

Obzor

Medialita

„[...] máme za sebou už 20 000 let historie. Nedá se nic dělat: civilizace není už tou křehkou květinou, která musela být střežena a s námahou pěstěna v několika chráněných koutcích parku oplývajícího nepěstěnými rostlinnými druhy, které ji sice ohrožovaly životí svého bujení, ale zároveň i dovolovaly obměňovat a omlazovat její výsev. Lidstvo začíná růst v monokultuře; chystá se produkovat civilizaci ve velkém, jako řepu. Jeho obvyklá strava bude obsahovat už pouze tento pokrm.“⁽¹⁾

Jestliže roku 1917 psal Franz Kafka v *Císařském poselství* o nedoručitelnosti vzkazu ze středu světa skrze tisíciletí do nejvzdálenější provincie, pak osmdesát roků poté nechal Petr Zelenka jednu z postav filmu *KNOFLÍKÁŘI* prohlásit: „Média začínají pomalu vytvářet něco jako centrální vědomí lidstva.“⁽²⁾ Rozumíme však nové situaci? Nejsme rukojmími tradičního poznání, jehož nepohnutost se změnila v past?

Zlom je vlastně za námi, byť si to ne každý připouští. Dál držíme na „myšlení zvyklé vycházet z konkrétních představ hmatatelných věcí“⁽³⁾ a ono je při tom poznamenáno medialitou – mediální skutečností nahrazující neprostředkovanou realitu. Právě v tomto smyslu komentoval spisovatel Jack Kerouac v listopadu 1957 rozmach televize, čili nástup šíření prostředku agresivního natolik, aby byl s to proměnit individuální vnímání v masový názor a časem hrozil nivelizací veřejného mínění ve světovém měřítku.⁽⁴⁾ Téhož roku 1957, čtyřicet let po Kafkovi a čtyřicet let před Zelenkou, publikoval pražský rodák, Erich Kahler v díle *Věž a propast* následující postřeh: „Pod vlivem a tlakem kolektivního života, v kolotání uspěchaného žití lidé si osvojili novou lehkomyšlnost vůči zločinnosti, neboť si na ni zvykli denní konsumpcí hollywoodských krváků a příběhů o vraždách a záhadách, jimiž rozhlas a televize, časopisy a knihy osvěžují jejich volný čas.“⁽⁵⁾

Televizní signál se od té doby stal každodenní krmí většiny příslušníků pokročile civilizovaného světa. Obrazivem, tedy látkou představivosti, se stává úhrn veškeré zkušenosti. Tam, kde končí poznatky bezprostřední, zapojují se náhražkové podněty – právě tak ty okoukané jako slyšené. Jejich síla bývá značná. Hned zdánlivá bezbřehost televizních obzorů se překotně vzdaluje osobní zkušenosti. Kvantitativně, ale i kvalitativně. Málokdo vnímá, že se jedná se o prefabrikáty. Nežádka a v leckterém nečekaném směru tudíž mohou překonat neprostředkované impulsy. Pokud je vůbec jejich efektivita sledována, pak nejčastěji v souvislosti s obchodní stránkou vysílání. Televizní směs pozoruhodných podnětů s jen domněle důležitými vytváří co do vlivu nepřesně rozlišitelnou usazeninu. „Známe se teprve měsíc, a tak jsme si chtěli udělat výlet podobně jako ti dva ve filmu *Jízda*.“ [...] sami si teď připadají jako hlavní hrdinové z amerického filmu

1) Claude Lévi-Strauss, *Smutné tropy*. Praha 1966, s. 24.

2) Petr Zelenka, *Knoflíkáři*. Praha 1998, s. 58 a 113.

3) Jiří Pechar, *Analogie ve vědě a v umění*. In: Jiřina Stachová (Ed.), *Model a analogie ve vědě, umění a filozofii*. Praha 1994, s. 11.

4) Jack Kerouac, *Dharmoví tuláci*. Praha 1992, s. 120.

5) Erich Kahler, *The Tower and the Abyss*. New York 1957; cit. dle Milena Jetmarová, *Intelektuálové – a co teď?* „Plamen“ 2, 1960, č. 8, s. 139.

Bonnie a Clyde. [...] „Asi se moc dívám na televizi,“ tvrdí hlavní aktérka přepadení, drobná černovlasá dívka.⁶⁾ „Hoši už nechtějí být kovboji, ale právníky. Vzrušuje nás pohled na lidi, kteří jen s pomocí několika paragrafů, logiky a proříznutých úst přesvědčí okolí, že černá je vlastně bílá. Televizní Ally McBealovou považujeme za skutečnou, skutečný Ed Fagan má punc filmové star.“⁷⁾ „Americký soudce v louisianském městě Amite rozhodl, že režisér Oliver Stone není zodpovědný za vražedné orgie, které rozpoutala mladá dvojice inspirovaná jeho snímkem TAKOVÍ NORMÁLNÍ ZABIJÁCI. Soudce odmítl žalobu jako neodůvodněnou, protože filmaře i distribuční společnost Time Warner Entertainment chrání dodatky americké ústavy o svobodě slova a projevu.“⁸⁾ Klasická literatura popisuje divácký dojem ze smyšlené tvorby takto: „Pravé drama je to, které dává diváku pocit, že je sám hrdinou [...].“⁹⁾ Návštěva kina je obdobou výpravy za divadelním představením. Pak lze tvrdit, že drama vyvolá tolik různých představ, abych parafrázoval filmového režiséra Rainera Wernera Fassbindera, kolik má diváků.¹⁰⁾ Následuje ovšem zcizující efekt rozsvícení v sále a kolektivního odchodu z hlediště, kdy se máme chovat civilně. Je-li drama součástí televizního programu, stává se rejstřík antiiluzivních prvků daleko širším. A přesto bývá v jistém smyslu málo platným.

Divadelní režisér Zdeněk Pospíšil formuloval následující zkušenost televizního účinku: „Dnešní děti [...] ztrácejí hravost. Když jim například zadám improvizaci, předvedou mi nejčastěji manželský trojúhelník. Na otázku: „Odkud to znáte?“ odpovídají: „Z televize.“ Příběh z vlastního života nejsou schopny zpočátku zahrát, ale ani vyprávět. Jejich odpověď na to, co jsem o prázdninách zažil, je: „Nic.“ Teprve po dlouhém vyptávání vám řeknou, že se potkaly s tím a tím člověkem, že se málem nabouraly, že se převrhly na lodičce.“¹¹⁾

Už před první světovou válkou citelný (a nikoli zanedbatelně reflektovaný) vliv kinematografie na publikum zůstával dílčí ve srovnání s následky televizního vysílání. Oproti omezené pronikavosti kin a půjčoven filmů či jejich videokopii strhují televizní vysílače hromadnější zájem snáze a tudíž také významněji rozhodují o utváření úhrnného mínění. Je to snad právě samozřejmost televizního obrazu, co dává zapomenout na míru zprostředkovanosti obsahu. Biograf byl v tomto směru předchůdcem. Konsekventním, leč příležitostným.¹²⁾

Jakkoli bývají v denní televizní dávce obsažena i díla kinematografická, ztrácejí na obrazovce svou spektakulárnost. Změna formátu je podřizuje parametrům stínítka, jež ve stejných dimenzích ukazuje, co se kde namane. Děje fiktivní a televizním přenosem zprostředkovaná fakta převádí na společného jmenovatele proměna v kolektivní zkušenost. Jednotlivcům a jejich komunikaci slouží co opory, k nimž lze odkazovat. I když mínění o jevech, na něž se odvoláváme, nemusí být shodné, má svou důležitost, jak dalece je příklad sdělný. Dobře to signalizuje beletrie, pokud si při jejím čtení povšimneme stupně globálnosti odkazů.

Nemusí existovat ústředí pro diktát vůdčího paradigmatu. Z deseti návštěv festivalu Ekofilm jsem na přechodu sedmdesátých a osmdesátých let získal dojem hospodářsky podmíněného „samospádu“, kdy se obyvatelstvo ekonomicky slabších zemí hledí alespoň v dostupných ukazatelích přiblížit životní kvalitě vyspělejších států. V devadesátých letech se mi tato v mnoha aspektech

6) Hana Černo h o r s k á, *Bonnie a Clyde jsou z Velkých Bílovic*. „MF Dnes“ 11, 14. 8. 2000, č. 188, s. 1 a 3.

7) Jana B e n d o v á, *Kdysi kovboj, dnes právník*. „MF Dnes“ 12, 10. 3. 2001, č. 59, s. 10.

8) ČTK, *Soud: Stone nemůže za vraždy*. „MF Dnes“ 12, 14. 3. 2001, č. 62, s. 22.

9) Frank T e t a u e r, *Drama i jeho svět*. Praha 1942, s. 17.

10) Srov. Jan G r u l i c h, *Rainer Werner Fassbinder*. Praha 1987, s. 86.

11) Petr V e s e l ý, *Zdeněk Pospíšil*. „Mladý svět“ 20, 1987, č. 1, s. 23.

12) Srov. Ivan K l i m e š, *Kinematograf!* In: Jiří R u l f (Ed.), *Předěly staletí. České a světové dějiny v horizontech věků*. Praha 2000, s. 357 – 364.

pouze zprostředkovaná zkušenost proměnila v bezprostřední. Například módní představy krásna, utvářené při projekcích a doplňkové četbě magazínů, jsou napodobitelné, zatímco motivace, která původní estetiku inspirovala, zůstává nejednou mimo kulturní okruh, do nějž je vliv přenášen. Fotograf Jan Reich zaznamenal přerušení kontinuity tradičního života ve vsi vzdálené sedmdesát pět kilometrů od velkoměstské Prahy. Když se do Křemenice v roce 1973 nastěhoval, objevil chudou, ale zachovalou krajinu: „Žili tu přírodní lidé, představte si, že chodili ještě v dřevácích, každý den zvečera zvonili klekání.“¹³⁾ Posléze shrnul osmadvacetiletou zkušenost pozorovatele dotyčného místa takto: „Dříve bylo ještě vidět osobnosti, které pamatovaly, co to znamená, mít vlastní hospodářství. Do večera všichni pracovali a v hospodě se pak bavili o sadařství a o včelách. Platil staletý řád, jež rozvrátila zemědělská družstva a televize. Vznikli noví lidé. Začali bořit gotické cesty – nevešel se do nich kombajn... Do hospody dneska přijdou v teplácích adidas a hovory vedou o televizních programech.“¹⁴⁾

Televize vrací na pořad nejen jednotlivé reklamy, ale také rubriky vysílacího schématu. V jejich rámci se pak zjevují obrazy, které mají optické rysy nejčastěji souhlasné s běžnou zkušeností. I to je pro uchycení okoukaného modelu důležité. Redaktor titulu *Jak rozumět médiím: Extenze člověka* poznamenal (dle autora Marshalla McLuhana): „Úspěšná kniha může být nová maximálně z deseti procent.“¹⁵⁾ Odpovídající je zkušenost redaktora Českého rozhlasu a ředitele Popmusea, Aleše Opekara: „Aby se z písně stal hit, je nezbytné jej vtlouci lidem do hlavy častým omíláním v médiích.“ A jedním dechem ještě další rovina téhož ponaučení: „Nejrychleji se hitem stane píseň nepůvodní, která je posluchači již velmi povědomá a obsahuje jen maličkou míru nové informace.“¹⁶⁾

V létě 2000 jsem slyšel pronést k jednomu z děl Alfonse Muchy: „Nejzdařilejší na tomto obraze je okno; paprsky slunce v něm vypadají jako ve skutečnosti.“ Řekla to průvodkyně zámek v Moravském Krumlově o výjevu *Jiří z Poděbrad, král obojího lidu*. Patří do cyklu *Slovanská epopeje*, souboru dvaceti pláten monumentálních rozměrů. Ten inspirovalo historizující akademické malířství devatenáctého století. Veden myšlenkou vytvořit „dílo, které by bylo symbolem vůle našeho národa vzdorovati německému jařmu a které by povzbuzovalo nás semknouti se ku plodné práci s ostatními slovanskými národy“, usiloval Mucha mezi lety 1911 – 1928 o to, co považoval za „důležitější nežli žítí jen pro umění“.¹⁷⁾ Koncepce si nárokovala masový dosah a s ohledem na to provázal značně abstraktní ideové poslání tah za názorností výjevů.

Televizní realismus je hodnocen na úrovni uvedeného kustodského posudku Muchova výkonu. Byť citát odhaluje především zmatečný způsob nepřiliš reflektovaného – leč o to víc rozšířeného – diváctví, ukazuje i jeden ze základních předpokladů působivosti mediálních obrazů: na jejich kvalitu usuzuje ze zdání souhlasnosti se skutečností předlohy. Za určitých předpokladů je prostě hlediskem jakosti pravděpodobnost; tu lze konstatovat, neodporuje-li znázornění předchozím zážitkům posuzovatele.

Retro nebo science-fiction je sice nepřehlédnutelným ozvláštněním, vcelku však převládá obraz pravděpodobnosti. Etika velí rozlišit inzertní program od publicistického, nicméně jakékoli podání zvýznamňuje vše předváděné na úkor toho, co zůstává mimo obraz. I takovýmto způsobem se děje inscenované a televizní kamerou zachycené dostávají do jediného horizontu.

Kultivace reflexe mediality by měla mít základ ve školních osnovách. Pěstění mateřštiny se také neobejde bez systému. Cílem při tom nejsou zázraky. Volební oprávnění ovšem po každém

13) Elena Podulková, Jan Reich: „Fotografuji z vlasteneckých důvodů“. „Respekt“ 5, 1994, č. 33, s. 10.

14) Josef Mucha, Jan Reich: *Dům v krajině*. „Ateliér“ 14, 2001, č. 6, s. 6.

15) Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*. Praha 1991, s. 15n.

16) Aleš Opekár, *Co dělá hit hitem?* „MF Dnes – Víkend“ 12, 27. 1. 2001, č. 23, s. III.

17) Alfons Mucha, *Katalog výstavy obrazů Alfonse M. Muchy z cyklu Slovanská epopeje*. Praha 1919, nestr.

vyžaduje mediální gramotnost. Jinak hrozí ustrnutí v pozici kafkovských postav, neschopných ovlivňovat poměry smysluplně: „Je čtrnáctým nejbohatším mužem Evropy. Zosobňuje všemocnou sílu magické televizní obrazovky. Pro Itálii zůstává Silvio Berlusconi, favorit nadcházejících parlamentních voleb, velkou hádankou.“¹⁸⁾

Začátkem druhé poloviny ledna prvního roku třetího tisíciletí křesťanského kalendáře pronesla hlasatelka jedné z českých televizních stanic: „Nad naším územím se rozprostírá ten nejtemnější modrý tón, který vidíte ve středu mapy, a proto bude zima.“ – Typické je, že jsem nepostřehl, která ze stanic uvedla zkrat na scénu a zapomněl datum: nikoli původce, ale samo sdělení bývá tím hlavním, co z působení masmédií utkví.

Josef Moucha

Čo s láskami, ktoré nikto nechce

(Úvaha o filme *Samotáři*)

Lásku už Alfred Jarry ironicky popísal v diele *Nadsamec* v schopenhauerovskom duchu: v nečakanom a zázračnom stretnutí dvoch jedincov sa vždy prejavuje iba úmysel, ktorý s nimi už dávno mala príroda. Tomu, kto lásku práve neprežíva, pripadá bezvýznamná ako kvapka v mori. Ťažko si spomenie na očarujúce skielka, ktorými presvetľovala svet. Všetko v ňom malo byť iba ideálne, iba čisté, iba harmonické – a iba pravdivé. Do takého sveta by nikdy nemal vstúpiť niekto iný – ale práve bez toho to nejde. Zdá sa, že film *SAMOTÁŘI* (2000), režiséra Davida Ondříčka, scenáristov Petra Zelenku a Olgy Dabrowskej sa sústreďuje práve na ťažko vyjadriteľný podtón, ktorý vydáva farbisté skielko ilúzií obtierané o tvrdé hrany skutočnosti.

Náhly rozpad vzťahu Hanky (Jitka Schneiderová) a Petra (Saša Rašilov), ktorým film začína, vytvára okolo nich vákuum, ktoré priťahuje a roztáča bohatý kaleidoskop jemne vykreslených charakterov z ich okolia. Namiesto vzťahu nahliadaného zo žabej perspektívy jedného individuálneho šťastia alebo nešťastia, pred kamerou defilujú početné postavy akoby pod mikroskopom. Pritom pestré hmýrenie „drobných“ obyčajných bytostí akoby objektív kamery iba náhodne vykúžil spomedzi tisícok iných.

Ak sa vstup do tohto sveta metaforicky spája s mikroskopom, čo možno (azda i nepresvedčivo) podporiť anorganickými farebnými kinetickými „kvapkami“, ktoré v podobe symbolických podtitulov členia dielo – potom by mohlo ísť o zvláštny pohľad na skutočnosť, blízky napríklad hyperrealizmu. Obracia sa k skutočnosti ako k určitej záhade alebo k tajomstvu – skutočnosť je naozaj pozoruhodná iba ako miesto zrodu nespočetných otázok. Samotnou filmovou skutočnosťou *SAMOTÁŘOV* sa stáva to, čo je až prostredníctvom týchto otázok dôležité a preto v určitom zmysle ešte skutočnejšie ako realita sama. V každom prípade ide o inak neviditeľné polia bolesti, víriace

18) Josef Kašpar, *Televizní magnát Berlusconi pozměnil styl*. „MF Dnes“ 12, 3. 4. 2001, č. 79, s. 14.