

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 nezájatý, neutrální pohled kamery, který je v rámci IMR nejfrekventovanější. A zdá se mu nepravděpodobné, že by ženy měly po třicetileté 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

náhrady za nesamostatnost politickou. Návyk na to, že umělecké dílo musí mít i své konsekvence společensko-politické a etické, způsobuje, že pokud v něm nejsou nějak zjevněji manifestovány, ocitá se pod tímto úhlem pohledu na jedné hromadě s opravdovým brakem a škvárem. Přetrvává dělení na filmy komerční a umělecké, intelektuální, aniž byl zaznamenán všeobecný posun k jejich překrývání a splývání, k nové poetice dvojího výkladu a smyslu díla, znejistujícího a provokujícího diváka svou hrou s významy. Na druhé straně se s despektem pohlíží na snímky, které „jen“ respektují pravidla toho kterého žánru a přitom v jeho rámci bývají často vrcholem řemeslného umu.

V této nepřehledné situaci byly a jsou z nepochopení a z neznalosti vynášené soudy často používány také jako argumenty v konkrétních sporech o budoucím směřování české kinematografie, o osudu jednotlivých studií, o úrovni toho kterého nového českého snímku. „Český film je mrtev!“ zaznamenal denní tisk zoufalý výkřik režiséra Jiřího Krejčíka na tiskové konferenci, kde vedení AB Barrandov představilo své budoucí záměry. Je to smutné, ale je to tak: mnozí z těch, kteří svými občanskými postoji i některými díly oponovali úctyhodně minulému režimu a zasazovali se za uměleckou svobodu, ocitají se dnes zaskočení vývojem, jenž jako by nechtěl respektovat ani jejich zásluhy, ani jejich umělecké představy...

Tím jsme se, pravda, poněkud vzdálili vlastnímu předmětu recenze, nicméně neškodí snad tyto souvislosti připomenout, aby tím více vynikla užitečnost pokusu Martina Cielu o alespoň jisté utřídění látky a stanovení jejích základních charakteristik. Předmětem Cielova zájmu je současný komerční film a už to samo musíme kvitovat s povděkem. Vždyť právě komerční film tvoří dnes 99% toho, co lze v našich kinech vidět. Svůj pohled na něj rozdělil Ciel do dvou částí: první, zabírající zhruba pětinu rozsahu knihy, nese název Komerční film pod vplyvom postmoderny, zbytek tvoří část druhá, nazvaná Žánre komerčného filmu.

Co je postmoderna, o tom se dosti nesnadno dohadují i ti, kteří se sami považují za její představitele. Styl postmoderny je charakteristický právě svou nestylovostí, nevyhraněností v určitém směru, provokativní nejednotností, okázalými výpůjčkami, odkud se dá. Ciel se proto ani nepokouší stanovit na počátku nějakou základní definici, ke které by potom jednotlivá díla přiřazoval – spíše se jen letmo snaží na pozadí vývoje kinematografie od nové vlny šedesátých let poukázat na některé základní společné rysy, které vedou ke sblížování dosud striktně oddělených sfér komerční a intelektuální tvorby. A právě území průniku obou sfér ho přitahuje nejvíce: „Nás zaujíma teraz stred, hranica medzi poschodiami. Vyššie je k tomuto stredu sťahované za nohy, nižšie sa k nemu drzo ťahá. Z globálneho hľadiska dochádza k spriemerneniu.“ (s. 15)

Za výraz určitého zprůměrnění bychom ovšem mohli podle tradičních měřítek považovat i samotnou Cielovu knihu. Čtenáře zvyklého na vědeckou řeč (byť často zaměňovanou se školometstvím), bude asi iritovat autoreflexivní filozofování typu: „V prípade vojnového filmu ide o konkrétnu neurčitosť (to nie je síce bohvieaké slovné spojenie, ale čo už),...“ (s. 56) nebo „Ide o vieru v humánnu orientáciu, prítomnú zrejme v každom človeku. Iba ak by to tak nebolo.“ (s. 76) Ciel jako by do svého vlastního pohledu na materiál vpouštěl ducha postmodernistické hry, který relativizuje vážnost a „vědeckost“ vynášených soudů a činí i z ní samotné stejné zrcadlové bludiště, jakým už je postmoderní film: „postmoderný filmový tvorca už nemusí poznať realitu; stačí mu dôsledne poznať predchádzajúce filmové diela a tieto interpretovať. Pričom tvorcom významov je zároveň divák. Jeho následná interpretácia je dôležitejšia ako to, čo chcel prípadne autor povedať – ak vôbec niečo povedať chcel.“ (s. 19) Čtenář ocitá se tak nad Cielovou knihou chvílemi ve stejných rozpacích, jako před postmodernistickými filmy: ani ona neskýtá mu totiž jasnější vodítko pro to, jak v tomto světě neskrývané hry s banalizací rozlišit umění od podvodu, tvůrce od diletanta.

To, co lze pociťovat jako slabinu knihy, je ovšem možné současně hodnotit i jako její přednost: máme před sebou jednu z prvních studií naší donedávna společné vědecké sféry, která se záměrně zříká kritérií ideologických, mimouměleckých, a snaží se důsledně vyložit předmět svého zájmu z jeho imanentních vývojových impulsů. Postmoderna pro to skýtá mimořádnou

příležitost: „Autori, ktorí postmodernú líniu vo filme vytvárali (až tak, že sa stala výraznou), sa neuspokojujú s ilustráciou života. A nemienia ani provokovať. Oni tento život znova vytvárajú. Postmoderný film vedome rezignuje na skutočnosť a tobôž na programovú výpoveď k nej či o nej.“ (s. 14) Nevadí, že časem se jistě prokáže, že i tato programová snaha ignorovat realitu je o ní nějakým svědectvím – teď je dobře, že ji Ciel nepodrobuje žádným předběžným hodnocením, nýbrž zůstává u popisu jejích charakteristických znaků, které čtenáře přivedou alespoň k základní orientaci v tom, co se může navenek jevit jako ryze chaotické a bezpříznakové.

Je-li první část knihy v tomto smyslu jakýmsi teoretickým úvodem do problematiky pronikání postmodernistických tendencí do komerčního filmu, představuje mnohem rozlehlejší část druhá přechod na půdu o poznání pevnější. Současný komerční film je tu podroben zkoumání podle toho, co dnes tvoří jeho základní kadlub – podle žánrů. Ciel vymezuje nejprve tři žánry základní (dobrodružství, komedie, melodrama) a v jejich rámci pak postupuje k těm speciálnějším – u dobrodružného filmu věnuje pozornost westernu, kriminálnímu filmu, válečnému filmu, hororu, sci-fi, filmům kung-fu a historickému filmu, melodrama dělí na film hudební a erotický. Ke každé kapitole je přiřazen reprezentativní výčet konkrétních filmů, ve vlastním textu usiluje Ciel o vymezení základních znaků toho kterého žánru, s doklady z filmů, které tyto znaky rigorózně respektují, i z filmů, které je naopak překračují a vyvoj žánru posouvají. Tady nejvíc se uplatňují teze vyslovené v první části, nad snímky, které náhle žánry mísí, ba přímo si s jejich prostředky vážně i ironicky pohrávají.

Cielova kniha plní tedy v dané chvíli dvě takřka neslučitelné úlohy: jednak je faktickou informací o prakticky nejnovější fázi vývoje světové kinematografie, jednak se pokouší i o průnik pod povrch dění, o postižení základních vývojových tendencí kinematografie dneška, daných střetem žánrové rigidity s postmodernistickým přesvědčením, že dovoleno je vše. V obou směrech přináší užitečné i provokující poznatky, které by neškodilo aplikovat i na naše domácí poměry – například rozpaky nad snímkem *Don Gio* bratří Cabanů plynou nepochybně právě z nepochopení pro to, co se v kinematografii děje. Na rozdíl od dřívějších let máme teď dostatečnou možnost konfrontovat si Cielovy vývody s vlastními zážitky z toho kterého konkrétního filmu a tak nejen pro odborníky, ale možná ještě spíše pro laickou veřejnost bude četba jeho knihy nanejvýš užitečná. Obávám se jen, že její osud bude právě postmodernistický: pro odborníky bude příliš povrchní, pro laiky zase příliš nesrozumitelná...

Jan Lukeš