

Filmy, v nichž se kola nekradou a náhoda neexistujeKristin Thompson: *Storytelling in the New Hollywood.**Understanding Classical Narrative Technique*

Harvard University Press, Cambridge, MA – London 1999.

Motto knihy:

Myslím, že jsem v tomto ohledu poněkud staromódní. Mám rád přímočaré filmy, s určitým dramatickým tahem. Chci vědět, co se stane v příštím okamžiku, ne co se stalo loni v Marienbadu. Jestli to bylo loni, jestli to bylo v Marienbadu, jestli se to vůbec stalo.

Takový typ scénáře můžete spíchnout během deštivého odpoledne.

Kritici mají tendenci předpokládat, že čím podivnější něco je, tím to musí být i hlubší.

I. A. L. Diamond

Kniha věnovaná analýze *klasické* narativní techniky v *postklasickém* Hollywoodu naznačuje už v názvu svůj záměr – doložit nadvládu klasického modu narace i v období tzv. nového Hollywoodu. Především ale ukazuje hlavní výhody (i slabiny) neoformalistického přístupu, reprezentovaného wisconsinskou školou. Thompsonová v předmluvě ke knize tvořené kromě koncepčních kapitol (*Moderní klasicismus a Hollywood – naděje a obavy*) podrobnými analýzami deseti filmů tvrdí, že jde v jistém smyslu o pokračování společné práce Thompsonové, Bordwella a Staigerové *The Classical Hollywood Cinema*.¹⁾

Takové tvrzení je oprávněné snad pokud jde o výchozí (neoformalistický) přístup k výzkumnému materiálu a (alespoň přibližnou) časovou návaznost (nejstarší z deseti analyzovaných filmů je VETŘELEC z roku 1979), v žádném případě ale z hlediska širě záběru a metodičnosti práce. Zatímco v knize *The Classical Hollywood Cinema* autoři provedli metodologicky přísný náhodný výběr zkoumaného vzorku jednoho sta filmů z daného období, u kterých pochopitelně nebyly prováděny podrobné analýzy, v případě publikace *Storytelling in the New Hollywood* postupuje Thompsonová přesně opačně: pro účel velmi důkladných analýz vybírá snímky, které jednak dosáhly kritického uznání i diváckého úspěchu, jednak je měla podle vlastních slov natolik v oblibě, že ji neunavilo ani jejich opakované sledování a podrobné zkoumání, které daný typ analýzy vyžaduje. To je téměř v protikladu vůči snaze konstruovat model „běžného filmu“ (the ordinary film) v práci *The Classical Hollywood Cinema* pomocí náhodného, bezpředsudečného výběru zbaveného kritéria výjimečnosti.

Kristin Thompsonová provedla také dílčí výzkum sledující narativní strukturu vybraných filmů od desátých do devadesátých let minulého století. I zde byl výběr značně subjektivní a řídil se kritériem dostatečné pestrosti zastoupení různých režisérů, žánrů, studií a nákladnosti filmů. Cílem výzkumu bylo empiricky doložit dílčí tezi knihy, která proti tradičnímu modelu (uplatňovanému ve většině scénaristických manuálů), vycházejícímu z dělení tradičního narativního filmu do tří částí, staví jako adekvátnější model čtyřdílné struktury. Podle Thompsonové je převážná část (nejen) hollywoodských filmů rozdělena do čtyř aktů, „bodů obratu“ (turning points), tedy pro naraci zásadních událostí či proměn.²⁾

1) David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York 1985.

2) I když Thompsonová netvrdí, že dodržení této „klasické“ proporčnosti je *nutnou* podmínkou divácké úspěšnosti, ukazuje její funkčnost pro výstavbu „dobře“ konstruovaného narativu. Pro hlubší vysvětlení

Thompsonová předvedla bravurní neoformalistické analýzy v knize *Breaking the Glass Armor*³⁾ z roku 1988, kde také v úvodní kapitole provádí velmi důležité rozlišení čtyř rovin významu: referenční, explicitní, implicitní a symptomatické, přičemž neoformalismus klade zjevně důraz na rovinu referenční a explicitní. Interpretace, spojená s rovinou implicitní a symptomatickou, je pro neoformalismus podle Thompsonové pouze „jedním nástrojem z mnoha“.⁴⁾ Pro podrobnější sledování vztahu neoformalismu k interpretaci a analýze, který stojí i za výslednou podobou knihy *Storytelling in the New Hollywood*, je ovšem nutné se obrátit zejména ke knize Davida Bordwella *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*⁵⁾ a k jeho textu *Poetics of Cinema*.⁶⁾ Podle Bordwella interpretovat film znamená připisovat mu implicitní či symptomatické významy, přičemž kritici upřednostňující interpretativní přístup vycházejí z předpokladu, že kompozice filmu je pouhým nositelem těchto typů významů. Bordwell oproti tomu klade důraz na kompozici, konstrukční principy a jejich účinek. Uznává sice, že v některých případech (SEDMÁ PEČETĚ) se význam může stát dominantou, ale v mnoha jiných je základem filmové kompozice narativní referenčnost a abstraktní významy jsou podružné (to je případ většiny produkce populární kinematografie – tedy i filmů nového Hollywoodu, které analyzuje Thompsonová).

Bordwellovo kritické přehodnocení interpretační tradice v *Making Meaning* sice nedosahuje radikálnosti odmítavého postoje např. Susan Sontagové nebo Jonathana Cullera k interpretaci literárního díla (dokonce se od nich výslovně distancuje), zřetelně se v něm ovšem projevují jednak nároky a ambice dějin formy a analýzy stylu v diachronní perspektivě, jednak kritický postoj k „velkým teoriím“ a k tzv. SLAB teorii. Zájem „velkých teorií“ (Grand Theories) o film je součástí jejich snahy o široce založenou charakteristiku společnosti, historie, jazyka – těmito „velkými teoriemi“, zahrnujícími do svého spektra film, jsou kulturalismus a teorie subjektové pozice (Subject-position theory – psychoanalytické, marxistické či poststrukturalistické pojetí subjektu).⁷⁾ Akronym SLAB pak označuje saussureovskou semiotiku, lacanovskou psychoanalýzu, althusserovský marxismus a barthesovskou teorii textu, přičemž každá z těchto teorií je soustředěná kolem nějaké doktríny.

Proti tomu Bordwell staví historickou poetiku filmu (Historical Poetics of Cinema), upřednostňující řešení konkrétních problémů při absenci doktrinárního přístupu. Je-li předmětem poetiky způsob tvorby uměleckého díla, historická poetika filmu si klade otázky: jaké principy se uplatňují při tvorbě filmu? pomocí jakých prostředků film působí na diváka? jak a proč se tyto principy za konkrétních empirických podmínek formulovaly, popř. měnily? Jak poznamenává Henry Jenkins, historická poetika se zajímá spíše o vysvětlení než o interpretaci, estetické principy chápe jako historická fakta, která je nutné uchopit v širším kontextu filmové produkce, distribuce

by ale bylo zřejmě nutné obrátit se ke kognitivní psychologii. Jak upozorňuje Plantinga, scenáristické manuály používají často podobné pojmy, jako psychologové při popisu struktury lidských emocí. Narativní struktura je zaměřena na vyvolávání emoční, tělesné a kognitivní zkušenosti. Srov. Carl Plantinga, *Movie Pleasures and the Spectator's Experience: Toward a Cognitive Approach*. (www.hanover.edu/philos/film/vol_02/planting/htm)

3) Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton 1988.

4) Podrobněji srov. Kristin Thompsonová, *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 1, s. 5 – 36.

5) David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA – London 1996.

6) David Bordwell, *Poetics of Cinema*. (www.geocities.com/david_bordwell)

7) Srov. David Bordwell, *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*. In: David Bordwell – Noël Carroll (Ed.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison – London 1996, s. 3 – 37.

a recepcce.⁸⁾ Jenkins také zmiňuje potenciál historické poetiky filmu pro postižení formálních proměn, např. eliptického narativu, nesouvislého střihu či používání neobvyklých úhlů kamery v postklasickém Hollywoodu, představitelé wisconsinské školy ovšem ve skutečnosti už v práci *The Classical Hollywood Cinema* odmítli tvrzení o zásadní proměně stylu a narace klasického Hollywoodu, přičemž kniha Kristin Thompsonové je dosud nejdůkladnějším pokusem o popření tvrzení o postklasičnosti současného hollywoodského filmu.⁹⁾

Historická poetika filmu (resp. její neoformalistická východiska) je kritizována pro podhodnocení implicitních a symptomatických významů. Ira Bhaskar se snaží (na příkladu Dreyerova filmu SLOVO) ukázat, že Bordwellovy stylistické analýzy jsou neadekvátní a redukcující svou eliminací tématu.¹⁰⁾ Proti Bordwellovu pojetí staví Bachtinovu a Medveděvovu formulaci historické poetiky, jejíž role je připravit historickou perspektivu pro syntetizující definici poetiky sociologické. Narativní text nemůže být podle Bachtina pochopen bez dekodování vložených kulturních významů. A dále, pro spojení významu s promluvou coby historickým a sociálním aktem musí historická poetika konfrontovat historický kontext promluvy s jejími sociokulturními podmínkami. Historická poetika si tak vyžaduje kontextualizaci jak samotného textu, tak i vnímatele, přičemž Bhaskar přiznává Bordwellovi vědomí nutnosti druhého, ale namítá podcenění prvního. Zde už oprávněnost námitek pokulhává – vyčítat malý důraz na kontext neoformalistické poetice, která se podle Bordwella výslovně zaměřuje především na zkoumání „historického kontextu, narativní formy a filmového stylu“, je nevěrohodné. Pro diachronní přístup ke zkoumání filmového stylu je historický kontext dokonce hlavním předmětem zájmu – to, že není využit ve prospěch hlubšího průzkumu implicitních a symptomatických významů, je sice pravda, ale je to jen opakování stejné námítky v jiné formulaci.

Thompsonová už v *Breaking the Glass Armor* definuje transtextuální motivaci přítomnosti konkrétního prostředku v díle – jedná se o „jakýkoli odkaz ke konvencím jiných uměleckých děl“¹¹⁾ a při podrobném zkoumání hollywoodských žánrových filmů je vnímání kontextu díla v historické perspektivě samozřejmostí. Vědomí nutnosti kontextualizace recepcce je jasně patrné v kapitole věnované filmu VETŘELEC – Thompsonová upozorňuje na proměnu divácké zkušenosti v čase, kdy diváci při premiérovém uvedení filmu v roce 1979 vnímali nutně narativní mechanismy jinak a vytvářeli si jiné hypotézy než ti, kteří již znají Sigourney Weaverovou jako etablovanou filmovou hvězdu a jako hrdinku dalších pokračování VETŘELCE (zjednodušeně řečeno, přežití postavy ztělesněné Weaverovou se jevílo mnohem méně pravděpodobné).

O tom, že analýzy se soustředí především na problém konstrukce narativu a fungování narativních mechanismů, svědčí už samotné uspořádání a vnitřní členění jednotlivých kapitol. Analýzy jsou rozděleny do tří skupin, a to podle toho, zda jsou věnovány filmům s jednou hlavní postavou (TOOTSIE, NÁVRAT DO BUDOUCNOSTI, MLČENÍ JEHŇÁTEK, NA HROMNICE O DEN VÍCE), se dvěma (HLEDÁM SUSAN, ZN.: ZOUFFALE, AMADEUS, HON NA PONORKU RUDÝ ŘÍJEN), nebo s více ústředními protagonisty (RODIČOVSTVÍ, VETŘELEC, HANA A JEJÍ SESTRY). Vnitřní členění analýz je pak určováno teorií o třech bodech obratu, dělicích narativy do čtyř částí. Tento model, který podle Thompsonové vystihuje

8) Henry Jenkins, *Historical Poetics*. In: Joanne Hollows – Mark Jancovich (Ed.), *Approaches to Popular Film*. Manchester – New York 1995, s. 99 – 122.

9) Tomuto sporu jsem se podrobněji věnoval jinde (*Styl a narace v novém Hollywoodu*. „Kino-Ikon“ 5, 2001, č. 2, s. 255 – 262), proto jen stručně: v posledních letech se poměrně zřetelně vyprofilovaly dva „nepřátelské tábory“ filmologů. V jednom jsou obháječi postklasicismu nového Hollywoodu (Elsaesser, Wyatt, Corrigan...), ve druhém jeho odpůrci (Thompsonová, Bordwell, Buckland...).

10) Ira Bhaskar, „*Historical Poetics*“, *Narrative, and Interpretation*. In: Toby Miller – Robert Stam (Ed.), *A Companion to Film Theory*. Malden, MA – Oxford, 1999, s. 387 – 412.

11) K. Thompsonová, *Neoformalistická filmová analýza...*, s. 16.

strukturu naprosté většiny hollywoodských filmů, není chápán jako bezvýjimečný – ojediněle se mohou vyskytovat například filmy postrádající jakoukoli změnu, která by mohla být chápána jako bod obratu (např. *IT'S A MAD MAD MAD MAD WORLD*).

Rafinovanost, zručnost, preciznost, to jsou ty vlastnosti alespoň části produkce nového Hollywoodu, které ji spojují se zlatým věkem Hollywoodu klasického – tento názor Thompsonová dokládá podrobnými analýzami výstavby narativu, přičemž komplexnost filmu je spolutvořena mnohostí a obrátným využitím motivů, konzistentní konstrukcí postav a cílů, k nimž jejich jednání směřuje, „klasickým“ spojováním scén pomocí náznaků (*dangling cause*) a dialogických navození (*dialogue hook*). Specifickým produktem změny scenáristické praxe po krachu studiového systému jsou velmi subtilní, při prvním sledování nepostřehnutelné motivy (Thompsonová uvádí např. intertextovou hříčku v *NÁVRATU DO BUDOUCNOSTI*, motivovanou shodou jména jednoho z herců Christophera Lloyda se slavným komikem Haroldem Lloydem). Scenáristé, kteří nejsou vázáni smlouvami se studií a často přepracovávají scénáře po řadu let, vkládají takováto z hlediska diváckého úspěchu prakticky bezcenné motivy coby známku jistého typu virtuozity.

Rozdíl v přístupu historické poetiky oproti donedávna prominentní ideologické kritice např. v podobě feministické interpretace filmu je zjevný především v případě *VETŘELCE*, který byl oblíbeným objektem právě pro feministicky orientované kritiky. Film přestává být realizací apriorních, ahistorických mechanismů, ale je na něj pohlíženo z hlediska způsobu konstrukce narativu; a k interpretaci Thompsonová přistupuje jen proto, aby proti ideologické verzi postavila jako účelnější interpretaci motivovanou kontextuálně.

Pravdou je, že výsledek pečlivé práce Kristin Thompsonové vyvolává při četbě v určitém okamžiku neodbytný dojem stereotypnosti a pocit únavy (chybí mu pochopitelně ona svůdnost „hloubky“ některých interpretací). Mimo to nesouhlasím s hodnocením vztahu nového a klasického Hollywoodu, jaké Thompsonová předkládá. Důležitější ale je, že neoformalismus obrací pozornost zpět k filmu v jeho „filmovosti“, představitelé wisconsinské školy se věnují problémům filmové narace, filmového stylu či recepce filmu (což mimo jiné produktivně „pluralizuje“ pole výzkumu a „komerční“ /populární/ film se stává plnohodnotným předmětem vědeckého zájmu, aniž by byl předeštěm stigmatizován jako produkt určité ideologie). Publikace *Storytelling in the New Hollywood* je pak také výsledkem „zempirického“ filmové historie/teorie, které se ukazuje být velmi produktivní, inspirativní a pro sebevědomí filmologie jako oboru nezbytné. Jak říká David Bordwell, velké teorie přicházejí a odcházejí, zatímco výsledky výzkumů zůstávají.

Pavel Skopal