

V objetí Instituce

Noël Burch: Life to those Shadows.
British Film Institute, London 1990. 317 s.

Většina seriózních knih z oblasti teorie a dějin filmu, kterou najdeme na pultech londýnských knihkupectví, pochází z vydavatelství British Film Institutu. Ediční oddělení BFI se potýká – jak jinak – s nedostatkem financí, nicméně stále je garantem kvality a tradiční serióznosti.

Momentální ekonomické obtíže se tu rozhodli řešit inspirativní ediční řadou BFI Film Classics: renomovaní kritici a teoretici, ale i literáti mimo film byli vyzváni, aby napsali esej k vybranému filmu, k němuž mají pokud možno osobní vztah. **Laura Mulveyová** napsala tedy zaujatou úvahu o *Občanu Kaneovi*, **Peter Wollen** se věnoval *Zpívání v dešti*, **Salman Rushdie** je autorem svým způsobem úchvatného textu o *Čaroději ze země Oz*. (Tyto knížky nevelkého formátu a rozsahu jsou pokusem o vylepšení ekonomické bilance edičního oddělení BFI. Svědčí o tom i fakt, že jejich náklad překračuje magickou hranici tisíc výtisků, což je u „vážnější“ filmové literatury v BFI nezvyklé. Každý svazek je vzorně doplněn fotografiemi a vyčerpávajícími údaji k příslušnému filmu. Neobjevily se jen z vůle důvtipného redaktora: jsou součástí relativně tiché, leč důrazné kampaně, kterou BFI vede ve jménu svého „zviditelnění“. Každá ta útlá monografie o jednom filmu provází novou, svědomitě rekonstruovanou kopii, která je určena pro promítání zejména v National Film Theatre. Divákům se tak dostane postupně asi půl čtvrté stovky klasických filmových titulů – a tento poměrně široký výběr světové filmové klasiky bude přístupný v optimálním technickém stavu.

V knižní produkci BFI najdeme také řadu náročnějších titulů, mnohdy vysloveně intelektuálně exkluzivních, jako např. eseje **Frederika Jamesona** (*The Geopolitical Aesthetics*, 1992) nebo soubor článků **Umberta Eka** na téma masové kultury, který bude pod názvem *Apocalypse Postponed* vydán v nejbližších měsících.

Vydavatelství BFI se věnuje také historiografickým pracem, ale spíš než velká kompendia, jako byly v posledních letech např. knihy *All Our Yesterdays* (90 let britského filmu; ed. **Charles Barr**, 1986) nebo *Sixties British Cinema* (**Robert Murphy**, 1992) se objevují dílčí pohledy na dílčí problémy nebo období. Je to bezesporu výsledek hluboké skepse vůči „velkým dějinám“ (rozuměj psaným) a rezignace na hledání metodologického kompromisu, jehož horizont by se otevíral tajemným klíčem kolektivní objektivní. Americký feminist film criticism sice nenašel na britských ostrovech zvlášť živnou půdu, ale jinak je patrné, jak se typická americká amalgamace marxismu, sémiotiky a psychoanalýzy (s nezbytnou špetkou feminismu) v britském filmovém myšlení uchytila. Metodologický purismus je passé, nastalo velké vyprávění autorské teorie: poměry, v nichž se klasické metody míchají, jsou už jen osobní (a účelové). Britskou zvláštností pak jsou stopy tradičního empirismu a neochota riskovat ve jménu teoretické imaginace. V historiografické oblasti proto hrozí sterilita, proti níž je zaoceánský metodologický koktejl zřejmě docela dobrým lékem.

Noël Burch, autor recenzované knihy, představuje poměrně šťastnou variaci metodologických křížení. Mlád devatenáct let odešel na samém počátku šedesátých let do Francie a během krátké doby se tu stal filmovým kritikem (a příležitostným praktikem) a pedagogem. Jeho příručka nazvaná *Theory of Film Practice*, vydaná poprvé před dvaceti lety, se už stala učebnicí – možná právě jednou z těch, které v češtině chybějí. Vychází totiž z oživeného zájmu o formální analýzu, který vnesl do filmového myšlení kritického ducha věčnosti. V Burchově práci však kromě ame-

rických kořenů promlouvá i francouzská teoretická ekvilibristika, někdy snad trochu okázale duchaplná, ale v zásadě imaginativně obohacující.¹⁾

Většina z jedenácti esejů, které autor shrnul do své knihy, se už někde počátkem osmdesátých let objevila. Burchův překladatel a pečlivý editor **Ben Brewster** však všechny texty propojil v duchu autorova záměru dokázat, že „jazyk“ filmu není v žádném případě přirozený, a *fortiori* že není věčný, že má své dějiny a že je produktem Dějin. Tento záměr pak vedl Burcha k tomu, aby se ponořil do dob, kdy „jazyk“ filmu ještě neexistoval, kdy ještě neexistovala „instituce filmu“, v níž všichni žijeme, diváci jako tvůrci. Burch celou svou knihou soustavně dokazuje globální tvrzení, že léta 1895 – 1929 byla érou, kdy se v rámci této **instituce** konstituoval **způsob zobrazování** (Institutional Mode of Representation – **IMR**) – a ten se pak důsledně padesát let učil na filmových školách jako filmová řeč. Tento IMR si osvojujeme už v raném věku jako jistou schopnost číst, jako gramotnost, protože již od útlého mládí jsme v naší industrializované společnosti (jak píše Burch) vystaveni působení filmů. Burch tedy nevěří na neposkvrněné početí filmové řeči (resp. IMR) a hledá ekonomické, sociální, politické souvislosti její geneze. IMR je dle Burcha ovlivněn tím, kdy a kde vznikl: na kapitalistickém a imperialistickém Západě mezi léty 1895 a 1929. Burch v závěru knihy pro jistotu ještě zopakuje, že záměrně analyzoval jen společensko-politická a společensko-ideologická předurčení v genezi IMR, že tedy vědomě ignoroval roli symbolického systému západního světa, neboť ho považuje za druhotný.²⁾

Patří k (naším) setrvačným chybám, že éra němého filmu v povědomí nejen tzv. obecném, ale i v povědomí filmařském v podstatě splývá v jeden nespecifikovaný, matný celek. Proto považují za prospěšné projít celou knihou co nejpozorněji.

Otázku periodizace pojednáváné epochy si Burch ve své knize neklade, je to problém, který se v jednotlivých kapitolách nasvědčuje z různých úhlů. Cenné je, že mnoho pozornosti věnuje devatenáctému století a první dekádě století dvacátého, tedy období, které při pojednávání němého filmu přichází obvykle zkrátka.³⁾ Během prvních tří dekád existence kinematografu si autoři i diváci osvojili základy vizualizace: umístění a pohyb kamery, osvětlení, střih, mizanscéna. Základního efektu filmové iluze skutečnosti je tedy dnes dosahováno stejně jako před šedesáti lety. V této souvislosti Burch odmítá avantgardistickou tezi o primitivních filmech⁴⁾ jako o ráji ztraceném vinou narace (Griffith, Porter). Stejně tak odmítá tvrzení, že Instituce je věc *a priori* zlá.

První kapitola, která nese název *Charles Baudelaire versus doktor Frankenstein*, je už známá z jarního čísla *Afterimage* 1981. Zde je pro ni ale optimální místo: zásadním způsobem otevírá

- 1) Ve Francii za ni autor obdržel Cenu Jeana Mitryho, v USA ji vydal University of California Press. – Noël Burch (nar. 1932, San Francisco) je dále autorem monografie **Marcel L'Herbier** (1973), **To the Distant Observer** (1979). Záhy by měl vyjít jeho soubor esejů nazvaný **In and Out of Synch**.
- 2) Burchův zájem se tedy částečně časově překrývá s dnes už klasickou knihou autorské trojice **David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: The Classical Hollywood Cinema** (Routledge & Kegan Paul, 1985 – 1. vyd.). Tito autoři nepíší o Hollywoodu jako o továrně na sny, celuloidovém imperialismu nebo imaginární krajině. Osou jejich práce je křížení aspektů filmové výroby s aspekty filmového stylu a sledují tak genezi tzv. klasického Hollywoodu (jejich výklad proto končí s padesátými lety). Tématu Burchovy knihy je tu nejbližší stať Kristin Thompsonové nazvaná *The formulation of the classical style, 1909 – 28* (s. 155 – 241). Autorka však tradičně nahlíží proces artikulace filmové řeči jako něco samozřejmého, něco, co je řízeno samopohybem, jež netřeba analyzovat. V tomto směru se Burch dostal s pomocí kategorie IMR hlouběji.
- 3) „Dokonce by se dalo říct, že skutečné dějiny IMR bude třeba sledovat od té ploché, vzdálené siluety běžícího koně (Muybridge, pozn. MB) (...) až po pečlivě modelovaný záběr s Alem Johnsonem, který prohodí svou slavnou větu: 'You ain't heard nothin' yet!'“ (Burch, s. 12)
- 4) Burch trvá na termínu „primitivní“, který byl v jiných oborech diskreditován vinou jistých etnocentrických implikací. První filmy jsou podle autora vskutku primitivní, a to jak v tom smyslu, že jsou **první** a **původní**, tak v tom smyslu, že jsou **drsné** a **hrubé** ve vztahu ke všem normám, na které jsme postupně v naší civilizaci přistoupili (s. 4).

téma celé knihy a charakterizuje i dynamičnost autorova názorového východiska. Burch nereprezentuje strnulý postoj historika, naopak se dopouští někdy směšných, nicméně inspirativních interpretací. Zabývá se tu především těsně předkinematografickými jevy (Muybridgeův zoopraxinoskop) a nachází v této „archeologické vrstvě“ pozoruhodný rozpor, který je historicky uložen v samém jádru kinematografu: mnoho diváků (či zatím spíše „lidí“), kteří viděli legendární Muybridgeův záznam běžícího koně, shledávalo tento obraz nerealistickým a v důsledku toho také ošklivým.⁵⁾ Vyjevuje se zde totiž rozpor mezi fotografickým obrazem, jeho nelítostnou fakticitou a „realističností“ na jedné straně a kódy zobrazování, jak se utvořily v rámci naturalistického malířství 19. století.

Zde se osvětluje přítomnost Baudelairova jména v názvu: básník totiž roku 1895 na adresu fotografie vyslovil přání, že by měla být „služkou věd“. Burch tedy poutá naši pozornost k době, kdy budoucí kinematograf byl ještě vymezen spíše tímto Baudelairovým výrokiem, než příštími uměleckými snahami.

Frankensteinovský mýtus v Burchově pojetí připomíná sen měšťanského 19. století znovustvořit život a stát se tak pánem života a smrti, (symbolicky) triumfovat nad smrtí. (s. 12) Je to tedy součást buržoazního „dobývání přírody“, které se např. v dobovém malířství projevuje portrétem, zátiším, žánrovými výjevy. Tato buržoazní ideologie zobrazování, tedy znovuvytvoření reality vede k zobrazení dokonalé iluze vnímaného i možného. Zřejmým důsledkem pak je (ideo)logická extenze soustavy „optických klamů“ do celého systému umění, kultury, společenského života. Za typický jev, který pramení ve frankensteinovském snu, je podle Burche např. muzeum voskových figur Mme Tussaud nebo Daguerrova diorama s obrazy přírodních katastrof, architektonických památek apod.⁶⁾

Autor se v první kapitole zabývá rovněž prací bratrů Lumièreových. Upozorňuje na jejich (zejména Louisovy) badatelské zájmy a připomíná, že první „představení“ vlastně nebyla ještě kinematografická v plném smyslu toho slova, protože např. Louis promítal *Odchod dělníků z továrny* jen jako ukázkou aplikovaného výzkumu (viz Baudelaire) a všichni bratři se nesmírně podivovali, že promítnutý záznam pohybu (*Odchod dělníků...*) vyvolal mezi přítomnými takovou senzací. Zobrazovací kód kinematografu (filmu) měl být teprve vytvořen.

V souvislosti s Lumièreovými Burch názorně pracuje s kategorií IMR: v bezpočtu pouličních výjevů, které Lumièreovi točili, máme co dělat s fotografickým zobrazováním, jak je popularizovaly pohlednice. Tyto urbánní krajiny mohly být zaznamenány jen díky novému chemickému složení filmové emulze. (Narozdíl od venkovského otevřeného plenéru, který bylo možné z technického hlediska zaznamenávat už dříve, stejně jako statické portréty a žánrové výjevy, už v první fotografické generaci.) Toto kontextové sledování IMR prochází celou knihou: poukazuje např. na to, že to byla úroveň určitých technologií (zejm. výroba celuloidu), co bránilo v určité době točit filmy delší než pár desítek vteřin. (s. 46)

Poněkud tajuplný název Burchovy knihy osvětlí až druhá kapitola, která je uvozena citátem z článku Maxima Gorkého, jenž 4. července 1896 v deníku Nižegorodskij listok referoval o svém kinematografickém zážitku: „Včera večer jsem byl Říši stínů. Kdybyste jen věděli, jak je to

5) „Cožpak to není tak, že ošklivé je jen to, co je neznámé a že poprvé zahlédnutá pravda uráží naše oči?“, psal Muybridgeův současník Jean-Marie Marey (*Movement*. Heinemann, London 1895. Cit. podle Burch, s. 11.)

6) V závěru knihy autor ještě dodává: „Hlubší symbolika hvězdného systému je nepochybně tajemným rozšířením frankensteinovské ideologie vymítání smrti. Filmová postava umírá (byť jen proto, že film končí), ale hvězda bude v příštím filmu znovu zrozena. Díky tomu se otupily hrany traumatu plynoucího z faktu institucionální nutnosti konců a ty se nakonec staly přijatelnými. Zřejmě proto je také smrt dosud mladé hvězdy, tj. dosud hvězdy (Valentino, Dean, Monroe) prožívána jako tak velká tragédie.“ (s. 268)

zvláštní. Je to svět bez zvuků, bez barev. Země, stromy, lidé, voda i vzduch – vše je ponořeno do monotónní šedi. Šedé paprsky slunce křížují šedou oblohu, šedé oči v šedých tvářích, i listy na stromech jsou popelavě šedé. Žádný život, jen jeho stín, žádné gesto, jen jeho bezhlesý přízrak. A to vše v podivném tichu, kde neslyšíte kodrcání kol, lidské kroky, ani řeč. Nic. Ani notu z té spleťité symfonie, která vždy doprovází pohyby lidí.“ (s. 23) „Velký apoštol naturalismu“, jak Gorkého nazývá Burch, takto popsal nepřírozený charakter lumièrovského kinematografu. Nastala tu kolize s naturalistickou idologií zobrazování, která tehdy ovládala takřka všechny příslušníky evropské inteligence.

Tuto kapitolu autor věnuje především Edisonovi: „Nemám v úmyslu vymezovat Edisona jako (neúspěšného) stoupence buržoazní reprezentace a Lumièra jako představitele lidové (nebo vědecké) prezentace. Potěšení, které měl Lumièr i jeho diváci a diváci stále mají z jeho filmů, skutečně plyne z efektu analogie, který je dán – bez ohledu na záměr – fotografickou povahou. Tento efekt je však nespojitý, acentrický a neumísťuje diváka do středu imaginárního prostoru. Proto se domnívám, že požítky i poznatky, které z onoho efektu plynou, jsou jiného druhu než požítky z oné Instituce, která se teprve utváří.“ (s. 34)

Burchův výklad méně známých předkinematografických jevů je důsledně veden ke klíčovému tématu, totiž k tématu IMR. Autorovo stopování a následná interpretace klasických motivů ha-sičů nebo železnice jsou velmi přesvědčivé. Jeho teoretizování se tu prospěšně propojilo s široce založenými historickými znalostmi.

Třetí a nejrozsáhlejší kapitola knihy (*The Wrong Side of the Tracks*) je věnována francouzské kinematografii let 1896 až 1914. Burch shledal, že rozdíly mezi jednotlivými národními kinematografiemi nebyly dosud dostatečně analyzovány „ve světle rozdílných třídních konfigurací v jednotlivých národních společnostech.“ Postrádá rovněž „analýzu vztahů mezi vývojem způsobu zobrazování (rozvoj filmové řeči) a vývojem vztahů mezi různými společenskými třídami a filmem v jednotlivých zemích.“ (s. 43) Tyto úkoly tedy bere Burch na sebe, takže u dalších kapitol mimochodem zjistíme, že čteme vlastně komparativní dějiny počátků francouzské, britské a americké kinematografie.

V rámci studia IMR Burch ve „francouzské“ kapitole sleduje především otázku publika. „Francie je země, o níž se dá říct, že jak její film, tak publikum byly nejsilnější a nejdéle lidové – zejména v poněkud zvláštním smyslu francouzského 'populaire'.“ Když pak píše o „vlastnické dimenzi“ filmového obrazu, dostává se do emotivnější polohy: „Poněkud nezáživné znaky rozptýlené na plátně *promlouvaly* ke středostavovským divákům, a to velmi srozumitelně. Byla to *jejich* válka, které tleskali, byla to *jejich* armáda na manévrech, byla to postava *jejich* prezidenta republiky. A co se týče exotických krajin, ty představovaly možné místo jejich příští dovolené.“ (zdůr. autor; s. 55) Průběžně však tento aspekt racionalizuje a neopomene ho ani při psaní četných krátkých obsahů filmů, které jednak dokazují, jak autor zevrubně poznal materii a jednak jsou pro nás cennou informací o často neznámých starých filmech.

Třídní hledisko, k němuž je náš čtenář velice rezervovaný, Burch nikterak neideologizuje; jeho prostřednictvím se naopak dostává k širším souvislostem geneze (francouzského) IMR. Píše např. o tradičních francouzských snahách pozvednout úroveň národní kinematografie prostřednictvím tzv. uměleckého filmu a dodává: „základní rozpor uměleckého filmu (tkví v tom), že trval na filmové reprodukci velkých gest měšťanského divadla, ale činil tak prostředky *primitivního způsobu zobrazování*, který nebyl schopen dosáhnout jejich *přenosu* na dvojrozměrné plátno.“ (s. 59) Není to právě nové zjištění, leč autor je propojí s hledáním stylovým a výrazovým, takže poznávací hodnota jeho textu je mnohem vyšší než při odděleném sledování jednotlivých aspektů.

V úvodu čtvrté – britské – kapitoly nazvané *Gentlemen of the Lantern and the Parade* nás autor ujišťuje, že nechápe svou filmovou komparatistiku jako dostihy. Nicméně z porovnání četných filmových experimentů E. S. Portera s prostým piktorialismem F. Zeccy plyne, že Francie byla v rozvoji IMR daleko za Spojenými státy. Naproti tomu Velká Británie byla od počátku nesmírně pokročilá, ale záhy svůj náskok ztratila: Britská filmová produkce se mohla po relativním krachu po roce 1906 zachránit jedině odklonem od artistních filmů ve prospěch průmyslové filmové výroby. Ale právě rokem 1906 začíná úpadek britského filmovnictví, a to po stránce výrobní i umělecké. Štafetu IMR v té době převzala kinematografie americká.

V následujících letech však byly v Anglii učiněny zásadní kroky k formování sociálně smíšeného publika, to jest publika masového, jak se tento pojem chápe v USA. V roce 1913 se v Londýně odehrála bezprecedentní návštěva ministerského předsedy v kině, rostl počet luxusích kin... Filmové publikum bylo konec konců obrazem třídního smíru, v němž britská společnost bude žít až do poloviny dvacátých let. Rozdíl proti nesoustředěnému a hlučícímu publiku ve francouzském lidovém kině je zřejmý.

Rovněž obsáhlá pátá kapitola (*Business is Business: An Invisible Audience*) je věnovaná mimořádné úloze americké kinematografie (a společnosti) ve vývoj IMR. Burchův soustředěný vhled do vesmíru kontextů je zodpovědný: musí tedy dojít ke svým způsobem meznímu poznání historika, který neví zhora nic o skutečných reakcích diváků v biografech před osmdesáti lety.

Burch zde sleduje vlastně druhovou genezi, tj. zrod kinematografické zábavy v kontextu amerického music-hallu (resp. pozdější burlesky) a z něj odvozeného vaudevillu. Právě divákům vaudevillu jsou určeny také první filmy. Byli to vesměs „noví lidé“ (new folk), občané, kteří teprve nedávno přišli za prací do rozvíjejících se velkých (průmyslových) měst. Tuto sociální stopu pak nesou snad všechny dobové filmy, včetně *Života amerického hasiče* a *Života amerického policisty*, slavných to filmů E. S. Portera z roku 1903 resp. 1905. Vždyť právě městští strážci majetku byli zákonitě předmětem zájmu příslušníků nižší střední třídy.

Velkou pozornost věnuje Burch imigrantům: ptá se, jak tito lidé na přelomu století uspokojovali svou potřebu bavit se, když žili v zemi, kde jim vše bylo cizí. Z burlesky se vyvinul jakýsi vulgární zábavní podnik se stripteasem, kam rádi zašli právě přistěhovalci. Jenže už 1898 tam bylo vstupné čtyřikrát až pětkrát vyšší než do nickleodeonu, který byl i beztak především důležitým místem setkání a „rájem družnosti“. Pakliže se přistěhovalec objevil na plátně, byla to většinou negativní, komická postava. Adolph Zukor se pak prosadil na filmovém trhu tím, že dovezl z Evropy první film s náboženským tématem, a tak se mu podařilo přitáhnout jak imigrantské křesťanské publikum, tak diváky z nižší střední třídy, tedy bývalé zemědělce. Zkušený Zukor dbal rovněž na to, aby program jeho kin byl dostatečně přitažlivý pro dámské publikum, neboť v něm byla jistá záruka perspektivy. Drobná buržoazie měla z pochopitelných důvodů k divadlu nedůvěru, film daleko spíš vyhovoval jejím puritánským požadavkům.

Rozhodující krok k dotvoření IMR ve Spojených státech byl učiněn tehdy, píše Burch, když muži přestali hrát ženské role a začaly se utvářet podmínky pro vznik hvězdného systému. Postupně se v daných sociálních souvislostech utvářel i styl, takže např. už v roce 1914 nachází Burch ve filmu *The Bank Burglar's Fate* (John G. Adolphi, 1914) anticipaci výrazových kódů film noir, jak je známe ze čtyřicátých let.

Dále v této kapitole autor postupně definuje PMR, jak se utvářel v raném období americké kinematografie. Věren svému historickému úhlu pohledu zkoumá jej rovněž z třídního hlediska: „(PMR) byl jistě vytvořen příslušníky středního stavu (Méliès, Lumière, Alice Guy), kteří však z různých důvodů od samého začátku v praxi využívali lidové formy (pohlednice, kreslené příběhy, kejklřství, kabaret), které zpřítomňovaly zcela odlišnou tradici, na hony vzdálenou buržoaznímu divadlu, k němuž jmenovaní autoři třídně příslušeli.“ (s. 138)

Starší verze sedmé kapitoly *Passions and Chases – A Certain Linearisation* se objevila už před deseti lety v revui *Communications* (č. 38). Burch se zde zabývá genezí filmové narace a její primitivní formy nachází už v dávném kinetoskopu. Mluví o jednodominutových „záběrech“ zápasících boxerů – divák vhodil do stroje minci a mohl zhlédnout další kolo. Nesmírná obliba těchto atrakcí vedla k tomu, že už roku 1897 byl ceriskopem (kamera odvozená od kinetografu) zaznamenán zápas Corbett vs. Fitzsimmons. Po „sestřihu“ vzniklo neuvěřitelných patnáct minut podívané! Byla to neobyčejně napínavá sekvence – ovšem především pro diváka, který znal „kódy“ boxu. Jsme tedy ještě hluboko v primitivním systému: kontinuita a spojitost závisejí na předpokladech, které jsou mimo systém filmu.

Autor pak upíná svou pozornost ke čtyřem známým pašijovým filmům natočeným v letech 1897 a 1898, které jsou pro něj dalším stupněm narativního dvoučlenného zřetězení v rámci fiction sféry.⁷⁾

Pro nás je obzvlášť zajímavá pasáž o britském filmu *Mlynář a kominík* (*The Miller and the Sweep*; George Albert Smith, 1897). Film zdělí cca čtyřicet stop „vypráví“ o mlynáři, který, nesá pytel mouky, narazí před mlýnem do kominíka s pytlek sazí. Nastane rvačka, z níž kominík vyjde celý bílý a mlynář černý. Tento jednoduchý gag z anglického music-hallu na první pohled připomíná klasický gag Jana Kříženeckého a Josefa Švába-Malostranského o výstavním párkaři a lepiči plakátů. Z Burchova popisu však vyplývá, že oba filmy spojuje ještě další moment: v jednom okamžiku mlynář s kominíkem vyběhnou ze záběru a v obraze se náhle objeví skupinka lidí, jejíž přítomnost mimo záběr nebyla před tím nijak naznačena. Neznámí lidé přejdou přes plátno, aby následovali protagonisty a film skončí právě když poslední z neznámých vyšel ze záběru. (s. 147) – Situace tedy stavebně nápadně podobná tuzemské nehodě z Výstaviště, která je snad jen o něco zmatenější. Burch vidí v citovaném filmu jakýsi zárodek filmových honiček, jejichž původ snad náleží rovněž do evropského vaudevillu. Domnívá se, že to není jen přenesený divadelní kousek, ale především další krok směrem k spojitému řetězci IMR. Tady už je zřejmé, kde je prostor filmu a kde prostor diváků. Teprve na dalším vývojovém stupni, u filmu, který se skládá ze tří (a více...) záběrů, druhý záběr vytváří tolik důležitý pocit trvání. Je tedy překonána „soběstačnost primitivního záběru“ (rozuměj jednozáběrového tableau), které se váže ještě k pohlednicové stylizaci; další stupeň geneze IMR byl naplněn.

Burch ještě připomíná přítomnost komentátorů, vlastně opovědníků ve filmovém představení němé éry. Podle jeho mínění představují první pokus o spojitě „čtení“ záběrů, které byly obvykle příliš soběstačné, než aby se mohly spontánně organizovat do řetězce. Nicméně stále častější přítomnost opovědníků v letech 1897 až 1908 nebo 1909 nebyla jen berličkou pro diváky – naučili je totiž, jak vlastně (filmovým) obrazům rozumět. Burch pak vyvozuje, že „pravidelný divák před rokem 1910 určitě věnoval plátnu mnohem větší pozornost než moderní divák, byl mnohem víc napozoru před překvapeními a uvědomoval si, že *povrch je jen past*.“ (zdůr. autor; s. 155)

Dalším prvkem rodícího se IMR je pro Burch filmový prostor, který pojednává v kapitole *Building a Haptic Space*. Věnuje se zejména otázkám perspektivy a svícení, a to opět na konkrétním materiálu. Tím „materiálem“ jsou tentokrát hlavně Georges Méliès a Ferdinand Zecca, přesněji řečeno jejich filmy.

Burch upozorňuje, že teprve někdy 1910 – 1915 se ve filmu ujalo klasické zobrazování prostoru podle klíče renesanční perspektivy. Hegemonie tohoto modelu zastínila starší „nekarteziánské“ zobrazování prostoru, které bylo filmu vlastní před zrodem IMR. Dominace renesanční per-

7) Burch zde cituje známou publikaci Zdeňka Štábly o Hořickém pašijovém filmu, takto první americké produkci v zámoří (s. 144 – 145).

spektivy v genezi IMR přivedla ke krachu např. Mélièse s jeho vírou v dvourozměrné, ploché zobrazení jakoby divadelní (kukátkové) scény, kde „detail“ neznamenal nic jiného než „větší velikost“.

V části pojednávající o svícení se dočteme leccos pozoruhodného o souvislostech mezi technickým vývojem a filmovým vyjadřováním, to jest o dynamice jejich vzájemného ovlivňování. Jasně tu vyplývá, že ekonomické a technologické předpoklady nebyly vždy rozhodující. Svícení jako „artikulovaný kód“ je poměrně mladší, protože primitivnímu systému zcela vyhovoval uniformní a v zásadě plochý způsob svícení.

Závěr kapitoly pak patří *Kabinetu doktora Caligariho*: Burch připomíná, jak „vysoko expresionisté hodnotili veškeré 'primitivní' umělecké projevy (...). Není tedy divu, že *Caligari* působí jako sebe-vědomý návrat k hlavním rysům primitivního filmu, zejména k soběstačnosti a stálosti primitivního tableau, jemuž se tu dává přednost před 'realismem' moderní skladby.“ (s. 183)

Burch věří, že dříve než se konstituoval IMR, bylo tu cosi, co bude zpotřebí nějak nazvat... Volí pro to již výše zmíněný pojem Primitive Mode of Representation (PMR), který stojí i v záhlaví osmé kapitoly. Do jisté míry zde rekapituluje, co obšírněji popsal dříve. PMR má tedy podle Burche tyto vlastnosti: 1. soběstačnost obrazu (tableau), a to i po zavedení syntagmatu následnosti, 2. horizontální a frontální umístění kamery, 3. celkový záběr, 4. (kompoziční) odstředivost. Burch pak identifikuje další vlastnost, a sice *ne-uzavřenost PMR* (a tedy uzavřenost IMR), která se nejzřetelněji projevuje ve struktuře a charakteru narace. S ohledem na rozrůzněnost filmové produkce po roce 1900 však dodává, že *ne-uzavřenost* není základní vlastnost PMR.

Pozoruhodná je pasáž, v níž Burch píše o mezititulcích: Dnes už je samozřejmé, že film musí umět vyprávět svůj příběh, ale ještě některé „umělecké“ americké filmy z konce první dekády století, se odkazovaly k externí narativní instanci. Mezititulky, které se vyvinuly z původně jednoduchých úvodních titulků, se kolem roku 1905 proměnily v krátké souhrnné popisy toho, co se právě odehrálo v obraze (tedy tableau). Záhy pak začaly titulky telegraficky oznamovat následující události na plátně, čímž rušily jakoukoliv možnost napětí. Vytvářely tím hlavní překážku spojitého vyprávění a jejich stopy sledujeme ještě během dvacátých let, byť s konotacemi ironickými (Sennett), kulturními (Gance) nebo distančními (Vertov). „Mezi komentářem opovědníka a použitím mezititulku je zkrátka přímá souvislost.“ (s. 189)

Velkou část této kapitoly věnuje Burch dějinám konců, či lépe končení filmů. První (lumièrovský) způsob byl prostý: film skončil v okamžiku, kdy už v kameře žádný nezůstal. To se týkalo většinou filmových aktualit, jakmile se však podíváme na *Pokropeného kropiče*, vidíme první *konec – trest*. Takových je v primitivním období spousta a Burch je odvozuje přímo z cirkusových pravidel a music-hallu. Další typ konce je čistě mechanický, totiž *apoteóza*, převzatá z varietních divadel. V poněkud rozvinutějším stadiu se objevuje *symbolický záběr*, který využívá buď jisté naléhavosti polodetailu nebo se blíží tradiční apoteóze.

Cesta za IMR pokračuje s nevadnoucí energií... V kapitole *The Motionless Voyage: Constitution of the Ubiquitous Subject* učiní Burch zásadní krok k tomu, co už je v obecném povědomí chápáno jako standartně filmové, k čemu se ale filmoví průkopníci propracovávali jen zvolna. Nejlépe je to vidět zas na konkrétním příkladu, totiž na filmu *Život amerického hasiče*, jehož dějiny ukazují, jak neprostupná je hranice mezi naší zkušeností s Institucí a tím, co bylo možné ve filmu před 1906. Ve druhé části filmu vidíme exteriérový záběr příjezdějího hasiče, pak interiéru a zas exteriér, přičemž každý z těchto záběrů ukazuje víceméně tutéž akci. Žena s dítětem v prvním patře jsou uvězněni v plamenech, žena u okna křičí o pomoc a v mdlobách padne na

postel. Hasič přichází do místnosti, vynese ji oknem a dolů po žebříku. Vráť se a zachrání dítě, pak se znovu vrátí s kolegou, aby uhasili požár, zatímco jiní na ulici přivádějí oběti k životu. Podle historiků – dávný příklad křížové montáže, střídání exteriéru a interiéru. V této podobě byl také film až do roku 1980 distribuován Muzeem moderního umění. Díky nálezů originální kopie dnes uložené v Kongresové knihovně už víme, že tři obrazy filmu byly koncipovány následovně: kamera sleduje vůz, který zastavil před domem, z něhož jde dým. Poté následuje ateliérový záběr a celá výše popsaná akce se objevuje najednou. Na konci je poněkud delší záběr stejného prostředí, v němž sledujeme celou akci znovu. (s. 205)

Všudypřítomný střih a výstavba filmového prostoru s jeho pomocí, to jsou už rysy rozvinutého IMR. Burch toto téma kombinuje s aspektem diváka a praví: „Ještě před tím, než IMR nepřímou konstituoval diváka jako voyeur, primitivní film to učinil při svých prvních váhavých krocích přímo.“ (s. 213) Koneckonců starodávne záběry obnažujících se dam tomu nasvědčují. Často jsou provázeny pohledy do kamery, tedy prostředkem, který ještě spadá do tradice lidového divadla a který bude muset být do IMR vstřebán mnohem později. Kolem 1908, jak píše Burch, však bylo zřejmé, že pohled do čočky objektivu má poněkud jiný efekt než podobný pohled do hlediště v divadle nebo šantánu. Postupně se také začal rozlišovat pohled ke kameře a pohled do kamery. Současně se začala prosazovat nezranitelnost diváka: herec nikdy nemůže divákovi vrátit z plátna jeho pohled, nikdy nesmí vypadat, že si je vědom přítomnosti diváků v kině, jejich pohledy nikdy nemohou přišpendlit diváka do jeho sedadla.

V kapitole nazvané *Beyond the Peephole, the Logos* se autor zabývá problémem, který pomalu začíná být i v domácí literatuře obydlen, totiž ne/němostí němého filmu. Na začátku však upozorňuje na pikantní jazykový aspekt: vzdálenost mezi francouzským *cinéma muet* (němý) a *cinéma parlant* (mluvící) přesně vystihuje, o co šlo ve „zvukové revoluci“, již Burch vymezuje 1926 – 1929. Naproti tomu anglické pojmy *silent* (tichý) a *sound* (zvukový) jsou nepřesné, a vlastně nesprávné. Burch odtud odvíjí myšlenky o zvukových charakteristikách tzv. němého filmu a připomíná i „odvěkou“ snahu o mluvící film (T. A. Edison, Alice Guy aj.). Upozorňuje na podrobná, poměrně dlouhá resumé, která byla po 1909 publikována v USA – s největší pravděpodobností jako pomůcka pro opovědníky.

V závěru se pak dočteme poměrně smělou, ale jistě pozoruhodnou úvahu: „Se smrtí němé éry bezpochyby zmizelo i poslední velké narativní umění Západu, které bylo současně lidové a do velké míry výrazové, což je z morfologického hlediska bližší plebejskému cirkusu a aristokratickému baletu než středostavovskému divadlu, onomu zobrazovacímu umění par excellence.“ (s. 241)

Závěrečná kapitola *Narrative, Diegesis: Thresholds Limits*, jejíž verze byla publikována ve *Screen*u 1982/2 se obrací k celému textu knihy: autor hledá definici svého tématu, to jest obecné zkušenosti s klasickým narativním filmem. Stojí tedy před problémem teoreticky vymezit historický, sociální, estetický prostor, jemuž říkáme klasický narativní film. Pracuje s kategoriemi narativních a diegetických struktur, které aplikuje na řadě příkladů. Nicméně nedochází k novým zjištěním ani z hlediska předmětu samého, ani v rámci této knihy.

Pozoruhodné jsou zde ovšem jeho úvahy vázané na nejnovější dobu a na televizní médium – úvahy, které dnes patří k dobrému tónu filmových teoretiků a vesměs jsou si podobné jako vejce vejci. Před nedávným masivním rozvojem televize v Severní Americe nebyl podle Burche mezi „běžnou“ televizí a „běžným“ filmem žádný zásadní rozdíl. Dnes, kdy čtyřicetihodinové vysílání televizních kanálů spěje k totální trivializaci všeho, přiznává autor svůj dřívější omyl: přinejmenším v USA televize opravdu vše změnila. „Je zvláštní pozorovat“, píše Burch, „jak se

americká televizní síť mnoha způsoby vrací k dobám nickleodeonu: kontinuální program je oddělován na krátké jedno- až desetiminutové segmenty a diváci přicházejí a odcházejí podle toho, jak jim to dovolí jejich každodenní činnosti; neuvěřitelná směs žánrů a hlavně zmatení mezi fikcí a skutečností, k němuž jsou televizní diváci tak náchylní. Dokonce záběrování v televizních hrách natáčených za přítomnosti publika a vysílaných po večerech jako by se vrátilo do dávné podoby: převažují frontální pohledy do tří stěn, středně dlouhé polocelky. Zejména použití smíchu mimo obraz situuje diváky do hlediště hlučného divadla; je to však jen zástupné – za mě se smějí jiní. Nadto slovo „divadlo“ signalizuje, že věc je „neskutečná“, nemá být brána vážně. To je to, co charakterizuje dnešní americkou televizi: nic vážného! (...) Audiovizuální výraz se vrací k jakoby prediskurzivnímu stavu, v němž pouhý vjem vždy převládá význam.“ (s. 261, 263)

Na sám závěr se Burch musí vyrovnat s otázkami, které klade feministická filmová teorie... Burch dává za pravdu klasičkám oboru, když píše, že určitý pohled v klasickém filmu je utvářen podle patriarchálního modelu a že ženy se v souvislosti s primární diváckou identifikací odcizují samy sobě. Burch však odmítá generalizaci tohoto názoru, upozorňuje na nezaújatý, neutrální pohled kamery, který je v rámci IMR nejfrekventovanější. A zdá se mu nepravděpodobné, že by ženy měly po třičtvrtě století chudší zážitky z kina než muži. Nic tomu totiž nenasvědčuje. Nevěří tedy na totálně patriarchální charakter IMR a nevěří proto ani britským a americkým filmovým teoretikům a praktickým, které vidí v dekonstruktivistických postupech cestu k jazyku, který jim bude patřit jakožto ženám. „Tento přístup mi příliš připomíná stalinistické dělení vědy na buržoazní a pokrokovou“, dodává Burch. (s. 272)

Kniha je vybavena rejstříkem, podrobným soupisem citovaných filmů a desetistránkovým seznamem citované literatury. Ostatně Burch, je-li historik, je historik řekněme interpretační. Nepodniká směle (kontinentální) sestupy k hlubokým pramenům, ale sestavuje vlastní „velké“ koncepty založené na důkladné znalosti matérie i jejího dosavadního zpracování. Dlužno dodat, že koncept, který Burch svou knihou předložil, je nejen přesvědčivý, ale podle všeho také funkční jako legitimní způsob uvažování o filmu a kinematografii.

Michal Bregant

Postmodernisticky o postmoderně

Martin Ciel: Film. Ilúzia a akcia.

Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, Bratislava 1992, 125 s.,
náklad 1 000 ks.

Desítky let odtržení od vývoje západních kinematografií způsobily nakonec asi ještě větší zlo, než jsme si vůbec byli zatím ochotni připustit. Nejde jen o to, že řadu stěžejních filmových děl poznáváme až teď, mimo kontext, ve kterém vznikla, a už ve zcela odlišné historické situaci. Na obtíž je především to, že ustrnula naše vnímavost pro vývoj filmové řeči, pro žánrovou specifčnost a naopak také pro žánrový synkretismus, natož potom pro postmodernistickou hru citací a odkazů, pro jejichž výklad postrádá běžný divák takřka úplně jakoukoli věcnou oporu.

Zdá se však, že nejen diváci, ale i mnozí filmoví tvůrci dnes u nás s rozpaky přijímají většinu toho, co do našich kin přichází ze zahraničí, samozřejmě zejména z USA. Jako by stále přetrvávala záměna funkcí uměleckých a mimouměleckých, vynucovaná odevždy v tomto prostoru potřebou