

Články

KONVENCE, KONSTRUKCE
A FILMOVÉ VIDĚNÍ

David Bordwell

Film je částečně obrazovou reprezentací a my jsme si zvykli očekávat, a to zejména po rozšíření strukturalistických a poststrukturalistických teorií, že většina smysluplných výkladů obrazové reprezentace bude zahrnovat i teoretický rozbor konvencí. Humanitní vědy se ovšem dosud nevypořádaly s řešením problému, jak konvencím rozumět; po pravdě řečeno si ani nejsem jistý, že víme, co přesně taková konvence je.¹⁾

V této kapitole chci objasnit fungování vizuálních konvencí ve filmu, oblast mého zkoumání je však širší. Naznačím zde, že na cestě k chápání umělecké konvence můžeme pokročit, vzdáme-li se některých principů strukturalistické a poststrukturalistické doktríny – zejména ztotožňování „konvence“ s „arbitrárností“. Posléze načrtnu kritické stanovisko vůči radikální „konstruktivistické“ pozici, která bývá s podobnými teoriemi často spojována. Zároveň v této kapitole poukazuji na význam pravidelně se opakujících mezikulturních jevů pro pochopení i těch lokálně nejomezenějších a nejidiosynkratičtějších konvencí.

1

Problém konvence ve filmové reprezentaci vystoupí výrazně do popředí, zaměříme-li se na jeden z filmových postupů. To, čemu se ve střihu říká „záběr/protizáběr“ („*shot/reverse-shot*“), je vzorovým zobrazením dvojice postav v přímé interakci tváří v tvář. Kamera při tom střídavě ukazuje vždy jednu z postav, přičemž druhá buď není vidět, nebo je vidět jen částečně. Filmař přestřihává od jednoho záběru ke druhému v souladu s průběhem konverzace a mimických reakcí (obr. 1–2).

Techniku záběr/protizáběr lze plným právem označit za stylistický vynález. Nevznikla v důsledku technického vývoje kinematografie a nedokážu pro ni najít ani jakékoli přijatelné paralely v jiných soudobých systémech reprezentace, jako jsou komiksy, malba či projekce diapositivů. Zhruba prvních patnáct let v dějinách kinematografie nebyl tento prostředek jako stylistický postup využíván; tomuto období dominoval styl takzvaných výjevů (*tableau*), zobrazující v jediném záběru celou scénu. Zatímco začátkem desátých

1) Jistý pokrok jsme však přece jen učinili. V této práci jsem čerpal užitečné informace zejména z argumentů předložených v esejích publikovaných ve sborníku Mette Hjort (ed.), *Rules and Conventions: Literature, Philosophy, Social Theory*. Baltimore : Johns Hopkins University Press 1992.

let 20. století se *využití* techniky záběr/protizáběr v hraných filmech objevilo jen tu a tam, ke konci zmíněné dekády už bylo v amerických celovečerních snímcích běžné. Poměrně brzy poté se rozšířilo po celém světě. Dnes je stále jednou z nejběžněji využívaných filmových a televizních technik.

Co činí techniku záběru/protizáběru srozumitelnou? Teoretici na tuto otázku předložili dvě poměrně odlišné odpovědi. Podle prvního, staršího názoru tento prostředek nabízí jistý druh ekvivalentu běžného způsobu vidění. Závažným způsobem se k tomu v raném období vyjádřil sovětský filmový tvůrce Vsevolod Pudovkin.

Střihová skladba si podle Pudovkina klade za cíl navádět divákovu pozornost k důležitým prvkům dané scény: „Objektiv kamery nahrazuje oko pozorovatele a změny úhlu kamery – v jednom okamžiku se zaměří na jednu osobu, v dalším na druhou [...] – se musí řídit týmiž podmínkami jako oči pozorovatele.“²⁾ Je to sice vyjádřeno dosti vágně, nicméně myšlenka, že filmový střih simuluje změnu pohledu pozorovatele, činí z techniky záběru/protizáběru prostředek určitého zvýraznění našeho běžného vnímání nějaké události probíhající za účasti jednajících osob. V nedávnější minulosti přirovnal Barry Salt tento typ filmového střihu k „tomu, co by viděl divák stojící před scénou a přejíždějící po ní pohledem od jednoho bodu ke druhému“.³⁾

Podle těchto teoretiků tedy filmoví tvůrci objevili v technice záběru/protizáběru korelát spontánní percepční aktivity. Říkejme tomu „naturalistický“ přístup.

Naturalistický přístup zodpovídá několik otázek: Co umožnilo objev techniky záběru/protizáběru? Dá se předpokládat, že k němu metodou pokusu a omylu dospěli filmaři, usilující o vtažení diváků do děje, přičemž se možná intuitivně řídili vlastní percepcí. Proč se tato technika tak rychle ujala? Protože přispěla k dosažení požadovaného cíle, jímž bylo předložit divákovi nějakou srozumitelnou informační strukturu. A proč je technika záběru/protizáběru tak životaschopná a univerzální? Protože jakožto zjevný korelát percepční zkušenosti ze světa mimo kinosál nevyžaduje od diváků zvláštní výevik k tomu, aby ji pochopili.

Přesto je ale tento výklad problematický. Zejména totiž platí, že se tento filmařský postup od percepční zkušenosti *odchyluje* víc, než by bylo záhodno. Nejbližším ekvivalem diváka přejíždějícího zrakem od jedné postavy ke druhé by tak mohlo být prostě přejíždění („švenkování“) kamerou z jedné právě promlouvající postavy na druhou. To je ovšem v rámci středního proudu velmi vzácné stylistické řešení. Konvenční náhražkou za takové přesouvání pozornosti imaginárního diváka by zdánlivě mohl být okamžitý přechod pomocí střihu – náhražkou, jež nemá přesný korelát v běžné percepční zkušenosti. I technika záběru/protizáběru je v rozporu s běžným viděním, jelikož se při ní mění pozice kamery ve prospěch tříčtvrtečních, kosých pohledů. Záběr/protizáběr postav z profilu (jako na obr. 3–4) by poskytl bližší ekvivalent „toho, co by viděl divák před scénou“, než je tomu v případě pohledů z kosého úhlu či přes rameno, jichž se v praxi většinou používá. Sledujeme-li interakci dvou osob tváří v tvář, nejsme percepčně schopni přesouvat úhel svého pohledu s takovou vehemencí, jaká je běžná u filmového střihu používajícího záběr/protizáběr.

2) V. I. Pudovkin, *Film Technique*. New York : Evergreen 1970 (orig. 1926), s. 70.

3) Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London : Starword 1983, s. 164.



1. *Metropolis* (Fritz Lang, 1926)



2. *Metropolis* (Fritz Lang, 1926)

Foto archiv

O těchto potížích už filmaři v Pudovkinově době věděli. Proto on sám doplnil ještě jeden nezbytný předpoklad: kamera režisérovi neumožňuje vytvořit skutečného pozorovatele, nýbrž pozorovatele „ideálního“, všudypřítomného. Ve stejném smyslu nemá ani změna úhlu při použití stříhové techniky záběru/protizáběru – jak zdůrazňují Karel Reisz a Gavin Miller –, „žádnou zkušenostní analogii v reálném životě“.⁴⁾ Režisér usiluje o vytvoření „všudypřítomného pozorovatele, jehož prostřednictvím by publiku poskytl v každém okamžiku děje ideální úhel pohledu. Vybírá obrazy, jež pokládá za nejvýmluvnější, a to bez ohledu na skutečnost, že v reálném životě by nikdo takto sledovat jakýkoli výjev nemohl.“⁵⁾ Tento postup je ospravedlněn jako výsledek uměleckého rozhodnutí.

Takové vybočení z naturalistické premisy o přirozené ekvivalenci však otevírá dvířka zcela odlišnému teoretickému stanovisku. Jakmile připustíme, že stříh používající záběr/protizáběr závisí na čistě „uměleckých“ hlediscích, můžeme se ptát, zda tedy prostě není konvencí. Jakýkoli umělecký prostředek s tak širokým využitím jako metoda záběru/protizáběru, není-li výrazně motivován percepčními ekvivalencemi, bude pravděpodobně pokládán za stylistickou konvencí.

Sluší se konstatovat, že tento názor je dnes v teoretických úvahách o filmu dominantní. Z tohoto pohledu je pak stříh pomocí záběru/protizáběru arbitrární pomůckou bez jakékoli výsadní spřízněnosti s přirozenou percepcí. Co je pak ovšem podle této teorie konvence?

Domnívám se, že většina soudobých badatelů bude tvrdit, že záběr/protizáběr je konvencí přinejmenším proto, že se jedná o trik a že je třeba se mu naučit. Většina teoretiků se s tím spokojí, přičemž však ani jeden z uvedených argumentů vlastně nepopírá naturalistické stanovisko. To nemusí tvrdit, že stříh s využitím záběru/protizáběru není v jistém smyslu artificieální. Koneckonců je to lidský vynález; v okamžiku zrodu kinematografie neexistoval a lidé se rozhodli, že ho budou používat. Konečně nemusí naturalisté ani ni-

4) Karel Reisz – Gavin Millar, *The Technique of Film Editing*. London : Focal Press 1968 (2. vyd.), s. 215.

5) Tamtéž.

jak popírat úlohu učení. Jakmile se naučíme vnímat svět, mohl by argumentovat naturalista, můžeme se učit i zacházet s uměleckými prostředky, které nabízejí ekvivalenty světa. V souladu s tím by pak naše schopnost zacházet s těmito prostředky měla být závislá na příslušných typech percepčních dovedností.

Na to by soudobý teoretik mohl namítnout, že typická konvence je arbitrární. Arbitrárnost pak tu musí znamenat zhruba toto: stejnému účelu by mohlo posloužit neomezeně velké množství jiných typů reprezentace; tomu, jenž zde byl zvolen, je daný úkol přisouzen toliko na základě pravidel momentálně platného kódu čili *langue*. Psovi by se mohlo říkat právě tak *chien* jako *hund*.

Při rozšiřování pojetí arbitrárnosti odvozeného od lexikálních jednotek jazyka na mimolingvistické jevy ovšem vyvstanou určité problémy. Vezměme si třeba směrovky u auta. Pozorovateli nacházejícímu se na hvězdě Sirius může skutečnost, že když chce odbočit doprava, zapnu pravou směrovku, připadat arbitrární. Logicky jsou možné i jiné alternativy: odbočení doprava by se třeba dalo signalizovat zapnutím *levé* směrovky. Ve skutečnosti však jsou podobné mechanismy uzpůsobeny tak, aby odpovídaly naší přirozené tendenci signalizovat pohyb doprava něčím, co samo zaujímá vůči našemu tělu směrový vztah vpravo. Naše neverbální znakové systémy jsou stejně jako naše technické pomůcky konstruovány tak, aby byly v souladu s našimi fixními dispozicemi, včetně těch vrozených, a výběr mezi všemi možnými alternativami není indiferentní.⁶⁾

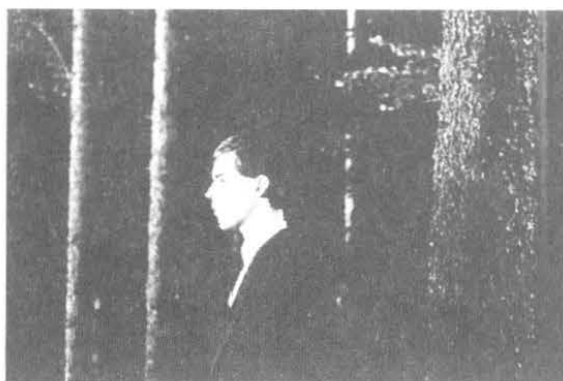
6) Někdo by mohl namítnout, že sofistikovanější sémiologie filmu by klasifikovala odbočovací signály jako peirceovské „indexické“ signály spíše než jako arbitrární znaky v saussurovském smyslu. Signalizovat odbočení je přece koneckonců cosi jako ukazovat prstem směr, jímž se hodlám pohybovat. Úplná analýza této námítky by nás odvedla od tématu, dovozte mi však podat stručný výčet svých pochybností. Za prvé pokládám ono přisvojení si peirceovské triády index/ikon/symbol za podezřelé, neboť je pouze jednou z několika „trichotomií“, jež Peirce předkládá. Ve své rukopisné práci „Nomenclature and Divisions of Triadic Relations, as far as they are determined (1903)“ uvádí tři „trichotomie“ symbolů. O tři roky později předložil deset trichotomií vykládajících šestašedesát typů symbolů! Viz Charles Hartshorne – Paul Weiss (eds.), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vol. 2. Elements of Logic*. Cambridge, MA : Harvard University Press 1932, s. 134–173. Pokud vím, tento omračující soubor znakových relací zahrnutý v Peircově systému jako celku dosud nezpracoval žádný filmový teoretik, jakkoli se to zdá být nutným předpokladem pro každé seriózní posouzení užitečnosti jeho teorie pro bádání v oboru kinematografie.

Navíc bychom měli být ve snahách o přivlastnění si jedné izolované části pojmového systému obezřetní: vytrhneme-li tuto část z celkového kontextu, může to snadno vést k nedorozumění či rozporuplnosti. Peircova trichotomie symbolů se tak například špatně snáší s chaotickou sémiotikou praktikovanou většinou filmových teoretiků. Peirce konstatuje, že symbol vlastně označuje „konvenční znak, neboli takový, který závisí na návyku (získaném či vrozeném)“ (*Elements of Logic*, s. 167; kurzívou zvýř. DB). Toto tvrzení staví problémy před ty filmové sémiotiky, kteří o peirceovském symbolu uvažují jako o zcela konvenčním či arbitrárním. („Třetí kategorie znaku, symbol, odpovídá Saussurovu arbitrárnímu znaku [...]. [Symbol] je konvenční“; Peter Wollen, *Signs and Meanings in the Cinema*. Bloomington : Indiana University Press 1972, s. 123.)

Navíc podle jedné z Peirceových definic index „odkazuje k objektu [...] tím, že tento objekt na něj reálně působí“ (*Elements of Logic*, s. 143). Mezi jinými příklady tu udává větrné korouhvičky a fotografie. Můj směrový signál však neodkazuje k „objektu“ odbočení doprava tím, že na něj tento objekt působí tak, jako působí vítr na korouhvičku nebo jako působí okolní světlo odrážené od nějakého objektu na chemicky citlivou emulzi filmového pásu.



3. Třídní vztahy

(Jean-Marie Straub, *Danièle Huilletová*, 1983)

4. Třídní vztahy

(Jean-Marie Straub, *Danièle Huilletová*, 1983)

Foto archiv

Podobně lze argumentovat i v případě techniky záběru/protizáběru. Chce-li režisér předvést dva vzájemně se pozorující lidi, je méně arbitrární ukázat je, jak se dívají jeden *na* druhého, než je dejme tomu ukazovat, jak odvracejí pohled *od* sebe, nebo jak se dívají na měsíc. Vizualní „kód“, v němž by se ukazovaly postavy dívající se na sebe proto, aby se tím vyjádřilo, že se na sebe *nedívají*, by byl krajně bizarní. Mám za to, že *takový* alternativní kód bychom pak nejspíš označili za „arbitrární“, což ovšem neplatí o onom normálním případě, který odráží naturalistické předpoklady o obrazové reprezentaci příslušné situace. Pro bytosti našeho druhu nejsou uvedené dvě alternativy stejně pravděpodobné.

Naturalistický pohled na techniku záběru/protizáběru nicméně i tak zůstává problematický vzhledem k nesporně „nerealistickým“ vlastnostem přítomným v ortodoxních způsobech užití daného prostředku. K rozptýlení pochyb konvencionalistů je proto zapotřebí čehosi teoreticky průkaznějšího. Na tomto místě chci naznačit možnost jakési střední cesty mezi oběma stanovisky, a to takové, jež přijímá intuitivní vědomí toho, že podobné vizuální prostředky jsou vykonstruované a v podstatné míře artificiální, přičemž se ovšem zároveň podrží myšlenky, že nejsou zcela arbitrární.

2

Tím, že jsem zde proti sobě postavil tyto dva názory na techniku záběru/protizáběru, následuji precedens v rozlišování mezi „přirozeností“ a „konvencemi“. Prvním krokem na cestě k budování komplexnější teorie by podle mého názoru mělo být odložení těchto pojmů a jejich náhrada nějakými pojmy pružnějšími.

Konečně bych se chtěl skepticky vyjádřit ke srozumitelnosti a preciznosti stanovisek formulovaných v Peirceových spisech. Filmoví teoretici (a sémiotici obecně) píší o jeho pojetí znaků s bezstarostnou důvěrou, jako by jeho texty (většinou nepublikované) byly konzistentní, rigorózně vyargumentované a (hlavně) srozumitelné. Nikde ve filmové literatuře nenarazíte na přiznání podivu nad pasážemi jako je tato: „Zařukání na dveře je index. Cokoli, co upoutá naši pozornost, je index. Cokoli, co nás vyleká, je index, a to do té míry, do jaké označuje styčný bod mezi dvěma částmi zkušenosti“ (*Elements of Logic*, s. 161).

Termín „přirozenost“ s sebou nese značnou konotační zátěž. Většina filmových teoretiků má tendenci spojovat si ho buď s biologicky vrozenými schopnostmi, nebo s univerzálními zákony obecně platnými pro fyzikální svět. Kromě toho si ho lze spojovat se sférou toho, co je nezbytné, co nelze lidskou vůlí či dovedností měnit. Taková pojetí „přirozenosti“ se často stávají terčem útoků ze strany strukturalistických a poststrukturalistických teoretiků, kteří tvrdí, že veškerá signifikace je konstruovaná, konvenční a kulturně podmíněná.

Jen dogmatik by ovšem mohl popírat, že reprezentace, a vizuální reprezentace zvlášť, je přinejmenším zčásti závislá na psychofyzických schopnostech vnímajícího. Zdá se vysoce nepravděpodobné, že by naše schopnost rozpoznávat v zobrazeních lidské bytosti a předměty nebyla *vůbec* podmíněna naším biologickým dědictvím. Naše chápání obrazových reprezentací může být jen stěží nezávislé na našich schopnostech pohybovat se v trojrozměrném prostředí a rozpoznávat jednotky téhož druhu. Jazykový vývoj lidského jedince je podle nejvlivnějších současných teorií biologicky danou schopností ve stejné míře, v jaké je naše tělo uzpůsobeno k růstu paží, a nikoli křídel.⁷⁾ Některé relevantní schopnosti dokonce ani nemusejí být druhově specifické: holubi i opice reagují na fotografie, jako by na nich rozpoznávali zobrazené předměty.⁸⁾

Navrhuji, abychom se nyní pokusili pokročit dál tím, že pro tuto chvíli od dvojice přirozenost/kultura odhlédneme a soustředíme se na některé „kontingentní univerzálie“ lidského života. Kontingentní jsou proto, že neexistuje žádný metafyzický důvod, aby byly takové, jaké jsou; univerzální pak jsou potud, pokud jsou obecně rozšířené v lidských společnostech. Sestávají z praktik a tendencí, jež vznikají v rámci lidských činností a jejich prostřednictvím. Klíčovým předpokladem je tu skutečnost, že vzhledem k určité míře uniformních prvků v prostředí obklopujícím člověka se lidé bez ohledu na kulturní hranice při svém sociálním konání potýkají se srovnatelnými úkoly souvisejícími s úsilím o přežití a tvorbou vlastních způsobů života. Takovým kontingentním univerzáliím, jež nejsou ani bezezbytku „přirozené“, ani bezezbytku „kulturně podmíněné“, se dá s úspěchem přisuzovat aspoň částečný podíl na „přirozenosti“ uměleckých konvencí.

Za vzorové případy kontingentních univerzálií lze označit praktické dovednosti, jakými jsou například schopnost používat jazyk ke komunikaci, rozdělovat pracovní úkoly, rozlišovat mezi živými a neživými věcmi a podobně. Charakterizoval jsem je tu ovšem dosti obecně; je otázkou empirie, zda neexistují i daleko specifičtější kontingentní univerzálie, například rozeznávání základních barev či střídání mluvčích během konverzace.⁹⁾

Zdůrazňoval jsem dosud spojitost kontingentních univerzálií s chováním, zdá se však pravděpodobné, že tvoří také jakýsi konceptuální referenční rámec. Antropolog Robin Horton takový rámec nazývá „primární teorií“ a popisuje ho takto:

7) Zábavné populární uvedení do argumentace tohoto typu viz Steven P i n k e r, *The Language Instinct: How the Mind Creates Language*. New York : William Morrow 1994.

8) Některé příklady lze nalézt v textu: Arthur D a n t o, Description and the Phenomenology of Perception. In: Norman B r y s o n – Michael Ann H o l l y – Keith M o x e y (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*. New York : HarperCollins 1991, s. 209–211.

9) Zajímavý výzkum takových empirických možností viz Donald E. B r o w n, *Human Universals*. Philadelphia : Temple University Press 1991.

Primární teorie dodává světu jakési popředí vyplněné středně velkými (přibližně v rozmezí mezi stokrát většími a stokrát menšími než lidské bytosti) trvalými pevnými předměty. Tyto předměty pojí vzájemné vztahy, ba dokonce se navzájem definují ve smyslu kauzality typu „tlač-táhni“ [„push-pull“], v níž je prostorová a časová blízkost pokládána za zásadně důležitou pro přenos změny. Prostorově jsou propojeny na základě pětice dichotomií: „vlevo“/„vpravo“; „nad“/„pod“; „před“/„za“; „uvnitř“/„vně“; „spojitý“/„oddělený“. Časově pak jsou propojeny na základě trichotomie: „před“/„současně“/„po“. A nakonec primární teorie stanoví dvojici základních odlišení platných pro její objekty: za prvé mezi lidskými bytostmi a jinými objekty; a za druhé mezi lidskými bytostmi navzájem, tedy mezi vlastním já a druhými.¹⁰⁾

Horton má za to, že zatímco rozdílné komunity mohou klást důraz na některé aspekty primární teorie a jiné ponechávat poměrně nevyvinuté, jakožto konceptuální rámec se tato teorie pro různé kultury významněji neliší.

Všimněme si, že není třeba formulovat žádné zásadní stanovisko k tomu, zda kontingentní univerzálie, ať už chápány ve smyslu praktik či „primární teorie“, jsou biologicky předurčené, nebo kulturně získané. Vyjádřeno triviálně: schopnost vykonávat určitou činnost musí této činnosti předcházet, musí tedy existovat nějaké „přirozené“ schopnosti. Zároveň je ovšem nepravděpodobné, že existuje jakýsi genetický program pro dovednost v zatloukání hřebíků či tkaní sukna, což znamená, že neodmyslitelnou roli tu hrají i určité okolnostní a kulturní faktory. Zdá se, že badatelé vizuální kultury by mohli oprávněně předpokládat, že dejme tomu schopnost rozlišovat barvy nebo dovednost v obrábění nějakého materiálu s pomocí nástrojů jsou kontingentními univerzáliemi určité lidské činnosti, přičemž by detailní rozpracování otázky rozvoje této činnosti ponechali výzkumu v příslušných specializovaných disciplínách.

Tento úhel pohledu staví pojem „konvence“ do nového světla. Pojetí „arbitrárnosti“ jakožto míry konvenčnosti podle mého pramení z nesprávné aplikace Saussurových tvrzení o arbitrárnosti jazykového znaku.¹¹⁾ Existuje i jiný způsob uvažování o konvencích: lze je chápat jako normami vázané praktiky, jež koordinují sociální činnosti a usměrňují činnost k dosažení nějakých cílů.¹²⁾

Uvažujeme-li o konvenci v intencích praktické činnosti, není „arbitrárnost“ nejvhodnějším nástrojem k jejímu výkladu. Někaká činnost se v jistém důležitém smyslu stává arbitrární, pokud by se téhož cíle dalo dosáhnout pomocí alternativních prostředků, bez vyšších nákladů nebo obtíží. Chci-li koupit pytlík hranolků a nacházím se právě v polovině cesty mezi dvěma obchody, kde se takové dobroty prodávají, přičemž veškeré další okolnosti jsou totožné, pak je má volba arbitrární. Většina uměleckých konvencí však v tomto smyslu arbitrární není. Za prvé z důvodů, které jsme tu již nastínili, jsou některé

10) Robin Horton, *Tradition and Modernity Revisited*. In: Martin Hollis – Steven Lukes (eds.), *Rationality and Relativism*. Cambridge, MA : MIT Press 1982, s. 228.

11) Roy Harris, *Reading Saussure*. La Salle, Ill. : Open Court 1987, s. 64–69.

12) Tento výklad je blízký názorům Davida Lewise v knize *Convention: A Philosophical Study*. Cambridge, MA : Harvard University Press 1969. Viz též Paisley Livingston, *Literature and Rationality: Ideas of Agency in Theory and Fiction*. Cambridge : Cambridge University Press 1991, kap. 1 a 2.

možnosti volby zvažovány spíše než jiné, protože lidské sklony určité možnosti upřednostňují. To, že pravý zadní blinkr automobilu signalizuje, že řidič hodlá odbočit doprava, a ne doleva, je nearbitrární. Mnohé umělecké konvence jsou navíc vhodnější k dosažení určitých cílů než jiné. Jsem-li filmový režisér a chci, aby si diváci všimli výrazu ve tváři některého herce, není má volba velkého detailu arbitrární, jelikož je vzhledem k dosažení mého záměru příznivější než dejme tomu volba extrémně vzdáleného záběru.¹³⁾ To nás vede k závěru, že potřebujeme takové pojetí konvence, které bude uspokojovat dva požadavky: „technika“ by měla být v souladu s vrozenými lidskými dispozicemi; a prostředky je nutno hodnotit ve vztahu k cílům.

Nyní je třeba doplnit poslední kamínek mozaiky. Jedním z důvodů přitažlivosti koncepce kulturně konvenčních „kódů“ je premisa, že tvůrčí díla přenášejí či produkují významy. Významy mají kulturní povahu; předpokládá se tedy, že tam, kde je nějaký význam, musí být i kódy. Místo toho bychom ovšem mohli o tvůrčích dílech uvažovat i tak, že produkují účinky, přičemž významy jsou určitými druhy účinků. Vyjdeme-li z toho, že cílem umělce je vyvolávání nějakých rozlišitelných účinků, můžeme pracovat s širším spektrem teoretických možností. Můžeme tak nyní chápat konvence jako část umělcových prostředků k tvorbě celé škály různých účinků. Tyto účinky navíc zaujímají příslušná místa v určité struktuře tvořené lidskými činnostmi: z hlediska umělců jsou to důsledky jejich praktické činnosti; z hlediska recipientů se chápání konvencí pojí s širším okruhem aktivit, jež vykonávají.

Naše střední cesta mezi čirým naturalismem a radikálním konvencionalismem je tedy vyznačena pojmy kontingentních univerzálií, konvencí ve smyslu vzorců normativně stanoveného chování, a uměleckých cílů pojímaných jako účinky. Mapa, kterou tu předkládám k úvaze, obsahuje jistou škálu vizuálních účinků s jasně odlišenými oblastmi, jejichž vzájemné hranice jsou ovšem prostupné. Navazuji tu na poznámku E. H. Gombricha, že „metodu vizuální reprezentace“ můžeme zasadit někam na „kontinuální stupnici mezi dovednostmi, jichž nabýváme přirozenou cestou, a dovednostmi, jejichž nabytí se může leckomu jevit bezmála nemožným“.¹⁴⁾

1. Na jednom konci stupnice jsou vizuální účinky, jež jsou závislé na mezikulturních či dokonce univerzálních faktorech. Zhruba by se dalo říci, že se dělí na dva typy.

Za prvé tu je cosi, čemu můžeme říkat „senzorické spouštěče“. Jedná se o vodítka (*cues*), jež automaticky stimulují diváky. V zobrazujících uměleckých druzích lze jako vhodné příklady uvést třeba kontrasty v tonalitě a textuře. Gombrichův zájem o zrakové iluze u něho vedl k tomu, že na důležitost takových spouštěčů klade výjimečný důraz. Často upozorňuje na analogie s typy chování známými z etologických výzkumů, jako je například to, že tvarovaný potravinový odpaděk dokáže vyvolat útok koljušky. Gombrich však

13) Myšlenka, že konvence jsou vytvářeny tak, aby přinášely určitý užitek v rámci lidských činností, opakuje argument Noëla Carrola, že mnohé „arbitrární konvence“ jsou vlastně kulturními vynálezy určenými k dosahování konkrétních cílů. Viz Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York : Columbia University Press 1988, s. 142–144.

14) Ernst H. Gombrich, *Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation*. In: T ý ž. *The Image and the Eye*. Oxford : Phaidon 1982, s. 283.

kromě toho ještě poznamenává, že tyto spouštěcí mechanismy nemusejí nutně sloužit k tvorbě iluzí; mohou také podněcovat hledání významu, jelikož vytvářejí percepční očekávání, jež časově předbíhá přímé potvrzení. Jedním z významných Gombrichových přínosů je jeho objev, že sensorické spouštěče hrají ve vizuálních uměleckých disciplínách daleko větší roli, než byla většina teoretiků předtím schopna připustit.

Sensorické spouštěče tohoto typu využívají veškeré mimojazykové umělecké druhy – patří mezi ně měřítko a objem v sochařství, rytmus a hlasitost v hudbě atd. Patří mezi nejprůhodnější možné příklady takzvaných pevně zapojených (*wired-in*) reakcí. V oblasti filmu nemusíme takové spouštěče nijak složitě hledat. Zdánlivý pohyb (*apparent motion*), tvořící základní předpoklad filmové iluze pohybu, je tu zcela nasnadě. Dosud přesně nevíme, jak vlastně zdánlivý pohyb funguje; může ho tvořit celý shluk specifických mechanismů, mezi něž patrně patří zrakové buňky detekující pohyb.¹⁵⁾ Zdánlivý pohyb je prvořadým příkladem kontingentní univerzálie: člověk se nevyvíjel proto, aby dokázal sledovat filmy, vynálezci kinematografie však dokázali využít jistého prvku stavby lidského zrakového ústrojí k vytvoření způsobu zobrazení, které je bezprostředně dostupné všem vidícím lidským jedincům. Jinými sensorickými spouštěči, jež má film k dispozici, je využití extrémních kontrastů vizuální tonality, ohromení v reakci na neočekávané průniky do filmového obrazu, a pokud se Gombrich nemýlí, i využití nasvícení pro tvorbu textury a objemu v rámci filmového záběru.

Kromě sensorických spouštěčů existují i vizuální účinky založené na kontingentně univerzálních faktorech. Jejich podstatou jsou pravidelně se opakující typy zkušenosti, jejichž výskyt lze důvodně pokládat za mezikulturní. Rozpoznání těchto podnětů a schopnost na ně reagovat skoro určitě vyžaduje jistou míru učení, nicméně snadnost, s jakou jim rozumějí dospělí příslušníci všech kultur, vede k závěru, že fungují jako kontingentní univerzálie, čili jako případy Hortonovy „primární teorie“.

Stejně jako v našem případě interakce tváří v tvář u techniky záběru/protizáběru, i o těchto kontingentních univerzáliích platí, že jsou natolik pevně fixované, že si stěží dokážeme představit, jaké by byly jejich arbitrární alternativy. Tak například jsme si už natolik zvykli uvažovat o variabilitě reprezentace obrazového prostoru zahrnující pohyb napříč různými dobami a místy, že často zapomínáme, že dané variace probíhají na pozadí, jež tvoří pozoruhodná míra konstantnosti v zobrazování lidských bytostí. Kdyby byla vizuální reprezentace skutečně arbitrární, pak bychom museli narážet na obrazy lidí se čtyřma očima či pěti nohama stejně často jako na jedince vybavené pouhým párem zmíněných orgánů. Přitom umění na celém světě zobrazuje lidské tělo s evidentně srovnatelnými parametry: s patřičným počtem končetin, anatomicky správným umístěním hlavy, nohou i rukou, použitím přibližně podobných proporčních zásad a podobně. Různá božstva a obludy pak získávají svůj význam přinejmenším zčásti prostřednictvím porušení uvedených norem. Právě tak jako dokážeme rozpoznávat jiné příslušníky vlastního živočišného druhu v běžném životě, umíme poznat lidskou bytost i v uměleckých projevech velice vzdálených či starých společností. Film zcela jistě těží z této

15) Viz Julian Hochberg, *Representation of Motion and Space in Video and Cinematic Displays*. In: Kenneth R. Boff – Lloyd Kaufman – James P. Thomas (eds.), *Handbook of Perception and Human Performance*. Vol. 1. *Sensory Processes and Perception*. New York : Wiley 1986, s. 31–40.

mezikulturní schopnosti rozpoznávat bez jakéhokoli zvláštního výcviku jedince lidského druhu.

Vrátím se nyní k našemu příkladu stříhového postupu záběr/protizáběr a pokusím se dokázat, že interakce tváří v tvář je vhodným kandidátem na zařazení do kategorie mezikulturních univerzálií. Patrně právě proto je nepravděpodobný výskyt nějakého vizuálního kódu zobrazování stejnosměrných pohledů pomocí pohledů mířících různými směry, jak jsme naznačili výše. A snad také proto je situace zobrazená pomocí záběru/protizáběru okamžitě srozumitelná, a to napříč kulturami a historickými epochami.

2. *Posuneme-li se na pomyslné stupnici směrem od „přirozenosti“, můžeme se zaměřit na vizuální účinky, jež sice závisejí na kulturně lokalizovaných dovednostech, jimž se však lze snadno naučit.* Ono „snadno“ tu lze interpretovat jako „rychle, na základě omezené zkušenosti anebo bez zvláštního výcviku či odborného vedení“. Jedná se zde o normativně dané činnosti, jimž se lze naučit povýtce účastí na celkovém životním způsobu příslušné kultury.

Tak například dvourozměrná kresba zřejmě není kulturně univerzální, což znamená, že vychází z dovedností specifických pro určité kultury. A přesto nemáme důvod k pochybnostem o tom, že se člověk může konvencím čárové kresby velice snadno naučit – dozajista snáz, než se naučí prvnímu či druhému jazyku.

Někdy se takové konvence získávají v průběhu normálního lidského vývoje uvnitř dané kultury. Existuje značné množství důkazů o tom, že přinejmenším naše děti se učí rozumět čárové kresbě předmětů současně s učením se rozlišovat (pojmenovávat, ukazovat, používat) takové předměty v okolním světě.¹⁶⁾ Učí-li se takovým normám dospělý člověk, vyžaduje tento proces jen zcela minimální dobu zkušenosti a naprosto elementární náznorný výcvik. Často si takové normy lze domýšlet z kontextu, jako například v případě čar označujících přemisťování postav v komiksech (*speed lines*).

Film je takových snadno osvojitelných vizuálních efektů plný. Dá se říci, že většina interpunkčních znamének označujících přechody mezi scénami, jako jsou zatmívačky, roztmívačky a prolínačky, většina hereckých stylů i většina stylistických inovací včetně křížového stříhu či složitých pohybů kamery vedou k rychlému osvojování příslušných dovedností. Jakmile divák navíc v potřebné míře zvládne narativní výstavbu, má k dispozici dostatečně silnou představu o kontextu, do něhož může „zasadit“ jednotlivé filmové prostředky. Jakmile si divák kupříkladu osvojí funkční pojem „scény“, může ho už napadnout, že zatmívání a roztmívání plátna slouží k oddělení jedné scény od druhé. Existují-li ve filmu nějaké „kódy“, pak jsou to povýtce kódy tohoto velice snadno osvojitelného typu – čímž se výrazně liší od kódů, jimiž se řídí znakové systémy založené na jazyku.

3. *Na opačné straně stupnice se nacházejí vizuální účinky, jež závisejí na kulturně specifických dovednostech vyžadujících větší míru učení.* Jejich nabývání je časově náročné a vyžaduje delší zkušenost se vzorovými příklady anebo zvláštní výcvik či odborné vedení.

16) Viz J. H o c h b e r g, The Representation of Things and People. In: E. H. G o m b r i c h et al. (eds.), *Art, Perception, and Reality*. Baltimore : Johns Hopkins University Press 1972, s. 67–73.

V těchto ohledech se zde patrně jedná o skutečnou analogii s jazykem – nikoli ve smyslu rozumění řeči a tvorby promluv, nýbrž čtení a psaní.

V umění obecně se vyznačuje takovými poměrně esoterickými konvencemi modernismus. Kubistická malba, Joyceovy romány, poezie Ezry Pounda či akméistů, seriální či minimalistická hudba – všechny tyto umělecké formy od vnímatele vyžadují vypěstování vysoce specifických dovedností. Takové dovednosti nemusí být bezezbytku zařaditelné do kategorií formy či stylu, neboť výcvik tu může vyžadovat i chápání samotné zobrazené látky jako takové. Klíčovým případem tohoto typu je náboženská ikonografie. Na obraze Quentina Metsyse *Kristus vysmíváný* (asi 1515) tak můžeme vidět muže stojícího na vyvýšeném místě s pouty na rukou a s trnovou korunou na hlavě, aniž bychom museli znát tradici, podle níž ho daná situace a příslušné atributy identifikují jako Krista stojícího před svými pronásledovateli.

Ve filmu může být vizuálních efektů závislých na podobných specializovaných dovednostech poměrně málo. Vhodným místem, kde podobné efekty hledat, je avantgardní kinematografie, a je asi pravděpodobné, že filmy Stana Brakhage či Yvonne Rainerové vyžadují diváky obeznámené s abstraktním expresionismem či soudobou poststrukturalistickou teorií. I mainstreamovější umělecký film šedesátých let 20. století ovšem rozvíjel srovnatelné postupy, například hry s narativním časem nebo přechody mezi černobílým a barevným obrazem.

Stupnice, kterou jsem zde vyznačil, sahající od senzorických spouštěčů po poměrně esoterické efekty na rovině „expertních systémů“, nemá být ničím víc než přípravou terénu pro hlubší výklad vizuálních účinků. Řada mých příkladů je spekulativních a přístupných empirickému zpochybnění. Obecným cílem však je vytvoření jakéhosi referenčního rámce pro teoretické úvahy a konkrétní analýzu. Taková kontinuální stupnice nám dovoluje vyhnout se potížím pramenícím z opozice mezi naturalistickým a konvencionalistickým pojetím. Na cestě k dosažení některých účinků mohou umělci čerpat ze studnice biologických předpokladů a kontingentních univerzálií; k dosažení jiných účinků pak mohou umělci sáhnout i po lokálně specifičtějších a esoteričtějších dovednostech.

Znamená toto všechno, že se tu přisuzuje příliš malá úloha kultuře? Domnívám se, že nikoli. Jednak, jak často zdůrazňuje Gombrich, mají úkoly a zájmy, jež definují způsoby manipulace s vizuálními účinky, svůj původ v kultuře. Jsou-li konvence relacemi prostředků a cílů, pak společenské cíle nějaké vizuální reprezentace nevyhnutelně určují to, jak je daná činnost prováděna, jak se prvotní okruh účinků přetváří v účinky složitější. Navíc pak ústřední význam uměleckých schémat – oněch děděných modelů a vzorců, jejichž prostřednictvím dociluje umělec příslušných účinků v daném médiu – je zárukou toho, že právě kultura tu sehrává klíčovou roli. „Vůle je tam, kde je možnost,“ konstatuje Gombrich. „Jednotlivec může obohatit postupy a prostředky, které mu jeho kultura nabízí; avšak sotva si může přát něco, o čem si nikdy nemyslel, že by to bylo možné.“¹⁷⁾

17) E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press 1961, s. 86 (česky: *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon 1985, s. 98–100).

3

Jednou z výhod nástinu této spleti rozličných faktorů je to, že nám umožní vidět, že intuitivně nejzřejmější jevy z oblasti vizuální reprezentace se zřídka nacházejí přesně v jednom bodě navrhované kontinuální škály. Je nepravděpodobné, že by jednotlivý obraz či systém zobrazování, jakým je například lineární perspektiva, nebo i technický prostředek, jako je střih metodou záběr/protizáběr, mohly tvořit čistý případ kteréhokoli z účinků vyskytujících se v rámci této stupnice.¹⁸⁾ Jako kritici a historikové jsme dědici jazyka jistého oboru lidské praxe, jenž má ovšem na zřeteli jiné cíle než ona kritéria rozlišování, jejichž výsledkem je stupnice, kterou jsem tu nastínil.

Pravděpodobnější je, že nějaký banální zobrazovací prostředek bude stát u vzniku celé řady nejrozmanitějších účinků. Libovolný daný obraz tak může aktivovat senzorické spouštěče (jako je například barevný kontrast coby prostředek vyznačení obrysů), kontingentní univerzálie, jako je například identifikace lidské postavy, snadno osvojitelné účinky, jako je například obrysová kresba, a složitější dovednosti jako například identifikace alegorických figur.

Lze patrně zajít ještě dál a vyslovit hypotézu, že vodítka situovaná blíže onomu konci stupnice, kde se nacházejí „senzorické spouštěče“, budou konkretizovat a vymezovat ta vodítka, jež jsou kulturně specifičtější a obtížněji osvojitelné. Jinými slovy, součástí toho, když cosi chápeme „z kontextu“, je skutečnost, že v zobrazovacím souboru, který se nám nabízí, nás vodítka obsahující vyšší podíl kontingentních univerzálií vedou ke specifickému rozumnění ezoteričtějších vodítkům. Takto by zjevně docházelo ke zjednodušení procesu učení: potřebujeme pak jen krátké působení určitých účinků, a navíc u každého jednotlivého obrazu posilují univerzální faktory naše hypotézy o tom, jak bychom měli reagovat na faktory kulturně specifičtější.

Domnívám se, že technika záběru/protizáběru je nejlépe uchopitelná právě v intencích tohoto přístupu – jako kompozitní jev čerpající z prvků různých oblastí zmíněné stupnice. Na úplný výčet relevantních typů vodítek tu není dost místa, pokusím se tedy alespoň o jakýsi úvodní přehled.

Ve své prototypické formě je záběr/protizáběr spojován se situací setkání dvou osob tváří v tvář. Tento jev by se mohl zdát být vhodným kandidátem na kontingentní univerzálii sociálního styku – čímsi, co by bylo srozumitelné bez ohledu na kulturní a časové hranice. Tato úvaha je natolik rudimentární, že naturalistický, ani konvencionalistický pohled na techniku záběru/protizáběru nepokládá za potřebné ji zvažovat, v mém výkladu však vytváří jakési mezikulturní předmostí. Tak například na obr. 5–6 z filmu YAABA nejspíš vidíme mimická či gestická vodítka specifická pro venkovský život v Burkina Faso. Jednotlivé střihy a pohyby kamery nicméně předvádějí setkání tváří v tvář mezi mladým hrdinou a starším mužem, čehož se tu dociluje použitím prototypické konstrukce založené na záběru/protizáběru.

18) Jistý teoretik vyjádřil názor, že „umělá perspektiva“ v tom smyslu, jak se obvykle chápe, představuje přesně takový soubor prostředků. J. Hyman se domnívá, že jednotlivé techniky překrývání, perspektivního zkracování a perspektivního zmenšování by měly být „harmonicky integrovány do jednotného systému“ nazývaného umělecká perspektiva. Viz John Hyman, *Perspective*. In: David Cooper (ed.), *A Companion to Aesthetics*. Oxford: Blackwell 1992, s. 324–327.

5. *Yaaba* (Idrissa Ouedraogo, 1989)6. *Yaaba* (Idrissa Ouedraogo, 1989)

Foto archiv

Do rámce uvedeného schématu se mohou vejít i další kontingentní univerzálie. Střídání účastníků konverzace se vzájemnou výměnou rolí mluvčího a posluchače by mohlo posloužit jako ukázka struktury blízké střídání obrazů, jehož jsme svědky u techniky záběru/protizáběru. Mohlo by se zdát, že tato podoba střídavého střihu má svůj původ ve snaze zachytit formou filmu jev konverzační výměny rolí. Dalším důležitým vodítkem je přinejmenším ve své prototypické podobě pohled osob zobrazených na filmovém plátně. Noël Carroll uvedl, že informační hodnota pohybů očí u primátů nabízí filmařům ohromnou příležitost k zaujetí publika bez ohledu na kulturní hranice.¹⁹⁾ V pojetí, jež tu předkládám, by platilo, že směr pohybu funguje jako senzorický spouštěč podávající nám zprávu o předmětu pozornosti dotyčné osoby. Je tak dalším pravidelným mezikulturním projevem lidské činnosti schopným vyvolat určité účinky na vnímatele.

Z takových základních materiálů – setkání tváří v tvář, cíleného pohledu, konverzační struktury spočívající ve výměně úloh – vytváří filmová technika záběru/protizáběru složitější konstrukci. Bezprostředně srozumitelné aspekty záběru/protizáběru ukotvují typy účinků, jež bychom mohli charakterizovat jako kulturně specifitější. Jelikož dyadický model setkání tváří v tvář je univerzálně srozumitelný lidem již od velice útlého věku, tvoří určitou konstantu, od níž se pak mohou v závislosti na kontextu odvíjet poněkud specializovanější typy úsudků a vyvozování.

Vezměme si onu tendenci projevující se při použití záběru/protizáběru, o níž jsme se tu již zmínili, k převaze tříčtvrtečních pohledů. Z jistých experimentálně ověřených pozorování vyplývá, že u zobrazených lidských obličejů umožňuje tříčtvrteční pohled snadnější rozpoznání nežli jiné typy zobrazení.²⁰⁾ Zatímco účelem čelních a profilových záběrů známých z policejních identifikačních snímků je záznam měřitelných obličejových charakteristik a usnadnění identifikace reálné lidské tváře, účinek tříčtvrtečního pohledu se

19) N. Carroll, Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies. *Poetics Today* 14, 1993, č. 1 (jaro), s. 127–131.

20) Srov. Vicki Bruce – Tim Valentine – Alan Baddeley, The Basis of the $\frac{3}{4}$ View Advantage in Face Recognition. *Applied Cognitive Psychology* 1, 1987, s. 109–110; Robert H. Logie – Alan D. Baddeley – Muriel M. Woodhead, Face Recognition, Pose, and Ecological Validity. *Applied Cognitive Psychology* 1, 1987, s. 53–69.

obecně považuje za nejvyšší, dojde-li ke srovnávání různých obrázků. Protože si filmový divák nemusí herce vybírat z řady podezřelých, slouží tříčtvrteční pohled ve spojení s technikou záběru/protizáběru k maximálnímu urychlení identifikace (alespoň v kulturách, které znají obrazové vyjádření). Skutečnost, že užití záběru/protizáběru ve spojení s profilem je ve světové kinematografické praxi patrně vzácné, napovídá tomu, že filmoví tvůrci tu čerpají z obecně rozšířené a snadno osvojitelné normy reprezentace.

Pokud jde o případ okamžité změny úhlu pohledu, která údajně slouží k vytvoření dojmu „všudypřítomného“ či „ideálního“ pozorovatele, ta by mohla být pokládána za zvláštní případ náhlého skoku v čase či prostoru, docilovaného pomocí libovolného typu střihu. Jakmile si pak diváci, zřejmě již ve velmi útlém věku, osvojí dovednost vnímat filmový střih jako signál takového přesunu orientace, mohou se ostatní vodítka obsažená v sekvenci snímané technikou záběr/protizáběr stát dostatečnými motivacemi k použití různých změn úhlu.²¹⁾

Existují bezpochyby i další vodítka, jež jsou součástí techniky záběru/protizáběru, jako například lokálnější podmíněná norma, podle níž jsou postavy pozorovány vždy jen z jedné strany imaginární „středové osy“.²²⁾ Tyto poznámky nicméně naznačují směry, jimiž bych se mohl ubírat v dalších fázích svého výkladu. Oproti naturalistům mám za to, že nemusíme techniku záběru/protizáběru chápat jako přímo odpovídající běžnému modelu percepce. Není nezbytné přistupovat k tomuto prostředku tak, jako by vytvářel jakéhosi neviditelného pozorovatele; přinejmenším stejně pravděpodobné je, že technika záběru/protizáběru vytváří zobrazovací vzor strukturovaný tak, aby soustředil divákovu pozornost na určité informace. Proto se tato technika vyhýbá švenkování simulujícímu dráhu pohledu a její kanonické úhly vykazují rysy fyzické nepravděpodobnosti. Techniku záběru/protizáběru lze nejspíš označit za svazek norem, z nichž některé jsou méně „stylizované“ než jiné.

Oproti konvencionalistům se domnívám, že tento svazek norem čerpá z kontingentních univerzálií lidské kultury, a zároveň i ze všeobecně zavedených a snadno osvojitelných filmařských praktik. Zdá se také být pravděpodobné, že první člen tohoto páru vymezuje a specifikuje člen druhý: kdyby divák nevěděl nic o konverzacích z očí do očí, dráhách pohledu či střídání mluvčího a posluchače, nedokázal by pochopit účel jednotlivých pozic zaujímaných kamerou, ani filmového střihu. Metaforicky vzato je prototyp techniky záběr/protizáběr *zkonstruován* z takových kontingentních univerzálií: je jejich jemným propracováním, důmyslným trikem sloužícím kulturním a estetickým cílům.

Rozmanitost těchto cílů lze podle mého názoru nejlépe pochopit v souvislosti s poslední otázkou, o které zde pojednám. Gombrich tvrdí, že dějiny stylu ve vizuálních uměleckých druzích je užitečné chápat jako proces sestávající z tvorby schémat a z jejich

21) Empirický výzkum těchto otázek dokládá, že konvence změny záběru a spojení dráhy pohledu se sledovaným objektem (*eyeline-matching*) jsou rychle osvojitelné již v raném mládí příslušníky nejrozličnějších kultur. Přínosný rozbor k tomu viz Paul Messaris, *Visual Literacy: Image, Mind, and Reality*. Boulder, Colo.: Westview 1994, s. 74–86.

22) Diskusi k této zásadě viz David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill 1993 (4. vyd.), s. 252–275.

revizí. Umělec uchopí nějaký dostupný vzorec a přetvoří jej v závislosti na možnostech příslušného média, cílech, jež sám sleduje, a prostředcích, které má k dispozici k dosažení určitých účinků na vnímatele. Umění má podle Gombricha dějiny právě proto, že se všechny tyto faktory mohou během času měnit.²³⁾

Z tohoto zorného úhlu lze techniku záběru/protizáběru nahlížet jako určité schéma v rámci dějin filmového stylu. Jakmile byla objevena a zjistilo se, že její použití vede k žádoucím účinkům, stala se výchozím vzorcem pro tvorbu dramatických výjevů, z nichž se skládá většina narativních filmových děl. Prokázala při tom ohromnou míru pružnosti. Technika záběru/protizáběru se dala přizpůsobit tak, aby obsáhla více filmových postav (obr. 7–10). Daly se jí zobrazit postavy sedící vedle sebe nebo rozmístěné v různých výškách (obr. 11–12). Dokázala zachytit postavy obrácené k sobě zády. Dalo se jí využít i při snímání pouhých částí těl postav (obr. 13–14). Kamera se přitom mohla umístit zároveň v různých vzdálenostech a zaujímat rozmanité úhly. Bylo možné porovnávat záběry/protizáběry, na nichž jednotlivci či skupiny osob hledí do kamery – tedy dívají se na dalšího účastníka (účastníky) dané interakce (obr. 15–18).

Schéma záběr/protizáběr prokázalo schopnost plnit i psychologicky expresivnější účely. Tak ve filmu *PLÁŠT* Grigorij Kozincev a Leonid Trauberg mění úhel snímání a vzdálenost kamery od postavy tak drasticky, že v důsledku toho Významná osobnost nabývá obludných rozměrů, zatímco žadonící Akakij Akakijevič se zdá být maličký (obr. 19–20). John Woo zdůraznil příbuzné rysy policisty a zabijáka nápadnou podobností obrazové kompozice příslušných záběrů (obr. 21–22). René Clair spojil pomocí záběru/protizáběru dvojici odloučených milenců, aby vyjádřil, že myslí jeden na druhého (obr. 23–24). Znepokojivější je slavná série záběrů/protizáběrů ve filmu *NOSFERATU*, v níž Drákulův útok na Jonathana Harkera zastaví prosebné gesto Niny nacházející se ve vzdálených Brémách (obr. 25–26). Jakmile se vzorec záběr/protizáběr dostatečně zavede, mohou ho „modernistické“ přístupy posunout až k mezní zkratkovitosti: úvodní scéna filmu *MURIEL* toto schéma reviduje pomocí abnormální fragmentace a zkrácení délky záběrů, z nichž mnohé netrvají ani půl vteřiny (obr. 27–30). Tuto pasáž lze chápat i jako variaci onoho typu prostřihů částí těl použitých ve snímku *SIROTEK GOSSETTA* (obr. 13–14).

Takové sekvence vyžadují od diváků dostatečnou obeznámenost se standardním typem záběru/protizáběru, aby rozpoznali onu hru odvíjející se mezi vodítky navozujícími kontinuitu a idiosynkratickými faktory působícími proti kanonickému účinku. I v případech výsostně experimentálních děl ovšem zůstávají patrné určité neměnné konstanty. Bez předem dané představy o bezprostředních prostorových dispozicích a bez vodítek týkajících se úhlu pohledu, vzdálenosti kamery od objektu, orientace a střihu, které poskytuje dané schéma, by byly podobné pasáže nesrozumitelné. Ani tentokrát to ovšem neznamená, že se snad technika záběru/protizáběru jaksi opičí po běžné percepci. Zároveň to však ani neznamená, že ono schéma, jež je zde podrobeno revizi, je zcela artificielní a naprosto arbitrární; vyžaduje totiž jakési předmostí v podobě jistých kontingentních univerzálií a předpokládá existenci jistých (snadno osvojitelných) norem.

23) Srov. E. H. Gombrich, *Umění a iluze*, s. 163–209.

ILUMINACE

David Bordwell: Konvence, konstrukce a filmové vidění



7. *Suvorov* (Vsevolod Pudovkin, 1941)



8. *Suvorov* (Vsevolod Pudovkin, 1941)

Foto archiv



9. *Pûda* (Jussuf Šahín, 1969)



10. *Pûda* (Jussuf Šahín, 1969)

Foto archiv



11. *Prunella* (Maurice Tourneur, 1918)

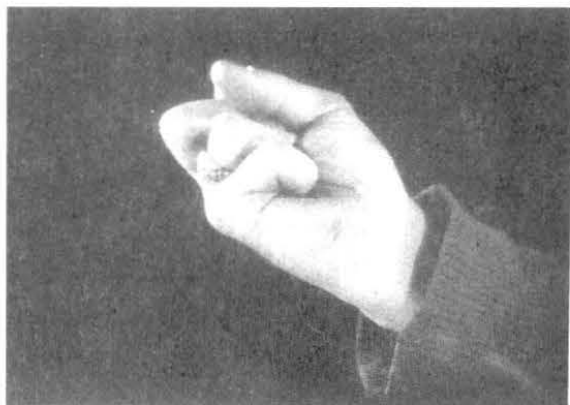


12. *Prunella* (Maurice Tourneur, 1918)

Foto archiv

ILUMINACE

David Bordwell: Konvence, konstrukce a filmové vidění



13. Sirotek Gossetta
(Germaine Dulacová, 1923)



14. Sirotek Gossetta
(Germaine Dulacová, 1923)

Foto archiv



15. Toni (Jean Renoir, 1934)



16. Toni (Jean Renoir, 1934)

Foto archiv



17. Blázinec ve škole (Spike Lee, 1988)



18. Blázinec ve škole (Spike Lee, 1988)

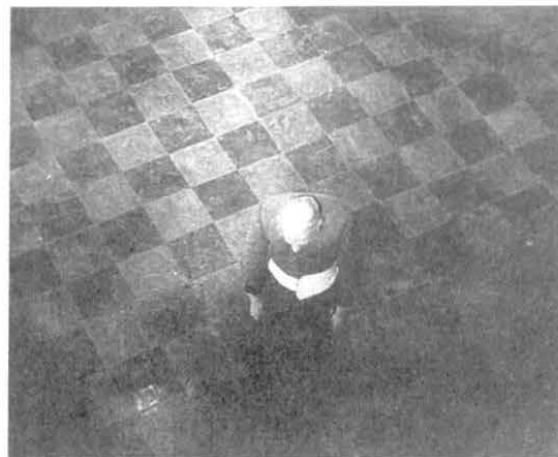
Foto archiv

ILUMINACE

David Bordwell: Konvence, konstrukce a filmové vidění



19. *Plášť*
(Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg, 1926)



20. *Plášť*
(Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg, 1926)

Foto archiv

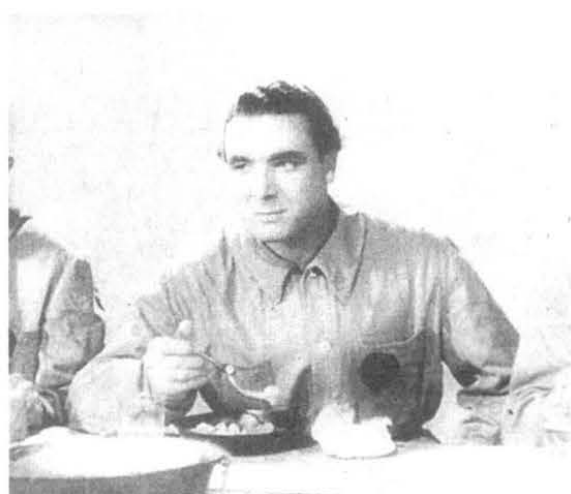


21. *Zabiják* (John Woo, 1989)



22. *Zabiják* (John Woo, 1989)

Foto archiv



23. *Ať žije svoboda* (René Clair, 1931)

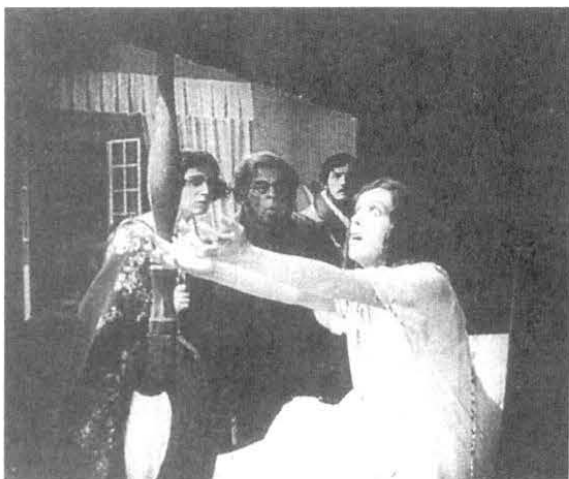


24. *Ať žije svoboda* (René Clair, 1931)

Foto archiv

ILUMINACE

David Bordwell: Konvence, konstrukce a filmové vidění



25. *Upír Nosferatu* (F. W. Murnau, 1921)

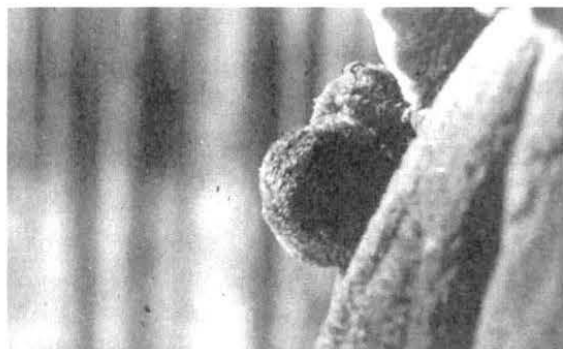


26. *Upír Nosferatu* (F. W. Murnau, 1921)

Foto archiv



27. *Muriel* (Alain Resnais, 1963).
Polodetail Hèlènininy zákaznice
je 17 okének dlouhý (0,7 s.)



28. Následující záběr,
ukazující knoflík kabátu zákaznice,
je dlouhý 12 okének (0,5 s.)

Foto archiv



29. Další záběr, velký detail jejího klobouku,
trvá jen 11 okének (0,45 s.)



30. Protizáběr na Hèlènininy ruce
má rovněž 11 okének

Foto archiv

Pokud existuje nějaké heslo, jemuž se v soudobém teoretickém bádání na poli společenských věd dozajista dostane okamžitého přijetí, pak je to tvrzení, že určitý jev je „kulturně zkonstruovaný“. Tento koncept částečně čerpá sílu ze svého implicitního kontrastu vůči alternativním stanoviskům. Daný jev je *zkonstruován*, tudíž je v jistém smyslu artificialní; je výsledkem praktické lidské činnosti, nikoli nějakého přírodního procesu. Daný jev je zároveň *kulturní*, není tedy ani přirozený, ani „individuální“; je v širokém slova smyslu sociální, společenský, nikoli úzce psychický. I úvahy, jež jsem zde nastínil, jsou v souladu s těmito obecnými implikacemi.

To, co se snažím vyložit, ovšem není kompatibilní s jinou implikací. Výraz „kulturně zkonstruovaný“ je někdy používán k označení toho, že daný jev není univerzální nebo dokonce ani významně rozšířený; předpokládá se o něm, že je specifický pro nějakou konkrétní kulturu. Přesto však, byť se u kulturních modelů jistá míra lokální validity projevuje, ještě z toho nevyplývá, že všechny z nich jsou omezeny vždy výlučně na jednu konkrétní společnost či jedno období. Je zcela dobře možné, aby byl určitý jev kulturně zkonstruován a přitom zároveň aby byl velice významně rozšířený či dokonce univerzálně platný pro lidské společnosti jako takové.

Stoupenci radikálního kulturního konstruktivismu až příliš často počítají s tím, že lidské bytosti ve skupinách rozptýlených v čase a prostoru se nikdy nesetkávají s opakovaně vznikajícími podmínkami či problémy a že nikdy nenalézají podobná či dokonce identická řešení těchto problémů. Je zásadním omylem předpokládat, že existence mezikulturních konvergencí svědčí toliko o sdílených „biologických“ nebo přirozených dispozicích, a že všechno ostatní musí být záležitostí divergence a variability, jejichž původ se dá tak či onak hledat ve vrtoších kulturních rozdílů.

Nejen percepční výbava, nýbrž i dispozice k vidění světa jakožto trojrozměrného prostoru, v němž existují volně umístěné objekty nezávisle na pozorovateli; nejen jazyk „obecně“, nýbrž i zájmena a vlastní jména, lži a vyprávění, gramatická redundance a vyšší četnost krátkých slov pro označení známých věcí; nejen zhotovování nástrojů, nýbrž i tvarování paliček a hmoždířů; nejen spontánní úsměvy, nýbrž i výrazy nedůvěry a hněvu, právě tak jako strach z hadů a hlasitých zvuků – všechny tyto jevy a činnosti a spousta dalších se v současné době ucházejí o zařazení mezi „kulturní univerzálie“. Patrně všechny kultury rozlišují mezi přírodními a nepřírodními předměty, mezi věcmi živými a neživými, mezi rostlinami a živočichy.²⁴⁾ Všechny společnosti si zhotovují vlákna určená k vázání, šňorování a splétání či tkaní.²⁵⁾ (Mám-li tu parafrázovat Marjorie Garberovou: „Neexistuje kultura bez šňůrky.“)

Smysl odkazování na podobné antropologické údaje je v tom, že nám, jak doufám, mohou pomoci přenést se přes onu rovnici, podle níž se „mezikulturní“ (či dokonce „mezi-subkulturní“) rovná „přirozenému“ či „biologicky podmíněnému“. Ani ten nejarogantnější sociobiolog by se neodvážil postulovat nějaký genetický základ pro vlastní jména,

24) Scott Atran, *Cognitive Foundations of Natural History: Towards an Anthropology of Science*. Cambridge: Cambridge University Press 1990.

25) D. E. Brown, c. d., s. 135.

hmoždíře a motouzy. Předpokládáme-li, že kultura prochází v průběhu dějin proměnami, neměli bychom být překvapeni tím, že pravidelně se vyskytující jevy v oblastech fyzikálního prostředí a mezilidských vztahů, na něž jsou lidské bytosti naladěné díky svým druhově specifickým dispozicím, vedly k vývoji četných podobných a dokonce univerzálních praktik ze strany sociálních společenství. Vyžaduje-li socialita komunikaci, pak budou jejímu průběhu za libovolných okolností, při nichž dochází k setkávání lidských bytostí, napomáhat v široké míře sdílená pravidla řídící jejich interakce z očí do očí a střídání úloh při konverzaci.

Neměli bychom se tudíž bránit, vede-li nás ona metafora konstruovanosti k poznání, že sociální praktiky mohou být „vystavěné“ z biologických dispozic či kontingentních univerzálií. Při jiné příležitosti jsem uvedl, že „konstruktivistická“ teorie sociální konvence a mentální činnosti vyžaduje nějakou koncepci materiálů, z nichž je utvářena reprezentace.²⁶⁾ Tyto materiály nemusí být „surovinami“, ba dokonce ani ničím „materiálním“ v doslovném smyslu (jelikož vlastně už samotné označení „konstruktivismu“ je metaforou).

Teoreticky vzato by se mohly jako nejúplnější a nejprůkaznější výklady konvencí v libovolné umělecké disciplíně jevit takové, jež je představují coby funkční transformace jiných reprezentací či praktik, z nichž některé mohou být biologickými předpoklady či kontingentními univerzáliemi. Z metodologického hlediska by se mohla jako nejvhodnější strategie jevit neustálá zvýšená pozornost zaměřená na mezikulturní faktory, jež jsou potenciálně součástí jakéhokoli procesu reprezentace. Takové faktory mohou být někdy zcela samozřejmé, jindy ovšem může jejich průzkum osvětlit, jakým způsobem nabývají běžně známé vzorce svou charakteristickou platnost.

Takové stanovisko podle mého mínění disponuje tím nejlepším z toho, co poskytují teoretická východiska naturalistů i konvencionalistů. Nabízí i výhled na cesty k porozumění tomu, jak se mohou konvence vyvíjet v konkrétních sociálních podmínkách. Konečně snad nejvýmluvnějším argumentem je, že „umírněný konstruktivismus“ vybudovaný na těchto základech naznačuje cestu k porozumění mezikulturní působnosti vizuálního umění.

Přeložil Ivan V o m á č k a

Přeloženo z anglického originálu: David B o r d w e l l, *Convention, Construction, and Cinematic Vision*.

In: David B o r d w e l l – Noë l C a r r o l l (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*.

Madison : The University of Wisconsin Press 1996, s. 87–107.

26) D. B o r d w e l l, A Case for Cognitivism. *Iris* 1989, č. 9 (jaro), s. 11–40.

Citované filmy:

Ať žije svoboda (À nous la liberté; René Clair, 1931), *Blázinec ve škole* (School Daze; Spike Lee, 1988), *Metro-polis* (Fritz Lang, 1926), *Muriel* (Alain Resnais, 1963), *Plášť* (Šiněl; Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg, 1926), *Páda* (Al-Ard; Jussuf Šahín, 1969), *Prunella* (Maurice Tourneur, 1918), *Sírotek Gossetta* (Gosette; Germaine Dulacová, 1923), *Suvorov* (Vsevolod Pudovkin, 1941), *Toni* (Jean Renoir, 1934), *Třídní vztahy* (Klassenverhältnisse; Jean-Marie Straub, Danièle Huilletová, 1983), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich Wilhelm Murnau, 1921), *Yaaba* (Idrissa Ouedraogo, 1989), *Zabiják* (The Killer; John Woo, 1989).

Poznámka o autorovi:

David Bordwell (1947), profesora na Wisconsinské univerzitě v americkém Madisonu, není třeba vážným zájemcům o film příliš představovat, neboť dnes je pravděpodobně celosvětově nejuznávanějším a nejpřekládanějším autorem filmologických prací. Ačkoli bývá spojován s kognitivistickou filmovou teorií, jeho klíčové výzkumy lze řadit spíše do oblastí historie filmového stylu, filmové poetiky a naratologie. Učebnice *Film Art: An Introduction* (1979), kterou napsal společně s manželkou a významnou filmovou badatelkou Kristin Thompsonovou, loni vyšla již v osmém vydání a do té doby stihla změnit způsob, jak se na katedrách filmových studií po celém světě vyučují úvodní kurzy. Kolektivní práci *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (společně s K. Thompsonovou a Janet Staigerovou) zase dokázal jednou provždy změnit představy filmových historiků o tom, jak lze budovat korpus zkoumaných filmů, aniž bychom se uchýlovali k subjektivním kritériím výběru. V posledních letech vydal mj. knihy *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* (2000), *Figures Traced in Light* (2005), *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (2006). David Bordwell se také pečlivě stará o svou prezentaci online: <www.davidbordwell.net/>.