

Obzor

Téma: Filmové hraniční zóny

Veronica Innocenti – Valentina Re (eds.): *Limina/le soglie del film. Film's Thresholds.*

X Convegno Internazionale di Studi sul Cinema.

Udine : Forum 2004, 572 stran.

*Montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte
audiovisueller Kommunikation* 12, 2003, č. 2 (*Anfänge und Enden*).

Thomas Christen: *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood
zu Antonionis offenen Formen.*

Marburg : Schüren Verlag 2002, 264 stran.

V posledních letech bylo krátce po sobě uveřejněno několik publikací, které se zaměřují na problematiku, již lze zahrnout pod obecné označení „filmové hraniční zóny“. Mezi nimi má bezpochyby nejreprezentativnější ráz ta s nejnovějším datem vydání, sborník vyzdvihující ve svém názvu trojjazyčně (latinsky, italsky a anglicky) výraz *prahy*. Obsáhlý svazek je svodem příspěvků, které zazněly v březnu 2003 na desátém ročníku mezinárodní filmologické konference konané už tradičně v severoitalském univerzitním městě Udine (jednání se tentokrát rozšířilo i do dalších lokalit regionu, do Gorizie a Gradisky); téma odborného setkání bylo přitom formulováno jako „zóny hraniční, přechodové, zóny, které vyznačují vstup diváka do fikce a doprovázejí její opuštění“ (s. 17). Víceméně paralelně s přípravou udinského sborníku vznikalo monotematické číslo německého časopisu *Montage/av* věnované začátkům a koncům, jež do sebe zahrnulo i německou (v několika případech upravenou) verzi pěti příspěvků, které byly předneseny v Udine. Jako jisté předznamenání těchto publikací pak vystupuje knižní monografie (původně doktorská disertace) Švýcara Thomase Christena zabývající se podobami a funkcemi konce filmu. (Christen je svým článkem zastoupen i v *Montage/av*, takže všechny uvedené práce jsou určitou formou provázané.)

Sborník z udinské konference, který obsahuje 51 příspěvků napsaných ve třech jazycích (angličtině, francouzštině a italštině), je výmluvným dokladem toho, že problematiku hraničních zón lze traktovat velmi rozmanitým způsobem. Některé články překračují rámcové téma tím, že se sice dotýkají aspektu hraničnosti a zkoumají „prahy“ filmu, avšak hledají je v jiných místech filmové sféry, než na jaké poukazuje citovaná formulace z úvodu ke sborníku. Většině z těchto statí ovšem nelze upřít podnětnost a zajímavost, takže se sluší je alespoň ve výběru zmínit: Proslulý americký badatel Dudley Andrew¹⁾ uvažuje o napětí mezi ohraničeným záběrem a neohraničeným světem mimo něj a všímá si též proměn povahy záběru v souvislosti s uplatněním nových audiovizuálních médií. François Albéra²⁾ se zabývá momentem přerušení, césury či zastavení projevujícím se ve filmovém střihu a v imobilizaci obrazu. Philippe Dubois³⁾ se zaměřuje na figurálnost (*le Figural*) chápané jako „práh viditelného“, jako to, co zůstává v obraze, když si odmyslíme jednak reprezentaci, jednak symbolické a alegorické významy; ve snaze postihnout unikavou povahu figurálna pak

1) The Frame-Mobile and the Age of Cinema, s. 25–37.

2) Coupez!, s. 129–136.

3) Au seuil du visible: la question du figural, s. 137–150.

sahá k charakteristikám jako nestálý a proměnlivý proces „dění“ obrazu, trhliny v tkáni reprezentace či efekt intenzivní přítomnosti matérie. Heike Klippelová a Nicola Mazzantiová⁴⁾ se věnují „prahům“ identity filmu, jeho nestabilitě dané neexistencí originálu v pravém smyslu slova.⁵⁾ Kanadský autor Jean-Pierre Sirois-Trahan⁶⁾ sleduje s bohatým využitím pramenů z nejranějšího období kinematografie (týkajících se zvláště otázky, zda např. jedoucí vlak na plátně mohl vyvolat zděšení v hledišti) vztahy mezi ohraničením obrazu a mentálním utvářením mimoobrazového pole. Alain Boillat⁷⁾ analyzuje narativní strukturu „vnitřních prahů“ – přechodů mezi rámcem a vloženým příběhem – v KABINETU DOKTORA CALIGARIHO (DAS CABINET DES DR. CALIGARI, 1919) i v dalších německých němých filmech. Je třeba dodat, že na stránkách sborníku můžeme narazit i na jednotlivosti poněkud kuriózní, jako je popis měnicích se podob lineí oddělující fotogramy na filmovém pásu, který podává Adriano Aprà.⁸⁾

Většina příspěvků uveřejněných v udinském sborníku se ovšem zaměřuje na hranice filmu pojímaného v jeho časovém rozvinutí; v centru výkladu se tak ocitají označení jako začátek a konec, zahájení (úvod, expozice) a závěr (zakočení), incipit a excipit.⁹⁾ Už mnohost užívaných výrazů (v každém z jazyků se navíc objevuje několik terminologických variant) naznačuje značnou variabilitu přístupů, s nimiž se ve sborníku setkáváme. Variabilita je podmíněna jak složitostí a mnohotvárností problematiky samé, tak i rozmanitostí teoretických impulsů, které mohou být východiskem reflexe. Výraz *prahy* obsažený v titulu sborníku odkazuje k vlivné koncepci francouzského literárního vědce Gérarda Genetta, který metaforicky hovoří o prazích k textu, tzv. paratextech, jež tvoří přechodovou zónu mezi textem a netextem a ovlivňují jeho recepci; ve vztahu k literárnímu dílu jde např. o titul, jméno autora, dedikaci, moto, předmluvu či doslov (peritexty, které obklopují vlastní text), ale i o rozhovory s autorem, komentáře k dílu apod. (ty jsou souhrnně označeny jako epitexty).¹⁰⁾ Vedle toho získává důležitost např. pojem rámu textu propracovávaný tartuskou sémiotickou školou (Jurij Lotman, Boris Uspenskij) nebo výzkumy počáteční a koncové fáze literárního textu realizované v interpretační praxi, poetice a naratologii;¹¹⁾ přímo

4) The Questionable Identity of Films, s. 151–157.

5) Poznamenejme, že v tomto článku nacházíme výslovný doklad strategie rozšíření stanoveného tématu: „Zahájení a zakončení jsou části filmu, kde v rámci těla filmového díla mohou být prováděny nejzjevnější, nejefektivnější a nejsnáze rozpoznatelné změny. Nicméně tyto změny jsou pouze částí obecnějšího problému týkajícího se nestability filmového textu. Jestliže začneme uvažovat o vlivu, který mají tyto varianty a verze na identitu daného filmu, musíme bezprostředně definovat prahy této identity“ (s. 151).

6) Mythes et limites du train-qui-fonce-sur-les-spectateurs, s. 203–221.

7) Statut énonciatif et fonction structurelle de l'enchassement narratif dans Caligari, s. 335–345.

8) Interlinee. Lo spazio tra i fotogrammi, s. 159–168.

9) Výraz *excipit* jako protějšek *incipitu* se ve sborníku objevuje vcelku běžně, i když se z hlediska etymologického i z hlediska doloženého úzu jeví jako značně problematický. *Incipit* je od původu tvar latinského slovesa s významem „začíná“, který býval prvním slovem úvodní formule vyznačující (předtím, než se ustálilo užívání titulu) v rukopisech a raných tiscích počátek textu. Naproti tomu *excipit* v překladu znamená „chytá, vybírá, přebírá“ (jsou i další významy) a závěr rukopisných textů býval označován jako *explicit* (na základě formulace *explicitum est* – „je vyloženo“ či „je rozvinuto“).

10) Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt – New York : Campus Verlag 1992, s. 10, 328–329, přel. Dieter Hornig; francouzský originál *Seuils*. Paris : Edition du Seuil 1987; anglický překlad *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge UP 1997, přel. Jane E. Lewin.

11) Ke klasickým pracím věnovaným této problematice patří např.: Frank Kermode, *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*. Oxford UP 1967; Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure. A Study of How Poems End*. Chicago : University of Chicago Press 1968.

ve sféře filmových studií pak jde zejména o sledování „vstupu diváka do fikce“ podniknuté Rogerem Odinem.¹²⁾

Zjevně nejkomplexněji (s přihlédnutím k velmi rozsáhlé literatuře předmětu) pojednává ve sborníku o problematice začátku a konce filmu – a obecněji jakéhokoliv textu rozvinutého v čase – italská badatelka Valentina Reová.¹³⁾ Autorka se snaží co nejvíce respektovat mnohotvárnost, ba až heterogenost probírané oblasti. Upozorňuje např. na to, že pojem konce lze pojímat ze čtyř různých hledisek: jako konec materiální, daný ohraničeností výrazové stránky textu, konec tematický (ve smyslu završení toho, o čem se pojednává), konec formální (stylistický a diskursivní) a konec pragmatický, tedy ukončení percepce ze strany vnímatele; v zásadě analogicky pak lze diferencovat i začátek. V návaznosti na to potom Reová představuje distinkci mezi koncem a závěrem, jenž je chápán jako rozřešení, resp. uzavření problémů kladených textem – zatímco všechny texty končí, ne všechny zahrnují závěr, řada textů naopak operuje přímo s absencí závěru. (Obdobně, i když o tom autorka přímo nehovoří, je možno rozlišovat také mezi začátkem a expozicí.¹⁴⁾) Vztah mezi aspektem tematickým a formálním a s ním spjatá dichotomie příběhu a podání příběhu (diskursu) umožňuje další diferenciaci: hovoříme-li o příběhu, je ohraničen začátkem a koncem, naproti tomu s diskursem se pojí zahájení a závěr.

Velkou pozornost věnuje Valentina Reová otázce, která bývá v řadě výkladů odsouvána stranou: začátek a konec představují spíše než body určité zóny – kde tedy začátek a konec začínají a končí? Pokud jde o film, vystupuje v tomto rámci do popředí např. status tzv. úvodních a závěrečných titulků a relace mezi nimi a „vlastním“ filmem. Jsou úvodní titulky prostředkem podporujícím „vstup diváka do fikce“,¹⁵⁾ nebo se zde – jak tvrdí André Gardies¹⁶⁾ – utváří distance (titulky jsou součástí filmu, ale nikoli textu) a opozice (titulky exponují vytvořenost filmu, kterou se filmové obrazy snaží skrýt)?¹⁷⁾ Fungují tudíž úvodní titulky jako organická součást začátku filmu, nebo představují relativně autonomní paratext? Autorka se kloní k závěru, že záleží na míře integrace titulků do počátečních scén filmu; avšak ani zcela „klasické“, statické a oddělené titulky nejsou zcela neutrální a vždy se podílejí na procesu produkce smyslu.

Vedle toho se Reová snaží stanovit i obecnější kritéria pro ohraničení začátku a konce a rozhoduje se pro pragmaticko-funkční perspektivu, tedy pro vymezení daných zón na základě toho, že ve vztahu k divákovi realizují určité specifické funkce. Za fundamentální pokládá funkci informativní (představení postav a časoprostoru příběhu – „rozloučení“ s fikčním světem), funkci diskursivní (definice a artikulace diskursivního aktu, prezentování mechanismu produkce diegetického světa – signalizování konce textového vztahu mezi vypravěčskou instancí a subjektem, jemuž se vypráví) a funkci „sváděcí“ (vyvolání divácké distance od světa – vyvolání distance od textu). K těmto funkcím pak jako potenciální může přistupovat funkce autoreflexivní, metatextová a dialogická (navazování intertextových vztahů). Projekt Reové je nepochybně promyšlený a ambiciózní; o tom, zda lze tímto způsobem delimitovat hraniční zóny zřetelněji, než jak se dosud dělo, ovšem rozhodnou až případné praktické aplikace.

12) Roger Odin, L'entrée du spectateur dans la fiction. In: Jacques Aumont – Jean-Louis Leutrat (eds.), *La théorie du film*. Paris : Albatros 1980, s. 198–213.

13) L'ingresso, l'effrazione. Proposte per lo studio d'inizi e fini, s. 105–120.

14) Srov. Britta Hartmann, Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer Theorie des Filmanfangs. *Montage/av* 4, 1995, č. 2, s. 101–122.

15) Roger Odin, c. d. v pozn. 12, s. 205.

16) Srov. např. André Gardies, La forme générique. In: Týž, *Le Conteur de l'ombre. Essais sur la narration filmique*. Lyon : Aléas 1999, s. 13–23.

17) Toto pojetí podporují v udinském sborníku výklady Caspera Tybjerga (*The Mark of the Maker: or, Does It Make Sense to Speak of a Cinematic Paratext?*, s. 481–487), který se zabývá snahami Carla Theodora Dreyera potlačit ve svých filmech úvodní titulky.

Četné další příspěvky se snaží o důkladnější propracování speciálnějších otázek, a z rozmanitých úhlů tak doplňují a obohacují přehled podaný Reovou. François Jost¹⁸⁾ uvažuje o různých pojetích funkcí začátku filmu a dospívá k vymezení začátku jako určitého vzorku, který pro diváky představuje slib jistého typu emocí, kognitivních postojů či rozkoše. Na druhé straně Pierre Sorlin¹⁹⁾ rozlišuje, s využitím příkladů z kinematografie dvacátých let, mezi závěrem, tj. završením vyprávěného příběhu, koncem, který zmíněné završení neobsahuje, a epilogem, tedy dodatečnou modifikací podaného závěru. Obdobné tematické se věnuje také Natalia Noussinova,²⁰⁾ která si mj. všímá užívání „dvojitého konce“ v ruských němých filmech.

Několik autorů se dotýká bezpochyby komplikované problematiky úvodních, resp. závěrečných titulků. Zatímco Adriano Aprà²¹⁾ se v zásadě omezuje na výčet různých grafických podob titulků, Laurence Moinereauová²²⁾ zakládá výklad o závěrečných titulcích a obrazech, které je doprovázejí či které po nich následují, na Freudově konceptu smutku jako reakce na ztrátu milovaného objektu – závěrečné titulky pak představují smuteční rituál, který oddaluje neodvratnou separaci diváka od filmu, nebo předjímá a podněcuje proces vzpomínání, jehož prostřednictvím se divák s koncem filmu vyrovnává. Francesca Betteni-Barnesová²³⁾ problematizuje pojmání loga produkční společnosti jako prvku zcela vnějškového a poukazuje na současné pokusy logo dynamizovat a organicky zapojit do úvodního obrazu filmu.

Další skupinu příspěvků charakterizuje buď zřetelně historická perspektiva, nebo zaměření na specifiku určitého druhu či žánru filmu. Nicolas Dulac a André Gaudreault²⁴⁾ popisují vývoj od předkinematografických aparátů ke kinematografii jako proces, při němž dochází k náhradě cirkularity a repetitivnosti lineárním rozvojem děje, jenž implikuje začátek a konec. Povahu tzv. rodinného filmu se snaží ze značně odlišných hledisek postihnout dva specialisté v této oblasti, Roger Odin²⁵⁾ a Alexandra Schneiderová.²⁶⁾ Podle Odina jsou tyto filmy plně zakotveny v intimním světě rodiny, takže u nich nelze mluvit o začátku diegeze, neboť jsou především impulsem k evokaci proudu vzpomínek na prožité události; vlastně také neobsahují konec, protože neustále mohou být přidávány nové epizody. Alexandra Schneiderová naproti tomu upozorňuje na to, že rodinné filmy představují formu každodenní mediální aktivity, zahrnují narativní vzorce a pro jejich začátky je příznačná dramatizace běžných událostí. Několik textů se zaměřuje na hledání specifiky začátků a konců dokumentárních filmů (zvláště v období němé kinematografie), jiné se týkají německých amatérských dokumentů z období nacismu, filmů avantgardních či žánru melodramatu.

Mezi dalšími příspěvky upoutávají zvolenou tematikou i vynalézavou argumentací dva články. Maria Tortajadaová²⁷⁾ vychází z toposu klasické filmové narace, úvodního pohledu do okna domu, a na tomto základě rozvíjí úvahy o filmech, které z architektury činí princip kinematografického dispozitivu. Dick Tomasovic²⁸⁾ se zabývá filmy, jež začínají a končí touž scénou, či dokonce týmž

18) Des débuts prometteurs, s. 39–50.

19) Conclusion, epilogue, fine, s. 89–95.

20) Le Sens unique des fins doubles ou la sémantique du post-scriptum, s. 459–468.

21) Titoli di testa (e altre scritte liminari), s. 97–102.

22) Génériques de fin: les stratégies du deuil, s. 77–88.

23) Ai confini della realtà narrativa: il logo cinematografico tra credits, spettatore e testo filmico, s. 121–128.

24) Il principio e la fine... Tra fenachistoscopia e cinematografo: l'emergere di una nuova serie culturale, s. 185–202.

25) Des films sans débuts ni fin..., s. 233–240.

26) Arriva la zia Erica. Beginnings in Swiss Home Movies of the Thirties, s. 241–245.

27) Le Film architecturé, s. 375–388.

28) Retour au même: l'orgie ou la boucle du temps dans le film noir hollywoodien et le néo-noir contemporain, s. 389–398.

záběrem, a v přítomnosti vizuální časové smyčky nachází tendenci k prosazení cyklického času a koncepce věčného návratu.

K pozoruhodným položkám sborníku patří rovněž texty, které přesouvají pozornost od začátku filmu k začátku představení v kině. Vinzenz Hediger²⁹⁾ a Rudmer Canjels³⁰⁾ podávají důkladný popis tzv. prologů, rozmanitých scénických vystoupení předcházejících promítání, které byly – zejména od roku 1916 do nástupu zvukové kinematografie – běžnou součástí programu amerických kin: Prology (písňe, tance, pantomimické výstupy, akrobatická čísla, dialogické scény apod.) měly publikum „naladit“ na tematiku i stylový ráz následujícího filmu a často důrazem na „realismus“, projevující se např. přítomností „skutečných divochů“, podporovaly jeho iluzivní působení. Lze dodat, že zmíněná vystoupení sice z kin zmizela, stále je však (a v současnosti zvláště výrazně) zřejmé, že divácký prožitek filmu často začíná před jeho vlastním začátkem, jak dokládá rozšíření trailerů, filmů o natáčení filmu, prohlášení tvůrců apod. (Na vliv těchto epitextových začátků upozorňuje Valentina Reová.)

Nemalou část lidského sborníku konečně zabírají texty monografického charakteru, pojednávající o podobě začátků a konců ve filmech určitého režiséra či v konkrétním díle. Hned dva články se zabývají filmy Fritze Langa, dále se hovoří o už zmíněném Dreyerovi, René Clairvi, Jeanu Renoirovi, Federiku Fellinim, Michelangelu Antonionim, Robertu Bressonovi, Wimmu Wendersovi, o dvou adaptacích Hugova románu *Ubožáci* atd. Z této série analýz a interpretací je na místě vybrat alespoň rozbor úvodních scén Fassbinderova filmu *EFFI BRIESTOVÁ* (FONTANE EFFI BRIEST, 1974) od Britty Hartmannové,³¹⁾ a to pro jeho zdůraznění pragmatického aspektu, pojetí začátku jako místa komunikační nabídky, kde divák hledá náležitá schémata a rámce rozumnění a kde se rozhoduje o pravidlech textové hry a roli diváka v ní.

Monotematické číslo časopisu *Montage/av* obsahuje vedle „lidských“ textů a přetisku zamyšlení Fritze Langa³²⁾ o determinantách rozhodování mezi šťastným a nešťastným koncem filmu osm původních článků, vesměs zaměřených na dílčí otázky. Některé z nich rozvíjejí témata už zmiňovaná, jako je problematika úvodních titulků (Alexander Böhnke³³⁾) a titulků závěrečných (Michael Schaudig³⁴⁾) hledá důvody vymizení závěrečného nápisu „Konec“ či forma začátku charakteristická pro určitý žánr (Henry M. Taylor³⁵⁾). Jörg Schweinitz³⁶⁾ se věnuje prologům, jde mu ovšem o něco jiného než v případě výše uváděných článků. Upozorňuje na konvenci, která se uplatňovala v němých filmech hlavně v druhé dekádě dvacátého století, na úvodní – od diegeze oddělené – představování herců a někdy i dalších tvůrců filmu (autora námětu, režiséra). Schweinitz přitom tento postup interpretuje jako přežívání zbytků „diskontinuitní a sebereflexivní estetiky rané krátkometrážní kinematografie ještě v době, kdy se už vlastní narace dávno plně orientovala na iluzionistický ideál“ (s. 102).

Čtyři zbývající texty se rovnoměrně dotýkají otázek začátku a otázek konce filmu. Britta Hartmannová³⁷⁾ se zabývá přímým oslovením publika v úvodu filmu jako strategií, která explicitně

29) "Putting the Spectators in a Receptive Mood", s. 291–308.

30) *Featuring on Stage: American Prologues from the 1920s*, s. 309–320.

31) "Getting Going" with Someone Else's Story, s. 557–566.

32) *Und wenn sie nicht gestorben sind...*, s. 141–148.

33) *Handarbeit. Figuren der Schrift in SE7EN*, s. 9–18.

34) *Das Ende vom „Ende“*. Nachruf auf eine filmische Konvention, s. 182–194.

35) *Memento mori. Der Anfang im biografischen Spielfilm*, s. 39–51.

36) *Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm*, s. 88–102.

37) „Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle?“ *Zuschaueradressierung und Reflexivität am Filmanfang*, s. 19–38.

vyzdvihuje „komunikační kontrakt“ s divákem. Příspěvek Oliviera Zobrista³⁸⁾ je pozoruhodný už tím, že předmětem zájmu činí poválečné francouzské filmy ve znamení „tradice kvality“, na které se často pohlíží hlavně jako na negativní protiklad nastupující „nové vlny“. Díla Juliána Duviviera, Christiana-Jaqua a Clauda Autanta-Lary představují svou výstavbou pro autora vhodný materiál k instruktivnímu popisu začátku filmu jako místa postupného konstruování diegeze a dávkovaného sdělování informací, které jsou potřebné pro porozumění ději. Curyšská badatelka Christine Noll Brinckmannová³⁹⁾ se zamýšlí nad typologií podob konce filmu a snaží se o precizaci terminologických rozlišení, jejížák Thomas Christen⁴⁰⁾ pak pojednává o filmech s několika variantami závěru, hledá příčiny výskytu alternativ a zkoumá jejich vliv na vyznění filmu. Nepochybně zajímavý je jeho postřeh, že zatímco uvádění filmů v kinech a na videokazetách charakterizuje tendence existenci variant zamlčet, edice na DVD naopak tyto varianty obsahují a vyzdvihují je jako „obohacení“; naznačuje to změnu způsobu recepce směrem k interaktivnosti.

Thomas Christen je také autorem speciální monografie o konci v hraném filmu, která je zřejmě třetí knižní prací o tomto tématu.⁴¹⁾ Autor si zde klade za cíl podat teorii konce filmu, představit typologii jeho podob a předložit sérii příkladových analýz. Tomu pak odpovídá snaha o mnohostranný pohled na problematiku, o uplatnění různých přístupů, jejichž konfrontace by měla ukázat komplexnost zkoumaného fenoménu. Zároveň se tak ovšem odhaluje i jeho vícedimenzionálnost a „unikavost“.

Svědčí o tom už definiční pasáže práce: Z formálního hlediska představuje konec segment filmu vyznačující se tím, že před ním jiné segmenty předcházejí, avšak žádný nenásleduje. Komplikace však přináší stanovení rozsahu tohoto segmentu. V nejužším pojetí jde o poslední fotogram (ten ale není při recepci postižitelný), v širším chápání o poslední záběr a v ještě širším o poslední sekvenci; zde pak zase často vzniká potíž s určením začátku této sekvence. (Je třeba poznamenat, že autor ve svých následujících výkladech podle potřeby pojímá konec někdy širše, někdy užší.) Z hlediska naratologického získává důležitost vztah mezi koncem příběhu (*story*) a koncem diskursu: konec filmu odpovídá konci diskursu, naproti tomu příběh může být ukončen na jiném místě filmu. Za funkci konce se v tomto rámci pokládá konstituce stavu stability a současně utvoření podmínek podporujících „vystoupení“ diváka z fikce (s. 15–20). Teoreticky zaměřené pasáže navazující na úvodní vymezení (s. 21–58) se drží naratologické perspektivy (přitom přihlížejí i ke kognitivním modelům) a zaměřují se hlavně na vztahy mezi koncem příběhu a koncem diskursu. Od toho se pak odvíjí zkoumání protikladu mezi „uzavřeným“ a otevřeným koncem příběhu a zamyšlení nad tím, jak končí filmy pojaté jako sled volně řazených „čísel“.

Za přínosnější a originálnější lze ale označit následující kapitulu (s. 59–108), která podává obsáhlou typologii strategií a formálních prostředků vyznačujících konec filmu. Autor se zde v zásadě omezuje na třídění a popis, přitom ovšem vytváří vysoce informativní a bohatě exemplifikovaný přehled. Třetí a závěrečná kapitola (s. 109–177) je pojata jako případová studie, jež problematiku konce filmu přibližuje prostřednictvím jedenácti děl Michelangela Antonioniho, jistě právem charakterizovaných jako „vzorové příklady filmového modernismu a principu otevřené konstrukce“ (s. 110). V kapitole nalezneme řadu jemných a důmyslných mikroanalýz, jež vycházejí ze struktury závěrečné sekvence jednotlivých filmů a zároveň respektují jejich vazbu

38) „Quel début!“ Beobachtungen an Filmanfängen der *Tradition de la Qualité*, s. 52–67.

39) Ein blinder Fleck und weitere Probleme: Gedanken zu Richard Neuperts „virtueller“ Kategorie filmischer Enden, s. 149–154.

40) Mehr als ein Ende. Wie Filme zu verschiedenen Schlüssen kommen, s. 155–168.

41) K dřívějším publikacím patří: Richard Neupert, *The End: Narration and Closure in the Cinema*. Detroit : Wayne State University Press 1995; Bruno Di Marino, *L'ultimo fotogramma. I finali nel cinema*. Roma : Editori Riuniti 2001.

na celek díla. Je tu ale přítomen jeden problematický rys, a to (už naznačené) autorovo veľmi pružné pojetí delimitace oné závěrečné sekvence představující konec filmu: ne zcela vyhraněná kritéria vedou k tomu, že předmětem rozboru se stávají úseky sahající od dvou až ke dvaceti minutám.

Tři publikace, o nichž tato recenze informuje, dokládají, že hraniční zóny filmu (a obecněji textu) představují velmi důležité a zajímavé, avšak také obtížně uchopitelné téma; mohou být vhodným zdrojem pro seznámení se současným stavem výzkumu této problematiky i s mnohostí přístupů, které se zde uplatňují.

Petr Mareš

Eseje o vizuálnej kultúre

Robert S. Nelson – Richard Schiff (eds.): *Kritické pojmy dejín umenia*.

Bratislava : Nadácia – Centrum súčasného umenia a Slovart 2004, 576 stran.

Podľa slov jedného z editorov Roberta S. Nelsona publikácia *Kritické pojmy dejín umenia* predstavuje „zborník esejí o dejinách konca 20. storočia“. Aj keby to nenapísal, tak z obsahu tejto publikácie je to evidentné. Keď si totiž prečítame názvy jednotlivých hesiel a keď ich napríklad porovnáme s knihou Heinricha Wölfflina *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, ktorá prvý raz vyšla na začiatku minulého storočia, tak si všimneme, že kľúčové pojmy, akými boli napríklad svetlo a tieň, jednota a mnohosť, uzavretá a otvorená forma, plocha a hĺbka boli nahradené takými pojmi, ako simulakrum, apropriácia, fetiš, rod, identita, postmodernizmus či postkolonializmus. Táto substitúcia je pochopiteľná, pretože sa zmenilo samotné výtvarné umenie. Dokonca natoľko sa zmenilo, že niekedy je už potrebné hovoriť skôr o vizuálnom umení alebo o vizuálnej kultúre než o výtvarnom umení.

Túto zmenu sa pokúsil autorský tím, v ktorom jednoznačne prevažujú autori z amerických univerzít, vyjadriť prostredníctvom najfrekvencovanejších pojmov, tvoriac uzlíky siete, ktorej oká majú zachytávať jednotlivé artefakty konca 20. storočia. Táto sieť „pozostáva“ z 31 pojmov, ktoré sú tematicky rozdelené do piatich veľkých skupín.

Prvá skupina, ktorá má názov *Operácie* obsahuje tri kľúčové pojmy: *reprezentácia*, *znak* a *simulakrum*. Tieto pojmy tvoria základ, bez ktorého nie je možné budovať nijakú súčasnú teóriu vizuálneho umenia či kultúry. Sú to tradičné pojmy, avšak aby mohli adekvátne deskribovať aj súčasnú situáciu umenia, bolo ich potrebné nanovo definovať. Pokiaľ explikácia pojmu *znak* vychádza z názorov amerického semiotika Charlesa Sandersa Peircea, tak pojem *simulakrum* je explikovaný v závislosti na názoroch francúzskych mysliteľov druhej polovice 20. storočia. Tento fakt neuvádzam náhodne, práve naopak, má dokazovať internacionalizáciu vedy, postupné odbúravanie hraníc medzi nemeckou, anglosaskou a frankofónnou filozofickou a umenovednou oblasťou. Okrem toho keď sa zameriame na uvádzané authority, a to platí pre celú publikáciu, tak sa v jednom priestore ocitli vedľa seba filozofi, estetici, teoretici a historici výtvarného (vizuálneho) umenia, čo opäť nie je náhodné. Ostré hranice medzi týmito disciplínami patria minulosti,