

dovkin, se vše mělo ve filmu vyjadřovat dialogem – jaké důsledky měla taková rozhodnutí pro vývoj filmové řeči, se dá snadno odhadnout. Procesu schvalování scénářů a filmů, na němž se podíleli, šlo-li o výrobu, i příslušníci dělnické třídy, byl tak důkladný, že cenzura v pravém slova smyslu vůbec nemusela existovat.

Maďarské filmy tohoto období vyprávějí přirozeně jen o práci. Přitom se jako práce uznávala jen manuální činnost, vykonávaná na společenskou objednávku. Všechny sociální a emocionální kontakty se uskutečňovaly na pracovišti nebo alespoň v jeho blízkosti – např. sportovní utkání na továrním hřišti. Soukromý život se musel podřizovat potřebám kolektivu, pro erotiku a frivolitu nebylo v maďarském filmu místo. Hlavní postavou byl přirozeně stranický funkcionář, který na závěr vyřešil všechny problémy.

Oba recenzované články spojuje, že nepojímají film jako izolovaný jev, nýbrž se snaží odkrýt jeho vztahy k ostatním sférám společenského vývoje. Myslím, že takový postup může být inspirativní i pro naše bádání, které má k dispozici neméně bohatou a stále málo využívanou pramennou základnu.

Jiří Pokorný

Úvod do filologie filmu

Klaus Kanzog:

Einführung in die Filmphilologie.

München, Verlegergemeinschaft Schaudig/Bauer/Ledig 1991, 237 stran.

(Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie, Bd. 4)

V současné německé teorii a historiografii filmu se v nemalé míře odrážejí literárněvědné impulsy (resp. šíře: impulsy ze sféry zkoumání slovesných textů). K rozvoji filmové vědy zde v posledních desetiletích závažně přispěl fakt, že někteří univerzitní literární vědci (zvláště germanisté, ale také např. anglisté) obohatili okruh svých zájmů o oblast filmu: katedry, na nichž působí, se staly také středisky výzkumu a výuky filmu. Z napojení filmové problematiky na literárněvědnou bázi vyplynula preference takových témat, jako jsou filmové adaptace literárních děl (bylo publikováno množství konkrétních analýz i metodologických úvah), vztahy mezi literaturou a filmem obecně nebo možnosti využití pojmového (terminologického) aparátu literární vědy pro zkoumání filmu.

Svou výraznou aktivitou a produktivitou vystupuje mezi těmito novými centry do popředí katedra germánské filologie (Institut für deutsche Philologie) univerzity v Mnichově, kde je zavedení a rozvíjení filmových studií spjato s osobností germanisty (mj. naratologa a textologa) **Klausa Kanzoga**. Pojítkem se základní náplní práce katedry se stal právě tradiční pojem filologie ve dvou svých významech: jako teorie a pra-

xe ediční přípravy textů (jejímž cílem je rekonstrukce autentické podoby daných textů) a jako výklad textů. Přenesením a adaptací těchto přístupů na oblast filmu se konstituovala filologie filmu, resp. filmová filologie (Filmphilologie).

Kanzog zahájil přednášky a semináře o filologii filmu v roce 1976. Brzy se kolem něho utvořil kruh zainteresovaných studentů a mladších odborných spolupracovníků. Pod jeho vedením vznikla řada magisterských prací a doktorských prací (např. podnětné pojednání Reinholda Rauha o verbálním jazyku ve filmu – *Sprache im Film. Die Kombination von Wort und Bild im Spielfilm*. Münster 1987).

V roce 1987 začali „filmoví filologové“ vydávat – ve vlastním nákladu a za finančního přispění mnichovské univerzity i dalších institucí – jako svůj reprezentativní publikační orgán ročenku *Diskurs Film*. První svazek (*Strategien der Filmanalyse*), věnovaný Kanzogovi jeho žáky k šedesátinám, je souborem rozličných dílčích studií a obsahuje také přesnou dokumentaci o dosavadních aktivitách skupiny. Následovalo monografické číslo o němém filmu (*Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*, 1988), kde se příznačně spojuje dvojí aspekt: při konstrukci a rekonstrukci jde jednak o návrat k originálním verzím němých filmů, jednak o odhalení jejich výstavbových principů a sémantiky. Další monografický sborník je věnován představení erotických vztahů ve filmu (*Der erotische Diskurs*, 1989). Po čtvrtém svazku *Diskursu Film*, který je předmětem naší recenze, se v létě 1992 objevil už i svazek pátý, sborník o problematice filmového scénáře (*Das Drehbuch: Geschichte, Theorie, Praxis*).

Cíl a zamýšlený dosah recenzované práce se zřetelně ukazuje při porovnání s ostatními dosud vyšlými svazky *Diskursu Film*. Proti souborům článků stojí první rozsáhlé soustavné pojednání o filologii filmu (navíc sepsané vůdčím představitelem daného směru), jež se výslovně deklaruje jako uvedení do problematiky. *Úvod* (tak budeme Kanzogovu práci dále nazývat) chce souhrnně představit koncepty a metody filologie filmu, (kolektivně) propracovávané v průběhu patnácti let, a zároveň být programem a vodítkem pro další zkoumání. Zjevný je tu i didaktický a instrukční záměr, snaha poskytnout zájemcům o filologii filmu základní informace i návod k praktické činnosti. Tento aspekt se promítá ve způsobu výkladu, v důrazu na konkrétní příklady (řada dílčích analýz ilustrujících jednotlivé probírané otázky) i v uvádění další doporučené četby na konci každé kapitoly.

Zakotvení ve slovesné sféře se projevuje v tom, že hlavním předmětem zájmu filologie filmu vlastně není sám film, ale verbální operace a verbální texty spjaté s filmem (jde o texty, jež realizaci filmu předcházejí, a – jak se zdá – především o ty, které vznikají následně; Kanzog zmiňuje např. exposé, scénář, literární předlohu, ale zabývá se jimi jen okrajově). Filologie filmu se prvořadě soustřeďuje na předpoklady, možnosti a determinanty náležité odborné (vědecké) „řeči o filmech“ (s. 7), vědeckého diskursu chápáného jako argumentující, věcně podložená a intersubjektivně přezkoumatelná reflexe (s. 153). (Je ovšem na místě podotknout, že přesun centra pozornosti od filmu k možnostem výpovědi o něm je jevem značně obecnější povahy a charakterizuje velmi rozsáhlou část současné filmové teorie.)

V představené koncepci filmové filologie je obsažena důležitá (zde výše už nazna-

čovaná) dualita. Podstatnou úlohou filologie filmu je činnost podkladového (technického) rázu: odborné úsilí se v tomto případě zaměřuje na „vypracování citovatelné báze pro vědecké zkoumání jednotlivých filmů, tj. zpětný překlad filmových informací do [verbálního] jazyka [reliteralizaci, jak se uvádí dále] a jejich písemnou fixaci“ (s. 11). Přesné a důkladné verbální popisy, tzv. protokoly filmů, jež explicitně postihují všechny prvky, které mohou mít dosah pro analýzu a interpretaci, pokládá Kanzog a jeho kolegové za nezbytné a jediné spolehlivé východisko skutečně vědeckého zkoumání. Ve vlastní badatelské praxi je také důsledně používají. „Protokolizace“ je přitom hodnocena jako kognitivní výkon, nikoli jako prosté zachycení daností (s. 12). (Dodejme, že vyhotovování protokolů a jejich užívání jako podkladu pro analýzu se v současné německé filmové vědě široce uplatňuje i mimo okruh mnichovských filologů [Werner Faulstich a Ricarda Strobelová, Günter Giesenfeld aj.]; značná pozornost se věnuje možnostem, které pro tvorbu protokolů skýtají rychle se zdokonalující elektronické přístroje [videotechnika, počítače]). – Na druhé straně filologie filmu zahrnuje, jak už je zřejmé, i složku budovanou „nad“ protokoly: chápání, analýzu, výklad filmů. Přitom jsou preferovány zvláště přístupy a postupy, které se vyprofilovaly a osvědčily na tradičním terénu filologie, tedy v oblasti slovesných textů (Kanzog např. ukazuje, jak se ve vztahu k určitému místu filmu může uplatňovat vysvětlivka, komentář a interpretace [s. 155-159]).

Příznačným (a ovšem poněkud problematickým) rysem *Úvodu* pak je neustálá oscilace mezi oběma uvedenými podstatnými aspekty. Při probírání otázky s ní spojené – zásady selekce prvků, jež je třeba slovně fixovat, převod obrazové informace do slov, dodržení čistě deskriptivního rázu protokolu), někdy složka „vyšší“ (možnosti a způsoby analýzy). Je však třeba říci, že pasáže o analýze mají skoro vždy implicitně určitý dosah pro protokolizaci (nepřímo osvětlují některé její stránky), a naopak.

První část *Úvodu* nese název *Zásadní otázky* (s. 11-74). Autor se zde především snaží ukázat, jak lze pro účely filologie filmu využít podnětů rozličných už existujících koncepcí, těch, které byly budovány ve vztahu ke slovesným textům či s nárokem na obecnou platnost (Lotmanův model textových prostorů, narativní model Clauda Bremonda), i koncepcí rozvinutých s ohledem na specifiku filmu (teorie hlediska [point of view] Edwarda Branigana, Metzova „velká syntagmatika“). Při volném propojování různých prvků se uplatňuje pozoruhodně široký časový záběr. Autor např. upozorňuje na užitečnost aplikace kategorií klasické rétoriky na výzkum filmu (s. 68-73 aj.) a na druhé straně uvažuje o filmu z hlediska v současnosti rozpracovávané teorie řečových aktů (s. 49-50).

Zvláštní zmínky si zasluhuje zřetel k emocionální afektivní stránce filmových děl. Autor zdůrazňuje, že je třeba postihnout nejen výstavbové principy a sdělované věcné významy, ale také strategii emocionálního působení na diváka, afektivní potenciál filmu. Základnou mu je starý rétorický pojem *psychagogie*, „vedení prostřednictvím duševního ovlivňování“. Složitost rekonstrukce psychagogické strategie je dána tím, že na jejím utváření se podílejí prvky náležící do různých rovin filmu, jež jsou jen stěží přesně uchopitelné a popsitelné (představené situace s afektivním obsahem, pohyb na plátně a pohyb kamery, verbální projevy, zvuky, hudba atd.). Úkolem autora

protokolu filmu je snažit se zachytit potenciální účinek filmových prostředků. Naproti tomu skutečně docílený účinek je závislý na afektivní rezonanci každého diváka, jež se kompetenci filologie filmu vymyká (s. 71-73).

Druhá část *Úvodu – s názvem Cesty poznání* (s. 75-130) – si klade za cíl představit možné poznávací postupy při zkoumání (chápání) filmů a zároveň na konkrétních příkladech doložit jejich aplikovatelnost a efektivnost. Autor vychází z postulátu, že poznávací zájem je vždy zaměřen na určitý cíl a podle toho dochází k preferenci jistých prvků komplexního celku, jakým film je, a potlačení (účelovému podřízení) ostatních (s. 75; též už výše s. 25-27). Další výklad se pak orientuje na zvlášť často vystupující poznávací zájmy. Postupně se probírá proces abstrakce vedoucí od popisu jednotlivých záběrů k postižení děje (s. 77-96), způsob odhalení povahy a záměrů argumentace v propagandistickém filmu (s. 97-108) a konečně postup, jímž lze dospět k explicitní formulaci norem chování a obecných životních maxim sugerovaných jednak kriminálním, jednak válečným filmem (s. 109-130).

Třetí část *Úvodu (Komunikace)*, s. 131-160) se soustřeďuje – vedle několika poznámek o náležitostech vědecké reflexe o filmu (s. 152-160) – na praktické otázky tvorby protokolů. Na řadě ukázek z už existujících protokolů instruktivně dokládá, jak je možno protokol budovat a jaké jsou výhody a příp. nevýhody jednotlivých způsobů („jde přitom především o účelnou osnovu [Anlage] protokolu, vzájemné přiřazení jednotlivých prvků a o různé stupně čitelnost“, s. 136).

Po Kanzogově textu následuje ještě dodatek (s. 161-208), jenž – v souladu s týmovým pojetím práce v rámci filologie filmu – přináší tři příspěvky mladších badatelů, které doplňují Kanzogovo pojednání několika návrhy k zpřesnění popisu filmů. Jde jednak o to, co je třeba ve filmech sledovat, jednak o zásady písemné fixace zjištěného, která by měla být exaktní, jednoznačná, ustálená a zároveň jednoduchá a přehledná (všechny tři články vypracovávají systém notace sledovaných jevů prostřednictvím soustavy formalizovaných symbolů). Nejširě orientován je příspěvek **Michaela Schaudiga** (s. 163-183), který uvádí soubor proměnných, jež určují audiovizuální organizaci filmových záběrů (formát obrazu, rychlost natáčení, perspektiva kamery, pohyb kamery, velikost záběru, osvětlení, časoprostorová kombinatorika obrazu a zvuku atd.). **Ludwig Bauer** (s. 185-194) se věnuje dílčímu, avšak nikoli zanedbatelnému problému: možnostem zachycení intonace výpovědi ve filmovém dialogu. V článku **Kirsten Burghardtové** (s. 195-199) pak jde o „grafickou notaci kinetického chování“ (s. 195) postav (mimika, gestika, proxemické vztahy, základní pozice těla).

V posledním příspěvku, který je otištěn v dodatku (s. 201-208), rozšiřuje sám Kanzog dosavadní pole zájmu o specifickou problematiku videoklipů a všímá si potíží, které při vyhotovování protokolů působí rychlý sled velmi krátkých, asociativně řazených záběrů, jenž je pro videoklipy příznačný.

Filologie filmu, jejímuž představení je věnován Kanzogův *Úvod*, si bezpochyby zaslouhuje pozornost i mimo německou jazykovou oblast, kde vznikla. Není obtížné poukázat na její sporné body (neskrývaně eklektický ráz, snaha využít a integrovat značně různorodé podněty; málo zřetelné ohraničení „vyšší“ [analytické] složky filologie filmu vůči jiným přístupům). Vyzdvižení si ovšem zaslouží úsilí zbavit odbornou

reflexi o filmu „dojmovosti“, vágnosti a přibližnosti, postavit ji na pevnou materiálovou bázi, obrácení pozornosti k problémům spjatým s poznáváním výstavby a sémantiky konkrétních filmů, které se projevuje ve vypracovávání modelů popisu filmů, a konečně poukaz na možnosti plodné interdisciplinární spolupráce.

Speciálně podnětné jsou pak pasáže o protokolech filmů, prostupující celý *Úvod*, jež získávají i ráz apelu k další tvorbě protokolů jako základního článku zkoumání filmových děl. Kanzog se nesnaží kodifikovat nějaký ideální vzor protokolu, přísnou unifikaci nepokládá vzhledem k různorodosti filmů a mnohosti výzkumných cílů, jimž mají protokoly sloužit, za možnou a užitečnou. Náznorně ovšem ukazuje působení souboru protichůdných sil, který podobu protokolů determinuje (potřeba stroze objektivního záznamu a nevyložitelná subjektivita protokolujiícího; nárok postihnout celek filmu a nutný výběr daný poznávacím záměrem; potřeba exaktnosti vedoucí k užívání rozsáhlého formalizovaného aparátu a proti tomu potřeba čitelnosti protokolu).

Petr Mareš

Allan Casebier:

Film and Phenomenology.

Toward a Realistic Theory of Cinematic Representation.

Cambridge, Cambridge University Press 1991, 165 s.

Další (desátý) přírůstek záviděníhodné ediční řady Cambridge Studies in Film by mohl nést druhý podtitul – „Úvod do fenomenologie pro filmové teoretiky“. Autor, associate professor (po našem docent) na University of Southern California, se v něm pokouší o aplikaci „rané“ Husserlovy fenomenologie na problém filmové reprezentace a o využití fenomenologických konceptů ke kritice soudobé filmové teorie. Nakolik je to pokus úspěšný, naznačíme v závěru; nejprve deskripce.

Hned obálka knihy s reprodukcí Dürerovy rytiny *Rytíř, Smrt a Ďábel* naznačí čtenáři, znalému Husserlových *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie I.*, směr úvah. Příslušná pasáž o této rytině je jednou z mála věnovaných explicitně obrazové reprezentaci a estetickému postoji. Nechtěně ovšem poukazuje i na limity Casebierova pojetí. Sevřená, mnoha příklady a analýzami konkrétních filmových děl prosycená práce je (vedle Úvodu a Závěru) členěna do tří velkých kapitol: Fenomenologická teorie, Fenomenologie fiktivní reprezentace a Fenomenologie dokumentární reprezentace.

V úvodu autor jednoznačně formuluje základní tezi, která pak jako leitmotiv prochází celou knihou: současná filmová teorie je ovládána idealisticko-nominalistickým pojetím filmové reprezentace – jak v rovině ontologické, tak i epistemologické; toto pojetí není schopno zodpovědět otázku po legitimitě dokumentárního filmu, po vztahu