

3

2000

# ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII  
A ESTETIKU FILMU



NFA

35729/2000/3

# ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU  
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,  
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 12

2000

Číslo / No. 3 (39)

Redakce / Editorial board:

**MICHAL BREGANT**

(šéfredaktor / Editor-in-chief)

**IVAN KLIMEŠ**

**VÁCLAV KOFROŇ**

**RADOVAN SUK**

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofroň

Technická redakce / Technical editor:

Marie Vohralíková

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv  
oddělení teorie a dějin filmu

Bartolomějská 11

110 01 Praha 1

tel. ++420/2/2423 1988

fax ++420/2/2423 1948

ISSN 0862-397X

# O B S A H

## *Články*

- Karel Thein:** „It's Alive!“  
Gilles Deleuze a evoluce filmového obrazu 5
- Helena Bendová:** Název jako jiné 21
- Josef Moucha:** Mezi obrazy 33
- Petr Szczepanik:** Filmy, které vidí vlastní vidění 41
- Timothy Corrigan:** Bezprostřední historie.  
Zásahy videopásky a narativní film 65

## *Kulatý stůl*

- Stuart Klawans – Annette Michelsonová – Richard Peña –  
James Schamus – Malcolm Turvey:**  
Nezávislost ve filmu 79

## *Edice a materiály*

- Tomáš Glanc:** Ejzenštejnův kanibalismus 99
- Sergej Ejzenštejn:** Nápodoba jako ovládnutí 101

## *Dvoj pohled*

- Miroslav Marcelli:** Čechy mykofilské 107
- Miroslav Petříček jr.:** Skutečnost kontaminovaná Karlem Vachkem 111

## *Obzor*

- Vít Janeček:** Nonstop 115
- Josef Moucha:** Alexander Hammid  
(Jaroslav Anděl: *Alexandr Hackenschmied*) 117
- Petr Michalovič:** Nová mapa říše ikonických znaků  
(Ján Bakoš: *Štyri trasy metodológie dejín umenia*) 120
- Petr Mareš:** Sborník o počátcích filmových žánrů  
(L. Quaresima – A. Raengo – L. Vichi /Ed./: *The Birth of Film Genres*) 125
- Milan D. Klepikov:** Několik technických poznámek  
(Gilles Deleuze: *Film I. Obraz-pohyb*) 127

## *Příloha*

- Z přírůstků knihovny NFA 137

# CONTENTS

## *Articles*

- Karel Thein:** „It's Alive!“  
Gilles Deleuze and the Evolution of the Film Image 5
- Helena Bendová:** Title As the Other 21
- Josef Moucha:** Between Images 33
- Petr Szczepanik:** Films Which Can See Their Own Seeing 41
- Timothy Corrigan:** Immediate History.  
Videotape Interventions and Narrative Film 65

## *Round Table*

- Stuart Klawans – Annette Michelson – Richard Peña –  
James Schamus – Malcolm Turvey:**  
Independence in Film 79

## *Documents*

- Tomáš Glanc:** Eisenstein's Cannibalism 99
- Sergej Ejzenštejn:** Imitation As Mastery 101

## *Double-view*

- Miroslav Marcelli:** Mycophilia in Bohemia 107
- Miroslav Petříček, Jr.:** The Reality Contaminated by Karel Vachek 111

## *Horizon*

- Vít Janeček:** Non-stop 115
- Josef Moucha:** Alexander Hammid  
(Jaroslav Anděl: *Alexandr Hackenschmied*) 117
- Peter Michalovič:** New Map of the Empire of Iconic Signs  
(Ján Bakoš: *Štyri trasy metodológie dejín umenia*) 120
- Petr Mareš:** The Reader About the Beginnings of Film Genres  
(L. Quaresima – A. Raengo – L. Vichi /Ed./: *The Birth of Film Genres*) 125
- Milan D. Klepikov:** Some Technical Remarks  
(Gilles Deleuze: *Film 1. Obraz-pohyb*) 127

## *Appendix*

- Recent Acquisition of the NFA Library 137

93016

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV  
KNIHOVNA



10093016 *Národní filmový archiv*

## Články

## „IT'S ALIVE!“

Gilles Deleuze a evoluce filmového obrazu

Karel Thein

Dva svazky, které Gilles Deleuze věnoval otázce filmového obrazu, zaujímají zvláštní postavení nejen mezi teoriemi filmu, ale také v celku autorova filosofického díla. Cílem následujících řádků je osvětlení této zvláštnosti, jejímž jádrem je bezpochyby dvojitý gesto, ustavující přímé spojení filmu a filosofie. Prvním momentem tohoto gesta je očekávané zvýšlounění struktur přítomných ve filmovém obrazu, druhým pak nečekané prohlášení těchto struktur za zároveň předjazykové a pojmové. Oba svazky *Filmu* tedy přesně předjímají Deleuzovu poslední knihu *Co je to filosofie?*, kterou lze snadno číst jako jejich nepřímý komentář. Proto se v těchto svazcích lépe než kde jinde odhaluje skrytý heroismus Deleuzovy filosofie, spočívající v úsilí vyprostit pojem ze závislosti jak na jazyce, tak na intuici. Síť vztahů mezi *Filmem* a celkem Deleuzova díla se přitom koncentruje do postupně upřesňované korelace filmu a myšlení. České vydání prvního svazku *Filmu*<sup>1)</sup> je příležitostí alespoň naznačit hlavní podoby, které na sebe tato korelace v celku díla bere. Jen tento celek totiž umožňuje zhlédnout zvláštní statut předmětu svazku prvního, jímž je klasický film ve své jedinečnosti a radikální odlišnosti od filmu moderního.<sup>2)</sup>

První podobou korelace filmu a myšlení je sdílení specifické organizace mnoha různorodých prvků v rámci, který tuto různost propojuje, aniž by ji sjednocoval a zbavoval původní různorodosti. Druhá kapitola *Filmu*, jež následuje po úvodní expozici Bergsonova pojetí pohybu a je věnována rámu (*cadre*) a záběru (*plan*), je v tomto ohledu paralelou první kapitoly knihy *Co je to filosofie?*, v níž Deleuze představuje své pojetí pojmu.<sup>3)</sup> Pojem není ani výpovědí, ani odrazem stavu věcí, ale složeninou určitého počtu prvků, vyňatých z pole zkušenosti a seskupených do netělesné konstelace čili události tak, aby je bylo možné uchopit naráz, bezprostředně. Pojem k ničemu vnějšímu neodkazuje. Je vnitřně konzistentní konstrukcí, formou odolávající tlaku vnějších sil neboli jiných pojmů, a v tomto smyslu jde o seskupení zároveň absolutní a relativní. Pojem funguje

1) Gilles Deleuze, *Film I. Obraz-pohyb*. Národní filmový archiv, Praha 2000.

2) Nejdůležitější částí pro pochopení teoretické stavby celku obou svazků je nepochybně druhá kapitola druhého svazku: Rekapitulace obrazů a znaků (Viz G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris 1985, s. 38 – 61). Její evoluční projekcí jsou sedmá a osmá kapitola téhož svazku, tedy: Myšlení a film (s. 203 – 245) a Film, tělo a mozek, myšlení (s. 246 – 291), stejně jako kapitola Závěry (s. 342 – 366).

3) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris 1991, s. 21 – 37; srov. rovněž s. 38 – 81 o „rovině imanence“ a „pojmových postavách“.

jako kaleidoskop, sestrojený kolem středu, v němž přebývá organismus, vnímající, myslící a pociťující lidský živočich. Deleuzovy pojmy proto nemají definice, ale fyziognomie. Nejsou ve věcech vtěleny, ale mají nositele, k nimž se vztahují tak, jako se vztahují role k hercům. „Pojmové postavy“ vstupují do filosofických textů jako do pole záběru a pohybují se v nich po rovině, protínající všechny prvky pojmu. Tato „rovina imanence“ (*plan d'immanence*) je filosofickou obdobou záběru (*plan*) promítaného na filmové plátno, přičemž sám pojem je ekvivalentní filmovému rámu (*cadre*). Paralela filmu a filosofie, která na konci druhého svazku vyústí v totožnost otázky po jejich podstatě, předpokládá analogii, podle níž se má rámování (*cadrage*) k filmu tak, jako se má tvorba pojmů k filosofii. Film a filosofie se vzájemně doplňují, to jest hraničí spolu, aniž by se kdy překrývaly. Proto nelze filosofii na film aplikovat. Jejich nekonečná paralelnost staví Deleuze před nutnost nalézt pro konstrukci svého textu řešení, které umožní stavět používané pojmy a popisované obrazy vedle sebe bez nutnosti dalšího zprostředkování. Toto řešení je modelováno podle odpovědi na obdobný problém různorodosti nejazykového obrazu a jazykové výpovědi, jejichž rovnoběžnost bez společného jmenovatele je možné protnout pomocí nauky o znacích. Inspirován tímto protnutím se Deleuze vedle Bergsonova pojetí času a pohybu obrací k Peirceově sémiotice a znakům jako třetí rovině, která prochází napříč slovy i obrazy a otevírá jejich různorodý povrch. Znak, nůž v kuchyni filosofie, tedy nemůže být skutečně provázán s plynutím bergsonovského pohybu a času. Odtud přítomnost dvou různých taxonomií filmového obrazu: dynamické a dvojjmenné na straně jedné (Bergson), statické a tříčlenné na straně druhé (Peirce).

V souvislosti s touto různorodostí je třeba zdůraznit asymetrii Deleuzova užití Bergsona a Peirce. Zatímco Bergsonovi se dostává na začátku díla poměrně souvislého výkladu, jenž má zdůvodnit jeho význam pro Deleuzovo pojetí filmu, skutečné důvody Deleuzovy volby Peirceovy sémiotiky jako druhé opory zůstávají v prvním svazku implicitní. Tvrzení ze druhého odstavce Předmluvy, podle něhož se autor na Peirce odvolává proto, že „sestavil všeobecnou klasifikaci obrazů a znaků, klasifikaci bezpochyby nejúplnější a nejrozmanitější“, je nicneříkající, neboť nijak nenaznačuje, že Peirce myslí znak na základě obrazu, a proto na něj lze navázat a překonat jej právě v knize věnované evoluční genealogii obrazů filmových. Tento záměr probleskne Předmluvou až po matoucím přirovnání k Linnému a Mendělejevovi,<sup>4)</sup> a to v okamžiku, kdy je kinematografii přiznána schopnost odkrýt „nové úhly pohledu“ na otázku znaků. Deleuzovi jde tedy o kinematografickou proměnu sémiotiky, nikoli naopak. Teprve druhý svazek<sup>5)</sup> odhalí skutečný dosah této proměny, která se týká světa v jeho celku a představuje druhý díl kosmologie vylíčené

- 
- 4) Zejména Linného klasifikace uspořádání světa neustavuje, ale předpokládá, jinak by nemohla převzít pojmy rodu a druhu. Přes veškeré rozdíly sahá původ Linného a dalších klasifikací 16. – 18. století až k Porfýriovi a přes něj k Aristotelovi, jenž zcela odmítá hippokratovské i platónské třídění živočichů. Srov. P. Pellegrin, *La classification des animaux chez Aristote. Statut de la biologie et l'unité de l'aristotélisme*. Paris 1982; zejména kap. 2 – Genre, espèce, différence spécifique: de la logique à la zoologie (s. 73 – 137); dále G. E. R. Lloyd, *The Development of Aristotle's Theory of the Classification of Animals*. Phronesis 1961, s. 59 – 80; H. Daudin, *Les méthodes de la classification naturelle et l'idée de série de Linné à Lamarck*. Paris 1926.
- 5) G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris 1985, s. 45 – 50. U druhého svazku odkazujeme vždy na strany originálu, u prvního naopak na strany českého překladu (viz pozn. 1).



na stranách 76 až 79 prvního svazku. Deleuze zde rozehraje jeden ohled Peirceovy sémiotiky, jímž je otevřený proces sémiózy, proti jinému ohledu, jímž je rozlišení pouze tří druhů obrazů-znaků, tedy znaků primárních, sekundárních a terciárních. Tato prvost, druhost a třetost,<sup>6)</sup> jímž v prvním svazku odpovídají obraz-afekce, obraz-akce a obraz-vztah čili mentální obraz, už nebude schopna pohltit veškerý světelný tok obrazu-pohybu, jenž jako nekonečný pohyb samotné hmoty přetéká přes meze dané pevnou strukturou jazykové výpovědi. Deleuze přitom neusiluje o překročení horizontu znakovosti, ale naopak o jeho krajní rozšíření a nápravu běžného omylu, způsobeného lingvistikou, která zakrývá fakt, že znaky jako prvky strukturace samotné hmoty (její světelné figury čili obrazy) geneticky předcházejí všemu, čeho jsou po určitou dobu znaky. Rozlišení primárních, sekundárních a terciárních znaků tedy není chybné či nepřesné, ale neúplné. Nemůže vyčerpat celý neukončený proces sémiózy, jenž kategorizaci kosmu nepředpokládá, ale naopak podmiňuje. Do tohoto procesu vstupují všechny prvky jako znaky, bez ohledu na to, zda jde o slova nebo věci,<sup>7)</sup> a všechny tyto prvky se také zapojují do procesu sémiózy, jenž je podle Peirceova pojetí procesem evolučním. Během evoluce, neřízené žádným algoritmem a nemající žádný globální úběžník, se znakový vesmír strukturuje různě v různých řezech. Ve společenském řezu procházejícím Zemí se strukturuje politicky, což Deleuzovi umožňuje rozlišit jednotlivé „národní“ filmové styly, které v tomto řezu předcházejí filmovým žánrům, jejichž zrod pak náleží především ke stylu kinematografie americké.

Série znaků, jimiž lze vést časové i prostorové řezy,<sup>8)</sup> nemají žádný první ani poslední člen, neboť znaky se rodí jen ze znaků a plodí opět jen znaky. Tento otevřený proces, jenž lze nazvat stejně tak sémiózou jako evolucí, má převážně odstředivou tendenci, která převládá i v evoluci filmových obrazů včetně základního pohybu od hmoty formované do obrazu-pohybu ke hmotě formované do obrazu-času. Pohyb od znaku ke znaku neumožňuje podle Deleuze přistoupit na konečný počet tří základních druhů znaků a od nich odvozených tříd. Toto stanovisko je jistě správné, ale nesmíme zapomínat, že je opakovaně a různými způsoby zastává sám Peirce. Jeho znakové univerzum není vyčerpano „znakem-akcí“, jehož triadičnost je sice jádrem sémiózy, ale stojí ve výslovné opozici k akcím dynamickým čili nepřevoditelným na tři póly.<sup>9)</sup> Dynamické akce připomínají Deleuzovy čistě optické a zvukové znaky, k čemuž je nutno dodat, že celé Deleuzovo pojetí myšlení (a tedy filmu) je snadno slučitelné s Peirceovým „člověkem-znakem“.

6) Firstness, secondness, thirdness. Nepotlačitelný sklon k tvorbě neologismů je bolestným a trapným stínem Peirceova génia. Rovněž Deleuze se ve *Filmu* oddává této laciné rozkoši, kterou se nadále nebude zabývat.

7) Pro shrnutí tohoto rozšíření z pragmatického hlediska viz Richard Rorty v polemice s kulturně-evropským pojetím Umberta Eca (Richard Rorty, *Půl pragmatizmu*. In: S. Collini /Ed./, *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava 1995, s. 98 – 99). Sám Deleuze shrnuje své rafinovaně proletářské pohrdání Ecovým kulturním přístupem v jediné větě na straně 42 druhého svazku.

8) Je patrné dílem náhody, že nepřilíš významný Zemeckisův snímek KONTAKT dokonale ilustruje celou tuto problematiku kosmického rámce znaků podle Deleuze, a to včetně dvou fází evoluce znaků filmových. Obrazu-pohybu odpovídají první dvě třetiny tohoto snímku, obrazu-času odpovídá závěrečná část, a to počínaje časoprostorovou cestou dr. Arrowayové (Jodie Fosterová).

9) Viz *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vols. I – VI.* (C. Hartshorne – P. Weiss, Ed.) Cambridge, MA 1931 – 1935, vol. V, s. 472n.

Člověk, jenž nemůže myslet jinak, než užíváním znaků („veškeré myšlení je ve znacích“), je sám oněmi znaky, které užívá.<sup>10)</sup> „Stejně jako říkáme, že těleso je v pohybu, a ne že pohyb je v tělese, měli bychom říkat, že jsme v myšlení, a ne že myšlení je v nás,<sup>11)</sup>“ tvrdí Peirce s důrazem na řetězce znaků jako prostředek umožňující odstranit sebeklam intuice a introspekce.<sup>12)</sup> Jestliže tedy Peirce tvrdí, že myšlení je souvislostí znaků, a jestliže myslí znaky na základě obrazů, a nikoli naopak, pak platí, že samo myšlení je sledem obrazů. Peirce jde ve skutečnosti mnohem dále, než prozrazuje Deleuze. Není jen tvůrcem nejúplnější klasifikace znaků, ale prorokem budoucí homologie obrazu, myšlení a filmu.

Protnutí dynamického obrazu-pohybu (Bergson) triadickou klasifikací znaků (Peirce) je tedy mnohem méně problematické, než se na první pohled zdá. Nejen proto, že období vnějšího napětí mezi Bergsonem a Peircem nacházíme přímo v díle samotného Peirce, ale hlavně z toho důvodu, že oba zdůrazňují nepřekonatelný rozdíl mezi myšlením a intuitivní modelovanou podle vzoru očištěného smyslového vnímání. Peirce sice odmítá samo slovo „intuice“, zatímco Bergson je velmi váhavě podržuje, ale v obou případech jde o logický krok neredukovatelný stejně tak na názor jako na jednoznačnou dedukci. V tomto ohledu navazuje Deleuzův výklad Bergsona ve *Filmu* na první kapitolu jeho knihy *Bergsonismus* (1966), v níž se „intuice“ mění v uchopení mnohosti prvků z více současných hledisek, to jest v období pozdějšího Deleuzova pojetí pojmu. Postavení Bergsona do ostré opozice vůči fenomenologii a jakékoli možnosti introspekce je jen jiným ohledem téhož rozvrhu.<sup>13)</sup> Kosmologická souvislost tohoto ohledu pak právě proto odolává uchopení z jediného bodu a vynucuje si často bleskové střídání postoje. Chůze mezi pohybem znaků a jejich přerušovanou klasifikací je chůzí kulhavou.<sup>14)</sup>

Deleuzovo zkoumání filmového obrazu se tedy vepisuje do absence společného jmenovatele dvou a tří pólů, které lze jen sčítat nebo násobit do výsledných pěti nebo šesti členů.<sup>15)</sup> Tato absence racionálního poměru dvojky a trojky nabízí čtenáři formální klíč k výstavbě celé Deleuzovy knihy i ke smyslu závěrečného posílení paralely mezi filmem a filosofií v okamžiku vzájemného osvobození slov a obrazů, jímž Deleuze charakterizuje vykročení z klasického filmu a vstup do filmu moderního. Jsou-li totiž klasický a moderní film dvěma formami racionality obrazu, mezi nimiž nepanuje žádný přímý racionální vztah, pak sama Deleuzova kniha je absolutně moderním přijetím této absence, a to včetně závěrečného důrazu na čisté zrakové a sluchové znaky, které vylučují možnost společného smyslu, jenž by spontánně syntetizoval obraz a zvuk, pohyb a promluvu.<sup>16)</sup>

10) Tamtéž, s. 314: „The word or sign which man uses is the man himself.“

11) Tamtéž, s. 289; a také pozn. 3.

12) Srov. tamtéž, s. 265: „1. We have no power of Introspection, but all knowledge of the internal world is derived by hypothetical reasoning from our knowledge of external facts. 2. We have no power of Intuition, but every cognition is determined logically by previous cognitions.“

13) Srov. G. D e l e u z e, *Film I*, s. 80.

14) Toto kulhání odpovídá volné nepřímé promluvě, které Deleuze věnuje mimořádnou pozornost a k níž se dostaneme za okamžik.

15) Viz pět a šest hlavních vstupů dvou částí glosáře, uzavírajícího první svazek. Závěrečný pododdíl posledního oddílu druhé části činí zbytečným jakýkoli glosář ve svazku druhém.

16) Godardovy záběry-nápisy jsou přímým ukázáním tohoto rozpojení.

Chápání moderního filmu jako zničení klasických syntéz není jen analogií Kantova gesta na poli filosofie, ale i poukazem k další podobě korelace mezi filmem a myšlením. Vstup do modernosti skrze náhradu přirozených syntéz strojovostí je součástí jak evoluce filmových obrazů, tak člověka samotného. „Mám stroj na vidění, který se jmenuje oči. Na slyšení uši. Na mluvení ústa. Mám dojem, že jsou to stroje oddělené,“ tvrdí Bláznivý Petříček, čímž vysvětluje nejen to, proč se u Godarda tolik čte a chodí do kina, ale také význam Rimbaudova „rozrušení všech smyslů“ jako vstupenky do říše znaků. Nemožnost úplného a jednoznačného převedení obrazu na jazykovou výpověď hraje v Deleuzově výkladu zásadní roli a promítá se do přechodu od „analogických“ k „analogovým“ znakům. Tento přechod, jenž je zároveň vykročením od fikce přirozeného jazyka k syrové hmotě obrazu a její následné „digitalizaci“, je líčen mimořádně zhuštěně na necelých šesti stranách druhého svazku (s. 40 – 45), přičemž tato nejobtížnější část textu získává plný smysl až ve světle Závěrů (s. 342 – 366). Jde zřejmě o konečné opuštění modelu, v němž je obraz vepisován do analogie ve smyslu jednoho z druhů metafory, to jest do podobnosti vztahů, kterou je v daném případě podobnost vztahů mezi věcmi na straně jedné a slovy na straně druhé. Místo této podobnosti vztahů (analogičnost) se filmový obraz-pohyb vztahuje ke skutečnosti věcí přímo. Ukazuje totiž věci samy čili věci neoddělené od svých obrazů, ale přeskupené díky rámování. Film má tedy přímý vztah ke všem možným stavům věcí (analogovost je zde konstelací možností), ale nepřímý vztah ke každému již danému smyslu. Proto lze filmový obraz „digitalizovat“ ve smyslu realizace kódu, jenž se podobně jako funkční stroj po skutečnosti neopičí, nenapodobuje ji, ale aktualizuje některé z jejích nesčetných variant. Zatímco podobnost je otiskem smyslově vnímané formy, v digitálním kódu je otištěna forma čistě rozumová.<sup>17)</sup> Na této rovině se otázka podobnosti prostě neklade, neboť je nadbytečná, nezodpověditelná a plně nahraditelná jistotou formálního zřetězení objektu, vjemu, obrazu v mozku a afektu. Také zde reprodukuje Deleuzova evoluce filmového obrazu dějiny filosofie, konkrétně zrod moderní teorie vnímaného znaku v Descartově *Dioptrice*.<sup>18)</sup> Samo podřízení kategorie podobnosti širšímu sémiotickému rámci má přitom své vnější i vnitřní souvislosti. Těmto dvěma souvislostem se ovšem Deleuze věnuje velmi nerovnoměrně. Zatímco souvislost vnější, kterou je zničení organického sepětí lidského mozku a kosmu, pouze zmiňuje nebo ji vsouvá do nepatřičně krátkých zmínek věnovaných Kantovi, souvislost vnitřní, kterou je oproštění moderního filmu od imitace rétorických figur (zejména metafory a metonymie), probírá velmi podrobně. Tato disproporce je pochopitelná a nutná, neboť tématem knihy je Film, a nikoli Kosmologie, přesto je ale užitečné zdůraznit, že obě zmíněné souvislosti jsou důležité nejen pro vývoj od obrazu-pohybu k duchovnímu automatu (viz dále), ale též pro samotný obraz-pohyb jako vlastní živel zrození a dětství kinematografie.

17) Možnost komunikace obou rovin je dána právě jejich formální povahou, která ovšem nevyklučuje kontinuitu vnímané a přetvářené hmoty, jinými slovy identitu věci a obrazu. Tato kontinuita náleží znakovým systémům širším než jazyk. Deleuze se v této souvislosti odvolává nejen na Bergsona, ale také na kap. II/4/3 *Základů sémiologie* Rolanda Barthesa (viz G. D e l e u z e, *Cinéma 2*, s. 41, pozn. 6). V jiné pasáži své knihy spojuje Barthes „digitálnost“ s „vyššími“ mozkovými funkcemi, na něž se napojuje rovněž zrak a sluch. Chuť a hmat zůstávají „analogové“ (*Základy sémiologie*, III/3/5; viz R. B a r t h e s, *Kritika a pravda*. Praha 1997, s. 160 – 163).

18) Srov. René D e s c a r t e s, *La dioptrique*. (Adam-Tannery, Ed.) VI, 109 – 114.

Vnější souvislost, shrnutá jako „roztržení pouta člověka a světa (velké organické kompozice)“,<sup>19)</sup> se neopírá ani o Bergsona, ani o Peirce, ale vychází z výkladu občana Kanta jako strůjce převrácení dosavadního vztahu prostoru a času. Slavný „kopernikánský obrat“ na rovině epistemologie je totiž doprovázen kosmickým výmykem z časové planetární osy. Veškerá filosofie před Kantem, tvrdí silně a nepřesně Deleuze, podřizuje čas souboru pravidelných pohybů, ať už jde o měřitelné pohyby světa (jejichž úběžníkem jsou vposledku pohyby nebeských těles), nebo neměřitelné pohyby duše. Čas je tedy funkcí pohybu, a právě z této závislosti jej vysvobozuje Kant, jenž vztah času a pohybu převrací, a tím podřizuje pohyb času. „Čas se již nevztahuje k pohybu, který měří, ale pohyb se vztahuje k času, jenž ho podmiňuje.“ Tak shrnuje Deleuze kantovský převrat ve svém textu *Čtyři básnické formule, které by mohly shrnout kantovskou filosofii*,<sup>20)</sup> jehož hlavní tezi týkající se času rozvádějí strany 57 až 58 druhého svazku *Filmu*. Podle této teze vděčíme Kantovi za razantní změnu hlediska, díky němuž už není nutné redukovat soubor všech pohybů, které se odchyľují od pravidelného pohybu rámuujícího svět jako celek, na pohyby mimořádné a výjimečné, a tím nezákonité čili nezákonné. Jakkoli již nominalistická přírodověda a poté moderní astronomie zaznamenávají rostoucí obtíž zdůvodnit toto podřízení, teprve Kant prý dovršil zprvu postupnou a zakrývanou emancipaci nezákonitých odchylek z pravidelného, zákonitého rámce.<sup>21)</sup> Jakmile je ale tato emancipace dovršena a vyhlášena za legitimní, dochází nutně k proměně samotného rámce. A protože měřené odchylky nemohou samy o sobě převzít úlohu vládce, tato role připadá jejich novému živlu, to jest času osvobozenému spolu s nepravidelnými pohyby ze závislosti na pohybu nebeských sfér. Je jasné, že Slunce, Měsíc a planety se nepřestanou vypořádat se stejnou pravidelností, ale stávají se součástí delší historické existence našeho vyvíjejícího se kosmu. Proto už nemohou být úběžníkem nepravidelného rytmu událostí, odehrávajících se v pozemském měřítku. A proto je také nelze promítat do osnovy duše, jež ukládá vnímaným i myšleným událostem svůj vlastní a zcela autonomní řád. Historizace kosmu a vyvázání duše z jeho osnovy je právě oním dvojím gestem, jemuž v Deleuzově výkladu odpovídá vznik klasického a moderního filmu, to jest zrod obrazu-pohybu (jenž ukazuje čas nepřímo díky montáži) a obrazu-času.

Vnější souvislost zbavení znaků kritéria podobnosti, kterou je osamostatnění nepravidelných pohybů ve vyvíjejícím se kosmu, je tedy klíčová pro paralelu dějin pohybu a času na straně jedné, dějin filmu na straně druhé. Právě kvůli této paralele je váha Deleuzova výkladu přesunuta z Kanta na specificky chápaného Bergsona, jenž zde přejímá Kantem provedenou revoluci a dovádí ji k logickému finále, v němž se ukazuje, že emancipace času implikuje emancipaci obrazu. Tato bergsonovská emancipace při tom opakuje strukturu emancipace kantovské, a to jak tím, že prochází vnější kosmickou souvislostí, tak faktickou předchůdností rozpoznání nepravidelných pohybů před stvořením

19) G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 225 – 226.

20) G. Deleuze, *Les quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne*. „Philosophie“ 1986, č. 9, s. 29 – 34. Delší verze v knize G. Deleuze, *Critique et clinique*. Paris 1993, s. 40 – 49.

21) Deleuze vychází z textů Kantova kritického období. Bez implicitní opory v textu *Obecné dějiny přírody a teorie nebe* (1755) je ovšem značná část jeho výkladu nesrozumitelná. Totéž platí o vztahu Kanta a Bergsona (viz níže).

nového rámce času. Toto opakování je osou Deleuzova výkladu první kapitoly Bergsonova spisu *Hmota a paměť*, kterou *Film* programově začíná. Vedle triviální bravury (pod výslovným Bergsonovým odsudkem kinematografie se skrývá hluboké a prorocké pochopení budoucnosti filmu) zde Deleuze zavádí pojem obrazu-pohybu, chápaného jako prvek skladby vždy otevřeného Všeho, které nelze složit z částí, ale pouze sledovat ve výseku jeho pohybů. Sepětí obrazu a pohybu je bezprostřední a lze jej pokládat za skutečnou totožnost, neboť žádný obraz není pouze v jednom místě, a přesto nikdy neztrácí vazbu na konkrétní výsek a konstelaci hmoty. Obrazy-pohyby ustavují svět prostě tím, že do sebe vrážejí, a to bez předběžné polarizace věcí a vědomí. Kompozice světa z obrazů-pohybů je vlastně tekutým atomismem, který sice relativizuje Kantovo odmítnutí „aktivní síly“ (*vis activa*) stejně jako zlom mezi vnímáním a myšlením, zároveň ale prohlubuje společné Kantovo a Bergsonovo téma evoluce, která dává kosmu tvar, místo aby se odehrávala v jeho rámci. Deleuzův Bergson pak není tím, kdo se prostě vrací k „aktivní síle“ a mystickému pojetí obrazu jako emanace, nýbrž tím, kdo doplňuje Kantovu evoluci hmoty o pojem čistého a netělesného, tedy mentálního stávání se, které se odvíjí v „dimenzi bez částí“, jež bude vzápětí označena za trvání.<sup>22)</sup> Vesmír složený z obrazů-pohybů zná pohyb vždy již ve formě současně setrvačné i citlivé hmoty, jejíž interakce vysávají z pohybu pravidelnost daného zákona a vdechují mu tvořivý život plynulého času. Skutečného legálního vakua a tvůrčí plnosti ovšem u Bergsona obraz ještě nedosáhne. Jako musel po Kantovi přijít Bergson, musí po Bergsonovi přijít Deleuzův absolutní modernismus. Až moderní film dovede kantovskou revoluci do důsledků a osvobodí obraz-čas ze zakletí v obraze-pohybu, jenž inklinoval příliš úzce k organickým modelům, které dokázal překonat jen návratem k ekvivalentům kantovského vznešena.<sup>23)</sup>

Než začneme podrobněji zkoumat moderní krok od inteligence k umělé inteligenci filmu, a to skrze druhou čili vnitřní souvislost zrození znaků z ducha nepodobnosti, nesmíme přehlédnout jednu významnou skutečnost. Přes důležitost, jakou mají pro Deleuze Kant a Bergson, je ústřední téma jeho knihy rozvíjeno v přímé návaznosti na tři autory 20. století. Vedle odkazů na Jeana Epsteina a Piera Paola Pasoliniho je teoretické jádro *Filmu* sestrojeno jako kontrapunkt k novější knize Jeana Louise Schefera *Obyčejný člověk filmu*.<sup>24)</sup> Zatímco Epstein podal první teorii obrazu-pohybu jakožto pohybu nepravidelného a proměnlivého, bez pevných souřadnic, čímž výslovně dovršil dlouhý vývoj začínající daty shromážděnými antickou astronomií,<sup>25)</sup> Schefer ukázal, že obrazu-pohybu odpovídá „obyčejný divák filmu, člověk bez vlastností“. Tato nová filmová antropologie vychází z toho, že „obraz-pohyb nereprodukuje svět, ale konstituuje svět autonomní,

22) G. Deleuze, *Film 1*, s. 19. Ani zde není Deleuzův text jen výkladem Bergsona. Stejně jako v jiných pasážích *Filmu* rovněž zde platí, že pod každým vysloveným jménem nalézáme další vrstvu. Těsně před citací na konci strany 19 dochází k prostříhu na stoické pojetí události. Pojetí vztahů z druhého odstavce téže strany, k němuž se vztahuje výmluvná poznámka 15, je převzato z Deleuzovy interpretace Davida Huma v knize *Empirismus a subjektivita* (G. Deleuze, *Empirisme et subjectivité*. Paris 1953).

23) Viz G. Deleuze, *Film 1*, s. 70 – 73.

24) Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*. Cahiers du Cinéma-Gallimard, Paris 1980 (reedice 1997).

25) G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 53.

tvořený zlomy a disproporcemi, zbavený každého středu, obracející se právě tím na diváka, jenž už sám není středem svého vlastního vnímání<sup>26)</sup>. Toto východisko umožnilo Scheferovi formulovat na čtvrté straně obálky své knihy základní premisu filmu vůbec a téma filmu moderního: „[...] film je jedinou zkušeností, v níž je mi čas dán jako vjem.“ Kinematografický obraz, dodává Deleuze, se ustavuje jen skrze nepravidelné pohyby, a tím osvobozuje čas z každého předepsaného rámce. Film je proto prvním živlem přímé prezentace času, jenž uniká aristotelské fyzice a není – narozdíl od zápletky – určen počítaným pohybem těles. Čas filmu je původní „nekonečné otevření“, v němž je podle Schefera „ta nejvzdálenější vzpomínka na obraz oddělena od veškerého pohybu těles“.<sup>27)</sup> Film je oproštěný od referenčního rámce pravidelného a ohraničeného kosmu, takže neuzavírá čas ve světě, ale svět v čase. Pocházejí-li první dvě ilustrace Scheferovy knihy z Browningovy *ĎÁBELSKÉ PANENKY* a Dreyerova *VAMPYRA*, jde o dualitu odpovídající času nesouměřitelných odchylek a času nekonečně otevřenému. Idea filmu se promítá do reje trpaslíků a přízraků, jenž se na přechodu k modernímu obrazu-času vymyká všem klasifikacím a normám, včetně výčtu konečného počtu tříd znaků.<sup>28)</sup> Schefer jde stejnou cestou jako Deleuze, ovšem teoretická struktura jeho knihy je skrytá či ponořená jako kostra v těle, kdežto u Deleuze je tato struktura na povrchu jako krunýř či mnohočlánkové brnění, typické pro autora s oblibou napodobujícího svět bezobratlých. Není tedy divu, že blízkost obou stylově tak odlišných autorů sahá až do sféry týkající se druhé souvislosti osvobození znaků od podobnosti, to jest oné souvislosti, kterou jsme označili za „vnitřní“ a která souvisí s filmovou proměnou struktur myšlení.

Jádrem této vnitřní souvislosti je zcela jednoznačně přechod od polarit y vědomí a nevědomí k „duchovnímu automatu“. Tento přechod, jímž celé Deleuzovo zkoumání vrcholí, souvisí s podřízením vztahu podobnosti neanalogickým digitálním znakům díky druhé podobě časové revoluce, která se netýká rozrušení kosmologického rámce, ale niterného času duše. Také tato revoluce, podmiňující možnost již zmíněného posunu od nepřímého k přímému zachycení času, přichází poprvé ke slovu u Immanuela Kanta, jenž zároveň prohlubuje a zdvojuje problém společného smyslu, čímž naprosto rozpojuje smyslové vnímání a myšlení.<sup>29)</sup> Propast oddělující *sensus communis logicus* a *sensus communis aestheticus* může překlenout jedině práce produktivní obraznosti, jejíž původ zůstává člověku skrytý a lze ji pokládat pouze za dílo božského stvořitele. Schopnost propojovat vjemy a myšlenky, které se neliší jen stupněm jasnosti, ale přirozeností, je tedy sama

26) Tamtéž, s. 53n.

27) Cit. tamtéž, s. 54. Otevřený čas filmu je tedy formálním, od obsahu očištěným ekvivalentem toho, co Freud chápe jako prvotní hnací sílu zápletek konečné duše a označuje za „primární výjev“. Sám čas hraje ve filmu roli „zločinu“, jenž je obsahem primárního výjevu. Tento Deleuzův závěr je paralelní Benjaminovu výkladu Atgetových fotografií Paříže v *Malých dějinách fotografie*. Srov. Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Týž, *Gesammelte Schriften*. (R. Tiedemann – H. Scheppenhäuser, Ed.) Frankfurt a. M. 1982, sv. 2, díl 1, s. 368 – 385. Tato „kritická“ edice obsahuje bohužel řadu chyb a nemůže zcela nahradit původní vydání textu in: „Die Literarische Welt“ 1931, č. 38, s. 3 – 4; č. 39, s. 3 – 4; č. 40, s. 7 – 8. (Příp. srov. W. Benjamin, *Stručná historie fotografie*. „Revue Fotografie“ 22, 1978, č. 1, s. 68n., č. 2, s. 64n.)

28) G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 50.

29) Pokud jde o Deleuzovo chápání tohoto momentu, srov. G. Deleuze, *La philosophie critique de Kant. Doctrine des facultés*. Paris 1963, s. 35n.

nepřirozená ve smyslu sestrogenosti, „vepsanosti“ do lidské duše. Radikální různost vnímání a rozumu ovšem nijak nevylučuje fakt, že lidský a božský rozum se liší jen stupněm, neboť ani v jednom není nic z názoru čili intuice. Lidský rozum tedy nemůže dešifrovat božský původ obraznosti proto, že je omezenější, ne však jiný než rozum božský.<sup>30)</sup> Tajuplná produktivní obraznost, která schematizuje a ustavuje korelace mezi vnímáním a myšlením, nachází podle Deleuze svůj lidsky stvořený ekvivalent právě ve filmu, jehož role odpovídá kantovské činnosti génia, jehož obraznost produkuje bez nápodoby, a je tak v nejvyšším možném stupni „velkou umělkyní, a dokonce čarodějkou“<sup>31)</sup>. Dílem filmu není stvoření světa, ale jeho radikální rekonstrukce, která není syntézou různorodých prvků, ale novým uchopením jejich různorodosti, které odpovídá napětí mezi vnímanými obrazy a jejich ryze neobrazovým zřetězením, které není jako takové ani vidět, ani slyšet a jimž odpovídají pouze myšlenkové operace. Odtud důraz na moderní film jako nové zřetězení (*ré-enchaînement*), jež nebere ohled na běžnou percepci, ani na mimofilmovou racionalitu. Rozbití klasického rámce vede k modernímu zřetězení obrazů, jež nemá ani daný předobraz, ani možnou druhotnou nápodobu.<sup>32)</sup> Tato extrémní dynamizace vnějšího i vnitřního rámce obrazu má nahradit polaritu vnímaného světa a vnímající duše jediným citlivým povrchem, zbrzděným uvnitř i navenek nesčetnými záhyby. Film se tím mění ve funkční systém s mnoha asymetrickými středy, kolem nichž se soustřeďují různé typy znaků. Stává se mozkiem zbaveným souřadnic, které klasický obraz sdílel s eukleidovskou geometrií, a nadaným pouze řadou lokálních racionalit, jejichž úhrn je iracionální a netvoří úplný celek. Moderní film tak ukazuje to, co zůstávalo v klasickém filmu skryté, ale přesto podmiňovalo jeho fungování, tak jako iracionální konstanta podmiňuje možnost vypočítat povrch koule.<sup>33)</sup>

Motiv eukleidovského a neeukleidovského mozku, k němuž se Deleuze uchyluje v Závěrech svého díla, navazuje především na druhou, sedmou a osmou kapitolu druhého svazku.<sup>34)</sup> Moderní zlom tedy nesmí zastřít fakt, že na statut „duchovního automatu“ aspiruje film od svých počátků a že právě tím se po celou dobu svého vývoje razantně odlišuje od ostatních umění. Strana 203 druhého svazku výslovně označuje film za jejich dědice a shrnuje toto následnictví do motivu automatickosti. Film je automatickým pohybem obrazu, který už nezávisí ani na pohyblivém předmětu, ani na duchovní rekonstrukci

30) Viz Kantův dopis Herzovi ze dne 26. května 1789.

31) Viz *Antropologie*, §§ 29 – 30.

32) G. D e l e u z e, *Cinéma 2*, s. 362n. Jde o posun formálně obdobný přechodu od tématu a variací k etudám v dějinách hudby. Srov. G. D e l e u z e – F. G u a t t a r i, *Qu'est-ce que la philosophie?*, s. 180. Viz také Godardův text, týkající se filmu ZACHRAŇ, KDO MŮŽEŠ, SI ŽIVOT), v němž je řeč o možnosti „dělat záběry a protizáběry, ale nejen v prostoru“, nýbrž v čase („Cahiers du cinéma“ 1994, č. 477 /březen/, s. 58). Godardovým předchůdcem je v tomto ohledu průkopník moderního filmu, Jasudžiro Ozu (srov. G. D e l e u z e, *Cinéma 2*, s. 23 – 28). Naprosto odlišně však Godard zachází s herci.

33) Připomeňme, že Deleuze spojuje přechod od klasického k modernímu filmu s dílem Orsona Wellese, při jehož výkladu prohlubuje paralelu s Kantovým kopernikánským obratem: „[...] ve stávání ztratila Země veškerý střed, nejen svůj vlastní, ale i střed, kolem něhož by se otáčela.“ Úvodní záběr DOTEKU ZLA dokládá tuto „decentralizaci“, skrze niž se „ztráta Země“ promítá do ztráty rozdílu mezi pohybem pravým a nepravým (viz G. D e l e u z e, *Cinéma 2*, s. 186n.). Godardovo „non une image juste, juste une image“ se pak vepisuje právě do této nerozlišitelnosti.

34) Viz pozn. 2.

vnímaného pohybu. Filmový obraz je pohyblivý sám o sobě a bez závislosti na tom, co předvádí, čímž se liší jak od divadla, které vyžaduje přítomnost předmětu, tak od malby, jejíž materiální nehybnost spoléhá na pohyb divákova ducha.<sup>35)</sup> Automatický pohyb filmového obrazu je předáván přímo do nervové sítě, na niž skrze smysly dopadá. Divák a zároveň posluchač filmu na tento dopad reaguje, jeho reakce je však stejně automatická jako sama filmová akce. Deleuze tvrdí, že automatický pohyb filmového obrazu v nás probouzí duchovní automat, přičemž odkazuje na Faurovu úvahu o korespondenci materiálního a intelektuálního automatismu, z níž se rodí vzájemnost techniky a afektivity, a také na Epsteinovo pojetí „automatické subjektivity“, která odpovídá funkci kamery. Důraz na sdílenou strukturu myšlení a podnětu myšlení nejenže neimplikuje podobnost věci a myšlenky, ale činí otázku po takové podobnosti zcela irelevantní. Vzájemné kolize vjemů a myšlenek zasahují přímo do způsobu, jímž se obraz-pohyb zmnožuje do řady obrazů, jimiž vlny nárazů procházejí. Tuto posloupnost lze dialektizovat a tvořit opozice souběžných řad obrazů, jako v Ejzenšteinově montáži, jež obrací pozornost ducha k nezobrazitelnému celku světa a stejně nepřímou zobrazuje čas. Této spirále nepřímých poukazů odpovídá nepravidelný pohyb ducha, jenž v bleskovém vnitřním monologu přeskakuje z jedné figury ke druhé. Deleuze opakovaně připomíná, že právě srovnání ne-li asimilace filmových postupů s mechanismy společnými jazyku a nevědomí tvoří páteř většiny teorií filmu, ale sám se pokouší toto pojetí překonat spolu s překročením horizontu podobnosti. Vedle návaznosti na Pasoliniho výklad „volné nepřímé promluvy“ se přitom obrací ke své vlastní koncepci nevědomí jako strojového, automatického procesu.

Zdvojení kontextu, v němž Deleuze vykračuje od analogických k analogovým a od analogových k digitálním znakům lze ve zkratce formulovat tak, že posunu od Ejzenšteinovy montáže až k Pasoliniho volné nepřímé promluvě odpovídá posun od nevědomí jako divadla a jazyka k nevědomí jako stroji. Společnou motivací obou posunů je důraz na neuspokojivost teorií, které chápou film jako jazyk. První případ zahrnuje evoluci od Ejzenšteinova raného chápání filmových obrazů jako inventáře parataktických, asyntaktických příznaků, z nichž montáž vytváří figury, k jeho pozdějšímu pojetí filmu jako jazyka ve stavu zrodu, jemuž odpovídá proud vnitřního monologu, a konečně k Pasoliniho chápání konstelací slov jako jednoho z případů nesčetných konstelací věcí. Toto třetí stadium vlastně ztotožňuje sémiotickou látku filmu s hmotnou skutečností v její různorodosti, kterou nelze nijak převést do homogenního jazykového systému. Proto Deleuze označuje volnou nepřímou promluvu za živel, v němž vývoj filmu dospívá k vědomí sebe sama. Toto vědomí je záležitostí stylu, nikoli struktury, neboť „volná nepřímá promluva [...] svědčí o nějakém vždy heterogenním, rovnováze vzdáleném systému“.<sup>36)</sup> Její stav je stavem napětí mezi různými situacemi, nikoli mezi obrazem a skutečností, takže Pasolini

35) Strana 203 zdůvodňuje, proč Deleuze modeluje celé dějiny filmu striktně podle určitého schématu dějin filosofie, a nikoli podle dějin umění. Proto se také pasáže o umění v jeho knize *Co je to filosofie?* netýkají filmu.

36) G. Deleuze, *Film 1*, s. 94n. Na tento výklad volné nepřímé promluvy naváže druhý svazek (G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 40 – 45). Je neobyčejně zajímavé, že Deleuze nespojuje volnou nepřímou promluvu s výkladem počátků tanečních sekvencí v hollywoodských muzikálech. Viz např. sekvenci zrodu tance z výškového rozdílu vozovky a chodníku v Donenově ZPÍVÁNÍ V DEŠTI, kterou Deleuze zmiňuje na straně 83 druhého svazku.



může ve své knize *Kacířská zkušenost* říci, že „film zobrazuje skutečnost skrze skutečnost“.<sup>37)</sup> Deleuze pak přebírá Pasoliniho volnou nepřímou promluvu v samotné definici moderního filmu jako „stálé přítomnosti nějakého hlasu v nějakém jiném hlasu“.<sup>38)</sup> Tato definice nejenže opakuje pojetí volné nepřímé rozpravy z knihy *Tisíc plošin*,<sup>39)</sup> ale vrací výklad k bodu, v němž je proti oběma koncepcím Ejzenštejnovým (montáž a vnitřní monolog) postavena do krajnosti dovedená podoba volné nepřímé promluvy, za jejíhož původce prohlašuje Deleuze Antonina Artauda. Odkazy na Artauda patří k prorocké vrstvě Deleuzova textu, která působí na první pohled lehce vyčichlým dojmem, jenž nedokáže rozptýlit ani provokativní spojení Artauda s Heideggerem, příliš rychle uvedené na pravou míru patetičností Blanchotovou a sepětím volné nepřímé promluvy s tématem „nemyslitelného v myšlení“.<sup>40)</sup> Tento návrat negativity do společného půdorysu myšlení a filmu je ale zásadním krokem, jímž je motiv duchovního automatu vyňat z návaznosti na Leibnize a Spinozu, a naopak postaven do silového pole, v němž je zničené pouto člověka a kosmu nahrazeno nutností víry ve ztracený a nemyslitelný svět. Automatičnost moderního filmu navazuje na Pascala a Nietzscheho, a právě „případ Artaud“ má pro tuto filiaci „určující význam“. Deleuze totiž využívá přechodné Artaudovy víry v možnosti filmu k nové artikulaci vztahu filmu a myšlení, v níž je volná nepřímá promluva ztotožněna se samotnou situací moderního světa.

Tato artikulace, tvořící obsah stran 215 až 245 druhého svazku, vychází z Artaudovy snahy vstoupit skrz film do oblasti ležící mezi krajnostmi experimentální abstrakce a běžné komerční figurace, do sítě „neurofyzilogických vibrací“, které jsou prahem všech figur. Filmový obraz předvádí fungování samotného myšlení proto, že propojuje jeho vědomé a nevědomé komponenty. V tomto smyslu jej nelze přirovnávat ke snu, jenž je jen částečným výsekem tohoto provázání a nepřestává se řídit tím, co Freud nazývá „zřetelkem ke znázornitelnosti“. Automatičnost filmu i myšlení má ale jiný základ než má znázornění snové práce a nesměruje k vytváření spojitostí, které „mluví“, a tak překlenují bezesmyslné zlomy. Také v tomto ohledu jsou filmové obrazy bližší pojmům, které nelze rozložit na poslední beze zbytku definované prvky, než slovům a promluvám, jejichž význam se ustavuje užitím. Film nelze chápat jako sen, neboť možnost vytvářet sny filmovými prostředky neimplikuje možnost opačnou. Hollywood je filmová továrna na sny, a ne naopak, neboť sen lze znázornit filmovým obrazem, kdežto film ve snu promítnout nelze. Ve filmu nedochází ani ke znázornění myšlenky obrazem, ani k přemýšlení o obraze, ale ke zrození obrazů v obrazech a myšlenek v myšlenkách. Nejde o dedukci, nýbrž organický proces, jehož etapy po sobě následují automaticky, ne však systematicky, a proto nelze jejich průběh prostě obrátit a projít nazpět. V této nepřeložitelnosti (absen- ce nečasového algoritmu) vidí Artaud a Deleuze nemožnost dosáhnout myšlením samotného srdce myšlení. Téma „nemyšleného v myšlení“ pak Deleuze dovádí dále než ke klíčovým formulacím Heideggera a Blanchota, a to opět ve dvojí souvislosti, týkající se

37) Cit. G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 42n.

38) Tamtéž, s. 218.

39) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris 1980, s. 97 – 101.

40) Viz G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 216 – 219.

neschopnosti myšlení zachytit svět v celku i nemožnosti sebereflexe a introspekce. Časté matematické příklady, které nastupují tam, kde se ztrácí opora v lingvistice, přitom naznačují Deleuzovu ambici být pro filmovou teorii tím, čím byl pro geometrii Riemann a aritmetiku Gödel. Vedle těchto příměrů se na scénu vrací i Scheferova kniha, v níž Deleuze spatřuje artaudovské překročení Ejzenštejnova obzoru. Nepravidelný pohyb filmového obrazu (tedy „obraz-pohyb“) vede podle Schefera k „uzávorkování světa“ a rozrušení viditelného, čímž však místo zviditelnění myšlení, o němž snil Ejzenštejn, naráží na to, co v myšlení nelze myslet a ve vidění vidět.<sup>41)</sup> Tato nová formulace pádu normativního nazírání skutečnosti, která se mění v otevřený soubor odchylek čili stavů na pokraji nemoci bez zlatého standardu zdraví, zdůvodňuje Scheferův zájem o poloviditelné, odpovídající Deleuzovu zájmu o polosubjektivní. Zrnka prachu, cáry mlhy a děšť jsou prvky volné nepřímé promluvy zbytků světa, které Deleuze a Schefer identifikují u Dreyera, Kurosawy nebo Wellese. Prolínání zbytků světa je důsledkem automatické filmové epoché, která jako opak epoché fenomenologické rozechvívá a rozostřuje samotné póly noeticko-noematického vztahu. Myšlení je ve své poslední instanci nekoherentní, nikoli však neinteligentní.<sup>42)</sup> Má svůj mechanismus, svou loutkovitost a automaticnost oproštěnou od tíže sebevědomí. A také vlastní produktivitu, vysílající znaky nepodřízené syntaktické hierarchii, znaky vystupující z diferenciací látky společné záhybům mozku i zbytkům světa. Popisy této látky a její diferenciací, podané v obou svazcích *Filmu*, poukazují k novému pojetí nevědomí, které už není modelováno jako divadelní scéna (Charcot), ani jako jazyk (Freud, Lacan), ale jako továrna, jejíž úkony nevyžadují reflexi, ani víru a nenarážejí na kulturně stanovené meze, takže tvoří všechna možná provázání znaků.<sup>43)</sup> Film i myšlení jsou funkcí vývoje hmoty, která je původně nejednotná a z hlediska znaků prostupná jako pěna. „Jak ukázal Bergson, obraz-pohyb je hmota sama. Je to látka jazykově neutvářená, přestože je utvářená sémioticky a zakládá první rozměr sémiotiky.“<sup>44)</sup> Znaky předcházejí jazyku a protínají samu strukturaci látky vesmíru. Sestupem k pohybu znaků se tedy inteligence filmu vymyká kritériím přirozenosti a organizuje hmotu obrazu jen podle vlastních „konstruktivních“ pravidel. Filmové myšlení se tedy zcela zásadně liší od vědomí sebe sama, které spontánně vytlačuje jistý druh nepravidelných pohybů do sféry nevědomí, z níž je pak „osvobozuje“ jazykovou interpretací. Duchovní automat, zrozený z destrukce sebereflexe a introspekce, nemůže ale beze zbytku převzít či nahradit akt rozhodnutí, jímž začíná rekonstrukce světa v každém konkrétním díle. Aby nemusel vrátit do srdce myšlení a filmu intuici, Deleuze se v této souvislosti obrací k motivu víry. Jakkoli už prý člověk nevěří sám v sebe, ani ve svět, má věřit ve svůj vztah ke světu, a tím převrátit zpět na nohy onu na hlavu

41) Tamtéž, s. 219.

42) Toto klíčové poznání není daleko od Turingovy úvahy o tom, že stroje nelze pokládat za inteligentní, pokud o nich uvažujeme jen z hlediska neomylnosti. Viz neuveřejněná přednáška v Londýnské matematické společnosti dne 20. února 1947, kterou cituje A. Hodges (viz Andrew Hodges, *Alan Turing. The Enigma*. London 1992 /1. vyd. 1983/, s. 360n.).

43) Pojetí nevědomí jako továrny z prvního svazku *Kapitalismu a schizofrenie* (G. Deleuze – F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie I. Anti-Oedipe*. Paris 1972) proto souvisí s pragmatikou „abstraktních strojů“, která v *Tisíci plošinách* vládne znakům a předchází lingvistiku i logiku.

44) G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 49.

postavenou moderní situaci, v níž se neukazuje svět ve filmu, ale svět jako film, přesněji řečeno film špatný. Podle Deleuzova proroctví je úkolem moderního filmu odolávat konečné syntéze moderního obrazu světa a moderního světa, a tím nacházet v trhlinách mezi „čistými zrakovými a zvukovými situacemi“ etický rozměr.<sup>45)</sup>

Nás ale v tuto chvíli více zajímá Deleuzovo proroctví, které se týká filmu klasického, to jest napětí mezi jeho zrodem před první světovou válkou a smrtelnou krizí po válce druhé. Zvláštní smysl dává tomuto napětí korelace vývoje filmu a dějin filosofie, o které už víme, že seskupuje téměř všechny výslovné odkazy na filosofii do období začínajícího Kantem. Pochopili jsme také, že tato strategie nemá co činit z obav před anachronismem, ale pouze se skutečností, že *Film* je knihou absolutně moderní v Rimbaudově slova smyslu. Zbytečnost sestupu před Kanta plyne z toho, že právě u něj dochází podle Deleuze ke zlomu v pojetí vztahu času a pohybu, čímž se otevírá jak možnost rozpoznat obraz-pohyb „za hranicemi podmínek přirozeného vnímání“<sup>46)</sup>, tak možná evoluce od obrazu-pohybu k obrazu-času. Kant tedy stojí jednou nohou u kolébky filmu vůbec, druhou pak u hrobu filmu klasického. Odtud také fantastický statut celého prvního dílu Deleuzova zkoumání. Obraz-pohyb je vlastním živlem klasického filmu, který však právě proto není ničím jiným než asynchronní úchylkou v evoluci kosmu i mozku, zrozenou kvůli nahodilosti techniky se stoletým zpožděním. Klasická doba filmu měla začít publikací *Kritiky čistého rozumu*, a tím předběhnout vznik romantické poezie i realistického románu. A protože toto zpoždění nebude vymazáno dříve než osvobozením obrazu-času, jímž film obrovským a disjunktivním skokem dožene rytmus evoluce lidstva, celé období klasického filmu zůstává podle Deleuze vepsáno v příliš pozdě přišlém dětství. Až do konce čtyřicátých let přežívá klasický film jako neopakovatelné a nedostižné monstrum, obluda nadaná dojemným a mrazivým půvabem toho, co nemohlo dospět a muselo zaniknout. Tímto zánikem nabyly dokonce i nejnepatrnější a nejméně pravidelné obrazy-pohyby definitivní platnosti, a klasický film se navždy proměnil v inventář absolutně jedinečných bytostí, obývajících trhliny mezi plynulostí citů a přetržitostí významu. Filmové obrazy žijí svým životem, jenž nemá žádné přirozeně dané meze.<sup>47)</sup>

### Karel Thein (1961)

Asistent na FF UK. Přednáší dějiny antické a raně moderní filosofie, věnuje se též problematice filmu a fotografie.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, Ústav filosofie a religionistiky,  
nám. J. Palacha 2, 110 00 Praha 1)

45) Tamtéž, s. 223 – 225. Skutečnost, že volba „současných“ apoštolů nové víry (Durasová, Garrel, Godard, Straub, Syberberg) se dnes až na Godarda jeví jako přinejmenším velmi problematická, přitom nesmí zakrýt sílu teoretického základu. Přehmaty, plynoucí ze švů mezi analýzou a kázáním, nezpochybňují samy o sobě ani platnost analýzy, ani možnost správného proroctví.

46) G. Deleuze, *Film I*, s. 11. Pro výslovné sblížení Bergsona s Kantem viz Týž, *Cinéma 2*, s. 110.

47) Ke zcela nutnému srovnání tohoto zvláštního života s pojetím „Nachleben“ u Aby Warburga a „Überleben“ u Waltera Benjamina se vrátíme v jiném textu.

## ILUMINACE

Karel Thein: „It's Alive!“ Gilles Deleuze a evoluce filmového obrazu

### Citované filmy:

*Ďábelská panenka* (Devil Doll; Ted Browning, 1936), *Dotek zla* (Touch of Evil; Orson Welles, 1958), *Kontakt* (Contact; Robert Zemeckis, 1997), *Vampyr* (Vampyr, ou L'Étrange Aventure de David Gray; Carl Theodor Dreyer, 1932), *Zachraň, kdo můžeš, si život* (Sauve qui peut /La vie/; Jean-Luc Godard, 1980), *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain; Stanley Donen, 1952).

## SUMMARY

## „IT'S ALIVE!“

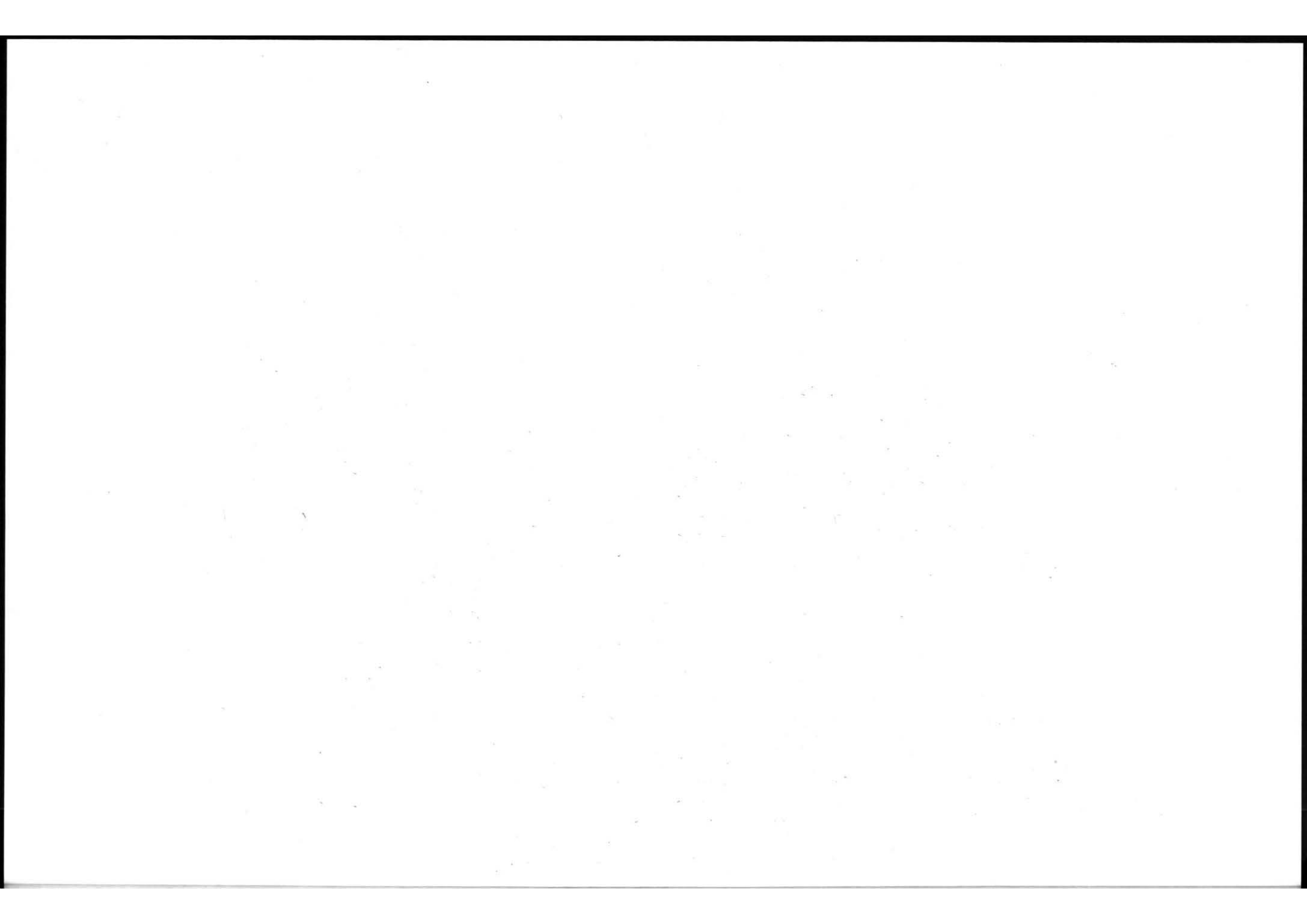
*Gilles Deleuze and the Evolution of the Film Image*

Karel Thein

The two volumes which Gilles Deleuze devoted to the issue of the film image assume a special status not only among works related to film theory but also among the author's philosophical writings in general. The aim of this article is to explain this specificity, whose core is undoubtedly a double gesture laying down a direct link between film and philosophy. The first instance of this gesture is the anticipated expression of the structures present in the film image, the second is the unexpected assertion of these structures as both pre-lingual and conceptual. Both volumes of *Film* therefore accurately anticipate Deleuze's latest book *What Is Philosophy?* which can easily be read as their indirect commentary. Thus these volumes, better than anywhere else, unveil the hidden heroism of Deleuze's philosophy consisting in the endeavour to liberate concept from dependence both on language and intuition. The network of associations between *Film* and Deleuze's work in general is focused at the same time on the gradually defined correlation of film and thought. The Czech edition of the first volume of *Film* provides an opportunity at least to outline the main forms this correlation assumes in the overall work which allows the reader to appreciate the special status of the subject underlining the first volume – classical film in its uniqueness and radical contrast to modern film.

*Film* is an absolutely modern book in the Rimbaudesque sense. The redundancy of the descent to Kant arises from the fact that, according to Deleuze, in his case we see a break in the concept of the relationship between time and movement which opens up both the possibility of distinguishing image-movement “beyond the borders of the conditions of natural perception” and the possible evolution from image-movement to image-time. Kant, then, stands with one foot at the cradle of film in general, the other at the grave of classical film. The fantastic statute of the whole of the first volume of Deleuze's analysis also leads from this point. Image-movement is the element of classical film itself which, for this very reason, however, is nothing more than an asynchronous deviation in the evolution of space and the brain occurring, due to the randomness of technology, with a century's delay. The classical era of film should have begun with the publication *Critics of Pure Reason*, thus outdistancing the rise of Romantic poetry and the realistic novel. And since this delay will not be eradicated before the liberation of image-time, through which film, with a huge and disjunctive leap, will draw level with the rhythm of humanity's evolution, the entire period of classical film, according to Deleuze, will remain written into a childhood which has come too late. Until the end of the 1940s classical film lived as a unique and unrivalled monster, a beast endowed with the touching and icy charm of something which could not evolve and had to fade away. With this demise the most inconspicuous and least consistent images-movements acquired definitive legitimacy and classical film was transformed forever into an inventory of wholly unique creatures inhabiting the cracks between the fluidity of emotions and the discontinuity of meaning. Film images live a life which has no naturally set limits.

Translated by Karolina Vočadlo



Článek

## NÁZEV JAKO JINÉ

Helena Bendová

Název filmu je vedlejší v obou smyslech slova. Míním tím jednak jeho zvláště hraniční postavení ve vztahu k dílu, které pojmenovává, jednak to, že zpravidla nepatří mezi prvky filmu, které by byly klíčové z estetického hlediska, prvky nepostradatelné pro adekvátní porozumění dílu. Nad estetickou funkcí názvu filmu – o které bude pojednávat tento článek – často dominují funkce jiné: název slouží k tomu, aby film odlišil od jiných filmů, učinil z něj ohraničenou věc, disponovatelný výrobek, cosi, co je možné prodávat, kupovat, neproblematicky začlenit do jiných diskursů, cosi, s čím je možné manipulovat.<sup>1)</sup>

Pojmenování jako forma kontroly nad dílem, jako vnější, mimoumělecká síla, se projevuje též v obvyklém podřizování názvu reklamním účelům. Reklamní název funguje, zjednodušeně řečeno, právě opačně než název vytvořený jako svébytná estetická součást filmu: snaží se působit rychle (umožnit potenciálnímu divákovi rychle a jednoduše si film zařadit, např. do nějakého žánru, tedy ujistit diváka v jeho konvenčních očekáváních) a spíše krátkodobě (jeho působení se odehrává ještě před příchodem diváka do kina, při samotné projekci filmu je už jeho účel splněn a název se nijak výrazněji nezapojuje do významového dění díla, nic už nepřidává).

Mimoumělecké a normativní fungování názvu filmu ponechám na následujících řádcích stranou – hodlám se soustředit naopak na zvláštnosti titulu ve vztahu k dílu a procesu jeho percepce. Uměleckou působivost názvu budu zkoumat nejprve na obecné rovině (specifičnost jeho postavení) a pak se zaměřím na to, jak ovlivňuje vnímání díla divákem (jeho dění v díle) a na konkrétní možnosti esteticky zajímavého používání názvů.

### I. (Ne)místo názvu

Paradox názvu tkví v tom, že leží na hranici mezi dílem a světem, resp. že je právě touto hranicí. Být hranicí přitom znamená nemít žádné vlastní pevné místo: znamená to být zároveň uvnitř i vně filmu, stále oscilovat mezi přítomností a nepřítomností, být stále odjinud. Název je „ta část filmu, která je nejvíce ‚vně‘“, píše Peter Brunette a David Wills.<sup>2)</sup>

1) „[...] titul je vedlejší produkt mobility obrazů, i když je to třeba jen pozdější přezdívka,“ píše ve svém článku o názvech obrazů E. H. Gombrich. Viz Ernst Hans Gombrich, *Image and word in twentieth-century art*. „Word & Image“ 1, 1985, č. 3 (červenec – září), s. 216.

2) Peter Brunette – David Wills, *Screen/play. Derrida and Film Theory*. Princeton University Press 1989, s. 140.

Název, coby paradoxní „vnější část“ díla, narušuje do jisté míry jeho soudržnost, vnáší do něj stále neklid, nepřítomnost, heterogenost, podobně jako to činí podpis či rám obrazu, jak si všímá Jacques Derrida: „[...] instance rámu, titulu, podpisu, vysvětlivek nepřestávají narušovat vnitřní řád diskursu...“<sup>3)</sup>

Názvu chybí celistvá, samostatná existence: zatímco film může existovat a mít smysl i bez názvu, titul musí být vždy titulem něčeho, přičemž se sice stává součástí toho, co pojmenovává, ale nikdy ne úplně, vždy zůstává vůči dílu částečně vnější. Sám o sobě (bez filmu) proto název odkrývá vždy jakési chybění, nedostatek smyslu; v rámci díla zase naopak často působí jako jakýsi ne zcela nutný dodatek či nadbytek smyslu (který ovšem samozřejmě může, je-li divákem odhalen coby důležitý významový prvek, radikálně pozměnit celou interpretaci filmu a stát se tak – zpětně – nezbytným, třeba i klíčovým prvkem díla). Na druhou stranu, přes svou fundamentální necelistvost, právě název bývá tím, co film (na počátku) zakládá a (celou dobu) rámuje: necelistvý název je garantem celistvosti díla. Podobný paradox, odkrytý Derridou, se skrývá v tom, že název dodává filmu jeho identitu a jedinečnost (jinak řečeno ohraničenost) ovšem právě na základě své ne-jedinečnosti (a ne-ohraničenosti), díky tomu, že může být snadno a donekonečna citován, přenášen do jiných kontextů.<sup>4)</sup> „Každý znak [...] může být citován, uveden v závorkách: díky tomu může zpřetrhat všechny svazky s jakýmkoli daným kontextem, donekonečna a nevyčerpatelným způsobem tvořit kontexty nové. V tom však není implikováno, že značka má nějakou platnost mimo kontext, nýbrž znamená to naopak, že existují pouze kontexty bez jakéhokoli absolutního centrálního zakotvení,“ píše Derrida.<sup>5)</sup> Stejně jako se název může – ale nemusí – stát významově podstatným kontextem filmu, může se film stát kontextem pro název: název a dílo se takto mohou do značné míry navzájem určovat či zpřesňovat. Kontext je přitom dán jednak jejich „blízkostí“ (souvislostí), jednak „vzdáleností“ (vzájemnou nesouvislostí, diferencí).

Principiální a nezrušitelná jinakost názvu a díla (z hlediska struktury i materiality) způsobuje, že je mezi nimi vždy nějaká diference, jejíž míra je jedním z hlavních činitelů estetické působivosti vztahu název – dílo. Zajímavé jsou obzvláště krajnosti, což znamená na jedné straně minimalizování oné mezery mezi názvem a dílem: titul a dílo „říkají“ jako by totéž, „mluví“ o tomtéž. Zajímavost zde spočívá ve zmiňované nemožnosti absolutní identity názvu a díla, v tom, že mezi nimi je vždy nějaká jinakost, jež může být právě o to znepokojivější, oč více se název snaží být (naoko) doslovný, přesný a neproblematický (třeba ve svém popisu hlavního tématu filmu). Navíc na druhé straně zdvojení významu (i když nedokonalé) funguje často jako subversní síla – narušuje zdánlivou soběstačnost a jedinečnost významu, nechává mizet referent ve hře zrcadlení. Vezměme např. film Agnès Vardové ŠTĚSTÍ, zobrazující takřka neustálé štěstí hlavních hrdinů. Lidé se tu usmívají, navzájem se slovně ubezpečují o svém štěstí, název nám též říká, že se díváme na jejich štěstí... Právě ona přímota a nekomplikovanost, s jakou jsme vícenásobně ubezpečováni o tom, že „toto je štěstí“ (v kombinaci s jistými značně

3) Jacques Derrida, *La vérité en peinture*. Paris 1978, s. 14.

4) Srov. Jacques Derrida, *Signatura událost kontext*. In: T ý ž, *Texty k dekonstrukci*. Bratislava 1993, s. 277 – 306.

5) Tamtéž, s. 292.



disharmonickými, leč štěstí hrdinů přesto kupodivu neničícími událostmi v ději filmu), způsobuje, že se ono zobrazované a slovy tvrzené štěstí stává podezřelým a divák je naváděn k rušivě „neodůvodněné“ otázce: zda je skutečně právě tohle štěstí? Jiným způsobem může vznikat znepokojivost z mizení mezery mezi názvem a dílem díky faktu, že od uměleckého díla očekáváme vždy více, než co nám říká už jeho název a nepřináší-li pak film nic moc nad to, co sliboval název (jako např. ve filmech Andyho Warhola EAT či SLEEP), divák je obvykle přinejmenším vyveden z míry, udiven, rozčilen apod. Jedním z uměleckých zisků takových filmů může být právě odkrytí divákových konvenčních předpokladů, vedoucí k lepšímu pochopení toho, jak vnímáme umění, co od něj vlastně požadujeme.

Na druhé straně lze umělecky využít maximálního zvětšení oné mezery mezi názvem a filmem: divák je konfrontován s nemožností nalézt jejich souvislost, překlenout smysluplně onu mezeru. Vzhledem k obvyklému slabému, spíše nenápadnému a nepřilíh esteticky podstatnému vztahu mezi dílem a jeho jménem, bývá většinou zapotřebí, aby byl divák nějakým způsobem vybízen k propojení titulu a filmu – jež pak ovšem „iracionálně“ selhává. Název se tak stává zobrazením samé nemožnosti interpretace neboli neustálé a principiální možnosti interpretačního nezdaru. Příkladem by možná mohl být film Raoula Ruize TŘI ŽIVOTY A JEN JEDNA SMRT, v němž se *navzdory* názvu objevují hned čtyři hlavní postavy (a Carlos Castaneda), žijící v jediném těle a na závěr propojené v okamžiku své – jedné – smrti.

Vedle toho existují případy, kdy dílo, resp. jeho smysl, leží jaksí právě v oné mezeře, nenaplněnosti názvu: tématem je pak právě to, co se nestalo, to, kolem čeho film soustředěně, ale marně kroužil – touha, chybění. Kupříkladu název filmu Catherine Breillatové ROMANCE s ironickou hořkostí vyjadřuje právě to, k čemu nedošlo, co se hlavní hrdince přes její snahu nepodařilo prožít: její vztahy s muži jsou buď asexuální nebo víceméně čistě sexuální, vždy nějak neuspokojivé a „neromantické“. Název coby výčitka, znamešní absence.

Podvojný, vnitřně/vnější charakter názvu filmu, zamezující jeho splynutí, ale i absolutnímu oddělení ve vztahu k dílu, se projevuje ještě v jedné jiné jeho obecné podvojnosti: název na jedné straně pojmenovává film (což znamená, že ho do jisté míry určuje, popisuje, shrnuje, „zdvojuje“, zakládá, ohraničuje atd.), na straně druhé pojmenovává něco „vlastního“, jelikož má též svůj referent a konotace, zcela nezávislé na pojmenovávaném díle. Díky této vlastní referenci může název fungovat jako určitý zvláštní topos, (ne)místo, do jisté míry vizuální, ale přitom nezobrazované prostředí, do něž je někdy „imaginárně“ umístěn celý film (viz např. Antonioniho ČERVENÁ PUSTINA). Titul, přestože je ze slov, může sám o sobě vytvářet více či méně konkrétní a metaforický obraz: krajiny, místa, situace atd. Také film ovšem vytváří prostřednictvím obrazu, zvuku a vyprávění „obrazy“ různého stupně nejen realističnosti, ale i viditelnosti (v tom smyslu, že výsledný obraz může být i cele implikovaný, imaginární, smyslově neviditelný). Obrazy vytvářené filmem a obrazy vytvářené jeho názvem se setkávají v prostoru, jenž se právě (i) díky tomuto setkání stává bytostně heterogenní, „narušený“.

O prostoru, v němž se mohou setkat film a jeho titul, je možné mluvit ve třech smyslech, označujících tři různé hladiny jeho smyslové konkrétnosti a zobrazitelnosti: a) viditelný diegetický prostor (vytvářený pomocí obrazů); b) více či méně nezobrazovaný prostor

„imaginární“ (vytvářený slovem i obrazem); c) nezobrazitelný „diskursivní“ prostor (prostor vytvářený „řečí“; abstraktní časo-prostor nějaké řeči či kódu).

Rozdíl mezi prostorem diegetickým a imaginárním není ten, že první by byl jednoduše zobrazený filmovým záběrem a druhý ne: spíše, že první z nich je potenciálně zobrazitelný, zatímco v tom druhém je vždy i něco nezobrazitelného, radikálně jinakého, přístupného jen skrze myšlení a představitivost. Nezobrazený, mimoobrazový prostor (coby hors champ, hors cadre i jako onen těžko lokalizovatelný prostor, „odkud“ zní mimozáběrová hudba a hlasy<sup>6)</sup>) není ještě nutně prostorem druhé roviny, prostorem jaksi bytostně imaginárním, ale náleží zpravidla do oné první, diegetické hladiny prostoru. „V jednom případě označuje mimoobrazové pole něco, co existuje jinde, stranou nebo okolo; v druhém případě svědčí mimoobrazové pole o ještě více zneklidňující přítomnosti, o níž dokonce ani nedovedeme říci, zda existuje, ale spíš, že ‚doléhá‘ (insiste) nebo že ‚přetrvává‘ (subsiste), určitě radikálnější jinde, mimo homogenní čas a prostor,“ píše v obdobném významu Gilles Deleuze.<sup>7)</sup>

Nelze říci, že prostor vytvářený dílem a prostor vytvářený jeho názvem mají zcela nezávislou existenci: sám jejich zrod a charakter bývá dán v závislosti na interpretačním rámci, jenž poskytuje jak dílu název, tak názvu dílo. „Výsledný“ prostor či prostory pak mohou být důsledkem právě takovéhoho diferencujícího „setkání“ názvu a filmu. Například deníkový film Jonase Mekase WALDEN: název upomíná na Thoreauovu knihu, vybízející k návratu do přírody, v níž se vyskytuje stejnojmenné jezero. K tomu, aby v nás název vyvolal představu tohoto idylického jezera (a to navíc ne pouze chvilkovou a náhodnou, ale déletrvajícím, rámuje celé dílo), dochází díky tomu, že v obraze se Mekas často vrací, v různých ročních obdobích a situacích, k jezírku v newyorském Central Parku. Toto místo se navíc postupně čím dál více „zireálnuje“, zvnitřňuje – díky tomu, co se v něm odehrává a co nás Mekas nechává spoluprožít skrze introspektivní, pocitovou kameru a komentář; i díky časovému vrstvení, se z něho stává obecný a současně nanejvýš osobní obraz-vzpomínka. Z původního diegetického prostoru se stává doslova před našima očima prostor imaginární, k čemuž dopomáhá právě i konfrontace s (významově) obdobným imaginárním prostorem tvořeným názvem. Výsledný imaginární „Walden“, jenž vzniká během projekce z materie slovní i obrazové, z filmu i jeho názvu a jejich vzájemně se ovlivňujícího dění, je cosi zároveň viditelné i neviditelné, přítomné i nepřítomné – je to obraz vzpomínky na štěstí, imaginární obraz-místo, zrozené z analogie s *Waldenem* Thoreauovým, z (částečně) viditelných a zaznamenaných zážitků a z jejich emocionálního proměnění do představy jakéhosi ne/viditelného domova.

Jak bylo již částečně řečeno, titul a dílo se mohou uskutečňovat s různou „intenzitou“ (konkrétností, detailností, rozlehlostí atd.) ve třech odlišných prostorech, přičemž 1. jak film, tak titul mohou (ale nemusí) každý sám o sobě fungovat ve více prostorech zároveň; 2. prostory tvořené názvem a filmem se navzájem ovlivňují a prostupují. Prostorová heterogenost (jako smíšení dvou či všech tří prostorů nebo jako prostorová inkoherece na jedné rovině), vznikající potenciálně i „uvnitř“ názvu nebo díla samých, je ve vztahu

6) Tuto klasifikaci typů mimoobrazového pole přejímám z knihy André Gaudreault – François Jost, *Le récit cinématographique*. Collection Nathan-Université 1991, s. 83 – 86.

7) Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 28.

díla a jeho názvu fundamentální a nezrušitelná. Zřetelné je to na rovině označené jako diskursivní prostor.

Osvětlit, co míním pojmem diskursivní prostor, není lehké, neboť se jedná z podstaty o jaksi unikavý, neobrazný obraz, jenž je nicméně přeci jen – ještě – nějakým zvláštním způsobem obrazem, čímsi, co má rozlohu a časovost, svou hustotu, intenzitu, rytmus... Je to prostor vágní a neurčitý, vznikající z vnitřku řeči, vytvářený jejím časo-prostorovým rozmisťováním, jejím rozpětím, pohybem. Vztah názvu a díla tuto rovinu nutně narušuje, vnášeje do ní inkoherece, chybení a nadbytky, a to jednak díky jejich odlišné materialitě (slovo x obraz), jednak – na rovině významu, „narace“ – díky fragmentárnímu rázu titulu.

Název je jako první slovo z cizí řeči, zrod artikulace – která ovšem záhy umlká a je vystřídána zcela jinou řečí (obrazem, filmem). Název vstupuje na scénu jako tajemná šifra, neznámý kód, jeho počátek a zároveň předčasný konec, neboť následné dílo je kódováno jinak: existuje mezi nimi vztah (paralelní řekněme), ale nikoli plynulý přechod, jenž by umožňoval brát je jako jeden celistvý diskurs. S tím souvisí, že název coby zrod artikulace s sebou přináší neklid a nevěrohodnost tkvící v nemožnosti určit jeho původce. Nejde samozřejmě o hledání „reálného“ tvůrce, režiséra či scenáristy, ale o původce, jenž je konstruován dílem, implicitního autora/vypravěče, velkého obrazotvorce (grand imagier terminologií Alberta Laffaye).

David Bordwell považuje zdlouhavé teoretické hledání takového vypravěče za víceméně zbytečné: v případě filmu je implicitní vypravěč buď vytvořen dílem (a pak jaksi „víme, kde ho hledat“, kde se vzal), nebo jednoduše „neexistuje“, není implikován, a pak není důvod ho hledat. Bordwell píše, že narace je „organizace souboru vodítek pro konstrukci příběhu. To předpokládá vnímatele, ale žádného odesilatele zprávy. [...] vypravěč je produktem specifických organizačních principů, historických faktorů a mentálního nastavení diváka. Narozdíl od toho, co implikuje komunikační model, tento druh vypravěče nevytváří naraci; narace, odvolávající se na historické normy vnímání [viewing], vytváří vypravěče.“<sup>8)</sup> Hledání vypravěče „za každou cenu“ je dle Bordwella pochybené: „Dávat každému filmu vypravěče nebo implikovaného autora znamená oddávat se antropomorfické fikci.“<sup>9)</sup> To platí ovšem v případě filmového obrazu. Slova a písmo, materie názvu filmu, oproti tomu nutně předpokládají nějakého původce, nějaké individuální vědomí, jež název vymyslelo a „zapsalo“.

Tento prvotní vypravěč (vypravěč názvu) se ovšem významně liší od (případného) implicitního vypravěče filmu: umlká hned poté, co dal vzniknout dílu, jeho promluva ihned zaniká, vyčerpává se ve vyslovení názvu, jedním či několika slovy. Přitom však – díky oné diferenci mezi názvem a dílem, díky onomu nezahladitelnému přerušení diskursu – právě tento vypravěč je tím, kdo ustanovuje onoho velkého obrazotvorce, implicitního vypravěče (následného) filmu právě jako vypravěče, kdo ho *jmenuje* vypravěčem: název říká nejen „sebe“ (může být sám o sobě tvrzením, heslem, otázkou, osamělým slovem atd.), ale též (performativně) ohlašuje: „Toto je začátek filmu, bude se vyprávět.“

8) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. The University of Wisconsin Press 1985, s. 62.

9) Tamtéž.

François Jost a André Gaudreault si ve své knize *Le récit cinématographique* všímají toho, že onen mega-vypravěč (méga-narrateur) filmu, velký obrazotvorce, je bytostně heterogenní: není vlastně tak úplně vypravěčem (v klasickém smyslu, což též znamená v onom smyslu, který kritizuje Bordwell), neboť nejen vypráví, ale též ukazuje. Nicméně jeho heterogenost není, zdá se, dle Josta a Gaudreaulta natolik radikální, aby ho jaksi zcela „rozložila“, aby o něm znemožnila mluvit a přemýšlet coby o jedné, zastřešující „entitě“.<sup>10)</sup> Rozdíl mezi implicitním mega-vypravěčem filmu a „vypravěčem názvu“ je oproti tomu, dle mého, bytostně nepřekonatelný, vždy mezi nimi zůstává jakási diference, jež je zároveň vzájemně utváří.

Toto vzájemné utváření/diferování má asymetrický charakter. Je-li implicitní vypravěč fundován (v jistém smyslu *vyprávěn*) vypravěčem názvu, kdo pak ustanovuje tohoto vypravěče názvu coby vypravěče? Název coby zvláštní (ne)místo přechodu od ne-vyprávění k vyprávění, coby akt utvoření (mega)vypravěče neumožňuje většinou určit nějak konkrétněji svého tvůrce, a to ani na oné implikované významové či „metaforické“ rovině. Za příklad může sloužit dokument Karla Vachka *CO DĚLAT? CESTA Z PRAHY DO ČESKÉHO KRUMLOVA A ZPĚT ANEB JAK JSEM SESTAVOVAL NOVOU VLÁDU*. Na jednu stranu se během projekce ozřejmuje, že ona klíčová otázka „co dělat?“, je otázkou režiséra filmu, jenž ve filmu též hraje, stále jakoby pronásledován, rozpohybován právě touto otázkou, kterou v implicitní podobě klade lidem, s nimiž se setkává. Na druhou stranu se tato otázka stává zároveň i nadosobní a společnou, je to otázka kladená kýmsi neviděným a neidentifikovatelným každému z diváků i postav filmu (včetně režiséra, jenž je jednou z nich). Je-li u *CO DĚLAT?* vazba na původce ještě přeci jen z velké části jasná a vysvětlitelná (implikovaný autor je tu implikován nejen coby tvůrce filmu, ale i názvu), titul jako je *ŽÍT SVŮJ ŽIVOT* lze jen těžko přiřadit k nějakému původci, ať už režisérovi nebo hlavní hrdince. „Žít svůj život“ je tu jako osiřelá promluva, bez autora a kontextu, u níž můžeme jen hádat, je-li míněna (a kým) jako příkaz, heslo, povzdech, vyjádření touhy, toho, oč jde... A přece tu jakýsi ne-hlas během filmu neustále našeptává „žít svůj život“. Nemožnost určit nějak konkrétněji vypravěče názvu souvisí s tím, že název je v jistém smyslu zcela osamělý (nesousedí *plynule* s nějakým kontextem, jenž by ho jasněji určoval) a že to, co říká, je samo o sobě příliš krátké a „nesmyslné“ na to, abychom z této (ne)promluvy mohli konstruovat vypravěče.

Vypravěč názvu bývá o to konkrétnější, oč více je název jasně formulovaným a uceleným tvrzením, větou. Například vypravěč názvu filmu Rosy von Praunheimové *NENÍ TO HOMOSEXUÁL, KDO JE PERVERZNÍ, ALE SPOLEČNOST, VE KTERÉ ŽIJE* je identifikován jako poměrně konkrétní, kriticky uvažující vědomí, o němž můžeme předpokládat, že splývá s (implikovanou) autorkou – oproti tomu je těžké říci něco bližšího o „někom“, kdo „říká“ například *ZRCADLO* nebo *NOC*. Vypravěč názvu, i když může být též částečně implikován, zůstává vždy do značné míry tajemný, neidentifikovatelný, neurčený, a to i v onom výše zmiňovaném smyslu, že není možné říci, kým je tento vypravěč vyprávěn, určen jako vypravěč. Název filmu tedy zároveň ustanovuje instanci vypravěče/vyprávění a zároveň rozkládá samu možnost její existence, strhává ji (jaksi zpětně) do nicoty, odhaluje, že nemá žádný pevný základ, žádný jasný počátek.

10) Srov. A. Gaudreault – F. Jost, c. d., s. 54 – 56.

## II. Názvo-dění

Od dosavadních obecnějších a spíše „prostorových“ úvah přejdeme nyní ke konkrétnějšímu zkoumání časovosti názvu, což v podstatě znamená obrátit se ke studiu divácké percepce názvu, resp. k dění názvu v díle a v divákovi. Východiskem nám budiž porovnání malířství a filmu. Zatímco v malířství není nijak neobvyklé obraz nepojmenovat, případně pojmenovat obligátním Bez názvu, nepojmenovaný film je cosi zcela výjimečného (najdou se i /skoro/ takové: např. experimentální filmař Harry Smith své abstraktní filmy označoval pouze čísly). Nepojmenování filmu je vzhledem ke komerčním tlakům možné v podstatě pouze u avantgardních snímků. Další důvod – pomíneme-li onen fakt, že nepojmenovat film je přeci jen poněkud nepraktické – vidím v tom, že ve výtvarném umění slovo působí jako více cizorodý materiál, kdežto film jako povětšinou narativní umění se pojmenování vydává snadněji. Navzdory (či spíše právě kvůli) nepsané nutnosti pojmenovat film existují snímky, jež jsou pojmenované tak rafinovaně, že jejich titul v ironickém, zcizujícím gestu neguje a vymazává sám sebe (své konvenční fungování coby záruky díla, jeho počátku a jeho odlišnosti od jiných filmů): viz Maurice Lemaître a jeho FILM UŽ ZAČAL? a film Jeana-Luca Godarda pojmenovaný FILM JAKO JINÉ.

Je-li na jedné straně v malířství obvyklé dílo nijak nepojmenovat, na straně druhé může titul získat při vnímání obrazu často takovou důležitost, jako u filmu má jen zřídka.<sup>11)</sup> Jednak je to dáno zmiňovanou nesourodostí slova a obrazu, způsobující, že název působí v kontrastu k malířskému obrazu výrazněji, než je tomu u jeho vztahu k obrazům filmovým, jednak odlišnou časovostí vnímání obrazu. Malířské dílo se děje – podobně jako film – během procesu vnímání divákem a v tomto smyslu je i pro něj časovost fundamentální. V porovnání s filmem je nicméně trvání diváckovy recepce obrazu minimální, *relativně* okamžité. Díky této relativní krátkosti vnímání obrazu je divácký zážitek jaksi celistvější, méně se toho „ztratí“ (zapomene či přehlédne), navíc je možné se kdykoli vrátit pohledem. Nezáleží příliš na tom, zda si přečteme název před tím, než si začneme prohlížet obraz, během toho či poté – vždy to bude v tu „správnou chvíli“: proces utváření díla v myslí bude sice trochu jiný, a tak možná i samo výsledné dílo, ovšem s největší pravděpodobností *dojde* k onomu „střetu“, porovnání díla s jeho názvem.

Film oproti malířství mnohem více řídí časový průběh diváckova vnímání (co bude kdy vnímáno), na druhou stranu však na diváka zároveň klade v jistém smyslu větší nároky, konkrétně na jeho anticipační a paměťové schopnosti. Právě ty jsou při vnímání/interpretaci díla klíčové, jak si všímá Ernst H. Gombrich: „Veškerá interpretace se objevuje v kontextu paměti a očekávání [...].“<sup>12)</sup> To, že dílo (a filmové jaksi „více“ než malířské) není dáno naráz, v přítomnosti, ale nastává postupně v čase, s sebou nese riziko „chyb“, špatných cest, „neoptimální“ recepce (jako utopickou „optimální“ recepci můžeme označit takovou, která vede k nejintenzivnějšímu estetickému prožitku, ke vzniku toho nejzdařilejšího filmu z možných – přičemž jako film zde chápu to, co vznikne v diváckově myslí během projekce). Divák si musí propojovat to, co viděl, s tím, co vidí nyní i se svým očekáváním toho, co teprve uvidí, a z jistých „správných“ kombinací

11) Srov. Michel Foucault, *Toto nie je fajka*. Bratislava 1994.

12) E. H. Gombrich, c. d., s. 221.

ve „správných“ chvílích pak vznikají nové významy, stejně jako dochází k transformaci těch minulých. Během vnímání filmu se jisté významy utváří (jen) v určité chvíli, v jisté situaci: není-li divák v onu chvíli dostatečně vnímavý, tj. nezareaguje-li například adekvátně na vodítka nabízená filmem či neprojeví-li v dostatečné míře vlastní interpretační, imaginativní, konotativní atd. schopnosti, onen význam mu unikne. Vzhledem ke zmiňovanému faktu, že divák nevnímá nikdy pouze „nehybnou“ přítomnost díla, ale zapojuje paměť a očekávání (minulost a „budoucnost“ díla), je ovšem možné, aby mu onen hypotetický uniklý význam došel později a byl pak zpětně „vložen“ do díla, jež je takto možné zpětně radikálně proměňovat.<sup>13)</sup> „Při zanedbání časové charakteristiky lze proces recepce, osvojování umělecké informace, chápat jako lineární nárůst komplexnosti. [...] Zahnutí časového vědomí umožňuje odhalit oscilační charakter, zpětné vazby a návraty, vícedimenzionálnost, překryvy a simultaneity rozvíjejícího se procesu, heterarchické fáze vedle hierarchických,“ píše Vlastimil Zuska.<sup>14)</sup> Je-li díky tomuto oscilačnímu charakteru vnímání filmu možné do jisté míry opravovat zpětně své „nedostatečné“ vnímání díla (ono „přehlédnutí“ některých esteticky zajímavých, třeba i klíčových potenciálních významů), složitost časovosti tohoto procesu je přesto nicméně většinou relativně vyšší než u malířství a způsobuje, že se název může při vnímání filmu (v kontrastu k malířství) mnohem snadněji zcela „vytrátit“, nepřipomenout „se“ ve správný okamžik, a tak nevstoupit do vztahu s dílem.

Obecně lze říci, že název si uvědomujeme (a „porovnáme“ jej s dílem, vytvářejíce z jejich střetu potenciálně nové významy) tehdy, když jsme k tomu nějak navedeni filmem samým a pak především na začátku a na konci filmu. „Film předkládá vodítka, vzorce a mezery, které usměrňují divákovu aplikování schémat a testování hypotéz,“ píše David Bordwell, popisující vnímání filmu z hlediska konstruktivistické teorie, která percepci nahlíží jako proces aktivního testování hypotéz.<sup>15)</sup> Z hlediska vytváření hypotéz je obzvláště důležitý právě počátek filmu, fungující jako určitý nejasný příslib, podnět ke snění, jako prvotní nasměrování našich očekávání, jež ovšem do jisté míry ovlivňuje, co vlastně vůbec uvidíme. Podle Gombricha, analyzujícího fungování názvu u malířských děl, titul „mění náš mentální stav a naši interpretaci, nastavuje řetězec asociací“.<sup>16)</sup> Asociace, které nám nabízí, nás mohou navádět spíše k dílu, či naopak od díla, k interpretaci jaksi konkrétnější, nebo naopak obecnější, uzavřenější, nebo otevřenější (ve smyslu míry participace divákovy imaginace a myšlení na vytváření díla). Název nás navádí hledat/vidět ve filmu to, co nám – většinou tak nejasně – říká: hledáme název v díle. „Role titulu [...] může být také popsána jako role diferenciacce, z vágní a obecné nálady je učiněna více specifická tím, že je naší reakci umožněno krystalizovat kolem

13) Vlastimil Zuska ve své knize o vnímání výtvarných uměleckých děl mluví o „pochopení času jako konstitutivní složky celkového uměleckého poselství v té míře, v níž může (v rámci reality uměleckého díla, v jeho „možném světě“) *přítomnost ovlivnit minulost*“. Viz Vlastimil Zuska, *Čas v možných světech obrazu. Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho percepce*. Praha 1994, s. 39.

14) Tamtéž, s. 43.

15) D. Bordwell, c. d., s. 33. Divák je dle této teorie aktivní: vytváří si více či méně stabilní soubor základních předpokladů (týkajících se především soudržnosti předkládaného možného světa a kauzální propojenosti událostí); dedukuje; používá paměť; vytváří a testuje hypotézy. Tamtéž, s. 37.

16) E. H. Gombrich, c. d., s. 222.

definitivní ideje,“ píše Gombrich.<sup>17)</sup> K diferenciaci, vzájemnému zpřesňování a proměňování, nemusí docházet, jak jsem zmiňovala už v předešlé kapitole, jen tehdy, když se název snaží vyjádřit cosi tématicky, pocitově či třeba stylisticky podobného jako dílo, ale i tehdy, kdy je schválně matoucí, protichůdný, „nesmyslný“, zneklidňující atd. Ona diferenciacie proto může směřovat dvěma směry: ke zpřesňování, zřetelnějšímu určování významu, nebo naopak k ambivalenci, větší tajemnosti či heterogenosti filmu. „Obraz je jeden pól, titul často vytváří druhý a pokud spojení [set-up] funguje, objeví se něco nového, co není ani obrazem, ani slovy, ale produktem jejich interakce,“ všímá si Gombrich.<sup>18)</sup>

Připomínání si názvu, k němž povětšinou dochází na konci či po zhlédnutí filmu, při jeho „doznívání“, je vedeno snahou scelit si film do jednoho celku, zjistit, zda byl „příslib“ daný názvem na začátku splněn, či nikoli. Název může takto na závěr sloužit jako poslední (i když vlastně zároveň první) chybějící článek řetězu, klíč k celému filmu, definitivně ujasňující „o čem“ to bylo. Například ve filmu Dušana Hanáka TICHÁ RADOST až poslední záběr filmu, kdy vidíme hlavní hrdinku, jak stojí mlčky u okna, prožívá svou tichou radost, dává plně pochopit, že právě tento pocit byl celou dobu hledán, že k této chvíli celý film směřoval. Zatímco na počátku je titul čímsi obecným, nejasným, „prázdným“, trsem neutříděných a jaksi libovolných konotací, po zhlédnutí filmu se vrací radikálně proměněný, asociující mnohem konkrétněji určitá témata, obrazy, situace.

Jelikož estetika směřuje spíše k neklidu než klidu, spíše k mnohovýznamovosti než jednoznačnosti, bývá toto zpřesnění názvu zároveň dosti otevřené a nedefinitivní. Takto např. název filmu Jana Gogoly ml. NONSTOP, zprvu implikující jaksi příliš mnoho věcí najednou a tedy vlastně nic konkrétního, se po zhlédnutí vrací jako mnohem konkrétnější síť významů, mezi nimiž se děje: název nebyl filmem vysvětlen, spojen s nějakým jedním významem, ale získával postupně různé významy, které se navíc různě vzájemně propojují; „výsledný“ název (i film sám) je pak právě touto ztěžka uchopitelnou, a přece konkrétní, dějící se mnohovýznamovostí.

Podstatnost názvu pro samotný vznik díla v divákově mysli si můžeme na závěr přiblížit na filmu Kurta Krena 31/75 ASYL. V tomto devítiminutovém experimentálním filmu vidíme jediný proměňující se obraz předjarní krajiny s cestou a několika stromy. Kren se vracel jednadvacet dní za sebou na stejné místo, natáčejíc podle předem vytvořeného strukturálního schématu přes různé masky zakrývající části záběru a následně film dle přesného schématu také sestříhal. Vzniká tak fascinující obraz-čas, kdy v záběru vidíme (a zároveň částečně nevidíme) krajinu, v jejíž jedné části sněží, v jiné je nasněženo, v jiné je již jaro. Nicméně jen díky znalosti názvu můžeme svou interpretaci/vnímání filmu rozšířit o další významy, při nichž se tato zvláštní unikavá krajina stává sama o sobě „azylem“: zobrazuje, jak je azyl čímsi bytostně skrytým a v podstatě nedosažitelným, čímsi, co dodává jistotu paradoxně kvůli své nejisté, imaginární, skryté existenci – je čímsi, co neexistuje jinde než v představě, v melancholické hřejivosti vzpomínky. Ten „pravý“ azyl je skryt právě v čase, v paměti, ve vzpomínkách.

17) Tamtéž, s. 225.

18) Tamtéž, s. 222.

To, že působivost tohoto snímku závisí (též) na jeho názvu, může dokumentovat jiný Krenův film, 37/78 TREE AGAIN. TREE AGAIN, ač též velmi zdařilý, není tak uchvacující jako ASYL z několika důvodů: dva z nich vidím v jinakosti (techniky) obrazu, třetím je právě název. I tento film je založen na strukturální kombinaci záběrů krajiny (tentokrát s jedním dominantním stromem a loukou, na níž se – někdy – pasou krávy) snímaných statickou kamerou z téhož místa během padesáti dní. I zde jsme svědky zázračného zhuštění času do jediného obrazu, čehož je dosaženo zrychlením času záběrů a rychlou montáží: rychlost je taková, že spolu s pomalostí našeho vnímání a snahou zadržet obraz paměti způsobuje, že se jednotlivé záběry, snímané v odlišných dnech, v divákově mysli skládají a prolínají, vytvářejíce tak opět „nemožný“ zážitek simultánního vnímání několika odlišných chvil zároveň. Účinek je nicméně dle mého o něco menší než u ASYLU – jednak proto, že tu nedochází k natolik znepokojivému zakrývání, mizení (částí) obrazu (i v TREE AGAIN díky rychlosti záběrů zažíváme nemožnost trvalého zachycení obrazu, jeho unikavost, nespolehlivost paměti, nicméně ono bolestné chybění zde není *zviditelněno* /černými plochami/, i ono samo nám *uniká* díky rychlosti filmu), jednak sám zachycovaný obraz zprostředkovává pocit časovosti méně výrazně: změny času zde nejsou prostředkovány skrze sněžení a tání sněhu, samo o sobě melancholické ve své tichosti a nevyhnutelnosti (zmizení). A konečně sám název tohoto filmu, TREE AGAIN, se mi zdá být jaksi „méně dobrý“, protože – oproti ASYLU – příliš neprohlubuje vnímání/interpretaci filmu: název, fungující též jako odkaz na Krenův film 3/60 BÄUME IM HERBST, jenž byl sestaven ze záběrů větví stromů ve vídeňských parcích, zdůrazňuje repetitivnost, časovou nelineárnost, možnost (či nutnost) časových návratů, ne-li přímo kruhů, nekonečných a bezvýchodných, neotevírajících žádný prostor „jinde“. Zatímco ASYL inspiroval k asociacím, obecným i čistě osobním, vzpomínkovým, název TREE AGAIN funguje v tomto směru naopak spíš jako brzda: vidíme strom, a právě jen strom, a opět strom, a opět... Název nás neponouká vidět v obraze ještě něco jiného, ale stále znovu (a znovu) „jen“ strom.

\* \* \*

P. S. Název mého článku má (minimálně) čtyři odlišné významy, jejichž vytváření/zpřesňování během četby snad demonstrovala některá z témat textu.

**Helena Bendová** (1976)

Studentka filmové vědy na FF UK v Praze.

(Adresa: U Uranie 9, 170 00 Praha 7; e-mail: hbendova@email.cz)



## ILUMINACE

Helena Bendová: Název jako jiné

### Citované filmy:

*Co dělat? Cesta z Prahy do Českého Krumlova a zpět aneb Jak jsem sestavoval novou vládu* (Karel Vachek, 1998), *Červená pustina* (Il deserto rosso; Michelangelo Antonioni, 1964), *Eat* (Andy Warhol, 1963), *Film jako jiné* (Un Film comme les autres; Jean-Luc Godard, 1968), *Film už začal?* (Le Film est déjà commencé?; Maurice Lemaître, 1951), *Není to homosexuál, kdo je perversní, ale společnost, ve které žije* (Nicht der Homosexuelle ist perverse sondern die Situation, in der er lebt; Rosa von Praunheimová, 1970), *Noc* (Le notte; Michelangelo Antonioni, 1960), *Nonstop* (Jan Gogola ml., 1999), *Romance* (Catherine Breillatová, 1999), *Sleep* (Andy Warhol, 1963), *Šťěstí* (Le Bonheur; Agnès Vardová, 1964), *Tichá radost* (Dušan Hanák, 1985), *Tři životy a jen jedna smrt* (Trois vies & une seule mort; Raoul Ruiz, 1996), *Walden* (Jonas Mekas, 1964 – 1969), *Zrcadlo* (Zerkalo, Andrej Tarkovskij, 1975), *Žít svůj život* (Vivre sa vie; Jean-Luc Godard, 1962), *3/60 Bäume im Herbst* (Kurt Kren, 1960), *31/75 Asyl* (Kurt Kren, 1975), *37/78 Tree again* (Kurt Kren, 1978).

SUMMARY

TITLE AS THE OTHER

Helena Bendová

The title of a film is marginal in both connotations of the word: because of its oddly limiting position with regard to the work and its aesthetic insubstantiality. This paper leaves apart the non-artistic (advertising, normative) influences of the title which are mostly its dominant function, and concentrates on its artistic function.

Part One examines the status of the title, its (non-)place. The paradox of the title lies in its being at the boundary between the work and the world, namely, that it creates this boundary. The fundamental non-integrity of the title is the guarantee of the work's integrity; its non-uniqueness (iterability) gives the work its uniqueness (see Derrida). The measure of difference between the title and the work is one of the main factors of aesthetic impact in the relation between the former and the latter, the extremes being especially interesting: minimalization or, contrarily, maximalization of the split between the film and its title.

The title gives the film its name and at the same time has its own reference independent of the film. Thanks to this it can by itself create a more or less concrete image implying some image space and time. Space created by the film and that created by its title intersect creating a nondestructible spatial heterogeneity. Space can be referred to in three ways: a) visible diegetic space, b) more or less unrepresented imaginary space, c) unrepresentable discursive space.

The title as the birth of articulation brings along restlessness and inauthenticity issuing out of the impossibility to determine its author. Narrator of the title is different from the narrator of the film: it is the former that appoints the latter as the film narrator. At the same time, the title of the film institutes the authority of the narrative/narrator and immediately dissolves the very possibility of its existence, shows that it has no firm foundation, no clear beginning.

Part Two investigates the temporality of the spectator's perception of the film and its title, the action of the title in the work and the spectator, the starting point being comparison of painting and the cinema. We become aware of the title when we are led to it by the film itself and then primarily at the beginning and at the end. At the beginning the title acts as an important stimulus for creating hypotheses, for dreaming, it directs our interpretation, makes the importance of the film more precise or, on the contrary, more ambivalent. At the end, the title can act as a key to the whole work, finally clarifying "what it was about". However, the title represents mostly an occurring variety of meanings that have arisen in the spectator's mind during the projection rather than being an unequivocal explanation of the plot.

Translated by Karla Hyánková

## Článek

## MEZI OBRAZY

Josef Moucha

*Ostatně když se podíváme na nějakého člověka, nejsou naše oči nikdy dlouho nehybné a obraz, který si v duchu vytváříme, když na nějakou osobu myslíme, je vždy jakousi montáží.*

Ernst H. Gombrich<sup>1)</sup>

Tvrdí se, že fotografie není z okolí nějak zřetelně ontologicky vydělena a že v tomto ohledu výlučnější malba je předurčena své vydělení zdůraznit i pomocí rámu. Fotografický obraz se má údajně rozplývat. Nevidím to tak, ale rozumím, co tím má být naznačeno. Podobně bývá obecná iluzivnost obrazů spatřována v tom, že se – pomyslně vzato – díváme za ně, že hledíme do virtuálních hlubin zobrazených scén... Nejspíš je to věcí konvence, zvyku... Coby umělé znaky se kresby a malby z okolí vydělují principiálně stejně jako fotografie.

Jaromír Zemina v *Eseji o vznešenosti malby* uvádí: „Na spirituální podstatu malířství upozornil tedy Velázquez v onom raném bodegónu tak, že sakrální výjev umístil nad výjev profánní jako obraz v obraze a ohraničil jej rámem, podtrhujícím fakt, že je to malba, co dává viditelnou podobu idejím, o nichž se v bibli píše. Jeho umístěním do kuchyně pak zdůraznil všudypřítomnost duchovního principu světa, personifikovaného zde postavou Kristovou – všudypřítomnost, která malíře opravňuje a přímo vybízí k tomu, aby tento princip připomínal kdekoli, nejenom na místech posvěcených.“<sup>2)</sup>

Jako nedorozumění čtu naopak popis problematiky orámování u Petra Spielmanna, když zkratuje spojnicí mezi Jiřím Valentou a Mistrem Theodorikem, „jehož malba přesahováním do roviny rámu zasahuje do reálného prostoru před obrazem, tj. do našeho, divákova prostoru“.<sup>3)</sup> Byť Theodorik občas „přechází z roviny vlastního obrazu bez přerušení do roviny rámu“, je upřílišněné tvrdit, že „tím vzniká jakési antiilusionistické pojetí obrazového prostoru“.<sup>4)</sup>

Živými barvami malované polopostavy přece nejsou reliéfní, ač se Spielmannovi jeví vůči zlatavému pozadí mimoběžně; ani Theodorikovy rastry nepředstavují reliéf v pravém slova smyslu, tedy významově. Teprve k reprodukované ukázce se regulérně vztahuje

1) Ernst Hans Gombrich, *Příběh umění*. Praha 1992, s. 510.

2) Jaromír Zemina, *Velázquez. Esej o vznešenosti malby*. Praha 1998, s. 16n.

3) Petr Spielmann, *Homme'a Mistr Valenta*. In: Mahulena Nešlehová (Ed.), *Jiří Valenta (1936 – 1991). Souborné dílo*. Praha 1995, s. 72.

4) Tamtéž.

následující komentář: „Nedílnou součástí obrazů jsou reliéfní pastiglia, která nejsou pravděpodobně dílem malíře, nýbrž jiného, specializovaného umělce.“<sup>5)</sup> Mimochodem vyvstává otázka, omezuje-li se kolekce spojovaná tradičně se jménem Theodorikovým na dekorativní roli, kterou jí přisuzuje citovaný restaurátor Mojmir Hamsík. V hradě Karlštejnu vidí trezor, v kapli svatého Kříže „relikviář se stěnami obrácenými dovnitř“.<sup>6)</sup> Leč interiér říšské pokladnice byl určen lidskému pohledu. Nástěnné malby znázorňují Zjevení Boha, sto devětadvacet deskových obrazů pak výsostně nebeské vojsko, jak bývá dovozováno ze zakládací listiny karlštejnské kapituly, sepsané roku 1357. Ke slovu lze tudíž povolat antispielmannovský, přísně iluzionistický interpretační vzorec Ernsta H. Gombricha: „Čím více se blížily používané kódy věrnosti realitě, tím snáze bylo možné, aby věřící spoluprožívali svaté scény [...]“.<sup>7)</sup> Podkladová materie malby se ovšem může vzdouvat tak, že se dá – třeba právě u Valenty – právem hovořit o přesahu z prostoru iluzivního do diváky fyzicky, antiiluzivně obsazeného. A skalní či jeskynní malby nejenže nejsou ohraničeny rámy; zdá se dokonce, že nabízejí až příkladné využití nerovnosti terénu ve smyslu faktického zahrnutí plasticity a ponoukání k haptickým, v dotyčném případě jistě antiiluzivním prožitkům. To by ovšem představovalo neústrojný, ex post vedený výklad. Věrojatněji působí paralela mezi prehistorickou jeskyní a středověkou kaplí, hovořící ve prospěch iluzivnosti. Nebeská „klenba“ byla v obou prostředích znázorněna na zjevně neprůsvitném podkladu: ideální nadstavba Země tu tedy pro současníky výtvarníků figurovala pomyslně, nikoli však pouze dekorativně a tudíž svým způsobem neiluzorně.

Obraz filmové projekce se k reliéfnosti nevzpíná. Fyzicky – dejme tomu lištami – zarámovaná fotografie by v logice nadhozené úvodem sloužila co okno, čili opět jako zařízení svým způsobem vybavené k iluzivnímu „průhledu“. Antiiluzivně vyhlíží až fotografický obraz uzavřený rámcem perforace filmového pásu: zdůrazňuje se tak, že pohled vnímá obraz, jehož matricí je exponované pole filmu. Údajná přírodní povaha fotografie se tak ocitá v uvozovkách.

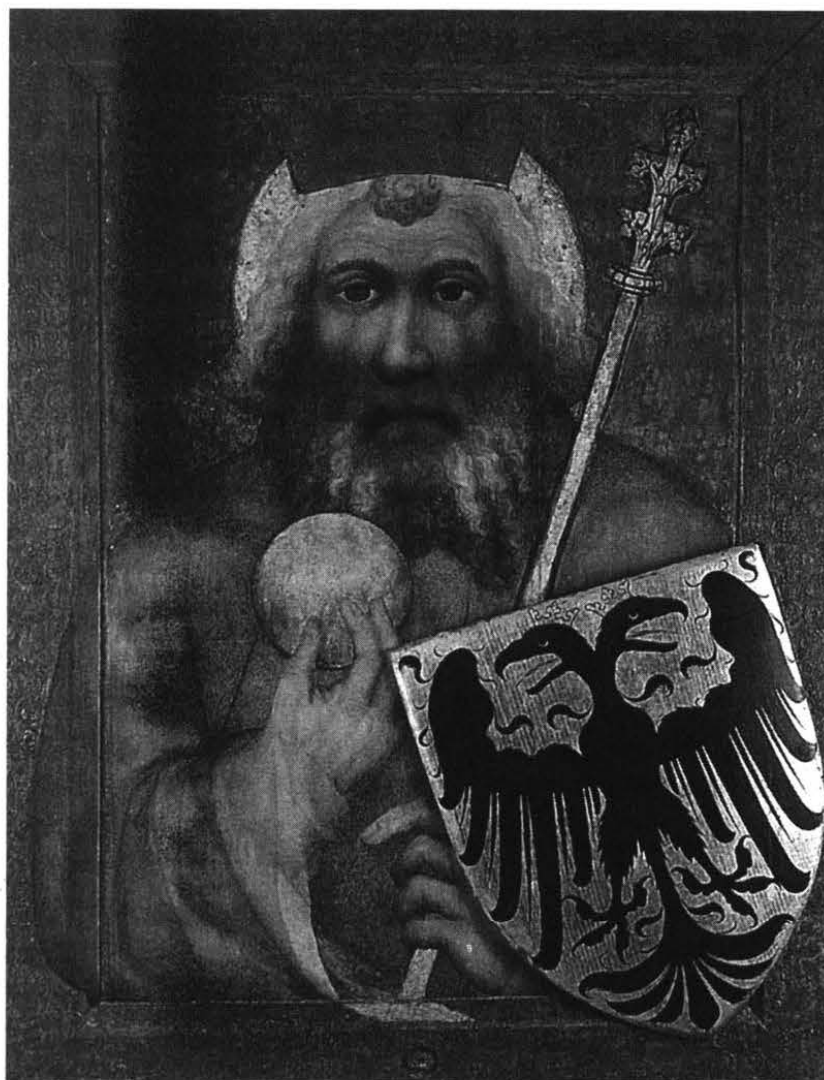
Filmový pás je v kameře a v projektoru unášen pomocí neexponované perforace okraje. Technologie promítání dovoluje nanejvýš přiznat mezeru mezi jednotlivými políčky, zde však v antiiluzivnosti bývá spatřováno pochybení. Přesto by mohlo jít o schválnost, nicméně vpravdě kreativní užití úkazu je možné teprve v případě filmu ve filmu.

Mimořádným zjevem této kategorie je snímek HOMO SAPIENS, třicetiminutový pořad připomínající multivizi. K desátému výročí trvání si jej objednala organizace United Nations Environmental Programme u Krátkého filmu Praha. Světovou premiéru měl roku 1981 na festivalu Ekofilm v Ostravě. Protože byl pořízen k projekcím ve více než stu zemích světa, byly nároky na obsluhu minimalizovány na jeden promítací přístroj 35 mm. Technologie natáčení spočívala v tom, že z modelu polyekranu variabilního počtu (až dvanácti) projekčních ploch byly postupem odvozeným z animace snímány jednotlivé (i co do tvarů

5) Mojmir Hamsík, *Magister Theodoricus. Restaurované deskové obrazy z kaple sv. Kříže na Karlštejně*. Praha 1993, nestr.

6) Tamtéž.

7) Ernst Hans Gombrich, *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellungen*. Stuttgart 1984, s. 22.



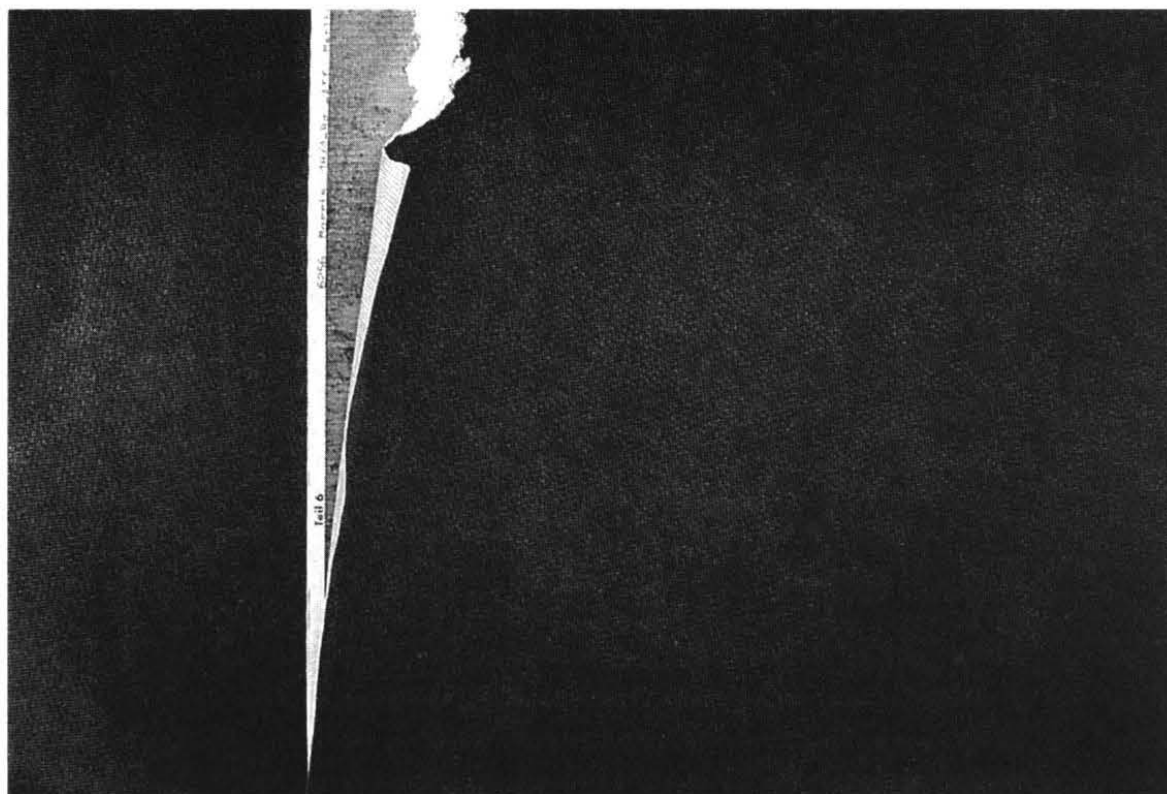
*Mistr Theodorik: Svatý Karel Veliký (60. léta 14. století)*

Foto archiv

a rozměrů) proměnlivé obrazové sestavy. Autoři Pavel Hobl a Jindřich Santar se při zadavatelem vyžádané ovladatelnosti i spolehlivosti filmového média nevzdali multivizního efektu. Ten by si za obvyklých technických požadavků pro tento případ vyžádal vedle kinetického promítacího přístroje dalších čtyřiařiceti diaprojektorů a tudíž i složitý ovládací systém.

Výroba filmu trvala patnáct měsíců a vedle záběrů pořízených přímo za účelem vložené projekce bylo vybíráno z dalších čtyř set filmů.<sup>8)</sup> Ale i po redukci zbylo příliš mnoho obrazů, čili příliš mnoho podnětů: naráz se nedaly obsáhnout všechny, natož uhlídat veškeré myslitelné vazby mezi nimi. Graficky dělené plátno se sice nebránilo vyústěním multivize do diptychů či do jediného obrazu, hlavní roli si však vybrala nasycenost podívané. Nehledě k jakosti údajů, odpovídal film svým způsobem dojmu ze soudobého světa. Exploze dat, která se mnohdy pouze podbízí za hodnotné informace, atakuje

8) Data jsou čerpána z osobního rozhovoru s Pavlem Hoblem a Jindřichem Santarem v květnu 1981.



*Jiří Valenta: bez názvu, bez data (rastr billboardu)*  
 (přetištěno z katalogu Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem)

člověka, jehož reakce je od určité fáze obranná. Buď se odvrací, aby se vyhnul zahlcenosti pseudoinformacemi, které se do jeho skutečných potřeb vlastně nehodí, anebo reaguje iracionálně. Faktografickou záplavu v tom případě „třídí“ podle energie, s níž podněty intervenují. V rámci filmu HOMO SAPIENS se ke všem možným proměnám kombinací statických obrazů, čili zároveň i následně působících fotografií, promítaly sledy kinematografických záběrů. A jakmile se iluze pohybu vyskytla vedle současně předváděných fotografií, strhla pozornost k sobě. Divácké asociace pak unášel kinetický proud.

Neudržitelný se v tomto světle ukazuje jistý předpoklad z *Poznámek k estetice filmu* Arne Hoška. Autor uvádí, že kinematografie vytváří „abstraktní prostor“ (v originále podtrženo), kde filmovaný pohyb zůstává jen optickou představou: „U filmu je výslednicí dojmů vlastně rozdíl jednotlivých vjemů,“ napsal Hošek. Budiž; jenže kritické zření údajně dovoluje sledovat projekci diferencovaně, ačkoli pohled prý „je připoután více k realitě obrazu, než k pohybu“.<sup>9)</sup>

Nevyhnutelně se tak dostává na řadu časový aspekt umělých znaků: prehistorií počínajíc, slouží symboly k zapamatování, čímž cílí od pomíjivosti k trvání. Vybrané malby v jeskyních Lascaux a El Castillo nejnověji analyzoval Michael Rappenglück jako pravěkou topografii kosmu. Obsah obrazců ukazujících „šamanovu cestu po různých

9) Arne Hošek, *Poznámky k estetice filmu*. „Program D 40. Časopis pro umění“ 5, 1939, č. 1, s. 15 – 18.



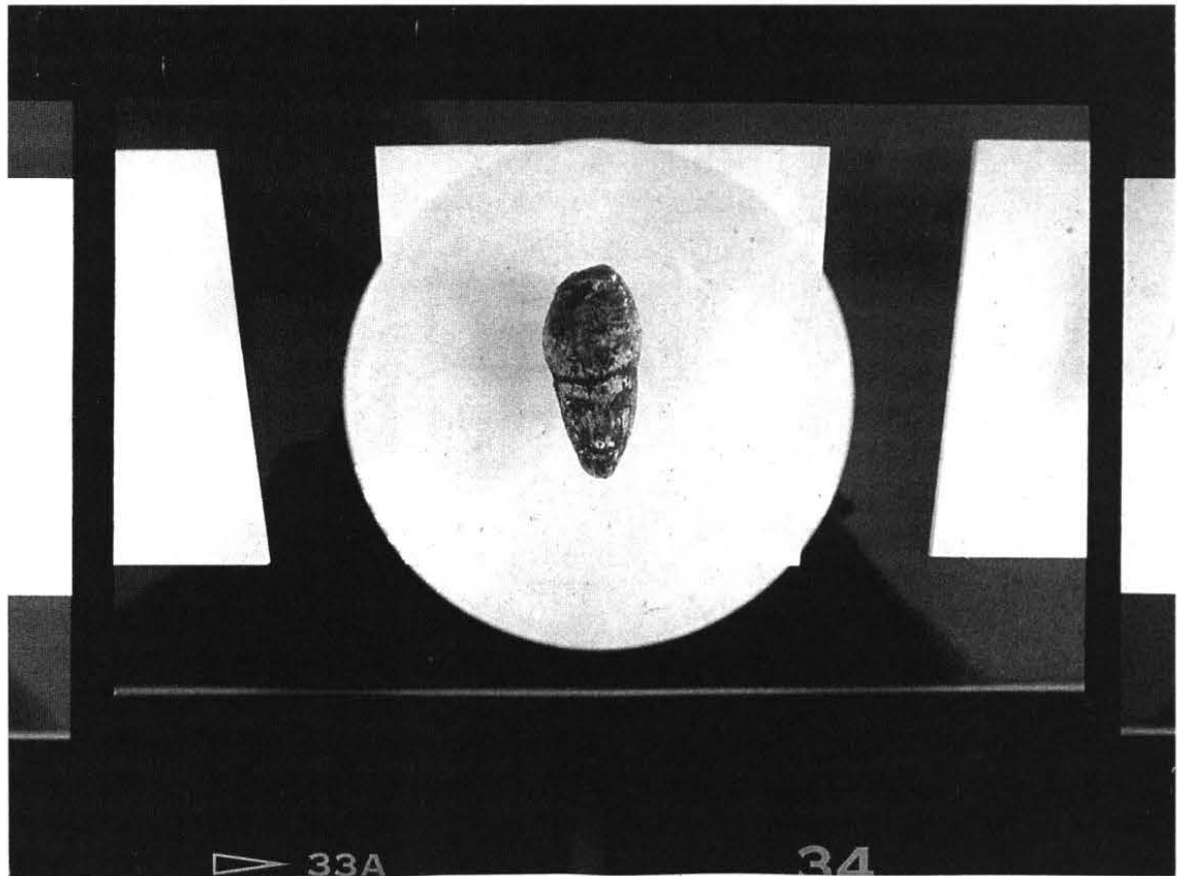
Zdeněk Pospíšil: Projekční plátno filmu *Homo sapiens*  
(přetištěno z časopisu *Film a divadlo* 14/1981)

vrstvách reality<sup>10)</sup> zahrnuje předjímání periodických návratů určitých konstelací vesmírných těles. Takové schéma umožňovalo předávat spolu s osobní zkušeností její význam, kupříkladu souvislosti stavu hvězdné oblohy a sezónní migrace lovné zvěře.

Protipólem pohybu se zde stává pevná základna. Ať už je bází trvalé sídliště nebo výroční zastávka nomádů, zakládá identita pozorovatelný příležitost hromadit záznamy; teprve u vědomí pevného středobodu nachází časové okruží propracovanější obrazový výraz, než umožňovaly přenosné pomůcky. A právě to posiluje touhu propůjčit zdání věčnosti pomíjivému. Každopádně onu motivaci, projevující se jakožto civilizační hybatel, zdědily fotografie i film. Rychlé rozšíření těchto médií svědčí o univerzální přijatelnosti: šlo napříč rozličnými kulturami, neboť nepodléhalo jejich specifickým doktrínám.

Oba prostředky napájelo podloží daleko předcházející práh roku 1839, kdy Francie předala lidstvu k volnému užití daguerrotypii. Jenomže vítězný tah technických obrazů světem prozradil od té doby svůj šalebný rub. Stávají se svůdnými modely našich představ už tím, že nápadně připomínají zkušenost běžného pohledu, aniž by musely být na původní, nesmyslnou realitu přímo vázány. Fotografické a kinematografické pojetí staví souhlasně na optické reflexi, charakterizované specifickými rysy abstrahování: plošné

10) Viz Michal M o c e k, *Jeskyně v Lascaux skrývá nejstarší mapu nebe*. „MF Dnes“ 11, 10. 8. 2000, č. 185, s. 10.



*Josef Moucha: 25 000 let starý portrét ve vitríně Ústavu Anthropos v Brně*

schéma trojrozměrnosti sestává z výřezu, v němž se počítá s hodnotným průmětem každého z obvykle znatelných rysů scény přirozeného světa. Proto se pozorovatel cítí šizen, je-li mu předkládána přespříliš řídká verze obrazu, ať už stojícího, nebo plynoucího. Určující kvalitou dnes dominantního umělého vizuálního signálu, totiž dálkově vysílaných pohyblivých obrazů, se však stává frekvence – ve smyslu dynamiky projekce i četnosti opakování. Nereflektovaná umělost u části populace ve své naléhavosti převládla nad prapůvodní směrodatností nezprostředkované skutečnosti.

Soudím, že pro představu nejen o míře, nýbrž i o principu vlivu fotografie a dalších obrazů – ať už tradičních nebo technických – je rozhodujícím ukazatelem kvantifikace, nikoli samotný technologický původ. Kvalita obrazu se cestou zmnožení mění co do intenzity sdílené působnosti, načež nejpozději v čase obepnutí planety televizním signálem byla překročena kvantitativní mez, za níž je všechno jinak: unikátní jevy nadále existují vedle náplav nesčetněkrát opakovaných mechanických úkazů – to znamená oslabeny, v některých ohledech dokonce suspendovány.

Sotva člověk zaznamená v obrazovém poli natolik silný podnět, jakým je změna jasové hladiny či prudký pohyb, podvědomě k němu soustředí pozornost. Je to odezva z řádu přírodních reakcí, provozovaných zvykově a mimovolně; běží o dílem lovecký, dílem sebezáchovný reflex. Zkřížení plynulého filmového promítání s mnohačetnou skladbou statických fotografií, proměňující se v oddělených krocích, představuje tedy experiment nerespektující standard lidského vnímání. Titul HOMO SAPIENS tak ovšem dokládá, že



statický, v určitém čase neměnný obraz nepoutá pozorovatele tou měrou, jako zároveň, ve stejném zorném poli běžící projekce zénónského šípů. Tím podvrací uvedenou tezi, že pohled „je připoután více k realitě obrazu, než k pohybu“.<sup>11)</sup>

Daný efekt filmu ve filmu HOMO SAPIENS zůstává skoro stejně silný, jako dětské projekce vzplanutí celuloidu. Dokonce včetně toho, že v časovém odstupu přestal trpět zahlcením vjemy: bez příslušného opakování optického zážitku se při paměťové evokaci pojednou zjevuje prázdno, veličina, kterou snad plně definuje obrat *někde nic není*.

Šamanské výpravy po různých vrstvách reality, zmiňované Michaelem Rappenglückem, předpokládají vědomí světa, čili spiritualizaci objektivní skutečnosti, pohyb z kosmické pustiny a z nevědomí k subjektivizaci. Před tím, než přestal Jiří Valenta docela malovat, umisťoval do bělavých ploch leštěné plátky kovu; tak zasvětil své obrazy nereprodukovatelnému zrcadlení astrálního svitu. Není to ústup subjektu zpět k nerozlišené, neosobní skutečnosti? Nepatří to k bezobsažným frázím postmoderní rétoriky, jež je mnohdy „víc bludným pohybem v kruhu než univerzálním vyjádřením světa, který se vzdává názorů a vyklízí prostor pro ikony a slogany velkého mediálního a virtuálního Prázdná“<sup>12)</sup>? Lze tedy u Valenty ještě uvažovat o korespondenci s theodorikovskými a velázquezovskými obrazy svrchovaných idejí či s kosmografií v lascauxské *Šachtě mrtvého muže*? Snad ano. Snad za tím, že Valenta přestal malovat, ale přitom fotografoval, aniž by však zároveň vyráběl zvětšeniny iluzivně multiplikující svět,<sup>13)</sup> snad za tím smíme vidět anti-iluzivní metaforu nekapitulujícího vědomí, které vystačí s konstatováním zázraku vidění, aniž by chtělo ilustrovat (S)tvoření.

### Josef Moucha (1956)

Vystudoval fakultu žurnalistiky UK v Praze (obory periodický tisk a filmová a televizní žurnalistika). Po absolutoriu (1980) působil jako odborný asistent v oboru fotožurnalistiky na FŽ UK a v redakcích časopisů Architektura ČSR a Revue Fotografie. Od roku 1993 je fotografem ve svobodném povolání a od roku 1995 působí v redakčním kruhu mezinárodního fotografického časopisu Imago, vycházejícího v Bratislavě.

(Adresa: Lukešova 36, 142 00 Praha 4)

### *Homo sapiens*

Krátký film Praha, 1981

**Režie a scénář:** Pavel Hobl, Jindřich Santar. **Kamera:** Jan Kališ. **Střih:** Ludvík Pavlíček. **Dramaturgie:** Kristián Topič. **Hudba:** Karel Odstrčil. **Zvuk:** Benjamin Astrug. **Výprava:** Vladimír Nývlt. **Odborná spolupráce:** Bedřich Moldan. **Komentář namluvil:** František Fröhlich. **Výroba:** Josef Tejchman.

11) A. Hošek, c. d.

12) Jiří Olič, *Tvrdohlaví 1987 – 1999*. Praha 1999, s. 12.

13) Miroslava Hlaváčková, *Jiří Valenta. Fotografie*. Roudnice nad Labem 1998.

## SUMMARY

## BETWEEN IMAGES

Josef Moucha

This essay responds to the classification of images of technical origin associated with the mechanics of the projection in the camera, to a different ontological category from that to which – thanks to classical art theory – painting usually belongs. The inertia of the legacy of fine-art history in the past is shown in the attitude to framing painted pictures. From here develops one of the trains of thought tracing the story of a painter by the name of Jiří Valenta who, with the post-modern era, made the transition to photography. The painting tradition is confronted with an anti-illusive example, the admission of the technological origin of the photograph. The illustration for the essay comprises a shot of a portrait of a twenty-five-thousand year-old human being where a real model is documented in the form of an archeological find – a skull. The reproduced painting by Master Theodorik dates from the 1360s; it is accompanied by an attribute in relief – a shield – and its presence serves as an example of the mediaeval endeavour for realistic execution which was to ensure for the observer a similar, psychologically more intensive experience of the painting. The illusive character of the depiction increases with movement, a fact demonstrated with an analysis of the remarkable film *Homo sapiens*. The latter works with a projection on a single screen, divided graphically, whilst employing a combination of static photographic shots screened simultaneously with the motion picture within the film. The movement draws attention to itself and the static shots are left on the outside. From descriptions and confrontations of the individual motifs the essay moves towards its conclusions.

The globally victorious crusade of technical images acquired through the mechanical projection of the camera occurred without regard for the cultural peculiarities of the various civilisation domains, since it activates the consciousness of the viewer on a subconscious, reflexive basis, akin to the paleolithic nomads. The visual signals spanning the planet become seductive models for our ideas for the very fact that they are strongly reminiscent of the experience of the ordinary view without having to be directly linked with original authentic reality. The cinematographic concept builds on optical reflection characterised by the specific traits of abstraction: the planary scheme of three-dimensionality consists of a slot which allows for the worthwhile projection of each of the commonly recognisable features of the natural world. Frequency, however, has become the defining quality of the now dominant, remote-transmitted moving images – in the sense of projection dynamics and number of repetitions. The Czech theory in disputes on the ontological specifics of the origin of images neglects this to some extent.

Through multiplication the quality of the image changes, ultimately when the planet was encompassed by a television signal the quantitative margin was overstepped, beyond which everything is different: unique processes continue to exist alongside the flood of endlessly repeated mechanical phenomena – this means they are weakened and, in certain respects, even suspended.

Translated by Karolina Vočadlo

Články

FILMY, KTERÉ VIDÍ  
VLASTNÍ VIDĚNÍ

Petr Szczepanik

*Každý film je v mnoha smyslech pravým dramatem vidění a toto drama se od samých počátků ve filmech tematicky i symptomaticky „vrací“: od fascinace zvětšovacími skly v BABIČČINĚ LUPĚ po Lininu krátkozrakost v PODEZŘENÍ, po čelní sklo a zpětné zrcátko v TAXIKÁŘI, od klíčové dírky v HLEDÁNÍ DŮKAZU po obrazy blikavě se odrážející na Brodyho brýlích v ČELISTECH, zatímco on obrací stránky knihy o žralocích a nachází zde obrazy nadcházejícího filmu [...]. Drama vidění ve filmu se vrací jako drama vidění filmu: divák bude připoutaný k filmu jako podívané natolik, nakolik se svět filmu bude sám prozrazovat jako podívaná.<sup>1)</sup>*

ZVLÁŠTNÍ DNY Kathryn Bigelowové – komplexní smyslové a emocionální zkušenosti ve formě digitálních disků nahrávaných pomocí lebečních čidel jsou žádaným zbožím na černém trhu blízké budoucnosti. Bývalý policista Lenny (Ralph Fiennes) se snaží při jejich distribuci zachovat alespoň zdání etických zásad, dokud nenarazí na jednu výjimečně zvrhlou nahrávku. Spolu s neznámým nositelem nahrávacího aparátu vnikáme v čistě subjektivním hledisku do bytu cizí ženy, jeho ruce ji omráčí a spoutají. Ale ještě než dojde k samotnému znásilnění, nastane to, co je skutečným zdrojem Lennyho zděšení: neviděný násilník uzavře obvod futuristického aparátu, a to tím, že oběť napojí na svůj vlastní výstup a učiní ji tak divákem jejího vlastního znásilnění a posléze i umírání. Uzavírá tak solipsistní smyčku dispozitivu: to, co dívka prožívá jako pohled ven, je ve skutečnosti uvnitř obvodu; to, co vnímá jako obraz sebe sama, je ve skutečnosti filtrováno cizím viděním. Dívka je aparátem situována do pozice, kdy nemůže vidět nic než sebe samu a její pohled je přitom programován aparátem; setkává se pouze sama se sebou jako s někým cizím. V posledním záběru scény, kdy kamera najíždí na mrtvou zorničku a zrcadlí temnou siluetu vraha, se skrývá otázka: co zbylo na místě mrtvého subjektu, který viděl svou smrt? Smyčka dispozitivu se odráží ve vztahu k Lennymu, který si v autě přehrává záznam, a ve vztahu k divákovi, který sleduje film.

Z pragmatického hlediska je médium filmu něčím jiným než celuloidovým pásem smotaným na cívce. Médium není pouze sdělovacím prostředkem nebo paměťovým nosičem. Chceme-li do pojmu média zahrnout pragmatickou dimenzi, vztah k instanci recepce, musíme (v souladu s Lacanovým pojetím jazyka) od vztahu označujících – označované

---

1) Stephen Heath, *Questions of Cinema*. Bloomington 1981, s. 44.

přejít k modelu označující – subjekt. Médiem filmu pak bude kinematografický aparát, čili komplexní stroj kinematografie zahrnující technické procesy i jejich kulturně sociální kontext, který produkuje nikoli významy, nýbrž přiděluje pozice, produkuje kinematografické subjekty, konstruuje určité „historické percepční a priori“.<sup>2)</sup>

Při své etymologické analýze slova *apparatus* dochází Vilém Flusser k vysvětlení, že „aparát je věcí, která je připravena a na něco tajně číhá“<sup>3)</sup>, je připravena k činu (např. k fotografování). Z kulturní analýzy fungování aparátů pak Flusser vyvozuje, že jsou to černé skřínky (*black boxes*) simulující myšlení, které zapojují člověka jako svou funkci do procesu kulturní produkce symbolů. Klíčový je pro fungování aparátu dynamický mocenský vztah mezi jeho imanentním programem a „hravými“ praktikami uživatele. Funkcionář aparátu ovládá aparát z vnějšku, hraje si s možnostmi jeho programu, ale nemůže nahlédnout dovnitř, do černé skřínky, protože program aparátu je příliš komplexní. Každý program totiž funguje podle nějakého nadřazeného metaprogramu: program fotoaparátu podle programu fotografického průmyslu, ten zase podle socioekonomického aparátu.<sup>4)</sup>

V latinských slovnících ale najdeme i další významové stopy: kromě všeobecně rozšířeného chápání aparátu jako přístroje nás může laické pátrání zavést i ke slovesu *pareo*, které se překládá jako objevovat se, ukazovat se (na rozkaz), být poslušen, poddávat se. Odtud by vedla již přímá cesta k Foucaultovu pojetí disciplinárního dispozitivu, především pak k jeho ideální podobě – Benthamovu Panoptikonu.<sup>5)</sup>

Podíváme-li se blíže na pojem dispozitiv, zjistíme podobnou absenci konkrétního autorství jako u pojmu aparát. Slovo dispozitiv má totiž jednak běžné použití (především ve francouzštině) jako označení technického zařízení, uspořádání, jednak získává specifickou

2) Zásadní orientaci pro přenos teorie aparátu do oblasti médií mi poskytla četba tří překladových a dvou autorských antologií teoretických textů o nových médiích připravených Andrzejem Gwóźdźem a kniha *Obrazy i rzeczy* téhož autora. Jako zasvěcený popularizátor německé teorie médií mi otevřel cestu ke koncepci intermediálních dějin filmu, kterou reprezentují mj. Yvonne Spielmannová, Jürgen E. Müller, Karl Sierek nebo Siegfried Zielinski, jehož kniha *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'actes in History* ukazuje, co konkrétně znamená mediální nečistota filmu a jak by mohla vypadat disciplína zvaná archeologie médií. Norbert Bolz zase – na základě Waltera Benjamina – přesvědčivě definoval médium jako „historické percepční a priori“, které nastoluje nový režim vidění. Srov.: Andrzej G w ó ź d ź (Ed.), *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekaźników elektronicznych*. Kraków 1994; A. G w ó ź d ź (Ed.), *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*. Kielce 1994; A. G w ó ź d ź (Ed.), *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*. Kraków 1997; A. G w ó ź d ź – Sław Kr z e m i e Ń - O j a k (Ed.), *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*. Białystok 1998; A. G w ó ź d ź (Ed.), *Współczesna niemiecka myśl filmowa. Od projektora do komputera*. Katowice 1999; A. G w ó ź d ź, *Obrazy i rzeczy*. Kraków 1997; Siegfried Z i e l i n s k i, *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'actes in History*. Amsterdam 1999.

3) Vilém F l u s s e r, *Za filosofii fotografie*. Praha 1994, s. 19.

4) Aniž by však tato programová hierarchie končila nějakým nejvyšším programem posledního aparátu. Flusserova kusá teorie zde evidentně (ač to nepřiznává) vychází z Althusserova pojetí ideologického státního aparátu, který svou anonymní moc uplatňuje pomocí ideologie vtělené do materiální praxe institucí, jako je rodina, náboženství, škola apod. Na druhé straně (ve věci simulace myšlení, aparátu jako umělé inteligence) se Flusser blíží kognitivním modelům (vidí esenci aparátního fungování v číselném zpracování dat).

5) Viz Michel F o u c a u l t, *Dohlížet a trestat*. Praha 2000.

funkci ve filosofii, teorii filmu a médií. Z etymologického hlediska<sup>6)</sup> bychom mohli významové stopy rozdělit do několika skupin: 1. prostorové uspořádání, rozmístění dle určitého plánu; 2. náchylnost, inklinace, předpoklady; 3. situovanost na konkrétní (vhodné) místo; 4. vojenská sestava; 5. právníkové nařízení. Pokusíme-li se přijmout všechny roviny souběžně, dostaneme spojení rozčleněného prostoru, disciplinující moci a určité programované pozice.

V dějinách myšlení o filmu na pojem aparát (francouzsky *appareil*) narazíme nejprve v souvislostech s dějinami filmové techniky nebo v samotné technické terminologii. Aparátem se nazývala současně kamera i projektor.

V sedmdesátých letech se díky francouzskému filosofovi Jeanu-Louisi Baudrymu pojem kinematografického aparátu stal symbolem epistemologického obratu ve filmové teorii. Baudry sloučil v pojmu aparátu tři zdroje: Lacanovu a Freudovu psychoanalýzu, Althusserovu teorii ideologie a teleologickou teorii kinematografické technologie. Baudryovský impuls spočívá ve výzvě k přechodu od studia individuálních filmových děl (koncových produktů) k práci (transformacím) technické základny a k psychoanalyticky-ideologické analýze prostoru kinematografického vnímání. Aparát tedy není pouze kinematografickým strojem v úzkém slova smyslu (kamera-projektor), ale strojem (technickým uspořádáním) v kontextu širšího sociálního a kulturního „stroje“, pro nějž je ten první pouze bodem konvergence linií moci.

V první ze svých dvou klíčových statí<sup>7)</sup> o kinematografickém aparátu Baudry popisuje, jak jsou operace základního aparátu v klasických filmech skrývány podle principu popřené difference, čímž vzniká efekt homogenity na jedné straně (plynulý pohyb, dostředné uspořádání) a vševnímajícího subjektu na straně druhé. To, co je ideologicky zatíženým umělým výtvořem, je prezentováno jako něco přirozeného. Princip potlačené konstitutivní difference lze nejlépe pochopit na příkladu iluze pohybu: kamera zaznamenává pohyb díky tomu, že jej rozkládá do sérií statických okének, mezi nimiž jsou minimální difference. Aby pohyb (a s ním i vědomí) opět ožil v kině, musí být znovunastolena kontinuita a konstitutivní difference potlačeny.

Kinematografický aparát je podle Baudryho naplněním koncepce renesanční centrální perspektivy, která zavádí ideální centrální bod viditelného, vzhledem k němuž se organizují všechny prvky znázorněné skutečnosti, který je implikován prostorovým uspořádáním představeného světa obrazu a jenž je současně aktivním zdrojem významu. Toto centrum sídlí v lidském oku, v pozici ideálního diváka a v kinematografii je zastupováno pozicí kamery, jejíž monokulární technologie vyrůstá přímo z buržoazní ideologie: produkuje efekt vševnímajícího (transcendentálního) subjektu, který dává heterogennímu obrazu rysy koherence a dostřednosti. Souběžně s tím, jak jsou v průběhu projekce a divácké percepce transcendovány difference mezi jednotlivými políčky, hledisky, vizuálními aspekty znázorněných předmětů a mezi dílčími stavy vědomí, konstituuje se na jedné straně efekt celistvého a plného významu-pohybu, na druhé straně jednotný transcendentální subjekt, který onen první proces umožňuje a je jím současně

6) Na základě latinských, francouzských, anglických a německých slovníků.

7) Jean-Louis Baudry, *The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: Philip Rosen (Ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York 1986, s. 286 – 298.

konstruován. Konstituce významu-pohybu/vědomí se realizuje prostřednictvím dvou operací: metaforické (neznámý, na nějž se odvolává obraz jako na svůj subjekt – princip sutury) a metonymické (subjekt je současně na místě celku i na místě jednotlivých částí nahrazujících celek – dílčích aspektů a hledisek a fází percepce – fenomenologický motiv).

Podle Baudryho souputníka a kritika Jeana-Louise Comolliho<sup>8)</sup> je hlavním činitelem produkce pozice ideálního subjektu hloubka ostrosti, která uvádí filmový obraz do přímé spojitosti s perspektivou quattrocenta s její iluzí třetího rozměru: individuální, centralizované oko objektivu způsobuje, že hloubka pole je organizována kolem kolmice k povrchu plátna, jejíž „centrální paprsek“ diváka situuje do přesně vymezeného bodu vidění. Ideologický efekt základního kinematografického aparátu tedy spočívá v produkci subjektu pomocí vyznačení iluzorního centra-oka, které není omezeno materiálními zákony; celý svět je tu pro ně a ono je současně autorem celého světa.

Druhý Baudryho text o aparátu<sup>9)</sup> rozvíjí poslední pasáže jeho předchozí studie, které se týkaly lacanovské teorie kinematografické percepce. Baudry precizuje pojetí základního aparátu a zavádí pojem dispozitivu. Kinematografický aparát se tedy skládá ze dvou nedílných částí. *Appareil de base* je souborem přístrojů, technik a operací technické základny kinematografické produkce a jejich kontextu (nelze jej redukovat na kameru, protože se týká především ideologických aspektů „neviditelné“ práce založené na rozprostírání a stírání diferencí), zatímco *dispositif* se vztahuje ke konkrétnímu uspořádání prostoru projekce a k determinované pozici jejího subjektu, čili „mentální mašinérii“ subjektu, k logistice kinematografického vnímání.

Kinematografické vnímání Baudry uvádí do souvislosti s několika jinými aparáty: s dispozitivem platónské jeskyně, s dispozitivem snění a s freudovskými prostorovými (optickými) modely psychického aparátu. Freudovy optické modely psychického aparátu (fotoaparát, mikroskop, později „mystic writing pad“) jsou založeny na principech záznamů do paměťových stop, jejich znovuvyvolávání ve formě představ a na přepisovatelnosti (viz přepisovatelnost plátna). Vnímání sice registruje stále nové podněty, ale ty jsou uchovávány v hlubších vrstvách paměti jako s časem navrstvené a propojené stopy (chráněné před nahodilými vlivy stárnutí), které mohou být opakovaně použity. To odpovídá dualitě plátno/celuloidový pás a současně dvojímu místu subjektu: 1. v percepci, vědomí (přechodnost, dočasnost, sukcesivnost, mobilita percepce a představ); 2. v nevědomí (systém stop, stálost, zde subjekt opětovně nachází sám sebe v rámci idealistické perspektivy).

Divák sedí v kině izolován od okolních diváku, ve tmě, znehybnělý, ve stavu podobném snění; neotáčí hlavou, protože statický výřez plátna mu poskytuje jediné pole viditelného; všechno, co je, se samo odvíjí před ním, jako by byl autorem a středobodem celého světa. Stíny vrhané na plátno přitom (podobně jako stíny v platónské jeskyni) nejsou dány odrazem světla od skutečných předmětů, ale od maket, kopií, kterými manipuluje v úkrytu před zraky diváků strojník, čili promítač. Divák prochází umělou regresí do stadia

8) Jean-Louis Comolli, *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field* (Parts 3 and 4). In: Ph. Rosen (Ed.), c. d., s. 421 – 443.

9) Jean-Louis Baudry, *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of the Reality in the Cinema*. In: Ph. Rosen (Ed.), c. d., s. 299 – 318. (V anglických překladech se pojem *dispositif* uvádí jako *apparatus*.)

zrcadla, kdy bylo jeho tělo ještě percepčně nesjednoceno a motoricky nevyvinuto, a proto potřebovalo svou celistvost konstruovat podle principu substituce svých defektních orgánů za orgány náhradní (zde instrumenty a ideologické formace kinematografie) – v kině se pomocí identifikace s kamerou stáváme vševnímajícím subjektem. Divák i Platónův vězeň jsou stíny fascinováni; i kdyby jim někdo odhalil pravdu, nechtěli by ji přijmout a vzdát se své pozice (divák navštěvuje kino opakovaně). Jsou v teplé tmě, odpočívají, a proto se jim snižuje schopnost testování reality, čímž je umožněno zaměňování reprezentací za percepci. Imaginární řád vyplňuje mezery, trhliny v řádu označujících a nastoluje iluzi jednoty.

Základním efektem kinematografického aparátu je dojem reality. Ten ale nevzniká díky podobnosti stínů se skutečnými předměty, simulací skutečnosti, nýbrž simulací pozice subjektu jakožto subjektu ve stavu snění. Během snění nastává regrese do stadia primitivního narcismu, kdy se zvyšuje průchodnost mezi systémy vědomí, předvědomí a nevědomí, snící přijímá vnitřní projekce jako vnější vněmy, transformuje percepci do kvazihalucinace a kromě toho přestává rozlišovat mezi já a druhým. Dojem reality se ale nevztahuje k pojmu reality každodenní zkušenosti, nýbrž k „více-než-reality“, jež se konstituuje díky hlubokému vnoření subjektu do svých představ, silnější emocionální angažovanosti, díky nemožnosti útěku od nich: je to skutečnost existující pro subjekt.

Kinematografický aparát je tedy pevně propojen s odvěkými formami lidské touhy (vepsanými do psychické struktury člověka): s touhou po návratu do matčina lůna (k nediferencované celistvosti), s touhou po stavu halucinačního uspokojování touhy (touha přijímat představy jako realitu) a především s touhou nevědomí manifestovat se vzhledem k vědomí, což odpovídá touze inscenovat mechanismy vlastního psychického aparátu, čili tvořit stroje, které napodobují scénu nevědomí, v níž člověk tkví.

Podle Christiana Metzje je „konstituce kinematografického signifikantu založena na sérii navzájem sřetězených zrcadlových efektů. Kinematografická instituce se ve svém topickém uspořádání podobá onomu ‚druhému prostoru‘, kterým je technické zařízení (kamera, projektor, filmový pás, projekční plocha atd.), tato objektivní podmínka celé instituce: přístroje, jak známo, zahrnují také řadu zrcadel, čoček, světel, závěrek, matnic, kterými prochází osvětlující svazek paprsků: druhé zdvojení, tentokrát globální, při němž přístrojové vybavení se stává metaforou institucionalizovaného duševního procesu.“<sup>10)</sup> Jednotlivé přístroje se podobají sobě navzájem a zrcadlí se i ve svých částech (kamera, projektor, kopírka) a jako suplement se stává součástí kinematografie i zdvojení teoretikovo: dívá se na sebe sama, jak se dívá na film.

Baudryho teorie aparátu patří k vůbec nejdiskutovanějším filmově teoretickým koncepcím a prošla celou řadou kritických revizí. Bývala nazývána mechanistickou, ahistorickou, deterministickou nebo tautologickou. Pro naše potřeby stačí, když načrtne jen tři základní motivy této kritiky. Nejzásadnější je výtka ahistoričnosti ideje aparátu. Baudryho aparát měl charakter ideálního nadčasového modelu, který byl založen na odvěké lidské touze a struktuře lidské psychiky. Taková myšlenka se z dnešní perspektivy jeví jako překonaná, protože humanitní vědy se jednoznačně přiklánějí k historizujícímu chápání

10) Christian Metz, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha 1991, s. 70.

veškerých kulturních forem.<sup>11)</sup> Kinematografie je umělý vynález a konstrukce, nikoli výsostná realizace věčné ideje. Je například neprokazatelné, že idea centrální perspektivy doby renesance našla své naplnění v kinematografickém aparátu, protože zde již nejde o smluvně ustanovený řemeslný postup, nýbrž o atribut technického přístroje, byť vzniklého v neodmyslitelné vazbě s konkrétním kulturním kontextem.

Rick Altman ve studii *Toward a Theory of the History of Representational Technologies*<sup>12)</sup> na modelu dialektiky technologie a techniky<sup>13)</sup>, které obě mohou fungovat jako impulsy historické změny, ukazuje historickou proměnlivost kinematografického aparátu, nelineární a nekumulativní aspekty jeho vývoje. Altman uvádí zásadní argument proti Baudryho implicitní opozici „skutečnosti“ a aparátu, který ji má znázorňovat. Po vzoru teorie intertextuality popisuje zrod nových aparátů technické reprezentace jako překlady kódů, kdy nový způsob reprezentace skutečnosti v sobě zahrnuje kódy skutečnosti předchozích aparátů, které pouze modifikuje. Nejde tedy o to, že by nové aparáty nově (lépe) znázorňovaly skutečnost, ale o to, jak znázorňují jiné aparáty, bývalé dominantní způsoby reprezentace. Existuje vlastně jen reprezentace reprezentace, a proto každý aparát mluví více hlasy.

Kromě toho, že kinematografický aparát nenaplnuje věčné poslání ideálního aparátu a není v průběhu svého vývoje stále tentýž, je také jedním z mnoha souběžně existujících a navzájem se prostupujících dispozitivů. Jako příklady můžeme uvést rané „pouťové“ sledování filmů<sup>14)</sup> nebo současné symbiózy multikin s nákupními centry, kde se často klasická situace diváka mísí s pozicí nakupujícího nebo s návyky uživatelů novějších médií.<sup>15)</sup>

Druhý motiv kritiky se týká programované pozice subjektu. Baudryho dispozitiv determinuje diváka neomylně a absolutisticky. Dějiny filmové kultury a recepce naopak

11) Siegfried Zielinski ve své revizi Baudryho koncepce navrhuje rozlišovat čtyři základní dispozitivová uspořádání: předkinematografické optické přístroje pro iluzi pohybu v čase a prostoru; kinematografii; televizi; pokročilou televizi (my bychom po deseti letech dodali počítačové hypermédiu); důležité je, že odmítá tyto dispozitivы zkoumat odděleně a chronologicky, protože žádný z nich nevystupuje v čisté podobě, což dokazuje svými dějinami kinematograficko-televizních hybridů. Jako příklad můžeme uvést intermediální dekonstrukci Baudryho vzoru – Vertova. Zielinski se pokouší dokázat, jak Vertov svým utopickým přesahem za hranice dobového dispozitivu realizoval ideální naplnění programu videoaparátu, extrémně operativních automatických minikamer. Srov. S. Zielinski, c. d., s. 19, 120 – 122.

12) Rick Altman, *Toward a Theory of the History of Representational Technologies*. „Iris“ 1984, č. 2. Srov. Alicja Helmanová, *Aparat*. In: A. Helmanová (Ed.), *Słownik pojęć filmowych. Tom 7*. Wrocław 1994, s. 32 – 34.

13) Stephen Heath provádí důležité rozlišení pojmů technologie a techniky (v mn. č.). Technologie je systematická aplikace vědeckého poznání na praktické problémy (kinematografie); tvoří základnu pro techniky, které začleňují prvky technologie specifickým způsobem (filmové postupy, styl) do procesů produkce jednotlivých filmů a do ideologických vztahů. Aparát je tedy věcí aplikované technologie, ale zahrnuje širší spektrum vztahů než jen jednotlivé techniky: především ideologické a historické limity technologie). Viz S. Heath, c. d., s. 231 – 233.

14) Srov. Małgorzata Hendrykowska, *Z metodologicznych problemów badań nad historią filmu. O miejscu interpretacji historycznej i perspektywie semiotycznej w badaniach nad filmem przed rokiem 1914*. In: K. Zamiana (Ed.), *Epistemologiczne podstawy badań nad kulturą*. Warszawa – Poznań 1992, s. 133 – 145.

15) Srov. Wiesław Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*. Kraków 1996.



prokazují, že pozice subjektu není nikdy jednotná (a co víc, sám subjekt nemá centrum ani pevné kontury). Například výzkumy tzv. birminghamské školy kulturních studií<sup>16)</sup> dospěly spíše k modelu pluralitních pozic a identifikací. Divák nikdy není aparátem zcela determinován, vždy se v jeho recepci realizuje určitý opoziční program (proti programu aparátu), byť by měl pouze formu podvracení nebo negociace. Při kvalitativních výzkumech diváckých způsobů „čtení“ televizních textů se zjistilo, že jeden a tentýž divák může současně souhlasit s emancipací ženské hrdinky detektivního seriálu a identifikovat se s implicitními strategiemi znehodnocení této emancipace, které jsou vtěleny do formálního zpracování. Divácké identifikace a interpretace nejsou nikdy lineární, ale spíše mnohvrstevnaté, multiplicitní.

Feminističtí kritici<sup>17)</sup> přišli s výtkou, že teorie aparátu a instituce homogenizují diváka tím, že činí z kinematografie odpověď na specificky mužskou touhu a komplexy. To, co má smysl jen ve vztahu k sexuální diferencii, je zde chápáno jako všeobecně platné a navíc spojené s přirozenými vlastnostmi lidského vnímání (model aparátu byl nazýván „pánským strojem“).

Za třetí: Noël Carroll<sup>18)</sup> provedl osvěžující analýzu Baudryho argumentace. Baudry podle něj postupuje metodou indukce a konstruování analogií, přičemž tyto analogie mají jen nedostatečná opodstatnění v empirických rysech srovnávaných skutečností (kina a plátónské jeskyně, pozice diváka a snícího). Carroll se staví k Baudryho obecnému a ahistorickému srovnávání zády a vypočítává dílčí difference, „signifikantní disanalogie“, někdy až hnidopišským způsobem (zdůrazňuje například, že spát a sledovat filmy můžeme i v osvětleném prostoru a že se při tom trochu hýbeme, nebo že v raných japonských kinech bylo publikum situováno pravouhle k ose projektoru), aniž by nabízel alternativní vysvětlení.

Pro tento text není zásadně důležité, jestli Baudryho argumentace splňuje pravidla vědecké hypotézy a odpovídá empirickým výzkumům, protože je pro nás spíše ukázkou specifické představy o kinematografii. Nejde tedy ani tak o to, jak empiricky vypadá situace jednotlivých diváků v kině, jako spíše o dominantní kulturní reprezentace kinematografického dispozitivu, o kodifikovaný záznam zkušenosti<sup>19)</sup> s aparátem, který budeme

16) Srov. Fiskeho kritiku tzv. „screen theory“. John Fiske, *Television Culture*. London 1987.

17) Srov. sumarizaci této feministické kritiky teorie aparátu in: Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*. London – New York, 1993.

18) Srov. Noël Carroll, *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York 1988, s. 13 – 32. Jako příklad Carrollovy distance může posloužit jeho poznámka k analogii mezi plátnem kina a prsem: „Někteří bílí lidé si možná prsa vybavují jako bílá, a pak se jim asociují s bílým plátnem. Ale ne každý je bílý.“ Viz tamtéž, s. 29.

19) Nejkrásnějším osobním popisem dispozitivu kina, jaký znám, je kratičký esej *Au sortant du cinéma* Rolanda Barthesa. Barthes zde popisuje tělesnou rozkoš a hypnotický stav, jenž zakouší v situaci měkkého, ospale rozvaleného, nečinného vyčkávání na film v kině a který jej provází při východu z kina na setmělou ulici. Skutečná fascinace filmem přitom není fascinací konkrétními obrazy, ale apriorní fascinací, rozkoší obcování s kinematografickým dispozitivem. Proto Barthes tak poeticky píše o tančících snopcích světla vycházejícího z kabiny, o těle sesunutém v křesle, o zalidněné a přece anonymní tmě, krátce o rozptýleném erotismu kina. Viz Roland Barthes, *Wychodząc z kina*. In: Wiesław Godzic (Ed.), *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*. Kraków 1993, s. 157 – 160 (fr. orig.: R. Barthes, *Au sortant du cinéma*. „Communications“ 1975, č. 23).

srovnávat se zkušenostmi a reprezentacemi jiných mediálních aparátů. Nebude nás tedy zajímat pravdivost, nýbrž spíše síla baudryovského modelu. A tu se pokusíme prokázat tak, že budeme stopovat vize aparátu v mediálně autoreflexivních filmech.

Jediným konkrétním filmem, kterému se Baudry ve svých dvou základních textech alespoň náznakem věnuje, je MUŽ S KINOAPARÁTEM, který považuje za příklad dekonstruktivního odhalování práce aparátu. Vertovův film podle něj odhaluje aparát „z masa a krve“<sup>20)</sup>, který je v klasických dílech maskován. Z Baudryho dekonstruktivistického pojetí práce aparátu vychází heslo „zviditelnit dispozitiv“ (*montrer le dispositif*), které mělo fungovat jednak jako vodítko pro analýzu filmů, jednak jako program pro uměleckou tvorbu. Šlo o to hledat filmy, které by neskrývaly konstitutivní diference, ale naopak by pomocí odhalování operací své technické základny zviditelňovaly sám aparát.

Stačí ale pouhé narušení práce aparátu produkujícího imaginárno, jeho negace, k tomu, aby vznikl efekt skutečné reflexe? Ze shrnující studie Alicji Helmanové<sup>21)</sup> vyplývá, že kritici se postupně přikláněli k vrstevnatějšímu pojetí kinematografického sebeuvědomění<sup>22)</sup> filmu. Jedna věc jsou různé zcizující efekty, rámování fiktivních realit a filmy o filmu v běžném slova smyslu (o jeho natáčení – včetně mistrovských děl jako VŠE NA PRODEJ nebo HELLZAPOPPIN, který tak sofistikovane tematizuje umělost filmové iluze), druhá věc je symbolický metajazyk včleněný do procesu vypovídání, který se pomocí svých příznaků ohlašuje v diskursu.

20) Viz pozn. 7, s. 298.

21) Viz A. Helmanová, c. d., s. 7 – 51.

22) Pojem mediální autoreflexe, reflexivity si žádá alespoň krátkou explikaci. Ze slovníkové definice vyčteme dva základní významy „reflexe“: rozumová úvaha zaměřená na pochopení vlastních teoretických a praktických výkonů a východisek; odraz, zrcadlení. Pojem se nám spojuje s Brechtovým zcizovacím efektem a požadavkem, aby umění odhalovalo principy své vlastní konstrukce. V románech jako *Sentimentální cesta* Lawrence Sterna, *Tom Jones* Henryho Fieldinga, *Penězokazi* André Gida, *Muž bez vlastností* Roberta Musila nebo v projektech avantgard a nového románu se setkáváme s různými projevy metanarace, autotematismu a zcizování. Reflexivita je ale typická pro celé moderní myšlení (až po dekonstrukci), které je založeno na odhalování vlastních předpokladů. R. Stam předkládá výčet významových kořenů pojmu ve vztahu k filmu, viz Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quijote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor 1985. Na jiném místě píše, že slovo „reflexivity“ je do oblasti estetiky přejato z psychologie, kde značilo schopnost mysli vystupovat současně jako objekt i subjekt poznávacího procesu. Kříží se v něm následující morfologické skupiny: „auto“, „meta“, „reflex“, „sebe“ a „textualita“. Odtud pak vychází řada teoretických konceptů označujících reflexivní praxi: pojem sebevědomá fikce (*self-conscious fiction*) označuje romanopisce upozorňující na status románu jako artefaktu; metafikce (*metafiction*) je definována jako fikce o fikci, která komentuje svou vlastní narativní a lingvistickou povahu; anti-iluzionismus (*anti-illusionism*) odkazuje k románům a filmům, které se staví proti realistické tradici reprezentace odhalováním nepravděpodobnosti syžetu, postav a jazyka; sebereferenčnost (*self-referentiality*) označuje každou entitu či text, který referuje nebo odkazuje k sobě samému; *mise-en-abyme* označuje nekonečný regres zrcadlových odrazů a charakterizuje tak literární, výtvarný nebo filmový proces, v němž pasáž, výřez nebo sekvence hraje v miniatuře roli textu jako celku. Sebeoznačování kódu (*auto-designation of the code*) nakonec odkazuje k textuální situaci, kdy je akt komunikace reprodukován ve struktuře samotného sdělení. Srov. R. Stam – R. Burgoyne – S. Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics*. London – New York 1993, s. 200n. V přítomném textu nás bude zajímat výhradně autoreflexe kinematografického dispozitivu v dílech filmech, čili způsob, jak filmy metaforizují vlastní médium a reflektují implikovanou pozici diváka.

Při analýzách dílčích filmů narazíme na zásadní problém: je vůbec možné odhalit aparát, který je současně konstitutivní? Ukázat ve filmu kameru, natáčení (viz nešťastný případ filmu 8 MM), znamená ukázat vždy nějaký jiný aparát než ten, který je zdrojem aktuální projekce. Podle Christiana Metzeho, který dekonstruktivistický přístup aparátové teorie podrobil revizi v rámci teorie vypovídání, „snaha zviditelnit [...] dispozitiv ještě neznamená, že tímto způsobem získáme příznaky vypovídání, protože ty nejsou dostupné jako takové, ale pouze v samotných výpovědích a jako výpovědi. [...] Kamera [...] nemůže filmovat sebe samu, protože ta kamera, kterou můžeme vidět, není toutéž kamerou, která natáčela námi sledovaný film.“<sup>23)</sup> Pokud ve filmu jako AMERICKÁ NOC vidíme kameru uprostřed natáčejícího štábu, pak to přece není ona kamera, která je zdrojem právě percipovaného obrazu. Naproti tomu Felliniho 8½ je hraničním případem, kdy téma natáčení je pojato jako stálé unikání výsledného díla, kde je v samé logice věci, že film nemůže být dokončen, protože jediným možným filmem je ten, který se odvíjí v Guidově mysli, a to formou tichého tázání (odrážení světa), nikoli akce.

Autoreflexe aparátu tedy musí být ve filmu realizována nepřímou, nikoli tak, že učiní objektem pohledu, diegetickým předmětem aparát-kameru. Reflektované operace, determinanty a pozice aparátu musí být rozpuštěny v naraci a v obraze jako aktivní a funkční činitel, musí být zviditelňovány, zatímco samy zviditelňují a vypráví. V reflexi je tedy skryta určitá nemožnost: ten, kdo vypovídá (aparát-dispozitiv), je ve svém aktu vypovídání z hlediska výsledného textu nedosažitelný, ale na druhé straně po sobě zanechává určité stopy v diskursu. Pokud je tato situace ve filmu využita symbolicky, dochází k vrstevnatému zdvojování hlasů, k symbolickému prostupování filmového diskursu kinematografií. Diegeze se pak jeví současně jako „soběstačný“ svět filmových postav i jako jeviště procesů aparátu.

Pro potřeby dějin intermediality je ale třeba představu mediálního sebeuvědomování zbavit nejen negativistického, ale i modernistického nádechu (přítomného u Baudryho, Comolliho i Metzeho), imperativu nekonečně se prohlubující, stále závratnější reflexe. Připusťme, že dispozitiv se může zrcadlit i ve filmech neautorských, v postupech nových médií, ve videoklipech. Akt reflexe může mít formu nezáměrnosti, nahodilosti, jakési mimovolné paměti technických obrazů, kdy jedna generace obrazů nostalgicky přivolává ty předchozí pomocí simulování materiality jejich povrchů. Připusťme také, že onen zrcadlící se dispozitiv může mít měkké tělo než vertovský kinoaparát a akt reflexe povahu spočinutí, vydechnutí, jako tomu je ve výsostně nemodernistickém VŘETENU ČASU Andrzeje Kondratiuka, v němž se filmová kamera hlavní postavy (režiséra hrajícího sebe sama) dává do služeb programu zcela nevznešeného rodinného (kronikářského) „homevidea“.

Sebereflexe média v tomto smyslu připouští dvě vzájemně se nevyklučující varianty, které můžeme nazvat operacionalizace a fikcionalizace. Buďto jde o vtažení do sféry vztahů mezi postavami a obecně do rysů diegetického světa (fikcionalizace), nebo o reflexi a funkční zapojení na úrovni obrazu-povrchu (operacionalizace).<sup>24)</sup>

23) Cit. dle A. Helmanová, c. d., s. 41.

24) Rozlišení operacionalizace a fikcionalizace si vypůjčuji z Gwózdźovy stati o „interfejsech“ jako mediálně smíšených obrazech. Viz A. Gwózdź, *Interfejsy widzialności*. In: A. Gwózdź – S. Krzemień – Ojak (Ed.), c. d., s. 177 – 190.

V prvním případě se principy dispozitivu v náležitém převleku stávají hnací silou narace nebo hlasem promlouvajícím z „nitra“ postav. Simulovaný aparát zde již není objektem pohledu jako diegetická „věc“ či prostředí, nýbrž zdvojením hlasu, kterým je diegeze konstruována. Film tak nastavuje zrcadlo sám sobě, aniž by se tím redukoval na statický objekt. V Hitchcockově OKNĚ DO DVORA, klasickém příkladu filmové reflexe voyeurismu, se hlavním motorem narativního vývoje stává (paradoxně) pohybové ochromení hlavního hrdiny, který je se zlomenou nohou připoután na křeslo a svou energii ventiluje v hyperaktivní vizuální percepci. Fotograf Jeff (James Stewart) je hypnotizován kvaziiluzivní „více-než-skutečností“ (děsivé události za oknem), která jej zajímá více než jeho „skutečnější“ snoubenka Lisa (Grace Kellyová) a od níž je sám nepřekonatelně oddělen (vyjma závěrečného pádu z okna, který se svou děsivostí rovná přistižení voyeurů). Celý fiktivní svět postav je jakoby propouštěn skrz okno-plátno Jeffova pokoje (pomocí precizní konstrukce optických hledisek), přesněji skrz hybridní aparát tvořený symbiózou jeho oka, teleobjektivu (který bývá v analýzách filmu popisován jako symbol erekce) a okna. Výjevy ze životů newyorské nižší střední třídy (Miss Lonely Hearts, Lars Thorwald, The Composer ad.) uzavřených dvorem jsou mimoto rámovány zvlášť, do simultánních oken-mikropláten, které autotematický postup dovádějí téměř do excesivní polohy. Jiným klasickým hitchcockovým příkladem reflexivity založené na rozpuštění metaforizovaných operací dispozitivu v naraci je VERTIGO.

V druhém případě se sebeuvědomění média realizuje na samotném povrchu obrazu, když nás hra nehmotných stínů na plátně upomíná na materiální kvality a dění svých předobrazů, na pohyb celuloidového pásu v projektoru, případně na světlo jako svou pravou povahu. Základním výsledkem této operace je z hlediska recepce zhroucení hloubky do dění na povrchu, dané stočením obrazů k sobě samým. Do této kategorie jsou zařaditelné jednak avantgardní experimenty a umění nových médií (především videoart), jednak rozsáhlé oblasti běžné praxe současných televizních stanic, reklama, videoklipy atd. Je to i případ Godardových HISTOIRE(S) DU CINÉMA,<sup>25)</sup> kde je dispozitiv videa použit pro novou četbu dějin kinematografie (dílčích kinematografických obrazů), přičemž obrazy z filmů jsou inscenovány souběžně s inscenizací samotného procesu této video-četby.

Bill Viola je umělec, který „vidění vidění“ povýšil na celoživotní tvůrčí program. Viola (dle hesla „video ergo sum“) ve svých videoartových experimentech s hraničními stavy lidského vnímání (nespavost, zrakové klamy, extrémní lomy světla, vodní obrazy a sny, pohled na dvojníka, zrcadlení) reflektoval vizuální percepci sebe sama jako předcházející jakýmkoli domněnkám o realitě a komplementárně – vizuální vjemy a projekce jako nástroj konstrukce vlastní identity. Kladl vizi sebe sama, obraz svého těla, mezi oko a věci vnějšího světa jako nejbyťostnější formu vidění; zabýval se zrcadlením já ve světě a světa v já-oku. Moderní symbióza izolovaného oka a aparátu vedla podle něj ke slepotě oka odtrženého od celistvosti myslitěla. Viola se na základě svého triadického modelu zrakové percepce jako recepce–projekce–reflexe pokouší rekonstruovat, re-vidovat původní podstatu vize: jeho dlouhé, pozvolně plynoucí, zkapalnělé (tekutý efekt samotného videoobrazu je často posílen natáčením pod vodou

25) Srov. tamtéž, s. 185n.

nebo přes stékající kapky) záběry jakoby činily dvousměrný pohyb vidění přímo hmatatelným.<sup>26)</sup>

Projekt introspektivního výzkumu vidění ve svém díle realizoval i Stan Brakhage, autor *Metaphors on Vision*,<sup>27)</sup> který pomocí osvobozování se od pravidel perspektivy a kompoziční logiky, prostřednictvím rušení mimetické vazby se skutečností a simulací hraničních stavů vnímání hledal ztracenou nevinnost oka.

Nejklasičtější příkladem zrcadlení kinematografického dispozitivu ve filmu je ale Bergmanova *PERSONA*, kterou v duchu teorie vypovídání analyzoval Nick Brown. Jeho studie ukazuje, jak konkrétní termíny kinematografického média (inscenování, projekce, ekranizace, plátno, obraz-vzpomínka, obraz-přání), které *PERSONA* zviditelňuje a dává jim jedinečný výraz, slouží současně jako koncepce vztahů mezi postavami, model prostoru nevědomí i nástroj reprezentace pozice subjektu vypovídání a místa příjemce.<sup>28)</sup>

Ve filmu Jana Jakuba Kolského *HISTORIA KINA W POPIELAWACH* se bytostná láska k filmu ukazuje jako láska ke stroji, který je schopen sám o sobě poskytovat rozkoš. *DĚJINY FILMU V POPIELAWACH* (jak zní nepřesný český název) totiž nejsou dějinami filmů, nýbrž dějinami kinostroje, který odpradávná, napříč generacemi kovářů (!), spěje k naplnění své ideální formy. Stroj jako objekt touhy je při tom z větší části zviditelněn jen symbolicky, po vzoru plánu jakéhosi imaginárního, nedosažitelného, nematerializovatelného a navíc „prehistorického“ stroje (který je starší než skutečné dějiny kinematografu). Zkonstruovaný aparát přičiněním nešťastně zamilovaného mrzáka shoří dřívě, než může být znovu prozkoumán, a dětský hrdina je odsouzen k „věčnému“ úsilí o jeho rekonstrukci podle zbytků pradědových náčrtků. Příznačné přitom je, že předělem mezi toužícím chlapcem a pradědem reprezentujícím stroj na imaginárno je otec, který ničí chlapcovy náčrtky, aby je později sám rekonstruoval, když chlapec onemocní. Nemoc je volně spojena s neúspěchem při rekonstrukci stroje a sám kinostroj je posléze odhalen jako skutečný zdroj vyléčení. Geneze ideálního konceptu stroje je v retrospektivách prezentována jako životní příběh kováře-praděda (Bartosz Opania), který si po řadě osudových zklamání (všechno se mu zdá *cizí*, nic jej nestrhává k vášni) postupně uvědomuje, co mu celou

26) Vycházím zde ze studie: Michael Nash, *Okno a já. Dvojí vize Billa Violy*. „Výtvarné umění“ 1995, č. 1 – 2, s. 39 – 45; a z bloku Violových filmů promítaných v rámci festivalu Enter Multimediale, Praha 2000 (např. pozdní černobílé video *THE PASSING* /1991/).

27) Viz Stan Brakhage, *From Metaphors on Vision*. In: G. Mast – M. Cohen – L. Braudy (Ed.), *Film Theory and Criticism*. New York – Oxford 1992 (Fourth Edition), s.71 – 78.

28) Viz Nick Brown, *Persona Bergmana: aparat/nieświadomość/odbiorca*. In: Wiesław Godzic (Ed.), *Sztuka filmowej interpretacji. Antologia przekładów. Wydanie trzecie*. Kraków 1994, s. 171 – 178. (Pův.: N. Brown, „Persona“ de Bergman: *Dispositif/Inconscient/Spectateur*. In: D. Chateau – A. Gardies – F. Jost /Ed./, *Cinéma de la modernité: films, théories*. Paris 1981, s. 199 – 207.) Srov.: Mediální sebeuvědomění filmu (prezentované s pomocí simulace utrženého a hořícího filmového pásu, slábnoucí ostroty záběrů, zpomaleného nebo zastaveného pohybu, koncentrace na fotografie a zrcadla jako figury zdvojení) je úzce spjata s jeho narativní situací. Obraz média zde podle Browna nabývá podoby metafory, slouží pro popis dvojnického vztahu mladé sestřičky Almy (Bibi Andersonová) a herečky Elisabeth (Liv Ullmannová) a současně k modelování komunikace uvnitř subjektu. Vztah mezi subjektem vypovídání (přítomným jen skrze příznaky vypovídání) a oslovovaným subjektem diváka je tematizován jako analogie vztahu dvou hlavních postav, mezi nimiž je nastolena asymetrická relace identifikace a projekce (symbolizované fyziologickou podobností, rozděleným plátnem a zrcadlem).

dobu chybí ke štěstí, co má v sobě zakleto jako nepřítomně přítomné, aby tak (s boží radou) dospěl až ke konstrukci prehistorického kinematografu. Příznačná pro mytizaci zázračného stroje je také lesní scéna se zamrzlým potulným promítačem (Franciszek Pieczka), kterého chlapeč ožíví tím, že na plátno napjaté mezi stromy promítají film. Kinematograf vrátí člověka do života a současně promění zimní les v les zázraků.

V Kolského filmu se ozývá několik klíčových motivů aparátové teorie. Kinematografie naplňuje odvěkou touhu člověka po stroji simulujícím jeho vlastní myšlení. Teleologická vize kinematografie je doplněna o specifický obraz prapůvodní (existenciální) zkušenosti s filmem jako zkušenosti s aparátem. Ve filmu při tom nejde ani tak o přístroj samotný, nýbrž spíše o touhu po stroji<sup>29)</sup> a současně o toužení stroje: kinematografie vlastně nevzniká díky více či méně nahodilé události technického vynálezu, nýbrž rovnou jako dispozitiv diktující určitou pozici subjektu a odpovídající na určitou sociální poptávku, čili současně jako technický, sociální i psychologický stroj.

Podobně lze pojednat o BIU RÁJ Giuseppa Tornatora. Místo základního aparátu je zde ale tematizován a estetizován prostor kina jako říše ideální minulosti, se všemi atributy plnosti a celistvosti dětského prožívání. Smyslově konkrétní scéna hořícího pásu a kina zde plní funkci estetizovaného symbolu zkázy.

Tarkovského ZRCADLO<sup>30)</sup> je filmem o filmu hned v několika rovinách, ale nás nebude zajímat autobiografická a intertextová problematika, nýbrž samotný formální princip díla, který lze v souladu s názvem filmu označit jako zrcadlení. Proces zrcadlení totiž jako sémantické gesto prochází různými rovinami díla: v zrcadle se v klíčových momentech odhalení zhlížejí diegetické postavy, objevuje se v archivních záběrech i ve verších Arsenije Tarkovského, čili v nediegetickém komentáři. Důležitější je, že princip zrcadla je evokován skrze pozici subjektu, přesněji skrze autorský subjekt, vypravěče, který je stále mimo obraz, ale z jeho komentářů se dozvíme, že je připoután na lůžko a trpí nemocí (motorické ochromení jako podmínka hyperaktivní imaginace a otevřenosti identifikaci). Vztah zrcadlení pojí vypravěče (Innokentij M. Smoktunovskij) k postavě Alexeje a otce (Oleg I. Jankovskij). Zrcadlo lze také chápat jako základní metaforu imaginárna, tvořivosti a sebereflexe, protože nám poskytuje první zkušenost bezhorizontového, rámovaného vidění, stejně jako zkušenost identifikace s obrazem druhého a odcizení sobě samému ve svém obraze. Tím, že vytváří hranici mezi okem a viděným, je jakoby pravzorem každého diváctví. Z výše uvedeného vyplývá, proč může celý Tarkovského film fungovat jako zdvojení zrcadla kinematografického dispozitivu. Nikoli proto, že by odrážel Tarkovského, nýbrž proto, že divákovi rozevívá určité procesy sebereflexivního zrcadlení, určitou pozici subjektu, jež mu umožňuje znovu pocítit nehotovost vlastního já.

29) S. Heath upozornil na fakt, že v počátcích kinematografie byla v centru zájmu sama technologie, stroj: například v prvních reklamách na film je inzerována a prodává se zkušenost s aparátem (viz Edison a jeho obchodní strategie založená doslovně na prodávání mechanismů). Podle Heathe pak v aparátové teorii dochází k jakémusi návratu k těmto počátkům, protože v ní nejde o nic jiného, než že se dříve čistě technickým pojmům kamera, projekční plocha, pohyb, projekce dává metapsychologický smysl. S. H e a t h, c. d., s. 221, 223.

30) K úvahám o Tarkovského ZRCADLE mě inspirovala ročníková práce Ivy Gajdošíkové *Andrej Tarkovskij: Zrcadlo* (Ústav divadelní a filmové vědy, FF MU, Brno 2000).

V EVROPĚ Larse von Triera se reflexe kinematografického dispozitivu realizuje také skrze jiný dispozitiv, pomocí metafory železničního pohledu<sup>31)</sup>, jenž je esencí moderní distance oka od viděného a virtualizace skutečnosti rychlostí. Götz Großklaus ve své studii *Kinematographische Wahrnehmung* začíná svůj výklad o kinematografickém vnímání příznačně popisem percepční situace pasažéra vlaku. Pohodlně sedícímu cestujícímu se často zdá, že pohyb a rychlost stroje jsou vlastnostmi ubíhající krajiny. „Statické prostorové sousedství budov, polí, květů atd. se vyjevuje zdynamizovaným způsobem; přesné a statické prostorově-konturní hranice se stírají; předměty jsou zbavovány svých vymezujících kontur, a tím také své identifikovatelné podoby. Jsou vnímány jako zbavené konkrétnosti, konzistence, tělesnosti a materiality: květy se stávají abstraktně-impresionistickými barevnými skvrnami nebo šmouhami.“<sup>32)</sup> Nový typ vidění se vyznačuje rychlým střídáním nesourodých výjevů a optických hledisek, jakousi montáží protikladů bez fází přechodu, skladbou fragmentů do volného pásma scén, což je podle Großkause v přímém protikladu se stabilním hlediskem klasického panoramatického vidění. Subjekt železničního dispozitivu je situován do ochromené pozice, jež způsobuje de-realizaci viděného.

Hlavní hrdina EVROPY, Leopold Kessler (Jean-Marc Barr), přijíždí z USA do Německa potýkajícího se s pozůstatky nedávno ukončené války, aby se zapojil do procesu obnovy. S pomocí svého strýce získá práci vlakového průvodčího, ale skutečnost, která se míhá za okny vagonů, mu uniká až do chvíle, kdy spolu s celým vlakem tone na dně řeky.

Leopoldovo drama je vlastně dáno nemožností probořit plochu zrcadla (stav umělé regrese) směrem dovnitř a učinit své tělo schopným konstruktivní a sebe-konstruuující akce. Instance diváka je do hry vtažena hypnózou Maxe von Sydowa (vzpomeňme na Barthesa, jenž charakterizoval „situaci kina“ jako prehypnotickou). Vnoření do filmového světa se může dít pouze prostřednictvím simulace, skrýváním diferencí v řádu označujícího (Američan Kessler / poválečné Německo). Materialita celuloidu/plátna ale diváka neustále upomíná na fakt, že skutečnost „za“ ním je jen hrou světél a stínů.

Opačný pohyb než Leopold vykonává v Bessonově filmu SUBWAY Fred (Christophe Lambert), když se postupně vzdaluje světu reálného ohrožení (pronásledování gangstery). Ve svém úkrytu, labyrintu podzemních chodeb metra, se paradoxně začíná vnitřně vznášet a plně se vkládá do přípravy punkového koncertu. Symbolickým okamžikem vyprávění je moment, kdy je zastřelen, ale vzápětí opět ožívá: kinematografický subjekt nemůže skutečně zemřít.

\* \* \*

31) G. Deleuze píše (v souvislosti s kinematografickou reflexivitou) o vztahu záběru k pohybům jiných strojů, že „pohyblivá kamera je jakýmsi obecným ekvivalentem všech prostředků přemisťování, které ukazuje nebo užívá (letadlo, automobil, loď, jízdní kolo, chůze, metro...). [...] Jinými slovy, podstata kinematografického obrazu-pohybu spočívá v tom, že těží z dopravních prostředků nebo z pohybujících se předmětů pohyb, který je jejich společnou substancí, nebo z pohybů hybnost, která je jejich podstatou.“ Viz Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 34.

32) Viz Götz Großklaus, *Postrzeganie kinematograficzne*. In: A. Gwóźdź (Ed.), *Współczesna niemiecka myśl filmowa. Od projektora do komputera*. Katowice 1999, s. 120 (něm. orig.: G. Großklaus, *Kinematographische Wahrnehmung*. In: Michael Titzmann /Ed./, *Zeichen(theorie) und Praxis*. 6. Internationaler Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Semiotik 8. – 11. Oktober 1990. Passau 1993, s. 94 – 100).

Nová média jsou – zjednodušeně řečeno – aparáty elektronických obrazů, jež nastoupily po tradiční (analogové) televizi. Dispozitiv kina založený na temném sálu, který odděluje projekční místnost s materiálními předobrazy filmu a plátno, na němž se rozehrává prchavá simulace pohybu, se zborčil do jediné plochy: zářící obrazovky, jež je současně zdrojem svícení i informace, na níž se plynule stírají a prostupují blikající obrazy. Mytický prostor kina se zde rozsvěcuje, desakralizuje, obrazovka se stává přátelským a ovladatelným kusem nábytku zastupujícím hřejivý rodinný krb. Technický vývoj směřuje k modelu propojení televize, počítače a internetu do podoby multifunkčního terminálu, který by s pomocí periferních procesorů pomáhal organizovat zábavní i praktický život rodiny.

Diegetický svět obrazu nad námi ztrácí svou moc, nevtahuje nás již do své hloubky (třetího rozměru), protože lampa obrazovky svítí opačným směrem než světelný kužel projektoru: zevnitř ven, jako nepřímé elektronické osvětlení, které exponuje rodinný mikrosvět. Novým technickým obrazům chybí analogový materiální předobraz v podobě diskrétních celuloidových políček, a proto se neustále nacházejí ve stavu zrodu, fakticky vznikají ve vizuálním poli diváka. Z fenomenologického hlediska přitom příliš nezáleží na tom, zda je vyzařovaný elektronický obraz monitoru v technickém smyslu analogový, nebo digitální, ale spíše na apriorní formě percepční situace daného média, na nové historické formě vidění, které každé médium implikuje.<sup>33)</sup>

Z tématu mediální autoreflexivity přirozeně vyplývá i nutnost zabývat se intermediální povahou filmových obrazů, jejich mediální nečistotou (která film doprovází již od jeho vzniku). Pojem intermediality<sup>34)</sup> je nutno chápat odlišně než pojmy multimediální, hypermediální – v přímé návaznosti na poststrukturalistické pojetí dynamické intertextuality. Obrazové formy, formy pohybů a pozice subjektu vyvinuté v jednom médiu jsou často

33) Viz Norbert Bolz, *Pismo filmu*. In: A. G w ó ź d ź (Ed.), c. d. v pozn 32, s. 81 – 98 (něm. orig.: N. Bolz, *Die Schrift des Films*. In: F. A. Kittler – M. Schneider – S. Weber /Ed./, *Diskursanalysen I.: Medien*. Opladen 1987, s. 26 – 34).

34) Vymezení koncepce intermediality přejímám od Y. Spielmannové, viz Yvonne Spielmannová, *Klочки do teorii intermedialnosti obrazu*. In: A. G w ó ź d ź (Ed.), c. d. v pozn 32, s. 157 – 180 (něm. orig.: Y. Spielmann, *Bausteine zu einer Theorie intermedialer Bildgestaltung* /změněný nepublikovaný fragment habilitační práce, Konstanz 1997/). Spielmannová položila zásadní důraz na výzkum hybridních, mediálně vícehlasých obrazů-fúzí a esteticky ozvláštňujících účinků síťových propojení. Odlišila od sebe pojmy hypermédium, mixed media a multimédia, jejichž principem je akumulace, případně syntéza, a intermedialitu, jejímž základem je autoreferenčnost a autoreflexe. Pro svou analýzu si vybrala Greenawayovy PROSPEROVY KNIHY a Rybczyňského KAFKU. U Greenawaye nachází postup nazvaný hyperdynamické místo obrazu, což je vizuální forma pohybu, společné místo pro kontakt různých obrazových formací, které umožňuje dialog mezi médii v rámci jednoho obrazu. Greenaway svými vnitřními obrazovými rámy podle autorky dosahuje efektu pohybu na místě a nehybnosti uvnitř pohyblivého rámu, případně zrychlení na povrchu znehybnělého obrazu, což vede ke svérázné reflexi konstituce kinematografické simulace pohybu ze znehybnělých políček na jedné straně a pohybu linií videoobrazu na straně druhé. Do protikladu ke Greenawayovi je postaven Rybczyňski, který s pomocí postupu „coherent image“ dosahuje naopak homogenizace různorodého, efektu spojitosti v mediálně smíšeném obraze (k technickému provedení filmu KAFKA srov. Marsha Mooreová, *Kafka*. „Biograph“ 1997, č. 2, s. 26 – 29). Spielmannová navrhuje porovnávat formy obrazů podle hledisek času, pohybu a prostoru a na příkladu Greenawayovy škatulkovací konstrukce obrazů (rámy v rámech, princip vkládání) konfrontuje specializovaný, kartografický charakter intermediálních elektronických obrazů s kinematografickým obrazem-pohybem Deleuze, který je založený spíše na zčasování prostoru skrze trvání.



přejímány a transformovány formami jiného média. Jejich vztahy pak v diferencích a podobnostech zviditelňují strukturní vlastnosti obou médií, přičemž tyto jejich vlastnosti často mohou vyniknout právě až v důsledku tohoto sebeuvědomění. Z transformačního dialogického procesu při tom vzniká nová, hybridní forma. Podle Yvonne Spielmannové je při analýze třeba vyhledávat samotné obrazy mezimediálních diferencí (nikoli pouhé rozdíly mezi obrazy), obrazy přechodných a hybridních forem viditelností, a nikoli pouhé výskyty spojení nebo syntézy.

Andrzej Gwóźdź píše v souvislosti s intermedialitou o mediálních „interfejsích“ jako o površích styku různých médií a různých obrazových generací. Opět nejde o přechody mezi obrazy, médii, ale o obrazy těchto přechodů, o mediální mezi-prostory rozpuštěné ve filmu jako „mezi-obrazy“. V počítačové kultuře je interfejs rozhraním mezi uživatelem a černou skřínkou procesoru. Mediální socioložka Sherry Turkleová v souvislosti s vývojem počítačového interfejsu popisuje přechod od „kultury kalkulace“ ke „kultuře simulace“: s ikonickým stylem Macintoshe nastoupila neprůzračná technologie, neumožňující uživateli nahlédnout do základního mechanismu počítače, jeho částí a operací, nýbrž pouze do simulací; počítač je tak viditelný jen skrze své účinky.<sup>35)</sup> S filmovým pokusem reflektovat tuto ontologii počítačové viditelnosti přišli bratři Wachowští ve filmu *MATRIX*, jehož základní drama lze popsat jako partyzánský výlet ze zbytkově analogové simulace do základních mechanismů černé skřínky, kde vládou lineární zákonitosti energetických buněk, jako proces adaptace analogového těla na zákony digitality.

Dispozitiv nových médií jsou vymezeny třemi základními činiteli: světlem, rychlostí a taktilitou. Světlo je podstatou kinematografického dispozitivu, protože svým směrem a rychlostí vytváří formu filmového percepčního apriori. Metz dělí kinematografické světlo na projektivní a introjektivní.<sup>36)</sup> První (paprsky vycházející z promítací kabiny a směřující na plátno) se podobá světlometu pátrajícímu po okolí, který vylupuje ze tmy a rámuje izolované výseky skutečnosti, podobně jako náš pohled vrhaný na věci vnějšího světa. Analogicky k tomu je kamera zaměřena na objekt jako střelná zbraň. Introjektivní světlo se pohybuje zvenčí dovnitř, odražené od plátna v kině (analogicky od věci před kamerou) se ukládá na citlivý povrch (filmové plátno, filmový pás, sítnice, naše vědomí). Kinematografické vidění je založeno na tomto dvojím pohybu (divák je současně projektorem i plátnem, kamerou i filmem), který činí z aparátu analogii vědomí a umožňuje primární identifikaci.<sup>37)</sup>

35) Srov. Sherry Turkle, *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*. New York 1997, s. 19 – 26.

36) Ch. Metz, c. d., s. 69n.

37) A. Gwóźdź píše o světelných fakturách obrazů, vypovídajících o životě filmového pásu (zrnitost, poškrábání, blednutí atd.), které se mohou v případech mediálního sebeuvědomění nebo extrémního poškození více či méně osamostatňovat od mimetismu a simulovat na plátně nebo na obrazovce (je-li např. stará groteska vysílána v TV) materialitu celuloidového pásu, plnit funkci jeho „imateriální textury“. V těchto případech se podle Gwóźdže bezděčně naplňuje program avantgardních experimentátorů s architekturou světla, světlo se emancipuje od filmových fantomů a od vyprávění, aby vyjevilo pravou povahu všech technických obrazů, která spočívá v čistém světelném proudění. Všimneme-li si současné hudební televize, zjistíme, že simulace materiality kinematografického obrazu je jedním z nejčastějších postupů jak ve videoklipech, tak v různých autotematických znělkách. Viz Andrzej Gwóźdź, *Ekrany světla*. „Kino-ikon“ 2000, č. 1, s. 119 – 134.

Světlo elektronického obrazu je narozdíl od kinematografického jednosměrným vyzařováním z povrchu obrazu ven. Paul Virilio, který se zabýval dějinami vlivu strojů na lidskou percepci, v eseji *La lumière indirecte*<sup>38)</sup> popisuje fungování sítě videokamer a monitorů jako novou formu nepřímého veřejného osvětlení. Spojení kamery a monitoru lze přirovnat ke dvojici zástrčka – žárovka, protože při přímém a nepřetržitém provozu již nejde o přenášení významů ani o reprezentaci, nýbrž o přímé světelné přiblížení vzdáleného místa. Světlo nových médií je osvobozeno od dualismu projekce a introjekce, plní spíše funkci vyvolávání jednotlivých bodů obrazu a vyplňování mezer mezi nimi, čímž rozehrává jakési světelné divadlo povrchového dění, nepřetržitého vznikání a zanikání obrazů (proto v případě videa nelze mluvit o skutečném střihu, ale spíše o prostupování obrazů). Zvláštní hybridní světelnou formou se stává videoklip, především pak, je-li promítán jako rekvizita v tanečních klubech, protože jeho střihové principy přímo navazují na světelnou poetiku rockových koncertů a na blikavý rytmus stroboskopů.<sup>39)</sup>

Rychlost tvoří podstatu elektronického obrazu ve dvojitým smyslu. Jednak je to obraz utkaný z rychle se rozsvěčujících bodů a linií obrazovky, jednak se ve spojení s telekomunikačními sítěmi šíří mžikovou rychlostí mezi libovolnými místy. Počítačová rychlost „real-time“, která ruší časové a prostorové meziprostory (mezi zadáním a realizací úkolu), vytváří nový typ blízkosti, nové vědomí „tady a teď“. Tato elektronická síťová citlivost se může do světa filmů promítat především na rovině střihové skladby a simulované návaznosti mezi nestejnorodými pohyby. Bessonův PÁTÝ ELEMENT je v tomto smyslu po vizuální stránce komponovaný jako balet sjednocující pohyby z různých světů (viz scéna přestřelky na vesmírné stanici kombinovaná s nezemskou operní árií), jako jeviště okamžitých reakcí obepínající (zvenčí) celou zeměkouli. Narativní filmy si často vytvářejí vlastní vizuální konvence pro reprezentaci neviditelných elektronických procesů, jako je tomu ve filmech o virtuální realitě a internetu (např. v MATRIXU, kde byly pro znázornění real-time rychlosti použity žánrové konvence kung-fu a morphing).

Taktilita elektronické vizuality, paradoxní tělesnost dematerializovaného obrazu, v sobě zahrnuje i principy interaktivity. Dochází zde ke zploštění scény dispozitivu kina, k rozpuštění materiality analogových předobrazů, ke zrušení efektu tělesné obyvatelnosti světa obrazu (ve fenomenologickém smyslu, srov. Vivian Sobchacková<sup>40)</sup>), ale na druhé straně také ke vzniku efektu nové tělesnosti. Obraz totiž na diváka působí jako povrch vyzývající k taktilnímu poznávání, které je dáno již McLuhanem popsáním efektem

38) Viz Paul Virilio, *Nepřímé osvětlení*. „Biograph“ 1997, č. 2, s. 22 – 25.

39) Podíváme-li se na Baudrillardovu Ameriku (v mnohém poplatnou Viriliovu pojetí rychlosti a světla) z hlediska elektronického obrazu, který je její ústřední metaforou, dostaneme dva komplementární pohyby, které bychom zjednodušeně mohli nazvat Baudrillardovým sémantickým gestem. Virtualizace americké skutečnosti, jež vraždí realitu ve prospěch simulaker, a paralelní pohyb k hyperreálnosti, který simulaci činí skutečnější než skutečnost, lze chápat jako vyhoření hmotného do čistého záření a souběžně jako paradoxní materializaci abstraktního světla, jako novou světelnou architekturu. Amerika je jako „holografie ve smyslu koherentního laserového světla, tedy stejnorodost jednoduchých prvků, kreslených stejnými svazky světla“. Hyperreálné artefakty americké skutečnosti jsou utvářeny z látky elektronického světla v tom smyslu, že se před člověkem vyjevují podle principů obrazovky a elektronické rychlosti. Viz Jean Baudrillard, *Amerika*. Praha 2000, s. 41.

40) Vivian Sobchack, *The Adress of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992.

percepčního vyplňování mezer v řídké bodové definici a manipulací s obrazem pomocí stiskávání kláves. Modernistická distance oka od zobrazeného se láme ve prospěch manipulovatelnosti (prostor počítačové hry je reálný pouze natolik, nakolik slouží k odkliknutí, k vyvolání určité funkce). Elektronický obraz tedy nastoluje epistemologii dotykového poznávání, hmatové manipulace, videokamery jako oka pronikajícího dovnitř hmoty světa a těla. Kromě toho můžeme spolu s Walterem Benjaminem označit působení nového média jako jakýsi šokový výcvik kolektivního těla mas (v případě filmu především díky rychlému střídání plánů a hledisek), které se musí adaptovat na novou formu skutečnosti.

*SPIKLENCE SLASTI* Jana Švankmajera by sice nikdo nenazval filmem o nových médiích, nicméně ve své reflexi ekonomie fetišismu (jako procesu tvorby taktilních surrealistických objektů) poskytují i vizi problému taktilního utváření předmětu touhy. Mám na mysli především jedinečnou scénu Lábusova erotického zážitku s obrazovkou ukazující hlasatelku Annu Wetlinskou, jež hraje sebe samu. Švankmajer tak nechtě ukázal, že základní epistemologií elektronického obrazu televize je taktilita, (obscénní) stimulace povrchu. Taktilitu jako způsob poznávání viditelného a konstruování obrazu sebe sama tematizoval také Machmalbafův film *GABBE*, který činí z tkaní tradičních íránských kobereců metaforu (autobiografického) vyprávění. Ve vizuálně klíčové scéně vyučování pod širým nebem venkovský učitel (Abbás Sayahi) dětem přednáší o barvách a o tom, odkud pocházejí. Natahuje přitom své staré ruce směrem k nebi, ke slunci nebo k poli, aby na svých prstech přinášel esence jednotlivých barev. Patologické sepětí člověka s elektronickým obrazem, pronikání aparátu do těla na principu parazita reflektuje *VIDEODROM* Davida Cronenberga. Tento umělec autonomní tělesnosti dotáhl své experimenty do krajnosti v posledním filmu *EXISTENZ*, kde načrtl konkrétní živočišný model aparátu pro vstup do virtuálního světa. *EXISTENZ* můžeme chápat jako biologickou odpověď na *MATRIX*, jako manifest návratu biologie do kyberprostoru. Klasickým obrazem vztahu aparátu s tělesným pronikáním je *PEEPING TOM* Michaela Powella, i když slavný motiv vraždící kamery je zde zapracován spíše do kontextu psychoanalytických vazeb sexuality, fotografie a smrti.<sup>41)</sup>

Současné videoklipy hudebních televize jako *MTV* nebo *VIVA ZWEI* jsou extrémním příkladem toho, jak se jednotlivé generace technických obrazů a jejich aparátů mohou vzájemně mísit, vrstvit, inscenovat, simulovat. Videoklip je zavěšen do bezčasí typického pro všechny vsuvky a jeho strukturní centrum je vždy nepřítomné, neboť klip je ze své podstaty supplement (hudby, reklamní funkce, image kapely). Jeho znaková strategie je založená na škrtní kódyfikovaných konotací a rekontextualizaci kulturních forem, což vede k tomu, že klip je možné chápat jako podvrtný sled materializovaných signifikantů (vzpomeňme alespoň funkci sakrální symboliky v Madonniných klipech). Hlavním principem (metaforou) elektronické obraznosti by mohl být nazván tzv. morphing, čili

41) S. S o n t a g o v á v knize *On Photography* popisuje souvislosti fotografie se smrtí, ideologií, násilím a sexualitou na příkladu celé řady filmů, a nevědomky tak předkládá jednu z prvních reflexí intermediality technických obrazů: ukázkou četby fotografie skrze film. *PEEPING TOM* podle ní tematizuje krutost profesionálovky distance, vztah impotence a agresivity, případně analogii aparátu a zbraně. Viz Susan S o n t a g o v á, *O fotografii*. Warszawa 1986, s. 17n.

rychlá a plynulá změna, kontinuální (nestříhový) přechod od jednoho tvaru či prostředí k druhému provedený pomocí počítačové animace. V klipu *Right Here, Right Now* (Fatboy Slim) nesledujeme nic jiného než plynulou transformaci těla prvoka v rybu, plaza, opici, lidoopa a nakonec ve velkoměstského (tlustého) člověka, přičemž z hlediska pohybu je zde konstruována kontinuita na základě stále totožného směru a rytmu – příběh evoluce jako jediný „běh“. Videoklip je tedy předurčený k tomu, aby dováděl principy intermediality a mediální nečistoty až do excesu, protože přechody od jednoho aparátu k druhému jsou tak snadné a lehké, že dochází až k simulaci jakéhosi mnohobitvého hybridního aparátu slučujícího v sobě dějiny, přítomnost a ozvěny budoucnosti audiovizuální kultury.

Videoklip *This Is Hardcore* britské skupiny Pulp, který je založený na nostalgické evokaci starých kinematografických (ne pouze filmových!) obrazů, vlastně inscenuje čtení filmových páسů skrze aparát videoklipu. Jarvis Cocker zpívá o dívce svých snů (Candida Doyleová), kterou zná z fotek, jež si znovu a znovu prohlížel. Chce, aby s ním natočila film, v němž by spolu hráli hlavní role. Pak, až se stanou součástí filmu, bude to teprve ten pravý život, jehož scénář už tolikrát četl: „Don't make a move 'til I say, 'Action.' Oh, here comes the Hardcore life.“

Základní strategií práce s kousky starých hollywoodských kriminálek je zde sběratelské gesto (princip nalezených útržků, včetně vystřiženého odpadu a černých okének), které jako by reprezentovalo zkušenost s kinematografickým aparátem z pozice promítače. Tyto materializované filmové fragmenty (obrazy-věci) jsou ale podrobeny transformacím narcistních tělesně-tanečních postupů videoklipu, jejichž jádrem je přímý pohled do kamery a zázračné gesto tančícího těla, které jako by propojovalo vzájemně si cizí světy (zde různorodé fragmenty filmů). Směry a rytmy tančícího těla hvězdy jsou zdrojem impulsů řídících montáž a nestříhové techniky prolínání.

Princip retro (ve spojení s pastišem jakožto parodií zbavenou výsměšného ostnu), založený na nostalgickém přivolávání materiální povrchovosti doby „nedávno minulé“, je zde realizován s pomocí stimulace povrchu technických obrazů, přesněji pomocí simulace kinematografického obrazu uvnitř aparátu videa. Je známé, jak silnou závrať z opakování minulého může navodit povrchový aspekt věci, v případě filmu pak například typické světelné a barevné kvality filmových materiálů z doby našeho dětství. Obraz působí dojmem poškrábaného, potřhaného filmového pásu, který je zviditelněn jako hmatatelně existující věc. V klipu se rytmicky objevují značky ze zaváděcích páسů,<sup>42)</sup> křídou psané klapky s čísly záběrů, povrchové škrábance a vlasy přichycené na černých částech pásu, titulky „Scene missing“ atd. Kromě toho je efekt retro posílen i vnějšími atributy starších výrazových prostředků: naivně působící stíračky a zadní projekce, výrazně proměnlivé tónování, simulace kolorovaného obrazu, starých typů filmového materiálu, rychle se střídající barevné filtry. V některých scénách zmizí celé pozadí, aby je nahradila neiluzivní černá plocha s míhajícími se značkami ze starých celuloidů, jindy se různé rýhy a zbytky

42) Nápis „Head“, „Picture“, „Colour sync“, „SMPTE Universal Leader“, „Not / project / or / Cut“, „S / T / A / R / T“, fragmenty technických údajů zapsané zrcadlově převrácenými písmeny, šipky, bílé linky. Text písně „This Is Hardcore“ ze stejnojmenného alba skupiny Pulp je přístupný na internetu: <http://mackers.com/pulpworld/#songs>.

rukou psaných značek promítají do popředí. Podle oficiální webové stránky Pulp se inspirací pro videoklip stala kniha filmových fotografií *Still Life*, která obsahuje dokonale zachovalé fotky a reklamní snímky k hollywoodským filmům z let 1940 až 1969.<sup>43)</sup>

V souvislosti s intermedialitou bývají nejčastěji analyzováni autoři, kteří na základě konfrontací s cizími obrazy film posouvali za hranice možného: Wim Wenders (např. *LISABONSKÝ PŘÍBĚH*, *NICKŮV FILM*), Jean-Luc Godard (jeho experimenty s filmovým obrazem a s videoobrazem ze sedmdesátých let: *TADY A JINDE*, *JAK SE VEDE?*, *ČÍSLO DVĚ ad.*), Peter Greenaway (např. *PROSPEROVY KNIHY* nebo *TV DANTE*), případně i Woody Allen (*PURPUROVÁ RŮŽE Z KÁHIRY*, přidejme i rozostřeného muže z *POZOR NA HARRYHO*).

Kdybychom chtěli hledat jinde než v rámci modernistického programu reflexivity a rozrušování, narazíme na filmy s tematikou nových médií, jako je *TRÁVNÍKÁŘ*, *JOHNY MNEMONIC*, *MORTAL KOMBAT*, *TRON*, *MATRIX*, *TRUMAN SHOW*, *TAKOVÍ NORMÁLNÍ ZABIJÁCI*, případně filmy, kde počítačové efekty hrají ozvláštňující roli (*PROPAST*, *TERMINÁTOR II*, *STAR WARS: EPIZODA I – SKRYTÁ HROZBA*). Můžeme pak zjistit, že i ve zdánlivě zvětňujících pojetích lze najít hlubší momenty: hra rukou Keanu Reevese při prvním průniku do matrix v *JOHNY MNEMONICŮVI*, motiv cesty vnitřkem mikroprocesorů v *TRON*, rozpad světa do „bodů“ v *TRÁVNÍKÁŘI*, simulace sitcomu zapuštěná do narace v *TAKOVÝCH NORMÁLNÍCH ZABIJÁCÍCH*, elementární živočichové ve *STAR WARS*, vizuální tematizace kódové podstaty obrazu v *MATRIXU*, práce s hlediský všudypřítomného pohledu v *TRUMAN SHOW* atd. Výlučným případem je *BLADE RUNNER*,<sup>44)</sup> který rozehrává drama vidění ve formě pátrání po nepravých lidech (drama identity), což vede ke křížení různých dispozitivů, které mají poskytovat „hloubkové“ vizuální informace (obsesivní používání aparátových režimů vidění skrze fotografii, video, počítač, mikroskop, výkladní skříň, zrcadlo), přičemž se zde vzdáleně ohlašuje téma dekodování fotografie prostřednictvím její dekontextualizace a rekontextualizace ze *ZVĚTŠENINY*.<sup>45)</sup> Klasickým příkladem filmové kritiky televize je adaptace románu Jerzyho Kosińskiego *Byl jsem při tom*, s apokalyptickou vizí televizního diváka v podání Petera Sellerse (viz nezapomenutelné scény s dálkovým ovladačem použitým jako zbraň a milování podle televizního seriálu).

*ZÁHADA BLAIR WITCH* bývá z technického hlediska interpretována jako dialog filmu a videa. Z dnešního odstupu ale můžeme riskovat tvrzení, že dispozitivem, který vstupuje do dialogu s kinematografií, je zde ve skutečnosti internet. Tento film není možno chápat

43) Diana Keaton – Marvin Heiferman (Ed.), *Still Life*. New York 1983. Mnoho ze scén videoklipu imituje jednotlivé fotografie, ovšem s tím, že herce nahrazují členové skupiny (Jarvis Cocker, Candida Doyleová, Steve Mackey, Nick Banks). Steve Mackey hraje mrtvolu obklopenou policisty ve scéně stylizované podle krimikomedie *OCEAN'S 11* Lewise Milestone (z roku 1960, s Frankem Sinatrou). Mark Webber zase zamilovaného, jemuž se zjevuje dívka v jezírku podle scény ze *SOUTH PACIFIC* (Joshua Logan, 1958). Záběr s mrtvou dívkou obalenou prostěradlem je aranžovaný podle vzoru kriminálky *ANGEL*, *ANGEL*, *DOWN WE GO* (Robert Thom, 1969, hraje Jeniffer Jonesová). Hudebníci také jeden po druhém staticky pózují jakoby pro zkušební záběry z hereckých zkoušek. Leader Jarvis Cocker je protagonistou v bogartovských záběrech s proradnými ženami a po své „smrti“ se přenesl do studiového prostoru bez pozadí, kde kolem něj v zlatých kostýmech tančí dívky připomínající komparsistky starých muzikálů, zatímco on zpívá, že je všemu konec.

44) Srov. Karl Sierck, *Między krzesłami. „Łowca robotów“, książka, film*. In: A. Gwóźdź (Ed.), *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*. Kielce 1994, s. 210 – 232.

45) Viz Jurij M. Lotman, *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava 1975, s. 126 – 136.

jako uzavřený text, protože jeho aura (která se zčásti stala i jeho skutečným obsahem) byla vybudována jednak internetovou propagační strategií, jednak zpětnou internetovskou kultovní recepcí, založenou na principu „sémiotické demokracie“. ZÁHADA BLAIR WITCH je natočena tak, aby jí něco podstatného chybělo, protože teprve internet jí mohl dát její konečný význam (i když setrvávající ve stavu zrodu). Mýtus Blair Witch tedy vznikl a dále žije na síti, přičemž diváci se stávají jeho faktickými spoluautory. Ale i samotné filmařské tvůrčí gesto připomíná tvořivost a pozici „netizenů“: je totiž založeno na konstrukci umělé identity, na naprosto důsledném a ničím nerámovaném (právě tato nerámovanost, absence třetího hlediska /třetí kamery/, je základem internetové svobody) oživení druhého já. Výsledný efekt vzniká spojením kutilského vztahu postav k technice a razantní propagace. Vždyť každá osobní webová stránka je založena na touze nabídnout obraz svého malého světa a sebe sama neomezenému publiku.

Ani film AMERICKÁ KRÁSA není po formální stránce novátorským dílem a už vůbec nein-scenuje podívanou na možnosti počítačové simulace. Soustředíme-li se ale na procedury spojené s optickými hledisky a s *point of view* (v širším, naratologickém a psychologickém smyslu), objeví se před námi dialog dvou režimů vidění. Božskému, netělesnému oku (perspektiva mrtvého-vypravěče) se věci ukazují bez záhybů, rozvinuté do své objektivní identity. Tělesnému, živému vidění naopak chybí pevné hledisko, je neodmyslitelné od pohybu, a proto se ve věcech ztrácí;<sup>46)</sup> v čase každodennosti se Spaceyho hrdina neúspěšně pokouší vystoupit sám ze sebe, uvidět se jako konstruovatelný objekt. Drama dvou „dispozitivů“ ale musí zůstat nerozhodnuto, protože z pozice imateriálního oka nelze pochopit proud proměnlivých hledisek každodennosti. A naopak, absolutní distancce je v prostoru tělesnosti dosažitelná jen jako příslib, záblesk krásy, který je ve filmu příznačně reprezentován aparátem videa. Teprve chlad automatizovaného elektronického obrazu (zvláště zachycuje-li vznášející se pytlík nebo mrtvé tělo) může zprostředkovat skutečně nadpozemskou, anorganickou, americkou krásu, protože z ontologického hlediska je v tomto obraze potenciálně obsaženo tolik hledisek, kolik má autonomních světelných bodů. Z nesouměřitelnosti dvou viditelností pak vyplývá komika filmu.

\* \* \*

Snad se mi podařilo prokázat, že procesy mediálního sebeuvědomování nemusí být součástí reflexe ve službách vznešeného, nýbrž že jsou naopak pro současnou mediální kulturu, která je tvořena hybridními obrazy, více či méně nahodilými dialogy starších a novějších médií, čímsi výsostně typickým. To znamená, že může existovat i snadná, lehká reflexivita. Drama vidění se totiž inscenuje i v těch nejokrajovějších oblastech audiovizuality: od pornografické produkce, která ve svých soukromých verzích slouží jako podnět k participaci skrze odhalenou práci videoaparátu,<sup>47)</sup> přes počítačové hry pracující

46) Volně zde odkazuji na Merleau-Pontyho. Srov. Maurice Merleau-Ponty, *Oko a duch a jiné eseje*. Praha 1971.

47) Například R. Stam píše o kalifornských „erotických videokroužcích“, které fungují tak, že jednotlivé páry nahrávají své sexuální praktiky, aby si pak nahrávky vyměňovaly s jinými páry a porovnávaly je. Narozdíl od klasického porna zde aktéři reflektují přítomnost kamery a často se pozorují v monitorech. Viz Robert Stam, *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore – London 1989, s. 185n.

s filmovým *point of view* (a filmy točené speciálně pro herní využití) až po reklamy a videoklipy konfrontující různé generace obrazů-povrchů. Přesto se zdá, že pro vymezení pole reflexivity existují více nebo méně jasná vodítka. Zde jsou některá z nich: posedlost optickými aparáty (lupy, zrcadla, monitory, kamery); téma vazby mezi sexualitou, aparátem a smrtí; stimulace povrchu obrazu; vnitřní rámování a postup škatulkování (obrazy v obrazech s rozdílnými vektory pohybu); operace *mise-en-abyme*; symbióza filmového pohybu s pohybem jiného stroje; extrémní kompozice hledisek<sup>48)</sup>; téma dvojnictví, téma pohybového ochromení a slídilství, téma touhy po stroji a toužícího stroje, fotografického obrazu jako klamavého nástroje pátrání; experimentální pokusy o vizualizaci černých skříněk; strategie konstruování identity s pomocí aparátu. Tím hlavním a nejobtížněji dosažitelným činitelem je ale divácký subjekt, který musí být ve filmu nějak přítomen, nějak reflektovaně inscenován, čili faktor pragmatický.

### Mgr. Petr Szczepanik (1974)

Je doktorandem na katedře filmové vědy FF MU v Brně, kde také přednáší teorii filmu a médií.

(Adresa: Filosofická fakulta Masarykovy university, Ústav divadelní a filmové vědy,  
Arne Nováka 1, 660 88 Brno; [szczepan@phil.muni.cz](mailto:szczepan@phil.muni.cz))

### Citované filmy a videoklipy:

*Americká krása* (American Beauty; Sam Mendes, 1999), *Americká noc* (La Nuit américaine; François Truffaut, 1973), *Babiččina lupa* (Grandma's Reading Glass; George Albert Smith, 1905), *Bio Ráj* (Nuovo cinema Paradiso; Giuseppe Tornatore, 1988), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Byl jsem při tom* (Being There aka Chance; Hal Ashby, 1979), *Čelisti* (Jaws; Steven Spielberg, 1975), *Číslo dvě* (Numéro Deux; Jean-Luc Godard, 1975), *Dáma v jezeře* (Lady in the Lake; Robert Montgomery, 1946), *Dějiny filmu v Popielawách* (Historia kina w Popielawach; Jan Jakub Kolski, 1998), *Evropa* (Europa; Lars von Trier, 1991), *eXistenZ* (David Cronenberg, 1998), *Gabbe* (Mohsen Machmalbaf, 1996), *Hellzapoppin* (Henry Codman Potter, 1941), *Henry: portrét masového vraha* (Henry: Portrait of a Serial Killer; John McNaughton, 1989), *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1989 – 1998), *Hledání důkazu* (A Search for Evidence; American Mutoscope & Biograph Company, 1903), *Jak se vede?* (Comment ça va?; Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, 1976), *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995), *Kafka* (Zbigniew Rybczyński, 1992), *Lisabonský příběh* (Lisbon Story; Wim Wenders, 1994),

48) Srov. Montgomeryho film *DÁMA V JEZEŘE*, kde je použita opticky zcela důsledná subjektivní kamera (optické hledisko Phillipa Marlowa). Podobný experiment je v odlehčené podobě proveden ve skandálním videoklipu skupiny Prodigy *Smack My Bitch Up*. Násilný a paradoxně de-subjektivizační účinek extrémního optického hlediska je využit ve filmu *HENRY: PORTRÉT MASOVÉHO VRAHA*, kde dva protagonisté používají videokameru nejprve jako nástroj k záznamu znásilnění dívky (video umocňuje efekt seriálnosti jejich chování) a kde oko pohozeného aparátu posléze již samo zachycuje jejich vzájemné vraždění doma (video jako zdroj „nespatřených“ obrazů).

## ILUMINACE

Petr Szczepanik: Filmy, které vidí vlastní vidění

*Matrix* (The Matrix; Andy a Larry Wachowští, 1999), *Mortal Kombat* (Paul Anderson, 1995), *Muž s kinoaparátem* (Člověk s kinoapparatom; Dziga Vertov, 1929), *Nickův film* (Nick's Film – Lighting over Water; Wim Wenders, Nicholas Ray, 1980), *Okno do dvora* (Rear Window; Alfred Hitchcock, 1954), *The Passing* (Bill Viola, 1991), *Pátý element* (The Fifth Element; Luc Besson, 1997), *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Podezření* (Suspicion; Alfred Hitchcock, 1941), *Pozor na Harryho* (Deconstructing Harry; Woody Allen, 1997), *Propast* (Abyss; James Cameron, 1989), *Prosperovy knihy* (Prospero's Books; Peter Greenaway, 1991), *Purpurová růže z Káhiry* (Purple Rose of Cairo; Woody Allen, 1985), *Right Here, Right Now* (videoklip skupiny Fatboy Slim; režie Hammer & Tongs, 1998), *Smack My Bitch Up* (videoklip skupiny Prodigy; režie Jonas Akerlund, 1997), *Spiklenci slasti* (Jan Švankmajer, 1996), *Star Wars: Epizoda I – Skrytá hrozba* (Star Wars: Episode I – The Phantom Menace; George Lucas, 1999), *Subway* (Luc Besson, 1985), *Tady a jinde* (Ici et Ailleurs; Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, 1976), *Takoví normální zabijáci* (Natural Born Killers; Oliver Stone, 1994), *Taxikář* (Taxi Driver; Martin Scorsese, 1976), *Terminátor II: Den zúčtování* (Terminator 2: The Judgement Day; James Cameron, 1991), *This is Hardcore* (videoklip skupiny Pulp; režie Doug Nichol, 1998), *Trávníkář* (The Lawnmower Man; Brett Leonard, 1992), *Tron* (Steven Lisberger, 1982), *TV Dante* (A TV Dante; Peter Greenaway, Tom Phillips, 1988), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Videodrom* (Videodrome; David Cronenberg, 1982), *Vše na prodej* (Wszystko na sprzedaż; Andrzej Wajda, 1968), *Vřeteno času* (Wrzeciono czasu; Andrzej Kondratiuk, 1995), *Záhada Blair Witch* (The Blair Witch Project; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999), *Zrcadlo* (Zerkalo; Andrej Tarkovskij, 1975), *Zvětšenina* (Blow-Up; Michelangelo Antonioni, 1966), *Zvláštní dny* (Strange Days; Kathryn Bigelowová, 1995), *8 mm* (8 MM; Joel Schumacher, 1999), *8½* (Otto e mezzo; Federico Fellini, 1963).



S U M M A R Y

FILMS WHICH CAN SEE THEIR OWN SEEING

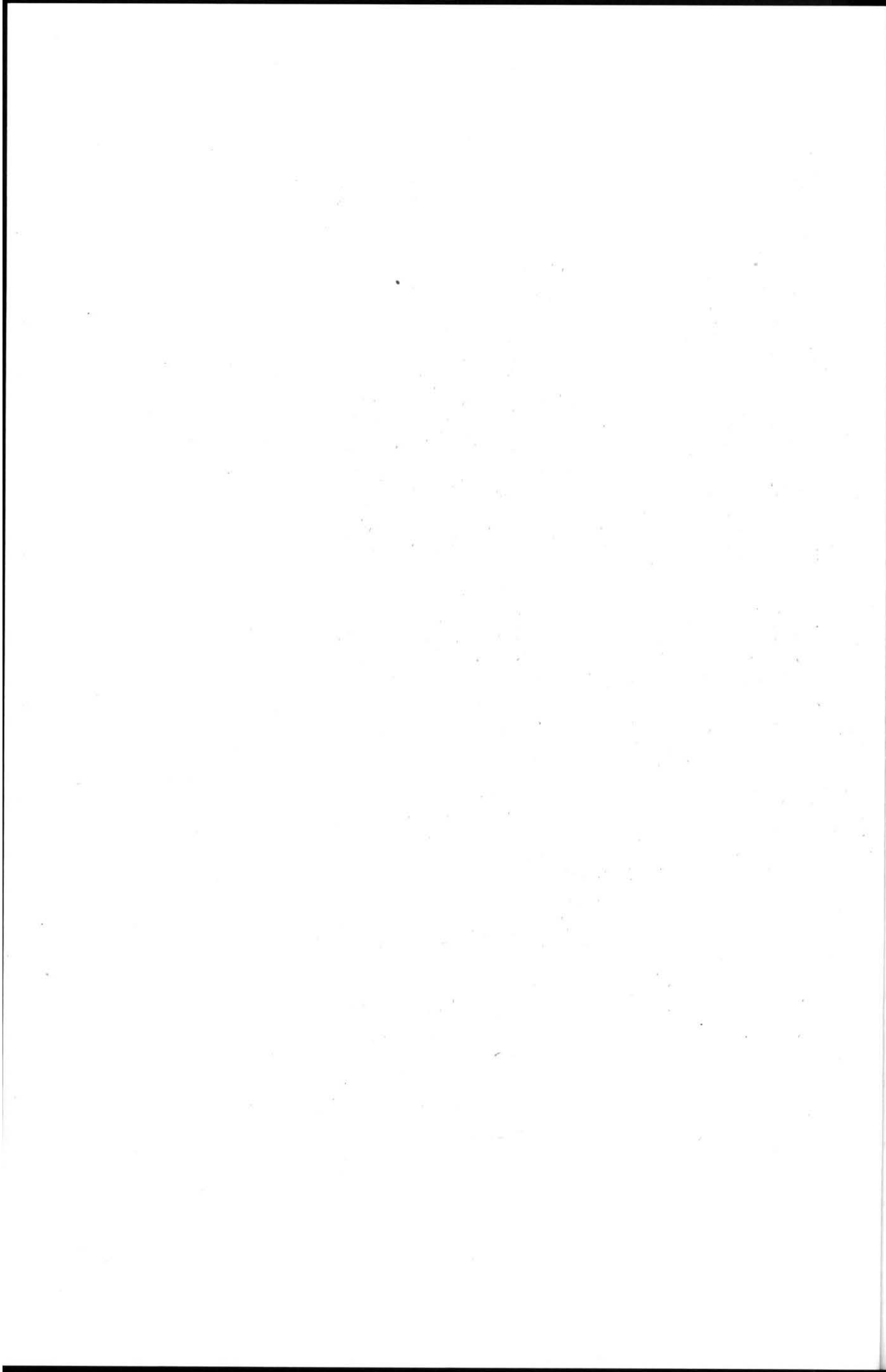
Petr Szczepanik

The term reflexivity contains within it two basic meanings: on the one hand rational considerations focused on understanding one's own theoretical and practical performance and sources, on the other the meaning of reflection and mirroring. In an analysis of the processes of media reflexivity in film, one should take into account both these planes since it is not possible to make visible the constitutive cinematographic apparatus merely by disrupting the fluency and exposition of the camera but chiefly by incorporating the metaphorical image of the apparatus processes into the diegetic construction itself. The mirrored cinematographic apparatus must therefore be the metaphorical subject of the statement, not the mere diegetic object. I define the concept media, together with Walter Benjamin and Norbert Bolz, in terms of the dispositive as *a priori* historical and perceptual.

I derive the methodical framework for reflexivity research in contemporary audiovisual culture from theoretical sources based on the ideas of Jean-Louis Baudry and Christian Metz, above all in genre films of American production (THE MATRIX, STRANGE DAYS, AMERICAN BEAUTY, BLADE RUNNER) and in video clips. At the same time I understand the conception of media self-awareness in accordance with German theorists (Yvonne Spielmann, Karl Sierek, Siegfried Zielinski) as closely associated with issues of intermediality. It is this distinguishing dialogue between several media forms within a single text which is frequently a source used to bring out the internal structure of the cinematographic dispositive in confrontation with dispositives of more modern (or earlier) media. The processes of transformations which manifest themselves in specific media "inter-images" (a term used by Polish theorist Andrzej Gwóźdź) are a symptom of fundamental impurity and the hybridisation of contemporary audiovisual culture.

On selection of the material for analysis I focused on films for which reflexivity is not internally linked with a more longterm original programme. I was not then seeking examples of innovative, modernistic auto-reflection (Godard, Wenders, Bergman, Greenaway) but rather occasional and partly accidental expressions of dynamic mirroring, as in the film AMERICAN BEAUTY, for example. I also kept away from the spectacular presentation of computer-generated special effects (JOHNNY MNEMONIC, STAR WARS: EPISODE I – THE PHANTOM MENACE etc.) in order to concentrate more on the reflection of new mechanisms of perception (STRANGE DAYS), desires in relation to the cinematographic machine (HISTORY OF CINEMA IN POPIELAWY), the reflection of the cinematographic dispositive through that of the railways (EUROPA) or the mirror (THE MIRROR) and new forms of constructing identity through the medium (THE BLAIR WITCH PROJECT). The result of the above analyses should be the knowledge that contemporary media images are fundamentally impure, which may contribute in order that, to a greater extent, they reflect the mechanisms of their own vision.

Translated by Karolina Vočadlo



## BEZPROSTŘEDNÍ HISTORIE

### *Zásahy videopásky a narativní film*

Timothy Corrigan

Když se v moderní veřejné sféře objevila videopáska, vydala se v zápětí po značně zrychlené a dramatické trajektorii: na začátku bylo vysílání překvapivě osobní obhajoby Richarda Nixona v televizní síti dne 23. září 1952, pak v roce 1956 nastoupila videopáska jako komerční a průmyslový prostředek, rodilo se umělecké video a kultura videorekordérů v šedesátých letech (včetně rychlé expanze kultury přenosných videokamer po roce 1965), až nakonec video urychlilo poslední vrcholné politické události let devadesátých a stalo se tak nejvýraznější politickou protiváhou sil ve veřejné sféře. Tato historická cesta se stále větší měrou definovala a vyznačovala, ať už záměrně, nebo ne, jako estetika a ideologie soukromého prostoru a, což je pro mé záměry důležitější, jako soukromá nebo osobní zkušenost, valorizovaná a podpořená svým spojením s bezprostředním vnímáním.

Jistá valorizace bezprostřední zkušenosti se samozřejmě datuje přinejmenším do konce osmnáctého století v představách spontánního tvůrčího výrazu a v různých epifanických dimenzích modernismu dvacátého století: svědčí o tom nároky, které si činí raný romantismus na „originalitu“ anebo každodenní útržkovité vhledy spojené se zrodem esejistického řemesla té doby, trvání na tom, aby každá jednotlivá chvíle měla své inteligentní jádro. To vše se chaoticky táhne celým devatenáctým stoletím a je přítomno v Joyceově charakteristice historie jako „výkřiku na ulici“ stejně jako ve formulaci Waltera Benjamina, že nová umělecká díla jsou mechanickou reprodukcí, která vytváří náhlé vhledy imagistických šoků. Jacques Aumont ve své studii *The Variable Eye* znovu promyslel samotný vznik kina ve smyslu estetického přechodu pozdního devatenáctého století od *ébauche* k *étude*, která ukazuje rychlou a prchavou mobilitu pohledu, měnící „zcela funkci hledění“.<sup>1)</sup>

---

1) Od roku 1800 si zaslouží pozornosti miliardy příkladů: fragmentární záblesky inspirace spojené například s estetikou Keatse a Shelleyho, mají kořeny v romantické kultuře formované rousseauovskou koncepcí spontánnosti a nevinnosti přírody; ve dvacátém století se pro tak odlišné osobnosti, jako jsou Hart Crane a F. T. Marinetti, stává technika metaforou pro vnímání okamžité energie. Přihlédnuto k tomuto historickému rozlišení bych poukázal na souvislosti mezi tvrzením Jacquese Aumonta a mým vlastním tvrzením, i přes jeho pesimističtější pohled na perspektivu postmoderní kultury. Viz Jacques Aumont, *The Variable Eye, or the Mobilization of the Gaze*. In: Dudley Andrew (Ed.), *The Image in Dispute*. Austin, TX 1997, s. 231 – 258.

Videopáska a její soudobá krize však popisují dramatický posun v této tradici a zároveň ukazují k významné redefinici veřejné sféry, kterou snad nejpozoruhodněji vysvětlil Jürgen Habermas. V tomto dění nabízí možnost rozdílné formulace vztahu mezi expresivním ztvárněním a historickým vnímáním. Vskutku, pro mnohé videopáska i znovupromyšlení času a prostoru, které provokuje, odráží a koncentruje větší krizi odehrávající se v modelech současné nebo postmoderní kultury, kde se domnělá kondenzace prostoru a času spojuje s různými emancipatorními nebo apokalyptickými vizemi historie v tom, co Lyotard nazval „dočasnou smlouvou“. Někteří, jako David Harvey, tvrdí, že tato problematika temporality představuje ústřední obtíž při hledání smyslu ztvárnění soudobé historie tak, jak se vyvíjela od Marxe a Bergsona. Podle něj je výsledkem „produkce fragmentace, nejistoty a efemérního nerovnoměrného rozvoje v rámci vysoce sjednocené globální ekonomiky kapitálových toků“, díky němuž je stále těžší, jako u ztvárnění na videopásce, přesně reagovat na materiální smysl událostí právě proto, že byly izolovány v bezprostřednosti bez historického kontextu.<sup>2)</sup>

Zabývám se zde tímto posunem do současné kultury fragmentované temporality, chci však upřesnit ohnisko svého zájmu a nebýt příliš paušální. Mým záměrem zde je zjistit něco víc, než že videopáska navozuje pronikavou interakci soukromého ve veřejné a sociologické aréně. Mám v plánu najít případy, kdy technologie videopásky a jisté praktiky mnohem zásadnějším způsobem změnily strukturu soukromého výrazu jako *funkčního symbolu schopného monitorovat veřejnou historii a vyprávění silou bezprostředního vnímání*. Pokusím se dokázat, že v pozitivním i negativním smyslu této definice začala videopáska představovat a vyjadřovat geografii nepředvídaných událostí, kde asociovat obrazy se dvěma rozměry „okamžitého prostoru“ znamená pokusit se redefinovat obrazy jako vznikající akce spíše než jako historické teleologie; jako okamžité přehrávání spíše než narativní retrospektivu. Taková praxe jasně reaguje na měnící se dialogické útvary současné veřejné sféry a zároveň k nim přispívá.

### Krátká historie technické/textuální intervence v narativním filmu

Mají-li požadavky okamžitého poznání dlouhou historii, je nutno říci, že polemiky kolem bezprostředního vnímání a jeho vztahu k narativnímu zápisu rovněž nejsou nové. Alespoň od technologického propracování hloubkové perspektivy otevřel obraz prostor vizuální temporality, která vyžadovala nějaké vyprávění nebo percepční náplň.<sup>3)</sup> Když se

2) David Harvey, *The Condition of Postmodernity*. Oxford 1990, s. 296. Otázku dočasnosti, specificky v kontextu vývoje „mobilizovaného virtuálního pohledu“ staví do popředí též studie: Anne Friedberg *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley 1993.

3) Například Michael Fried obhajoval jednu verzi takové „percepční náplně“ jako hru mezi pohroužením a teatrálností v malířství 18. století. Viz Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Absorption in the Age of Diderot*. Berkeley 1980. V pozdější době odporuje těmto dynamikám W. Galperin a vymezuje vizuální aktivitu na začátku devatenáctého století, kdy obraz odmítal vyhradit divákovi snadné místo a vyžadoval, aby jej obklopovala časová a narativní akce; viz William Galperin, *The Return of the Visible in British Romanticism* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993). M. Hansenová,

technologie a masová kultura začaly v devatenáctém století integrovat – obzvláště ve smyslu bezprostřednosti vnímaných obrazů – stala se problematika časově podmíněného vizuálního vnímání součástí širší dohody: od Wordsworthova hnutí nově zapsat imagistické „časové okamžiky“ do vyprávění „usebraného v klidu“ (oproti záměrné a nesmyslné stimulaci populárních představení), k Adornově a Horkheimerově kritice masové kultury bezprostřednosti (většinou spojované s kinem a jazzem); bezprostřední pocity byly stavěny do jedné řady s hrozbou techniky s jejím vražedným spiknutím proti (diskriminační) lidské koherenci narativní historie.

Adornovo a Horkheimerovo konstatování nebezpečí je asi nejproslulejší: „Technologický princip je princip samotné dominance. Je to donucovací povaha společnosti odcizené od sebe samé.“<sup>4)</sup> Podobně jako u Benjamina, i pro ně se kino stává ústředním bodem technologické konstrukce kultury; avšak na rozdíl od Benjamina, který prosazuje šokový účinek mechanické reprodukce, tvrdí, že „čím intenzivněji a bezchybněji techniky [tvůrce filmu] duplikují empirické objekty, tím snáze dnes převládne iluze, že vnější svět je přímým pokračováním toho, který se prezentuje na plátně, resp. obrazovce“<sup>5)</sup>. Tato iluzorní kontinuita historie jako přítomného času pak transformuje lidský objekt v automat, který *a priori* jedná a reaguje na tok vyprávění, v němž není žádné kritické zaujetí a tudíž ani žádná subjektivita, která by stála za zmínku: „Všechny ostatní filmy a produkty zábavního průmyslu, které viděli, je naučily, co mají očekávat; reagují automaticky.“<sup>6)</sup> Ve stínu technokultury fašistického Německa je proto následná porážka subjektivity do značné míry historickou porážkou jedince, který je, podobně jako ve fašistické teleologii, zařazován do těchto techno-příběhů, aby se poddal momentům vyprávění sestavovaným vždy jako řada vlastní silou poháněných mimořádných okolností času a historie:

„Ony permanentně zoufalé situace, které diváka drtí v běžném životě, jako by se ve filmu stávaly příslibem, že člověk může žít dál. Musí si jen uvědomit svoji nicotnost, jenom rozpoznat porážku a sjednotí se tak se vším. (...) V některých nejvýznamnějších německých románech předfašistické éry, jako např. Döblinův *Berlin Alexanderplatz* a Falladův *Človíčku, a co teď* byl tento trend stejně zřejmý, jako v prostředcích jazzu. Společným rysem všech je sebezesměšnění člověka.“<sup>7)</sup>

---

kteřá je blíže ohnisku mého zájmu, zaznamenala další změny v časových a prostorových vztazích vyplývajících ze současné technologie obrazu: „Jsme na prahu, pokud jsme jej již nepřekročili, další velké proměny veřejné sféry: nová elektronická média, obzvláště videotrž, změnila instituci kina v jejím samém jádru a změnila klasického diváka v objekt nostalgické kontemplanace.“ Viz Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA 1991, s. 3.

- 4) Theodor W. Adorno – Max Horkheimer, *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. In: *Dialectic of Enlightenment*. New York 1987 (1. vyd. 1944), s. 121. Adornův odpor vůči technické reprodukci však nesmíme přeceňovat. Jak ukázal T. Levin, obsahuje Adornova obžaloba techniky a filmu mnohem více, než všeobecnou kritiku moderních reprodukčních technik; v jiných kontextech jsou pro Adorna možnosti obsažené v mechanické reprodukci nesmírně sympatické. Viz Thomas Levin, *For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility*. „October“ 1990, č. 55 (zima), s. 23 – 48.
- 5) Th. W. Adorno – M. Horkheimer, c. d., s. 126.
- 6) Tamtéž, s. 127.
- 7) Tamtéž, s. 152n.

Zatímco se historické zakotvení této krize technologie, vyprávění a subjektivity ve fašistickém Německu stávalo námětem celé škály současných filmových děl (od Claude Lanzmanna až po R. W. Fassbindera)<sup>8)</sup>, jeho obecné soustředění na otázku filmové technologie a jejího kulturního dopadu potřebuje uvést do širšího historického kontextu. I když by se z jednoho úhlu pohledu mohla taková tvrzení jevit jako velmi přesná, obrovsky podceňují schopnost tradiční filmové narace odvrátit, nebo absorbovat hrozící nebezpečí a jeho kritiku: síla filmové narace historicky spočívá v její schopnosti usurpovat a asimilovat různé technologie a technologická ztvárnění, a tímto způsobem vytvořit přesně tu lidskou a historickou hloubku a časovou souvislost, které jeho kritikové, jako byli Adorno a Horkheimer, považují za ztracené v technologickém kontinuu sebevýsměchu. Nebo, otevřeně řečeno, film byl nakonec vždy úspěšný v tom, že v narativní akci vytvořil iluzi technologie jakožto rozšíření lidského subjektu.

Toto mé tvrzení může být chápáno tak, jako by nastiňovalo některé z významnějších bodů studie Jamese Lastry *From the Captured Moment to the Cinematic Image*<sup>9)</sup>, v níž popisuje, jak technologie konce devatenáctého století a obzvláště fotografický aparát podpořily „sekundární“ vizuální pole jako fragmentované, náhodné a bezprostřední obrazy; pro Lastru se pak stává výzvou klasického filmu znovu pojednat tyto potenciálně rušivé a podvrtné názory jako čitelná vyprávění nebo „dobré“ obrazy. Směrem k opačnému konci filmové historie ve dvacátém století chci zdůraznit hmotný zájem, který mělo filmové vyprávění dokonce i po rozvinutí klasického filmu, znovu se vypořádat s různými technologicky významnými systémy tak, jak ohrožovaly tradiční humanistické souvislosti, srozumitelnost a divácké pozice. Následující krátký historický přehled spojení filmového vyprávění a technologických inovací načrtne některé z měnících se investic filmové technologie do vyprávění a, což je nejdůležitější, bude předjímat jisté radikálně se projevující průniky videopásky do filmové historie. Příklady – připouštím, že příliš rychlé a nevybíravé – se soustřeďují na průsečík technologické různorodosti a narativního filmu a zdůrazňují samozřejmé ztvárnění soukromého a veřejného života, které jak u pomlouvačů, tak i propagátorů, poznačilo schopnost filmového vyprávění zařadit jedince do populární kultury.

Zejména v první polovině tohoto století sloužila tisková média (včetně jistých mezititulků v němém filmu) valorizaci a estetizaci filmu prostřednictvím vztahu k literárnímu vyprávění nebo novinářské tradici. Tato tradice stabilizovala obraz v prostorové i časové souvislosti a podpořila interpretativní integraci soukromého života jakožto *načteného* do veřejné historie. V tomto ohledu je exemplární FRIGO NA MAŠINĚ (1927) Bustera Keatona. Po svém hrdinském narativním dobrodružství je Buster (jako Johnny) konečně přijat do armády Konfederace i do rodiny své milé a posléze se jeho nehybný němý obraz dostává do rámečku v rodinném albu. Zde se narativní napětí mezi mezititulky s literární

8) A. Kaes zkoumá historii fašismu ve vztahu k filmovému ztvárnění; viz Anton Kaes, *From Heimat to Hitler: The Return of History as Film*. Cambridge, MA 1989. Můj příspěvek k Fassbinderovu filmu BERLIN ALEXANDERPLATZ (1980) a TŘETÍ GENERACE (1979) viz Timothy Corrigan, *The Temporality of Place, Postmodernism, and the Fassbinder Texts*. „New German Critique“ 1994, č. 63 (podzim), s. 139 – 154.

9) James Lastra, *From the Captured Moment to the Cinematic Image: A Transformation in Pictorial Order*. In: D. Andrew (Ed.), c. d., s. 263 – 291.

tradicí a vizuálními obrazy spojenými s tradicí technologickou (specificky dramatinované identifikací Johnnyho a jeho lokomotivy) vyřeší, když se tyto obrazy mohou v důsledku narativního díla otisknout v hierarchické knize rodinné a veřejné historie.

Vztahy mezi verbální gramotností a technologickými obrazy nadále odrážely změny v kulturní historii. To, že se roku 1941 nepodařilo investigativnímu žurnalistovi postihnout význam občana Charlese Fostera Kanea, je známkou masivní politické a kulturní krize. Alespoň jako symptom můžeme chápat ústup tisku vůči dvojnásobným strukturám hloubkové kompozice obrazu, dramatického střihu a četným dalším filmovým technologiím, které lze vidět jako transparentní obraz samotné reality – alespoň tak by to řekl André Bazin a bezprostřední žurnalistismus zpravodajství *The March of Time* by ho jedině podpořil.<sup>10)</sup>

Auditivní technika, jako je např. rozhlasový zvuk nebo jiné záznamové mechanismy, zvýrazňují (často ironicky) narativní obraz jako způsob, jak vytvořit transcendentní spíše než interpretativní prostor.<sup>11)</sup> V tomto případě zvuková technologie odhmotňuje veřejné nebo imagistické útvary formou neviditelného nebo univerzálního hlasu, který má v čase a prostoru větší mobilitu než vizuální obraz. Textualita zvukové technologie překračuje jednotlivosti historického času a místa. Z jednoho interpretativního úhlu by se na film ZPÍVÁNÍ V DEŠTI z roku 1952 dalo pohlížet tak, jako by popisoval přesně tuto alegorii zmocnění se obrazu ve jménu zvukové technologie: v závěru vyprávění o příchodu zvuku do němeého filmového průmyslu, předvádí hlavní hrdina Don své osobní city uprostřed scény a naléhá na zbožňující publikum, aby zastavilo a přivedlo zpět na tuto scénu hrdinku Kathy, novou lásku vzešlou z anonymní střední vrstvy tohoto publika, která však předtím byla ztracena za scénou (a její hlas byl použit k dabování). Bezprostředně poté, co se Don a diváci dožadují Kathy, následuje střih a Kathy jako postava „autentického hlasu“ je spolu s hrdinou Donem promítnuta na veřejném plakátu propagujícím právě zhlédnutý film; retrospektivně tak rehabilituje zvukovou technologii a obrazy, kterým dává hlas, jako *nový veřejný obraz*.<sup>12)</sup> Chmurnější, ale řízený stejnou technologickou hierarchií, je o sedm let mladší příklad, příběh Mildred Pierceové, obviněné z vraždy. Titulní postava je zachráněna jenom vymazáním oné fyzické a ekonomické přítomnosti, o kterou se snažila a která tak zneklidňovala mužský svět, i když ji vymaže hlas mimo obraz, jenž náleží muži-detektivovi, který představuje přesah zákona.

10) Bazinovo zaujetí jak principem reality, tak literárním dědictvím, způsobuje, že neobvykle bystře reaguje na toto období filmové historie tím, jak přebírá mnohé z imagisticko/literárního vývoje éry němeého filmu a převádí to k sémiotickým obrazům francouzské nové vlny. Nejnovější Klineova studie nové vlny (T. Jefferson Kline, *Screening the Text: Intertextuality in New Wave French Cinema*. Baltimore 1992) je svědectvím vytrvalé moci textové nebo literární tradice v historii filmu. K tomuto kontextu náležejí také diskuse v prvních dvou svazcích *History of the American Cinema*; o využití tisku pro titulky a mezititulky v začátcích filmu viz Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York 1990; Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema: 1907 – 1915*. New York 1990.

11) Pravděpodobně nejobsažnější z pohledů na význam zvukové technologie pro film je: Elizabeth Weis – John Belton (Ed.), *Film Sound: Theory and Practice*. New York 1985.

12) Viz Peter Wollen, *Singin' in the Rain*. London, 1993. Jeho diskuse o veřejné sféře prostupující film zdůrazňuje souvislost mezi produkcí filmu a politikou Lidové fronty (*Popular Front*), která se stávala předmětem výslechů za McCarthyho.

Další novou a zdánlivě demokratickou technologií je domácí kino, které ale představuje složitější případ, protože jde o technologickou duplikaci samotného filmového média v menším měřítku. Když do filmového vyprávění vstupuje domácí kino nebo nějaká jeho verze – například záběry z místního filmového týdeníku ve filmu *BYL JSEM LYNČOVÁN* Fritze Langa (1935) – působí toto zdvojení filmového média obvykle tak, že si znovu přivlastní veřejné vyprávění jako soukromé a nahodilé retextualizování primární veřejné sféry. Zatímco předešlé dva příklady tiskové a zvukové technologie nakonec posilují textový impuls filmové technologie v její službě veřejnému vyprávění, odchyluje se domácí kino k mimikry s cílem dodat veřejnému vyprávění osobnější autentičnost – jako třeba ztracenou minulost nebo jinou skutečnost. Tak rozdílným příběhům jako je Langovo *BYL JSEM LYNČOVÁN* a *JFK* Olivera Stonea z roku 1991 je společné to, že jde o veřejnou historii znovuobjevovanou nějakými omezenými nebo osobními prostředky a dokumentovanou na okrajích, kde náhodně odhaluje nikoli bezprostřední, ale ignorovanou realitu. V prvním filmu používá Joe Wilson záběry zblízka a statické rámečky dokumentární kamery k odhalení jednotlivých tváří za veřejnou masou odpovědnou za mylný pokus o lynčování; ve druhém se Zapruderovy záběry stávají zpracovanými a přepracovanými důkazy jiné historie Kennedyho zavraždění. V obou případech nese alternativní filmová technologie chybějící, ale zároveň ústřední stopy kritické subjektivnosti nebo protiváhy (Joeovo nyní již trpké podezření týkající se identity skupiny a nelítostný boj Johna Garriena proti oficiální verzi události), jejíž odpor působí jako potřebný korektiv v přetvořené veřejné sféře.

V obou případech jsou různé technologie nově přepracovány jako *narativní textualita* a každá z nich rozšiřuje, podle Barthesovy formulace textuality, rozsah „celkové reality“ jakožto čitelný, transcendentní a subjektivně stabilní. Tento proces normalizace se rozšiřuje zvýrazněným způsobem do nejnovějších technologických stadií HDTV [televize s vysokou rozlišovací schopností] a virtuální reality. Technologické ztvárnění by samozřejmě mohlo působit i jinými způsoby podle celé řady dalších pozic a významů.<sup>13)</sup> Mohlo by, například, podporovat spíše pozice diference než identifikace nebo poskytovat spíše instrumentální než textové významy. Technologické ztvárnění například jaderné energie může fungovat jako „odlišné“ tím, že zdůrazní neprůhlednost, která popírá jakékoli pochopení působení a významů (obraz samotných atomových elektráren) a zároveň zakládá futuristickou (snad i apokalyptickou) dobu. Podle Barthesovy definice by v tomto případě byla technologie v protikladu k textualitě. U varianty, kdy je technologie instrumentální v sociální sféře – například počítačové zpracování textů – se z ní stává rozdrobený a mobilní systém, jehož význam závisí na uživateli a jejich cíli; jeho významy se mění podle situace a cílů uživatelů a jeho temporalita se stává aleatorní a nespojitou funkcí měnících se parametrů jednotlivého

13) Kromě charakteristiky technologie jako nástroje ve službách textuality můžeme v publikacích J. Ellula (Jacques Ellul, *The Technological Society*. New York 1964; T ý ž, *The Technological System*. New York 1980) najít další domněnky, čísla a sociální vztahy. Provokativnější a novější jsou studie: Teresa de Lauretis – Andreas Huyssen – Kathleen Woodward (Ed.), *The Technological Imagination: Theories and Fictions*. Madison 1980; Kathleen Woodward (Ed.), *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*. Madison 1980.



pohledu.<sup>14)</sup> Byl by to tedy příklad technologie, která slouží textovým činnostem, ale zůstává od nich odlišena – „hypertext“ nad tradiční textualitou nebo za jejími hranicemi.

U dominantních modelů filmové tvorby se však technologie rychle rozvinula – zvláště v období 1915 až 1979 – jako samotná textualita, jejíž sémiotický status abstrahuje a zprůhledňuje nejen četné konkrétní a sociální skutečnosti, které ztvárňuje, ale i samotnou použitou technologii.<sup>15)</sup> (Nejtypičtěji se to projevuje v běžné a průmyslově podporované tendenci filmové kultury číst technologické techniky – například stopy nebo typy rámování – podle univerzálně sdílených významů.) Protože vždy nesla rysy často komentovaných ideologických, ekonomických a psychologických dimenzí týkajících se zábavy a moci,<sup>16)</sup> existovala tato transcendentní síla filmové technologie díky dvěma hlavním konfiguracím temporality: za prvé objektivní časové kontinuitě poskytující progresivní nebo univerzální vzorec času (obvyklá definice většiny klasických kin); nebo za druhé subjektivní temporalitě, která vyžaduje, aby se čas přizpůsobil relativitě místa, a tak přesouvá potenciál historické koherence na jedince před vyprávěním nebo v jeho průběhu (společné schéma mnoha modernistických technik a poznávací znamení technik ruční kamery).

V této funkci povoluje technologie narativního filmu (ať standardizovaná, nebo subverzivní) širší a percepčně stabilní veřejnou sféru, která, bez ohledu na podobu své ideologické geografie, zůstává časově souvislá. Jako produkt textuální technologie se historie v průběhu filmu stává rozprostřením a „iterací“ času. V iluzorní verzi Habermasova modelu jsou filmová textualita a technologie spolu svázány jako evoluce integrované veřejné domény, jejíž jednání se řídí primárně prostorovou organizací (řečeno Habermasovými slovy: „zónou svobody“ nebo „inscenovanou formou publicity“) a z větší části textovým materiálem („názory“ nebo „veřejnost jako princip“).<sup>17)</sup> Obě charakteristiky spolurozvíjejí časovou logiku, která vytváří spojitě komunikativní prostor a činí jej veřejně čitelným jako historický a narativní čas. Na jedné straně by tato veřejná sféra mohla odrážet iluzorní získání podpory mýtické „veřejné masy“ pro novou interpretaci její vlastní historie: technologie se stává – od několika pláten v Ganceově *NAPOLEONOVĚ* (1927) až po technikolorový *JIH PROTI SEVERU* (1939) – textem veřejné moci, která zná svou vlastní historii. Na druhé straně se veřejná sféra v moderním filmu vyvíjí jako dialog, v němž je možné rozdíly a nedostatek souvislostí překlenout komunikativním potenciálem nových vizuálních a zvukových technologií a technik: v Kurosawově filmu *RAŠOMON* (1955) i v Godardově *DVĚ ČI TŘI VĚCI, KTERÉ O NÍ VÍM* (1966) zdůrazňuje

14) Tento popis se shoduje s Lyotardovou diskusí o epistemologii moderní vědy a techniky jako paratactických her.

15) Stephen Neale, *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*. Bloomington 1985; a David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. Routledge & Kegan Paul 1985.

16) Vztah zábavy, moci a filmové technologie byl ústředním bodem mnohých ideologických a průmyslových analýz od vydání zásadního eseje Jean-Louise Baudryho, *The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: Theresa Hak Kyung Cha (Ed.), *Apparatus: Cinematographic Apparatus, Selected Writings*. New York 1981, s. 25 – 37.

17) Jürgen Habermas, *The Public Sphere*. In: Steven Seidman (Ed.), *Jürgen Habermas on Society and Politics: A Reader*. Boston 1989, s. 235n.

technologické ztvárnění fragmentaci místa a perspektiv, pomocí nichž může komunikovat společný základ panorámujících švenků, překrývajícího se zvuku a stříhových skoků.<sup>18)</sup>

Jak navrhuje Derrida ve své kritice Habermase, tyto formulace (bez ohledu na to, o co v dialogu usilují) zůstávají podobně jako předchozí příklady filmové technologie jakožto textuality závislé na komunikačních modelech (ať už jsou osobní nebo zprostředkované), založených na univerzálnosti komunikace, technické textuality nebo „iterabilitě“. Jak zjistil Benjamin Lee, Derridova kritika nabízí zásadní revizi Habermasovy veřejné sféry (a těchto filmových formulí) tvrzením, že „žádný jednotlivý komunikační model nemůže sloužit jako kritický výhodný bod k odhadnutí možností a nedostatků různých komunikačních médií“. Místo toho zdůrazňuje toto přehodnocení narativnosti veřejné sféry „generativní důsledky rozšířeného pojmu textuality – tváří v tvář této textuality je komunikace jen jednou z možností“.<sup>19)</sup>

Tyto oprášené modely odpovídají nedávným pokusům Oscara Negta a Alexandra Klugeho redefinovat termíny soudobé veřejné sféry<sup>20)</sup> a spoléhají stejně na prostorovou organizaci, jako na opoziční nebo „otevřený“ prostor. Jejich ústřední použití „zkušenosti“ k vymezení zpětné veřejné sféry anticipuje rostoucí a změněnou roli temporality a její omezení na bezprostřední zkušenost při tvorbě soudobých způsobů chápání a výrazu (v případě Klugeho s následnou angažovaností v televizi a videu). Domnívám se, že ústřední role časové bezprostřednosti je zde jednou z možností, na které nás upozorňuje Michael Warner ve svém pokusu o nové pojetí abstrakcí Habermasova veřejného prostoru jakožto *ztělesnění* soudobé scény.<sup>21)</sup> Nebo, abych jej přizpůsobil konkrétnímu prostředí, který Habermas navrhuje alespoň pro jeho liberálně buržoazní fázi, formuloval bych věc takto: noviny a časopisy fungují jako textový komunální prostor, který definuje liberální veřejnou sféru na konci osmnáctého století; v rámci souvislé historie ve dvacátém století pak rozvíjí textovou iluzi angažované masové veřejné sféry film – v dnešní době tedy začaly onu sféru hromadným způsobem přetvářet časové fragmenty videopásky, když se uvolnila časová mobilita, která podryvá textovou a prostorovou souvislost Habermasova modelu. Jako forma tělesné činnosti odmítá taková fragmentace subjektivní stabilitu a, jak si to uvědomoval i sám Habermas, předznamenává konec tradiční politiky.

18) Tato časová čitelnost působí ve filmu jak institucionálně, tak textově: právě tak, jak je v kterémkoli filmu běžnou strategií, aby prvky vyprávění byly srozumitelné retrospektivně (zpátky v časové historii, kterou vytváří, jako například v zápletkě sebeobjevování), snaží se i filmový průmysl (zvláště Hollywood), aby interpretace jednotlivých filmů byla stabilnější díky opakované a standardizované produkci historie jistých druhů filmů, zápletek, postav a podobně (přičemž nejzřejmějším příkladem toho jsou žánrové filmy).

19) Benjamin Lee, *Textuality, Mediation, and Public Discourse*. In: Craig Calhoun (Ed.), *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, MA 1992, s. 416.

20) Klugeho a Negtovy nejznámější výroky je možné najít in: *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt a. M. 1981; *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt a. M. 1972.

21) Michael Warner, *The Mass Public and the Mass Subject*. In: Bruce Robbins (Ed.), *The Phantom Public Sphere*. Minneapolis 1993, s. 234 – 256.

### Místo bezprostředna: videopáska, vyprávění a veřejná sféra

Nepřekvapuje tedy, že začlenění technologie videopásky do soudobého narativního filmu působí obzvláště obtíže. Vidíme, že nedávné narativní filmy údajně postmoderního typu (tvůrců jako jsou Jean-Luc Godard, Atom Egoyan a Steven Soderbergh) se potýkaly s radikálnější tendencí videopásky, aby zdůraznily základní odpor této technologie k tradici narativní textuality (s níž jsou tito filmoví tvůrci nicméně spojováni). Opravdu demonstrativně melancholický závěr *AŽ DO KONCE SVĚTA* Wima Wenderse (1991) by mohl být symbolický ve své zuřivé nostalgii po jakémsi úniku ze solipsistické bezprostřednosti technologií spojovaných s videopáskou pomocí návratu k textovým vyprávěním, která člověka zařazují jako součást bukolicky globální veřejné sféry. Podobně *SEX, LŽI A VIDEO* (1989) spíše zpětně naslouchá ztracenému, soukromému nebo chybějícímu námětu, který si vyhlédlo domácí kino – než aby bylo video použito k promítnutí dramatické technologické revize předtím neviděných nebo netušených pravd.

Videopáska má samozřejmě různé materiální, ekonomické a sociologické dimenze, které pomáhají specifikovat a vysvětlovat tyto potenciální zobrazovací tendence a jejich odpor k filmové textuálnosti: finančně a společensky je poměrně dostupná, přenosná, využívá elektronické signály, přímý záznam atd. Není ani tak významným prvkem technologické expanze a vývoje, spíše stále znovu na tyto podmínky reaguje a definuje se jako narušení, rozptýlení a omezení prostoru i času v rozporu s obvyklými podmínkami narativního filmu. Takto byla její tendence k prostorové reorientaci zaznamenána nejčastěji, protože zastihuje geografii postmoderní teorie; sjednocení privatizace a globalizace, protože jednotlivci mají prostřednictvím pásky přístup k soukromé produkci libovolného množství cizích kultur (video dopisy japonských a amerických studentů); imagistickou miniaturizaci a kondenzace, protože osobní i veřejné události je možné shromáždit a zmenšit na videoobrazovce (na obrazovkách bojovaly letouny v Perském zálivu, předkládaly se balíky otázek a událostí ve večerních zprávách atp.); a radikální mobilitu subjektivnosti, protože divák i rekordér mají volbu přehrávat v téměř nekonečném počtu situačních poloh (osobní zážitky, ať už inscenované, nebo skutečné, se stávají sledem řady póz a pozadí pro všudypřítomný záznamový mechanismus).

Zatímco se však zdá, že tyto prostorové konfigurace jsou určeny k redefinici tradiční veřejné sféry, časové přepracování v nich obsažené mění onu sféru ještě hlouběji, když je utvářena ve filmu. Zaznamenaná doba prožitku („tak, jak se odehrává, nikoli ubíhá“) tvoří jednu linii s teoretickou schopností a pokusem zachytit každý okamžik ze všech potenciálních úhlů („pozorování každého okamžiku“), aby byl popsán prostor, v němž temporalita zdánlivě exploduje jako nekonečné množství prožívaných setkání každým jednotlivým okamžikem nebo časovým fragmentem společenského života. Narozdíl od momentky nejde o temporalitu Bergsonovu nebo Proustovu, v níž krystalizuje tok souvislého pohybu, který by bylo možné uspořádat například jako historii rodinného alba. A narozdíl od většiny verzí veřejné sféry (včetně Habermasovy) zde temporalita neposkytuje historickou logiku, díky které se různé prostorové pozice (obvykle dialogické)

vyvíjejí směrem ke společnému základu.<sup>22)</sup> Temporalita videopásky signalizuje místo toho nadbytek fragmentárních okamžiků vždy otevřených několika perspektivám a významům, a jsoucích tudíž v neustálé krizi, jako nepředvídané události. Narozdíl od „krize“ ztvárnění, kterou zdokumentoval Lastra v rámci filmových obrazů raného filmu, časové rozdíly v technologii videopásky způsobily, že je odolnější vůči absorpci „dominantního diegetického režimu“.<sup>23)</sup>

Tyto podmínky a s nimi paralelní postmoderní perspektivy byly obvykle formulovány jako popisy ztráty a zhroucení, neúspěch, který se pokoušelo napravit mnoho narativních filmů podle vlastních narativních a komerčních požadavků. Schizofrenický subjekt Deleuze a Guattariho, de Certeauův pojem „každodennosti“ a Baudrillardova komunikační extáze, se například pokoušejí popsat novou veřejnou instituci ve stále více rozbourané veřejné sféře, jejímž prvním a nejmocnějším znakem může vskutku být videografický aparát.<sup>24)</sup> Obzvláště Baudrillardova charakteristika však naznačuje historický konzervatismus působící v nové dynamice ztvárnění, apokalypticky a „obscénně“ za hranicemi veřejné sféry. Z Baudrillardova hlediska videopáska skutečně drammatizuje „absolutní blízkost, úplnou okamžitost věcí, pocit nepřítomnosti obrany, útočiště (...) je to konec niternosti a intimity. Přexponovanost a transparence světa, který jej [diváka] bez překážek protíná. Není již schopen vytvořit hranice svého vlastního bytí, vytvořit sebe jako zrcadlo. Nyní je jen čistým filmovým plátnem – centrálou pro všechny sítě vlivů.“<sup>25)</sup> Videopáska jako technologie zobrazení, která se neustále přetváří jako technologie viditelná a ne jako narativní textualita, by však mohla být pojmána přesněji tak, že předvádí krizi postmoderní subjektivnosti ve významně odlišné dimenzi. Sleduje intenzitu a mobilitu obrazů zhroucení a intenzifikace a činí tak, aniž by se zařazovala do narativních a textových struktur, jichž se účastní; technologické zobrazení je tak ve skutečnosti veřejným monitorováním temporálních pohybů soukromých akcí.

Když využijeme tento obraz jako technologii ztvárnění se všemi jeho společenskými důsledky, vyvstane smysl reálného významu, který by mohl mít obraz videopásky jako součásti vyprávění a estetické redefinice veřejné sféry filmu: spíše než vyprávět *kolem* obrazů videopásky a vyhýbat se jim, je pro filmové vyprávění radikálnějším směrem provázet časovou rozmanitost subjektivností vyprávěním *uvnitř* těchto obrazů. Přestože film obvykle značně redukuje videoobrazy, které si přivlastňuje, má videopáska v těch

22) Viz Nancy Fraser, *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*. In: B. Robbins (Ed.), c. d., s. 1 – 32. Fraserová přistupuje k soudobé veřejné sféře na mnohem širším sociologickém a politickém základě. Ačkoli ve svých diskusích se nikdy specificky nezmiňuje o časovosti, nacházím v její argumentaci – zvláště pokud jde o alternativní historii a soupeřící veřejnost – mnohé, co odpovídá duchu těchto mých pokusů znovu promyslet Habermasovu veřejnou sféru ve smyslu měnících se soudobých podmínek a možností. Její postoj k silné a slabé veřejnosti a k měnícím se vztahům občanské společnosti vůči státu poukazuje směrem k mé domněnce, že alternativní časovost nemusí předpokládat tradičně souvislý a transcendingující prostor veřejné sféry.

23) Viz J. Lastra, c. d.

24) Viz Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis 1984; a Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*. Berkeley 1984.

25) Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*. In: Hal Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle 1983, s. 127.

nejprovokativnějších případech schopnost svědčit o požadavku fragmentovat a znovu přizpůsobovat prostorovou geografii onoho filmového obrazu. V rámci jeho preciznějších prezentací působí mimořádné okolnosti času tak, že vyžadují průběžnou reformulaci textualit veřejného prostoru.

Domnívám se, že tímto způsobem jisté soudobé narativní filmy působivě využily znepokojivou neochotu videopásky být textualizována jako tradiční časový prostor. Například ve filmu HENRY: PORTRÉT MASOVÉHO VRAHA (1989) funguje videopáskový obraz, který je paralelou akcí portrétu subjektu bez subjektivity, jako serializace vždy násilného a znásilňovaného hlediska, které odmítá jak souvislé prostory, tak narativní historii. Je to nanejvýš nesnesitelně dosvědčené a alegorizované, když videokamera sama bez kamermana snímá brutální vraždu rodiny doma, onen oidipovský úhelný kámen psychoanalytických modelů textuality. Podobně jako obraz z videopásky, prázdná a smrtící ústřední filmová postava může být kdekoli, jako široce obíhající diskurs, který napadá a narušuje soukromé prostory. Podobně jako videopáska popisuje Henry absolutně redukováný svět uzamčený v rámu sebereflektující vize. Ve vztahu k Henrymu a k videopásce mizí čas do bezprostředna a libovůle, neboť je strukturálně definován jako nepředvídatelná reciprocita nouzové situace. Vidět a jednat v ní je silně a extaticky svázáno pouze s přítomným okamžikem.<sup>26)</sup>

### **Bezprostřední historie a geografie nepředvídaných událostí: Smrtelné myšlenky**

Zatímco v HENRYM videografický aparát, celek, jehož se vyprávění týká, i jeho náhlá, nepředvídatelná vražda, splývají v přísně nepředvídatelný obraz, ve filmu Alana Rudolpha SMRTELNÉ MYŠLENKY (1991) splývají videopáska, vyprávění a vražda v mnohem reflexivněji ideologický obraz právě proto, že je sledován. Přes svoji graficky marginální přítomnost v této podivné záhadě vraždy (tak bezvýznamné, když ji srovnáme s jinými Rudolphovými hyperrealistickými filmy), popisuje videopáska v tomto případě kritické opatření, které vysvětluje samo vyprávění jako lež, která je sledována a reponována. Příběh je vyprávěn jako výslech nebo textová „iterace“, kterou na videopásku nahrávají dva policejní detektivové. Jde o brutální fyzické týrání ženy a přítelkyně jejím nedávno zavražděným manželem. Detektivové odmítají přijmout logiku ženina objasňování vlastní nevinu a ona na ně v závěru filmu křičí: „Vy chcete, abych lhala“ a detektiv odpovídá: „Ano, chci lež.“ Tedy „lež“, jíž by Cynthia mohla přiznat vraždu, ale ve skutečnosti ji jako skutečnou vraždu popřít, předjímá náhlý závěrečný zvrat, kdy Cynthia prokáže svou nevinu tím, že je ochotna převzít odpovědnost za smrt násilnického manžela. Dramatizuje se tak skutečnost, jak se zobrazení pravdy posouvá spíše k morálnímu postoji než k její podstatě.

Jako černá parodie narativní textuality filmu jako MILDRED PIERCEOVÁ (1945) by se celé vyprávění SMRTELNÝCH MYŠLENEK nemělo charakterizovat tradičně jako *flashback*, ale

26) Výtečnou a rozsáhlou interpretaci tohoto filmu viz Jeffrey P e n c e, *Terror Incognito: Representation, Repetition, Experience in Henry: Portrait of a Serial Killer*. „Public Culture“ 6, 1994, č. 3 (jaro), s. 525 – 545.

podle metody, kterou soudobá videopáska strukturuje čas a význam jako „okamžitě opakovaný záznam“. V jednom zvláště výrazném bodě ji detektiv zastaví: „Slyšela jste, co jste řekla? ‚My jsme se jej mohly zbavit.‘ Můžu vám to přehrát.“ Protože se svědectví nahrává na videopásku a zobrazuje na monitoru v popředí obrazu, zdůrazňuje možnost okamžitého přehrávání Cynthiino vrcholící zpětné prohlížení a opakované vyprávění příběhu jako neustálé a opětovné rámování její pozice v přítomném okamžiku jejího měnícího se obrazu: demonstruje epistemologický potenciál revize „neviděného“ seriálním přehráváním téhož obrazu. Těsně před závěrečným zvratem opouští Cynthia policejní stanici a mívá svou přítelkyni Joyce (manželku zavražděného muže), která jde do vyšetřovací místnosti; když přijde k autu, vidí ji ve zpětném zrcátku. V jejích očích se okamžitě přehraje chybějící část příběhu: James se jí pokusil znásilnit, ona jej v sebeobraně napadla a Joyce odmítla jet s ním do nemocnice, dokud jej bylo ještě možné zachránit. „Pane Bože, co to dělám,“ zašeptá a vrací se do vyšetřovací místnosti, kde vidíme její obličej zírat přímo do videoobrazu/monitoru a skrze něj. Detektiv to případně označí za jiný začátek historie, která se nyní může okamžitě přehrát a znovu zobrazit na monitoru: „Tak začněme,“ říká.

Kritické rozšíření kritického okamžiku zde nabývá – oproti domnělému postmodernímu zhuštění času – formu nouzového umístění subjektu do veřejné sféry. Excesivní fyzická brutalita, která definuje vždy zoufalé místo těchto žen ve veřejné sféře, naznačuje materiální hranice instituční textuality v tomto terénu. Přežití se v průběhu vyprávění stává fyzicky zuřivým a nezbytně náhodným časovým požadavkem a v konečných sekvencích se stává narativní „mimořádnou okolností“ ve snaze obrátit se proti vyprávění s jeho textovou „motivací“ a také proti „inskripcím“ specifické subjektivnosti. Narozdíl od většiny precedentů (jak ve filmovém, tak v konvenčním použití videopásky ve filmu), staví tento časový požadavek náhle a bezprostředně Cynthii do nové pozice činitele, který aktivně přijímá technologii videopásky, aby odmítla místo oběti, do kterého ji dosadila veřejná textualita. Před vtírající se technologií videopáskové aparatury se nyní historie bezprostředně ve SMRTELNÝCH MYŠLENKÁCH stává opakováním záběrů historie jako časové „mimořádné okolnosti“ mimo logiku filmového vyprávění. Zatímco úvodní a závěrečné sekvence filmu tvoří klipy domácího videa dvou mladých dívek (pravděpodobně Cynthie a Joyce), které si hrají v přirozené nevinnosti, ona nostalgii po narativní harmonii případně ukázaná jako subjektivnost minulé technologie, je přesně tím, co mimořádné okolnosti soudobé geografie nepřipustí, mají-li postavy jako Cynthia a Joyce znovu objevit svůj vztah a sféru jednání. Neboť tyto sféry jednání si musí průběžně znovu představovat svůj vztah k veřejné sféře jako odpovědnost neustále *monitorovat* narativní geografie, v jejichž rámci musí jednat.

Tento film i můj rozklad upozorňují na podstatné rozdíly v tom, když se videopáska objevila ve filmové kultuře jakožto míra možných rolí, které může nebo by měla hrát v zápase s většími narativními tradicemi, vůči nimž filmové ztvárnění při formování soudobých veřejných historií z větší části kapitulovalo. Novější hybridní výrazy, i když vždy obsahují komerční nebo jiné institucionální tlaky, které musí dělat kompromisy s radikálními nároky, nepůsobí skrze asimilaci ani rekuperaci, nýbrž skrze využití extrémních *časových* možností interakce mezi filmovými a videopáskovými obrazy. Výsledné vyprávění předvidá historické působení jako okamžité přetváření narativní historie. V tomto smyslu se

jisté teoretické posuny zdají být v pořádku: jestliže Benjamin signalizoval mimořádný kulturní potenciál filmového obrazu, důležité diskuse, které se vedly kolem Habermasovy veřejné sféry, nám nyní mohou pomoci uznat, že videopáskový obraz má jistě odlišný, ale stejně mohutný kulturní potenciál. Není to vize dalšího utopického obrazu, který transcenduje čas, ale spíše tvrzení, že videopáskové zobrazení trvá všepronikajícím a jedinečným způsobem na tom, že narativní historii je nyní nutné neustále *přetvářet kolem* extrémní časové mobility *a skrze ni*.

Kulturní klimax, jakým byl proces Rodneyho Kinga, objasnil neustálý boj o rehabilitaci videopáskového zobrazení v rámci hermeneutického vyprávění (co se stalo před časovými mezerami, během nich a po nich). Jestliže se dnes videopáska stala hlavní imagistickou silou při vytváření veřejné sféry a narativní historie jakožto geografie nepředvídaných událostí, není ona veřejná historie ničím jiným, než veřejným hermeneutickým projektem: vždy a okamžitě monitorovat a takticky zpochybňovat vyprávění, která navrhuje.

Přeložila Karla Hyánková

Přeloženo z anglického originálu:

Timothy Corrigan, *Immediate History. Videotape Interventions and Narrative Film*.

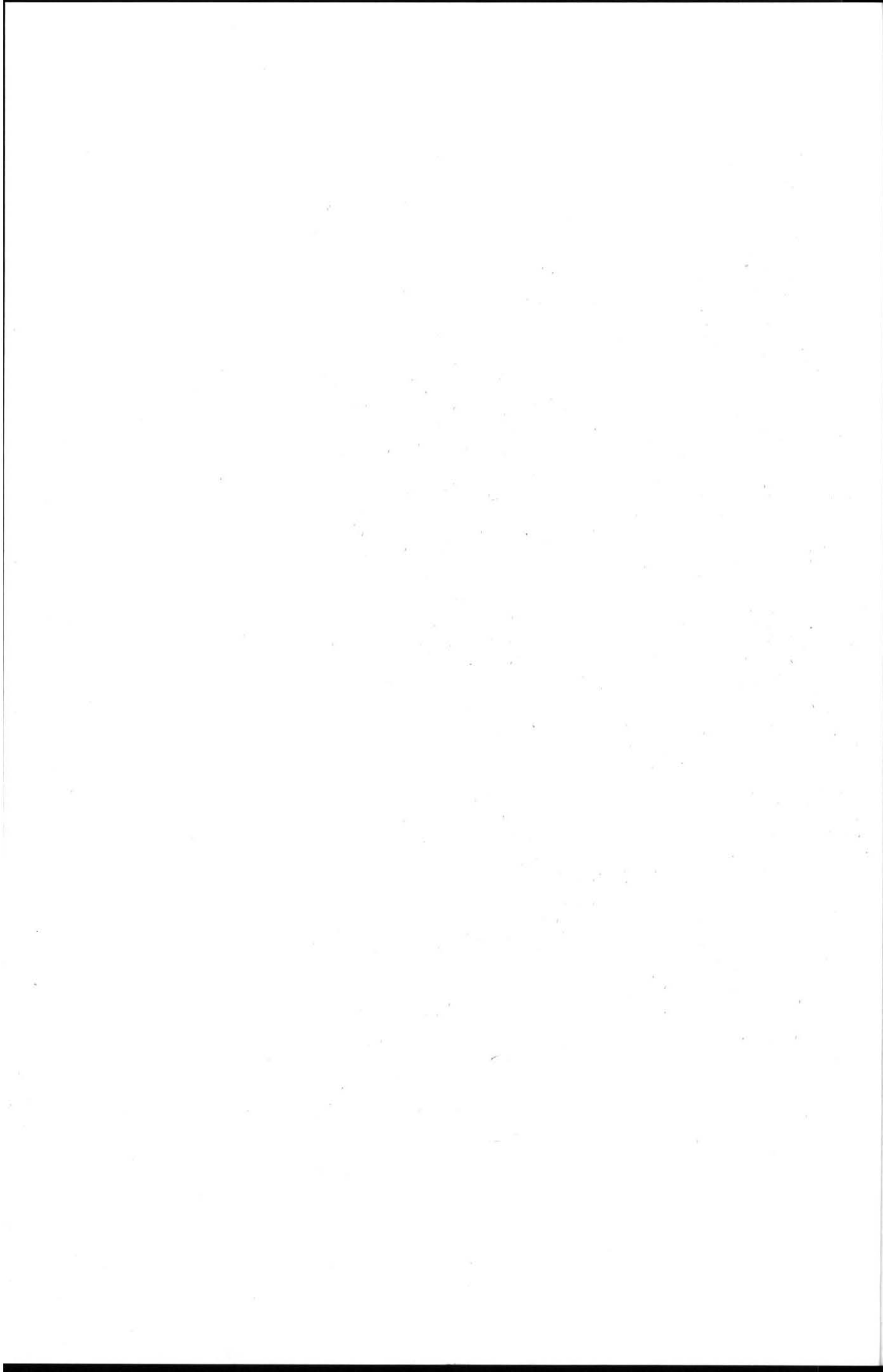
In: Dudley Andrew (Ed.), *The Image in Dispute. Art and Cinema in the Age of Photography*.

University of Texas Press, Austin 1997, s. 309 – 327.

Copyright © 1997 by the University of Texas Press

#### Citované filmy:

*Až do konce světa* (Until the End of the World; Wim Wenders, 1991), *Byl jsem lynčován* (Fury; Fritz Lang, 1935), *Dvě či tři věci, které o ní vím* (Deux ou trois choses que je sais d'elle; Jean-Luc Godard, 1966), *Friško na mašině* (The General, 1927), *Henry: portrét masového vraha* (Henry: Portrait of a Serial Killer; John McNaughton, 1989), *JFK* (Oliver Stone, 1991), *Jih proti Severu* (Gone With the Wind; Victor Fleming, 1939), *Mildred Pierceová* (Mildred Pierce; Michael Curtis, 1945), *Napoleon* (Abel Gance, 1927), *Rašomon* (Rašomon; Akira Kurosawa, 1955), *Sex, lži a video* (Sex, Lies and Videotape; Steven Soderbergh, 1989), *Smrtelné myšlenky* (Mortal Thoughts; Alan Rudolph, 1991), *Třetí generace* (Die dritte Generation; Rainer Werner Fassbinder, 1979), *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain; Stanley Donen, 1952).





## NEZÁVISLOST VE FILMU

Stuart Klawans, Annette Michelsonová, Richard Peña,  
James Schamus, Malcolm Turvey<sup>1)</sup>

**Annette Michelsonová:** Na pozvání časopisu *October* sešli jsme se Stuart Klawans, Richard Peña, James Schamus, Malcolm Turvey a já, abychom diskutovali o současné situaci toho produkčního modelu v kinematografii, kterému se říká „nezávislý“. Naším cílem bylo otevřít výměnu názorů mezi těmi, kdo o filmu vážně přemýšlejí a kteří zaujmají ústřední anebo různé další pozice v rámci kinematografie – ve výrobě, v distribuci a v kritice.

Tématy k diskusi byly podstata nezávislého filmu, faktory, jež předurčují a usměrňují jejich výrobu a distribuci, dále status nezávislého filmu jakožto uměleckého provozu v kultuře dané doby a místo, jež tento provoz zaujímá v životě města jako je New York. Na začátku našeho rozhovoru se ukázalo, že pro diskusi o současné situaci by bylo užitečné vzít v úvahu dějiny nezávislého filmu a jeho vývoj za posledních několik desetiletí.

Právě před čtyřiceti lety se ve Francii objevilo hnutí za nový film, jež mělo najít ohlas na celém Západě. Vývoj nových vln byl předurčen souborem specifických ekonomických a filmově-historických podmínek. Byly to reakce francouzského filmu na rostoucí hegemonii americké popkultury a amerického filmu na evropském trhu a počínající nárůst televizních diváků. Prvotní podmínkou byla povaha místního produkčního systému. Ten nabízel v protikladu vůči americkému studiovému systému prostor pro poněkud volnější konfiguraci nezávislých producentů, kteří byli částečně podporováni ze státních fondů prostřednictvím dotací, grantů a také odměnami za výrobu debutů. Pro mladou generaci, která usilovala o režijní kariéru, tak byl přístup k filmu do určité míry usnadněn.

Vzhledem k rostoucímu tlaku zahraniční konkurence a k televiznímu soupeření potřebovala francouzská kinematografie přitáhnout početnější a mladší publikum. Relativní

---

1) Stuart Klawans je filmový kritik *The Nation* a autor knihy *Film Follies: The Cinema Out of Order* (Cassel, 1999); pro newyorské Židovské muzeum nedávno zorganizoval přehlídku *Screen Memories: Freud and Film*. Annette Michelsonová, spolu s Rosalind Krausovou zakládající redaktorka časopisu *October*, je profesorkou filmu na New York University. Richard Peña a je programový ředitel Film Society of Lincoln Center a předseda výběrové komise Newyorského filmového festivalu; přednáší film na Columbia University. James Schamus je profesorem filmu na Columbia University a spoluředitelem nezávislé produkční společnosti Good Machine. V nedávné době napsal a produkoval filmy *JÍZDA S ĎÁBLEM* a *LEDOVÁ BOUŘE*. Malcolm Turvey působil v akademickém roce 1999/2000 na Communication Arts Department na University of Wisconsin, Madison.

flexibilita jejího produkčního systému dovolovala mladší generaci filmařů přístup k filmové tvorbě. Novou vlnu tak můžeme chápat jako odpověď na tyto podmínky, ale bez obzvláštního zájmu o sociální nebo ekonomickou nezávislost na stávajícím filmovém průmyslu. Příslušníci nové vlny přesněji řečeno usilovali o přístup do tohoto systému z opozičních důvodů a s ohledem na povahu filmu jako umělecké praxe a nakonec i prostřednictvím teorie.

Mladý filmař ve Spojených státech, konfrontován s obtížným pronikáním do systému průmyslové výroby, reagoval v četných případech tak, že přijal řemeslnický způsob výroby. A ten se pak od šedesátých let dál stal z nouze ctností amerického avantgardního hnutí. Pokročilé technologie kalifornské produkce byly nedostupné, a tak došlo na revizi techniky, podstaty a formy v opozici vůči praxi hlavního proudu.

Je na čase zvážit síly, vztahy a podmínky toho, čemu se dnes ve Spojených státech říká nezávislá produkce. Jaký to má význam, jakým způsobem to funguje a jaké implikace to má pro budoucnost. Obrátila jsem se tedy na producenta a scenáristu Jamese Schamuse.

**James Schamus:** Když jste filmovým producentem, jednou z vašich výhod je to, že od vás nikdo nečeká, že přijдете se zobecněním společensko-historického kontextu, z něhož vaše filmy vyrůstají. A tak mi dovoluňte začít otázkou: proč se *October* jakožto instituce zajímá právě o toto téma? To je jeden ze způsobů, jak o tématu samotném začít přemýšlet. Cosi, čemu bychom mohli říkat teorie a co reprezentuje *October*, před nás staví otázku, co to je, ten takzvaný „nezávislý film“ – a toto bychom měli zaregistrovat jako projev zájmu.

**Annette Michelsonová:** *October* se považuje za periodikum věnující se vizuální kultuře a umělecké praxi. Ze začátku to bylo vynucené manželství teorie s praxí. Cítili jsme, že se toho musíme chopit, protože žádný jiný časopis se tímto směrem neangažoval. Vývoj filmové teorie ve Spojených státech je záležitostí posledních bratru dvaceti let. To se mimochodem shoduje s dvaadvacetiletou existencí časopisu *October*. Mezitím nastal veliký rozpor mezi námi, kteří se zajímáme o film, jeho dějiny a teorii, a mnohými našimi čtenáři. Když chtějí jít do kina, vyberou si podle časopisu *New Yorker* nebo podle *New York Times*, ale dál už nic nečtou. Chtěli bychom oslovit publikum, které se o film tolik nezajímá, nebo aspoň ne tak jako o jiné formy umělecké praxe.

**James Schamus:** Chtěl bych zareagovat na to, co jste řekla a předložit ne jeden, ale rovnou dva prvotní hříchy, jež vytvořily bariéry, na jejichž jedné straně jsou teoretické podniky jako *October* a lidi, kteří mluví skrze ně a s nimi, a na druhé straně je nezávislý film jako oblast, v níž by lidé mohli využít potenciálně zajímavé teoretické otázky. Prvotním hříchem na straně teorie je to, že porozumění filmu bylo primárně zasazeno do kontextu vizuálních umění a o sílu vyprávění nebyl projev dostatečný zájem. Samozřejmě že lze studovat teorii vyprávění v rámci filmu a dějin filmu, jako to učinili Metz a další ve svých zásadních gestech, ale i tato zakladatelská gesta byla určitým způsobem bojovně antinarativní. To je jeden prvotní hřích. Druhým prvotním hříchem bylo uvedení narace do toho, co bylo až do raných šedesátých let vzrušující filmovou avantgardou, jež vzkvétala po celých Státech a hlavně tady v New Yorku; rodili se autoři jako Cassavetes a filmy jako jeho *STÍNY*.

Jsme v nové situaci – bez ohledu na závěry různých her, které se v kinematografii hrají: filmy jsou přibližně devadesátiminutové kusy celuloidu, které vyprávějí příběhy a které lze distribuovat pomocí prostředků a mechanismů, které víceméně vznikly v hollywoodském studiovém systému. A tak jsme náhle na nové cestě; vyznačujeme nové území a tato cesta nás vede, přinejmenším ve zpětném pohledu, k novým způsobům distribuce, ale také reprezentace a označování, způsobům odlišným od těch, jež byly spojeny s avantgardním filmem, jenž předcházela onomu nepřilíživému originálnímu hříchu, který spočíval v nastolení narativní filmové formy.

**Richard Peña:** Myslím, že i historicky je třeba vidět rok 1960 jako přelomový. I když se to jeví naopak, myslím, že struktura filmového mainstreamu se proměnila tak radikálně – dokonce svým způsobem radikálněji než u nezávislého filmu, že tomu asi musíme věnovat pozornost. Abychom mohli mluvit o tom, co je to nezávislý film, musíme se především pokusit definovat, co je to „závislý“ film. Před rokem 1960 bylo ve Spojených státech něco jako studiový systém, který vyvinul takový druh filmového jazyka, který bylo poměrně snadné určit a definovat. Mluvíme-li o filmovém průmyslu, myslím, že jedna ze změn po roce 1960 – a určitě během sedmdesátých a osmdesátých let – spočívala v posunu od takzvané vertikální integrace, při níž studio ovládalo výrobu a distribuci až po kina, směrem k něčemu docela jinému, možná ještě záladnějším, totiž k horizontální integraci. Společnosti jako Bertelsmann nebo Sony dnes mají obrovskou moc od tvorby produktů až po vlastnění televizi a zpravodajských médií a kdovíco ještě, takže filmy jsou výrobky, jejichž existence jakožto filmů je pouze jedním z jejich vtělení. Mohou existovat také jako články v magazínech nebo dokonce nejdříve jako články v magazínech, pak jako filmy a potom jako televizní show, CD-ROMy nebo něco podobného, jak to čas přinese. To je velmi významná změna. Důraz se přenesl na velké průmyslové výrobce a nivelizoval celé odvětví i s mainstreamovou kinematografií na několik méně významných producentů. Většina hollywoodských filmů začíná jako svého druhu nezávislá produkce, jenže pak jsou prodány studiím nebo jsou jimi distribuovány. Ale vraťme se ke Cassavetesovi: už není možné odlišit od mainstreamu někoho, kdo jenom nashromáždí nějaké peníze na základě toho, že se objevoval v hollywoodských filmech, spojí je s podporou několika příznivců a začne točit na ulicích New Yorku. Stále se to tak dělá, ale není to zas tak odlišné od toho, jak je dnes financováno mnoho mainstreamových filmů.

**Stuart Klawans:** Ano, svým způsobem bychom mohli mluvit o Jerry Bruckheimerovi<sup>2)</sup> jako o nezávislém producentovi nebo o Davidu Brownovi<sup>3)</sup> jako o nezávislém.

2) Jerry Bruckheimer je mimořádně úspěšný filmový producent (KOČIČÍ LIDÉ, FLASHDANCE, POLICAJT Z BEVERLY HILLS, TOP GUN, SKÁLA, ARMAGEDDON ad.). Začínal s filmovými reklamami. V 80. letech spolupracoval jako partner s Donem Simpsonem většinou pro Paramount, od počátku 90. let pro Disney. Jeho filmy se vyznačují mnohočetnými detonacemi, přestřelkami a scénami s bankovkami poletujícími vzduchem. (Pozn. red.)

3) David Brown (nar. 1916) je filmový producent. Začínal jako novinář a autor povídek, od roku 1953 pracuje ve filmu. Nejprve jako dramaturg u 20<sup>th</sup> Century – Fox, pak přešel k Warner Bros. V roce 1972 založil s Richardem Zanuckem nezávislou (leč s Universalem propojenou) společnost Zanuck – Brown Company, která přivedla na svět dva mimořádně kasovní filmy: PODRAZ a ČELISTI. Roku 1988 se společnost Browna a Zanucka rozpadla. (Pozn. red.)

**James Schamus:** A setkali jste se vůbec někdy s nějakým producentem, který by se sám označil za závislého? (*Smích*)

**Stuart Klawans:** Možná kdysi Jerry Wald.<sup>4)</sup>

**James Schamus:** Oni byli hrdí na to, že jsou součástí systému. Byli jeho součástí, byli si toho vědomi a nespatořovali v tom žádnou překážku při tvorbě. Ve skutečnosti to chápali jako prostředek, který jim umožňoval dělat filmy.

**Stuart Klawans:** Chci navázat na to, co říkal Richard. Dnešní systém funguje prostřednictvím systému producentů, kteří jsou jako vazalové velkých studií, a ta jsou jako feudální páni. Věrnost vazalů je nejistá, obvykle se vzájemně sváří, ale vyplývá z toho jistá možnost spíše pro lidi nezávislého smýšlení než nezávislého financování. To, co ve skutečnosti vidíme jako výsledek, je jakási reinstitucionalizace studiového systému.

**Annette Michelsonová:** Jak to?

**Stuart Klawans:** Od dvacátých do padesátých let byla filmová studia spíše jen výrobny než velkými kapitalistickými firmami. Každé studio mělo rozličné skupiny výrobků, které rok co rok vyprodukovalo. Mělo nějaký počet vysokorozpočtových filmů, několik filmů se středním rozpočtem, určitý počet dalších programů a tak dál. Dnes jsou programy a projekty s nižším rozpočtem svěřovány méně významným vazalům, kteří jsou známí jako nezávislí. Pokud jde o vysokorozpočtový film, distribuuje ho Universal, pokud jde o film s nižším rozpočtem, distribuuje ho USA Films, což je součást Universalu – tedy jeho vazal. Totéž platí o společnostech Miramax a Disney, Sony Classics a Sony. K obratu došlo myslím asi před deseti lety. Společnosti jako Fine Line a October Films byly pohlceny a teď máme myslím před sebou návrat ke starému systému.

**Richard Peña:** Domnívám se, že je tu něco ještě důležitějšího než pohlcení do struktur. Být součástí Sony nebo Time Warner znamená získat přístup k celému mediálnímu vědomí, takže film je třeba špatný, ale je poměrně významné, že o něm ví velká většina amerického publika. Tak se v podstatě tyto výrobky mění v události sebe sama, ať už jsou jejich estetické kvality jakékoliv. Ve vztahu k zahraničnímu filmu se stalo to, že média někdy otevřeně, jindy jemněji sdělila lidem, že to nestojí ani za úvahu – že tu prostě není nic, o čem by stálo za to psát nebo přemýšlet. A proto se lidé ničeho takového zkrátka nedopouštějí. Vzhledem k tomu, že mají – nebo si zvolili – omezený přístup k jiným formám propagace těchto filmů, představují si, že všude jinde kromě Ameriky film vymřel.

---

4) Jerry Wald (1911 – 1962) byl producent a scenárista. Začínal jako novinář a rozhlasový autor, od 30. let pracoval jako scenárista pro Warner Bros., počátkem 40. let se stal producentem. Jeho pracovitost se stala legendární – kromě mnoha úspěšných filmů pracoval i na řadě dalších, v jejichž titulcích není uváděn. Od roku 1953 byl viceprezidentem společnosti Columbia, roku 1956 založil Jerry Wald Productions, spojenou se společností Fox. Pravděpodobně byl inspirací pro spisovatele a scenáristu Budda Schulberga k jeho románu o lidech od filmu *What Makes Sammy Run?* (1941). (Pozn. red.)

Myslím, že je to velice útěšná a úspěšná představa oproti Hollywoodu raných šedesátých let, který byl připraven k boji s televizí a finančními potížemi a s rostoucí intelektuální vahou cizojazyčných filmů. Ty se začínaly stále více prosazovat, mluvílo se o nich, lidé chodili na filmy nejrozličnějších režisérů. Nový Bergman nebo Fellini se neobjevovali v jednom, ale v několika kinech v New Yorku, Los Angeles, Chicagu a dalších městech. Situace se skutečně dramaticky změnila. V podstatě to jediné, co se bere vážně, je americký film. A pak nastává to drama: tak tady máme americký film a tady jsou ti nezávislí, kteří nabízejí jakousi alternativu. Ale je to velice falešné drama, protože všechno je to součástí téže struktury.

**James Schamus:** Nicméně, jak dobře víte, některé prvky se objevují a jiné mizí. Jakmile máte nějaký analytický rámec, v němž rozpoznáte systém, můžete jej uzavřít tím, že ho pojmenujete. Jistěže můžete nazvat celý svět jedním systémem, můžete nazvat severoamerický systém distribuce filmů pro kina jedním systémem, ale v rámci každého systému budou napětí a některá z nich budou z hlediska analýzy prospěšná, jiná prostě nesmyslná. Myslím, že v Severní Americe stále ještě působí smysluplná napětí. Jedno jsme zažili právě nedávno, a sice s filmem, který jsme nazvali ŠTĚSTÍ.

**Stuart Klawans:** Právě o tom jsem chtěl mluvit.

**James Schamus:** Kompromisy byly učiněny jak uvnitř systému, tak mimo něj, ale byly to kompromisy jemné a dosti prospěšné. Tento film nebyl vyroben proto, že by se byl Seagram's, který vlastní Universal, jenž vlastní October Films rozhodl, že October může ten film financovat. Ten film vznikl proto, že my jako nezávislí producenti jsme dokázali oslovit October, toho vazala, a říci: „Máme zajímavý film a mimochodem, my sami jako nezávislá produkce ho hodláme spolufinancovat – anebo bychom vám ho pomohli financovat tím, že bychom se postarali o prodej do zahraničí prostřednictvím naší pobočky.“ A tak jsme dokázali v zastoupení Octoberu film prodat do zemí jako Německo, Itálie, Velká Británie a některých dalších.<sup>5)</sup> Ukázali jsme tak, že mohou za vstup do projektu něco získat, což je přiměřeně uklidnilo pro případ, že by jim byly ve Spojených státech nastaly problémy. Když se pak film dostal do Cannes a dostal cenu kritiky a začal se připravovat pro uvedení v Severní Americe, narazili jsme na velmi zajímavou překážku. Společnost Seagram's, vědoma si toho, že je velkou spotřební společností, která prodává otravující alkoholické tekutiny milionům a milionům konzumentů po celém světě a kterou čeká během následujícího roku celá řada regulačních a právních obtíží, přišla na to, že spojení s tímto filmem by bylo vážným problémem.

V tom okamžiku jsme zahájili debatu, která skutečně otevírá pohled na některá z těch napětí. – Měl bych asi pro úplnost říci, že nevystupuji pod praporem „opozice“. – Debata se odehrála asi takhle: „My jako korporace vás respektujeme jako umělce, ale o ten film už nemáme zájem.“ Na to my: „V pořádku, my jako nezávislí producenti nestojíme o pozvání na party, na níž nás nechcete.“ – a podobné věci. Jim pak nastal následující

5) V ČR tento film distribuovala (v jedné kopii) společnost Bontonfilm Beta. Zakoupila jej rovněž od firmy Good Machine – srov. pozn. 1. (Pozn. red.)

problém: „My jako velká korporace nemůžeme přenechat tento film některému z konkurentů, třeba společnosti Miramax, který by nás jenom komandoval a říkal si co jsme to za hlupáky, což by byla pro nás neúnosná situace.“ Jakožto nezávislí producenti jsme to chápali, ale zároveň jsme chtěli pro film co nejlepší uvedení. A tak jsme dokázali na určité úrovni vynutit na mateřské korporaci některé podmínky a některá ujednání, jež prospěly uvedení filmu.

Takhle jsme se o ten film postarali proto, abychom získali peníze proti tomu postupu, takže jsme byli vlastně schopni plně financovat podle nás obstojné uvedení filmu a uskutečnili jsme to sami, nezávisle. A v důsledku toho se nám podařilo udržet i práva k filmu. Systém modelu „Všechno nám patří a můžeme si s tím dělat, co chceme“ na určité úrovni funguje. Jenže na jiné úrovni se oni nechtějí dostat do pozice těch, kdo nejsou přátelští k talentům, a nechtějí, aby je konkurence zahanbila. Nakonec jsme došli k porozumění, které bylo prospěšné pro obě strany. Jinými slovy, jakkoli jsme se zdáli být opozicí, naše postavení vlastně pomohlo Seagram's, že vypadali lépe. Seagram's sice vypadali morálně, za to naše nemorálnost byla zřejmá. Oni sice chtěli cenzurovat, omezovat, utlačovat, a mohli to udělat, zatímco my jsme mohli přímo, ekonomicky, přenést energii do distribuce filmu.

V odvětvích jako je filmový průmysl, do něhož vstupují různé talenty, se takové situace a taková napětí prostě objevují. Řečeno jazykem teorie: musí v nich být diference. Neboli musejí v nich být lidé, kteří jednají a vidí trochu odlišně od normy anebo natolik samostatně, že mohou prodat ony diference – zatímco my musíme jednat naprosto totožnými způsoby, které se nikdy nemění.

**Richard Peña:** Chtěl bych se vrátit k tomu, co jsme říkali, než jsme dnes odpoledne začali mluvit s *Octoberem*: četli jste do této chvíle kromě příležitostných recenzí, které se objevují, nějaký významný, přemýšlivý text o ŠTĚSTÍ? A do jaké míry je to pro vaši práci důležité? Měl jsem teď trochu času a prošel jsem starší čísla *New York Review of Books* – byl jsem zaskočen dlouhým, myslivým článkem o filmu ZACHRAŇTE VOJÍNA RYANA. Nic proti tomu, ale zajímalo by mě, kdy se objeví myslivý článek o ŠTĚSTÍ. Pro mě je to důležitý americký film. Máme tu jeden z těch případů, kdy i ty časopisy, které bereme jako intelektuální, jsou ovlivněny jakousi mediální kampaní, která tyto produkty provází, zatímco film jako ŠTĚSTÍ, který by si podle mě zasloužil mnohem více pozornosti, má prostě smůlu.

**Annette Michelsonová:** Chci říct, že nejsou ani tak ovlivněni, jako spíš celá politika *New York Review of Books* je taková, že eliminuje takřka vše, co není mediální událostí, jakou bylo například ZACHRAŇTE VOJÍNA RYANA. Kromě toho je velmi zajímavé porovnat filmové recenze v týdenících *New Yorker* a třeba *Nation*. Anthony Lane je ve skutečnosti mimořádně schopný novinář a náramně vtipný chlapík. Nicméně v jeho práci nenajdete nějaký kritický rozměr nebo aspekt, který by převyšoval úroveň *New York Review of Books*. Obecně vzato, *October* byl založen také jako protipohyb vůči určitým aspektům *New York Review* a řady dalších periodik, která bych mohla jmenovat. Ani ne tak kvůli filmové kritice, ale spíš proti všeobecnému přístupu vůči vizuální kultuře a jako projev generačního rozporu mezi jejich a naší politikou.

**James Schamus:** Na tvou otázku, Richarde, odpovídám: ne, nesetkal jsem se s takovým přemýšlivým článkem. Dovolte mi odpovědět ještě velmi cynicky. Chci říct, že jakékoliv reflexe filmu, které se vůbec objeví, objeví se v týdnu, kdy je film uveden. I když mě samotného zajímají, jako producent a distributor říkám, že pokud neovlivní videotrh, je to vždycky příliš málo a příliš pozdě. Pokud má pro mě reflexe filmu něco znamenat, bude to něco úplně jiného než pro producenta. Což je pozoruhodné z několika důvodů. Opět cynicky: existuje spousta vřelých přijetí, velmi chytrých pochval, jenže jako podstatné, kritické, teoreticko-intelektuální myšlení o filmu to není nic moc. Ty zajímavější reflexe jsou nejspíš v podstatě naplánované v rámci filmového marketingu. Investujeme spoustu času a úsilí, abychom umístili film do kontextu, který vytvoří podmínky pro určitou úroveň, určitý typ reflexe. Film, o němž mluvíme, se stal „pederastským filmem“, ještě než jsme se vrátili z Cannes. A bylo to. Zkrátka pederastský film, film o pederastii. Říkali jsme si, že bychom radši nastotísíckrát vypustili duši u pokladen kin, než aby něco takového připomínal. Museli jsme to udělat jinak, museli jsme ten film jinak postavit.

Jediným nástrojem, který mají nezávislí ve skutečnosti po ruce, je teorie – nebo aspoň v angličtině se tomu dá říkat teorie. Francouzsky se tomu říká „*politique*“ – „*politique des auteurs*“. Nemůžeme prodávat hvězdy, které nemůžeme zaplatit, ale máme režiséry, jejichž jména prodávají. V našem případě jsme měli chlapíka jménem Todd Solondz, který byl jaksi fotogenicky podivný a zábavný – a byl to režisér. Okamžitě jsme to rozjeli jako „film Todda Solondze“. A to ještě k tomu, jak jsme prodali světová práva. Žasli byste, jak teoreticky jsme celý ten projekt prodali. Měli jsme scénář, ve kterém to všechno bylo, a dost peprné; bylo jasné, že to bude kontroverzní.

Nechtěli jsme prodávat kontroverzi. A nemohli jsme ani – v mezinárodním měřítku – prodávat Todda Solondze, protože mezinárodní distributor zahodil jeho předchozí film VÍTEJTE V DOMĚ PANENEK. Dařilo se velice různě – někde dost dobře, jinde méně. Museli jsme nasadit poměrně vysoké ceny, abychom přesvědčili October Films, že to stojí za to. A tak jsem přišel s tím obchodním tahem, s tou teorií, která zněla asi takhle: ŠTĚSTÍ je film o situaci výroby, průmyslové výroby, ve Spojených státech. Všichni na to: „Cože?“ A já odpověděl: „Ale ano, o průmyslové výrobě touhy.“ Je to film o tom, že v Americe utratíme asi třetinu hrubého národního produktu za to, že se pomocí reklamy a médií sami přesvědčujeme o tom, že si máme koupit ten drek, který produkujeme ze zdrojů, které patří do zbývajících dvou třetin národního produktu. To je úžasné předávání zdrojů a vlastně to ukazuje, jak jsou lidé odolní, totiž jak nerozvíjejí ten nenasytný apetit, z něhož žije kapitalismus. Skutečně musíte reklamou lidi přesvědčit, aby o ten drek stáli. Řekl jsem, že nastalo to, že máte tendenci produkovat příliš mnoho – a o tom je ten film. Systém produkuje příliš mnoho touhy. To jsou ty rodiny žijící za městem: ty americké rodiny, které sedí ve svých domech kdesi na předměstích a příliš mnoho se produkuje. Pak se rozpadají kódy, signály, instituce, jež by je bývaly měly podržet. Ti lidé jsou místem průmyslové výroby, která vysoce přesahuje jejich schopnost odolávat. O tom je ten film. O nadprodukcí touhy. A to byl náš trik.

**Annette Michelsonová:** Jen abychom věděli, Jamesi: to jste řekli na tiskové konferenci?

**James Schamus:** Ne, s distributory jsme jednali jednotlivě v Cannes v našem apartmá s výhledem na oceán. Vzpomínám si, že když jsem to předestřel Davidu Lindeovi, který vede naši mezinárodní společnost, a mému kolegovi Tedu Hopeovi, který je jedním z producentů filmu, řekli jen: „Co? Cože?“ a pak za dva dny jsem je zaslechl, jak dávají dál verzi té mé strategie. Ale zpátky k té mé cynické odpovědi. Nesetkal jsem se s článkem, který by se teoreticky přiblížil naší prodejní strategii s tímto filmem. (*Smích*)

**Richard Peña:** Možná, že nová vlna našich intelektuálních analýz se bude týkat obchodních strategií.

**Stuart Klawans:** Možná, že jsem byl při psaní příliš vázán na text. Neměl jsem dostatečnou představivost.<sup>6)</sup>

**James Schamus:** Ale to do určité míry ukáže, jak toto vydělování cest teoretické kultury z kontextu konzumu vážně poškodilo naši schopnost mluvit o věcech tak, jak se skutečně dějí. Stuart je jednou z výjimek, ale má omezený prostor. Dialog, který by se měl odehrát v krátkém čase v rámci omezené příležitosti, jaká se objeví na trhu, než všechno zmizí ve videopůjčovně, by byl vlastně vynucený. Když se o něco takového pokoušíte, cítíte se prostě nepřiměřeně a trochu trapně.

**Stuart Klawans:** Podle mě dnes schází ochota diváků počkat si s míněním o filmu – tedy možná je to jen moje nostalgie, ale myslím, že v šedesátých a ještě trochu v sedmdesátých letech tu ta ochota byla. To znamená zápasit s filmem, dokud ještě přesně nevíte, jaký vlastně je. Pamatuji, že když jsem kdysi pracoval s Richardem ve výběrové komisi pro New York Film Festival, Richard řekl: „Už není mnoho lidí, kteří by chtěli vidět film, o kterém na konci řeknou: Co to probůh bylo?“ Potěšení z toho, že si počkáte, než si uvědomíte, co si o tom vlastně myslíte, není tak obvyklé, jak bývalo. Už to není součást kultury – a myslím, že tato ztráta je stejně tak důležitý faktor jako nedostatek teorie. Možná dokonce ještě důležitější, protože teorie podle mě až příliš často dovoluje lidem udělat si názor na film předem.

Jsem rád, že tolik mluvíme o ŠTĚSTÍ, protože to bylo pro mě zatraceně těžké o něm psát. Nejen že jsem pořád neměl o tom filmu jasno, ale já ani nechtěl mít. Musel jsem se přinutit k nějaké jednoduché reakci ve smyslu palec nahoru – palec dolů a učinil jsem tak velmi neochotně. Mám za to, že dříve lidé chtěli zažívat něco takového mnohem víc. To, jak si vy, Annette, stěžujete na určitý typ filmové kritiky, možná vyrůstá z toho, že dnes máme příliš mnoho recenzentů, kteří jsou s názorem okamžitě hotovi. Vzpomínám si na recenzi, kterou nechci přesněji určovat, o filmu Abbáse Kíárostamího CHUŤ TŘEŠNÍ – její autor strávil spoustu času tím, že se snažil dokázat, že to není mistrovské dílo, protože to nejsou ZLODĚJI KOL. Byla tu předem připravená kategorie; všechno bylo na svém místě a nenastal žádný pokus ustoupit a říct: „Dobrá, tak já zatím nevím, co to je. Počkám si a přijdu na to.“ Já si to vlastně užívám, když nevím, co to je.

6) Stuart Klawans publikoval svou recenzi ŠTĚSTÍ v *The Nation* 26. 9. 1998. (Pozn. red.)



**Annette Michelsonová:** Já si nestěžuji na recenzenty, protože ti jsou, čím jsou. Pracují za určitých podmínek a jsou najímáni určitým způsobem a z určitých důvodů. A také z určitých vrstev žurnalistiky. Čili na ně si nestěžuji. Moje stížnost směřuje k něčemu jinému. K tomu, že se objevila obrovská propast mezi vzdělaným divákem na jedné straně a neobyčejným výkonem a nahromaděním filmové literatury (historické, kritické, teoretické), k nimž došlo během posledních dvaceti let, na straně druhé. To je jako kdyby naše práce, kterou vykonáváme v akademickém světě (a tři z nás, co tu sedíme, jsme jeho součástí) prostě nedošla v žádné formě ani verzi k širšímu vzdělanému publiku. A to je skutečně škoda. Zájem o film, a sice o poměrně široké spektrum filmu, už zřejmě není součástí konverzace v rámci vzdělané střední třídy. Když jsem se v roce 1966 vrátila po více jak deseti letech strávených v Evropě a poprvé jsem se zúčastnila Newyorského filmového festivalu, byla jsem pozvána k veřejné debatě. To byla doba, kdy Sarris a Kaelová<sup>7)</sup> veřejně bojovali, což bylo dosti zábavné. Ale kromě toho byl festival sám předmětem diskuse. Někteří se domnívali, že by vůbec neměl existovat. Nevím, kdo přesně to byl. Někteří z nich byli profesori angličtiny na New York University, jiní byli nepochybně lidé z filmové branže, kteří se patrně příliš neradovali z pozornosti, která byla upřena na zahraniční filmy, v té době hlavně francouzské. V každém případě se o festivalu mluvilo. Festival podněcoval celý jeden rozměr veřejné kritické činnosti. První objednaná přednáška, kterou jsem v této zemi připravila a publikovala, se jmenovala nějak jako Film a radikální aspirace (a už třicet let se na ni snažím zapomenout). Rozhodně cítím, že pojetí filmu jako umělecké praxe v prostředí vzdělaného publika upadlo – a jistě je to i tím, že festival je dnes jakýmsi „subskribčním cyklem“ pro mladé lidi ze střední vrstvy a ne intelektuální a kulturní události, debatním forem, jako to bylo v šedesátých letech. Tato změna v podobě samotného festivalu sehrála určitou roli v oslabení oné diskuse.

**James Schamus:** Teoretický projekt byl pokusem vytvořit alternativu vůči publiku těchto „subskribčních cyklů“ a vůči jejich diskursu.

**Annette Michelsonová:** To je myslím skvělý postřeh.

**James Schamus:** Další věc, kterou jste zdůraznila, byl faktor mládí, a tady vidíme pozoruhodnou proměnu. Jde o to, že v publiku uměleckých kin tvoří mladí lidé jen kolem 0,008 %. Mladý americký milovník nezávislých filmů je jakýsi nový rod – a potenciálně slibný, ale je možné, že tento rod se tu neobjevil proto, aby nás zachránil, ale zlikvidoval – to zatím skutečně není jasné. Má to mnoho společného s kulturou mladých lidí,

7) Andrew Sarris (nar. 1928) je filmový teoretik a kritik, profesor filmu na Columbia University. V letech 1960 – 1989 psal pravidelně pro *Village Voice*, přinesl do amerického prostředí teorii autorství. – Pauline Kaelová (nar. 1919) je americká filmová kritička, známá svou provokativností. I její odpůrci ji respektují pro její vášeň pro film. Po studiu filosofie vedla dvě kina v Kalifornii, točila krátké experimentální filmy a od 40. let psala filmové kritiky. Roku 1968 se stala filmovou kritičkou týdeníku *The New Yorker* a záhy také nevlivnější osobou v oboru ve Spojených státech. 1979 krátce působila v Hollywoodu jako producentka Warrena Beattyho. Od roku 1991 již nepíše pravidelné kritiky. Její kritické články vycházejí od roku 1965 také knižně. (Pozn. red.)

s kontrakulturou,<sup>8)</sup> kontradiskursem. Rozpojení mezi kulturou mladých a kontrakulturou, o kterém jsme kdysi snili my sami, bylo totéž. Jenže mezinárodní film, který nás zajímá, je dnes hlavně záležitostí pro lidi středního věku, a lidé středního věku ji také tvoří.

**Richard Peña:** Mám za to, že jedna ze změn, k nimž došlo mezi rokem 1966, kdy Annette přednesla na New York Film Festival svůj referát *Film a radikální aspirace*, a dejme tomu rokem 1988, je rozvoj akademické filmové teorie, která jako obor v roce 1966 ve Spojených státech sotva existovala anebo přinejlepším ji tvořil „zájem o film“ ve své nejelementárnější formě. Film byl v polovině šedesátých let tématem všeobecné diskuse; dost možná, že to byla obecnější záležitost. A teď se stal tématem akademické diskuse. Veřejná debata byla až na vzácné výjimky redukována na divácká doporučení. Pokud chcete opravdu vážně debatovat o filmu, jděte na NYU nebo na Columbiu, udělejte něco takového. Jinak mi akorát tak řekněte, kde mám utratit svých osm a půl dolaru za lístek. Když se ohlédnete a přečtete si novinové kritiky ze šedesátých let, lidé jako Sarris, Kaelová, Dwight MacDonald, Kauffmann<sup>9)</sup> – se všemi jejich chybami – psali s vášní, jaká nemá místo v systému „palec nahoru, palec dolů“, který dnes ovládá filmovou kritiku.

**Stuart Klawans:** Předpokládám, že tenhle vývoj končí rozdělením filmových věd na orientaci obchodní a teoretickou. Někdo se mě onehdy ptal na filmové oddělení na Columbia University, jestli je to dobrý program, aby se člověk dostal do filmové branže. Řekl jsem že ne, že na to je snad UCLA, USC, NYU. Dnes je totiž mnohem větší důraz kladen na to, kolik to kápne. Neboli: kolik to hodí, když se to naučím?

**James Schamus:** Je taková historika o dvou filmových školách, tedy o NYU a Columbiu, která o mnohém vypovídá. Na Columbiu se jim zoufale nedařilo dát dohromady doktorandský program pro filmovou vědu, a tak nás, kdo jsme se věnovali historii a teorii, nechali, abychom učili na oddělení pro filmové praktiky, kde se lidi učí zacházet s kamerou a dělat filmy. Od těchto studentů se zase požaduje, aby si zapsali přednášky z historie, teorie a kritiky filmu jako součást jejich celkového vzdělání – a oni to ve skutečnosti dělají, aspoň občas, velice rádi. Zatímco na NYU, kde se podařilo sestavit nejúžasnější oddělení filmové vědy na světě, se může stát, že když vystoupíte ve špatném patře té budovy a octnete se tak na oddělení filmové vědy místo filmové tvorby a nepatříte tam, může se

8) Anglický pojem *counterculture* označuje zpolitizovanou, alternativní nebo „revoluční“ subkulturu mladých lidí 60. a 70. let, která se projevila v prostředí střední třídy. Zahrnuje trendy jako hippies, studentské radikální hnutí i široké spektrum kontestace proti establishmentu starší generace, a to na obou stranách Atlantiku. (Pozn. překl.)

9) Dwight MacDonald (1906 – 1982) byl novinář a politický aktivista. Začínal jako redaktor časopisu *Fortune* (1928 – 1936), přičemž získal odpor ke kapitalismu a stal se redaktorem radikálního *Partisan Review* (1937 – 1943). Během 30. a 40. let přešel z pozic stalinismu na pozice trockismu a následně pacifismu a anarchismu. 1944 – 1949 vedl revui *Politics*. 1969 vyšly knižně jeho filmové články: *Dwight MacDonald on Movies*. Stanley Kauffmann je jedním z nejvýznačnějších současných amerických kritiků starší generace. Od roku 1958 pravidelně otiskoval své filmové a posléze i divadelní recenze v deníku *The New Republic*, přednášel film na Yale University. Jeho filmové recenze pravidelně vycházely v knižních souborech. (Pozn. red.)

zkrátka stát, že nevyjdete živí. (*Smích*) Na Columbii se nám podařilo, byť nevýrazně, udržet diskusi v kontextech, které jsou trochu náhodné – a myslím, že to bylo jen díky určitému obejití pravidel filmověteoretického diskursu, nezáměrné rezignaci na dokonalost. Je tam ten pocit utopie, jehož se tu dotýkáme a v němž se všichni vědci a filmoví fanoušci mohou spojit a pokračovat v diskusích. Nieméně bych měl říci, že toto jsou diskuse, které jsou svou strukturou závislé na instituci filmové vědy.

**Annette Michelsonová:** Možná, že by v budoucnu měla být filmová věda nově koncipována už na nižší úrovni vzdělání, která předchází vysoké škole. To by mohlo být užitečné. A také pomocí novinářů. Předpokládám, že existuje nějaký způsob, jak se lidé, kteří píšou pro *Village Voice* a *City* a všemožné tiskoviny, které jsou k dostání zadarmo, snaží udržet tenhle dialog při životě, navázat na diskusi, jaká probíhala v šedesátých letech.

**James Schamus:** Ve filmových vědách by asi mělo dojít k institucionálním změnám, které by posílily diskusi těmito směry. Tyto diskuse začínají, jak doufám, pronikat do všech společenských věd nebo aspoň těch takzvaně humanitních, řekněme od filosofie po anglickou literaturu.

**Annette Michelsonová:** Ve hře je ale ještě něco jiného, a platí to hlavně pro filmové vědy. Když šlo – jako nám na NYU – o založení a udržení doktorandského programu, což bylo mimochodem i zpochybnováno, pochopili jste jednu nezbytnost, platnou jak obecně, tak pro vás samé: totiž prohlásit studium filmu za legitimní disciplínu. Mám za to, že z tohoto hlediska byl mimořádně účinný raný nástup sémiotiky, protože určitá formalizace, kterou sémiotika nabídla, byla příslibem legitimizace.

**James Schamus:** Neměli bychom podcenit skutečnost, že v mnoha případech to byly ženy badatelky, kdo bojoval o tradiční doktorandské programy v rámci oborů jako literatura a humanitní vědy, kdo sáhl po francouzské teorii jako diskursivní zbraní proti ostatním, etablovaným disciplínám a vytvářel tak nová území.

**Annette Michelsonová:** Nepochybně. S tím rozhodně souhlasím. Je ale docela zajímavé, že jakmile si filmové bádání víceméně vybudovalo v určitých institucích pevné pozice, najednou se zjistilo, a částečně také díky těmto ženám i dalším lidem, že filmové vědy mohou být, svým způsobem vlastně musejí být mimořádně prostupné ve vztahu k jiným oborům a jiným možnostem. Dalo by se říci, že za posledních dvacet let je filmové bádání možná nejpropustnější a nejrychleji se vyvíjející nový obor. Propustnost a rychlost se spojily.

**James Schamus:** Dokud nenastoupila kulturní studia (*cultural studies*).<sup>10)</sup>

10) Srov. Tim O'Sullivan – John Hartley – Danny Saunders – Martin Montgomery – John Fiske, *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. Second Edition. Routledge, London 1994, s. 71 – 74: „Kulturní studia se zaměřují na vztahy mezi sociálními vztahy a významy – nebo přesněji na způsob, jak se společenské rozdíly stávají smysluplnými. [...] Tento přístup ke kultuře se značně odlišuje od přístupu ‚kulturních kritiků‘, pro něž je kultura sférou umění, estetiky a morálních a tvůrčích hodnot.“ (Pozn. překl.)

**Annette Michelsonová:** No právě! Během dvaceti let se v oboru už objevilo nebezpečí rozpadu.

**James Schamus:** Na těch diskusích je pro mě podivuhodné, že se zaměřují na svou vlastní oborovost bez ohledu na určité pedagogické potřeby, které vytvářejí kontext, v němž je třeba začít. Když lidé přestanou přemýšlet o svém oboru pouze jako o metodologickém vztahu nebo souboru metodologických vztahů k předmětu či měnícímu se cyklu předmětů, a začnou myslet na to, že jsou ve skutečnosti placeni především za to, aby trávili svůj čas s mladými lidmi, můžeme se, myslím, dostat někam dál. Tato diskuze vyplývá mimo jiné z přetrvávající ideologie pruských badatelsky zaměřených univerzit – z ní totiž plyne úvaha o tom, že obory mají svá území, že jsou propustné, že do nich něco vstupuje a něco z nich vystupuje. Všechny takové metafory odrážejí takové způsoby myšlení o oborech, které jsme zdědili z určitého okruhu ideologických a pedagogických požadavků. Když tyto požadavky změním, změním i obor. Jen nevím, co to má společného s nezávislým filmem.

**Annette Michelsonová:** Určitě to má něco společného. Přinejmenším to aktualizuje otázky publika, diváctví, recepce, šíření a tak dál. Jedním z rozměrů obtížnosti té změny, po níž voláte, Jamesi, je potíž se skutečně řádným studijním programem pro nižší ročníky (*undergraduate students*). Pro pokročilé (*graduate*) studenty jsou problémy natolik závažné, že filmové vědy jsou prakticky jediný obor, na který se můžete zapsat jako „graduate student“, aniž byste kdykoliv před tím v tomto oboru absolvovali jakékoli kursy. A proto musíme poskytovat úvod, který nahrazuje nižší přípravu, která je jinak předpokladem k vyššímu stupni studia třeba ekonomie, biologie nebo anglické literatury. A tak v jistém smyslu na vyšším stupni nabízíte v rámci programu dva stupně pedagogického působení. Nejen toto, ale také druh změny, po jaké voláte, je dost těžké skloubit pro nižší stupeň studia.

**Malcolm Turvey:** Rád bych se vrátil k tomu, co říkal James o historické nevráživosti filmové teorie vůči příběhu. Jedno z témat, jehož se dotýkáme, je otázka, proč se inteligentní diskuze o filmu mezi vzdělanými lidmi neodehrává mimo akademické pole. Ptám se tedy, jakou roli v tom hraje samo akademické prostředí. Přesněji řečeno, zajímá mě, jestli filmová teorie, jak se prosadila v rámci akademie, skutečně dala nějakou možnost nebo impuls veřejné, náročné filmové kultuře, té, jakou hledáme. Myslím, že ne. A nejen vinou historické nevráživosti k příběhu, jak to zdůraznil James. Také lidé mimo akademii byli vyřazeni z diskuse. Ať se nám to líbí, nebo ne, filmová teorie – teoretizování o filmu a umění, jež vedle jiných institucí praktikuje také *October* – je odborný diskurs. Jeden z těch, kvůli nimž lidé chodí do školy, aby se mu naučili. A co víc, často je to tajemné a unikavé, obtížně osvojitelné, v mnoha případech bytostně protiintuitivní a podle některých názorů také koncepčně inkohorentní. Řekl bych, že z těchto důvodů, a nejen z těchto, přispěla teorie k tomu, že seriózní, kritická diskuze o filmu se uzavřela do akademického prostředí, že přispěla k vytvoření ghetta, jak o tom mluvil Richard.

**James Schamus:** Myslím, že bychom měli zmínit i to, jak teorie napomohla rozvoji diskuse, a to významnými způsoby. Moji studenti, a jsou to studenti na nižším stupni, jsou

neuvěřitelně zdatní v těch typech kritiky, které jsou silně teoreticky ovlivněny, hlavně ideologickou kritikou.

**Richard Peña:** To je dnes skutečně obvyklá situace.

**James Schamus:** Ano. Ideologická kritika způsobila několik věcí, hlavně tím, jak se na celém světě vetřela do časopisů jako je *Village Voice* a zpětně tak zapůsobila na kulturu mladých jako určitá hantýrka, která svým způsobem připomíná hip-hop. Vypadá to asi takhle: od okamžiku, kdy si osvojíte ideologickou kritiku, nemusíte se už protrpět všemi těmi abstraktními strukturálními filmy. Můžete rovnou vstoupit do velkých hollywoodských filmů, protože je nenávidíte tak náramně inteligentně. Možná bychom měli oslavovat ideologickou kritiku za to, jak rozpoznala soupeření ideologií.

**Malcolm Turvey:** To je možné. Jenže ideologická kritika, to je v podstatě pohled na mravy, na morální dimenze filmů a z širšího hlediska je vysoce moralizující. A já si nejsem jist, jestli právě tohle je ten druh vzdělané, inteligentní diskuse o filmu, kterou jsme tu označili jako žádoucí. Myslím, že součástí takové diskuse musí být chápání filmu jakožto filmu, filmu jako specifického média nebo uměleckého druhu se zvláštními estetickými parametry, jako je třeba střih, a se zvláštními dějinami. A jak se mi zdá, tady máme rozdíl mezi šedesátými léty a současností. Ideologická kritika není spjata s konkrétním médiem. Proto je tento pohled na umělecký druh potenciálně ochuzující; nevyžaduje totiž žádné seriózní školení v daném uměleckém druhu. Ve svých nejhorších projevech je to vlastně forma vysoce subjektivní, naivní tematické kritiky. Nebo abychom to postavili příznivěji, ideologická kritika je výborná věc, ne-li přímo zásadní, pokud je vyrovnaná a ovlivněná odbornou kvalifikací pro dané médium. Ale pokud jí dovolíme, aby ovládla kritickou diskusi, a když ještě navíc začne být odborná kvalifikace pro dané médium ostouzena – a to se stalo v humanitních oborech částečně vinou kulturních studií – pak je to podle mého zásadně ochuzující způsob vidění – nemluvě o učení – určitého uměleckého druhu.

**James Schamus:** Diskuse, které označujeme jako ideologickou kritiku, jsou nesmírně sofistikované, včetně porozumění filmovému jazyku a odkazů na jiné filmy. Neřekl bych, že dnešní filmové publikum a mladé publikum je o něco hloupější, než bylo v roce 1968. Myslím, že je velice chytré, opravdu. Myslím, že jsou teoreticky vybaveni díky tomu procesu, který nám dnes přináší jisté zmasovění hlavně kulturních studií.

**Annette Michelsonová:** Skutečně se domnívám, že jedním z důvodů pronikání ideologické kritiky do generace, s níž máme co do činění, je dáno tím, že tato kritika vstoupila do jakési americké kritické tradice. Neboli to není zcela vzdáleno mnohem starší tradici sociologické filmové analýzy, kterou provozovali všemožní filmoví kritici a kritici médií ve třicátých a čtyřicátých letech. Samozřejmě, že to není totéž. Ale není to tak vzdáleno jako třeba lacanovský feminismus.

**Richard Peña:** Pokud dobře rozumím tomu, co říkají James a Malcolm, měl bych jednu nedávnou zkušenost se studenty, jimž jsem dal na výběr filmy k analýze a jedním

z nich byl MŮJ MILÁČEK CLEMENTINE. Jedna z otázek se týkala intertextuálních vztahů a předpokládal jsem, že dojde k diskusi o filmu v rámci Fordova díla nebo v rámci žánru westernu a podobně. Žasnul jsem, kolik studentů se zaměřilo pouze na otázku zacházení s indiány, o čemž film pojednává jenom ve dvou poměrně stručných zmínkách. A i když jsem byl rád, že právě tohle zdůraznili, uvědomil jsem si, že to ten film poškodilo. Byl to jejich způsob, jak říci: Ten film není potřeba brát vážně, protože je rasistický stejně jako jiné westerny. To je podle mě úpadek. Jistě, bylo dobře, že si to uvědomili a přišli s tím, ale zároveň je to odvedlo od toho, aby se zabývali řadou dalších témat, které ten film podle mě nabízí.

**Malcolm Turvey:** Zrovna tak se dá, myslím, říct, že o mnoho přicházíte, když vnímáte z Antonioniho nebo Godarda nebo jakéhokoliv filmu jenom jeho morální obsah nebo ideologické poselství. To je zásadní ochuzení.

**James Schamus:** Já neříkám, že něco automaticky získáváte nebo o něco přicházíte, jenom zdůrazňuji, že ideologická kritika je vládnoucí modus, který dnes mladé lidi ovlivňuje.

**Annette Michelsonová:** Nepochybně.

**Stuart Klawans:** Vraťme se k těm „zlatým časům“, které nebyly zlaté a vlastně vůbec nebyly, kdy, jak řekl Godard, všechno teprve mělo být uděláno. Lidé, které přitahovalo to, co on a další ve filmu dělali, měli pocit, že se svět mění a svět se měnil částečně také filmem. Tak to bylo z jejich hlediska. V současnosti, hlavně po roce 1989 a hlavně poté, co se americký kapitalismus nejspíš proměnil v příběh a kdy končí dějiny, lidé, myslím, víc než kdy jindy cítí, že se svět nemění a potřebují něco na obranu sebe samých před těmi velkými a drahými komoditami. Existuje dlouhá historie vandalismu v uměleckých galeriích. Proč? Protože nějaký obraz stojí deset milionů dolarů a já mám cenu dvou centů. Jeden ze způsobů jak se tomu obrazu pomstít za to, že je o tolik cennější než já, je vzít břitvu a rozříznout ho. Svým způsobem jsou ideologická kritika a ironie způsoby, jak se pomstít oněm komoditám. Myslím, že mladí lidé často cítí, že filmy jsou mnohem důležitější než oni sami. Vydělají dvě stě milionů dolarů za první víkend, zatímco já si vůbec nejsem jist, jestli někdy seženu práci. Tak jak se mám pomstít? Myslím, že aspoň částečně to tak je, a proto se té ironii tak moc nevzpírám. Působí to proti mnohým věcem a už jsme mluvili o tom jak. Ale evidentně je to pro mnoho lidí nezbytný nástroj.

**James Schamus:** To je nepochybné. I když to nebylo zřejmé, já se také hlásím k tomu, že je mnoho skvělého na tom, jak toto vstoupilo do kritického diskursu mladšího publika nebo dokonce publika ze „vzdělané střední třídy“. Zdůrazňuji svým studentům, že jejich první zkušenost s hermeneutikou je obohacuje, ale zároveň, jak jste řekl, odráží pocit bezmoci. To je přesně ten okamžik, kdy si uvědomí, že není tak podstatné, jak se v reklamě objeví slovo „sex“. Podle všeho už to tak je. Jejich vztah k audiovizuálnímu světu, který je obklopuje, k vyprodukovanému světu, vystavěnému světu našeho prostředí je jedním z počátečních podezření, jímž musejí projít. A tady se opět můžeme ptát: co to má společného s nezávislým filmem?

**Stuart Klawans:** Společný moment je možná v tom, že k tomu, abychom se dostali k požadovanému typu kritické diskuse o nezávislém filmu, je zapotřebí lidí, kteří chtějí aspoň přechodně cítit, že diskutovaný film je důležitější než oni sami. Znamená to riskovat něco ze sebe samého.

**Richard Peña:** Podle toho jak já tomu rozumím, způsobila kulturní studia to, že lze vzít některé jevy jako třeba filmy, a hlavně ty, které považujeme za klasiku, a pomocí jakéhosi znivelizování je v podstatě odmítnout. Ano, je zajímavé porozumět filmu, ale není to zajímavější než porozumět televizní reklamě. Nebo reklamě v *New Yorkeru*. Vzhledem k tomu, že se dnes klade důraz na proces rozumění, nemají díla sama žádnou skutečnou hodnotu. Všechna jsou srozumitelná a vy si jen vyberete, abyste jim porozuměli, ale žádnou zvláštní cenu nemají. Můžeme to chápat jako revoltu mladých proti kánonu. V jedné ze svých *Histoires du cinéma* vypráví Godard Sergeovi Daneyovi, jak jeho generace musela vidět všechny filmy, které se objevily dříve a ještě všechny filmy jeho vlastní generace. Tak to bylo. Pak, když přišla Daneyova generace, musela vidět všechny filmy vzniklé před Godardovou generací, všechny filmy Godardovy generace a všechny filmy Daneyovy generace. Generace, která přišla potom, musela vidět všechno, co bylo před Godardem, všechno z Godardovy generace, všechno z Daneyovy generace – a v tom okamžiku to vzdali. (*Smích*) Prostě neměli šanci to stihnout a výsledkem bylo odmítnutí.

**Malcolm Turvey:** To, co tu bylo řečeno o pozitivním přínosu kulturních studií, lze úplně přijmout. Především, jak zmínil Stuart, definovaly a zhodnotily se strategie porozumění, včetně ironie, které mohou mít kritickou a tudíž potenciálně také progresivní sílu. Za druhé se například napomohlo obecnému procesu pro ověřování tradičního západního kánonu „vysokého“ umění a „vysoké“ literatury, napomohlo to otevřít tento kánon ostatním kulturním formám a tradicím. A je tu ještě celá řada dalších zisků. Potíž vidím jen v jistém extrémismu, který, jak jsem přesvědčen, přichází částečně z institucionální nejistoty kulturních studií a z jejich pokusů legitimizovat se v rámci akademického světa. Například namísto toho, aby se řeklo, že populární kultura by měla být principiálně ceněna stejně jako vysoké umění – což je naprosto rozumný postoj, je tu tendence tvrdit, že nic takového jako hodnota neexistuje. Nebo namísto, aby se řeklo, že ideologický obsah filmu je důležitý předmět zkoumání, je tu tendence tvrdit, že by měl být zkoumán *pouze* ideologický obsah filmu a že pokud ho nezkoumáte, protože se zajímáte třeba o estetické otázky, o věci jako je použití barvy v určitém režisérově díle – že jste reakcionář. Anebo namísto, aby se řeklo, že je často užitečné mezioborově zkoumat různé kulturní formy v rámci daného média, je tu tendence tvrdit, že toto je *jediný* způsob zkoumání kultury, že ti, kdo se věnují některému uměleckému médiu, jsou na omylu. Ovšemže to generalizují. Kulturní studia jsou jako široká církev zahrnující mnoho rozličných pozic. Já v podstatě poukazuji na ty krajní, které patrně brání v jejich širším přijetí. Řekl bych, že právě vliv některých těchto poněkud extrémních a zkázonosných pozic přinesl úpadek filmové kultury, který bychom tak rádi viděli. Myslím, že všichni tu říkáme, že tento úpadek sehrál a bude i nadále hrát významnou roli při utváření toho filmu, kterému říkáme „nezávislý“.

**James Schamus:** Na druhé straně máme ovšem v rámci kulturních studií také pozitivní projekt, který může zahrnout zkušenost estetiky, který ve skutečnosti znovu nastoluje koncept estetiky. Praxe kulturních studií předpokládá všeobecnou systematičnost výkladu. Nicméně jakmile jde o autobiografickou kritiku, jsou situace, kdy znovu nastupuje „já“. Očerňování konceptu estetiky jako prvku v rámci kulturních studií zřejmě celý tento projekt destabilizuje, ale estetika ve skutečnosti často sklouzne zpátky, když se snaží integrovat osobní příběhy a zkušenosti.

**Annette Michelsonová:** Nacházíte to v literatuře? Moje otázka pramení z toho, že cítím koncepci Waltera Benjamina jako v podstatě něco, co bychom měli brát jako základ pro podstatnou část toho, čemu říkáme kulturní studia: pozornost upřená na detail, na menší nebo trochu nespolehlivé formy; způsoby, jak se analýzy velkých uměleckých forem předkládají k velice sofistikované ideologické kritice. Vždy se tu vrací estetický moment, *aesthesis*, řečeno s Benjaminem – někdy v trochu deviantní podobě, jako například ve studii o německé truchlohře.<sup>11)</sup> Tak je to vždycky. A tak by mě zajímalo, jestli v současném provozu kulturní studií nacházíte tento návrat *aesthesis*?

**James Schamus:** Pořád doufám, že ho najdu. Myslím ale, že tu dochází k určitému vyčerpání. V tom, co jste právě řekla, je, myslím, něco pozoruhodného ve vztahu k filmovým vědám: Vezměme vážně Benjamina, ale vezměme vážně také Kracauera – a pokud vezmeme Kracauera vážně, vidíme autora, jehož tvrzení o významu filmu spočívá v tom, že v něm vidí poslední výzvu estetiky v rámci západní historie. Neohlašuje konec estetické zkušenosti, ale toho, co je organizujícím principem toho, co je pokládáno za umění. A podle něj toto dělá právě film.

**Annette Michelsonová:** Benjamin také reflektuje způsob, jak by pojetí filmu jako umění mohlo znamenat revizi našich pohledů na umění obecně.

**James Schamus:** Mimochodem, napsal jsem studii o Sarrisovi, v níž jsem o něm řekl, že se pomstil svým akademickým kritikům. Psal z pozice fanouška, který byl právě vypuzen z akademického světa. My jsme se teď právě prostřednictvím kulturních studií a politiky identity vrátili přesně do toho prostoru, kde jste museli film milovat, abyste mu mohli rozumět. Abyste byli pravdiví, museli jste – abych tak řekl – postavit svou identitu jako identitu diváka. A to je jakýsi Sarrisův návrat.

**Annette Michelsonová:** Víte, že tahle zpráva ještě nedorazila na NYU?

**Richard Peña:** Asi se zasekla někde na Čtrnácté ulici. (*Smích*)

**Annette Michelsonová:** To je rozměr politiky identity, který našťastí u Benjamina není. (*Smích*) – Sedíme dva bloky od multikina Angelika, kde se uvádějí „nezávislé“

11) Srov. Walter Benjamin, *Původ německé truchlohry*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 237 – 401. (Pozn. red.)



filmy. Angelika je nevelké, ale pozoruhodné místo a je na něm zajímavé, že to skoro není kino. Je to součást nákupního centra. Tahle část SoHo je dnes totiž obrovským nákupním centrem, kde najdete obchody od Louise Vuittona a Calvina Kleina po malý koloniál. Angelika se tak stala zastávkou na cestě, když procházíte touto konzumní „zkušeností“ SoHo.

**Richard Peña:** Je potřeba říct, že tu mluvíme obecně o uměleckém filmu, ale rozhodně musíme rozlišovat mezi anglicky mluvenými a cizojazyčnými filmy. Jedním z důvodů pro toto rozlišování je ekonomie filmového průmyslu; to, čemu se říká „koncovka“ – kabelová televize, video a podobně – nabylo na důležitosti. Film, který je v angličtině, má šanci, a někdy dokonce velkou šanci, že poté, co prošel kiny, přežije na kazetách, v kabelové televizi a tak různě. Ale pro velkou většinu cizojazyčných filmů vše končí uvedením v kinech. Tak se dá vydělat devadesát pět procent z toho, co film vydělá ve Spojených státech.

**Annette Michelsonová:** A možnosti této distribuce jsou velice úzké a omezené.

**Richard Peña:** Takže když jste distributorem a chcete koupit film, a nějaký ten zahraniční stojí stejně jako americký nezávislý třicet tisíc dolarů, tak i když si z kasovního hlediska vedou stejně, ten anglicky mluvený má tu výhodu, že má ještě mnoho dalších možností uvedení. Řada distributorů mi na rovinu řekla, že pokud není zahraniční film opravdu velmi, velmi zvláštní nebo v něm nehraje Catherine Deneuve nebo Gérard Depardieu, nemohou s tím nic dělat.

**James Schamus:** Skutečnost je taková, že pokud film pořád ještě existuje, neexistuje už jako film. Když jdete v pátek večer do kina, platíte za to, že se stanete součástí reklamní kampaně na to, co je víceméně jako program nějaké televize, videa, satelitu nebo kabelu nebo seriál nějakých jiných ekonomických aktivit, baleného jídla, projížděk zábavními parky, knižních vydání scénářů, čehokoli, co nastává po uvedení filmu. Jinými slovy uvedení filmu v kině je dnes jakési imprimatur kinematografické legitimacy pro televizní program. Nezávislí producenti, jako jsem já, si musejí uvědomit vztah mezi tím, co dělají jako filmaři a co dělají jako televizní výrobci. U filmů jako je SVATEBNÍ HOSTINA nebo BEZPEČÍ prostě žádný doplňkový byznys neexistuje. A tak jediný film, který se tu dnes skutečně vyskytuje, je vlastně propadák, který nepronikne do širšího ekonomického systému. Skutečný film je ten, který přijde o dost peněz, takže jeho uvedení v kině pak nemůžete nazvat reklamní kampaní nebo televizním programem.

**Richard Peña:** Anebo filmy, které by bylo obtížné sledovat na videu, protože jsou takové tmavé nebo potmělé.

**James Schamus:** Je tu jedna oblast, o níž jsme nemluvili, i když Richard s tím začal, totiž zlom ve filmovém průmyslu i v estetické formě v Hollywoodu šedesátých let. Teď dochází ke dvěma věcem. Jedna spočívá v tom, že se to všechno dohromady vrací, ale v mnohem novější a děsivější podobě: Richard říká horizontálně, ale já bych řekl, že

také transnacionálně. Jsou tady ty obrovské mezinárodní konglomeráty. Právě před třemi dny Seagram's spolkl prostřednictvím Universalu, svého pomocného podniku, PolyGram za jedenáct miliard dolarů. PolyGram, který byl v dějinách patrně největším filmovým studiem mimo Hollywood. Tahle jakási globalizace nezávislého sektoru bude mít rozhodně zásadní význam. Zároveň hollywoodský film je z estetického hlediska tak ne-klasický, jako ještě nikdy. Začal se velmi orientovat na tělesnost. Je to prostě série šoků. Něco jako jízda v zábavním parku. A to je, myslím, velmi pozoruhodné. V rámci hollywoodského systému je prostor i pro to, co by bylo za starých časů pokládáno za opoziční praxi.

**Annette Michelsonová:** Řekla bych ano i ne. Především je velice zajímavé, že z hollywoodské produkce se stala série šoků. To má v sobě něco interesantního z hlediska formy. Na druhé straně vidíme tendenci k systematizování právě této formy, k jakési úpravě do podoby kódu, který by bylo možné široce aplikovat. Jděte se podívat do nějakého multikina na upoutávky na letní trháky, na takových pět, šest kousků. To je samo o sobě mimořádný zážitek, protože to je jedna exploze za druhou po dobu asi dvaceti minut.

**James Schamus:** Také hladina decibelů je u upoutávek vždycky vyšší než u filmu.

**Annette Michelsonová:** Je to samo o sobě nová forma, o níž někdo někde zcela určitě napíše disertaci. Nicméně způsob, jak jsou jednotlivé produkce strukturovány ve smyslu šokové následnosti, je dnes poměrně přesně kodifikován. Nejsem si jista, jestli to dovo-luje ten opoziční přístup tak snadno, jak naznačujete.

**Richard Peña:** Myslím, že dobrým příkladem je v tomto ohledu film, který mě asi před rokem nadchl, totiž HVĚZDNÁ PĚCHOTA.<sup>12)</sup> Je to úžasný film, protože je v něm tak neuvěřitelné množství krve a násilí, které je zaměřené přesně na publikum, které by je mělo vidět.

**James Schamus:** A je to otevřeně a přímo fašistické. To je fašistický film.

**Richard Peña:** Kdyby byli Němci vyhráli, takovýchle by asi byly filmy, které by vyráběli.

**James Schamus:** Patřím do akademického světa a za poplatek dvě stě dolarů ročně dostávám na kazetách všechny filmy od studia, které pak uchází o můj hlas při Oskarech. Na hollywoodské filmy už vůbec nechodím. Prostě čekám na konec roku a pak je všechny zhlédnu na videu. Beru si je s sebou na cesty a vždycky si je pustím na videu v hotelu. A nikdy nezapomenu pustit si HVĚZDNOU PĚCHOTU, řadu měsíců po tom, co se objevila a zase zmizela, a říkám si, že tohle musí být jeden z nejpodivnějších filmů, jaký jsem kdy viděl, právě proto, že v rovině ideologické kritiky, o níž tu mluvíme, se vám nikdy nedostane pomocné ruky.

12) Verhoevenova adaptace sci-fi románu Roberta A. Heinleina *Starship Troopers* (1959) zdůrazňuje fašistoidní motivy předlohy a prezentuje krajně pravicové postoje jejího autora. (Pozn. red.)

**Richard Peña:** Máte taky tu zkušenost s internetem, kdy se chcete dozvědět víc, ale on vám nic víc nedokáže sdělit, protože on především veškeré informace kontroluje? Snad to bylo jen ideologické pomatení, ale tenhle film otevřel právě takovýhle prostor. Byly tam ty nekonečné záběry, které ve vás vyvolávaly pocit, že jste jenom materiál. Je to jeden z těch filmů, které mají tak vysokou hladinu šoků, že jakmile se jen pokusíte přemýšlet o příběhu, okamžitě se zblázníte. „Myslíš, že jsou ty potvůrky inteligentní? Posílají meteory napříč vesmírem.“ „Myslím, že nejsou inteligentní.“

**James Schamus:** Vráťím se ke svému možná trochu defenzivnímu názoru, že hollywoodský film má ještě pořád schopnost, a to velice překvapivou, vstřebat takzvaně opoziční praxi. Před dvěma lety jsem mluvil s Richardem toho večera, kdy se filmem LEDOVÁ BOUŘE zahajoval New York Film Festival. Bylo to slavnostní. Od Newyorského filmového festivalu očekáváte slavnostnost a uměleckou vznešenost. O co ale na zahajovacím večeru nikdo nestojí, je *opravdový* rozhovor o filmu. Vzpomínám si, jak jsem Richardovi řekl, že jsem se cítil skoro trapně, že jsem vedl takový rozhovor na party při slavnostním zahájení. Ale abych řekl, o co mi jde: pokud vím, tak ani jeden kritik ve Spojených státech nezmínil fakt, že posledních třináct nebo čtrnáct minut filmu je němých. Doslova.

A to ještě není všechno. Je to hollywoodský film s hvězdami, sice s rozumným rozpočtem, ale prostě hollywoodský film. Byl jsem prostě šokován, že si všichni řekli: ale jo, nebyl to špatný film, trochu nudný nebo depresivní, nebo: moc se mi to líbilo, bylo to celé o mně nebo podobně. Nikdo si ale nevšiml té hry, kterou jsme hráli už od začátku. Řekl jsem Angovi: „Napíšu ti film tak, aby v posledním dílu nepadlo ani jediné slovo.“ A nikdo si toho nevšiml. Dokonce ani studio. Nikdo se o tom nikdy nezmínil. Myslel jsem si: „To je podivné. Měli jsme pořádný hollywoodský kus, celý jeden díl hollywoodského filmu, a prostě jsme si udělali němý film.“

**Annette Michelsonová:** Myslím, že by stálo za to, zamyslet se nad tím, proč si toho nikdo nevšiml.

**James Schamus:** Jak se tak dostáváme, asymptoticky, blíž a blíž k Hollywoodu, tím je to podivnější. A myslím, že s filmy to tak půjde dál. Je tu ale něco, co mi připadá ještě pozoruhodnější než to, že si toho nikdo nevšiml – totiž fakt, že to nikoho ani nezajímá.

Přeložil Michal Bregant

Přeloženo z anglického originálu:

Stuart Klawans, Annette Michelson, Richard Peña, James Schamus, Malcolm Turvey, *Independence in Film*. „October“ 2000, č. 91 (zima), s. 3 – 23.

Copyright © October Magazine, Ltd. & the Massachusetts Institute of Technology, 2000

## ILUMINACE

Stuart Klawans, Annette Michelsonová, Richard Peňa, James Schamus, Malcolm Turvey: Nezávislost ve filmu

### Citované filmy:

*Armageddon* (Michael Bay, 1998), *Bezpečí* (Safe; Todd Haynes, 1995), *Čelisti* (The Jaws; Steven Spielberg, 1975), *Hvězdná pěchota* (Starship Troopers; Paul Verhoeven, 1997), *Chuť třešní* (Ta'me gilás; Abbás Kíarostamí, 1997), *Jízda s Ďáblem* (Ride with the Devil; Ang Lee, 1999), *Kočí lidé* (Cat People; Paul Schrader, 1982), *Ledová bouře* (The Ice Storm; Ang Lee, 1997), *Můj miláček Clementine* (My Darling Clementine; John Ford, 1946), *Podraz* (The Sting; George Roy Hill, 1973), *Policajt v Beverly Hills* (Beverly Hills Cop; Martin Brest, 1984), *Skála* (The Rock; Michael Bay, 1996), *Stíny* (Shadows; John Cassavetes, 1959), *Svatební hostina* (The Wedding Banquet; Ang Lee, 1992), *Šťěstí* (Happiness; Todd Solondz, 1998), *Top Gun* (Tony Scott, 1986), *Zachraňte vojína Ryana* (Saving Private Ryan; Steven Spielberg, 1998), *Vítejte v domě panenek* (Wellcome to the Dollhouse; Todd Solondz, 1997), *Zloději kol* (Ladri di biciclette; Vittorio De Sica, 1948).

*Edice a materiály*

**Ejzenštejnův kanibalismus**

Ve stati Nápodoba jako ovládnutí Ejzenštejn vychází z teze, že nápodoba jako základní princip umělecké tvorby je cestou k „ovládnutí“. Než se zeptáme, co má být jeho předmětem, uveďme, že obě strategie – „napodobit“ a „ovládnout“ – se v tomto případě navzájem významově prolínají. Jednou autor mluví o ovládnutí formy či principu, podruhé o jejich nápodobě. V zásadě je ale nápodoba prostředkem ovládnutí.

Ale čeho?

Z níže uvedeného textu vyvstávají dvě možnosti: jednak ovládnutí magické, které Ejzenštejn líčí zřetelně fascinován jeho působností, nicméně odmítá je jako čistou fikci; jednak ovládnutí principu (a nikoliv jen formy) věci, a tím principu jevu. Tuto možnost autor předkládá jako estetický program.

Pozoruhodné a příznačné je samo sloveso ovládat – v originále „beherrschen“. Budeme-li je chápat nejen jako slovo s určitým kontextuálním významem, ale jako jakousi vícespektrální kategorii – obecný pojem, zahrnující i sémantiku synonym, ukáže se, že jde o problematiku důležitou pro Ejzenštejna v několika ohledech.

Ovládat znamená osvojit si, dobře umět. Ejzenštejn byl v oblasti filmu jedním z prvních, kdo tento požadavek formuloval i vzhledem k teorii jazyka filmového vyprávění, vzhledem k možnostem montáže a vzhledem k erudované a podrobné reflexi vyjadřovacích prostředků nového média. Uvedená stať je zlomkem objemného korpusu autorových textů<sup>1)</sup>, ve kterých shrnoval své zkušenosti s ovládáním filmového jazyka, jímž usiloval o maximálně působivé, takříkajíc kontrolovaně efektivní vyjadřování.

Ovládat také znamená mít pod kontrolou – a intelektuální kontrola byla pro Ejzenštejnovu metodu důležitá – ať už jako předem formulovaný program anebo analýza následující po samotném filmu<sup>2)</sup>. Ovládání je bezpochyby také jedním ze stěžejních témat Ejzenštejnovy kinematografie, a to ve (zjednodušeně řečeno) vnějším a vnitřním smyslu. Vnějškově jde o děj, fabuli. Ejzenštejn natáčel všechny své filmy o potlačování a utlačování, o vládách a obětech vládnutí a ovládnutí, o vzpouřích proti nadvládě a o potlačování vzpour. Moc mocných a bezmocných, bezmoc mocných i nemoci moci představují námětovou osu všech jeho filmů, ať je to STÁVKA (1924), KŘIŽNÍK POTĚMKIN (1925), DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM (1928), GENERÁLNÍ LINIE (1929), AŽ ŽJE MEXIKO (1932), BĚŽIN LUH (1933), ALEXANDR NĚVSKÝ (1938) nebo IVAN HROZNÝ (1944, 1946).

Vnitřní smysl ovládnutí spočívá v kompetenci filmového obrazu. Ejzenštejn nezapíral svoji náklonnost k ovládnutí jako manipulaci – prostřednictvím filmu. Naopak se pokoušel možnost vlivného uměleckého působení co nejdůkladněji prozkoumat a maximálně využít. Bylo by povrchní při tom režiséra obviňovat z propagandy a účelové služby moci, ačkoliv tendenční historické výklady a lži jsou pro jeho snímky typické. Nicméně jeho ambicí nebylo vyprávět ve filmu politické

1) Sergej M. Ejzenštejn, *Izbrannyje proizveděnija v šesti tomach*. Izdatel'stvo Iskusstvo, Moskva 1964 – 1971.

2) Podrobněji k tomuto tématu viz Tomáš Glanc, *Ejzenštejnovy apriorní post-analýzy*. In: S. M. Ejzenštejn: *Umenie mizanscény II*. Bratislava 1999, s. 251 – 258.

pravdy nebo si pohrávat s iluzí či utopií takzvané objektivní rekonstrukce historických událostí. Šlo mu o působnost sledu záběrů, o výstavbu filmového sdělení jako takovou.

Zatímco ve dvacátých letech se jeho rozbor orientoval hlavně analyticky a intelektuálně (Ejzenštejn formuluje první verze svého pojetí montáže, kde hlavní roli hrají nikoliv jednotlivé záběry nebo jejich sled, ale spíš rozdíl mezi nimi, přechod, moment posunu, skoku, přechodu, sám střih), ve třicátých a čtyřicátých letech se utváří nová dominanta – a tou je oblast nevědomí, sféra předrozumového a předlogického „pocitového“ myšlení, zájem o mystéria, rituály, magii, o religiozitu a estetiku přírodních národů a podobně.

Ejzenštejn v té době nabývá přesvědčení, že umění v člověku oslovuje a odhaluje regresivní vnímání, a vede jej do „nejhlubších jeskyní primitivního barbarství“. Touto stránkou jeho filmové poetiky se dopodrobna zabýval Vjačeslav Ivanov<sup>3)</sup>, a Oksana Bulgaková ve svém komentáři konstatuje, že Ejzenštejnův text z roku 1929 vystihuje hraniční stadium mezi analytickou racionální reflexí dvacátých let a zájmem o hlubinné struktury vnímání let třicátých.

V tomto kontextu vzniká Ejzenštejnův asociativní a náznakový opus. Autor v něm odmítá estetický „kanibalismus“<sup>4)</sup>, tedy víru, že přivlastněním, „pozřením“ formy lze získat i její „vnitřek“, tak jako kanibalové jedí své mrtvé příbuzné, aby do nich vešel jejich duch, aby je uctili tím, že je učiní součástí sebe sama, anebo jedí nepřátele, aby si přivlastnili jejich sílu a neutralizovali tak nebezpečí, které mohou představovat ať živí, nebo mrtví.

Avšak čím Ejzenštejn tento archaický magický princip nahrazuje, jakou verzi pokroku předkládá? A proč se magií a kanibalismem tak zevrubně zabývá?

Jeho teze zní: „Ovládnutí principu je skutečné ovládnutí věci.“ A dále: „Epocha formy pomíjí. Člověk proniká do látky. Proniká až za jev, do principu jevu. A tím jej ovládá.“ Ovládnutí tedy vystupuje v Ejzenštejnově estetickém programu na nový vývojový stupeň, znamená pronikání jevem, jeho formou až k jakémusi „jádru“, k podstatě, která není formální a tím méně metafyzická, ale není ani racionálně a intelektuálně uchopitelná. (Podle režisérova pojetí tento vývoj na poli architektury mapuje posun od secese k Le Corbusierovi.)

Průnik do hlubin jevu, porozumění jeho působnosti, která předchází jakémukoliv racionálnímu uvědomění, otevírá obrovské možnosti pro ovládnutí a manipulaci. Zde už nejde o symbolické významy doslovného požívání lidí ani o formální operace, ale o zacházení s lidským vnímáním na úrovni „hlubší“ a „nižší“, než kam sahá individuální reflexe. A právě do těchto sfér Ejzenštejna zavádějí úvahy o kanibalismu. Proto se tak vážně zajímal o kulty a prvobytné obyčeje, proto na sklonku života (1946 – 1947) píše obsáhlou práci o patosu, který v jeho pojetí souvisí s exaltací a extází (viz třetí díl jeho sebraných spisů).

Nejde o prostý návrat k primitivním či archaickým formám kulturní komunikace, nýbrž o průnik do některých jejích mechanismů prostřednictvím analýzy a intelektuální aktivity, respektive prostřednictvím jejich překonání.

Ejzenštejn věřil – a dnes lze poznamenat, že v mnohém oprávněně –, že film provokuje nové recepční mechanismy. Spojoval je, hlavně v utopické euforii dvacátých let, s nadějemi vkládanými do sovětského modelu společnosti, jímž byl celý dospělý život zároveň hýčkán i deptán. A jak čteme na konci jeho stati, vyhrazoval v souladu s drzým patosem modernistického objevitelství novému umělci, ovládajícímu nebyvalé strategie ovládnutí, místo samého Boha Všemohoucího.

Tomáš Glanc

3) Vjačeslav Ivanov, *Estetika Ejzenštejna*. In: *Izbrannyje trudy po semiotike i istorii kul'tury. Tom 1. Jazyki ruskoi kul'tury*, Moskva 1998.

4) K tomuto tématu viz též: Tomáš Glanc, *Wir sind wie Kannibalen*. In: *Mesto pečati 12. Obscuri viri*, Moskva 1999, s. 10 – 17.

## NÁPODOBA JAKO OVLÁDNUTÍ<sup>\*)</sup>

Sergej Ejzenštejn

Nápodoba...

V ní podle Aristotela spočívá základní princip<sup>1)</sup> umělecké tvorby.

A tím i sama tvůrčí touha, tedy klíč k ovládnutí formy.

Tato výchozí myšlenka o nápodobě jako prostředku ovládnutí prochází těmi nejstaršími ideologiemi – magickými ideologiemi nejstarších lidských společenství.

Sluneční božstvo starých Japonců, Uzume, se najednou ukrývá do jeskyně. Svět se noří do temnoty. Žádné prosby nepomáhají... I sami bohové jsou zoufalí. A pak někdo dostane ten famózní nápad, nastavit tomu vrtošivému božstvu zrcadlo. V zrcadle se objevuje věrná podoba Uzume. Bohyně se zahloubává do pozorování sebe sama a následuje zrcadlo ze své jeskynní temnoty... Tak přichází zrcadlo do japonské kultury.

Kateřina Medicejská<sup>2)</sup> si od svých dvorních mágů nechávala modelovat malé voskové figurky svých nepřátel. Pak jim jehlou vypichovala oči. Rozřezávala jim těla a končetiny. Mělo to způsobit jejich zkázu... Dělá to jen proto, že ty milé lidičky náhodou nemůže polapit jinak!

Dneska to podle ní dělá každá děvenka!

Když ji její Franta, Pavel nebo Ludva nechá na holičkách, přestříhne nůžkami fotku jeho obličeje. A roztrhá podobenku na kusy.

Proto se rolníci v Normandii za žádnou cenu nenechají přesvědčit k fotografování. Opatrnost je matka moudrosti!

---

\*) Ejzenštejnův text *Nachahmung als Beherrschung* publikovala a komentovala roku 1988 filmová historička Oksana Bulgaková ve východoněmeckém časopise *Film und Fernsehen* (č. 1, s. 34 – 37). Vycházela přitom z materiálů moskevského Ejzenštejnova archivu, kde se nacházejí dvě verze textu – „Nápady k filmovému kongresu v Sarraz“ a definitivní verze příspěvku, který byl napsán německy při příležitosti kongresu nezávislého filmu na zámku v La Sarraz (Švýcarsko) roku 1929. Poznámky, kterými je český překlad vybaven, jsou trojího druhu: za prvé odkazují k odlišnostem obou zmíněných verzí referátu, za druhé citují několik základních údajů, uvedených v publikaci z roku 1988, za třetí doplňují další informace a souvislosti, které mohou četbu Ejzenštejnovy úvahy obohatit či problematizovat a otevřít širší okruh otázek, které se v této souvislosti nabízejí. Pro českou publikaci nejsou relevantní ty poznámky Oksany Bulgakové, které uvádějí na pravou míru několik autorových neobratností v německém vyjadřování.

1) V první verzi: podstata umění.

2) Caterina de' Medici (1519 – 1589), francouzská královna, která zosnovala Bartolomějskou noc, vraždění hugenotů v Paříži v srpnu 1572 během svatby Jindřicha IV. Navarrského s Kateřininou dcerou Markétou z Valois.

To věděl už tyranský demiurg Bible – Jehova, když vydal svůj první pokyn, který byl i prvním zákazem. „Nezobrazíš si Boha zpodoběním ničeho“ atd.

Toto magické ovládnutí je ale čistá fikce. Neboť magické napodobení – kopíruje formu. A událost jako taková pro něj zůstává právě tak nedosažitelná jako bledý zrcadlový obraz ve vydutém zrcadle.

A přesto je nápodoba cestou k ovládnutí. Ale nápodoba čeho?

Formy, kterou vidíme? – Ne!

Medicejská potřebovala mnohem víc než jen voskové figurky, aby přemohla své nepřátele.

Franta si v klidu najde novou lásku. A slunce stoupá tak jako tak každé ráno, aby se večer uložilo ke spánku.

A žádná zrcadla tu nepomohou! Tedy pryč s formou jako vzorem!

A co zbude?

Zbude princip.

Ovládnutí principu je skutečné ovládnutí věci!

Princip, nebo forma?

Kdo chápe Aristotela jako napodobitele formy, rozumí mu špatně.

Tím by ho připodobnil... kanibalismu.<sup>3)</sup> Idea kanibalismu sahá hluboko. Jak, kde, kdy vzniká takový pud?

„Člověk je to, co jí.“

To přece čteme každý týden ve všech ilustrovaných plátcích! A zdá se mi, že to podmiňuje instinkt, který člověka vede k tomu, aby si liboval v tom, co je mu vlastní.

Hluboce zakořeněný pud sebezáchovy vychází oprávněně z toho, aby se jako potraviny užívalo toho, z čeho člověk sám sestává.

Instinktivní, primitivní pojetí formy nezná ale ještě rozdíl mezi vnějším příznakem, vnitřním obsahem a principem. Tatáž látka – sněž ji tak, jak ji vidíš! Požírej své vlastní, a budeš žít věčně. A tento atavistický kanibalismus vzniká i ve vysoce intelektuální řecké mytologii.

Chronos (Saturn). Věčnost. Nesmrtelnost... A Chronos... požírá své děti.<sup>4)</sup>

Za prvé své vlastní. Za druhé vlastní děti. Zná mytologie ještě nějaké za třetí? Co zbývá? Po spolykání vlastních dětí polknout sebe samého.

V Indii znají božstvo Brahma. Tento bůh je znázorňován, jak saje z vlastní nohy. Facký symbol je průzračně jasný: Brahma, také bůh věčnosti a nesmrtelnosti, polyká své vlastní *semeno*. Vlastní děti. Svě vlastní. Cizí. Je to jen postupný vývoj téhož principu.

Brahma jej představuje v čisté podobě.

A... uvažovali staří Indové tak zcela nesprávně? Čím byla Steinbachova<sup>5)</sup> a Voroncovova omlazovací metoda v původní, zárodečné podobě? Ničím jiným než samooplodněním. Uskutečnění symbolu Brahmy?

3) V první verzi: Nápodobou není řečeno všechno. Můžeme napodobovat formu nebo princip. V umění do- sud napodobujeme formu. Jsme jako kanibalové. V kanibalismu máme co do činění s heslem: „Člověk je to, co jí.“ Požírá své vlastní, aby mohl žít. U zvířat to tak zůstalo: prase.

4) V první verzi: Saturn žere své děti – a to je symbol věčnosti a nesmrtelnosti.

5) Eugen Steinbach (1861 – 1944), rakouský fyziolog a biolog. Zkoumal omlazovací procesy, které popsal v knize *Verjüngung durch experimentelle Neubelebung der alternden Pubertätsdrüse*. Berlin 1920.



A mezi Brahmou a Steinbachem s jejich pojetími principu života – velký zmatek, způsobený chybným chápáním formy. Chronos. Kanibalové.

Gilles de Retz<sup>6)</sup>, řečník dětí: také on se pídlil po věčném životě. A myslel si, že najde řešení v náhradě a obětování svého vlastního!

Obětování svého vlastního ve formě lidské podoby, aby bylo dosaženo věčnosti – neleží tatáž idea i v základu křesťanského mýtu?...

Takže Steinbach a Brahma. Pokud je tu připraveno největší mystérium nesmrtnosti, pak je většina toho, co nám předepisují lékaři, vymyšlena podle téhož principu.

Byl jsem přetížený. Bolela mě hlava atd. Doktor mi předepsal glycerfosfát. Chtěl jsem vědět, z čeho ta věc sestává. A ten Asklépios mi vysvětlil, že jde o tutéž látku, která tvoří části mozku...

Kdekdo absolvuje krevní kúry...

Kdekdo se léčí minerály...

Epocha formy pomíjí. Člověk proniká do látky. Proniká až za jev, do principu jevu. A tím jej ovládá.

Mýticky znázorněné uvolňuje místo principiálně analyzovanému.<sup>7)</sup>

Marx otrásá magií kosmického pojetí prostřednictvím ekonomie. Ukazuje, čím je podmíněna. Marx to dělá s ekonomii. Marxismus to dělá s dějinami. Když člověk zná podmínky, může se pustit do práce. Tvořit nové dějiny. Budovat nový život.

Faraonův náhrobek. Nespočetní otroci. Volové. Obilí. Drůbež.

A to všechno... je namalované! Rozdíl mezi formou a skutečností neexistuje.

Stačí všechny ty statky nakreslit.

A faraon je bude mít u sebe jako skutečné.

Je to tak. Dnes žije půlka světa podle téhož systému. Prodává, nakupuje a znovu prodává – věci, které rovněž jsou jen na papíře. A kde se to děje víc než ve filmové branži?

Říká se tomu ale spekulace. A patří to k nekalému podnikání.

Totéž zná již i umění. A v první řadě umění, které stojí nejbližší skutečnému životu: architektura a užité umění.

V hrůzných dobách secesního stylu napodobovala také architektura přírodu. Domy se táhly jako liány. (Málem bych řekl Liane Haid!<sup>8)</sup>) Balkony byly jako květiny, lampy jako plody, pilíře jako dívky v krásných pózách atd. Musela přijít teprve doba Corbusiera, Gropiuse a Bruno Tauta<sup>9)</sup>, aby ukázala cestu napodobování přírody, aby probádala

6) Gilles de Retz, také Rais či Rays (1404 – 1440), francouzský maršál, bojoval ve vojsku Johanky z Arku, kterou též doprovázel do Remeše na korunovaci Karla VII. Po roce 1435 se pokoušel prostřednictvím alchymie získat zlato a elixír života, za tímto účelem zavraždil asi 300 (podle jiných údajů 140) dětí. Byl popraven za satanismus a vraždy.

7) V první verzi: Celý vývoj vědy směřuje od kanibalismu, od mýtického znázornění a bájení k principu analýzy.

8) Liane Haid (nar. 1895), rakouská divadelní a filmová herečka, od roku 1922 pracovala v Berlíně.

9) Bruno Taut podobně jako Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) a ředitel Bauhausu (1919 – 1928) Walter Adolph Gropius participoval na novém pojetí architektury ve dvacátých letech 20. století v intencích manifestu *Vers une architecture*. Také pod vlivem bolševické revoluce v Rusku pohlžel Taut s nadějí na koalici architektury se sociální a politickou objednávkou „nové“ společnosti.

účelnost a princip výstavby rostlin. Šlo o pochopení logiky členění materie, ne kvůli napodobování proporcí, nýbrž vzhledem k výzkumu logiky složek účelné stavby.

Poprsí královny Marie Antoinetty<sup>10)</sup>.

Formou nádherně vhodné k jejímu přímému účelu. Vytvarované ve skle a používané jako miska na bowli, což pravděpodobně přeci jen nebyl ten nejvhodnější tvar pro tak potrhlou osobu. Otevřete monumentální dílo Ed. Fuchse o dějinách mravů a zvyků. Tam uvidíte tu hloupost, kterou už v 18. století vytvořili Francouzi. Fotografie slavné misky na bowli. To už vám dnes nikdo nenapodobí!

Ano, ale ve filmu je člověk pořád ještě M. A. Prostě se tam Marie Antoinetta někdy jmenuje „Dubarry“<sup>11)</sup>, „Lady Hamilton“<sup>12)</sup> nebo Tom Mix<sup>13)</sup>. Jména se mění. Podstata zůstává. Výlučné zaměření na herce.

Úkol filmu? Před lety jsem jej nazval lunaparkem pocitů.<sup>14)</sup> Emocionálních stavů, do nichž je divák uvržen. Zábavní film v tom zůstává vězet. Pro pravý film je to pouhý prostředek, jak prostřednictvím pocitů zavrtat do diváka intelektuální teze! Hercova role je být nástrojem k zprostředkování pocitů.

Herec byl a je tím nejvelkolepějším objektem nápodoby. Nikdy nevíme, *co* se v druhém člověku děje.

Vidíme jeho výraz. Podle toho se tváříme. Tím se řídí naše vnímání. A docházíme k závěru, že mu musí být tak, jak je v tom okamžiku nám.

Herec nám předvádí emoce.

No dobře. Člověče, s čím si tu pak lámat hlavu! Všechno jde dobře a přímou cestou. Je to opravdu ta nejpřímější cesta. Ale také ta ze všech nejomezenější.

Těží-li se z ní v individuálních cílech, musí prolomit závory, jakmile se začne stávat něčím sociálně monumentálním.

Z protagonisty se stává masa. Tak vzniká masový film.

Ale u toho film také nemůže zůstat stát.

Znázornění masového pohybu není ještě konečným cílem. Masa jako patetický představitel musí znovu ustoupit.<sup>15)</sup>

10) Celým jménem Maria Antonia Josepha Johanna von Österreich-Lothringen (1755 – 1793), dcera Marie Terezie, francouzská královna, od roku 1770 manželka francouzského krále Ludvíka XVI. Proslula svou výstředností a údajnou rozmařilou frivolností.

11) MADAME DUBARRY, slavný film Ernsta Lubitsche z roku 1919, hlavní roli v něm hrála hvězda němého filmu Theda Bara, vlastním jménem Theodosia Goodman (1890 – 1955), která zosobňovala módu důmyslné prezentace sexuálních témat v hollywoodské kinematografii desátých let. Po první světové válce její popularita upadá a na konci dvacátých let v podstatě opouští svět filmu.

12) LADY HAMILTON, film Richarda Oswalda z roku 1921. Lady Emma Hamilton (1761 – 1815), milenka britského námořního hrdiny admirála Nelsona, krasavice, jejíž portréty často maloval George Romney.

13) Vlastním jménem Thomas Hezikiah Mix (1880 – 1940), americký herec, slavná hvězda westernů a kovbojek němé éry, stejně jako jeho kůň Tony. Hrál asi ve dvou stovkách filmů, často byl i jejich producentem a režisérem. V éře zvukového filmu jeho sláva upadá, ve třicátých letech provozoval Tom Mix's Circus and Wild West Show.

14) Narážka na montáž atrakcionů.

15) V první verzi: Hraný film. S hercem jako objektem napodobení. Odečítání. Lidský osud. Nikoliv důležitost událostí, nýbrž emocionálního ideologického výsledku. Člověk jako prostředek. Může to být přece také jinak. Člověk. Masa. Vesmír. Roli mostu hraje napodobení kruhové formy. Ohmatáváme ji rukama. Nebo očima. *Opakujeme* formu.

Vzniká nový požadavek – patetizace všedního dne. Po patosu krvavých let bojů přichází patos výstavby. Epocha rekonstrukce.

V „Potěmkinovi“ to bylo jednoduché. S patetickou formou byl zároveň patetický i děj. Obsah a forma se shodovaly.

Konkrétní příklad patetizace všednodennosti: separátor v „Generální linii“. A patos. Princip výstavby byl patetické situaci odňat. Erotika je příliš silná velmoc, než aby ji člověk nepoužil. Bude „delokalizovaná“. Nikoliv milostná *situace*, nýbrž práce s podvědomím. Opět „Generální linie“.

Do všech podrobností se to popisuje v mojí knize.<sup>16)</sup>

To je všechno pěkné a dobré. Ale potřebujeme to?

Ano!! Film takový jaký je, je ve svých možnostech víc než spoutaný. Technicky roste. Ale zůstává stále týž. Umění používá koneckonců jen to, co se učí a vtouká do hlavy ve škole: hrůzu před zhuštěním problému. Hrůzu z nového. Hrůzu z nové souvislosti. Jen nové formy mohou vytvořit nové *dotazy*. A nové dotazy může vyslovit jedině nový společenský systém.

A to je role sovětského filmu ve filmové kultuře. Nemyslím si, že jsme tak výjimečně nadaní. Ale nová sociální situace vytváří nové problémy. Kdo chce být na výši monumentálního života v Rusku, musí se vcítit do problémů. A při tom tradiční forma nepomáhá. Zde musí přijít ke slovu nový výchozí princip.

Musíme vytvořit nové formy, protože je *potřebujeme*. To je rozdíl mezi naší avantgardou a nějakou jinou. Věčnost atd. Vznik asociací... Rastelli na rozhlasovém nahrávacím přístroji.

Film skutečnosti.

„Zeskutečňelá“ hra (iluze).

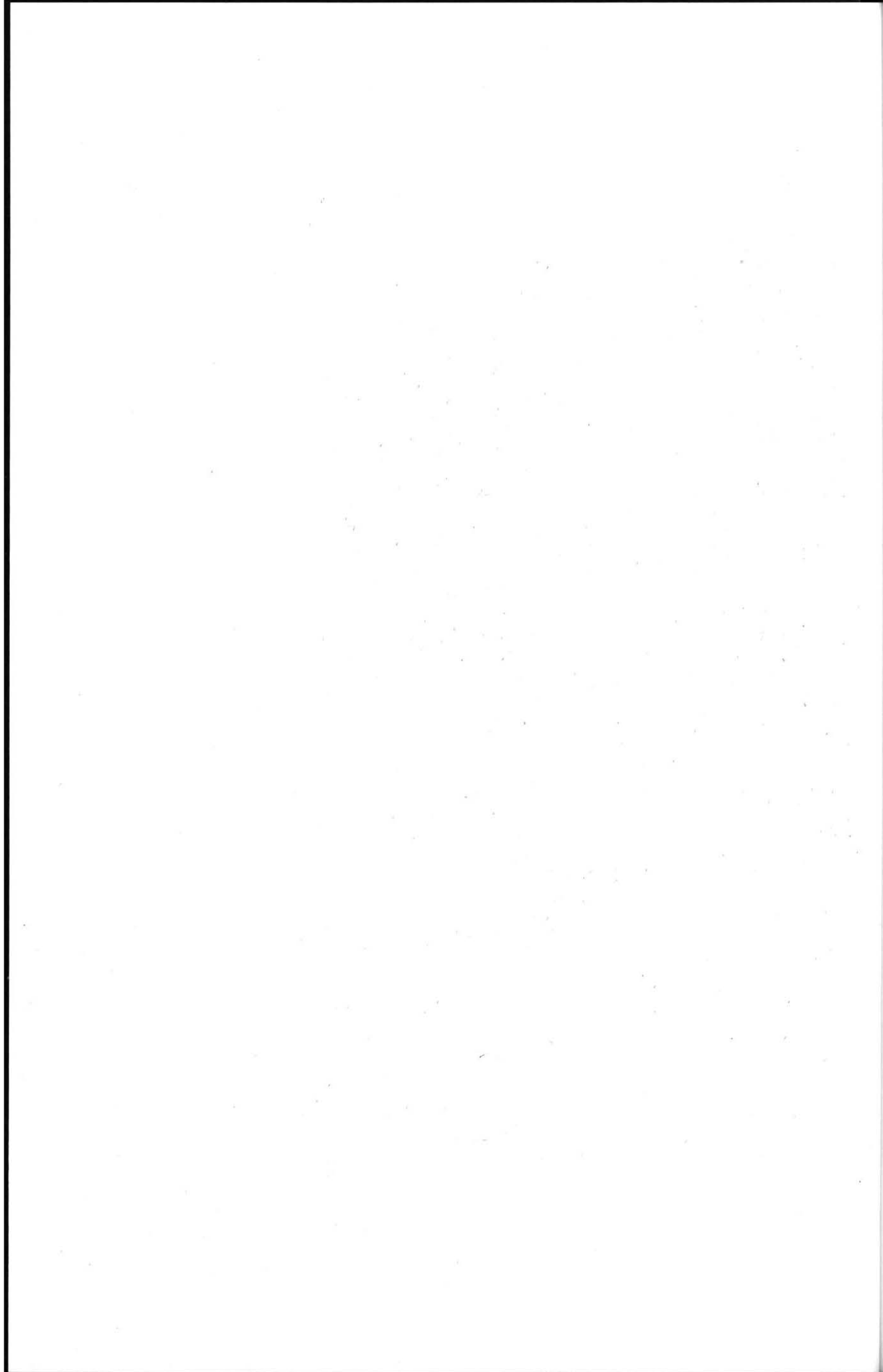
Hra se skutečnostmi (montáž viditelných událostí). Stvoření nového světa.

Teprve nyní vidíme, že strach sykofantů byl oprávněný! Měli bychom se chopit přírodního principu a nový technický člověk se stane všemohoucím, tak jak to bible připisuje Všemohoucímu.

Září 1929

Přeložil Tomáš Glanc

16) Tato kniha („kulatá kniha“), plánovaná v roce 1929, nebyla realizována.



*Dvoj pohled*

**Čechy mykofilské**

Česi sú národ mykofilský. Pri prvom priblížení to znamená, že majú radi huby; že ich nielen radi jedia, ale aj vedia – alebo si aspoň myslia, že vedia – rozoznať v lese jedlé od jedovatých; že tie jedlé radi hľadajú a zbierajú; skrátka, že hubárenie je tu rozšírené. To je viac-menej známy fakt, ktorý potvrdzujú prechádzky v tamojších lesoch, hubárske výstavy a nakoniec aj počty otráv jedovatými hubami vo vrchole hubárskej sezóny.

Okrem tohto bezprostredného významu má však táto charakteristika aj význam druhý, ktorý už presahuje oblasť rekreácie a stravovacích návykov a mieri priamo do antropológie. Ide o to, že vzťah k hubám sa môže stať dištinktívnym príznakom, ktorý nám dovolí všetky národy, všetky kultúry rozdeliť na mykofilské a mykofóbne. Sú národy, ktoré huby a hubárenie milujú, národy mykofilské. Práve uvedení Česi, spolu s nimi Slováci, vlastne všetky slovanské národy; aby nevzniklo podozrenie, že sa na tomto základe pokúšam o oživenie tak trochu obsolétnej myšlienky slovanskej vzájomnosti, hneď k tomu pridajme Rómov (vlastne by mali byť na prvom mieste, v lese rozhodne patria k najlepším); a potom, samozrejme, národy hovoriace románskymi jazykmi (tí sú schopní hľadať huby aj pod zemou). Nuž, a nech už to nám, mykofilom znie akokoľvek nepochopiteľne, sú na tomto svete aj národy mykofóbne, charakterizované niekedy vlašným, niekedy opatrným a niekedy priam ignorantským postojom k hubám. Ich ríša za začína na území, kde sa hovorí nemecky, pokračuje do anglosaskej zóny a siaha až do severských končín. Skrátka, celé ľudstvo sa dá rozdeliť na tieto dva rôzne typy, na tieto dva tábory určenej pozíciou k existencii húb. O tom, že to naozaj nie je len záležitosť stravovania, sa raz zaujímavým spôsobom presvedčil francúzsky antropológ Claude Lévi-Strauss: keď v jednom rozhovore spomenul túto myšlienku, ktorú kedysi so svojimi spolupracovníkmi vyslovil a rozpracoval, dostalo sa mu od jedného Angličana odpovedi, že údajná mykofóbia Anglosasov sa dá jednoducho vysvetliť faktom, že na britských ostrovoch huby nerastú. Viem si predstaviť, ako táto námietka francúzskeho antropológa potešila: nielen preto, že sa mohol triumfálne odvolať na veľké počty húb, ktoré tam následkom vlhkého počasia rastú, ale predovšetkým preto, lebo tak našiel ďalšie potvrdenie názoru, podľa ktorého vnímanie alebo nevnímanie niektorých vecí, javov a udalostí nikdy nie je len záležitosťou zmyslových orgánov a významne sa na ňom podieľajú kultúrne schémy myslenia a konania.

Film, ktorý so svojimi spolupracovníkmi nakrútil Karel Vachek, sa dá chápať aj ako pokus o ďalšie špecifikovanie základnej mykofilskej orientácie českého národa situovaný do jednej vrstvy súčasných umelcov, vedcov, politikov a ...teraz neviem ako nazvať skupinu, kde sa stretávajú mystici, proroci, exkomunikovaní kňazi, pesničkári, rockeri, rece-sisti a ľudia ako Egon Bondy, a tak si pomôžem ich minulosťou a zahrniem ich pod názov

„bývalí undergroundisti“. Skrátka, pozeral som sa na tento film ako na prieskum mentálnej mykofílie a jej následkov v českej kultúre. Opodstatnenie takéhoto prístupu sa zdánlivo ponúka samo: pravidelné zábery na jednotlivé druhy húb na pozadí českých hradov a zámkov, zábery z výstavy húb, hľadanie húb a experiment so záznamom hubovej hudobnej myšlienky, huby, ktoré delia jednotlivé sekvencie, huby sadrové, huby v lese, huby na stole, huby na buste Václava Havla. Lenže mne nejde ani tak o tieto variácie na tému huby v živote českého národa, ako skôr o mentálny postoj, ktorý sa tu prezentuje a ktorý som si dovoľil nazvať mentálnou mykofíliou.

Čím sa prejavuje? Predovšetkým presvedčením, že to dôležité sa odohráva pod povrchom. Ten postoj pozná každý hubár: chodíte po lese, pozeráte sa na povrch zeme, hľadáte v tráve, v machu, pod konármi, no pritom všetkom predpokladáte, že najdôležitejšie procesy sú nášmu zraku skryté a môžeme ich iba odhadovať podľa vonkajších znakov. Treba ísť za to, čo je viditeľné, treba v myslení evokovať skryté sily a pohyby, ktoré všetko ovládajú.

Jednu verziu tohto postulátu mentálnej mykofílie nám poskytne sám režisér, keď svojich partnerov vyzýva, aby uvažovali o myšlienke, že jedného dňa vstanú všetci mŕtvi. Nedá sa povedať, že by táto myšlienka, ktorú vraj vyslovil ruský filozof Fjodorov (u predstaviteľa tohto mykofilského národa by to nemalo prekvapovať), našla u oslovených ľudí nejaký zvláštny ohlas. Hoci ju režisér na jednom mieste prezentuje ako hlavnú tému svojho filmu, reakcie na ňu sú dosť povrchné, ba až nevšímavé; vlastne len Krchovský s Divišom sú ochotní baviť sa o tejto predstave, pričom Diviš ju rozhodne odmieta. No zatiaľ čo básnik túto príležitosť využíva aspoň na to, aby zvolal, že zásvetie a jeho eschatologická sankcia neexistujú, Knížáka na úvahy tohto druhu nenaladí ani prostredie cintorína a aj tam pokračuje v komentovaní českej politickej scény. Nech nás však slabé reakcie na túto záhrobnú tému (ktorú, mimochodom, režisér od istej chvíle už prestane svojim partnerom navrhovať) nepomýlia. Ak sa niekto odmieta zaoberať návratom mŕtvych, vôbec to neznamená oslabenie jeho mentálnej mykofílie. Sú tu skrátka vďačnejšie témy pre jej rozvinutie. Knížák medzi náhrobnými kameňmi rozpráva o politických udalostiach spôsobom, ktorý presne zodpovedá princípu „hľadať vysvetlenie v temnotách pod povrchom!“ Politický proces riadia z pozadia temné sily, viditeľná politika rastie z podhubia záujmov, ktoré sa skrývajú v hlavách niektorých ľudí – v Knížákovom podaní je týmto temným miestom predovšetkým podhubie Havlovej hlavy.

Ďalšiu, menej osobnú a viac globalistickú mykofilskú verziu politických procesov v plnom lesku, či skôr v plnej temnote predviedol Egon Bondy. Bondy nehovorí o konkrétnych politikoch, nemá záujem o posúdenie podielu toho-ktorého vládneho predstaviteľa na zásluhách alebo vine za terajšiu situáciu; v temne, kde korenia súčasné politické a sociálne procesy, hľadá – a ako správny marxista aj nachádza – sily. Akože inak, sú to temné sily, ktoré – opäť ako správny marxista – vie aj patrične pomenovať. Patrične, to v tomto prípade znamená tak, aby sa naznačil smer, kde treba predpokladať hniezdo obskúrnych intríg, a aby to pritom ostalo dosť neurčité a neustránil sa účinok tajomného pôvodu. V jeho dlhých monológoch som zachytil najmenej dve z týchto temných silových centier: globálnu finančnú oligarchiu a „tých v Bruseli“. Ich moc je práve tak temná, ako neobmedzená: rozhodujú o tom, či sa v postkomunistických krajinách výhybka prehodí na stranu afrického alebo latinsko-amerického modelu (jedno lepšie

ako druhé, ale čo chcete od temných síl kapitalizmu), či sa bieda väčšiny obyvateľstva bude udržiavať v hraniciach znesiteľnosti, či a kedy sa „nabudia vojny“. Za ten výraz „nabudia“ som Bondymu zvlášť vďačný, poukazuje totiž nielen na všemocnosť síl kapitálu, ale aj na silne mykofilskú orientáciu jeho verzie marxizmu. Priestor, aký Bondy pre svoje vízie v tomto filme dostal, ma presviedča, že práve tento typ úvah najlepšie korešpondoval s tým, čo pán režisér hľadal. Trochu menej šťastnú ruku už mal s otcom Semtexu; a, povedzme to rovno, ani s tvorcom Tamary mu to celkom nevyšlo. Ani chemik, ani vojenský konštruktér sa nedali vylákať k uvažovaniu o temných silách, ktoré manipulujú s produktmi ľudskej tvorivosti. Zlyhal aj pokus nabudiť ich k tomu predstavením vojnovnej vravy a skazy. Na opakované výzvy zamyslieť sa nad zneužívaním plodov technickej invencie reagovali rozpačito a zanechali dojem, že by sa najradšej porozprávali sami medzi sebou. K pokusu mykofilsky nabudiť poslanca Dostála poviem len toľko, že to sedenie v maskérni vydržal.

Aby som však bol spravodlivý, musím povedať, že sám režisér významne prispel k tomu, aby sme mykofilskú tendenciu k vysvetľovaniu všetkého diania pôsobením skrytých síl nechápali iba ako hľadanie sídla intríg. Aj vďaka nemu sme si uvedomili, že mykofilská mentalita umiestňuje do hĺbok nielen sily zla, ale aj plodivé schopnosti a zdroj kreatívnych syntéz. Pravdaže, pri hľadaní týchto druhých, pozitívnych síl musíme zostúpiť dosť hlboko. Nestačí preniknúť za Ja, k nevedomiu. Ešte ďalej, ešte hlbšie by sme mali ísť, až za nevedomie a Karel Vachek nás k tomu nabáda gestom, ktoré naznačuje, že ani jungovské archetypy preňho nie sú dostatočne hlboké. Ponechávam iným dôkladnejšie posúdenie myšlienky o potrebe zmiešania Čechov s Rómami, ktorú v tejto súvislosti Vachek propaguje. Podotýkam len toľko, že z hľadiska všeobecnej platformy mentálnej mykofílie proti takémuto predĺženiu prapôvodnej jednoty zrejme nebudú nijaké námietky.

Tento pozitívny a tvorivý aspekt hlbinnosti nám dovoľuje prejsť k druhej základnej charakteristike mykofilskej mentality. Je ňou tendencia, ktorá tejto mentalite dovoľuje zmocňovať sa časových dimenzií a hovoriť o zákonitostiach dejín. Ako sa ukazuje, postup pozitívnych a tvorivých síl z hĺbok na povrch spoločnosti vôbec nie je plynulý. Z času na čas sa síce pod vplyvom revolučných otrasov otvoria póry, ktorými tieto sily môžu preniknúť, aby svoje posolstvá vyslovili aj na verejných fórach a v inštitúciách ako je univerzita, potom sa však povrch scelí, spevní a nakoniec sa znovu stane nepriestupným pancierom. História sa takto odvíja v cykloch krátkych otrasov, prerušujúcich dlhé obdobia stabilizácie a petrifikácie. Autorom filmu zrejme záležalo na tom, aby priniesli svedectvá, že v českej spoločnosti pomaly, ale isto nastupuje obdobie, keď sa póry uzatvárajú a tvorivé myslenie sa chtiac-nechtiac znovu sťahuje do hĺbok. Aj tentoraz však zároveň priniesli svedectvá o úspechoch mykofilnej paradigmy pri reflexiách českej súčasnosti.

Ostáva mi uviesť tretiu dôležitú črtu mykofilskej mentality, ktorou je jej schopnosť spájať všetko dohromady a plynulo prechádzať od jedného predmetu k druhému. Veci, ktoré na povrchu vyzerajú oddelené a jedna k druhej ľahostajné, sa podľa tohto prístupu pod zemou spájajú v jednej spoločnej, univerzálnej sieti vzťahov, vplyvov a výmen. Zdá sa, že potvrdenie tohto predpokladu prichádza tentoraz priamo od tých, čo sa hubami zaoberajú, a to nie na to, aby počúvali ich hudobné myšlienky, ale aby ich vedecky opisovali. Mikrobiológ drží v rukách vzorku podhubia, hovorí o funkcii symbiotických húb,

a uzatvára: „Les je kontinuum.“ Režisér to okamžite zovšeobecni: „Svet je kontinuum.“ Je mykológia špeciálnym prípadom mykofílie? Našla mykofilná mentalita v živote húb, ako ho vidí vedec, potvrdenie svojich intuícií života ako takého? Ak by to niekto v tejto chvíli videl takto, chcel by som ho upozorniť, že k predstave sveta ako kontinua mikrobiológ hneď dodáva, že je to predsa len hypotéza, ktorú by bolo treba preveriť. Asi si uvedomil, že aj ten najväčší les má svoje hranice a že to, čo zistil v ňom, nemusí platiť mimo neho. Rešpektovanie takýchto rozdielov nie je silnou stránkou mykofilskej mentality a pri predstavách, ktoré vyzerajú také vábne, musia všetky rozdiely vyblednúť. Z lesa sa stáva svet a zo sveta les – ten náš, dôverne známy, i keď vo svojej hlboknej podstate zraku neprístupný les.

Tam, v tejto zníženej pozornosti k rozdielom pramení podľa mňa dojem, ktorý tento film zanecháva: hoci sa táto galéria postáv a názorov každú chvíľu otvára a zachytáva nové prvky, predsa len tu prevláda tendencia uzavrieť sa v jednom teritóriu, ktoré bude pokladané, ak aj nie za celý svet, tak aspoň za svet český, za český učený svet. Som presvedčený, že svet tohto filmu napriek svojej rozsiahlosti nezachytáva to, čo ohlasuje jeho názov. A ak by som sa pri všetkých sympatiách k hubárom a svetu húb mal vyjadriť diferencujúcim spôsobom, povedal by som, že je to len jedna, mykofilná sekcia labyrintu českej kultúry.

Miroslav Marcelli



*Dvojpohled***Skutečnost kontaminovaná Karlem Vachkem**

Dokumentární film není žánr, je to šifra problému. Nadto problému, který má několik rovin. Tou první je sama hranice filmu dokumentárního a hraného, o níž se mlčky předpokládá, že odděluje skutečnost a fikci. Jenže ani fikce není nic neskutečného, je to vždy určitý – v první řadě právě „fiktivní“ a v druhé literární, výtvarný či filmový – model skutečnosti. A nejlepším modelem skutečnosti je právě tato skutečnost sama. V případě filmu je pak věc o to složitější, že i termín „fikce“ je zde oslaben. Je-li totiž možné například v literatuře téměř ztotožnit fiktivní s uměleckým (fiction oproti non-fiction je prostě „krásná literatura“ oproti literatuře faktu), takže lze mluvit o umělecké či estetické fikci, pak v oblasti filmové produkce chybí pro takto přehledné členění jakákoli opora, neboť tu chybí jasná kritéria pro rozlišení filmu jako umění, filmu jako druhu odlehčené Múzy a filmu jako pokleslého produktu zábavního průmyslu, nebo naopak filmu jako experimentu. Nehledě na to, že hollywoodská strategie popisu velice záhy na estetická či jakákoli jiná „realistická“ kritéria rezignovala a klasifikuje filmy téměř výlučně podle příslušnosti k žánru, zatímco filmová teorie se často celému problému hranic vyhýbá soustředěním na rozbor režisérských osobností.

Druhá rovina problému, jehož šifrou je dokumentární film, je možná ještě důležitější. I když totiž nakonec akceptujeme rozdíl dokumentárního a hraného filmu, aniž bychom se příliš starali o to, čím se vlastně liší, přesto je tu stále otázka struktury: je v případě dokumentu třeba podřídit strukturní principy filmu skutečnosti, anebo – chce-li režisér zůstat filmařem – je přípustné vnucovat skutečnosti řád filmového díla? Vždyť i dokument má své osobnosti stejně jako hraný film. Ale – smí vůbec režisér dokumentu hýbat kamerou, osvětlovat, zasahovat do reality tím, že ji rozstříhá a znovu (jinak) poskládá, aniž by přestal být dokumentaristou? A i když už dneska nikdo dokumentaristu neztotožňuje s archivářem, otázka není tak triviální, jak se zdá; možná že právě ona je nakonec příčinou tolika odlišných dokumentaristických postupů a stylů, možná právě ona mění dokument v šifru problému.

Celé dílo Karla Vachka, ale zejména jeho dva poslední opusy (CO DĚLAT? a BOHEMIA DOCTA), jeho na první pohled tak svévolné a přitom zcela osobité pojetí dokumentu, je v tomto ohledu téměř příkladné. Například BOHEMIA DOCTA se zcela vzpírá popisu, a to nejen kvůli své délce či nepřehledné spoustě nejrozmanitějších protagonistů, nýbrž především svou „kompozicí“, polyfonií a Vachkovou „vůlí k nejednotě“. Jenže – není právě toto velmi přesné svědectví o skutečnosti, jak ji žijeme, takže všechno přehledné a uspořádané se potom jeví jako beznadějně umělecké a veskrze neskutečné?

Zdálo by se, že Vachek realitu nejprve roztříští a potom z těchto střepin skládá její filmový obraz: je třeba příznačné, že ty, s nimiž hovoří a z nichž páčí odpovědi, mnohdy nenechá

ani domluvit, že klade otázky „odjinud“, takže mnozí mají pocit, že je snad ani neposlouchá (není to pravda), a je příznačné, že toto vše dělá vědomě, jak je to patrné tehdy, když na otázku: „Jak to myslíte?“ bezelstně odpovídá: „Ani to moc nemyslím. Jen to šfoučám.“ Ještě příznačnější je však to, že častěji než o „filmu“ mluví o „biografu“, jako by právě tím chtěl položit důraz na to, že je pouhým zapisovatelem života. Slovo „tříštit“ tedy asi není přesné, je dokonce zavádějící. Mělo by smysl pouze tehdy, pokud bychom vycházeli z naivní představy, že skutečnost (přírodní stejně jako lidská) je *přirozeně* celistvá, stejnorodá, beze zlomů. Ale taková je pouze a teprve tehdy, když už jsme si zvykli na její určitý obraz a když už se z tohoto zvyku stala druhá přirozenost. Jinak řečeno: skutečnost „funguje“ jenom proto, že odmítáme brát na vědomí dysfunkce, je plynulá a celistvá, protože naše oko okamžitě doplňuje trhliny, a má pěkný tvar, protože máme hrůzu z beztvarosti.

Pokud něco funguje (prefabrikovaná představa, ideologie, řeč, která plyne a plyne), je to pro Vachka jako zapisovatele života cosi, co je třeba zlomit a prorazit jako zakletí. Zvyk, na který fungování spoléhá a bez něhož se hroutí, skutečnost či život imunizuje. Má ráz fatality, nevyhnutelného osudu, černé magie: jakmile známe příčinu, známe i účinek, platí-li A, neplatí non-A, máme-li rovnici, nepotřebujeme život, aby ji uváděl ve skutek. Tak to bylo a tak to bude, taková je „realita“. Ale je-li to tak, k čemu potom „dokument“? A k čemu potom „fikce“?

Jádrem Vachkovy dokumentaristiky je rozpouštění. Rozpouštění neodvratného osudu a černé magie zvyku. Snaží se být rychlejší než osudová kauzalita: běhá od jednoho člověka k druhému a třetímu a dalšímu a zpátky a odtud na výstavu hub a do Macochy a na fiktivní bojiště, na něm si povídá s vynálezcem semtexu a tvůrcem Tamary, tak rychle, mění tak prudce směr, že už ho osud nestačí sledovat, protože účinek začíná předcházet příčiny. Takto je například Bondyho velmi levý marxismus rozpuštěn ve *Slovanské epopeji*, vážnost v tichém veselí ryzce, který se rozezněl hudební větou, Jim Čert je rozpuštěn v Jimu Čertovi, a dokonce i Vachkova vlastní tvůrčí metoda se rozpouští v upřímném zděšení režiséra Krejčíka, který však právě tehdy, když se zdá být zcela vyveden z konceptu, dosloví mnohem přesněji a upřímněji svou MATURITU V LISTOPADU, než to bude možné v televizním suplementu, který tehdy ještě neexistoval. Ale toto rozpouštění zvyku, osudu či nutnosti nevede k ničemu chaotickému. Spíše naopak. Je však třeba, abychom Vachkův biograf sledovali velmi pozorně: když totiž svůj dokument skládá, nestaví střípky jeden *proti* druhému, nýbrž klade je *vedle* sebe. A po pár hodinách si divák najednou uvědomí, že na sebe nějak stále navazují, že to žádné střípky nejsou, protože spolu všechny a naráz *komunikují*, to jest sdělují se sobě navzájem, ať už spolu přímo sousedí, či nikoli. Oč tedy Vachek usiluje především, je to, aby se konečná rychlost sukcese proměnila v nekonečný pohyb simultaneity. Snad právě to má na mysli, když říká, že film myslí.

Chce-li Vachek dokumentovat skutečnost, a nikoli černou magii, kterou se před skutečností souvisle bráníme, musí provokovat dysfunkce. A teprve pak se ve fungování ukazuje souvislost skutečná. Ale tak, jako se ukazuje textura dřeva: nikoli jako to, co do něho vnášíme estetickou či jinou projekcí, nýbrž jako to, co se ukáže, když se zbavíme všech našich prefabrikovaných modelů řádu a nahlédneme řád dřeva. Anebo řečeno ještě trochu jinak: Vachek je dokumentarista, protože vydává svědectví o tom, co vyprovokoval

## ILUMINACE

Miroslav Petříček jr.: Skutečnost kontaminovaná Karlem Vachkem

a z čeho jeho biograf žije. Žánr svědectví je ovšem zcela mimo protiklad fiction a non-fiction, a to z toho jednoduchého důvodu, že neexistuje jiná skutečnost než ta, kterou dosvědčujeme a za kterou se svým svědectvím také zaručujeme. Což je samozřejmě pravý opak fatální kauzality příčin a účinků, to jest zvyku, který se přestrojí za železnou pravidelnost čili anonymní nutnost. Proto musí Vachek jako dokumentarista-svědka rozpouštět především zvyk, konvence, dokonce fyzikální zákony (zmrtvýchvstali se odebírají do vesmíru). Teprve potom se ukazuje skutečnost – například v ohromení, s nímž si před jeho biografem klademe otázku: jak to, že všechny ty kusy, ač rozřezány na ještě menší a přemístěny úplně jinam, rozervány a rozcupovány, k sobě přiléhají? Jak to, že souvislost není jen mezi prvním a druhým, nýbrž i mezi prvním a n-tým? Sukcese čili následnost se rozpustila a ukázalo se v ní trvání, které dovoluje postup všemi směry, z nichž všechny dávají smysl. To je ovšem řád zázračnější než řád lineárních rovnic. To, a nic jiného je skutečnost jakožto živá, skutečnost biografická.

Život sám je biograf, je-li zde dokumentarista-svědka, který to dokáže vyjádřit specificky filmovými prostředky. Samozřejmě, že se potom tento život sám může i obrátit proti tomu, kdo filmový dokument vytváří, proti svému biografovi. Karel Vachek podává natolik osobní, natolik „subjektivní“ svědectví, že lze říci: skutečnost je v tomto biografu Vachkem doslova kontaminována. A je to tak dobře i špatně: špatně pro režiséra, kterému má teď kritika, co vytýkat. Dobře pro diváka, pokud si uvědomí, že každý pokus o dekontaminaci skutečnosti končí osudovými nutnostmi, tvrdými realitami a černou magií.

Velké Meziříčí. Hnojník obecný.

Miroslav Petříček jr.

---

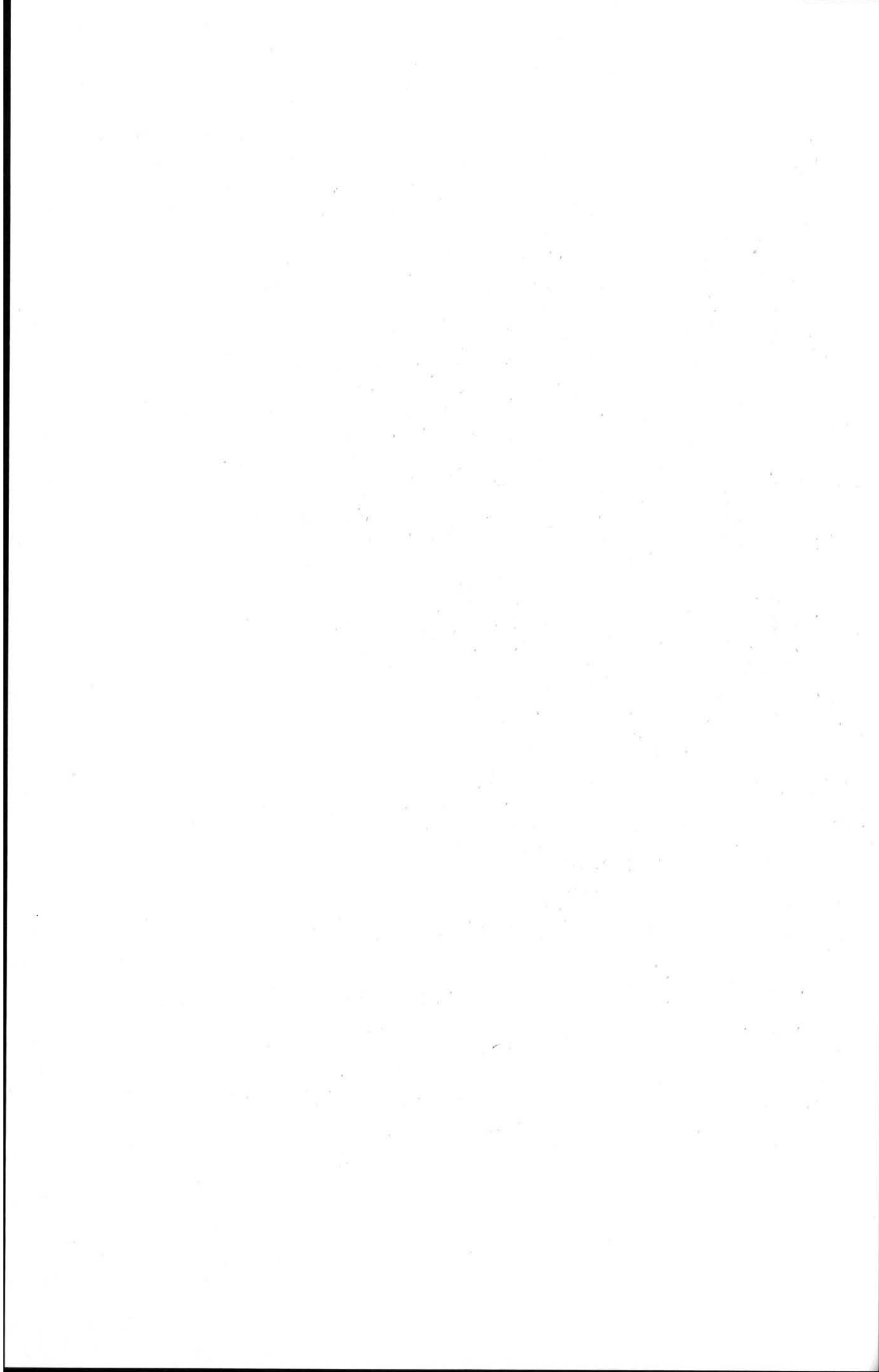
### *Bohemia docta*

*aneb Labyrint světa a lusthauz srdce (Božská komedie)*

Krátký film Praha a. s., Česká televize, 2000

**Režie:** Karel Vachek. **Kamera:** Karel Slach. **Zvuk:** Libor Sedláček. **Střih:** Renata Pařezová. **Výroba:** Jan Šibrava.

**Účinkují:** Jana Albrechtová, Miroslav Bobek, John Bok, Egon Bondy, Vladimír Borecký, Vratislav Brabeneč, Stanislav Brebera, Eugen Brikcius, Jim Čert, Ivan Dejmál, Ivan Diviš, Pavel Dostál, Jaroslav Foglar, Jiří Gruša, Václav Hálek, Václav Havel, Dagmar Havlová, Milan Hlavsa, Jan Hýsek, Ivan Martin Jirous, Václav Klaus, Jan Klusák, Milan Knížák, Vladimír Kokolia, Jiří Kolář, Petr Král, Jiří Kratochvíl, Jiří Krejčík, Eda Kriseová, Jiří H. Krchovský, Ivan Medek, Dana Němcová, Josef Nos, Radim Palouš, Martin Palouš, Vlastimil Pech, Jakub Polák, Lída Rakušanová, Petr Rezek, Jan Saudek, Karel Saudek, Karol Sidon, Andrej Stanekovič, Jiří Stivín, Emil Ščuka, Odillo Štampach, Eduard Tomáš, Emilie Tomášová, Václav Trojan, Petr Uhl, Tomáš Vejvoda, Ivan Veselý, Miroslav Vosátka, Fridolin Zahradník, Rudolf Zahradník, Miloš Zeman a další.



## Obzor

## Nonstop

(Několik reminiscencí nad stejnojmenným  
novým celovečerním filmem Jana Gogoly ml.)<sup>1)</sup>

## Vnějšky

V roce 1974 začal dnes již světoznámý (audio)vizuální experimentátor českého původu Woody Vašulka (nar. 1940) pracovat s videovými obrazy reality transformovanými skenovacím procesorem. Tak se například stalo, že výsledným obrazem z jediného záběru procházky dvorkem za moravskou chalupou, kde Vašulka kdysi trávil dětství – mluvím o jeho pětiminutovém snímku REMINISCENCE (1974) –, je trojrozměrný dynamický dokument zviditelněných siločar světelného pole, odpovídajících hustotě světla na snímaných objektech. Jinými slovy: Vašulka použil zmíněný procesor k překladu „běžného“ videozáznamu (čili jakoby elektronického obrazu výseku reality 1 : 1 tak, že objemy a zářivost skutečných objektů převedl na jedinou rovinu kontinuálního světelného pole. Výsledný obraz lze popsat průměrem k realitě běžným pohledem viditelné, ovšem přehozené jakýmsi elastickým kobercem stejnorodé textury, který svými záhyby vyplní i všechna zákoutí a tmavá místa a naopak, jasně zbledlá na místech s dostatkem světla nebo vytvoří plastické valéry na všech prostorových objektech. Ve zvuku zůstal Vašulka realistický, takže zřetelně slyšíme například psa či slepice pobíhající po dvorku a vidíme, jak se před kamerou v místech jejich těl pohybují zářící krtince z elektromagnetických siločar...

Objektiv kamery sledoval fragment jedné krajiny dětství, jejíž předmětnost je vždy spjata s osobními prožitky. Lze si tedy představit i jiný film natočený na stejném místě, který by kontemploval nad každým kamenem, nad každým keříkem, jejichž zobrazené vnějšky by se stávaly branou k jejich mimo-materiálním rozměrům v podobě osobních významů, navzdory tomu, že by jejich celistvý význam spočíval pouze v tom, že by se ukázalo, jak jsou ve svém tvaru heroicky trvalé či melancholicky pomíjivé.

Vašulka však zvolil opačný směr: od vnějšků slepic a psů, od vnějšků lidí a kamenů a budov postupuje k jejich integrálnímu vnějšku, kterým jsou v tomto případě elektromagnetické proudnice, jež do své škály šedí mezi extrémními polohami zářivosti a tmy zahrnují i „prázdná“ místa. Tak před naším zrakem vyvstává možnost vědomí jediného vnějšku, ve kterém diferenciací neprobíhá podle niterných zkušeností s objekty a těly (byť nám synchronní a realistický zvuk dvorku umožňuje neustále srovnávat s tímto typem vnímání), ale podle hustoty záhybů materie a podle jejich vyzářování.

Takovému důrazu na překlad tělesných předmětů do jejich vnějšků se do jisté míry nevyhne žádný audiovizuální esej o skutečnosti, který se nechce propadat do věcí a osob jako do propastí jejich paměti, ale který chce promýšlet neuchopitelnou niternost způsobem často nutně nepřímým – analogicky k tvrzení, že tento text od samého začátku pojednává o Gogolově filmu NONSTOP.

1) Několik fragmentů tohoto textu bylo v neautorizované podobě již publikováno: Vít J a n e č e k, *Já chci žít nonstop. Gogola hledá nekonečno na brněnské dálnici*. „Respekt“ 11, 2000, č. 27, s. 22.

Před filmařem, sdílejícím tento druh humoru, stojí otázka, jak pootočit objektiv kamery či výrazový aparát celého filmu včetně procesu natáčení tak, aby bylo možné vynést z nitra předmětnosti obrazy zachycené takovým způsobem, že buď přímo samy (jako např. u Vašulky), nebo skrze finální montáž (jako např. u Gogoly, který však točí na film a pracuje s veristickým obrazem) vytvářejí výslednou významovou tkáň především vazbami v rovině bytostné neutrality vnějšků – čímž je zároveň exponována rovina *jediné* niternosti, která se jeví jako plastická síla, jakoby nafukující vnějšek materie k předmětnosti i tělesnosti, jež jsme schopni vnímat, identifikovat, milovat, nenávidět...

### Ne-lidské

Zdánlivě paradoxním rysem k dosažení specifické obrazivosti, které si všímáme u obou autorů, je nutnost zaujetí pozice *de facto* ne-lidského pohledu; rysem paradoxním díky podmínce, že zároveň nebude opuštěno místo nejkonkrétnější předmětnosti. Vašulka onen úkrok k ne-lidskému činí za pomoci technického triku, tedy změnou optiky, aniž by zasahoval do dění před kamerou. Gogolův koncept je nutně složitější, neboť dekonstrukce předmětných významů a jejich skladebné přeskupení do nového celku je při dokumentárním snímání mnohem obtížnější.

Předmětným rámcem filmu NONSTOP z hlediska lidské perspektivy je samotné natáčení filmu, při kterém jsou různí lidé spjatí s dálnicí Praha – Brno, kudy nonstop proudí automobily a podél které je otevřena řada nonstop podniků s nejrůznějšími nonstop službami, vystaveni staré eschatologické otázce po nekonečnosti, tedy otázce, kde lidské hraničí s ne-lidským. Gogola rafinovaně využívá latentní přítomnosti „nekonečna“ v popsáném prostředí, přičemž ne-lidsky klade důraz na jeho dvojitvárnost, resp. svojí urputně se opakující, naivní, otázkou „Co je podle vás nekonečno?“ si vynucuje ten typ přímých či nepřímých reakcí, které proměňují vnějšky nonstop restaurace, nonstop pumpy, nonstop policejní služby, nonstop údržby silnic, nonstop záchranné služby, nonstop přesunů těl a hmot automobily, nonstop proudění vody přílehlými přehradami, nonstop možností sebevražedného skoku z dálničních mostů a dopravních nehod a dalších nonstop elementů, v souvislou významovou tkáň jediného vnějšku – metafory nonstop života. Tato tkáň je ovšem pouhým východiskem. Zároveň ale i metodou, kterou můžeme nalézt již u režiséra Karla Vachka, kde se Jan Gogola učil tkát, a který jako jeden z elementárních principů filmování formuluje ne-lidský požadavek stejného pocitu vůči všem situacím, které se přihází, což je jinak pojmenovaný klíč k dosažení již zmíněné neutrality vnějšků skutečnosti.

### Krátké ideje

Popsaná jednota v rovině vnějšků umožňuje (bez ztráty logické vazby k celku) řadu zkratů v předmětné rovině, jiskření krátkých idejí, líhnoucích se doslova na cestě štábu dálnicí, na cestě NONSTOPU plátnem či obrazovkou. Inspektor plynárenské společnosti je nucen uvažovat o plynu z hlediska věčnosti jako o substanci, kterou kdysi bylo současné veškerenstvo, takže benzínovými čerpadly v NONSTOPU proudí současně benzín i pralátky, ze kterých jsou tvořeny hvězdy a vesmír; barový pult nonstopu se proměňuje v osvětlenou scénu k exponování zážitků stavů blízkých smrti; gumový tygr nad pumpou Exxon se stává metaforou tělem ohraničené duše, kterou vane prána, jejímuž pohybu v tomto konkrétním případě napomáhá ventilátor; inscenovaná lesní indiánská honička navazuje na nekonečné proměny akčních hrdinů v myslích milionů diváků, kteří ve svých hlavách podstupují znovu a znovu prožívání hollywoodských akčních žánrů, které si v NONSTOPU se zaměstnancem jedné nonstop restaurace prožije celý štáb a ještě se u toho natočí...

Zajiskří zde však i závažnější krátké ideje. Situace s řidičem kamiónu našlapaným živými prasaty jedoucimi na porážku a jeho odpojení od možnosti pojímat svůj náklad jako živé bytosti odkazuje k nonstop pokračujícímu utrpení zvířat a to v době a v civilizaci, která dávno našla plnohodnotné alternativy lidské výživy, bez nutnosti aplikace zdokonalené technologie někdejších koncentráků vůči zvířecí říši (tuto krátkou ideu zeslabuje pouze mimofilmový fakt, že Gogola dosud není vegetarián, což by jeho jasnozřivé gesto činilo skutečně autentickým). Promýšlení atavismu u hlavní výhry (mrtvý daněk) na plese v jednom nonstop restaurantu či u videozáběrů lynčování a rituálního usmrcení ženy rozvášněným davem, které si přivezl údržbář Pávovského nonstop motorestu ze své návštěvy v Barmě, vytváří znepokojující propady či trhliny do nastolených vnějšků, které vedou k zjitření pozornosti vůči nonstop blízkosti a výbušnosti nejrozmanitějších zákoutí života v čase i v prostoru, jak je zakoušíme pod pojmem „dnešní svět“.

Vít Janeček

### Alexander Hammid

Jaroslav Anděl: *Alexandr Hackenschmied*.

Torst, Praha 2000, 140 stran, 99 obr., náklad neuveden.

Je jistě důležitým signálem, otevírá-li novou knižní řadu prestižního nakladatelství monografie Alexandera Hammida (1907). Vypovídá to o renomé, jakého požívá ve staré vlasti doyen meziválečné avantgardy po šesti desetiletích působení mimo domácí scénu.

Knižnice nese název FotoTorst a navazuje na odeonské fotografické publikace kapesního formátu v pružných papírových deskách. Někdejší Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění přišlo s úvodním svazkem v prosinci 1958. Za prvních deset let připravilo přes třicet titulů. Takzvaná normalizace však značně zvolnila další vydávání; kolekce skončila roku 1991 u čtyřicátého sedmého sešitu. FotoTorst se vrací k bezmála čtvercovému formátu, jen nepatrně většímu (18 x 16 cm). Prapůvodní hlubotisk nahradil ofsetový duplex. Grafickou úpravu posunula k současnému standardu firma Najbrt & Lev.

Nakladatel Viktor Stoilov má ambice držet se frekvence čtyř až pěti monografií do roka. V každé knize máme najít nejméně sedmdesát reprodukcí, počet výtisků byl předběžně stanoven na dva až tři tisíce, cena má překročit 299 korun pouze v případě mimořádných nároků na výrobu (zejména za předpokladu vícebarevného tisku). Do budoucna se uvažuje i o albech tematických a o profilech tvůrčích skupin. Textová část série sestává ze stručného vstupního eseje (v případě Hammida zabírá necelý arch) a z oddílů životopisná data, výstavy, zastoupení ve sbírkách, bibliografie. Na závěr je publikován soupis reprodukcí s poněkud širšími popisky, než přináší obrazová část. Pro tentokrát došlo i na filmografii a index textů z umělcova pera. Sazba upřednostňuje angličtinu, čeština je řazena jako druhá. S tím souvisí výhrada k titulu knihy. Nestor české avantgardy žije od roku 1939 v USA; po válce, kdy se stal tamním občanem, výhradně jako Alexander Hammid, tedy pod amerikanizovanou podobou původního jména Alexandr Hackenschmied, jímž označoval práce vznikající ještě v Československu. Třebaže na zaoceánskou scénu vstoupil nejprve jakožto Hackenschmied, dnes již pouze ze signatury Hammid svět poznává, o kom je řeč.

Pomalu bychom si měli zvyknout, že Alexander Hackenschmied patří jen naší minulosti, zatímco Alexander Hammid nynějšímu světu. V knize to ostatně odráží hammidovský copyright.

Považuji za zcestné v českých zemích oblíbené užívání různých verzí umělceva jména a příjmení (dokonce v jejich kombinaci, viz první Hammidovu monografii od Jaroslava Brože, nazvanou roku 1973 Alexander Hackenschmied). Jenže Jaroslav Anděl zvolil jinou logiku, která má také své, řekněme vnitřní, opodstatnění. Knížka se v interpretační i obrazové části (nikoli v soupisu filmového díla a v životopisném hesláři) zabývá pouze obdobím od vzniku prvních dochovaných fotografií na konci dvacátých let po rok 1943, kdy byl natočen film MESHES OF THE AFTERNOON, v české literatuře uváděný zpravidla jako ODPOLEDNÍ OSIDLA. Jméno Hammid se podle Andělova pojetí stává relevantní až s americkým občanstvím roku 1946, kdy už se nevěnoval „čistě experimentálnímu filmu“, jenž monografistu absorboval do té míry, že nechal stranou poválečná tři desetiletí další Hammidovy praxe. A to vzdor tvrzením, že se k ní váže pokračující „étos nezávislého filmu“, ale také tvůrčí filosofie, kdy Hammid „nadále spojoval formální zájem s emocionálním obsahem, sebereflexí tvůrce se sebereflexí diváka, které pro něj představovaly od počátku jeho umělecké dráhy hlavní zdroje inspirace.“ (Všechny citáty s. 34.)

Z Hammidova předválečného fotografování se nedochovalo příliš. Některé snímky jsou přetištěny z dobových časopisů, skenovaly se i Andělovy zvětšeniny okének filmových kopií určených k projekci. Obě lze považovat za regulérní, neboť sám umělec užíval na zlomu dvacátých a třicátých let obdobných postupů při vlastní publicistice a redakční praxi. Současná technika se bohužel nepříznivě podepsala na polygrafické kvalitě knihy. S ušlechtilostí hlubotisku se výsledek nedá srovnávat. Zvláště nepříjemně působí, kterák se žhavá atmosféra kalifornských ODPOLEDNÍCH OSIDEL proměnila v americkou noc.

Kombinaci reprodukcí fotografických a filmových předloh zpřehledňuje zalomení do bílého a černého rámce. Obrazové tabule otevírá patnáct okének z autorova filmařského debutu BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA (1930). Samosebou nejsou s to evokovat ryze kinematografickou vizi, na níž je film postaven. V dané podobě běží vlastně o ilustraci k Andělově slovní evokaci významů němeého díla. Rozumí se, že rovněž obrázky z filmu NA PRAŽSKÉM HRADĚ (1932) nemohou na majitele alba přenést dojem z nervního pohybu kamery. Knižně působivěji vynívá čtyřstrana sestavená ze záběrů filmu SILNICE ZPÍVÁ (1937), neboť propagační snímek operoval s jednotlivými vizuálními atrakcemi, založenými na vtipné optice. To jsou paradoxy filmařovy obrazové monografie. Záběry pořizované fotoaparátem v ní vycházejí lépe – jak technicky, tak i proto, že byly určeny diváckému vjemu coby solitéry. Zároveň si ale můžeme takovými srovnáními uvědomit, že fotografování a filmování netvoří u Hammida mechanickou paralelu (viz kontrast indických snímků, reprodukováných z obou médií). Pochopitelně nechybí ani ilustrace KRIZE (1938), filmu pro další osud tvůrce klíčového.

Brožova kniha stavěla na textu, jenž má charakter komentované faktografie: života běh zde otevírají protagonistova středoškolská léta a ukončuje stav panující při rukopisné uzávěrece. Raný Hammid je tu srozuměn s linií „světových tvůrců, kteří dosáhli ve svých filmech silně emotivních účinnů prostou mluvou obrazů“ (s. 25), což první z Hammidových českých životopisců dokládá citátem umělceva článku z roku 1929: „Mluvicí film se vrací k formě filmu před dvaceti lety, je náhražkou divadla“ (s. 26). Stať Stíny, které mluví vyšla před Hammidovou filmovou prvotinou a víme, že BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA je vskutku dokonale filmová, divadelně neproveditelná... Rozhodující vliv na vyznění Andělovy knihy má nejen její obrazové pojetí, ale také volba sledovaného období. Alexander Hammid je připomínán jako mladý muž, který uštědřuje progresivní impulsy kultuře třicátých a čtyřicátých let. Obrazová část je skloubena ze sociálních a imaginativních existenciál. Nejedná se o prostá konstatování, o žurnalistickou kritiku společenské situace, jakkoli se Hammid publicistice nevyhýbal. A v druhé poloze zase neběží o laciné napodobeniny



surrealistických vzorců. Je-li tvůrce jako filmař ve své prvotině zralý, dá se předpokládat rovněž zralost fotografa. Tomu odpovídá objev torza prací ztracených za války.

Když se loni ve Zlíně šťastně vynořila krabice s fotonegativy ze zaoceánské cesty, od jara 1945 považovanými za shořelé, zjistilo se, že při pouhém služebním zájezdu umělec dokázal už roku 1936 předjímat proslulé poválečné nahlédnutí Ameriky Švýcarem Robertem Frankem, jak po zásluze Anděl připomíná. Podobně jako shledání s Mayou Derenovou, jež dominuje závěru knihy, mohla být cesta napříč Amerikou podána výrazněji. Pořadatelé alba se ale zřejmě snažili dodržet proporce mezi evokací amerických prací a uplatněním předchozí Hammidovy fotografické činnosti. Osvojování moderního repertoáru fotografie v letech 1930 až 1932, které se podařilo shromáždit z prvorepublikových periodik (vyobrazení 24 až 29), nemá ale stejnou naléhavost, jako záběry nekončící u věčnosti, ale vyvolávající prožitek existenciálního dramatu. Nedávné expozice Kabinetu Alexandra Hackenschmieda v Muzeu jihovýchodní Moravy ve Zlíně a Českého centra fotografie v Praze předvedly výraznost amerických fotografií. Podobizny i akty Hammidovy první ženy Mayi se snadno prosadily mezi nejmagičtější položky pražské výstavní kolekce, přičemž odrážejí stejně závažně posun Hammidova myšlení v příslušném médiu, jako ODPOLEDNÍ OSIDLA posun myšlení kinematografického.

Rozpaky vzbuzuje pasáž „Articles (as Author) / Vlastní texty“. V knize se nepřiznává, že jde o výběr ani titulkem oddílu, ani ediční poznámkou, ani hlavním textem, nýbrž na nečekaném místě, totiž v poznámkovém aparátu. Nad to se Jaroslav Anděl patrně spokojil s druhotnými zdroji: soupis zjevně čerpá především z toho, co připomenula monografie Jaroslava Brože, a dále pak z prací Antonína Dufka – jednak z katalogů *Aventinské trio* (Moravská galerie, Brno 1989) a *Česká fotografie 1918 – 1938 ze sbírek Moravské galerie v Brně* (Uměleckoprůmyslové museum, Praha 1982), jednak ze slovníkového hesla Hackenschmied v *Nové Encyklopedii českého výtvarného umění* (Academia, Praha 1995). Bylo by bývalo záhodno vrátit se k pramenům a hierarchizovat je, nebo alespoň otevřeně uvést, odkud se čerpá, jakož i to, že řadu připomínaných umělcových textů reeditoval ve své studii Brož.

Ve své době v globálním měřítku průkopnická odeonská knihovna prosadila formu levných populárně zpracovaných paperbacků. FotoTorst se prvním číslem série propracoval do kategorie závažnějších publikací encyklopedického charakteru. Jaroslav Anděl si celkem dobře poradil s rámcem předurčeným rázem edice. I při omezeném rozsahu úvodní studie docílil alespoň náznaku náročné polohy interpretace Hammidova raného díla a poukázal k významovým souvislostem jeho přínosu pro české i americké prostředí.

Referát má jasný happy end. Starší monografie Jaroslava Brože je sice důležitý spis, jenže byl neodstranitelně poznamenán tím, že vznikl za socialismu a v jeho důsledku (přesmíru) na základě korespondence; nyní se mu dostalo obrazového doplnku s podnětnou předmluvou. Nad to nechává nová monografie prostor k prodloužení časového rozpětí a k prohloubení interpretačního ponoru pro další knihu, která zároveň vznikala z podnětu majitele Českého centra fotografie Jiřího Jaskmanického. Také ta má být obrazová. Fotografickou tvorbou se zabýval Pavel Vančát, filmovým dílem Michal Bregant. Výběr reprodukcí může posílit onu existenciální linii proměn osudu ve vědomí, která se na základě dosavadních odhalení jeví jako nejvýznamnější přínos českoamerického tvůrce Alexandra Hammida soudobé vizuální kultuře.

Josef Moucha

## Nová mapa ríše ikonických znakov

Ján Bakoš: *Štyri trasy metodológie dejín umenia.*

Veda, Bratislava 2000, 376 stran, náklad neuveden.

Nositeľ Herderovej ceny za rok 2000 Ján Bakoš patrí medzi tých reprezentantov slovenských humanitných vied, ktorí sa bez problému pohybujú v medzinárodnom kontexte. Túto svoju kvalifikáciu Bakoš dokumentuje zatiaľ svojou poslednou knihou *Štyri trasy metodológie dejín umenia*. Základ tejto knihy tvorí štúdie, „ktoré sa rodili pri rôznych príležitostiach. Boli napísané zväčša ako príspevky na medzinárodné vedecké podujatia, alebo pre zahraničné časopisy či zborníky. Napriek tomu, že bezprostrednými podnetmi na ich sformulovanie boli spomenuté vonkajšie motivácie, pojí ich vnútorná súvislosť. Autor totiž problematiku, ktorá je v nich pertraktovaná, sústavne, ba až obsedantne sledoval viacero desaťročí. Svetové kongresy historikov umenia, špecializované internacionálne sympóziá a kolokviá, či tematické zahraničné časopisy a zborníky zohrali iba rolu akýchsi ventilov“ (s. 13).

Samotný titul naznačuje, že v centre pozornosti Jána Bakoša budú štyri trasy teoretického myslenia o výtvarnom umení. Nejde o náhodný výber týchto trás, práve naopak, táto voľba je podmienená československým chronotopom. Autor študoval dejiny umenia a estetiku na univerzitách v Bratislave a Brne, a po vyštudovaní sa venoval starému slovenskému výtvarnému umeniu, pričom práve toto umenie sa nedá izolovať od stredoeurópskeho kontextu. Výsledky jeho systematických skúmaní postihol osud príznačný pre dobu normalizácie. Jeho doktorská práca *Románska nástenná maľba na Slovensku* (1969) i kandidátska dizertačná práca *Počiatky gotického tabuľového maliarstva na Slovensku* (1972) boli z ideologických dôvodov stiahnuté z tlače a pre istotu následne zošrotované. A tak sme museli čakať viac ako desať rokov na knihu *Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku* (1984), ktorá určitým spôsobom rozvinula a reinterpretovala to, čo tematizovali dve Bakošove zošrotované publikácie.

Súbežne s výskumom starého slovenského výtvarného umenia sa Bakoš venoval aj interpretácii súčasného umenia. Jeho štúdie o súčasnom umení vyšli v minulom roku pod názvom *Umelec v klietke*, a aj povrchný čitateľ si zaiste všimne, že pochádzajú buď zo šesťdesiatych, alebo z deväťdesiatych rokov, z normalizačných rokov tu nenájdeme nič, a to jednoducho preto, že autor pochopil, že nestranné sa o súčasnom umení písať nedá a robí rôzne ideologické legitimizácie tomu, čo patrilo buď na perifériu umenia alebo dokonca za jeho hranice, sa mu nechcelo.

Podme však k jeho poslednej knihe. Ako už bolo povedané, autor sa pokúsil interpretovať štyri trasy metodologického myslenia. Prvú predstavuje Viedenská škola dejín umenia. Podľa Bakoša „na pôde Viedenskej školy v užšom slova zmysle boli sformulované tri základné koncepcie dejinnosti umenia: koncepcia Aloisa Riegla, Maxa Dvořáka a Juliusa von Schlossera. K nim možno pridať ešte dve, pochádzajúce z pera ich žiakov – koncepciu Hansa Sedlmayra a Ernsta Gombricha“ (s. 23).

Zakladateľom Viedenskej školy dejín umenia bol Alois Riegl. Jeho ideálom bolo konštituovať dejiny umenia ako prísnu vedu, ktorá bude porovnateľná s prírodovednými disciplínami. Ideál prísnej vedy umožnil Rieglovi chápať dejiny umenia ako autonómny predmet, ako evolúciu, ktorá je procesom zákonitých zmien, majúcich svoju vnútornú teleológiu. Na Rieglovu koncepciu nadviazal aj Max Dvořák, ktorý ju však po rannom období neskôr kriticky modifikoval. Dvořák sa pokúsil okrem Diltheyovej filozofie života, a z nej najmä myšlienku základných svetonázorových typov, dostať do hry aj hegeliánsku koncepciu dejín a novokantovskú axiológiu. Výsledkom tohto

myšlienkového experimentu bola koncepcia dejinnosti umenia, ktorá sa výrazne vzďalovala nielen Rieglovi, ale aj jeho ideálu prísnej vedy. Podobne ako Dvořák, aj Schlosser sa pokúsil o kritickú revíziu Rieglovej koncepcie. Schlosser zaviedol veľmi zaujímavé rozlíšenie medzi štýlom a jazykom. Tieto dve sféry síce pracujú simultánne, „ale líšia sa nielen čo do špecializácie, ale aj hodnotovo. Sféra štýlu je pravým umením, ktoré tvoria len géniovia. Hoci prekračujú všetky konvencie, ich tvorba je transcendentnou kreáciou a ich výtvyry sa vyznačujú jedinečnosťou, neprodukujúcou iba unikátne diela. Sú skutočnými autormi originálnych štýlových idiomov. A sféra jazyka vzniká práve na základe takto vytvorených štýlov, ich socializáciou, ich rozšírením. Je imitáciou, propagovaním a roztrieďovaním vynálezov geniálnych jedincov. Odlišuje sa však od sféry štýlov aj funkciou. Ak v oblasti umenia ako štýlu dominuje kreácia, vo sfére umenia ako jazyka ide o komunikáciu. Následkom toho je umenie v tejto jazykovej polohe skôr remeslom než tvorbou, skôr sociálnou komunikáciou než kreáciou“ (s. 34).

Viedenská škola hlboko ovplyvnila aj český a slovenský dejepis umenia. Ján Bakoš tvrdí, že „český dejepis umenia možno preto bez nadsázky nazvať vetvou Viedenskej školy. Boli to totiž žiaci Wickhoffa a Riegla – Vojtěch Birnbaum (1877 – 1934) a Vincenc Kramář (1877 – 1960) –, a o čosi neskôr žiaci Maxa Dvořáka – Eugen Dostál (1899 – 1934), Antonín Matějček (1889 – 1950), Jaromír Pečírka (1891 – 1966) a Josef Cibulka (1886 – 1968) –, ktorí už od druhej dekády nášho storočia prevzali iniciatívu v českom dejepise umenia“ (s. 53).

Aj Albert Kotal a Václav Richter patrili k legitímnym dedičom Wiener Schule. Kotal sa pokúsil nastoliť rovnováhu medzi empirickým výskumom konkrétneho materiálu a racionalistickým zovšeobecňovaním, ktoré dodávalo empirii „vnútorný poriadok“ odmietajúci idealisticko-špekulatívne konštrukcie dejín umenia.

Richter síce vyšiel z názorov Viedenskej školy, ale výrazným spôsobom ho ovplyvnila fenomenologická filozofia Edmunda Husserla a Jana Patočku, fundamentálna ontológia Martina Heideggera a hermeneutická filozofia Hansa-Georga Gadamera; a tak, povedané výstižne slovami Jana Patočku, Václava Richtera možno považovať za „radikálneho mysliteľa krízy Viedenskej školy“, „krízy umenovedy a dejepisu umenia“.

Viedenský odchovanci nielen nadviazali na tradície Viedenskej školy, ale ich aj kreatívne transformovali a interpretačne aplikovali na empirický materiál českého a slovenského umenia. Tak napríklad Birnbaumov „zákon transgresie“, Dostálovo odmietnutie Avignonu ako základu českej knižnej maľby možno považovať za skutočne tvorivé príspevky do diskusie o povahe dejín umenia ako celku alebo niektorej ich fázy.

Ohlas Viedenskej školy možno cítiť aj na Slovensku. Gizela Weyde údajne študovala u Maxa Dvořáka, Alžbeta Güntherová-Meyerová údajne navštevovala prednášky Hansa Tietzeho. To sú však len dohady, „na pevnejšej pôde sa pohybujeme, pokiaľ ide o štúdium Karola Vaculíka na Viedenskej univerzite. Po štúdiách na Slovenskej univerzite v Bratislave v rokoch 1940 – 1943, kde bol jeho učiteľom dejín umenia Eugen Dostál (ale medzi pedagógmi nechýbala ani A. Güntherová), prešiel Vaculík na Viedenskú univerzitu. Tu od zimného semestra 1943 navštevoval prednášky a seminárne cvičenia Hansa Sedlmayra, Karla Oettingera, Bruna Grimschitza, Vladimíra Sas-Zaloziackeho a ďalších“ (s. 62).

Napriek tomu, že Viedenská škola bola a je prezentovaná ako škola, nevyznačuje sa prísnu vnútornou súdržnosťou. Od Rieglovho ideálu dejín umenia ako prísnej vedy sa cez Dvořáka prepracovala k Schlosserovmu skepticizmu a nakoniec až k revízii jej ideí. Vari k najvýraznejším inovátorom patrí stošesťdesiatyôsmi absolvent Viedenskej školy Ernst Hans Gombrich. Tento „revizionista“ sa kritickým štúdiom dopracoval ku koncepcii univerzálnych dejín umenia. Podľa neho „históriu možno považovať za príbeh, ktorý sa odohral v priestore vymedzenom dvoma základnými súradnicami: historickými konvenciami na jednej strane a biologicky zakotvenou

antropologickou konštantou na druhej strane“ (s. 140). Inak povedané, na jednej strane existuje nejaká nemenná antropologická konštantá, nepodliehajúca historickým zmenám. Táto konštantá tvorí základnú bázu umeleckého tvorenia, akúsi psychologickú esenciu. Na druhej strane však nepopierateľne existujú v umení konvencie, ktoré majú sociálnu platnosť a ktoré sa historicky menia. Práve tieto konvencie spôsobujú zmeny, sú hybnou silou evolúcie. Gombrich totiž tvrdí, že vo výtvarnom umení, zameranom na „robenie obrazov“, tvorbu substitútov toho, čo sa označuje termínom „realita“, možno identifikovať schémy tvorby substitútov a ich korektúry. Napätie medzi schémou a korektúrou tvorí základný princíp dejín umenia, a keďže ide o plynulé korektúry, v dejinách umenia možno sledovať len málo „revolúcií“.

Zaujímavý je aj Gombrichov názor na dejepis umenia. Tvrdí, že „historiografia umenia musí byť považovaná skôr za učenosť (‘scholarship’) než za vedu (‘science’). Preto hlavnou úlohou nie je výskum (‘research’), ale znalosti (‘knowledge’), a jeho hlavným postupom nie je riešenie problémov a objasňovanie, ale porozumenie a interpretácia“ (s. 156).

Druhú trasu pre Bakoša predstavuje československý štrukturalizmus. Hoci sa dá povedať, že Hans Ernst Gombrich a Hans Sedlmayr sa prepracovali na teoretické pozície, ktoré boli veľmi podobné československému štrukturalizmu, predsa len štrukturalizmus pestovaný na pôde Pražského lingvistického krúžku bol odlišný. Ján Bakoš interpretuje československý štrukturalizmus v širšom kontexte, avšak jeho interpretácia je účelová. To ale neznamená, že je simplifikujúca. Účelovosť interpretácie spočíva v tom, že si všíma tie aspekty Pražskej školy, ktoré sa priamo alebo nepriamo dotýkajú dejpisu umenia. Jeho interpretácia výdobytkov Pražskej školy začína slávnymi Jakobsonovými a Tyňanovovými deviatimi programovými tézami z roku 1928. Tieto tézy odmietli „psychologizmus a podobnú starinu“, a namiesto toho hlásali štrukturalný prístup k literatúre. Podľa nich každý umelecký druh tvorí rad, riadiaci sa sebe vlastnými imanentnými zákonitosťami, to znamená, že aj evolúcia umenia tvorí systém. Neskôr bola myšlienka imanentných radov doplnená myšlienkou externých podnetov, ktoré majú vplyv aj na umenie, ale len za predpokladu, že vždy sú spracovávané imanentnými pravidlami. Umenie na jednej strane je systém, ktorý podlieha zmenám, na druhej strane však v umení je niečo, čo zmenám nepodlieha a čo vždy určuje identitu umenia. V každom momente umeleckého vývoja platia určité nadindividuálne estetické normy, nadindividuálna štruktúra či systém vlastný určitému druhu umenia, avšak táto štruktúra je v pohybe, vnútorne sa neustále mení. Lenže ako dať do súvisu synchronickú platnosť štruktúry a diachronické transformácie, ako dať do súvisu identitu umenia s evolučným vývojom, ako dať do súvisu autonómnosť umenia s heteronómiou vonkajšieho prostredia? Pražskému štrukturalizmu sa to podarilo prostredníctvom všemocnej dialektiky.

Bakoš si vo svojej interpretácii československého štrukturalizmu všímal predovšetkým názory Romana Jakobsona a Jana Mukařovského, v menšej miere názory Felixa Vodičku. Interpretácia týchto názorov tvorila akési kontrastné pozadie, ktoré umožnilo zvýrazniť obrysy koncepcie dvoch predstaviteľov československého štrukturalizmu v oblasti výskumu dejín výtvarného umenia. Musím povedať, že dvoch tragických predstaviteľov. Prvým bol Pavel Kropáček, ktorého sľubnú kariéru ukončila smrť v koncentračnom tábore Oświęcim, a druhým Jaroslav Dubnický, ktorý začiatkom päťdesiatych rokov odchádza z teritória dejín umenia do nového teritória všeobecnej historiografie.

Veľmi zaujímavou časťou kapitoly o československom štrukturalizme je komparácia jeho výsledkov, reprezentovaných v tomto prípade Janom Mukařovským s Ernstom H. Gombrichom. Spomínal som, že Gombrich sa pokúsil historizmus doplniť psychologizmom, konvencie antropologickou konštantou. Niečo podobné môžeme vidieť aj u Mukařovského. „Cesty oboch mysliteľov boli však takpovediac obrátené. Ak sa Mukařovský prepracoval k antropologizmu od sociologického funkcionalizmu, E. H. Gombrich sa k sociologickému funkcionalizmu dostal od psychologizmu“ (s. 197).

Ale nielen v tomto sa tieto dve koncepcie dostávajú do veľmi blízkeho vzťahu. Bakoš zdôrazňuje, že „sociálna povaha umenia však v Gombrichovej koncepcii nesúvisí iba s jeho funkcionalitou, a dôležitosť konvencií v umení nevyplýva len zo spomenutej sociability. Funkcionálne chápanie umenia je podobne ako u Mukařovského bezprostredne späté s jeho semiotickým traktovaním. Umenie je pre Gombricha špecifickým jazykom, špecifickým prostriedkom komunikácie. V dôsledku jazykovej povahy umenia nemôže byť jeho vzťah k realite bezprostredne obrazový. Medzi umenie a realitu sa dostáva viacero článkov, ktoré tento vzťah rôznym spôsobom ‚deformujú‘: 1) je to jeho funkcia, 2) je to jeho jazykovosť, 3) je to konvencionalita (dôležitosť sociálneho kódu umenia i umeleckých schém a stereotypov, t.j. tradície). Konvencionalita je priamym dôsledkom jazykového charakteru umenia: bez konvencií nemôže jestvovať žiadna komunikácia“ (s. 201).

Myšlienku umeleckej komunikácie rozvíja aj Tartuská semiotická škola, ktorá podľa Bakoša predstavuje spolu s tým, čo jej v Rusku a v Sovietskom zväze predchádzalo, tretiu trasu metodológie dejín umenia. Bakošov interpretačný exkurz do dejín ruskej historiografie umenie začína pri N. P. Kondakovi, reprezentantovi špecifickej ikonografickej metódy výskumu. Táto na určité obdobie ovládla pole ruskej byzantológie. Špecifický variant ruskej ikonografie však nepôsobí ako dostredivá sila, ale súčasne aj ako odstredivá. Voči nej sa profiloval druhý prúd – antiikonológia, ktorej predstaviteľmi boli V. K. Maľberg, A. A. Pavlovskij, B. V. Farmakovskij, zameriavajúci svoju „pozornosť na také otázky, ako je umelecká kompozícia, žánrové motívy v umení alebo vzťah umeleckého obsahu k reálnej histórii, a hoci za rozhodujúce pre dejinné zmeny kultúr považovali historické udalosti, ba i sociálne procesy, neprekročili ani rámec retrospektivizmu (kultu ideálnej minulosti), ani sa neoslobodili zo spárov normativizmu, ba neopustili ani pole koncepcie primátu tradície“ (s. 225).

Pred nástupom sovietskej umenovedy ešte v Rusku aktívne pôsobil estetizmus a formalizmus, v začiatkoch formovania sovietskeho štátu sa objavuje v ruskej umenovede nový fenomén – sociológia umenia. V rámci nej „existovali dve vetvy – marxistická a formálno-sociologická. Prvú vetvu reprezentoval predovšetkým V. M. Friče, F. I. Šmit a v literárnej vede V. F. Pereverzev. Nadväzovali na Plechanova, vychádzali z dualizmu základne a nadstavby, pátrali po sociálnej determinovanosti umenia“ (s. 236).

„Druhá vetva neakademickej umenovedy, ktorú reprezentovali teoretici I. Ioffe, B. Arvatov, M. Tarabukin, I. Maca a N. Čužak, spájala sociológiu umenia s formalizmom, za čo si vyslúžila i označenie ‚forsoc‘. Podstatný tu však nebol ten holý fakt, že išlo o prekonanie jednostrannosti autonomizmu a determinizmu, ale skutočnosť, že k syntéze sociologizmu s formalizmom došlo na novej úrovni: ‚forsoci‘ totiž na jednej strane odmietli sociologický determinizmus, a sociabilitu umenia chápali funkcionálne – do popredia postavili otázku sociálnej funkcie umenia. Na druhej strane z formalizmu akceptovali až pozíciu jeho druhej revolučnej fázy – koncepciu kultúrnej príslušnosti formy“ (s. 238).

„Forsoc“ vlastne predstavuje variant formalizmu, hoci s tým slávnejším ruským literárnovedným formalizmom nevedol intenzívny dialóg.

Na ruský formalizmus, predovšetkým ten literárnovedný, v šesťdesiatich rokoch nadviazali mladí vedci, ktorí neskôr vytvorili Tartuskú, potom známu aj ako Moskovsko-tartuskú školu. Zásady široko koncipovaného výskumu, vychádzajúceho z tradície formalizmu, štrukturalizmu a semiotiky sformulovali V. V. Ivanov, J. M. Lotman, A. M. Pjatigorskij, V. N. Toporov a B. A. Uspenskij v texte s názvom *Tezisi k semiotičeskomu izučeniju kultur*. Tento text bol pripravený ako programový materiál pri príležitosti konania slavistického kongresu vo Varšave roku 1973. Myšlienky vyslovené v týchto tézach Bakoš zhrnul slovami: „Kultúra a nie-kultúra sú vzájomne sa vyžadujúce oblasti. Kultúra nežije len protikladom vonkajšok-vnútrajšok, ale práve prechodom z jedného

na druhé. Nielen bojuje s chaosom, ale využíva ho a sama vytvára. Každý historický typ kultúry má svoj vlastný typ nie-kultúry. Nie-kultúra je len inou formou organizácie. Kultúra inklinuje k rozšíreniu hraníc, chce zaujať i pole nie-kultúry. Pritom dochádza aj k rozšíreniu sféry neorganizovanosti. Kultúra teda nie je nepohyblivý, synchrónne vyrovnaný mechanizmus, ale dichotomický poriadok. Jeho realizácia sa odohráva ako agresia usporiadanosti do sféry neusporiadanosti a naopak. Kultúra je teda hierarchiou semiotických systémov, plus mimokultúrna-sféra. Vzťah niekoľkých kultúr môže takisto tvoriť funkčnú či štruktúrnú jednotu. Základným prvkom kultúry je text. Ide práve o vzťah textu s celkom kultúry a s jej systémom kódov. Jestvujú dva základné typy textov: diskretný, t.j. text ako následnosť znakov – je ním slovný znak, a nediskretný, t.j. text ako celostný znak – je ním napríklad vizuálna sféra. Všeobecnou zákonitosťou evolúcie semiotických systémov je, že niektorý znak alebo celá informácia sa môže začleniť do textu druhého znakového systému ako jeho časť. Oba typy textov – diskretný i nediskretný – jestvujú vždy synchrónne. Napätie medzi obrazom a slovom patrí k najdôležitejším mechanizmom celku kultúry. Izolovaný semiotický systém nemôže vytvoriť kultúru, k tomu je potrebný aspoň jeden pár semiotických systémov. Kultúra je teda hierarchiou párových semiotických systémov. V systéme kultúrotvorných semiotických opozícií dôležitú úlohu má protiklad diskretných a nediskretných textov, synchrónny protiklad slovesných a ikonických znakov. Pri tvorbe mechanizmu kultúry teda jestvuje vzájomná nevyhnutnosť výtvarných a slovesných umení, ale zároveň nevyhnutnosť ich odlišnosti. Sú ekvivalentné, majú rovnakú zákonitosť výstavby textov, ale nie sú totožné“ (254).

Zvláštnosťami ikonických znakov a nediskretnými textami sa zaoberal B. A. Uspenskij. V predslove ku knihe L. F. Žegina *Jazyk maliarskeho diela. Konvencionálna povaha umenia minulosti*, ktorý ma povahu autonómnej štúdie, ukazuje, že jazyk umenia je nadradený štýlu, a že napríklad perspektíva vo výtvarnom umení nezávisí od uvedomenia si ľudstva v procese dejinného vzostupného vývoja, ale od tohto jazyka. Stredoveké dielo nie je ničím nižším, primitívnejším než napríklad renesančné, ale dielom „napísaným“ v jazyku, ktorý je už pre nás cudzím jazykom.

Poslednou trasou, po ktorej sa vydal Ján Bakoš, je ikonológia a semiotika umenia. Keď je reč o ikonológii, tak je samozrejme začať s Aby Warburgom, pretože práve s jeho menom sa spája paradigma, „ktorá bude dominovať dejepisu umenia po celú druhú tretinu dvadsiateho storočia“ (s. 275).

Aby Warburg začal chápať umenie ako kultúrny inštrument a zároveň ako dokument, ako prostriedok sociálnej komunikácie, sproblematicoval hranicu medzi vysokým a tzv. ľudovým umením, taktiež hranicu medzi umením a nie-umením, začo bol obviňovaný z toho, že ignoroval hodnotu umeleckého diela. Napriek všetkým kritickým výhradám Warburg položil základy „ikonologickej analýzy“. „Nezávisle od seba a v tesnom časovom slede ju na zlome dvadsiatych a tridsiatych rokov sformuloval G. I. Hoogewerf a E. Panovsky“ (s. 280).

Erwin Panovsky sa pri postulovaní svojho variantu ikonologickej metódy opieral o sociológiu vedenia Karla Mannheimu a novokantovca Ernsta Cassirera, ktorého monumentálne trojväzkové dielo *Filozofia symbolických foriem* ovplyvnilo jeho myslenie. Po nútenej emigrácii Erwina Panovského a Ernsta Cassirera do USA sa podľa Bakoša začína amerikanizácia ikonológie. Z hviezdnych pozícií ikonológiu začína vytláčať štrukturalizmus a semiotika, ktoré sa často nedajú od seba odlíšiť. Hans Sedlmayr, Jan Mukařovský a Ernst Hans Gombrich položili základy semiotiky výtvarného umenia. Umenie ako znak a štruktúra, umenie ako forma sociálnej komunikácie, príslušnosť umeleckého znaku/textu k nejakému jazyku umenia, arbitrárnosť znaku a konvencionálna povaha ikonických znakov – to sú problémy, ktoré sú z pohľadu semiotiky umenia centrálnymi problémami výskumu výtvarného umenia.

Avšak Bakoš sa zaoberá aj semiotikmi/semiológmi mladšej generácie. Barthes a jeho *Rétorika obrazu*, Ecova obhajoba ikonických znakov, Vetruského vymedzenie obrazového znaku, Parisova

vizuálna syntax, Shapirova semiotika exprese, Damishov „možný“ projekt semiológie obrazu sú podľa Bakoša tými najvýraznejšími príspevkami na tému obraz a ikonický znak.

Semiotika však čoskoro tiež získava svojho konkurenta, a tým je postštrukturalizmus, podľa Bakoša predovšetkým jeho dekonštruktivistické krídlo. Norman Bryson vyčítal Gombrichovi jeho „perceptualizmus“, ktorý spočíva v tom, že aby obraz chápal ako znak, vytvára z neho „mimezis percepcie“, vizuálnu správu o vnímaní. Bryson vychádza z radikálneho Derridovho názoru, podľa ktorého sa nám už skutočnosť ukazuje ako znak, takže nemá význam hovoriť o perceptuálnom obraze a jeho mimezis. Škoda, že v časti, venovanej postštrukturalizmu Bakoš nespomenul Michela Foucaulta a jeho rozlíšenie medzi napodobnením a podobnosťou, Gillesa Deleuza a jeho interpretáciu Francisa Bacona. Hoci si uvedomujem, že táto výčitka je oprávnená len z pohľadu filozofie a estetiky, a nie z pohľadu umenovedy, napriek tomu si myslím, že hranice medzi týmito tromi oblasťami myslenia o umení sú už také nejasné, že aj keby sme akokoľvek chceli, akademickú čistotu súčasnej umenovedy už nemožno zachovať.

Kniha Jána Bakoša *Štyri trasy metodológie dejín umenia* si nesporne zasluhuje náš obdiv. Je totiž skutočne výnimočnou knihou v našom kultúrnom kontexte, a tým je povedané všetko.

Peter Michalovič

### Sborník o počátkách filmových žánrů

Leonardo Quaresima – Alessandra Raengo – Laura Vichi (Ed.):

*La nascita dei generi cinematografici. Atti del V Convegno Internazionale di Studi sul Cinema. /*

*The Birth of Film Genres. V International Film Studies Conference.*

*Udine, 26 – 28 marzo 1998.*

Forum, Udine 1999, 451 stran, náklad neuveden.

V prvém čísle *Iluminace* z roku 1999 informoval Přemysl Maydl o jednání už páté z řady mezinárodních konferencí, které jsou pořádány v severoitalském městě Udine a jsou věnovány výzkumu prvních desetiletí vývoje kinematografie;<sup>1)</sup> nyní máme k dispozici obsáhlý sborník zahrnující třiatřicet referátů z této konference, jež jsou doplněny unikátními obrazovými přílohami. Sborník je stejně jako dřívější vydání udinských konferenčních materiálů vícejazyčný, jednotlivé texty jsou otištěny v angličtině, francouzštině nebo italštině (ve volbě jazyka se příznačně obrátí dominantní postavení angličtiny ve sféře odborného vyjadřování – četní italští autoři publikovali svůj příspěvek anglicky).

Základní tematické zaměření shromážděných textů je dáno názvem konference: zrod filmových žánrů. Toto ústřední téma se ovšem stává impulsem i pro výklady o řadě otázek s ním souvisejících, takže ve sborníku nacházíme rovněž teoreticky zaměřené úvahy a předmětem pozornosti se stává také období „prekinematografické“ a na druhé straně povaha žánrů v pozdějších letech, hlavně po nástupu zvukového filmu.

1) Přemysl M a y d l, *Zrod kinematografických žánrů*. „*Iluminace*“ 11, 1999, č. 1, s. 129n.

V teoretickém aspektu vystupuje do popředí pojetí žánru a soustavy žánrů jako dynamické, vyvíjející se struktury a zároveň zdůraznění komunikační zakotvenosti žánrů, vyúsťující do nahlížení na žánr jako na „komunikační pakt“.

Tento přístup široce prezentuje **Francesco Casetti** v úvodním příspěvku sborníku, nazvaném *Film Genres, Negotiation Processes and Communicative Pact* (Filmové žánry, vyjednávací procesy a komunikační pakt, s. 23 – 36). Casettimu se žánry jeví jako „komplexní vyjednávací stroje: jejich účelem je produktivní řešení konfrontace mezi filmem a divákem, ale také řešení konfrontací s jinými prvky utvářejícími komunikační situaci a s možnými způsoby užití filmu ve světě divákovy života; vedle toho se opírají o předběžný pakt mezi filmem a divákem a současně usilují o ustavení paktu následného“ (s. 32 – 33).

Pohled na žánr jako na součást interakce mezi účastníky komunikace se prosazuje i např. v úvahách **Andrého Gaudreaulta**, který mluví o žánru jako o instituci sloužící k produkování smyslu. Konečně **Thomas Elsaesser** upozorňuje na to, že reakce publika spoluurčují žánrovou identitu filmu.

Z historického hlediska se jako zásadní ukazuje otázka krystalizace souboru filmových žánrů. Pro rané období zde velmi zajímavé svědectví poskytují dobové prameny, jako jsou katalogy výroben, programy kin nebo tehdejší tisk. Z jejich rozboru, jemuž se věnuje řada autorů (vedle dále jmenovaných **Livio Belloi**, **François Jost**), vyplývá, že žánrová označení charakterizovala velká početnost, různorodost a rozkolísanost – podle závěru **Églantine Monsaingeonové** představují žánry, s nimiž se operovalo v letech 1900 až 1910 (komické scény, dramatické a realistické scény, náboženské náměty, tance a balety atd.), „výsledek recyklace žánrů příšlých z jiných médií“ (s. 147).

Pozoruhodná jsou zjištění **Ricka Altmana**, který ukazuje, jak komplikovaně se utvářely později zcela ustálené žánry, jako je muzikál nebo western, a dokládá nesamozřejmost žánrové příslušnosti filmů, které dnes pokládáme za díla žánrově reprezentativní – např. **VELKÁ VLAKOVÁ LOUPEŽ** Edwina S. Portera v dobovém kontextu vystupovala jako kombinace „železničního“ subžánru v rámci tehdy populárního žánru „cestovatelského“ (*travel genre*) a filmu kriminálního.

Pozornost nejednoho autora upoutaly osobité, z pozdějšího hlediska kuriózní žánry raného filmu. Tak **Elena Dagradaová** analyzuje „filmy o klíčové dírcce“, tedy filmy tematizující pozorování přes tento otvor, případně za pomoci lupy, dalekohledu apod., a propojující obraz sledující osoby a sledovaných objektů; **William Uricchio** si všímá vývoje od malovaných panoramat, oblíbených v 19. století, k panoramatickým filmům vznikajícím kolem roku 1900; **Frank Kessler** se zabývá féeriem, výpravnými pohádkovými hrami s tanci; **Yuri Tsivian** (Jurij Civjan) pojednává o „pohyblivých knihách“, filmových nápodobách knižních ilustrací; **Malte Hagener** podává výklad o „německém hudebním filmu před zavedením zvuku“: šlo o tzv. zvukové obrazy, určené k promítání s doprovodem zvuku nahraného na gramofonové desce, nebo o zvlášť podivuhodný případ „dirigentských filmů“, které ze zadu ukazovaly některého slavného dirigenta, jakoby řídicího orchestru, jenž hrál za plátnem. Zmíněné problematiky se dotýká také **Thomas Elsaesser**, který se – spolu s úvahami o žánru propagandistického filmu – zaměřuje na popis budování „zvukových prostorů“ prostřednictvím obrazu.<sup>2)</sup>

Četné další příspěvky jsou věnovány utváření žánrů, které ve vývoji kinematografie zanechaly výraznější stopu: westernu, gangsterskému filmu, horskému filmu (*Bergfilm*), komedii a grotesce apod.

Recenzovaný sborník nepodává a ani nemůže podávat zcela systematický a vyčerpávající výklad o počátcích filmových žánrů, zahrnuje ovšem mnoho podnětných dílčích pohledů. K jeho

2) Srov. **Thomas Elsaesser**, *Vábnivé zvuky. Vánoční zvony Franze Hofera a proměny hudebních žánrů v raném německém filmu*. „Illuminace“ 12, 2000, č. 2, s. 85 – 100.



podstatným zásluhám patří zdůraznění dynamičnosti a proměnlivosti souboru filmových žánrů a také poukaz na nezbytnost studia autentických dobových pramenů, bez něhož by byl výsledný obraz značně deformovaný.

Petr Mareš

### Několik technických poznámek

Gilles Deleuze: *Film I. Obraz-pohyb*.

Národní filmový archiv, Praha 2000, 298 stran, náklad 1000 výtisků.

Na následujících řádcích se chci zmínit o některých problematických místech, vybraných z podstatně obsáhlejšího konglomerátu diskutabilních pasáží (k dispozici) dlouho očekávaného překladu. Je výsledkem prvního, nahodilého čtení; před případným dalším vydáním bude zapotřebí podstatně podrobnější revize. Soustředím se na záležitosti, k nimž jedině jsem povolán, tedy kinematografické, nikoli filosofické a romanistické. Chci spíše nabídnout alternativy až na případy nesporných omylů. Chtěl bych předem ujistit, že jsem si vědom všech obtíží, které s sebou český převod Deleuzova díla přinášel a velmi si vážím práce všech, kteří se na překladu podíleli. (Tučně označená slova či slovní spojení zviditelňují problematická místa v uvedených pasážích, v českém překladu jsou podtržena. Kurzíva, pokud nebyla užita i v českém překladu, značí původní francouzský text. Pokud je za údajem stránky uvedena další v hranatých závorkách, jedná se o stranu ve francouzském originále.)

\* \* \*

– s. 25. U Lubitschova MUŽE, JEHOŽ JSEM ZABIL píše Gilles Deleuze (dále jen GD) výslovně o: *travelling latéral*. U nás běžně užívaný pojem **postranní travelling** (tj. paralelní pohyb kamery a pohyblivého objektu, viz *Film a filmová technika*. Praha 1974, s. 298) se v českém překladu (dále jen čp) stal „jízdou do strany“. (Mimochodem: Ve mně známé verzi filmu se ovšem na uvedeném místě nachází **střih** a uváděný další záběr s beznohým mrzákem tam chybí. Lze to připsat na vrub sedmiminutovému rozdílu mezi verzemi pro americký a evropský trh?)

– s. 33. [35] Kurosawovým plátnem probíhají: (*deux mouvements latéraux plus minces*) dvě boční **tenčí vlnky** (vlny, vlnité čáry, vlnovky), nikoli „méně významné pohyby“ (čp)!

– s. 38. [42] Jaký termín pro *raccord*? Čp se rozhodl pro „připojení“ (informuje o tom s. 269), jehož hlavní nevýhodou je, že se u nás neuzívá. Nejvhodnější by bylo asi zůstat u pro nás obvyklého **navazování** (viz např. *Malý labyrint filmu*. Praha 1988, s. 306, 411). Další běžné alternativy: vazba (záběrů; viz např. Jan Kučera, *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha 1987, s. 23), či spojování.

– s. 39. *Cinéma „primitif“* (nikoli „prvotní“) byl dříve obecně zavedený termín pro filmy před rokem 1914. Od označení „primitivní“ se postupně přešlo k nepejorativnímu „raná“ kinematografie.

V ní se překrývají v záběru paralelní vrstvy (*tranches*; tj. plány záběru), ne: „výřezy“, všemi prochází tentýž **hybatel** (*mobile*, hybná síla, zpravidla člověk), nikoli „pohybující se těleso“ (čp).

– s. 40. V pozn. 27: *plans contradictoires*. U Godarda, Syberberga, Durasové nejsou záběry jen „protikladné“ (viz definice obvyklé „protikladnosti“ u Kučery, s. 27), ale opravdu si **odporují**, tj. jeden druhý popírající.

– s. 41. *Le faux raccord* – „nepravá přípojení“ (čp) zde míní konkrétně nenavazující střih. Na straně 132 (u ÚTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ): střih je systematicky nenavazující (tj. střihá se „v pohybu“).

– s. 48. *Passage pathétique*, Ejzenštejnův „patetický přechod“, který jeho filmy a jejich jednotlivé scény „láme“ do protikladu a nechá je v jednom okamžiku „přeskočit“ do vyšší kvality, tlumočí čp jako „odskok“, ačkoli Deleuze svým *passage pathétique* nezavádí žádný nový pojem, ale pracuje s původním Ejzenštejnovým „přechodem“ („perechod“). Srov. *Kamerou, tužkou i perem* (Praha 1961), kde se na straně 88 píše o „přechodech“, „zlomech“ („perelom“), kde „téma přeskakuje“. Obdobně jde na straně 92 tamtéž o „skok z kvality do kvality“, „detailní záběry přeskakují do celkových“, smutek přechází v zlost, pochybnost v jistotu. Na žádném místě se výraz „odskok“ nejeví případným. (Viz S. M. Ejzenštejn, *Izbrannyje proizvedenija v šesti tomach*. Izdatelstvo Iskusstvo, Moskva 1964 – 1971, díl 3, s. 48n.) Deleuzeův druhý termín *le bond* (čp, s. 49 nahoře: „to je patetično, odskok nebo kvalitativní skok“) navozuje dobře onen „výšvih“, o němž tu jde. Dochází k němu v privilegovaných (vzdvížených) okamžicích, (Deleuzeovy *instants* nebo *points privilégiés*), které čp překládá jednou jako výlučné (s. 14), dále výsadní (s. 48) a přednostní (s. 215).

– s. 55. V pozn. 12: L’Herbierovo *accusé*, zvýrazňované **rozostření** (neostrost), ale nikoli: „nezřetelnost“. Rovněž „matnost“ (*flou*) na straně 63 je třeba přeložit jako **rozostření** (nezaostřenost); za příklad zde opět slouží L’Herbierovo ELDORADO. Stejně konkrétní význam se za slovem *flou* skrývá i při: hrách (s) neostrostí jako ve večeri v QUEEN KELLY (s. 67). V čp se na tomto místě hovoří opět o „nezřetelnosti“, na straně 117 dvakrát o „splývavosti“.

– s. 55. [62] Dále o L’Herbierovi: pohyblivost objektů akceleruje (je vystupňována – *mobily* přesáhnou svou mez – *on dépasse les mobiles*). Nikoli: „opomíjejí se jednotlivé pohyblivé objekty“ (čp).

– s. 63. [71] Gance klade v NAPOLEONVI na sebe dvojexpozice atd.: „a tak si je dokonale jist, že divák neuvidí, co je vrstveno“ (čp). Ganceovo **cílem není**, aby divák toto neviděl. Nýbrž: když klade na sebe dvojexpozice atd., **dobře ví**, že (*sait parfaitement que*) divák neuvidí všechno, co je vrstveno, (ale... další věta vysvětluje).

– s. 64. [72] Probíhající přítomnost – *le présent chronique d’un témoin immédiat naïf...* Naivní očití svědkové, o nichž se tu mluví, jsou lidové postavy z NAPOLEONA, které zaznamenávají přítomnost, jež **právě probíhá** (tj. historické zvraty) a tu pak Gance „uvádí do epické nesmírnosti“... Rozhodně nejde o „vleklou přítomnost přímého naivního svědka“ (čp).

– s. 72. Markétka z Murnauova FAUSTA je zde Markétou, na straně 116 zůstává Gretchen.

– s. 93. *Distracte*: v ELDORADU je hrdinka rozptýlená (ve smyslu duchem nepřítomná) ale ne „roztržitá“ (čp).

– s. 96. Nahoře: *objectifs sur une même image* zde nemíní **objektivy na** obraze, ale **objekty** (cíle) v obraze.

– s. 96. Pokud se *Velký francouzsko-český slovník* (Academia 1974) nemýlí, znamenal by **zoom** ve francouzštině nejen transfokaci, tj. postup, který se pod slovem zoom rozumí u nás i jinde, ale i nájezd. Zde (s. 96) se však jedná o první případ, v rozporu s čp. Za „nájezd“ (kamery) je vydávána bohužel i transfokace ve Snowově DÉLCE VLNY (s. 149, dvakrát na s. 150). Snowův film se celý na tomto postupu zakládá, viz jeho Wendersův podrobný popis v *Dechu andělů* (Praha 1996, s. 10). K principu zoomu tamtéž v pozn. 5. Pasoliniho užívání zoomu označuje GD za excesivní (*excessif*), slovo „nadměrné“ (čp, s. 96) je zde nepatříčně pejorativní.

– s. 98. První slova: odraz obrazu ve **vědomí samotné kamery** (tj. kamery oddávající se „svěbytnému“ pohybu, rámování apod. – *une conscience de soicaméra*). Zdánlivě absurdnímu Deleuzeovu slovnímu spojení se snaží čp vyhnout nevýmluvnou složeninou: „odraz obrazu v sebevědomí-kameře“. Následující věty nicméně doplňují: o zvláštní polo-subjektivitu se jedná právě proto, že jde jakoby o **vědomí samotné kamery**. Už nejde o oscilaci mezi dvěma póly (tj. objektivno-subjektivno), ale o **ustálení** (upevnění, *immobilisation*) podle vyšší estetické normy, zde tudíž nikoli o „znehynění“ (čp).

– s. 101. Pohyby Michela Simona v ATALANTĚ lze opsat jako potácení, vrávorání, krabí chůzi (*démarche en crabe*), nikoli jako „chůzi stranou“ (čp).

– s. 102. V pozn. 12: *mouvement de plongée*: zde jsou míněny pohyby kamery seshora dolů a zpátky (kamera se doslova noří a znovu vynořuje – nejen ve vodních záběrech ve Vigově JEANU TARISOVI, ale i ve scénách na souši v NA SLOVIČKO, NIZZO – formy domů, náhrobky...). Event. „nořivé pohyby“, ale žádné „pohyby sklonu kamery“ (čp). Jak se pohybuje sklon?

– s. 116. [132] ...*d'un soleil á travers bois* – sluneční světlo proudící lesem (slavný obraz se Siegfriedem na koni v NIBELUNZÍCH). Žádné „účinky (...) slunce skrze strom“ (čp)!

– s. 123. Dole: míněna PERSONA, kde se Liv Ullmannová netrápí němotou (čp), ale dobrovolně si ji **ukládá** (*se frappe*). Nakonec nabývá podobnosti s druhým (s Bibi Anderssonovou na opuštěném ostrově), nikoli „s druhými“ (čp, s. 124). *Avec l'autre*.

– s. 125. V ALICI VE MĚSTECH hrají důležitou roli obyčejné polaroidové fotografie, nikoli „polarizační filtry“ (čp)!

– s. 129. Oliveirův detail (pro českého čtenáře by bylo vhodné doplnit název filmu: ZHOUBNÁ LÁSKA; v původním textu chybí) ukazuje nikoli „dvě mužské tváře“ (čp), nýbrž dvě tváře (jednoho) muže (*deux visages d'homme*), tj. tvář muže ve dvou pohledech, zatímco (doplň **čárku**), tentokrát v hloubi záběru (doplň **čárku**), předznamenává...

– s. 132. *Champ* může znamenat pole, ale i záběr. Zde: Dreyer se vyhýbá postupu (tj. střihu) nikoli „pole – protipole“ (čp), ale v obvyklém technickém smyslu záběr-protizáběr, ...který (postup) by se také (ještě) podílel na obraze-akci (byl její součástí). Tímto postupem (ze záběrů a protizáběrů) naopak svou Janu vytvořil Bresson (s. 134). Záběry a protizáběry opětovně na straně 184.

- s. 141. [162] PENÍZE: *la charité qu'en fonction du faux témoignage* – dobročinnost v podobě (prostřednictvím) falešného svědectví, ne: „závislou na svědectví“ (čp).
- s. 148. [170] O Schmidově VIOLANTĚ: *une multiplication de points de vue sans raccord* – množení nespojitých úhlů pohledu. Srov. nekonkrétnost a nejasnost čp: „množení stanovíšť bez připojení“.
- s. 158. V pozn. 5: místo kuriózního spojení „duchovní předvaděč“ pro *démonstrateur spirituel* by byl vhodnější: demonstrátor duchovna (spirituální) – ve smyslu: ten kdo v jediném aktu předvede celek duchovních možností určité postavy (určité postavě) – tak jak se to děje všem obyvatelům domu navštíveného v TEOREMĚ Terencem Stampem, andělem zkázy.
- s. 159. [183] Konec podkapitoly: *...il s'en sert, mais à de tout autres fins qui sont celles d'un naturalisme tout-puissant*. Nikoli: „Používá [Buñuel] ho [surrealismus], ale k docela jiným cílům než jsou...“ (čp). Nýbrž: „používá ho, ale k docela jiným cílům, k cílům všemocného naturalismu“ (= a sice těm). Převrácený smysl.
- s. 160. [184] *L'éternel retour a beau être aussi catastrophique que l'entropie* – Věčný návrat není o nic méně katastrofický než entropie (je nakrásně stejně katastrofický jako); nikoli: „se marně snaží být stejně katastrofický jako“ (čp).
- s. 161. O ANDĚLU ZKÁZY. Spíš než: „prezentace návštěvníků“ (čp) – představování hostů (na večírku).
- s. 164. [188] *Démesuré* v pozn. 11: Vidorovo **nerespektování smyslu pro míru** (Vidorova touha **přehánět**) získá nový smysl, **když** opustí témata kolektivnosti a regenerace. Nesrozumitelný a neladný čp: „Vidorova **přemíra** mění tehdy smysl **tím, že** opouští témata“. GD: *la „démésure“ de Vidor change alors de sens en abandonnant les thèmes...*
- s. 188. [215 a 216] WHITE DOG, Fullerův BÍLÝ PES byl vycvičen k tomu, aby napadal pouze černochoy. Pro tento proces užil GD slova *imprégnation* – impregnace. (Vulgárně a přesně bychom řekli, že rasismus pán do svého psa **nahustil**, naládoval). Čili: pes prošel tajemnou impregnací (tajemným procesem impregnace – *imprégnation mystérieuse*). Čp se mýlí, ale tentokrát moc pěkně: „Je pravda [...], že onen pes prodělal své dlouhé tajuplné vsakování.“
- s. 193. Film LÁSKA MEZI UMĚLCI: si uchoval všechnu svou odvážnost **tím (proto – tant)**, že hrdinka se... dovolává práva žít... se dvěma milenci. Nikoli: „odvážnost, **takže** hrdinka“ (čp).
- s. 195. O meziválečné *comédie de mœurs* se u nás v souvislosti s filmem obvykle mluví jako o „společenské komedii“. Čp: „mravoličná“, taktéž na straně 202.
- s. 203. ...ukáže Harolda na ubohém (nuzném) bicyklu. Nikoli: „ukáže Harolda na bicyklu chudáka“ (čp). GD: *Harold sur un bicyclette de pauvre...*
- s. 204. SVĚTLA VELKOMĚSTA: u *dévidage* jde skutečně o svinování a odvíjení nití (a při tom omylem slepé dívky k rozpárání Charlieho vesty); „rozuzlení“ (čp) přinese až happy end.
- s. 204. „*Le parlant*“ nelze **v tomto případě** přeložit jako „zvukový film“. Nýbrž: mluvený, protože ten Chaplin „objevil ve svých posledních filmech“, a to po dvou starších, které už byly zvukové, ale ještě bezdialogové.

– s. 205. (Míněny velké závěrečné monology ve filmech DIKTÁTOR, MONSIEUR VERDOUX.)  
Čp: „skryté promluvy, které se jako takové vyjadřují“. Jako skryté se na konci určitě nevyjadřují. Nýbrž: Chaplinovy promluvy jsou skryté, teprve na konci těchto filmů vyjádřené.

– s. 206. DIKTÁTOR – Čp: „vše, co může člověk říci k falešnému jazyku [...] a co Chaplin geniálně nalézá v tyranových ústech“. Správně: k jazyku, **který** Chaplin geniálně vynalézá (vkládá do úst)... GD: *représente tout ce que l'homme peut dire, par rapport à la fausse langue [...], que Chaplin invente avec génie, dans la bouche du tyran.*

– s. 206. Chaplinův hamletovský **projev** v KRÁLI V NEW YORKU je rubem či **antipodem** americké společnosti. Není: „jako protinožec“ (čp).

– s. 208. V římské epizodě filmu LÁSKA KVETE V KAŽDÉM VĚKU Frigo vytáhne oštěp, skočí na koně a stojí na něm, vrhá oštěp skrz vysoké okno. Čp: „...vytáhne oštěp, skočí na koně a vzpřímen proskakuje vysokým oknem.“

– s. 208. [239] V tomtéž filmu skáče moderní hrdina z jednoho domu na druhý **dům**, ale netrefí se, při pádu se zachytí ochranné stříšky, uvolněná okapová roura ho katapultuje oknem do noclehárny požárníků v prvním patře, odkud sjede po tyči do přízemí požární **stanice**, atd. Až na drobnosti stojí u GD totéž, čp jde mnohem dál: „Anebo moderní hrdina **vyskakuje** z vysokého domu na **strom** (?!), ale padá, zachytí se ochranné stříšky, spadne na rouru, která (...) ho přenáší o dvě poschodí níž do požárního **hydrantu**, odkud sjede po poplachové tyči...“

Také další scény filmu popisované na straně 208 je nutné ověřit. Totéž na straně 117 u PODSVĚTÍ ŠANGHAJE.

– s. 208. U filmu FRIGO JAKO SHERLOCK HOLMES: „bez montáže“ (čp) – zde konkrétně ve smyslu: bez stříhu; správně na straně 209 nahoře.

– s. 209. FRIGO STAVÍ DŮM: jehož části byly smontovány nepořádně a který bude **rozmetán větrem** (*et qui devient tourbillonnante* – bude rozvířen). Nikoli: „dům [...] se stane vírem“ (čp).

– s. 210. „Již v sérii o Malcovi“ (čp): jen ve Francii se Keatonově postavě říkalo Malec. Čili pro nás: Frigo – zde míněna série krátkých filmů z let 1920 až 1923.

– s. 212. GD: *Hawks insistait sur [...] l'indifférence du scénario qui il pouvait recevoir tout fait.* Podle čp: „Hawks trval [...] na nedůležitosti scénáře, kterou může **nabýt** zcela hotový scénář.“ Ve skutečnosti trval Hawks na nedůležitosti scénářů, které **dostával** už hotové (neboť, jak říká i příští věta, závazná byla jeho režijní koncepce, která si je přizpůsobila.) Míněn je zde problém režiséra-tvůrce (*auteura*) asimilovaného v mašinérii americké studiové výroby. A jak může zcela hotový scénář nabýt „nedůležitosti scénáře“?

Následující věta v čp: „Koncepce zavazuje, režii, dekupáž a montáž.“ Právě zde by pojem „roz-záběrování“, který čeští překladatelé pro *découpage* jinak prosazují (s. 269) byl namíště, neboť **tady** jde o technický scénář, resp. „obrazový“. Čp naopak hovoří o „rozzáběrování“ většinou tam, kde *découpage* míní spíše montáž, „stříhovou skladbu“ (jak by řekl Kučera), což je matoucí.

– s. 213. Anglický voják v BOUŘI NAD ASIÍ je „konkrétní“ (čp), a navíc korektní (GD).

– s. 215. [247] IVAN HROZNÝ neposkytuje Vladimíru Starickému „podívanou na klauny a cirkus“ (čp), nýbrž jen v přeneseném smyslu klaunskou a cirkusovou (*spectacle de clowns et de cirque*).

- s. 215. DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM: *l'appel de contrerévolutionnaires á la religion* – náboženský apel kontrarevolucionářů. Nejde o žádné „volání kontrarevolucionářů k bohoslužbám“ (čp).
- s. 218. *Travesti burlesque* odpovídá subžánru komedie převleků. Čp hovoří o neexistujícím žánru „travestovaná groteska“.
- s. 219. Deleuze si sice může ve francouzštině hrát s dvojitým významem slova *débile*, avšak **tělo** Kinského-Nosferata je pro nás chabé, ochablé, nikoli debilní.
- s. 220. V pozn. 8: *journal de marche*; spíš než „chodecký deník“ (čp) – deník pochodu (chůze), tj. Herzogova pěšího pochodu z jeho německé vlasti za ženou ztělesňující „paměť německého filmu“ – z Mnichova do Paříže za Lotte Eisnerovou. Tedy: ...a protože věděla, že jsem z těch, co **chodí pěšky** (že jsem přišel po svých – daß ich einer zu Fuß war), a **tudíž** (*partant*, něm. **daher**) nemotorně (*sans défense*, něm. ungeschickt), porozuměla mi. Zcela nesrozumitelný čp zde přišel na scesti: „...a protože věděla, že jsem z těch, kdo **kráčejí**, a jak jsem bezbranně **odcházal** [partant!], porozuměla mi.“ (Srov. Werner Herzog, *Vom Gehen im Eis*. Mnichov 1978, s. 103.)
- s. 235. *L'auteur de l'action* je, jde-li o typ filmů, jemuž se Hitchcock věnoval, pachatel, event. **původce činu**, ale ne jakýsi „autor jednání“ (čp). Čili: Nezáleží na pachateli, (...) ale ani na činu samotném: Záleží na souboru vztahů, do nichž jsou **chyceni** (*sont pris*, srov. se syžety a strukturou všech Hitchcockových filmů, zejména CHYŤTE ZLODĚJE) čin a jeho původce (pachatel). Čp: „do nichž je uchopeno jednání a jeho autor“. Jasně se o tom hovoří znovu na straně 236 dole.
- s. 236. PROVAZ je film natočený **jako** v jednom záběru. Čili: Avšak **teoreticky jediný** záběr (*mais le plan théoretiquement unique n'est nullement une exception*) PROVAZU není výjimkou... Nikoli: „Avšak teoreticky není jediný záběr z filmu *Rope*...“ (čp).
- s. 236 a 237. [271] Poslední věta by měla znít: Postavy mohou jednat, vnímat, cítit, ale o vztazích, které je určují, **vypovídat** nemohou. GD: *ils ne peuvent pas témoigner pour...* Čp: „nemohou **mluvit ve prospěch** [?] vztahů“. Dále: **Ty** (vztahy) existují jenom v pohybech kamery a v pohybech postav ke kameře. Čp: „**Jsou to** jenom pohyby kamery a jejich pohyby ke kameře.“ Či??
- s. 237. Jestliže Deleuze zmiňuje „dva Charlie“ ve filmu ANI STÍN PODEZŘENÍ, reprezentující dva krajní póly, bezelstný humanismus a zabíjení, do nichž svou filmovou postavu „rozdvojil“ dříve v DIKTÁTOROVI už **Charlie** Chaplin, stačí mu jen právě tento diskrétní poukaz k filmu, o němž psal o třicet stran předtím. Tento poukaz však zabijeme, budeme-li hovořit o „dvou Karlech“, nehledě na to, že už v další řádce musíme přiznat, že ten druhý je přinejhorším Karolína.
- s. 237. Hitchcockova „napínavost“ (čp): buď **napětí** (viz např. Olivův překlad v *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha 1987), nebo zachovat běžný termín **suspense** (jako protiklad k „**whodunit**“ na straně 235).
- s. 250. [287] PAŘÍŽ NÁM PATŘÍ: pátrající procházka (*l'enquête-promenade* – procházka-pátrání). Neustálé „promenádování“ v tomto filmu má za cíl vypátrat spiknutí, nejde o žádnou „anketu“.
- s. 251. Citát Eustache: *le faux, c'est l'au-delà*. Nikoli: „**za vším** stojí faleš“ (čp), nýbrž: „faleš je onen svět“ (ve smyslu Nietzscheova „jenseits“, svět mimo dobro a zlo).

## Nuance

- s. 26. Abnormální úhly pohledu, které (*qui ne se confondent pas*) **nelze zaměňovat** (spíš než: se nezaměňují) s...
- s. 26. U Bressonovy neshodnosti dvou **polí** záznamu, jednoho vizuálního a jednoho zvukového, tj. obrazové a zvukové stopy (na filmovém pásu), lze *cadre* sotva překládat jako „rám“ (zvukový rám?).
- Co se rámu týče, bude třeba nově promyslet i celou hitchcockovskou pasáž na s. 235 až 236 a ujasnit si, kde jde o předběžné náčrty v technickém scénáři, resp. storyboardu, kde o rámování při natáčení, a kde je nutné hovořit místo o rámu o obrazovém poli nebo o obrazu. Hitchcockův princip: kolik obrázků (v technickém scénáři), tolik záběrů (ve filmu) srovnej s poslední řádkou na straně 235: „kolik rámu, tolik záběrů“. (?)
- s. 26. O UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ: *cadres coupants*: Dreyerovy **nakrojené** rámy, spíš než: „rozřezávající“ (čp), na straně 132 dvakrát jako „řezající“ (*coupants*) detaily, s. 133 totéž; **vykrojené** (*taillés*) rty, rám **krájí** (*coupe*) atd.
- s. 26. Obličej je okrajem plátna **ustřižené** (užívá se též slova **oříznuté**), spíš než: „rozříznuté“.
- s. 26. [28] ...*qu'un prélèvement sur une aire* – Renoir **odebírá** z prostoru (spíš než: „sféry“) **vzorek**, ne: „dělá předběžný výběr“ (čp). Srov. s bazinovskou interpretací Renoira.
- s. 41. *Plan-sequence* = *plansequence* = **sekvenční záběr**, tj. sekvence tvořená jediným záběrem. Čp mluví o „záběru-sekvenci“ (s. 40, 229 v pozn. 19), pak o „sekvenčním záběru“ (s. 41, 230, 236).
- s. 41. Sekvenční záběr **přesouvá** (včetně) montáž **do** (*dans le tournage*) **fáze natáčení**. Nikoli: „interiorizuje montáž **při** natáčení“ (čp). *Intériorise* míní **vnitrozáběrovou** montáž, již sekvenční záběr předpokládá.
- s. 43. *L'insertion*: nikoli „prostřih detailu“, ale spíš **vstřižený** detail (nastřižený, nebo jako na s. 49 „vložený“) či prostřih **na** detail. Na straně 97 má *insert* asi spíš význam **vepsání**: psané slovo v obraze, citáty na začátku Rohmerových filmů nebo v Pasoliniho EVANGELIU SV. MATOUŠE, vepsané kapitoly u Rohmera. Pojem „prostřih“ zvolený čp se zdá případnější na straně 120, ale asi by bylo lepší zůstat i zde u „*insertu*“.
- s. 44. [49] *Devance*: ZLOMENÝ KVĚT – akcelerace doslova **předběhne** (předhoní) konvergenci. Nejen: „předchází“. (Narážka na pověstné závody s časem ve finále Griffithových filmů.)
- s. 65. Jsou ve VARIETÉ a v POSLEDNÍ ŠTACI „rýsovány zářící stopy“ (čp), nebo spíš kresleny třpytivé světelné pruhy (dráhy)? (*trainées brillantes*)? Rovněž na straně 230 Mizoguchi linie vesmíru ve svých filmech spíš kreslil (načrtával, dokresloval – *tracer*), než „stopoval“ (čp).
- s. 104. V pozn. 16: snímání z úhlů pohledu, spíš než „s úhly pohledu“ (čp).
- s. 107. V poslední větě jde o tzv. flicker, hojně užívaný v avantgardním filmu (viz např. stejnojmenný film Tonyho Conrada /1965/). Tento odborný termín by byl asi vhodnější než doslovný překlad *montage clignotant*: „blikající montáž“.
- s. 125. Iniciační cesta V BĚHU ČASU **vede** přes stroje na přízraky: starou tiskárnu a pojízdné kino. Ne: „**prochází** stroji“ (čp); GD: *passé par les machines à fantômes...*

- s. 132. UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ je dokument o tvářích, které se k sobě obracejí a od sebe odvracejí (*sur le tournement et le détournement des visages*). Spíš než: „o otáčení a odvracení tváří“ (čp).
- s. 135. Slavné Bressonovy bezbarvé hlasy (pro *blanches* zde přesněji než: čisté).
- s. 141. Existují bílí (čp: „nevinní“) lidé (*blancs*) a (v další větě) šedí.
- s. 160. [184] „Sauter“ *pardelà le bien et le mal* – vyskočit **nad hranici** dobra a zla, (**protnout** dobro **se zlem**), ve smyslu: **překonat opozici** dobro–zlo, spíš než: „přeskočit přes dobro a zlo“ (čp).
- s. 161 a 162 nahoře: k ANDĚLU ZKÁZY srov. alternativní překlad v programu Ponrepa (únor 2000, 21. 2.).
- s. 176. Americká kinematografie zachránila svůj sen **tím, že prošla** svými nočními můrami. (Prodělala si je – čp, který píše „překonala“ je zde příliš optimistický.) GD: *sauver son rêve en traversant les cauchemars...*
- s. 193. Proč se v pozn. 1 odkazuje ke **slovenskému** překladu Chaplinovy autobiografie? Česky vyšla v roce 1967 v Odeonu.
- s. 197. *Le western enfin pose le même problème dans des conditions [...] riches* – ve westernu je stejný problém kladen (western nastoluje týž problém) za obzvláště bohatých podmínek. Čp: „Western klade [...] problém do [...] podmínek“.
- s. 218. Herzog: právě zde se spíš nabízelo hovořit o „filmech činu“ (zpravidla jednoho velkého – *film d'action*), neboť u Herzoga nejde v obvyklém slova smyslu o „akční filmy“. (K těm už má blíže Hitchcock, ale u něj /s. 240 a 241/ se píše o „obrazech-činech“.)
- s. 227. *Parc public* ve filmu Žít je ve svém druhém významu dětským hřištěm.
- s. 251 a 252. Ve VÍKENDU nejde o „závěrečnou fázi hnutí odporu“ (čp), nýbrž makisté z hnutí odboje (tj. partyzáni, gerila) se objeví v závěru (filmu).

#### Nepřesnosti v originále

- s. 39. *Plan* u Wellese, Renoira...: Vazby, akce a reakce se ... stupňovitě se rozkládají v různých vzdálenostech od jedné **vrstvy** (plánu) (jednoho!) záběru k druhé, **ale ne** „od jednoho záběru k druhému“ (čp). Další věta: Jednoty záběru (jednoho!) je zde dosaženo přímou vazbou mezi prvky vybíranými z mnohosti **záběrových vrstev** (plánů), nikoli „vrstvených záběrů, **jež** přestávají být izolovatelné“ (záběry samy by izolovatelné byly, jsouce odděleny stříhem). Vše ostatně správně shrnuje další věta: jednotu záběru vytváří vztah blízkých a vzdálených částí (**jeho**, ne nějakých jiných záběrů). Srovnej následující příklad z malířství... (postavy se k sobě obracejí z jednoho plánu (též obrazu) do druhého (ne dvou obrazů). V pozn. 25 už správně, příklad z CHAMTIVOSTI ilustruje. I na straně 40 nahoře se u Dreyera správně píše o „prostorových plánech“.
- s. 69. Stvoření Frankensteina a jeho nevěsty (viz název na předchozí straně), ne: snoubenky. Už v originálu nepřesné: stvořeno je Frankensteinovo monstrum a jeho „nevěsta“, nikoli doktor Frankenstein a jeho žena.



## Tituly

- s. 66. Ustálený český název pro Stroheimovy FOOLISH WIVES je BLÁHOVÉ ŽENY. „Bláznivé ženy“ (i na straně 153) sem asi vnikly ze slovenské *Encyklopédie filmu*.
- s. 125. Místo LE LIEN, francouzského názvu pro Bergmanův DOTEK, uvádí původní text mylně LA PEUR (tak se ve Francii jmenoval Rosselliniho STRACH, jak správně uvádí ediční poznámka na straně 271). V německém vydání byl titul opraven, v českém vynechán.
- s. 130. ANSIKTE MOT ANSIKTE je čistě švédská produkce. Škrtni: „Face to Face“. Jako TVÁŘÍ V TVÁŘ uvedeno v naší televizi.
- s. 143. Film LE BEAU MARIAGE byl uveden v televizi jako HRA NA NEVĚSTU.
- s. 157. Ferreriho L'UOMO DEI CINQUE PALLONI (1965) byl u nás (nepřesně) překládán jako MUŽ PĚTI MÍČŮ (srov. L. Oliva, *Režiséři /Itálie/*. Praha 1984). Nelze však uvádět anglický titul tohoto italského filmu, tím méně jeho český převod „Rozchod“. Film byl nejprve součástí povídkového filmu DNES, ZÍTRA A POZÍTŘÍ, následně se ale hrál samostatně jako celovečerní film. Mastroianni je tu posedlý pudem nafukovat balóny, nikoli „foukat do nich“.
- s. 196. V pozn. 2: citovaný Murnauův film zní v originálu poněmčele HERR TARTÜFF, u nás byl uveden jako TARTUFF, nikoli „Tartuffe“. Také americké TABU téhož režiséra se ani v originále, ani u nás nejmenovalo „Tabou“ (s. 71).
- s. 198 a 199. V televizi byly Hawksovy filmy BALL OF FIRE a GENTLEMEN PREFER BLONDES uvedeny jako GANGSTERSKÁ NEVĚSTA (s. 198) a PÁNI MAJÍ RADŠÍ BLONDÝNKY (s. 199).
- s. 208. Český titul pro SCARECROW (správně: THE SCARECROW /1920/) zní FRIGO NA NÁMLUVÁCH/PŘEKAŽENÉ NÁMLUVY.
- s. 219. NOSFERATU-PHANTOM DER NACHT s velkým N.
- s. 229. NOVÉ VYPRÁVĚNÍ (RODU) HEIKE, nikoli „Nové vyprávění Heiku“.
- s. 235. Film STAGE FRIGHT byl v televizi uveden jako TRÉMA.
- s. 250. Místo souhrnného názvu „Láska ve dvaceti letech“, citovaného i autorem, je vhodnější jmenovat ANTOINE A COLETTE, o němž je zde řeč.
- s. 250. L'AMOUR FOU: názvem Rivette poukazuje k surrealismu, resp. k tomu, co ho od něj dělí. Tedy nikoli BLÁZNIVÁ LÁSKA, ale ŠÍLENÁ.
- s. 251. STÍNY ANDĚLŮ, nikoli „Stín andělů“.

\* \* \*

Přes ujištění ediční poznámky (s. 271) je vidět, že opravdu spolehlivé zůstávají na poli názvů pouze filmografické údaje Miloše Fikejze a Filmového přehledu, z velké části i kolonka „Citované filmy“ v Iluminaci, i když u méně známých titulů se i tady občas tápe v temnotách.

U filmů, kde „český překlad z různých důvodů neexistuje vůbec“, uvádí ediční poznámka jako první „*L'Atalante*“, která patří coby ATALANTA k „evergreenům“ archivních promítání a také se o ní hojně píše (např. v Herfurtově *Zlatém fondu světové kinematografie*. Praha 1986).

V poznámkách by se mohlo uvést, že: 1. oficiálním režisérem filmu FILM (1964, němý) byl Allan Schneider (s. 86); 2. L'Herbierův „projekt“ = scénář BYSTRINA natočili v roce 1917 režiséři Louis Mercanton a René Hervil (s. 99); 3. popis filmu ENOCH ARDEN na straně 112 odpovídá popisu Gregora/Patalase první filmové adaptace Tennysonovy balady Enoch Arden pod názvem AFTER MANY YEARS (1908). Roku 1911 ji zfilmoval Griffith podruhé, tentokrát pod původním názvem.

### Rejstříky

– s. 278. Jacobs: spíš než **Henry Jacobs**, je zde míněn režisér experimentálních filmů **Ken Jacobs**.

– s. 280. Křestní jméno přispěvatele *Cinematographe* Pradesse je Julien.

\* \* \*

Zvláštní atrakcí knihy je rejstřík filmů, v němž jsou všechny filmy začínající The, A, Der, Die, L', Le apod. uvedeny zvlášť a čtenář si tak může ověřit, zda-li ví, jestli hledaný titul má člen určitý, neurčitý nebo žádný. Tomuto zařazení náhodou unikl film uvedený bez členu (**LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE**), nešel však zkomolení na Charmed discret... Odkáže nás na stranu 154, nikoli též na stranu 161, kde už se o něm píše jen pod českým názvem. Tak tomu je bohužel u všech u nás uvedených filmů. Rezignujeme-li tedy na vyhledávání pod originálními názvy, nepomůžeme si, protože u filmů u nás neuvedených (či u těch, kde uvedení nebylo zjištěno), nás zase český titul odkáže jen k první zmínce, a k dalším zmínkám potřebujeme znalost originálního.

### Marginálie o vztahu pohybu a času

Čím delší čekání na knihu z produkce NFA, tím dříve dojde při prvním poctivějším čtení k jejímu rozkladu a vypadávání stránek. (Kdo se pokusil ověřit všechny výše uvedené poznámky, sám ví, co mu zbylo v ruce.) V Jasném můžete bezuzdně listovat, i jinak s ním bez zábran nakládat. Z toho nevypadne nic.

Milan D. Klepikov

## Příloha

## Z přírůstků knihovny NFA

BESSY, Maurice – CHIRAT, Raymond – BERNARD, André  
 Histoire du Cinéma Français: Encyclopédie des films 1956 – 1960 / Maurice Bessy, Raymond Chirat, André Bernard. – [1. vyd.] – Paris: Pygmalion/Gérard Watelet, 1996. – 428 s.: čb. fot. –  
 Filmografie, index jmenný a filmů  
 ISBN 2-85704-473-9 (brož.)  
 Encyklopedická příručka představující „fotografické dějiny“ francouzského filmu daného období.

BESSY, Maurice – CHIRAT, Raymond – BERNARD, André  
 Histoire du Cinéma Français: Encyclopédie des films 1966 – 1970 / Maurice Bessy, Raymond Chirat, André Bernard. – [1. vyd.] – Paris: Pygmalion/Gérard Watelet, 1996. – 372 s.: čb. fot. –  
 Filmografie, index jmenný a filmů  
 ISBN 2-85704-498-4 (brož.)  
 Encyklopedická příručka představující „fotografické dějiny“ francouzského filmu daného období.

## CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 39, Spring 2000, No. 3. – Austin: University of Texas Press.  
 ISSN 0009-7101

**Z obsahu:** Pearl BOWSER and Louise SPENCE: *Oskar Micheaux's Body and Soul and the Burden of Representation*, s. 3 – 29; Anna EVERETT: *Lester Walton's Écriture Noir: Black Spectatorial Transcodings of „Cinematic Excess“*, s. 30 – 50; Tricia WELSCH: *Sound Strategies: Lang's Rearticulation of Renoir*, s. 51 – 65; Stanley CORKIN: *Cowboys and Free Markets: Post-World War II Westerns and the U.S. Hegemony*, s. 66 – 91; Jennifer Hyland WANG: *„A Struggle of Contending Stories“: Race, Gender, and Political Memory in Forrest Gump*, s. 92 – 115.

ENGELMEIER, Regine – ENGELMEIER, Peter W.  
 Fashion in Film / Edited by Regine Engelmeier, Peter W. Engelmeier; With essays by Peter W. Engelmeier, Audrey Hepburn, Melanie Hillmer,

Ponkie, Angelika Berg, Regine Engelmeier; English translation by Eileen Martin; edited by Barbara Einzig. – Revised and updated ed – Munich; New York: Prestel-Verlag, 1997. – 249 s.: čb. fot. na příl. München: Prestel-Verlag, 1990. –  
 Katalog podrobnějších popisků k fotografiím. –  
 Rejstřík filmů, kostýmních výtvarníků, režisérů a herců  
 ISBN 3-7913-1808-X (brož.)

Výpravná publikace sledující proměny módy ve filmu, zaměřená zejména na hollywoodskou produkci.

## FILM CRITICISM

Film Criticism. – Vol. 24, Winter 1999 – 2000, No. 2. – Meadville, PA: Allegheny College.  
 ISSN 0163-5069

**Z obsahu:** Liang SHI: *The Daoist Cosmic Discourse in Zhang Yimou's To Live*, s. 2 – 16; Christopher D. MORRIS: *Ro / pe*, s. 17 – 40; Leonard QUART: *The Uniqueness of Ordinary Lives: Mike Leigh's BBC Films*, s. 41 – 54; Hans-Jürgen SYBERBERG: *Theater and Film, or Adophe Appia and Me*, s. 55 – 64.

## FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 53, Spring 2000, No. 3. – Berkeley: University of California Press.  
 ISSN 0015-1386

**Z obsahu:** Michael JARRETT: *Sound Doctrine: An Interview with Walter Murch*, s. 2 – 11; Robert BAIRD: *The Startle Effect: Implications for Spectator Cognition and Media Theory*, s. 12 – 24; Martha P. NOCHIMSON: *Ally McBeal – Brightness Falls from the Air*, s. 25 – 32.

## HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 20, June 2000, No. 2. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST.  
 ISSN 0143-9685

**Z obsahu:** David N. ELDRIDGE: *„Dear Owen“: the CIA, Luigi Luraschi and Hollywood, 1953*, s. 149 – 196; James BURNS: *Watching Africans*

*Watch Films: theories of spectatorship in British Colonial Africa*, s. 197 – 212; Ewa MAZIERSKA: *Non-Jewish Jews, Good Poles and Historical Truth in the Films of Andrzej Wajda*, s. 213 – 226; John C. TIBBETTS: *Kevin Brownlow's Historical Films: It Happened Here (1965) and Winstaley (1975)*, s. 227 – 252; Sarah J. SMITH: *Watching the Detectives: in search of Denis Potter*, s. 253 – 260.

CHITI, Roberto

Dizionario del cinema italiano: Gli attori / Roberto Chiti. – [1. vyd.] – Roma: GREMESE EDITORE, 1998. – 544 s.: čb. fot. – (DIZIONARI GREMESE). – Poznámky  
ISBN 88-7742-261-0 (váz.)  
Encyklopedie italských filmových herců.

CHITI, Roberto

Dizionario del cinema italiano: Le attrici / Roberto Chiti. – [1. vyd.] – Roma: GREMESE EDITORE, 1999. – 368 s.: čb. fot. – (DIZIONARI GREMESE). – Úvod, poznámky  
ISBN 88-7742-342-0 (váz.)  
Encyklopedie italských filmových hereček.

KREIMEIER, Klaus

*The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company 1918 – 1945* / Klaus Kreimeier; translated by Robert Kimber, Rita Kimber. – 1st ed – Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1999. – 451 s.: čb. fot. na příl. München: Carl Hanser Verlag, 1992. – Citáty, výňatky, poznámky, index  
ISBN 0-520-22069-2 (brož.)  
Anglické vydání historické studie o největší německé filmové společnosti v letech 1918 až 1945.

MACLAINE, Shirley

*Mé šťastné hvězdy: Paměti z Hollywoodu* / Shirley MacLaine; z angličtiny přeložila Karolína Tluková. – [1. vyd.] – Praha: Pragma, 2000. – 391 s.: čb. fot. – Orig.: *My Lucky Stars*. – Předmluva, filmografie. – Doslov  
ISBN 80-7205-690-5 (váz.)  
Paměti americké filmové herečky.

MÉDIA

Média a moc / editoři Viktor Bezdíček, Petr Žantovský. – [1. vyd.] – Praha: Votobia, 2000. – 151 s. – Poznámky  
ISBN 80-7220-085-2 (brož.)  
Tematický sborník textů věnovaných problematice reálné moci médií, utváření společenského vědomí, institucionálních struktur apod.

MONTAGE/AV

Montage/av. Jg. 9, 2000, Nr. 1 – Berlin: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. ISSN 0942-4954  
**Z obsahu:** Bo FLORIN: *Europäer in Hollywood. Eine Analyse von Productionssystemen und Filmdiskursen der zwanziger Jahre am Beispiel von Sjöström und Lubitsch*, s. 9 – 28; Jostein GRIPSRUD: *Mary, Doug und die Moderne. Hoollywood-Star 1924 in Norwegen*, s. 29 – 46; Kathrine SKRETTING: *Filmsex und Filmzensur. Die „Bettkanten“-Filme in Skandinavien 1970 – 1976*, s. 47 – 62; Torben Kragh GRODAL: *Die Elemente des Gefühls. Kognitive Filmtheorie und Lars von Trier*, s. 63 – 96; Birger LANGKJAER: *Der hörende Zuschauer. Über Musik, Perzeption und Gefühle in der audiovisuellen Fiktion*, s. 97 – 124; Jan OLSSON: *Eine Woche kommerziellen Fernsehens. Die „Sandrews tevevecka“ vor der Einführung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens in Schweden*, s. 125 – 146; Arnt MAASO: *„Synchronisieren ist unnorwegisch“. (Un)synchrone Lippen vor dem Horizont der norwegischen Sprachbearbeitungspraxis*, s. 147 – 172; Ib BONDEBJERG: *Skandinavische Projekte zur Mediengeschichte: Theorien und Konzepte*, s. 172 – 186; Göran BOLIN / Michael FORSMAN: *Medien- und Kommunikationswissenschaft in Schweden: Zergliederung oder Ko-Existenz?*, s. 187 – 201.

MUKAŘOVSKÝ, Jan

Studie. (I) / Jan Mukařovský; sestavení svazku, kritika textu a komentář Miroslav Červenka, Milan Jankovič. – 1. vyd – Brno: Host – vydavatelství, s. r. o., 2000. – 556 s. – (STRUKTURALISTICKÁ KNIHOVNA; Sv. 4). – Poznámky, komentář editorů, ediční poznámka, rejstřík jmenný. – Kniha byla edičně připr. v rámci

grantového projektu Strukturální knihovna (DA98P01UKK013)

ISBN 80-86055-91-4 (váz.)

Nová edice souboru studií předního představitele českého strukturalismu obsahuje známé tři texty o filmu: K estetice filmu, Čas ve filmu, Pokus o strukturní rozbor hereckého projevu.

MULLER, Eddie – FARIS, Daniel

Grindhouse: The forbidden world of „adults only“ cinema / writer and designer Eddie Muller;

materials and research Daniel Faris; foreword

Geoffrey O'Brien. – 1st ed –

New York: St. Martin's Griffin, 1996. –

157 s.: čb. a barev. fot. a reprodukc. –

na obálce poznámka: Uncut! Uncensored!

Unbelievable... But True!. –

Citáty. – Bibliografie, rejstřík filmů a herců

ISBN 0-312-14609-4 (brož.)

Publikace připomínající vývoj subkulturního fenoménu pornokina v USA od 20. do 70. let.

NETZLEY, Patricia D.

Encyclopedia of Movie Special Effects / by Patricia D. Netzley. – [1. vyd.] –

Phoenix: The Oryx Press, 2000. – XI, 291 s. –

Úvod. – Poznámky, bibliografie, index

ISBN 1-57356-167-3 (váz.)

Encyklopedická příručka zaměřená na filmové efekty v převážně americké produkci posledních dvou dekád. Jednotlivá hesla jsou členěna do čtyř oddílů: studia, filmy, tvůrci efektů, druhy efektů.

NOWELL-SMITH, Geoffrey

The Oxford History of World Cinema / edited by Geoffrey Nowell-Smith. –

1st publ. in pbk – Oxford; New York:

Oxford University Press, 1997. – XXII,

824 s.: čb. fot. a reprodukc., barev. fot. na příl. –

Na obálce podnázev: The definitive history of cinema worldwide. –

Filmografie, bibliografie, index

ISBN 0-19-874242-8 (brož.)

Současný koncept dějin světové kinematografie, kolektivní dílo desítek renomovaných filmových historiků a teoretiků, zejména z USA a Velké Británie.

RANUCCI, Karen – FELDMAN, Julie

A Guide to Latin American, Caribbean, and U. S.

Latino-Made Film and Video / edited by

Karen Ranucci, Julie Feldman. – [1. vyd.] –

Lanham, Maryland; London:

The Scarecrow Press, Inc., 1998. – XXI, 361 s. –

Bibliografie, rejstřík věcný a názvový – O autorech

ISBN 0-8108-3285-2 (váz.)

Encyklopedická příručka zachycující tvorbu

(450 filmů) latinskoamerických a karibských

filmařů, která vznikla v posledních letech v USA.

RUSSELL, Sharon A.

Guide to African Cinema / Sharon A. Russell. –

1st publ – Westport, Connecticut; London:

Greenwood Press, 1998. – XV, 183 s. –

(Reference Guides to the World's Cinema / Series

Editor Pierre L. Horn, ISSN 1090-8234). –

Úvod, bibliografie, filmografie, rejstřík

ISBN 0-313-29621-9 (váz.)

Encyklopedie nejdůležitějších afrických filmů

a filmových tvůrců současnosti, opatřená vstupním

esejem, který charakterizuje specifika filmu

na černém kontinentu.

SAINT

<The> St. James Women Filmmakers

Encyclopedia: Women on the Other Side

of the Camera / edited by Amy L. Unterburger;

foreword by Gwendolyn Audrey Foster. –

[1. vyd.] – Detroit; San Francisco; London; Boston;

Woodbridge: Visible Ink Press, 1999. – XXVI,

568 s.: čb. fot. –

Úvod, vysvětlivky, kalendárium, filmografie. –

Slovník spoluautorů, rejstřík názvový,

jmenný podle národností

ISBN 1-57859-092-2 (brož.)

Encyklopedie obsahující přes dvě stovky

biofilmografických hesel světových filmařek

(z českých uvádí Věru Chytilovou

a Ester Krumbachovou).

SCREEN

Screen. – Vol. 41, Summer 2000, No. 2. –

Glasgow: University of Glasgow.

ISSN 0036-9543

**Z obsahu:** Constance BALIDES:

*Jurassic post-Fordism: tall tales of economics*

*in the theme park*, s. 139 – 160; Lyn PHELAN:

*Artificial women and male subjectivity in 42<sup>nd</sup>*

*Street and Bride of Frankenstein*, s. 161 – 182;

Scott MACKENZIE: *A screen of one's own:*

*early cinema in Québec and the public sphere*

*1906 – 28*, s. 183 – 202; C. Paul SELLORS:

*The impossibility of science fiction: against*

*Buckland's possible worlds*, s. 203 – 216;

Stephen PRATTEN and Simon DEAKIN:  
*Competitiveness policy and economic organization:  
 the case of the British film industry*, s. 217 – 237;  
 Andrea NOBLE: *Latin American Cinema  
 Conference: Theory and Praxis*, s. 238 – 240;  
 Aylish WOOD: *Screen Studies Conference 1999*,  
 s. 241 – 243.

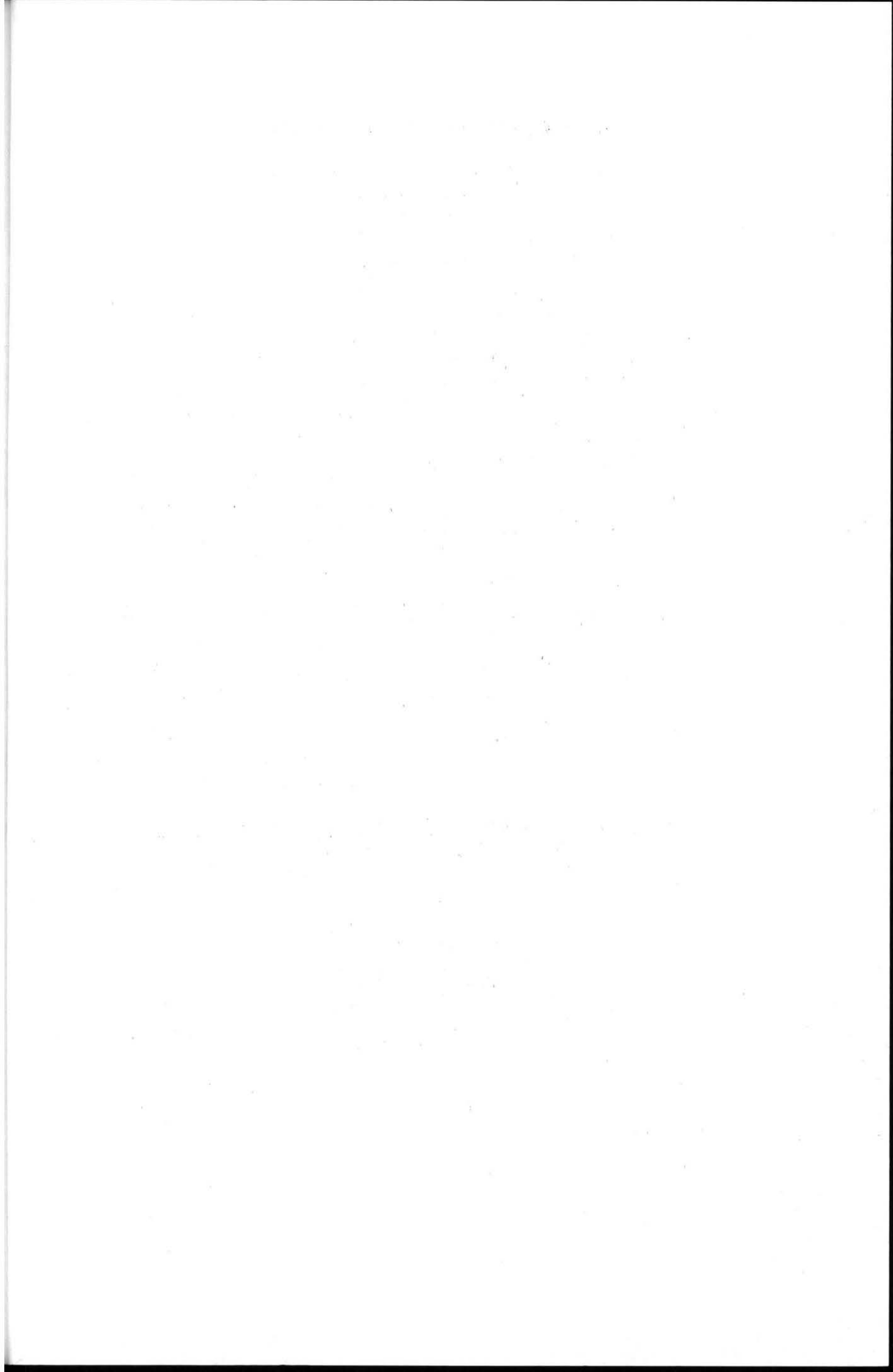
TÁBORSKÝ, Václav

Paměti točomana: Veselé historky českého filmaře  
 doma a v cizině / Václav Táborský. – [1. vyd.] –  
 Praha: HAK – HUMOR A KVALITA, 2000. –  
 226 s.: čb. fot. a reprodu. –  
 Na obálce podnázev: aneb veselé historky  
 českého filmaře doma i v cizině. –  
 Výběrová filmografie  
 ISBN 80-85910-29-2 (brož.)

Humorně pojatá autobiografie českého  
 dokumentaristy.

UHDE, Jan

Vision and Persistence: Twenty Years  
 of the Ontario Film Institute / Jan Uhde. –  
 [1. vyd.] – Waterloo, Ontario:  
 University of Waterloo Press, 1990. – XVI,  
 231 s.: čb. fot. a reprodu. –  
 Poznámky, citáty, o autorovi. –  
 Abecední a chronologické přehledy akcí,  
 bibliografie, index  
 ISBN 0-88898-097-3 (brož.)  
 Publikace shrnující dvacet let činnosti Ontario  
 Film Institute od jeho založení do roku 1990.  
 Poslední kapitola je věnována klíčové osobnosti  
 této instituce, Geraldů Pratlému.



## SUBSCRIPTION INFORMATION

ILUMINACE is published four times a year.  
ISSN 0862-397X

### Address:

A.L.L. Production, s. r. o.  
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1  
Czech Republic  
tel. ++420/2/683 21 50  
++420/2/828 101  
fax ++420/2/684 77 31  
e-mail: [allpro@mbox.vol.cz](mailto:allpro@mbox.vol.cz)  
[http: www.allpro.cz](http://www.allpro.cz)

### Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,- / DM 82,-  
Individual: US\$ 32,- / DM 57,-

### Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 68,-  
Individual: US\$ 44,-

Prices include postage.

## PŘEDPLATNÉ PRO TUZEMSKO ZAJIŠŤUJE

A.L.L. Production, s. r. o.  
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1;  
tel. ++420/2/683 21 50  
++420/2/828 101  
fax ++420/2/684 77 31  
e-mail: [allpro@mbox.vol.cz](mailto:allpro@mbox.vol.cz)  
[http: www.allpro.cz](http://www.allpro.cz)

Vychází 4x ročně.  
Roční předplatné 180,- Kč + 20,- Kč poštovné.



# ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu

Vydává Národní filmový archiv  
Malešická 12, 130 00 Praha 3  
tel. 02 / 894 689, fax 02 / 697 30 57

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu,  
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1  
tel. 02 / 2423 1988, fax 02 / 2423 1948

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická  
Tisk: Unitisk, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v září 2000.

Podávání novinových zásilek povoleno  
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha  
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

Podávání novinových zásilek povoleno  
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,  
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98.

Vychází 4x ročně.  
Cena jednoho čísla 60,- Kč.

MK ČR 55255; MIČ 47285  
ISSN 0862-397X

*Na obálce je fotografie  
Alexandra Hammida  
(USA, 1936)*

# ANALOGON

V říjnu 2000 vychází 29. číslo revue ANALOGON  
(surrealismus, psychoanalýza, příčné vědy, kulturní antropologie)  
věnované tématu

## Moc obrazu

Z obsahu:

KAREL ŠEBEK: Báseň je vrhnout se pod nejbližší nákladák;  
ZBYNĚK HAVLÍČEK: Chiméra vědeckosti;  
MICHAEL LÓWY: Magická a podvratná moc obrazu;  
JAN ŠVANKMAJER: Výprodej nebe;  
KAREL VACHEK: Bohemia docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce;  
Rozhovor s NOAMEM CHOMSKYM o „anarchii“;  
ANTONIN ARTAUD: Prožitý příběh Artauda-Momo;  
DANIIL CHARMS: Shromáždění přátel opuštěných osudem aj.

Distribuce: KOSMAS, spol. s r. o., Lublaňská 34, 120 00 Praha 2;  
PASEKA, Chopinova 4

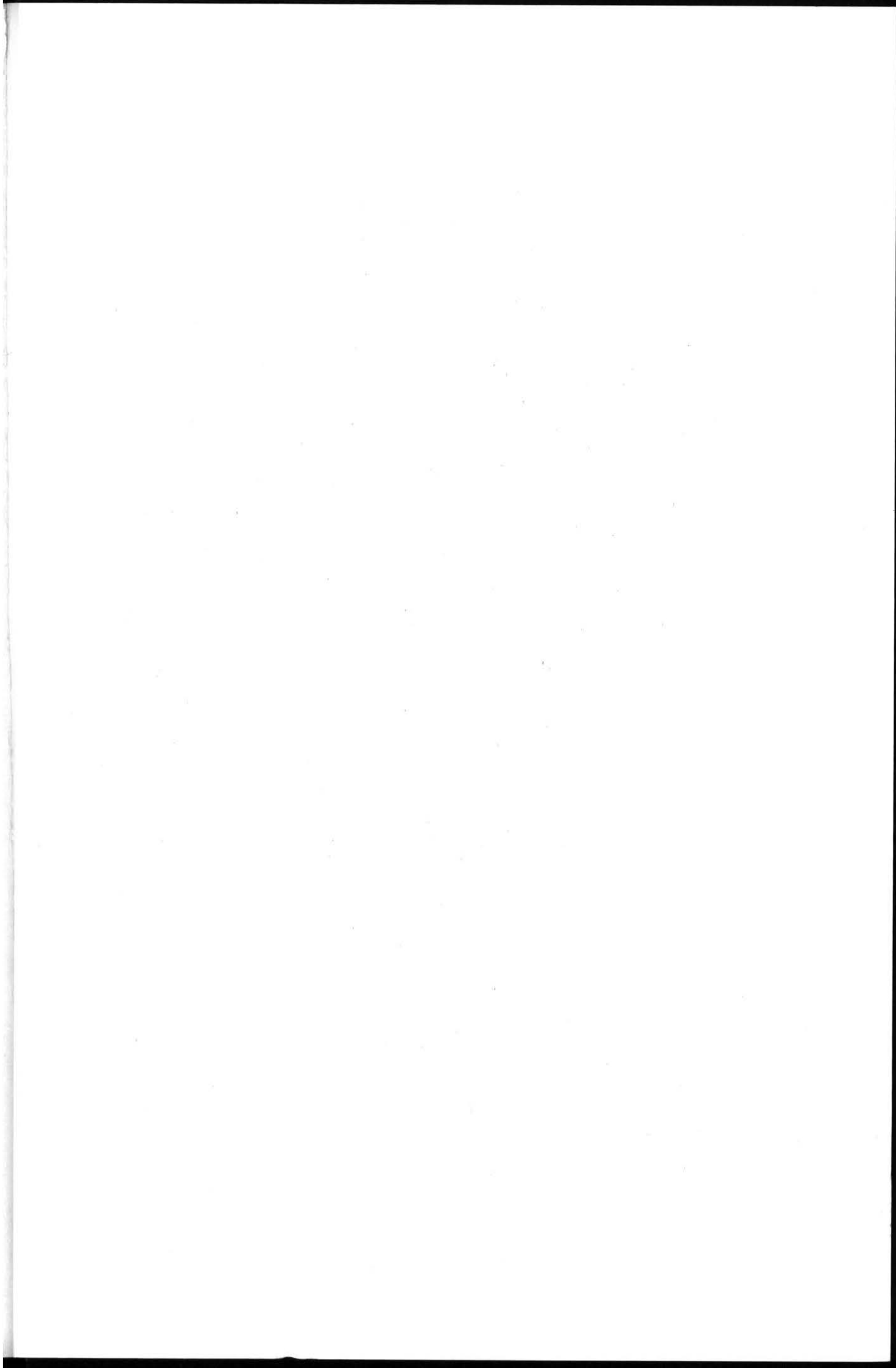
Předplatné: LIRA-Agentura, Seifertova 6, 130 00 Praha 3

U příležitosti vydání ANALOGONU 29 se v sobotu  
4. listopadu 2000 v 19. 30 hod. koná v Dejvickém divadle

### VI. VEČER ANALOGONU

(Poesie, próza, drama. Interpretované a autorské čtení,  
scénické výstupy.)

Vystoupí Jiří Ornest, Jan Kraus, aj.



35029/2000/3



10093016 Národní filmový archiv

#### ILUMINACE

*Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přiřazuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečností do jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodu velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky oscícní, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.*

*Iluminace, vhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího jež se hrouží v bezbřehý oceán veskerenstra.*

*Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínu, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chrčení falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenskou souřadnici v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.*