

Desátá múza

Film a ostatní umění

Leonardo Quaresima – Laura Vichi (eds.): *La decima musa.*
Il cinema e le altre arti / The Tenth Muse. Cinema and Other Arts.
 Forum, Udine 2001, 633 stran.

Důkazem vzrůstajícího zájmu o vztah kinematografie a ostatních umění je uskutečnění dvou pařížských výstav v polovině devadesátých let: *Film potkává umění* (*Le Cinéma au rendez-vous des arts*, 1995), *Umění a sedmé umění* (*L'Art et le 7ème art*, 1996) a vytvoření zvláštní sekce benátského festivalu v roce 1996 nesoucí název *Film a ostatní umění* (*Il cinema e le altre arti*). Na tyto snahy navázalo v pořadí již šesté setkání společnosti DOMITOR¹⁾ (Mezinárodní asociace pro rozvoj zkoumání počátků filmu), které se uskutečnilo v italském Udine ve dnech 21. až 25. března 2000. Vedle hodnocení historiografického bádání a rozboru nově odkrytých pramenů nezůstala nepovšimnuta ani oblast teoretická, namířená nejen k cílům estetickým, ale také k rozměru komunikačnímu. To vše časově ohraničené projekcemi bratří Lumièrů a polovinou desátých let dvacátého století. Účastníci konference vyzdvihli především nutnost překročit zavedené definice umění a pokusit se mapovat počátky filmu za použití komplexnějších postupů, odpovídajících nárokům nejen akademické obce, nýbrž i řadového recipienta na prahu třetího tisíciletí.

Obsah katalogu *Desátá múza* tvoří více než čtyřicet příspěvků, pronesených na konferenci evropskými i zámořskými filmovými vědci a universitními pedagogy. Z drtivé většiny úzce specializované studie zasahují do oblastí divadla, literatury, výtvarného umění, hudby či tance a představují v zásadě několik hlavních způsobů koexistence kinematografických děl a ostatních druhů umění v prvních letech, následujících po slavné projekci v Grand Café. Představují film jako místo, kde se setkávají nové formy vnímání skutečnosti, pohledy na modernizující se společnost. Revoluční vynález, jenž *de facto* umožnil svým velkoryse rozevřeným charakterem vzájemná setkávání uměleckých disciplín, včetně jejich přiblížení širším vrstvám.

Jednu z nejsilnějších tendencí představovala, jak známo, snaha kinematografie *odlišit se* od zavedených a mnoha sty lety prověřených uměleckých oborů. Proslulé canudovské „sedmé umění“ se rodí jako syntéza ostatních umění, pokoušející se v tomtéž okamžiku postavit se mimo, odklonit se. Leonardo Gandini z boloňské university rozvinul ve svém referátu myšlenku Sergeje Ejzenštejna, který uvažoval ve stati *Dickens, Griffith a současný film* o možném vlivu melodramatu na rozhodnutí tvůrce INTOLERANCE použít paralelní montáž. Uchopit tak určitý motiv či výrazový prostředek z oblasti sousední umělecké formy a ryze filmovými postupy je dovést v podstatě ke kinematografické autonomii.

Další z modů soužití realizovaný *přičleněním* určitých systémů k teritoriu desáté múzy (např. laterna magica, stínové divadlo atd.) samozřejmě přinášel riziko střetů dvou svébytných modelů. Moskevská teoretička Natalia Noussinova v příspěvku nazvaném *Portrét Doriany Graye podle*

1) Název DOMITOR není zkratkou, jak by se snad na první pohled mohlo zdát. Představuje označení, které otec bratří Lumièrů jednoho dne navrhl pro jejich „stroj na pohyblivé obrázky“. Použití slova DOMITOR odůvodňují zakládající členové mezinárodní neziskové organizace, založené v roce 1985 v italském Pordenone, snahou dokázat, že tzv. „primitivní kinematografie“ (1895 – 1915) nebyla pouhým „předskokanem“ toho skutečného, opravdového filmu, nýbrž znamenala období mnoha bohatých myšlenek, objevů a postupů, které stojí za zmínku nejen v souvislosti s navazující epochou, ale i samo o sobě.

Vsevoloda Mejercholda: od literatury přes divadlo k filmu (Le Portrait de Dorian Gray par Vsevolod Meyerhold: de la littérature au cinéma via le théâtre) přibližuje poněkud násilnou snahu slavného divadelního režiséra a experimentátora teatralizovat sedmé umění. Demagogickým odmítáním montážních postupů, způsobem herectví a výtvarnou koncepcí se Mejerchold snažil dostat své tezi o filmech, jejichž kvalita je odůvodněna přítomností ryze divadelních elementů.

Relace k ostatním druhům umění vystupují v případě počátků filmu jako okamžiky otevírání se, obohacování, důležité pro vývoj; na druhé straně však nelze nevidět též snahy parazitovat, hledat si jakési snadně přístupné opory v okamžicích rodící se instituce. Obtížnost nalezení optimálního vztahu dokazuje též poněkud obecnější stať Roberta Stama z newyorské university, nazvaná *Román a film: teorie a praxe adaptace (Novel and Film: The Theory and Practice of Adaptation)*. Autor se zaměřil na problém kinematografického uchopení literárních děl. Poukazuje na tradiční přístup dokazování „věrnosti“ knize, cituje nejčastěji užívané termíny tradičního kritického slovníku: „zpronevěření se, zrada, deformace, znásilnění, vulgarizace, znesvěcení“ atd., užívané zejména nahněvanými obdivovateli literárních předloh. Při četbě jsme doprovázeni vlastními představami, sny, vnitřními touhami a utopickými vizemi, které však často, vytvářejíce vlastní imaginární „režirování“, kolidují s faktickou ekranizací. Otázkou však zůstává, zda existuje vůbec možnost dosáhnout či se aspoň přiblížit oné proklamované věrnosti vzhledem k vysokému stupni odlišnosti dvou médií. Zůstáváje delší dobu v polemicko-skeptickém duchu, pozastavuje se Stam nad faktem, že většina literárně-filmových komparačních studií pracuje spíše s pojmem „ztratit“, než „získat“.

Film se jako nováček nesnaží vymezit, vstoupit do spolupráce či opanovat pouze systémy „vyšší“, zavedené a na první pohled neotřesitelné, nýbrž i subjekty menšinové, které podobně jako desátá múza vznikly nedávno a těšíce se poněkud křehké konfiguraci, hledají svou totožnost. Jedná se kupříkladu o reklamu, komiks (resp. jeho předchůdce) či módu. Příspěvek Pelle Snickarse, ze stockholmské university, se soustředil na fenomén pohlednice a jeho vztahu ke švédské filmové produkci. Od roku 1890 do poloviny první dekády dvacátého století totiž ve Švédsku probíhal paralelní boom těchto dvou zmíněných médií. Velmi zajímavý odklon od historiografického uchopení směrem k teorii co do deskripce prostoru a rámování reality podepřel Snickars zdůrazněním nápadné podobnosti pohlednicových záběrů měst a objevených filmových fragmentů dokumentárního místopisného charakteru (např. OBRÁZKY Z HÄRNÖSANDU, 1910). Pohlednice měly totiž plnit funkci jakýchsi vizuálních prototypů, anoncí toho, o čem později vypráví a co zobrazuje film.

Originalita filmu jako nejmladšího z druhů umění spočívá též ve zprostředkování setkání elitářsky intelektuálního s lidovým, populárním – a přitom v jejich samozřejmé koexistenci. *Loie Fullerová a umění pohybu (Loie Fuller and the Art of Motion)* je název příspěvku Toma Gunninga z chicagské university. Autor zaměřil pozornost na vztah tance a prvních filmových pokusů ho znamenat. Zmiňuje především předlumièrovská zachycení slavných tanečních čísel ve své době nesmírně populárního stylu „serpentine“ (Annabelle – Edison, Madame Aleion – bratři Skladanowskí). Nejproslulejší představitelkou hadího tance, jehož kořeny spočívají ve vaudevillu, byla Loie Fullerová. V devadesátých letech 19. století působila na prknech chicagských music-hallů, později přesídlila do francouzské metropole. Fascinující, elektrizující, uhrančivá, neuchopitelná – těmito přívlastky byl charakterizován její jevištní projev představující nový druh pohybového umění. Pvlávající bílé šaty, obklopující ji jako mrak, a důraz na osvětlení scény posilovaly tajuplnou efemérnost mlhavého zjevu. Fullerová se stala trojrozměrným ztělesněním symbolistické estetiky, vyzdvihující symbol jako vyzařující středobod nekonečné proměny. Gunning řadí tanečnici ke svého druhu průkopníkům filmu ještě před samotným vynálezem (jako např. Emile Reynaud). V jejím magnetizujícím spektaklu se totiž snoubilo světlo s kontinuálním pohybem nenechávajícím spočinout formy ve statickém „sebezalíbení“.

Samotné téma konference zřetelně zapůsobilo jako omezující prvek. Zacilení na fenomén umění oddělilo od metody výzkumu její materiálně-společenské souvislosti. Není divu, že mezi čtyřmi desítkami příspěvků nefigurují téměř žádné z oblasti archivářství. Zdá se tedy, že setkání v Udine nepřekročilo hranice tradičního semináře filmových studií, a které pohříchu nenaplnilo předsevzetí, činící originálním hnutím DOMITOR: setkání a prolínání akademického přístupu a archivářských zájmů jako souběh historie a teorie s nezpochybnitelným důrazem na kulturně-společenskou a materiální stránku pionýrského období kinematografie.

Karel Och