

Články

POHLED DO KAMERY

Marc Vernet

I

Pro velký počet autorů narativní film v protikladu ke všem ostatním podobám filmu definuje *absence* pohledu do kamery, systematické vyhýbání se tomuto pohledu. Tak například Roland Barthes píše: „*Jediný pohled, který by přišel z plátna a spočinul na mě, a celý film by byl ztracen.*“¹⁾ Tradiční teze tedy chce, aby dvojitým účinkem pohledu do kamery bylo odhalení instance vypovídání ve filmu a prozrazení divákova voyeurismu tím, že pohled do kamery brutálně nastolí komunikaci mezi prostorem produkování filmu a prostorem recepce, kinosálem, čímž způsobí zánik efektu fikce. Pohled do kamery by pak byl „hlavním zákazem“ a „potlačenou složkou narativního filmu“. Toto vše je obecně přijímáno, stejně jako se přijímá – prostřednictvím formulace, která to popisuje –, že tato kinematografická figura, pohled do kamery, je homogenní a jedinečná.

A přece Roland Barthes vzápětí dodal: „*To je jen litera*“ a že je tedy dobře možné, aby byl divák pozorován, nikoli však nějakým prvkem filmu, nýbrž plátnem. A přece Pascal Bonitzer rozlišil dva pohledy do kamery: první je výrazem touhy (za příklad použil jednu milostnou scénu z filmu LÉTO S MONIKOU Ingmara Bergmana), který vyprávění neohrožuje. Druhý typ pohledu, o kterém Bonitzer říká, že má „*blízko k ohavnosti*“, je brechtovský, protože odhaluje vyprávění jako léčku a demaskuje herce jako takového, jako součást instance vypovídání.²⁾ A přece byly zachyceny četné příklady pohledu do kamery v hollywoodském filmu.³⁾ A přece bylo připuštěno, že pohled do kamery je diegetizovatelným znakem vypovídání (*marque d'énonciation*).⁴⁾ A přece, konečně, byl vyvozený vztah („já-ty“) zjemněn na trojúhelníkový, v němž se znovu objevuje „on“.⁵⁾

Málo jsme se vlastně dosud tázali po samotných pojmech: co je pohled, kdy lze mluvit o pohledu *do kamery*? První otázka je obsáhlá a široce přesahuje rámec filmu, protože se

-
- 1) Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*. Paris 1982, s. 282. Text *Le regard à la caméra* (Pohled do kamery) vyšel v první verzi in: „Iris“ 1983, č. 2. Druhá verze je součástí mé disertace *Narrateur, personnage et spectateur dans le film de fiction* (Paris III-EHESS, duben 1985). Toto je třetí, přepracovaná verze.
 - 2) Pascal Bonitzer, *Les deux regards*. „Cahiers du cinéma“ 1977, č. 275 (duben). Další pokračování diskuse na toto téma viz Raymond Bellour, *Le regard de Hagi*. „Iris“ 1986, č. 7, s. 5 – 13.
 - 3) Jim Collins, *La place du spectateur dans la machine textuelle*. „Ça cinéma“ 1978, č. 16, s. 66 – 76.
 - 4) Roger Odin, *Pour une sémio-pragmatique du cinéma*. „Iris“ 1983, č. 1, s. 76.
 - 5) Francesco Casetti, *Les yeux dans les yeux*. „Communications“ 1983, č. 38.

týká personálních, interpersonálních i společenských faktů a úzů, a protože byla zpracována už filosofií (Merleau-Ponty, Sartre), psychologii vnímání⁶⁾ i psychoanalýzou (Freud, Lacan, Rosolato...); ještě předtím byla velkým tématem náboženským, výtvarným a literárním. Nejde mi o to ji zde vyčerpát, ale je dobré mít ji na paměti.

Druhé tážení náleží do oblasti samotného filmu, protože se týká vztahu pohledu *ke kameře*, a spouští kaskádu celé série nejistot ohledně možnosti zhodnotit směry pohledu a jejich režii. Výraz „pohled do kamery“ se na první pohled zdá být špatně vymyšlený, neboť chce v termínech *natáčení* uchopit efekt, který se tvoří *při projekci* filmu: dojem *diváka*, že ho nějaká *postava* diegeze a (nebo) nějaký *herec* při natáčení sledují přímo na jeho místě, v *kinosále*. Takto se vedle sebe ocitly tři různé prostory: natáčení, diegetické univerzum a kinosál. Přesto poznamenejme (náš výraz možná není tak špatně ustrojen jako tento), že se neříká „pohled na diváka“ – jako kdybychom si nad rámec „technického“ výrazu uvědomovali, že tento pohled nemůže „překonat“ kameru a dosáhnout k divákovi. Ve své neobratnosti dává tento výraz zahlédnout, že propojení figuře připisované není tak automatické, jak bychom si mohli myslet.

2

Přidržíme se nejprve natáčení. Abychom získali pohled do kamery, musí se herec dívat do objektivu, aniž by se mezi něj a objektiv vmísil nějaký herec nebo nějaký objekt, který by mohl být považován za adresáta tohoto pohledu. Kromě toho je třeba, aby byl herec dosti blízko ke kameře, aby se z obrazu dal usoudit směr jeho pohledu. Je tedy třeba, aby byl herec filmován ve velkém detailu, přinejmenším v americkém záběru, v co nejčelnější možné pozici. Je také třeba, aby byl pohled na objektiv či na kameru zaostřen (v optickém smyslu), aby se herec na této rovině „akomodoval“, a tím vyvolal dojem, že na něco nebo na někoho upírá pohled, že se na to pozorně dívá. Jinak by se pohled, jak uvidíme, jevil jako prázdný, jako pohled bez adresáta či bez objektu, s ničím nesvázaný. Model pohledu do kamery může být tedy následující: herec obrácený tváří ke kameře, stojící blízko u ní, upírá pohled na nějaký bod situovaný na jejím místě. *A priori* by ke zpochybnění statutu pohledu do kamery stačilo, aby jedna z těchto podmínek nebyla splněna. Ale i naopak by mohlo stačit, aby byla přítomna jedna nebo několik (ale ne všechny) z těchto podmínek, k tomu, aby se divákovi ukázala možnost takového pohledu, nebo aby se mu ozřejmila přítomnost kamery.

Jestliže se nyní postavíme na stranu diváka, shodneme se na tom, že není vždy snadné poznat směr pohledu a být si jist, že jsem jako divák „obsažen“ v jeho rámci. A to ať už proto, že pohled sám je v rámci záběru kolísavý, nebo proto, že herec je příliš daleko od kamery, abychom ve chvíli, kdy je k nám otočený čelem, mohli přesně vědět, jestli se dívá na objektiv, anebo ne. Ve filmu TEREZA RAQUINOVÁ Marcela Carného začíná jedna scéna celkovým záběrem prázdného pokoje, do nějž vstoupí nějaký muž, který se zdviženou hlavou míří „přímo ke kameře“. Dívá se do kamery? Vzdálenost a polostín mi nedovolují být

6) Viz například Christian Flavigny, *De la perception visuelle du regard*. „Nouvelle revue de psychanalyse“ 1987, č. 35.

si tím jist, přestože upřenost kamery a postup postavy ve mě vyvolávají takový pocit, nutí mě si to myslet. Bude potřeba lehké panorámy doleva, abychom odhalili matku ztuhlou v jejím křesle, ke které advokát „ve skutečnosti“ míří.⁷⁾ Ve filmu GILDA hrdina zůstává sedět, osamocený, zatímco hrdinka tančí na druhém konci parketu a vyzývá takto svého bývalého milence. Střih je dělán tak, že záběr, ve kterém vidím Gildu a jejího kavalíra, se mi ukazuje jako „subjektivní“ záběr přijímající hrdinovo hledisko. Ale Gilda, vzdálená, avšak pozorovaná, se otočí k hrdinovi, aby se na něj usmála. Mohu navzdory vzdálenosti mluvit o pohledu do kamery? Tento příklad jasně ukazuje, že pouhý směr pohledu nestačí, že sám záběr není dostatečným údajem pro zrušení nejistoty. Pro určení povahy tohoto pohledu se musím obrátit nejenom k režii a ke střihu, ale také k vyprávění, a to do té míry, do jaké to jsou diegetické vztahy mezi postavami, které mi umožňují vyvozovat a soudit. Poznamenejme mimochodem, že v obou příkladech má zaujímané hledisko blízko k hledisku postavy, aniž by s ním splývalo, je však stejně nehybné a vzdálené.

Jiný případ možného váhání: pohled míří k postavě, která je natolik uřízlá rámem, že v obraze z ní nezbyvá víc než černý a nezřetelný řez v rohu plátna. Divák pak může mít dojem, že se mu prostřednictvím tohoto řezu, který vypadá jako jím vrhaný stín, oklikou vrací pohled.

Nejisté případy pohledu do kamery jsou ještě nejistější, jsou-li němé, to znamená pokud zvukový pás divákovi neumožňuje suplovat neurčitost vizuálních dat. To je ostatně dobrá příležitost k poznámce, že to, co se běžně nazývá „pohled do kamery“, je ve skutečnosti spojením vizuálního údaje (jehož parametry ihned udám), zvukového údaje (interpelace, krátká řeč), a někdy i gestického údaje (ruka natažená ke kameře, chůze k ní). Pokušení osekát to, co povstává z hlasu, ze syntaxe a/nebo z gesta na pohled bylo rozhodně velké: pohled do kamery tak vyznačuje daleko větší soubor než jen pouhý pohled, obrácení se na diváka, nebo abychom se přidrželi obrazu, na viditelně nepřítomného účastníka rozhovoru. Je to vše nutné pro pohled do kamery? Lze jeho existenci vydedukovat z těchto rozmanitých prvků? Ve filmu EXTÉRIEUR NUIT Jacquesa Brala mi dlouhý závěrečný záběr ukazuje hrdinu, který se sám prochází podél nějakého kanálu. Jeho hlas není slyšet (je tak daleko, že nevidím, jestli mluví k někomu, nebo si povídá pro sebe). Bilancuje svůj příběh, zejména od chvíle nenadálého zmizení jedné mladé ženy. Kamera je umístěna uprostřed nábřeží a postava, která kráčí po nábřeží, se k ní tedy přibližuje takřka čelně. Navíc se obrací na někoho, koho označuje jako „ty“ a kdo ve scéně není přítomen. „Ty“, které zůstává neurčité a kterým by stejně tak dobře mohl být divák, ke kterému by se tato řeč obracela v klasické figuře, kdy se vypravěč znovu chápe slova, protože příběh skončil. Postava je zde příliš daleko na to, abych mohl uchopit její pohled. Ale postřehneme ho, když se přiblíží, a v tuto chvíli, kdy by se mohl klidně obracet na kameru, vidíme, že ve skutečnosti mluví k nepřítomné dívce.

Konečně se jako „pohled do kamery“ obvykle označuje nějaký jedinečný záběr, nebo přinejmenším záběr, pro který ve filmu neexistuje ani symetrický záběr, ani protipól. A je tomu tak odůvodněně, řeknete, protože jednak tento typ záběru může být jedine

7) Skluznutím kamery z čelní pozice do pozice „třetího“, které ukazuje, jak labilní je pojem hlediska, se budu zabývat později v kapitole „L'en-deçà“. (Viz Marc V e r n e t, *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma*. Paris 1988, s. 29 – 58; pozn. red.)

výjimečný (je „zakázaný“), jednak se obrací k publiku, které nemůže být ve filmu reprezentováno, neboť je v sále. Uvidíme však, že symetrie přesto existuje.

Na závěr tohoto rychlého přehledu konstatujeme, že pohled do kamery může mířit na nějakou postavu, na diváka, na kameru nebo... vůbec na nic.

3

Klasická teze pohledu do kamery ve své syrové podobě chce, aby byl možný v určitých typech kinematografické produkce (jako je propagandistický nebo rodinný film) a v jiných ne (jako je „klasický“ hraný film). Nebo jinak: abychom na něj ve filmech hollywoodské produkce mohli narazit v určitých přesně specifikovaných žánrech, a v jiných ne. To však vůbec není jisté.

Začnu příkladem, který se díky studii, kterou mu zasvětil Jim Collins,⁸⁾ stal kanonickým, příkladem amerického muzikálu, kde postava často zpívá a obrací se přitom přímo na kameru. Náš autor poznamenává, že je obvykle potřeba použít několika prostředkujících záběrů, v nichž figuruje „diegetické publikum“. Poznamenejme, že toto publikum může být také prezentováno frontálně, jak samo hledí směrem na kameru, na místo, kde se má nacházet zpěvák. Tento pohled zpěváka je ostatně doprovázen syntaxí (pokud zpívá něco jako „I love you“) i gestem, i když je obtížné říci, co toto „you“ označuje. Aťsi. Vyzdvihuji však, že ve zpěvákově čísle hvězda (v našem případě Fred Astaire) vystupuje z postavy, star zastupující sebe sama se vnucuje místo užší postavy konkrétní diegeze, v níž star vystupuje. Fred Astaire je touto transdiegetickou figurou přecházející z filmu do filmu, na kterou se redukuje star a v níž se vystavuje na odiv, předvádějící svou dovednost. Filmová hvězda? V první řadě hvězda music-hallu, protože je pravda, že Fred Astaire z něj vzešel a že film ho do tohoto rámce znovu zapojuje, zejména prostřednictvím oněch záběrů diegetického publika, které je publikem kabaretu nebo music-hallu. Zdá se tedy, že podmínkou možnosti tohoto pohledu do kamery je jiná konvence, která se objevuje v hraném filmu: konvence music-hallu, kde se hvězda obrací přímo k publiku a využívá k tomu svůj vlastní obraz. Ve filmu stejně jako v divadle chce herec vytvořit osobitou postavu, za kterou takřka mizí. V music-hallu, ať už se předvádí tím, že vytváří velké množství karikatur, či ať hraje pořád tu samou postavu, je výsledek v obou případech stejný: produkuje a posiluje svůj vlastní obraz. V pohledu do kamery Astairova typu na chvíli přijímám to, že nejsem v kině, nýbrž v music-hallu, o kterém vím, že se v něm hvězda obrací k sálu. Najednou se neodhaluje instance vypovídání a film se tak nestává exhibicionistickým. Naopak, vypovídání se naprosto smazává ve prospěch něčeho jiného, ve prospěch jiného spektaklu, který má svůj původ jinde: v music-hallovém čísle. Takže v momentě, kdy se zdá, že film mění svůj konvenční režim, nemění naprosto nic: zůstává průhledný. V tomto fenoménu však vidím ještě něco jiného: music-hallové číslo se ve filmu objevuje jako vyobrazení události, která se konala dříve a především *ve skutečnosti*, se skutečným publikem, za přítomnosti umělce z masa a kostí, této události jsme se však my, diváci filmu neúčastnili.

8) J. Collins, c. d.

ILUMINACE

Marc Vernet: Pohled do kamery



*Herec obrácený tváří ke kameře, stojící blízko u ní,
upírá pohled na nějaký bod situovaný na jejím místě
(Závět doktora Mabuse, Fritz Lang – Vertigo, Alfred Hitchcock)*
Foto archiv

Přítomnost music-hallu je velmi citelná v grotesce (Laurel a Hardy, Charlie Chaplin, Marx Brothers...) a i tam mají postavy konkrétního vyprávění malou váhu ve srovnání s postavou, na níž je založena komika filmu a která stejně jako Fred Astaire přechází z filmu do filmu. Groucho hraje Groucha, Laurel Laurela, Charlie Chaplina. Mám za to, že v grotesce jsou možné dva druhy pohledu do kamery. První z nich si prostřednictvím pohledu, gesta a řeči bere publikum za svědka ironického komentáře nějaké akce nebo charakteru nějaké jiné postavy, podobně jako v loutkovém divadle (*Guignol*). Nejedná se jen o krátký proslov nějaké postavy k divákovi, ale také o odkaz ke *třetímu*, jehož nutnost a roli ve hře slov analyzoval Freud,⁹⁾ zejména u takového srandisty, v jehož roli vyniká a exceluje Groucho. Tento pohled do kamery vržený „do zákulisí“ tedy kupodivu nemění pozici diváka, který ve vztahu k pokračujícímu vyprávění zůstává stále v pozici třetího. A to o to víc, že obrácení se „do zákulisí“ není určeno divákovi jakožto individuu, nýbrž spíše rozsáhlejší a abstraktnější entitě, kterou je *publikum*, nebo ještě šířeji si toto obrácení se do „zákulisí“ bere za svědka celý svět. Takže, abychom se vrátili k příkladu muzikálu, když zamilovaná postava z filmu ZPÍVÁNÍ V DEŠTI představovaná Genem Kellym v dešti rozkřikuje svou lásku a dívá se do kamery (situované „v oblacích“), není k tomu potřeba žádné diegetické publikum, a to v té míře, v níž se publikem a svědkem jeho radosti stává vše: jeho píseň se obrací k celému světu.

Druhý pohled, který je v grotesce možný, se liší od prvního jen tím, že výzva pohledu zůstává bez odpovědi a pohled nevyvolává stejnou reakci vůči postavě. Je to pohled Laurela, který nechápe, co se děje, a který publikum podle všeho žádá o pomoc nebo o řešení. I to je klasická figura loutkového divadla nebo klaunů. Jestliže však Laurel vyzývá k účasti (zatímco Groucho ji předpokládá jen pro sebe tím, že ji odnímá ostatním postavám), ve své pozici vyvolává mstivý smích publika, které s ním není solidární. Co by podle všeho mělo rozpoutat soupeřivou výměnu, se okamžitě obrací v odmítnutí ze strany diváka, který se posmívá nemotorovi a udržuje tak rozštěpení mezi diegetickým prostorem a prostorem sálu. Deflace vyprávění pohledem do kamery a prozrazení diváka jakožto voyeurů? Nikoli, neboť Laurel zde hraje roli Mannoniho rolníka:¹⁰⁾ jeho hloupost mě vhání do Hardyho náruče. Je vskutku *příliš hloupé* si myslet, že publikum je mu soupřítomné, když publikum samo ví, že tomu tak není. Laurel je směšný, protože ve vyprávění zaujímá pozici diváka, který naletěl. Poznamenejme také, že Laurelův *pohled je prázdný*, je to dostředivá prosba, která stojí v radikální opozici proti vystřelenému, rozkazovačnému a odstředivému pohledu.

Také ve Francii hraje tato předchůdnost music-hallu a tato inverze vztahu herec-postava roli například v případě Fernandela, který se v závěrečném záběru filmu HERCULE obrací ke kameře, aby jízlivě dodal: „*Neměli ho považovat za pitomce.*“ Kdo mluví? Ke komu? Postava Hercula, kterou se snažili napálit, která se však nenechala a která to teď tvrdí? Tato postava (prosťáček, který unikne všem komplotům silou svého zdravého rozumu a svou lidskostí) je Fernandelovou oblíbenou postavou. Je to tedy hvězda, která se na konci filmu vyprostí z konkrétní postavy a znovu stvrdí svou autonomii. Fernandel přijde před odchodem pozdravit publikum jako na divadle, nebo jako to udělal Orson Welles na

9) Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris 1978, s. 245nn.

10) O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire*. Paris 1969, s. 161 – 183.

konci AMBERSONŮ, nebo jako to tu a tam dělá Hitchcock. Krátké setkání, kdy se hvězda perverzním způsobem nabízí před svým zmizením. Také mrknutí, znak spolčení mezi hvězdou a publikem, mezi hercem a tou částí diváků, kteří nejsou hloupí a říkají si pro sebe, že ani oni ho nemůžou „považovat za pitomce“, a to v momentě, kdy se s filmem loučí poté, co mu uvěřili. V tomto pozdravu je však také zjemnění, které už je oddělením, rozloučením, znakem zmeškané schůzky, jelikož při něm hvězda už není plně přítomna, aniž by kdy úplně byla. Jde o ve filmu vždy zmeškané setkání mezi hvězdou přítomnou při natáčení, ale nepřítomnou při projekci, a publikem nepřítomným při natáčení, ale přítomným při projekci.¹¹⁾ Postava a hvězda se obrací ke dvěma částem diváka. Avšak hvězda nepřiraditelná k jednomu konkrétnímu filmu se obrací také šířeji ke *svému publiku*, jakémusi metapubliku, které zůstává entitou, která se zcela nekryje ani s publikem v sále.

4

Opusťme komedii. Francesco Casetti nachází i ve „vážném“ (nenašel jsem lepší charakteristiku) hraném filmu příklady pohledu do kamery v klasické diegetické situaci: rozhlasový nebo televizní reportér při práci. Casetti správně poznamenává, že může-li divák během několika vteřin uvěřit, že se tento pohled obrací na něj, pochopí velice rychle, že je třeba ho přiřadit k diegetickému publiku posluchačů či televizních diváků, publiku, které je zde z definice nepřítomné, rozptýlené, vykázané jinde, publikum jež je všude a nikde. Zdá se, že se reportér obrací do prázdna, k virtuálnímu souboru, který není nutně aktualizovatelný. Nick Brown už upozornil na to, že soubor pohledů (které nemíří do kamery) postav v hraném filmu určuje *locus*, prázdné místo, které v ideálním případě zaujímá divák a které není stejné, jaké zaujímá reálně.¹²⁾ Tuto analýzu můžeme prodloužit tím, že řekneme, že to samé platí pro pohled do kamery, který vždy míří k ryze *utopické* pozici. Právě „tam“ leží základní podmínka narace, fikce a její recepce. Divák vůbec nepotřebuje být všude, aby byl vševidoucí: stačí mu být nikde, jinde než kde fyzicky figuruje, být mimo sebe.

Ale pokročíme spektrem žánrů trochu dál, a zastavme se na Sunset Boulevardu. Vzpomínáme si na konec: Norma Desmond, oči vyvalené triumfujícím šílenstvím, jako by byla pohlcována kamerou, na kterou se upřeně dívá, ke které směřuje a ke které natahuje ruku: myslí si, že tam vidí své znovunalezené publikum. Je filmována z lehkého nadhledu kamery, to znamená v ose spojující na jedné straně kamery, které její odvěký přítel přinesl k patě schodiště, a na druhé straně kinosál na plátně. S tím, jak postupuje, se záběr rozmazává: nakonec se obraz rozpustí. Publikum, se kterým se Norma snaží spojit, už dávno neexistuje: film nám říká, že to bylo publikum němeého filmu. Duchové, které Norma, svůj vlastní duch, nalezne v minulosti, v šílenství: jinde. Publikum v sále pozoruje, jak se nepřítomná hvězda pokouší spojit se svým zjevně nepřítomným publikem. Utopie fikce, chimérické místo. Pohled do kamery, který mi Norma podle všeho adresuje, se mě nedotýká: lehce po mě přejede. Blížící se, odmítnuté a nezdařené setkání.

11) Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*. Paris 1977.

12) Nick Brown, *Rhétorique du texte spéculaire*. „Communications“ 1975, č. 23, s. 207.



Norma Desmond, oči vyvalené triumfujícím šílenstvím, jako by byla nasávána kamerou...
(*Sunset Boulevard*, Billy Wilder)

Foto archiv

Naštěstí, protože jinak by bylo monstózní: *SUNSET BOULEVARD* je také příběhem právem nepřipustěného incestního vztahu šílenství a smrti. Jinde jsem se pokusil ukázat,¹³⁾ jak byl klasický hraný film doveden k napodobování incestu a kastrací hrozby, a to prostřednictvím své diegeze a svého dispozitivu reprezentace, v němž je spojení dvou prostorů (prostoru filmu a prostoru kinosálu) zároveň chtěné i potlačované, vytoužené i zakázané. Film tuto situaci řeší lehkými doteky mnohých vyobrazení (delegování) chtěných, ale nezdařených setkání: lehký dotek je denegujícím kompromisem.

Ale nezdar není pro diváka zklamáním: setkání je záměrně zmeškané, vytoužené jakož i nezdařené, aby uspokojilo dvojí požadavek touhy a zákazu, který ji postihuje. Brány otevřené nostalgickému zalíbení: obrazy defilují, příběh se vytrácí. Všechno se odvíjí v modu, který Grévisse pěkně nazval preludický kondicionál¹⁴⁾ a který je látkou dětských her a filmů Marguerite Durasové. Nostalgie po tom, co by se mohlo odehrát, co se pyšní barvami vyprávění, ale zároveň také šedí minulosti. Hudba filmu *CASABLANCA*: rozněžňují se nad příběhem, který evokuje dávno zašlé lásky, které byly krásné, ale dnes jsou nemožné; rozněžňují se nad filmem, který patří do zašlého věku filmu. Music-hall v muzikálu či němý film v *SUNSET BOULEVARDU* fungují stejně. Pohled do kamery je emblematickou

13) Marc Vernet, *La transaction filmique*. In: Raymond Bellour (ed.), *Le cinéma américain. Analyses de films*. Paris 1980, s. 123 – 143.

14) Maurice Grévisse, *Le bon usage*. Paris 1969, s. 681.

figurou této nostalgie, tohoto setkání, které by se mohlo odehrát. Neznamená setkání postavy s divákem, nebo diváka s hercem, je spíše pozváním, které je vzápětí zrušeno: signalizuje svou možnost v minulosti a svou nemožnost v přítomnosti; a divák tím, že ho uvede do pohybu, zesiluje své vlastní rozštěpení.

5

Laurelův pohled idiota, šílený pohled Normy. Prázdné pohledy, které se po nikom nedívají. K nim je třeba přidat pohled snění a vzpomínání, oba stejně tak nostalgické a rezignované. Jako v prvním záběru filmu JALSAGHAR, v němž hrdina za soumraku sedí na vyprázdněné terase čnící nad plochou krajinou a s neutrální tváří tvrdohlavě zírá do kamery, aby mi zároveň oznámil svou blízkost i svůj nezdolatelný odstup, svou radikální izolaci. Jako v předposledním záběru filmu VÝTAH NA POPRAVIŠTĚ, v němž hrdinka čelem ke kameře upírá pohled do prázdna vyvolávajíc muže, kterého miluje a kterého kvůli maličkosti, neočekávané překážce, ztrácí. Poslední záběr nám ukazuje, co vyvolalo její zděšené zasnění, její pocit ztráty: vzpomínkovou fotografii páru, který se podle zvyklosti dívá na fotografujícího kamaráda. Zdvojení pohledu v zrcadle, ale prázdného, nepřítomného pohledu, který už nemá objekt. Pohled zdvojený, protože nepřítomný, podle principu opakování, který podle Freuda vytváří vlasy Medúzy. Tento pohled je však v hraném filmu především klasickým pivotem pro uvedení flashbacku: není tam proto, aby ukázal na filmové vypovídání, nýbrž aby ve vyprávění vyznačil počátek jiného vyprávění, paměť postavy, která pozoruje svou minulost, tu postavu, kterou byla.

Je třeba vzpomenout si na to, co Emil Benveniste vyzdvihl jako jeden ze specifických rysů vypovídání: „*Zdůraznění diskursivního vztahu k partnerovi, ať už je reálný, nebo imaginární, ať už se jedná o individuum, nebo o kolektiv.*“¹⁵⁾ Je třeba to více upřesnit. V předchozích příkladech partner implikovaný pohledem do kamery místo aby byl reálným partnerem, byl ve skutečnosti partnerem kolektivním (publikum) a imaginárním (jiné publikum). Je-li přítomno zdůraznění, pak se často jedná o zdůraznění tohoto vztahu, který diváka vylučuje ze sálu, nebo ho alespoň přímo nezahrnuje. V případě zasnění je tam pohled do kamery skutečně proto, aby zdůraznil diskursivní vztah k partnerovi. Spíše: v první řadě je pohled obrácen ke kameře proto, aby vyloučil každého jiného partnera, který by mohl být mimo záběr a který by byl implikován pohledem, jenž by nebyl namířen ke kameře. Postava se v rámci diegeze nedívá na nikoho jiného, dívá se tam, kde nikdo není. Jinak řečeno, *postava je zde svým vlastním partnerem*. Zasněný pohled je ikonickou a němou podobou samomluvy, v níž se člověk neobrací k nikomu jinému než sám k sobě. Zdůrazněná diskursivní dráha, která se však obloukem, který zůstává součástí vyprávění, vrací do svého výchozího bodu: podtržena je zasněná *absence* postavy, která se ohýbá sama k sobě. Ztracený pohled snění, dostředivý jako pohled Laurela nebo Normy, je jen *zrcadlovým* obrazem pohledu diváka, kterého zatlačuje do nepřekonatelné jinakosti, jelikož ukazuje, že postava zůstává na jiné scéně, kde já být nemůžu. Idiot, blázen, ani snílek nejsou přístupni rozhovoru.

15) Emile Benveniste, *L'appareil formel de l'énonciation*. In: *Problèmes de linguistique générale*, 2. Paris 1974, s. 85.

Pohled diváka. Zde je třeba se vztáhnout k Lacanovým analýzám shromážděným v „Du regard comme objet *a*“.¹⁶⁾ Jeho teze? V první řadě to, že ve voyeurismu se subjekt identifikuje se svým vlastním pohledem a že ten má tu zvláštnost, že je *elidován*. Takže subjekt se poté snaží uchopit stín, dutou formu, siluetu za záclonou, falus *jakožto absentující*. Od té chvíle může být pohled definován jako objekt *a* hledající objekt *a*. Elize pátrající po elizi, dutá forma pronásledující dutou formu. Tento fakt významně ovlivňuje místo perspektivy a rámu v rámu v černobílých hraných filmech: pasti na pohled, do nichž pohled upadá jako do propasti. Také „prázdný“ pohled mi pouze prezentuje tuto elizi pohledu, která je v jádru mého voyeurismu, mé perverze, jejímž původem i cílem je snaha zásadně se vyhnout realitě, a do níž mě film neustále znovu uvrhává. Nezdarené setkání: opakování. Možná proto ve filmu nic a nikdo nikdy není na místě schůzky: aby instituce mohla počítat s obnovením svého publika, které bude pravidelně přicházet nostalgicky slavit nezdar setkání. Ostatně právě to odhaluje ve své studii Bonitzer, když ten pohled do kamery, který je pohledem bojovné interpelace tvářícím se, že volá ke spojení a k akci v tutéž chvíli, kdy odhaluje její naprostou marnost, označuje za „podlý“. Ale je-li tento „podlý“ pohled vyzváním ke spojení, neliší se od jiného pohledu, který Bonitzer definuje jako pohled touhy: oba vyzývají ke spojení, o kterém všichni vědí, že je nemožné a jehož přitažlivost, ještě jednou, spočívá v jeho nemožnosti. Ve skutečnosti neexistuje dvojí pohled do kamery: je jen jeden, dvojznačný, rozdvojený, perverzní pohled, který zároveň vyjadřuje touhu i její zákaz, výzvu i odmítnutí, plán i zřeknutí se plánu. Bonitzer se svou obvyklou jemností vidí, že v Godardových a Straubových filmech se pohledem do kamery „mění tón“. Nevidí však, že klasické hrané filmy, například Dwoskinovy, vytvářejí naprosto stejný účinek, ale že se v nich uspokojují neuspokojením. Pohled do kamery je dvojznačným pohledem, protože je kompromisem mezi dobrým a špatným setkáním. V klasickém filmu také najdeme pohled do kamery ve dvou protikladných typech situací: milostné setkání a setkání se smrtí.

6

Příkladem milostného setkání by mohla být slavná scéna z filmu LAURA, v níž se McPherson ocitá tváří v tvář hrdince. V prvním velkém detailu Laura-Gene Tierneyová nabízí kameře svou hladkou tvář a udivený pohled přímo namířený k objektivu. Další dva záběry sledují, jak se tento pohled posunuje mimo záběr, aby postupně znovu nastolil „normální“ směr. Udivující je, že v záběrech, se kterými se tyto záběry střídají, se McPherson-Dana Andrews sám dívá naprosto mimo záběr, takže se oba směry pohledu naprosto nesetkávají, což jen posiluje ideu setkání hrdinky tváří v tvář s divákem. Tento velký detail je obětinou, která jako příjemné překvapení přichází zaplnit dlouhou absenci: až do této chvíle divák Lauru považoval za mrtvou. Režie, která bez ohledu na připojení (*raccord*) nechá McPhersona dívat se mimo záběr, jen zdůrazňuje toto: McPherson má za to, že ji vidí tam, kde ona není. Sní a Laura je „přítomná“ jen v jeho představivosti. Pokud jde o setkání s Gene Tierneyovou (tento velký detail je také fotografií star),

16) O pohledu jakožto objektu *a* viz Jacques L a c a n, *Le Séminaire Livre XI*. Paris 1973.

nese tutéž pečeť ireality, protože vím, že herečka tam není. Laura s Gene se takto mohou propojit v jakémisi nedosažitelném jinde.

Podobnou konstrukci pro jiné milostné setkání mezi Johnem Ballantinem-Gregory Pec-kem a Constance Petersenovou-Ingrid Bergmanovou nacházíme ve filmu ROZDVOJENÁ DUŠE, i když schéma je zde obráceno, protože do kamery se dívá Ballantine, zatímco Petersenová se dívá mimo záběr. To ji v první řadě staví do pozice nabízené kořisti, a zároveň je tak respektováno téma rozpačitého doznání a odvráceného pohledu: to ona přišla vyhledat Ballantina v jeho pokoji. Jedná se tedy o klasický záběr-protizáběr, který má oznamovat milostnou výměnu, v níž kamera filmující Ingrid Bergmanovou zaujala místo toho, kdo se na ni dívá: Ballantina. Oba záběry jsou zde tedy symetrické stejně jako ve scéně z filmu DR. JEKYLL AND MR. HYDE, kterou analyzoval Petr Lehman,¹⁷⁾ a v níž jsou nejprve ukázáni dva milenci, jak si vzájemně hledí do očí (vidíme je z profilu), a teprve poté každý partner sám s pohledem upřeným do kamery. Takže pohled do kamery zde odkazuje k partnerovi (Jekyll se dívá na Muriel a Muriel na Jekylla) a nikoli k divákovi, který tak má pochopit milostnou volbu a fascinaci, která každého jiného partnera vylučuje. Zdvojení pohledu v situacích s milostnou tematikou je základem pro jeho zrušení ve vztahu k divákovi. Proto se mi zdá být problematické mluvit jako Roger Odin¹⁸⁾ o „znásilnění mého diváckého já“ v podobné scéně filmu VÝLET DO PŘÍRODY. Jestliže je „divácké já“ mou součástí participující na vyprávění, která se identifikuje s postavami, pohled mě zasahuje *jen v rámci vyprávění*. Jestliže je „divácké já“ součástí mého já, které ví, že jsem v kině, pak mě tento pohled nezasahuje, protože míří buď do diegetického místa, se kterým nejsem totožný, nebo (v příkladu Rogera Odina) do jakéhosi jakoby nekonečna. Divák je role, kterou subjekt hraje.

Francesco Casetti jinde správně tvrdí, že diskursivní vzorec „já-ty“ se skládá jen ze shifterů¹⁹⁾, to znamená z prázdných forem, které nijak neodkazují k nějaké konkrétní osobě,²⁰⁾ k nějakému subjektu chápanému jako celý a specifický, nutně aktualizovatelný. Když Fred Astaire zpívá s tváří do kamery „I love you“, toto „you“ není pro mě, má zde označovat nepřítomného adresáta, na kterého se obrací a se kterým se identifikuji jen částečně. Jen adolescentní fanoušci na nějakém stadionu věří po tisícovkách, že se taková píseň obrací osobně ke každému z nich. Jestliže Francesco Casetti popisuje různé typy navrstvení pólů diskursivního vztahu, je třeba upřesnit, že navrstvení není nikdy úplné a že přechod od jednoho ke druhému se vždy děje ve vedleším plánu, kontaktem okrajů, částečnou podobností. Vraťme se k příkladu reportéra, který se obrací na kameru: herec ztělesňuje postavu, která je ve vyprávění zástupcem jak vyprávěcí, *tak* divácké instance (jakožto divák je svědkem, který není obsažen v zápletkce), postavu, která není úplně jednoduchá a která se obrací ke svému publiku, které není publikem kinosálu (ve kterém sedím), které je sice skutečné, ale ani s ním plně nesplývám.

17) Peter Lehman, *Looking at Ivy looking at us looking at her*. „Wide Angle“ 1983, č. 3.

18) R. Odin, c. d.

19) Francouzsky *embrasseur*, lingvistická jednotka, která uvádí promluvu do vztahu k realitě (pozn. překl.)

20) Zejména toto vyvolává zdrženlivost Gérarda Genetta používat pro naraci termín osoba. Viz *Le nouveau discours du récit*. Paris 1983, s. 64nn.

Hvězda – metapostava – postava – diegetické publikum – metapublikum – reálné publikum – divák. Struktura posunujících se zrcadel, struktura trochu cibulovitá, která svým fungováním připomíná situaci, kterou zná každý, a to zejména ze zkušenosti nostalgie, kdy s potěšením rozjímám nad postavou, kterou jsem byl, kterou už nemůžu být, kterou už ani nejsem, kterou jsem možná nikdy ani nebyl, a v níž se přesto rád poznávám. Figury Jáského ideálu přenesené do minulosti, které Freud definuje jako „*náhražku za ztracený dětský narcismus*“²¹⁾. Ale aby se mohla uskutečnit identifikace (vždy částečná) s tímto mým jiným já, je tato ztráta nutná, je nutná tato neredukovatelná diference, je nutný tento doprovodný narcismus. Známe navíc blízkost Nadjá a Jáského ideálu ve Freudově teorii. Já, Ideální já, Jáský ideál, Nadjá, opět zde nacházíme proximální řetěz, který umožňuje interiorizovat rodičovské hlasy a který divákovi umožňuje identifikovat se (částečně) s narací prostřednictvím onoho efektu uchvácení (který kvůli poutu, který jej spojuje s orálností a žravostí oka, můžeme nazvat introjekcí), jenž intelektuálně zná milovník hudby a fyzicky milovník nočních klubů.

7

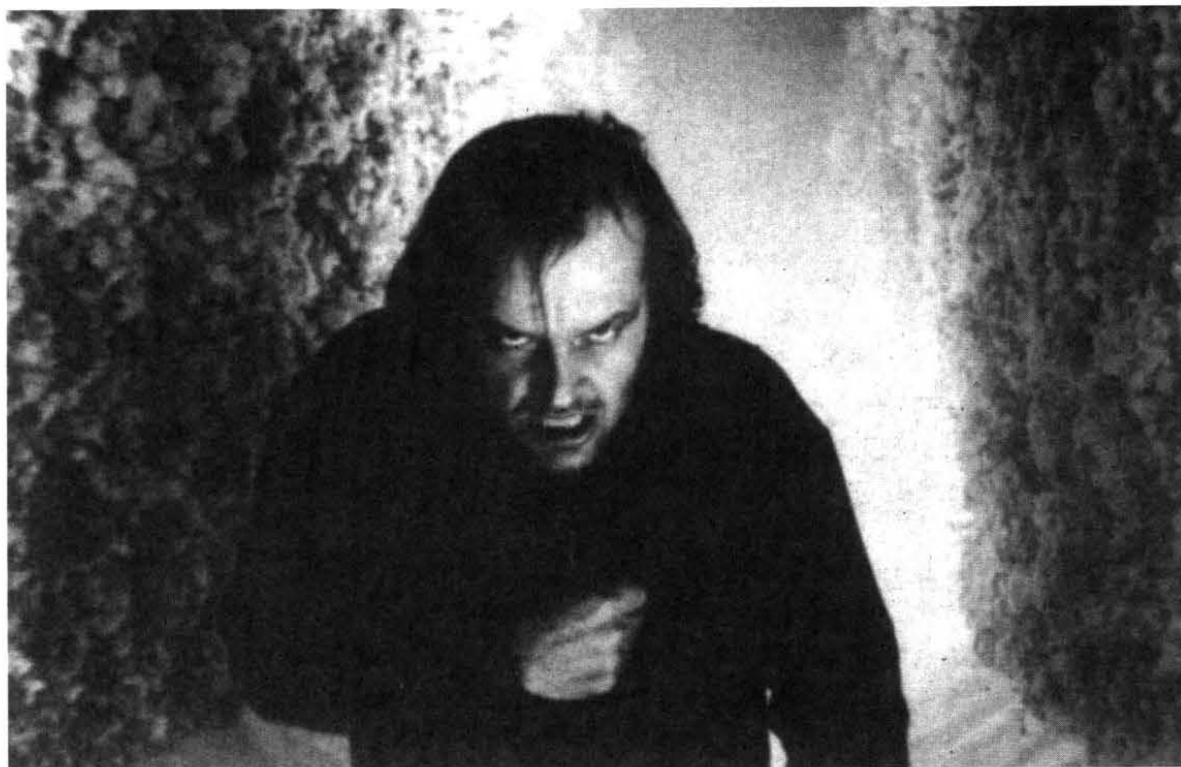
Jestliže pohledy do kamery slouží k označení dobrého setkání, slouží stejně tak k vyznačení špatného: smrtelného střetnutí. Pohled do kamery skutečně také nachází svůj vyvolený terén v dobrodružném filmu (rvačka, souboj), detektivce (agrese, vyřizování účtů, výslech a konečné vítězství zákona) a ve fantastickém filmu nebo v hororu (vražda). Kdo by si nevzpomněl na upřený, podivně zneklidňující pohled monstra vytvořeného Frankensteinem²²⁾? Hrůzný efekt je zajištěn a pečlivě využit. Na jedné straně výzva a neodvratitelná hrozba, na druhé straně marná prosba. Na začátku filmu KDYŽ MĚSTO SPÍ vidíme z nadhledu kamery záběr první oběti mladého zabijáka v okamžiku vraždy, oběť řve děsem a obrací ke kameře vyděšený pohled. Tento záběr je skutečně subjektivní, neboť osa a pozice kamery je na místě zabijáka, tam, kde už nemůže být dosažen. Smrtící pohled je skutečně jakýmsi druhem antikomunikace, protože se stvrzuje bez potřeby odezvy, takže reakcím tváří v tvář vtiskuje nádhernou neproniknutelnost. Pohled je zde neosobní, nedotknutelný: ani zde nikoho nepřijímá, protože není nikým. Je tím, kdo odsuzuje bez odvolání, a ničí toho, na koho se obrací (ve filmu KDYŽ MĚSTO SPÍ je pohled oběti dojmavý proto, že nenachází žádný soucit): je to pohled vražedného šílenství, žravý pohled, pohled Smrti. Pohled smrti, který se na mě upírá a otevírá se do prázdna: takto ho Hitchcock použil na závěr scény ve sprše v PSYCHO. Pohled, jehož nositelem je logicky monstrum Frankenstein, neboť razantně tvrdí svou radikální jinakost, svou definitivní příslušnost k nedosažitelnému a strašnému světu. Stejně jako pohled hlupáka, šílený nebo zasněný pohled, je dutým pohledem, který se redukuje na sebe sama, jelikož ruší každou možnost rozmluvy, kterou naznačuje.

Je to také pohled Zákona, který je nevyhnutelný, neosobní a také bez odvolání. Nijak nás tedy nemůže udivit, že bývá často zobrazován jako jediné oko bez těla autonomně

21) S. Freud, *Pour introduire le narcissisme*. In: *La vie sexuelle*. Paris 1972, s. 98.

22) Úvodní titulky filmu (FRANKENSTEIN; James Whale, 1930) jsou složeny z otáčejícího se kola široce otevřených, nespárovaných očí.

ILUMINACE
Marc Vernet: Pohled do kamery



*Na jedné straně neodvratitelná hrozba...
...na druhé marná prosba
(The Shining, Stanley Kubrick)
Foto archiv*

existující v podobě všudypřítomné policejní helikoptéry²³⁾, kterou se spíše než jeho nedosažitelnost zobrazuje permanentnost dohledu, jeho upřenost a jeho věčnost. Postavy filmu *POSTAVY V KRAJINĚ* o tom věděly své, Kain také. Ve filmu *DŮM U ŘEKY* nám poté, co Louis Hayward právě uškrtil Emily, dva záběry nabízejí obraz velkého anonymního oka za kovaným železem francouzského balkonového okna²⁴⁾, které se snaží proniknout pohledem dovnitř do domu, zatímco ubohý hrdina se mu snaží uniknout, plaze se po zemi: neunikne mu. Ve filmu *POZNAMENANÁ ŽENA*, zatímco prokurátor (kterého hraje Bogart) přednáší před porotou svou obžalovací řeč, kamera sklouzává za porotce, pak postupuje k Bogartovi, aby ho izolovala, takže konec svého kázání pronáší sám tváří v tvář kameře. Zákon nelze zobrazit lépe: scény ze soudní síně, ať už jde o souboj dvou stran nebo o verdikt, jsou oblíbeným místem pro pohled do kamery.

Jestliže pro smrt či pro zákon (a někdy smrt rukou zákona) pohled do kamery znamená nedotknutelné jinde, je přirozené, že se objevuje také ve scénách mdloby, ať už do ní někdo upadá (mladá ctnostná dívka stížená nevolností – je těhotná – na začátku filmu *DARMOŠLAPOVÉ*), či ať už se z ní vynořuje. V tomto posledně zmíněném případě se jedná o klasickou figuru, v níž se svědci sklánějí kolmo nad toho, kdo se probouzí, kdo se „vra- cí“ z druhé strany. Například ve filmu *VRAŽDI, MILÁČKU*, když zdrogovaný detektiv blouzní a pak znovu nabývá vědomí, nebo v prvních scénách filmu *NĚKDE V NOCI*, když se vo- ják vynoří z kómatu a vidí nad sebou skloněné lékaře a sestřičky. V obou případech se jedná o pohled ze zázsvětí, podobně jako v případě Lauřina zjevení. Ve filmu *TICHÝ MUŽ* dostane hrdina, kterého ztělesňuje John Wayne, během probíhající svatby strašnou ránu od svého nemluvného švagra. Spadne a omdlí. Následuje flashback, ve kterém hrdina znovu vidí svůj poslední boxerský zápas, poslední proto, protože při něm zabil svého soupeře. Několik záběrů tohoto flashbacku je filmováno „subjektivní“ kamerou, z *hle- diská smrti*. Hrdina, rozhodčí i sekundanti se vyděšeně opakovaně naklánějí nad muže ležícího na zemi. Tolik pohledů do kamery, které jsou ostatně podepřeny, zesíleny příliš tvrdým světlem projektorů, záblesků a blesků (od reportérů fotografujících událost).

Tento poslední příklad zdůrazňuje dvě věci. V první řadě se jedná o „imaginární“ scé- nu, kterou hrdina sní, zatímco je v bezvědomí; tento model je blízký modelu, jenž umož- ňuje znovuzjevení Laury. Krom toho, a to je nejdůležitější, se zdá, že je ve scéně přítom- ná reversibilitnost pohledu do kamery, kterému je vystaven jak ten, kdo zabíjí, tak ten, kdo umírá. V pohledu do kamery je vidět neviditelné, Jinde, Smrt. Ať už figuruje v obra- ze (typ Frankenstein pro postavu rozhodnutou zabít), či ať už figuruje „na místě“ kamery, která je tak vnímána jako místo prázdna (typ *KDYŽ MĚSTO SPÍ* nebo *TICHÝ MUŽ*).²⁵⁾ Takto by se podle Petera Lehmana dala vysvětlit „nevhodnost“ záběru, ve kterém se Ivy svlé- ká a dívá se přitom do kamery ve filmu *DR. JEKYLL AND MR. HYDE*: tato nevhodnost však nespočívá, jak tvrdí, v pornografické povaze záběru, nýbrž v tom, že Ivy podepisuje vlastní smrt tím, že se ji pokouší svést: pozoruje ji totiž Mr. Hyde, ten na ni upírá pohled,

23) Jedná se o častou figuru detektivek se znovunabytím síly z 80. let. Příkladem je plakát na film 1984 (Michael Radfort, 1984).

24) Tato voyeuristická konfigurace oka za mřížovím viz kapitola „L'en deçà“. (Viz M. V e r n e t, *Figures de l'absence*, s. 29 – 58; pozn. red.)

25) „Hledisko smrti“ viz analýza filmu *VAMPYR* v kapitole „L'en deçà“.

zatímco Dr. Jekyll je galantně odvrácen. Je to zároveň scéna svádění i scéna smrti, smrti kvůli svádění. Neudivilo by mě, kdyby scéna pohledu, který si vyměňuje Muriel s Jekylem, byla stejně rozdvojena a nesla stejný význam. Zánik je na obou stranách pohledu do kamery. Takový smrtící pohled, jehož je pohled *do* kamery jen symetrickým odrazem, udělal z pohledu kamery Michael Powell ve svém filmu PEEPING TOM. Kamera jako strojové místo zachycování živého by tak byla mýtický Smrtí v podobě zlého oka.

8

Pohled do kamery může být analyzován jedinečně pod podmínkou, že vezmeme v úvahu jeho příčiny a jeho účinky, jeho místo ve vyprávění, stejně jako jeho místo ve filmu, a že ho umístíme do nejasnosti bez jediné opory, do nejasnosti panenky a pohledu, zejícího otvoru a přebytku, touhy a kastrace, a to také v rámci kamery, která se zároveň vrhá vpřed i nahrává.²⁶⁾ Naznačuje nám to vracející se figura slepce „s nesnesitelným pohledem“, drahá Fritzi Langovi, a ještě více figura zuřivého jednookého muže. Tomu se na jeho tváři daří skloubit vyčnívání jeho živého oka se zející ránou jeho nepřítomného oka, zatímco páska vytváří dojem, že se na mě bez ustání dívá. Jednooký a slepý jsou dvě figury jinakosti, izolovanosti, která je klade na jinou scénu. Neexistuje horší pohled než pohled vyslaný bílýma očima bez duhovky: pohled, který říká nemožnost interpersonální komunikace v okamžiku, kdy jeho nositel není „osoba“²⁷⁾.

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu:

Marc Vernet, *Le regard à la camera.*

In: Marc Vernet, *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma.*

Editions de l'Etoile, Paris 1988, s. 9 – 27.

Citované filmy:

Casablanca (Michael Curtiz, 1942), *Darmošlapové* (I Vitelloni; Federico Fellini, 1953), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931), *Dům u řeky* (House by River; Fritz Lang, 1950), *Extérieur nuit* (Jacques Bral, 1980), *Frankenstein* (James Whale, 1930), *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *Hercule* (Carlo Rim, Alexander Esway, 1937), *Jalsaghar* (Satyajit Ray, 1958), *Když město spí* (While the City Sleeps; Fritz Lang, 1956), *Laura* (Otto Preminger, Rouben Mamoulian, 1944), *Léto s Monikou* (Sommaren med Monika; Ingmar Bergman, 1952), *Někde v noci* (Somewhere in the Night; Joseph L. Mankiewicz, 1946), *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), *Postavy v krajině* (Figures in a Landscape; Joseph Losey, 1970), *Poznamenaná žena*

26) Ch. Metz, c. d.

27) Výraz „personne“ znamená osoba a zároveň nikdo (pozn. překl.).

(Marked Woman; Lloyd Bacon, 1937), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Rozdvojená duše* (Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945), *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Skvělí Ambersonové* (Magnificent Ambersons; Orson Welles, 1941), *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), *Tereza Raquinová* (Thérèse Raquin; Marcel Carné, 1953), *Tichý muž* (The Quiet Man; John Ford, 1952), *Vampyr* (Vampyr, ou L'Étrange Aventure de David Gray; Carl Theodor Dreyer, 1932), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Vraždi, miláčku* (Murder, My Sweet; Edward Dmytryk, 1944), *Výlet do přírody* (Une partie de campagne; Jean Renoir, 1936), *Výtah na popraviště* (Ascenseur pour l'échafaud; Louis Malle, 1958), *Závět doktora Mabuse* (Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1932), *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain; Stanley Donen, 1952), *1984* (Michael Radford, 1984).