

Teorie obyvatelných a jiných filmůRoger Odin: *De la fiction.*

Brusel: De Boeck Université 2000.

Monografií *O fikci* se Roger Odin vrací od výzkumu specifických kinematografií „na okraji“ (rodinný film, didaktický film, dokumentární film...) a jednotlivých kontextů „jejich“ institucí (rodina, škola, televize...), který prokázal důležitost sémiopragmatického přístupu, k otázkám spjatým s dominantním modelem „fikčního filmu“. Tento návrat má přinejmenším dvojí důvod: za prvé autor nově sjednocuje, upřesňuje a reviduje termíny již představeného teoretického modelu¹⁾ (první dvě třetiny knihy, z nichž první je věnovaná teoretickému vymezení jednotlivých pojmů, druhá především kontrastním detailním četbám Renoirova VÝLETU DO PŘÍRODY a Epsteinovy BOUŘE) a za druhé v širším plánu mapuje současné místo modu „fiktionalizace“ mezi ostatními staršími i nově vznikajícími mody „produkce významů a afektů“. Především v druhém bodě získává Odinova studie aktuální, historizující rozměr, neboť zdůrazňuje, nakolik je dosud dominantní režim fikčního filmu podmíněn historicky, totiž institucionálně.

Kde vznikají významy a afekty?

Obecným východiskem Odinova sémiopragmatického pohledu na vztah film-divák je škrtnutí imanentního významu filmu. Film sám o sobě nevytváří žádné významy, představuje pouze jeden druh omezení či vodítek, která ovlivňují, jak bude významy a afekty tvořit divák, a nezávazně²⁾ tak předstrukturují potenciálně nekonečné pole jeho možných čtenářských a interpretačních aktivit. Jedná se o omezení „vnitřní“, jimiž se zabývá sémiotika. Specifikum sémiopragmatického přístupu spočívá v tom, že rovinu těchto „vnitřních“ omezení textu doplňuje o druhou, pragmaticky vymezenou rovinu „vnějších“ omezení, kde tvorba významů a afektů podléhá vlivu jednotlivých kontextů komunikace a jimi aktivovaných modů produkce a čtení. Do popředí vystupuje otázka *jak* film znamená ve specifických kontextech, v nichž je „užíván“, nebo obecněji, jak audiovizuální produkce vznikají a fungují v rámci specifických sociálních institucí. Zde je nutné zdůraznit, že Odinovi nejde o empirickým výzkumem podloženou sociologii, ani o zcela odlišný, ale z hlediska tvorby významů a afektů rovněž relevantní kognitivismus³⁾. Nejedná se o popis konkrétních sociálních kontextů recepce, ani o popis procesů probíhajících ve vtělené mysli diváka. Sémiopragmatika nabízí heuristický model, v němž jsou teoretické konstrukce aktantů komunikace vepsány do prostředí obecnějších typů zkoumaných textů a kontextů. Jak Odin na jiném místě vysvětluje:

Pragmatika, alespoň tak, jak ji pojmám já, se snaží nalézt odpověď na otázky velmi obecné povahy: Co znamená sledovat film jako fikci, jako dokument, jako umělecké dílo? Co znamená být cinefilem (jakému typu četby to odpovídá)? Proč je sociální

1) Autor v knize rozvádí a přepracovává několik dříve publikovaných textů, mj. vlivný text „L'entrée du spectateur dans la fiction“ (in: *Théorie du film*. Paris : Albatros 1980) a další starší studie a analýzy.

2) V Odinově pohledu se jedná o omezení relativně „volná“, která lze vždy obejít.

3) I když např. Warren Buckland řadí Odina mezi stoupence „kognitivní sémiotiky“, viz Warren B u c k l a n d, *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge : Cambridge University Press 2000.

existence dokumentárního filmu problematičtější než filmu fikčního? [...] co nás vede ke změně modu četby? [...] sémiopragmatika si klade za cíl vytvořit *druhé* modality tvorby smyslu a afektů, procesy platné pro diváka obecně: *velké režimy produkce smyslu a afektů*.⁴⁾

Nejvýznamnějším faktorem vnějších omezení jsou pro Odina instituce ve smyslu sociálních struktur aktivujících soubory specifických determinací. Každá instituce (fikční film, dokumentární film, pedagogický film, rodinný film, experimentální film...) se vyznačuje jistou definicí filmového objektu, předpokládá aktivaci určitého modu či modů čtení (modus fikcionalizující, spektakularizující, dokumentarizující, autentizující, energetický ad. – viz dále) a implicitně vytváří svůj ideál „dobrého filmu“⁵⁾, tj. vytváří určitou hierarchii filmových kódů a výrazových složek. Experimentální dílo, jež dekonstruuje filmový pohyb a zviditelňuje práci média, bude proto pravděpodobně v rámci dominantní instituce fikčního filmu, která svůj „dobrý film“ definuje na základě „neviditelné“ reprodukce pohybu a relativního potlačení znaků vypovídání, vnímán jako „špatný“⁶⁾.

Bez ohledu na předpoklad „ideálního filmového objektu“ dané instituce lze ale každý film (v závislosti na řadě faktorů, včetně diskursivní kompetence čtenáře) potenciálně vnímat v různých modech, pojímajících se s různými pokyny k četbě.⁷⁾ Jinak bude kupříkladu Dreyerovo UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ vnímáno v rámci instituce komerčního kina (dominantním modu fikcionalizace, kdy film není primárně vnímán jako umělecký objekt, ale jako fikce – Dreyerův film bude zřejmě v tomto kontextu klást dnešnímu divákovi jisté překážky), jinak ve filmovém klubu (kde převládne čtení v modu uměleckého filmu, zkoumající autorský rukopis apod.), jinak je-li použit jako pomůcka při hodině dějepisu (a čten v modu dokumentarizujícím, který může kupříkladu ověřovat historickou „pravdivost“ filmu a porovnávat jeho obsah s jinými zdroji) a jinak bude-li sledován v televizi (kde může působit jako cizorodá citace: němý a černobílý fikční film uprostřed ozvučených a barevných obrazů, oslovujících diváka přímo).

4) Roger O d i n, L'énonciation contre la pragmatique? À propos de L'énonciation impersonnelle ou le site du film de Christian Metz. *Iris* 1992, č. 14–15 (podzim), s. 209.

5) Pojem „dobrý film“ si Odin zřejmě půjčuje od Metze.

6) Viz Roger O d i n, For a Semio-Pragmatics of Film. In: Warren B u c k l a n d (ed.), *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam : Amsterdam University Press, s. 227–235.

7) Celkově Odin v knize rozlišuje asi 10 hlavních modů: 1. modus spektaklu (ruší se efekt diegeze a fikce, neboť divák si je vědom své účasti na představení – v jisté míře např. kinematografie atrakcí, kde dojem reality, či jeho přemíra, nevedl k vytváření diegeze, nýbrž posiloval efekt spektaklu; smíšeným typem je pak třeba muzikál, v němž efekt diegeze a fikce periodicky rozbíjejí hudební čísla); 2. fikční modus (divák rezonuje v rytmu vyprávěných událostí, kdy vzniká korelace mezi vztahem film-divák a vztahy v diegezi); 3. energetický modus (divák rezonuje v rytmu filmových zvuků a obrazů, nikoli však „uvnitř“ vztahů diegeze); 4. modus *home movie* (film zobrazuje divákovy vlastní zkušenosti z minulosti); 5. dokumentární modus (oslovuje diváka jako skutečnou osobu z pozice skutečného enunciatora ve skutečném světě); 6. instruktážní (persvazivní) modus (divák si odnáší poselství, ponaučení); 7. umělecký modus (film vnímán jako dílo autora); 8. estetický modus (divák se zaměřuje na technickou práci, jež se promítla do tvorby obrazů a zvuků); 9. modus autenticity (modus mezi fikcí a dokumentem, který z dokumentarizujícího modu přebírá výzvu ke konstrukci skutečného enunciatora a z fikce nemožnost ověřovat výpovědi tohoto enunciatora: produkce v modu autenticity představují skutečného enunciatora, jenž je nezpochybnitelný podobně jako „lyrické já“ – např. televizní reality show); 10. modus performativní četby (rovina diegeze a narace se oslabuje ve prospěch procesů figurace a autoreflexivních momentů, kdy „film přemýšlí o sobě samém“ – relativně nejsložitější a nejzajímavější modus, jímž se Odin podrobně zabývá v souvislosti s analýzou Epsteinovy BOURE, viz dále.)

Modus fikcionalizace

Fikcionalizace jako jeden z možných modů čtení filmu „diváka rozechvívá v rytmu vyprávěných fikčních událostí“. Platí-li, že v nastíněném sémiopragmatickém pohledu není žádný text *a priori* fikční nebo non-fikční, stává se nutně předmětem zkoumání právě způsob komunikace (či ne-komunikace⁸⁾), tedy podmínky a předpoklady nebo naopak možné překážky fikcionalizujícího čtení. Odinův model fikcionalizacího modu sestává z pěti základních na sobě závislých procesů, jimiž jsou: figurativizace, diegetizace, narace, proces „mise en phase“ a konstrukce fikčního enunciatora [énonciateur fictif].⁹⁾

Obrazy filmu je nejprve nutné číst „figurativně“, tedy odhalit v nich konkrétní či analogický referent.¹⁰⁾ Zcela abstraktní obrazy neumožňují „diegetizaci“, konstrukci světa, která je základní podmínkou fungování fikce. Diegetizace předpokládá mentální „smazání“ média, nosiče, obrazu¹¹⁾ a vytvoření prostoru obyvatelného postavou – i diegeze bez postav je nutně diegezí v očekávání postavy, byť by jí byl jen sám divák.

Dalším procesem nezbytným pro vznik efektu fikce a zároveň „stimulaci čtenářovy touhy“ je vyprávění. Odin rozlišuje dvě roviny „narativity“: úroveň „narativizace“ a „narace“. Narativizace znamená „vepsání pohybu do rejstříku akcí a vytvoření pocitu narativity“.¹²⁾ Narace vede k tvorbě vyprávění [récit] a dále sestává z kategorie vyprávění o jednom záběru, kde působí procesy ukazování a monstrátor [monstrateur] a která má nejvíce příkladů v rané kinematografii, a kategorie vyprávění o více záběrech, jež koresponduje s narativní praxí klasického narativního filmu a působením vyprávěče.¹³⁾ Monstrátor určuje, jakým způsobem se dává vidět obsah (vystupuje jako první instance narativního enunciatora a v případě některých typů filmu může též být enunciatorem

8) S nadsázkou lze říci, že premisou pragmatické teorie významu je spíše „ne-komunikace“ – „normou je selhání komunikace a je zapotřebí vysvětlit, jak dojde k tomu, že se komunikace úspěšně uskuteční“. Viz W. B u c k l a n d, *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge : Cambridge University Press 2000, s. 80–81.

9) Výlučně s modelem fikce je ale spjat pouze proces „konstrukce fikčního enunciatora“, ostatní tvoří součást i „nefikcionalizujících“ modů.

10) O silnému sklonu lidské psychiky k téměř spontánní figurativizaci svědčí skutečnost, že i výrazně abstraktní obrazy dokáže „překládat“ do konkrétních či analogických (antropomorfních) tvarů – opět ostatně záleží i na kontextuálním zářezování: shluk barevných skvrn bude jinak interpretován v případě hudebního videoklipu a jinak v případě vědeckého dokumentu popisujícího zrod hvězdy.

11) Z čehož obecně vyplývá, že některá média jsou proto pro vznik diegeze příznivější než jiná: je snazší diegetizovat pohyblivý film než statickou fotografii a lze lépe přestat vnímat arbitrární znakový systém románu než heterogenní znakový systém divadla.

12) „Narativizace spouští velmi specifickou modalitu tvorby smyslu: zůstávám u jistého druhu před-porozumění [pré-compréhension] ... film je vnímán jako prach smyslu, v modu trochu podobném tomu, co se děje při každodenní zkušenosti, když pozoruji pohyb věcí kolem sebe; ve filmu se mimochodem právě na této rovině utváří vztah mezi pohybem a dojmem reality.“ Jako ilustraci procesu předporozumění uvádí Odin příklad z knihy F. J o s t a, *Un monde à notre image* (Paris : Éditions Méridiens Klincksieck 1992, s. 35–36): přímé televizní vysílání o pádu Ceausescovy vlády – hlasatel stojí před obrazy, které má komentovat, ale postrádá potřebný kontext k tomu, aby pochopil, co se děje, a musí se tedy omezit na výčet akcí, odehrávajících se na obrazovce: přijíždí tank, lidé utíkají... „Bylo by nepřesné říci, že nechápe nic, je ale zřejmé, že opravdu nechápe, co se děje; ocitá se tvář v tvář příběhům, které si žádají být vyprávěny“, ale které vyprávět nedokáže.“ R. O d i n, *De la fiction*, s. 29.

13) Odin zde reviduje systém A. Gaudreaulta. Zatímco Gaudreault, vycházející z analýz raného filmu, rozlišuje dvě roviny vyprávění (mikrovyprávění a makro-vyprávění), Odin považuje za důležité postulovat výše zmíněnou rovinu narativizace, která samotné rovině vyprávění předchází jako potencialita a předpoklad (narativního či jiného) porozumění. „Narativizátor“ [narrativiseur], kterého Odin spojuje s první

jediným, např. u filmového týdeníku, který zdánlivě pouze „dává vidět“), vypravěč zodpovídá za narativní strukturaci viděného.

Završující rovina narativního modelu patří „diskursivizaci“, vytvářející „ručitele za diskurs“ [*responsable du discours*]. Jedná se o „naléhání řádu“ ve vyprávění, o stopy skutečného enunciatéra, který v případě fikce pod rouškou neskutečného vyprávění sděluje skutečné významy a hodnoty. Vztah monstrátora a vypravěče se zrcadlí ve vztahu vypravěče a ručitele za diskurs: zatímco vypravěč dává nový význam práci monstrátora (vztah záběr–stříh), „ručitel za diskurs“ zaštiťuje práci vypravěče (vyprávění–ideologie).

Konfliktní působení procesů fikcionalizace a diskursivizace se výrazně projevuje v případě bajky. „Efekt bajky“ předpokládá převahu morálního poselství („diskursivizace“) nad konstrukcí autonomního světa („diegetizace“), příběhu („narace“) a fikce; jsou-li naopak efekty diegetizace a narace silnější, může dojít ke zrušení „efektu bajky“ a posunu bajky do modu fikce. Sama otázka ideologie je samozřejmě složitější, což ukazuje třeba poněkud paradoxní příklad schématických budovatelských filmů, při jejichž sledování u diváka dochází k tomu, že diskursivizace ruší fikci¹⁴⁾ a aktivuje jeho obranné prostředky: vnímá-li divák film v první řadě jako výpověď „ručitele za diskurs“, je pro něj snazší diskursu vzdorovat nežli v případě, kdy je tento „ručitel“ ukryt za fikčním enunciatérem.

Posledně řečené znovu poukazuje na důležitost divákem konstruované enunciační struktury textu, neboť konstrukce fikčního enunciatéra je jedinou kategorií, jíž se fikční film odlišuje od dokumentárního. Odin nejprve rozlišuje tři roviny fiktivnosti textu, z nichž první dvě souvisejí s procesy enunciatéra „fiktivizujícího“ a teprve na třetí se konstruuje enunciatér „fikční“¹⁵⁾: fiktivizace 1 vyplývá ze statusu a specifčnosti každého označujícího systému – každý jazyk (značící systém) bez výjimky v nějaké míře „odreálnuje“ neboli „fiktivizuje“ (zde platí Metzovo „každý film je filmem fikce“, a to o to víc v tom, že se v porovnání s ostatními značícími systémy vyznačuje nebyvalou percepční bohatostí, již doprovází nezvyklá míra absence zobrazovaného); fiktivizace 2 souvisí s působením narace, která „derealizuje“ časový sled událostí, ruší „tady a teď skutečnosti“ (v tomto ohledu je každý diskurs – narativní, popisný či interpretační – fiktivizující); fiktivizace 3 je hlavní podmínkou procesu fikcionalizace a spočívá v konstrukci fikčního enunciatéra. Konstruovaný fikční enunciatér se vyznačuje souborem specifických rysů: má v úmyslu fiktivizovat (neboť fiktivizace v této rovině je vždy aktem záměrného předstírání [*faire semblant*]), nemá v úmyslu klamat (jako lhář či mystifikátor) a nelze mu klást otázky týkající se pravdivosti vypovídaného (na rozdíl od enunciatéra dokumentarizujícího nebo třeba kouzelníka, jehož se vždy ptáme „jak to dělá“¹⁶⁾), neboť je situován *jinde*, v nezpochybnitelném prostoru, odděleném od skutečného světa (nejsem na rozdíl od dokumentu osloven v tomto světě a jako skutečná osoba). Fikční enunciační smlouva se zásadním způsobem projevuje v rovině afektivní:

vymezenou rovinou, představuje nejvágněji pociťovanou instanci enunciatéra, jež vyplývá již ze samotného pohybu každého filmového obrazu (pohyblivý film skýtá větší potenciál k narativizaci než statická fotografie).

14) Zvýrazněná „diskursivizace“ může v případě didaktických nebo ideologických filmů rušivě vstupovat již do procesů „monstrace“ (rovinu prostého „ukazování“ narušují tendence ke schematizaci a vytváření obecných kategorií a stereotypů na úkor jedinečného).

15) „Fiktivní“ a „fikční“ / „fiktivizace“ a „fikcionalizace“: procesy „fiktivizace“ jsou v různé míře vlastní každému jazyku či značícímu systému (i dokumentární film fiktivizuje), „fikcionalizace“ je užší kategorií procesů filmu fikce: každý film je fiktivní, ale jen filmy fikce jsou fikční (Nanuk z Flahertyho filmu i King Kong jsou oba srovnatelně fiktivními postavami, pouze King Kong je ale postavou fikční, srov. Alain B o i l l a t, *La fiction au cinéma*. Paris : l'Harmattan 2001, s. 31).

16) Zde zřejmě spočívá důležitý rozdíl mezi modelem fikce a modelem spektaklu.

Zaštitěn „hradbou“ fiktivizace a ujištěn o tom, že tam *jinde*, kam se promítám, mně nic nehrozí, zbavuji se snáz obranných prostředků. Protože se mě to vše týká pouze jako fikčního adresáta výpovědi [*énonciataire fictif*], nemám důvod mít se na pozoru před hodnotami, které vyprávění šíří. Proto také budu zcela jistě v hloubi zasažen jakožto skutečná osoba.¹⁷⁾

Skutečný enunciatör [*énonciateur réel*] na rozdíl od enunciatöra fikčního náleží do stejného světa jako já, proto mu mohu klást otázky týkající se pravdivosti vypovídání. Ve fikci naopak otázky pravdy nepokládám enunciatörovi, nýbrž postavám (tj. kladu-li otázky postavám, zapomínám zpovídat enunciatöra). Enunciační struktura bývá ale složitější a konstrukce skutečného a fikčního enunciatöra se mohou i v případě jediného filmu na více rovinách proplétat – jednoduchým příkladem je historický film: částečně konstruuji skutečného dokumentarizujícího enunciatöra, je muž „kladu otázky“ a ověřuji fakta, zároveň však vím, že musím přehlédnout skutečnost, že historické postavy ztvárňují herci. Odin ukazuje, že při sledování filmu běžně dochází k proplétání různých enunciačních struktur a přepínání mezi různými mody čtení:

Sleduji film, zaměřuji se na četbu fikcionalizujícího typu, to znamená, že prožívám vyprávěný příběh, ale současně si říkám „Hele, Benátky, tam jsem byl na dovolené“ a přecházím k četbě typu „rodinný film“ nebo „dokument“. Nebo mě napadne „To je poprvé, co vidím takovýhle střih“ a přecházím k četbě „didaktické“.¹⁸⁾

V obecné rovině je nutné rozlišovat mezi enunciací na straně produkce (kinematografie...), která je vždy skutečná, konstruovaná nezávisle na ostatních instancích enunciaci, a enunciatörem vypovídání, který může být fikční, skutečný nebo smíšený (fikční film, dokument...). Fikcionalizující četba vyžaduje konstrukci ještě jiného skutečného enunciatöra, a to v rovině narace. V každém fikčním filmu (ať by byl sebemín „realistický“) funguje reference k „našemu známému“ světu (proces figurativizace), který v tomto případě hraje roli skutečného enunciatöra: prvky tohoto (skutečného) světa, kategorie, schémata akcí a hodnoty vstupují do konstrukce vyprávění (kde jsou zbaveny svého původního časoprostorového zakotvení), aby vytvořily svět příběhu. Jedním z důsledků je, že „[j]sem oslovován v modu fikce, ale *nevědomky* jsem postaven na místo skutečného příjemce *diskursu* ukrytého ve *vyprávění*“.¹⁹⁾

Na závěr je třeba se vrátit k Odinově nejhůř uchopitelnému (a nadto nepřeložitelnému) termínu *mise en phase*. Jedná se o prostředek vepsání diváka na imaginární osu filmu a „modalitu jeho afektivní participace“, která polarizuje prvky vyprávění a programuje divákův hodnotový soud. *Mise en phase* znamená rozpuštění příznaků vypovídání v působení narace nebo využití těchto příznaků ve prospěch narace, kdy vztah divák-film homologicky rezonuje se vztahy v diegezi (např. rozkymáčené rámování a rozmazané obrazy jsou motivovány bouří; rytmus střihu odpovídá rytmu akce; hudba harmonicky doprovází a neviditelně podkresluje vyprávění apod.). *Mise en phase* vytváří rezonanci a funguje tak i jako princip srozumitelnosti filmu, neboť určuje korelaci struktur textu a divákovy kompetence, jinými slovy, působí jako prostředek potvrzení a gratifikace „správných“ významů a afektů.

Opakem *mise en phase* je proces *déphasage*, který vnáší mezi vztah film-divák a vztahy v diegezi prvky nesouladu a v jehož důsledku divák přestává rezonovat s událostmi příběhu. Odin tento

17) R. Odin, *De la fiction*, s. 61.

18) Roger Odin – André Gardies, *Autour de l'analyse textuelle* (rozhovor Andrého Gardiese s Rogérem Odinem). *Cinéaction* 58, 1990, s. 25.

19) R. Odin, *De la fiction*, s. 61.

efekt ilustruje na příkladu *BOURE*, kde Epstein v řadě aspektů záměrně narušuje dojem reality (používá neherce, vytváří „nemotivované“ syntagmatické ruptury), čímž vytváří zcizující momenty a ruší efekt fikce. Tento účinek je v kontextu dominantního modu nežádoucí, neboť definuje „špatný film“. Pro záchranu „dobrého objektu filmu“ je proto v případě Epsteinova filmu zapotřebí uplatnit jiný modus čtení, náležící jiné instituci, který Odin nazývá performativní, a momenty „déphasage“ interpretovat: film je „diskursem o filmu, odkazuje k realitě, kterou sám vytváří“²⁰⁾, což z něj činí „performativní text“.

Krize fikce a modus fikcionalizace mezi ostatními mody

Je patrné, že modus fikce zůstává v Odinově modelu vymezen dosti úzce. Proces fikcionalizace je navzdory svému „privilegovanému statusu“ „ohrožován“ řadou ostatních modů.²¹⁾ Odin se ve svých fikcionalizujících četbách příznačně omezuje povýtce na klasický film – především na Renoirův *VÝLET DO PŘÍRODY*, v jehož rámci bezmála cinefilsky akcentuje voyeuristickou scénu Henrietty na houpačce²²⁾, která je v textu povýšena na „prascénu“ libidinálního režimu klasické kinematografie. Odinův přístup dostatečně explicitně zdůrazňuje, že filmy jednoho čistého modu neexistují, v historické perspektivě lze ale bezpochyby sledovat proměny dominance jednotlivých modů.

V souvislosti se současnou audiovizuální produkcí Odin hovoří o případech ústupu modu fikcionalizace ve prospěch modu energetického (kdy primární není diegeze, ale „povrchové“ působení obrazů a zvuků; analogické je v tomto ohledu srovnávání současného hollywoodského blockbustera a filmů rané kinematografie atrakcí na jedné straně a filmu klasického na straně druhé) nebo převážně televizního modu autenticity (reality show). Naznačená cesta vede samozřejmě ke zkoumání nových modů a „diváckých ekonomii“, které s sebou přináší DVD nebo počítač.

Neméně zajímavé podněty pro další výzkum nabízejí ale i produkce, které záměrně využívají míšení a křížení jednotlivých modů, „citace“ jednoho institucionálního modu uvnitř jiného, čímž potenciálně v estetické rovině dosahují znejistění divácké pozice. Jedním z příkladů je experimentální film a film fikce využívající prvky modu „home movie“.²³⁾ V určitém smyslu (který má blízko k rovině performativního čtení) může docházet i k alegorickému ztvárnění funkce jednotlivých modů. Ztotožňuje-li Odin režim fikcionalizace s „oidipovským“ aparátem klasické kinematografie (režim represe a centralizované a „domestikované“ touhy, proti němuž staví model decentralizované schizoanalýzy Deleuzova a Guattariho *Anti-Oedipa*²⁴⁾), nabízí se nám jako ilustrace střetávajících se režimů Rivettův film *CÉLINA A JULIE SI VYJELY NA LODI*. Narativ filmu je vystavěn

20) Tamtéž, s. 123.

21) Srov. Odinův starší text o Markerově *RAMPĚ* příznačně nazvaný „Film fikce ohrožený fotografií a zachráněný zvukovou stopou“ (Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de la Jetée de Chris Marker). D. Chateau – F. Gardies – F. Jost (eds.), *Cinéma de la modernité; films, théories*. Paris : Éditions Klincksieck 1981, s. 147–171).

22) Scéna je fotograficky připomenuta nejen na obálce, ale též v podobě malých rozfázovaných okének v rozích jednotlivých pravých stran knihy, takže rychlým prolisťováním vzniká efekt „filmu“.

23) Na toto téma viz např. Roger Odin, *Productions cinématographiques familiales et limites de la représentation*. In: Leonardo Quaresima – Alessandra Raengo – Laura Vichi (eds.), *I limiti della rappresentazione. The bounds of Representation. Censorship, the Visible, Modes of Representation in film*. Udine : Forum 2000, s. 127–140; nebo Laurence Allard, *Une rencontre entre film de famille et film expérimental: le cinéma personnel a Marie-Thérèse Journot, Le film de famille dans le film de fiction*. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille : usage privé, usage public*. Paris : Éditions Méridiens Klincksieck 1995, s. 113–125 a 147–162.

24) „...fikcionalizace vede k tomu, že se touha redukuje na oidipovský aparát; v tomto smyslu přispívá stejně jako psychoanalýza k procesu represe, jež odsuzuje *Anti-Oedipus*.“ R. Odin, *De la fiction*, s. 42.

nejen okolo tajemství, ale též kolem prostoru (domu), který je nejprve nepřístupný, řídí se neznámými pravidly atd. Co se stane, ocitnou-li se hlavní hrdinky v tajemném domě, který není zcela cizí, nýbrž spíše *unheimlich*, neboť má podobu „tatínkova kina“, které bývalo, ale již není naše? Obě hrdinky ztělesňují i předjímají diváky jiných Odinových režimů – vstupují do vyprávění nelineárně, na přeskáčku a dle vlastní libovůle, ukrywají se v postavami neobydlených prostorách domu (diegeze) a porušují jeho pravidla (rodinné melodrama?). Významnou postavou v domě je dítě, které pasivně přihlíží dramatu dospělých, jehož je obětí. Film tak ukazuje dvě pozice diváka: dítě, uvězněné v tatínkově domě, které odevzdaně sleduje hry a fikce dospělých (nutná „suspense nedůvěry“ vlastní režimu fikce), a nespoutaná, anarchistická radost a hravost Céline a Julie, které bez respektu k hranicím domu uvězněné dítě unesou.

Závěrečná kapitola s názvem „Fikcionalizace v ohrožení?“ připomíná, že „režim fikcionalizace, v němž jsme byli až dosud ponořeni, může jednoho dne zmizet, nebo přinejmenším pozbýt na významu“²⁵⁾. To lze kromě lehce nostalgické „chvály fikcionalizace“ číst i jako sémiopragmatickou výzvu k řešení otázek „deoidipalizované“ fikce a mapování nových dominantních typů vztahu společnost-kultura-audiovizivní-divák. Odinův přísný a precizní teoretický přístup skýtá v tomto ohledu inspiraci i nepostradatelné nástroje.

Jakub Kučera

25) R. Odin, *De la fiction*, s. 168.