozice si zaslouží hlubší rozpracování, avšak návrat k filmu nám snad prozatím dokáže pro další zkoumání poskytnout několik předběžných postřehů.

Tajemství medailonu

Ráda bych se vrátila k příkladu s medailonem – předmětem, kolem něhož je vybudováno celé vyprávění ILUZIONISTY. Na jeho začátku Eisenheim coby mladík vytvoří pro Sophii medailon. Když jí ho předává, vidíme v detailu, že v sobě skrývá tajnou schránku a mechanismus, jak ji otevřít. V klíčových chvílích narativu se medailon vždy vynoří – platí to i o úplném konci filmu, kdy se medailon znovu objeví v Sophiině dlani. Jde o zopakování detailního záběru z úvodu filmu, ale až nyní díky uplynulému příběhu můžeme plně docenit jeho význam. Na jedné rovině představuje medailon vizuální narativní nástroj, pomocí nějž (vědomě) zaměřujeme svou pozornost v onom klasickém psychologickém smyslu, o němž mluví Münsterberg. Avšak na jiné rovině – vezmeme-li v potaz jak skutečnost, že film nám předkládá polo-subjektivní realitu, tak neurovědnou distinkci mezi pozorností a reflektovaným vědomím – můžeme tuto analýzu výrazně zjemnit.

30) V. A. F. L a m m e, Neural Mechanisms of Visual Awareness: A Linking Propositions. *Brain and Mind* 1, 2000, č 3, s. 399.

Jak už bylo řečeno, ILUZIONISTA je vyprávěn z pohledu inspektora Uhla, ale záběry filmu jsou nám předkládány coby objektivní reprezentace reality a mnohdy nám poskytují víc informací než jen ty, které by Uhl mohl znát. Mnoho scén, v nichž figuruje Eisenheimův medailon, je podáváno právě takto dvojznačně, na pomezí mezi objektivitou a subjektivitou. S postupem filmu Uhl pomalu odhaluje to, co již diváci viděli. Diváci například od počátku vědí, že medailon je možné jednoduše proměnit v srdcovitý přívěsek, v němž se skrývá obrázek mladého Eisenheima, a vědí rovněž, že Sophie tento medailon celých patnáct let tajně nosila. Tyto scény jsou sice zabírány v detailních záběrech, nicméně objektivní kamerou a Uhl v nich není přítomen. Jsme zde svědky toho, jak je jeden určitý vizuální předmět, medailon, zobrazován polo-subjektivním způsobem, který naznačuje dvojznačný vztah vnímání k realitě. Nevíme, zda se události skutečně odehrály tak, jak nám byly předvedeny na plátně, nebo zda je to vše jen projekce Uhlových představ. Budeme-li o těchto detailních záběrech medailonu uvažovat nikoli jako o projevech vědomé pozornosti (jak by k nim přistupoval Münsterberg), nýbrž jako o objektech zpracovávaných automatickým (nevědomým) dopředným proudem rozpoznávacích operací, můžeme pak začít studovat, zda film také rozlišuje mezi okamžiky omezených a detailně strukturovaných rezonancí. Na estetické rovině se filmový detail medailonu řadí mezi konvenční rozpoznání, klišé, která nemusí nijak zvlášť rezonovat s hlubšími vrstvami naší představivosti, paměti či emocí. Na druhé straně však záběry medailonu v ILUZIONISTOVĚ nebudí dojem pouhé zautomatizované konvence. Jak tedy tento film zachycuje rezonující neurální okruhy v našem mozku? Podívejme se na to ještě jednou a podrobněji. Ke konci filmu je narativní perspektiva scén s medailonem mnohem jasněji vymezena jako Uhlovo subjektivní pozorování. Když je postava Sophie vyčarována v podobě ducha zemřelé přímo na jevišti Eisenheimova divadla, zmiňuje medailon, který podle vlastních slov měla na krku v okamžiku své smrti. Tato poznámka není ve scéně nijak zdůrazněna, spíš jde jen o jeden z mnoha prvků fascinující podívané, kterou Sophiino zjevení představuje. Když inspektor Uhl o několik okamžiků později prohledává Eisenheimovu pracovnu, narazí na zápisník nadepsaný titulem „Pomerančovník“. Když jej však otevře, nenajde v něm vysvětlení iluze rychlorostoucího pomerančovníku, jak doufal, ale kresbu medailonu. Zklamán, že zápisník neobsahuje ani zmínku o pomerančovníku, jej Uhl vrátí zpátky na stůl. Pak však zaváhá a všimneme si, že o všem ještě jednou přemýšlí: kresba medailonu začíná rezonovat s předchozími událostmi a začíná se tak přesouvat do pole reflektovaného vědomí (musíme mít na paměti, že Uhl kvůli polo-subjektivnímu modu vyprávění ve skutečnosti nikdy neviděl medailon tak, jak jej spatřili diváci filmu). Zdá se, že si náhle vybaví Sophiina slova pronesená na jevišti a pak si vzpomene na něco, co už dříve, na začátku vyšetřování Sophiiny vraždy, matně upoutalo jeho pozornost – co spatřil koutkem oka ve stáji, kde měla být Sophie zavražděna; na něco, co doslova vrtá kdesi v pozadí jeho vědomí, jak uvádí Burger ve svém režisérském komentáři na DVD. A skutečně: když se vrátí do stáje, nalezne medailon na zemi ve slámě – hned vedle drahokamu ze šavle korunního prince, což poskytne Uhlovi dostatek důkazů, aby mohl prince Leopolda obvinít z vraždy. Můžeme tak vyvodit, že klišé detailního záběru medailonu, který upoutává naši bezprostřední pozornost, překračuje status konvenčního rozpoznání a stává se předmětem reflektovaného vědomí ve chvíli, kdy jej začnou zpracovávat rekurentní sítě mozku (filmové postavy stejně jako filmových diváků).

Münsterbergovy postřehy týkající se pozornosti mají stále svou hodnotu, ale zasadíme-li je do kontextu neurobiologických zkoumání, můžeme je výrazně zpřesnit. Řešení otázek souvisejících se stereotypní reprezentací a komplexní narací by se tak díky těmto neurovědeckým principům mohlo posunout notně kupředu. A s ohledem na Deleuzovy filmové koncepty by mohla distinkce mezi pozorností a reflektovaným vědomím poskytnout i nový pohled na vztah mezi obrazy-pohyby (jež představují senzomotorické obrazy) a obrazy-časy (jež se vztahují k nejružnějším vrstvám virtuality, času a imaginace). Tento směr zkoumání však teprve čeká na své rozvedení.

F JAKO FALZIFIKÁT:

Moc klamu a rozhodná vůle

Poslední otázka, které bych se tu chtěla věnovat, se týká filozofických a etických důsledků iluzivního vnímání a problematiky pozornosti reflektovaného vědomí. V *Obrazu-čase* rozvíjí Deleuze koncept moci klamu, který klade do souvislosti s filmy Orsona Welles – snímek F JAKO FALZIFIKÁT představuje podle Deleuze manifest Wellesovy tvorby a zároveň jeho osobní reflexi povahy kinematografie. Nejspíš nás nepřekvapí, že Welles v něm představuje sám sebe coby kouzelníka. Deleuze vztahuje Wellesovu fascinaci iluzionismem k základnímu aspektu moderní kinematografie založené na čase-obrazu, ve které je vyprávění nárokováno si pravdu (vyprávění, v němž stále můžeme věřit vlastním očím) nahrazeno klamným vyprávěním (kde nic není takové, jak se zdá). Falšovatel se stává klíčovou postavou kinematografie, tvrdí Deleuze, „již nikoli zločinec, kovboj, psycho-sociální člověk, historický hrdina, držitel moci atd. jako v obrazu-akci, nýbrž čistě a prostě falšovatel, ke škodě jakékoli akce“.³¹⁾ Wellesovy postavy falšovatelů nám v podstatě ukazují, že pravda vždy odkazuje k systému souzení, jenž je nenávratně rozmetán režimem klamně narace. Wellesova kinematografie nám ukazuje, že „člověk dbající pravdy“ ve skutečnosti netouží po ničem jiném než soudit život na základě předem daných principů. Ve Wellesových filmech se však tento systém souzení rozpadá a je nahrazen mocí klamu. Ve snímku F JAKO FALZIFIKÁT slavný padělatel uměleckých děl Elmyr de Hory demonstruje svou schopnost namalovat falešný Picassův obraz – během deseti minut a navíc v takové kvalitě, že jeho výtvar nedokáže žádný odborník rozlišit od originálu. Ve svých filmech Welles nechává vystupovat celé spektrum falšovatelů, mezi nimiž disponuje umělec nejvyšším stupněm tvůrčí moci – schopností tvořit pravdu. Existují však i jiné, méně velkorysé, méně kreativní typy falšovatelů. Deleuze zmiňuje nietzscheovského člověka pravdy (žábu) a „člověka nemocného sebou samým“ (štíra), který v sobě mnoha způsoby ztělesňuje ducha pomsty. Podle Deleuze naznačuje vztah obrazu k síle klamu, že v normálním vnímání stejně jako ve filmu

nejde o to soudit život ve jméno nějaké vyšší instance, jíž by bylo dobro, pravda; jde naopak o to hodnotit veškeré bytí, každý čin a vášeň, dokonce každou hodno-

31) G. D e l e u z e, *Film 2*, s. 159.

tu ve vztahu k životu, který implikují. Afekt jako imanentní hodnocení namísto soudu jako transcendentální hodnoty.³²⁾

Otázkou teď pochopitelně zůstává, do jaké míry se tato Deleuzova „moc klamu“ váže k problematice vizuálních iluzí, o nichž byla řeč výše. V první řadě platí, že představuje-li film polo-subjektivní způsob vyprávění, který má ze své podstaty ambivalentní vztah k realitě a pravdě, a je-li zároveň vnímání samo mentální operací, která jen částečně souvisí se skutečností, znamená to, že klam není ze své podstaty zlý nebo špatný (iluzi či faleš už nelze považovat za chybu, je-li sama realita dvojznačná). Stává se však nade vši pochybnost mocí. Klamná narace a vizuální iluze – ať už jsou součástí prožívané reality nebo reality na plátně – vesměs počínají působením ve světě; ve stejném okamžiku však zároveň vytvářejí nové okruhy v mozku. Moc klamu se tudíž stává mocí vůle – nebo, jak říká Nietzsche, vůlí k moci: „Ani pravda, ani lež, nerozhodnutelná alternativa, ale moc klamu, rozhodná vůle.“³³⁾

Pokud jde o problematiku pozornosti a reflektovaného vědomí, je třeba promyslet ještě několik věcí. Podle Münsterberga představuje film úžasnou a manipulativní uměleckou formu, která na jednu stranu vede pozornost diváků, a je tak schopna vyvolat mimořádně intenzivní dojmy, avšak zároveň v sobě film skrývá poměrně nebezpečný potenciál. V jednom z textů, vydaných po jeho smrti v roce 1917, se Münsterberg ptá: „Jak si můžeme být jistí, že tento tak vášnivě vyhledávaný zdroj zábavy naší mysli pomáhá místo toho, aby jí škodil?“³⁴⁾ Jestliže Münsterbergovu pozici rozpracujeme a obohatíme o neurovědecké poznatky týkající se způsobů, jimiž mozek zpracovává vizuální informace, uvidíme, že moc klamu se může projevovat na třech rovinách: na nevědomé rovině automatického zpracování běžných senzomotorických obrazů; na rovině explicitně nevyjádřitelných, leč stále ještě (omezených) vědomých rezonancí (možná je to právě tato úroveň, kam je třeba situovat intuice a předtuchy); a na rovině detailně strukturovaných rekurentních okruhů. Moc klamu má pravděpodobně na různých rovinách různý dopad – to koneckonců bezpochyby bude předmětem dalších zkoumání. Důležité však je, že klíčovou otázkou už není záhada, zda Eisenheim klame své publikum, nebo zda mu předvádí skutečné spiritistické fenomény, nýbrž otázka „Proč to dělá?“ nebo „Jaká vůle jej vedla k rozhodnutí vytvořit právě tuto pravdu?“ Abychom odpověděli na tyto otázky, měli bychom zhodnotit jeho kouzelnické schopnosti a srovnat je s dalšími typy falšovačů – dozvěděli bychom se tak, jaké motivy člověka vedou ke snaze, aby se určité obrazy staly pravdou (tak jako inspektor Uhl, který pochopí, že nezáleží na tom, zda byl svědkem triků či skutečných zjevení; podstatné bylo to, že Eisenheim podnikal vše proto, aby mohl být se Sophií).

Konečně je možné na tomto místě zmínit ještě jeden aspekt vizuálních iluzí, který lze vztáhnout k moci klamu. Představuje-li filmové plátno manipulativní sílu s mocí vytvořit v mozku (nové) synaptické okruhy, disponuje i mozek sám určitou kontrolní silou. Neurovědci podnikli řadu experimentů s vizuálními iluzemi, které měly za cíl rozhod-

32) Tamtéž, s. 169.

33) Tamtéž, s. 173.

34) H. Münsterberg, *The Photoplay*, s. 191.

nout, zda lze mozku přiřknout volní kontrolu nad různými způsoby vidění. V případě známé iluze otáčejícího se kola dokáže třeba mozek rozhodnout, zda bude vnímat, že se kolo otáčí po nebo proti směru hodinových ručiček. Raymond van Ee a další zase nedávno při studiu soupeřících stimulů (jaké známe třeba v případě Neckerovy kostky) ukázali, že „zkoumaní jedinci disponovali značnou mírou kontroly nad schopností přepínat mezi oběma alternativními vjemy Neckerovy kostky.“³⁵⁾ Nejsme-li si jisti, jaké rysy obrazu odpovídají pravdě, musí náš mozek rozhodnout sám a zvolit jednu z nabízejících se interpretací. Jakkoli opět platí, že filozofické důsledky těchto neurovědeckých závěrů nejsou ještě zcela jasné, lze tušit, že jde o důležitý poznatek. Pokud falšovatel (ať už umělec nebo idiot) dokáže v mozku vytvořit pomocí nových obrazů s částečnou vazbou k realitě nové okruhy, je jasné, že i při recepci obrazů na filmovém plátně není vše rozhodnuto a vypočítáno dopředu, že i zde vstupuje do hry rozhodná vůle umožňující zpracovat obrazy vícero způsoby.

Závěry

Vrátíme-li se teď k ILUZIONISTOVI a DOKONALÉMU TRIKU, můžeme celý text uzavřít dvojím konstatováním. Třebaže se vizuálními iluzemi, kouzly a mocí klamu zabývají oba filmy, zdá se, že každý ze snímků zaujímá k iluzionismu přeci jen odlišný postoj. Neil Burger na konci svého komentáře k filmu říká:

Jak to můžete v životě někam dotáhnout, jestliže nedokážete zjistit, kde je pravda – ať už v politice nebo v duchovní sféře? Existují síly, které nelze vysvětlit? Má svět nějaký morální smysl? Nejspíš se to nikdy nedozvíme. A přesně o tom ILUZIONISTA vypráví. (Burger, 2006)

Burger tato slova pronáší ve chvíli, kdy Uhl usoudí, že odhalil způsob, jakým Eisenheim provedl své kouzlo, a že ví, co se ve skutečnosti stalo. V tuto chvíli už není podstatné, zda byly Eisenheimovy nadpřirozené praktiky skutečné, nebo zda šlo o pouhý trik, protože kouzelník „to vše udělal jen proto, aby mohl být s ní“ (Burger, 2006). ILUZIONISTA se tak ztotožňuje s afektivním rozměrem hodnocení, které Deleuze připisuje moci klamu. V DOKONALÉM TRIKU se hraje o něco jiného. Důraz tu není kladen ani tak na to, že jsme nuceni (kvůli konkurujícím si principům nebo soupeřícím etickým postojům) rozhodovat, co je pravda, nýbrž na to, že coby diváci si často *přejeme* být klamáni. Když Angier přijde s číslem, které není založené na triku, ale opravdové záhadě (Teslově elektrickém teleportačním stroji), dá mu majitel divadla pozoruhodnou radu: „Jen zřídka je možné vidět *skutečné* kouzlo. Zahalte to závěsy, nakaširujte to. Dejte divákům dost důvodů, aby o tom mohli pochybovat.“ Publikum ve skutečnosti ví, že je během představení klamáno, ale právě to je věc, po které touží. „Svět je šedý a přehledný,“ říká Angier. Uvádět

35) Raymond van Ee – André J. Noëst – Jan W. Brascamp – Albert V. van den Berg, Attentional Control over Either of the Two Competing Percepts of Ambiguous Stimuli Revealed by a Two-parameter Analysis: Means Do Not Make the Difference. *Vision Research* 46, 2006, č. 19, s. 3129.

lidi v úžas je tudíž ta nejvyšší ambice, kterou kouzelník nebo filmař může mít. Nezáleží však na tom, která z obou alternativ platí. Zda vizuální iluze našemu mozku sdělují, že ve skutečnosti nikdy nedokážeme odhalit pravdu, a nezbývá nám tak než se ustavičně rozhodovat, co za pravdu budeme považovat. Nebo zda nám naznačují, že si přejeme být klamáni, protože svět je ve skutečnosti nudně předvídatelný. Záhady mozku a kouzla plátna především znovu a znovu vyzývají, abychom se dívali pozorněji a vnímali svět po každé jinak.

Přeložil Jan Kolář

Přeloženo z anglického originálu:

Patricia Pisters, *Illusionary Perception and Cinema: Experimental Thoughts on Film Theory and Neuroscience*. In: Mark Poster – David Savat (eds.), *Deleuze and New Technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, s. 224–240.

Citované filmy:

Dokonalý trik (The Prestige; Christopher Nolan, 2006), *F jako falzifikát* (F for Fake; Orson Welles, 1973), *Iluzionista* (The Illusionist; Neil Burger, 2006).

Poznámka o autorce:

Patricia Pistersová je vedoucí katedry mediálních studií na Amsterdamské univerzitě. Svou výuku i výzkum soustředí na otázky týkající se filozofie filmu ve spojení s neurovědou. Zabývá se také politickými důsledky nadnárodní kultury obrazovky. Právě dokončila práci na knize *The Neuro-Image* (Stanford University Press, 2012), ve které zkoumá vztah mezi filmem v digitální éře, neurovědou a deleuzeovskou filozofií.

Více informací na její webové stránce: www.patriciapisters.com.

“THE PIT OF NATURALISM”

Neuroscience and the Naturalized Aesthetics of Film

Murray Smith

It is hard to escape the brain these days – everywhere one turns, one encounters brain-scan images, claims about the neural basis of various human behaviours, and whole new sub-disciplines based on the application of neuroscientific ideas or techniques to traditional domains of enquiry – as in “neurolinguistics,” “neurophilosophy” and “neuroeconomics.” Another such emergent field of enquiry is “neuroaesthetics,” which seeks to illuminate our understanding of aesthetics by examining the brain processes and structures upon which aesthetic experience appears to depend. Among those neuroscientists who have been ploughing this furrow, Semir Zeki and V. S. Ramachandran – both eminent in their own fields – have attracted the most attention. Zeki is known for his arguments concerning object constancy (our ability to perceive the integrity of objects, in spite of changes of angle, lighting, distance and so on), visual abstraction (visual experiences of colours and forms, rather than of objects per se), and what the visual arts can tell us about these phenomena; Ramachandran caused a stir with his proposed eight “laws” of artistic experience.¹⁾ Many other researchers are at work in what is consolidating itself as a research programme. All of these developments have taken place against the backdrop of, or are constitutive of, the gradual move from “cognitive science” to “cognitive neuroscience,” a shift expressive of the changing self-understanding of the broader domain of enquiry.

Why should we care? What does, or might, this have to do with the study of film? There are several reasons why we film scholars might turn our attention to these developments in neuroscience. First, in addition to the specific field of neuroaesthetics, which has focussed almost wholly on still depictions, there are now several teams of researchers tackling related questions on other art forms, including film: Uri Hasson and his collaborators, for example, have conducted early research in “neurocinematic studies.”²⁾ Such research has one foot in an existing research tradition in film studies, namely cognitive

-
- 1) Semir Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press 1999; V. S. Ramachandran – William Hirstein, *The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience*. *Journal of Consciousness Studies* 6, 1999, no. 6/7, p. 15–51.
 - 2) Uri Hasson, et al, *Neurocinematics: the Neuroscience of Film*. *Projections* 2, 2008, no. 1, p. 1–26. Other teams of researchers working on related terrain include Gal Raz, Talma Hendler and their colleagues at Tel Aviv University, and Pia Tikka’s NeuroCine research team at Aalto University, Helsinki.

film theory, which has gradually become more interested in neuroscientific research just as its "parent" research field, cognitive science, has come under the sway of the brain. Moving in the other direction, neuroscientific research on such fundamental mental capacities as perception, emotion, empathy, and memory is also relevant to film, as we will see in the course of this essay. Moreover, neuroscientific research (on film, on art, or on aspects of human psychology more generally) is pertinent not only to cognitive film theory, but to any approach to film with a significant psychological dimension, including phenomenological and psychoanalytic film theory. If Deleuze and some of his followers are prepared to allude to the brain, they ought, in good faith, to be prepared to follow those allusions to the place where research on the brain is actually conducted.³⁾

The second reason neuroscience matters to the study of film, is because it matters to film practitioners – or to some of them, at any rate. In parallel with scholarly work on film and the brain, we also see filmmakers venturing into "neurocinema," that is, the application of neuroscientific tools to filmmaking. So far, this practice has taken at least three forms. First, brain scanning has been used as an extension of the venerable practice of test screenings, where scans provide another way of assessing the kind of impact particular moments in films possess; more generally, and not surprisingly, brain scanning is now being used as a tool in the advertizing industry, spawning the idea of "neuromarketing." The second practical application of neuroscience in the world of motion pictures concerns what we might call "neural interactivity" in narrative film and in game design, wherein brain signals transmitted from headsets worn by players and viewers affect directly the game world and the progression of the narrative, as in the game *Focus Pocus*; or the direction of the narrative, as in the films produced by MyndPlay.⁴⁾ A third practical application of neuroscience involves the conversion of neural data into animated moving imagery; a technique designed to represent mental imagery in filmic form – in effect, to realize not merely brain scanning, but *mind* scanning.⁵⁾ The techniques and the practices based on them are still in their infancy, and so it is too early to say much about their character or value. But that they exist at all is surely of note.

Perhaps there is a third, more general, reason for film studies as a discipline to take note of the burgeoning world of neuroscience. The current prominence of neuroscience is driven by the emergence of new technologies which are providing a picture of unprecedented detail of brain anatomy and function. Many scientists and philosophers believe

3) See, for example, Raymond Bellour, Deleuze: the Thinking of the Brain. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* 2010, no. 1. Online: <<http://cjpml.iff.pt/1-deleuze/>>, [cited 19. 11. 2011].

4) On brain scanning used as a vehicle of audience testing, see Curtis Silver, Neurocinema Aims to Change the Way Movies are Made. Online: <<http://www.wired.com/geekdad/2009/09/neurocinema-aims-to-change-the-way-movies-are-made/>>, [cited 19. 11. 2011]; on *Focus Pocus*, see Christina DesMarais, Video Game Uses Brain to Control Action. Online: <http://www.pcworld.com/article/241993/video_game_uses_brain_to_control_action.html>, [cited 19. 11. 2011]; on MyndPlay, see Charlie Burton, Directed by Brainwave. Online: <<http://www.wired.co.uk/magazine/archive/2011/10/play/directed-by-brainwave>>, [cited 19. 11. 2011].

5) Ben Johnson, Scientists Turn Brain Activity into Moving Images. *Slate* (24. 9. 2011). Online: <http://slatest.slate.com/posts/2011/09/24/scientists_turn_brain_activity_into_moving_images.html>, [cited 19. 11. 2011].

that this new abundance of data will transform our understanding of phenomena across a wide range of fields. As we will see, there is much debate around these claims, but an adequate debate cannot be had without the participation of those individuals in possession of the requisite expertise— and in the case of “neurocinematic studies,” that means both neuroscientists and film scholars. Make no mistake: neuroscience will continue to spread into the making and the study of film. Film scholars can stay in their comfort zone and pretend it is not happening, or they can look outward with an open mind as well as a skeptical eye, assessing just what neuroscience might or might not have to offer film studies.

In this essay, I make a start on that project of assessment. I begin by exploring some of the controversies surrounding contemporary neuroscience, and some of the arguments offered against its extension into new domains. This discussion will be largely philosophical, and the connections here with film will not always be obvious; it is, nevertheless, essential to a proper understanding of what is at stake. With a sketch of these critical concerns in place, I turn to two aspects of our experience of films – startling in response to films, and empathic mirroring of characters’ states – where, I argue, insights from neuroscience deepen and enrich our understanding of the phenomena at stake.

Meet the Neurosceptics

Not everyone is impressed with or pleased by the rise of neuroscience. Jerry Fodor has given vivid expression to a long-standing vein of skepticism among philosophers and psychologists of a functionalist stripe who question whether the mind can be illuminated by evidence about the brain. Fodor decries in particular the vogue for brain-scanning, which he sees as an undisciplined “gold rush” for neural data unconstrained by the formulation of clear and testable hypotheses.⁶⁾ John Hyman has offered a critique of Zeki’s and Ramachandran’s arguments, stressing the mismatch between the intended scope and ambition of these theories, and their actual limitations.⁷⁾ Hyman dubs Ramachandran’s account “the Baywatch theory of art,” arguing that, while, on the one hand, it explains only a limited range of types or aspects of art, on the other hand, it seems to explain the attention-grabbing nature of many phenomena outside the purview of art and aesthetics.⁸⁾ Peter Hacker (like Fodor and Hyman, a philosopher) and Maxwell Bennett (a neurosci-

-
- 6) Jerry Fodor, Let Your Brain Alone. *London Review of Books* 21, 1999, no. 19 (30. 9. 1999), pp. 68–69. In correspondence following the publication of this essay, Fodor remarks on “the difference between a scientist who has a hypothesis and one who only has a camera”. Jerry Fodor, Letter to Benjamin Martin Bly. In: Letters. *London Review of Books* 22, 2000, no. 1 (6. 1. 2000). Online: <<http://www.lrb.co.uk/v21/n19/jerry-fodor/diary>>, [cited 19. 11. 2011].
 - 7) John Hyman, Art and Neuroscience. In: Roman Frigg – Matthew C. Hünler (eds.), *Beyond Mimesis and Convention: Representation in Art and Science*. Dordrecht – London: Springer 2010, pp. 245–261.
 - 8) Hyman is, of course, alluding to the American television series BAYWATCH (1990–99), and its icons of exaggerated physical beauty – especially in its female variant, as embodied in the show by Pamela Anderson. Colin McGinn offers the same criticism in a review of Ramachandran’s *The Tell-Tale Brain* (New York: W. W. Norton & Company 2011), which includes a chapter on neuroaesthetics: “The discussion of

entist) have together advanced a more wide-ranging critique of contemporary neuroscience, stressing the confusions that, they argue, can arise from speaking of neural processes in the language of personal agency.⁹⁾

Perhaps the most voluble and prolific of the neurosceptics, however, is Raymond Tallis – author of *Aping Mankind: Neuromania, Darwinitis, and the Misrepresentation of Humanity* (2011),¹⁰⁾ and of various other works inveighing against the contemporary development of neuroscience. Tallis' views are worth engaging with for a number of reasons. Tallis is a (now retired) professor of geriatric medicine who boasts expertise in clinical neurology, and who has sustained a remarkable second career as a philosopher and a writer. Accordingly, one might have expected him to have considerable sympathy with the rise of neuroaesthetics and with the various tributaries of brain research that wend their way into the territory of the humanities and social sciences.¹¹⁾ But Tallis is profoundly skeptical of many of the claims made by and on behalf of contemporary neuroscience. This skepticism takes us to the second reason for exploring Tallis' perspective in detail. In works such as *Not Saussure*¹²⁾ and *In Defence of Realism*,¹³⁾ Tallis was an early and significant critic of post-structuralism. He has long been critical of the tendency among humanist scholars to import and regurgitate half-digested ideas from various scientific and pseudo-scientific disciplines, such as Lacanian psychoanalysis; his critique of the currently fashionable appropriation of neuroscientific ideas and language by non-specialists represents a continuation of this theme. Given the significance of this earlier work, Tallis' current work surely deserves a hearing, even (or perhaps especially) from those of us sympathetically disposed towards the idea of neurocinematic studies. Around the time of the publication of his book *The Kingdom of Infinite Space* (2008),¹⁴⁾ Tallis appeared on the UK's BBC Radio 4 show *Start the Week*. The book is concerned with the various features and functions of the human head, but pointedly *excludes* the brain. Tallis describes *The Kingdom* as "affirmative action for the body," underscoring his argument that human thought and behaviour cannot be understood as arising from the brain alone; the motor and expressive capabilities of the body must be given their due. Tallis also remarked that the book is intended as:

[...] a way of getting hold of our curious situation of being embodied subjects [...] a way of putting forward a view of humanity that doesn't fall into either a superna-

art seems largely about another subject entirely – what elicits human attention." Colin McGinn, Can the Brain Explain Your Mind? Online: <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2011/mar/24/can-brain-explain-your-mind/>>, [cited 19. 11. 2011].

- 9) M. R. Bennett – P. M. S. Hacker, *Philosophical Foundations of Neuroscience*. Malden: Wiley-Blackwell 2003.
- 10) Raymond Tallis, *Aping Mankind: Neuromania, Darwinitis, and the Misrepresentation of Humanity*. Durham: Acumen 2011.
- 11) Neuroaesthetics is a particular target in Tallis' essay R. Tallis, The Neuroscience Delusion. *Times Literary Supplement* (4. 9. 2008); and in R. Tallis, *Aping Mankind*, pp. 60–63, pp. 284–306.
- 12) R. Tallis, *Not Saussure: Critique of Post-Saussurean Literary Theory*. Basingstoke: Macmillan Press 1988.
- 13) R. Tallis, *In Defence of Realism*. Lincoln: University of Nebraska Press 1991.
- 14) R. Tallis, *The Kingdom of Infinite Space: A Fantastical Journey Around Your Head*. London: Atlantic 2008.

turalist viewpoint, or fall into the pit of naturalism. I think we cannot be explained as having fallen from the sky – I'm a good Darwinian, Dan [Dennett] will be glad to know – at the same time we are extraordinarily distanced from the rest of the animal kingdom that was generated by the standard Darwinian processes.¹⁵⁾

Tallis' critique of "neuromania" (and its sibling "Darwinitis") focuses, then, on "the pit of naturalism." So what is naturalism, and why does Tallis find it so objectionable? It's important to be clear from the outset that the naturalism at stake here has nothing to do with naturalism as a literary or artistic style; naturalism here is rather a philosophical stance. As a first approximation, let us say that naturalism in this sense is the project of explaining human behaviour based on the assumption that the human species is a part of the natural world, and that consequently the methods and knowledge of the natural sciences will play a central role in such an explanation. Tallis regards such naturalism as a "pit" to be avoided because of its alleged failure to acknowledge and to accommodate the gulf – cognitive, behavioural, and existential – between humans and other animals. "The word is out in academe and more broadly among intellectuals that human beings are really beasts – and rather nasty ones at that – or zombies," writes Tallis: "Those who view us as zombies argue that we are wired in, via our evolved brains, to the outside world in such a way as to ensure replication of our genetic material. We are disposable phenotypes, utilized by the genome to ensure its own survival..."¹⁶⁾ One of the key ideas in this passage is that "we are wired in, via our evolved brains, to the outside world." What does this idea amount to? And how does it relate to the naturalistic stance?

In this passage, Tallis invokes a familiar contrast – between the behaviour of non-human animals, regarded as governed by evolved instincts and reflexes, and human behaviour, understood as characterized by deliberation and reflection. In Tallis' account, an evolutionary perspective on human behaviour compels us to do away with this contrast, instead regarding humans as "beasts" or "zombies" – presumably in the sense that human behaviour on this account is determined by evolved reflexes or reflex-like responses embodied in the brain and the nervous system more generally, thus leaving no scope for rational deliberation. Tallis' main target in this passage is genetic determinism à la Richard Dawkins, according to which the individual human agent is (from a genetic point of view) nothing more than a vehicle for genetic replication; we are "wired" to do the bidding of our genes.¹⁷⁾ The "wiring" metaphor in this context naturally extends to encompass the nature of the relationship between the actions of the individual agent and the

15) *Start the Week*, BBC Radio 4, 21 April 2008. Tallis refers in this passage to another guest on this episode of the show: Daniel Dennett, dean of Darwinian philosophers, and author of *Daniel Dennett, Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life*. New York: Simon and Schuster 1995, among many other works.

16) R. Tallis, *The Kingdom*, p. 288; see also R. Tallis, *Aping*, p. 319.

17) Richard Dawkins, *The Selfish Gene*. New edition. Oxford: Oxford University Press 1989. Dawkins' position is rather more sophisticated than this bald summary suggests, in particular because he is at pains to emphasize the ways in which humans transcend genetic pressures. This is an important dimension of his thinking routinely ignored or underplayed by his opponents, including Tallis.

environment in which the agent exists, with the "evolved brain" acting as the intermediary between the level of the gene and the level of the acting organism. According to Tallis' version of evolutionary theory, it is the brain that ensures that the individual is "wired into the world" in such a way as to prioritize genetic reproduction. Behaviourism, with its emphasis on physical stimuli and observable behavioural responses, and with its denial of the scientific credibility of mental phenomena, lurks not far behind the bogeyman of genetic determinism here. As Tallis writes: "[i]f you reduce human life to responses to stimuli, then you will seem to be justified in seeing us as biological devices programmed to respond to stimuli".¹⁸⁾

Behaviourism is not Tallis' principal target, however. While dismissive of behaviourism, his real concern is with cognitive science, the movement that supplanted behavioural psychology. Indeed, an equally important source of Tallis' hostility towards the language of "wiring" is its origin (or at least widespread use) in cognitive theory.¹⁹⁾ In this context, "wiring" is used to refer to the physical constitution of thinking agents – like human beings – and is an extension of the analogy between the human mind and the computer, which is fundamental to mainstream cognitive science: the human mind as an information processor. A contrast is typically drawn between those aspects of our physical constitution which are "hard-wired" (innate and developmentally predetermined) and "soft-wired" (shaped by learning), though it is better to think of these as end points of a continuum – for even those aspects of our being that are heavily influenced by experience and learning, such as language, will nevertheless develop within certain fixed parameters. Tallis' objections to the wiring metaphor can be boiled down to two elements. The first is that such talk is reductive, appearing to treat humans as entities that can be exhaustively described in terms of physical properties; the second, related worry is that the language of wiring appears to leave no space for the rationality and flexibility of human action.

Another work by Tallis on the distinctiveness of *homo sapiens*, *The Knowing Animal* (2005),²⁰⁾ articulates his own contrasting view: unlike all other animal species, Tallis argues, humans are "uncoupled" from – rather than "wired" into – the world. "Lots of triggers of our behaviour are very abstract," Tallis remarked on the radio show *Start the Week*; "we are not wired into the world the way other animals are," he continued, paraphrasing the passage from *The Kingdom* quoted above. Humans have the ability to grasp situations and problems, consider the possible solutions, and weigh up their respective pros and cons of. On the level of immediate action, we are capable of inhibiting (or stimulating) our instinctive desire for food or for sex, for example; on the level of long-term, strategic planning, we are able to transcend the imperatives of our genes, most obviously by choosing not to engage in reproduction. Even where we do engage in reproduction,

18) R. Tallis, *Aping*, p. 283.

19) R. Tallis, *Aping*, p. 319.

20) R. Tallis, *The Knowing Animal: A Philosophical Inquiry into Knowledge and Truth*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2005.

we are not merely acting instinctively: we are choosing to act one way rather than another way within a field of possibilities. This description is, of course, nothing more than a thumbnail sketch of a traditional (and many ways powerful and plausible) picture of the distinctiveness of human behaviour, one which takes for granted both the normal development of the individual and a social context that enables the individual possessed of these rational capacities to act on them. But the sketch is sufficient to ask two questions: is this contrast between human and non-human animal behaviour tenable? And, does the contrast, as Tallis claims, undermine naturalism?

Normative Panting

In *The Kingdom of Infinite Space* Tallis discusses laughing and crying – behaviours in which the head plays a starring role – under the rubric of “normative panting.” Citing William Hazlitt (and Aristotle indirectly), Tallis argues that laughter and crying are uniquely human behaviours; important types of response to the gap between our perception of the ways things *are* and the way they *ought* to be.²¹⁾ Laughter is “normative,” then, in the sense that it is a response involving recognition of a standard or norm that some event or state of affairs fails to match, rather than it being simply a response to that state of affairs. For Tallis, this normative element is an example of the complexity of human behaviour, and its distance from simple instincts and reflexes. Normativity is one of the key ways in which we are “uncoupled” from the world, and is one of the main reasons that “aping mankind” – comparing human behaviour with the behaviour of other primates and exploring human behaviour more generally in the context of evolutionary theory – should be avoided.

But there is a curious and telling inconsistency here. By referring to laughter as a form of “panting,” Tallis underlines the physiological similarities between laughter and homologous non-human animal behaviours, thereby gesturing towards the evolutionary roots of laughter. To be sure, when discussing tickling among chimpanzees, Tallis stresses both that their panting takes a different form from human laughter, and that the objects of chimpanzee laughter do not extend to the cognitively-elaborate, physically absent, normative cues that are, on his account, the characteristic triggers of human laughter. But, rhetorically at least, the cat is out of the bag: the link between human laughter and its evolutionary precursors has been made. As we will see, this link points to the way in which the unique features of human existence can be accommodated within a naturalistic perspective. As his language implies, Tallis is in fact a type of naturalist. He is moved to argue against naturalism – and cast it as a hellish “pit” – only because of an overly narrow and rigid conception of what is to be counted as naturalism. Like most philosophers who are resistant to a naturalistic perspective on human behaviour, Tallis repeatedly stresses the uniqueness of human behaviour – the fact that, whatever similarities might obtain between, for example, human and chimpanzee behaviour, no such comparison will capture the particular capacities and attributes distinctive of

21) R. Tallis, *The Kingdom*, p. 68.

human beings. True enough; but how much of a problem is this argument for naturalism? In itself, it does not really pose a problem at all. *Every* species will possess one or more unique features – if only the feature that each species is *just that species and no other*. (And on the latest estimate, there are currently 8.7 million species on earth; that's a lot of uniqueness to go around.) As Helena Cronin puts it:

[...] to erect a biological apartheid of "us" and "them" is to cut ourselves off from a potentially useful source of explanatory principles [...] Admittedly we're unique. But there's nothing unique about being unique. Every species is in its own way.²²⁾

One vivid exploration of this explanatory resource is Mark Rowlands' *The Philosopher and the Wolf*, a comparative study of human, simian, and lupine psychology, which brings out the distinctiveness of each lineage and species. Uniqueness *per se*, then, does not constitute grounds to reject naturalism.²³⁾

Consider a related point: pick any two disparate points on the tree of life – say, a bacterium and an earthworm or the same earthworm and a zebra – and we will be struck by the gulf between these forms of life. Two factors, however, make the gulf between humans and other animals, including other primates, more salient in everyday thought than the remarkable differences between many other species. The first factor is simply the fact that, when it comes to comparisons between humans and other species, we occupy one of the points of comparison subjectively. No matter how much we try to look upon our own species dispassionately, as a biological phenomenon to be studied scientifically, it is hard to lay aside the "view from within." We are always, in this sense, contending with a kind of "species egoism;" with a type of anthropocentrism. The second factor that makes the existential and behavioural gap between humans and primates stand out is our sharing with our fellow primates so much genetically – more than 99 per cent with our nearest relations, chimpanzees. Given this genetic intimacy, why the behavioural distance? Two points are particularly pertinent here. First, as these facts tell us, relatively small genetic differences can result in very large behavioural differences. And, second, it follows that some significant part of the gulf between humans and other primates cannot directly be attributable to our genetic makeup, but must instead be explained by the interaction between genes and the environment – including the environment of culture in which humans develop.

What all this suggests is that we need to look in more detail at the specific content (and history) of *human* uniqueness in order properly to assess Tallis' argument. This state of affairs returns us to Tallis' characterization of *homo sapiens* as the "uncoupled animal" – the animal who is not "wired into the world" in the way that other species are so wired; the animal who lives in the space of reason. It would be foolish to deny that rational deliberation is indeed an enormously powerful capacity possessed uniquely – or at least to

22) Helena Cronin, quoted in Matt Ridley, *The Origins of Virtue*. London: Penguin 1997, p.156; cf. de Waal, p. 126.

23) Mark Rowlands, *The Philosopher and the Wolf: Lessons from the Wild on Love, Death, and Happiness*. London: Granta 2008.

a unique degree – by human beings.²⁴⁾ But is it adequate to sum up human psychology as rational – as entirely characterized by detached and careful reflection? If we are looking for an accurate description of human psychology – as distinct from an idealized account of it – it should be obvious that we cannot simply describe *homo sapiens* as the “reasoning animal.” This is the general burden of the now vast literature on “bounded rationality,” and reasoning under time-bound, uncertain, or other sub-optimal conditions. Human cognition is comprised of a combination of numerous heuristics – cognitive short-cuts which are efficient and effective in the right context, error-prone in others – along with the more abstract reasoning skills described by logic. What is key here is that the heuristic responses are typically spontaneous and immediate; “quick and dirty,” as the saying goes, rather than reflective and deliberative. As Tallis himself points out, many emotions and other behaviours, including laughter and yawning, are “contagious”. Such behaviours are triggered beneath conscious intention, by the laughing and yawning of those around us. On one influential account, emotions in general are “gut reactions,” rapid appraisals of the relevance for us of events that we encounter; appraisals which are then typically re-evaluated but which nonetheless constitute our initial response and form the baseline of any reappraisal.²⁵⁾ All of these forms of affective and cognitive response are, in other words, evidence of our animal natures in precisely Tallis’ sense: they demonstrate how we are, in many ways, precisely “wired into the world.”

My aim so far has been to consider some of the worries raised by critics of contemporary neuroscience and to show that they are often groundless, overstated or at least in need of further elaboration and defence. I hope to have created some space for naturalism. If I have succeeded, we are now in a position to consider the relevance of a naturalistic perspective on human behaviour and experience for film; an approach informed by neuroscience and evolutionary theory. I will explore this perspective via an examination of the way in which filmmakers seek to elicit, and the way in which spectators experience, two particular forms of affective response: the *startle response* and *empathic mirroring*.

Startling Sounds and Sights

When we jump at a loud or unexpected noise or at a sudden, dramatic change in our field of vision, we are experiencing the startle response. Startling in this manner is a brain-stem reflex: we cannot, at least under normal circumstances, exert significant control over it. We can no more stop ourselves startling at a loud, unanticipated gunshot than we can halt the shrinking of our pupils when we move into a field of bright light. The startle response depends on specific neural pathways – leading from the visual and acoustic systems through to the motor cortex.²⁶⁾ Signals carried on this pathway cause the charac-

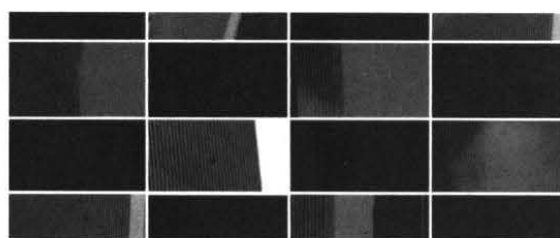
24) See José Luis B e r m ú d e z, *Thinking Without Words*. Oxford: Oxford University Press 2003; Susan H u r l e y, Animal Action in the Space of Reasons. *Mind and Language* 18, 2003, no. 3, pp. 231–256.

25) Jesse J. P r i n z, *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion* Oxford: Oxford University Press 2004.

26) For more detail, see Ronald C. S i m o n s, *Boo! Culture, Experience, and the Startle Reflex*. Oxford: Oxford University Press 1996, pp. 9–15; and Michael D a v i s, The Mammalian Startle Response. In: Robert C. E a t o n (ed.), *Neural Mechanisms of Startle Behavior*. New York: Plenum 1984, pp. 287–351.

ILUMINACE

Murray Smith: "The pit of naturalism"



Stills 1–6. IRON MAN (Jon Favreau, 2008).

teristic motor “jerk” of the torso and limbs, along with an eye blink and distinctive facial expression. Being evolutionarily ancient, the startle response is found in many species, and its evolutionary function is not hard to discern: in potentially threatening situations, the startle response propels us into a state of heightened attention.²⁷⁾ In this sense, the startle response is very clear evidence of both “the continuity of species” – of the evolutionary continuity between humans and other animals – and of the way in which we are “wired into the world.”

How have filmmakers drawn upon the startle response? In reading the paragraph above, many readers will doubtless have recalled examples from horror movies and from thrillers. The “startle effect” is a staple of such films, just as the crying human face is a key ingredient in the melodrama. Robert Baird suggests that the startle effect as an integral feature of the horror film can be traced to producer Val Lewton, who referred to such effects as “busses,” named after his first use of the technique in CAT PEOPLE (Jacques Tourneur, 1942), where we are startled by the sudden and unexpected appearance of a bus from off-screen.²⁸⁾ IRON MAN (Jon Favreau, 2008) furnishes us with a more recent

27) Juan M. Castellote – Hertice Kumru – Ana Queralt – Josep Valls – Solé, A Startle Speeds up the Execution of Externally Guided Saccades. *Experimental Brain Research* 177, 2007, no. 1, pp. 129–136.

28) Robert Baird, The Startle Effect: Implications for Spectator Cognition and Media Theory. *Film Quarterly* 53, 2000, no. 3, pp. 12–24.

but similar example. Tony Stark (Robert Downey Jr.) is being escorted by a group of American soldiers in a Humvee across a desert landscape in Afghanistan. The scene begins with a shot framing in the centre of the vehicle a boom box on which plays the AC/DC song "Back in Black," first heard at high volume, before settling after a few seconds into its function as diegetic background music. The camera tilts up from the boom box to reveal, through the windscreen, two other Humvees in front of the one in which the camera is situated (still 1). Stark is a flamboyant character— a celebrated inventor who is equally well-known as a playboy. Incongruously, he cradles a cocktail (still 2), and, after a few seconds, he starts to banter in good-natured fashion with the soldiers.

The soldier sitting alongside Stark in the back of the vehicle asks if he can get a photo with him; Stark assents and strikes a pose with him, while the soldier in the front passenger seat frames the shot. Cutting between Stark and the soldier in the back seat (still 3), and the soldier taking the shot in the front seat (still 4), the action focuses on the framing and staging of the photo. Across the thirty or so seconds that have elapsed since the scene began, then, the film has worked to focus the spectator's attention on the initially tentative, but increasingly relaxed and humorous, interaction between Stark and the soldiers. The AC/DC song, Stark's cocktail, and his irreverent jesting create a sociable atmosphere within the Humvee; an atmosphere that stands at odds with and distracts us from the treacherous environment outside the vehicle. A micro-narrative is created around the taking of the photograph, which we expect to be completed. A complex but stable overall rhythm emerges from the blending of editing, figure movement, and the AC/DC song; the auditory dynamics of the scene are similarly stable. All of these factors set up the startle response cue — a sudden and tumultuous blast as the Humvee in front of Stark's vehicle is destroyed by a rocket-propelled grenade or a missile (an explosion that resonates through every speaker in a surround sound system). The explosion is rendered visually across three rapidly cut shots — beginning in the background behind the soldier taking the photo (still 5), continuing in a shot of the convoy (still 6),²⁹⁾ and concluding with a return to the framing inside Stark's vehicle, as debris from the destroyed Humvee lands on top of it.

Now, it is obviously the case that our appreciation of this scene and the film as a whole depends upon a whole array of mental capacities that go far beyond the brief, involuntary, reflex-like reaction that is the startle response. In order to make basic sense of the action, viewers need to understand the dialogue, to interpret facial and vocal expressions, and to figure out the spatial relations among the agents and features of the setting. If their understanding is to go beyond very basic comprehension, spectators will in addition need to bring to bear a great deal of culturally-specific knowledge — including, for example, knowledge about Marvel Comics, about Robert Downey Jr., and about the "war on terror," — on the unfolding action. None of this knowledge, however, makes star-

29) In fact, the onset of the explosion is visible in both the first and second of these three shots. But this is not an instance of true "overlapping" editing, in the Eisensteinian sense, since the very brief overlap is not consciously perceptible under ordinary viewing conditions. It is nevertheless very likely that the overlap is registered non-consciously, and may play an indirect role in our conscious experience of the action as rapid, disjunctive and chaotic.

tle cues like the explosion in *IRON MAN* – and the primitive response that it triggers – any less significant, any less a designed feature of the film that exploits a real and important feature of human psychology. Here the startle cue performs a number of functions: it embodies a major narrative development (indeed, a plot point); it symbolizes in concrete form the danger posed by the Afghan insurgents; and it delivers a thrilling “whomp” – one of those powerful bodily sensations so characteristic of action and horror movies, very much akin to the visceral, stomach-in-mouth pleasures of fairground rides.

With such disreputable associations in mind, Baird notes that the startle effect has been “[m]aligned as mindless and a hallmark of B-movies and exploitation fare.”³⁰⁾ Such cultural prejudice, however, should not stop us from seeking a deeper understanding of such genres, nor of the dispositions and capacities upon which they depend. Tallis and other traditionalists might be inclined to agree that the startle response is, precisely, “mindless” – a reflex response of the body bereft of flexibility and variability. But such a stance is untenable – unless we are prepared to embrace dualism, human psychology cannot be regarded as dividing conveniently into a wholly mechanical, bodily dimension and an entirely voluntaristic mental dimension. Tallis’ own adage regarding “affirmative action for the body” is ironically apt here. Tallis’ point, recall, is that the brain cannot be understood properly in isolation from the body. But it is equally true that cognition itself cannot be understood properly when detached from its neural and bodily grounding.

In any event, the startle effect is not uniquely associated with the horror film or with other popular genres even though it has certainly been exploited most frequently and routinely in these types of film. *RAN* (1985), Akira Kurosawa’s free adaptation of *King Lear*, shows the effect at work in a much more “exalted” cultural context.³¹⁾ In the film, the Lear-figure Hidetora (Tatsuya Nakadai) has ceded effective leadership of the Ichimonji clan to his first son, Taro (Akira Terao), while Hidetora retains his role as titular leader of the clan. Initially in residence at Taro’s castle, Hidetora leaves after arguing with him, eventually moving into the castle of his third son, Saburo (Daisuke Ryu). Taro and Jiro (Hidetora’s second son, played by Jinpachi Nezu) together mount a sustained and bloody attack on Saburo’s castle. Across a lengthy sequence, we witness the extraordinary carnage of battle, and the gradual progress of the attacking armies towards the capture of Saburo’s castle (stills 7–10).

All diegetic sound from the battle – the clash of armour, the galloping of horses, the cries of injury and death – is suspended, however; in its stead, we hear only Toru Takemitsu’s mournful, Mahler-inspired score. Until, that is, we see Taro, leading the offensive army and entering Saburo’s castle on horseback – at which point he is shot in the back, a single, loud gunshot terminating the musical cue abruptly and marking the restoration of diegetic sound (stills 11 and 12).

30) R. B a i r d, *The Startle Effect*, p. 15.

31) In describing *RAN* as a “free” adaptation, I mean to indicate that the film borrows many elements from *King Lear* and seems designed to bring Shakespeare’s play to mind, but it does not seem intended as a “faithful” adaptation, in which overall fidelity to the play is a primary goal. See Paisley L i v i n g s t o n, *On the Appreciation of Cinematic Adaptations*. *Projections* 4, 2010, no. 2, pp. 102–127. Livingston notes the use of the phrase “free adaptation” in the credits for *FELLINI – SATYRICON* (1969).



Stills 7–10. *RAN* (Akira Kurosawa, 1985).



Stills 11–12. *RAN* (Akira Kurosawa, 1985).

As in the *IRON MAN* sequence, a striking change in the overall rhythm of the scene, initiated by the occurrence of an unanticipated event, as well as a sudden loud sound, prompt the startle response. And here, the force of the startle is both to underline a dramatic turning point, and to remind us of the physical brutality of war. The startle effect begins a process of defamiliarization, whereby our appreciation of what is being represented is heightened by the shift in style. First, we witness slaughter on a mass scale, through the stylized, “operatic” phase of the sequence, when only the score is audible; then, with the re-entry of diegetic sound, the realistic potential of the visual imagery is drawn out. The startle generated by the gunshot marks the dividing line between the two styles; the effect of defamiliarization therefore turns on this moment.

Thus far in this discussion of the startle response, I have assumed that the response itself is an invariant feature of human physiology; what variation of function we see arises from the contexts in which it is spontaneously triggered or exploited by design, as in *IRON MAN* and *RAN*. In fact, to some extent, context may affect the form as well as the function of the startle response. “Unlike the knee-jerk, the sneeze, or the flinch,” writes

Baird, "startle reflexes are modified by emotional and cognitive states." According to Peter Lang and his collaborators, "the vigor of the startle reflex varies systematically with an organism's emotional state [...] the startle response (an aversive reflex) is enhanced during a fear state and is diminished in a pleasant emotional context."³² Baird points to the "threat scene" as evidence of horror filmmakers understanding, whether fully conscious or more intuitive, of this fact. In such a scene, a character is presented as fearful of a hidden, often indeterminate, off-screen threat; after depicting the character's anxiety for a period, the immediate space around the character is subjected to a sudden intrusion, typically from an unpredictable direction or in an unpredictable manner. The threat phase of the sequence primes us for the startle response; in an anxious and fearful state, we are more likely to be startled. (Baird suggests that this is why we find the startle effect much more frequently in horror and thriller films than in any other filmic context.) Threat scenes thus perform a balancing act between priming and misdirection: an unsettling, fearful mood is created but within that broad affective context, our attention is taken away at the critical moment from the precise spatial location of the threat.

Baird analyses the bus scene from *CAT PEOPLE* as an important historical exemplar. Alice (Jane Randolph) is seen making her way through the streets at night. She senses that she is being followed by someone or something, and glances several times to screen left. After this pattern has been sustained over some seconds, a bus abruptly and noisily enters from screen right. The sequence from *IRON MAN* is closer to this antecedent than the sequence from *RAN*: in the former case, general knowledge of war zones and particular knowledge about attacks on military convoys in Afghanistan puts us on alert. The relaxed social atmosphere in the Humvee – Stark's incongruous cocktail, AC/DC hammering away, the badinage and business around the taking of the photo – are designed to distract us from the possibility of an attack; our visual attention in particular is (mis-)directed to the right of the frame (where the photographer lines up the camera) and away from the centre of the frame (where the Humvee in front will explode). In the *RAN* sequence, the sense of threat is somewhat dampened and flattened by the suspended diegetic sound, and the fatal bullet is less visibly intrusive than the bus (in *CAT PEOPLE*) or the missile (in *IRON MAN*); even so, the basic constituents (character, implied threat, and sudden intrusion) are in place here as well.

There is also some evidence that the startle response may be subject to more idiosyncratic and elaborate cultural variations. Members of Malaysian, Indonesian, and some other Southeast Asian cultures recognize a condition called *latah*, which roughly translates as "jumpy."³³ Those suffering from the condition appear to have a strong innate predisposition towards being startled, but this predisposition is combined with some element of learned performance (playing up of the startle response) through "matching" (mimicry

32) Peter J. Lang et al, Emotion, Attention, and the Startle Reflex. *Psychological Review* 97, 1990, no. 3, p. 377; quoted in R. Baird, *The Startle Effect*, p. 20.

33) According to Simons, versions of this "culture-bound syndrome" are scattered in other locations outside Asia as well – "in a most improbable set of other places around the globe – Siberia, Maine, Yemen, and the Island of Hokkaido, to name a few." R. C. Simons, *Boo!*, p. vii.

of the startling event) and "automatic" obedience to a command following the startle. In an interview with anthropologist Ronald Simons, Cik Alimah binti Mamad gives the following account of the behaviour of a *latah*:

When she's sitting quietly we can take a piece of wood and bang it, or we can poke her in the ribs over and over and she'll become *latah*. She gets startled! Then if we order her to hit or dance, she'll hit or dance. And she'll do whatever we tell her to do with what she's holding. Whoever is in front of her will be hit. That's what a *latah* does!³⁴⁾

To some extent, *latah* resembles the practice of acting out and playing up startle and fear responses among Western horror movie audiences, especially among teenage female spectators; though in this context, the practice is not so elaborately developed, and appears to be restricted to the time and space of spectatorship.³⁵⁾ On the one hand, then, *latah* appears to be grounded in the startle response; on the other hand, *latah* appears to be a cultural extension of the response, where the effects of learning and context are evident. "The nearer the onset of the original response (speaking of microseconds), the more innate, 'hard-wired' the response," Baird argues; "conversely, the further from onset, the more learning, context, and personality influenced behavior".³⁶⁾ As with the film sequences discussed above, there is no difficulty, in principle or in practice, in recognizing both the invariant physiological basis and the variations achieved through particular uses and cultural elaborations of the startle response. For this reason, we can acknowledge that the response "wires us into the world" without denying that the response figures as just one part of the immensely complex and flexible cognitive and behavioural repertoire possessed by human beings.

Mirror Thrills

Another element in that repertoire is the set of interrelated capacities usually gathered under the label *empathy* – a term which is used to refer to a variety of phenomena, ranging from the conscious, imaginative effort to "perspective take" or put oneself in another's shoes, to affective mimicry and emotional contagion, whereby we "catch" the emotions of others through a process of low-level, non-conscious, involuntary mimicry.³⁷⁾ This is one of the contexts in which the discovery of *mirror neurons* has been so signifi-

34) R. C. Simons, *Boo!*, p.162.

35) Thanks to the journal referee for this point.

36) R. Baird, *The Startle Effect*, p. 21. See also Carl Plantinga, *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press 2009, p. 119.

37) On the distinction between affective mimicry and contagion, see my *Empathy, Expansionism, and the Extended Mind*. In: Amy Coplan – Peter Goldie (eds.), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford: Oxford University Press 2011, p. 101. In the case of contagion, we lack awareness of and control over not merely the mechanism by which we pick up the emotions of others, but awareness of even the fact that our emotional state derives from or has been triggered by the states of those around us.

cant. Mirror neurons are active both when subjects perform an action, and when they observe that same action being performed. There is evidence that a neural "mirror system" exists in humans for "somatosensory" experiences (tactile, proprioceptive, and pain-related sensations), basic actions (grasping objects, switching switches) and basic emotions (including disgust and sadness).³⁸⁾ The mirror system, then, is the neural substrate that realizes our capacities for sensory, motor and affective mimicry – the modeling of the basic emotions and intended actions of others via simulation, that is, by running them on our own embodied minds. These abilities, in turn, appear to be central to the intensely social character of human existence: sensory and affective mimicry enable a rapid, almost seamless, grasp of the basic affective states of the individuals and groups with whom we interact, while motor mimicry enhances not only our ability to recognize with ease and facility the intentions of others (as these are embodied in basic actions), but also our ability to pick up new motor skills (such as those at stake in sporting activity or musical performance, as well as more in utilitarian tasks). In this context, as Margrethe Vaage has put it, seeing is feeling: the mirror system allows us to simulate the sensations, emotions, movements, and actions of those we observe.³⁹⁾

Mirror neurons are not unique to humans – indeed, they were first discovered in macaque monkeys, and research on mirror neurons in humans is still at an early (and in many ways controversial) stage. The passage of discovery, however – from macaques to humans – nevertheless underlines, and indeed encapsulates metaphorically, the continuity of species. No matter how massively humans may have evolved – biologically and culturally – in a distinctive direction, we share many ancient physiological, psychological and behavioural traits with other animal species, particularly primates (as Darwin stressed in *The Expression of the Emotions in Man and Animals*).⁴⁰⁾ We have an important instance here of the fruitfulness of one of Cronin's ethological "explanatory principles" – that is, a principle setting human behaviour in the context of other animal behaviour: were neuroscientists not prepared to propose and test hypotheses about humans based on non-human characteristics or behaviour, no-one would even be exploring the existence and nature of the human mirror system. In the present context, however, the key point about mirror neurons, and the sensory, motor and affective mimicry that they implement and enable, is not so much that they tie us with our evolutionary ancestors and cousins, but that they "wire" us into each other. In the words of Gallese, Keysers, and Rizzolatti – key players in the discovery of mirror neurons – mirror neurons enable a "direct experiential" form of understanding the actions and emotions of our

38) See David Freedberg–Vittorio Gallese, Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience. *Trends in Cognitive Sciences* 11, 2007, no. 5, pp. 197–203; Christian Keysers – Jon H. Kaas – Valeria Gazzola, Somatosensation in Social Perception. *Nature Reviews* 11, 2010, pp. 417–428; and Alison Motluk, Mirror Neurons Control Erection Response to Porn. *New Scientist* (16. 6. 2008). Online: <<http://www.newscientist.com/article/dn14147-mirror-neurons-control-erection-response-to-porn.html>>, [cited 19. 11. 2011].

39) Margrethe Bruun Vaage, *Seeing is Feeling: Empathy and the Film Spectator*. PhD dissertation. Oslo: University of Oslo 2009.

40) Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: John Murray 1872.

conspecifics.⁴¹⁾ Or in the words of Marco Iacoboni, another member of the circle of Italian mirror neuron researchers: "[w]e empathize effortlessly and automatically with each other because evolution has selected neural systems that blend self and other's actions, intentions, and emotions [...] Our neurobiology [...] puts us 'within each other.'"⁴²⁾ And, as with the startle response, filmmakers have not been slow to exploit this capacity.

127 HOURS (Danny Boyle, 2011) provides a recent and vivid example of the way in which filmmakers may draw upon our ability to mirror the experiences of others. The film relates the true story of Aaron Ralston (played by James Franco), a mountain climber who goes on a solo biking and climbing trip in the Utah desert. While climbing in a narrow canyon, a rock fall results in one of Ralston's arms becoming trapped beneath a boulder. From the outset, the film is intent on giving expression to Ralston's sensory experiences – the intense pace of his life, the rush of pleasure he takes in climbing and biking, the dry heat of the south-western desert landscape, and so on.

The credit sequence of the film is a montage of large-scale collective events, including sporting events such as a marathon, the Pamplona bull run, and a swimming gala; significantly, for our purposes, during these scenes of sporting spectacle almost as much emphasis is laid upon spectatorship of the events as on direct participation in them. The bold gestures and often extreme states engendered by sporting activity provide fertile ground for filmmakers and make our mirroring responses highly salient. The various forms of empathy – sensory, motor, and affective – are not, of course, prompted uniquely by witnessing sporting endeavours; any form of physical action, expression or sensory experience can act as a prompt to empathic mirroring. But it is no accident that many films generate drama around and through sporting encounters.⁴³⁾ Along with the action film, the sports film is one of the major sites for the generation of what we might call "mirror thrills" – intense, bodily sensations triggered by and tracking those of the characters on screen.

Cues for such mirror thrills are present in concentrated form during the climax of 127 HOURS. By this point in the plot, Ralston has been trapped in the canyon for approaching five days. His water supply has run out, delirium from exhaustion has set in, and there is no realistic prospect of his being discovered by other hikers or climbers, such is the remote and obscure nature of his location. Ralston faces a stark choice: either to die a lonely death from heat exhaustion and dehydration in the canyon or to find a way to release himself from the imprisoning boulder. Ralston chooses survival – by amputating his trapped arm using a blunt penknife. The film goes to great lengths to get

41) Vittorio Gallese – Christian Keysers – Giacomo Rizzolatti, A Unifying View of the Basis of Social Cognition. *Trends in Cognitive Science* 8, 2004, no. 9, p. 397.

42) Marco Iacoboni, Within Each Other: Neural Mechanisms for Empathy in the Primate Brain. In: A. Coplan – P. Goldie, p. 57.

43) I discuss one such encounter – a tennis match in Hitchcock's STRANGERS ON A TRAIN (1951) – in my Triangulating Aesthetic Experience. In: Steve Palmer – Art Shimamura (eds.), *Aesthetic Science*. Oxford: Oxford University Press 2011.

ILUMINACE

Murray Smith: "The pit of naturalism"



Stills 13–16. 127 HOURS (Danny Boyle, 2011).

us to feel the excruciating quality of his situation – that is, both the literal pain of the trapped arm, and the larger anxiety connected to both his isolated entrapment and to his impending death in the canyon.

In the climactic scene of the amputation, all three types of mirroring come into play, because Ralston is both an agent and an object in this scene. That is, the film invites us to mirror the *sensations* of his trapped and dying arm (the constant weight of the boulder, the cutting and ripping of skin, and the breaking of bone); the strenuous efforts – *motor actions* – of Ralston as he contorts his body to break his arm and cut himself free; and his *facial* and *vocal expressions* of pain (stills 13–16).

What might Tallis make of my emphasis on the role of mirror neurons in explaining our experience of 127 HOURS? Tallis' writings are curious because – as we might expect given his medical background – many of them are larded with discussions of human physiology, including neurophysiology, which run alongside his emphasis on the distance between humans and the rest of the animal kingdom. As a consequence of his emphasis on the most sophisticated aspects of human cognition however, Tallis is in danger of caricaturing human psychology and the place of human existence in the natural world. As we have seen, humans are “wired into the world” in the sense that a great many human reactions are spontaneous and unreflective; non-conscious, autonomous responses and literal reflexes represent an extreme on the spectrum of types of human response, but they can hardly be ignored. And more specifically, humans – like the members of many other species – are “wired into” the minds of their fellows by virtue of somatosensory, motor and affective mimicry, psychological capacities realized by mirror neurons. These capacities allow us to track, virtually effortlessly, the basic emotional states of those around us, and assist us in imitating and in learning new motor skills. Of course such capacities

do not describe the human mind exhaustively; neither can they be regarded as exemplars for all forms of human mental activity. But they cannot be written off as trivial or unreal facets of the human behavioural repertoire.

So What?

Let me conclude by offering some thoughts in response to an inevitable, and good, question: what exactly is it that the neuroscientific elements of the analyses I've offered can be said to add to our understanding? What can we learn about the startle response and empathic mirroring that we didn't, or couldn't, know from the existing sources of knowledge at our disposal (including reflection on our experience, exploration of the practices and discussions of filmmakers, and psychological theories of these phenomena)? First and most basically we gain knowledge about the very existence of the phenomena. Empathy has been disputed for as long as it has been an object of speculation; evidence of a mirror system provides a new form of evidence in favour of its existence. The startle response might seem less fragile as a postulate, so robust is the evidence from ordinary experience. But what is not obvious from such experience, or from the reflections of practitioners, of critics or of viewers, is the *precise* nature of the startle with which we all have casual familiarity. How is the startle response realized physiologically and neurally? To what degree, and in what ways, is it affected by learning and by cultural context? How do these factors bear upon the role of the startle response in our experience of films? Experience and reflection are vital, but controlled observation and experimentation add a further, fine-grained level of detail to our understanding of the world. This fact points to the second way in which neuroscience adds something new to the sum of knowledge we possess about psychological phenomena like the startle response and empathic mirroring. Neural evidence sheds light on the nuances of the phenomena that elude ordinary experience and reflection.⁴⁴ In this respect, neuroscience is like any type of scientific observation that transcends the limits of ordinary human perception; the brain scanner joins the telescope, the microscope, stop motion and x-ray photography, and so on – all technologies which allows us to see new aspects of our world, or to see familiar aspects of it in greater detail.

We need to acknowledge a third way in which neuroscience may contribute to what we know. Even where neural evidence adds little detail to our picture of a phenomenon and only seems to confirm what we already knew, in reality it does or can do much more than that. It is important not to confuse here the *dramatic novelty* of some body of scientific knowledge with its strictly *epistemological value*. Scientific findings arising from controlled experiments that broadly confirm hypotheses derived from everyday experience and folk theory may not be very sexy, because they leave the landscape of ordinary belief and practice unchanged. From an epistemological point of view, however, such findings are

44) On the integration of phenomenological, psychological, and neurological evidence, see my *Triangulating Aesthetic Experience*.

significant, adding the kind of systematic and quantitative evidence provided by scientific methods to the looser, anecdotal, and experiential evidence already in our possession. The point here is not to denigrate these latter forms of evidence, but just to point up the limited sense in which we can be said to "already know" something based only upon them. Knowledge arises not only from the dazzling and unexpected finding, but also from the gradual accumulation and correction of detail, and the convergence among the different sources of knowledge upon which we draw.⁴⁵⁾

Murray Smith (1962)

Professor of Film Studies at the University of Kent, Canterbury, UK, where he has taught since 1992. Since 1995 he has been an advisory board member of the Society for Cognitive Studies of the Moving Image. His research focuses on the psychology and philosophy of film; his current projects include a work on the naturalized aesthetics of film. His publications include *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Clarendon, 1995), *Film Theory and Philosophy* (co-edited with Richard Allen) (Clarendon, 1998), *Contemporary Hollywood Cinema* (co-edited with Steve Neale) (Routledge, 1998), *Trainspotting* (British Film Institute, 2002), and *Thinking through Cinema* (co-edited with Tom Wartenberg) (Blackwell, 2006).
(Address: mss@kent.ac.uk)

Cited Films and TV Series:

127 Hours (Danny Boyle, 2011), *Baywatch* (various directors, 1990–99), *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942), *Iron Man* (Jon Favreau, 2008), *Ran* (Akira Kurosawa, 1985), *Fellini – Satyricon* (Federico Fellini, 1969), *Strangers on a Train* (Alfred Hitchcock, 1951).

45) My thanks to Tereza Hadravova for her support and helpful feedback, and an anonymous reviewer for their astute comments.

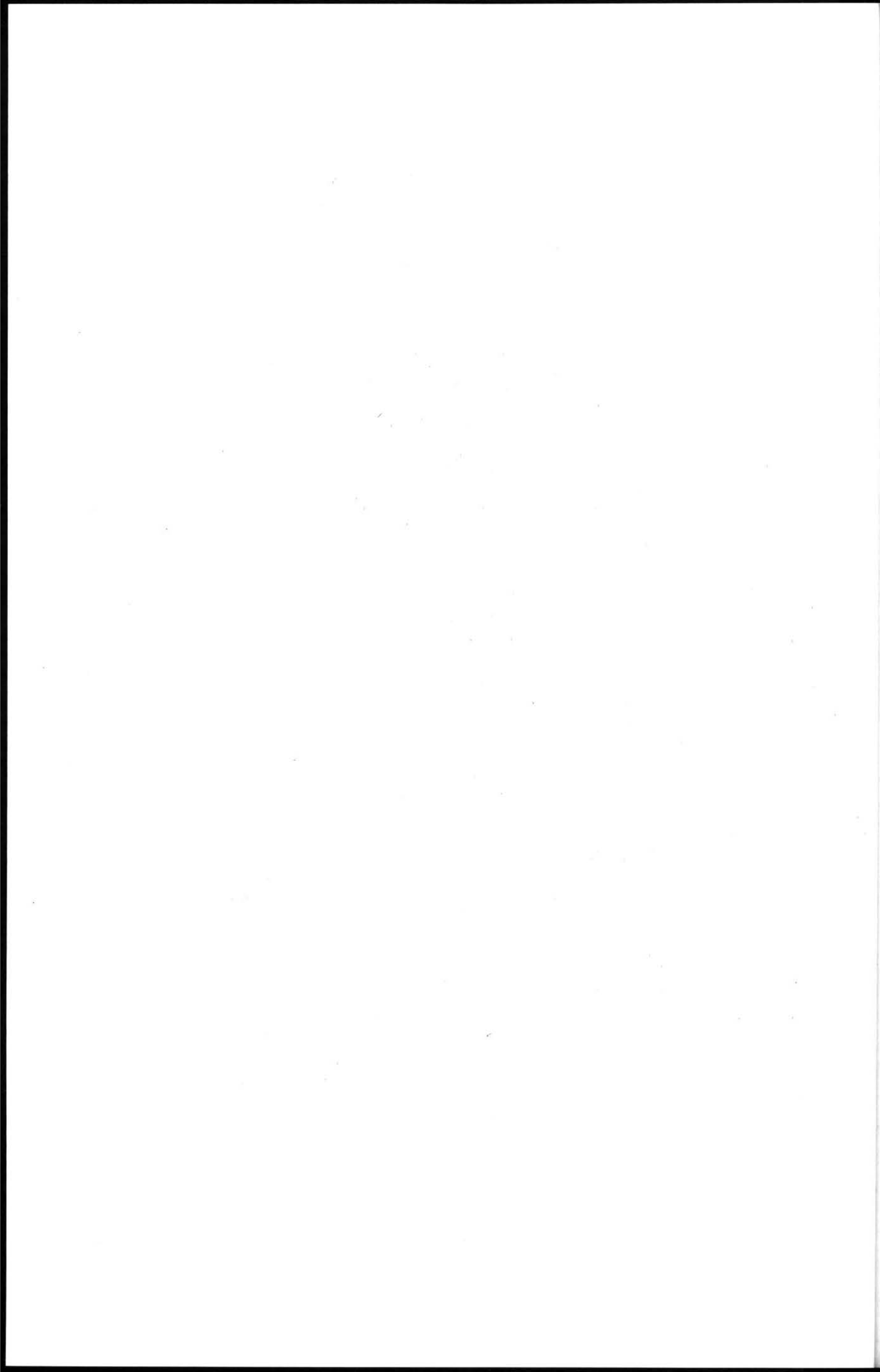
SUMMARY

“THE PIT OF NATURALISM”

Neuroscience and the Naturalized Aesthetics of Film

Murray Smith

Neuroscience has become ubiquitous, venturing into domains well beyond the study of the brain *per se*. In this paper I provide an overview and provisional assessment of the impact that neuroscience might have on filmmaking and on the study of film. I begin by surveying some of the objections raised against contemporary neuroscience, with a particular focus on one of the most voluble neurosceptics, Raymond Tallis. I then propose some ways in which existing neuroscientific research can be mobilized to deepen and nuance our understanding of some aspects of film spectatorship, via two case studies – on the startle response, which I discuss in relation to CAT PEOPLE, IRON MAN, and RAN, and on empathy, explored through 127 HOURS. I conclude by seeking to make explicit the kinds of epistemological contribution that we might expect scientific knowledge, including neuroscientific knowledge, to make to our understanding of film.



ON ICARUS' WINGS

The Cinematic Experience of Falling Bodies

Adriano D'Aloia

[I]t is absolutely necessary that the object not be completely given to the look which rests on it, that aspects intended but not possessed in the present perception be kept in reserve.

Maurice Merleau-Ponty¹⁾

MAYBE NOT (2005), a found-footage video by Oliver Pietsch, opens with the final sequence of Takashi Miike's GRAVEYARD OF HONOR (2002), a remake of Kinji Fukasaku's JINGI NO HAKABA (1975). After performing a sort of meditative dance atop a tower, the protagonist throws himself into the void. Thereafter, ensues a montage of leaps and falls culled from films such as GERMANY YEAR ZERO (1948), VERTIGO (1958), DR. STRANGELOVE (1964), LETHAL WEAPON (1987), STRANGE DAYS (1995), THE MATRIX (1999), THE MILLION DOLLAR HOTEL (2000), NO PLACE TO GO (2001), SPIDER-MAN (2002), and OLD BOY (2003).

The clips comprising this montage signal the extent to which the falling human body has been a recurring motif in film, communicating events such as suicides, murders, accidents, gags, jumps, sports, and flight. First, because it is rarely if ever experienced first-hand in everyday life, the fall reflects cinema's capacity to imbue intensified and apparently superficial experiences with symbolic and philosophically relevant meanings. Indeed, Icarus, who plummeted to earth when his wax wings melted as he flew too close to the sun, finds a resonant contemporary echo in the human bodies that plummeted from the Twin Towers on 9/11, as well as in the material and symbolic falls of civilization and of mankind. Deep social and psychological traumas are it seems rooted in the momentum of the fall and in its fatal conclusion: death through uncompromising impact. The fall is thus perceived as a final, oxymoronic, movement provoking sensory thrills and an abandonment to the notion of death.

In film spectatorship, the fall can be conceived as a case of strong motor and emotional stimulation wherein a particularly intense relationship is forged between the body of the character falling and the body of the spectator. The intensity conveyed by cinematic falls

1) Maurice Merleau-Ponty, *The Structure of Behavior*. Boston: Beacon Press 1967, p. 212.

ILUMINACE

Adriano D' Aloia: On Icarus' Wings



MAYBE NOT (Oliver Pietsch, 2005)

and by their social and individual significance is so strong that it engages the spectator on different levels simultaneously: neuropsychological activation in response to the strong stimuli presented on the screen, cognitive activity contextualizing and interpreting the on-screen events, and emotional investment in the characters involved in those events. Second, in the second part of the montage in *MAYBE NOT* (from 1:20 to 2:45), only the jump, i.e. the course of the falling movement, is displayed. Although clearly different in its aesthetic characteristics (e.g. black and white vs. color), aspect ratio (the originals are preserved in each excerpt) and stylistic features (e.g. speed and direction), and although performed by different characters, the same kind of movement is perceived cognitively as one continuous, unified movement. The fall featured in each fragment of footage is matched graphically to give the impression of some degree of continuity between each of the characters respective falls. In psychological terms, the linking of shots showing similar movements produces a rapid match-on-match action to generate causal spatiotemporal continuity central to classical continuity editing.

In the montage, this motor continuity is associated with basic emotional continuity through the merging of visuals, sound, and dialogue. The elegiac pop song by Cat Power (which also serves as the title of the video) endows the work with 'conceptual unity' and gives it a melancholic tone. The chorus ('We can all be free, maybe not in words, maybe not with a look, but with your mind') expresses the ambivalence – even ambiguity – of human desire inherent in the fall. It serves as a gesture to the desire for freedom, and as an extreme intensification of, and a surrender to, the insuperability of human limits;

a flight in free fall that leads to death. The editing and sound mixing is designed to capture in the movement of the falling body this sense of ambivalence, in terms of its poetic and symbolic aspects, thus involving both the motor and emotive spheres of the film viewing experience.

Crucially, the moment of impact – the ‘natural’ and inevitable conclusion to the fall – is postponed consistently. Only in the third part of the video are some impacts shown. In each case, the impact is conveyed in distinct ways. In the first case, the impact is implied through a deliberately exaggerated splash of blood on the inside of an adjacent building’s window (a recurring feature of Miike’s films). The spectator does not see the body hit the ground. Instead, s/he is shown the exaggerated physical consequences of the descent. In the second case (taken from *OLD BOY*), the impact is positioned in the background with the body smashing onto a car roof, as attention is directed to a character’s face in the foreground. And, in the third case, a fall appropriated from the opening sequences of *GRAVEYARD OF HONOR* is spotlighted via multiple bloody impacts as the body strikes a range of different surfaces; here implausibly large amounts of blood are shown, and the sequence is played in slow-motion to emphasize the staged-ness of the events. The final fall, taken from *LETHAL WEAPON*, is shot from inside a car as a body smashes onto the roof. In each of these examples, the impact is communicated without the impact of the body actually being shown; only the effects of each impact are shown. In those cases in which impact is shown, however, it is presented in exaggerated and highly stylized fashion so as to dilute the plausibility of the spectator’s being confronted with the extent of the damage inflicted on the character’s body.

The Impact Factor (or Experiencing the ‘Unrepresentable’)

The case of the falls featured in *MAYBE NOT* is emblematic of a general tendency in contemporary cinema;²⁾ irrespective of preceding circumstances, the culmination of falling movement – impact with the ground – is almost never rendered explicitly. The goal to which the motor and emotional eliciting is directed becomes hidden; it is taken out of frame. But why conceal it? One explanation would be to cite technical and budgetary limitations; the impact of the falling human body is not depicted because it would be too technically complicated, or prohibitively expensive, to achieve. These problems do not, however, exist in the world of big-budget calculated blockbuster filmmaking, in which the employment of Computer Generated Imagery (CGI) would resolve such a challenge affordably. Financial restraints may, however, meet with concerns over certification or censorship. Here the depiction of corporeal damage may risk receipt of a rating that would restrict the film’s availability, especially to younger audiences, leading to acts of individual or institutional self-censorship. The actual reason of this ‘concealing’,

2) My analysis conducted on a relatively extensive corpus of film mostly from the 1980s to the 2000s (about 200 titles selected from both mainstream and auteur most notable production in terms of box office and critic success) confirms this tendency.

I suggest, is not production practices and policies, but rather the need to weaken or even to avoid the concrete psychophysiological effect that the explicit representation of the fall would generate in the spectator. The impact is a potentially traumatic event and has to be kept off screen or, as we will see in the following pages, is presented in specific ways. Because impact is *unrepresentable*, filmmakers employ alternative strategies to make impact *experienceable*.

In spite of being acutely aware of the fact that they are viewing fictional events which have either been performed by actors who have not sustained actual injuries or have been generated digitally, spectators nevertheless tend to avoid the sight of cruel and violent events. The clearest evidence of this phenomenon is provided by cases of spectators jumping, grimacing, closing or covering their eyes, or looking away at the precise moment at which a fall culminates in an impact. Although predictable, although patently fictional, and although not shown on screen, the impact is experienced by the spectator in terms of sensory-motor activation. Even though not materially present or visually perceivable, that impact generates an instinctive and strongly adverse reaction in the spectator. The falling motion, in this sense, reaches completion even though its culminating point may not be shown on the screen.

Neurophysiology experiments have validated the hypothesis that the observer tends to complete a 'goal-directed' movement at a neural level, even if the final stage of that movement is not displayed. In an experiment on the neural correlates of occluded objects, Hulme and Zeki demonstrated that certain areas of the brain activate systematically irrespective of whether an object is visible or whether it is blocked from sight when it vanishes behind an opaque screen.³⁾ This neural activation is determined by cognition: 'when objects are directly viewed, activity within object selective regions may reflect the awareness of presence, not the direct perception, of the object'.⁴⁾ In other words, the brain responds when objects are known to be present but are obscured, meaning that a cognitive factor (awareness of presence) both precedes and influences the neural activation that allows the subject to experience an absent stimulus. This experiment suggests that the spectator is subject to the same dynamic when s/he encounters a directed movement (the fall), the final stage of which (the impact) is occluded from sight and when movement is therefore merely suggested. This phenomenon shows that the spectator's response is grounded in brain function mechanisms and that these neural mechanisms are preliminarily (and consequentially) influenced by cognitive factors.

If there was no difference in brain activity between viewing a fully presented impact and an impact which has been merely suggested, then, it would seem to matter little whether or not the fall is depicted plausibly. On the contrary, in each act of film engagement, a range of preliminary factors influence spectator understanding of the events being presented or alluded to. These factors precede and affect the sensory-motor and basic neurophysiological activation – usually weakening it – and are general conventions which constitute the 'pact' forged between filmmakers and spectator and thereby establish the

3) Oliver H u l m e – Semir Z e k i, The Sightless View: Neural Correlates of Occluded Objects. *Cerebral Cortex* 17, 2007, no. 5, pp. 1197–1205.

4) *Ibid.*, p. 1197.

general cognitive framework in which the film consumption experience takes place. Factors that cannot be neglected include: genre conventions, verisimilitude, the location within the individual film of a specific fall/impact sequence, and the spectator's emotional investment in those characters involved in the sequence. Therefore, comprehension cannot be limited to the local motor activation and to physiological mechanisms of the spectator's body or brain. Rather, it must concern those more or less conscious and deliberate mental processes (thus psychological, rather than physiological) which allow the spectator to experience the cinematic fall and the impact of the human body in the broader context of each movie-watching experience. Accordingly, although at least partially activated in each kind of cinematic fall, the film consumption experience cannot be described in quantitative terms alone. Cinematic falls come in many forms, all of which differ qualitatively according to their formal and stylistic presentation. Therefore, when analysing the cinematic fall, attention should also be directed to stylistic features generated by cinematography, mise-en-scène, pace, and diegetic time. Different uses and combinations of these devices generate fairly intense sensory-motor activations and qualitatively diverse emotional effects.

Experiments conducted by Belgian experimental psychologist Albert Michotte on the functional relations of motor stimuli and emotions discovered that the qualitative impression of an emotion depends on certain structural features of the movement such as its speed. 'Rapid movement', writes Michotte, 'gives the impression of "violence" as opposed to the "gentleness" of slow movement'.⁵⁾ As Michotte argues, 'the principles which govern the structural organization of perceptions come into play, and the emotional reactions of the agent evoke specific kinetic structure in the observer, the characteristics of which correspond at least partially to the emotions of the former'.⁶⁾ Therefore, it can be argued that the intensity elicited by the depiction of a falling human body derives from the unusual, uncontrolled nature of the movement resulting from increasing, gravitationally-induced momentum and the inevitable impact. A falling body is perceived to be subject to the force of attraction exerted by the ideal point of impact – the final point or the goal to which it is directed. In other words, the extreme stimulation and the violence of impact are charged progressively by the course of the movement preceding it, as a result of its being perceived as the point of culmination at which accumulated energy discharges instantly.⁷⁾

The withholding from the spectator of the final stage of the fall or of some of its later stages indicates that a goal-oriented action is understood ideally in terms of its intentionality – rather than in terms of its fulfilment. As we have seen however, the direction to which the fall tends is fulfilled at a very basic level by spectatorial intention. These

5) Albert Michotte, The emotions regarded as functional connections. In: Martin R e y m e r t (ed.), *Feelings and Emotions; the Mooseheart Symposium*. New York: McGraw-Hill 1950, pp. 114–126 (p. 118).

6) Ibid., p. 117.

7) For a complete excursus on Michotte's experimental psychology studies on the filmic experience see also Albert M i c h o t t e, Le caractère de 'réalité' des projections cinématographiques. *Revue Internationale de Filmologie* 1, 1948, no. 3–4, pp. 249–261; Albert M i c h o t t e, La Participation Émotionnelle du Spectateur à L'action Représentée à L'écran. *Revue Internationale de Filmologie*, 5, 1953, no. 13, pp. 87–96.

points are imbued with added significance vis-a-vis the experience of viewing human bodies falling when they are considered in light of neurophysiological experiments on action recognition. An experiment conducted by Maria Alessandra Umiltà et al. demonstrated a correlation between a type of neuron found in the premotor cortex of the macaque monkey and the response to observing object-directed action when the object is occluded.⁸⁾ This kind of neuron is called a 'mirror neuron', since it is released both during the execution of goal-related motor action and when observing other individuals (monkeys or humans) executing similar acts.⁹⁾ The study shows that a subset of mirror neurons fires during action presentation and also when the final part of the action, crucial to the triggering the response in full vision, is hidden and can therefore only be inferred. 'This implies that the motor representation of an action performed by others can be internally generated in the observer's motor cortex, even when a visual description of the action is lacking [and] these findings support the hypothesis that mirror neuron activation could be at the basis of action recognition', report Umiltà et al.¹⁰⁾ In other words, 'even when an object, target of the action, is not visible, an individual is still able to understand which action another individual is doing'.¹¹⁾ 'Full visual information about an action is not necessary to recognize its goal', they explain: '[a]ction understanding could be based on a mechanism that can trigger the internal motor representation of the action'.¹²⁾

In neurophysiological terms, the mirror neuron system generates an internal representation of the observed movement and entails an embodied simulation of that movement, by which is meant, a functional mechanism which 'mediates our capacity to share the meaning of actions, intentions, feelings, and emotions with others'.¹³⁾ Accordingly, I would suggest that the impact is experienced by the film spectator because s/he experiences empathically the meaning of a body that is falling by simulating that movement

8) Maria Alessandra Umiltà – Evelyne Kohler – Vittorio Gallese – Leonardo Fogassi – Luciano Fadiga – Christian Keysers – Giacomo Rizzolatti, I Know What You Are Doing. A Neurophysiological Study. *Neuron*, 31, 2001, no. 1, pp. 155–165.

9) On the role of mirror neurons in aesthetic response see also David Freedberg – Vittorio Gallese, Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience. *Trends in Cognitive Sciences*, 11, 2007, no. 5, pp. 197–203; Vittorio Gallese, Mirror Neurons and Art. In: Francesca Bacci – David Melcher (eds.), *Art and the Senses*. Oxford: Oxford University Press 2010, pp. 441–449. Although it is intuitive that the mirroring mechanism works better with physical co-presence, images cannot be conceived as a mere substitute. Many experiments have demonstrated that the difference between mirroring activation in direct or mediated situations is just a matter of the intensity of activation of the cerebral areas. The same phenomena occur when subjects observe film and television characters (for a survey of the empirical evidence see Cynthia Hoffner – Joanne Cantor, Perceiving and Responding to Mass Media Characters. In: Jennings Bryant – Dolf Zillmann (eds.), *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1991, pp. 63–101).

10) Maria Alessandra Umiltà et al, op. cit, p. 155.

11) Ibid.

12) Ibid.

13) Vittorio Gallese, Mirror Neurons, Embodied Simulation, and the Neural Basis of Social Identification. *Psychoanalytic Dialogues* 19, 2009, no. 5, p. 520

14) See Vittorio Gallese, The 'Shared Manifold' Hypothesis: from Mirror Neurons to Empathy. *Journal of Consciousness Studies*, 8, 2001, no. 5–7, pp. 33–50. Ibid., The Roots of Empathy: The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity. *Psychopathology* 36, 2003, no. 4, pp. 171–180.

internally.¹⁴⁾ In light of neuroscience research on the link between motor simulation and action recognition, one can hypothesize the instinctive fulfilment of the partial action to be connected to an immediate, empathetic recognition and to an understanding of the meaning of that action. Insights made by experimental psychologists in conjunction with neuroscientific evidence confirm the hypothesis that the meaning of goal-directed action depends on the empathetic comprehension of the intentionality implied in the action¹⁵⁾. As far as this essay is concerned, the movements of the human body on the screen are conceived as goal-oriented actions, the intentionality of which is experienced through the tension that pushes the body towards the goal.

The spectator's instinctive reaction not to see and the tendency of film practitioners not to show the impact indicate firmly that a given film visualizes the spectator's physical and psychical disposition; film functions like the spectator does, or rather would, if s/he experienced the event first hand. The perceptual rejection of the impact can in fact be conceived as the external manifestation of a deeper, intimate rejection: the aversion to violence and death. By 'representing the unrepresentable', cinema offers a seemingly paradoxical experience involving the superficial excitation of the senses together with the embodied expression of deep meanings.

Unrepresented Impacts

Cinema does not blithely cast the spectator into a storm of emotion and let him/her be overrun by the thrill of sensorial excitement. In presenting an extreme experience such as the fall of a human body, filmmakers employ technical and aesthetic means to make stimulation of the senses and meaning both acceptable and experiencable.¹⁶⁾ In order to illuminate the correlation between neural and cognitive processes, analysis is required of the stylistic devices used to conceal impact in order to engage the spectator's brain and mind activity. These modes of presentation are concrete solutions employed across mainstream cinema to resolve situations in ways that not only fulfil technical, budgetary, and ethical requirements but which above all else contribute to the potential dramatic psychophysiological impact on the spectator of the material. This analysis involves the identification of a series of approaches used to negotiate the 'representable' and the 'unrepresentable'.

The first of the two main approaches is to avoid the on-screen presentation of the impact.

Ibid., 'Being Like Me': self-other Identity, Mirror Neurons and Empathy. In: Susan Hurley – Nick Chater (eds.), *Perspectives on Imitation: From Cognitive Neuroscience to Social Science (Vol. 1)*. Cambridge, MA: MIT Press 2005, pp. 101–118.

15) For a discussion of goal-representations and intentionality see Vittorio Gallese, Motor Abstraction: A Neuroscientific Account of How Action Goals and Intentions are Mapped and Understood. *Psychological Research* 73, 2009, no. 4, pp. 486–498.

16) On the *negotiation* role of cinema in balancing the intensification of *sensorial* stimuli and the need to give *sense* to the filmic experience see Francesco Casetti, *Eye of the Century. Film, Experience, Modernity*. New York: Columbia University Press 2008, pp. 111–140.

1. Replacement

Often the impact, i.e. the 'goal' to which are directed the pathemic and motor crescendo as well as the stylistic filmic elements, is hidden in one of several ways; by way of visual occlusion or by simulating the spectator's provoked response.

A common strategy is replacement – cutting away before the character hits the ground. At least two variants can be identified:

- a. *Emotional effect on a witness.* Usually, the shot that would feature the impact is omitted in favor of a shot depicting the reaction of a character that has seen the fall taking place. This reaction shot showcases a response intended to echo that provoked in the spectator. For example, in the opening sequence from *VERTIGO*, the impact of Scottie's colleague hitting the ground is replaced by a close-up of Scottie's acrophobic expression in the context of his hanging from the eaves of the building from which his colleague has fallen while attempting to rescue him. Other examples can be found in both classical-era and post-classical Hollywood films including *TRAPEZE* (1956) and *BATMAN FOREVER* (1995). In *TRAPEZE*, the dramatic result of Mike Ribble's stunt is replaced by a re-establishing shot in which is shown the reaction of the circus audience: stunned into silence, it stands up, and some audience members approach incredulously the acrobat's body as it lies in the middle of the circus floor. In *BATMAN FOREVER*, the death of the Greysons, which is caused by their falling in a botched attempt to rescue Gotham City from a bomb primed by villain Two-Face, is replaced by extreme close-ups of both Bruce Wayne and Chase Meridian.
- b. *Material effects on the environment.* The depiction of the impact is replaced by the material effects that it has on its immediate environment. As noted above, in *LETHAL WEAPON* a car roof is smashed by the impact; a shot taken from the passenger seat. In *THE DEPARTED* (2006), Captain Oliver Queenan lands in front of Billy Costigan, at the entrance to a building. The impact is conveyed by a spurt of blood which stains Costigan's hands. This variant is often combined with the inclusion of shots of witnesses' responses. Thus, Costigan's abrupt, involuntary reaction is intended to reflect that of the spectator turning quickly as it does to expressions of horror and despair.

2. Obscuration

Another widely used concealment approach is obscuration, or the inclusion of single-colored frames.

- a. *Subjective black.* This variant is realised by way of gaze alignment; the falling movement is displayed, at least in part, by subjective shots of the character falling, thereby enabling the moment of impact to coincide with total visual obscuration as the screen turns abruptly to black. An example of this approach is Alex DeLarge's suicide attempt in *A CLOCKWORK ORANGE* (1971). Moreover, in the finale of *OPEN YOUR EYES* (1997), César jumps from the top floor of a building and falls until his eyes close (represented by total blackness) after having put his arms in front of him immediately before impact. Similarly, in *CITY OF ANGELS* (1998), Seth decides to leave his angelic eternal life to become human. In this case, darkness is broken by a transition from black and white shots used to convey the character's life as an angel to the color

imagery used in the film to express human existence. This transition is also used in *WINGS OF DESIRE* (1987) upon which *CITY OF ANGELS* was based.

- b. *Objective black*. The insertion of black frames to stand in for the impact also characterizes cases in which the body lands directly on the camera lens thus covering the visual field – an example being Richard Brown's suicide in *THE HOURS* (2002).
- c. *Whitening*. Extreme over-illumination (rich in symbolic value) is another variant of obscuration. In *THE MILLION DOLLAR HOTEL*, for example, blinding white concludes Tom Tom's slow-motion suicidal fall. The inclusion of white frames symbolizes the achromatic transition from one form of life to another. A similar effect is used during the final scene of *VANILLA SKY* (2001) wherein protagonist David launches himself into the void to return to his real life.

Obscuration is also sometimes combined with replacement. Take *AMERICAN GIGOLO* (1980), in which Leon's fall is presented through subjective shots, with the moment of impact conveyed first by black frames, before being underscored by reaction shots of Julian Kay, the man who caused Leon's fall. Both replacement and obscuration eschew presentation of impact but differ in terms of their psychological effects. Replacement mirrors the ideal reaction elicited from the spectator. Conversely, obscuration is an expressive perceptual representation of the occlusion; at the exact moment of impact, the film exploits the spectator's desire not to see. The screen may turn to black so as to occlude the 'unrepresentable', yet making the unrepresentable 'experientiable'.

Weakened Impacts (in Physically Realistic Fictional Worlds)

In the second principal approach, the impact is fully or at least partially visible on-screen, albeit in discrete form.

3. Diversion

One variant exploits the construction of the *mise-en-scène* to direct the spectator's attention away from the impact. In such cases, the spectator's attention is drawn away deliberately from the point at which the falling body impacts the ground towards another area of, or to another point of depth within, the frame; the impact features on-screen, but its prominence is diminished by virtue of its being located at a peripheral point of the spectator's field of vision.

- a. In the *background*. In the opening sequence of *THE HAPPENING* (2008), the camera circles four workers chatting during a break. The spectator's attention is drawn to the characters' faces. Suddenly, something falls on a pile of materials in the background. The four men approach the point of impact and discover the body of one of their colleagues. This impact occurs in the frame, but it is placed in the background literally and figuratively. Moreover, the nature of the falling object remains unknown due to the velocity at which it enters into frame.

- b. In the *foreground*. The impact may also be placed too close in the foreground to be fully discernable. For example, in the prologue of *VERTICAL LIMIT* (2000), recreational rock climbing turns critical leaving Peter Garrett, his father Boyce, and Peter's sister suspended above a void – the weight of three people born by a single rope. Boyce asks Peter to cut the rope and let him fall, so that his son and daughter may survive. Peter is faced with a terrible dilemma and close-ups of his face show his growing sense of tension. The resolution to whether Peter cuts the rope or whether he dies is deferred, as the next shot is an extreme long shot of the canyon replete with sun shine and an eagle flying quietly in the bright sky – thereby providing formal and emotional contrast to the previous tightly framed, tension-filled shot. Spectators familiar with classical narration likely anticipate the gradual revelation of Peter's decision; however, Peter's father's body falls suddenly in the foreground, producing a cloud of dust as it lands. The spectator is prompted to experience surprise, having been distracted by imagery of mountains and the flight of the eagle. Clearly, Peter has decided to cut the rope and thus save his own life and that of his sister, at the expense of his father, whose body falls unexpectedly under the nose, so to speak, of the spectator.
- c. *Acoustic representation*. A second fall suddenly follows the first fall in the prologue to *THE HAPPENING*: the sound of a tumble and the sound of bones cracking can be heard both by the characters and the spectator. This second impact is audible not visible. A long shot shows a second worker's body lying on the ground. The rapid movement of a body falling into the bottom left of the screen has preceded the sound of a third body hitting the ground.

4. *Interposition*

A second optional approach is the inclusion of a surface between the falling body and the ground.

- a. *Cushioning surfaces*. The violence of an impact is sometimes cushioned by objects such as car roofs. Cases in point are the deaths of Nitti in *THE UNTOUCHABLES* (1987) and of Max Peltier in *STRANGE DAYS*. If the fall is not from too great a height, the collision with the car roof may even save the faller from death like Leeloo's landing on a taxi in *THE FIFTH ELEMENT* (1997).
- b. *Natural elements*. In films such as *STEALTH* (2005) and *STAR TREK* (2009) trees avert disastrous parachute jumps. Water serves a similar purpose in *THE SEA INSIDE* (2004), wherein a violent impact that paralyses Ramón Sampedro is conveyed by the reflux of sea water and by a cloud of sand. In *JUMPER* (2008), water also absorbs the impact and saves fallers from physical harm.
- c. *Visual concealment*. In the last fall in the initial sequence of *THE HAPPENING*, a body collides with the road but the impact of that fall is concealed by another character's shoulder and by other objects. The impact may be entirely or partially obscured by the interposition of occluding surfaces.

A combination of these approaches is found in the comedy *GET HIM TO THE GREEK* (2010), in which rock star Aldous Snow jumps into a swimming pool, with his arm

hitting the pool edge and breaking. The impact is conveyed by rapid editing and an extreme close-up of the broken arm.

Non-injuring Impacts (in Physically Unrealistic Fictional Worlds)

Thus far have been considered narrative fiction films (mostly dramas) in which the laws that govern the fictional world are similar to those governing the real world. In such cases the spectator recognizes that the fall and the impact have plausible consequences: serious injuries or violent death. Moreover, in these cases, filmmakers tend either not to picture the impact or to show it discretely. However, in other cases, wherein the laws that govern the fictional world differ from those that apply in the real world, the impact is rendered clearly and in full. Here, industrial and spectatorial fiat determines the partial or total suspension of physical laws such as that of gravity and time continuity, which in turn can facilitate the presentation of impact albeit usually in a ways intended to undermine intense reactions on the part of the spectator. Death or injuries do not ensue. Variants of this approach are as follows:

- a. *Time manipulation.* In *THE HUDSUCKER PROXY* (1994) time stops twice during Norville Barnes' fall from the Hudsucker building – in the middle of the fall and an inch above the ground.
- b. *Animation bodies.* Ignoring physical laws is both commonplace in and verisimilitudinal for animated films. In the live-action/animation hybrid *WHO FRAMED ROGER RABBIT?* (1988), for example, Detective Eddie Valiant falls from a skyscraper into an animated character's arms.
- c. *Superbodies.* The impact often does not cause physical injury to the heroes and villains of superhero movies or similar types of films in which protagonists evidently possess fantastical or superhuman powers (e.g. the *SPIDER-MAN* series' Peter Parker, the *BATMAN* series' Bruce Wayne, and the *MISSION IMPOSSIBLE* franchise's Ethan Hunt).
- d. *Fantasy or science-fiction worlds.* Examples include Neo in *THE MATRIX* rebounding off seemingly elastic asphalt, last-second rescues via teleport in *STAR TREK* or *JUMPER*, or the use of a magic potion in *HARRY POTTER AND THE DEATHLY HALLOWS – PART 2* (2011).

The various approaches within this category are also combined routinely. In *SPIDER-MAN 2* (2004), for example, Peter Parker/Spider-Man seems to have lost his powers and falls during two attempted jumps. In the first jump, he hits a building and tumbles onto a car roof; in the second attempt, he smashes onto the edge of a garbage bin and lands in a puddle of water – with, of course, no serious physical harm occurring on either occasion.

These approaches, which tend to be restricted to fantasy films, comedies, animated films, and superhero movies, bring to the fore an important point requiring clarification; a point

which, as noted above, concerns the relevance of the general cognitive framework of the film viewing experience. Comprehension cannot be limited to the local motor activation and to physiological mechanisms of the spectator's body or brain. Rather, it must concern those more or less conscious and deliberate mental processes (thus psychological, rather than physiological) which allow the spectator to experience the cinematic fall and the impact of the human body in the broader context of each movie-watching experience. Accordingly, a sense of awareness precedes spectator responses and thus influences the intensity of those responses and the specific mode of activation, both quantitatively and qualitatively. The non-injurious impact of a superhero or comic character, for example, would seem neither improbable nor unbelievable for the spectator, given that genre convention dictates the verisimilitude of the suspension or abandonment of physical laws governing the real world. In contrast, the suicidal plunge of the principal protagonist at the conclusion of a serious drama would likely produce a reaction in the spectator underwritten by sympathy accumulated across the course of the plot, even if the impact of the fall is not featured on-screen. Of particular significance is the emotional relationship between the spectator and the falling character in terms of empathy/sympathy/antipathy and therefore in terms of whether the character features in a major role, a supporting role, or a minor role, and whether s/he is a hero or a villain. A splash of blood in a Miike film may be gory, but it is unlikely to generate deep-rooted psychological suffering on account of the spectator understanding its narrative function. All of these responses depend on the specific presentation of the stimuli as well as on cognitive processes related to narrative development and to the film's diegesis.

In brief, whether it is the failure of a stunt or a climb, a tragic accident or a suicide, the use of the motif of falling in cinema always obeys the same principle. Because of the sensorial, physiological, and socially-determined shock value, spectators tend to avoid looking at the fatal impact of a fall. Filmmakers therefore have developed and naturalized a series of approaches upon which to draw when 'representing the unrepresentable'. Each approach is designed to dilute the sensorial shock that the viewing of the impact threatens to generate. In some cases, the impact is circumvented by inserting shots of a character's emotional reaction to the event or by obscuring it through the employment of subjective shots or by placing obstructive objects in objective shots. Other times, the impact is only partially displayed by diverting the spectator's attention or through the inclusion of cushioning surfaces. These approaches are employed in an effort to play down corporeal destruction in cases where the diegesis is governed by real world physical laws, or to reaffirm the physical superiority of superheroes and arch-villains in the pseudo-physical comic book worlds of superhero movies.

The Black Hint (or Experience it All by Seeing Less)

An instructive example to elucidate how cinema can effectively turn 'unrepresentable' events into 'experienceable' events, despite not showing them explicitly, is the Mexican episode, directed by Alejandro González Iñárritu, from the collective film 11'09"01 –

SEPTEMBER 11 (2002) – a poetic collection of amateur videos and live images broadcast by television networks on 11 September 2001. This example highlights some quite extreme consequences of those approaches to concealing impacts outlined above. *Iñàrritu's* segment intercuts a completely black screen with brief shots of people falling from the World Trade Center towers. This structure serves to ration and progressively to reveal a tragedy that would perhaps otherwise be too shocking if it was unspooled continuously in its totality (unsurprisingly, major US news stations elected not to broadcast images of bodies falling from the Twin Towers). The repressed returns in *Iñàrritu's* segment, as flashes of fragmented footage interrupt the blackness. This footage comprises a series of initially barely discernable images slowly increasing in length and clarity. Acoustic perception plays a crucial role in the consumption of the segment because it functions as a cue that undermines visual ambiguity. The images of the bodies falling from the towers are complemented by a soundtrack on which features somebody praying, explosions, voices of television newsreaders, and farewell calls made by victims to their nearest and dearest. It is as though the spectator's eyes were closed and then occasionally opened in order to watch the unfolding of a tragic spectacle. As in the examples cited above, the film echoes this perceptual dynamic, aesthetically and formally.

The occluded image in *Iñàrritu's* segment is not the final stage of the falling movement but rather the intermediate stages of various falls. The findings of several neuroscience experiments help to explain how spectators experience this unusual type of fall. Christine M. Filion, David A. Washburn, and Jonathan P. Gullledge determined that macaques could represent the unperceived movements of a stimulus.¹⁷⁾ These findings were the product of subjects being tested on tasks in which they needed to chase or to shoot at a moving target, which either remained visible throughout, or became invisible across parts of, its trajectory. The experiment demonstrated that this breed of monkey is both capable of extrapolating movement and of processing the fleeting disappearance of a stimulus. This capability has also been recognized in human beings. Additionally, Vilayanur S. Ramachandran and Stuart M. Anstis conducted a series of experiments on 'The Perception of Apparent Motion', during which they demonstrated that, when an object is replaced by a larger object in the visual field, the observer continues to perceive the *existence* of the first object as if it were occluded rather than absent.¹⁸⁾

This 'continuity of existence', studied relatively recently in both neurobiology and psychology of perception, was earlier investigated by experimental psychologists. Indeed, Filion, Washburn and Gullledge's experiment provides the neurophysiological basis for famous demonstrations of the tunnel effect on human beings,¹⁹⁾ wherein a moving object

17) Christine M. Filion – David A. Washburn – Jonathan P. Gullledge, Can Monkeys (Macaca mulatta) Represent Invisible Displacement? *Journal of Comparative Psychology* 110, 1996, no. 4, pp. 386–395.

18) Vilayanur S. Ramachandran – Stuart M. Anstis, The Perception of Apparent Motion. *Scientific American* 254, 1986, no. 6, pp. 102–109. [Italics in original text].

19) Luke Burke, On the Tunnel Effect. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology* 4, 1952, no. 3, pp. 121–138. Alan J. Gilyn, Apparent Transparency and the Tunnel Effect. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 6, 1954, no. 3, pp. 125–139. Albert Michotte – Georges Thines – Geirge Crabé, *Les Compléments aModaux des Structures Perceptives*. Louvain: Publications Universitaires de Louvain 1967, pp. 27–38.

Adriano D' Aloia: On Icarus' Wings



In light of this framework, the case of Iñàrritu's short film is particularly illuminating. Impacts are not featured at all. The black screen is used partially to obscure the move-

94

ment that precedes the impact, which is therefore only evoked as the dramatic and inevitable conclusion to the falls, resulting in a reduction in tension accumulated by the spectator during the fall. As noted above, the intensity of the response provoked by the image of a falling human body derives from the increasing, gravity-induced speed of a fast and uncontrolled movement leading to an inevitable impact. If the point of impact, although not presented on-screen, is perceived as being too distant, then the spectator's sensory-motor activation will be significantly less intense or even absent.

Iñàrritu's film does not reflect the spectator's reaction to the impact, but the development of the entire perceptual process. Here, contrast the cognitive framework in which the movie-watching experience takes place and the aesthetic and formal rendition of events. The spectator's involvement may be influenced by foreknowledge of the images having captured actual un-simulated events. Iñàrritu's segment uses formal and stylistic devices to maximize the emotional responses of spectators assumed fully to be aware of the un-simulated nature of the events featured on-screen. The presentation of the images against a cacophony of noises, voices, and sounds takes place alongside a recognizable rhythmic 'score', with a progressive release of emotion making the shock palpable. A few months after 9/11, filmmakers like Iñàrritu's had begun to reinterpret the 'unrepresentable' events of that day. Nevertheless, stylistic devices were used to weaken the effect of such potentially traumatic material. Due to the extreme long shot offered by the amateur videos used in the film, spectators are unable clearly to see the faces of any of the people falling. Instead, small figures, which are barely recognizable as human beings, are visible. So, from where does spectator pity and consternation arise? What is it that disturbs and worries the spectator, even though the spectator is unlikely to have been involved directly in these events and even though an absence of close-ups prevents the spectator from glimpsing despair, fear, and resignation on the victims' faces?

The experiments described above indicate a relationship between perceptual interference in motion continuity and emotional involvement. The core of this relationship may be the reliance on the whole *sui generis* structure of the movement as amodally perceived by the spectator. The black screen represents a darkening of both the visual field and of consciousness. The distant sight of desperate, defenceless, falling bodies is experienced immediately and emphatically by the spectator because of the precarious nature of its 'representability'. The unwatchable, the unbearable, the 'unrepresentable' is therefore encapsulated in metaphorical form in the 'blind' gaze of the black screen. Deferring, fragmenting, rationing, and partially blacking out the movement, Iñàrritu distances spectators from events on-screen in order to make these piteous images at once acceptable and bearable. The film embodies both a perceptual and an interpretive approach. The unsensory (i.e. the negation of perception) communicates the insensate (the inconceivability of the events). The physical and the psychic are bound together in an empathetic process of understanding. This empathic relationship does not occur through the proximity of the spectator's body and that of the falling victims nor through the display of the victims' facial expressions, but rather through the expressive qualities of on-screen events: the film is operating literally on the edge of visual perception, working to focus bodies that are almost indistinguishable from the rubble – falling debris, souls in search of liberation, as in the sequence from *MAYBE NOT* described in the opening paragraphs of

this essay. Verticality is ineluctability; the fall is decline (indeed, the fall of the bodies anticipates and prefigures the fall of the towers themselves). The power of the expressive qualities of image and sound affects the neurophysiological basis of the spectator's emotional experience, while reaching a higher, symbolic level: movement in space offers a sense of the void – the spectator feels that s/he is plummeting. Heightening these emotions is not only the recognition of the bodily conditions of the falling bodies and the empathy that arises from awareness of human similarity to those people, but also from the 'expressive shape' of the movement. The representational forms and expressive dynamic have – or rather, they are – expressive means that refer to figurative concepts (the fall as a sense of emptiness, decline, decay, human weakness, dizziness as instability, fear; speed as an uncontrollable, inevitable force) and thus arouse emotions empathetically, i.e. in the form of an immediate understanding of the meaning of the fall: the sensate in the sensorial, and the sensorial in the sensate.

Adriano D'Aloia (1980)

is an adjunct professor in Media Semiotics in the Department of Communication and Performing Arts of the Università Cattolica del Sacro Cuore of Milan, where he received a Ph.D. in film studies for his dissertation on 'Empathy in the film experience'. He is curator of *Rudolf Arnheim, I baffi di Charlot. Scritti italiani sul cinema 1932–1938* (Kaplan, Torino 2009) and co-editor of the Italian translation of David Rodowick, *The Virtual Life of Film (Il film nell'era del virtuale*, Olivares, Milano 2008).

His research focuses on intersubjectivity in the audiovisual experience and on the new forms of cinematic experience. His blog is accessible at <http://anideaaday.wordpress.com>.

(Address: adriano.daloia@unicatt.it)

Cited Films:

11'09''01 – September 11 (Alejandro González Iñárritu's episode, 2002), *American Gigolo* (Paul Schrader, 1980), *Batman Forever* (Joel Schumacher, 1995), *City of Angels* (Brad Silberling, 1998), *Clockwork Orange*, *A* (Stanley Kubrick, 1971), *Departed*, *The* (Martin Scorsese, 2006), *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Stanley Kubrick, 1964), *Fifth Element*, *The* (Luc Besson, 1997), *Germany Year Zero* (Roberto Rossellini, 1948), *Get Him to the Greek* (Nicholas Stoller, 2010), *Graveyard of Honor* (*Jingi no hakaba*; Kinji Fukasaku, 1975), *Graveyard of Honor* (*Shin jingi no hakaba*; Takashi Miike, 2002), *Happening*, *The* (M. Night Shyamalan, 2008), *Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2* (David Yates, 2011), *Hours*, *The* (Stephen Daldry, 2002), *Hudsucker Proxy*, *The* (Joel & Ethan Coen, 1994), *Jumper* (Doug Liman, 2008), *Lethal Weapon* (Richard Donner, 1987), *Matrix*, *The* (Andy & Larry Wachowski, 1999), *Maybe Not* (Oliver Pietsch, 2005), *Million Dollar Hotel*, *The* (Wim Wenders, 2000), *No Place To Go* (*Die Unberührbare*, Oskar Roehler, 2001), *Old Boy* (Chan-wook Park, 2003), *Open your Eyes* (*Abre los ojos*, Alejandro Amenábar, 1997), *Sea Inside*, *The* (*Mar Adentro*, Alejandro Amenábar, 2004), *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002), *Spider-Man 2* (Sam Raimi, 2004), *Star Trek* (J. J. Abrams, 2009), *Stealth* (Rob Cohen, 2005), *Strange Days* (Kathryn Bigelow, 1995), *Trapeze* (Carol Reed, 1956), *Untouchables*, *The* (Brian De Palma, 1987), *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001), *Vertical Limit* (Martin Campbell, 2000), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Wings of Desire* (*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987), *Who Framed Roger Rabbit?* (Robert Zemeckis, 1988).

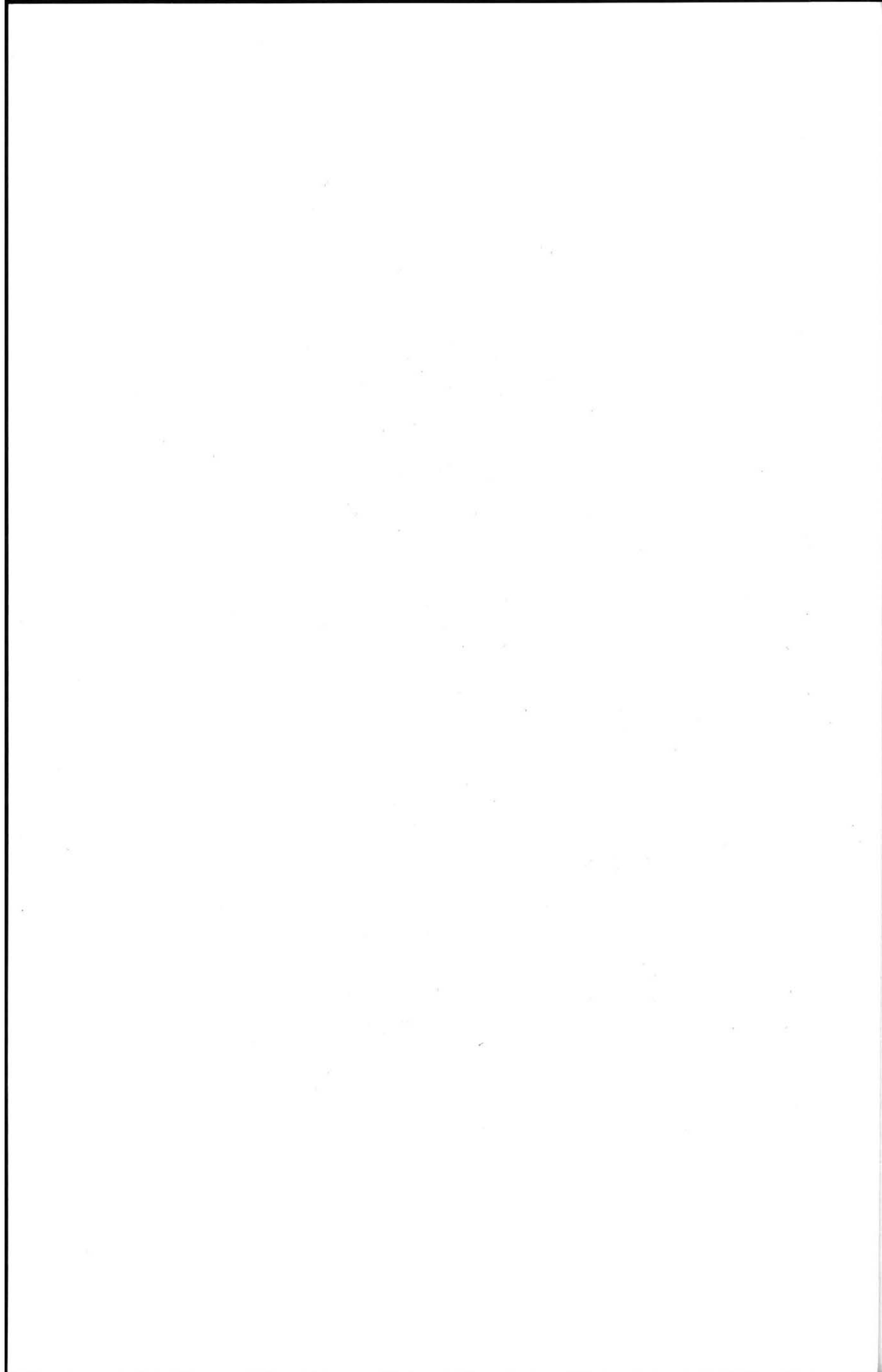
SUMMARY

ON ICARUS' WINGS

The Cinematic Experience of Falling Bodies

Adriano D'Aloia

This essay describes the ways in which the film spectator experiences physically and psychically the cinematic representation of falling human bodies, with particular regard to the culmination of this movement: the impact. The latter is usually not shown on screen because of its psycho-physiological 'violence'. Cinema employs a series of stylistic strategies – 'replacement', 'obscuration', 'diversion', 'interposition' intended to represent the 'unrepresentable'. To explain how these strategies operate, I will draw upon both recent neurocognitive experiments and classic experimental psychology demonstrations on visual occlusion and evaluate their implications for film aesthetics. In particular, I argue that the cinematic fall is experienced empathetically. The essay concludes with a brief analysis of a short film on 9/11 by A. G. Iñàrritu in order to illuminate the bond forged between the aforementioned strategies and the symbolic dimensions of the film viewing experience.



Rozhovor

TECHNOLOGIE ŽÁDNÉ PROBLÉMY NEVYŘEŠÍ

*O zklamání z fMRI a mnohavýznamovosti pojmu „repräsentace“.
Rozhovor s Józsefem Fiserem a Donaldem Katzem*

Tereza Hadravová

József Fiser po studiu elektrotechnického inženýrství obdržel diplom v oboru kognitivní psychologie a doktorát v informatice. V postdoktorálním studiu se věnoval neurovědě, dětské psychologii a psychofyzice. V současnosti působí jako docent psychologie a neurovědy na Brandeis University v USA. Ve svém výzkumu se zaměřuje na vizuální vnímání a vizuální učení. Ve své laboratoři provádí behaviorální experimenty s lidmi, měří fyziologické reakce zvířat v bdělém stavu a využívá nástrojů počítačového modelování. Momentálně se zabývá výzkumem toho, jak kortex kóduje vnitřní repräsentace vnějšího světa, jakým způsobem probíhá učení a jak se tyto repräsentace podílejí na dalším vnímání. Přispívá do časopisů *Science*, *Journal of Cognitive Neuroscience*, *TRENDS in Cognitive Sciences*, *Nature* a dalších.

Donald Katz po bakalářském studiu kognitivní vědy a lingvistiky na Brown University v USA krátce pracoval jako psycholingvista v Centru pro výzkum afázie v Bostonu a jako klinický psycholog na Indiana University. Zde se poprvé setkal s neurobiologií učení a paměti. Ve své disertační práci se věnoval výzkumu vazeb vznikajících v mozečku během podmíněného mrkání. Tento výzkum jej upozornil na potenciál technologií, které sledují činnost mozku na několika místech zároveň. Ve své laboratoři na Brandeis University se zaměřuje na dynamiku krysího chuťového systému, zkoumá časové struktury činnosti populací neuronů a za nejzajímavější považuje studium obvykle opomíjených, znepokojivých faktorů, jako jsou rozličné zpětné vazby v systému, vliv jiných smyslových modalit, proměnlivost reakcí na tentýž stimulus napříč jednotlivými pokusy a role kontextu. Své texty o čichu a chuti publikoval mimo jiné v časopisech *Neuron*, *The Journal of Neuroscience*, *Journal of Neurophysiology* a *Chemical Senses*.

Úvod

S Józsefem Fiserem a Donaldem Katzem jsem se setkala na letošní letní škole Central European University v Budapešti, kde oba přednášeli v rámci kurzu „Brains and Minds: The perceptual and computational bases of higher cognitive processes“. Katz i Fiser působí na katedře psycholo-

gie na Brandeis University v USA. Oba získali diplom v oboru psychologie, jejich současný výzkum je však řadí spíše mezi neurovědce. Fiserova laboratoř se specializuje na výzkum vizuální percepce. Třebaže se Fiser zaměřuje na otázku, *jak* vnímáme, tedy jak probíhá zpracování vizuální informace v mozku člověka či zvířete, jeho přístup jej v posledku vede k otázce, která se na první pohled může zdát méně zajímavá, totiž ke zkoumání toho, *co* vnímáme. Podle Fiser a jeho spolupracovníků je organismus výjimečně citlivý ke statistickým vlastnostem prostředí: součástí obsahu vnímané informace je stupeň nejistoty o skutečném stavu věcí, tj. odhad pravděpodobnosti výskytu dané vlastnosti v našem prostředí. To přivádí do hry statistický model prostředí, jehož postupným budováním a rolí v procesu vnímání se Fiser zabývá především. Chytlavou frází můžeme říci, že podle Fiser neexistuje rozdíl mezi vnímáním a učením.¹⁾

Donald Katz má odlišné vědecké zaměření: ze smyslové percepce jej nejvíce zajímá chuťový systém. Právě čich a chuť dnes přitahují v neurovědných laboratořích stále větší pozornost. Katz je jedním z badatelů, kteří opouštějí představu, již o takzvaných chemických smyslech rozšiřují učebnice neurovědy a psychologie, totiž že se jedná o nejprimitivnější smyslové systémy, u kterých počet receptorů určuje počet vnímaných vlastností a jež tedy fungují po způsobu dětské hračky kostky, do jejichž otvorů lze protlačit vždy jen jeden určitý tvar.²⁾ Ve svém výzkumu se Katz zaměřuje na otázku takzvaného temporálního kódování: zajímá jej, jak nervový systém využívá pro přenos informace časovou strukturu jejího zpracování.³⁾

Čtenáři *Iluminace* budou v tuto chvíli uvažovat, co mají uvedená témata společného s filmovou teorií nebo alespoň tématem tohoto čísla – neuroestetikou. Katz ani Fiser, je třeba říci, se neuroestetikou nezabývají a o tom, jakým způsobem se filmová teorie otevírá neurovědeckým výzkumům, slyšeli poprvé během našeho rozhovoru. Přesto se domnívám, že jejich reflexe představují v tomto čísle vítaný doplněk. Připomínají totiž, že věda není o nic méně zatížená teorií než humanitní studia, a ilustrují skutečnost, že takzvané „výsledky“ vědeckého bádání nejsou konečné popisy nějakých faktů, ale závisejí na interpretaci a roli, kterou hrají v příslušné teorii. Na obojí se v neuroestetice někdy zapomíná.

V první polovině rozhovoru se věnujeme zhodnocení toho, co do neurovědeckých výzkumů přinesla funkční magnetická rezonance a další technologie zobrazování mozku, které se začaly při výzkumech mozku využívat v poslední čtvrtině dvacátého století. Prostředky, na které byla neuroanatomie lidského mozku odkázána před vývojem technologií MRI⁴⁾ a PET,⁵⁾ zahrnovaly *postmortem*

- 1) Srov. József F i s e r – Pietro B e r k e s – Gergő O r b á n – Máté L e n g y e l, Statistically Optimal Perception and Learning: from Behavior to Neural Representations. *TRENDS in Cognitive Sciences* 14, 2010, č. 3, s. 119–130.
- 2) Srov. např. Robert P. E r i c s o n, A Study of the Science of Taste: On the Origins and Influence of the Core Ideas. *Behavioral and Brain Sciences* 31, 2008, s. 59–105.
- 3) Srov. přehledovou studii Christian H. L e m o n – Donald K a t z, The Neural Processing of Taste. *BMC Neuroscience* 8, 2007, s. 5.
- 4) Zobrazování pomocí magnetické rezonance (MRI), využívající silného magnetu a reakce protonů v mozkových tkáních, se uplatňuje především ve zdravotnictví. Z obrazu je možné vyčíst hrubou anatomii mozku a případné porušení některých tkání. Srov. Eric R. K a n d e l – James Harris S c h w a r t z – Thomas M. J e s s e l l, *Principles of Neural Science* (4. vyd.). New York: McGraw-Hill 2000, s. 366ff.
- 5) PET (pozitronová emisní tomografie) je starší technologie zobrazování mozku, která zaznamenává změny v toku krve a metabolismu glukózy, jež se podle předpokladu spojují s mentální aktivitou. Ačkoli se používá při práci s lidmi, není zcela neinvazivní: před snímáním obrazu se do krve subjektu vstříkne radioaktivní látka.

analýzy lidského mozku či extrapolace výsledků z *in vivo* výzkumu činnosti mozku zvířat. O stupeň „invazivnější“ technikou než měření činnosti jednotlivých neuronů pomocí do mozku zvířete zavedených elektrod je odstranění určitých částí mozku a sledování dopadu tohoto zásahu na chování postiženého.⁶⁾ Tradičními zdroji materiálu pro neurovědce jsou také případy ztráty či deformace té které mentální schopnosti v důsledku poranění či nemoci mozku, doplněné pitvou po smrti pacienta. Krátce řečeno, neurovědci byli při výzkumu kognitivních funkcí odkázáni na data získaná z poraněného, mrtvého nebo zvířecího mozku.

Právě technologie fMRI⁷⁾ se v raných devadesátých letech stala symbolem možného průlomu v kognitivní neurovědě. S její pomocí bylo možné zkoumat nenarušený lidský mozek přímo během kognitivního výkonu. Například Eric Kandel v *Principech neurovědy* uvádí: „Poprvé tak získáváme prostředek k zodpovězení mnoha klíčových otázek, se kterými se potýkáme při studiu lidského poznání: Jak jsou vstupní data poskytovaná smysly mozkem mapována a jak složitá je stavba smyslových reprezentací? Jaká je organizace komplexních kognitivních funkcí, jako jsou paměť, jazyk či emoce? Techniky zobrazování mozku nám umožňují zkoumat tyto otázky na úrovni rozsáhlých neuronálních uskupení, sítí a systémů v živém, aktivním mozku.“⁸⁾

Jak dokládá i skeptické naladění, které vůči fMRI projevují v tomto rozhovoru Fiser a Katz, tento optimismus se dnes postupně vytrácí. Upozorňuje se na nedostatečnou reflexi omezení dané technologie, která devaluje závěry mnoha studií. Nikos Logothetis shrnuje potíže s fMRI takto: „Signál, který naměříme s pomocí fMRI, nedokáže rozlišit mezi funkčně-specifickým procesem a neuromodulací ani mezi dopředu mířícími signály a zpětnými vazbami. Může také zaměnit excitaci za inhibici.“⁹⁾ Jinými slovy, základním problémem je, že BOLD signál, který fMRI měří, může být důsledkem celé řady pochodů; vědcovo přesvědčení, že zde naměřil právě zkoumanou kognitivní funkci, je nejspíše pouze jeho zbožným přáním.

V druhé části rozhovoru se dostáváme k vlastní práci Fisera a Katze. Zajímá mne především teoretický rámec jejich výzkumů a to, jakým způsobem se vyrovnávají s obtížemi, kterým čelí výzkum vnímání v laboratorních podmínkách. Ptala jsem se na rozdíly mezi sestavením experimentu se zrakem a čichem a také na to, jakou změnu může ve vizuální vědě způsobit používání pohyblivých obrazů. Na samém konci tohoto rozhovoru Donald Katz prohlásí, že interdisciplinární „spolupráce se rodí spíše během poutavého rozhovoru než nabídkou jedné strany druhé“. Třebaže z tohoto rozhovoru žádný plán spolupráce bezprostředně nevzešel, pevně doufám, že se při jeho četbě ukáže její potenciál.

6) Takové experimenty se z pochopitelných důvodů provádějí jen se zvířaty. Výjimečně se chirurgickému zásahu podrobují i lidé, především v případech chirurgického léčení epilepsie (kdy bývá odstraněna určitá část mozku nebo přerušen *corpus callosum* – hlavní spojovací kanál mezi hemisférami). Není třeba dodávat, že právě tito pacienti jsou následně vystaveni intenzivnímu zájmu neurovědce.

7) Zobrazování pomocí funkční magnetické rezonance obvykle využívá technologie MRI k měření tzv. BOLD (blood oxygen level-dependent) parametru. Podle předpokladu se jedná o ukazatel zvýšené aktivity v určité části mozku v důsledku zadaného kognitivního úkolu. BOLD signál zachycuje změny v poměru okysličené a neokysličené krve. Tyto změny se zase vážou mj. na lokální rozdíly v množství krve, rychlosti proudu, metabolismu. Poměr okysličené a neokysličené krve je pomocí fMRI zachycován proto, že obě formy hemoglobinu reagují jinak na magnetické vlny vysílané fMRI. Srov. Eric R. Kandel – James Harris Schwartz – Thomas M. Jessell, *Principles of Neural Science*, s. 366ff.

8) Tamtéž.

9) Nikos K. Logothetis, What We Can Do and What We Cannot Do with fMRI. *Nature*, 2008, č. 453, s. 877.

Badatelé z humanitně zaměřených oborů dnes často mluví o funkční magnetické rezonanci (fMRI), poměrně nové neinvazivní technice zobrazování aktivity živého lidského mozku. Využití tohoto způsobu zobrazování, říká se, proměňuje nejen pole kognitivních věd a neurověd, ale bude mít brzy dopad i v humanitních disciplínách. Někteří moji kolegové se proto věnují hledání neuronových korelátů vědomí, náboženského cítění, sociálního chování či estetického prožitku. Jsou podle vás takové naděje opodstatněné?

JF: Takhle otázka nestojí. Zmíněné složité problémy nevyřeší fMRI. Vyřeší je optogenetika. (Smích.) Ale teď vážně. Je pravda, že využití magnetické rezonance pro výzkum mozku přineslo něco nového. Přínos této technologie byl však především konceptuální: vědci si přestali myslet, že mozek lze vysvětlit tak, že budou sledovat aktivitu jednoho neuronu a potom aktivitu jiného neuronu. Začali myslet globálněji, pojímat mozek jako celek a ne jako řadu samostatných jednotek. V tom tedy spočívá pozitivní dopad fMRI a dalších příbuzných technologií.

Zdali tyto technologie odpoví na otázky, na něž hledáme odpovědi? Jsem si téměř jist, že ne. Mají mnoho chyb – nedostatečné rozlišení, například, a také dosud ne zcela prozkoumaný vliv takových faktorů, jako je třeba neuromodulace.¹⁰⁾ Dnes mi připadá již jisté, že fMRI nepředstavuje tu správnou cestu. To však není tak závažný problém: jednoho dne bude objevena lepší technologie, ať už je to optogenetika nebo něco jiného, pomocí které se snad dopracujeme k jakémusi porozumění.

DK: Je především nutné si uvědomit, že náš problém nevyřeší nějaká technologie. Mnohem důležitější je správně formulovat otázku a přijít s adekvátní teorií. Mnoho problémů a otázek přitom bude možné zodpovědět s pomocí papíru a tužky či jiných staromódních technologií. Co se týče fMRI, tak i za předpokladu, že by vědci disponovali patřičnými otázkami, je třeba si přiznat, že tato technologie nesplnila naše očekávání. Pokud nás vůbec někam vede, tak nazpátek. Když se fMRI před dvaceti lety objevilo, vědci začali opakovat studie, které již byly provedeny – tentokrát s člověkem pod magnetem. Vzhledem k tomu, že již věděli, co lidský mozek dělá, poznání, která oblast se přitom více rozsvítí, nepřineslo nic revolučního. Nikam dál nás to neposunulo, nanejvýš k tomu, že můžeme dané činnosti přidělit nějakou mozkovou oblast.

Nezanedbatelná je také skutečnost, že fMRI nemá pouze nízké prostorové a temporální rozlišení, ale že obraz mozkové činnosti, který poskytuje, je plný ruchů. Vědec nejprve získá obraz mozku, který je aktivní v mnoha různých částech; potom zadá zkoumanému nějaký úkol a opět získá obraz rozsáhle aktivního mozku. Nakonec oba obrazy srovná, nějak rozhodne, které rozdíly se již počítají, a když mu z toho pak vyjde jedna oblast, ve které byla aktivita relativně nejrušnější, řekne: právě tato oblast dělá to či ono. Takový závěr je však zcela neoprávněný! Právě proto nás fMRI vede špatným směrem. Při použití fMRI vědce pouze zajímá, v jaké oblasti se bude aktivita mozku nejvíce lišit při zadání dvou různých úkolů a to jej vede pouze k neplatnému tvrzení, že daná oblast je tou, jež zodpovídá za příslušný úkol.

10) Neuromodulace označuje soubor jevů, které ovlivňují celkovou excitaci mozku pomocí tzv. neuromodulátorů, látek, které se uvolňují při stavech zvýšené pozornosti, stresu nebo například kouřením. Dopad neuromodulátorů na neuronální výkon může mít větší význam pro BOLD signál než samotný kognitivní úkol. Srov. tamtéž, s. 873.

JF: Don jako obvykle vidí věci příliš černě. Dokážu si představit, že fMRI může – v rukách inteligentních lidí – dát správnou odpověď na správnou otázku. Připouštím však, že se vědci zatím příliš dobře neptali. V zásadě však na fMRI není nic špatného.

I když jste na tuto otázku již částečně odpověděli, dovolte mi se zeptat přímo: Domníváte se, že nová média zobrazení mozkové aktivity ovlivňují to, jaké teorie o mozku vytváříme – a nebo je považujete za jednoduše jiné, možná lepší nástroje zkoumání?

JF: Jen zopakuji to, co jsem již řekl. Technologie, o kterých mluvíme, otevřely vědcům cestu k novému druhu porozumění mozku – ke globálnímu obrazu. A také, díky možnostem při vytváření experimentu, umožňují zaměřit se na to, kudy mozkem proudí příslušná informace. Právě tento typ zkoumání by mohl být pro celkové porozumění nejprínosnější.

Dovolte mi otázku přeformulovat. S objevem nové technologie se často pojí pocit, že se člověku takto otevírá nová cesta k pravdě. Pod vlivem tohoto pocitu pak mohou mít vědci sklon k tvoření rychlých závěrů, které nerespektují příslušné důkazy a zakládají se spíše na vágně interpretovaných výsledcích několika experimentů. Stalo se něco takového v souvislosti s fMRI v neurovědách?

JF: Zdá se mi, že zde mluvíte o typické psychologické vlastnosti: pokud vám nová technologie přinese několik slibných výsledků, pak se stane velmi populární, a ten výzkum, který tuto technologii využívá, bude mít větší vliv. Teorie, které vznikají v této situaci, jsou často nesprávné či neužitečné. Ale něco takového neplatí pouze o fMRI.

DK: Když teorii vede technologie, pak má vědec velmi malou kontrolu nad tím, kam směřuje. Rád bych se vrátil k tomu, co říkal József dříve. Souhlasím s tím, že je skutečně možné formulovat hypotézy, jež budou volat pro využití fMRI či některé příbuzné technologie. Platí to pro fMRI a stejně tak i pro optogenetiku, která si podmaňuje vědeckou komunitu právě dnes.¹¹⁾ I o ní si mnozí myslí, že pouze tím, že ji budou používat, dojdou k poznání toho, jak funguje mozek. Taková myšlenka je však naprosto nesprávná a zavádějící. Samozřejmě ale souhlasím s tím, že s těmito technologiemi lze dělat zajímavé věci a že existují otázky, na které lze hledat odpověď pomocí fMRI.

JF: Optogenetika vlastně představuje docela zajímavou analogii v souvislosti se sociálním fenoménem, o kterém jsme mluvili dříve. To, co se dnes povídá o optogenetice, kopíruje téměř slovo za slovem to, co se tvrdilo o fMRI. To, co se dělo ve výzkumu s fMRI před dvaceti lety, se dnes děje ve výzkumu s optogenetikou. Z toho bychom mohli vyvodit, že víme, co se v tomto výzkumu stane za pět let.

11) Optogenetika je nová metoda výzkumu činnosti mozku, jejíž možnosti přitahují pozornost vědecké komunity od počátku 21. století (Srov. Gero M i e s e n b ö c k, The Optogenetic Catechism. *Science*, 2009, č. 326, s. 395–399). Umožňuje geneticky předprogramovat vybraný druh neuronů tak, aby reagovaly na světlo. Tato manipulace umožňuje uměle spustit řadu reakcí vybraného neuronového systému a pozorovat, jaký vliv taková aktivace bude mít na činnost celého systému, případně chování zvířete. Detailní popis vývoje a využití tohoto nástroje v posledních šesti letech srov. in Lief F e n n o – Ofer Y i z h a r – Karl D e i s s e r o t h, The Development and Application of Optogenetics. *The Annual Review of Neuroscience*, 2011, č. 34, s. 389–412.

Ráda bych vysvětlila, proč se tolik zajímám o fMRI a o to, jaký byl přínos této technologie v neurovědách. Výzkumy, které využívají fMRI a příbuzné technologie, se dnes stále častěji uplatňují v humanitních disciplínách, kde si podržují auru technologií, jež mají potenciál změnit směřování výzkumu.

DK: To tedy vlastně znamená, že jste v oné pozici, ve které můžete za svého průvodce po budoucnosti vlastního pole zkoumání využít naší historie, tedy konečného zklamání našich nadějí a stejně tak i jejich momentálního znovuzrození.

Obrátíme nyní pozornost k vašemu vlastnímu výzkumu. Oba dva zastáváte v rámci klasické neurovědy poměrně alternativní pozici, která se liší od běžné představy o tom, jak funguje mozek či o jaké poznání by měla neurověda usilovat. Zjednodušeně řečeno, zatímco v tradičním rámci přitahuje nejvíce pozornosti otázka po tom, kde v mozku nějaký děj probíhá, vy jste více zaujati tím, kdy se něco děje, tedy časovostí probíhajících událostí. Mohli byste svůj náhled více přiblížit?

DK: Tahle otázka je směřována spíše na mne než na Józsefa, ale je tomu tak především proto, že se zajímám o jinou část problematiky a také jinou úroveň otázky než on. Mozek je systém, který existuje v čase. Z mnoha důvodů přitom platí, že nervovou aktivitu nemá smysl zkoumat pomocí snímků pořízených v jednom okamžiku. Dané důvody zahrnují mimo jiné hustou síť zpětných vazeb, které v mozku existují, nelinearitu systému a také skutečnost, že výzkum nervové aktivity vyvolané určitými stimuly dává smysl pouze tehdy, když víme, co zvíře chce v určitém časovém plánu udělat.

JF: Přiznávám, že mne čas zajímá poněkud méně. Důvodem je, že svým vzděláním jsem především vizuální vědec. Ve vizuální vědě se jednorázový snímek považuje za vhodnou metodu výzkumu. A právě k tomu jsem byl vychován a s tímto jsem i začal svůj vlastní výzkum. V současnosti se snažím rozšířit své poznání a vytvářet teorie, které nejsou tímto faktorem omezeny. Nechci však tvrdit, že čas je naprosto zásadní – nevím to.

DK: Chtěl bych jen dodat, že József obvykle pracuje s velmi dynamickými stimuly, a má tedy snahu čas zohlednit, i když na jiné úrovni. Něco takového jej často přivádí do potíží. Při setkáních s klasickými vizuálními vědci se ho často ptají: Proč probůh nepoužíváš normální vizuální stimuly, tedy čárky v různých pozicích?!

Tím se dostáváme k mé další otázce: Oba dva se zabývají výzkumem smyslového vnímání. József se však zaměřuje na vidění, zatímco Don se zajímá o chuť. Jeden z rozdílů mezi viděním a chutí je, že zatímco ve světě existuje něco jako reprezentace vizuální scény – čili obraz –, analogická reprezentace „chuťové scény“, zdá se, chybí. Domníváte se, že tato skutečnost je překážkou, nebo naopak přínosem pro váš výzkum? Jinými slovy: Jsou experimenty z chuťové laboratoře ekologičtější než experimenty s viděním, ve kterých je obvykle skutečný vizuální proud nahrazen tím, co J. J. Gibson nazývá „uvězněný paprsek světla“?

JF: Nevím, jak jednoduché či komplexní je chuťové prostředí krysy, když se jím volně pohybuje a tu či onde něco slízne či ochutná. Řekl bych, že její chuťové prostředí je velmi bohaté, a ve srovnání

nání s ním jsou komůrky, do kterých jsou jim v laboratoři vstříknuty dvě vůně či dvě chuti, značným ochuzením. Ale není na mně, abych tvrdil, že tomu tak je. Jen podotýkám, že by se to mělo vzít v potaz.

Pokud jde o můj vlastní výzkum, tak ano, patřím mezi ty vědce, kteří pracují s daty, jejichž komplexita je redukována, a používám metody, které skutečnost zjednodušují. Jediné, co k tomu mohu říct je, že se vždy snažím vyhnout se úskalím, která se s takovou metodikou pojí.

DK: Nejsem si jistý, zda na tuto otázku dokážu odpovědět. I když ponechám stranou svůj problém s termínem reprezentace, musím přiznat, že nevím, zda krysy mají, či nemají chuťovou reprezentaci svého okolí.

Neměla jsem zde na mysli reprezentaci v mozku, ale reprezentaci ve světě. Vědci ve vizuálních laboratořích poměrně automaticky používají obrazy namísto skutečných vizuálních stimulů, čili namísto, řekněme, stromu, použijí obraz stromu, ale mají za to, že svůj subjekt ve skutečnosti vystavují tomu, co je zobrazeno, tedy stromu, a nikoli obrazu. Právě to jsem zde mínila reprezentací. Tyto reprezentace – obrazy – jsou ve vizuální vědě hojně používány, ať už je to k jejímu užítu či škodě. Při výzkumu chemických smyslů, zdá se, se žádné „obrazy“ chuti či vůně nepoužívají. Vědci musejí i v laboratořích používat skutečné stimuly.

DK: Na tom něco je, ale když o tom více přemýšlím, musím se ptát: Jsou chutě, které dávám svým krysám, skutečné? To, co používám, je v podstatě čistý cukr rozpuštěný ve vodě. V reálném světě jsou sladké chutě daleko komplexnější a navíc se neustále mění jejich koncentrace a pravděpodobně také jejich kontext. Myslím, že žádný vědec se nemůže vyhnout tomu, aby do určité míry zjednodušoval. Věda totiž především – a já znovu užiji ten termín – tvoří reprezentace nebo modely toho, jak věci fungují, a modely jsou vždy zjednodušením. Vědec může nanejvýš vytrvat a snažit se vzít v potaz všechny možné situace a proměnné, a na tomto základě vystavět svůj model. Ale vědu bez zjednodušování nelze dělat.

Jinými slovy: Třebaže se zdá, že v laboratoři používáte opravdové chutě, říkáte, že tyto jsou ve skutečnosti reprezentacemi.

DK: Ano. A v jiném ohledu je třeba zmínit, že chuťový objekt je ve skutečnosti chutí a vůní a texturou a mnohým dalším, což vůbec nemohu při svých výzkumech brát v potaz.

JF: Rád bych podotknul, že ve vizuální vědě nepoužíváme jen jednoduché jednorázové záběry, jejichž výsledkem jsou dvojrozměrné obrazy. Používáme kamery, přístroje na sledování pohybu očí, měříče pozice hlavy... Informace, které takto získáváme, jsou čím dál sytější.

Myslíte si, že použití filmů v laboratořích – namísto fotografií či kreseb – v tomto ohledu také něco mění? Jsou filmy blíže přirozenému prostředí?

JF: Podle mne jsou blíže přirozenému prostředí. Určité aspekty vnímání jsou pomocí filmů lépe zachytitelné. Ale nakolik jsou prostředí blízko, to nevím. A přinesly filmy do laboratoří výraznou změnu? Rozumíme díky nim vnímání lépe? Ani na to neumím odpovědět.

DK: Filmy jistě experimentální poznání mění, jen zatím nevíme, do jaké míry. Co by ovšem přineslo skutečnou změnu, by byly filmy, které by se daly lízat. Filmy by měly mít chuť.

Byly natočeny filmy, které voněly...

DK: Tenhle experiment však bohužel nevyšel. Ukázalo se totiž, že není možné zbavit se jedné vůně, když měla nastoupit další.

Józsefe, ve Vašem posledním článku publikovaném v časopise Science¹²⁾ popisujete experiment, během kterého jste fretkám pustili film a měřili jste aktivitu neuronů v jejich vizuálním kortexu. Mohl byste mi experiment přiblížit?

JF: Aktivita vizuálního kortexu byla sledována jak během doby, kdy jsme fretky vystavili filmu, tak během úplné temnoty. Ukázali jsme, že kortex generuje stejně strukturovanou aktivitu v reakci na temnotu i na přirozené filmy.

Jaké filmy jste vybrali a proč?

JF: Na tuto otázku bych mohl odpovědět takto: O volbě vhodného snímku jsme dlouho přemýšleli. Ono vědecké paradigma, které se pokoušíme prosadit, v podstatě tvrdí, že vnitřní reprezentace jsou subjektivní a neskutečné. A pochopitelně MATRIX, film, který jsme nakonec vybrali, se týká přesně tohoto tématu. Holá pravda však je, že jsme potřebovali nějaké DVD a můj asistent jedno přinesl. Byl to MATRIX.

Jaké paradigma zavádíte?

JF: To byl jen vtip. I když vlastně ne zcela. V tuto chvíli věřím v to, že výzkumem vnitřních reprezentací a subjektivní interpretace našeho prostředí získáváme klíč k porozumění tomu, jak funguje mozek a proč tak funguje. Nejsem samozřejmě první, kdo něco takového říká, a nebudu ani poslední. Jaké paradigma tím opouštíme, to je jiná otázka. Mohu říci, že tím rozhodně opouštíme Donovo paradigma, ve kterém není žádné kódování a žádná reprezentace.

DK: To není úplně pravda. Jsme si mnohem blíže, než se může na první pohled zdát. Vždy se ve svých formulacích snažím nastínit svá přesvědčení co možná nejkontroverzněji a nejotravněji, takže když tvrdím, že v mozku neexistuje žádné kódování, chci tím říci, že je chybné domnívat se, že v mozku je nějaký kód pro rovnou čáru nebo kód pro chuť sacharózy. Když ty říkáš, že v mozku jsou subjektivní reprezentace, tak tím vlastně myslíš, že v mozku není reprezentován stimulus jako takový, ale stimulus ve světle všeho ostatního, tedy, abych to vyjádřil srozumitelněji, kódem není smyslový stimulus, kódem je percept.

12) Pietro Berkes – Gergő Orbán – Máté Lengyel – József Fiser, Spontaneous Cortical Activity Reveals Hallmarks of an Optimal Internal Model of the Environment. *Science*, 2011, 301, s. 83–87.

Podle některých teoretiků zakoušíme při sledování filmu přesvědčení, touhy, emoce v modu „off-line“. Smyslové systémy se – alespoň na první pohled – jeví jako jediné, které fungují opravdově. Souhlasili byste s tím, nebo se domníváte, že při vnímání filmu je smyslová informace zpracovávána jinak než mimo kino?

JF: Je film tak skutečný jako skutečnost? Nevím. Ale připadá mi zajímavé se zeptat: Co potřebujete, abyste dosáhli nejsilnějšího možného účinku? Ve skutečnosti není nutné, aby vstupní informace byla nějak bohatá. Někdy se stává, že extrémně bohatou vnitřní reprezentaci vyvolá chudší reprezentace přinejmenším stejně dobře, ne-li lépe.

DK: Souhlasím s tím, že je zajímavé, že hyperrealistické filmy nejsou nutně ty, které vyvolají největší reakci. Vůbec nepochybuji o tom, že vnímat film se liší od participace na něčem v reálném světě nebo i jen pozorování něčeho, co se přede mnou v reálném světě odehrává. V čem však ten rozdíl spočívá, na to nedokážu odpovědět.

Teorie, která říká, že při filmové recepci se člověk přepne do off-line modu a zapojuje pouze své senzorické systémy, se mi zdá zajímavá, ale má své limity. Ve skutečnosti diváci neustále reagují, mají emoce atd. Tyto emoce nebudou úplně stejné jako ve skutečném životě, to mi připadá jasné, ale myslím, že nelze oddělovat části systému, které používáte ve skutečnosti, ale ne v kině. Navíc pokaždé, když se ocitnete v nové situaci, se vaše emoce změní. I z toho vyplývá, že vůči filmu budete reagovat jinak než ve skutečném světě.

Dovolte mi poslední krátkou otázku: Kdybyste dostali nabídku získat neomezené finanční prostředky na podporu vlastního výzkumu a laboratorní zázemí pod jednou podmínkou, totiž že budete spolupracovat s kolegy z filmové vědy, jaké téma výzkumu byste zvolili?

DK: Je pravda, že spolupracujeme obvykle pouze s neurovědci, ale ne proto, že to jsou neurovědci, ale proto, že jejich způsob myšlení je kompatibilní s naším, jejich ideje se vztahují k našim idejím. Každý vědec takto spolupracuje pouze s velmi malou skupinou lidí, kteří mu jsou nejbližší nebo jsou pro něj nejzajímavější. Přitom to, že jsou si navzájem blízcí, neznamená nutně, že studují tentýž předmět. Jistě by bylo možné najít na filmové vědě někoho, kdo by nabídl testovatelnou otázku. Spolupráce se však rodí spíše během poutavého rozhovoru než nabídkou jedné strany druhé.

JF: Mám pro vás jeden příklad. Jednou za rok probíhá v Evropě velmi důležitá konference o vizuální percepci.¹³⁾ Jeden panel je vždy věnován vizuálním vědám a vizuálnímu umění, ve kterém se pokoušejí spojit umělecké a vědecké otázky. Pro takové rozhovory tedy existuje vhodné prostředí.

13) European Conference on Visual Perception. Příští setkání se koná 1.–5. září 2012 v Alhegru v Itálii.

*Edice a materiály***PLANETA CINEMATECA***Otisk filmového archiváře*

Vladimír Opěla – nar. 16. 3. 1938 Hrabová (dnes součást Ostravy). Matka: Anežka Opělová, roz. Svobodová (1912–2003) – v domácnosti; otec: Vladimír Opěla (1909–1979) – kontrolor kvality mléka v mlékárenském průmyslu; sourozenci: Jaroslav Opěla (1935) – dirigent; Jiří Opěla (1939) – kulturní manažer; Jan Opěla (1951) – kulturní referent. Středoškolská studia si **V. O.** odbyl na jedenáctileté střední škole v Ostravě Vítkovicích (1953–1956), poté vystudoval Přírodovědeckou fakultu University Jana Evangelisty Purkyně v Brně (nyní Masarykova univerzita), obor organická chemie a obor chemie – fyzika (1956–1961), souběžně navštěvoval přednášky z dějin umění na Filosofické fakultě UJEP. Následovala dvouletá vojenská základní služba, kterou **V. O.** prodělal v čase budování berlínské zdi a karibské krize u 161. protiletadlového pluku ve Staré Boleslavi a po jeho zrušení v Chomutově; na vojně se vyučil promítačem pro 16mm a 35mm filmy. Léta 1963–1965 strávil jako učitel fyziky na Střední všeobecně vzdělávací škole ve Strakoniciích a v roce 1965 nastoupil jako technik do filmového archivu Čs. filmového ústavu (ČSFÚ byl tehdy součástí Ústředního ředitelství ČSF). Dne 1. 1. 1966 zde bylo zřízeno technické oddělení a **V. O.** se stal jeho vedoucím, v roce 1968 zastával do nástupu normalizace funkci zástupce vedoucího filmového archivu ČSFÚ. Téměř dvě desetiletí pak pracoval dále na postu vedoucího oddělení filmové techniky, dokud nebyl v revoluční atmosféře listopadu 1989 spolupracovníky zvolen vedoucím filmového archivu. V roce 1992 byl **V. O.** jmenován ředitelem Českého filmového ústavu (ČFÚ) a během prvních měsíců působení v této funkci prosadil přejmenování instituce na Národní filmový archiv (od 1. 7. 1992) a její transformaci na státní příspěvkovou organizaci. Dne 31. 10. 2011 vypsalo ministerstvo kultury výběrové řízení na obsazení funkce generálního ředitele/ky Národního filmového archivu s tím, že vybraný uchazeč nastoupí do funkce k 1. 1. 2012. Dne 11. 11. 2011 byl **V. O.** z funkce ředitele NFA náhle bezodkladně odvolán, povinnosti statutárního zástupce NFA převzal z pověření ministra kultury jeho první náměstek František Mikeš. **V. O.** zůstal v NFA nadále zaměstnán v pozici kurátora.

První organizační aktivity **V. O.** na poli kinematografie jsou spjaty s počátky hnutí filmových klubů v Československu. Již v roce 1957 byl spoluzakladatelem filmového klubu v Brně a působil zde i jako lektor, podobně ve své strakonické etapě založil a vedl filmový klub (1963) ve Strakoniciích a i zde prováděl lektorskou činnost. V roce 1964 byl **V. O.** jedním z více než sedmdesáti účastníků prvního celostátního semináře filmových klubů v Čimelicích, kde si jeho kvalifikace všiml ředitel čerstvě založeného Čs. filmového ústavu (1963) Stanislav Zvoníček a nabídl mu zaměstnání ve filmovém archivu. Resort školství ale mladého učitele nechtěl pustit, takže teprve o rok později, po intervenci ústředního ředitele ČSF Aloise Poledňáka, mohl **V. O.** opustit dráhu učitele a k 1. 9. 1965 nastoupit do filmového archivu ČSFÚ. Post vedoucího filmového archivu zastával v této etapě až do své emigrace Bohumil Brejcha, který následné koncepční kroky **V. O.**

velice podporoval. Filmové sbírky ČSFÚ byly tehdy rozptýleny na více místech a v prostorách krajně nevhodných, například ve sklepích pekárny na třídě Obránců míru (dnes Milady Horákové), v konírně, věži a sklepení hradu Kost, v mlýně ve Vavřeticích, v cihelně ve Všetatech a dalších z archivářského hlediska obskurních místech vyznačujících se často mimořádně vysokou vlhkostí. Na konci 60. let proto V. O. inicioval generální inventuru sbírek, která zahrnovala zjištění technického stavu filmových materiálů, jejich popis, rozlišení materiálů na prudce hořlavém podkladu (tzv. nitrátů) od materiálů na podkladu bezpečném (tzv. acetátů) a jejich uložení do oddělených depozitářů a konečně jejich katalogizaci podle katalogizačních pravidel, které V. O. pro celou tuto složitou akci vypracoval včetně detailního popisu všech operací i jejich písemné evidence, neboť žádný katalogizační systém dosud v ČSFÚ neexistoval (v mezinárodním měřítku tehdy nikterak výjimečný úkaz – Katalogizační komise vznikla na půdě FIAF teprve na přelomu 60. a 70. let /!/). Podstatou katalogizačního systému bylo vytvoření informačního aparátu s velice komplexní sumou informací o každém filmu, jeho umístění a pohybu (identifikační listy, expediční karty, lokační plány, záznamy o stavu filmového materiálu, výměnné plachty pro styk se zahraničními archivy, úpravy přírůstkových knih a způsob zpracování katalogů).

Během této inventarizace (1969–1974) byly opuštěny všechny nevyhovující prostory a materiály svezeny do dvou adaptovaných mimopražských depozitářů – bývalých garáží koncentračního tábora v Hradištku pod Medníkem (depozitář pro acetátní materiály) a do osaměle umístěné budovy bývalé hospody v nedaleké obci Třebsín (depozitář pro nitrátové materiály). Výsledek inventarizace, která byla věcně ukončena v roce 1973, ukázal, že 10 % celého sbírkového fondu je zachváčeno plísněmi. V. O. proto inicioval výzkumný projekt, který ČSFÚ uskutečnil ve spolupráci s Přírodovědeckou fakultou UK (doc. RNDr. Olga Fassatiová, doc. RNDr. Jaroslava Svobodová, CSc., doc. RNDr. Ivo Konopásek, CSc.) a s technologem Filmových laboratoří Barrandov Zdeňkem Stuchlíkem. Cílem výzkumu bylo zjistit, jak tyto plísně z filmových materiálů odstranit nedestruktivním způsobem, tj. aby nedošlo k poškození samotného filmového materiálu. Po výzkumech a ověřovacím poloprovozu bylo v roce 1977 zahájeno systematické odplísňování filmových sbírek ČSFÚ.

V. O. se výrazně zasloužil o rozvoj a modernizaci sbírkových depozitářů. Pod jeho vedením došlo v letech 1977–1979 formou zaměstnanecké svépomoci ke stavebnímu rozšíření depozitáře na Hradištku a modernizaci původních garáží, stejně tak bylo svépomocí v letech 1982–1984 vestavěno do depozitáře na Třebsíně 24 kójí pro filmové materiály a zavedena klimatizace. V letech 1990–1991 pak byly na Hradištku vybudovány (tentokrát už profesionální firmou) nové prostory pro černobílé originální negativy a zabezpečovací materiály (+6° C, 30–35 % relativní vlhkosti), na řadě je nyní výstavba depozitáře pro barevné materiály, které vyžadují specifické ukládací podmínky (–5° C, 30–35 % relativní vlhkosti). Stavební povolení k této akci z roku 1992 nebylo možné pro odklonění slíbených prostředků využít (ideový návrh na výstavbu tohoto depozitáře ale V. O. připravil už v první polovině 70. let).

K hlavním úkolům světového filmového archivnictví patří dlouhodobé uchování a zabezpečení filmových sbírek. To mimo jiné znamená, že všechny nitrátové materiály je třeba překopírovat na bezpečný podklad. Při rozsahu sbírek NFA, jednoho z deseti největších na světě (10 000 negativů hraných filmů, 21 000 negativů nehraných filmů, 30 000 kopií hraných filmů, 40 000 kopií dokumentárních filmů; celkem více než 150 milionů metrů filmu), jde o dlouhodobý proces a také mimořádně nákladnou operaci. V současnosti je takto zabezpečeno více než 25 milionů metrů prudce hořlavého filmu převážně české provenience.

Velice rozsáhlé jsou aktivity **V. O.** na mezinárodním poli. K jeho prvním kontaktům s kolegy z Mezinárodní federace filmových archivů (Fédération Internationale des Archives du Film – FIAF) došlo v letech 1968–1969, nástup normalizace jim učinil přítrž a záběr **V. O.** se v dalších letech musel omezit pouze na socialistické státy. Situace se nakrátko změnila na přelomu 70. a 80. let, kdy byla **V. O.** v letech 1979–1981 v souvislosti s kongresem FIAF konaným v roce 1980 v Karlových Varech umožněna činnost v Prezervační komisi FIAF (FIAF Preservation Commission). Od roku 1987 pak už jeho angažmá ve vrcholných strukturách mezinárodního filmového archivnictví trvá bez přerušení. V roce 1996 se v rámci FIAF podílel na ustavení Asociace evropských filmových archivů (Association des Cinémathèques Européennes – ACE), NFA je tedy jedním ze sedmi archivů, které toto regionální uskupení založily.

1979–1981 člen FIAF Preservation Commission

1982–1990 člen East European Subcommittee of FIAF Preservation Commission

1987–1997 člen FIAF Cataloguing Commission

1991–1997 člen FIAF Executive Committee

1993–1997 viceprezident FIAF

2005 až dosud (mandát do 2013) člen FIAF Executive Committee

2007–2011 viceprezident FIAF

1996–2010 člen Executive Committee ACE

1995–2011 člen České komise UNESCO

2006 až dosud – člen Vědecké archivní rady při Ministerstvu vnitra ČR

V. O. byl hlavním organizátorem světových kongresů FIAF v Karlových Varech v roce 1980 a v Praze 1998. Ve FIAF byl styčným důstojníkem pro kontakty s ACE, UNESCO, CCAAA (Coordinating Council of Audiovisual Archives Associations) a měl ve své agendě rovněž FIAF Summer School. Z pozice mezinárodně uznávaného experta pomohl řadě zahraničních filmových archivů, ať už koncepčně či organizačně (Slovenski filmski archiv /Lublaň/, Slovenska Kinoteka /Lublaň/, Jugoslovenska kinoteka /Bělehrad, pomoc po bombardování/, Bulgarska nacionalna filmoteka /Sofie/, Vietnam Film Institute /Hanoj/ ad.). V roce 2004 přišel v České komisi UNESCO za podpory Mgr. Michala Beneše, MUDr. Jaroslavy Moserové a českých zástupců u UNESCO s návrhem, aby byl 27. říjen prohlášen Světovým dnem audiovizuálního dědictví, což UNESCO na své 33. konferenci schválilo, a World Day for Audiovisual Heritage se počíná 27. říjnem 2007 slavit na celém světě. (Dne 27. října 1980 přijala Generální konference UNESCO v Bělehradě Doporučení k ochraně pohyblivých obrazů.)

V posledních dvou desetiletích se **V. O.** podílel na celé řadě projektů, z nichž některé sám inicioval, jako kupříkladu zpracování vědeckého katalogu *Český hraný film I–VI* (1995–2010) a na něj navazující projekty katalogu animovaného filmu a dokumentárního filmu. Dal impuls k vydávání *Filmové ročenky* (od roku 1992), zřídil pracoviště pro restaurování plakátů, pracoviště pro digitalizaci nefilmových materiálů. Vytvořil prostor pro budování sbírky amatérských a rodinných filmů, dal podnět k natáčení *Letopisů*, které mapují současný veřejný život a krajinu. Podílel se na mezinárodních projektech Collate, MIDAS, EFG (European Film Gateway) ad. Za působení **V. O.** začal NFA spolu se svými partnery šířit filmy i na DVD, kterých dosud vyšlo přes dvě stě, mezi nimi i digitálně restaurované dílo Františka Vlácilá *Marketa Lazarová*. NFA se také stal

(2009) jedním ze zakládajících členů České společnosti pro filmová studia (CEFS). Autorsky se **V. O.** podílel na několika kolektivních publikačních projektech domácích i mezinárodních. Za svou práci v oboru filmového archivnictví obdržel **V. O.** u příležitosti životního jubilea Cenu ministra kultury za přínos k rozvoji české kultury v roce 2008, medaili ministra vnitra Za zásluhy o české archivnictví a mezinárodní ocenění udělované hamburským sdružením CineGraph, e. V. Reinhold Schünzel-Preis za ochranu filmového dědictví v Hamburku, dále pak v roce 1998 na 3. festivalu němých filmů v Krakově cenu Złota kłódka za záchranu němých filmů a v roce 2010 na festivalu archivních filmů v Belych Stolbach cenu za dlouholetou spolupráci s Gosfilmofondem Rossii a festivalem. Obdobně se ocenění dočkal i Národní filmový archiv, když v roce 1993 získal na festivalu němých filmů v Pordenone Stříbrnou plaketu.

Ivan Klimeš

Dossier zahraničních ohlasů

V reakci na nečekané a kontroverzní odvolání V. Opěly z funkce ředitele NFA ministrem kultury Jiřím Besserem dne 11. listopadu 2011 oslovila redakce *Iluminace* přední zástupce filmově-archivářské komunity (ředitele filmových archivů, členy FIAF a ACE), aby jí zaslali své pokud možno objektivní reflexe Opělova přínosu k mezinárodnímu hnutí filmových archivů a k rozvoji oboru filmové prezervace. Od prvního redakčního e-mailu ze dne 16. listopadu do dne uzávěrky 5. prosince se sešlo celkem 14 ohlasů, jež byly postupně zveřejňovány na internetových stránkách časopisu. Z nich vybíráme šest textů, které názorně dokládají různé aspekty vnímání Opělova odkazu mezinárodní archivářskou obcí a zároveň ilustrují profesní hodnoty této specifické komunity.

Patrick Loughney, 18. listopadu 2011

*Ředitel Packard Campus for Audio Visual Conservation, The Library of Congress,
Washington, D.C.*

Pokladník Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF)

Vladimír Opěla patří mezi dva či tři nejuznávanější a nejrespektovanější filmové archiváře a kurátory na světě. Osobně ho znám od roku 1990, kdy jsme se setkali na výroční konferenci FIAF v New Yorku. Už předtím jsem ho ale znal z doslechu jako vůdčí osobnost mezinárodní komunity filmových archivářů kvůli jeho obětavému zápalu pro věc filmové prezervace.

Pod Vladimírovým vedením se Národní filmový archiv proslavil jako jeden z nejlepších filmových archivů na světě, a to nejen díky zásluhám na uchovávání dědictví české kinematografie, ale také díky aktivitám zaměřeným na záchranu filmů jiných národních kinematografií. Řada významných amerických snímků byla zachráněna jen zásluhou Vladimíra a dalších zaměstnanců Národního filmového archivu, kteří si dali za cíl tyto filmy uchovat pro budoucí generace, zatímco ve Spojených státech byly původní materiály ztraceny nebo zničeny.

Úspěchy, jichž bylo dosaženo při zachraňování světového kinematografického dědictví od chvíle, kdy se tento cíl dostal do popředí světového zájmu založením FIAF v roce 1938, tvrdě vybojovali lidé s vlastní vizí a obětavostí. Vladimírův pozitivní vliv na profesi filmového archiváře dalece přesahuje hranice České republiky. Bylo mi potěšením pracovat s ním od roku 2005 jako jeho kolega ve Výkonném výboru FIAF. Tehdy jsem ho mohl poznat jako čestného, zásadového a vysoce charakterního člověka, který se vždy obětavě snažil uchovávat české filmové dědictví – a to nejlepší ze světového filmu – pro budoucí generace.

Přeložil Jan Hanzlík

Christian Dimitriu, 19. listopadu 2011

Nezávislý specialista v oblasti filmových archivů. Strávil 30 let prací ve filmovém archivnictví – 11 ve Švýcarském filmovém archivu v Laussane a 17 let ve FIAF v Bruselu.

V odpovědi na Váš dopis bych rád z čistě osobní pozice (neboť jsem již před časem odešel z funkce ředitele kanceláře FIAF v Bruselu do důchodu) vyjádřil svůj názor na odvolání Vladimíra Opěly z Národního filmového archivu.

Zprávu o předčasném odchodu Vladimíra Opěly z pozice ředitele Národního filmového archivu budou jeho kolegové ve FIAF jistě vnímat jako velkou ztrátu. Vladimír Opěla věnoval hnutí filmových archivů bezpochyby významnou část svého života a je po celém světě považován za nesmírně cenného představitele a oddaného ochránce a propagátora československého (a později českého) kulturního dědictví. S Vladimírem jsem se poprvé setkal na začátku 90. let a měl jsem to potěšení požádat ho o přednášku na mezinárodním semináři organizovaném Švýcarským filmovým archívem s podporou naší vlády.

Krátce po semináři jsem ho náhodou potkal v kavárně v Latinské čtvrti v Paříži a měl jsem to potěšení vyměnit si s ním obohacující myšlenky, znalosti a názory. Už tehdy jsem se přesvědčil, že jeho přístupu k prezervaci filmu budu moci vždy důvěřovat.

Těm, kteří Vladimíra neznají příliš dobře, bude chvíli trvat, než plně docení obrovské kulturní bohatství, které se ukrývá za vnější podobou jeho osobnosti. Vladimír je člověk, který nekomunikuje zcela plynule v cizích jazycích, a zdá se, že politické změny ve své zemi přežil zázrakem. Netrpělivé politiky a obchodníky může někdy odradit člověk, který má jasnou představu o etických souvislostech prezervace filmového dědictví a o technických, ekonomických, kulturních a politických důsledcích éry technologických změn.

Ale po několika setkáních s Vladimírem se jeho skutečné kvality vyjeví a není dnes kulturní instituce, ať už UNESCO nebo libovolný filmový archiv na světě, která by netěžila z Vladimírových znalostí a z jeho ochoty zapojit NFA do mezinárodní spolupráce v oblasti prezervace a šíření filmu. Nikoho také nepřekvapí, že Vladimír si díky své nekompromisní mravní oddanosti filmové kultuře a jejímu uchovávání nezískal pouze dobré přátele, ale i nepřátele (zejména mezi těmi, kteří sní o kouzlech digitalizace, a těmi, kteří si myslí, že starat se o 100 let dějin filmu je hračka). Není snadné zde vyjmenovat všechny Vladimírovy úspěchy, ale rád bych připomněl několik důležitých oblastí, v nichž významně obohatil mezinárodní hnutí filmových archivů:

- V roce 1991 na mezinárodním setkání v Lausanne, které jsem již zmínil, Vladimír přednesl významný příspěvek k definici etiky restaurování filmů. Tento příspěvek se objevoval v diskuzích v následujících 20 letech a diskutuje se o něm i dnes, v době přelomových technických změn.
- V roce 1998 zorganizoval Vladimír a jeho tým kongres FIAF v Praze. Byla to v každém ohledu dosud nejdůležitější a nejdalekosáhlejší akce FIAF, která shromáždila archiváře z celého světa.

- Vladimír se se svým týmem účastnil mnoha mezinárodních projektů zaměřených na restaurování a rekonstruování filmů, a přispěl tak ke zkompletování národních filmografií po celém světě (zejména filmografií evropských a amerických!).
- Vladimír v mnoha ohledech významně přispěl do strategických diskuzí FIAF, ať už ze svých funkcí ve Výkonném výboru FIAF (jako člen a viceprezident), v Asociaci evropských filmových archivů (European Association of Cinémathèques, ACE) nebo ve specializovaných komisích FIAF.
- Vladimír úspěšně reprezentoval FIAF i NFA na všech setkáních a během všech aktivit organizace UNESCO. Jako příklad mohu uvést Vladimírovu přednášku v UNESCO v červnu 2009, u příležitosti roku kultury za českého předsednictví EU. Vladimír také – s podporou svého pražského týmu – sdružil a koordinoval oslavy Dne audiovizuálního dědictví UNESCO, realizované členy FIAF.
- Vladimír zprostředkoval výsledky důležitých výzkumů NFA k otištění v *Journal of Film Preservation*.

Existuje jistě mnoho dalších příkladů, které v těchto dramatických chvílích opomímám, ale myslím si, že fakta, která jsem zmínil, jsou dostatečně názorná pro přehodnocení načasování a způsobu, jakým byl Vladimír Opěla odejit z NFA.

V historii filmově-archivářského hnutí bychom našli dostatek příkladů, které ilustrují, že úřednické změny se v dlouhodobém horizontu nevyplatí, ba jsou dokonce kontraproduktivní. Zmíním pouze jednu z nejpamětnějších: případ Henriho Langloise, jehož ukvapené odvolání a nahrazení z rozhodnutí ministra kultury Andrého Malrauxe nemohlo zabránit tomu, aby po něm bylo pojmenováno několik kin (nehledě na to, že člověk, který ho nahradil, setrval pouze dva až tři dny).

Všichni samozřejmě víme, že v určitém okamžiku je třeba přenechat místo nové generaci, ale tady se nezdá být věk klíčovým problémem. Na jednu stranu každého, kdo Vladimíra zná, ohromuje jeho energie a vitalita navzdory jeho pokročilé sedmdesátce a nedokáže si bez něj instituci, jakou je NFA, představit. Kromě toho se zdá, jako by byl kalendář nastaven tak, aby vyhovoval oběma stranám, nejen českému ministerstvu kultury, ale i Vladimíru Opělovi samotnému. Pro všechny mohlo být přijatelné stanovit lhůtu působení do roku 2013. Tehdy skončí Vladimírova služba ve Výkonném výboru FIAF. Tehdy se také završí Vladimírovy povinnosti vůči kongresu FIAF, jenž se roku 2013 uskuteční v Barceloně. A především tehdy Vladimír dokončí pracovní program, který stanovil pro pražský NFA.

S ohledem na všechny tyto důvody, a jistě i mnoho dalších, které mě právě v tuto chvíli nenapadají, bych chtěl příslušné orgány skromně vybídnout k přezkoumání celé situace.

Nejde tu jen o vyjádření účasti s Vladimírem Opělou, jehož jsme se všichni po tolika letech naučili si vážit, ale také o to, jak zajistit řádné uchovávání a šíření českého filmového dědictví a ochránit místo, jež mu náleží v rámci filmového dědictví mezinárodního.

Přeložili Jan Hanzlík a Lucie Česálková

Jan-Christopher Horak, 20. listopadu 2011

*Ředitel UCLA Film & Television Archive; Profesor of Moving Image Archives Studies, UCLA,
Los Angeles*

Znám Vladimíra Opělu dvacet pět let jako jeho kolega ve FIAF, stejně jako filmový historik a badatel, který při mnoha příležitostech využil sbírky Národního filmového archivu (NFA). Vladimír Opěla je jedním z nejvášnivějších filmových archivářů, jakého jsem kdy potkal, a pro NFA jistě vždy pracoval neúnavně.

V rámci FIAF je jeho pověst obrovská. Když jsem byl ředitelem George Eastman House, měl jsem tu čest sloužit s ním ve Výkonném výboru FIAF, kde měl velmi vlivný hlas. Sloužil jsem s ním také v redakční radě publikace FIAF – *Journal of Film Preservation*. Jeho úspěchy a vliv v rámci této mezinárodní organizace jsou nedocenitelné.

Co je nejdůležitější pro NFA, Vladimír Opěla pomohl přechodu archivu z komunistické éry a učinil z něj významnou národní instituci (již ne tak nově) České republiky. Vladimír Opěla strávil mnoho let anonymním otročením v archivu, zatímco patolízalové se stranickou legitimací seděli na vlivných postech bez ponětí o tom, co vlastně dělají. Když se stal vedoucím archivu, prosadil v Poslanecké sněmovně ČR novou demokratickou legislativu, ustavující NFA jako státem spolufinancovanou kulturní instituci, nikoli státně-socialistický monopol. Současně se NFA stal zodpovědným za všechny filmy dříve vyrobené státem vlastněným Československým filmem, a do svých sbírek později doplňoval i produkci Studia Gottwaldov, týdeníky a armádní filmy. Byl to veliký institucionální a politický úspěch, neboť v přechodném období mohlo české filmové dědictví velmi snadno přejít na jinou instituci a zanechat NFA bez finančních zdrojů.

Hlavní láskou Vladimíra Opěly zůstala dokumentace a katalogizace, a jeho filmografie *Český hraný film*, pokrývající národní produkci od rané éry až po devadesátá léta, je velkým úspěchem. Šest vydaných svazků je dvojazyčných (anglicko-českých) a zahrnuje synopse, údaje o dochovaných filmových materiálech a bibliografii recenzí na filmy. Zřídil také ambiciózní program orální historie. Tyto svazky, stejně jako jejich internetová verze, umožnily, aby se český film stal známějším mezi zahraničními filmovými badateli, včetně mě. Bez této průkopnické práce bych například nebyl schopen připravit svůj příspěvek o českém němém filmu na konferenci „Cinema Across Media: the 1920s Conference“ na University of California v Berkeley v roce 2011.

Nicméně Vladimír se vždy radši zabýval filmem a jinými analogovými médii než médii digitálními. Nemyslím si, že by pochopil, jak zásadně se v digitálním prostředí, zejména vlivem DVD a internetu, změnila role archivů. Byl jsem zklamán, že NFA nevydal více digitálně restaurovaných DVD s českými archivními filmy, když vlastní autorská práva k celému národnímu filmovému dědictví před rokem 1964. Snahy NFA o zprostředkování archivních filmů na internetu nebo na DVD zaostávají daleko za ostatními archivy. Přestože mají vydaná DVD, jako například *Svatý Václav* (Jan. S. Kolár, 1930), krásný přebal, nebyla tu snaha o jakýkoli typ digitálního čištění nebo restaurování, pomineme-li restaurování analogové verze ze 70. let. O tom, že digitální technologie nejsou Vladimíru Opělovi po chuti, ostatně svědčí i to, že nepoužívá e-mail a internet, a proto je s ním v této moderní době někdy obtížné komunikovat.

Je skutečně škoda, že byl Vladimír Opěla ministrem kultury, panem Besserem, ze svého místa odvolán takto v tichosti. Vzhledem k množství jeho úspěchů a mezinárodní pověsti by měl být naopak za své dvacetileté vedení NFA vyznamenán a měl by pomáhat při nástupu nového vedení NFA.

Přeložila Lucie Česálková

Claudia Dillmann, 21. listopadu 2011

*Prezidentka ACE a ředitelka Deutsches Filminstitut/Deutsches Filmmuseum,
Frankfurt nad Mohanem*

Od samého začátku byl film mezinárodním médiem, počínaje bratry Lumièrovými, kteří posílali své kameramany z Lyonu do všech koutů Evropy, aby natočili první filmy. Mezinárodního původu je také mnoho filmových záznamů v archivech, jež začaly po celém světě vznikat ve 20. letech se záměrem shromažďovat, uchovávat a ochraňovat filmové dědictví pro budoucí generace. A konečně, mezinárodně sdílené jsou i otázky, jak mohou filmové archivy naplňovat své úkoly a jakým nejlepším možným způsobem se mohou vyrovnat s komplexními filologickými, technologickými a edičními problémy. Jádrem aktivit mezinárodně sdružených archivů byla po mnoho let spolupráce ve výzkumu, vývoj společných norem a standardů, výměnné pobyty profesionálů a školení, konzultace, tvorba katalogů, restaurační projekty a společné publikace. Úzká spolupráce je v této oblasti nezbytná a našla svůj rámec ve FIAF, organizaci založené roku 1938, a na evropské úrovni v rámci Asociace evropských filmových archivů (ACE). Na začátku devadesátých let začínala ACE jako společný restaurátorský projekt a nyní je oficiálním sdružením 41 evropských partnerů. Kromě vzájemné spolupráce a výměny mezi členskými institucemi ACE lobuje u Evropské unie s cílem posílit povědomí o evropském filmovém dědictví a podpořit je jak na politické úrovni, tak prostřednictvím různých veřejně financovaných projektů. Vladimír Opěla byl významným protagonistou takovýchto archivářských hnutí v evropském i celosvětovém měřítku.

Český Národní filmový archiv je jedním z nevýznamnějších filmových archivů na světě. Každý ale ví, že pouze tento fakt z něj v komunitě archivů nutně nedělá mezinárodně uznávaného a vysoce ceněného partnera. Avšak právě tento respekt a obdiv si „Praha“ získala díky svému dlouholetému řediteli Vladimíru Opělovi. K dosažení takového cíle je třeba osobností, které jsou nejen vyzbrojeny hlubokými odbornými znalostmi, ale také osobností otevřených a ochotných tyto své znalosti, stejně jako energii, nadšení a kreativitu sdílet s ostatními. V tomto ohledu je Vladimír Opěla jednoduše vynikající. Široce uznávaná je především jeho mnohaletá práce na rozvoji FIAF: prostřednictvím účasti v prezervační komisi (1979–1981) a její subkomisi pro východní Evropu (1982–1990), během členství v katalogizační komisi (1987–1997) a ve Výkonném výboru FIAF (1991–1997) i ve funkci viceprezidenta FIAF (1993–1997).

Jako prezidentka ACE bych se ráda soustředila na spolupráci na evropské úrovni. Že měly střední a východní Evropa v našem sdružení od počátku významný vliv, je především zásluhou Vladimíra Opěly. Jeho profesionální pověst již byla hojně obdivována, ideálního reprezentanta zájmů evropských archivů z něj však činí osobní vlastnosti: absolutní spolehlivost, výborné diplomatické schopnosti, umění naslouchat a reagovat na ostatní. Chová se skromně, má tichý hlas, ale je ho slyšet. Jako člen Výkonného výboru ACE od roku 1996 podporoval vznik filmových archivů v bývalé Jugoslávii a v pobaltských zemích slovy i skutky, koordinoval programy pomoci a urovnával konflikty. Solidarita je pro něj stejně důležitá jako hájení nezávislosti filmového archivu a ochrana filmového dědictví. I v loňském roce, když k naší lítosti odstoupil z funkce člena Výkonného

výboru ACE, laskavě vyhověl prosbě kolegů z jihovýchodní Evropy a podpořil je v jejich snaze vytvářet individuální národní filmografie.

Z této politiky otevřenosti a připravenosti sdílet mají užitek mnozí: evropské archivy se svými společnými restauračními projekty, archivní kina promítající filmové kopie českého Národního filmového archivu, festivaly podpořené pražským archivem, mladí evropští archiváři školení v Praze nebo ti, kteří se účastnili workshopů s Vladimírem Opělou v jiných evropských městech. Jeho angažovanost v UNESCO vyústila v evropské a celosvětové oslavy Dne audiovizuálního dědictví.

V minulých letech jsme v ACE vedli intenzivní debatu o tom, co by měly zahrnovat specializované kurzy magisterského studia v Evropě, aby se filmovým archivům na jejich náročné aktivity zajistil dostatek kvalifikovaných mladých pracovníků. Vladimír Opěla se do těchto debat zapojoval, vnímaje je jako výzvu k přesnějšímu vymezení současných a budoucích úkolů filmového archivu.

Znám jako muž přísných zásad, pokud jde o klasické úkoly filmových archivů, čelil ředitel českého Národního filmového archivu i výzvě digitalizace: s oporou v jasných etických zásadách vytvořil Vladimír Opěla strategii zveřejňování, jež archivu umožnila zapojit se do on-line projektů iniciovaných ACE, jako jsou například MIDAS, on-line katalog dokumentárních filmů z různých evropských zemí, nebo Evropská filmová brána, jež v únoru 2012 s filmy z druhé světové války a o ní vstoupí již do druhého ročníku. Pod jeho správou byl archiv v těchto on-line projektech cenným a spolehlivým partnerem.

Tento úspěch nepřišel z ničeho nic, není to náhoda, ale výsledek celoživotního zaujetí otázkami prezervace a ochrany filmů, stejně jako právního zajištění Národního filmového archivu. A nikdo by se přitom neměl nechat zmást: existují archivy, které jsou známé, ale nedosáhnou patrnějšího významu, protože jim scházejí osobnosti, jež by je byly schopny přesvědčivě zastupovat. Existují archivy, které za neustálých debat o strukturálních otázkách trpěly tak dlouho, že byla potlačena jejich práce i úspěchy. Existují archivy, které uchopila pevná politická ruka – a utichly.

Ale existují i archivy, které se těší celosvětovému věhlasu a vynikající pověsti, za což vděčí především zaujatým a plnohodnotným osobnostem: tak jako například český Národní filmový archiv pod vedením Vladimíra Opěly.

Přeložila Lucie Česálková

Nikolaus Wostry, 28. listopadu, 2011
Filmarchiv Austria, Zentralfilmarchiv Laxenburg

Pana Vladimíra Opěly si velmi vážím jak z hlediska profesionálního, tak z hlediska lidského. Oddanost pana Opěly ochraně kinematografického dědictví byla pro svět archivnictví v mnoha ohledech nedocenitelným přínosem. Rád bych zmínil zejména metodu barvení (tinting) filmů, která byla vyvinuta v Praze v blízké spolupráci s NFA. Tato metoda využívá historické techniky k rekonstrukci barvení a tónování raných filmů. Barvy raných filmů mají velký význam pro správné pochopení filmové tvorby. Tyto barvy jsou běžně u všech moderních prezervačních technik pouze simulovány. Všechny simulace mají určité nevýhody a nejsou věrnými rekonstrukcemi originálů.

„Pražská metoda“, jak bych ji rád nazval, nepoužívá jen historickou techniku, ale umožnila vývoj techniky, která nevyžaduje slepování a vyhýbá se mnoha obtížím spojeným s historickými procedurami. Výsledky „pražské metody“ jsou díky tomu velmi autentické.

Jsem vděčný zejména za to, že díky podpoře pana Opěly mohl Filmarchiv Austria své nejcennější prezervační práce provést v České republice.

Rád bych ještě dodal, že pan Opěla přispěl do oblasti archivování filmů v tolika ohledech, že by bylo pro komunitu filmových archivů hlubokou ztrátou, kdyby s ní již nemohl sdílet své rozsáhlé zkušenosti.

Hluboce doufám, že se pan Opěla těší i ve své zemi úctě, kterou zasluhuje a kterou má po celém světě.

Přeložil Jan Hanzlík

David Francis, 30. listopadu 2011

*Čestný člen FIAF; dříve šéf oddělení Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound
při Library of Congress, Washington, D.C.*

Poprvé jsem nastoupil do National Film Archive ve Velké Británii v roce 1959 a archivním kurátorem jsem se stal roku 1974. Odešel jsem roku 1990 a o rok později se stal šéfem Oddělení pro film, vysílání a zvukové nahrávky při Library of Congress ve Washingtonu D.C. Z této pozice jsem odešel do důchodu v roce 2001, ale od té doby jsem se zúčastnil několika kongresů FIAF. Zhruba od roku 1976, než jsem odešel do důchodu, jsem byl členem Výkonného výboru FIAF.

Znal jsem proto Vladimíra po velkou část jeho pracovního života. Jak dobře víte, sbírka NFA v Praze je významná nejen na národní a regionální úrovni, ale obsahuje také klíčové filmy z mnoha jiných částí světa, jejichž kopie nikde jinde neexistují. Proto byl také vždy na archiv a Vladimíra vyvíjen tlak, aby byla zahraniční část sbírky zpřístupňována. Podle mého názoru o těchto žádostech rozhodoval vždy s dokonalým úsudkem, trváje na dodržování archivních principů a na tom, že takové žádosti musí stát na druhém místě za potřebami národní sbírky, zůstáváje přitom současně zdvořilým a ochotným spolupracovat. Bylo obtížné takovou pozici udržet tváří v tvář šéfům hollywoodských studií, kteří měli pocit, že mají nějaké právo na materiály, jichž se jejich společnosti před mnoha lety zřekly.

Vždy pomáhal jednotlivcům podílejícím se na seriózních výzkumech a filmovém festivalům, jako je Pordenone, jehož projekce zvýšily obecné povědomí o světovém filmovém dědictví. Na konferencích FIAF členům často připomínal historii archivářského hnutí – v organizaci nezůstalo mnoho členů s takovou šíří archivářské zkušenosti a historické perspektivy – a to, proč byla zavedena daná pravidla pro vztahy mezi členskými institucemi. Ke sbírce NFA má velmi osobní vztah a s filmy zachází, jako by to byli členové jeho rodiny. Přesto pozitivně reagoval na změnu, uznává je význam digitálního šíření jako nezbytného doplňku k možnosti vidět prvotřídní kopie promítané v ideálních podmínkách podle archivních kritérií. Zapůsobilo na mne, když mi řekl, že se v Praze snaží konstituovat filmově archivářské školství. Byl jsem spojen s podobnými projekty ve Spojených státech a vím, kolik práce to znamená.

V krátkosti, nemohu uvěřit, že by Vladimír udělal cokoli, co není v nejlepší zájmu sbírky NFA, nebo jednal jakkoli neprofesionálním způsobem. Pro mě zůstává jedním z filmových archivářů, které jsem nejvíce respektoval, a to zejména s ohledem na změny, jimž musel během svého dlouhého působení v archivu čelit.

Přeložila Lucie Česálková

Střední průmyslová škola filmová v Čimelicích (1950–1982)

Střední průmyslová škola filmová v Čimelicích, respektive do roku 1959 Vyšší filmová škola,¹⁾ vznikla na popud Československého filmu, který měl zájem vytvořit vzdělávací instituci, jež by vychovávala odborné pracovníky především v technických a administrativních profesích. Její více než třicetileté fungování však doposud nebylo náležitě zdokumentováno, a to ani formou písemnou, ani formou ústní. V roce 2009 proto započal v rámci Sbírky zvukových dokumentů při Národním filmovém archivu projekt sběru strukturovaných rozhovorů s absolventy této školy, počínaje historicky prvními maturitními ročníky, tedy absolventy, kteří školu opustili v roce 1954. Od března 2009 do září 2010 bylo uskutečněno 21 rozhovorů s pamětníky první dekády činnosti školy. Rozhovory zatím nejsou přístupné badatelům, neboť natáčení stále pokračuje. Tato první etapa byla tedy vymezena roky 1950–1960 a soustředila se na vzpomínky ve třech hlavních okruzích: studium, jeho skladba, metodika a vzpomínky na pedagogii; život ve specifických podmínkách internátu²⁾ a volnočasové aktivity; vnímání doby a její případný vliv na prožívání studia a pobytu ve škole.

Pamětníci byli vybíráni zpočátku náhodně, jediným kritériem byla snaha o postihnutí všech tří studijních oborů či větví,³⁾ později byla uplatňována metoda „sněhové koule“, tj. nacházení dalších potenciálních narátorů na základě doporučení již zpovídaných pamětníků.⁴⁾

Ze vzpomínek pamětníků jasně vyplývá, že v prvních letech se model vyučování teprve konsolidoval. S tím souvisely nejrůznější problémy, ať už technického či administrativního rázu, a proto je studijní přínos chápán pamětníky „první generace“ čimelických absolventů různě.

Někteří vzpomínají se shovívavostí a spíše akcentují prvek samostatnosti a kreativity, které jim neusazenost osnov dávala možnost rozvíjet:

Zajímavé bylo hlavně to s tím Mirkem Urbanem, ale pomáhali nám i někteří další, snažili jsme se tam instalovat vyvolávací stroj, takový profesionální. Totiž po tom čtyřicátém osmém roce tady v Praze zrušili několik soukromých filmových laboratoří, v Jámě to bylo, a nevím už kde, asi tři byly, možná to víte vy líp. No a zlikvidovali je, ty vyvolávací stroje prostě rozebrali a naházeli to tam někde v la-

1) Ke změně názvu školy na Střední průmyslovou školu filmovou došlo v roce 1959 v souvislosti s přechodem vzdělávací instituce od zřizovatele Československého filmu pod ministerstvo školství.

2) SVOŠF byla od počátku školou internátního typu, kdy pro většinu narátorů znamenala první významné osamostatnění, neboť pobývali ve škole i přes víkendy a domov většinou navštěvovali jen několikrát do roka.

3) Vzdělávací systém školy se dělil na tři větve: technickou (zvuk, střih, fotografie, kamera), kulturně-administrativní (produkce) a chemickou (filmové laboratoře), která byla zrušena roku 1965.

4) Miroslav V a n ě k a kol., Orální historie. Metodické a „technické“ postupy. Olomouc: Univerzita Palackého 2003.

boratořích na jednu hromadu. No a když jsme to tenkrát zjistili, tak jsme říkali: bylo by fajn, kdybychom tady prostě některý z těch strojů instalovali. Ono se nám to opravdu podařilo, a vlastně několik prázdninových období jsme tam vyšívali na tom, aby se to postavilo.⁵⁾

Oproti tomu někteří spíše konstatují nedostatky studijního procesu, přestože závěr je také smířlivý:

Já bych ještě k té výuce řekl jednu věc, já jsem na ni trošku nenasadil úplně nejlepší světlo, to v podstatě trvalo až do konce té doby, co jsem do té školy chodil, ta škola neměla podle mého názoru úplně plnohodnotný systém výuky, jezdili tam jednak podřadní pedagogové, někdy se mi zdálo, ti, co tam bydleli, že tam byli dávání trošku z trestu, jako že ..., jo, půjdeš do Čimelic, poněvadž jsi tam o samotě, nebudeš zlobit a tak dále, byly tam i nějaké politické aspekty v té době, o kterých my jsme nevěděli jakožto studenti pochopitelně, ale jednu věc ta škola teda měla obrovskou, a tím myslím, že je slavná, ona v těch žácích v podstatě bez rozdílu vypestovala takový kladný vztah k tomu řemeslu, k tomu filmu, poněvadž tam nejenom že chodili pedagogové jaksi ze školství, učitel matematiky, češtiny a občanské nauky a já nevím co, ale jezdili tam i filmaři, někteří byli zapálení...⁶⁾

Ve vzpomínkách na pedagogy pak rezonuje několik jmen, přičemž jméno Jindřicha Brichty je přímo emblematické pro směr výuky typický pro první desetiletí existence školy.⁷⁾ Ten byl založený na přímé konfrontaci s filmovými pracovníky, kteří sami nebyli vyškoleni teoreticky ani neovládali pedagogické minimum. Jejich dlouholetá praxe v oboru je však aprobovala pro role jakýchsi mentorů, kteří na základě svých odborných zkušeností vedli studenty k zvládnutí základů filmu jako řemesla:

No jo, on měl, on ve všech z nás zanechal určitě takovou jiskru, která je někdy důležitější než ty vědomosti, ta jiskra teda z toho Brichty zářila, on byl úžasný nadšenec toho filmu...⁸⁾

Pokud se týká těch pedagogů, tak poprvé, už od prvního ročníku k nám začali dojíždět ..., Filmový ústav se o to staral, přijelo auto a dovezlo vyučující na ten den, k nám začali dojíždět taky filmaři, první z nich byl Jindřich Brichta, legendární kameraman, režisér, organizátor, technik, ten zkrátka s námi hovořil, nebo nás vedl, zasvěcoval do filmové techniky, jak pracuje kamera a tak dále, ten s námi

5) NFA, Sbírka zvukových dokumentů. Rozhovor s Petrem Karfíkem vedla Kateřina Lachmanová dne 2. 3. 2010.

6) NFA, Sbírka zvukových dokumentů. Rozhovor s Miroslavem Urbanem vedla Kateřina Lachmanová dne 1. 9. 2009.

7) Druhý směr byl klasicky středoškolský, zajišťovaný povětšinou středoškolskými pedagogy z Prahy či nedalekého Písku.

8) NFA, Sbírka zvukových dokumentů. Rozhovor s Miroslavem Urbanem vedla Kateřina Lachmanová dne 1. 9. 2009.

taky poměrně dost často chodil do Národního technického muzea na Letné, protože tam to znal...⁹⁾

Během rozhovorů řada narátorů akcentovala vzpomínky na život v internátní škole, a to jak z hlediska soužití, tak z hlediska rozvoje osobnosti prostřednictvím široké škály volnočasových aktivit, které sahaly od sportovní činnosti přes rozsáhlou činnost kulturní, projevující se v široké škále studentských aktivit od tanečního či divadelního souboru, až po vydávání relativně výpravného školního časopisu.

Přitom většina těchto aktivit vznikala z vlastní iniciativy studentů: byla mezi nimi řada tvůrčích osobností, které okolnosti sdílení společného prostoru s ostatními po většinu dní včetně víkendů aktivizovaly k nejrůznější zájmové činnosti, ze strany školy spíše podporované:

...no a ti žáci, když si vezmete, že tam přijdete v patnácti letech, od rodiny vás odtrhnou, můžete si s ní jenom dopisovat a vidíte ji jednou za měsíc, teď si musíte zvyknout, nějak se tam adaptovat, najít si kámoše a trošku jako takhle, a řekla bych, že za čtvrt roku to bylo prostě v pohodě [...] tak ti starší už tam na nás číhali, říkali: Fotíš? Pojď, nechceš jít k nám? Hraješ divadlo? Pojď k nám.¹⁰⁾

Při vzpomínkách na tyto aktivity pak většina narátorů zdůrazňovala spontánnost, s jakou vznikaly, i nadšení, s jakým se jim věnovali, stejně tak jako většina z nich akcentovala i navzdory ideologicky vypjaté době spíše vlažnější politickou angažovanost vedení i pedagogického sboru. Projevy ideologičnosti, typické pro dobu první poloviny padesátých let, byly spíše ojedinělé:

Někteří byli svazáci a tancovali v souboru, ale to bylo tak asi všechno. Že by tam byli nějakí horlivci [...] akorát nahnali nás, když umřel Stalin, tak jsme museli povinně stát před zámkem, a tam ten Hruška vyprávěl nějaké zkazky. Už tehdy si říkali, patří mu to, jo. Ale jinak se aktivity soustřeďovaly na park a hlavně na rakovickou alej, to bylo kouzelné.¹¹⁾

Vůbec tam nebyla politika. Politiku tam začal vnášet ten „Vsuvka“, ten Blažek, ale nám se to ze začátku nelíbilo, a tak mu ti lidi nedávali najevo žádnou vstřícnost a tak nám se ..., neměli jsme s tím žádné problémy, ale neposlouchali jsme ho a on taky pak po tom nadšení, co přišel, toho nechal a pak ho nakonec taky vyhodili.¹²⁾

9) NFA, Sbírka zvukových dokumentů. Rozhovor s Janem Blažíkem vedla Kateřina Lachmanová dne 20. 7. 2009.

10) NFA, Sbírka zvukových dokumentů. Rozhovor s Alenou Kučerovou vedla Kateřina Lachmanová dne 11. 3. 2010.

11) NFA, Sbírka zvukových dokumentů. Rozhovor s Karlem Čáslavským vedla Kateřina Lachmanová dne 19. 4. 2010.

12) NFA, Sbírka zvukových dokumentů. Rozhovor s Václavem Matějkou vedla Kateřina Lachmanová dne 11. 5. 2010.

Celkově narátoři, kteří prožili první roky fungování školy,¹³⁾ hodnotí svůj tamější pobyt jako přínos, přičemž zdůrazňují především pozitivní vliv školy jako přípravy na život, kdy se za prvé měli možnost učit samostatnosti a zodpovědnosti, za druhé pak soudržnosti a solidaritě, k nimž je vedle zpočátku drsnější podmínky života v ne ještě zcela zrekonstruované budově zámku:

...ale jistě, jistě, tekla nám převážně studená voda, takže bylo to takové trošku, ale v těch patnácti šestnácti letech máte jiná měřítka, takže nám to tak moc nevadilo. Ten způsob, ráno nás vzbudila houkačka, pak jsme museli opět do svého oblečení, hurá před zámek cvičit, že jo, pak jsme šli do jídelny, tam byla politická desetiminutovka, a pak jsme teprve dostali snídani, pak jsme šli do učeben, a jakmile skončilo vyučování, tak jsme měli povinné studium zase na učebnách, domů jsme jezdili za první pololetí jednou, pak na Vánoce, za druhé pololetí taky jednou a ze začátku jsme mohli chodit ven pouze všichni dohromady.¹⁴⁾

Rozhovory s absolventy prvních ročníků čimelické školy poskytují mnoho cenného informačního materiálu, nejen o škole samotné, jejím fungování a dobové atmosféře, ale také obecných poznatků o fungování kolektivu mladých lidí, kteří jsou nuceni k soužití za specifických podmínek pod jednou střechou, vytrženi z rodinného prostředí. Zdůrazňování vřelých a vcelku bezkonfliktních mezilidských vztahů, které tam tehdy panovaly, lze jistě přičíst částečně nostalgii po vcelku bezstarostné době mládí a studentských let, avšak vzhledem k tomu, jak často a především jednohlasně narátoři upozorňují na fenomén solidarity, vstřícnosti a vzájemné tolerance, nelze tento prvek, určující pro tuto první etapu v historii školy, v analýze rozhovorů pominout:

...protože uvědomte si, že jsme byli bez rodiny, tohle je můj zajímavý poznatek, když přišly děti z Čimelic do druhého ročníku do Panské, tak jsem si uvědomila, jaké jsou naprosto rozdílné od těch dětí, co byly, co vyrůstaly v rodině, tam totiž nešlo, nějaký podraz nešel udělat, ony prostě vyrůstaly spolu a to nešlo, a jakmile jsem potom v dalším ročníku už dostala ty, které vyrůstaly v rodině, tak tam prostě ti rodiče jim napsali omluvku na něco, co neexistovalo, a děti neměly pocit, že je to něco nefér, a tím, že jsme byli odkázáni sami na sebe, tak to byla obrovská životní škola.¹⁵⁾

Historie SVOŠF v Čimelicích pak pokračovala další dvě desetiletí. Toto období ještě čeká na své zpracování formou dalších pamětnických rozhovorů, aby byl obraz života školy ucelen. Narátoři, kteří v ní prožili období *padesátých* let a z nichž většina se dodnes pravidelně stýká a kontinuálně sleduje vývoj školy v pozdějších letech,¹⁶⁾ hodnotí tuto dekádu vesměs jako nejsilnější a nejlin-

13) Včetně prvních dvou let, kdy provizorně sídlila v pražských Klánovicích a Hostivaři, než se pro ni našly samostatné prostory ve vyvlastněném zámku rodiny Schwarzenbergů v obci Čimelice asi 80 km od Prahy.

14) NFA, Sbírka zvukových dokumentů. Rozhovor s Věrou Poláškovou vedla Kateřina Lachmanová dne 9. 12. 2009.

15) NFA, Sbírka zvukových dokumentů. Rozhovor s Věrou Poláškovou vedla Kateřina Lachmanová dne 9. 12. 2009.

16) Někteří absolventi SVOŠF se na školu později vraceli v roli pedagogů a přednášejících.

spirativnější. Pochopitelně pramen osobní vzpomínky je vždy nutno posuzovat s odstupem jako výpověď navýsost subjektivní, ovšem subjektivita k metodě orální historie bytostně patří a při znalosti analytických a interpretačních postupů znamenají pamětnické rozhovory pramen zcela unikátní, nenahraditelný a ve svých důsledcích i značnou měrou badatelsky přínosný.

Kateřina Lachmanová

**Filmová skupina Praha
(1929–1943)**

Na počátku byla snaha legionářů a jejich příznivců obohatit filmový průmysl o dílo vpravdě vlastenecké a při té příležitosti dosáhnout nepatrného zisku. S prvním úspěchem vzrostla chuť do podnikání v oblasti filmového průmyslu. Bohužel fatální bylo podcenění finanční situace nově na-
byté společnosti (resp. podílnictví v ní), které přivedlo filmové nadšence k úporné snaze zachránit alespoň svou čest, když už ne vynaložené finanční prostředky. Filmová skupina by pravděpo-
dobně prosperovala, nebýt jejího spojení se zadluženým Ocean-Filmem.¹⁾

V polovině roku 1929 se členové Nezávislé jednoty československých legionářů a jejich přátel odhodlali k poněkud riskantnímu podniku – natočit film s legionářskou tematikou. Jeho exploa-
tační název zněl PLUKOVNÍK ŠVEC a autorem předlohy byl taktéž legionář Rudolf Medek. Za tímto
účelem byla založena společnost Filmová skupina Praha.²⁾ Výrobní náklady filmu byly předběžně
vyčísleny na 600 000 Kč a měly být zajištěny vklady jednotlivých členů společnosti. Minimální
podíl činil 5 000 Kč, předpokládaný zisk (či neočekávanou dlužnou částku) si pak členové měli
rozdělit podle poměru svých podílů. Rozhodujícím orgánem společnosti byla valná hromada, kte-
rou svolával výbor ve složení předseda, místopředseda, jednatel, pokladník a popřípadě zapisova-
tel.³⁾

Prozatím němý film PLUKOVNÍK ŠVEC, jehož předběžný rozpočet byl snížen na 400 000 Kč, byl
úspěšně dokončen a jeho premiéra se konala v biu Fénix na Václavském náměstí v Praze dne
14. února 1930. Exploataci filmu Filmová skupina zadala Ocean-Filmu, který je v literatuře čas-
to mylně uváděn i jako jeho výrobce.⁴⁾ Film byl poměrně úspěšný, a proto se jej společnost rozhod-
la ozvučit. Na podzim roku 1930 se konala soutěž na hudební doprovod, jejíž vítěz však není
znám. S největší pravděpodobností to byla hudba v podání Vlastislava Antonína Viplera, kapelní-
ka bia Fénix, a jeho orchestru.⁵⁾ Společnost Ocean-Film exploatovala i druhý z filmů vyrobených
(financovaných) Filmovou skupinou – PSHLAVCI, který měl premiéru 18. září 1931.⁶⁾

Pod dojmem příznivé spolupráce s Ocean-Filmem a na jeho přímou výzvu se společníci Filmové
skupiny Praha na podzim roku 1930 stali též společníky Ocean-Filmu. Ocean-Film, jehož jedi-
ným majitelem byl v té době Vojtěch Linhart, se potýkal s finančními obtížemi. Finanční rozvaha

1) Národní filmový archiv (dále jen NFA), fond Ocean-Film, spol. s r.o. (dále jen f. Ocean-Film), k. 1, inv. č. 2, fol. 35–36.

2) NFA, fond Filmová skupina Praha (dále jen f. Filmová skupina Praha), k. 1, inv. č. 1, 8. Přesné datum vzniku není známo, nejstarší úpisy na vklady jsou však datovány červencem roku 1929.

3) NFA, f. Filmová skupina Praha, k. 1, inv. č. 1.

4) NFA, f. Filmová skupina Praha, k. 1, inv. č. 29, 30, 32. *Český hraný film I. 1898–1930*. Praha: NFA 1995, s. 150–151.

5) NFA, f. Filmová skupina Praha, k. 1, inv. č. 33.

6) NFA, f. Filmová skupina Praha, k. 1, inv. č. 26. *Český hraný film II. 1930–1945*. Praha: NFA 1998, s. 292–293. Jako výrobce je u PSHLAVCŮ mylně uvedena společnost AB.

Ocean-Filmu, doručená Filmové skupině k posouzení, vykazovala prosperitu společnosti, což však neodpovídalo skutečnosti.⁷⁾ V nově uspořádaném Ocean-Filmu byl polovičním podílníkem Vojtěch Linhart, druhou polovinu podílů si rozdělili členové Filmové skupiny Cyril M. Šimek, Josef Bartoš, Karel Hrunek, Karel Mervart a Rudolf Průša.⁸⁾

Již v květnu roku 1931 nově přistoupivší společníci zjistili pravou finanční situaci Ocean-Filmu, přičemž naděje na jeho záchranu skončily v únoru roku 1932, kdy jednatele společnosti došli k jednoznačnému rozhodnutí již nadále do Ocean-Filmu neinvestovat.⁹⁾ V březnu roku 1932 navíc zemřel majitel poloviny společnosti Vojtěch Linhart a jeho dědička Vilma Linhartová ještě v prosinci téhož roku postoupila svůj podíl Cyrilu M. Šimkovi.¹⁰⁾ Společníci se situaci snažili vyřešit založením nové společnosti s tím, že v průběhu února až dubna roku 1932 vyzvali dosavadní členy Filmové skupiny o přísliby vkladů pro její založení. Pro chladný zájem členstva však bylo nakonec rozhodnuto o dalším provozování Ocean-Filmu alespoň do té doby, než splatí pohledávky u Slovanského úvěrního ústavu v Praze.¹¹⁾

Koncem srpna roku 1932 dokončila Filmová společnost natáčení nového filmu PRÁVO NA HRÁČ (premiéra 2. září 1932), který již exploatovala s ohledem na finanční situaci Ocean-Filmu sama.¹²⁾ Vzhledem k tomu, že samotná Filmová skupina přijatelně prosperovala, je nevysvětlitelným faktem, že za neznámých okolností byla 1. září 1932 založena nová společnost s názvem Filmová skupina II. Snad se podařily do konce dotáhnout snahy z jara téhož roku, popsané výše. Vedení společnosti bylo pravděpodobně totožné s vedením Filmové skupiny i s Ocean-Filmu, ale jejich vzájemný vztah je zakryt rouškou tajemství. Nová Filmová skupina se na rozdíl od původní neměla zabývat výrobou filmů, ale jejich půjčováním. V této funkci zřejmě měla v budoucnu zcela nahradit Ocean-Film. Filmy PLUKOVNÍK ŠVEC a PSHLAVCI měla nadále exploatovat nově vzniklá společnost.¹³⁾

Poslední společností, jejíž podílníci byli vesměs totožní s původní Filmovou skupinou, byl Nationalfilm. Nejstarší dochovaný dokument je datován 7. října 1932, jedná se o zápis ze schůze, na níž se mimo jiné projednávalo řešení finanční situace Ocean-Filmu. Přímo se nabízí otázka, zda Filmová skupina II. přibližně měsíc po svém založení nebyla pouze přejmenována. Proč by podílníci tak krátce po sobě zakládali dvě nové společnosti? Prameny o dalších osudech Filmové skupiny II. nadto mlčí. Zlistinění existence Nationalfilmu proběhlo až v březnu roku 1933 sepsáním společenské smlouvy a teprve v březnu roku 1935 byla společnost zapsána do obchodního rejstříku při Krajském soudě obchodním v Praze.¹⁴⁾ V roce 1936 Nationalfilm odkoupil od Slovanského úvěrního ústavu filmy, které bývaly čistým vlastnictvím Ocean-Filmu.¹⁵⁾ Společnost provozovala svou činnost bez vážných problémů až do konce 2. světové války.¹⁶⁾

7) NFA, f. Filmová skupina Praha, k. 1, inv. č. 3.

8) NFA, f. Filmová skupina Praha, k. 1, inv. č. 4. NFA, f. Ocean-Film, k. 1, inv. č. 2, fol. 1.

9) NFA, f. Ocean-Film, k. 1, inv. č. 2, fol. 6, 27.

10) NFA, inventář f. Ocean-Film, s. 4.

11) NFA, f. Filmová skupina Praha, k. 1, inv. č. 5, 7. NFA, f. Ocean-Film, k. 1, inv. č. 2, fol. 31, 33–34.

12) NFA, f. Ocean-Film, k. 1, inv. č. 2, fol. 35. *Český hraný film II. 1930–1945*. Praha: NFA 1998, s. 276–277. Jako výrobce i distributor je zde uveden mylně Ocean-Film.

13) NFA, f. Filmová skupina Praha, k. 1, inv. č. 11. NFA, f. Ocean-Film, k. 1, inv. č. 2, fol. 37.

14) NFA, f. Filmová skupina Praha, k. 1, inv. č. 12, 13. Státní oblastní archiv v Praze (dále jen SOA Praha), f. Krajský soud obchodní (dále jen f. KSO), spis sign. C XIX - 259, fol. 1–54.

15) NFA, f. Ocean-Film, k. 1, inv. č. 75, 85.

16) NFA, inventář f. Nationalfilm s. r. o., s. V–VI.

Prameny k další činnosti či zániku Filmové skupiny nejsou prozatím, i vzhledem k tomu, že společnost nebyla zapsána v obchodním rejstříku, známy.¹⁷⁾ V prosinci 1934 se společníci usnesli na zrušení Ocean-Filmu, k výmazu společnosti z obchodního rejstříku, vedeném při Krajském soudě obchodním v Praze, však došlo až roku 1950.¹⁸⁾

I přes značnou torzovitost může fond přinést nové informace. Podrobným rozbořem pramenů (především zápisů ze schůzí, které je radno doplnit průzkumem téhož z fondu Ocean-Filmu)¹⁹⁾ by jistě bylo možno vnést více světla do spleťtých vztahů a fungování společností Filmová skupina, Filmová skupina II., Ocean-Film a Nationalfilm, vedených totožnými podílčníky. Písemnosti z období působnosti Filmové skupiny svědčí o počátečním nadšení legionářů pro film (viz přihlášky členů a seznamy vkladů), zevrubně zachycují průběh natáčení filmu PLUKOVNÍK ŠVEC, odrážejí úspěšnost filmů PLUKOVNÍK ŠVEC a PSOHLAVCI v kinech a dokládají finanční potíže zadluženého Ocean-Filmu.

Marcela Kalašová

17) NFA, inventář f. Filmová skupina Praha, s. VI.

18) SOA Praha, f. KSO, spis sign. C XIV/160. NFA, f. Ocean-Film, k. 1, inv. č. 7, 8, 89.

19) NFA, f. Ocean-Film, k. 1, inv. č. 2.

Obzor

Anatomie filmového diváctví

Antonín Polícar

Torben Grodal, *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film.*

Oxford – New York: Oxford University Press 2009, 324 stran.

Torben Grodal, profesor filmových studií na Kodaňské univerzitě, je spolu s Davidem Bordwellem, Josephem Andersonem a dalšími představitelem současné kognitivně orientované filmové teorie.¹⁾ V roce 1997 publikoval svou první anglicky psanou knihu *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, v níž se zabýval rolí emocí při sledování audiovizuální fikce. Zde mimo jiné představil nový přístup k typologii filmových žánrů, podle něhož je charakteristikou žánru emočně-kognitivní reakce, kterou určitý typ narativní struktury jako například horor, milostné drama či komedie vyvolává v divákovi. Dále zde zkoumal zejména mentální procesy identifikace diváka s filmovou postavou. Ve své nejnovější knize *Embodied Visions* se ubírá podobným směrem. Svě předchozí analýzy diváckého prožitku tu dále rozpracovává, zasazuje je do kontextu evoluční psychologie a obohacuje o nové poznatky neurověd.

Východiskem celé knihy je myšlenka, že „hlavní rysy filmového prožitku i filmové estetiky jsou předurčeny architekturou mozku a funkcemi, k jejichž plnění se vyvinul.“²⁾ Kniha je rozdělena do dvou částí. V první, nazvané „Film, kultura a evoluce“, se dovídáme, proč se určité typy narativů a žánrů, které známe z filmů, vyskytují v umění napříč kulturami po celá tisíciletí. Grodal nám připomíná, že tělo a mozek dnešního filmového diváka se biologicky takřka nezměnily za posledních 50 000 až 100 000 let, tedy od dob, kdy naši hominidní předkové začali opouštět africké savany. Přestože vznik jazyka, kultury a zemědělství během posledních asi 40 000 let výrazně ovlivnil myšlení a chování člověka, drtivá většina lidského mozku se vyvinula ještě v období lovců a sběračů starší doby kamenné. Mnoho našich vrozených kognitivních a emočních dispozic jsme tak zdědili právě po těchto dávných předcích. To se podle Grodala projevuje mimo jiné v našich preferencích některých typů narativů a vizuálních fikcí. Proč se například Lucasovy STAR WARS či počítačové hry typu „akční střílečky“ těší tak masové oblibě? A čím to, že bychom rozhodně dokázali najít celou řadu podobností mezi STAR WARS, Homérovou *Odyseou* či třeba arabskou sbírkou pohádek *Tisíc a jedna noc*? Grodal má za to, že všechny tyto příběhy představují typ akčního či dobrodružného narativu, který je tolik populární proto, že v lidech vyvolává silné emoce prostřednictvím aktivace jejich vrozených evolučně získaných dispozic a instinktů. Akční a dobro-

1) Viz například David B o r d w e l l, A Case for Cognitivism. *Iris*, 1989, č. 9, s. 11–40, nebo Joseph A n d e r s o n, *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press 1996.

2) Torben G r o d a l, *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford – New York: Oxford University Press 2009, s. 145.

družné aktivity jako fyzický pohyb, souboj s nepřítelem, hledání konkrétních objektů, míst, sexuálního partnera apod. byly pro přežití našich předků klíčové, a proto v nás i dnes vyvolávají silnou odezvu, a to i přesto, že je sledujeme jen jako fikce na filmovém plátně nebo televizní obrazovce. V kapitole nazvané „Univerzalismus, kulturní variace a filmy pro děti“ Grodal píše, že také u většiny dětských filmů můžeme postřehnout četné narativní a tematické podobnosti. To je podle něj způsobeno tím, že se většina dětí rodí s podobnou mentální architekturou a částečně vrozenými vzorci dospívání, v důsledku čehož v průběhu dětství zažívají podobné emoční zkušenosti. Proto se jim pak přirozeně líbí takové filmy, které s těmito zkušenostmi nějak rezonují.

V kapitole „Láska a chtíč v kinematografii“ se Grodal pro změnu zabývá evolučními příčinami toho, proč se muži v průměru dívají na pornografii častěji než na romantické filmy, a naopak, proč se ženy v průměru dívají častěji na romantické filmy než na pornografii. Podle Grodala je tomu tak proto, že „milostné filmy se zabývají osobními vazbami, zatímco pornografie představuje anonymní chtíč“.³⁾ Jelikož lidská mláďata oproti mláďatům jiných savců dospívají velice pomalu, žádají si dlouhodobou péči, na což samotná matka jen těžko stačí. U žen se proto vyvinul vyšší zájem na milostném svazku s mužem, neboť právě emocionální pouto lásky způsobí, že muž se ženou setrvává a je ochoten se podílet na péči o dítě. Zatímco žena za život dokáže zplodit jen omezený počet potomků, a tudíž si pečlivě vybírá budoucího partnera, muži mohou zplodit veliký počet dětí, a mají tak blíže k promiskuitě. To může být příčinou vyšší sledovanosti pornografie u mužů než u žen. Grodal bohužel tyto názory nedokládá žádnými statistickými fakty.

V jiné kapitole se zase pokouší vysvětlit paradox toho, že mnohé filmové snímky získají prestiž a ocenění i navzdory tomu, že v publiku zanechávají pocit úzkosti tím, že mu prezentují příběh se smutným a tragickým koncem jako třeba film *ZACHRAŇTE VOJÁKA RYANA* či Cameronův *TITANIC*. Grodalovo vysvětlení tohoto paradoxu je zářmováno obšírným výkladem původu lidské emocionality a její komplexity. Z této poměrně komplikované pasáže stojí za to zmínit alespoň to, proč při prožitku katarze a vznešených emocí, které v nás obvykle navozují tragické a osudové scény, pociťujeme známé „běhání mrazu po zádech“ a naskakuje nám husí kůže. Takové scény jako úmrtí milovaného člověka totiž v lidech aktivují jednu z fundamentálních negativních emocí, kterou má být strach z odloučení. Ono mrazení a husí kůže se údajně vyvinuly u člověka a jiných savců jako obranná reakce, která má projevy strachu tlumit. Když se nějaké mládě ztratí svým rodičům, pomůže mu, bude-li nahlas brečet, poněvadž jeho rodiče ho podle zvuku naleznou. Avšak hlasitý brekot může také přilákat predátory, a tak, aby k tomu nedošlo, nastupuje po prvotní fázi breku tlumící reakce mrazení a tuhnutí svalstva.

U Grodala se v podstatě setkáváme s novým přístupem k filmové analýze, který spočívá na jedné straně ve studiu vlivu evolučně-biologických faktorů na estetické preference diváka a na druhé straně v průzkumu toho, jak filmoví tvůrci vychází těmito preferencím vstříc, když své filmy budují na tom, co Grodal nazývá „lidské univerzálie“.⁴⁾ S trochou nadsázky by se proto dalo říct, že Grodalova kniha může sloužit jako užitečná příručka pro filmové scenáristy, producenty a režiséry, neboť ti se zde dovědí, jaké postupy mají volit pro to, aby jejich díla u publika dosahovala požadovaných účinků.

Grodal své pojetí univerzálií ve filmu srovnává s teorií kulturních archetypů psychologa Karla Gustava Junga a také s pojetím mýtu antropologa Clauda Lévi-Strausse. K těmto srovnáním bychom

3) Tamtéž, s. 56.

4) Tamtéž, s. 26.

mohli přidat také pojem „antropologické konstanty“ v umění, který pochází od českého estetika Jana Mukařovského⁵⁾ a který se zdá být v zásadě velice blízký tomu, co ve své teorii sleduje Grodal. Mukařovského konstanty totiž stejně jako Grodalovy univerzálie odkazují k oněm rysům uměleckého díla, které se dotýkají obecné antropologické podstaty člověka, což má za následek, že estetická hodnota těchto děl přetrvává po generace i navzdory měnícímu se společenskému prostředí. Dodejme, že Grodal nechce být považován za redukcionistu, který by veškeré aspekty filmového zážitku vysvětloval biologickou podmíněností. Je si vědom toho, že na formální podobu i recepci díla mají vliv také specifické kulturní prostředí a hodnoty. Film stejně jako ostatní umělecká díla považuje za „výsledek interakce dvou proudů: vrozených mentálních dispozic a kulturní vynalézavosti, která produkuje díla, jež ony dispozice aktivují“.⁶⁾ Proto také svůj přístup k filmu označuje jako „biokulturalismus“.⁷⁾

Na obecnější rovině můžeme *Embodied Visions* vidět jako příspěvek do interdisciplinárního myšlenkového kvasu probíhajícího v posledních desetiletích na poli kognitivní vědy, jenž bývá označován jako paradigma *vtělené mysli* – anglicky *embodiment*⁸⁾ (odtud také pochází název knihy). V dřívějších etapách kognitivní vědy bylo typické zkoumat mysl, jako by to byl počítačový software, který zpracovává abstraktní symboly (kognitivismus). Přitom nezáleželo na tom, zdali je tento „software“ implementován v biologickém hardwaru, jakým je lidský mozek, nebo v hardwaru počítače (funkcionalismus). Mysl tudíž byla zkoumána nezávisle na mozku i na zbytku těla. Oproti tomu v novodobém paradigmatu je mysl chápána jako *vtělená*, čímž se míní, že kognitivní funkce a procesy jsou tvarovány mnoha aspekty těla a jeho interakcemi s okolním prostředím. Tento přístup k mysli je podle Grodala třeba aplikovat i ve filmové teorii. Vždyť sledování filmu či hraní počítačových her je veskrze tělesný, psychosomatický zážitek. Například při sledování hororu pociťujeme strach, který je v příslušných mozkových centrech vyvolán konkrétními akustickými a vizuálními vjemy. Emoce strachu je přitom důsledkem našich evolučně získaných dispozic a má za cíl vyvolat v nás obrannou reakci. Ta se projeví konkrétními tělesnými změnami: mění se náš srdeční rytmus, zrychluje dech, potíme se, naše svalstvo se střídavě napíná a ochabuje. Máme tendenci hýbat se, jako bychom chtěli utéct, cukáme se, nakláníme se; zkrátka film prožíváme doslova na vlastní kůži.

Ve druhé části knihy nazvané „Narativ, vizuální estetika, mozek a tok PECMA“ Grodal prezentuje svůj teoretický model, který má onu vtělenou povahu divácké zkušenosti blíže vysvětlit. Tento model, takzvaný „mentální tok PECMA“ (PECMA je zkratka pro Perception, Emotion, Cognition, Motor Action), je založený na poznatcích soudobé neurovědy, podle nichž jsou oblasti v lidském mozku, mající na starost percepci, motoriku, emoce a vyšší kognitivní funkce (jazyk, logické uvažování, kategorizace apod.), operativně propojené v dynamický celek.⁹⁾ Informace z vnějšího oko-

5) Jan M u k a ř o v s k ý, Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou? *Studie z estetiky*. Praha: Odeon 1996.

6) Torben G r o d a l, c. d., s. 54.

7) Tamtéž, s. 4.

8) Viz například Raymond G i b b s, *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge – New York: Cambridge University Press 2005.

9) Grodal se odvolává zejména na tyto tituly: Antonio D a m a s i o, *Descartesův omyl. Emoce, rozum a lidský mozek*. Praha: Mladá fronta 2000; Antonio D a m a s i o, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt 1999; Joseph L e d o u x, *The Emotional Brain*. London: Weidenfeld and Nicholson 1998; Jaak P a n k s e p p, *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*. New York: Oxford University Press 1998.

lí (v případě filmu audiovizuální vjemy) putují ze smyslových receptorů do mozkových center, kde jsou kognitivně vyhodnoceny (to zahrnuje např. identifikaci objektů na plátně, pochopení situace, v níž se nachází filmové postavy apod.). Ke kognitivnímu vyhodnocení se pak automaticky pojí také emoční ohodnocení (například obraz žraloka útočícího na člověka v nás navodí pocit ohrožení) a emoce zase vyvolají tendence k fyzickému jednání (například útěku). Takové jednání se ovšem nerealizuje naplno v tom smyslu, že by divák doopravdy utekl ven z kina, neboť mentální „mechanismus ohodnocení statutu reality“¹⁰⁾ mu napoví, že audiovizuální vjemy, které vnímá, nejsou reálné. „Divák pouze mentálně simuluje pohyby protagonistů, a to v premotorické části mozkové kůry, která plánuje fyzické jednání“,¹¹⁾ což se v jeho těle projeví proměnlivou svalovou tensí, ale nikoli úplným fyzickým jednáním.

Výše popsáný proces filmového prožitku směřuje takzvaně „od zdola nahoru“, tedy od smyslových orgánů do příslušných mozkových center. Souběžně s tím však probíhá také v opačném směru – „odshora dolů“ – přičemž podle Grodala do hry vstupují „kulturně osvojené aspekty zkušenosti“.¹²⁾ Tím se míní, že to, jak divák film interpretuje a prožívá, je ovlivňováno také jeho očekáváním, předchozími zkušenostmi a znalostmi.

V kapitole „Simulace fikčních postav a emoce“ se Grodal zabývá dvěma mentálními mechanismy, pomocí nichž si divák utváří vztah k filmovým postavám. Prvním je to, co se ve vývojové psychologii nazývá *teorie mysli* nebo také *mind-reading*.¹³⁾ Jedná se o schopnost člověka vytvářet hypotézy o tom, co se, lidově řečeno, „honí hlavou“ druhým lidem (či filmovým postavám), a na základě toho pak předvídat jejich chování. Tento přístup do cizích myslí probíhá z hlediska třetí osoby. Dalším mechanismem pak je již zmíněná *mentální simulace*. Ta probíhá z hlediska první osoby, neboť divák se při ní vcítuje do postavy a prožívá totéž, jako by se ocital na jejím místě. Simulační teorie se opírá o činnost takzvaných *zrcadlových neuronů*, což je skupina neuronů v premotorické oblasti mozkové kůry, které se aktivují, kdykoli vykonáváme nějakou činnost, ale zároveň také kdykoli pozorujeme, jak tutéž činnost vykonává někdo jiný.¹⁴⁾ Četné experimenty ukazují, že zrcadlové neurony jsou pravděpodobně hlavní příčinou empatie. Podle Grodala vysvětlují, proč například, když se ve filmu objeví záběr zblízka na obličej s nešťastným výrazem, začne obdobná emoce rezonovat i v divákovi. Funkce zrcadlových neuronů může rovněž souviset s vysokou oblibou pornografie.

Dalším tématem, kterým se Grodal zabývá, je specifická povaha uměleckých a experimentálních filmů, díky níž tyto filmy obvykle oslovují jen velice úzký okruh diváků. Experimentální snímky totiž vedle toho, že kladou důraz na stylisticky inovační postupy a percepční kvality, také velmi často usilují o vyjádření hlubokých a nadčasových významů. To se mnohdy děje na úkor příběhu. Mezi příklady vyložené antinarativních filmů Grodal zmiňuje třeba enigmatický film Alaina Resnais *L'ONI* v *MARIENBADU* či některé snímky Davida Lynche. V narativních, zejména akčních filmech stojí v popředí fyzické interakce hrdinů s jinými osobami a předměty za účelem dosažení

10) Torben G r o d a l, c. d., s. 153.

11) Tamtéž, s. 151.

12) Tamtéž, s. 152.

13) Ve slovenštině o tématu *mind-reading* vyšlo: Simon B a r o n - C o h e n, *Duševná slepota – nevidieť do mysle: esej o autizme a teórii mysle*. Bratislava: Európa 2009.

14) Zrcadlové neurony objevil v 90. letech minulého století tým italských vědců v mozku opic z rodu *Macaca*. Viz Vittorio G a l l e s e a kol., Action Recognition in the Premotor Cortex. *Brain*, 1996, č. 119, s. 593–609.

konkrétních cílů. Tok diváckého prožitku PECMA přitom plyne konstantně: kognitivně zpracovaný vjem vyvolá emoci a ta zase motivuje konkrétní jednání. To se podobá průběhu naší každodenní praktické zkušenosti, kdy interagujeme s okolním prostředím. V důsledku toho je fikční svět narativního filmu divákem vnímán jako intersubjektivní. Oproti tomu umělecké, antinarativní filmy zpravidla prezentují deviantní realitu, která není zprostředkovaná skrze konkrétní fyzické interakce, a divák ji proto vnímá spíše jako reprezentaci vnitřního, subjektivního světa. Jedná se o abstraktní realitu vybudovanou obvykle na základě symbolů či poskládanou z nehmotných vzpomínek, fantazií, vizí apod. Můžou se v ní sice vyskytovat i realistické obrazy, ale ty nemusí být nikterak motivované narativem. Divák je tak konfrontován se sekvencemi audiovizuálních stimulů, které v jeho mysli aktivují síť emočně nabitých asociací, přičemž onen emoční náboj má zvláštní, lyrický charakter. Grodal tyto emoce nazývá *saturované*. Jsou to emoce „silné a nezaměřené. Neexistuje žádný konkrétní cíl, který by těmto pocitům umožnil vyjádření skrze narativní akci“.¹⁵⁾ Při sledování antinarativních filmů je podle Grodala blokován tok PECMA, jelikož dochází k nadměrné aktivaci asociačních oblastí mozkové kůry (jejichž funkcí je mj. „přidělování“ významu smyslovým vjemům). V důsledku toho se pak v divákovi rodí pocit zakoušení jakéhosi skrytého, hlubokého významu. Tento pocit se Grodal pokouší vysvětlit s pomocí soudobé neurobiologické teorie vědomí.¹⁶⁾ Co se týče minoritního zájmu o umělecké a experimentální filmy, Grodal má za to, že většina lidí preferuje filmy, které vyvolávají emoce spojené s cílevědomým fyzickým jednáním. Umělecké filmy, které blokují tok PECMA, nadměrně zaměstnávají asociační oblasti mozku a evokují lyrické, saturované emoce, podle něj odpovídají spíše menšinovému vkusu intelektuálně zaměřeného publika.

V této souvislosti se nabízí zmínit, že celou poslední kapitolu knihy Grodal věnoval analýze uměleckých snímků režiséra Larse von Triera, na nichž se pokouší demonstrovat validitu svých teorií.

Jak je vidět, tematický záběr *Embodied Visions* je velice pestrý. Grodalovy četné reference odkazují jak k filmovým teoretikům a tvůrcům, tak k naratologům, filozofům, kognitivním vědcům, antropologům, biologům, ba dokonce k zoologům. Kniha se tak zdá být poměrně originálním pokusem o vytvoření symbiózy humanitního a přírodovědného přístupu. Na druhou stranu, ačkoli se jedná o titul nabitý množstvím exotických informací, nelze se při jeho čtení ubránit dojmu, že tyto informace nesdělují o filmové problematice nic, co by bylo nějak výrazně překvapivé či objevné. Skoro se zdá, jako by nás Grodal s pomocí nejrůznějších vědeckých teorií vlastně pouze ujišťoval o všem, co jsme si kdy o filmu mysleli. Je tedy legitimní ptát se, nakolik je jeho publikace skutečně vědeckým přínosem, nakolik nás vede k přehodnocení některých zažitých názorů na film a nakolik může být impulsem pro nový směr filmového bádání.

Grodal se vymezuje především vůči dřívějším tradicím filmové teorie, které vycházely ze strukturalismu, kritické teorie či sociálního konstruktivismu. Kritizuje je za to, že na kulturu nahlížejí čistě z lingvisticky založeného, sémiotického pohledu. „Jazyk“, píše Grodal, „je podstatný, avšak existuje až na vrcholu četných vtělených mentálních procesů“.¹⁷⁾ Mnoho aspektů kognice, vnímání, emocionality a motoriky je na jazyku nezávislých, a přesto hraje zásadní roli při filmové recepci. Svědčí o tom už to, že diváci mnohdy nejsou schopni svůj filmový zážitek verbalizovat. Proto je

15) Torben G r o d a l, c. d., s. 149.

16) Viz Antonio D a m a s i o, c. d.

17) Torben G r o d a l, c. d., s. 11

třeba tyto „vtělené“ aspekty mysli ve filmové teorii zohlednit. Tato myšlenka je patrně hlavním poselstvím Grodalovy knihy.

Právě model PECMA, který Grodal v knize zavádí, má onu somatickou dimenzi prožívání filmu zohlednit. Nabízí se ale jisté pochybnosti o tom, jakou explanační silou tento model, jenž má být vysvětlením „rozličných aspektů vztahu mezi mozkem a filmovou zkušeností“, ¹⁸⁾ disponuje. Smyslem modelu ve vědě je mimo jiné skrze abstrahování od detailů vytyčit specifické aspekty zkoumaného jevu, díky čemuž pak mohou vyjít najevo některé nové souvislosti, které by jinak nebyly zřejmé. Jaké nové souvislosti ale vyvstávají na základě Grodalova modelu? Tento model v zásadě říká, že filmová recepce je to, když se díváme na film a zažíváme při tom psychosomatickou zkušenost, která je řízena příslušnými neurálními strukturami a liší se podle typu filmu. To ovšem není nic až tak překvapivého. Říká ale PECMA model také něco, co bychom již sami netušili? Přináší nějaké nové odpovědi na staré otázky?

Zdá se, že jediný dosud diskutovaný problém (nejen) filmové recepce, pro nějž Grodalův model navrhuje řešení, je takzvaný *paradox fikce* – totiž paradox toho, že při recepci fikčního díla jsme schopni zažívat reálné emoce, ačkoli víme, že se jedná o fikci. ¹⁹⁾ Grodal předpokládá, že při vnímání audiovizuální fikce s narativní strukturou dochází u diváka k mentální simulaci vědomí postav a že při této simulaci jsou (více či méně, podle toho nakolik je divák „ponořen“ do světa filmu) aktivní tytéž mozkové procesy, jako kdyby se jednalo o realitu. Avšak tato hypotéza krom toho, že se odvolává na soudobé fyziologické a psychologické poznatky, není v estetice novinkou, neboť simulační teorie estetického prožitku pochází již z přelomu 19. a 20. století (Lipps, Worringer).

Na Grodalově modelu je také poněkud zarážející to, jak svérázně nakládá s poznatky neurověd. Byť se opírá o výsledky výzkumů renomovaných a zkušených vědců, pracuje s nimi natolik volně a zjednodušeně, že pro čtenáře, kteří něco vědí o složitosti fungování mozku, může PECMA model ztrácet na přesvědčivosti. Mozkové funkce jsou v knize vysvětleny jen velice stručně na několika málo stranách a podobně povrchní jsou pak i některá tvrzení o průběhu filmové recepce, která se na tomto zjednodušeném výkladu mozku zakládají. Grodal kupříkladu píše, že asociace vyvolané uměleckými filmy aktivují „hermeneutickou mašinerii mozku“, ²⁰⁾ aniž by přitom vysvětlil, v čem tato „mašinerie“ spočívá. V tomto ohledu by bylo dobré, kdyby se Grodalově práci dostalo revize ze strany odborníků – neurovědů –, kteří by posoudili, nakolik PECMA model filmové recepce skutečně odpovídá současnému stavu poznání mozkové činnosti.

I přes výše nastíněná úskalí jsou *Embodied Visions* zajímavým čtením, a to zdaleka ne jenom pro filmové vědce. Jsou pokusem o posunutí tradiční filmové problematiky do diskursu přírodních a kognitivních věd, což je trend, který za posledních deset až dvacet let proniká i do dalších oblastí estetiky. ²¹⁾ Tento nastupující směr „naturalizované“ estetiky očividně teprve hledá a ujasňuje si svůj smysl a nám nezbývá než doufat, že v budoucnu povede k mnoha pozoruhodným a plodným objevům.

18) Tamtéž, s. 157.

19) Viz Vlastimil Z u s k a, Možnost reálných emocí v možných (fikčních) světech. In: týž, *Kruté světlo, krásný stín. Estetika a Film*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2010.

20) Tamtéž, s. 129.

21) Viz například Martin S k o v – Oshin V a r t a n i a n (eds.), *Neuroaesthetics. Foundations and Frontiers in Aesthetics*. Amityville, N.Y.: Baywood Pub Co 2009. Tento sborník shrnuje dosavadní vývoj na poli neuroestetiky.

Obzor

Touha napsat biografii

Jiří Horníček, *Gustav Machatý. Touha dělat film.*
Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie. Brno: Host 2011.

Pokud má domácí meziválečná kinematografie nějaké umělecké výšiny, patří tvorba Gustava Machatého bezesporu k nim. Není tedy divu, že jeho osobnost přitahuje pozornost ať už místních nebo zahraničních výzkumníků či na rovině popularizace dějin domácího filmu. Jiří Horníček pak jistě, vzhledem k svému dlouholetému výzkumu a dosavadním publikacím, patří k předním odborníkům na toto téma u nás.

Jeho kniha *Gustav Machatý. Touha dělat film* má dle svého druhého podtitulu *Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie* zasadit Machatého tvorbu do dobového kontextu. Je rozdělena do kapitol, které se chronologicky věnují jednotlivým Machatého snímkům. V titulu kapitoly se vždy objeví film (někdy dvojice filmů), v podtitulu pak předzvěst kontextu, do něhož budou snímky uvedeny, společně s bližším časovým určením. Vnitřně jsou pak dále členěny na kontextové části a text věnovaný produkční historii jednotlivých snímků, a vedle shrnutí kritické reflexe se zde dočkáme také popisu děje. Zatímco vlastnímu textu předchází vedle předmluvy také Prolog, v závěru knihy jsou umístěny přílohy, z nichž k nejzajímavějším patří dopisy účetního Morávka z natáčení filmu *EXTASE* na Slovensku řediteli produkční firmy Slaviafilm Ottu Sonnenfeldovi do Prahy. Prolog může ve čtenáři vyvolat velká očekávání, eventuálně rozpaky. Je rozkročen do široka a osobnost Gustava Machatého klade do souvislosti s tématy, která by téměř mohla reprezentovat základní problematiku vývoje kinematografie ve značné části její více než stoleté historie. Můžeme ještě pochopit zmínky o neexistujícím odborném filmovém školství nebo akademických oborech věnovaných filmu nebo o zárodečném stádiu archivnického hnutí. Všechny tyto oblasti se rozvíjejí až v poválečném období a jejich absence ovlivňuje podobu meziválečné kinematografie, a jistě tedy i Machatého tvorbu. Záhadou ale zůstává, proč je jméno Gustava Machatého kladeno do souvislosti s rozvojem nových možností šíření audiovizuálních děl (DVD, Blue-ray, internet, „video-on-demand“). Snad chtěl autor dnešního čtenáře, pojímajícího současnou situaci jako přirozenou, uvést do doby, kdy film existoval a fungoval jinak. Podobně měla zřejmě působit také zmínka o kinech specializujících se na umělecké filmy, ale ta už je spíše zjednodušující. Můžeme skutečně předpokládat, že uplatnění a finanční návratnost artových filmů jsou závislé (pouze) na existenci specializovaného distribučního okruhu? Vstřícnost k dnešnímu čtenáři je jistě třeba uvítat, můžeme se ale ptát, jakou funkci plní Prolog dále v knize a jak přispívá k zhodnocení osobnosti Gustava Machatého, tedy k hlavnímu tématu celé monografie.

Z následujících kapitol byly dvě publikovány již dříve jako samostatné studie.¹⁾ Jejich podoba také předznamenává strukturu ostatních částí knihy. Uvození každé z nich snímkem pak sice

1) Jiří H o r n í č e k, Machatého Extase. Historie vzniku filmu a některé aspekty jeho prezentace. *Iluminace* 14, 2002, č. 2, s. 31–44. Jiří H o r n í č e k, V mezích zákona (Hollywoodu). Gustav Machatý „ve službách“ Metro-Goldwyn-Mayer. *Iluminace* 18, 2006, č. 1, s. 45–58.

usnadňuje orientaci v jistě barvitém životě Gustava Machatého, na druhou stranu ovšem způsobuje zásadní disproporci v celé knize. Vzhledem k přibližně stejné délce každé kapitoly kolem 20 stran jsou dvě třetiny věnovány jeho působení v meziválečném Československu, a jedna třetina jeho kariéře zahraniční. Přitom působení mimo domov se časově rozprostírá přes většinu Machatého profesionální dráhy.

To je jistě možné odůvodnit sníženou přístupností či prostě nedostatkem pramenů pro pozdější období Machatého života. Znamená to ale také, že zatímco jeho československé působení držíme v povědomí a jeho domácí snímky známe, a tudíž se nedozvídáme příliš nového, jeho další dráha je už strukturou knihy redukována na sledování pozice režiséra, jíž se věnoval spíše nárazově. I tyto epizody pak nemusí být odbornému čtenáři zcela neznámé, takže ve výsledku je opět konfrontován spíše se shrnutím.

Už samotná struktura tak prozrazuje jeden z přístupů, který charakterizuje Horníčkovu metodu. Gustav Machatý je pro něj především režisérem-autorem. Období, ve kterých působí na jiných pozicích, jsou podružná, základním příběhem jeho kariéry je boj vyhraněné osobnosti proti systému. Jak poznamenali i jiní recenzenti, autor se jistě snaží podat co nejvěrnější svědectví o Machatém-člověku a svévolnou glorifikaci v samotném textu nenajdeme. Není ale kladení důrazu na jisté aspekty tvůrčí dráhy už v samotné struktuře narativu publikace svého druhu glorifikací?

Upřednostňování autorského přístupu je pak nejvíce patrné právě v pasážích věnovaných obdobím, ve kterých Machatý sám režijně nepůsobil, nebo se jeho snímky více blíží průměru. Setkáme se tu se zvučně znějícími jmény („Jeví se jako přirozené, až symbolické, že by Gustav Machatý pracoval pro Stroheima“, s. 37) nebo názvy uznaných formálních směrů (hledání znaků expresionismu a kammerspielu na s. 52; rozsáhlé úvahy o tom, zda JEALOUSY je či není filmem noir, s. 201). I při porovnávání snímků či snaze je nějak přiblížit či kontextualizovat jsou bez hlubšího odůvodnění vybírání zástupci pomyslného kánonu světové kinematografie (ve filmu ZE SOBOTY NA NEDĚLI jde „o vykročení ráznější než například Clairvo POD STŘECHAMI PAŘÍŽE“, s. 114; na s. 132 jsou některé postupy v EXTASI přirovnávány k Pudovkinovu DĚZERTIROVI). Machatého (a potažmo i domácí tvorba vůbec) jsou tak vysvobozeny z průměru a provinčnosti jakýmsi příbuzenským vztahem či zdánlivým dialogem se zahraniční tvorbou.

Neproblematické lineární chápání Machatého tvůrčí dráhy od nesmělých počátků k tvůrčím vrcholům a následnému postupnému upadání je nejlépe vidět na hledání genealogických vztahů a náznaků pozdější vrcholné tvorby u prvních kinematografických počínů, konkrétně u snímku DÁMA S MALOU NOŽKOU. Tady i na jiných místech pak Horníček odhaduje archivně nepodložené autorské intence (tvůrci „rezignovali na linii národně vlastenecky orientovaných titulů“, s. 26; Machatého spíše „zaujalo téma vzpoury hlavní postavy proti vlastnímu osudu a proti ctnostně se tvářící části společnosti (zvláště když hlavní postavou byla žena)“, s. 181). Na některých místech je Machatého osobnost až nemístně psychologizována: „Nicméně nesporná bližší vazba k jmenovaným reprezentantům německé emigrace svědčí o otevřenosti Machatého osobnosti, aniž by to nutně znamenalo, že by se české společnosti záměrně stranil“ (s. 191). Podobně jsou například cenzurní zásahy do jednotlivých snímků chápány spíše jako nemístná intervence do tvůrčího rozletu výjimečné osobnosti, nežli běžná součást dobové praxe uvádění filmů.

Dalším momentem, který snižuje přijatelnost pro náročnějšího oborového čtenáře, je směšování diachronních a synchronních rovin kritické a historiografické reflexe sledovaných snímků. Můžeme se ptát, proč Horníček mezi dobové texty řadí také s odstupem několika desítek let publikované hodnocení Jaroslava Brože a Myrtila Frídy (s. 66). Nejasná je funkce zmínky o tom, že pro

dnešní diváky může být Machatého spojování melodramatické zápletky s progresivními formálními postupy bližší díky „moderním filmařům typu R. W. Fassbindera“ (s. 157). Nad touto poznámkou se také můžeme ptát, do jaké míry je až nemístně zjednodušující – nenašli bychom mísení melodramatického námětu s progresivními formálními postupy už ve druhé polovině 20. let (např. Murnauovo SVÍTÁNÍ, nebo mnohem dřívější snímky Griffithovy)? I jiné momenty Machatého kariéry jsou hodnoceny z pozice *ex post* (hodnocení z hlediska pozdějších znalostí, sledování lineárního směřování k pomyslnému ideálnímu stavu, připisování intencí minulým událostem), která zcela neseď v rámci studie věnované primárně dobové reflexi sledovaných snímků. S rozdílnou časovostí Horníček pracuje také při porovnávání hudby Giuseppe Becceho u němých filmů POSLEDNÍ ŠTACE a TARTUFFE a u zvukové EXTASE (s. 128).

Můžeme se také ptát na mnohem obecnější momenty autorova přístupu k historii. Jak chápe kinematografii a proč je pro něj klíčové napětí mezi obchodním a uměleckým charakterem oboru? Není naopak právě tvorba Gustava Machatého a jeho životní a tvůrčí osud dokladem, jak neflexibilní nástroj a málo odpovědí nám takový přístup může nabídnout?

K monografii lze mít také další drobnější připomínky. Některé části textu se zdají prezentovat nedůležité či podružné informace, které tříští čtenářskou pozornost. Příkladem může být pasáž o americké kariéře Rudolfa Frimla, uvedená prostým „v souvislosti s Machatého příjezdem stojí za zmínku“ (s. 189). Proč stojí za zmínku? Jinde si Horníček, zdá se, poněkud protiřečí: položíme prohlášení „Machatého oblibu ve zprostředkování citově pohnutých ženských osudů v jeho meziválečných melodramatech lze těžko spojovat s tvůrčím zájmem či náklonností k existujícím snahám o zrovnoprávnění postavení ženy v tehdejší společnosti“ (s. 125) vedle již citované pasáže „spíše ho zaujalo téma vzpoury hlavní postavy proti vlastnímu osudu a proti ctnostně se tvářící části společnosti (zvláště když hlavní postavou byla žena)“ (s. 181).

Zatímco někde je srozumitelnost jinak čtivého a poutavého textu snížena nepřesným názvoslovím („filmová optická technika“, s. 30), některé momenty volají po dalším vysvětlení, protože prosté přebírání z archivních materiálů k pochopení jádra problému nestačí: „Většinou se pracovalo pouze mezi šestou hodinou ranní a třetí hodinou odpolední, za plného slunečního světla, aby se docílilo stabilních světelných podmínek, a předešlo se tak možným nejasnostem a potížím při vyvolání materiálu v pražských filmových laboratořích“ (s. 134). Čtenáři méně zběhlému v dějinách domácí kinematografie by mohlo vyjít vstříc osvětlení problematiky kontingentních poplatků (s. 136). Naopak zcela nesrozumitelná je věta: „O něco lépe se obchodně dařilo v cenzurním řízení ohledně jeho dvou filmů“ (s. 160).

Tok textu také narušují nadměrně užívané uvozovky, o jejichž funkci se lze na některých místech jen dohadovat, jinde prostě obtěžují. Například, jak rozumět větě o Machatého „nezkušenosti“ s „krajinou“ české filmové komedie“ (s. 64)? Proč se mluví o „opovrhování“ dějem (s. 80), českém filmovém „průmyslu“ (s. 81), „internacionálně“ srozumitelném titulu (s. 84), „událostech“ děje (s. 90), o „komerčním trháku“ (s. 129), atp.?

Velmi poutavou část celé monografie tvoří přiložené dokumenty, z nichž především dopisy účetního Morávka by si nejspíš zasloužily větší pozornost a hlubší rezonanci v samotném textu. Machatého „Popis mé generace“ je na druhou stranu dokumentem natolik problematickým, že jeho uvedení je jistě zajímavé, ale bez dalšího vysvětlení působí přinejmenším zvláštně a rozhodně vybízí k otázkám, které by opět mohly najít místo uvnitř hlavního textu knihy.

Výjimečný a chvályhodný je jistě rozsah archivních materiálů, s nimiž Jiří Horníček pracoval především při popisu produkční historie jednotlivých snímků. Kontextové části jsou pak zcela logic-

ky zpracovány na základě existující literatury. Vzhledem k časovému a geografickému záběru monografie (sleduje celou Machatého kariéru – z Československa přes evropská angažmá až do Hollywoodu) se ovšem jejich počet zdá být skrovný a jejich charakter ani většinou nedovoluje pustit se dál než do zasazování jednotlivých Machatého snímků do dobového kontextu. Musíme se pak ptát, jak daleko nás tento postup může posunout v poznání domácí meziválečné kinematografie, ale i fungování zahraničních systémů, a v neposlední řadě v zhodnocení celkem nekriticky přijímaných vrcholů Machatého kariéry.

Vedle toho nám také zůstává nezodpovězená otázka po zamýšleném publiku pro předkládanou publikaci. Pokud Michal Kliment píše,²⁾ že zaplnila mezeru, kde tato mezera vlastně leží? V krajině akademické odborné práce nebo na poli popularizačního šíření? Jak snad vyplývá z výše uvedených argumentů, svým zpracováním zcela nezapadá ani do jedné kategorie. Zatímco hladiny odborného textu se jí místy nedaří dosáhnout kvůli nejasné a málo funkční metodologii a chybějícím odkazům na zdroje, vůči laickému (nefilmovému) čtenáři se prohřešuje, když nevysvětluje některé koncepty a pojmy.

Jak dokazují i další dosud publikované kritické reflexe,³⁾ pro širokou veřejnost je kniha více než přijatelná a představuje jeden z vrcholů biografického žánru v oblasti kinematografie. Z pohledu filmologického se jedná spíše o publikaci, která by neměla stát na konci, ale na začátku snahy hlouběji pochopit úlohu osobnosti v kontextu dobové kinematografie (a širěji kultury či dějin), nebo naopak nabídnout skrze biografickou případovou studii hlubší pochopení kinematografie, kultury, či dějin. V tomto směru připomíná například publikaci Scotta Eymana o Ernstu Lubitschovi,⁴⁾ která je jistě nedílnou součástí akademické diskuze o osobnosti tohoto německo-amerického režiséra, ale nikdo se s ní nespokojí jako s ultimátní odpovědí. Těžko také můžeme na akademické úrovni přijmout text, jenž nevstupuje do hlubší diskuze s již publikovanými studiemi, jak podotýkají Jan Jaroš⁵⁾ nebo Michal Večeřa⁶⁾.

Zůstávají také otázky, dle mého názoru zásadní, které kniha nezodpověděla, ale ani zodpovědět nemůže, ale které jsou pro nás důležité, pokud se máme v poznání dějin domácí kinematografické kultury posunout kupředu. O osobě Gustava Machatého samotné jistě říká mnoho nového, ale hodnocení jeho úlohy a postavení v dobovém kontextu tu zůstává v poloze velmi blízké dosud tradovaným mýtům. Je Machatý autorem několika šťastně povedených filmů, umně absorbujících za-

2) Michal Kliment, Nad knihou: Posedlost filmem. *Novinky.cz*, 11. 11. 2011, online: <<http://www.novinky.cz/kultura/salon/249715-nad-knihou-posedlost-filmem.html>>, [cit. 2. 12. 2011].

3) Výběrem: Miloš Kozumplík, Extáze za kamerou. *Instinkt* 1. 9. 2011, s. 39, online: <<http://www.nakladatelstvi.hostbrno.cz/cs/ohlasy/gustav-machaty/extaze-za-kamerou>>, [cit. 4. 12. 2011]; Tomáš Seidl, Extase. *Hospodářské noviny* 10. 10. 2011, s. 10, online: <<http://www.nakladatelstvi.hostbrno.cz/cs/ohlasy/gustav-machaty/extase>>, [cit. 4. 12. 2011].

4) Např. Scott Eyman, *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*. The Johns Hopkins University Press 2000.

5) Jan Jaroš, Režisér Gustav Machatý a jeho touha dělat film! *kultura21.cz*, 14. 9. 2011, online: <<http://www.kultura21.cz/content/view/3354/122/>>, [cit. 4. 12. 2011]. Jaroš upozorňuje na „Bartoškovu stat o Machatém z vysokoškolských skript o dějinách československého filmu“ nebo na publikaci Dawn B. Sovy *Zakázané filmy*.

6) Michal Večeřa, Gustav Machatý – dábel, který páchl celulózou. *25 fps*, 27. 10. 2011, online: <<http://25fps.cz/2011/gustav-machaty-jiri-hornicek/>>, [cit. 4. 12. 2011]. Večeřovi u Horníčka chybí hlubší reflexe publikace Jaroslava Brože a Myrtily Frýdy (Jaroslav Brož – Mytil Frýda, Gustav Machatý. *Legenda a skutečnost. Film a doba* 15, 1969, č. 4, s. 193), na kterou sice Horníček odkazuje, ale nevyjadřuje se k ní. Z neznámého důvodu tato publikace také chybí v soupisu sekundární literatury.

hraniční trendy, viditelným pouze na pozadí spíše průměrné domácí meziválečné produkce? Nebo je to zneuznaný básník filmového plátna, jediný zástupce svého vlastního avantgardního hnutí, jež mělo sblížit populární kinematografii s výšinami meziválečného umění?

Publikace pro nás ale otvírá také mnohem obecnější problémy. Je pro nás opravdu tak důležitá problematika vztahu filmového umění a filmového obchodu, uvedená už v Prologu a táhnoucí se celým textem? Nemohli bychom si v souvislosti s Machatého profesionální drahou klást mnohem zásadnější otázky o charakteru domácí kinematografie (například pomocí konceptu kinematografie malého národa), nebo o kompatibilitě různých produkčních systémů nebo úloze jednotlivce v kolektivním oboru, jakým kinematografie bezesporu je (na vlně produkčních a průmyslových studií)?

A v neposlední řadě se můžeme nad knihou Jiřího Horníčka ptát, jak psát monografie o domácí kinematografii, vzhledem k omezené velikosti domácího knižního trhu a exotice českého jazyka pro zahraniční akademické prostředí. Chceme vejít do diskuze s domácím širokým publikem, nebo se zahraniční odbornou veřejností?

Nová biografie Gustava Machatého je jistě počinem zásadním a důležitým a jeho autorovi, Jiřímu Horníčkovi, nelze než blahopřát a poděkovat za dlouholetou péči, kterou tématu věnoval. Zároveň ale spíše poukazuje na nezaplněnou mezeru, než by ji zaplňovala. Dle mého názoru si tímto publikačním výstupem ještě nemůžeme úkol „zhodnotit osobnost Gustava Machatého“ odškrtnout z pomyslného seznamu dílčích kroků na cestě k akademickým dějinám domácí kinematografie. Jistě nás ale posunul blíže k cíli.

Anna Batistová

*Horizon***Strengths, Limitations, Opportunities and Threats
of New Research Agenda**

*Screen Industries in East-Central Europe Conference,
Brno, 11–13 November 2011*

The hosting of a screen studies conference is by no means a risk-free endeavor, considering the steady stream of such events taking place around the world. Notwithstanding the conference's widely accepted importance as a forum for scholarly dialogue, a new conference is required to justify its existence. *Screen Industries in East-Central Europe* conference, which was held at Masaryk University, Brno, and which was organized by Petr Szczepanik, in association with the Czech Society of Film Studies and the Department of Film Studies and Audiovisual Culture, Masaryk University, was intended to fill several sizable gaps remaining in the study of East-Central European cinema. As the conference's "mission statement" made clear: the cinema of the region is usually subjected to textual analysis and is usually either analyzed in terms of its expression of political and cultural currents or is discussed in terms of style; political significance, new waves, auteurism – and more recently a partial shift to considerations of popular cinema – have come to characterize scholarly approaches to the region's films. Questions concerning the production and distribution of films and more generally the dynamics and practices of the region's screen industries have rarely featured prominently at conferences or in academic discourse more generally. To be more specific, the region's screen industries are predominantly discussed either in national terms or by way of a broader supranational optic which positions them in relation to the "Soviet model", to post-communist transition or to contemporary European cinema. These tendencies have served to highlight the need significantly to broaden the scope of investigation into East-Central European Screen Industries and the need to draw comparisons, and to spotlight the relationships, between the constituent industries of the region. In short, they have meant that organizing a conference on these countries' production cultures is both salient and timely.

One could debate the reasons for including the so-called "Visegrad countries" (Czech Republic, Hungary, Poland and Slovakia) or labeling issues (is it East-Central or Central?), but this is neither the time nor the place to do so, not least because of the necessity of conducting research characterized by its regional and transnational stances, as well as by comparative analysis (there are evidently strong historical connections between the region's cinemas) and also because the overall agenda of the conference was one of inclusivity and variety, with, for example, papers delivered on such topics as early Soviet film industry and Barrandov-DEFA co-productions.

More important at this stage than questions of terminology or "border-patrolling", is the challenge posed by issues of method and of theory. Production studies and institutional analysis/history, on the one hand, and media studies and media industry studies, on the other hand, may be the disciplinary fields that best describe the prevailing approaches on show at the conference. It was indeed fitting that Anikó Imre raised in her thought-provoking keynote delivery the question

of who has the authority or the right to speak for the whole (East European) region, before she called for the adoption of a new regional research perspective which would embrace in their broadest sense both transnational/global interconnections and contemporary media cultures. Conceptualizing Central European screen industries is a difficult theoretical-methodological challenge but this conference was nevertheless an exciting initiative – and not simply because it was the first of its kind.

Besides boasting an inspiring topic, which brought together scholars and critics each with a deep-rooted concern for Central European screen industries and production studies, the success of the *Screen Industries in East-Central Europe* conference was catalyzed by its cordial and smooth running and by the organization of the panels and the presentations. Taking place were six well structured panels, comprising a total of eighteen presentations, and a keynote address. The schedule was ideal: there were no panels running simultaneously and there was sufficient time for discussions after presentations had been delivered, with respondents facilitating debate well. Moreover, the program was clear and everybody had the opportunity to contribute to discussions.

Panels were organized chronologically/historically – beginning with the emergence of Socialist regimes' centralized systems and closing with contemporary market reports and industry investigations. Featured were case studies and overviews of different aspects and eras of the Eastern European production field, from early Soviet film production to the Socialist mode of production and contemporary funding systems. Papers discussed division of labor in the screen industries: the change of functions in Socialist dramaturgy; the role of women in Hungarian cinema; external advisers' roles in non-fiction filmmaking in 1950s Czechoslovakia; relations between Czechoslovak State Film and Czechoslovak Television.

The geographic focus of presentations conceptualizing Central European screen industries was more than interesting. Apart from two papers on co-production (where Marsha Siefert examined a Hungarian-Soviet biopic on Franz/Ferenc Liszt made in 1970, Pavel Skopal discussed DEFA-Barrandov Cooperation in the late 1950s and 1960s), the majority of presentations limited their scope to a single national industry; the conference's real potential for transnational exchange could have been found here. Presenting were speakers born and raised in the region, speakers from Western universities, and Western scholars sometimes living in but always speaking about a given Central European country; however, nobody from Central Europe concentrated on another Central European country. There were dialogues between different cultural and academic perspectives but border-crossing analyses, at least on the part of the "native" speakers, were missing. This imbalance can easily be explained. When making a production/industry analysis of a certain Central European country it is essential to know the language used in that country. For example, as a Hungarian national, I personally can far more easily present an analysis of Jan Svěrák's oeuvre than I could carry out research at the Barrandov Studio archives. The papers presented, and the disputes that unfolded, at the conference made it clear that these cultural blind spots make detailed and comparative illumination of the region's screen industries quite challenging – but exciting. Following the conference, we can better assess the state of academic research in the region. It seems to me that in the case of the Czech Republic and Poland, the basic archival research in the production field is more advanced than in Hungary, where cinema and television production studies are less developed in the academy.

The conference showcased at least two presentations which spotlighted why it is so crucial to adopt a regional perspective. Both papers concentrated on well-known issues of classical politi-

cal-institutional analysis: censorship and the Socialist studio system. In her paper "Dare to Be Critical: Making Films in Poland under Communist Control", Anna Misiak painted a portrait of Polish censorship – with emphasis placed on the 1970s. While introducing the formal structure of the system (from pre-production to distribution license), she demonstrated its intrinsically flexible character as well as the negotiable and cyclical nature of control; the same point was also well demonstrated by Daniel Bird's detailed case study of the troubled production history of Andrzej Żuławski's *NA SREBRNYM GLOBIE / ON THE SILVER GLOBE*. Misiak's paper showed convincingly that Polish censorship cannot be described in terms of a linear model of progress, i.e. in terms of change over decades from a rigid and strict structure to comparatively lenient forms of control. Rather, argued Misiak, the situation is best perceived as a push-and-pull system characterized by cyclic change. What was particularly striking about this description was that similar claims could also have been made about the dynamics of Hungarian censorship, which to-date have been considered quite unique to Hungary – hence the image of the "happiest barrack in the Soviet bloc". Now it does not only appear as though the push-and-pull logic of censorship characterized both of these countries, at least the situation in 1960s Hungary can be compared to that in 1970s Poland, but that the role of informal-personal factors was quite similar as well. These shared circumstances invite a questioning of the myth of the incomparability of the Kádár regime's "enlightened" cultural policy not to mention that of the unique role of its most influential figure, György Aczél. The other striking example of the need to adopt a regional perspective emerged from the topic of the Socialist studio system. It is generally known that during the late 1950s and the 1960s – following the highly centralized model of the early 1950s – the production system or mode of production across the Soviet bloc became less centralized via the emergence of the creative unit system. These creative units, which were based on the collaboration of directors, cinematographers, scriptwriters, and dramaturgs, later gained increased levels of autonomy and developed into production units; besides being the center of creative work, these units/studios were responsible for production. Although film scholars have explored the history of the Socialist studio system, as far as I know, there exists no detailed comparative analysis of the Soviet bloc's modes of production. Without this type of work, it is difficult or might even be misleading to discuss as nationally specific a given country's production system. Complicating this matter further, are differences between English-language terms (unit/creative unit/studio) and those used in other languages, with the same phenomena often being labeled differently. For this reason, Petr Szczepanik's paper was extremely instructive and illuminating. Szczepanik examined the Socialist mode of production with focus placed on the roles and functions of dramaturgs; his paper not only charted the transition from central dramaturgy (dramaturgical unit) to creative and production units, but used dramaturgy as a filter through which better to understand the specificity of the state Socialist mode of production.

Several presentations challenged master narratives of East-Central European film history, using apposite case studies to develop broader issues, themes, and models. Perhaps unsurprisingly, some of these presentations focused on the early years of the implementation in the region of the so-called "Soviet model". A central element of this model was nationalization and centralization. The assumed uniform application of the "Soviet model" was revised in presentations delivered respectively by Ivan Klimeš and Jindřiška Bláhová. Klimeš argued that the nationalization of the cinema industry in Czechoslovakia in 1945 was not, as previously thought, a product of replicat-

ing the Soviet model but was in fact born out of experiences during and immediately preceding WWII and was inspired by the Nazi model.

In her paper "The Real Mission to Moscow: Hollywood, the Soviet Film Industry, and Eastern European Markets", Jindřiška Bláhová showed that, after WWII, the Czechoslovak market played an important role in the plans of Hollywood; what Bláhová dubbed the "Soviet Sphere Project" aimed, she argued, to prevent the Soviet film industry from realizing its own globalist ambitions. With respect to the "Soviet model", Valérie Pozner delivered a paper on the technological and economical problems of building the Soviet film industry in the 1930s and Jamie Miller suggested that there were alternative models even within the Soviet system – an example being the Mezhrabpom studio and its model in the 1920s, which combined commercialism and ideological commitment, meaning that the centralization of cinema industry was not the only option at that time.

Two panels discussed contemporary trends, transformations in screen industries, and the state of national markets: Marcin Adamczak provided an overview of box office data and production trends in Polish cinema after 1989; Petr Bilík focused on the Czech Republic showing how film festivals can strengthen national cinema markets; Andrea Slováková spoke about contemporary Czech documentary filmmaking; Tereza Czesany Dvořáková discussed legislative concepts and the logic of state support for Czech film. My own contribution to the conference focused on questions of self-governance and the rise and fall of the Hungarian Motion Picture Foundation – Hungary's main organization in the cinema industry over the last two decades. The situation in the Hungarian cinema industry has however, changed radically in the past one and a half years. Accordingly, John Cunningham's presentation "The Last Round-up? Problems and Prospects for the Hungarian Film Industry" outlined the political-cultural background of changes in that country's film industry.

As the region's first foray into the field of screen industry studies, *Screen Industries in East-Central Europe* can be regarded as an intensive but challenging three-day long SLOT analysis. It showcased the strengths (developing disciplines, new agendas and territories), as well as drawing attention to the limitations (perspectives confined by the continued preeminence of the national optic), to the opportunities (cross-cultural, comparative, transnational perspectives), and to the threats (language barriers, lack of information) of embarking upon a new research agenda. The outcomes of the first trial run are promising. What comes next is, however, up to the participants.

Balázs Varga

*This paper was supported by the János Bolyai Research Scholarship
of the Hungarian Academy of Sciences.*

Projects

**cinapses: thinking|film –
Film, Philosophy and Neuroscience**

The project *cinapses: thinking|film* wants to test possible encounters of film, philosophy, and neuroscience, not in the hope of a “unified project,” but of showing the different colors of this spectrum that finally might engage in a “cinaptic” neuro-film-philosophy that grants “thinking power” to the medium itself: film|thinking – thinking|film. *cinapses* is “homebased” at the Goethe-Universität in Frankfurt am Main, Germany, and established by Bernd Herzogenrath. The group consists of film scholars (a.o. Raymond Bellour, Patricia Pisters), neuroscientists (a.o. Antonio Damasio, Uri Hasson), and philosophers (a.o. Alva Noë), and will hopefully commence its work in 2012. All the involved members of the *cinapses*-groups will work on individual projects that relate to the general concept laid out in the following brief sketch.

* * *

In the 1980s, Cognitive Film Studies discovered the brain for the analysis of film. Against the “Grand Theories” of psychoanalytic and (post)structuralist theory they employed the findings of cognitive psychology for explaining the processes in the spectator’s mind to “make meaning,” seeing the understanding of film as a rational cognitive endeavor that applies scientific “theories of perception, information processing, hypothesis-building, and interpretation.”¹⁾ At that time, the dominant strand in neuroscience was the field of “computation,” which took the computer as its model: the brain here was essentially seen as an input-output machine of representation.

Approximately at the same time, Gilles Deleuze, in the “new image of thought” he developed (among others) in his two *Cinema* books, also utilizes the concept of the brain, with implicit and explicit references to on the one hand Henri Bergson, and on the other hand to a more constructivist brand of neurosciences in the wake of Maturana, Varela and Changeux, seeing both film and brain as agencies of the “creation of worlds” – “the Brain is the Screen.” Certainly, the brain that Cognitive Film Studies, Neuroscience, and Deleuze talk about is not the same “object-concept” in these discourses. Recent developments in cognitive neuroscience into the so called 4EA-cognitivism that considers the brain as embodied, enacted, extended, embedded and affective might however create new insights into the encounters of brains and screens. Here, in contrast to classical computation, and even in contrast to “connectionism,” which is more advanced than computation in so far that it involves a far more complex (and acentered) dynamics, thinking finally does not take place inside our skull (only) anymore, but “out of our heads” (to quote the title of Alva Noë’s book).

1) Gregory Currie, Cognitivism. In: Toby Miller – Robert Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*. Malden, Mass. – London: Blackwell 2004, s. 106.

One of the main difficulties that stand in the way of a smooth and simple marriage of Film Studies, Deleuzian philosophy, and the neurosciences is the fact that the brain in question is in fact many brains. Not only do the concepts of the brain between these various disciplines differ, Deleuze himself uses the brain in different guises. First, on a very general level, he traces the motif or metaphor of the brain in movies by Alain Resnais and Stanley Kubrick. Far more important in the context of our interest are Deleuze's references to the philosophy of Henri Bergson, and his "new conception" of the brain – Bergson "introduced a profound element of transformation: the brain was now only an interval [*écart*], a void, nothing but a void, between a stimulation and a response."²⁾ In a universe that consists, as Bergson has it, of images in motion that all react on one another, the subject (and the brain) functions as "centers of indetermination,"³⁾ in which the direct cause-effect or stimulus-response reaction is slowed down. This idea of the brain as a center of indetermination is supported by findings in neurosciences that focus on the brain as "an uncertain system,"⁴⁾ as rhizomatic neural networks. Deleuze is here referring to Jean-Pierre Changeux' *Neuronal Man. The Biology of Mind*, and Steven Rose's *The Conscious Brain* (which also refers to Delisle Burns' *The Uncertain Nervous System*): what it boils down to for Deleuze is that

[w]e can consider the brain as a relatively undifferentiated mass and ask what circuits, what kinds of circuit, the movement-image or time-image traces out, or invent, because the circuits aren't there to begin with [...] the brain's the hidden side of all circuits, and these can allow the most basic conditioned reflexes to prevail, as well as leaving room for more creative tracings, less "probable" links. The brain's a spatio-temporal volume: it's up to art to trace through it the new paths open to us today. You might see continuities and false continuities as cinematic synapses – you get different links, and different circuits, in Godard and Resnais, for example. The overall importance or significance of cinema seems to me to depend on this sort of problem.⁵⁾

Even though Bergson was critical of the cinema, basically rejecting it as an improper mode to "think movement," he himself admitted:

The philosopher must account for events in external life and whatever novelty I have been able to bring to philosophy has always been based on experience. ... Several years ago, I went to the cinema. I saw it at its origins. Obviously, this invention, a complement to instant photography, can suggest new ideas to a philosopher. It could be an aid to the synthesis of memory, or even of thought.⁶⁾

2) Gilles Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*. London: Athlone 2000 Press 1986, p. 211.

3) Henri Bergson, *Matter and Memory*. New York: Zone Books 1991, p. 36.

4) G. Deleuze, *Cinema 2*, p. 211.

5) G. Deleuze, *Negotiations 1972–1990*. New York: Columbia University Press 1995, pp. 60–61.

6) "Henri Bergson Talks to Us About Cinema," by Michel Georges-Michel from *Le Journal*, February 20, 1914. Translated and introduced by Louis-Georges Schwartz. *Cinema Journal* 50, 2011, nr. 3 (Spring), p. 81.

Deleuze also refers to Eisenstein's notion that movies can present a "*shock to thought*,"⁷⁾ that is, cinema's capacity to "shock" the brain into thinking, "*communicating vibrations to the cortex, touching the nervous and cerebral system directly*."⁸⁾ However, "thinking" here does not follow the pre-established path of already acquired knowledge. Thinking, for Deleuze, is first of all an encounter: "Something in the world forces us to think. This something is not an object of recognition, but a fundamental *encounter*,"⁹⁾ a contingent encounter "with that which forces thought to rise up and educate the absolute necessity of an act of thought or a passion to think."¹⁰⁾ Movies can provide such encounters, such shocks (in)to thought, and it is here that Deleuze builds up a parallel between the screen and the brain – epitomized in his famous motto "the brain is the screen." "Thought is molecular. Molecular speeds make up the slow beings that we are. [...] The circuits and linkages of the brain don't preexist the stimuli, corpuscles, and particles [*grains*] that trace them."¹¹⁾ Referring to the biology of the brain as an important reference point, Deleuze here shares a similar contempt for the "Grand Theories" with the Cognitive Film Studies of the Bordwell-Carroll brand – even though *they* would file Deleuze under "Grand Theory:"

on what basis can we assess films? I think one particularly important principle is the biology of the brain, a micro-biology. [...] It's not to psychoanalysis or linguistics but to the biology of the brain that we should look for principles, because it doesn't have the drawback, like the other two disciplines, of applying ready-made concepts.¹²⁾

Thus, new developments in the 4EA-brand of cognitive science, the kind of neurophenomenology as developed by and in the wake of Francisco Varela, and the anti-Cartesian and pro-Spinozist thrust of Antonio Damasio's work (not to mention the references to film that he makes throughout his work to explain the nature of consciousness) promise a fruitful encounter with Deleuzian Film | Philosophy. However, one word of caution: the main paradox that has to be accounted for is the fact that Deleuze's philosophy by definition is a thoroughly non-cognitivist philosophy – Brian Massumi has rightly hinted at this point in his recent book *Semblance and Event*. Deleuze does not, as neuroscience (and Cognitive Film Studies) does, work with (or even start from) the concept of "subject" as the "default concept" of thought. To speak with Whitehead – with Bergson another "philosopher of becoming" that can be considered one of Deleuze's influences – to start from the assumption that "the object-subject relation is the known-knower relation"¹³⁾ is to get up on the wrong side of the bed. And because of the "uncertain systematicity" of the brain, knowledge is not a cognitive function that is related to a fixed pattern of neural activity or a "conscious state:"

7) G. D e l e u z e, *Cinema 2*, p. 156.

8) Ibid., p. 156.

9) G. D e l e u z e, *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press 1994, p. 139.

10) Ibid., p. 139.

11) The Brain Is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze. In: Gregory F l a x m a n (ed.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000, pp. 366–367.

12) G. D e l e u z e, *Negotiations 1972–1990*, p. 60.

13) Alfred North W h i t e h e a d, *Adventures of Ideas*. New York: The Free Press 1967, p. 175.

we cannot determine with what molecules the brain begins and the rest of the body ends. Further, we cannot tell with what molecules the body ends and the external world begins. The truth is that the brain is continuous with the body and the body is continuous with the rest of the world. Human experience is an act of self-origination including the whole of nature, limited to the perspective of a focal region located within the body, but not necessarily persisting in any fixed coordination with a definitive part of the brain.¹⁴⁾

All this should point at the fact that neuroscience should not have the last word here, that science is not the referee that has the definitive say in philosophical questions. Deleuze (and Guattari) is quite clear on this, as the discussion of the relation between philosophy, art, and science in *What Is Philosophy?* shows. First of all “[t]here is no order of priority among those disciplines.”¹⁵⁾ Neither is their relation a simple one-sided affair. Whereas science involves the creation of functions, of a propositional mapping of the world, and art involves the creation of blocs of sensation (or affects and percepts), philosophy involves the invention of concepts. According to Deleuze and Guattari, philosophy, art, and science are defined by their relation to chaos. Whereas science “relinquishes the infinite in order to gain reference”,¹⁶⁾ by creating definitions, functions and propositions, art, on the other hand, “wants to create the finite that restores the infinite”¹⁷⁾ – in contrast, “philosophy wants to save the infinite by giving it consistency.”¹⁸⁾ Yet, since “sciences, arts, and philosophies are equally creative,”¹⁹⁾ it might be fruitful, as Deleuze proposes, “to pose the question of echoes and resonances between them.”²⁰⁾ These echoes and interdisciplinary references between those three approaches to chaos is what Deleuze and Guattari in *What is Philosophy?* call “brain.”²¹⁾

As Deleuze specified in one of his seminars, “between a philosophical concept, a painted line and a musical sonorous bloc, resonances emerge, very, very strange correspondences that one shouldn’t even theorize, I think, and which I would prefer to call ‘affective’ [...] these are privileged moments.”²²⁾ These moments privilege an affect where thought and sensation merge into a very specific way of “doing thinking” *beyond* representation and categorization, *beyond* Cognitive Film Studies’ rational “cue processing,” a moment that might be called “contemplation,” or even “hyp-

14) Ibid., p. 225.

15) G. Deleuze, *Negotiations 1972–1990*, p. 123.

16) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press 1994, p. 197.

17) Ibid., p. 197.

18) Ibid., p. 197.

19) Ibid., p. 5.

20) G. Deleuze, *Negotiations 1972–1990*, p. 123.

21) G. Deleuze – F. Guattari, *What is Philosophy?*, p. 208.

22) G. Deleuze, *Image Mouvement Image Temps*. Cours Vincennes – St Denis: 2 November 1983. Online: <www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=69&groupe=Image%20Mouvement%20Image%20Temps&langue=1> (last accessed on 28 October, 2011). My translation of: “Alors je dirais que le concept philosophique n’est pas seulement source d’opinion quelconque, il est source de transmission très particulière, ou entre un concept philosophique, une ligne picturale, un bloc sonore musical, s’établissent des correspondances, des correspondances très très curieuses, que à mon avis il ne faut même pas théoriser, que je préférerais appeler l’affectif en général [...]. Là c’est des moments privilégiés.”

nosis,” something akin to the process of spectator (“subject”) formation that takes place in the complex interplay between screen, film, and mind – “the brain is the screen.”²³⁾

What is needed, then, is the development of a common vocabulary that facilitates resonances between Deleuze’s (cine)philosophy and the neurosciences. Two examples: maybe what Damasio calls “proto-self,”²⁴⁾ which is the “nonconscious forerunner for [...] the [...] core self and autobiographical self”²⁵⁾ can be brought into resonance with the Deleuzian concepts of the “larval subject,”²⁶⁾ or of “pre-individual singularities.”²⁷⁾ Similarly, when Damasio in *Looking for Spinoza* distinguishes between emotion (“enabl[ing] organisms to respond effectively but not creatively to a number of circumstances conducive or threatening to life”)²⁸⁾ and feeling (“introduc[ing] a mental alert for the good or bad circumstances and prolonged the impact of emotions by affecting attention and memory lastingly”),²⁹⁾ this differentiation echoes the Deleuzian watershed between affect and emotion (with Damasio’s “emotion” closer to Deleuze’s “affect”).³⁰⁾ A careful resonating between such concepts might eventually result in a toolbox and a terminology with which to work and communicate, with which to create fruitful resonances, “[a] junction – not [a] unity – of the three planes”:³¹⁾ art (film), science (neuroscience), and philosophy.

Bernd Herzogenrath

(Goethe-Universität in Frankfurt am Main, Germany)

23) Richard Rushton has made a similar point in his essay “Deleuzian Spectatorship,” where he draws parallels to Michael Fried’s concept of “absorption.” Richard Rushton, *Deleuzian Spectatorship*. *Screen* 50, 2009, nr. 1 (Spring), pp. 45–53.

24) Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Hartcourt 1999, p. 22.

25) *Ibid.*, p. 22.

26) G. Deleuze, *Difference and Repetition*, p. 215.

27) G. Deleuze, *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975–1995*. Ed. David Lapoujade. New York: Semiotexte 2006, p. 351.

28) A. Damasio, *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow and the Feeling Brain*. New York: Hartcourt 2003, p. 80.

29) *Ibid.*, p. 80.

30) See Patricia Pister’s forthcoming book *The Neuro-Image* (Stanford UP, forthcoming), in particular Chapter 03, “Surveillance Screens and Powers of Affect,” where she comes to a similar conclusion.

31) G. Deleuze – F. Guattari, *What is Philosophy?*, p. 208.

Příloha

Z přírůstků Knihovny NFA

APD

Directory of authors 1992. -- 1st ed. -- Praha ; Zurich : APD, [1992]. -- [30] s. -- Úvod - Katalog obsahující profesní profily 17 československých tvůrců animovaného filmu s charakteristikou jejich díla, filmografií včetně připravovaných projektů, kontaktními adresami a telefonem. Jedná se o tyto filmaře: Pavel Aujezdský, Jiří Barta, Václav Bedřich, Lubomír Beneš, Bedřich Glaser, Vladimír Jiránek, Milan Klikar, Pavel Koutský, Stanislav Látal, Vladimír Malík, Jan Mimra, Ivan Renč, Ondřej Slivka, Zdeněk Smetana, Jirka Tyller, Marian Vanek, Jiří Vojta. -- (Brož.)

BERGAN, Ronald

-ismy : jak chápat film / Ronald Bergan ; [z anglického originálu ... přeložila Patricie Frečerová ; odborná spolupráce Petr Stránský]. -- V Praze : Slovart, 2011. -- 159 s. : (některé barev.) il. -- Úvod, chronologie ismů, slovníček pojmů, o autorovi - Rejstřík jmenný a názvový - Text, který poutavou formou představuje slavné filmy a režiséry, je roztrženy do význačných ismů, jež udávaly směry vývoje filmové tvorby. Obrazově bohatá publikace pokrývá celou historii kinematografie, od klasických děl němé éry přes zlatý věk Hollywoodu a francouzskou novou vlnu až po současný rozmach asijského minimalismu. - Název originálu: Isms : understanding cinema / Bergan, Ronald. -- Hove : Iqon Editions, 2011. -- ISBN 978-80-7391-496-7 (brož.)

ČÁSLAVSKÝ, Karel

Vlasta Burian : král komiků / Karel Čáslavský. -- 2. vyd. -- Havlíčkův Brod : Fragment, 2011. -- 159 s. : (některé barev.) il., portréty, faksim. -- (Film). -- Úvod, výňatky, citáty - Publikace, mapující celou filmografii legendárního „krále komiků“ Vlasty Buriana, počínaje čtyřmi ještě němými filmy, přes období třicátých let, kdy byl na vrcholu slávy a popularity, až po filmy z padesátých let. Kniha obsahuje nejen údaje o autorech jednotlivých filmů, výběr z dobových recenzí, texty písniček a okřídlené citáty, reprodukce původních plakátů a dalších reklamních

materiálů a přibližně 750 fotografií. Třicet dva Burianových filmů je řazeno chronologicky, do samostatných kapitol a doprovázeno zasvěceným komentářem Karla Čáslavského. -- ISBN 978-80-253-1340-4 (váz.)

ČESKÁ TELEVIZE

Facts and figures : Czech television 1995/1996. -- Prague : Czech Television, 1996. -- 57 s. : barev. il. -- Tabulky, schémata, grafy, adresáře - Informační publikace shrnující fakta a statistické údaje o činnosti (program, divácké ohlasy, technické vybavení a informační technologie, finanční a komerční aktivity) a personální strukturu České televize za období 1995–1996. -- ISBN 80-85005-07-7 (brož.)

ČESKÁ TELEVIZE

Facts and figures : Czech television 1996/1997. -- Prague : Czech Television, 1997. -- 66 s. : barev. il. -- Tabulky, grafy, adresáře - Informační publikace shrnující fakta a statistické údaje o činnosti (program, divácké ohlasy, technické vybavení a informační technologie, finanční a komerční aktivity) a personální strukturu České televize za období 1996–1997. -- ISBN 80-85005-12-3 (brož.)

ČESKÉ

České dokumentární filmy 2011–2012 = Czech documentary films 2011–2012 : výběr dokončených a připravovaných filmů : a selection of completed and upcoming titles / [editoři Tereza Chocholová, Magda Španihelová, Daniela Hurábová]. -- Praha : Institut dokumentárního filmu : České filmové centrum, 2011. -- 148 s. : (některé barev.) il. -- Souběžný anglický text - Autoři úvodu Magda Španihelová, Jana Černík - Adresáře filmových korporací - Rejstřík režisérů a českých a anglických názvů filmů - Dvoujazyčný katalog českých dokumentárních filmů, které již měly premiéru (září 2010–září 2011) nebo se teprve dokončují a připravují k uvedení (filmy do 30 minut, do 60 minut a nad 60 minut). U každého filmu jsou uvedeny základní technické a obsahové charakteristiky, kontakty a stav produkce. -- (Brož.)

DEREK

Derek Jarman retrospective = Retrospektiva Dereka Jarmana. -- [Bratislava] : The British Council Slovakia : Asociácia slovenských filmových klubov, 1994. -- 38 s. : il., portréty. -- Souběžný anglický text - Autor úvodu Rosemary Hilhorst - Dvoujazyčný katalog s programem k retrospektivní přehlídce britského filmaře Dereka Jarmana, která se uskutečnila 14. - 29. dubna 1994 v bratislavském kině Mladost. Brožura obsahuje základní informace o promítaných filmech, profil režiséra s jeho filmografií. -- (Brož.)

FILMY

Filmy Jacquesa Audiarda / Michal Michalovič (ed.) : [autoři textů Rudolf Schimera ... et al.]. -- 1. vyd. - Piešťany : MFF Piešťany, 2011. -- 52 s. : il., portréty. -- (Edícia Cinematik). -- Předmluva, poznámky a filmografie v textu, o autorech - Kolektivní monografie je věnovaná tvorbě francouzského filmaře Jacquesa Audiarda, jehož retrospektivu v sekci Rešpekt uvedl 6. festival Cinematik v Piešťanech 2011. Jednotlivé texty se zabývají buď jeho tvorbou jako celku (zasazující ji do kontextu francouzské filozofie, zkoumají, jakým způsobem pracuje s žánrem, nebo jakým způsobem modeluje svoje hrdiny), anebo analyzují konkrétní filmy. -- ISBN 978-80-970777-7-8 (brož.)

JAN

Jan Lenica : plakat, rysunek, grafika : Kraków, maj - czerwiec 1999 / [opracowanie katalogu Zdzisław Schubert]. -- [Kraków : s.n.], 1999. -- [28] s. : barev. il., faksim. -- Poznámky v textu - Katalog k výstavě významného polského výtvarníka a tvůrce animovaných filmů, která se konala v rámci 36. Mezinárodního festivalu dokumentárních a krátkých filmů v Krakově v květnu a červnu 1999. Publikace obsahuje umělcům životopis a zamyšlení nad jeho tvorbou, reprodukce některých děl, přehled cen, filmografií a soupis vystavených plakátů, kreseb, filmových grafik, návrhů divadelních kostýmů a ilustrací dětských knih. -- ISBN 83-911766-1-4 (brož.)

JULA, Rudolph

Daniel Schmid : (filmmaker) : the ritual of desire / [Rudolph Julia, Gary Indiana, Hans Schifferle]. -- 2nd enl. ed. -- Zurich : Pro Helvetia, 1995. -- 47 s. : il., portréty. -- Profilový sborník věnovaný tvorbě švýcarského filmaře Daniela Schmidta obsahuje režisérovy texty o vlastních dílech, kritické rozborů jeho filmů a filmografií. -- (Brož.)

JUNEK, Václav

Lucerna : její čas a její lidé : příběhy z pražské Lucerny / Václav Junek. -- Vyd. 1. -- Brno : Computer Press, 2011. -- 214 s. : il., portréty, faksim. -- Autorka předmluvy Marie Formáčeková - Zkratky, výňatky,

ediční poznámka - Rejstřík jmenný, věcný a geografický - Průvodce historií a zákulisím pražské Lucerny, přední české scény populárního umění. Autor přibližuje atmosféru tohoto podniku, seznamuje se s zajímavostmi kolem zde vystupujících umělců (zpěváků, herců, konferenciérů a režisérů), kolem televizních a filmových natáčení, kolem výjimečných společenských a kulturních událostí. -- ISBN 978-80-251-3464-1 (váz.)

LANZMANN, Claude

Šoa / Claude Lanzmann ; [z německého originálu ... přeložil Toman Brod]. -- V českém jazyce vyd. 2., v nakladatelství Prostor vyd. 1. -- Praha : Prostor, 2011. -- 231 s. -- Autorka předmluvy Simone de Beauvoir - Citáty, poznámka autora, poznámky v textu, o autorovi - Kniha je přepisem rozhovorů, které francouzský režisér Claude Lanzmann získal během natáčení svého dnes už legendárního filmu Šoa. Je jedinečný v mnoha ohledech - devítihodinovou stopáží, výpověďmi přeživších, ale také rozhovory, které se podařilo natočit s nacisty (jen těžko lze asi říct bývalými). Na závěr je připojen rozhovor s režisérem. - Název originálu: Shoah / Lanzmann, Claude, 1925-. -- Düsseldorf : Claassen Verlag, 1986. -- ISBN 978-80-7260-252-0 (brož.)

MOUCHA, Josef

Obrazy z dějin fotografie české : eseje o umění a klasicitě / Josef Moucha. -- Vyd. 1. -- Praha : Josef Moucha, 2011. -- 316 s. -- (Texty Archivu výtvarného umění, o. s. ; sv. 1.). -- Ediční poznámka, citáty, o autorovi - Bibliografie na s. 295-309, rejstřík jmenný - Kritik a teoretik fotografie Josef Moucha oživuje čtivými medailony inspirativní přínosy klíčových osobností, rozšiřujících obzory umění: A. Mucha, K. Novák, F. Drtikol, J. Rössler, D. J. Růžička, J. Funke, E. Wiškovský, A. Hackenschmied, J. Štyrský, F. Vobecký, M. Háek, Z. Tmej, V. Zykumund, E. Fuková, E. Medková, J. Svoboda, J. Toman, B. Kolářová, J. Saudek, V. Židlický, B. Holomíček, T. Drahoš, J. Šigut, J. Koudelka, J. Sudek. -- ISBN 97-80-905026-0-4 (brož.)

NAŠE

Naše normalizace / [editoři Adam Drda, Karel Strachota]. -- Praha : Člověk v tísni, 2011. -- 213 s. : il., portréty. -- Na tit. l. pod vyd. uvedeno: Jeden svět na školách, Příběhy bezpráví. - Úvod - Sborník, v němž na poslední dvě dekády čs. komunismu vzpomíná více než třicet osobností především kulturního a veřejného života. Osloveni byli hlavně lidé, kteří „za Husáka“ nedělali kariéru, ale snažili se uchovat si maximální možnou míru osobní svobody, pokoušeli se vytvářet něco smysluplného pro sebe či pro druhé. Ve sborníku jsou shromážděny mimo jiné vzpomínky dokumentaristky Ljuby Václavové, filmového orga-

nizátora a kurátora Pavla Rajčana, spisovatelů Jaroslava Formánka, Lubomíra Martínka a Terezy Boučkové, texty novinářů Zbyňka Petráčka, Ondřeje Štindla a Daniela Kaisera, příspěvky politologů Bohumila Doležala a Josefa Mlejníka a mnoha dalších. Součástí publikace je obrazová příloha sestávající z prací předních českých fotografů, například Karla Cudlína, Dany Kyndrové a Luboše Kotka. Kniha volně navazuje na loňskou publikaci *Mýty o socialistických časech*. Kniha vychází v rámci vzdělávacího programu *Jeden svět na školách*, konkrétně je součástí dílčího projektu *Příběhy bezpráví*. -- ISBN 978-80-87456-11-8 (brož.)

NOVINÁŘEM

Novinářem v Brně : Karel Altman ... / [editoři Antonín Hošťálek a Blanka Šváblová ; ilustrace Jan Steklík]. -- Vyd. 1. -- Brno : Moravskoslezský kruh, 2011. -- 208 s. -- Ediční poznámky v textu, o autorech - Z deníku redaktora kulturní rubriky *Rovnosti* / Jaromír Blažejovský, s. 148–163 - Sborník zachycuje ve vzpomínkách novinářů život v brněnských redakcích a lidí kolem nich. Svým svědectvím přispěl i filmový a kulturní kritik Jaromír Blažejovský, který působil v brněnském deníku *Rovnost*. -- ISBN 978-80-254-9623-7 (brož.)

O

O protektorátu v sociokulturních souvislostech / Dagmar Magincová (ed.). -- Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2011. -- 243 s. : il., faksim. -- Úvod, poznámky v textu, anglická resumé v textu a na s. 231–232, o autorech - Bibliografie na s. 225–229, rejstřík jmenný - *Adaptace literárních děl v protektorátní kinematografii* / Petr Bednařík, s. 31–40 - Československé filmové ústředí jako ambivaletní pilíř protektorátní kinematografie / Tereza Cz Dvořáková, s. 41–62 - Kolektivní monografie otevírá díky transdisciplinárnímu pojetí některé nové otázky, týkající se vztahu kultury a společnosti, jež vstaly v mimořádných podmínkách nacistické okupace. Všechny kapitoly, zahrnující oblast historie médií, kinematografie, výtvarného umění, architektury, historiografie a literární historie, mají společné těžiště, jímž jsou konsekvence protektorátní reality jak pro tehdejší kulturní a společenský život a jeho pokračování v obdobích následujících, tak pro snahy o jeho pochopení a výklad. -- ISBN 978-80-87378-79-3 (brož.)

OSVALDOVÁ, Barbora

Zpravodajství v médiích / Barbora Osvaldová a kolektiv. -- 2., upr. vyd. -- Praha : Nakladatelství Karolinum, 2011. -- 144 s. -- Úvod, poznámky v textu, tabulky, anglické resumé - Bibliografie na s. 139–141 - Publikace je výsledkem řady diskusí mezi teoretiky a praktiky z mediální oblasti. Zpravodajství a je-

ho podoba v médiích je natolik svázáno s okamžikem, je tak mnohotvárné a proměnlivé, že je velmi složité zachytit jeho podobu tak, aby odpovídala okamžitému stavu. -- ISBN 978-80-246-1899-9 (brož.)

PASOLINI, Pier Paolo

Zuřivý vzdor / Pier Paolo Pasolini ; [z italského originálu ...] přeložil Tomáš ; [doslov Martin C. Putna]. -- Vyd. 1. -- Praha : Fra, 2011. -- 170 s. -- Citáty, poznámky na s. 169–170, o autorovi - Obsahuje: Korzárské spisy - Luteránské listy - Výbor textů vychází ze dvou sbírek ze závěrečných let autorova života, *Korzárských spisů* (1975) a *Luteránských listů* (1976). Pasolini se v nich projevuje jako osamělý a nesmiřitelný kritik moderní společnosti, její povrchnosti, masovosti a nevkusy. - Název originálu: *Scritti corsari* / Pasolini, Pier Paolo, 1922–1975. -- [Itálie] : Garzanti Libri, 1975. -- ISBN 978-80-87429-14-3 (brož.)

PILCHER, Tim

Erotický komiks : dějiny žánru v obrazech. Díl 2., Od sedmdesátých let do současnosti / Tim Pilcher ; předmluvu napsal Alan Moore ; [z anglického originálu ... přeložil Milan Stejskal]. -- 1. vyd. -- Praha : Volvox Globator, 2011. -- 192 s. : barev. faksim. -- Předmluva, úvod, soupis vyobrazených děl - Bibliografie na s. 188, rejstřík - Pokračování bohatě ilustrované velkoformátové antologie přibližuje historii erotických kreseb a komiksu, v tomto svazku od 70. let až do současnosti. - Název originálu: *Erotic comics : a graphic history : Vol. 2 : From the 1970s to the present day* / Pilcher, Tim. -- London : The Ilex Press, 2008. -- ISBN 978-80-7207-813-4 (váz.)

POLISH

Polish cinema now! : focus on contemporary Polish cinema / edited by Mateusz Werner. -- London : John Libbey Publishing ; Warsaw : Adam Mickiewicz Institute, 2010. -- 269 s. : (většinou barev.) il. + 2 DVD. -- Úvod, poznámky v textu, přehled filmů z přílohových DVD, o autorech - Kolektivní monografie, v níž autoři různých generací kriticky a v širších souvislostech (nové ekonomické a politické podmínky) bilancují polskou kinematografii posledních dvaceti let (1989–2009). Všímají si problematiky filmů jak hraných a dokumentárních, tak i animovaných. -- ISBN 978-83-60263-22-1 (Adam Mickiewicz Institute : brož.). -- ISBN 978-0-86196-691-2 (John Libbey Publishing : brož.)

PREKOP, Rudo

Andy Warhol a Československo / [koncept, text a foto] Rudo Prekop, Michal Cihlár. -- Vyd. 1. -- V Řevnicích : Arbor vitae, 2011. -- 447 s. : (většinou barev.) il., portréty, faksim. -- Výpravná kniha

reflektující silný vztah Československa k Andymu Warholovi si především klade za cíl dohledat i vztah opačný, vztah Warhola k vlasti svých rodičů. Publikace, která není ani klasickou monografií, ani obyčejným životopisem, vznikala neuvěřitelných 22 let. Doslova pionýrská výzkumná a sběratelská práce autorů a mnoha jejich spolupracovníků je ilustrovaná více než 1200 fotografiemi a dokumenty, často publikovanými poprvé. Vedle Andyho je ústřední postavou knihy jeho milovaná matka Júlie, publikace dále přináší vzpomínky Warholových spolupracovníků z Factory (fotografů, asistentů, kameramana, galeristy, kurátora, herců a hereček), členů skupiny Velvet Underground i dalších osobností newyorské nezávislé scény, samostatnou kapitolou je vztah pražského undergroundu kolem Plastic People k Andymu i vzpomínky Čechoslováků, kteří ho buď znali, nebo je ovlivnil. -- ISBN 978-80-87164-37-2 (brož.)

ROBINSON, Andrew W.

The Apu trilogy : Satyajit Ray and the making of an epiv / Andrew Robinson. -- London ; New York : I.B. Tauris, 2011. -- ix, 212 s. : il., portréty. -- Úvod, citáty, výňatky, filmografie S. Ráje, poznámky na s. 189–202, seznam vyobrazení. -- Bibliografie na s. 203–205, rejstřík. -- Monografie od znalce indické kultury je první souhrnou studií analyzující filmovou trilogii z let 1955–1959 indického režiséra Satjádžita Ráje, který v ní zachytil osudy chudého indického chlapce jménem Apu. Kniha referuje o literárním a kulturním pozadí všech tří filmů, jejich výrobě, hudbě skladatele Raviho Shankara, estetických hodnotách a kritickým ohlasem na Východě a Západě od roku 1955 až do současnosti. -- ISBN 978-1-84885-515-1 (váz.)

SONTAG, Susan

Ve znamení Saturna / Susan Sontagová ; [z anglického originálu ... přeložil Martin Pokorný]. -- Vyd. 1. - Praha ; Litomyšl : Paseka, 2011. -- 193 s. -- Citáty, poznámky v textu, o autorce - Významná americká spisovatelka a kritička se v sedmi živě psaných, inspirativních textech zamýšlí nad osobnostmi a dílem Antonina Artauda, Rolanda Barthesa, Eliase Canetiho, Waltera Benjamina, Paula Goodmana, „fascinujícím fašismem“ v díle Leni Riefenstahlové a filmovým portrétem Adolfa Hitlera od německého režiséra Hans-Jürgena Syberberga. - Název originálu: Under the sign of Saturn / Sontag, Susan, 1933–2004. -- New York : Farrar, Straus & Giroux, 1980. -- ISBN 978-80-7432-119-1 (brož.)

STIEGLITZ, Alfred

Camera work : the complete photographs 1903-1917 / Alfred Stieglitz ; [text Pam Roberts]. -- Köln : Taschen, 2008. -- 552 s. : il. -- Souběžný německý a francouzský text - Poznámky na s. 547, o autorovi - Rejstřík jmenný - Knižní výbor uměleckých fotografií z padesáti ročníků avantgardního fotografického časopisu Camera Work, který začal v roce 1903 vydávat fotograf, publicista a kurátor Alfred Stieglitz (1864–1946) se zaměřením na kreativní možnosti a estetické aspekty fotografického obrazu. -- ISBN 978-3-8228-3784-9 (brož.)

SÆTERVADET, Torkell

The advanced projection manual : presenting classic films in a modern projection environment / Torkell Sætervadet. -- Oslo : Norwegian Film Institute ; Brussels : FIAF, 2006. -- 300 s. : (většinou barev.) il. -- Úvod, seznam vyobrazení, tab. - Bibliografie na s. 292–293, rejstřík - Tento svého druhu ojedinělý manuál je určen především promítačům a filmovým technikům jako návod na promítání klasických filmů skrz možnosti moderních technologií a též pro správné zacházení s archivními materiály, různými filmovými a zvukovými formáty. Smyslem publikace je umožnit filmům jejich původně míněný způsob prezentace, pro jaký byly určeny – bez zvukových a obrazových deformací a jiných úbytků na kvalitě. Kapitoly se věnují jednotlivým technologiím, nabízejí tipy, množství ilustrací, fotografií a schematických postupů, přibližují historické pozadí vzniku a specifikace klasických hollywoodských filmových formátů (Edisonův Kinetoscope, Movietone, Cinerama, CinemaScope, SuperScope, VistaVision, 3-D StereoScope...), zvukových analogových a digitálních systémů (mechanických, magnetických, optických, digitálních záznamů). -- ISBN 2-9600296-1-5 (váz.)

WAJDA, Andrzej

Wajda : filmy / [texty Andrzej Wajda ; fotografie Renata Pajchel ... et al.]. -- Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 2000. -- 236 s. : (většinou barev.) il., portréty, faksim. -- Výňatky, citáty, filmografie, teatrografie a ceny A. Wajdy - Výpravná velkoformátová kniha přibližuje prostřednictvím textových dokumentů a kvalitních fotografií všechny celovečerní hrané filmy významného polského režiséra Andrzeje Wajdy při příležitosti udělení čestného Oscara za celoživotní dílo. Režisér každý film komentuje vzpomínkami či dobovou korespondencí. -- ISBN 83-221-0721-8 (váz.)

OBSAH XXIII. ROČNÍKU ILUMINACE

Články

BATISTOVÁ, Anna: <i>Fantasticko-dobrodružný nebo utopistický? „Sci-fi“ v domácím filmovém tisku šedesátých let</i>	č. 3 / s. 53–70
BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>Vypůjčená imaginace. Po stopách distribučních osudů žánrových filmů ve znárodněných kinematografiích</i>	3 / 113–135
CASETTI, Francesco: <i>Filmová zkušenost</i>	1 / 67–77
ČESÁLKOVÁ, Lucie – SVATOŇOVÁ, Kateřina: <i>Mezi malbou a šalbou. I/materiální obrazy české modernity</i>	2 / 83–101
D' ALOIA, Adriano: <i>On Icarus' Wings. The Cinematic Experience of Falling Bodies</i>	4 / 81–97
HAGENER Malte: <i>Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií</i>	1 / 79–88
HANZLÍK, Jan: <i>Kariéry skriptek. Trh práce, pracovní proces a konstrukce genderu v české filmové a televizní výrobě</i>	4 / 5–37
KAŇUCH, Martin: <i>Smiech ako zbraň. Imaginácia satiry a slovenský film 50. rokov</i>	3 / 11–27
KOKEŠ, Radomír D.: <i>Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech českých sci-fi komedií</i>	3 / 71–92
KRUPMÁR, Pavel: <i>Česká televize jako filmový producent v letech 1992–2002 (2. část)</i>	1 / 21–61
OGNJANOVIĆ, Dejan: <i>Horory v horách. Srbský film hrůzy</i>	3 / 97–111
PISTEROVÁ, Patricia: <i>Film a vnímání iluzí. Zkusmé poznámky o filmové teorii a neurovědě</i>	4 / 43–58
POLÁKOVÁ, Sylva: <i>Otázka „místa“ v případě videomappingu</i>	1 / 89–110
RABINOVITZOVÁ, Lauren: <i>Slastná pokušení: Nickelodeony, zábavní parky a předvádění ženské sexuality</i>	2 / 53–67
SIEGERT, Bernhard: <i>Pohled jako narušení obrazu. Mezi mimézí a mimikry</i>	2 / 31–51
SKOPAL, Pavel: <i>Na tenkém ledě koprodukční spolupráce. Srovnání žánrové produkce studií Barrandov a DEFA v polovině 60. let na příkladu snímku STRAŠNÁ ŽENA (1965)</i>	3 / 29–51
SMITH, Murray: <i>“The Pit of Naturalism”. Neuroscience and the Naturalized Aesthetics of Film</i>	4 / 59–79
STEHLÍKOVÁ, Karolína: <i>Od sociální satiry k melodramatu. Hry Oskara Braatena jako filmové předlohy</i>	1 / 5–20
STRAUVENOVÁ, Wanda: <i>Dilema pozorovatele: Dotýkat se, či nedotýkat?</i>	2 / 69–82

VEČEŘA, Michal: <i>Rozvoj filmové výroby v českých zemích na konci 10. a počátkem 20. let. Příklad společnosti Praga-film</i>	2 /	5–24
---	-----	------

Editorialy

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>Žánrová produkce v socialistických kinematografiích</i>	3 /	5–9
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Film je jinde / Mimo prostor kina</i>	1 /	63–66
SVATOŇOVÁ, Kateřina: <i>Archeologie médií v postmediální době</i>	2 /	25–29
HADRAVOVÁ, Tereza: <i>Film a neuroestetika</i>	4 /	39–41

Rozhovory

DUŤÁ, Mircea Dan: <i>Z žánrových filmů jsme nadšení nebyli. Rozhovor s Vioricou Bucurovou</i>	3 /	137–145
HADRAVOVÁ, Tereza: <i>Technologie žádné problémy nevyřeší. Rozhovor s Józsefem Fiserem a Donaldem Katzem</i>	4 /	99–107
KRTILOVÁ, Kateřina: <i>Dějiny médií a média dějin. Rozhovor s Bernhardem Siegertem</i>	2 /	103–101

Edice a materiály

<i>Dossier zahraničních ohlasů</i>	4 /	112–120
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Film v místech „nevyužitého času“</i>	1 /	111–117
KLIMEŠ, Ivan: <i>Filmová historie z odpadkového koše</i>	2 /	112–116
KLIMEŠ, Ivan: <i>Planeta Cinemateca. Otisk filmového archiváře</i>	4 /	108–111
<i>Promítání v čekárně ruzyňského letiště a v jídelních vozech ČSD</i>	1 /	118–127

Ad Fontes

HURTOVÁ, Jarmila: <i>Kartel filmových dovozců (1935–1938)</i>	3 /	146–148
KALAŠOVÁ, Marcela: <i>Filmová skupina Praha (1929–1943)</i>	4 /	126–128
LACHMAN, Tomáš: <i>Frič Martin (1908–1968)</i>	1 /	128–130
LACHMAN, Tomáš: <i>Ocean-Film, spol. s r. o. (1922–1950)</i>	2 /	117–119
LACHMANOVÁ, Kateřina: <i>Střední průmyslová škola filmová v Čimelicích (1950–1982)</i>	4 /	121–125

Obzor

BATISTOVÁ, Anna: <i>Touha napsat biografii</i> (Jiří Horníček, Gustav Machatý. Touha dělat film. Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie)	4 /	135–139
BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>V barvách piva, medu a vychlazené vodky</i> (Petra Hanáková – Kevin B. Johnson /eds./, Visegrad Cinema. Points of Contact from the New Waves to the Present)	2 /	120–127
CHLEBOVÁ, Zuzana: <i>Béla Balázs – Chvála filmového umenia</i> (12. česko-slovenská filmologická konferencia 2009)	2 /	125–127
KOKEŠ, Radomír D.: <i>Zuskovy sítě analogií a deleuzovských odkazů</i> (Vlastimil Zuska, Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film)	1 /	131–138
POLICAR, Antonín: <i>Anatomie filmového diváctví</i> (Torben Grodal, Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film)	4 /	129–134
VARGA, Balázs: <i>Strengths, Limitations, Opportunities and Threats</i> <i>of New Research Agenda (Screen Industries in East-Central Europe</i> <i>Conference, Brno 2011)</i>	4 /	140–143

Projekty

HERZOGENRATH, Bernd: <i>cinapses: thinking film – Film, Philosophy</i> <i>and Neuroscience</i>	4 /	144–148
SKOPAL, Pavel – KARL, Lars: <i>Sovietisation and Planning</i> <i>in the Film Industries of Soviet Bloc countries. A Comparative Perspective</i> <i>on East Germany and Czechoslovakia, 1945–1960 (A Book Project)</i>	2 /	128–129
SKUPA, Lukáš: <i>Česká kinematografie a cenzura v letech 1962–1970.</i> <i>Případ Filmového studia Barrandov</i>	3 /	149–152

Přílohy

Obsah XXIII. ročníku Iluminace	4 /	153–155
Z přírůstků Knihovny NFA	1 /	139–144
Z přírůstků Knihovny NFA	2 /	130–135
Z přírůstků Knihovny NFA	3 /	153–155
Z přírůstků Knihovny NFA	4 /	149–153

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Illuminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.** S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu: szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v položce Redakce/kontakty.

Počítačové hry jako expresivní médium

(uzávěrka 29. února 2012)

hostující editor: Jaroslav Švelch

Počítačové hry jsou relativně novým, překotně se vyvíjejícím médiem, jež se však již stalo objektem soustavné akademické pozornosti. Ačkoli se studium her zprvu zaměřovalo spíše obecně na jejich funkci ve společnosti nebo na jejich potenciální účinky na hráče, v posledních deseti letech se pozornost přenesla i na jejich schopnost vyjadřovat pomocí fikčního obsahu a systému pravidel postoje a emoce, a to záměrně i neúmyslně. Kritici, akademici i hráči se začali zajímat nejen o to, jak a proč se hry hrají, ale i o to, jaké významy nesou, a o to, co nám mohou říct o světě, o nás, o své vlastní vnitřní struktuře i o hrách jako svébytném médiu. Symbolickým aktem uznání her jako expresivního média pak bylo rozhodnutí Nejvyššího soudu Spojených států, podle něhož se na hry vztahuje první dodatek ústavy o svobodě slova.

Zakládající texty discipliny herních studií, jako knihy *Cybertext* od Espena Aarsetha a *Half-Real* od Jespera Juula, kladou důraz na systémovou povahu her jako média. Hry se sice mohou odehrávat v bohatě propracovaných alternativních vesmírech a fikčních světech, které známe z jiných médií, samotná interakce s nimi ovšem probíhá na základě určitých pravidel, která jsou neoddělitelnou součástí počítačových her coby počítačích objektů. Podle Marshalla McLuhana nová média obsahují média předchozí. Počítačové hry používají vyjadřovací prostředky filmu, literatury i komiksu, zároveň ovšem přinášejí novou možnost vyjádření: vyjádření procedurální.

Na vyjadřování počítačových her se můžeme dívat z mnoha úhlů pohledu. Prvním z nich se zaměřuje na vztah mezi systémem hry a systémem, jež simuluje. Už v devadesátých letech se diskutovalo o tom, zda simulace města v *SimCity* je vstřícnější k „levicovému“, nebo „pravcovému“ řízení. Ian Bogost v této souvislosti hovoří o procedurální rétorice – tedy o tom, že hrami lze vyjadřovat názor a že je lze používat jako persvazivní médium. Analyzuje například to, co hra *Grand Theft Auto: San Andreas* svými herními mechanikami říká o životě sociálně slabších vrstev v USA a o kultuře fast foodu. Jesper Juul hovoří o tom, že pravidla hry (či herní mechaniky) jsou ve vztahu k simulovanému systému nutně abstrakcí a zjednodušením. Toto zjednodušení přitom jen stěží může být neutrální, a proto se do pravidel simulací nutně promítají vztahy v naší společnosti a ideologie, které je vysvětlují.

Na hry se ovšem není nezbytné dívat jen technicistní optikou simulace a modelování. Herní mechaniky i hry jako takové lze vnímat i jako metafory. Doris Rusch a Matthew Weise píší o metaforickém herním designu a Jason Begy analyzuje například skákání v dvourozměrných „skákačkách“ ve stylu *Super Mario Bros* jako metaforu „získávání převahy“ založené na rozšířené metafoře „nahore je dobře“. Hry lze interpretovat jako morální podobenství (jak učinil Miguel Sicart se hrou *Shadow of the Colossus*) i jako podobenství o nejrůznějších aspektech lidského života (jak se běžně interpretuje například hra *Passage* o Jasona Rohrer). Hry také vytvářejí smyšlené prostory se specifickými pravidly, které mohou vypovídat o vztahu člově-

ka ke světu kolem něj. Podobné interpretace pochopitelně zásadním způsobem závisejí i na audiovizuální stránce her, jež spolu s herními mechanikami vytváří velice komplexní texty. Tento tematický blok *Illuminace* se pokouší identifikovat předpoklady pro schopnosti média počítačových her nabízet významy, stejně jako pro možnosti hráčů tyto významy identifikovat a účastnit se na jejich vytváření. Jedná se o první podobnou publikaci o tomto médiu v češtině, a proto uvítáme příspěvky z nejrozličnějších disciplín a subdisciplín vztahujících se k počítačovým hrám, jako jsou například mediální studia, filmová věda, literární věda, psychologie, kognitivní věda. Ke zpracování nabízíme následující tematické okruhy (je však vítáno také vlastní vymezení dané problematiky):

1. Ontologie počítačové hry jako média: Jaký typ objektu je počítačová hra a jak spolu souvisejí její dílčí složky – obraz, zvuk, pravidla, kód.
2. Konvence a žánry v médiu počítačových her: Do jaké míry hry závisejí na zažitých vzorcích.
3. Hra, metafora, symbol. Jakým způsobem nám mohou literárněvědné, sémiotické a kognitivní teorie pomoci interpretovat počítačové hry?
4. Počítačové hry a ideologie. Které ideologie se ve hrách projevují a jak?
5. Světy počítačových her: Jakým způsobem jsou konstruované? Jak souvisí s fikčními světy v jiných médiích?
6. Počítačové hry, etika a agence: Jak interpretovat akty hráče ve světě počítačové hry?
7. Experimenty v herním designu. Co o médiu vypovídají?

Každé z těchto témat lze pojmout jako teoretickou, empirickou, historickou nebo případovou studii. Je možné věnovat se jak hrám samotným coby textům, tak recepci, produkci a hraní jako sociální aktivitě.

Stručný výběr literatury:

Ian Bogost, *Persuasive Games*. Cambridge, MA: MIT Press 2007.

Ian Bogost, Videogames are a Mess. Online: <www.bogost.com/writing/videogames_are_a_mess.shtml>.

Henry Jenkins, Game Design as Narrative Architecture. In: N. Wardrip-Fruin – Pat Harrigan (eds.), *First Person: New Media as Story, Performance, Game*. Cambridge: MIT Press 2004.

Henry Jenkins, Games, the New Lively Art. In: Jeffrey Goldstein (ed.), *Handbook for Video Game Studies*. Cambridge: MIT Press 2005, s. 175–189.

Jesper Juul, A Certain Level of Abstraction. *The Ludologist*. 2007. Online: <www.jesperjuul.net/text/acertainlevel>.

Jesper Juul, *Half-Real: Video Games Between Real Rules and Fictional Worlds*. Cambridge: The MIT Press 2005.

Jason Rohrer, The Game Design of Art. *The Escapist*, červen 24, 2008. Online: <www.escapistmagazine.com/articles/view/issues/issue_155/4987-The-Game-Design-of-Art>.

Doris C. Rusch – Matthew Weise, Games about LOVE and TRUST? Harnessing the Power of Metaphors for Experience Design. In: *Proceedings of the 2008 ACM SIGGRAPH symposium on Video games*. New York: ACM 2008.

Miguel Sicart, *The Ethics of Computer Games*. Cambridge: MIT Press 2009.

3/2012

Industrial Trends: Genre and the Movie Business

Special English-Language Edition

(deadline 30 June 2011)

Guest Editor: Richard Nowell

Conceptions of film categories have served as a longstanding cornerstone of industry practice, one which preconditions the rationalization of production decisions, the mobilization of content and themes, the tailoring of distribution strategies, the formulation of marketing campaigns, and the nature of exhibition and delivery. Yet, despite calls for scholars to centralize consideration of industry logic and activity (Williams; Neale 1990), little is known about the precise and complex ways in which, what could loosely be called, "genres" have actually shaped, and continue to shape, the global movie business. The industrial dimensions of film genre remain sketchily theorized and poorly understood to such an extent that genre's contributions to relations between industrial operations, to the trans-media and transnational dynamics of global cinema, and to the industrial appropriation of extra-industrial discourses, remain something of an undiscovered archipelago obscured by canonicity and epoch-governed historiography. Nevertheless, an invaluable opportunity to reconsider how genre influences industry conduct has been provided by three key contributions to genre studies: recognition of the ever-changing and continuously contested discursive character of film groupings (Altman; Mittell; Naremore; Neale 1993); appreciation of the logic and results of calculatedly "hybrid" approaches to the content of motion pictures and their marketing campaigns (Altman; Balio; Klinger; Staiger); and deeper understandings of the opportunistic short-to-medium-term economic logic that ensures the generation of passing fads, cycles, and trends (Moretti; Nowell; Romao; Stanfield). Subjecting the industrial character of film genre to new and sustained scholarly interrogation is therefore both timely and essential given genre's status as a governing principle of industry activity, the impact of which is felt both vertically and horizontally, cutting, as it does, across the various branches and sectors of a given industry, as well as across media, across national borders, and across reception cultures. It is with these points very much in mind that *Illuminace*, the Czech Republic's leading film studies journal, is preparing a special English-language edition which will focus on how concepts of genre have shaped industrial logic, strategy, and conduct, in different locations, and at different historical junctures. Possible topics for essays which will be considered for inclusion in the special edition therefore include but are not restricted to:

- theorizing genres industrially
- the logic underwriting hybrid production and promotion strategies
- genres and high-end media properties
- genre in relation to sequels, adaptations, remakes, and "re-boots"
- largely ignored but industrially important product lines, film-types, and fads
- genre filmmaking and its relationships to topicality and "the newsworthy"
- intersections of public-sphere discourse and industry practice

- the functions and dimensions of genre categories in art and boutique cinema
- exploitation cinemas and their genres
- cross-media influences on industrial decision-making
- the transnational configurations of film fads, cycles, and trends
- genre's roles in distribution patterns and strategies
- invoking genres and generic discourse to promote and publicize movies
- genres of extra-filmic epiphenomena: posters, trailers, websites etc...
- genres and questions of exhibition practice
- packaging and repackaging genre films for home consumption

Please send by 30 June 2011 your 250 word abstract and a short academic biography to richard_nowell@hotmail.com. All notifications of acceptance will be emailed no later than 14 July 2011. If an abstract is accepted, essays are to be 36,000–72,000 signs, which equates roughly to 5,500–9,000 words (including footnotes and a 100–200 word abstract). This special edition of *Illuminace* will be published in hardcopy in 2012 and will be accessible online through the EBSCO database.

Yours Sincerely,

Dr. Richard Nowell, Guest Editor, *Illuminace*.

Richard Nowell, currently lecturing in Prague, is the author of *Blood Money a History of the First Teen Slasher Film Cycle* and has articles published or forthcoming in *Cinema Journal*, *Journal of Film and Video*, *Post Script*, and *The New Review of Film and Television Studies*.

Works Cited:

Rick Altman, *Film/Genre*. London: BFI 1999.

Tino Balio, *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939 (History of the American Cinema, Volume 5)*. London: Simon & Schuster Macmillan 1993.

Barbara Klinger, Digressions at the Cinema: Reception and Mass Culture. *Cinema Journal* 28, 1989, n. 4, p. 3–19.

Jason Mittell, A Cultural Approach to Television Genre Theory. *Cinema Journal* 40, 2001, n. 1, p. 3–24.

Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*. London: Verso 2005.

Steve Neale, Melo talk: on the meaning of use of the term 'melodrama' in the American trade press. *The Velvet Light Trap* 32, 1993, n. 3, p. 66–89.

Steve Neale, Questions of Genre. *Screen*, 31, 1990, n. 1, p. 45–66.

Richard Nowell, *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film*. New York: Continuum 2011.

Tico Romao, Engines of Transformation: An Analytical History of the 1970s Car Chase Cycle. *New Review of Film and Television Studies*, 1, 2003, n. 1, p. 31–54.

Janet Staiger, Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. *Film Criticism*, 22, 1997, n. 1, p. 5–20.

Peter Stanfield, Crossover: Sam Katzman's Switchblade Calypso Bop Reefer Madness Swamp Girl or 'Bad Jazz', Calypso, Beatniks and Rock 'n' Roll in 1950s Teenpix. *Journal of Popular Music*, 29, 2010, n. 3, p. 437–455.

Alan Williams, Is a Radical Genre Criticism Possible? *Quarterly Review of Film Studies*, 9, 1984, n. 2, p. 121–125.

4/2012

Screen Industries in East-Central Europe

Special English-Language Edition

(deadline 30 April 2012)

The collection of articles has its origin in a conference on film and TV industries in the region held in Brno in November 2011 under the same title.

Film a opera

(uzávěrka 30. listopadu 2012)

hostující editorky: Petra Hanáková a Kateřina Svatoňová

Přestože se *Illuminace* v minulosti zabývala vztahem filmu a jiných uměleckých druhů, opeře zde byla věnována jen minimální pozornost (výjimkou je například stručná zmínka v textu Lindy Hutcheonové „Co se děje při adaptaci“ z čísla 1/2010). Cílem připravovaného čísla bude jednak tuto mezeru částečně zaplnit, jednak otevřít v českém prostředí nová badatelská témata související s tímto vztahem. Zároveň chce tento tematický blok otevřít prostor pro zkoumání vizuální stránky operního představení a jeho vztahu k filmovému obrazu; nastínit tedy témata, která jsou díky své mezioborové pozici částečně opomíjena jak v muzikologických a teatrologických pracích, tak i ve výzkumech vizuálních studií.

Odborné texty zaměřené na vztah filmu a opery se obvykle soustřeďují na možnosti převedení opery do filmu z hlediska teorie adaptace. Mezi často zmiňovaná díla patří Syberbergova adaptace Wagnerova *Parsifala* nebo Powellova a Pressburgerova adaptace Offenbachových *Hoffmannových povídek* (obojí viz např. Citron 2000). Zajímavé adaptace lze ovšem nalézt i v českém prostředí – stejně jako jinde ve světě, již v éře němého filmu. Adaptace jsou nicméně jen jedním aspektem vztahu mezi operou a filmem. Některá operní představení využívají filmové projekce (za všechny lze uvést slavnou Chaseovu inscenaci Brittenovy opery *Utažení šroubu z roku 1969*). Dále je třeba zmínit filmy, které v jistém ohledu tematizují operní produkci (*AMADEUS*, *FARINELLI*) nebo využívají operu jako nediagetickou hudbu (*APOKALYPSA*, abychom uvedli často citovaný příklad, nebo současnější *MELANCHOLIA*). Vztahy mezi filmem a operou lze vnímat také z hlediska pohybu uměleckých pracovníků mezi filmovým a operním oborem. Původně filmoví režiséři se příležitostně pouštějí do operní režie a naopak. Sem patří například práce operního a filmového režiséra Patrice Chéreaua, autora slavné bayreuthské inscenace Wagnerovy tetralogie *Prsten Nibelungův* (1976–1980).

Audiovizuální záznam tohoto představení je v současnosti, podobně jako u mnoha jiných inscenací, distribuován na DVD nosičích, čímž se dostáváme k dalšímu okruhu témat: s rozvojem techniky audiovizuální reprodukce vztahy mezi filmem a operou ještě zintenzivňují. Svědčí o tom například živé přenosy z představení vídeňské Státní opery na obrazovku umístěnou před budovou na náměstí Herberta von Karajana. Na plátna kin se dostává tzv. „alternativní obsah“, tedy přímé přenosy divadelních představení, sportovních událostí a koncertů populární hudby. A právě přímé přenosy operních inscenací (u nás zprostředkované distribuční společností Aerofilms) znamenaly z hlediska úspěšnosti alternativního obsahu průlom. V divadelní sezóně 2009/10 se představení z newyorské Metropolitní opery promítala živě na 1000 pláten ve 44 zemích. Filmová studia zpočátku nepodporovala pronikání alternativního obsahu do kin, protože ho považovala za konkurenci. Tento trend se v poslední době mění a studia začínají alternativní obsah sama produkovat a distribuovat. Londýnský operní dům Royal Opera House se například ze své vlastní iniciativy spojil s montrealskou filmově-distribuční společností DigiScreen, která se nyní stará o záznamy představení a je-

jich distribuci na DVD nosičích i o živé vysílání do kin. Živý přenos může zpřístupnit operu publiku, které je zvyklé chodit do kina, ale do divadla by z různých, například finančních, důvodů nešlo. Pragmaticky orientovaná filmová studia se zase především snaží přilákat do kin příznivce opery, kteří jinak kina nenavštěvují.

I když tedy byla doposud věnována pozornost hlavně problematice adaptace, vztahy mezi filmem a operou jsou různorodé a lze na ně nahlížet z různých perspektiv. Podstatné je, že při všech těchto „relokačních“ procesech dochází k proměně divácké zkušenosti, ale i ke vzájemným prolínáním obou vstupních médií či k proměně formálních a kompozičních prostředků – a to jak v rovině výstavby prostoru děl a obrazů (do nichž vstupuje i prvek výtvarný, scénický a architektonický), tak v rovině herecké (ovlivňuje podobu figurace a gestiky). Rádi bychom omezili naznačený široký rozptyl témat v souladu s profilací časopisu *Illuminace* z posledních let a zaměřili se na ta, kterým pozornost zatím věnována nebyla. Pro připravované číslo jsou tedy vítány příspěvky zaměřené na společenský, ekonomický a technický (technologický) kontakt mezi operou a filmem, ale i na jmenované proměny kontextu kulturně historického. Číslo tak má být příspěvkem k dějinám specifické oblasti kinematografie, která bývá přehlížena, i k výzkumům vizuálních a performačních studií, spojených převážně s českým prostředím. Konkrétně se zaměříme na:

- ekonomické, společenské a technické aspekty distribuce přímých přenosů oper do českých kin: marketingové strategie, mediální reprezentace, kulturní (symbolické) významy, technická reprodukce, prostor divadla versus prostor kina...;
- záznamy operních představení na DVD; marketingové a distribuční strategie;
- historie, produkční kontext a recepce filmových adaptací opery v českém prostředí v období němého a zvukového filmu;
- propojování filmu a opery, vzájemné formální výpůjčky z hlediska intermediálních, intertextuálních či relokačních teorií;
- analýzy a komparace kompozičních, figurálních, či narativních struktur opery vs. její adaptace;
- příkladové studie vztahů mezi filmem a operou v českém prostředí;
- filmová opera v kontextu „performance studies“ jako možném metodologickém rozšíření vizuálních studií;
- film jako opera (či její nástupce), operní kvality filmu.

Stručný výběr literatury:

Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979.

Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale de jugement*. Paris: Éditions de Minuit 1979.

Gianfranco Casadio, *Opera e cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*. Ravenna: Longo editore 1995.

Martin Cikánek, *Kreativní průmysly – příležitost pro novou ekonomiku*. Praha: Institut umění – divadelní institut 2009.

Marcia J. Citron, *Opera on Screen*. New Haven – London: Yale University Press, 2000.

Nigel Culkin – Norbert Morawetz – Keith Randle, Digital Cinema as Disruptive Technology: Exploring New Business Models in the Age of Digital Distribution. In: Shenja Van Der Graaf – Yuichi Washida (eds.), *Information Communication Technologies and Emerging Business Strategies*. London: Idea Group Publishing 2007, s. 160–178.

Exploring Alternatives. *Film Journal International* 113, 2010, č. 6., s. 3.

Is Alternative Content Working? *Film Journal International* 112, 2009, č. 10.

Youssef Ishaghpour, *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris: La Différence 1995.

Jaroslava Janáčková, Její pastorkyňa: kniha, opera, film a román ve vztahu k textu dramatu. In: *Česká literatura v intermedialní perspektivě*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Nakladatelství Akropolis 2010, s. 359–368.

Joe Jeongwon – Theresa Rose (eds.), *Between Opera and Cinema*. New York: Routledge 2002.

Bernhard Kuhn, *Die Oper im italienischen Film*. Essen: Die Blaue Eule 2005.

Přemysl Martínek, Zapomeňte na Jarmusche, jdeme na fotbal / Dnešní alternativa vůči mainstreamu. *Cinepur* 17, 2010, č. 70, s. 6–9.

Opera & ballet at the cinema. *Cinema Technology* 22, 2009, č. 22 s. 44–48.

Réal La Rochelle, *Opérascope. Le film-opéra en Amérique*. Montréal: Triptyque 2003.

Filmový marketing

(uzávěrka: 28. února 2013)

Hostující editorka: Marta Lamperová

Význam filmového marketingu pro filmovou praxi i pro odbornou reflexi filmu v USA a dalších západních zemích roste, zatímco v České republice je v obou zmíněných oblastech spíše podceňován. Je to dáno odlišným historickým kontextem i odlišnými finančními možnostmi amerického a evropského filmového průmyslu. Hollywoodská studia vynakládají obrovské prostředky na marketing filmů mimo jiné proto, že kinematografie byla v USA vždy chápána spíše jako obchod a zábavní průmysl a ziskovost byla zejména pro „majors“ společností rozhodujícím faktorem. Americká studia zároveň disponují finančními prostředky na rozsáhlé marketingové kampaně. Naopak v českém prostředí není na propagaci filmů dostatek prostředků, jak upozornila například *Studie ekonomického vlivu filmového průmyslu v České republice* společnosti Olsberg/SPI (2006). Na jednu stranu lze slyšet stížnosti, že národní produkce ve střední a východní Evropě není zisková a nedaří se ji uplatňovat na zahraničních trzích, na druhou stranu není vůle promýšlet kvalitní marketingové strategie a pracuje se s naivním předpokladem, že dobré umění se prodá samo.

Toto přehlížení či dokonce nechuť k filmovému marketingu se pak logicky přelévá i do oboru, který má kinematografii reflektovat, tedy do filmových studií, v důsledku čehož nebyla tomtuto tématu u nás doposud věnována adekvátní pozornost. Přípravované číslo *Illuminace* směřuje k naplnění dvou hlavních cílů: 1) Je třeba upozornit na význam marketingu pro domácí filmově-výrobní praxi, protože bez marketingu nelze vybudovat konkurenceschopnou filmovou výrobu. Marketingovou strategii přitom nelze začít připravovat a realizovat, až když je dílo dokončené, musí se táhnout celým procesem výroby od vývoje až po hotový film; měla by také zohledňovat nové fenomény, jako jsou sociální sítě, crowdfunding apod. 2) Marketing by se měl stát i u nás legitimním předmětem výzkumu. Představuje totiž důležitou součást (především americké) filmové kultury, která může prostřednictvím marketingových kampaní formovat a měnit očekávání, preference i zvyky diváků.

Vzhledem k interdisciplinárnímu charakteru filmového marketingu můžeme rozlišit několik typů publikací, které se k předmětu našeho zájmu váží. V první řadě jsou to publikace odborníků z marketingové oblasti sloužící primárně jako návod pro filmově-výrobní a filmově-distribuční praxi. Z této pozice píše o marketingu filmu například Sibylle Kurzová, Esther van Messelová a Björn Koll v publikaci *Low-Budget-Filme. Marketing und Vertrieb optimieren* (2006), Annika Phamová, Neil Watson a John Durie v knize *Marketing and Selling Your Film Around the World* (2000) nebo Finola Kerriganová v knize *Film Marketing* (2010). Obdobných publikací lze nalézt celou řadu.

Zadruhé jde o odborné reflexe filmového marketingu například z pozic sociologických, ekonomických a historických. V této souvislosti lze uvést studii sociologa Shyona Baumanna „Marketing, Cultural Hierarchy, and the Relevance of Critics: Film in the United States, 1935–1980“ (2002), v níž autor provedl obsahovou analýzu reklamy na filmy v novinách

a zaměřil se na to, jaký význam mělo v reklamě v průběhu historie slovo filmových kritiků. Ekonomicky orientované studie reprezentuje například práce Jaye Praga a Jamese Casavanta „An Empirical Study of the Determinants of Revenues and Marketing Expenditures in the Motion Picture Industry“ (1994). Autoři svou analýzou prokázali, že filmový marketing má přímý a významný vliv na finanční úspěšnost filmů. Různorodost ekonomicky orientovaných přístupů k marketingu týkajícího se filmu dokládá také studie Simona Hudsona „Promoting Destinations via Film Tourism: An Empirical Identification of Supporting Marketing Initiatives“ (2006). Jak název napovídá, zde se autoři nezajímali o marketing filmů, ale o marketing destinací a rozvoj turismu založený na faktu, že se v určité lokalitě točil film nebo že byla tato destinace ve filmu vyobrazena (ať už se film točil kdekoliv). V současnosti je toto téma aktuální i v českém prostředí, jak ukázalo i téma letošního Fóra cestovního ruchu se zaměřením na „Film a marketing destinace“. Z historické perspektivy pohlíží na význam filmového marketingu například Justin Wyatt ve své průkopnické knize *High concept: Movies and Marketing in Hollywood*, kde sleduje specifické marketingové strategie tzv. blockbusteru vysokého pojetí od druhé poloviny 70. let do druhé poloviny 80. let. Mohli bychom v tomto výčtu pokračovat dále, chtěli jsme však upozornit alespoň na nejzajímavější typy výzkumů realizovaných v oblasti filmového marketingu. Příspěvky se pochopitelně nemusí omezovat na zmíněné okruhy studií. Mezi vítanými tématy jsou mimo jiné:

- případové studie marketingových strategií konkrétních filmů,
- marketing českých a slovenských filmů v historické perspektivě,
- obsahové analýzy reklamních kampaní na filmy,
- analýzy teaserů a trailerů,
- ekonomické analýzy dopadu marketingových kampaní na úspěšnost filmů,
- kinoreklama,
- kvalitativní a kvantitativní výzkumy zaměřené na marketery a distributory filmů,
- filmový turismus a destinační marketing.

Stručný výběr literatury:

Shyon Baumann, Marketing, Cultural Hierarchy, and the Relevance of Critics: Film in the United States, 1935–1980. *Poetics* 30, 2002, s. 243–262.

Sue Beeton, *Film-Induced Tourism*. Clevedon: Channel View Publications 2005.

Mark Steven Bosko, *The Complete Independent Movie Marketing Handbook*. Studio City: Michael Wiese Productions 2003.

Simon Hudson, Promoting Destinations via Film Tourism: An Empirical Identification of Supporting Marketing Initiatives. *Journal of Travel Research* 44, 2006, č. 4, s. 387–396.

Simon Hudson – J. R. Brent Ritchie, Film Tourism and Destination Marketing: The Case of Captain Corelli's Mandolin. *Journal of Vacation Marketing* 12, 2006, č. 3, s. 256–268.

Finola Kerrigan, *Film Marketing*. Oxford: Elsevier 2010.

Finola Kerrigan – Peter Fraser – Mustafa Özbilgin, *Arts Marketing*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann 2004.

Sibylle Kurz – Esther van Messel – Bjoern Koll, *Low-Budget-Filme. Marketing und Vertrieb optimieren*. Konsatz: UVK Verlagsgesellschaft 2006.

Olsberg/SPI, *Studie ekonomického vlivu filmového průmyslu v České republice*. Praha: MK ČR, 2006.

Annika Pham – Neil Watson – John Durie, *Marketing and Selling Your Film Around the World*. Los Angeles: Silman-James Press 2000.

Jay Prag – James Casavant, An Empirical Study of the Determinants of Revenues and Marketing Expenditures in the Motion Picture Industry. *Journal of Cultural Economics* 18, 1994, č. 3, s. 217–235.

Justin Wyatt, *High concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Texas: University of Texas Press 1994.

3/2013

Beyond 'Malé, ale naše': Czech and Slovak Cinemas as Transnational Cinemas
Special English-Language Edition

(deadline 31 July 2013)

Guest Editors: Alice Lovejoy – Nataša Ďurovičová

In world film historiography, the current pressures of globalization have led to a general downplaying of the paradigm of national cinema in favor of transnational perspectives.¹⁾ By contrast, the post-1989 'detotalization' of East/Central Europe that gave birth to a dozen newly devolved nation-states also had direct consequences for writing film history. The dominant historical research soon came to focus on newly minted 'unitary one-nation cinemas' -- Czech, Slovak, Ukrainian, Serbian, Montenegrin, Latvian, etc.-- born from the ruins of federated cultural formations.

Yet throughout the course of most of the 20th century, East/Central European filmmaking was, in some form or another, always also a part of a larger trans- or supranational configuration. Well beyond the level of individual film productions or bilateral co-production agreements, transnational force-fields exercised a gravitational pull on the scale, and often on the very concept, of a cinema for any imagined "national" community. After all, like film industries in other small countries, the E/CE cinemas had to find ways to persist in the shifting regimes of cultural and political power by relying on 'strategic resourcefulness,'²⁾ that is, had to continuously gauge the wider political and cultural fields in which they operated. In other words, the historical objects today so plainly and so self-evidently identified as "Czech cinema," "Slovak cinema," etc. disavow their ongoing dependence on, and debt to films, film discourses, film practices and film industries that are not-Czech, not-Slovak, etc.

This volume seeks to examine such strategies in the cinemas of the Czech and Slovak lands, which have, variously, been an integral part of the cinema of the Austro-Hungarian Empire, a part of the multinational Czechoslovak Republic, a sheltered production space within the World War II Protectorate of Bohemia and Moravia (in the case of the Czech lands), a competitive partner in the Socialist block/Comecon trade exchange structure, two among many participants of the Eurimages/MEDIA group, or two minor film industries competing in the global media market. These configurations—all of which exceed the concept and borders of the Czech and Slovak state--have nonetheless been crucial to the development of "national" film practice, culture, and style on all levels, and beyond individual film productions: whether in the choices of production strategies, genres or stars in the thirty-some years from the beginning of film production in Prague at the turn of the 20th century until the end of the first Republic, the film politics with regard to national minorities as well as multilingual versions in the same era, the development of dramaturgical practices in the Czech and Slovak studios, in the "Czechoslovak road to socialism" that films of the early 1950s imagined, in E.U.-sponsored documentaries, in the persistence of a 'bi-national' Czech-Slovak media market

after the split of the two republics, the profiling politics of international film festivals in the Czech and Slovak republics, etc.

With the goal of expanding theoretical and analytical approaches to the historical and contemporary geopolitics of East/Central European cinema, we invite contributions that will investigate, theorize, and analyze the ways in which Czech and Slovak cinemas have been shaped by their long-standing and dynamic position in a variety of larger networks. We particularly welcome studies that examine under- or unexplored films or archival sources, that extend beyond canonical works, periods, and genres (e.g., fiction features), and that integrate theoretical and historiographical approaches.

Proposals for issue 4/2013 (3–600 words) are due to the editors Nataša Ďurovičová (University of Iowa) and Alice Lovejoy (University of Minnesota), via natasa-durovicova@uiowa.edu and alovejoy@umn.edu on May 1, 2012. The contributions (5–7000 words) may be in English, Czech or Slovak. The contributors will be notified on July 1, 2012; the essays will be due on July 31, 2013.

- 1) E.g. Mette H j o r t, On the Plurality of Cinematic Transnationalism. In: Nataša Ď u r o v i č o v á – Kathleen N e w m a n (eds.), *World Cinemas, Transnational Practices*. New York: Routledge 2009, pp. 13–33. For an example of an attempt to methodically write a ‘denationalized’ world cinema history, see e.g. the Italian multivolume history Gian Piero B r u n e t t a (ed.), *Storia del cinema mondiale : L’ Europa. Miti, luoghi, divi*. Torino: Einaudi 1999.
- 2) Mette H j o r t, *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press 2005, p. ix.

4/ 2013

Alexander Hackenschmied Mami a Mimi

(uzávěrka 30. září 2013)

editorka tematického bloku: Lucie Česálková

Hlavní náplní monotematického bloku *Illuminace* 4/ 2012 bude edice dopisů zasílaných Alexandrem Hackenschmiedem matce a přítelkyni Mimi (Jitce) Gollerové v letech 1931 až 1941. Toto archivní svědectví doplní několik hackenschmiedovských studií.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemných pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

Pokyny pro autory:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly – dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započítáním recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém

pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučuje zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, resp. podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.

ILUMINACE

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

www.iluminace.cz

Redakce / Editors:

LUCIE ČESÁLKOVÁ,
JAN HANZLÍK, IVAN KLIMEŠ

PETR SZCZEPANIK (Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Redakční rada / Editorial Board:

ANNA BATISTOVÁ, PETR BEDNÁŘÍK,
PETR BILÍK, KAREL ČADA, JANA DUDKOVÁ,
NATAŠA ĎUROVIČOVÁ, TEREZA DVOŘÁKOVÁ,
MÁRIA FERENČUHOVÁ, PETRA HANÁKOVÁ,
MARTIN KAŇUCH, TOMÁŠ LACHMAN,
ALICE LOVEJOY, MIROSLAV MARCELLI,
PETR MAREŠ, PETR MÁLEK,
PETER MICHALOVIČ, PAVEL SKOPAL,
KATEŘINA SVATOŇOVÁ, KAREL THEIN,
VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout: Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

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

Vydává / Published by:

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Iluminace je tiskovým orgánem Národního filmového archivu a České společnosti pro filmová studia (CEFS) / Iluminace is the publishing venue of the National Film Archive and the Czech Society for Film Studies

Sazba: studio@vemola.cz

Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v prosinci 2011

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 4× ročně. Cena jednoho čísla 85,- Kč
MK ČR E 55255; MIČ 47285

Předplatné zajišuje / Subscription information

Roční předplatné pro tuzemsko
300 Kč

Adresa / Address:

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++420/2/340 928 51
tel. ++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe

Institutional: € 60,- *Individual:* € 40,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 90,- *Individual:* US\$ 60,-

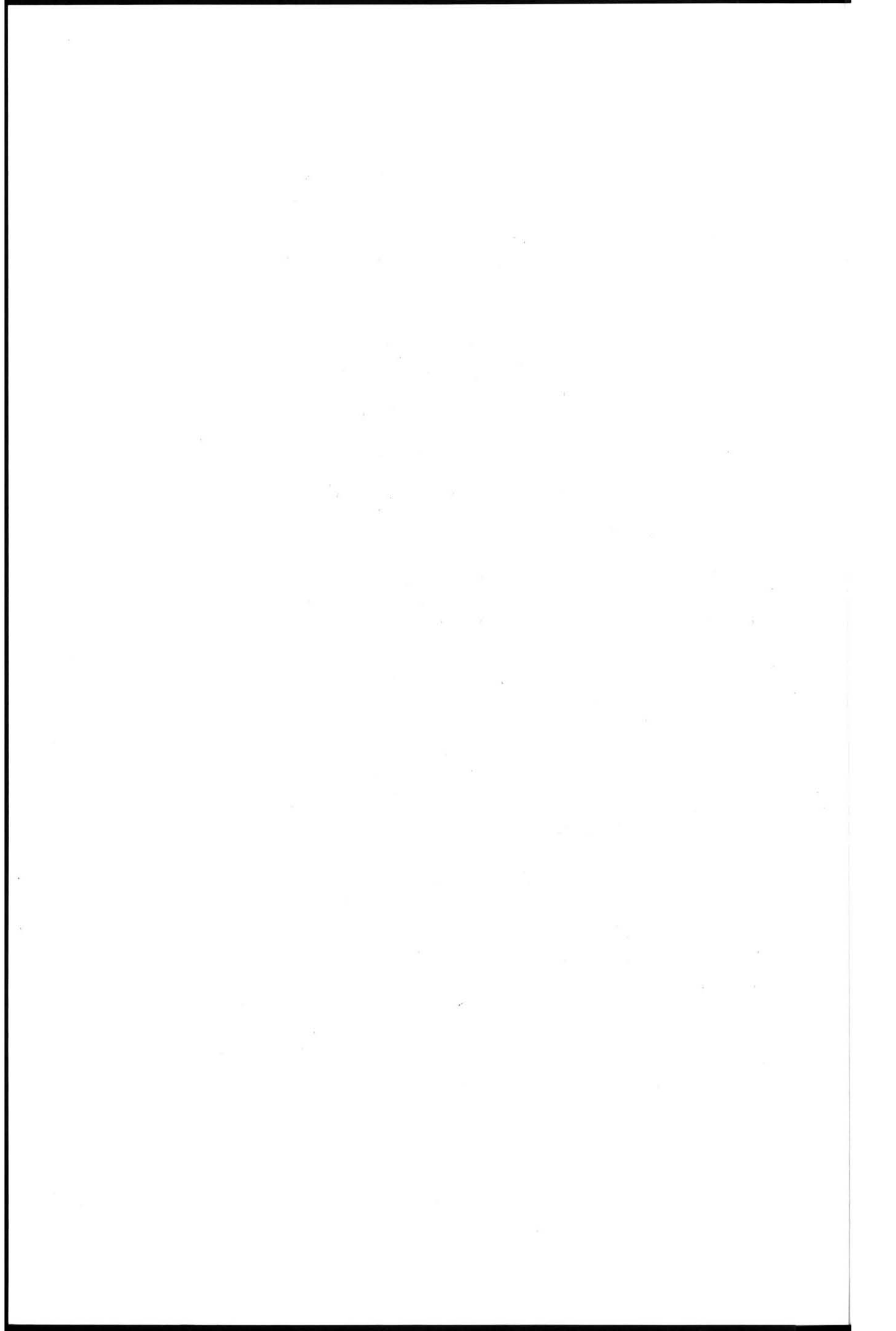
Iluminace is published four times a year

Prices include postage

Na obálce:

Fotografie z filmu Rampa (La jetée; Chris Marker, 1962)





35029/2011/4-D



10108555 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 přidrží 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. Vyzdržení ducha i skutečnosti do jasů, tmnost 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, i hled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachracuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veskerenstva.

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, mihotavě chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenskou souřadnici v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.