

Články

PRAKTICKÁ FILMOVÁ TEORIE

Barry Salt

Cílem filmového bádání je podle mého získat maximální množství užitečných vědomostí o všech typech filmů, ať už patří do historie nebo byly natočeny v současnosti. Věřím také, že nejlepší znalosti, kterých lze konstruktivně využívat a dále na nich budovat jako na pevné základně, jsou ty, jež jsou jednoznačné a nepřipouštějí žádné pochybnosti. Prakticky to znamená ustavit takovou metodu analýzy, kterou by bylo možno hodnotit filmová díla co nejobektivněji. Analýza je rozhodně důležitá, nic bez ní nelze seriózně tvrdit. Hodnocení má rovněž svou váhu z toho důvodu, že z nezměrného množství filmů, jež existují, zdaleka ne všechny si zaslouží být uchovány v paměti, být bodem, k němuž se člověk znovu a znovu vrací. A konečně, maximální objektivita je nezbytná, neboť jedině tak lze vědomosti učinit komunikativními pro široký okruh zájemců. (Ve světě, kde vládne naprostá subjektivita a relativismus, žádná smysluplná komunikace není možná.) Díky objektivitě může studium filmů vykazovat nové poznatky, aniž by ovšem mohlo dosáhnout metodologické exaktnosti vědy, jakou je biologie či fyzika, která je stejná v Anglii, Rusku, Americe i Číně. Filmové bádání se nikdy nemůže stát absolutně exaktní vědou, protože povaha předmětu jeho zkoumání je proměnlivá, mnohvrstevná a mimořádně subtilní. Věčné zákony estetiky prostě neexistují.

Principy analýzy a objektivního hodnocení uměleckého díla vedly v tomto století k impozantnímu rozvoji muzikologie a dějin umění. Je důležité si připomenout, že teoretického zázemí se má využívat jen velmi střídmo, vždy jen to, co se bezprostředně vztahuje ke konkrétnímu předmětu zkoumání; nemá smysl snažit se být za každou cenu přísně vědecký a co nejvíce zobecňovat. Jak pozoroval P. B. Medawar, i v exaktních vědách se nezřídka stalo, že problém, který byl uchopen inadekvátně zbytněným vědeckým aparátem, se nepodařilo vyřešit. Ve společenských vědách můžete zdánlivě a jen na chvíli nalézt dav obdivovatelů, složený z těch hloupějších, pokud svou řeč vybavíte dostatečně oslnivou rétorikou, nemluvě o tom, že si tím zajistíte pohodlné živobytí. Další chybou filmových kritiků je, když dávají průchod – částečně i nevědomě – svým osobním preferencím a suverénně třídí filmy na dobré a špatné. Ony dva základní aspekty filmové teorie, analogický a axiologický, by měly být co nejvíce od sebe odděleny, přičemž pro oba by samozřejmě tím centrálním předmětem zájmu měl zůstat konkrétní zkoumaný film, nikoli osobnost režiséra, žánr nebo cokoli jiného.

Analýza

Analýza filmu může postupovat dvěma směry. Směry, jež spolu stojí navzájem v protikladu. Je velmi důležité, aby byly filmy analyzovány, pokud jde o jejich konstrukci a osoby tvůrců: právě tato analýza je ve filmové teorii nejvíce zanedbávána. Je to zvláštní, protože tvrdí-li se, že film je zakódované poselství, pak toto poselství vysílá do světa režisér, a jedinou možností, jak filmu porozumět, je postihnout proces jeho kódování. Na tomto místě připomínám, že filmové médium vzhledem ke své narativní funkci není pouhým prostým komunikativním kanálem, nýbrž složitým objektem, který je rovněž reprezentativním systémem, kde komunikativní rozměr je pouze jedním z mnoha jiných a kde stejně důležitý je jeho rozměr zobrazovací.

Tou druhou méně významnou možností, jak přistupovat k analýze filmu, je zkoumat vztah dílo – divák, učinit předmětem zájmu diváckou reakci na film. K divácké obci patří ovšem i sami filmaři a právě oni jsou tou její částí, která je schopna filmu nejdokonaleji porozumět. A právě ve vztahu k nim se film přiblížil tomu, co si představujeme pod pojmem jazykový systém.

Zřejmé faktory, které ovlivňují vznik filmového díla – předchozí filmová tvorba, různá technická a produkční omezení, tedy na jedné straně všechno to, co je spojeno s filmovým podnikáním, a na straně druhé tlaky obecnějšího rázu, jakými jsou vlivy společnosti a kultury – všechny tyto faktory se dostávají ke slovu, filtrovány tvůrčí individualitou režisérů. Jejich jedinečnost a vzájemná odlišnost je rozhodující pro míru rozmanitosti filmové produkce, pro bohatství variací, o nichž bude řeč v následujících kapitolách. Pokusy o generalizaci typů filmového díla z nejobecnějších hledisek „kulturních dějin“ či „kulturní kritiky“, kdy se ignorovaly individuální vztahy tvůrce k jeho dílu, neboť vše mělo být řečeno takovými matnými pojmy, jako je „buržoazní ideologie“, beznadějně ztroskotaly na skaliskách nekonečné variability filmové tvorby. Tyto generalizace kulturní historie, ať už marxistické nebo jiné, vedou vždy buď k banalitě nebo naprosto falešným závěrům. Mimoto zkušenost ukazuje, že koncepce kulturních dějin jedné generace, jakkoli může ve své době být považována za novátorskou a významnou, znamená pro generaci následující jen hromadu zbytečně popsaného papíru.

Většina z toho množství rysů, formujících filmový tvar, je výsledek vědomých rozhodnutí režiséra, scenáristy, kameramana atd. (Možná, že toto tak úplně neplatí v některých případech z dob raného filmu, ale když člověk viděl dostatek filmů z této doby, je nasnadě, proč tomu tak bylo.) Při konkrétním rozboru filmu je asi dobré soustředit se nejprve na strukturu vyprávění a pojmenovat způsob, jakým byla zkonstruována. Kromě dobře známých pojmů jako „scéna“, „sekvence“ apod., jich byla většina přejata ze slovníku dramatického umění, existují ovšem i další specializované termíny jako například „spínač“.

Konvence, týkající se střihu a osvětlení, jsou poměrně dostatečně podchyceny četnými popisnými termíny, a tam, kde je pocíťován pojmový nedostatek, může prázdné místo zaplnit stávající termín, jehož význam se přirozeným způsobem rozšíří. Například existující označení „core lighting“ lze poněkud rozšířit pomocí výrazu „angled core lighting“, aby se vztahovalo i k jinému běžnému typu nasvícení postav. A nové dimenze filmového média, které se stále rodí, jsou podobně vybavovány příslušnou odbornou

terminologií. Univerzálnější formy klasifikace jako „žánr“ a „styl“, se při analýze filmového díla automaticky dostanou ke slovu poté, co proběhne její primární stupeň. Běžnost a jednoduchost tohoto přístupu neubírá dodnes nic na jeho efektivnosti a věrohodnosti.

Přesvědčení filmařů, estetická či jiná, ovlivňují výsledek, a je jistě nutno vzít je v úvahu, tak jako nepochybně filmařskou osobnost a to, co dělá. To je také důvod, proč, jde-li o poznání filmového díla, je třeba pracovat s psychologickou teorií osobnosti, aniž by přitom bylo ovšem nutné uchýlovat se k těžko ospravedlnitelným freudistickým spekulacím.

Směrem k divákovi

Vztah tvůrce k dokončenému dílu, k procesu jeho vzniku, byl-li dovršen, je dán jednou provždy, je fixní a nezměnitelný. Avšak vztah filmu a jeho publika není proměnlivý jenom v závislosti na nestejně míře intelektu různých diváckých skupin, nýbrž doznává změn i v toku času: reakce současného publika na němý film je jistě značně odlišná od té, jaká byla ve dvacátých letech. Zdálo by se tudíž, že tato stránka filmové analýzy nemá takové důležité opodstatnění, nicméně nebude na škodu se u ní na chvíli zastavit. Kdybychom pokračovali tímto směrem, narazili bychom na kdysi tak populární úvahy o sociologických kvalitách filmového díla, na bádání, jež těsně souviselo s psychologií percepce, a konečně na spekulace o tom, jak různé typy publika vnímají film. Pokud jde o psychologii percepce filmu, je potřebný výzkum, který se v oblasti malířství a hudby začal provádět před několika lety a který směřuje ke zkoumání komplexnějších struktur přes analýzu jejich jednodušších detailů. Navíc v poslední době je mimořádný zájem o tu část percepční psychologie, jež se nazývá kognitivní, jenže výsledkem rozbujelého teoretizování nebyly až dosud pokusně formulované závěry, nýbrž samá vesměs banální konstatování. Nicméně solidní vědecké poznatky z této sféry by měly i nadále zůstat v centru naší pozornosti. Dosavadní zkušenosti z jiných oblastí umění prokazují, že možnost pochopit složité kombinování jednotlivých estetických elementů je determinována schopností vnímat citlivě každý z nich (barvy, tvary), ačkoliv zastánci tvarové teorie (Gestalt theorists) proti tomuto názoru staví své nepodložené spekulace. Nepochybně jde v těchto druzích umění také o to, že individualita diváka silně ovlivňuje jeho umělecké preference (viz D. E. Berlyne: *Aesthetics and Psychology*, Appleton Century Crofts, 1971). Přitom rádo by filmoví teoretikové se neustále tvářili, jako by mezi příslušníky divácké obce nebyl vůbec žádný rozdíl.

Ponecháme-li stranou filmové tvůrce a ty, kteří se filmem profesionálně zabývají, můžeme snad tvrdit, že většina publika vnímá film velmi prostým způsobem: asi jako divadelní představení, intenzivnější co do účinku a atraktivnější. Ačkoliv tento předpoklad ještě čeká na verifikaci, domnívám se, že tzv. masový divák například vůbec v rámci sekvence nevnímá drobné chyby ve střihu nebo v práci s jinými výrazovými prostředky, je-li v ní alespoň zhruba zachována časová kontinuita. Fakt, že si i naivní publikum tak lehce osvojuje schopnost chápat, co se před ním odehrává na plátně, svádí k domněnce, že filmu je skutečně velice snadné porozumět. Ovšem na druhé straně třeba avantgard-

ní film je z pohledu masového publika absolutně významu prostý, protože v takovém případě je pro pochopení nutno znát vazby s širším filmovým kontextem, s jinými uměními, konvencemi atp. Přemýšlet o avantgardním filmu je vůbec to nejtěžší a skoro žádná z filmových teorií, které se dnes pěstují, nemá k tomuto tématu co říci.

Podstata média a filmová forma

Vznikly první jednoduché holografické filmy a můžeme tušit, že někdy v budoucnosti půjde vytvořit dokonalou, všeobklopující iluzi jakéhokoli typu reality. Bude tedy užitečné, když se o filmovém médiu (a totéž se týká i televize) bude uvažovat z hlediska míry jeho věrnosti audiovizuální realitě. Jedním extrémem, dnes už technicky realizovatelným, by byla série 70 mm barevných stereoskopických filmů s multikanálovým zvukem, snímajícím nереžirovanou skutečnost, a promítaných tak, aby zaplnily prostor věrohodnou vizí, zatímco druhým extrémem by byl nějaký druh abstraktního filmu se syntetickým zvukem nebo zcela beze zvuku, promítaný na malém plátně. Můžeme říci, že všechny filmy leží ve spektru mezi těmito dvěma extrémy, přičemž méně či více deformují (nebo transformují) realitu: střihem mezi dvěma záběry, místo aby skutečnost byla snímána kontinuálně, užíváním transfokátoru a dalších pohybů kamery v rámci záběru, natáčením černobíle místo barevně, užíváním různých typů umělého zvuku, snímáním nainscenovaných a zahranych dějů... tak by šlo samozřejmě pokračovat dále. Míra deformace skutečnosti, tak jak prochází jednotlivými složkami média (střih, kamera, zvuk, herectví, prezentace děje), nemusí nutně souhlasit s mírou deformace výsledného filmového tvaru i když mezi nimi obvykle není velký rozdíl. V mnoha případech lze dokonce tyto složky posuzovat semikvantitativně; například intenzita a frekventovanost práce se střihem může být posouzena jedině v relaci k tomu, do jaké míry je časové a prostorově diskontinuální filmový děj. Jinou eventualitou je vzít z filmu určitý vzorek různě dlouhých záběrů a precizně je analyzovat, anebo v záběrech zkoumat různou míru vzdálenosti kamery od objektu a způsob jejího pohybu. Možná, že se výše navrhované typy observace filmového díla budou zdát poněkud suchopárnými, ale úvahy o tom, jak má být záběr dlouhý či jak se má pohybovat kamera, jsou pro režiséra principiální. (Připomínám, že styl herectví je rovněž zahrnován mezi základní složky filmového média.)

Filmový styl

Otázka stylu vyvstane, když o filmech přemýšlíme ve vztahu k jiným filmům. Kdybych měl postupovat podle metody analýzy, kterou zde výše navrhuji, pak by způsob zacházení s takovými výrazovými prvky jako je délka záběru, sledujeme-li ji třeba v několika dílech jednoho režiséra, potvrzoval existenci jeho individuálního stylu, odlišného od stylu jeho kolegů, natáčejících ve stejném čase na stejném místě; toto všechno vlastně zakládá styl. (Obdobné analýzy stylu byly už před časem aplikovány na díla hudební a literární.) Abych uvedl jednoduchý příklad: v polovině třicátých let byl Mervyn Le Roy

s rychlostí frekvence střihu ve svých filmech (lépe řečeno, s průměrnou délkou svých záběrů) velmi blízko běžné hollywoodské normě té doby (záběr trval devět sekund), zatímco ve filmech Michaela Curtize trvaly záběry šest sekund a u Johna Stahla čtrnáct i více. Ať už bude užito tohoto kritéria či nějakého komplexnějšího, je možné takto porovnávat škálu variací, charakteristickou pro americký film s poněkud jinou škálou, která je charakteristická pro současný francouzský film. A kdyby tato metoda, soustředěná na normy s jejich odchylkami, byla vztažena na všechny kvality filmového díla, nedocházelo by k časté chybě, že se totiž jako jedinečné vyzdvihuje něco, co je ve skutečnosti běžným znakem velké skupiny filmů z určité doby a místa, nebo filmů náležejících ke stejnému žánru. Například Noël Burch popsal užívání prolínačky ve filmu *Kabinet doktora Caligariho* (Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), kde se celek prolíná do záběrů detailnějších jako „bořící pravidla“, a zatím to bylo takřka příznačné pro americké a německé filmy z období první světové války a pak ve dvacátých letech rozšířené po Evropě. Chyba, jež spočívá v tom, že se nebere v potaz kontext, je velmi častá, zvláště ve studiích, týkajících se starších filmů. Dalšími příklady takových nesprávností jsem se zabýval již v minulé kapitole.

Může být namítnuto, že individualita režiséra je mnohdy uložena v obsahu filmu, který je verbálně vyjádřený, a také tomu tak opravdu částečně je, avšak jde-li analýza dostatečně do hloubky, ukáže se, že individualita, zakódovaná v obsahu, je velmi těsně propojena s individualitou, která se projevuje skrze formální podobu díla.

Význam analýzy formálního stylu (formal style analysis) začíná být reflektován, dosud se však úvahy tohoto druhu nedostaly o mnoho dále než k typu konstatování, že Howard Hawks drží kameru v úrovni lidských očí a pohybuje s ní co nejméně. Jenže je tu mnoho dalších režisérů jeho velikosti, kteří kameru používají stejným způsobem, například Henry Hathaway. (Držet kameru ve výši očí je při natáčení mimořádně funkční, neboť herci jsou takto perfektně drženi v záběru při všech vzdálenostech od kamery, aniž by se s ní muselo hýbat. Mění-li kamera polohu (sklon), musí se někdy přeorganizovat celé osvětlení scény, aby se do záběru nedostalo protisvětlo.) Co ovšem opravdu činí formu Hawksova stylu odlišnou od jiných, je skutečnost, že průměrná délka záběru je u něho o něco delší, než stanovovala tehdejší norma, zatímco Hathaway užíval tehdy obvyklého rychlejšího střihu.

Některé pokusy o analýzu stylu byly bohužel prováděny nesprávně, nebyl brán zřetel na podmínky, jimž musel režisér svou práci přizpůsobit, ani na vztah mezi postupy určitého režiséra a těmi, jež všeobecně převažovaly v příslušné době. Konkrétně třeba styl Douglase Sirkova nemůže být prostě klasifikován tím, že pracoval se záběry přes zrcadlo a s odraznými lesklými plochami, neboť to bylo pro hollywoodské režiséry od třicátých let příznačné (scény natáčené ve studiu tak totiž vypadají z hlediska režiséra zajímavěji). Pokud jde o odraznou lesklou plochu, byl to požadavek výtvarníků Universal Studios a kromě toho i jistý nedostatek způsobený kinemaskopickým objektivem. „Squeeze ratio“ (proměnlivý poměr stran formátu) u kinemaskopického objektivu se proměňoval podle vzdálenosti objektu od kamery, čímž se zdůrazňovala prostorovost obrazu. Ve skutečnosti je forma Sirkova stylu jedinečná užíváním podhledů, ve své době v takové míře neobvyklým. Soudě podle Sirkova výroku, práce s podhledem byla důsledkem jeho touhy po maximální expresivitě výrazu.

Kdybych o spektru forem, které využívá film a které jsem popsal v minulé kapitole, mluvil pojmoslovím týkajícím se stylu, pak bych řekl, že toto spektrum sahá od krajního naturalismu na jednom pólu ke krajnímu expresivismu na pólu druhém.

Jestliže by se člověk probíral všemi těmi nesčetnými úvahami a konstatováními někdejších hollywoodských režisérů, zjistil by, že to zásadní, čím si neustále lámali hlavu a v čem viděli svůj hlavní úkol, bylo zodpovědět otázku, jak převést scénář na plátno co nejúčinněji. Přitom klíčovým bodem jejich sporu bylo stanovit, jaký poměr expresivismu a naturalismu by byl optimální. Největším přáním každého z nich bylo zapůsobit na diváky co nejvhodněji a to znamenalo rovněž aplikovat zde dosud nezmíněné podpůrné postupy, nezmíněné proto, že jde o tradiční pravidla výstavby dramatu, která důvěrně znají všichni filmaři, pravidla toho typu jako je vnitřní konzistence všech složek dramatické struktury, jež mají udržovat dojem věrohodnosti líčeného příběhu. Právě řečené se velmi úzce vztahuje k zásadám vnitřní koherence Victora Perkinse. Mimochodem, mnoho příkladů, o nichž je řeč ve spise *Film as Film*, patří mezi ony případy, kdy je obsah scénáře vyjádřen formálními prostředky. Diskuse o roli detailu ve filmu by jistě nebyla ničím novým, avšak téměř vždycky probíhala uvnitř konceptu, který nešťastně připisoval estetické hodnoty určitým způsobem stylům a obsahům.

Je nasnadě, že drtivá většina komerčních filmů zabírá poměrně malou centrální část spektra stylu a formy, zatímco směrem k okrajům se umisťují ve stále větší míře avantgardní filmy. Smysluplná diskuse je jim stále upírána, částečně i proto, že zde chybí terminologie, částečně ještě z méně důvěryhodných důvodů.

Prozatím jsou otázky estetických hodnot vyloučeny, ale zůstává toho pořád ještě mnoho, o čem lze přemýšlet v souvislosti s filmem, a to dokonce v obecnější rovině. Můžeme například říci, že Bergman dával přednost černobílému filmu před barevným v době, kdy už si mohl mezi těmito dvěma možnostmi volně vybrat, a že tak činil proto, aby jeho filmy byly expresivnější než běžný standard. Můžeme mluvit o tom, jak se během let proměnila míra naturalismu v průměrných zábavných filmech a o mnoha dalších zajímavých tématech. A můžeme rovněž mluvit o takových filmech, jaké natáčel Godard, jejichž jednotlivé části vykazují stylovou různost.

Jinými slovy, vzájemné ovlivňování stylu a obsahu je co do zkoumání záležitostí až druhotnou, nejprve je třeba udělat první krok analýzy: zkoumat styl a obsah odděleně.

Hodnocení filmů

Poté, co se zde uvažovalo o formě a stylu, lze nyní pojednávat o estetickém hodnocení, aniž by došlo ke zmatení pojmů. Tady jsou má kritéria pro takové hodnocení, seřazená za sebou podle míry závažnosti: za prvé všestranná originalita filmu, za druhé jeho vliv, který má na jiné filmy, a za třetí to, jak se režisérovi podařilo v dokončeném díle realizovat jeho záměry. Druhé kritérium by mělo být také zvažováno podle toho, jaký význam mají ve světle těchto kritérií filmy ovlivňované dílem, o němž je řeč. Tato kritéria jsou maximálně objektivní a jsou aplikovatelná na jakýkoli typ filmu, což nelze říci o žádném jiném z dosud navrhovaných kritérií. První dvě jsou v zásadě realizovatelná beze zbytku s výhradou, že ta část druhého kritéria, jež se stále opakuje, musí mít redukovanou plat-

nost při každém takovém opakovaném použití, takže dobrat se uspokojivého poznatku lze i tak, že bude v pevně daném počtu cyklů vypuštěna.

Aplikace třetího a nejméně závažného kritéria je skutečně provázena určitými potížemi. Nicméně pro praktické účely může fungovat velmi dobře, a to i v případě, kdy získá na závažnosti tím, že druhé kritérium u nových filmů nepřipadá v úvahu. Vědomé záměry filmařů mohou být celkem bez problémů vypátrány či rekonstruovány s přesností dostačující pro naše účely. Kus práce byl v tomto směru vykonán díky rozhovorům s tvůrci, ovšem tento pramen obsahuje i četné zavádějící informace, protože ti, kteří rozhovory s filmaři dělají, nebývají dostatečně zasvěceni do tématu, na něž se dotazují. Příkladem může být celá řada přímo demonstrativně nepravdivých tvrzení, jež byla řečena o „north light“ (světlo ze severu) v knize *Hollywood Cameramen* od Charlese Highama. Takové chyby jsou částečně zapříčiněny vychloubačným přeháněním, chorobně rozšířeným v Hollywoodu, částečně chybně položenými otázkami, na které hollywoodští filmaři měli tendenci dávat odpovědi, jaké se od nich očekávaly. Moje kritéria rozhovory s režiséry ospravedlňují, což jinde postrádám.

Ačkoliv mnou zde předložená kritéria dosahují nejvyššího možného stupně objektivity, nejsou přesným návodem, který by mohl být mechanicky aplikován za účelem odhalení hodnot. Mohou být používána lidmi, kteří zhlédli velké množství filmů a mají schopnost analytického pohledu toho typu, o němž jsem mluvil. Takoví lidé se vždycky našli a vyslovili o filmu ledacos pozoruhodného, i když nejasné postupy bádání je někdy svedly na scestí.

Hodnotit filmy estetickými kritérii, k jejichž podobě filmaři nikterak nepřispěli, zdá se rovněž pochybené, ba jeví se ve světle historie jako pošetilé. Asi nejznámější je příklad socialistických kritiků a jejich postoje k filmům von Sternberga na začátku třicátých let. Podobně se dnes ukazuje, že Bazinovy úvahy o dílech Wylera a Wellese, vycházející z představ, jež však nebyly jejich představami, jsou fakticky správné a logicky konfúzní. V nedávné době vzniklo a zase zaniklo hodnocení filmů čistě z pozic mravně výchovných pojmů jako je „zralost“ a teď se už opět dostávají do popředí ryze politické hodnoty. Není pochyb o tom, že politikum mnoho filmařů vůbec nezajímá, takže je více než zřetelné, jak úzce je limitována užitečnost takových přístupů k filmovému dílu.

Revize teorie autorského filmu

Zatím nebylo dostatečně reflektováno, že koncepce autorského filmu tak, jak byla rozvíjena v *Cahiers du cinéma*, byla ovlivněna tím, jakým způsobem se filmaři dívali na film. Jeho klíčové osobnosti tehdy s vlastním natáčením teprve začínaly nebo o něm teprve přemýšlely a přitom se dívaly na filmy minulé i nedávné, aby se naučily zacházet s kamerou, stříhat apod. Díky tomuto zájmu se mladí naučili vidět jedinečnost a dovednost tam, kde byla neviditelná pro průměrné kritiky, ovšem na druhé straně je tento zájem vedl k jistému přecenění mnoha amerických filmů z padesátých let.

Duch aplikace přístupů, jichž filmoví tvůrci užívali ne zcela vědomě, přežíval ve formě, kterou dal Andrew Sarris autorské teorii. Mezi mnoha doplňkovými hodnotícími hledisky, jež uvedl většinou proto, aby devalvoval kvalitu filmařů, kteří mu nebyli nesympatič-

tí, bylo hledisko řemeslné zručnosti. Toto hledisko má samozřejmě svou váhu, v případě mých kritérií je včleněno do třetího z nich, kde se hodnotí, jak filmař uspěl při naplňování svých záměrů.

Vzhledem k tomu všemu je má teorie, byla-li by aplikována na americký zvukový film, dosti blízká Sarrisově, pokud by předmětem zájmu byla vyšší kvalitativní třída režisérů. Stroheim a Wilder takto na žebříčku kvality postoupí o jeden stupeň nahoru, zatímco Raoul Walsh naopak o jeden stupeň dolů, protože je jenom o malinko více než zručným řemeslníkem, mám-li se zmínit jen o těch nesporných posunech. Jelikož můj přístup je především ve vztahu k jednotlivým filmům; významnými filmovými tvůrci se ukáží být jen ti, kteří vytvořili významná díla. Má teorie neobsahuje žádné tvrzení, že všechny filmy konkrétního režiséra musí být výjimečné a zajímavé. U většiny filmařů je tomu tak, že jejich nejvýznačnější díla vznikla v časnější éře jejich tvůrčí kariéry, neboť síla vůle i síla fyzická, jichž je zapotřebí ke zvládnutí výrobního procesu, a to ve větší míře než u kteréhokoli jiného umění, se postupně vytrácejí se vzrůstajícím věkem.

Hlavním důvodem, proč se má teorie hodnocení filmu podobá Sarrisově „Teorii autorského filmu“, je to, že míra „originality“ (termín užívaný B. Saltem – viz jeho první hodnotící kritérium, pozn. překl.) a míra „vyjádření autorovy osobnosti“, znamenají v praxi téměř (nikoliv zcela) totéž. Sarris zná velké množství filmů a je neobyčejně citlivý pozorovatel, je jenom škoda, že jeho práci kazí určitá zmatenost a nelogičnost. Sám však připouští, že existují výjimky, jež se vymykají jeho teorii: filmy jako *Casablanca* (Casablanca; Michael Curtiz, 1942) jsou lepší než jejich tvůrci. Teorie, kterou navrhuji já, nemusí vůbec pracovat s pojmem „výjimka“. Důležitost a mimořádná kvalita *Kabinetu doktora Caligariho* neplyne z toho, že Robert Wiene byl velikým režisérem, lze ji vyčíst z originality tohoto filmu a z jeho vlivu na další filmová díla.

Závěrem

Jednou z předností zde předloženého teoretického systému je, že umožňuje přizpůsobovat kvantitu užitečné literatury a informace, které vznikly v minulosti a které jsou stále produkovány množstvím těch, kdo se filmem zabývají. Pochopitelně si nelze myslet, že inteligentní lidé s velkými znalostmi o filmu by se mohli mýlit ve všem, co říkají. Nicméně se zdá, že to platí pro ty, kteří zastávají názory, popsané v první části této knihy. Ba tihle „odborníci“ jsou dokonce přesvědčeni, že stačí přečíst si pár doporučených knih a článků, zhlédnout pár vybraných filmů a hned jsou schopni pochopit samu podstatu filmu. Taková koncepce redukuje význam kinematografie na službu momentálním mimofilmovým zájmům a je vlastně krajním výrazem přání diktovat filmařům, jaké filmy mají natáčet.

K poznání tohoto druhu umění stejně jako k poznání kteréhokoliv jiného nemůže vést a nevede žádná prošlapaná cesta.

Můj teoretický systém naopak žádné složitosti nezastírá a nezjednodušuje. Zabývá se zevrubně jednotlivými problémy a ukazuje, jak je lze jeden po druhém řešit přirozeným a užitečným způsobem – doufám, že toto budou demonstrovat následující stránky této knihy.

Kdyby filmaři nenatáčeli filmy, řídíce se svými vlastními představami a myšlenkami, rádo by teoretikové by neměli o čem psát. V době kdy natáčí spousta vzdělaných a inteligentních režisérů, kteří jsou stejně vzdělaní jako mazaní a jistě vědí o filmu více než většina teoretiků, by jistá pokora a skromnost měla být na místě.

Přeložila Zdena Škapová

Přeloženo z anglického originálu: Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*.
Starword, London 1992 (2. vyd.), s. 23 – 27.

The editorial board wishes to express thanks to Barry Salt for his kind permission to publish Czech translation of the fifth chapter of his book *Film Style and Technology: History and Analysis* (2nd edition).