

Obzor

Německé průvodce po teoriích filmu

Thomas Elsaesser – Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*.

Hamburg: Junius 2007, 249 stran.

Jürgen Felix (ed.): *Moderne Film Theorie*.

Mainz: Bender 2002, 319 stran.

Stefan Orth – Michael Staiger – Joachim Valentin (eds.): *Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers*.

Marburg: Schüren 2008, 256 stran.

Jeden z nejrenomovanějších filmových vědců současnosti, (nyní už emeritní) profesor Amsterdamské univerzity Thomas Elsaesser uveřejnil ve spoluautorství s Malte Hagenerem, který po několik let rovněž působil v Amsterdamu,¹⁾ na sklonku roku 2007 publikaci nazvanou *Filmtheorie zur Einführung* (v češtině by neobvyklé německé formulaci snad odpovídalo znění „Teorie filmu úvodově“, ve volnějším překladu pak jde o „Úvod do teorie filmu“). Podoba originálního titulu přitom představuje určitou obchodní značku, pod níž hamburské nakladatelství Junius už od konce sedmdesátých let vydává jednak monografie o významných osobnostech filozofie a vědy, jednak souhrnné výklady o různých odborných disciplínách.²⁾

Proklamovanou kvalitou knih z nakladatelství Junius je „úvodovost“ a schopnost orientovat čtenáře ve složitých otázkách, podle redakce se tyto knihy staly „spolehlivým vodítkem v labyrintu nových nepřehledných fenoménů“ (s. 5). Také Elsaesserova a Hagenerova práce chce být úvodem; je to ovšem úvod značně náročný a počítá u recipienta už s určitou „preorientací“. Stěžlí je možno doporučit jej čtenáři-začátečníkovi, který potřebuje získat východiskový soubor elementárních poznatků, jež pak v případě dalšího studia nutně podléhají problematizaci. Kniha *Filmtheorie zur Einführung* je už takovouto problematizací, nesoustřeďuje se na utřídění, v zásadě chronologický přehled jednotlivých teorií, ale její podstatnou součástí je reflexe toho, jak lze o teoriích filmu psát, jak může být výklad o nich uspořádán a jaké relace se v souvislosti s tím mezi teoriemi odhalují, a rovněž soustavný průzkum nejednoduchých interakcí mezi proměňující se filmovou (a širě audiovizuální) tvorbou a technikou na jedné straně a teoretickým myšlením na straně druhé. Je příznačné, že úvod k práci (s. 9–21) zahrnuje poměrně obsáhlou pasáž věnovanou možnostem klasifikace a systematizace filmověteoretických koncepcí. Autoři mj. uvádějí diferenciaci typolo-

1) Malte Hagener nyní pracuje na univerzitě v Lüneburgu. Věnoval se mj. problematice evropského avantgardního filmu: *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007. Srov. Malte H a g e n e r, Sítě umění, filmová avantgarda a nástup zvuku. *Illuminace* 15, 2003, č. 2, s. 35–48.

2) Několik monografií z produkce nakladatelství Junius vyšlo i v českém překladu: Peter W i e c h e n s, *Kdo je... Bataille*. Praha: Sofis – Pastelka 1998; Günter F i g a l, *Úvod do Heideggera*. Praha: Academia 2007.

gickou (formalistické a realistické teorie), diferenciaci podloženou geograficky (především linie vázaná na francouzštinu a linie vázaná na angličtinu) nebo rozlišení, které se zakládá na obecnějších kulturních a sociálněvědných směrech a školách (feministická teorie, sémiotika, psychoanalýza); takové pojetí ovšem podle Elsaesserova a Hagenerova názoru nerespektuje specifiku objektu zkoumání a „chlubí se cizím peřím“ (s. 12). Z hlediska řazení výkladů o teoriích filmu (a ve spojitosti s tím pojmání jejich relací) pak autoři zmiňují dvě zvyklosti, od nichž se přitom distancují: buď se uplatňuje evolucionistický model, který předpokládá kvalitativně vzestupný vývoj, postupné zlepšování spějící k jakémusi ideálnímu stavu, nebo se jednotlivé teorie kladou bez zjevných vazeb prostě vedle sebe.

V reakci na tuto situaci Elsaesser a Hagener zvolili osobité a odvážné řešení. Na základě faktu, že film získává oprávnění své existence až ve vztahu k divákovi, a ve shodě se současnými snahami neopomíjet ve společenských vědách lidskou tělesnost se rozhodli své výklady organizovat podle podob vztahu mezi filmem a tělem diváka; fundamentálním kritériem se tak stává způsob a míra zasažení diváka sledujícího film, aktivity jeho smyslů a jeho vědomí, prováděné mentální operace. Zmíněné rozhodnutí má pro podobu výkladů závažné důsledky. Vede k vzájemnému vyrovnání toho, co je artikulováno explicitně, a toho, co je implicitní a musí být z textů „vypreparováno“ (s. 13), konkrétního a abstraktního, významů přímých a metaforických a také k někdy spíše asociativnímu spojování segmentů. Zároveň se prosazuje dechronologizace podávaných informací a rozborů, zcela nové uspořádání a propojení starších i novějších přístupů. V porovnání s jinými publikacemi o teoriích filmu dochází k zřetelným přesunům akcentů. Neprojevuje se tu snaha o (byť nutně relativní) úplnost, o zahrnutí všeho, co je tradičně pokládáno za podstatné. Některé koncepce a texty, jež bývají brány jako kanonické, jsou odsunuty stranou nebo jen letmo zmíněny (nic se nedovídáme např. o francouzské univerzitní filmologii čtyřicátých let, vypuštěno je mnohé třeba z oblasti sémiotiky nebo teorie enunciacie). Naproti tomu se pozornosti dostává i přístupům, které zatím nebyly do teoretických kontextů příliš zapojovány (např. „kinematografie s přízvukem“ Hamida Naficyho),³⁾ a jednotlivým časopiseckým článkům. Ze zvolené struktury textu vyplývají i několikrát návraty k tématům (i když s uplatněním poněkud odlišných úhlů pohledu) a zároveň „rozkládání“ oněch obecnějších směrů a škol (např. feminismu) do různých úseků práce. Na druhé straně nepochybným kladem je rozbití ustálených schémat, soustavné úsilí odhalit málo zřetelné a mnohdy jen latentní spojnice mezi rozmanitými koncepcemi. Čtenář se s linií výkladu a návazností jeho jednotlivých částí nemusí vždy ztotožnit, stále je však podněcován k tomu, aby uvažoval spolu s autory, aby se spolupodílel na jejich úsilí.

Obdobně jako knihu charakterizuje výzva uvažovat o teoriích spolu s autory, charakterizuje ji také postulát, podle něhož je třeba přemýšlet nikoli o filmech, resp. odděleně od nich, nýbrž spolu s filmy (s. 20). Elsaesser a Hagener operují s filmovými díly jako s entitami, které „samy krouží kolem aktuálních otázek teorie“ (s. 145), a nacházejí v nich impulsy a provokace, s nimiž se teoretické myšlení musí permanentně vyrovnávat. Tento aspekt v nemalé míře podmiňuje výstavbu jednotlivých kapitol. Kapitola vždy začíná analýzou filmové scény, která se autorům jeví jako určitá báze pro dále probírané teoretické pozice, a v průběhu výkladu se stále znovu objevují odkazy na různá filmová díla, jež nějakým způsobem vstupují do vztahů k sledovaným koncepcím; ně-

3) Srov. Hamid N a f i c y, Kinematografie s přízvukem. Stylistický přístup. *Illuminace* 20, 2008, č. 2, s. 7–34.

kdy soubory odkazů přerůstají až do relativně samostatných exkurzů (např. pasáž o funkčních motivu dveří, konkrétních i metaforicky pojatých, ve druhé kapitole, s. 67–73).

Pro přiblížení podoby publikace je třeba alespoň stručně představit její obsah a strukturu. Autoři rozlišují sedm obecných teoretických paradigmat, jejichž fundamentální rysy jsou vždy souhrnně označeny dvojicí pojmenování.

1. Okno a rám(ec) (Fenster und Rahmen, s. 23–48): Teorie charakterizované metaforou okna a rámu (rámce) přisuzují divákovi zrakový přístup do imaginárního ohraničeného prostoru. Přitom je divák od dění v tomto prostoru ostře oddělen a v zásadě je zbaven těla, protože je redukován právě na zrakové vnímání. Obrazné chápání filmu jako okna vyzdvihuje průhled do samostatně existující reality (teorie Siegfrieda Kracauera nebo Andrého Bazina). V druhém případě se zdůrazňuje konstrukce a kompozice svébytného světa, existujícího jen pro diváka (Sergej Ejzenštejn, Rudolf Arnheim). Relativně jednoduché rozvrstvení se ovšem zároveň komplikuje např. odkazem na to, že film se konceptualizuje také jako okno do zbožího světa konzumu, stává se vystavením objektů touhy vyzývající k jejich iluzivnímu přivlastnění (s. 47).

2. Dveře a plátno (Tür und Leinwand, s. 49–73): Teorie náležející do tohoto paradigmatu pojímají sledování filmu jako vstup do cizího světa a diváka situují na práh mezi vlastním světem a světem filmu. V souvislosti s tím autoři rozvíjejí úvahy jednak o problematice paratextů, jednak o teoretických uchopeních procesu vyprávění: proti sobě staví neoformalistický model, který počítá s racionálním a logickým zpracováváním informací, díky němuž se ve vědomí diváka utváří „vlastní film“ (David Bordwell aj.), a model poststrukturalistický, v němž rozhodující roli hraje nestabilita a nedefinitivnost významů, síť diferencí a přesahů (mj. Raymond Bellour, Stephen Heath, Thierry Kuntzel).

3. Zrcadlo a tvář (Spiegel und Gesicht, s. 75–102). V tomto případě vystupují do popředí různé aspekty zrcadlení a odražení; divák je na plátně konfrontován se sebou samým a zároveň s pohledem zvnějšku. Autoři sem řadí teorii detailního záběru formulovanou Bélou Balázsem (diváci vidí jako v zrcadle lidskou tvář, jež jim bezprostředně odhaluje své výrazové kvality a současně je alespoň latentně zdrojem významů) a podrobně se věnují zejména psychoanalyticky podloženým koncepcím filmu a filmového představení jako zrcadla nevědomí (Christian Metz, Jean-Louis Baudry). Metafora filmu jako zrcadla podněcuje ale také výklady o reflexivním potenciálu filmu a o modernistické sebereflexivitě, kritizující podmínky existence filmu a likvidující diváckou iluzi neproblematického přístupu k realitě; jako zdroje teoretického uvažování zde zřetelně vystupují samotná filmová díla. Závěr kapitoly je pak – v souladu s její centrální metaforou – tvořen poznámkami o perspektivnosti objevu tzv. zrcadlových neuronů pro teorii filmu (zrcadlové neurony tím, že vyvolávají stejnou mozkovou aktivitu při vnímání i při konání, umožňují učení prostřednictvím napodobování nebo vcítění do nitra jiného člověka).⁴⁾

4. Oko a pohled (Auge und Blick, s. 103–135): Čtvrtá kapitola se soustřeďuje na komplex kulturních významů spojených s okem a pohledem a na modely funkce oka tvořícího rozhraní mezi divákem a filmem. Nejprve si autoři všímají pojetí oka jako orgánu odhalování světa ve filmu, jako prostředku rozšíření lidské smyslové zkušenosti (např. tzv. *phantom rides*, fantomatické jízdy oblíbené v raném období kinematografie, při nichž byla kamera umístěna na jedoucím vlaku; Verto-

4) K problematice zrcadlových neuronů srov. také Vlastimil Z u s k a, Boční participace (filmového) diváka. *Iluminace* 19, 2007, č. 2, s. 84–85; Claude B a i l l é, Das Kinodispositiv. *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 16, 2007, č. 2, s. 170–171.

vovo vševídnoucí „filmové oko“). V souvislosti s pohledem se znovu aktualizuje baudryovská teorie dispozitivu (aparátu) a zejména koncepce sutury, tedy „všívání“ diváka do filmové fikce. Další komplex otázek je spojen s feministickými teoriemi, podle nichž se film zakládá na struktuře pohledů, které jsou genderově diferencované (teze Laury Mulveyové a jejich rozpracování, či na druhé straně zpochybnění v dalších pracích). Konečně se obrací pozornost na koncept režimu pohledu (*gaze*), tj. pohledu neosobního, nefixovaného a kontrolujícího, resp. pohledu, kterým se na nás obrací objekt (Slavoj Žižek).

5. Kůže a kontakt (Haut und Kontakt, s. 137–162): Název signalizuje přechod k teoriím, které se už neomezují na zrakový vjem, ale zdůrazňují, byť na metaforické rovině, tělesný kontakt diváka s filmem. Důkladně jsou probírány názory Vivian Sobchackové, podle níž je „intersubjektivní komunikace v kině realizovaná mezi filmařem, filmem a divákem [...] umožněna společnými strukturami ztělesněné zkušenosti“ a „film recipujeme somaticky, celým svým tělem [...], dříve než nás na jiné rovině osloví kognitivní zpracování informací nebo nevědomá identifikace“ (s. 148). K tomu se připojuje výklad o dalších pokusech teoreticky reflektovat kontakt diváka s filmem jako bezprostředně tělesný (Linda Williamsová, Barbara Creedová, Laura Marksová) a rovněž o experimentech umělců snažících se působit na tělo vnímatele (např. hmatové a dotykové kino VALIE EXPORT).

6. Ucho a zvuk (Ohr und Ton, s. 163–187): Autoři zdůrazňují, že soustředění na problematiku zvuku přináší do teorie filmu závažné posílení tělesného aspektu. V porovnání s dosud probíranými přístupy se vnímatelovo zakoušení filmu radikálně přesunuje do nitra těla a důležitou pozici získává prožitek prostoru (akustika plní úlohu „reálného i metaforického zakotvení a stabilizace divákova těla v prostoru“ – s. 165). Divák vystupuje jako „tělesná bytost, která je akusticky, prostorově a somaticky vetkána do textury filmu“ (s. 166). Dále je paralelně představen vývoj uplatnění zvuku ve filmu a teorie, které tento vývoj konceptualizují. V popředí přitom stojí vztahy mezi obrazem a zvukem, resp. tělem a hlasem, a problematika zdroje zvuku (teorie Michela Chiona, Slavoj Žižka, Mary Ann Doanové, Kaji Silvermanové aj.).

7. Duch a mozek (Geist und Gehirn, s. 189–215): Předmětem pozornosti se stává situování filmu do lidského mozku a ducha, důraz na to, že film pro diváka „vzniká“ až mentálním zpracováním, a na vazby mezi filmem a lidskou psychikou. Na jedné straně autoři uvažují o povaze „neskutečných“, subjektivních či mentálních obrazů ve filmu, tedy obrazů, které modelují dění v lidské psychice, na druhé straně si všímají různých teorií, jež film chápou jako „prodloužení, náhradu ducha nebo v analogii s ním“ (s. 191). Probírána je např. Ejzenštejnova intelektuální montáž, hledání analogií mezi filmovými a psychickými procesy v práci Huga Münsterberga *The Photoplay* a zejména Deleuzovo úsilí „překonat rozštěpení subjektu a objektu, vědomí a obsahu vědomí“ (s. 199).

Na základě právě uvedeného (přitom nutně mezerovitěho a zkratkovitěho) přehledu je zřejmé, jak širokým a mnohotvárným okruhem otázek se publikace zabývá. Současně se také ukazuje, že soubor východiskových metaforických pojmenování autory nejednou podněcuje k přesahům vůči proklamovanému zakotvení výkladů v konceptu divákova těla (např. zmiňované poznámky o motivu dveří, pasáže o sebereflexivitě filmu, o „filmovém oku“ atd.). Lze jistě hovořit o určité nedůslednosti a rozostřování kontur teoretické konstrukce, proti tomu je však možno vyzdvihnout podnětnost a užitečnost komplexního a nedogmatického uvažování.

Neméně důležitá je otevřenost přístupu autorů ke sledované problematice. Jak už bylo řečeno, Elsaesser a Hagener odmítají evolucionistický, resp. teleologický pohled na filmověteoretické myš-

lení. Po obsáhlém průzkumu možností teoretické reflexe filmu dospívá závěrečná kapitola nikoli ke shrnujícím a završujícím konstatováním, ale k sérii otázek, jež je stále třeba si klást: „Je film odtělesněnou a abstrahovanou záležitostí ducha, čistou vizualitou, která nepotřebuje žádnou materii? Nebo jsme v kině především tělesné bytosti, představuje tedy cítění, vnímání a myšlení činnosti, které by bez těla a jeho vědění nebyly vůbec možné?“ (s. 209). Na jiném místě pak můžeme číst: „Jsou dotek, kůže, tělo a jiné tělesně fundované smyslové vjemy [...] vlastně jen metaforické způsoby řeči, jimiž popisujeme svůj vztah k pohyblivému obrazu? Nebo je můžeme chápat somaticky?“ (s. 213). Zároveň se stále vrací poukazování na to, jak filmy samy produkují teoretická tázaní, a tím brání ustrnutí reflexe; poslední kapitola vyzdvihuje mj. díla exponující situaci, v níž už neexistuje člověk jako klasicky a jednotně chápaný subjekt, filmy mentální hry (*mind game movies*) či filmy typu „*post mortem*“, tedy s protagonistou, který je v čase rozvíjení děje mrtvý.⁵⁾

Na závěr ještě poznámka k technickému vybavení publikace: Kniha zahrnuje obsáhlý poznámkový aparát s mnoha odkazy na odbornou literaturu a rovněž bibliografický seznam základních děl teorie filmu (s. 241–247), který má sloužit zájemcům o důkladnější proniknutí do problematiky. Nápadné a svým způsobem příznačné ovšem je, že seznam obsahuje pouze texty dostupné v němčině, jazyce předpokládaného čtenáře, a v angličtině. Proto marně hledáme jméno nejednoho bezesporu významného badatele, namátkou třeba Françoise Josta nebo Rogera Odina. Zvlášť nepříjemná pak je absence rejstříků, která čtenáři studium knihy a orientaci v její struktuře značně ztěžuje.

Vydání Elsaesserovy a Hagenerovy práce můžeme využít jako podnět k upozornění na další německou knihu věnovanou teoriím filmu, která se na trhu objevila o několik let dříve, v roce 2002. Tato kniha, edičně připravená Jürgenem Felixem, se rovněž vyznačuje osobitým, ozvláštněným názvem (*Moderne Film Theorie*), avšak její výstavba je spíše tradiční, neboť základní východisko pro ni představují obecnější teoretické směry a školy; Elsaesser s Hagenerem ji také uvádějí jako příklad tohoto (z jejich pohledu problematického) uspořádání výkladů.

Publikace chce být přehledem podstatných stanovisek moderní teorie filmu, přičemž modernost je v zásadě ztotožňována s myšlením postkracauerovským (s. 9). Předmětem pozornosti se postupně stává teorie autorského filmu (Jürgen Felix, s. 13–61), teorie a analýza žánrů (Knut Hickethier, s. 62–103), sémiotika filmu (Frank Kessler, s. 104–129), vztahy filmu a psychoanalýzy (Hermann Kappelhoff, s. 130–167), feministická teorie filmu (Heike Klippelová, s. 168–190), neoformalismus, kognitivismus a historická poetika filmu (Britta Hartmannová – Hans J. Wulff, s. 191–221), filozofie filmu (Lorenz Engell – Oliver Fahle, s. 222–245), tělesná zkušenost ve spojení s fenomenologií filmu (Drehli Robnik, s. 246–286) a konečně intermedialita filmu (Joachim Paech, s. 287–316). Editor podotýká, že projekt počítal ještě s jedním příspěvkem, který měl pojednávat o neomarxismu a postmoderně; reflexe koncepcí založených na kritice ideologie podle editora v publikaci citelně chybí.⁶⁾

5) Tyto výklady souvisejí s Elsaesserovými analýzami hollywoodského „postklasického“ filmu. Srov. Thomas Elsaesser, *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin: Bertz + Fischer 2009.

6) Stejně jako v případě *Filmtheorie zur Einführung* informační potenciál knihy negativně poznamenává absence rejstříků.

Je zcela zjevné, že témata jednotlivých kapitol byla stanovena spíše na základě pragmatických zřetelů, bez snahy o uplatnění jednotného souboru kritérií; to ovšem také naznačuje komplikovanost situace teorie filmu v posledních desetiletích a mnohotvárnost přístupů, které se v ní prosazují. Tematikou, úhlem pohledu a způsobem zpracování se tak zahrnuté příspěvky člení do několika skupin.

Počáteční kapitoly se stávají především úvahami o dvou v zásadě obecných možnostech vsazování filmových děl do rámců, které tato díla, resp. jejich interpretaci determinují, tedy na jedné straně o jejich vztahování k (velmi různorodě chápanému) autorskému subjektu, na druhé straně k obsahově a strukturálně definovaným vzorcům či kulturním systémům. V této souvislosti je příznačné, že se dané kapitoly (a zvláště výrazně první z nich) neomezují na období „moderní teorie“, ale sledují příslušnou problematiku v průběhu celého vývoje filmu a myšlení o něm.

Další čtyři příspěvky mají ráz poučených a utříděných přehledů základních pojmů a hlavních teoretických pozic, jež charakterizují sledované koncepce. Systematičností a pečlivostí výkladů vyniká zvláště kapitola věnovaná neoformalismu a kognitivismu. Kapitola o sémiotice filmu si zase zaslouhuje pozornost mj. proto, že vedle „klasických“ přístupů Christiana Metze ze šedesátých let a z počátku let sedmdesátých (které často bývají brány jako to jediné, co sémiotiku filmu reprezentuje) probírá také další vývoj a ukazuje, jak se sémiotická báze propojuje s pokusy o nové teoretické zakotvení – v generativně transformační gramatice (zejména u Michela Colina) nebo později v konceptech *deixis* a *enunciace* (Francesco Casetti) či v *pragmatice* (sémiopragmatika Rogera Odina).

Text věnovaný filozofii filmu je v zásadě monografickou studií, která se zapojuje do dlouhé řady pokusů o osvětlení povahy reflexí Gillesse Deleuze soustředěných kolem pojmů obraz-pohyb a obraz-čas. Spíše monograficky je zaměřena také kapitola o fenomenologii filmu, jež analyzuje především koncepte Vivian Sobchackové.

Osobité místo v rámci svazku pak zaujímá závěrečný příspěvek. Joachim Paech v návaznosti na své starší práce rozvíjí úvahy o pluralitním statusu filmu jako média (v perspektivě technické, ideologické, kulturní, estetické) a hledá jeho „rozmanité intermediální koalice“ (s. 288), dané tím, že z odlišných perspektiv (literatura, fotografie, výtvarné umění, tzv. nová média atd.) je odlišně intermediálně strukturován. Stať se tak spíše než přehledem existujících koncepcí stává představením programu autora vlastního badatelského úsilí.

Ještě je potřebné uvést, že elementem sjednocujícím různá individuální řešení se stává důraz na aplikaci. Analýza vybraného filmového díla, připojená ke každé z kapitol, má doložit produktivnost a operativnost příslušného teoretického modelu (analýzy připravili autoři jednotlivých příspěvků, jen v případě neoformalismu byla dána přednost reprezentativnímu textu Davida Bordwella). Tímto propojováním teoretického myšlení a konkrétních filmů publikace zároveň do určité míry předjímá knihu Elsaesserovu a Hagenerovu.

Konečně si zaslouží zmínku ještě jedna německá publikace pojednávající o teoriích filmu, jež byla vydána v roce 2008 a vznikla na základě dvou konferencí pořádaných v předchozích letech. I v tomto případě přitahuje pozornost neobvyklý název (*Dogville – Godville*), který také naznačuje specifičnost přístupu autorů. Různé teorie a metody interpretace jsou tentokrát vztaženy k jedinému filmovému dílu, proslulému opusu dánského režiséra Larse von Triera *Dogville*. Stati pojednaté do knihy mají dané přístupy nejprve představit a pak z jejich perspektivy interpretovat von Trierův film; těžiště výkladů tak tentokrát spočívá v aplikaci, v popředí stojí zjišťování toho, jak

jsou určité teoretické nástroje využitelné pro postižení relevantních rysů výstavby a smyslu konkrétního díla (toto východisko se zřetelně projevuje menším rozsahem obecně zaměřených pasáží – např. neoformalismu je věnováno sedm stran, zatímco *Moderne Film Theorie* probírá tuto koncepci na třiceti stranách – a většinou elementárnějším způsobem podání). Ještě výrazněji determinuje podobu práce další aspekt, programové spojení problematiky filmu s teologií; kniha je výsledkem činnosti mezinárodní výzkumné skupiny nazvané právě „Film a teologie“ a mezi autory dominují badatelé s teologickým školením.⁷⁾

Dogville – Godville zahrnuje (po stručném přehledu teorií filmu zdůrazňujícím nutnost rozmanitosti metod, který napsal Michael Staiger, s. 13–22) třináct statí. Část z nich ovšem vychází nikoli z filmových, ale ze specificky teologických přístupů. Tak je von Trierův film interpretován z hlediska koncepce oběti (Charles Martig, s. 141–158), z perspektivy teologické antropologie (Stefan Orth, s. 179–194), kierkegaardovské filozofie náboženství (Michaela Rissingová a Thilo Rissing, s. 195–212) či tzv. dramatické teologie (Willibald Sandler, s. 213–228) nebo v souvislosti s výukou náboženství (Franz Günther Weyrich, s. 229–244).

Příspěvky opírající se o teorie filmu se svými celkovými tématy částečně shodují s kapitoly z knihy *Moderne Film Theorie*. Vedle už zmíněného neoformalismu (Peter Hasenberg, s. 23–46) se objevuje intermedialita (Annette Bühler-Dietrichová, s. 73–86), filozofický přístup vycházející z reflexí Gillesse Deleuze (Mirjam Schaubová, s. 87–106) a feministická teorie (Stefanie Knaußová, s. 123–140). Zajímavé zde pak mohou být případné odlišnosti v kladení akcentů. Tak se Mirjam Schaubová ve své analýze zaměřené na „tvář jako místo kulturního nacházení sebe a pravdy“ (s. 90) odvolává hlavně na „utváření tváře“, o němž uvažoval Deleuze společně s Felixem Guattarim. Stať o intermedialitě zase sleduje především vztahy mezi von Trierovým filmem a jednou z jeho transpozic na divadelní jeviště, přičemž důležitost získává fakt, že filmová podoba *Dogville* ve výrazné míře operuje s divadelními prvky. Intermedialita je tak v *Dogville – Godville* pojata dosti úzce, na druhé straně ale kniha obsahuje speciální příspěvek o intertextualitě (Reinhold Zwick, s. 159–178), který se zabývá funkcí citátů a narážek v rámci filmové i verbální sféry. Dále *Dogville – Godville* upozorňuje na naratologické koncepce (Walter Lesch, s. 61–72) a připomíná také možnosti využití derridovské dekonstrukce (Davide Zordan, s. 107–122), jež se jeví jako adekvátní pro postižení povahy kritiky reprezentace, kterou von Trierův film realizuje. Z celkové koncentrace knihy na novější přístupy poněkud vybočuje stať o teorii filmu Siegfrieda Kracauera (Julia Helmkeová, s. 47–60), která v souvislosti s von Trierem zdůrazňuje směřování přes materialitu k transcendenci.

Publikace nazvaná *Dogville – Godville* poskytuje řadu souhrnných informací o teoriích filmu a především instruktivně ukazuje, jak lze jejich potenciál převádět do analytické a interpretační praxe. V souboru interpretací přitom vystupuje do popředí mnohost pohledů, díky nimž se filmové dílo jeví jako v zásadě nevyčerpatelný zdroj významů. Na druhé straně jako sjednocující činitel působí uplatnění teologicky podloženého čtení filmu, které do výkladu vnáší aspekty, jež mohou být pro většinu recipientů nezvyklé, ale také podnětné.

7) Sepětí myšlení o filmu a teologie (resp. církvi) má v Německu dlouhou tradici. Lze upozornit např. na tzv. Arnoldshainské rozhovory o filmu (Arnoldshainer Filmgespräche) a na řadu sborníků, které na jejich základě vznikly. Také dva nejvýznamnější německé časopisy pěstující filmovou kritiku a náročnější publicistiku jsou napojeny na církevní instituce: na vydávání čtrnáctideníku *Film-Dienst* se podílí Katolická filmová komise pro Německo, zkratka v názvu měsíčníku *epdFilm* odkazuje na Evangelickou tiskovou službu.

Na základě tří německých publikací věnovaných teoriím filmu je sotva možné formulovat nějaké závěry, které by si mohly činit nárok na obecnější platnost. Přesto myslím lze dva body uvést.

Zaprvé: Dnešní teoretická reflexe si nemůže dovolit „čistou teoretičnost“, uzavřenost ve vlastním vnitřně vyváženém systému, ale vzniká a rozvíjí se v interakci s filmovými díly, musí si na nich ověřovat své postuláty, a zároveň tak přispívá k jejich interpretaci.

Zadruhé: Je třeba vzít na vědomí, že současná německá, resp. v němčině publikovaná teoretická reflexe představuje relevantní součást světového myšlení o filmu a zasluhuje si – vedle (dnes bezesporu dominujících) prací anglosaských a dále francouzských či italských – soustavnou pozornost.⁸⁾

Petr Mareš

8) Z dalších novějších německých prací dotýkajících se teoretických otázek filmu vybírám: Matthias Brütsc h et al. (eds.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005; Jens E d e r, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren 2008; Thomas K o e b n e r – Thomas M e d e r (eds.), *Bildtheorie und Film*. München: edition text + kritik 2006; Susanne M a r s c h a l l, *Farbe im Kino*. Marburg: Schüren 2005; Mirjam S c h a u b, *Bilder aus dem Off. Zum philosophischen Stand der Kinotheorie*. Weimar: VDG 2005; Jörg S c h w e i n i t z, *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie-Verlag 2006. Marcus S t i g l e g g e r, *Ritual und Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit*. Berlin: Bertz + Fischer 2006.