

Ohlédnutí a připomenutí

Ivo Pondělíček: *Svět k obrazu svému.**Příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře 1962 – 1998.*

Národní filmový archiv, Praha 1999, 356 stran, náklad 1200 výtisků.

Autorský výběr studií nabízí vlastně bilanci přínosů významného protagonisty v oboru filmologie u nás. Osobitost profesora Ivo Pondělíčka – podle jeho vlastních slov – vychází z dvojdomosti průpravy i profesního zaměření, totiž psychologie a uměnovědy, resp. filmové vědy. Nejde v jeho případě jenom o příležitostné exkurze, nýbrž o důvěrné a ústrojné prostupování obou oborů, opravdové „spojité nádoby“. Myšlenková úroveň zde ovšem nevylučuje živé, nejednou až esejisticky uvolněné podání. Soubor tematicky dosti rozmanitých prací je promyšleně komponován do tří oddílů v plynulé problémové návaznosti, takže působí vsutku uceleně. Jeho jádro tvoří texty do začátku sedmdesátých let, než byl autor z politických důvodů vyřazen z oboru – poté prakticky po dvě dekády mohl publikovat jen s tematikou psychologie a sexuologie.

Od počátku svých filmově teoretických zájmů si Pondělíček ve věku „civilizace zraku“ vytkl za úlohu odkrývat často neprůhlednou, ba „tajemnou“ působivost filmových děl na diváky. Tím se zabývaly jeho učební texty pro FAMU, stati publikované tehdy zvláště v časopisech *Film a doba* a *Divadlo*, i první esejistická kniha *Film jako svět fantomů a mýtů* (1964). Příznačně je proto vstupní oddíl nynější publikace věnován různým aspektům psychologie ve vztahu k filmu. Autor – vycházející z Freudovy psychoanalytické teorie – poukazuje na blízkost tohoto sugestivního umění prelogickému, magickému myšlení, mýtu a snu. „Filmové vědomí“, tento mnohotvárný fenomén vmezeřený mezi skutečnost a fikci, jako lidská aktivita vlastně prostředkuje mezi reálným a imaginárním. „Hra“ v kinu, spoluprožívání imaginárního světa, je zároveň „hrou“ uvnitř diváka, kdy probíhají procesy projekce a identifikace, psychické kompenzace a satisfakce. Orientace na vnější napětí anebo na vnitřní soustředění také může být východiskem pro typologické odlišení extrovertního a introvertního diváka, případně i pro zkusmé vymezení takzvaného diváka náročného. Mechanismus působení filmů na lidské bytosti – dle Pondělíčkovy přesvědčení – ale uniká totálnímu poznání i při množství experimentů, na nichž se ostatně také podílel. Pomoci zde může jenom chápající „psychologie neurčitosti“ a „sociologická imaginace“, která ozřejmí právě dialektické pole možností pro diferencovaný zážitek jak v díle samotném, tak také v divákových dispozicích.

Důležitá je též sociodramatická funkce filmu, který pomáhá ujasňovat společenské jevy a vybízí k aktivní spoluúčasti. V této souvislosti je pregnančně vystižena tehdejší poetika Miloše Formana a jeho nastupujících druhů, když usilovali o zrušení hranic mezi autentickou a aranžovanou situací: „Působivý je *Konkurs* pak tím, čemu, se říká *svoboda*. Myslím tu svobodu jakožto pramen a půdu, z níž umění vzniká, a také jakožto proces, jímž se rodí, a také jakožto téma, které je v díle ústřední. Myslím dokonce, že spontaneita nevede jenom k nadšení a avantgardnímu zápalu, nýbrž právě i ke svobodě. Že tedy do souvislostí, v nichž *Konkurs* vznikal, zapadá toto slovo velmi příhodně: svoboda byla zakleta už do prvních kroků Semaforu, pocit svobody je i v tom, co jsme nazvali ‚semaforismem‘. Svobodný je také film Formanův“ (s. 88).

V brilantní podobě podává fundované kritické stanovisko k problémům lidské komunikace v empiricko-vizuálním věku (kdy „sám svět se stává obrazem“) Pondělíčkovy čerstvá studie *Hádanka jménem Marshall McLuhan*. Jestliže (reálně, či domněle?) platí jenom to, co se produkuje a reprodukuje v masmédiích, a lidské myšlení žije převážně z obrazových vjemů, pak vizionář „elektronické galaxie“ se naprosto mýl s pojetím celostních kognitivních procesů myslí, kde se prolíná

snímání, myšlení i představivost. Jestliže – podle Ludwiga Wittgensteina – *a priori* pravdivý obraz neexistuje, tedy platí: „Svět pouhého obrazu je světem lži“ (s. 115).

Následující oddíl, autorem charakterizovaný jako „erotologický“, kriticky pojednává o působení konzumních modelů a stereotypů lásky a sexuality v masové kultuře. Vychází z teze o kulturním formování lidských pudů, ale markantními příklady (včetně „hvězdné mytologie“) poukazuje na bezostyšnou, vlastně odcizující standardizaci a fetišizaci představivosti v této sféře právě prostřednictvím manipulačních mechanismů. Za vysoce rizikové komodity, propagované zvláště prostřednictvím videokultury, bezesporu platí pornografie a násilí. Na tomto místě se oprávněně připomíná varující výrok teoretika otevřené společnosti Karla R. Poppera: „Pokud televize zůstane i nadále nekontrolovatelná, demokracie dlouho nepřežije.“

Za vlastní významové těžiště knihy by snad bylo možné považovat její třetí část, soustředěnou k otázkám *interpretace filmového uměleckého díla*. Jestliže filmový obraz – narozdíl od malířství – neustále „odstředivě“ přesahuje svůj rámec do implikovaného časoprostoru, představuje zároveň dynamickou výslednici vnějších podob a vnitřních představ tvůrce (někdy se též hovořilo o takzvané interferenční mimesis). „Ontologická“ interpretace, jak ji praktikuje také Pondělíček, představuje svého druhu doprovod tvůrčí transcendence: ozřejmuje významový přesah od znaků k „vidění světa“. Pojímá tedy dílo jako tvarově intencionální systém funkcí, a styl jako příznačnou souvislost vyjadřovacích prostředků a významů. Není vůbec náhodné, že k prosperitě interpretačních postupů dochází zejména právě během šedesátých let – vyvolal to rozmach tzv. autor-ské kinematografie a v širším smyslu „vpád subjektivity do filmové skutečnosti“ (Vittorio Saltini). Při tom integrující tvůrčí individualita režiséra nespočívá v tom, že realizuje výlučně vlastní předlohu, ale že zásadně vyhledává námět a scénář odpovídající vlastní osobnostní kultuře.

Pondělíček se v zájmu adekvátnosti přimlouvá za „téměř eklektickou“ kombinaci přístupů a metod. Avšak je si dobře vědom, že jakákoli možná interpretace nemůže být vyčerpávající: „*Interpretace může vytvářet jen aproximativní model, jehož kostru tvoří určité stylové a hodnotové dominanty.* [...] Při každé interpretaci záleží na konkrétní aplikaci, a vice versa: podle svých dominant určitou interpretaci vyžaduje samo dílo“ (s. 212). Úměrností interpretačního cíle také vymezíme potřebnou proporcionalitu mezi jednotlivostmi a celkem díla, a též vystihneme jeho specifický význam. Věren uvedeným metodologickým postulátům také autor postupuje při konkrétních analýzách. Budiž zde připomenuto, že produktivitu svého postupu zřejmě suverénně prokázal v pracích zasvěcených tvorbě Ingmara Bergmana. Právě v ní Pondělíčková metoda důvěrně nalezla „svůj“ nejvlastnější předmět. Pokud mohu srovnávat, patří tyto práce – a bez nadsázky – k nejvýstižnějším v mezinárodním měřítku. V nynějším svazku kapitola *Poznámky ke stylu a analýza času* zastupuje jako *pars pro toto* asi vrcholnou autorovu filmologickou knihu *Bergmanův filosofický film a problémy jeho interpretace* (1967, rozšířená verze 1970). K ní se přimykají studie o filosofické stránce Bergmanových ironických i svůdnických komedií, a o dalších podobách „dáblový tvář“. (Škoda, že není zařazena bytostně příbuzná stať *Hledání ztraceného Boha: Sedmá pečeť*.) V těchto pasážích autor důkladně a brilantně objasňuje „existenciální koherenci umělecké struktury“, organickou jednotu výrazových a významových komponent v Bergmanově stylu. (Výmluvně kupříkladu upozorňuje, že stříhová skladba ve VEČERU KEJKLÍŘŮ, jakoby „rozsekaná sekáčkem“, vlastně též prostředkuje intenzivní prožívání okamžiku jako Kierkegaardova „Absolutního teď“...) Poukazuje i na opomíjený aspekt grotesknosti, ba loutkovosti – nejen v „černých“, ale též v „růžových“ filmech – jako na projev úzkostné existence v odcizeném světě, a na příznačnou nostalgii (po minulosti i po absolutnu), jež se promítá i do archaických filmařských postupů švédského režiséra. Důmyslné a vnímavé propojení hledisek filosofických, psychologických, historicko-sociologických, a uměnovědných tady příkladně slouží k dokonalému vystižení „světa Bergmanovy tvorby“.

Příbuzné, i když speciálnější poslání sleduje blok studií, jež se zaměřují k filmovému zobrazení psychologických, resp. psychopatologických *symptomů*, úhrnu obyčejných i neobvyklých stránek

lidského chování (taková jsou třeba dramata paměti a rozpomínání u Alaina Resnais). „Hledání moderní filmové řeči je také hledáním moderního symptomatického projevu v životě“ (s. 273). Pondělíček tady rozhodně uplatňuje „výhradu realismu“ – psychopatologie na filmovém plátně ano, ale jen do jisté míry – a důrazně vystupuje proti vpádu iracionalismu a jednostranné spekulativnosti do interpretační praxe. V psychothrillerech Alfreda Hitchcocka, těchto „obrazech choré mysli“, pak zevrubně poukazuje na účelovou adaptaci psychoanalytických témat do dramaticky věrohodné podoby, kde se s rafinovanou přesností střídá napětí a uvolnění. V souvislosti s filmovým zpodobováním násilí či zločinu se také osobitě poukazuje (v návaznosti na koncepci Romana Ingardena) na účelné rozlišení dvou vrstev – nejenom tedy na samotné „znázorněné předmětnosti“, ale i na „schematické aspekty“ ve strukturální vrstvě díla – výmluvně třeba v Bergmanově filmu PERSONA, kde spolu se situací psychického nátlaku jsme svědky ostentativních (pochopitelně významotvorných) zásahů do fyzikální podoby filmového obrazu, dokonce jeho destrukce...

Filmologická antologie Ivo Pondělíčka je pozoruhodným svědectvím o myšlenkové kontinuitě a integritě ve vývoji přes hranice desetiletí. (Výmluvné je, že autor ani z odstupu nepotřeboval na znění svých textů cokoli měnit a upravovat...) Současně vybízí k ohlédnutí za zdejšími osudy disciplíny. Také tady trpce platí slova Václava Černého o Čechách jako „zemi věčných začátků“: Slibný i plodný rozběh ze šedesátých let nadlouho přerušila normalizační čistka. Jestliže v souladu s členěním Francesca Casettiho (*Teorie del cinema 1945 – 1990*, Milano 1993) můžeme naši zakladatelskou generaci přiřadit k paradigmatu „ontologických teorií“ (také oni, používající vážně odborného, esejistického jazyka, usilovali postihnout specifiku filmu a legitimizovat jej jako nové umění), pak další generace přibližně náleží k paradigmatu „metodologických teorií“. Často jde o odborníky původně mimofilmové formace, kteří ve vzájemné součinnosti uplatňovali specializované metody při komplexním poznávání filmových a kinematografických jevů. Po poválečném vzniku tzv. filmologického hnutí byla (dle Casettiho) vrcholnou periodou právě léta šedesátá. Také u nás byly roku 1964 ustavením badatelského kabinetu v Čs. filmovém ústavu – s fázovým opožděním a v souvislosti s celkovým kulturním klimatem – vytvářeny institucionální předpoklady pro soustavný „akademický“ výzkum. Postupně zde v pracovním programu našly uplatnění postupy psychologie a sociologie (Ivo Pondělíček, Karel Morava, Jaromír Bulíček) filosofie a kulturní antropologie (Ivan Sviták), strukturální poetiky a sémiotiky (Marie Benešová, Jaroslav Boček, Jan Svoboda), srovnávací uměnovědy (Vratislav Effenberger) společně s širokým historickým zkoumáním (Luboš Bartošek, Zdeněk Štábla i „veteráni“ Jaroslav Brož a Jiří Havelka). Výsledky byly zanedlouho průkazné a výhledy nadějně. Podařilo se tehdy navázat a udržovat kontakt s vývojem oboru ve vyspělejších zahraničích. Ale roky politických perzekucí se nevyhnuly ani tomuto pracovišti. Ivo Pondělíček jako vedoucí dostal výpověď v roce 1972, někteří další (včetně autora této recenze) museli odejít roce následujícím, kdy byl kabinet zrušen. Výzkumný program byl rozmetán, styky narušeny a důsledky tohoto přerывu jsou svým způsobem patrné doposud. Skoro paradoxně získala tenkrát příznivější podmínky, více klidu a méně ideologické služebnosti, filmologie na Slovensku – a dosahovala solidní výsledky v pracích Petra Mihálíka, Ivana Stadtruckerera či Juraje Lexmanna a Martina Slivky...

Tato Pondělíčková kniha (doplněná úctyhodnou bibliografií) i její vřazení do kontextu tak dozajista znamená cenný příspěvek k postupnému zacelení uvedené vývojové diskontinuity, a též k rekonstrukci historické paměti našeho oboru. Ten už mezitím asi vstoupil do sféry rozevlátých „teorií pole“ či „post-teorií“. (Sluší se snad připomenout, že rovněž současná „neiluzionistická“ kognitivní psychologie filmového zážitku, třeba v pracích Richarda Allena, poskytuje výkladový rámec, který může být komplementární k psychoanalyticky založeným teoriím, „světa filmové iluze“ a obrazových příběhů...)

Jan Svoboda