

*Dvoj pohled***Cirkulace (obrazy, objekty, těla)**

Hranice mezi já a vlastním tělem je patrně stejně obtížně zachytitelnou substancí, jako představa vnímání každodenního světa člověka jiné doby či úplně jiné kultury. Každá doba a každá kultura o tom nese pouze své zprostředkované stopy a bytostná – dostatečně zobecňující – reflexe linií, které určují, vymezují, naplňují, osvobozují či spoutávají lidský subjekt v jeho vlastní identitě je záležitostí krajně obtížnou a to i v době nám současné.

Co se týče horizontu zkušenosti naší současnosti, již od padesátých let se zdá, že žijeme v civilizaci obrazů (nazvali ji tak Jean Epstein a o něco později ve své stejnojmenné knize Enrico Fulchignioni). Oproti jiným epochám se zvýšila možnost setkání s obrazy světa, které vykazují jak vysokou (fotografickou) věrnost co do zachycení podoby – barevné a tvarové materiality světa, tak obrovskou mobilitu ve vztahu k časové povaze jeho vnímání.

Jestliže přijmeme sociální zkušenost – zkušenost s druhým – jako podstatný zdroj subjektu při hledání odpovědi na otázku „kdo jsem?“, je zřejmé, že v řečené civilizaci obrazu bude přinejmenším forma této zkušenosti úplně jiná než v jiných dobách. Toto souvisí samozřejmě také s rozdílnou organizací času práce a tzv. volného času – vynálezu moderní doby, v níž nová citlivost nenavazuje pouze na technologické okolnosti nabídky nových způsobů zachycení a reprodukce obrazů, ale i na masový výdobytek času jejich vnímání uskutečňovat.

Nicméně, po uhranutí objevem civilizace obrazů, které lze datovat přibližně od doby po druhé světové válce do konce šedesátých let (energie této extáze se kryje s rozšířením barevných časopisů s fotografiemi, barevné kinematografie, která v této periodě převzala dominanci nad kinematografií černobílou a televize), již v současné, hluboce střízlivé fázi, můžeme jasněji vidět, že civilizace obrazů nebyla zcela správnou metaforou: naopak dominuje jazyk – tedy vyprávění a sdílení příběhů a jejich verzí – a nic na tom nemění ani fakt, že se tak děje především prostřednictvím obrazů a že – ve statisticky nejrelevantnějším proudu – tyto způsoby vyprávění nabývají rozměrů obrovské uniformity a banality.

Příběh patří k lidské psychice imanentně, je součástí sociální zkušenosti a je součástí procesu individuace (Jung). Čas od času se objeví umělecká forma, která tuto tradiční antropologickou výbavu narušuje – je to sotva pár set let, kdy takovýto průlom znamenalo objevení románu (ostatně četba románů byla zakazována zejména dospívajícím dívkám, právě proto, aby snad nezapochybovaly o danosti své budoucí společenské role), aktuálně se zdá být touto formou, otevírající spoje napříč vyježděnými kanály kolektivního vnímání, tzv. dokumentární film. Uvádění filmů s tímto označením (zatím) našťastí

nikdo nezakazuje, byť například z hlediska státu i veřejnosti jedna z nejkompetentnějších organizací – privátní lobbystický spolek Česká filmová a televizní akademie – ve svém podzimním usnesení z roku 2004 upřesnila své stanovy ohledně zařazování filmů do soutěže o České lvy tím způsobem, že se mohou zúčastnit pouze celovečerní filmy „hrané, animované a kombinované (kombinace hraného a animovaného filmu)“¹⁾, takže žádný z tzv. dokumentů, vzniklých v uplynulém roce (tj. ČESKÝ SEN, Remundové NIČEHO NELITUJI, Gogolův NÁROD SOBĚ, Svěrákův TATÍNEK či film Eriky Hníkové, k němuž se postupně v tomto textu blížím) se v ní neocitne, přestože ty v závorce jmenované byly a jsou uváděny v běžné kinodistribuci, což je ústřední podmínkou habilitačního procesu zmíněné akademické instituce.

Přitom právě snad všechny jmenované filmy v sobě nesou bytostně „hrané“ pasáže a včetně Svěrákova TATÍNKA se vymykají chápání dokumentu jako čehosi stojícího mimo oblast umění, náležejícího spíš kamsi do oblasti zvláštního typu archivace reality. V minulém čísle *Iluminace* jsme v rámci dvoj pohledu psali o ČESKÉM SNU, já si zvolil v podstatě ontologickou perspektivu – která se u tzv. dokumentů nabízí vždy. U příležitosti textu směřujícího k Hníkové ŽENÁM PRO MĚNY je příhodné položit si otázku, kde leží hranice mezi uměleckou výpovědí a nějak sestaveným souborem záběrů zaznamenané reality, právě proto, že jmenovaný film se zabývá různými typy imateriální i materiální (či doslova tělesné) figurace a re-figurace v oblasti ležící mimo umění, byť právě tyto postupy tam tradičně nalézáme.

Míra spojení obrazů a živin byla v různých dobách různá. Magické kresby zvířat v Altamíře měly patrně k tomuto spojení blíže než několik století civilizační tradice zobrazování, na jejímž konci se nyní nacházíme, byť většina obrazů obíhajících mezi lidmi v období tohoto konce se k tomuto spojení intenzivně vrací. Neznáme přesný vztah naplnění magické i materiální harmonie mezi altamirskými obrazy a jejich materiálními referenty, ale s jistotou můžeme hovořit o existenci nějakého takového vztahu a o jeho dynamickém potenciálu. Virtuální prostor mezi těly (žen) a magickými fotografiemi obíhajícími ve sféře ženských časopisů vykazuje podobný potenciál a ten je východiskem ŽEN PRO MĚNY. Evidence tohoto potenciálu a dynamiky prozrazuje sílu, která je zde skrytá (ve slově dynamika dokonce přímo etymologicky) a film se několika řezy snaží určitým protipohybem povahu této síly zachytit a přivést k zvědomění.

Svojí formou je klasický až konvenční – sestává z portrétů několika žen, které soustřeďují svoji pozornost na proměňování svého těla, ať už na povrchu (šaty, bělené zuby, líčení), v jeho hlubších vrstvách (tukové polštáře versus procesy hubnutí) či v zásazích (doslova) do masa – modelaci prsů. Ve všech těchto rovinách film pracuje s popisem vztahu jednotlivých žen ke třem jmenovaným postupům sebeutváření a sleduje jejich průběh (nikoli však vývoj) v čase. Konstantou situací i představitelek ve vztahu k rovinám, které reprezentují, je právě absence jejich vývoje, která v dramaturgické stavbě

1) „Ceny musí být uděleny za výkony spojené s hranými, animovanými nebo kombinovanými (kombinace hraného a animovaného filmu) celovečerními filmy (definovanými jako snímky delší než 50 minut promítací doby) poprvé veřejně uvedenými formou placeného promítání v komerčních kinech v ČR mezi 1. 1. 2004 a 31. 12. 2004 včetně, přičemž toto promítání musí probíhat minimálně sedm dní po premiéře a musí mít formu oficiálního zahájení distribuce v ČR.“ (ze stanov soutěže Český lev 2004 schválených prezídiem ČFTA 24. 11. 2004, zdroj: www.ceskylev.cz)

filmu vytváří příznak konstantního pohybu těchto žen v určitém kruhu (či lépe kole), jehož existenci i pohyb pomáhají spoluvytvářet.

Strukturu postupného popisu má také armatura tohoto kola, kterou tvoří postupné noření se do různých aspektů fungování ženského časopisu, od zachycení jeho nosné konstrukce, spočívající v propagaci různých tělo spoluutvářejících doplňků až po reflexi pohledu šéfredaktorky, která pečuje o harmonické zapojení těchto produktů-objektů do příběhů, receptů, „analýz“ a obrazů života – tedy vytvoření jejich těsného spojení s určitým životním stylem. Pozoruhodná, byť očekávatelná je také míra otevřeného odmítnutí spoluzodpovědnosti šéfredaktorky za spoluutváření konkrétního životního stylu a tedy naopak její náhled na ženský časopis jako cosi mapujícího stav věcí. Kontrapunktem její linie je několik vstupů anarchofeministické skupiny dívek, kde však vzniká nejslabší článek filmu, protože vytváří protipól čistě dramaturgický. Dívky jsou ve svém postoji odporu vůči ženským časopisům natolik (až oidipovsky) fixovány, že svojí přítomností a už vůbec svým myšlením nedokáží nastolit jinou rovinu reflexe než obraz naivního vymezení se. Jejich kolektivní přítomnost – odmítly se točit jinak než ve skupině – navíc vytváří i nerovnováhu v rovině percepce tohoto protikladu, v němž proti sobě stojí jedna (a tedy odvážná) šéfredaktorka a nějaká vícehlavá bytost (přitom i v Čechách jsou lidé mocní reflexe této problematiky, z mnohých jmenujme: Heczková, Hanáková, Vodrážka).

Poslední rovinu filmu netvoří pouze žena pro měny, ale bytost, která je současně ženou proměny – sledujeme cestu -náctileté dívky před a na počátku úspěšné dráhy modelky, včetně procesu jejího stávání se touto jinou bytostí a včetně sledování jejího rodinného zázemí. Tento jediný „skutečný“ příběh filmu je příběhem proto, že opravdu zachycuje proměnu a vytváří v rámci zmíněné klasické stavby sponu všem ostatním motivům – *pokusům* o proměnu pomocí různých cest nabízených mj. ženskými časopisy.

Spojení mezi konkrétním i virtuálním prostorem ženského časopisu a jednotlivými liniemi je poměrně nepřímé, v podstatě metaforické. Zejména u žen středního věku – jedna předvádí svoji vášeň v nakupování různých přípravků na hubnutí, druhá si dokonce několikrát nechává upravit prsa – nejsou jejich závislosti či skutečné podlehnutí imaginární síle média příliš patrné a je to tedy v posledku montáž, která přibližuje několik různých (ale příbuzných) světů do blízkosti tak těsné, že může dojít a dochází k jiskření významů. To podporuje i instruktážní rovina cenovek jednotlivých objektů a souhrnných informací o částkách utracených v ČR za ženské časopisy či tělo formující přípravky a postupy, což zvýrazňuje obrat celého filmu do každodenního světa žen, které musí překonávat tolik nástrah a překážek, aby obstály v kalibrovaném prostoru ženské krásy – tedy kategorie pevně zakomponované do mužského paradigmatu světa.

Vít Janeček

Ženy pro měny

Endorfilm / FAMU, 2003

Scénář a režie: Erika Hníková. **Kamera:** Marek Janda. **Střih:** Jakub Hejna. **Zvuk:** Ivan Horák, Milan Petrinjac. **Produkce:** Jan Hlavsa, Jiří Konečný.