

Obzor

O Rakousku, filmech a dějinách

Elisabeth Büttner – Christian Dewald: *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945.*
Residenz Verlag, Salzburg und Wien 2002, 516 stran.

Elisabeth Büttner – Christian Dewald: *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart.*
Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1997, 504 stran.

Po osmi letech práce byl v roce 2002 dokončen obsáhlý „pokus psát o Rakousku, filmech a dějinách“ (I, s. 9); ve více než tisícistránkovém dvojsvazkovém spisu představili filmoložka Elisabeth Büttnerová, působící na Svobodné univerzitě v Berlíně, a vídeňský teatrolog Christian Dewald velmi osobitým způsobem vývoj rakouské kinematografie od jejích počátků až do devadesátých let dvacátého století. Publikované dílo se nápadně a záměrně vzdaluje od tradičních, chronologicky a lineárně koncipovaných dějin národní kinematografie (resp. kinematografie určitého státu),¹⁾ strukturovaných jednak sledem historicko-politických determinant, jednak postupným střídáním uměleckých směrů, škol a generací, a vyzdvihujících jména známých tvůrců. (Frapantním porušením obvyklého lineárního postupu je už fakt, že nejdříve bylo zpracováno novější období – tento svazek označujeme jako díl II – a až poté oba badatelé přistoupili k periodě, v níž se rakouská kinematografie konstituovala – díl I.)

Práce Büttnerové a Dewalda se programově vymezuje jako *eine Geschichte*, jako jeden z možných pohledů, jako dějiny „jiné“ či alternativní. Zřetelně se tak zapojuje i do současné vlny sebereflexe filmové historiografie, která se stále intenzivněji zamýšlí nad otázkou, jak psát dějiny, jak se vyrovnat s napětím mezi přítomností a minulými fakty a procesy, mezi vlastní konceptuální aktivitou a neurčitou, pohlcující mnohotvárností dějin, jak realizovat a vyjádřit zkušenost dotýkající se jiných subjektů a jiného času.²⁾

Na konkrétnější rovině lze pak předloženou publikaci brát jako závažný pokus vyrovnat se s problémem dějin „malé“ kinematografie, jež nedisponuje ani velkým počtem filmů, ani filmy umělecky průkopnickými a všeobecně oceňovanými, ale skládá se v zásadě jednak z řemeslně fabrikovaných komerčních snímků, jednak z nízkorozpočtových, nejednou značně výlučných opusů. (Dodejme, že hlavním pramenem k historii rakouské kinematografie dosud bylo populární a přehledové zpracování Waltera Fritze;³⁾ zajímavým příkladem alternativního traktování vývoje

- 1) Právě v případě Rakouska se existence svébytné rakouské národní kinematografie může jevit jako nikoli zcela nesporná. K analogické otázce postavení rakouské národní literatury srov. Wendelin Schmidt-Dengler, *Patos nehybnosti (K rakouské „národní literatuře“)*. „Souvislosti“ 14, 2003, č. 1 – 2, s. 180 – 188; přel. Tomáš Dimter.
- 2) Srov. např. Drehli Robnik, *Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie*. In: Jürgen Felix (ed.), *Moderne Film Theorie*. Mainz 2002, s. 246 – 280, zvl. s. 270 – 275.
- 3) Walter Fritz, *Kino in Österreich 1896 – 1930. Der Stummfilm*. Wien 1981; též, *Kino in Österreich 1929 – 1945. Der Tonfilm*. Wien 1991; též, *Kino in Österreich 1945 – 1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde*. Wien 1984.

rakouského filmu posledních desetiletí je sborník snažící se představit jeho specifiku prostřednictvím série analýz děl, jež je možno pokládat za reprezentativní.⁴⁾

Současně historiografický spis Büttnerové a Dewalda zasahuje ještě do dalšího, odlišného kontextu, a to do kontextu kritické reflexe „rakouského ducha“, psychologické, sociální a politické osobitosti Rakouska, jež je spjata s tvorbou spisovatelů a publicistů jako Karl Kraus, Robert Musil a nověji Thomas Bernhard či Robert Menasse; zvláště Kraus a Menasse jsou v práci také velmi hojně citováni.

Zásady svého přístupu formulují autoři v předmluvách k oběma svazkům publikace (I, s. 7 – 9; II, s. 7 – 9). I když mají předmluvy ráz aforistických poznámek, hlavní body z nich vyplývají zcela jasně: (a) Cesta do minulosti je pojata jako „tygří skok“ (I, s. 7), který vede ke vzniku mezer ve výkladu, k přehodnocení obvyklých pohledů a k obrácení pozornosti na věci dosud ponechávané stranou. (b) Je zdůrazněna konstrukce dějin z perspektivy současného vědomí, jež způsobuje destrukci chronologického postupu a preferenci pohybu po motivických a ideových osách; přitom se poukazuje na nutnost v maximální míře respektovat mnohost podob filmu, četné divergence a zlomy, jež nesmí být zakrývány neadekvátní snahou o stanovení vůdčích vývojových linií. (c) Fundamentálním východiskem se pro autory stává přesvědčení, že kinematografie je vždy úzce propojena s dalšími kulturními praktikami a že navazuje přímé vztahy se společností a jejím každodenním životem: Filmy jsou součástí historie a nesou ji v sobě; přitom zahrnují jednak estetický, jednak společenský a ideologický aspekt, podněcují aktivitu v podobě vzpomínek, myšlenek i činů. (d) Závažnou platnost má dále postulát, že pro dějiny filmu nejsou rozhodující soudy o kvalitě: „Filmově historický výzkum spíše odhaluje a formuluje souvislosti, vývojové trendy, otevřené i skryté spojnice jak ve sféře estetické, tak ve sféře společenské“ (I, s. 8). (e) Jako speciální vlastnost filmu se vyzdvihuje to, že je jediným místem, jež ve svých obrazech bezprostředně a přímo ukazuje, dokumentuje a uchovává dějiny, a to i dějiny mentalit, imaginace, potlačených tužeb či útěků před světem; zároveň však film bývá zasažen i deformací danou příklonem ke komerčnosti nebo snahou využít jej pro ideologické cíle. (f) Zdůrazňuje se úzká vazba zobrazeného, natočeného na to, co do filmů pojato nebylo: „To, co nebylo nafilmováno, neustále kritizuje, komentuje, aktualizuje nafilmované předměty a děje. Skutečnost (mimo filmový obraz) má vždy také slovo“ (I, s. 8).

Výklady, které po předmluvách následují, se o zmíněné zásady opírají se značnou důsledností. Základní strukturace textu je dána zcela obecným klasifikačním rámcem, neseným takovými (mnohdy metaforicky pojímanými) označeními, jako je *Dívání se*, *Vykopávání*, *Hoření*, *Přežívání* (v díle I) či *Dějiny/Příběh(y)* (*Geschichte[n]*), *Kontinuité*, *Konflikty*, *utopie*, *Těla*, *Místa*, *tváře*, *Pohyb*, *čas* v díle II. Od nich se pak odvíjejí paralelní průřezy filmovou, ale i historicko-politickou problematikou. „Napříč“ tímto primárním dělením jsou navíc do obou svazků zasazovány speciálně vyznačené „panely“, zčásti zpracované i jinými autory, jež zahrnují různé informativní exkursy, faktografické, biografické a filmografické přehledy, ilustrativní citáty, úryvky z literárních materiálů a scénářů a (v díle II) též rozhovory s pamětníky a odborníky.⁵⁾ Tyto pasáže navazují mnohotvárné, ne vždy explicitně vyjádřené vztahy se základní linií výkladu, již přitom často přerušují. Princip oslabování linearit se tak svým způsobem prosazuje i ve sféře recepce textu.

4) Gottfried Schlemmer (ed.), *Der neue österreichische Film*. Wien 1996. O představení dějin celé světové kinematografie na příkladu chronologicky uspořádané sbírky rozborů vždy jednoho „klíčového filmu“ z produkce jednotlivých let se pokusila pětisvazková publikace Werner Faulstich – Helmut Korte (eds.), *Fischer Filmgeschichte 1 – 5*. Frankfurt a. M. 1990 – 1995.

5) Navíc obsahují oba svazky velmi užitečnou přílohu, filmografii rakouských hraných (a částečně i dokumentárních) filmů za léta 1906 – 1944 (I, s. 412 – 467; sestavil Anton Thaller se spolupracovníky) a za léta 1945 – 1996 (II, s. 438 – 469; sestavili Regina Schlagnitweitová a Alexander Horwath).

Čtenář je nabádán k aktivnímu čtení, k uvědomělému pohybu po vnímaných stránkách a k samostatnému nacházení spojnic.

Výběr sledovaných otázek a analyzovaných filmů je determinován zmíněným obecným rámcem. Především tento rámec určuje, čemu je věnována důkladná pozornost, co zůstává na okraji a co je opomenuto. Dějiny jsou tak vskutku konstruovány; čtenář se může ztotožnit se zvolenou perspektivou, nebo vůči ní může klást odpor a případně formulovat protinávrhy. V tom spočívá další, a nepochybně závažnější aspekt výzvy k aktivnímu čtení, která ze spisu Büttnerové a Dewalda vychází.

Podaný historiografický výklad se zcela volně pohybuje mezi centrem a periferií (resp. spíše rozrušuje státnost této distinkce), mezi filmy ambiciózními a neskrývaně komerčními a také mezi filmy hranými, dokumentárními a experimentálními (ty mají právě v Rakousku bohatou a produktivní tradici). Sledování vybraných motivických a ideových komplexů vede k tomu, že se někdy pozornost na úkor „vlastní“ rakouské tvorby soustřeďuje na ojedinělá „hostování“ zahraničních režisérů (např. brechtovská adaptace PAN PUNTILA A JEHO SLUŽEBNÍK MATTI [Herr Puntila und sein Knecht Matti, 1955], natočená Albertem Cavalcantim) a že se na druhé straně zcela samozřejmě operuje i s filmy, které nemají bezprostřední výrobní vztah k Rakousku, ale jsou s ním spjaty např. pouze původem režiséra – mj. jsou podrobně probírány filmy vídeňského rodáka Gustava Ucického natáčené od přelomu dvacátých a třicátých let v Německu. Pro rakouskou kinematografii je ovšem „anektována“ i např. EXTASE Gustava Machatého z roku 1932 (na základě existence německojazyčné verze), která tu vystupuje jako příklad vizualizace filmového vyprávění a dynamizace obrazu (I, s. 117 – 119).⁶⁾ Druhou stranu mince tvoří, jak už bylo zdůrazněno, četné vynechávky způsobené tím, že leccos prostě „propadlo síti“, již autoři ve svém díle vybudovali. Tak se např. nedovídáme vůbec nic o nesporně pozoruhodném tvůrci sedmdesátých let, režisérovi íránského původu Mansuru Madavim; podobně předložené dějiny skýtají jen značně redukováný obraz produkce filmařů, kteří utvářejí současnou podobu rakouské kinematografie: zcela „vypadli“ např. Paul Harather či Niki List, jen filmografický odkaz upozorňuje na Roberta Dornhelma nebo Götze Spielmanna, Houchang Allahyari (další Íránec působící v Rakousku) je „odbyt“ šestiřádkovým odstavcem (II, s. 315) atd.

Neméně podstatný než výběr témat je způsob jejich traktování. Neobyčejně obsáhlý text je i v tomto aspektu mnohotvárný, v zásadě však podoba výkladu přechází mezi dvěma póly. Jeden z nich je charakterizován úsilím o postižení (takřka) nepostižitelného, toho, co sami autoři označují jako *Flüchtigkeit*, prchavost (I, s. 92, 108). Uplatňuje se tu jemný fenomenologický popis tvarů a pohybů, fyzické prezence věcí reality, které se ve filmu v daném momentu objevují a které se často vzpírají zapojení do sémantických vazeb a vůbec nemusejí být výsledkem intence tvůrců (jde mj. o to, co do sebe filmový obraz pojímá díky hloubce ostrosti). Vyhraněný doklad tohoto postupu představuje např. důkladný rozbor filmu opatřeného titulem VLNY NARÁŽEJÍ NA POBŘEŽÍ A JSOU POZOROVÁNY JEDNOU ŽENOU (Wellen schlagen gegen die Küste, beobachtet von einer Frau, 1914 – 1918). Výmluvným faktem je, že se zde analyzuje kratičký snímek nalezený v archivu, u něhož není znám autor, přesná datace ani původní název (I, s. 91 – 95). Aby bylo zřejmé, jak se výklad odvíjí, je třeba uvést poněkud delší citát:

„Film VLNY NARÁŽEJÍ NA POBŘEŽÍ A JSOU POZOROVÁNY JEDNOU ŽENOU se skládá ze tří záběrů, které se ve své prchavosti vymykají souvislosti. Prvek, jenž je společný všem třem záběrům, tvoří voda,

6) Dodejme, že dalším zajímavým bohemikem, i když jiného typu, je v publikaci propagandistický film OCELÁRNA POLDINY HUTI BĚHEM SVĚTOVÉ VÁLKY (Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkrieges, 1916; I, s. 140 – 145). Český čtenář může být poněkud překvapen tvrzením autorů, že Kladno je vesnice devadesát kilometrů západně od Prahy (I, s. 140).

přítomnost moře. Několik lodí se staženými plachtami spočívá v klidné vodě; ocitly se zkroceny v kanálu malého přístavního města, jehož domy působí takřka pitoreskně. Tento obraz trvá jen okamžik, probleskává. Následující záběr vykazuje rysy inscenace: mírný pohyb vln na úzkém pruhu pobřeží, v pozadí vesnice, která zůstává bezejmenná. Chlapec s vozem taženým voly vnáší do obrazu dodatečně pohyb. Navazuje zrakový kontakt s kameramanem. Na začátku záběru zvířata popohání, z obrazu vyjíždí pomalu. Třetí záběr trvá nejdéle. Burácející mořské vlny narážejí na skalnaté pobřeží. Pozice kamery je zvolena promyšleně. Zdvojuje rámování obrazu. Pohled na moře prochází otvorem ve skále, jako by šlo o otevřené okno, které poskytuje průhled. Důraz na vidění zesiluje žena, která vstupuje do obrazu. Sedá si na skálu a věnuje se pozorování. Hra přírodních sil jako kulisa pro těkající zrak ženy i pro technickou aparaturu, která obojí zaznamenává“ (I, s. 92).

Na opačném pólu se pak umisťuje koncentrace na problémy filmu jako faktoru sociální a politické sféry. Je vskutku nápadné, jak velkou plochu zabírají výklady o filmu ve vztahu k historickým událostem (jako byl požár vídeňského Justičního paláce v roce 1927) a zvláště o zapojení kinematografie do ideologického a propagandistického působení. Rozsáhlé kapitoly se zabývají filmovou propagandou během první světové války, filmy podporujícími ve dvacátých a třicátých letech sociálně demokratickou stranu i potom úsilím o vybudování nového rakouského sebevědomí a o usměrnění vzrůstající nespokojenosti v letech obsazení Rakouska vítěznými protinacistickými mocnostmi a studené války – v této souvislosti je např. připomínán i kuriózní film PRVNÍHO DUBNA 2000 (1. April 2000, 1952), natočený prominentním režisérem třetí říše Wolfgangem Liebeneinerem, kde je až onen rok 2000 ukázán jako datum, kdy si Rakousko na základě „dokumentu moskevské deklarace členů světového soudního dvora“ zaslouží opět svobodu (II, s. 38). Tyto pasáže prostřednictvím důkladného popisu a interpretace filmových obrazů dokládají mechanismy propagandistického ovlivňování a zároveň ukazují dvojí napětí, jež tyto obrazy doprovází. Především proti propagandistickému znázornění stojí to, co propaganda nechává stranou, co zamlčuje a potlačuje: Tak je např. vytěšňována zhoršující se ekonomická a zásobovací situace za první světové války (I, s. 151 – 152) nebo je zastírána míra destrukce po skončení války druhé: „Hlad, zkáza, tramvaje, které nejezdí, elektrický proud, který neproudí, to vše se nehodí k zaznamenání na filmovém obraze“ (II, s. 16). (Práce tak prakticky realizuje tezi o spjatosti prvků zobrazených a nezobrazených.) Vedle toho bývá propagandistický obraz rozrušován subverzivním „protismyslem“, který se do něho nepostřehnutelně vkrádá a který například degraduje proklamovaný heroismus odhalením jeho faktické absurdity (I, s. 176).

Současně autoři jistě právem zdůrazňují, že ideologický faktor se velmi podstatně uplatňuje rovněž „plíživě“, bez vazby na neskrývaný propagační či propagandistický záměr. Interpretují tak např. film Gézy von Bolvaryho ŽNĚ (Ernte/Die Julika, 1936) jako ztvárnění austrofašistické koncepce nediferencované a nábožensky orientované pospolitosti, jehož účinnost zesiluje fakt, že poselství se realizuje prostřednictvím emocí (I, s. 372 – 374).

Hledáme-li metodu, již autoři při vyvozování svých závěrů nejčastěji používají, brzy zjišťujeme, že je to metoda konfrontace. Stále znovu vybírají malé skupiny filmů nějakým rysem propojených a přitom časově oddělených (např. různé adaptace téhož literárního díla, filmy s příbuznou tematikou) a snaží se stanovit vzájemné rozdíly, jejich motivaci a funkci. Přitom se prosazuje tendence k utváření jakýchsi skoro až „magických“ triád, v mnoha případech se předmětem zkoumání stává právě trojice filmů. Jedna z kapitol se např. zabývá třemi filmy dotýkajícími se (jinak spíše pomíjeného) tématu první světové války, které traktování svých příběhů vždy přizpůsobují potřebám a náladám doby vzniku (I, s. 196 – 209): Film PROKLÍNÁNÍ OSUDU (Fluch dem Schicksal, 1919) režiséra Karla Lajthaye zdůrazňuje svou dusnou atmosférou rysy rozkladu a ohrožení a zaměřuje se na hledání smyslu iracionální smrti; VELKÁ LÁSKA (Die große Liebe, 1931) Otto Ludwiga

Premingera spojuje návrat z válečného zajetí s novými životními perspektivami; film OČEKÁVÁM TĚ (Ein Leben lang, 1940) Gustava Ucického pak využívá první světovou válku k mobilizaci pro válku novou. Podobně jsou mj. představeny – na příkladu snímku z roku 1948, 1960 a 1986 – filmy s tématem „nového začátku“ v roce 1945 (II, s. 39 – 47) nebo experimentální filmová tvorba padesátých let (II, s. 48 – 75).

Dějiny rakouské kinematografie zpracované Elisabeth Büttnerovou a Christianem Dewaldem tak rozhodně neuspokojí toho, kdo hledá povšechné a přehledné informace o vývoji filmu v Rakousku – k něčemu takovému také nejsou určeny. Není to ani homogenní a vnitřně vyvážené dílo, které by se snažilo podat proporcionální obraz svého předmětu. Naopak, tento spis nezakrývá zlomy a vynechávky, subjektivitu pohledu, často dává přednost implicitnosti před explicitním vyjádřením, nutí čtenáře, aby sám hledal a domýšlel souvislosti (přispívají k tomu i četné náhlé přechody k aforisticky vyhoceným formulacím). Ten, kdo přijme „pravidla hry“, ovšem získá mnoho zajímavých podnětů a pobídek k přemýšlení o filmové historii i historiografii.

Petr Mareš

Dal Segno – Opakovať od znamenia

Peter Michalovič: *Dal Segno al Fine. Románové podoby Erosa.*

Petrus, Bratislava 2003, 240 stran, náklad neuveden.

V roku 2003 vydalo vydavateľstvo Petrus v Bratislave ďalšiu pozoruhodnú knihu Petra Michaloviča. Názov publikácie, ktorému autor od istého času venuje zvýšenú pozornosť, nie je tentoraz latinský, ale v taliančine. Jeho pôvodný zmysel v hudobnej terminológii: „od daného označenia do konca skladby“, vyjadrujúci platnosť určitej podmienky od vyznačeného úseku, získal pochopteľne popri základnej aj iné významové vrstvy. Niektoré spolukonštituuje priamo autorská signatúra. Napríklad tú, ktorá selektívne vyberá z významového spektra talianskeho slova Segno, popri značke, označení, predovšetkým znak. Tým poukazuje aj na rozsiahle územie semiotiky, z ktorým je meno Peter Michalovič v slovenskom prostredí zrastený bádateľsky i inštitucionálne. Iné vrstvy sú závislé jednoducho od zmeneného kontextu. Ten spočiatku nie celkom jednoznačne určuje podnadpis: románové podoby Erosa. Dozvedáme sa z neho, že skladba, pre ktorú bude platiť významová orientácia hlavného názvu, nie je hudobná, ale literárna skladba, presnejšie román. V ňom bude popri jeho charakteristickej znakovosti, ústrednou značkou Eros. Kto by však očakával, že pôjde o prieskum podôb Afroditinho sprievodcu a služobníka, stelesňujúceho túžbu, lásku i filozofa v dejinách románových foriem, bude zaskočený. Po prvé preto, že sa mu ponúkajú podoby Erosa v jednom jedinom románe, hoci aj s množstvom intertextových súvislostí. Po druhé preto, že spočiatku Eros najzreteľnejšie zastupuje jednoducho lásku vo všetkých jej podobách. V predslove sa možno dozvedieť, že románom, o ktorý ide je Márquezove dielo *Láska v čase cholery* z roku 1985. To potvrdzujú aj Michalovičove slová namiesto úvodu. Naopak to možno mierne spochybniť jeho úvahy o názve ako paratexte, kde v Ecových intenciách diskutuje, či *Láska v čase cholery* patrí medzi poctivo poctivé alebo poctivo nepoctivé názvy, hoci sa napokon prikloní