

starej „Novej kritiky“. Inak povedané, neviem prečo sa bojí toho označenia, približuje postštrukturalizmus Jacquesa Derridu a Rolanda Barthesa. Derrida je jedným z tých, čo sa pokúsili nastoliť dialóg medzi Peirceovou a Saussurovou koncepciou znaku. Jeho *Gramatológia* (1967) to jasne dokazuje, hoci povrchnému čitateľovi by sa mohlo zdať, že toho Peircea je tu pomenej, ale nie je to tak. Táto filozofická kniha, najmä Derridova koncepcia **písania** – *écriture*, hlboko ovplyvnila literárnovedný diskurz a tento vplyv možno identifikovať aj v textoch neskorého Rolanda Barthesa. Písanie ako tvorba diferencií, ergo tvorba významu, je prax, ktorú treba skúmať an sich. To, že sa to dá, o tom už niet dnes nijakých pochyb, hoci všetky dôsledky by bolo predčasné spisovať. Túto skutočnosť si uvedomuje aj Terence Hawkes, a preto závery poslednej kapitoly sú akoby otvorené.

Kniha Terencea Hawkesa predstavuje kvalitný úvod do štrukturalizmu a semiotiky, interpretácie sú jasné, vyznačujú sa nielen dobrou znalosťou interpretovaných textov, ale aj nepopierateľnou pedagogickou dimenziou. Preto možno knihu používať ako vhodnú príručku, ktorá môže slúžiť ako úvod či repetitórium. V obidvoch prípadoch túto funkciu splní výborne. Zostáva nám len dúfať, že táto kniha, napriek zvykom v našich končinách, nebude poslednou z edície *Štrukturalistická knižnica*. Po prečítaní tejto knihy totiž pri zmysle a rozume môžem konštatovať, že by to bola veľká škoda. Okrem iného aj preto, lebo pán Terence Hawkes nám ten predbežný účet vystavil presne.

Peter Michalovič

Mobilizace vidění a vznik filmu

Harro Segeberg (Ed.): *Die Mobilisierung des Sehens.*

Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst.

Wilhelm Fink Verlag, München 1996, 384 stran, náklad neuveden.

Sborník vydaný renomovaným nemeckým nakladateľstvom predstavuje prvý svazek edičnej rady, jejímž cieľom je spracovať dejiny filmu ako média (*Mediengeschichte des Films*). Patnáť príspevků zaradených do sborníku má své východisko v prednáškovom cykle usporiadanom na hamburskej univerzite. Väčšina autorů také na této univerzite působí; najdeme medzi nimi známe predstavitel nemeckej filmovej vedy a vedy o audiovizuálnych médiách (Knut Hickethier, Corinna Müllerová, Joachim Paech), ale také literárni vedci, teatrologi či historici umění.

Pojetí, které se ve sborníku realizuje, je bezesporu netradiční. Hlavní pozornost je věnována prehistorii filmu, tedy jeho předchůdcům a předpokladům jeho vzniku, zasazeným do širokého rámce vývoje společnosti, kultury a techniky a speciálně vývoje povahy lidského vnímání. Až několik posledních příspěvků si všímá „vlastních“ počátků kinematografie (pokusy bratří Skladanowských, první filmová představení – zde je třeba vyzdvihnout bohatě dokumentovaný popis filmových projekcí v hamburských varieté kolem roku 1900 od **Corinny Müllerové**).

Nejvýraznější výkladovou linií tvoří ve sborníku studie, které se zaměřují na optická média, jež je možno pokládat za určitou „přípravu“ na film jako novou formu vidění (s. 67). Monografického

zpracování se postupně dostává čínské stínohře, rozšířené v evropských zemích od sedmnáctého století (**Gerd Eversberg**), kukátkům s obrazy (Guckkasten), velmi oblíbeným v osmnáctém století (**Wojciech Sztaba**), laterně magice a jejím „protokinematografickým efektům“ (**Klaus Bartels**) a konečně panoramatům, jež se stala předmětem velkého zájmu kolem roku 1800 (**Albrecht Koschorke**). Tato média uspokojovala „hlad po obrazech“ a postupně činila z jejich sledování masovou záležitostí; přitom též podstatně ovlivňovala povahu lidského vnímání obrazů, především tím, že do popředí byl stále více kladen rys iluzivnosti, simulace reality, včetně jejího pohybového aspektu (rychlým střídáním obrazů sledovaných kukátkem vznikala dojem východu slunce apod. – s. 99). Výklad o panoramatech poukazuje na to, že k jejich přitažlivosti přispívala relativní dokonalost optické iluze i nerozlišitelnost přechodu mezi obrazovou složkou a složkou reálnou (tzv. *faux terrain* s plastickými rekvizitami). Publikum bylo vtaženo do obrazu, jehož působení bylo vystaveno ze všech stran, bylo „chyceno“ v klamu, ve snovém světě (s. 155 – 156, 160 – 162).

Další příspěvky se zaměřují na vývoj výtvarného umění jako prostředku „školení smyslů“ (s. 69), zdůrazňují, že zdánlivá přirozenost filmového vidění je výsledkem dlouhého historického procesu (s. 69). **Ludwig Fischer** se zabývá centrální perspektivou jako abstrakcí vnucenou lidskému vidění, **Monika Wagnerová** si všímá sérií obrazů sugerujících různá stadia cesty, jež vznikaly v devatenáctém století, a **Joachim Schöberl** upozorňuje na roli obrazů v ilustrovaných rodinných časopisech – tyto časopisy přivýkaly široké čtenářské vrstvy na kontakt s vizuální komunikací a přímo je (v doprovodném slovesném komentáři) učily obrazy interpretovat. Od výtvarných děl se pak přechází k fotografii a zejména k pokusům postihnout jejím prostřednictvím průběh času a pohyb (Eadweard Muybridge, Etienne-Jules Marey). **Jenz Balzer** ve svém příspěvku dokazuje, že Muybridgeovy experimenty předjímaly narativní aspekt filmu, zatímco Mareyovy fotografie byly svou povahou nenarativní.

Jako závažné východisko kinematografie vystupuje rovněž divadlo. **Knut Hickethier** upozorňuje především na technické změny spjaté s elektrifikací divadel v posledních desetiletích devatenáctého století: Až elektrifikace vedla k prostorové diferenciaci osvětlení (jasné světlo na jevišti, temnota v hledišti); zároveň jevištní točny a podobná zařízení umožnily rychlé střídání dějů. Nemenší úlohu měl ráz dramatických textů a inscenační zvyklosti, jež v určitém smyslu film předjímaly. Na příkladu anglických melodramat to ukazuje **Johann N. Schmidt**: Objevovaly se zde jednotlivé scény zaměřené na efektnost, které měly stupňovat zájem publika (odtud vede cesta ke „kinematografii atrakcí“), v herecké akci vystupovaly do popředí gestikulace a mimika vyjadřující citové stavy a na scéně se používaly i tabule s nápisy vysvětlujícími vývoj děje. Zároveň inscenace usilovaly o dosažení iluze reálnosti představovaných událostí a snažily se spojit výstupy na jevišti do plynulého proudu.

Četní autoři (nejsoustavněji **Harro Segeberg**) zdůrazňují, že velmi podstatným předpokladem pro vznik filmu a jeho přijetí publikem byla dynamizace vnímání, zmnožení podnětů a jejich rychlé střídání, které s sebou přinesl moderní velkoměstský život, koncentrace obyvatelstva a také výrazné zvýšení jeho mobility (nelze např. pominout rozvoj cestování po železnici a vjemy s ním spojené).

Zřejmě nejspornější bod při hledání předchůdců a předpokladů filmu představuje problém filmových rysů v literárních textech; nelze se totiž vyhnout silné spekulativnosti, nahlíží-li se takto na texty z doby, kdy film ještě neexistoval (navíc toto snažení poněkud zdiskreditovaly extrémní pokusy nacházející filmovost třeba i ve Vergiliově *Aeneidě*). Autoři studií publikovaných v recenzovaném sborníku si jsou potíží spojených s tímto tématem dobře vědomi. **Götz Großklaus** volí při výzkumu literatury devatenáctého století méně exponovaný termín „vizuální metoda“; **Joachim Paech** pak ve svém výkladu o textech náležících k tzv. poetickému realismu důkladně probírá a zvažuje různé přístupy a argumenty a dospívá k závěru, že v určitém aspektu je možno

o filmovosti těchto literárních děl mluvit: „V rámci poetického realismu lze nalézt stylové rysy a způsoby psaní, které mohou být *po* nástupu filmu označeny jako ‚filmové‘. Film sice ještě nepatří ke kontextu a empirické realitě této literatury, avšak její stylové prostředky a způsoby psaní se zjevně vztahují k realitě, s níž je spjat rovněž film a jejíž adekvátní reprodukci může nakonec ‚pouze film dokonale zvládnout‘ (Mitry)“ (s. 245). Filmový ráz textů patřících k poetickému realismu nachází Paech především v tom, že se zde uplatňuje „dynamické zvrásnění (Ein-faltung) statické situace“ (s. 250). Jeho analýzy jsou nesporně velmi důmyslné, vyhnout se spekulativnosti zatěžující výzkumy tohoto typu se mu však nepodařilo.

Ve sborníku věnovaném „mobilizaci vidění“ se setkáváme s pozoruhodným projektem, na němž musíme ocenit šíři pohledu a úsilí o zapojení řady dosud spíše izolovaně sledovaných témat do komplexního výzkumu vývoje lidské kultury a lidské senzibility.

Petr Mareš

Umenie mizanscény

Sergej Michajlovič Ejzenštejn: *Umenie mizanscény*.

Národné divadelné centrum, Bratislava 1998, 477 stran, náklad neuveden.

Umenie mizanscény možno považovať za základné dielo Sergeja Michailoviča Ejzenštejna, ktoré koncipoval ako prvú časť z pôvodne plánovaných troch dielov učebnice filmovej réžie. Východiskový text *Umenia mizanscény* vznikol ako stenografický záznam Ejzenštejnových prednášok na Katedre filmovej réžie VGIKu (t.j. na Všeľvázovom štátnom inštitúte kinematografie) v rokoch 1933 – 1934. Pôvodný koncept prednášok Ejzenštejn prepracúval a dopĺňal vlastne pätnásť rokov (1933 – 1948), teda prakticky až do smrti. Samotné dielo prvý krát vyšlo v ruskom jazyku tlačou až v roku 1966 ako štvrtý diel *Izbrannych proizvedenij v šesti tomach*.

Vzácný nádych autenticity nedodáva dielu iba živý dialóg so študentami, ale najmä hlboký vnútorný „dialóg“ so skúmaným a vysvetľovaným predmetom. Plánované postupy a projekty réžie Ejzenštejn trpezlivo a podrobne analyzuje, a ako skvelý učiteľ počas výkladu prijíma od svojich žiakov bezprostredné impulzy a námety, poukazuje na možnosti i hranice ich jednotlivých riešení. S odstupom času možno konštatovať, že Ejzenštejn svojich žiakov dôsledne viedol k samostatnému tvorivému mysleniu. Postupne pred nimi odhaľoval všetky úskalía ale aj tvorivé možnosti na ceste, ktorá musí nevyhnutne viesť k definitívnemu tvaru diela a k integrálnemu splynutiu všetkých mysliteľných detailov do jednotného celku.

K originalite prednášok prispel nielen široký okruh vedomostí, ale aj nepretržitý a bohatý prúd bezprostrednej invencie, nadväzujúcej na Ejzenštejnové konkrétne praktické skúsenosti, a v neposlednej miere snaha prebudiť v poslucháčoch intenzívny záujem o všetko, čo sa sveta filmu dakým spôsobom dotýka. Preto i všeobecné tézy premysleného estetického konceptu, úzko spätého s povahou filmového umenia, nepretržite obohacoval konkrétnymi významnými podnetmi z iných oblastí: rovnako suverénne sa pohyboval v literatúre, v problematike divadla, vo výtvarnom umení alebo v hudbe. Nadšenie, s akým načieral do dejín umení a spôsob, akým z nich čerpal inšpiráciu, dodnes prezrádza nielen pevnú vôľu, ale aj koncentrované úsilie o vždy nový,