

*Dvoj pohled***Klasické a moderní**

ZEMĚ VĚČNÉHO CYKLONU mě zajímá jako dvojí příklad – příklad něčeho pro danou dobu a místo typického a zároveň příklad čehosi výjimečného. Na jedné straně je to film v pravém a dobrém slova smyslu klasický: natočený v roce 1928, v době největší, i když končící estetické bohatosti němého filmu, v Hollywoodu, jenž zažíval jedno ze svých vrcholných období. V podstatě „normální“ hollywoodský snímek své doby (šlo by říci komerční), určený mainstreamovému publiku, film se silným, jednoduchým příběhem (pro Deleuze klasický příklad obrazu-akce), s oblíbenými hvězdami Lillian Gishovou a Larsem Hansonem, vyprávěný klasickou formou, jež klade důraz na srozumitelné, hladké a přitom dramatické odvíjení příběhu, časoprostorovou koherentnost, kontinuální střih. Na straně druhé jeden z nejlepších filmů švédského režiséra Victora Sjöströma nesoucí typické znaky jeho „rukopisu“ (vypjaté psychologické drama z prostředí „obyčejných“ lidí, spojující v sobě romantickou linii s morálními otázkami; důraz na krajinu, přírodu, a její dramatizující funkci v rámci příběhu); pozoruhodně završený, „plný“ film, minimalistický a přitom do nejmenších detailů propracovaný, strhující možná především vizuálně – ojedinělou intenzitou obrazu, jenž díky rámování, neustálé práci s mimoobrazovým polem, přesnému rytmu střihu, až expresionistické dynamice práce se světlem a stínem i expresivně-niternému herectví Lillian Gishové, činí z tohoto filmu takřka abstraktní umění zobecnělých hmot a sil, jež bez ustání křížují povrch plátna.

Otázka, jež si kladu, je takováto: v jakém vztahu jsou tyto dvě stránky téhož filmu? Jak to, že film, jenž je „komerční“, poplatný leckterým dobovým filmovým normám, je zároveň dílem invenčním a výjimečným? Je snad jakýmsi naplněním oněch konvencí, jejich dotažením do „čisté formy“ – a v tom je výjimečný? Nebo je to tím, že je „jiný“, inovativní způsobem, který může neproblematicky koexistovat s jeho „konvenčností“ (kterou tu nyní míním v neutrálním, nepejorativním významu)? Nevstupuje zde do hry (uvažování) teze moderny, jež staví do vyhrčené opozice normu a inovaci, normu a její překročení, jež jediné má právo na estetickou hodnotu, zatímco norma je už „nudná“ a bez ceny – a neukazuje se být tato teze pouhým předsudkem (lépe řečeno: modelem, jenž v tomto případě není aplikovatelný)? Z této změti otázek a pochyb plyne v konfrontaci s daným filmem prozatím jedno: říci o tomto filmu (platí to ovšem i pro tisíce jiných), že je „konvenční“ **nebo** „originální“ je nemístně zjednodušující. „Být konvenční“ a „být originální“ je něco, co lze „dělat“ mnoha různými způsoby, s různou intenzitou, v různé míře, v různých vztazích k celku daného díla i umění, v různých vztazích normy a inovace k sobě navzájem v rámci díla – a výsledkem jsou pak přirozeně velmi různorodé a jedinečné efekty.

Ještě komplikovanější než u opozice konvenční x originální je to s dvojicí slov klasické x moderní, už jen proto, že obě tato slova je možno chápat ve vícero odlišných významech. Potíž je obzvláště s tím, že tato dvě slova mohou být chápána ve smyslu víceméně neutrálním, deskriptivním (kdy popisují charakter díla, vztah mezi jeho prvky a určitými uměleckými tradicemi/systémy), a/nebo axiologickým (kdy se popis mění na hodnocení a vzájemná relace oněch dvou slov se blíží nesmiřitelné „ideologické“ opozici). Cenná se mi tato dvojice pojmů přes svou nejednoznačnost zdá především kvůli svému deskriptivnímu významu – jenž ovšem žet nelze (a z toho právě plynou jisté obtíže, ne-li rovnou paradoxy) zcela oddělit od oné „tradiční“ funkce hodnotící... Peter Michalovič ve studii o estetické normě rozlišuje spolu s Lotmanem tři různé estetiky, dominantní v odlišných obdobích dějin umění a oceňující odlišný vztah mezi normou a jejím porušením: 1. estetiku totožnosti (odpovídající klasickým teoriím umění), v níž je oceňováno dodržování zavedených pravidel, případně jemné inovace prováděné ovšem v rámci známého, očekávaného (trochu jiné kombinace známých prvků atp.); 2. estetiku protikladu (odpovídající duchu moderny), pro niž je základním principem inovace, porušování očekávání recipienta; 3. estetiku synkretismu (vlastní období postmoderny), jež se nesnaží ani vytvářet inovace, ale ani naplňovat známé vzorce – její snahou je především určitá dialogičnost, míšení a propojování různých prvků a zavedených stylů.¹⁾ ZEMĚ VĚČNÉHO CYKLONU dle mého ovšem nespádá zcela ani do jedné z těchto estetik, ze všeho nejspíš v sobě propojuje dvě první, estetiku totožnosti a estetiku protikladu, klasiku a modernu. Michalovič ve svém článku upozorňuje na to, že v jedné době a jednom místě často koexistují různé estetiky, s různými, i protikladnými nároky – nicméně onen problematizující fakt, že mohou koexistovat i v rámci jednoho jediného díla, nezmiňuje. Už Jan Mukařovský samozřejmě upozorňoval na to, že v jednom uměleckém díle je ve hře zároveň mnoho různých norem, z nichž některé jsou v zájmu dosažení estetické hodnoty porušovány a jiné naopak dodržovány, a co víc – že jedno umělecké dílo může fungovat (a být hodnoceno) způsobem, v němž se prolíná několik odlišných systémů estetických norem.²⁾ To, že dílo mění svou hodnotu v závislosti na hledisku daném estetickým systémem, „skrže nějž“ na něj pohlížíme, a může tedy v téže době – ovšem z pozice odlišných recipientů – nabývat různých hodnot, není těžké pochopit. Stejně tak pochopitelný je fakt, že pro to, abychom o nějakém díle řekli, že je „moderní“, „originální“ atp., není třeba, aby **všechny** jeho prvky byly radikálně invenční, aby onen artefakt porušoval **všechny** normy, jež může – je jasné, že některé jeho rysy mohou zůstat zcela „konvenční“, a přesto ve výsledku dokážeme (z převahy invenčních prvků, z výsledného celkového dojmu) jasně určit, že náleží mezi díla „moderní“. Co je těžké pochopit (a co Mukařovský dle mého dostatečně nevysvětluje) je onen zvláštní případ, kdy je recipient uveden do schizofrenní pozice, kdy jedno dílo vnímá jako **zároveň** moderní i klasické, a to jak „celkově“ ve vztahu k dějinám umění (resp. daného uměleckého druhu), tak v rámci díla, jeho jednotlivých kvalit, naplňujících odlišná kritéria estetické hodnoty. Snad by bylo nejlepší ony lehce matoucí pojmy a onen ne zcela koherentní (tj. všechny

1) Peter Michalovič, *Estetická norma*. In: Vlastimil Z u s k a (ed.), *Estetika na křižovatce (humanitních disciplín)*. Praha 1997, s. 22 – 25.

2) Jan M u k a ř o v s k ý, *Estetická norma*. In: T ý ž, *Studie z estetiky*. Praha 1966, s. 96n.

případy nekontradicky zahrnující) teoretický rámec, jenž je odůvodňuje, opustit – a přece by to byla, zdá se mi, chyba, přinejmenším kvůli jejich cenné deskriptivní funkci, jež se navíc stejně jaksi „sama“ zjevuje při recepci díla. Onen zvláštní, a přece silný pocit, že se jedná o dílo klasické a moderní zároveň, není přitom – obzvláště v oblasti filmu – žádnou výjimkou, zažíváme jej často u děl pro dějiny filmu zásadních (od Murnauova VÝCHODU SLUNCE přes Hitchcockovo NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU až třeba k některým nedávným filmům Soderbergha, Rivetta, Eastwooda...), což svědčí o tom, že se jedná o fenomén, u něhož nemůžeme dost dobře předstírat, že neexistuje.³⁾

Naskytá se otázka, zda to, že tu zcela nefungují ony obecné estetické teorie, není známkou toho, že má film ve vztahu k tradičním estetickým systémům (typu „klasiky“ a „moderny“) nějakým způsobem specifický vztah, zvláštní postavení, jak to koneckonců naznačovalo vícero filmových kritiků a teoretiků, přičemž pro některé z nich byl film „jediným moderním uměním 20. století“, pro jiné zas se stal záhy uměním klasickým, pro jiné byl specifický určitou „heterogeností“, a otevřeností, schopností uspokojit zároveň rozdílné divácké nároky (paradox „umění pro masu“). Například Jean-Luc Godard v několika svých rozhovorech mluví o tom, že zatímco v jiných uměních, třeba v literatuře, je velká propast mezi těmi skutečně velkými díly a díly jaksi „menšími“, propast ostře oddělující spisovatele typu Joyce od „zbytku“, film je v tomto svobodnější, tolerantnější, to znamená pracující s rozmanitějšími a celkem bez potíží koexistujícími kritérii hodnocení: „Vždy jsem měl pocit, že bydlím v domě kinematografie. Je to velmi zajímavé ve vztahu k jiným domům, neboť nějaký malý film Aldriche, Fullera, Caraxe... má právo být v tomtéž domě, kde bydlí ti velcí: Ophüls, Ejzenštejn... U literatury, u malířství tento pocit nemám.“⁴⁾ Tato specifická heterogenost filmu, odlišující jej od ostatních umění, je samozřejmě dána z velké části finančními tlaky, jež jsou v případě filmu vyšší než u jiných umění. Vnější nutnost zaujmout co nejširší publikum se nicméně stala (alespoň během některých období a u některých tvůrců) svébytnou „vnitřní“ estetickou kvalitou kinematografie. Zmiňované heterogenosti nahrává také fakt, že film je, jak se kdysi říkalo, „syntézou“ jiných umění, že používá mnoho rozličných prostředků vyjádření – v šíři a bohatosti prvků a rovin jednotlivého filmu je snazší dostat rozličným estetickým hodnotovým systémům než třeba u obrazu, jenž je v tomto čistě kvantitativním srovnání „chudší“, jednorozměrnější.

Schopnost vytvářet umělecká díla, která víceméně nekonfliktním způsobem slučují nároky rozličných estetických systémů, je pro film tedy, zdá se, typičtější než pro jiné druhy umění (ačkoli ji najdeme i u nich). Množství děl a intenzita, s níž je tato schopnost v kinematografii uplatňována, se různí dle různých období (nejrozšířenější byla v těch, v nichž film dokázal sloučit uměleckou náročnost s širším zájmem publika – viz klasický Hollywood, šedesátá léta) a v závislosti na tom se také občas objevují teorie snažící

3) Podotýkám, že nejde o případ, kdy by bylo nějaké dílo ve své době výrazně moderní a později se stalo v rámci dějin filmu klasickým – jde mi o filmy, jež byly klasické a přitom moderní už v době svého vzniku, jde o jejich vnitřní strukturu pracující paralelně s charakteristickými prvky obou těchto (protikladných?) estetik.

4) Alain Bergala (ed.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2: 1984 – 1998*. Paris 1998, s. 419.

se pojmout kinematografii právě v této její otevřenosti (úzce vymezených, normativních estetik, které preferují určitý druh filmu nad jiný na základě přítomnosti či nepřítomnosti nějakého obsahového či formálního prvku, vzniklo samozřejmě více – už proto, že jsou jednodušší). Jednu z mála estetických teorií, které se snaží pojmout kinematografii bezpředsudečně v co největší šíři jejích typů a stylů, načrtl Eric Rohmer v šedesátých letech.

Jeho teorie umožňuje vyhnout se jistým tradičním aporiím konfliktu moderny a klasicismu a v rámci jednoho estetického systému ocenit stejně tak dobře „novátorský“ film Jeana Rouché, jako hollywoodský kostýmní spektakl EXODUS od Premingera. Rohmer vychází z přesvědčení protiřečícího obvyklým tezím o tom, že film je specifický jako jazyk, po stránce formální, zatímco „obsah“ je nepodstatný, přecházející nezměněně z jednoho uměleckého druhu do druhého – pro Rohmera oproti tomu film „není jazyk, ale originální umění. Nevyjadřuje jinak, ale jiné věci [...]“⁵⁾ Podstatné jsou pro něj „cíle, ne metoda“⁶⁾, přičemž jako klíčový užívá pojem krásy, která je charakterizována určitou plností, svobodou, tvořivostí, tím, že je jakousi oslavou bytí. Tyto teze Rohmerovi umožňují vposledku ocenit (pro modernisty „neviditelné“) kvality zmiňovaného Premingera EXODU: „Ano, jsou tam konvence, ale co na tom záleží, když neobtěžují, ale slouží účelu, vytvářejíce jeden z prostředků, jimiž filmař vytváří krásu.“⁷⁾ Zcela totéž by šlo říci o ZEMI VĚČNÉHO CYKLONU.

Rohmerova teorie není spásným řešením, i ona je v lecčems zjednodušující – uvádím ji zde v podstatě jen jako příklad (až banálně zřejmého) faktu, že některé teorie zastarávají či se stávají nepoužitelnými pro specifické případy, takže je nutné stávající teorie vylepšovat, vytvářet jejich inovace a „smíšeniny“, které adekvátněji popisují situaci. Takové teorie každopádně potřebujeme, jelikož je stejně vždycky „už“ (v jakkoli zmatené a nekoherentní podobě) při vnímání uměleckých děl používáme (pro jejich popis, vysvětlení i hodnocení).

Helena Bendová

Země věčného cyklonu
(The Wind)

Metro Goldwyn Mayer, 1928 (USA)

Režie: Victor Sjöström. **Scénář:** Frances Marion. **Kamera:** John Arnold. **Střih:** Conrad A. Nervic. **Výprava:** Cedric Gibbons, Edward Withers. **Kostýmy:** André-Ani.

Hrají: Lillian Gish (Letty), Lars Hanson (Lige), Montagu Love (Roddy), Dorothy Cumming (Cora), Edward Earle (Beverly), William Orlamond (Sourdough) ad.

5) Eric Rohmer, *Le goût de la beauté*. In: Antoine de Baecque – Gabrielle Lucantonio (ed.), *Critique et cinéphilie*. Paris 2001, s. 56.

6) Tamtéž, s. 59.

7) Tamtéž, s. 60.