

Články

KINEMATOGRAFIE S PŘÍZVUKEM

Stylistický přístup

Hamid Naficy

Způsob, jak se filmy tvoří a jak jsou přijímány, souvisí do značné míry s jejich zasažením do určitého diskursivního rámce. Filmy významných režisérů, kteří přesídlili z jedné kultury do druhé, například Alfreda Hitchcocka, Luise Buñuela či Jeana-Luca Godarda, se někdy řadí do kategorie „mezinárodní“ filmové tvorby.¹⁾ Nejčastěji se včleňují buď do kontextu národních kinematografií hostitelských zemí, nebo do rámce zavedených filmových žánrů a stylů. Filmy Friedricha Wilhelma Murnaua, Douglase Sirk, George Cukora, Vincenta Minnelliho a Fritze Langa se tak obvykle pokládají za vzorové příklady americké kinematografie, klasického hollywoodského stylu nebo žánrových kategorií melodramatu a filmu noir. Navíc jsou díla těchto i dalších zavedených režisérů přirozeně traktována i v kategorii „auteurismu“. Existuje ovšem i početná skupina nezávislých exilových filmových tvůrců, kteří točí filmy o exilu a o kulturních a politických problémech svých rodných zemí (jako například Abid Med Hondo, Michel Khleifi, Mira Nairová či Ghasem Ebrahimian), a také menší skupina těch, kteří se zabývají tvorbou filmů o svých etnických komunitách (například Rea Tajiriová, Charles Burnett, Christine Choyová, Gregory Nava, Haile Gerima či Julie Dashová). Tyto dvě skupiny se nezdálo by ocitají na okraji zájmu a jsou označovány za představitele výlučně národních kinematografií či za filmaře třetího světa, zástupce „třetího filmu“, „filmu identity“ nebo „etnické filmové tvůrce“, kteří nejsou s to plnohodnotně oslovit většinové publikum. Prostřednictvím různých forem finanční podpory, festivalové dramaturgie a marketingové strategie jsou tyto tvůrci často pobízeni k tomu, aby se zapojili do „záchranné filmové tvorby“, jíž se rozumí natáčení filmů, které slouží udržování a ožívování příslušného kulturního a etnického dědictví. Jiní exiloví tvůrci, jako například Jonas Mekas, Mona Hatoumová, Chantal Akermanová, Trinh T. Minh-ha, Isaac Julien nebo Shirin Neshatová, se řadí mezi avantgardisty, a konečně další, jako Agnès Vardová či Chris Marker, jsou považováni za nezařaditelné.

1) Přes svou „internacionálnost“ nebo dokonce „transnacionálnost“ se tyto režiséři – jež Douglas Gomerly označuje jako „mezinárodní filmové umělce“ – v rámci definice, s níž tu pracujeme, neřadí mezi „exilové“ či „diasporické“ tvůrce. Srov. Douglas Gomerly, *Movie History: A Survey*. Belmont, CA: Wadsworth 1991.

Ačkoliv jsou tyto klasifikační metody důležité, chceme-li filmy nějak zařadit, abychom jim lépe porozuměli nebo abychom je s větším úspěchem umístili na trh, zároveň příliš determinují a zužují potenciální významy filmů. Jejich nežádoucí dopad je zvlášť citelný u „filmů s přízvukem“ (*accented films*), neboť metody klasifikace nejsou neutrálními strukturními mechanismy. Jsou to „ideologické konstrukty“, které se pouze tváří jako neutrální kategorie.²⁾ Násilné zařazení „filmů s přízvukem“ do jedné ze zavedených kategorií má za následek uzávorkování, dezinterpretaci či úplné setření jejich konstitutivních kulturních a politických základů. Podobná tradiční schémata kromě toho podporují tendenci k izolaci filmových tvůrců v jakýchsi diskursivních ghettech, jež nedovolují reflektovat či vykládat časový průběh jejich tvůrčího vývoje a stylových proměn. Tvůrci filmů s přízvukem, jimž byla jednou přisouzena nálepka filmařů „etnických“, „etnografických“ či „naturalizovaných“ (*hyphenated*), se jí v rovině diskursivní kategorizace nezbaví ještě dlouho poté, co se vydali jiným směrem. Na druhé straně jsou i takoví jako Gregory Nava, Spike Lee, Euzhan Palcyová či Mira Nairová, kteří se více či méně úspěšně posunuli od filmové tvorby etnické či soustředěné na témata třetího světa směrem k mainstreamové kinematografii, a to tím, že své etnické a národně akcentované příběhy podávají prostřednictvím srozumitelnějších narativních forem.

Jedním z hlavních cílů této studie je nalezení a rozpracování teorie, s jejíž pomocí by se daly nejlépe vyložit komplexní souvislosti, konstanty i proměny filmů vznikajících v exilu či diaspoře, ale i vliv, který má na práci příslušných tvůrců jejich prahová (*liminal*) a meziprostorová (*interstitial*) situovanost. Občas je taková teorie explicitně formulovaná přímo v jednotlivých filmech; tak tomu je v případě snímků Jonase Mekase *LOST, LOST, LOST* (1949–1976), Fernanda Solanase *TANGOS: EXILE OF GARDEL* (1985) či Prajny Parasherové *EXILE AND DISPLACEMENT* (1992). Častěji však je třeba teoretické východisko objevovat a upřesňovat až ve chvíli, kdy je daný film na cestě k příjemcům – je to úkolem distributorů, kritiků a samotného publika. Takovýto deduktivní proces je pak značně obtížný. Vyžaduje detekci rysů shodných pro různorodé výtvoře rozdílně situovaných filmových tvůrců působících mimo svůj původní kontext, pocházejících z různých národních prostředí a žijících i tvořících v meziprostorech (*interstices*) uvnitř odlišných hostitelských společností, v podmínkách neznámých a často vůči nim nepřátelských politických a kinematografických systémů. V této části své práce se zaměřuji na stylistické aspekty, které nazývám „styl s přízvukem“.³⁾ Jak napsal David Bordwell, historie stylu je jedním z „nejsilnějších argumentů ve prospěch *film studies* jako samostatné vědecké disciplíny“.⁴⁾ Stylistický výzkum ovšem dnes není příliš v módě. Mohou za to obavy z formalismu, nedostatečná znalost komplikovaných

2) Rick Altman, *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press 1989, s. 5.

3) V jedné ze svých předchozích prací jsem se zabýval slibnou perspektivou zařazení těchto filmů do teoretického rámce jako transnacionální „žánr“. H. Naficy, *Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre*. In: Rob Wilson – Wimal Dissanayake (eds.), *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham, N.C.: Duke University Press 1996, s. 119–144.

4) David Bordwell, *On the History of Film Style*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1997, s. 8.

otázek filmové estetiky a postupů filmové produkce, a implantace různých teorií bez valného ohledu na specifické textové a divácké aspekty kinematografie.

V nejužším slova smyslu je styl „vzorovým a signifikantním použitím technických prostředků“.⁵⁾ V závislosti na kontextu se označení styl může vztahovat ke stylu filmu (vzorce signifikantních postupů v jediném filmu), filmaře (vzorce opakující se jedinečným způsobem v díle jednoho tvůrce) nebo nějaké skupiny (soustavné používání daného postupu v dílech několika režisérů). Věnujeme tu sice pozornost i autorským stylům jednotlivých režisérů, středem zájmu této práce však je skupinový styl. Obecně jsou pro volbu stylu rozhodující společenská a umělecká hnutí, pravidla stanovená v oblasti cenzury, vývoj v oblasti techniky, výrobní systém převládající v dané společnosti (v oblasti kinematografie i celkově), dostupnost finančních prostředků a volby, k nimž dospívají jednotliví filmoví tvůrci jako aktéři v celospolečenské oblasti a na poli kinematografie. Skupinový styl někdy utvářejí režiséři, kteří sledují určité filozofické a estetické cíle, jako tomu bylo u německých expresionistů či u přístupu sovětských tvůrců k filmové montáži. Skupinový styl s přízvukem ovšem dosud existoval pouze v omezené, latentní a zárodečné formě, a jako takový teprve čeká na rozpoznání. I ti, kdož se tvorbou filmů s přízvukem přímo zabývají, obvykle hovoří o exilu a diaspoře jako o tématech, jež jsou předmětem těchto filmů, nikoli jako o stylistických složkách. Navíc se drtivá většina početných cenných studií zabývajících se filmovou tvorbou v exilu a diaspoře zaměřuje úzce buď na díla jednoho konkrétního tvůrce, nebo na tvorbu určité regionální skupiny režisérů. Existují tak například studie (obsáhlé i stručné) věnované režisérům Raúlu Ruizovi, Fernandu Solanasovi, Valerii Sarmientové, Amosu Gitaiovi, Michelu Khleifimu, Abidu Medu Hondovi, Chantal Akermanové, Jonasu Mekasovi, Atomu Egoyanovi a Trinh T. Minh-ha, a vedle nich i studie zabývající se chilským exilovým filmem, arabským exilovým filmem, beurským filmem, chicano filmem,⁶⁾ íránským exilovým filmem a černošskými filmy vznikajícími v britské a americké diaspoře. Tyto práce sice objasňují modus operandi, stylistické prostředky, politické postoje a tematické zaměření konkrétních tvůrců či filmů vznikajících v regionálních nebo kolektivních diasporách, žádná z nich však adekvátním způsobem neřeší teoretickou problematiku exilové a diasporické kinematografie jakožto kategorie, jež prostupuje napříč všemi nebo alespoň mnohými z těchto aspektů a jež je jim společná.⁷⁾ Mým současným úkolem tedy je podat teoretický výklad

5) D. B o r d w e l l – Kristin T h o m p s o n, *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill 1993 (4. vyd.), s. 337.

6) *Beur* – slangový francouzský výraz pro potomka přistěhovalců ze severní Afriky narozeného ve Francii; *chicano* – přistěhovalec do USA mexického původu. (Pozn. red.)

7) K regionální exilové filmové tvorbě existují následující pozoruhodné práce: o latinskoamerických exilových režisérech viz Zuzana M. P i c k, *Exile and Displacement*. In: *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press 1993, s. 157–185; Julianne B u r t o n (ed.), *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*. Austin: University of Texas Press 1986; o chilských exilových filmech viz John K i n g, *Chilean Cinema in Revolution and Exile*. In: *Magic Reels: A History of Cinema in Latin America*. New York: Verso 1990, s. 169–187; o kubánských exilových filmech viz Ana M. L o p e z, *Greater Cuba*. In: Chon A. N o r i e g a – Ana M. L o p e z (eds.), *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1996, s. 38–58; o kinematografích černošské diaspory viz Michael M a r t i n, *Cinemas of the Black*

kinematografie s přízvukem, jenž zahrne charakteristické vlastnosti společné dílům rozdílně situovaných filmových tvůrců zapojených do rozmanitých decentralizovaných sociálních formací a kinematografických praktik v celosvětovém měřítku, u nichž se přitom předpokládá, že vesměs sdílejí úděl vykořeněnosti (*displacement*) a deteritorializace. Tento společný „přízvuk“ musí být odhalován (přinejmenším v počáteční fázi) v rovině recepce těchto filmů a musí být výrazněji artikulován, a to zejména kritiky a až potom samotnými tvůrci.

Styl s přízvukem tvoří tyto složky (uvedené souhrnně v tabulce, viz níže): vizuální styl daného filmu; narativní struktura; postavy a jejich vývoj; námět, téma a dějová zápletky; strukturace exilového prožitku; biografické a sociokulturní situování tvůrce; a způsob výroby, distribuce, uvádění a recepce daného filmu. Některým z těchto složek či jejich doplňujícím prvkům jsem věnoval samostatné kapitoly této knihy, jinými se zabývám ve vymezených oddílech knihy nebo průběžně.

Diaspora. Vol. 2, Studies of National Cinemas. Detroit: Wayne State University Press 1995 a Nwachukwu Frank Ukadike, *Black African Cinema.* Berkeley: University of California Press 1994; o britských černošských nezávislých filmech viz Kobena Mercer, *Diaspora Culture and the Dialogic Imagination: The Aesthetics of Black Independent Film in Britain.* In: *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies.* London: Routledge 1994 s. 53–68; Manthia Diawara, *Power and Territory: The Emergence of Black British Film Collectives.* In: Lester Friedman (ed.), *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism.* Minneapolis: University of Minnesota Press 1993, s. 147–160 a Coco Fusco, *Young British and Black: A Monograph on the Work of Sankofa Film/Video Collective and Black Audio Film Collective.* Buffalo, N.Y.: Hallwalls 1988; o amerických černošských diasporických filmech viz M. Diawara, *Black American Cinema.* New York: Routledge 1993; Mark A. Reid, *Africa and Black Diaspora Film/Video.* *Jump Cut* 1991, č. 36, s. 43–46; o postkoloniálních a multikulturních diasporických filmech viz Ella Shohat – Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media.* London: Routledge 1994; Dina Sherez (ed.), *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone World.* Austin: University of Texas Press 1996; o ženské otázce a afrických a asijských diasporických filmech viz Gwendolyn Audrey Foster, *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze, Location Subjectivity.* Carbondale: Southern Illinois University Press 1997; o karibských exilových filmech viz Mbye B. Chiam, *Ex-Iles: Essays on Caribbean Cinema.* Trenton, N.J.: Africa World Press 1992; o asijskoamerických filmech viz Russell Leong (ed.), *Moving the Image: Independent Asian Pacific American Media Arts.* Los Angeles: UCLA Asian American Studies Center 1991; o filmech mexické menšiny v USA (*chicanos*) viz Rosa Linda Fregoso, *The Bronze Screen: Chicana and Chicano Film Culture.* Minneapolis: University of Minnesota Press 1993; Ch. A. Noreiga, *Chicanos and Film: Essays on Chicano Representation and Resistance.* New York: Garland 1992; o středovýchodních exilových filmech viz Jonathan Friedlander (ed.), *The Cinema of Displacement: Middle Eastern Identities in Transition.* Los Angeles: UCLA Center for Near Eastern Studies 1995; H. Naficy, *Recurrent Themes in the Middle Eastern Cinema of Diaspora.* In: J. Friedlander (ed.), c. d., s. 3–63; o filmech v jiddiš viz J. Hoberman, *Bridge of Light: Yiddish Film between Two Worlds.* New York: Museum of Modern Art 1991; o iránských exilových filmech viz H. Naficy, *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles.* Minneapolis: University of Minnesota Press 1993; o tureckých exilových filmech viz H. Naficy, *Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre.* In: R. Wilson – W. Dissanayake (eds.), c. d.; o sovětských a východoevropských režisérech na Západě viz Graham Petrie – Ruth Dwyer, *Before the Wall: Society and East European Filmmakers Working in the West.* Lanham, Md.: University Press of America 1990; o exilovém a emigrantském filmu zejména ve Francii a Evropě včetně obsáhlých filmografií viz zvláštní čísla časopisu *CinémaAction*: č. 7, „Cinéma contre racisme“ (nedatováno); č. 8, „Cinemas de l'émigration“ (léto 1979); č. 24, „Cinemas de l'émigration“ (nedatováno); č. 56, „Cinemas métis: De Hollywood aux films beurs“ (červenec 1990).

Již dříve jsem tvorbu s přízvukem rozdělil na kategorie exilových, diasporických a postkoloniálních etnických filmů, přičemž toto dělení vychází zejména z rozdílů ve vztahu daných filmových děl a jejich tvůrců k jejich faktickým či imaginárním domovinám. Další stylové rozlišení nyní povedu mezi filmy hranými (*feature*) a experimentálními. Hrané filmy s přízvukem jsou obvykle narativní, fikční, celovečerní, uhlažené a upravené pro komerční distribuci a promítání v kinosálech. Experimentální filmy s přízvukem jsou naproti tomu obvykle točeny na nízkoformátový filmový pás (16 mm a super-8) nebo na video, přičemž se jejich technická nedokonalost, pomalost a takřka amatérská kvalita zpracování považuje za přínos. Kromě toho jsou často nonfikční, co do délky se pohybují v rozpětí od několika minut do několika hodin, a jsou určené k distribuci a promítání mimo běžnou síť kin. Hrané filmy jsou přitom obecně spíše exilové než diasporické a jejich tvůrci jsou často starší režiséři působící v emigraci. Experimentální filmy a videa jsou naproti tomu někdy spíše diasporické než exilové a jejich tvůrci bývají příslušníci mladší filmařské generace, kteří se již narodili či vyrůstali v diaspoře. Experimentální filmy také obvykle více nebo nepokrytěji než hrané filmy pracují s autobiografickými či biografickými prvky.⁸⁾ Režisérův vlastní komentář mimo obraz tu působí jako prostředník mezi jednotlivými typy filmů (dokumentárním, fikčním) a mezi různými rovinami identity (osobní, etnickou, genderovou, rasovou, národnostní). Ačkoliv je narativní hybridita charakteristická pro filmovou tvorbu s přízvukem jako celek, experimentální filmy jsou hybridnější než filmy hrané, což se v nich projevuje záměrným překračováním a problematizováním různých hranic, například mezi videem a filmem, fikcí a nonfikcí, narativním a nenarativním modelem, sociální a psychologickou rovinou, autobiografickým a národním zaměřením.⁹⁾

Styl s přízvukem

Jestliže se v klasické kinematografii obvykle vyžadovalo, aby stylové komponenty, tedy například mizanscéna, filmový obraz či střih, sloužily k vytváření realistického zobrazení světa, exilový přízvuk poznáme podle toho, že u něj dochází ne-li přímo k zásadnímu popření realistického přístupu, tedy alespoň k jeho odlišnému nasměrování. Henry Louis Gates Jr. charakterizoval texty černošských autorů pomocí termínů

8) K experimentální diasporické filmové tvorbě viz Laura M. Marks, *A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema*. *Screen* 35, 1994, č. 3, s. 244–264.

9) Ani tyto dva typy akcentovaných filmů nejsou jednoznačně definované – díla některých režisérů mohou spadat částečně do jedné z těchto kategorií, nebo v sobě mohou sdružovat charakteristické rysy obou. I v tomto smyslu se tedy jedná o hybridní filmy. Tak například Solanasův snímek *TANGOS: EXILE OF GARDEL* či Krishnova *MASALA* se dají zařadit mezi hybridní filmy pro své překračování hranic a směšování prvků muzikálu a melodramatu, tragédie a komedie, narativních a nonnarativních postupů, fikce a dokumentu, realismu a surrealismu, prvků národních a osobních. Přitom ovšem Solanas i Krishna točí celovečerní filmy, mají vysoké ambice a usilují o široké divácké zázemí. Klíčový rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že zatímco *MASALA* je diasporický film, *TANGOS* zůstávají filmem exilovým, neboť se zaměřují výhradně na problém exilu a oboustranného propojení s původní vlastí. Obdobně Mekasovy filmy mají některé vlastnosti celovečerních filmů (délku) a zároveň filmů experimentálních (estetiku).

„mulatto“ či „mulatta“, s tím, že podle něho obsahují zdvojený hlas a jsou výrazem dvojitého dědictví:

Tyto texty promlouvají standardními románskými a germánskými jazyky a literárními strukturami, téměř vždy však promlouvají se svébytným a znělým přízvukem, který označuje (a odkazuje na)¹⁰⁾ rozmanité tradice černošské lidové slovesnosti, jejichž písemná forma se teprve tvoří, a zároveň tyto tradice.¹¹⁾

Filmy s přízvukem jsou také texty typu mulatta. Vznikají s vědomím ohromného historického dědictví většinových kinematografických modů. Vznikají ale i v intencích nového modu, který je tvořen jednak pocitovým ustrojením samotných filmových tvůrců, vyplývajícím z jejich situace subjektů vytržených ze svého prostředí, jednak tradicemi exilové a diasporické kulturní tvorby předcházející jejich vlastnímu působení. Z tradice kinematografie tak těží jednu množinu hlasů, z exilových a diasporických tradic množinu druhou. Toto zdvojené vědomí konstituuje styl s přízvukem, který nejenže odkazuje (*signifies upon*) k exilové kinematografii a jiné filmové tvorbě, nýbrž i označuje (*signifies*) exilovou situaci jako takovou. Ke kinematografickým tradicím odkazuje prostřednictvím svých řemeslných (*artisanal*) a kolektivních modů produkce, jež tvoří rušivý element ve vztahu k dominantnímu modu produkce, a prostřednictvím narativních strategií, jež podrývají realistické zacházení s kategoriemi času, prostoru a kauzality v rámci dominantního modu produkce. Dále pak označuje a odkazuje k situaci exilu, a to tak, že vyjadřuje, alegorizuje, komentuje a kritizuje podmínky své vlastní tvorby a deterritorializace. Jak toto označování, tak odkazování tu tvoří stavební prvky stylu s přízvukem, jehož základní vlastnosti podrobně probereme v následujícím textu. Atributy stylu z nich přitom činí jejich opakované užití v jednom filmu, v souboru díla jednotlivého filmového tvůrce či v dílech různých exilových tvůrců, bez ohledu na místo jejich původu či současného pobytu. Konečně pak je tento styl dokladem jejich dislokace (*dislocation*), ovšem zároveň je lokalizuje (*locate*) jakožto autory.

Jazyk, hlas, oslovení

V lingvistice se termín přízvuk (*accent*) vztahuje výlučně k výslovnosti, zatímco dialekt odkazuje také ke gramatice a slovní zásobě. Konkrétněji pak existují dvě základní definice přízvuku, podle nichž je to „kumulativní auditivní působení těch prvků výslovnosti, jež jsou určující pro identifikaci regionálního a sociálního původu dané osoby“, a „důraz, jehož použití vyčleňuje určité slovo či slabiku z toku řeči“.¹²⁾ Jednotlivé

10) V originále „Signifies (upon)“ – s touto dichotomií označovat/odkazovat Naficy pracuje i níže ve svém textu. Henry Louis Gates Jr. použil výraz „Signifyin(g)“ s velkým S a uzávorkovaným g (čímž tento „černý“ termín odlišuje od „bílého“ „signifying“) jako metaforu intertextuality v afroamerické literární tradici, a to jak ve smyslu odkazů mezi afroamerickými texty, tak jejich přepisování „bílých“ literárních forem – viz následující poznámka. (Pozn. red.)

11) Henry Louis Gates Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press 1988, s. xxiii.

12) David Crystal, *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. New York: Blackwell 1991 (3. vyd.), s. 2.

přízvuky sice mohou být standardizované (jako například britský, skotský, indický, kanadský, australský či americký přízvuk v angličtině), přitom však nelze mluvit bez nějakého přízvuku. Pro rozdílnost přízvuků existuje řada důvodů. V angličtině je většina přízvuků regionálních. Osoby, pro něž je angličtina druhým jazykem, rovněž mluví s přízvuky, jež pramení z jejich vlastních regionálních specifik a specifik jejich mateřských jazyků. Rozdílnosti v přízvuku se také často pojí s dalšími faktory, jako jsou společenský a třídní původ, náboženské vyznání, úroveň vzdělání či politická příslušnost.¹³⁾ Jakkoli jsou z lingvistického hlediska všechny přízvuky stejně významné, nejsou všechny přízvuky rovnocenné co do významu sociálního a politického. K přízvuku lidé přihlížejí v souvislosti s posuzováním nejenom společenského postavení mluvčích, nýbrž i jejich osobnostních kvalit. Podle přízvuku tak lze některé mluvčí kvalifikovat jako rodáky z určité oblasti, vesnické balíky, sprostáky, ošklivce či šašky, a jiné zase považovat za vzdělané, urozené, kultivované, krásné či spořádané. Přízvuk je tak jedním z nejosobnějších a nejvýraznějších znaků kolektivní identity a solidarity, a ovšem i individuální rozdílnosti a osobitosti. Reprezentativní zpravodajské pořady většinových celostátních televizních a rozhlasových stanic tradičně používají obecně nejpřijatelnější „oficiální“ přízvuk, tedy přízvuk, který je pokládán za standardní, neutrální a hodnotově bezpříznakový.

Přeneseme-li tento vzorec na kinematografii, vidíme, že se tu standardní, neutrální, hodnotově bezpříznakový přízvuk kryje s dominantní typem filmu produkovaného v rámci modu výroby převládajícího v dané společnosti. Jako typický příklad tu může posloužit kinematografie klasického i nového Hollywoodu, jejíž filmy jsou realistické a určené výlučně pro zábavu, a jsou tudíž oproštěné od explicitních ideologických prvků či přízvuků. Z této definice vyplývá, že všechny typy alternativních kinematografií jsou vesměs akcentované, přičemž se ovšem přízvuk každé z nich vyznačuje určitými specifickými rysy, které ji odlišují od ostatních. Filmová tvorba, jíž se zabývá tato práce, čerpá svůj přízvuk ze svých řemeslných a kolektivních modů produkce a z deteritorializované situovanosti svých autorů i publika. Z toho plyne, že ne všechny filmy s přízvukem jsou exilové a diasporické, avšak všechny exilové a diasporické filmy jsou akcentované. Jestliže se přízvuk v lingvistice pojí toliko s výslovností, zatímco gramatiky a slovní zásoby se netýká, exilový a diasporický přízvuk prostupuje do hloubkové struktury filmového díla – do jeho narativního a vizuálního stylu, postav, námětu, tématu a zápletky. V tomto smyslu funguje styl s přízvukem ve filmu obdobně jako přízvuk i dialekt v lingvistice. Teoretické úvahy o přízvucích a dialekttech se obvykle omezují na oblast ústní slovesnosti a obecněji mluveného projevu. Existuje jen málo prací – nepočítáme-li typografické způsoby akcentování slov – o tom, co Taghi Modarressi nazval „psaní s přízvukem“:

Každý přistěhovalec samozřejmě mluví svým nově přijatým jazykem s přízvukem a přinejmenším zpočátku nesrozumitelně. Domnívám se, že takový „artefaktický“ jazyk má svou vlastní vyjadřovací hodnotu. Psaní s přízvukem je organicky propojené s myšlením přistěhovaleckého spisovatele. Není

13) R. E. A s h e r, *The Encyclopedia of Language and Linguistics. Vol. 1*. New York: Pergamon Press 1994, s. 9.

čímsi, co si člověk dokáže vymyslet. Často je zasuté pod nánosem individuálních zábran a pochybností. Hlas s přízvukem je naplněný skrytými poselstvími z oblasti našeho kulturního dědictví, poselstvími, jež často přesahují možnosti běžných slov jakéhokoli jazyka. [...] Snad právě individuální jazyk [přistěhovaleckých a exilových autorů] může tvořit most mezi tím, co znají, a tím, co je pro ně cizí. Pak mohou dospět k tomu, že tu lze vytvářet nové a objevné paradoxy. Naše juxtapozice a naše transformace – ladnosti a nemožnosti, krásy a ošklivosti – si tu hoví vedle sebe v jakési věčné metamorfóze, proměňování jednoho v druhé. Připomíná to hrbáče z Chrámu Matky Boží v Paříži snažícího se vypadat před cizinci jako okouzlující princ.¹⁴⁾

Na své nejelementárnější úrovni sestává tvorba filmů s přízvukem z práce s postavami a herci snímanými kamerou nebo mluvícími v komentáři mimo obraz, kteří mluví s výrazným výslovnostním přízvukem. V klasické hollywoodské produkci nebyly řečové přízvuky postav spolehlivým vodítkem k určení etnického původu herců.¹⁵⁾ V akcentované tvorbě jsou ovšem přízvuky postav často etnický příznakové, neboť v této tvorbě se velice často shoduje etnická příslušnost herce, postavy a hvězdné osoby. V některých z těchto filmů však dochází k problematizaci uvedené shody. Příkladem jsou filmy-dopisy Chantal Ackermanové (*NEWS FROM HOME*, 1976) a Mony Hatoumové (*MEASURES OF DISTANCE*, 1988). V obou těchto dílech předčítá v synchronním komentáři dcera-režisérka anglicky s cizím přízvukem dopisy, které jí přišly od matky. Diváci si mohou domýšlet, že oba hlasy patří matkám (šlo by o úplnou shodu všech tří přízvuků), jelikož se však ani v jednom z filmů výslovně neuvádí, čí hlas tu slyšíme, je tato shoda zpochybněna, a diváci se tak buď musí dohadovat o skutečném vztahu dotyčného přízvuku k identitě, etnickému původu a autenticitě mluvčí, nebo se musí spolehnout na mimotextové informace.

Jednou z největších ztrát, které přináší exil, je postupný úpadek znalosti mateřského jazyka, vedoucí někdy až k jejímu vymizení, protože jazyk slouží nejen k formování identity jedince, nýbrž i k utváření regionálních a národních identit v období před odchodem z vlasti. Řada tvůrců akcentovaných filmů pod hrozbou takové katastrofální deprivace zarputile trvá na psaní dialogů ve svém původním jazyce, což ovšem zmenšuje vyhlídky na širší distribuci jejich snímků. Většina filmů s přízvukem je však bilingvní nebo dokonce multilingvní, multivokální a multiakcentová – jako například Egoyanův *CALENDAR* (1993), který obsahuje řadu telefonních monologů pronášených ve více než desítkách nepřekládaných jazyků, nebo film Raúlů Ruize *HET DAK VAN DE WALVIS* (1981) s dialogy ve více než šesti jazycích včetně jednoho, který si Ruiz

14) Taghi M o d a r r e s s i, Writing with an Accent. *Chanteh* 1, 1992, č. 1, s. 9.

15) V klasickém hollywoodském filmu si herecké hvězdy, které si zachovaly „cizí“ přízvuk, vedly různě. Některé kvůli svým silným akcentům nemohly sehnat role. Skandinávské hvězdy, zvláště Greta Garbo, Sonja Henie a Ingrid Bergmanová, byly obvykle obsazovány do úloh cizinek z Evropy a Sovětského svazu. Některé herecké hvězdy původem z Británie, například Cary Grant, získaly časem „transatlantický přízvuk“, jemuž se tak říkalo proto, že byl celkově dobře srozumitelný a zároveň těžko zařaditelný. Viz Ian C. J a r v i e, Stars and Ethnicity: Hollywood and the United States, 1932-51. In: Lester F r i e d m a n (ed.), *Unspeakable Image: Ethnicity and the American Cinema*. Urbana: University of Illinois Press 1991, s. 93.

vymyslel. Je-li dominantní filmová produkce rozhodujícím způsobem ovlivňována hegemonií synchronního zvuku a striktního spojení mezi mluvcím a hlasem, jsou filmy s přízvukem v tomto smyslu protihegemonické, jelikož mnohé z nich se odvracejí od synchronního zvuku, kladou důraz na vyprávění v první osobě singuláru a další typy komentářů mimo obraz, jež se vyznačují akcentovanou výslovností jazyka hostitelské země, vytvářejí posuny ve vztazích mezi hlasem a obrazem mluvcího a začleňují do děje všednodenní nedramatické pauzy a dlouhé odmlky.

Ruku v ruce s důrazem, jenž filmy s přízvukem kladou na vizuální fetiše upomínající na domovinu a minulost (obrazy krajin, památek, fotografií, upomínkových předmětů, dopisů) a na vizuální ukazatele rozdílnosti a naopak sounáležitosti (držení těla, vzhled, styl oblékání a způsob chování), jde i důraz na orální, vokální a hudební složky – řečové přízvuky, intonace, hlasy, hudbu a písně, jež rovněž fungují jako ukazatele individuální i kolektivní identity. Tyto hlasy mohou patřit reálným empiricky existujícím osobám, jako je tomu u Mekasova hlasu vyprávějícího děj jeho deníkových filmů, nebo to mohou být hlasy fiktivní, jako v Markerových snímcích *LETTRE DE SIBÉRIE* (1957) a *SANS SOLEIL* (1982), nebo konečně může jít o hlasy s přízvukem, jejichž identita není přesně určená, jako u výše uvedených filmů Akermanové a Hatoumové. Čtveřice celovečerních filmů Sergeje Paradžanova se vyznačuje nejen intenzivní vizualitou vyzařující z malířského pojetí jejich mizanscén a prezentačního filmařského přístupu, nýbrž i neméně silným důrazem na orální stránku projevujícím se v jejich výstavbě, jež připomíná ústní vyprávění sdělovaná na kameru.

Důraz na hudební a řečové přízvuky odklání naši pozornost od hegemonie vizuality a modernity směrem k akustičnosti exilu a k směšování premoderních a postmoderních prvků v těchto filmech. Polyfonie a heteroglosie tyto filmy lokalizují a zároveň je i definují jakožto texty kulturně a časově odlišné.

Filmy s přízvukem čím dál víc využívají filmový obraz jako jakousi psací tabulku, na níž se objevuje množství textů v původních jazycích a v překladu v podobě titulů, podtitulků, mezititulků či textových bloků. Kaligrafická úprava těchto textů redukuje důraz na vizuální stránku a staví do popředí textovost a překladové aspekty interkulturního umění. Vzhledem ke své mnohojazyčnosti vyžadují filmy s přízvukem k překladu dialogů rozsáhlý titulkový aparát. Řada z nich ovšem tento rámec ještě překračuje a experimentuje s filmovou typografií jako s dodatečným narativním a výrazovým prostředkem. Mekasův snímek *LOST, LOST, LOST* (1976), film Trinh T. Minh-ha *SURNAME VIET GIVEN NAME NAM* (1989) a Tajiriové *HISTORY AND MEMORY* (1991) experimentují s rozmanitými typografickými prezentacemi anglických textů na plátně, jež jsou složitě pospojovány s filmovými dialogy a komentáři mimo obraz, v jejichž výslovnosti je rovněž patrný přízvuk. Tam, kde se objevuje text na plátně v „cizích“ jazycích, jako v Suleimanově *HOMAGE BY ASSASSINATION* (1991) či Hatoumové filmu *MEASURES OF DISTANCE*, kde se v obou případech objevují slova v arabštině, je tak přízvuk hlasů doplněn o přízvuk kaligrafický. Inskripce těchto vizuálních a vokálních přízvuků proměňuje diváckou recepci z pouhého sledování na sledování *doprovázené* doslova četbou filmového plátna.

Zapojením vypravěčského komentáře mimo obraz, přímého oslovení, mnohojazyčnosti a mnohohlasnosti destabilizují filmy s přízvukem, zejména ty, jež používají formu

dopisů, postavení vševědouceho vypravěče a celý narativní systém mainstreamové kinematografie a žurnalistiky. Filmové dopisy často obsahují přímou řeč (*direct address*) příslušné postavy (obvykle v první osobě singuláru), nepřímou řeč (*indirect discourse*) režiséra (coby vypravěče příběhu) a volnou nepřímou řeč (*free indirect discourse*) daného filmu, v níž přímý hlas kontaminuje řeč nepřímou. Egoyanův *CALENDAR* kombinuje všechny tři uvedené diskursivní formy s úmyslem vyvolat zmatek ohledně toho, co se na plátně děje, kdo právě mluví, kdo oslovuje koho, kde mizí diegetický fotograf a jeho filmová žena (v podání Egoyana a jeho skutečné manželky) a kde začíná příběh historicky reálných osob Atoma Egoyana a Arsinée Khanjianové. Styl s přízvukem je sám o sobě příkladem volné nepřímé řeči, a to v tom smyslu, že nutí dominantní kinematografii promlouvat menšinovým dialektem. Jak konstatoval Dick Hebdige, je styl – každý styl – „gestem vzdoru či opovržení, vyjádřeným pomocí úsměvu či úšklebku. Signalizuje nějaké Odmítnutí.“¹⁶⁾ Styl kinematografie s přízvukem je právě takovým gestem, úsměvem či úšklebkem značícím odmítnutí a vzdor. Ačkoli se odmítá přizpůsobit klasickému hollywoodskému stylu, stylu národní kinematografie kterékoli konkrétní země, stylu jakéhokoli konkrétního filmového hnutí či kteréhokoli filmového tvůrce, je styl s přízvukem všemi z nich ovlivňován a zároveň na ně odkazuje (*signify upon*) a kriticky se k nim vztahuje. Z podstaty svého řemeslného a kolektivního modu produkce, svého podvracení narativních konvencí a konvenčního způsobu situování diváka, svého kritického usouvztažnění různých světů, jazyků a kultur a své estetiky nedokonalosti a maličkostí, je kritikem dominantní kinematografie. Zároveň je i výsostně politický, neboť politika jím prolíná ve všech fázích, od počátečního impulsu až po stadium recepcce. Z těchto důvodů není kinematografie s přízvukem toliko kinematografií minorit, nýbrž také kinematografií menšinovou, a to v tom smyslu, jak tento pojem definovali Deleuze a Guattari.¹⁷⁾

To, co bylo řečeno výše, se ovšem nesmí chápat tak, že kinematografie s přízvukem je kinematografií opoziční, tedy že sama sebe vymezuje primárně v intencích odporu vůči neakcentované dominantní filmové produkci. Filmy s přízvukem jsou produkovány v rámci kapitalistického (byť alternativně pojatého) modu produkce, nejsou tudíž nutně radikální, jelikož fungují jako nositelé nejen sebevyjádření a vzdoru, nýbrž i asimilace nebo dokonce legitimizace svých tvůrců a svého publika. V tomto smyslu představuje kinematografie s přízvukem jeden z dialektů našeho kinematografického jazyka.

Pocitové struktury s přízvukem

Vzhledem k tomu, že styl s přízvukem není stylem programovým a definitivně zformovaným, dá se o něm hovořit jako o rodící se „struktuře pocitů“, což podle Raymonda Williamse není termín označující nějakou zavedenou instituci, formaci, stanovisko ani nějaký formální pojem typu světového názoru či ideologie. Je to spíše označení

16) Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen 1979, s. 3.

17) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Kafka. Za menšinovou literaturu*. Praha: Hermann a synové 2001.

pro soubor nesporných individuálních a sociálních zkušeností – s vnitřními vztahy a pnutími –, který je

dosud ve stadiu vzniku, vlastně dosud často ani není uznáván jako součást sociálního prostoru, nýbrž považuje se za soukromý, idiosynkratický, ba dokonce izolující. Lze u něj nicméně analyticky (jinak ovšem jen zřídka) rozeznat jisté zárodečné spojující a dominantní vlastnosti, jež jsou uspořádány ve specifických hierarchiích. Ty se často profilují výrazněji v pozdějším stadiu, poté co už došlo (v souladu s běžnou praxí) k jejich formalizaci, klasifikaci a v řadě případů i k jejich zabudování do sociálních institucí a formací.¹⁸⁾

Styl s přízvukem je jednou z takovýchto zárodečných kategorií, k jejímuž definitivnímu zavedení a formalizaci dosud nedošlo. Jeho struktura pocitů vyrůstá z hlubokých prožitků filmových tvůrců v situaci deteritorializace, přičemž tyto prožitky oscilují mezi dysforií a euforií, odříkáním a slavením. Tyto dislokační struktury pocitů se v případě filmů s přízvukem výrazně projevují v chronotopických konfiguracích původní vlast jako utopické a otevřené, zatímco exil je tu chápán jako dystopický a klaustrofobický. Do jisté míry je to, co tu popisujeme, podobné strukturám pocitů v postmodernismu. Fred Pfeil v souvislosti s poukazem na vytváření nového masového publika pro postmodernistické umění konstatuje, že pro vnímání tohoto umění je charakteristická

jakási velice neukotvená hra mezi prvotním potěšením a prvotním strachem, mezi dvěma simultánními verzemi prvotního agresivního pudu, tím, co usiluje o směstnání světa uvnitř sebe sama, a tím, co se všemožně snaží zabránit vlastnímu pohlcení. Tato dialektika tvoří postmoderní „strukturu pocitů“.¹⁹⁾

Právě tím, že nás akcentovaná i postmodernistická kinematografie zapojují do těchto dystopických a euforických momentů nerozřešené polarizace, jsou si vzájemně podobné. Ne všechny postmodernistické filmy jsou ovšem diasporicky či exilově akcentované, zato všechny filmy s přízvukem jsou do jisté míry postmodernistické. Filmy s přízvukem se od jiných postmodernistických filmů liší, protože obvykle postulují původní domovinu jako významný a hluboce zakořeněný referent, což brání další postmodernistické hře označování. Jelikož situaci exilu (ve větší míře než diasporu) ovládají modernistická témata a tropy nacionalismu a formování státu, což postuluje existenci a reálnost země, hor, moří a pamětihodností, ale i národů, dějin, politiky a kultur domovské země, jsou mnohé exilově akcentované filmy intenzivně vázané na místo a hnací silou jejich příběhů je touha po znovunabytí vlasti nebo po návratu do ní. V důsledku toho není během prahového stadia přesídlení v exilové politice ani kinematografii pro postmodernistickou hravost, neurčenost a intertextualitu příliš místa. Referenční vlast je příliš citelně reálná, ba posvátná, než aby se s ní dalo zahrávat a vtahovat ji do intertextových odkazů. Právě tento mocný vliv domoviny sytí

18) Raymond W i l l i a m s, *Structure of Feeling*. In: *Marxism and Literature*. London: Oxford University Press 1977, s. 132.

19) Fred P f e i l, *Postmodernism as a Structure of Feeling*. In: Cary N e l s o n – Lawrence G r o s s b e r g (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press 1988, s. 386.

akcentované struktury pocitů oním smutkem a pocitem nenapravitelné ztráty, které popisuje Edward Said:

O exilu je překvapivě lákavé přemýšlet, jeho prožitek je však strašný. Způsobuje nepřeklenutelný předěl mezi lidskou bytostí a jejím rodištěm, mezi jednotlivcem a jeho pravým domovem: bytostný smutek exilu nelze nikdy překonat. A vzdor tomu, že literatura a historie opravdu zaznamenávají heroické, romantické, slavné, dokonce i triumfální epizody v životě exulanta, jsou tyto momenty pouhými pokusy o překonání ochromujícího zármutku plynoucího z odcizení. Exulantovy úspěchy jsou permanentně podřívány ztrátou čehosi, co navždy opustil.²⁰⁾

Smutek, osamělost a odcizení jsou častými tématy a smutní, osamělí a odcizení lidé jsou oblíbenými typy postav filmů s přízvukem.

Až ve chvíli, kdy se ukáže, že onen slavný návrat do vlasti není možný nebo že je iluzorní či nežádoucí, nastává chvíle pro nástup postmodernistické semiózy. Pak mohou být nostalgie za referentem a bolest z odloučení od něj transformovány v nostalgii za jeho synekdochami, fetiši a signifikáty – oněmi znehybnělými zvuky a obrazy domoviny –, jež se následně dostávají do oběhu v exilových médiích a pop-kultuře (včetně nástěnných kalendářů, jako v Egoyanově filmu *CALENDAR*).²¹⁾

Struktury pocitů exilu a diaspory jsou utvářeny mnohočetnými místy, kulturami a časovými pásmy, a to všechno pak filmy s přízvukem staví před výzvu, jíž je zobrazování simultánnosti a multiplicity míst (*multisitedness*). George Marcus uvádí s odkazem na Sergeje Ejzenštejna montáž jako metodu, jíž lze nejen zakódovat mnohočetné časy a místa, ale také autoreflexivně problematizovat realistické zobrazení světa. Ve filmové tvorbě s přízvukem, stejně jako v *multisited ethnography*, o níž pojednává Marcus, se toho dá dosáhnout prostřednictvím kritických juxtapozic mnohočetných prostorů, časů, hlasů, vyprávění a ohnisek pozornosti.²²⁾

Taktilní optika

Lidské tělo je zakoušeno z obou stran fenomenologické hranice: zvnějšku, prostřednictvím zrcadel, fotografie, filmu, elektronických senzorů a reakcí druhých lidí; a zevnitř, prostřednictvím vlastního zraku, ústrojí rovnováhy a propriocepce.²³⁾ U trau-

20) Edward S a i d, *Reflections on Exile*. In: Russell F e r g u s o n, Martha G e v e r, Trinh T. M i n h - h a, Cornel West (eds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge, MA: MIT Press 1990, s. 357.

21) Více k exilové nostalgii a fetišizaci viz H. N a f i c y, *The Making of Exile Cultures*, kap. 4.

22) G. E. M a r c u s, *Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage*. In: Lucien T a y l o r (ed.), *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990-1994*. New York: Routledge 1994, s. 37–53. Pozn. red.: *Multisited ethnography* je metoda, kterou Marcus navrhl pro etnografické studium cirkulace prostorově nelokalizovatelných kulturních významů, objektů a identit typických pro sociální světy druhé poloviny 20. století; v praxi to mj. znamená nutnost propojit terénní výzkumy na několika často velmi vzdálených místech a redefinovat samotný pojem místa (zapojením virtuálních prostorů, pohybu kapitálu apod.).

23) Vivian S o b e c h a e k, *Is Any Body Home?: Embodied Imagination and Visible Evictions*. In: H.

matických forem vyhnání a exilu, zejména ve spojení s následnými projevy rasismu a nepřátelství v hostitelské zemi, často dochází ke zpochybnění jistoty a integrity vlastního těla (a ovšem i mysli). Integrita těla, jež předpokládá soulad mezi vnitřním a vnějším prostředím, se ocitá v ohrožení, takže může vznikat pocit, že tělo je izolované, zborcené, zpřelámané, zbavené vnitřností či znehynuté. Exilovou dislokaci lze prožívat simultánně v její všednosti i v jejím hlubinném působení, v rovině somatické i psychické. Důsledky dislokace pro jazyk jsme již probrali. Dominance zraku – jež je všeobecně uznávaným projevem modernity²⁴⁾ – je u exulantů oslabována výrazným zapojením ostatních smyslů, jež je průběžně a bolestně upozorňují na jejich zdánlivě nezrušitelnou odlišnost, ztrátu či nedostatek pocitu identifikace s okolím. Závan nějaké konkrétní vůně na stráni, letmá výměna pohledů v restauraci, dotyk cizího těla na přelidněné ulici, to, jak si stoupl jeden ze spolucestujících ve výťahu, záblesk vzpomínky během běžné konverzace, zvuk známých slov pronesených v rodném jazyce, jenž se k člověku donese z auta stojícího před semaforem na červenou – každá z těchto senzorických zpráv aktivuje osobní vzpomínky a zintenzivňuje pocit *vykořenění* (*displacement*), pocit, který v sobě člověk třeba již potlačil, aby mohl dál žít. Tytéž zprávy však mohou právě tak často a stejně výrazně plnit i opačnou funkci a navozovat pocity návratu a *začlenění* (*emplacement*) prostřednictvím znovuvytvořených vazeb.

Jelikož mezi nejpalčivější připomínky exilu patří impulsy nevizuální povahy hluboce zakořeněné v prožitcích každodenního života, dochází v souvislosti s nimi k posílení důležitosti taktilní citlivosti. Jak vysvětluje Michael Taussig, zahrnuje pocit (*sense*) všednodennosti „podstatný díl čehosi, co není ani tak pocitem, jako spíš projevem smyslovosti [*sensuousness*], vtěleným a do jisté míry automatickým ‚poznáním‘, jež funguje jako periferní vidění, nikoli jako přemítavé pozorování – poznáním orientovaným spíš na obrazivost a smyslovost než na pojmové myšlení“.²⁵⁾ Takového periferní, rozptýlené, hmatové vidění nového místa je replikováno ve „hmatové optice“ filmů s přízvukem čili v jejich nelineární výstavbě, jejímž hybným principem je juxtapozice mnohočetných prostorů, časů, hlasů, vyprávění a ohnisek zájmu – tedy efekt montáže. Tento efekt přitom nabírá sílu z oblasti vzpomínek, nostalgických tužeb a soubojů frustrací a přání prožívaných diegetickými postavami, exilovými filmovými tvůrci a jejich publikem. Zároveň je nutno konstatovat, že takovýto rozptýlený modus bytí ve světě je příznačný i pro postmoderní životní styl. Vezmeme-li v úvahu, že rozptýlenost vidění a letmost pohledu jsou charakteristické i pro sledování televize, jež se tím liší od převážně soustředěného pohledu filmového diváka, můžeme dospět k částečnému vysvětlení toho, proč mají tvůrci experimentálních filmů s přízvukem tak blízko k televiznímu typu vizuality.

Vedle distraktivní estetiky montáže souvisí hmatová optika i se stylem filmového zpracování. Někteří režiséři nutí diváky zakoušet diegezi prizmatem zviditelněných textur

N a f i c y (ed.), *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place*. New York: Routledge 1999, s. 45–61.

24) Martin J a y, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press 1993.

25) Michael T a u s s i g, Tactility and Distraction. In: George M. M a r c u s (ed.), *Reading Cultural Anthropology*. Durham, N.C.: Duke University Press 1992, s. 8.

obrazových ploch filmu, videa a počítače (například v Egoyanových snímcích *NEXT OF KIN*, *SPEAKING PARTS* a *CALENDAR*, či v Markerově filmu *SANS SOLEIL*). Jiní používají dlouhých záběrů, jež poskytují divákovi čas na pohodlnou sebereprojekci do diegeze, až se posléze sami stávají její součástí (jako v Tarkovského *NOSTALGIA* a ve filmu Michaela Snowa *WAVELENGTH*, 1966 – 1967). Pookénkové snímání a zvukové samplování nabízejí možnost zachycovat prchavé okamžiky zrakových vjemů, paměti a hlasových projevů, a tím replikovat rozptýlenou pozornost (například v Mekasově filmu *WALDEN*, kde je jedna z částí nasnímaná pookénkově, nebo ve snímku Trinh T. Minh-ha *REASSEMBLAGE* z roku 1982, kde se v různých iteracích opakují nedokončená slova a věty). Evokace materiálových vlastností (textur) se zprostředkovává důrazem na čichové a smyslové vjemy (jako v Ang Leeově *EAT DRINK MAN WOMAN /YINSHI NAN NU/* z roku 1994), předváděním síly přírodních živlů (například ve snímku Artavazda Pelešjana *SEASONS /1982/* a v Ivensově a Loridanové *A TALE OF THE WIND /1988/*) nebo zařazováním záběrů krajně klaustrofobicky působících městských prostředí (například ve filmech Yilmaze Güneye *THE WALL /1983/*, Tevfika Basera *40 M² GERMANY /1986/*, Sohraba Shahida Salesse *UTOPIA /1982/*, Jurije Iljenka *SWAN LAKE: THE ZONE /1990/* a Yilmaze Arslana *PASSAGES /1982/*). Zdrojem evokace rozmanitých materiálových struktur může být i tématické zaměření na cestu, putování či kočovnické stěhování (jako v Tarkovského *STALKEROVI /1979/*, filmu Ulrike Ottingerové *JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA /1989/* či snímku Rachida Bouchareba *CHEB /1990/*).²⁶⁾

Hmatovost se šíří i neaudiovizuálními způsoby, jimiž vystěhovalci vnímají audiovizuální média. Jelikož se sami ocitají v průsečíku odlišnosti a jinakosti, vnímají každý film v kontextu svého vědomí této odlišnosti. Určité obrazy, zvuky, postavy, herci, řeč s přízvukem, gesta, příběhy, místa či svícení v daném filmu exilovým divákům připomínají cosi, co Laura Marksová označuje jako jejich soukromé „smyslové vzpomínky“,²⁷⁾ tedy osobní vzpomínky jednotlivých diváků na obrazy, zvuky, vůně, lidi, místa a časová období jejich minulosti.

Exilové struktury pocitů a hmatová optika připomínají tvrzení Dudleyho Andrewa, který označil „poetický realismus“ za „optiku“ charakteristickou pro klasické francouzské filmy z konce třicátých let 20. století. Tato optika v jeho pojetí „implikuje vizuální a ideologické mechanismy ‚perspektivy‘, jež oba hrají roli ve filmovém médiu“.²⁸⁾ Svým mnohostranným propojením s filmovým průmyslem a publikem se opti-

26) Na tomto místě je třeba zmínit „exilový“ status filmových tvůrců, kteří pracovali v bývalém Sovětském svazu, jako byli Paradžanov, Tarkovskij, Iljenko či Pelešjan. Z těchto režisérů žil pouze Tarkovskij v zahraničním exilu, kde natočil své dva poslední filmy. Paradžanov žil ve vnitřním exilu a část života strávil ve vězení. Bez ohledu na rozdíly v jejich osudech i dílech tvořili tito režiséři své filmy v rámci státem regulovaného modu produkce, nikoli nějakého subverzivního intersticiálního modu. Přítomnost arménské etnicity a regionální identity v Paradžanovových a Pelešjanových filmech významně souvisela s oficiální sovětskou politikou v oblasti kinematografie, jež proklamovala takzvanou družbu mezi národy. Výběr tématu byl pro režiséra často věcí strategické úvahy. Možná by tedy bylo vhodnější hovořit o režisérech z „minoritních“ sovětských svazových republik spíše jako o subalterních tvůrcích než jako o režisérech exilových. Za upozornění na tyto skutečnosti děkuji Susan Larsenové.

27) L. M. M a r k s, *A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema*, s. 258.

28) Dudley A n d r e w, *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Cinema*. Princeton, NJ: University of Princeton Press 1995, s. 19.

ka podobá žánru, zatímco tím, jak postuluje spontánní, idiosynkratický a autentický vztah mezi filmy a jejich tvůrci se zase blíží oblasti stylu. Styl s přízvukem je exilovou optikou, neboť nabízí vizuální i ideologickou perspektivu vzhledem k deteritorializaci. Vizualita je tu zakódována ve hmatové optice, ideologie pak ve strukturách pocitů a synestetické senzibilitě tohoto stylu.

Estetika třetího filmu

Vznik a vývoj stylu s přízvukem souvisí nejen s epochálními přeměnami, jež s sebou přinesly postkolonialismus a postmodernismus, nýbrž i s transformací struktur, teorie a praxe kinematografie, probíhající od šedesátých let 20. století. Konkrétně se jeho počátky datují k nástupu a následnému teoretickému uchopení latinskoamerického cine liberación, pro nějž se vžilo označení „třetí film“ a který byl později podrobně zpracován Teshomem H. Gabrielem a dalšími badateli. Na základě inspirace kubánskou revolucí z roku 1959, estetikou italského filmového neorealismu, griersonovským stylem sociálního dokumentu a marxistickou analýzou napsal brazilský filmový režisér Glauber Rocha vášnivou polemiku „Estetika hladu“ a argentinskí filmoví tvůrci Fernando Solanas a ve Španělsku narozený Octavio Getino, režiséři monumentální HODINY VÝHNĚ (LA HORA DE LOS HORNOS, 1968), publikovali slavný manifest „K třetímu filmu“. Následoval avantgardistický manifest „Za nedokonalý film“ z pera kubánského režiséra Julia Garcíi Espinosy.²⁹⁾ Další „revoluční“ manifesty filmových tvůrců vznikly v Severní Africe a na Středním východě.³⁰⁾ Ve Francii na tyto manifesty navázaly mimo jiné skupiny SLON (pozdější ISKRA) a groupe Dziga Vertov, v USA pak skupina Newsreel a další, a připojily se k nim vlastními výzvami k uplatnění nových filmových praktik. Zvláště zmíněné latinskoamerické polemiky a manifesty, a také film HODINA VÝHNĚ, kritizovaly mainstreamový kapitalistický „první film“ a maloburžoazní autorický „druhý film“; místo nich navrhovali zavedení nové výzkumné kategorie – „třetího filmu“, vyznačujícího se nedokonalostí, neuhlazeností a nonprofesionálním zpracováním.³¹⁾ Po formální stránce je nepochybným předobrazem stylu s přízvukem právě film HODINA VÝHNĚ.

Kinematografie s přízvukem je jednou z odnoží třetího filmu, s nímž ji spojují některé atributy a od něhož se odlišuje některými aspekty své senzibility. Jak upřesnil T. H. Gabriel, přestože díla třetího filmu vznikají hlavně ve třetím světě, mohou být natáčena kdekoli a kýmoli, mohou zpracovávat libovolné téma a činit to rozmanitými způsoby

29) Soubor těchto polemických projevů a manifestů z Latinské Ameriky a na téma třetího filmu viz M. Martin (ed.), *New Latin American Cinema. Vol. 1. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. Detroit: Wayne State University Press 1997.

30) K některým z nich viz Paul Willemsen, *The Third Cinema Question: Notes and Reflections*. In: Jim Pines – P. Willemsen (eds.), *Questions of Third Cinema*. London: BFI 1989, s. 5–6; k dalším viz M. Martin, *Cinemas of the Black Diaspora*.

31) Panuje názorová neshoda o obsahu termínů první a druhý film. Například T. H. Gabriel přiřadil označení první film k produktům mainstreamového filmového průmyslu v kapitalistických tržních ekonomikách a označení druhý film k produktům komunistických/socialistických direktivně řízených ekonomik. Viz Teshome H. Gabriel, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press 1982, kap. 1.

a formami, ovšem za předpokladu, že jejich zaměření bude opoziční a liberacionistické.³²⁾ Jako tvorba zabývající se stavem vykořenění je ovšem akcentovaný film daleko výraznější co do situovanosti než třetí film, protože jeho tvůrci (a často i jeho cílovými diváky) jsou z podstaty věci konkrétní vykořenění jedinci a konkrétní v diaspoře žijící komunity. Byť je méně polemicky vyostřená než třetí film, je tato tvorba nicméně tvorbou politickou, stojící v opozici vůči autoritářství a útlaku. Jestliže díla z oblasti třetího filmu vesměs hlásala třídní boj a ozbrojený odpor, filmy s přízvukem upřednostňují diskursivní a sémiotické formy boje. Ačkoliv na rozdíl od třetího filmu není kinematografie s přízvukem nutně marxistická, a dokonce ani socialisticky orientovaná, patří do kategorie angažované tvorby. Její angažovanost se však nevztahuje ani tak k „lidu“ či „masám“, jako tomu bylo u třetího filmu, jako spíše k osudům konkrétních jedinců, etnik, národností a identit a ke zkušenosti deteritorializace jako takové. V kinematografii s přízvukem je tak každý příběh zároveň soukromým příběhem nějakého jednotlivce a sociálním či veřejným příběhem exilu a diaspory. Tato angažovanost ve vztahu ke kolektivu a problému deteritorializace činí z akcentovaných filmů alegorie exilu a diaspory – nikoli tedy ony totalizující „národní alegorie“, za něž Jameson kdysi označil literaturu a kinematografii třetího světa.³³⁾

Třetí kinematografie a kinematografie s přízvukem se shodují ve svých snahách o definici a vytvoření jakési nostalgické, dokonce fetišizované autentické původní kultury, v případě třetího filmu předcházející kontaminaci ze strany Západu, u akcentovaného filmu předcházející stavu vykořenění a emigrace. Stejně jako u *HODINY VÝHNĚ* i u filmů s přízvukem dochází k hybridizaci plynoucí z jejich využívání formálních prostředků, jež přesahují národní, typologické, žánrové a stylové hranice. Podobně se řada z nich řídí estetikou prozatímnosti, experimentu a nedokonalosti až amatérství a vzniká v rámci řemeslného, nízkorozpočtového modu „kinematografie hladu“. V souhrnu lze konstatovat, že vzdor některým výrazným odlišnostem platí pro filmovou tvorbu s přízvukem i pro produkci z oblasti třetího filmu to, že jsou historicky uvědomělé, politicky angažované, kriticky zaměřené, žánrově hybridní a vyráběné řemeslným způsobem. Vzájemná příbuznost obou tvůrčích směrů a způsob, jak se navzájem ovlivňují, mají paralelu v životních příbězích některých tvůrců, například Argentince Fernanda Solanase a Chilana Miguela Littína, kteří se od působení ve sféře třetího filmu v šedesátých letech vyvíjeli k akcentované tvorbě let osmdesátých a pozdějších.

Hraniční vlivy, hraniční psaní

Vědomí hranic plyne ze situovanosti na hranicích, kde se protínají mnohočetné determinanty vztahující se k rase, třídě, genderu, a příslušnosti k rozdílným, někdy i antagonistickým historickým a národnostním identitám. V důsledku toho je vědomí hranic podobně jako prahovost exilu teoreticky zaměřeno proti binárnosti a dualitě

32) T. H. G a b r i e l, c. d., s. 2–3.

33) Fredric J a m e s o n, Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text* 1986, č. 15 (podzim), s. 65–88.

a inklinuje k nějaké třetí optice, jež je multiperspektivní a toleruje mnohoznačnost, ambivalenci a chaos.

V důsledku globalizace kapitálu, pracovních sil, kultury a médií hrozí, že hranice se stanou přežitkem a národní svrchovanost bude irelevantní. Fyzické hranice však jsou reálné a krajně nebezpečné, zejména pro ty, kteří je musí přecházet. V uplynulých letech nezažila žádná oblast na světě vražednější dlouhotrvající boje o fyzické (a zároveň i diskursivní) hranice než Střední východ a bývalá Jugoslávie. Konflikty kvůli fyzickým a konkrétním územím, dokonce i kvůli jednotlivým budovám a jejich symbolickým významům, probíhají i v akcentovaných filmech. Od Anzaldúovy široce akceptované formulace těchto pojmů³⁴⁾ dochází ve vztahu k vědomí hranic a teorii hranic k jejich romantizování, univerzalizaci a kooptaci, což je důsledek ignorování specifických dislokačních a konfliktních historických a teritoriálních základů, jež vedou k jejich vzniku. Hranice však jsou otevřenými a infikovanými ranami a subjektivita, již plodí, nemůže být postnárodní ani post-jakákoli, nýbrž jen intersticiální. Nerovnováha sil a inkompatibilita identit znemožňují proces hojení ran.

Vzhledem k tomu, že subjektivita vnímání hranic prostupuje napříč kulturami i mezi kulturami, má filmová tvorba s tematikou hranic tendenci přijímat spíše akcent „strategie překladu než strategie reprezentace“.³⁵⁾ Takováto strategie narušuje rozlišení mezi autochtonními a cizími kulturami, a to v zájmu podpory jejich interakce a intertextuality. V důsledku toho jsou nejlepší filmy s tematikou hranic hybridizované a experimentální, přičemž je pro ně typická multifokálnost, mnohojazyčnost, asynchronnost, kritický odstup, fragmentovaná či mnohočetná subjektivita a přeshraniční amfibolické postavy – postavy, jež lze nejpřiléhavěji označit jako „šíbry“ („shifters“). Poslední z uvedených charakteristik si tu zaslouží hlubší rozbor.

V lingvistice označuje anglický výraz „shifter“ slova jako „já“ a „ty“, jejichž reference lze chápat pouze v kontextu příslušné promluvy. Obecněji pak je shifter jakýmsi „čachrářem“ („operator“), tedy kýmisi nečestným, vyhýbavým a vypočítavým, nebo je to dokonce cosi jako „kašpar“ („mimic“), ve významu formulovaném Homim Bhabhou, tedy jako osoba operující s excesem, ironií a potutelnou zdvořilostí.³⁶⁾ V kontextu filmové tvorby s tematikou hranic jsou šibří postavy, jež se vyznačují některými nebo všemi ze jmenovaných odstínů myšlení a chování. Z tohoto titulu pak jim patří významná pozice v politické ekonomii reálných i diegetických přechodů hranic. Tak například v Navově snímku *EL NORTE*, což je klasický film s tematikou hranic, jsou takovými šibry následující postavy: *pollo* (sourozenecký pár přecházející hranice, Enrique a Rosa), *kojot* (mexický převaděč, který dvojici za úplatu dostane na druhou stranu), *migra* (američtí imigrační úředníci, kteří pronásledují a zatknou Enriquea), *pocho* (Američané mexického původu, kteří mluví lámanou mexickou španělštinou, člověk, který ve filmu udá Enriquea imigračním úřadům), *chola/cholo* a *pachuca/pachuco* (mladí obyvatelé pohraničního podsvětí, hovořící vlastním dialektem nazýva-

34) Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters 1987.

35) Emily D. Hicks, *Border Writing: The Multidimensional Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1991, s. xxiii.

36) Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. London: Routledge 1994.

ným *caló*), a mexičtí či hispánští zaměstnavatelé, sídlící v USA, u nichž utečenci přes hranice pracují jako nádeníci (mezi nimi i Enrique).³⁷⁾ Moc těchto pohraničních šílů pochází z jejich existence podmíněné danou situací, jejich obeznámenosti s kulturními a právními kódy vzájemně interagujících kultur, z toho, jak manipulují s identitou a ze situace asymetrického rozložení sil, v níž se ocitají.

Filmy s přízvukem pracují i s dalšími amfibolickými typy postav, které všelijak štěpí, zdvojují, kříží a hybridizují a jež hrají své identity. Jakožto prahové subjekty a intersticiální tvůrci jsou mnozí režiséři filmů s přízvukem sami také takovými šílů vyznačujícími se množstvím perspektiv a rozporuplností či hraností vlastních identit. Nemají třeba vůbec cestovní pas, nebo naopak mají pasů víc, a mohou se v životě pohybovat na pomezí legality a illegality. Mnozí jsou poznamenáni mučivými zážitky z vlastních přechodů hranic. Někteří z nich mohou čerpat sílu, zatímco jiné může paralyzovat strach z osobní zaujatosti. Ve svých filmech z takových vlastních zážitků z přechodů hranic často čerpají.

Témata

Důležitou součástí tematického přediva tvoří ve filmech s přízvukem pochopitelně cesty, ať už skutečné či imaginární. Cestám jsou společné prvky motivace, směru a trvání, z nichž každý ovlivňuje charakter cesty i situaci cestující osoby. Zde se zabýváme třemi různými typy cest: útky pryč z určitého místa, hledáním domova a jeho nalézáním; cestami hledání s následnými pocity bezdomovectví a bloudění; a cestami do určitého místa, návraty domů. Směřování cest je určující pro hodnoty, jež jim jsou připisovány. Akcentovaná filmová tvorba hodnotí zvlášť vysoko cesty směrem na Západ, zčásti proto, že se v nich zrcadlí osobní zkušenost režisérů a také obecný směr toku hodnot v celosvětovém měřítku. Téma cesty na Západ je zabudováno v různých podobách ve filmech Xaviera Kollera *JOURNEY OF HOPE* (1990), Nizamettina Ariče *A CRY FOR BEKO* (1992) a Ghasema Ebrahimiana *THE SUITORS* (1989). V Navově filmu *EL NORTE* vábí příslušníky mayského národa z Guatemaly do Spojených států představa cesty z jihu na sever.

Existuje řada případů líčení návratů, které hrdinovi vrátily sílu – do Maroka ve snímku Faridy ben Lyazidové *DOOR TO THE SKY* (1989), do Afriky ve filmu Raquel Gerbové *ORI* (1989), do Ghany ve filmu Haileho Gerimy *SANKOFA* (1993). Není-li možný ani útek, ani návrat, vzniká velice silná vazba intenzivního puzení k útěku a touhy po návratu na určité ikonické prvky přírody původní domoviny a určité narativní typy. Tyto narativy přijímají podobu rozmanitých cest, od dystopického a neurčitého bloudění v Tarkovského *STALKEROVI* (1979) přes nostalgicky radostnou cestu domů v Mekasově filmu *REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA* (1971 – 1972) po rozporuplný návrat do Japonska a Číny ve snímku Ann Huiové *SONG OF THE EXILE* (1990).

Ne všechny cesty probíhají ve formě reálného fyzického putování. Existují i metaforické a filozofické cesty hledání identity a vnitřního přerodu, jež podnikají postavy

37) Z dalších zprostředkovatelských postav tohoto pohraničního dramatu lze uvést přívržence azylového hnutí, kteří pomáhají potenciálním uprchlíkům se získáváním azylu v USA.

daných filmů a někdy i samotní jejich tvůrci, jako je tomu v Mekasových dílech nebo v Ivensově a Loridanově *A TALE OF THE WIND*.

Autorství a autobiografický vklad

Jestliže předstrukturalistické teorie chápaly autora jako kohosi existujícího mimo text a před textem, který jedinečným způsobem vyjadřuje jejich osobnost, a pakliže strukturalistická filmová teorie pohlížela na autora jako na strukturu existující uvnitř vlastního textu, poststrukturalismus autory pokládá za fikce existující uvnitř jejich textů, k jejichž odhalení dochází teprve a výhradně prostřednictvím divácké recepce. Poststrukturalistická teorie autorství tak vyrůstá z teorií ideologie a konstrukce subjektu, přičemž staví diváckou interpretaci nad interpretaci autorskou. Roland Barthes zašel tak daleko, že prohlásil, že „ke zrození čtenáře musí dojít za cenu smrti Autora“.³⁸⁾ V takovémto pojetí se autor jakožto biografická osoba s rodičovským vztahem k danému textu vytrácí a zanechává po sobě dychtivé diváky oddávající se hledání autora. Tento autor, jehož si sami konstruují, není ani projekcí, ani reprezentací reálného autora, nýbrž jakousi fiktivní postavou v rámci textu.³⁹⁾ Podle této definice není fiktivní struktura či subjekt „Atom Egoyan“, jehož diváci objevují ve filmech Atoma Egoyana, totožný s empirickou osobou jménem Atom Egoyan, ani se do ní nezbytně neprojektuje. Jelikož texty vytvářejí subjektové pozice pro autory i diváky, musí se poststrukturalistická teorie zabývat konstrukcí autorů i diváků. Diváci ovšem právě tak jako autoři nejsou pouze subjekty textů, nýbrž i – navzdory Barthesovi – subjekty historie vyjednávajícími si pozice v rámci psychosociálních formací, produkujícími mnohočetné interpretace a mnohočetné autorské a divácké efekty. Neviditelný styl klasické hollywoodské produkce vytváří filmový realismus prostřednictvím důrazu na dojem kompaktnosti času, místa a kauzality. V důsledku toho se diegetická realita jeví jako cosi bez autora, přirozeného a mimetického, existujícího v organickém vztahu k „profilmovému“ světu. John Caughie k tomu poznamenává, že „odstranění či potlačení zjevných znaků ‚autorem vytvořené výpovědi‘ transformuje ideologii z čehosi, co pochází z nějaké místně definovatelné, historické, determinované pozice, na cosi ve světě přirozeně existujícího“.⁴⁰⁾

Cílem této mé práce pak je právě vrátit pojmu autorství onu místní definovanost a historické ukotvení autora. Potud představuje teorie filmové tvorby s přízvukem extenzi teorie autorství, a je tak v opozici vůči valné části postmoderního teoretického uvažování, jež usiluje buď o úplné potlačení autorství jako takového, nebo o multiplikaci autorských původců až k „popření počátků té které promluvy“.⁴¹⁾ Filmoví autoři však nejsou nějaké autonomní transcendentální bytosti, jimž se dostalo jakýchsi jedinečných, prapůvodních a plodivých jisker génia. Autoři filmů s přízvukem jsou doslovně i metaforicky všedními řemeslníky, kteří byli vypuzeni nebo se jim podařilo uprchnout

38) Roland B a r t h e s, *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang 1977, s. 148.

39) R. B a r t h e s, *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang 1975, s. 27.

40) John C a u g h i e (ed.), *Theories of Authorship: A Reader*. London Routledge and Kegan Paul 1981, s. 202.

41) Tento výrok jsem přejal od Pfeila, viz F. P f e i l, *Postmodernism as a Structure of Feeling*, s. 387.

z jejich původních domovů, odešli buď pod tlakem násilí, či z vlastní vůle, a vydali se na cestu mučivého hledání, jejíž součástí je vykořenění a následné znovuzачlenění v nových prostředích, která doprovázejí prožitky natolik hluboké, osobní a transformační, že utvářejí nejen autory samotné a jejich filmová díla, ale definují i vlastní otázku autorství. Každý rozbor exilového autorství musí brát v úvahu nejen individualitu, původnost a osobitost jedinečných osobností jakožto filmových autorů vyjadřujících sebe sama, nýbrž také, a dokonce v první řadě, jejich (dis)lokaci jako intersticiálních subjektů působících v rámci určitých sociálních formací a kinematografické praxe.

Filmy s přízvukem jsou stejně osobní a jedinečné jako otisky prstů, neboť jsou jak autorské, tak i autobiografické. Je třeba, aby v rámci diskursu o exilu vznikla opozice vůči snahám některých postmoderních kritiků o odtržení autora filmu od vypovídajícího subjektu filmu, neboť exil a autorství jsou zásadním způsobem provázány s historickými pohyby empirických subjektů – nejen textů – přes hranice států.

Je třeba upřesnit, že existují postmoderní tvůrci filmů s přízvukem, jako jsou například Egoyan či Caveh Zahedi, v jejichž dílech není vztah autora-režiséra k textu i k autorské struktuře uvnitř textu vztahem bezprostředního původcovství, nýbrž vztahem komplikované performance. Avšak zpochybňování vazby existující mezi autobiografií a autorstvím nesmí být používáno jako postmodernistický trik sloužící k popření specifčnosti podmínek exilu nebo k eliminaci jejich rušivého a zplnomocňujícího potenciálu. Snahy o něco takového přicházejí přesně v okamžiku, kdy se historie, účast na dějinných událostech a autobiografické vědomí staly pro utlačované a do diasporu zahnané skupiny signifikantními i významotvornými komponentami identity, umělecké tvorby a společenské angažovanosti. Autory s přízvukem je tedy třeba chápat jako empirické subjekty existující mimo rámec svých filmových děl a předcházející jejich vzniku.

Ve filmové tvorbě s přízvukem je autor v textu přítomný prostřednictvím mnoha různých forem, překračujících teorie autorství od předstrukturalismu po poststrukturalismus. Longitudinální i intertextuální výzkum filmů jednotlivých tvůrců nám může odhalit určité soustavně se opakující prvky, z nichž lze konstruovat autorovu přítomnost v daných dílech. Právě tak se z autorů stávají diskursivní figury,⁴²⁾ jež přebývají a jsou konstruovány nejen v dějinách, ale i ve svých vlastních filmových textech. Způsoby, jak ve svých filmech přebývají, nebo, v Bordwellově terminologii,⁴³⁾ jak tu jsou „personifikování“, se různí: mohou v nich být přítomni jako reálné empirické osoby, vypovídající subjekty, strukturovaná nepřítomnost, fiktivní struktury nebo jako kombinace těchto variant. Ve filmech s přízvukem je určování způsobu, jímž se autor zpřítomňuje uvnitř svého textu, složité, a to i u filmů, v nichž se režiséři sami zviditelňují v podobě empirických osob a v roli sebe samých, buď audiovizuálně (jako v Mekasových filmech včetně *LOST, LOST, LOST*), nebo jen vizuálně (jako v Suleimanově *CHRONICLE OF DISAPPEARANCE*), nebo pouze vokálně a v roli adresáta filmu (jako v Akermanově *NEWS FROM HOME*), nebo jako fiktivní postavy (Egoyanův *CALENDAR*), nebo konečně jako po-

42) Michel Foucault, *Language, Memory, Practice*. Oxford: Basil Blackwell 1977.

43) D. Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1989, s. 151–168.

stavy zastupující autora (Naderiho MANHATTAN BY NUMBERS či ROSES FOR AFRICA Shakhida Salesse, 1991). Ve všech uvedených případech se režiséři zabývají předváděním vlastního já. Stručně řečeno exiloví autoři mají i v situacích sebe prezentace tendenci k navozování dvojznačnosti co do své vlastní reálné, fiktivní či diskursivní identity, čímž problematizují teorii Phillipa Lejeuna o „autobiografickém paktu“, jenž vyžaduje identitu autora, vypravěče a hrdiny.⁴⁴⁾

Exilové autorství je rovněž funkcí režisérova modu produkce. Ve svých mnohočetných inkarnacích či personifikacích jsou autoři vlastně produkty svého modu produkce. Jestliže dominantní postindustriální mody produkce v oblasti kinematografie upřednostňují určité typy autorství, pak řemeslné mody produkce s přízvukem musí dávat přednost jiným autorským znakům a přízvukům. Stojí za úvahu, že tyto znaky či akcenty označují jak rozmanité inkarnace dotyčných autorů, tak podmínky života v exilu a diaspoře. Interpretace těchto znaků a přízvuků závisí na divácích, kteří jsou často sami v situaci na pomezí různých kultur a života uvnitř určitých kolektivních formací. Pak tedy jsou i postavy, jež sami vytvářejí tím, že se dívají na režiséry akcentovaných filmů jako na autory, odstíněné podle jejich vlastních mimotextových pnutí souvisejících s odlišností a identitou.

44) Phillip L e j e u n e, *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1989, s. 5.

Tabulka

Následující tabulka může vytvořit dojem, že styl s přízvukem je jednotný či homogenní a že všechny filmy natočené v tomto stylu obsahují veškeré uvedené komponenty. To není tak úplně pravda, v praxi totiž každý film zahrnuje buď některé z nich, nebo všechny, ovšem v rozdílné míře.

Složky stylu s přízvukem

*Složky**Základní prvky*

VIZUÁLNÍ STYL

Obecné rysy:

Simultánní zobrazování spontánního a úzkostně formálního chování.

Menší důraz na akčnost, větší na verbální a emoční projevy.

Rozkolísané tempo, nedořečenost občas nepropracovaná amatérská estetika, bez konečného završení.

Mizanscéna

Ve smyslu všeho, co je vidět v záběru:

Prostředí

Obvykle reálové lokace.

Klaustrofobické interiéry, často etnický příznakové.

Neobyčejně rozlehlé exteriéry, krajinné záběry, příroda a pamětihodnosti staré vlasti.

Místa přechodu hranic: letiště a přístavy, vlaková a autobusová nádraží.

Motivované rekvizity

Fetišizované předměty a obrazy odkazující k vlasti a minulosti.

Způsob osvětlení

Odpovídající otevřeným a uzavřeným filmovým formám (viz níže).

Styl snímání

Charakteristiky obrazové složky:

Framing	Uzavřená forma s důrazem na klaustrofobii, kontrolu, dystopii. Otevřená forma s důrazem na otevřenost, možnost, euforii.
NARATIVNÍ STRUKTURA	Stříhová skladba, vztah zvuku a obrazu:
Orální zaměření	Důraz na orální, sluchovou a vokální složku.
Kaligrafie/titulky	Text na plátně v původním písmu nebo v překladu.
Vícejazyčnost	Užití více než jednoho jazyka v mluvené/titulkové složce filmu.
Vícehlasost	Prezentace několika hlasů: přímých, nepřímých, volných nepřímých.
Asynchronnost	Úmyslná asynchronnost zvuku a obrazu Diskontinuita diegetického času a prostoru synchronizovaná pomocí epistolárních prostředků, vzpomínkových flashbacků, toužebně laděných narativních sekvencí.
Vyprávěčský komentář	Často sám režisér nebo jeho mimo obraz představitel.
Etnická hudba	Užívá se jak diegeticky, tak extradiegeticky.
Dopisová forma	Zapojení komunikačních prostředků a aktů, jejichž součástí jsou dopisy, telefony, kazety, počítače.
Juxtapozice	Kladení reálných a potenciálních prvků do analytických a kritických juxtapozic. Kritická juxtapozice vztahů odporu a souhlasu za účelem komparace aspektů místa, času, kultur, společností. Juxtapozice veřejných dějin a privátní paměti.
Narativní prostor a čas	Ve třech modalitách: bezčasovost/bez – meznost, klaustrofobie/soudobost a přechodné časy/prostory.

Sebereflexivnost	Sebereflexivnost ve vztahu k exilu a procesu filmové tvorby.
Vzpomínky/nostalgie	Nostalgické vzpomínky na dětství a vlast často určují dynamiku děje, flashbacků a jednání postav.
Nedokončenost	Obtíže s dosahování závěru, završení.
Inkoherence	Relativní tolerance vůči narativní inkoherenci a chaosu.
Strukturované absence	Určité postavy, osoby a místa se vytrácejí, chybí.
Hraniční estetika	Multifokálnost, asynchronnost, fragmentace vyprávění, zmnožená subjektivita, „šibři“, kritický odstup.
Estetika třetího filmu	Historické uvědomění, politická angažovanost, kritické vědomí, žánrová hybridnost, řemeslný modus produkce.
Časový odstup	Mezi natáčením a střihem, mezi natáčením a záznamem komentáře mimo obraz, mezi filmovými projekty.
POSTAVY/HERCI	Typy a vlastnosti postav:
Řeč s přízvukem	Vícejazyčné postavy mluví dominantním jazykem s cizím přízvukem.
Identita a performance	Kolísání mezi identitou a předváděním identity.
Outsiderství	Postavy jsou často lidé na okraji, odcizení, nelegální přistěhovalci, sami a osamělí.
Šibři	Amfibolické postavy přizpůsobující se v životě dané situaci.
Dvojakost	Postavy jsou někdy hybridní, dvojaké, rozpolcené.
Herci	Časté využití neherců, lidé hrají sami sebe.

	Režiséři reprezentují sami sebe v obraze a ve zvuku.
NÁMĚT/TÉMA/ZÁPLETKA	Opakující se náměty, témata a zápletky:
Cesta – hledání domova	Události, jež vedly k odchodu a exilu, hledání domova.
Cesta lidí bez domova	Bloudění, trvalý pocit vykořenění, bezdomovectví.
Cesta – návrat domů	Návrat, touha po návratu, nemožnost návratu, inscenování návratu.
Identita	Hledání integrity a nápravy rozštěpené identity. Performativní charakter identity.
Rodina	Jednotka vystavená drastickému tlaku.
Historizace	Snaha o rekapitulaci a vysvětlení individuální/národní minulosti.
Realita	Dvojznačnost a nejistota ohledně toho, co je skutečné a viditelné.
Exil, vykořenění	Zaujetí deteritorializací a nezařazeností.
STRUKTURY POCITŮ	Soubor nepopíratelných individuálních a sociálních exilových zkušeností zakódovaných ve filmech:
Typy senzibility	Oscilace mezi protilehlými póly: dysforie/euforie, dystopie/utopie, odříkání/oslava. Rozpoznání a masochistické potěšení z ambivalence a asynchronnosti. Zjitřená senzualita, emocionalita, nostalgická touha
Synestézie	Soustředění na úplný rejstřík smyslových vjemů a jejich využití jakožto znaků odlišnosti, deprivace, touhy a exilu.
Retrospektivnost	Postavy i film se ohlížejí zpět, zatímco zápletky se rozvíjí dopředu

Převažující nálada	Melancholie, anomie, strach, panika.
Prahovost	Život na pomezí mezi různými duševními stavy a společenskými formacemi.
Interstitialita	Situovanost v průsečíku estetických systémů, jazykových prostředích, národností, zvyků, kultur.
Hybridnost	Selektivní osvojování si jiných kultur a zvyků a udržování stavu napětí z toho plynoucího.
Multifokálnost	Simultánní povědomí o rozdílných systémech poznání a kulturních orientacích a přístup k nim.
Politizace	Politická interpretace veškerých jevů, přesun politického vědomí z oblasti tvorby do sféry recepce.
Simultánnost	Rozpoznání simultánnosti prostorů a časů.
Hmatovost	Vnímání založené spíše na rozptýlenosti než na soustředění. Důraz na materiálovou strukturu zvuků, obrazových ploch, kultur, gest, vzhledu, přírodních prvků.
Nomádké vnímání	Čas je subjektivní, cyklický, simultánní.
Osamělost	Osamělost postav i režisérů, tvorba v izolaci.
SITUOVANOST REŽISÉRA	Biografické/sociální/filmové situování:
Kulturní/sociální situování	Filmový tvůrce je prahová a intersticiální postava.
Autobiografie	Zapojení režisérový biografie, osobního vývoje a subjektivity.
Sebezačlenění	Autor, vypravěč a subjekt děje jsou ve filmu často jedna osoba.
Autorství	Režiséři naddeterminují autorskou složku tím, že ve filmech působí v různých funkcích.

MODUS PRODUKCE	Produkce, distribuce, předvádění a recepce filmů a videosnímků:
Alternativní/nezávislý	Řemeslný, kolektivní a transnacionální modus.
Menšinová filmová praxe	Užívání deteritorializovaného jazyka,
Integrovaná praxe	Filmař se podílí na všech fázích, od předprodukce po předvádění.
Multifunkčnost	Filmař plní od začátku do konce řadu různých úloh.
Alternativní distribuce	Malé obchody, alternativní, aktivistické, etnické, mikrodistributoři. Distribuce převážně ve formě videa, rozšiřuje se distribuce v internetové síti
Uvádění	Repertoárová kina, artová kina, muzea, univerzity, etnické/ diasporické/exilové kulturní organizace.
Financování	Různorodé zdroje: národní a mezinárodní TV kanály, veřejné a soukromé grantové agentury, etnické a soukromé zdroje.
Divácké kategorie	Film je adresován rozmanitému a někdy nesoudržnému publiku: příslušníci etnických skupin, etnické komunity, národní komunity, mezinárodní publikum.
Divácká aktivita	Simultánní pozorování a čtení filmového plátna.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu:

Hamid Naficy, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*.

Princeton – Oxford: Princeton University Press 2001.

Přeložený text je částí první kapitoly, nazvané „Situating Accented Cinema“ (s. 19–35, poznámky s. 295–297), tabulka je součástí příloh (s. 289–292).

Citované filmy:

40 m² Germany (Tevfik Baser, 1986), *A Cry for Beko* (Nizamettin Ariç, 1992), *A Tale of the Wind* (Joris Ivens, 1988), *Calendar* (Atom Egoyan, 1993), *Door to the Sky* (Farida ben Lyazidová, 1989), *Eat Drink Man Woman / Yinshi Nan Nu* (Ang Lee, 1994), *El Norte* (Gregory Nava, 1983), *Exile and Displacement* (Prajna Parasherová, 1992), *Het Dak van de Walvis* (Raúl Ruiz, 1981), *History and Memory* (Rea Tajiriová, 1991), *Hodina výhně* (La Hora de los Hornos; Fernando Solanas – Octavio Getino, 1968), *Homage by Assassination* (Elia Suleiman, 1991), *Cheb* (Rachid Bouchareb, 1990), *Chronicle of Disappearance* (Elia Suleiman, 1996), *Johanna d'Arc of Mongolia* (Ulrike Ottingerová, 1989), *Journey of Hope* (Xavier Koller, 1990), *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957), *Lost, Lost, Lost* (Jonas Mekas, 1949–1976), *Manhattan by Numbers* (Amir Naderi, 1993), *Masala* (Srinivas Krishna, 1991), *Measures of Distance* (Mona Hatoumová, 1988), *News from Home* (Chantal Ackermanová, 1976), *Next of Kin* (Atom Egoyan, 1984), *Nostalgia* (Andrej Tarkovskij, 1983), *Ori* (Raquel Gerberová, 1989), *Passages* (Yilmaz Arslan, 1982), *Reassemblage* (Trinh T. Minh-ha, 1982), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Jonas Mekas, 1971–1972), *Roses for Africa* (Sohrab Shahid Saless, 1991), *Sankofa* (Haile Gerima, 1993), *Sans soleil* (Chris Marker, 1982), *Seasons* (Artavazd Pelešjan, 1982), *Song of the Exile* (Ann Huiová, 1990), *Speaking Parts* (Atom Egoyan, 1989), *Stalker* (Andrej Tarkovskij, 1979), *Surname Viet Given Name Nam* (Trinh T. Minh-ha, 1989), *Swan Lake: The Zone* (Jurij Iljenko, 1990), *Tangos: Exile of Gardel* (Fernando Solanas, 1985), *The Suitors* (Ghasem Ebrahimián, 1989), *The Wall* (Yilmaz Güney, 1983), *Utopia* (Sohrab Shahid Saless, 1982), *Walden* (Jonas Mekas, 1969), *Wavelength* (Michael Snow, 1966–1967).

Poznámka o autorovi:

Hamid Naficy se narodil v Íránu, roku 1964 přesídlil do USA, nyní působí jako profesor Filmových a mediálních studií na Rice University (Houston, Texas). Soustavně a široce se zabývá exilovou teorií, kulturou, televizí a kinematografií a dějinami kinematografií Íránu a třetího světa. Je autorem vlivného konceptu „kinematografie s přízvukem“, který souhrnně pojednal v knize *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001). Dále publikoval mj. *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles* (1993), nyní připravuje *Cinema and National Identity: A Social History of Iranian Cinema* (University of Texas Press).