

Literární obzor

Rakouské „texty o pohyblivém obrazu“

Meteor. Texte zum Laufbild. PVS Verleger, Wien 1995 – 1997, č. 1 – 11.
Kinoschriften, Bd. 4. Lesebuch des Filmischen. Synema, Wien 1996, 175 s.

V prestižním „klubu“ mezinárodně sledovaných filmových časopisů donedávna Rakousko zastupoval pouze **Blimp**¹⁾ (s podtitulem *Film Magazine/Zeitschrift für Film*), velkoformátový, graficky exkluzivně vypravený čtvrtletník, který vedle německy psaných příspěvků hojně uveřejňuje i texty v angličtině a který věnuje značnou pozornost rozličným menšinovým proudům v kinematografii, jako je film experimentální, film zaměřený na homosexuální komunitu (Gay Sex Cinema) nebo film programově operující s nejpokleslejšími elementy populární kultury (Trash Film – „brakový film“). (Redakce Blimpu sídlí ve Štýrském Hradci [Grazu], počet publikovaných čísel se blíží ke čtyřicítce.) Na konci roku 1995 se k už zavedenému Blimpu připojilo další – a velmi osobité – periodikum, časopis **Meteor**, vydávaný vídeňským filmovým nakladatelstvím PVS Verleger.

Meteor patří k produktům oslav stého výročí zrodu kinematografie, svou hodnotou však toto východisko zřetelně přesahuje. Vznikl jako součást jednoho z projektů spjatých s jubileem (hundertjahrekino) a úvodní číslo se čtenářům představilo právě v době zahájení oslav, tedy v prosinci 1995. Podle původního plánu měl časopis ukončit svou existenci s koncem jubilejního roku, měl zůstat omezen na šest zhruba stostránkových čísel, která pak byla na trhu také nabízena jako komplet v zasouvacím kartonovém pouzdře. Zájem čtenářů i autorů (spolu s možností další finanční podpory) ale vedl k rozhodnutí, že vydávání Meteoru bude pokračovat ještě v průběhu roku 1997 a že vyjde pět dalších čísel.

Meteor se stal především tribunou rakouských vědců a publicistů. Vedle odpovědného redaktora Clause Philippa se do okruhu stálých spolupracovníků zařadili mj. Christa Blümlingerová, Robert Buchschwenter, Birgit Flosová, Stefan Grisseman, Vräath Öhner, Michael Omasta, Bert Rebrandl, Isabella Reicherová, Drehli Robnik, Bernhard Seiter, Karl Sierek. Nalezneme zde však i četné texty autorů z dalších zemí německé jazykové oblasti a také překlady nových, klasických i neprávem zapomínaných prací jinojazyčných, zejména francouzských a angloamerických.

Meteor se vymezil jako soubor „textů o pohyblivém obrazu“ (Texte zum Laufbild). Přímo programově se zdůrazňuje mnohotvárnost problematiky i mnohotvárnost přístupů k ní; redakční poznámka k šestému číslu dokonce mluví o experimentování s různými druhy textů. Časopis tak zahrnuje odborně formulované studie, nejednou silně subjektivizovanou, avšak vždy kultivovanou esejistiku (esejistickými texty jsou v Meteoru zastoupeny i přední rakouské spisovatelky Ilse Aichingerová a Elfriede Jelineková) a také rozličné materiály publicistického rázu (rozhovory, drobné poznámky apod.); najdeme tu i např. ukázky ze scénářů nebo přetisky dokumentů.

Meteor činí předmětem své pozornosti stoletý vývoj i současnou podobu složitého kulturního a společenského fenoménu, snaží se respektovat jeho rozvrstvenost a nahlíží na něj z nejrůznějších úhlů. Sotva by tak bylo možné podat stručnou a přehlednou a zároveň relativně vyčerpávající charakteristiku jeho obsahu; časopis se vzpírá schematizující klasifikaci příspěvků, a to je jistě jedna ze známek jeho kvality. Přece se však rýsuje několik nosných tematických a problémových linií, které procházejí sledem čísel:

1) *Blimp* je anglické pojmenování zvukotěsného krytu filmové kamery. Jako součást filmařského slangu se tento výraz objevuje i v dalších jazycích včetně češtiny.

(1) První z těchto linií tvoří otázky poznání historie filmu, především jejích počátečních etap. Příznačně se na tyto otázky nejvíce soustřeďuje první číslo *Meteoru*. Nemůže tu chybět příspěvek věnovaný bratřím Lumièreům, alespoň v podobě komentáře k edici jejich korespondence, doplněného několika přeloženými ukázkami (**Birgit Flosová**, *Das Geheimnis der Briefmarke* [Tajemství poštovní známky], s. 30 – 48); komentář si mj. všímá problému, nakolik se vzpomínkové formulace z dopisů, které se staly pramenem pro filmové historiky, podílely na vzniku určitých legend kolem vzniku kinematografu. Reminiscenci na památnou zakladatelskou dvojici vyvolává také článek *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Dělníci opouštějí továrnu, s. 49 – 55), v němž německý režisér a publicista **Harun Farocki** informuje o svém videofilmu (1995), který cituje a porovnává rozličné pozdější variace slavného lumièreovského motivu. Na výpravu do předlumièreovských dob se pak vydává Siegfried **Zielinski** v úvahách o „filmu před filmem“ (*Oculus artificialis*, s. 56 – 71).

Za odborně nejpodnětnější v této tematické řadě je ovšem možno považovat překlad studie amerického badatele **Toma Gunninga**, která s pomocí řady příkladů poukazuje na to, že v raném období filmu (do roku 1906) větší důležitost než narace a výstavba fiktivního světa získával aspekt přitažlivé podívané, ukázání něčeho zajímavého; filmy se obracely přímo na diváka a snažily se vyvolat jeho zájem a zvědavost (*Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde* [Kinematografie atrakcí. Raný film, jeho diváci a avantgarda], č. 4, s. 25 – 34).

(2) Další význačnou linií je tematizování oné už zmíněné vnitřní diferenciací filmové sféry. Předmětem zájmu se tak stávají některé vyhraněné žánry hraného filmu (gangsterský film v č. 2, komedie v č. 3, akční film v č. 6 a 7, pornografie v č. 10) a také různé formy filmu nehraného, jako je film dokumentární (č. 3, 7, 8, 10) nebo experimentální, resp. avantgardní (č. 2, 3, 4). Zároveň se film zapojuje do širšího kontextu audiovizuálních médií (zejména seriál článků **Vräätha Öhnera** o televizi – č. 2, 4, 7).

Alespoň několika z těchto příspěvků si povšimneme trochu konkrétněji: **Michael Palm** a **Drehli Robnik** probírají v článku *Das Verblöndungsbild. Parodistische Strategien im neueren Hollywoodkino – intime Feindberührungen mit der Dummheit* (Obráz zblbnutí. Parodistické strategie v novější hollywoodské kinematografii – intimní nepřátelské doteky s hloupostí, č. 3, s. 52 – 64) za pomoci pojmového aparátu převzatého od Henriho Bergsona a Gillesse Deleuze parodie amerických filmových žánrů (jež reprezentují snímky typu *Bláznivé střely*) z hlediska uplatnění ironie jako distancovaného zpochybnění určitých principů a humoru jako důsledného uplatnění daných principů. **Olaf Möller** (*Hardcore: Atrocity Exhibition USA*, č. 3, s. 65 – 73) poukazuje na zakotvení hrubožrnné komiky, jejímž nejpopulárnějším představitelem je dnes Jim Carrey, v tradicích americké populární kultury. V polemicky zahroceném příspěvku (*Und überhaupt. Avantgardefilm/Österreich etc.* [A vůbec. Avantgardní film/Rakousko atd.], č. 4, s. 35 – 41) se **Isabella Reicherová** zabývá problematikou postavením experimentálního filmu, který na jedné straně zpochybňuje a rozkládá běžné formy filmového vyjádření, na druhé straně však zachovává a vyzdvihuje subjekt autora jako spolehlivého vykladače a záruku celistvosti díla.

(3) *Meteor* si soustavně všímá vzájemných dotyků a průniků mezi filmem a dalšími oblastmi umění, kultury a vůbec lidské aktivity. Nepravidelná rubrika označená Crossover („přechod, spojení“) zahrnuje úvahy, jež se zaměřují nejen na tradičně probírané kontakty mezi filmem a malířstvím (č. 3) nebo filmem a hudbou (č. 8), ale také třeba na vztahy mezi filmem a sportem (č. 4).

(4) *Meteor* se pochopitelně nevyhýbá ani tradičnímu tématu filmových časopisů: Jednotlivé články i celé bloky článků doplněné ještě dalšími materiály (používá se pak označení *dossier* – „akta“) jsou věnovány dílu výrazných filmařských osobností (hlavně režisérů, ale také scenáristů), někdy v souvislosti s uvedením nového filmu, někdy s cílem přiblížit tvůrce dosud nedoceňovaného nebo rozvinout diskusi o tvůrci, jehož práce vzbuzuje kontroverzní reakce. Z mnoha jmen zaznamenejme alespoň Abbase Kiarostamiho (č. 1), Kathryn Bigelowovou (č. 2), Maurice Pialata

(č. 3), Davida Cronenberga (č. 5), Mikea Leigha (č. 5), Jane Campionovou (č. 6), Jeana-Luca Godarda (č. 6), Christopa Schlingensiefela (č. 7), Tima Burtona (č. 7), Davida Lynche (č. 8), Johna Saylese (č. 8), Wong Kar-waie (č. 10), Michaela Hanekeho (č. 10). Také tento výčet dokládá akcent na různost – jak vidíme, jde o různost geografickou, žánrovou i o různost individuálních poetik.

(5) Jako integrální součást (už více než) stoletého vývoje kinematografie bere Meteor také vývoj reflexe o ní, teoretických a kritických přístupů. Představuje myšlení o filmu jako mnohotvárný celek, sahající od osobně formulovaného vyznání, vyjádření osobní zkušenosti s filmem, po uvažování vysoce abstraktní. Zvlášť důkladně sleduje ten směr francouzské kritiky, který zpravidla spojujeme s časopisem *Cahiers du Cinéma* (rané texty André Bazina v č. 8, předsmrtné zamyšlení Serge Daneye v č. 2), a v souvislosti s tím dokumentuje pozice tzv. autorské teorie, resp. – možná přesněji – autorské politiky (programový článek Jeana Doucheta z roku 1961 v č. 4).

Nejzávažnější teoretický text pochází také z francouzské oblasti. Překlad části úvodní kapitoly z knihy *La voix au cinéma* (1982) od **Michela Chiona**, jenž je dnes už klasikem výzkumu zvukové složky filmu (*Das akusmatische Wesen. Magie und Kraft der Stimme im Kino* [Akusmatická bytost. Magie a síla hlasu ve filmu], č. 6, s. 48 – 58), seznamuje čtenáře se základy Chionovy koncepce tzv. akusmatického hlasu, tj. hlasu, který je ve filmu oddělen od svého zdroje, od promlouvající osoby, a který tak podle Chiona získává rysy všudypřítomnosti, schopnosti vše vidět, vševědoucnosti a všemocnosti.

(6) Pozoruhodným projektem, který prochází prvními šesti čísly Meteoru, je cyklus popisů „zastavených“ pohyblivých obrazů (*Laufbildbeschreibungen*). Jde o problematiku tzv. fotogramů, jejichž významy se průkopnický zabýval Roland Barthes. V úvodu k cyklu (*Photogramme* [Fotogramy], č. 1, s. 72 – 82) poukazuje **Karl Sierek** na možnosti analýzy fotogramů (např. pokud jde o kompozici obrazu) i na problémy spojené s napětím mezi pohybem a jeho zastavením (analýza fotogramů hledá mobilitu obrazů tím, že studuje jejich z kontextu vytržené substituty). Popisy vybraného fotogramu z filmů patřících do rozličných období, žánrů i druhů kinematografie, o něž se v jednotlivých číslech pokusili různí, nejednou velmi renomovaní autoři (vedle Siereka mj. Gertrud Kochová nebo Wolfgang Beilenhoff), dokládají, že z důkladného pozorování ustrnulého obrazu lze vytěžit mnoho postřehů, ale také to, jak obtížné je držet se právě fotogramu a nebrat jej jen jako impuls k celkové interpretaci filmu.

Na závěr přehledu ještě zmínka o jednom zajímavém textu: V článku *Glas und Feuer: Babylon, Disneyland. Vom Scheitern am Filmemachen: Aufzeichnungen zu einem imaginären Kino* (Sklo a oheň: Babylon, Disneyland. O ztroskotáních při tvorbě filmů: Poznámky o imaginární kinematografii, č. 5, s. 17 – 24) se **Stefan Grisseman** zamýšlí nad filmy, které nemohly být dokončeny nebo vůbec natočeny, které byly ztraceny či zničeny nebo byly deformovány vnějšími zásahy. Dějiny nerealizovaných možností a ztrát zůstávají protějškem dějin těch filmů, které jsou nám k dispozici.

Pohybujeme-li se už v rakouské vydavatelské sféře, nabízí se příležitost upozornit ještě na nepravdělně vycházející sborník **Kinoschriften** (Texty o kinematografii), který vydává „společnost pro film a média“ Synema. První číslo sborníku se objevilo v roce 1988, v roce 1996 byl uveřejněn čtvrtý svazek, opatřený ještě dalším – a těžko přeložitelným – titulem: *Lesebuch des Filmischen* (Čtení o tom, co patří k filmu – ?).

Čtvrtý svazek sborníku *Kinoschriften* obsahuje dvanáct textů, jejichž spojení do jednoho celku bylo dáno spíše vnějšími činiteli; většinou jde o písemné verze přednášek, které rakouští i zahraniční badatelé pronesli při různých akcích pořádaných společností Synema.

První tři z publikovaných prací se zaměřují na dílo významných filmových režisérů, resp. na ohlas tohoto díla: **Peter Nau**, *Die „Cahiers du Cinéma“ und der frühe Antonioni* („Cahiers du Cinéma“

a raný Antonioni, s. 7 – 14); **Leopold Federmair**, *Bild und Bewegung. Zur Filmkunst Wim Wenders'* (Obraz a pohyb. K filmovému umění Wima Wenderse, s. 15 – 29); **Yvonne Spielmann**, *Zentralperspektive und Symmetrie. Zählssysteme und Enzyklopädie als filmische Struktur: Peter Greenaway, ein Formalist par excellence?* (Centrální perspektiva a symetrie. Numerické systémy a encyklopedie jako filmová struktura: Peter Greenaway, formalista par excellence?, s. 31 – 44). Nejpodnětnější je nesporně poslední studie, která vychází z teze, že Greenaway chápe film jako pokračování malířství jinými prostředky, a probírá základní formální principy organizace v jeho filmech.

Návratným motivem spínajícím některé další příspěvky je problematika cizosti, resp. jinakosti (východiskem tu byla přednášková řada *Das Fremde – Freundbilder/Feindbilder* [Cizost – obrazy přátel/obrazy nepřátel]) a také problematika audiovizuálních médií, nových forem vnímání pohyblivého obrazu, které vyžadují také nové odborné přístupy.

Německý znalec populárního filmu a jeho žánrů **Georg Seeßlen**²⁾ probírá ve studii *Aristoteles, die Aliens und die Sehnsucht der einsamen Cowboys. Das Fremde im Kino: Grauen, Glück und leider auch Ideologie* (Aristoteles, vetřelci a touha osamělých kovbojů. Cizost v kinematografii: hrůza, štěstí a bohužel také ideologie, s. 55 – 71) podoby a funkce elementu cizosti ve filmu – ten často pochází zvnějšku, z hlubin vesmíru, ale také může být zakotven v nitru člověka; není přitom bez zajímavosti, že východiskem pro podanou typologii autor učinil tzv. Porfyriův strom, vycházející z Aristotelovy filosofie a sloužící ke klasifikaci forem jsoucna. Některé ze Seeßlenových závěrů si zaslouží ocitování: „V moderním fantastickém filmu tedy fantastické zlo a vítězství nad ním potvrzovaly normální skutečnost. Ta nemusí být dokonalá, ale je to pořád něco mnohem lepšího než sežráná inteligentními bytostmi připomínajícími hmyz nebo zotročení inteligencí neznající cit. V postmoderním fantastickém filmu se poměry přímo obrátily. Příklon k fantastičnosti a cizosti je jedinou možností, jak se vyrovnat s bezmezným zlem v normální skutečnosti. I nejúspěšnější příšera je spojencem dětství proti světu dospělých.“ (s. 67) Naproti tomu ve filmech, jako jsou *Hvězdné války*, je „rozlišení mezi vlastním a cizím [...] možné už jen vnějškově; neexistuje také žádné rozhranění v oblasti morálky; lidé i cizinci z vesmíru mohou zcela samozřejmě být na základě vlastního rozhodnutí dobří nebo zlí“ (s. 68).

Článek **Markuse Vorauera** *Das Fremde bleibt fremd: Journalismus im Film. Versuch einer Darstellung anhand ausgewählter Filmbeispiele der 80er und 90er Jahre* (Cizí zůstává cizím: Žurnalismus ve filmu. Pokus o znázornění na základě vybraných filmových příkladů z 80. a 90. let, s. 73 – 85) je věnován filmům s ústřední postavou novináře, který se setkává a střetává s cizí kulturou. **Joachim Paech** (*Zweimal „Deutschland im Herbst“: 1977 und 1992* [Dvakrát „Německo na podzim“: 1977 a 1992], s. 87 – 105) porovnává dva německé filmy, které se pokusily bezprostředně reagovat na aktuální společenskou situaci (vedle známého *Německa na podzim* jde o televizní snímek *Neues Deutschland* [Nové Německo] z roku 1993). Oba filmy pojednávají o vztahu k tomu, co je pocíťováno a odmítáno jako cizí, ať jde o společenské postoje nebo o národní příslušnost, resp. vnější vzhled. Rozdíly v podobě a účinku těchto filmů pak souvisejí s podstatnými posuny v postavení médií, např. s tím, že záznam násilí se stal součástí televizní zábavy. V roce 1977 bylo ještě možno hledat „nové postavení ‚skutečných obrazů skutečnosti‘“, v roce 1992 „jsou události reality součástí mediální reality již předtím, než k nim ‚došlo‘“. Zdá se, že se udávají pro televizi, a primárně zde jsou vnímány. Politické vedení kritizuje nikoli události, nýbrž obrazy těchto událostí“ (s. 103 – 104).

2) Seeßlen je hlavním autorem desetisvazkové ediční řady o „základech populárního filmu“ (*Grundlagen des populären Films*). Od roku 1995 vychází nová verze této řady, rozpočítaná na patnáct svazků (*Die Geschichte des populären Films in 15 Bänden*).

Přímo o problematice nových médií pojednává **Hartmut Winkler** (*Vom Programm als Ereignis zum Programm als Ort. Zeit und Linearität im Fernsehen und in den digitalen Medien* [Od programu jako události k programu jako místu. Čas a linearita v televizi a v digitálních médiích], s. 45 – 53) a dotýká se jí také teoreticky nejpronikavější příspěvek sborníku, úvaha britského badatele **Thomase Elsaessera** nazvaná *Pragmatik des Audiovisuellen: Rettungsboot auf der Titanic?* (Pragmatika audiovizuálnosti: záchranný člun na Titaniku?, s. 107 – 120). Elsaesser se zabývá otázkou, nakolik je pragmatika jako složka sémiotiky zaměřená na užívání znaků, na procesy produkce a recepce, schopna přispět k překonání současných problémů (aporii) teorie filmu, jak se vynořují ve střetání mezi sémiotickou a psychoanalytickou teorií na jedné straně a kognitivismem na straně druhé. Orientace na pragmatiku může podle autora vyvést teoretickou reflexi z koncentrace na historicky podmíněný a dnes už nereprezentativní typ produkce a recepce pohyblivých obrazů (charakteristickým vyjádřením tohoto přístupu je teorie aparátu zdůrazňující fixovanou pozici diváka před filmovým plátnem, na něž projektor vrhá obrazy) a zaměřit ji k rozšířenému poli audiovizuálnosti, k novým formám recepce.

Neméně pozornosti věnuje sborník *Kinoschriften* dějinám teorie filmu. **Frank Kessler** analyzuje dva důležité pojmy teorie dvacátých let: *Photogénie und Physiognomie* (Fotogenie a fyziognomie, s. 125 – 136). Tyto pojmy, propracovávané v prvním případě Louisem Dellucem a Jeanem Epsteinem, v druhém Bélou Balázsem, nebyly nikdy přesně a jednoznačně definovány, dané koncepce však představují důležité pokusy postihnout estetickou specifičnost filmu na základě výrazových možností obrazu (jde o koncepce předmontážní, předcházející obrát k montáži jako filmovému vyjadřovacímu prostředku par excellence). **Jörg Schweinitz** poté informuje o dlouho zapomínaném průkopníkovi teorie filmu, v Americe působícím německém psychologovi Hugovi Münsterbergovi (*Die vergessene Theorie: Hugo Münsterbergs „The Photoplay“* (Zapomenutá teorie: „The Photoplay“ Huga Münsterberga, s. 137 – 159). Přílohou ke studii je otisk překladu jedné z Münsterbergových prací: *Warum wir ins Kino gehen [1915]* (Proč chodíme do kina [1915], s. 161 – 170).³⁾

Pro úplnost dodejme, že posledním dosud nezmíněným příspěvkem ve čtvrtém svazku *Kinoschriften* je krátká úvaha **Franka Kesslera** o motivacích zájemců o studium filmové vědy: *„Ich studiere Film, weil ich in die Praxis will!“ – Über ein Mißverständnis hinsichtlich der Filmwissenschaft* („Studuji film, protože chci do praxe!“ – O jednom nedorozumění ve vztahu k filmové vědě, s. 121 – 124).

Na závěr nezbyvá než říci, že publikační aktivity rakouských nakladatelství si rozhodně zasluhují naši pozornost a že se stávají nepřehlédnutelnou součástí světového kontextu myšlení o filmu.

Petr Mareš

3) Tyto materiály zároveň upozorňují na první souhrnné německé vydání Münsterbergových spisů o filmu (ačkoli byl Münsterberg národností Němec, dané práce vyšly pouze v angličtině): *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916) und andere Schriften zum Kino. Wien 1996.