

Hledání textuality filmu

John A. Bateman – Matthis Kepser – Markus Kuhn (eds.), *Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*. Marburg: Schüren 2013.

Rozsáhlá kolektivní publikace představuje jeden z výstupů ambiciózního výzkumného projektu „Textualita filmu“ a zahájila speciální ediční řadu, již tomuto projektu vyhradilo renomované nakladatelství Schüren (během krátké doby vyšlo v rámci této řady už pět titulů, především individuální monografie autorů, kteří se podíleli i na úvodním svazku). *Film, Text, Kultur* zahrnuje příspěvky šestnácti badatelů, jejichž působištěm je většinou univerzita v Brémách (kde je výzkum organizačně zakotven), zastoupena ale je i univerzita v Hamburku. Projekt „Textualita filmu“ přitom má výrazně interdisciplinární charakter a snaží se integrovat hlediska představitelů různých oborů.¹⁾ Mezi autory převažují lingvisté a literární vědci a dále badatelé zaměřeni na mediální nebo na kulturní studia. Specialisté na film jsou ve zřetelné menšině; nejznámější z nich je zřejmě Knut Hickethier, který se ovšem soustředěně věnuje i problematice televize a rozhlasu.

Zdůraznění pojmů *text* a *textualita*, které mají působit jako pojítka celku, představuje výraz programové snahy navázat znovu užší kontakty mezi zkoumáním filmu a lingvistikou, literární vědou či sémiotikou. Uznává se, že pokusy, jež byly typické hlavně pro šedesátá až osmdesátá léta minulého století a jejichž cílem bylo aplikovat na

film poznatky získané analýzou verbálního jazyka (resp. spíše modely a procedury tehdejší lingvistiky), se ukázaly jako neadekvátní, a proto neúspěšné (s. 89), což vedlo k radikálnímu odmítnutí „lingvistického imperialismu“ (s. 9). Proti tomu se ovšem staví argument, že zaměření, metody a pojmoslovný aparát dnešní lingvistiky představují zcela odlišnou kvalitu a poskytují pro výzkum filmu nové podněty. Jako jejich zdroj se podle editorů i dalších autorů jeví zejména současná lingvistika textu a diskursu, ale i například jazykovědná pragmatika, konverzační analýza, psycholingvistika nebo sociolingvistika (s. 9 aj.). K tomu přistupuje rozvíjení konceptu multimodálního textu (diskursu), který vyzdvihuje — v teoretickém rámci sociální sémiotiky — interakci mezi verbálními a neverbálními složkami sdělení, jež vytváří znakově komplexní útvar (s. 39–40).²⁾ Navíc, ze strany široce pojímané literární vědy, získává pro promýšlení textové povahy filmu důležitost hlavně kognitivní a intermedialní či transmediální naratologie, ale i například přístup postkoloniálních a transkulturních studií (s. 9–10). Ve schématu, které má přiblížit celkový program zkoumání (s. 16), je textualita filmu jako centrum zájmu obklopena řadou disciplín, k nimž vedle různých složek věd o fil-

1) Cílem je „stavět mosty mezi disciplínami, aby bylo možno pole audiovizuálních médií obsáhle prozkoumat“ (s. 10).

2) Srov. mj. Gunther Kress – Theo van Leeuwen, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Edward Arnold 2001; Gunther Kress, *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London – New York: Routledge 2010.

mu (*Filmwissenschaften*) patří hlavně lingvistika a literární věda a dále mediální a kulturní studia spolu s „vědami o obrazu“ a „vědami o zvuku“.

Snaha manifestovat „nový začátek“ ve výzkumu a oddělit se od modelů, „které se zakládají na starém statickém pojmu sémiotického kódu“ (s. 9), ve spojení se všudypřítomným důrazem na interdisciplinaritu přitom vede k tomu, že se jen málo připomíná kontinuita pokusů o aplikaci lingvistických pojmů (a především pojmu *text*) na filmovou sféru. Badatelé jako Christian Metz, Dominique Chateau nebo Michel Colin jsou sice zmiňováni (s. 89 aj.), avšak důkladnější rozbor jejich koncepcí (včetně sporných a problematických bodů) v knize nenajdeme. Především ovšem chybí vztahování k důležitým příspěvkům, které už problematiku toho, co lze zahrnovat pod filmový text, důkladněji rozpracovávaly. Nejde jen například o knihu Andrzeje Gwóźdźe, jejíž recepci evidentně brání jazyková bariéra,³⁾ ale třeba i o stati Michela Marie⁴⁾ a zejména Francesca Casettiho;⁵⁾ právě Casettiho výklady svým důrazem na takové definiční rysy filmového textu, jako je koherence, ohraničenost nebo komunikativnost,⁶⁾ některá stanoviska autorů recenzované publikace předjímají.

Četné výklady obsažené v knize *Film, Text, Kultura* jsou bezesporu podnětné, avšak celek nepůsobí jako zcela přesvědčivý a uspokojivý. Tento závěr můžeme podložit upozorněním na dvě význačné vlastnosti publikace.

První z nich vyplývá z faktu, že obecné chápání textu a rozšíření jeho platnosti z verbální oblasti na další kulturní znakové artefakty a praktiky (případně na všechny artefakty a praktiky či na kulturu jako celek) s sebou nese řadu komplikací.

Vysoká abstraktnost takového konstruktu vede k tomu, že je velmi obtížné shodnout se na vlastnostech, které takto pojímaný text charakterizují a které vybavují různorodý soubor kulturních fenoménů sjednocujícími společnými rysy. K tomu se připojuje napětí mezi filmem nazíraným jako text a vědomím, že je nutné respektovat filmovou specifikou, která se vyhraňuje proti verbálnímu vyjadřování. Tyto obtíže výstižně reflektuje Oliver Schmidt, jenž hovoří o plodnosti i problematičnosti textového traktování filmu: „Na jedné straně jsou filmy jako kulturní a historické artefakty čitelné a interpretovatelné. Jsou jako jednotlivá díla jasně ohraničená, strukturace jejich prvků vykazuje zaměřenost na komunikační akt a je třeba je v tomto aspektu chápat jako intenční, a dokonce jako umělecké útvary“ (s. 299). Na druhé straně je textualita filmu zásadně odlišná od textuality verbální: „je smyslově vnímatelná, syntetická, možná dokonce haptická“ (s. 300).

Celkově se daná situace projevila ve velké variabilitě výkladů a v oscilaci mezi několika úhly pohledu, především mezi pojmáním textu v přímém a v metaforickém smyslu (příznačně pak bývá tento výraz psán v uvozovkách — s. 124 aj.).⁷⁾ Tak lingvistka Janina Wildfeuerová porovnává definice verbálního a multimodálního textu a na tomto základě dospívá k závěru, že film je textem vzhledem k takovým rysům, jako je koheze, koherence, sémiotičnost, ohraničenost, lineárnost nebo intertextualita (s. 45–48). Další autoři ovšem spíše operují s paralelami a analogiemi mezi filmem a textem (mj. s. 111, 300). Často se uvažuje hlavně o zmiňované textualitě filmu, tedy o výskytu určitých vlastností, jež jsou charakteristické pro texty, aniž by přitom filmy nutně byly za tex-

3) Andrzej Gwóźdź, *Kultura — komunikacja — film. O tekście filmowym*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1992.

4) Michel Marie, *Analyse textuelle*. In: Jean Collet et al., *Lectures du film*. Paris: Albatros 1976, s. 18–28.

5) Francesco Casetti, *Le texte du film*. In: Jacques Aumont – Jean-Louis Leutrat (eds.), *La théorie du film*. Paris: Albatros 1980, s. 41–65.

6) Tamtéž, s. 53.

7) Na teoretické úvahy se vedle úvodu editorů (s. 7–29) soustřeďují hlavně příspěvky Janiny Wildfeuerové (s. 32–57), Johna A. Batemana (s. 88–115) a Knuta Hickethiera (s. 116–138).

ty prohlašovány. Sama textualita je ovšem opět vykládána rozmanitě. Úvod k publikaci vyzdvihuje soubor vzorců a uspořádání (diskursních, textových, kohezních vztahů), které tvoří interpretační vodítka pro recipienty (s. 10–12), později však podle okamžité potřeby vystupují do popředí různé rysy a relace zahrnované pod textualitu, například prostorovost (s. 101, 208–211, 299–315 aj.), vztah mezi postavou a pozicí kamery (s. 102–111), vyznačení počátku a konce filmu (s. 128), narativita (s. 184), intertextualita (s. 185) atd. Zahrnuté příspěvky tak dokládají serióznost úsilí o postižení textové povahy filmu, zároveň však dochází k neustálému přenášení akcentů a výsledný obraz je značně roztržštěný.

Druhá význačná vlastnost knihy souvisí s předchozí. *Film, Text, Kultur* působí jako typický příklad současné takzvané kolektivní monografie. Je tu sice patrná určitá spojnice (právě otázka textu a textuality), která má vystupovat jako integrační faktor, avšak spíše než o vnitřně provázaný a organicky rozvíjený celek jde o sled studií, které prezentují individuální badatelské zaměření jednotlivých autorů. Publikace je v souvislosti s tím rozdělena do čtyř oddílů, zároveň se však i přes jejich hranice utváří řada dílčích center.

Zvlášť výrazné je centrum naratologické. Markus Kuhn podává soustavný výklad o transmediální narativitě (s. 58–87) a mimo jiné se důkladně zabývá podmínkami, které dovolují hovořit o existenci narace (zjednodušeně řečeno, alespoň jedna změna stavu), a vztahem mezi definicemi narativity obrácenými pouze k příběhu a definicemi, jež přihlížejí i ke zprostředkující instanci.⁸⁾ Dominik Orth (s. 161–180) se pak zaměřuje na styčné body mezi konceptem fikce a konceptem vyprávění (u něhož se ovšem už předem předpokládá, že jde o vyprávění fikční). Východiskové konstatování — „Na rovině narativní reality jsou znázorňovány události, které jsou *fiktivní* [...] ve vztahu k životní realitě“ (s. 164; zvýraznil Orth) —

se stává podnětem k úvahám o tom, jak síť vztahů mezi „realitou ve fikci“ a „realitou recipienta“ umožňuje převést to, co je přímo znázorněno, do diegeze jako imaginárního univerza. Přínos studie spočívá jednak v pečlivém a kritickém představení různých dosavadních koncepcí, jednak v tom, že uvádí řadu příkladů, které dokládají rozdíly i shody mezi literární a filmovou fikcí.

S naratologickými přístupy souvisí také soubor příspěvků, jež se soustřeďují na problematiku filmového prostoru a pohybu. Systematický výklad o „prostorových systémech ve filmu“ a jejich „textové vazbě“ podává Oliver Schmidt (s. 294–319). Z rozlišení filmového světa, jeho narativního zformování a dále audiovizuálního znázornění odvozuje Schmidt existenci diegetického prostoru, narativního prostoru a audiovizuálního obrazového prostoru, přičemž jejich vzájemné propojení chápe jako činitele, který zajišťuje koherenci, a tedy textualitu filmu. Zároveň se autor odvolává na současný „prostorový obrat“ (*spatial turn*) a zdůrazňuje pojmání filmového prostoru nikoli ve smyslu fyzikální veličiny, nýbrž jako dynamického percepčního konstruktu. Známy lingvista Wolfgang Wildgen (s. 320–344) přichází s tezí, že akční film je analogický k ústnímu vyprávění, a využívá proto terminologický aparát vypracovaný sociolingvistikou a konverzační analýzou; ilustrační popis vztahů mezi prostorem a pohybem ve scénách pronásledování, které jsou obsaženy v bondovském filmu *QUANTUM OF SOLACE* (Marc Forster, 2008), je sice důkladný, ústí ovšem do vcelku očekávatelného závěru, podle něhož „prostor není jen statickým pozadím pro události a jednání, [ale] umožňuje, formuje, vynucuje pohyb“ (s. 340).

Vztah mezi pohybem a naopak nehybností v německých němých filmech dvacátých let pak probírá literární vědec Thomas Althaus (s. 345–374). Autor zasazuje problematiku do širokého kulturního kontextu a představuje napětí mezi pohy-

8) Srov. též Markus K u h n, *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin – New York: De Gruyter 2011.

bem a nehybností, respektive mezi unikavostí a stálostí, jako zásadní otázku moderny z přelomu devatenáctého a dvacátého století, jež se vyrovnávala s dynamizací vnímání a zkušenosti. Ve spojitosti s tím zavádí Althaus pojem pohyblivého textu, za jehož první realizaci a určitého předchůdce filmu pokládá výrazový tanec, který se prosadil jako alternativa k „strukturálně pevnému“ umění (s. 350). Ve složitě formulovaném výkladu se poté dokládá, že film vystupuje jako ztělesnění fluktuace obrazů, neustálého obrazového proudu založeného na zrakovém klamu, a prostřednictvím záběrů, v nichž je prezentován „mrtvý stav filmu, se sošně ustrnulými postavami, které se ale dají oživit“, oslavuje „svou magicou schopnost vitalizace“ (s. 368–369). Německé němé kinematografii se věnuje také Heinz-Peter Preußner (s. 262–291), který analyzuje proslulý semidokument *LIDÉ V NEDĚLI* (*Menschen am Sonntag*; Robert Siodmak, Edgar E. Ulmer, 1930). Autor spatřuje textualitu filmu především v jeho vztahu k symbolicky kódovanému jazyku. Z rozboru vyplývá, že pozdní němý film se mohl — při aplikaci určitého konvenčního narativního vzorce (průběh dne ve městě) — do značné míry vzdát nápisů a nahradit je syntagmatickou pracovaností: montáží, umístěním postav v prostoru či inscenací jejich pohledů. Současně ale Preußner v jistém aspektu relevanci verbálního jazyka vyzdvihuje (a tak podporuje své pojetí textuality filmu), neboť (v určité návaznosti na koncept vnitřní řeči rozvíjený Borisem Ejchenbaumem a poté mj. Paulem Willemenem⁹⁾) předpokládá, že film tohoto typu vyžaduje od recipienta „spoluvyprávění s obrazy“ (s. 277).

Další skupinu článků spojuje problematika ná-

rodní identity, transkulturality, reprezentace minulosti a kulturní paměti. Romanistka Sabine Schlickersová (s. 182–202) se zaměřuje na literární a filmové reprezentace koloniální a postkoloniální historie Latinské Ameriky a zkoumá, jak je konstruována identita dobyvatelů a přistěhovalců i domorodého obyvatelstva. Elisabeth Arendová (s. 203–220) poté představuje film Tonyho Gatlifa *EXIL* (*Exils*, 2004) jako příklad *road movie* o hledání individuální a kulturní identity. Konečně Gerhard Lüdeker (s. 221–241) popisuje s využitím dnes široce uplatňovaných konceptů kolektivní a kulturní paměti, jak se filmy podílejí na konstrukci národní minulosti a národních hodnot.

Z příspěvků, které v rámci knihy zůstávají relativně „osamocené“, můžeme uvést alespoň stat Gisely Febelové (s. 139–160), která hledá parametry, jež vytvářejí podmínky k tomu, aby se filmové obrazy (především experimentální díla) staly výrazem a prostředkem myšlení, nebo úvahy, v nichž Anja-Magali Trautmannová (s. 244–261) sleduje současný vývoj dokumentárního filmu, směřujícího podle jejího názoru k zábavnosti a spektakulárnosti. Tematický rozptyl zahrnutých studií je tedy značný; řada z nich přitom nepochybně přináší pozoruhodné výsledky a impulzy. Důsledkem zmíněné koncepce knihy ale je, že čtenář po ní asi sáhne spíše proto, že jej zajímá například filmová naratologie nebo problematika kulturní paměti, a nikoli kvůli proklamanému teoretickému rámci.

Na závěr ještě několik poznámek k vnější úpravě publikace: Je jistě hodno ocenění, že se nakladatelství Schüren¹⁰⁾ ujalo vydávání ediční řady věnované textualitě filmu, na druhé straně je ale

9) Boris Ejchenbaum, *Literatura a film* [1926]. In: Boris Ejchenbaum, *Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie*. Praha: Triáda 2012, s. 77–81. Paul Willemen, *Cinematic Discourse — The Problem of Inner Speech*. *Screen* 22, 1981, č. 3, s. 63–93.

10) Schüren v současnosti patří k největším vydavatelům odborné filmové literatury v Německu. Z titulů vydaných v roce 2013 je možno uvést např.: Christine N. Brinckmann, *Farbe, Licht, Empathie*; Guido Kirsten, *Filmischer Realismus*; Katharina Sykora, *Figurenspele*; Till Brockmann, *Die Zeitlupe — Anatomie eines filmischen Stilmittels*; Sofia Glasl, *Mind the Map. Jim Jarmusch als Kartograph von Popkultur*; Dominik Kamalzadeh – Michael Pekler, *Terrence Malick*.

zřejmé, že má jít o úsporný podnik, jenž se obrací jen na malou skupinu odborně specializovaných zájemců. Svědčí o tom typografické řešení či kvalita fotografií. Bohužel se však šetřilo i na rejstříku. Jeho absence v knize plné jmen, názvů filmů a komplikované terminologie působí jako krok vůči čtenáři značně nevstřícný.¹¹⁾

Petr Mareš

11) Tato recenze vznikla v rámci Programu rozvoje vědních oblastí na Univerzitě Karlově č. P13 Racionalita ve vědách o člověku, podprogram Kultury jako metafory světa.