

Rozhovor

TEORIE FILMU
A UNIVERSITNÍ FILMOVÁ VĚDA
V NĚMECKU

Rozhovor s Karlem Sierkem

Petr Mareš

Karl Sierek je docentem teorie filmu na universitě ve Vídni a od roku 1995 profesorem v Ústavu divadelních věd na Svobodné universitě v Berlíně. Předtím hostující profesor a vedoucí studijní specializace „audiovize“ na universitě v Salcburku. Studium sociologie, estetiky, dějin umění a teorie filmu v Linci, Vídni, Bruselu a Paříži. Spoluzakladatel „Společnosti pro teorii filmu SYNEMA“ („Gesellschaft für Filmtheorie SYNEMA“), zakladatel nakladatelství „PVS Verleger“. Autor řady článků věnovaných analýze filmů, knižní příspěvky k teorii filmu a televize. Mj. publikoval: *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik* [Z obrazového vězení. Analýza filmu jako estetika kinematografie]. Sonderzahl, Wien 1993; *Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden* [Ophüls/Bachtin. Pokus mluvit s filmem]. Stroemfeld (Nexus), Frankfurt a. M. 1993.

* * *

Jak hodnotíte současnou situaci v německé filmové vědě a ve studiu filmu na vysokých školách?

Mám poměrně dobrý přehled o situaci v celé německé jazykové oblasti – v Berlíně, ve Vídni i v prostoru mezi těmito městy; přesto chci vyjádřit jen svůj osobní názor. Je pro mě velmi důležité, že mohu posoudit situaci nejen na universitách, ale také v jiných institucích a na dalších vysokých školách, kde se film vyučuje, jako jsou umělecké akademie a filmové akademie. Poměry na těchto třech typech institucí jsou zcela rozdílné. Na universitách opravdu existuje něco, co lze označit jako lovecký a sběratelský pud, na uměleckých akademiích se projevuje hysterické zaměření na film a na filmových akademiích praktikismus či pseudoprofessionalismus. To znamená: na universitách se kvůli pilnému shromažďování a ukládání vědomostí snadno ztrácí schopnost tyto vědomosti aktivovat a smysluplně vztáhnout ke společenskému kontextu; na uměleckých akademiích se věnuje více pozornosti vlastním idiosynkraziím než konstrukci věcí, které mají být vytvořeny; na filmových akademiích se zase studenti nejednou utápějí v bezhlavých

aktivitách, které někdy připomínají spíše pracovní terapii než hospodárné nasazení vědomostí a dovedností.

Pokud jde o výzkum filmu v německy mluvících zemích, obecně platí, že anglosaské a frankofonní země jistě mají předstih patnácti až dvaceti let. Přerušení vývoje způsobené nacismem se projevuje dodnes – jak ve výuce a ve výzkumu, tak ve filmové praxi. Po velmi živých diskusích ve dvacátých letech a na počátku let třicátých, k nimž rozhodujícím způsobem přispěli Siegfried Kracauer, Rudolf Arnheim, Béla Balázs i další autoři, přišel s fašismem v Německu a Rakousku velký zlom. Z nacistického vyhánění a vyhlazování se teorie filmu v německy mluvících zemích dodnes nezotavila. Třeba ve Francii byla situace zcela jiná. V prvních dvou až třech desetiletích po druhé světové válce se Francie stala nejpodnělnějším centrem výzkumu filmu na světě. Vývoj od André Bazina přes časopis *Cahiers du Cinéma* k althusserovsko-lacanovským přístupům v teorii filmu sedmdesátých let zapůsobil rozhodujícím způsobem na anglosaskou oblast – nejvýrazněji asi na koncepci teoretiků kolem časopisu *Screen* (tzv. *Screen-Theory*). Později, zhruba na počátku osmdesátých let, ovlivnily tyto názory velmi silně také americkou teorii filmu. Programy filmových, resp. filmových a televizních studií (*film studies/film and TV studies programs*) především na americkém západním pobřeží, které dnes zauímají světově vedoucí pozici, jsou bez těchto návazností nepředstavitelné. Tak je snad možno na mezinárodní rovině popsat úzký vztah mezi vývojem přísně vědecké teorie a historie a aktuálním stavem vzdělávacích institucí.

V Německu začaly v polovině šedesátých let reflexe o teorii filmu pochopitelně novým čtením spisů Siegfrieda Kracauera. Zaprvé k tomu došlo velmi pozdě a zadruhé to podle mého názoru vedlo k poněkud ukvapenému přecenění Kracauerových prací o teorii a historii filmu na úkor jeho spisů o teorii kultury, ale také v porovnání s jinými školami a tradicemi v rámci paradigmatické teorie filmu. Přirozeně se Kracauer v Německu jevil jako nezbytné východisko, protože se jeho knihy přímo nabízely k tomu, aby se uskutečnilo navázání na diskuse meziválečného období. Na druhé straně však toto zaměření podstatně přispělo k tomu, že je dodnes zřejmá poměrně silná koncentrace německé teorie filmu na sociálněhistorické a sociálněteoretické aspekty.

V osmdesátých letech pak v Německu získala velký vliv feministická teorie filmu – především díky časopisu *Frauen und Film* [Ženy a film] a jeho redaktorkám Gertrud Kochové a Heide Schlüppmannové; tato teorie zanechala zřetelné a jasné stopy.

Relativně nezávislý byl zpočátku vývoj uvnitř universit. Některým humanitním studijním oborům, jako je literární nebo divadelní věda, nastaly najednou v sedmdesátých letech – po období velkého rozvoje vzdělávacího sektoru – určité potíže s ospravedlněním vlastní existence a činnosti. Tyto obory tedy hledaly nové oblasti působení a film se stal jednou z nejvýraznějších. To zase vedlo na univerzitách k zvláštní roztržitosti, dokonce izolovanosti jednotlivých přístupů a nezbytné transdisciplinární prostoupení uplatňujících se paradigmat se spíše oddálilo. Tak máme v německy mluvících zemích filmovou vědu determinovanou germanisty, filmovou vědu spjatou spíše s paradigmaty sociologie nebo nauky o komunikaci, a pak tu ještě nejdeme několik ústavů divadelní vědy, které se ujal film. Tyto tendence jsou odpovědné za to, že příklon k novějším koncepcím teorie filmu – z anglosaských nebo frankofonních zemí – nastoupil velmi pozdě. Filmu přitom byly přisouzeny malé úseky uvnitř vlastní disciplíny, takže se filmová věda na

universitách prosadila jen minimálně. Dodnes mají zájemci v Německu jen jedinou možnost studovat filmovou vědu jako hlavní obor na samostatném ústavu, a to v Bochumi. Jinak je studium filmu začleněno jako vedlejší obor nebo specializace do „patronátních věd“, jako je divadelní věda, germanistika, literární věda, nauka o komunikaci. Četné velké možnosti, které měla filmová věda v sedmdesátých a osmdesátých letech, tak nemohly být využity. Jiný důvod toho, že výzkum a studium filmu mají ve vědecké a univerzitní sféře jen nepatrné zastoupení, je možno spatřovat v současném velkém rozvoji tzv. vědy o médiích (*Medienwissenschaft*) – ta zahrnuje i mediální praxi, jež se etablovala spíše na uměleckých vysokých školách. V Kolíně nad Rýnem, Ludwigsburgu, Karlsruhe i jinde vznikly a vznikají mediální akademie, jejichž nespecifické zaměření na vše, co lze podřadit pod neurčitý a módní pojem „médiu“, by mohlo nabýt vrchu nad vyhraněnou oblastí teorie filmu, resp. pohyblivých obrazů. Podle mého názoru tento stav nesvědčí ani tradičním vědám o umění, ani vědě o médiích. Není možné obcházet a opomíjet dějiny teorie filmu, zabírající nyní už sto let, chceme-li skutečně meritorně a přesně přestavovat mediální praxi a teorii. Ale právě k tomu dochází ve vědě o médiích velmi často. Důsledkem pak mnohdy je jednostranný důraz na teorie aparátu nebo na globální teorie, zatímco textověteoretická složka, analýza filmů je zanedbávána.

Jiný problém, který pokládám za důležitý, má svůj počátek – jak je tomu velmi často – v terminologii, kterou můžeme brát jako symptom určité choroby. Několikrát se tu už objevil pojem filmové vědy (*Filmwissenschaft*), pro mě ovšem není ani jediný, ani nejvhodnější. Není náhodou, že se tento pojem, resp. jeho ekvivalent, neuplatňuje ani ve Francii, ani ve Spojených státech. V anglosaské oblasti se používá výraz filmová studia (*film studies*), který v sobě nezahrnuje onen nárok na vědu (*science*); ve Francii a částečně v Anglii (a také jinde) se z dobrých důvodů užívá pojem teorie filmu, lépe řečeno teorie kinematografie (*théorie du cinéma*). Myslím, že tyto rozdíly jsou výmluvné, protože odrážejí rozporný vztah k výzkumu a studiu filmu v německy mluvících zemích: Často se usiluje právě o vědu ve smyslu přírodovědné paradigmaticky – nejen v organizačním, ale i v meritorním aspektu.

Tímto schematickým, zjednodušujícím výkladem nechci ovšem v žádném případě zakrýt, že mezi jednotlivými německy mluvícími zeměmi existují značné rozdíly. Např. ve Švýcarsku, a to v Curychu, působí velmi dobře fungující ústav pod vedením Christine Noll Brinckmannové. V Rakousku je zase rodokmen teorie filmu zcela jiný. Znam jej velmi dobře, protože jsem se na daném vývoji spolupodílel. Začalo to tím, že příklon k jiným kulturám a k jiným teoretickým přístupům byl v Rakousku trochu výraznější než v Německu, protože se jevil jako mnohem nezbytnější. Zaměření na určité postuláty francouzské teorie filmu bylo pro nás důležité a zároveň samozřejmé, protože v naší vlastní zemi žádné podstatné teoretické předpoklady pro studium „ozvučených pohyblivých obrazů“ nebyly. Tato situace pak přispěla k tomu, že se na základě rakouského podnětu mohla v německy mluvících zemích rozvinout teoretická diskuse. Koncepce analýzy filmu navazující na práce Raymonda Belloura, psychoanalytické přístupy navazující na práce Christiana Metze, vlivy teorie textu vycházející z prací Rolanda Barthesa – tyto základy textově zaměřené teorie filmu se danou oklikou dostaly do pozice samozřejmého východiska pro studium novějších tendencí. V posledních letech se pak prosazuje – jako návrat k rodokmenu barthesovsko-strukturalistických postulátů – orientace, která navazuje

jednak na literární teorii ruského formalismu, jednak na výklady o dialogičnosti u Michaila Bachtina. Zatímco koncepce neoformalistické Wisconsinské skupiny (*Wisconsin Group* – David Bordwell, Kristin Thompsonová, Edward Branigan aj.), jež jsou mezinárodně asi nejvlivnější, směřují ke kognitivismu, z Rakouska vychází spíše trend k nové formulaci Bachtinova pojetí polyfonie v aplikaci na film.

Mluvil jste už o feministické teorii filmu. Existují ještě jiné směry, které v současnosti výrazně ovlivňují výzkum filmu v německy mluvících zemích?

Feminismus je jen jednou ze složek – a řekl bych, že období jeho výrazného rozvoje už doznívá. V poslední době nemůžeme podceňovat koncepce kognitivismu, nelze je ovšem ještě srovnávat se skutečnou vlnou kognitivních studií (*cognitive studies*) v různých oborech humanitních věd, která se nyní převaluje po Spojených státech.

Chtěl bych se ještě zeptat, jak byste ve vztahu k současným tendencím formuloval vlastní metodologickou pozici?

Není lehké říci to několika slovy. Především vycházím z toho, že existuje svým způsobem vyrovnaný a ekvivalentní vztah mezi sledováním a vytvářením filmů. Pro obě strany platí: ten, kdo prožívá konfrontaci s obrazy a zvuky, je vždy radikálně produktivní – ať už se nachází v kontextu vytváření filmu či programu, nebo v kontextu jeho předvádění. Neexistuje proces recepce, který by probíhal jen jedním směrem, totiž od původce k příjemci. Sotva najdeme radikálnější pojetí produktivity vidění a slyšení, než je to, které formuloval Michail Bachtin ve výkladech o dialogičnosti. A právě tento směr uvažování se snažím zúročit v estetické oblasti, v níž se tato produktivita utváření textuality vlastně vnucuje: ve filmu. Ačkoli Michail Bachtin, pokud vím, nenapsal o filmu ani slovo, jeho koncepce chronotopiky se pro film přesně hodí. Nacházejí tady nejlepší sféru aplikace. Konkrétně to znamená: Nemůžeme budovat žádné vybroušené, a proto statické modely analýzy filmu, protože způsoby vnímání a rozumění jsou natolik rozrůzněné, že v zásadě každý čtenář, vnímatel, divák, posluchač formuluje a píše svůj vlastní text. To jsou ostatně myšlenky, které byly při sledování filmů stále znovu zdůrazňovány i ze zcela jiné strany. Nedávno se mi dostal do rukou malý článek Victora Klemperera z roku 1912, nazvaný *Das Lichtspiel* [Kino], jenž s fascinující přesností popisuje z různých stran tuto produktivitu utváření textu v kině.

Druhý aspekt: I když nebudeme číst Bachtina s velkou pozorností, povšimneme si, že usiluje o pojmosloví, jež daleko přesahuje terminologii sloužící k popisu literatury. Užívá pojmy z akustické a vizuální oblasti, které nelze prostě odbyt jako metafory. Citlivost, s níž se Bachtinův zrak a sluch zaměřuje na jiné oblasti umění, či na jiná média, mě spíše utvrdila v předpokladu, že ho můžeme pojímat jako teoretika textu, jehož podněty daleko překračují hranice teorie literatury. A protože mnohé z diskursivních postupů jiných umění mají ve filmu svůj transformovaný protějšek, lze s užitekem vycházet z Bachtina jako teoretika filmu. Díky jeho smyslům se rázem osvětlují transmediální, transumělecké aspekty filmu. Díky jeho způsobu myšlení se rázem ukazuje naléhavost podnětů jiných disciplín, nejen věd o umění a kultuře. To je samozřejmě v rozporu s vládnoucím

univerzitním diskursem, který se zakládá na dominanci jednotlivých dílčích disciplín nebo tyto disciplíny vyzdvihuje do pozice „směrovacích věd“. Prostřednictvím takového pojmu textu, který do sebe zahrnuje různé smyslové oblasti a který je – použijí-li psychoanalytický termín – polymorfně perversně zrovnoprávňuje, je překonání těchto hierarchií přirozeně mnohem snazší. V rámci výzkumného projektu rakouského ministerstva vědy nazvaného „Vyslovitelné a viditelné“ se v současnosti společně s Barbarou Eppensteinerovou např. snažím využít uměleckohistorické koncepce Abyho Warburga pro výzkum líčení obličeje herců. Stejně zajímavá by byla třeba – abych namátkově uvedl další příklad – výraznější inspirace hudební analýzou. Jak popisuje hudební teorie určité způsoby syntagmatické výstavby hudebních forem? Jak by bylo možno smysluplně aplikovat např. nástroje k popisu velké sonátové formy při zkoumání syntagmatických nebo dramaturgických procesů ve filmu? Jsou to všechno otázky, nikoli tvrzení. Ale rozhodně by se o nich mělo už dlouho diskutovat. A jde to tím snáze, vycházíme-li od velmi obecného, širokého teoretického horizontu, jaký představuje třeba dialogičnost. Poznatky jednotlivých dílčích disciplín tak mohou být snáze integrovány. To je onen transdisciplinární přístup, který určuje povahu mých výzkumů filmu.

Aplikoval jste bachtinovské koncepce na filmy Maxe Ophülsa. Proč jste si vybral právě Ophülsa, který dnes patrně nepatří k nejznámějším režisérům a jehož filmy nejsou příliš často uváděny?

Otázka se primárně týká problému vytváření korpusu. Jak je možno vybrat určité filmy (či jiná díla) z nezměrného, obrovského moře různých děl a přitom dosáhnout toho, že výpovědní síla analýz na nich založených bude daný korpus přesahovat? Vychází se např. z filmů jisté epochy, které by měly vykazovat určité společné rysy, nebo se tvoří korpus zaměřený na režiséra, údajného tvůrce ve velmi vágním a metafyzickém chápání teorie autora; nebo se tvoří filmové korpusy na národním principu apod. Podle mého názoru jsou všechna tato kritéria více či méně svévolná – a k této svévolnosti se také hlásím. Je jen nutno jasně ji pojmenovat. V zásadě je úplně jedno, jaký korpus si zvolím, pokud k tomu dodám: Je to můj výběr, výběr, pro nějž jsem se rozhodl já jako teoretik, resp. analytik.

Lze tedy říci, že na začátku byla metodologie a teprve později byl vybrán Max Ophüls, nebo byla daná metodologie zvolena proto, aby bylo možno Ophülsovi adekvátně porozumět?

Pojem metodologie není v tomto ohledu zcela na místě. Zatím jsem mluvil o obecném teoretickém horizontu. To pro mě znamená, že východiskem je představa dialogizace v nejrůznějších podobách. Není to ještě metodologie, neboť radikálně chápaný pojem dialogizace má tuto premisu: jakýkoli předpoklad určité metody, resp. metodologie, by výsledek analýzy determinoval tak silně, že by se tento výsledek stal nepoužitelným. Vést dialog s filmem znamená vytvářet pojmový horizont v průběhu práce, během produkce textu. Specifický nástroj této dekonstrukce se hodí jen pro jeden předmět právě proto, že tomu, kdo jej chce „použít“, klade silný odpor – jako předmět. Z tohoto důvodu také moje práce věnovaná Bachtinovi a Ophülsovi chce „mluvit s filmem“ („Reden mit Film“), nikoli o filmu.

Ted' zpátky k Ophülsovi: Vytváření korpusu zásadně je, teoreticky formulováno, aktem suverenity a libovůle ze strany subjektu zkoumání, tedy analytika či teoretika. Promýšlíme-li práci ve všech aspektech, můžeme přirozeně zvolit i dílo určitého „autora“, aniž bychom se tím dostali na pozici teorie autora, která byla podle mého názoru metafyzická a navíc byla nástrojem kulturní a filmové politiky, nikoli nástrojem vědy. Fakt, že jsem se rozhodl pro korpus složený z Ophülsových filmů, má své příčiny v mých osobních preferencích. Mohlo to být i něco jiného. Nevěřím, že existují určité filmy, které by byly konceptu dialogičnosti „adekvátnější“ než jiné; jde o teoretický horizont, který jako zásadní východisko může být dobrým předpokladem pro cokoli. Právě protože dialogičnost nepředstavuje specifickou metodologii, nemohu říci, že s její pomocí lze nějakou věc zkoumat lépe než věc jinou. Volba Ophülsa byla gestem suverenity a libovůle, které se podstatně týká také mne, odkazuje na mne jako na badatelský subjekt, ale které proto nečiní z předmětu zájmu objekt, protože vyčlenění objektu by znamenalo zavedení hierarchie, vztahu nadvlády do diskursu. A právě to by mělo být pro pojem dialogičnosti, který je v neposlední řadě také pojmem politickým, vyloučeno. Idea dialogizace je radikálně zaměřena proti hierarchiím.

Na vaši otázku mohu ale odpovědět také obráceně: Velmi často jsem při práci zažíval určitý jásavý pocit, protože jsem měl dojem – i když jsem se ho hned zase zbavil –, že pro tento teoretický horizont neexistuje ideálnější oblast zkoumání. To proto, že Ophüls je režisér, který dělá filmy radostně, velmi lehce a s velkým smyslem pro materiál. Bylo by rovněž možno spojovat jisté „perverzní“ rysy v Ophülsově díle s Bachtinovým pojetím tělesnosti, prezentovaným hlavně v jeho knize o Rabelaisovi. Nechtěl bych to ale příliš stavět do popředí, protože pak by byla teorie dialogičnosti, chápáná ve vztahu k filmu velmi široce, příliš specifikována.

Děkuji za rozhovor.

(Rozhovor se uskutečnil během pobytu Karla Siereka v Praze v prosinci 1996.)