

vizuální syntax, Shapirova semiotika exprese, Damishov „možný“ projekt semiologie obrazu sú podľa Bakoša tými najvýraznejšími príspevkami na tému obraz a ikonický znak.

Semiotika však čoskoro tiež získava svojho konkurenta, a tým je postštrukturalizmus, podľa Bakoša predovšetkým jeho dekonštruktivistické krídlo. Norman Bryson vyčítal Gombrichovi jeho „perceptualizmus“, ktorý spočíva v tom, že aby obraz chápal ako znak, vytvára z neho „mimezis percepcie“, vizuálnu správu o vnímaní. Bryson vychádza z radikálneho Derridovho názoru, podľa ktorého sa nám už skutočnosť ukazuje ako znak, takže nemá význam hovoriť o perceptuálnom obraze a jeho mimezis. Škoda, že v časti, venovanej postštrukturalizmu Bakoš nespomenul Michela Foucaulta a jeho rozlíšenie medzi napodobnením a podobnosťou, Gillesa Deleuza a jeho interpretáciu Francisa Bacona. Hoci si uvedomujem, že táto výčitka je oprávnená len z pohľadu filozofie a estetiky, a nie z pohľadu umenovedy, napriek tomu si myslím, že hranice medzi týmito tromi oblasťami myslenia o umení sú už také nejasné, že aj keby sme akokoľvek chceli, akademickú čistotu súčasnej umenovedy už nemožno zachovať.

Kniha Jána Bakoša *Štyri trasy metodológie dejín umenia* si nesporne zasluhuje náš obdiv. Je totiž skutočne výnimočnou knihou v našom kultúrnom kontexte, a tým je povedané všetko.

Peter Michalovič

Sborník o počátcích filmových žánrů

Leonardo Quaresima – Alessandra Raengo – Laura Vichi (Ed.):

La nascita dei generi cinematografici. Atti del V Convegno Internazionale di Studi sul Cinema. /

The Birth of Film Genres. V International Film Studies Conference.

Udine, 26 – 28 marzo 1998.

Forum, Udine 1999, 451 stran, náklad neuveden.

V prvém čísle *Iluminace* z roku 1999 informoval Přemysl Maydl o jednání už páté z řady mezinárodních konferencí, které jsou pořádány v severoitalském městě Udine a jsou věnovány výzkumu prvních desetiletí vývoje kinematografie;¹⁾ nyní máme k dispozici obsáhlý sborník zahrnující třiatřicet referátů z této konference, jež jsou doplněny unikátními obrazovými přílohami. Sborník je stejně jako dřívější vydání udinských konferenčních materiálů vícejazyčný, jednotlivé texty jsou otištěny v angličtině, francouzštině nebo italštině (ve volbě jazyka se příznačně obrátí dominantní postavení angličtiny ve sféře odborného vyjadřování – četní italští autoři publikovali svůj příspěvek anglicky).

Základní tematické zaměření shromážděných textů je dáno názvem konference: zrod filmových žánrů. Toto ústřední téma se ovšem stává impulsem i pro výklady o řadě otázek s ním souvisejících, takže ve sborníku nacházíme rovněž teoreticky zaměřené úvahy a předmětem pozornosti se stává také období „prekinematografické“ a na druhé straně povaha žánrů v pozdějších letech, hlavně po nástupu zvukového filmu.

1) Přemysl Maydl, *Zrod kinematografických žánrů*. „*Iluminace*“ 11, 1999, č. 1, s. 129n.

V teoretickém aspektu vystupuje do popředí pojetí žánru a soustavy žánrů jako dynamické, vyvíjející se struktury a zároveň zdůraznění komunikační zakotvenosti žánrů, vyúsťující do nahlížení na žánr jako na „komunikační pakt“.

Tento přístup široce prezentuje **Francesco Casetti** v úvodním příspěvku sborníku, nazvaném *Film Genres, Negotiation Processes and Communicative Pact* (Filmové žánry, vyjednávací procesy a komunikační pakt, s. 23 – 36). Casettimu se žánry jeví jako „komplexní vyjednávací stroje: jejich účelem je produktivní řešení konfrontace mezi filmem a divákem, ale také řešení konfrontací s jinými prvky utvářejícími komunikační situaci a s možnými způsoby užití filmu ve světě divákového života; vedle toho se opírají o předběžný pakt mezi filmem a divákem a současně usilují o ustavení paktu následného“ (s. 32 – 33).

Pohled na žánr jako na součást interakce mezi účastníky komunikace se prosazuje i např. v úvahách **Andrého Gaudreaulta**, který mluví o žánru jako o instituci sloužící k produkování smyslu. Konečně **Thomas Elsaesser** upozorňuje na to, že reakce publika spoluurčují žánrovou identitu filmu.

Z historického hlediska se jako zásadní ukazuje otázka krystalizace souboru filmových žánrů. Pro rané období zde velmi zajímavé svědectví poskytují dobové prameny, jako jsou katalogy výroben, programy kin nebo tehdejší tisk. Z jejich rozboru, jemuž se věnuje řada autorů (vedle dále jmenovaných **Livio Belloi**, **François Jost**), vyplývá, že žánrová označení charakterizovala velká početnost, různorodost a rozkolísanost – podle závěru **Églantine Monsaingeonové** představují žánry, s nimiž se operovalo v letech 1900 až 1910 (komické scény, dramatické a realistické scény, náboženské náměty, tance a balety atd.), „výsledek recyklace žánrů příšlých z jiných médií“ (s. 147).

Pozoruhodná jsou zjištění **Ricka Altmana**, který ukazuje, jak komplikovaně se utvářely později zcela ustálené žánry, jako je muzikál nebo western, a dokládá nesamozřejmost žánrové příslušnosti filmů, které dnes pokládáme za díla žánrově reprezentativní – např. VELKÁ VLAKOVÁ LOUPEŽ Edwina S. Portera v dobovém kontextu vystupovala jako kombinace „železničního“ subžánru v rámci tehdy populárního žánru „cestovatelského“ (*travel genre*) a filmu kriminálního.

Pozornost nejednoho autora upoutaly osobité, z pozdějšího hlediska kuriózní žánry raného filmu. Tak **Elena Dagradaová** analyzuje „filmy o klíčové dírci“, tedy filmy tematizující pozorování přes tento otvor, případně za pomoci lupy, dalekohledu apod., a propojující obraz sledující osoby a sledovaných objektů; **William Uricchio** si všímá vývoje od malovaných panoramat, oblíbených v 19. století, k panoramatickým filmům vznikajícím kolem roku 1900; **Frank Kessler** se zabývá féeriem, výpravnými pohádkovými hrami s tanci; **Yuri Tsivian** (Jurij Civjan) pojednává o „pohyblivých knihách“, filmových nápodobách knižních ilustrací; **Malte Hagener** podává výklad o „německém hudebním filmu před zavedením zvuku“: šlo o tzv. zvukové obrazy, určené k promítání s doprovodem zvuku nahraného na gramofonové desce, nebo o zvlášť podivuhodný případ „dirigentských filmů“, které ze zadu ukazovaly některého slavného dirigenta, jakoby řídícího orchestr, jenž hrál za plátnem. Zmíněné problematiky se dotýká také **Thomas Elsaesser**, který se – spolu s úvahami o žánru propagandistického filmu – zaměřuje na popis budování „zvukových prostorů“ prostřednictvím obrazu.²⁾

Četné další příspěvky jsou věnovány utváření žánrů, které ve vývoji kinematografie zanechaly výraznější stopu: westernu, gangsterskému filmu, horskému filmu (*Bergfilm*), komedii a grotesce apod.

Recenzovaný sborník nepodává a ani nemůže podávat zcela systematický a vyčerpávající výklad o počátcích filmových žánrů, zahrnuje ovšem mnoho podnětných dílčích pohledů. K jeho

2) Srov. **Thomas Elsaesser**, *Vádivé zvuky. Vánoční zvony Franze Hofera a proměny hudebních žánrů v raném německém filmu*. „Illuminace“ 12, 2000, č. 2, s. 85 – 100.

podstatným zásluhám patří zdůraznění dynamičnosti a proměnlivosti souboru filmových žánrů a také poukaz na nezbytnost studia autentických dobových pramenů, bez něhož by byl výsledný obraz značně deformovaný.

Petr Mareš

Několik technických poznámek

Gilles Deleuze: *Film I. Obraz-pohyb*.

Národní filmový archiv, Praha 2000, 298 stran, náklad 1000 výtisků.

Na následujících řádcích se chci zmínit o některých problematických místech, vybraných z podstatně obsáhlejšího konglomerátu diskutabilních pasáží (k dispozici) dlouho očekávaného překladu. Je výsledkem prvního, nahodilého čtení; před případným dalším vydáním bude zapotřebí podstatně podrobnější revize. Soustředím se na záležitosti, k nimž jedině jsem povolán, tedy kinematografické, nikoli filosofické a romanistické. Chci spíše nabídnout alternativy až na případy nesporných omylů. Chtěl bych předem ujistit, že jsem si vědom všech obtíží, které s sebou český převod Deleuzova díla přinášel a velmi si vážím práce všech, kteří se na překladu podíleli. (Tučně označená slova či slovní spojení zviditelňují problematická místa v uvedených pasážích, v českém překladu jsou podtržena. Kurzíva, pokud nebyla užita i v českém překladu, značí původní francouzský text. Pokud je za údajem stránky uvedena další v hranatých závorkách, jedná se o stranu ve francouzském originále.)

* * *

– s. 25. U Lubitschova MUŽE, JEHOŽ JSEM ZABIL píše Gilles Deleuze (dále jen GD) výslovně o: *travelling latéral*. U nás běžně užívaný pojem **postranní travelling** (tj. paralelní pohyb kamery a pohyblivého objektu, viz *Film a filmová technika*. Praha 1974, s. 298) se v českém překladu (dále jen čp) stal „jízdou do strany“. (Mimochodem: Ve mně známé verzi filmu se ovšem na uvedeném místě nachází **střih** a uváděný další záběr s beznohým mrzákem tam chybí. Lze to připsat na vrub sedmiminutovému rozdílu mezi verzemi pro americký a evropský trh?)

– s. 33. [35] Kurosawovým plátnem probíhají: (*deux mouvements latéraux plus minces*) dvě boční **tenčí vlnky** (vlny, vlnité čáry, vlnovky), nikoli „méně významné pohyby“ (čp)!

– s. 38. [42] Jaký termín pro *raccord*? Čp se rozhodl pro „připojení“ (informuje o tom s. 269), jehož hlavní nevýhodou je, že se u nás neužívá. Nejvhodnější by bylo asi zůstat u pro nás obvyklého **navazování** (viz např. *Malý labyrint filmu*. Praha 1988, s. 306, 411). Další běžné alternativy: vazba (záběrů; viz např. Jan Kučera, *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha 1987, s. 23), či spojování.