

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

vyprávění a ideologie, po vztahu filmové reprezentace a reality. Adekvátní nástroj pro zvládnutí většiny problémů filmové teorie shledává Casebier v husserlovské fenomenologii, zejména v Husserlově teorii percepce, významu a umělecké reprezentace.

První, nejrozsáhlejší kapitola je věnována rozpracování fenomenologické teorie umělecké (filmové) reprezentace a primárně explikaci základních pojmů – noema a noesis, apercepce, intencionalita, redukce, horizont. Fenomenologický model filmové reprezentace, *jak ho prezentuje autor*, přizpůsobuje reprezentaci reality a realitu filmové reprezentace struktuře každodenní percepce. Ne náhodou se v těchto pasážích autor odvolává na antikonstruktivistickou stať Noëla Carrola *Síla filmu*¹⁾ a v dilematu odkrývání vs. konstrukce, resp. konstituce se jednoznačně staví na pozici prvu.

Filmové dílo je zde traktováno jako objekt s vlastnostmi (příležitostnými a dispozičními), které mohou a mají být odkryty připraveným divákem. Přístupy soudobých filmových teorií, pracujících s kódy, znaky, dekódováním, dotvářením mezerovitého textu atp. Casebier odmítá ve prospěch tzv. realistické fenomenologické epistemologie, kdy divák intuitivně uchopuje v procesu rozpoznávání reprezentované objekty existující nezávisle na vědomí a jeho aktech.

V autorově modelu tedy divák nekonstituuje, ani nespolutkonstituuje text, nevytváří (estetický) objekt, jak tvrdí současná filmová teorie,²⁾ ovládaná idealisticko-nominalistickým paradigmatem, ale stojí někde mezi uvedeným „transakčním“ pojetím a přístupem „transparentním“ (A. Bazin), v němž filmový obraz vykazuje – na bázi metafory okna – transparentní vztah k realitě.

Závěr první kapitoly bychom mohli, oproti originálnímu mezititulku, přesněji nazvat „Jak Jean-Louis Baudry špatně pochopil Husserla“. Bez stopy jízlivosti poukážeme dále, že některá jména jsou zaměnitelná. Casebier kritizuje Baudryho recepci fenomenologie zejména kvůli nepochopení role noematu v percepci a dále, že kontinuita ve filmovém díle je jeho dispozičním rysem, vlastností, kterou vnímatel pouze rozpoznává, odkrývá, nejde o atribut subjektu.

Druhá kapitola dokládá na detailní analýze vybraných filmových děl (zde je autor nepřesvědčivější), zejména na tzv. orientálním modu filmové reprezentace nadbytečnost, umělost a zavádějící vliv konceptů jako jsou fabule, diegese, imaginárno (Lacan, Metz), fantomatické tělo aj. Členění na filmy prezentační (japonská nová vlna) a reprezentující (západní provenience, vycházející z ideologie transparence filmového znaku), jak ho provádí N. Burch, kritizuje autor pro jeho východisko, tj. *jak* se věci ukazují, nikoli *co* se ukazuje.

Casebier přechází v tomto bodě i k hodnocení a filmové kritice, když doporučuje, aby se soudy o hodnotě filmů zaměřovaly na kvality divákem uchopovaných, reprezentovaných objektů. Zcela postrádáme uvažování o estetické dimenzi filmu, o filmu jako estetickém a časovém objektu, a toto opomenutí není náhodné, dokonce bychom ho mohli označit za „systémovou chybu“. Leč o tom později.

1) Český překlad s kritickým komentářem, relevantním i pro Casebierův přístup, viz: *Sborník filmové teorie I. Angloamerické studie*. Praha 1992, s. 57-72.

2) Příznačné je, že se nebere v potaz značná část francouzské teorie, např. G. Deleuze.

Analýza filmového zvuku a jeho pojetí v různých teoriích (dostatek místa je věnován i feministickým teoriím) probíhá v téže tónině; proti percepci vizuálních a auditivních vjemů sjednocovaných vyprávěním a aktivitou diváka, zprostředkovaných řadou kódů, staví Casebier *percepci, zprostředkovanou apercpcí hyletických dat a noemat* (základní složka autorovy hlavní teze).

Fabuli, syžet a diegesi (Bordwell, Nichols, Metz, Souriau) pak čeká podobný osud – divák nic nevytváří, fabule se nekonstruuje, divák neuplatňuje v procesu recepce hypotézy, inference, indukce, nýbrž intuitivně chápe vyprávění tak, že apercipuje události, prochází jimi jako prostředníky (noematy) pro pochopení celkové události. Např. v *Příběh z Tokia* (Tokjo monogatari; Jasudžiro Ozu, 1953) apercipuje balení zavazadel, odjezd atd., celková událost – výlet – je percipována, intuitivně uchopena a odkryta jako dispoziční vlastnost objektu – filmového díla.

U pojmu diegese autor oprávněně poukazuje na neostře vymezení a víceznačnost (úplný svět fabule, časoprostorový rámec reference aj.) a naznačuje dále možnost náhrady tohoto konceptu v analytickém aparátu filmové teorie pojmovým párem psychická a emocionální distance. Samotné rozlišení, vycházející z dřívějších, nezávislých autorových prací je nosné, nicméně lze mít za to, že roviny obecnosti a abstrakce se v případě snahy o náhradu „diegese“ neprotínají. Je poněkud překvapivé, že autor právě v případě diegese nezmiňuje horizontový charakter percepce, který jinak (např. v otázce norem a kódů, resp. jejich zbytečnosti) hojně využívá.

„Filmové reprezentace jsou nezávislé (na vědomí) existující entity, reálné, nikoli iluzorní, imaginární objekty...“, prohlašuje autor výsledek *svých* fenomenologických zkoumání (s. 111). Z tohoto pohledu pak posuzuje Metzův (Lacanův) pojem imaginárno³⁾ a analogii tzv. zrcadlového stadia v ontogenezi s filmovým prožitkem.⁴⁾

V další části druhé kapitoly se Casebier vrací k feministické filmové teorii a rovněž ji shledává v zajetí nominalistického přístupu, zejména pojetí filmu jako diskursu (Ch. Gledhillová), reprezentaci „žen“ jako fiktivního konstruktu kongruentních, ale různých diskursů a expresivních praktik. Celkem po právu kritizuje autor náhled G. Studlarové na fenomenologii jako mužské filozofické nazírání, ale jinak celou problematiku opět řeší klíčem své centrální teze. V této souvislosti pak působí poněkud paradoxně, že Casebier upozorňuje (s. 130) na nutnost pozorného sledování Husserlovy teorie poznání a pojmových posunů. Obávám se, že právě tento metodický postulát, zejména pokud jde o noema a apercpci, autor nedodržel.

V závěrečné kapitole, věnované dokumentárnímu filmu rozebírá autor stupně objektivit filmové reprezentace, nutnou a nevyhnutelnou interferenci média, subjektivity tvůrce, kinematografického aparátu atd. a oponuje srovnávání rozdílu fiktivní film – dokument s dvěma typy postojů v rámci teorie řečových aktů (Plantinga).

V kritice dekonstruktivistického kritického přístupu k dokumentu (iluze o možnosti reprezentace vůbec) i tohoto typu přístupu k tvorbě (Ch. Marker) poznamenává, že obstojí pouze v onom zavádějícím idealisticko-nominalistickém rámci.

3) Srov. Christian Metz, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha 1992.

4) Lakonické odbytí této analogie: v zrcadle se vidíme, na plátně nikoli; doporučuji konfrontovat s mou studií *Film jako/a zrcadlo*, „Ilmuninace“ 1, 1989, č. 1, s. 3-16.

V závěru autor opakuje mnohokrát vyslovenou tezi o prožitku filmové reprezentace – divák odkrývá, odhaluje objekty, reprezentované filmem. Jejich vnímání, chápání je zprostředkováno noematem; noemata jsou vymezována horizonty a vykonávají mediující, zprostředkující funkci. Reprezentované objekty nejsou ovlivněny aktivitou vědomí, ale subjektivita hraje zásadní úlohu ve vytváření zprostředkujících noemat. Noemata nejsou percipována, ale apercipována (s. 155). Jelikož film není percepcí obrazů a zvuků, ale nezávisle existujících objektů, není třeba a je dokonce škodlivé, tvrdí zcela závěrem A. Casebier, přeceňovat filmy sebereflexivní, prezentující a zviditelňující kinematografický aparát. Film jako médium má podle autora největší schopnost a potenci naplňovat základní fenomenologický postulát – vést diváckou percepci k věcem samým.

Tuzemský čtenář by asi nebyl tak citlivý k nesmiřitelným útokům na „idealisticko-nominalistický rámec“ či paradigma, které podle Casebiera ovládá současnou filmovou teorii;⁵⁾ zato byl a je vnímavý k uplatňování jediné formulky, jejímž koštětem se vymete vše jiné – jiné přístupy k ontologii filmového díla, procesu jeho recepce, pozici diváka. Je pak lhostejné, je-li touto metlou teorie odrazu nebo svérázné chápání filmové (obrazové) reprezentace jako odkrývání nezávislých, reprezentovaných jsoucen. Casebier zde stojí blíže Fregeho radikálnímu objektivismu nežli Husserlovi. Nezůstává věren duchu ani liteře Husserlovy fenomenologie, cituje pouze to (a včas přestává citovat), co podporuje jeho hlavní tezi, postupem času nepříjemně těsně připomínající Kolumbovo vejce.

Pochopitelně, že takto relativně strohý odsudek by vyžadoval podrobnou a přesnou argumentaci, podpořenou řadou citací, kterou nám sám žánr recenze či „review“ nedovoluje. Omezíme se proto jen na několik očividných, řekněme „rezerv“ v Casebierově výkladu.

Hned úvodem cituje autor známou pasáž z *Ideen*... I. o percepci Dürerovy rytiny, kde sice Husserl hovoří o zobrazeném rytíři jako o „rytíři z masa a kostí“ („aus Fleisch und Blut“), z čehož Casebier vyvozuje, že tento rytíř je *reálný* rytíř, existující nezávisle na aktech vědomí vnímatele; v dalším odstavci však Husserl upřesňuje, že „...tento zobrazující obraz-objekt nestojí před námi ani jako jsoucí, ani jako nejsoucí, ani v žádné jiné kladoucí modalitě...“, je v neutrální modifikaci vědomí, v *estetickém* názoru. Casebier vůbec neuvažuje filmovou reprezentaci v estetickém modu, nebo obecněji v rámci neutrální modifikace vědomí, která současně implikuje reflexi na primární percepční akty, tedy tematizaci primárního (percepčního) páru noese – noema. Neuvědomovaný „průchod“ vnímáním percepčních dat, resp. percepčním noematem, tedy v estetickém postoji není možný; nadto neutrální modifikace vědomí nutně vyžaduje spolupodíl nekladoucích, imaginativních aktů, což rovněž zpochybňuje Casebierovu tezi o reálnosti zobrazených, reprezentovaných objektů v striktním smyslu slova.

Zájemce můžeme odkázat např. na Ingardenovo pojetí čistě intencionálních předmět-

5) V americkém kontextu je nominalistický přístup skutečně vlivný (Goodman, Quine).

ností v souvislosti s obrazovou reprezentací⁶⁾ uměleckého díla jako schematické entity, vyžadující doplnění (konkretizaci) a tedy diváka spolutvůrce⁷⁾ i na analýzu filmového díla, v němž se „...znázorněné předměty neprojevují jako reálné, nýbrž pouze jako kvazireálné (ani jsoucí, ani nejsoucí u Husserla); (...) i ony jsou pouze intencionálními předměty.“⁸⁾

Dále, apercepce v Casebierově výkladu ztrácí Husserlův význam pojetí, osmyslení, ožívování smyslových dat a navíc – pro jakoukoli fenomenologickou teorii reprezentace ztrácí zásadní expanzi do konceptu analogické apercepce – aprezentace.⁹⁾ Aprezentace, operace párování, spojuje různé řady aprezentační situace, póly znakové situace, fyzický nosič a reprezentovaný objekt, a to, mimo jiné přivedením na jednotné pole časové syntézy.¹⁰⁾ Casebier aprezentační vztah neuvažuje, pomíjí časovou dimenzi, pro syntézy (i primární pasivní syntézu hyletických dat) zásadní a snadno tak dospívá, mimo jiné, k diskutabilnímu závěru, že kontinuita není atributem subjektu, ale dispoziční vlastností filmové reprezentace.

Další závažné výhrady lze mít k používání pojmu „horizont“: autor nezmiňuje a neuvažuje *percepční* horizonty (vnitřní a vnější) a individuální zkušenostní horizont diváka. Uvažovat horizont pouze jako pole intersubjektivní, tvarující namísto norem noemata, je nejen v případě analýzy recepce filmu poněkud málo. Nemluvě o zásadním vzhledu M. Merleau-Pontyho, že filmový obraz *nemá* (percepční) horizont.

Rozhodně lze souhlasit s autorem, že klíčovým konceptem v Husserlově teorii vnímání, teorii reprezentace i teorii znaku (o té však pochopitelně není u Casebiera ani zmínky) je noema. Autor pomíjí, korelativně se stupňovitou výstavbou analogických apercepí i výstavbu a nexus noemat, neboť akty uchopování, i v jeho modelu, musejí mít svá noemata. Navíc, všude, kde mluví o noematu, mluví jen o *části* úplného noematu, totiž o noematickém smyslu (Sinn). Důležitou druhou složku – o to důležitější pro objekty v neutrální modifikaci vědomí, případně v estetickém názoru – noematický korelát modu danosti (Gegebenheitsweise), nezmiňuje.

K problému percepčního noematu uvedu jen výmluvný citát: „Reprezentační teorie percepce, které operují s noematem jako mediátorem mezi vědomím a reálným objektem, jsou vysoce problematické. Husserl také jasně odmítá, že by jeho fenomenologie tento model implikovala.“¹¹⁾

Jak je možné, že se očividně erudovaný autor dopustil tolika závažných opomenutí? Nabízí se jediná odpověď: zahrnutí aprezentace, estetického postoje, plného percepčního noematu, percepčních horizontů aj. by mu prostě „rušilo kruhy“.

Sečteno a podtrženo, ambiciózní a slibný projekt výkladu filmové reprezentace, ontologické a epistemologické povahy filmového díla, postavení a role diváka v jeho re-

6) Srov. Roman Ingarden, *O struktuře obrazu*. Bratislava 1965.

7) Např. Roman Ingarden, *Phenomenological Aesthetics*. In: „Journal of Aesthetics and Art Criticism“ 1975, č. 3, s. 257-270.

8) Roman Ingarden, *Umělecké dílo literární*. Praha 1989, s. 324.

9) Viz např. *Karteziánské meditace*. Praha 1968, par. 50, 51.

10) Srov. Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil*. Tübingen 1953.

11) Suzanne Cunningham, *Perceptual Meaning and Husserl*. „Philosophy and Phenomenological Research“ 1985, č. 4, s. 114-137.

cepci z hlediska fenomenologie uvízl na půli cesty a, bohužel, možnosti a sílu fenomenologické filmové teorie spíš zamlžil.

Vlastimil Zusk a

Slovenský dokumentární film jako předmět bádání

Václav Macek:

K dejinám slovenského dokumentárneho filmu.

Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum.

Bratislava 1992. 173 s., náklad 500 ks.

O tom, že dokumentární film je přirozenou součástí každé národní filmové tvorby snad už dnes nikdo nepochybuje. Jako takový má tento druh filmu samozřejmě právo na svou teorii i na své dějiny, avšak bádání o tomto tématu je doposud značně chudé. V oblasti myšlení o filmu je dokumentární film stejnou popelkou jako v kinematografii: leží kdesi na okraji zájmu odborníků.

V tomto světle se nová práce slovenského publicisty a teoretika Václava Macka *K dejinám slovenského dokumentárneho filmu* jeví jako téměř donquijotský čin. Kniha je de facto prvním pokusem shrnout v celku vývoje slovenské non-fiction tvorby od jejích počátků až do roku 1990. Dosud se porůznu v časopisech objevovaly jen dílčí pohledy na tuto problematiku (Macek se o nich zmiňuje v seznamu literatury a mnohdy jich užívá i jako pramenů), jíž se obsáhleji věnuje jen Antonín Navrátil v publikaci o vývoji československé dokumentární tvorby *Cesty k pravdě či lži* (ČFÚ, 1968); ovšem Macek se k obsahu kapitoly věnované slovenské dokumentaristice, rovněž tak jako k pozdější dosud rukopisné Navrátilově studii *Zápasy o slovenský dokumentárny film*, vyjadřuje kriticky (s. 7, 98).

Ve svém pojetí dějin slovenské dokumentaristiky vychází Macek z tradiční periodizace společenského vývoje, vymezeného zde lety 1938 (skutečný vznik slovenského dokumentu autor časově umisťuje do třicátých let), 1945, 1948, 1956, 1963, 1969, přičemž v dalších zlomových bodech daných roky 1960, 1976 nebo 1983 přihlíží k vnitřnímu vývoji slovenské dokumentární tvorby. V dalším členění se orientuje na produkčně výrobní hlediska (jež ovšem s tím prvním velmi úzce souvisejí). V takovéto přehledové studii je to jistě při tak velkém objemu výroby, jaký dokumentární tvorba v kinematografické produkci představuje, nejlogičtější postup. Macek se nevyhýbá ani hledisku osobnostnímu, i když vzhledem k charakteru práce mu dává menší prostor; vždy alespoň stručně připomíná jednotlivé osobnosti slovenské dokumentaristiky a hodnotí jejich přínos.

K celkové koncepci práce nelze mít podstatnější výhrady. Autor se s přehledem pohybuje v obrovském množství historického materiálu, je maximálně objektivní i přesný,