

## Nové italské periodikum

*Fotogenia.*

Ročník 1, 1995, č. 1. CLUEB, Bologna, 337 s., ITL 49.000.

V sedmdesátých letech se v Bologni zrodil časopis *Cinema & Cinema*. Jeho zakladatelem byl Adelio Ferrero, tehdejší profesor dějin kinematografie. Časopis měl úzký vztah k činnosti oddělení pro hudbu, divadlo a film na Univerzitě v Bologni. Jeho původní zaměření na „militantní“ filmovou kritiku se postupně proměnilo v orientaci historicko-teoretickou. Monotematicky koncipovaná čísla poskytla italskému badateli prostor k rozvíjení široké mezinárodní diskuse o různých odborných otázkách, na níž se podílelo několik významných osobností evropské filmové vědy.

Po dvou desetiletích své aktivity časopis *Cinema & Cinema* zanikl, nicméně jen proto, aby uvolnil místo pro periodikum jiného druhu, které na odkaz Ferrerova časopisu navazuje. V novém periodiku **Fotogenia** se také setkáme s několika hlavními autorskými osobnostmi spjatými s posledním desetiletím časopisu *Cinema & Cinema* (Antonio Costa, Leonardo Quaresima, Guglielmo Pescatore, Monica Dall'Asta, Leonardo Gandini, Alberto Boschi). Tato skutečnost svědčí mimo jiné o pevných vztazích s bolognskou univerzitou: vedení a redakce periodického sborníku působí v jejím oddělení pro hudbu a divadlo. Sborník *Fotogenia* se tak ještě zřetelněji začlenil do rámce akademické filmové vědy, a to i díky dalším svým charakteristickým znakům. Vedle obecného akcentu na vědeckou důkladnost usiluje také o metodologickou rozmanitost, „která by umožnila interakci historické a teoretické perspektivy, „myšlení“ a filologie filmu. Máme zájem o studium kontaktních oblastí mezi filmem a jinými systémy (...) a o průzkum produktivity širokého spektra metodologií v oblasti filmového bádání (od sémiotiky po psychoanalýzu, od estetiky po historiografii).“<sup>1)</sup> I nadále má jít o časopis s monograficky koncipovanými čísly, o hlubší poznání jednotlivých historicko-teoretických témat. *Fotogenia* nevymezuje oblast svého historického zájmu jednoznačně, ale přednostně se orientuje na počátky kinematografie. To vše v souladu s obecnou tendencí nové filmové historiografie, která v otázkách zrození filmu, jeho ekonomického a výrobního rozvoje a geneze narativních forem kombinuje přístupy historické a teoretické.<sup>2)</sup> Konečně různorodost příspěvků, akademická a mezinárodní prestiž těch, kdo přispěli k realizaci tohoto prvního čísla, a především dvojazyčné vydání každého článku (vedle italštiny se tu objevuje ještě francouzština a angličtina) činí z *Fotogenie* nástroj výzkumu užitečný a dobře přístupný badatelům různých národností.

První svazek *Fotogenie*, sborníku s roční periodicitou, zkoumá do hloubky problém **barvy** ve filmu. Toto téma je nazíráno z různých stran, nicméně všechny příspěvky lze rozčlenit do čtyř oblastí: historiografický výzkum používání barvy ve filmu (zejména v nejstarších obdobích); textuální nebo stylistická analýza barvy (či její absence) v jednotlivých dílech nebo ve skupinách textů; historické teorie barvy; nové pojetí barvy v rámci teorie reprezentace. Toto rozčlenění je pochopitelně pouze orientační, ale koresponduje s tím, na co autoři sami kladli důraz. Samozřejmě to neznámá, že historiografické bádání nevyužívá teoretických nástrojů a naopak. Právě toto spojení nové bádání obohacuje.

Někteří autoři začleňují fenomén barvy s velkou přesností do specifického historického kontextu. **Tom Gunning**, badatel zkoumající počátky kinematografie a autor několika zásadních textů

1) *Editoriale. Fotogenia anno uno* (Úvodník. *Fotogenia* ročník jedna). „*Fotogenia*“ 1, 1995, č. 1, s. 6.

2) Srov. aktualizovanou bibliografii, předkládající ucelený obraz bádání v této oblasti: Adam Barker – Thomas Elsaesser, *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. BFI, London 1991.

na toto téma,<sup>3)</sup> nalézají ve svém článku *Barevné metafory: atraktivnost barvy v počátcích filmu* (Metafore colorate: l'attrazione del colore nel cinema delle origini) korelaci mezi zrozením filmu a uplatněním dalších systémů mechanické reprodukce (chromolitografie), forem vyprávění (lido-  
vá četba, comics) a komerční exploatace (reklama, reklamní vitríny). Pomocí analýzy přístupů k barvě a analogií mezi filmem a dalšími oblastmi se Gunning dostává k tezi o převážně smyslové, nikoliv realistické podstatě barevnosti ve filmu v jeho počátcích; funkce barvy byla atrakce, nadhodnota a „ve skutečnosti měla blízko ke komerčním teoriím barvy“ (s. 33). **Richard Abel**, který stejně jako Gunning pochází z akademických kruhů Spojených Států, napsal stať *Blankyt-né reklamy Pathé* (Le pubblicità celesti della Pathé) o přítomnosti barevných filmů Pathé na americkém trhu v prvním desetiletí tohoto století. Abel provádí podrobnou analýzu různých pramenů (bulletiny distributorů, odborný tisk aj.) a zdůrazňuje zejména skutečnost, že barevné filmy Pathé typu *pochoir* našly uplatnění v amerických nickelodeonech. Na bázi kulturní, estetické a sexuální pak popisuje proces jejich postupného vytlačení. Francouzské barevné filmy založené na feministické estetice touhy ustoupily americkým filmům černobílým, mužským, narativním a autentickým.

Textuální a stylistické analýzy barev se týkají jak jednotlivých děl, tak „makro-textů“, například žánru *film noir*. Do první skupiny náleží stati Williama Uricchia, Laurenta Fieveta a Inge Degenhardtové. **William Uricchio** – na rozdíl od Gunninga a Abela, kteří rozšiřují záběr o další média či studují kulturní kontexty – navazuje na jiný výrazný proud americké filmové vědy, na naratologickou analýzu. V článku *Barva a dramatická artikulace v „The Lonedale Operator“* (Il colore e l'articolazione drammatica in „The Lonedale Operator“) upozorňuje na několik metodologických problémů – na nutnost zaměřit se v nových studiích o počátcích filmu na „základní problémy jako barva, non-fiction a spektakulární dimenze filmu“ (s. 61) nebo na statutární nestabilitu barvy z hlediska vnímání, reprodukce i uchování, takže „prostřednictvím barvy (...) získá problém textové integrity (...) zcela nové proporce“ (s. 62). Autor tedy zvolil přístup **heuristický** a v analýze konkrétního textu, a to krátkého filmu D. W. Griffitha z roku 1911 (na základě barevné kopie vypracované institucí Nederlands Filmmuseum) otevřel různé otázky. Barva tu působí v protikladu s časoprostorovou kontinuitou, jak ji vymezil střih. Tím vyvstávají problémy týkající se „smyslové hierarchie ve vztahu k signifikačním praxím“ (s. 67): Která signifikační praxe připadala tehdejšímu divákovi důležitější? Jaká četba se jevila příslušnější? **Laurent Fievet** sáhl ve své analýze *Chromatické závratě* (Vertigini cromatiche) do oblasti amerického klasického filmu a zvolil si *Vertigo* (1959) Alfreda Hitchcocka. Mezi základními složkami filmu nalézají Fievet dvě komplementární barvy (červenou a zelenou). Studuje jejich symbolickou hodnotu v celé režisérově tvorbě a v tomto jednotlivém filmu, aby našel jejich funkci ve filmové naraci. Jestliže teoretické postuláty působí někdy diskutabilně – ne vždycky lze tak snadno přecházet od funkce postav ke scénografickým dominantám a od těch zase k technikám filmování – je studie jako celek suggestivní ilustrací aspektu, který je v díle tohoto velkého režiséra málo zkoumán. Text **Inge Degenhardtové** *Absence a přítomnost barvy* (Assenza e presenza del colore) nejprve vyvrací rozšířené mínění, že expresionistický film je pouze černobílý, poté však zkoumá inovační hodnoty filmu Karla Heinze Martina *Von Morgens bis Mitternachts* (1920). Martinův experimentální film je podle ní jedinečný případ právě svým radikálním zacházením s černou a bílou. Podobně díla dnešních filmařů otvírají nové cesty kombinováním černobílého a barevného obrazu.

3) Mimo texty o reprezentaci ve filmu od jejích počátků, jež byly často vypracovány ve spolupráci s Gaudreaultem, je třeba zmínit ještě jeho práci: *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. University of Illinois Press 1991 (v současnosti je k dispozici též v paperbacku).

Ke druhé skupině článků lze přiřadit texty **Hannu Salmiho** *Barva, podívaná a dějiny v epickém filmu* (Colore, spettacolo e storia nel cinema epico) a **Leonarda Gandiniho** *Černo v barvách* (Il nero a colori). Finský badatel ověřuje na půdě historického filmu, jaká funkce je tu svěřena barvě. Tato role, „jak se zdá, neexistuje pouze jako fyzický prvek, jako něco, co je opakem jednobarevnosti, avšak též jako metafora jak pro imaginární ‚barevnost‘ historických událostí, tak pro určitou bohatost minulosti“ (s. 115). Salmi prochází i vývoj historického filmu, i historii sdělovacích prostředků a na závěr formuluje postulát dvojího typu inscenace dějin: pro realitu tohoto století se dává přednost bílé a černé, pro dávné historické události se volí barva jako metafora dialektické odlišnosti historického vývoje. Leonardo Gandini z univerzity v Bologni soustřeďuje svou pozornost na postupný proces přijetí barvy filmem *noir* od sedmdesátých let až do dnešních dnů. Jeho proměna v sobě obsahuje novou sémantizaci žánru, který ve filmech New American Cinema těží ze zisků hyperrealistického malířství. V současné době se již uplatňuje hravý, plně vědomý vztah ke všem složkám filmu.

Historiografické přístupy k teoretickému promýšlení barvy jsou rozmanité. **Georges Roque** v článku *Barva: simultánnost a následnost* (Il colore: simultaneo e successivo) si klade teoretickou otázku „zda stojí barva na straně simultánnosti, nebo na straně pohybu“ (s. 136). Roque začíná své historické bádání u výzkumů futuristů (Severini, Carrà, Boccioni) a Delaunaye, vrací se až k dílům divizionistů a Chevreula a pak se po časové ose přenesení až k chromatické animaci. Zjišťuje, že barva se váže jak k simultánnosti, tak k následnosti. Též **Guy Fihman**, autor článku *Od „Chromatické hudby“ a „Kolorovaných rytmy“ k pohybu barev* (Dalla „Musica cromatica“ e dai „Ritmi colorati“ al movimento dei colori), zůstává bytostně v prostoru výtvarného umění. Dává totiž přednost studiu teoretických textů futuristů, jako byli Ginna, Corra a také Survage. Na rozdíl od Roquea bere nicméně v úvahu úzký vztah těchto teoretických elaborátů ke filmovému médiu a podtrhuje roli, již hrála barva v prvních pohledech historické avantgardy na film v desátých letech. **Chiel Kattenbelt** v článku *Barevné a černobílé v prvních filmových teoriích* (Il colore e il bianco e nero nelle prime teorie del cinema) provádí obecnou analýzu několika teoretických studií (francouzská *première vague*, ruští formalisté, Balász, Munsterberg, Arnheim). **Benjamin E. Majer** je autorem další důležité studie: *Ejzenštejn: zvuk obrazu* (Ejzenštejn: il suono dell'immagine). Majer vychází z několika vlastních prací o myšlenkové příbuznosti ruského režiséra s Derridou a objevuje, jakou váhu má v Ejzenštejnově teorii synestézie, která je chápána jako možnost přenášení prvků z jedné kompoziční série do jiné. Proto může Ejzenštejn ve svých spisech mluvit o zvukovosti němému filmu nebo o chromatismu černobílého. Každý prvek vyvstává z konfrontace s jinými prvky uvnitř jedné kompozice a stejně tak každá kompozice se vymezuje konfrontací s jinými kompozicemi, takže se vytváří konstantní posun mezi různými komponenty díla. Avšak Ejzenštejn jako by byl zároveň mimořádně přitahován možností absolutní shody (například mezi barvou a zvukem), která vlastně předchází tezi popírá. Tak je koneckonců každý kompoziční prvek textu konfrontován s „prvkem“ absolutně jiným. Vynořuje se **meta-kompoziční** dimenze, která určuje nekonečný posun a umožňuje nové otáčení spirály. A v této skutečnosti Majer nachází hlavní operační mechanismus Ejzenštejnova díla.

Dva články se konečně snaží předložit sérii otázek, jež se vztahují k potenciální teorii barvy v kinematografii. **Guglielmo Pescatore** a **Monica Dall'Asta**, redaktori Fotogenie, se ve studii *Barvostín* (Ombrecolore) táží, „v jakém vztahu se nachází barva (...) k modernosti a k její imaginárnosti“ (s. 10), neboť všechny nové prostředky mechanické reprodukce pracovaly původně s černobílou, teprve později se uchýlily k barvě jako k něčemu, co se přikládá k již danému obrazu. Na základě Benjaminovy interpretace prehistorie modernosti signalizují oba badatelé, že barva *pochoir* zvýrazňuje stále ještě dimenzi barvy 19. století, jež má svůj základ v estetice naplnitelné touhy a iluze pokroku. Jde o prvky, jež jsou v opozici vůči zcela mechanické reprodukci

kinematografického obrazu, stejně jako vůči průmyslové barvě. V tomto smyslu „raději, než mluvit o vymoženosti barvy, mělo by se tedy u počátků filmu mluvit o vymoženosti černobíle“ (s. 13). A ve smyslu estetiky modernosti přicházejí v úvahu také mechanická kolorování (virážování a moření). Pro taková mechanická kolorování autoři článku Pescatore a Dall'Asta – s odkazem na Greimasovu sémiotiku – navrhnou možnost fungování, které by předcházelo jakoukoli specifickou investicí, bylo by redukováno na čirý význam, a bylo by schopno organizovat též tematickou stránku filmu.

**Jacques Aumont**, autor řady studií o filmové reprezentaci,<sup>4)</sup> ve svém článku *Barvy člověka: tělo, kosmetický prvek, obraz* (Colori d'uomo: la carne, il cosmetico, l'immagine) zkoumá způsoby, jimiž film ustavuje tvary, zejména tvary lidské; pokračuje tak v již dávno započaté cestě. Takže tázat se na to, jakou roli hraje barva ve filmu, se rovná implicitně otázce, jakým způsobem si barva vytvořila tvar člověka, a jakým způsobem „příliš materiální“ přirozenost barvy překračuje nebo nepřekračuje hranice představivosti, aby se nakonec spíše vrátila k figurální dimenzi.

Celý svazek je rovněž vybaven výběrovou bibliografií, již vypracoval Giacomo Manzoli. Literatura předmětu je rozdělena do pěti oddílů – teorie a historie, technika, monografické časopisy, články, nepublikované práce. Druhé číslo Fotogenie se již připravuje a jeho vydání se předpokládá do konce roku 1996.<sup>5)</sup> V souvislosti s III. mezinárodní filmologickou konferencí, která se uskuteční v italském Udine, se bude pravděpodobně zabývat problematikou filmového autora od počátků kinematografie do třicátých let.

Francesco Pitassio

4) V souvislosti s problematikou barvy upozorňujeme na Aumontovy práce *L'oeil interminable. Cinéma et peinture* (Lignes, Paris 1989) a *Introduction à la couleur: des discours aux images* (Armand Colin, Paříž, 1994).

5) Fotogenii lze objednat na adrese: Editrice CLUEB, Via Marsala 24, 40126 Bologna, Itálie. Předplatné: 65.000 ITL pro zahraničí.