

1

2005

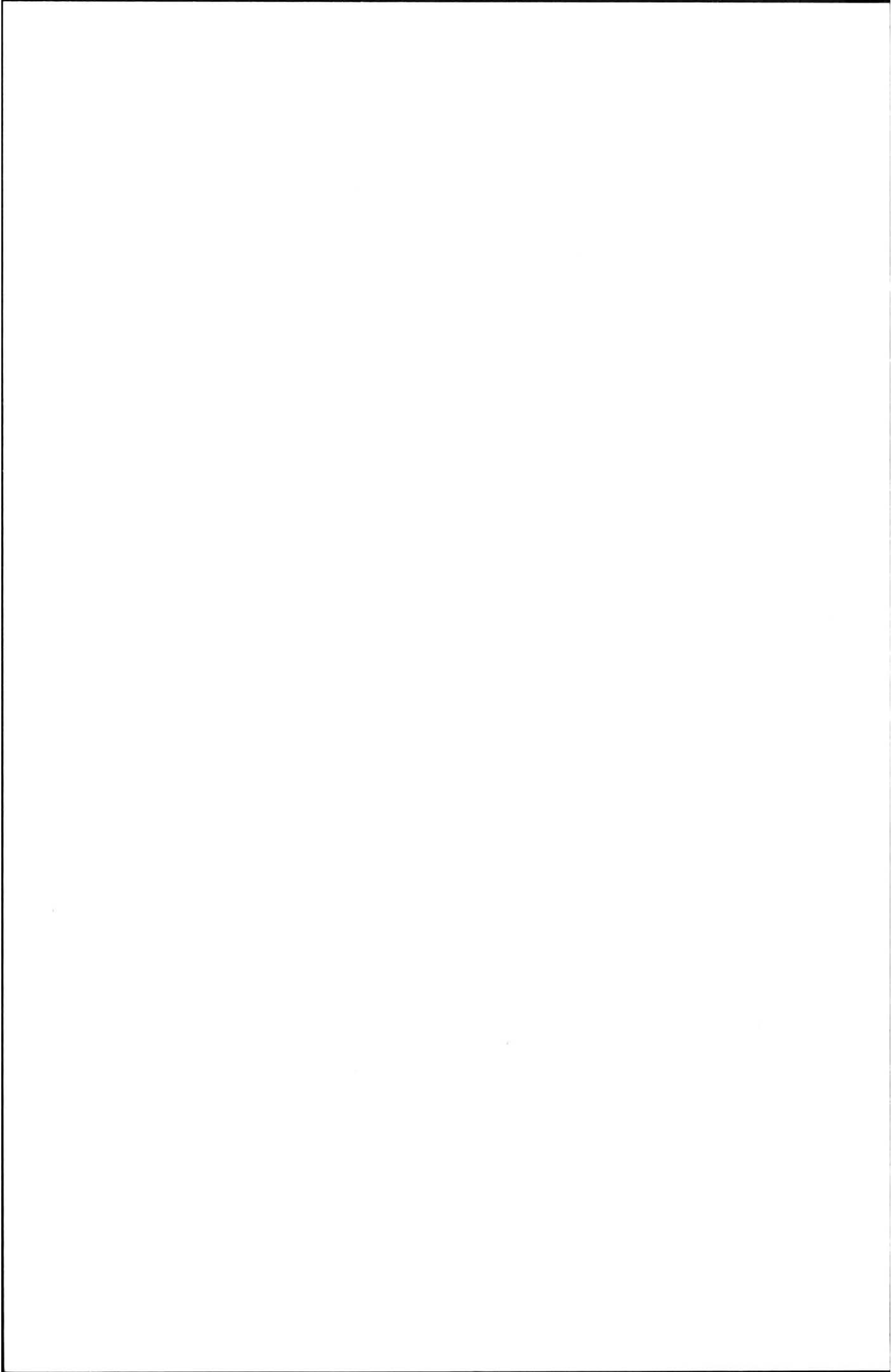
ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



HEREC – POSTAVA – HVĚZDA

NFA



1
2005

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 17 2005 Číslo / No. 1 (57)

1. HEREC – POSTAVA – HVĚZDA

2. Dabing

3. Archiv – databáze – edice filmů na DVD

4. Archeologie televize

NFA

O B S A H

Články

Margrit Tröhlerová – Henry M. Taylor: Několik faset
lidské postavy v hraném filmu 5

Nicole Brenezová: Dopis Tagu Gallagherovi.
Pohled na film z figurálního hlediska 25

Jakub Kučera: Těla a tváře (ve) filmu. Poznámky k teorii a praxi
divácké identifikace na příkladu tvorby Johna Cassavetes 43

Bohumil Fořt: Možné světy a jejich obyvatelé 65

Josef Moucha: Filmař snů: Jaroslav Rössler 77

Rozhovor

Cassavetes o Cassavetesovi 97

Edice a materiály

Ivan Klimeš: Film v péči cenzorů 109

Exkurze do cenzurní praxe.
Z denních zpráv Hlavní správy tiskového dohledu 1958–1959 112

Obzor

Petr Mareš: Filmové hvězdy jako předmět výzkumu
(Stephen Lowry – Helmut Korte: *Der Filmstar*) 147

Karel Thein: Na okraj Nové filmové historie. Poznámky amatérského čtenáře
(Petr Szczepanik /ed./: *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení
o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*) 149

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 167



NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

CONTENTS

Articles

Margrit Tröhler – Henry M. Taylor: Some Facets
of the Human Figure in Fiction Film 5

Nicole Brenez: The Letter to Tag Gallagher.
Film in a Figural Standpoint 25

Jakub Kučera: Bodies and Faces of/in Film. Notes on Theory and Practice
of Spectator Identification and the Example of John Cassavetes 43

Bohumil Fořt: The Possible Worlds and Their Inhabitants 65

Josef Moucha: Filmmaker of Dreams: Jaroslav Rössler 77

Interview

Cassavetes on Cassavetes 97

Documents

Ivan Klimeš: Film with Care of Censors 109

Excursion into the Practice of Censorship.
From the Reports of Main Administration of Press Supervision 1958–1959 112

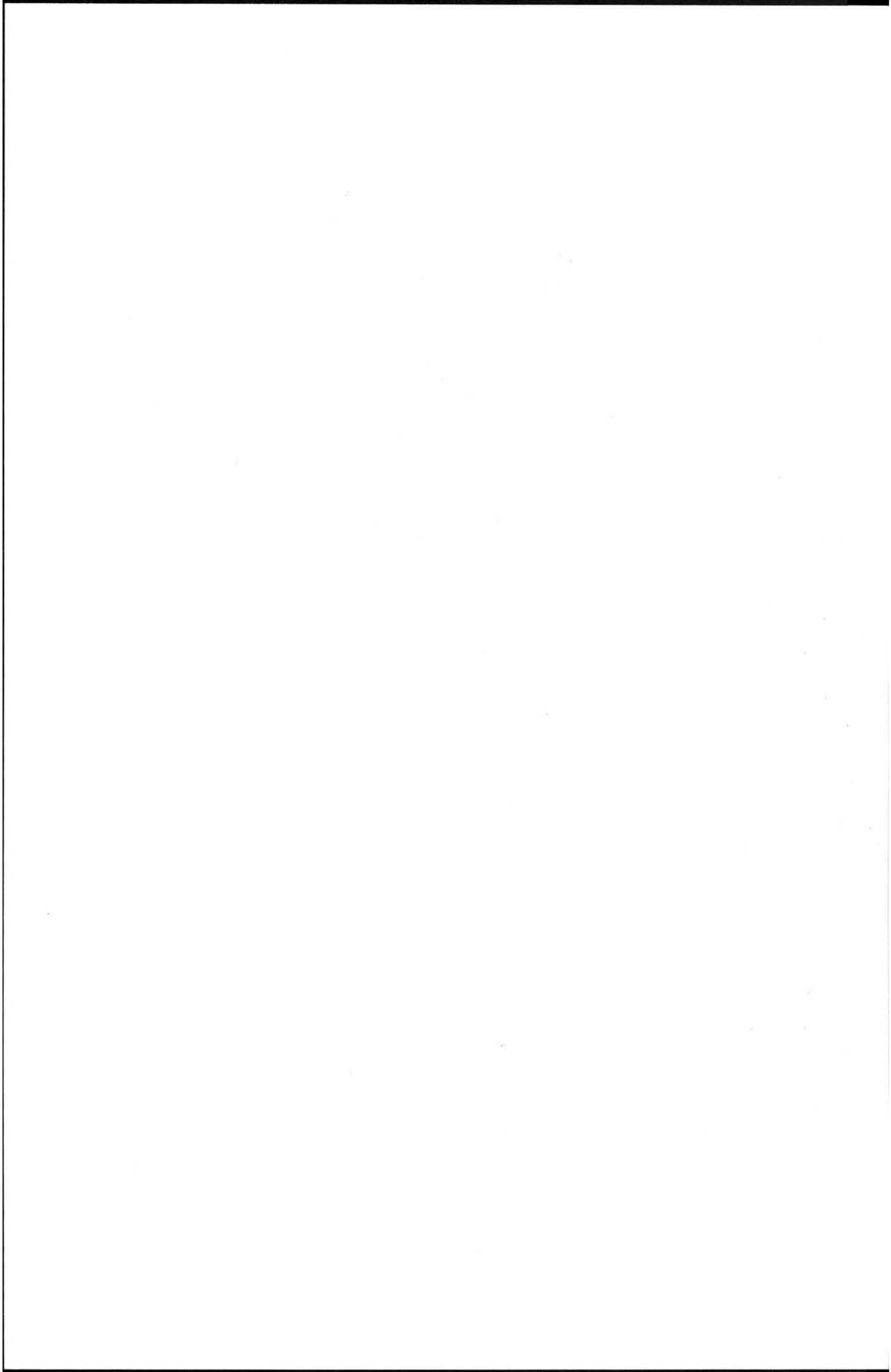
Horizon

Petr Mareš: The Study of Film Stars
(Stephen Lowry – Helmut Korte: *Der Filmstar*) 147

Karel Thein: On the Margin of the New Film History. Notes of the Amateur Reader
(Petr Szczepanik /ed./: *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení
o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*) 149

Appendix

Recent Acquisition of the NFA Library 167



Články

NĚKOLIK FASET LIDSKÉ POSTAVY
V HRANÉM FILMU¹⁾Margrit Tröhlerová – Henry M. Taylor²⁾

Lidskou postavou míníme onu takřka tělesnou „bytosť“, kterou intelektuálně a emocionálně vnímají filmoví diváci v její přítomnosti-absenci. Je oním druhým, k němuž je připoutána pozornost během projekce, centrem implikace i vcítění a také uzlem nespočetných odkazů. Film – s pomocí fikce a narace – je strojem na antropomorfizaci: takže postava na svých zádech často nese koherenci příběhu, mizanscény, střihu i rámování; bere na sebe většinu konfigurací vypovídání, a to buď v podobě neviditelného či explicitního vypravěče, nebo v podobě plně diegetické figury, symbolické entity, vizuálního či zvukového hlediska. Postava je samozřejmě konstrukcí filmového textu, analogickým, ikonickým a zvukovým znakem, pojem znaku tu však musí být chápán v širším, téměř metaforickém smyslu. Postava v hraném filmu je natolik mnohotvárná a hutná, že se v závislosti na hledisku zaujatém analýzou neustále přemisťují úrovně signifikantu a signifikátu. Je proměnlivým, mihotavým a dynamickým prvkem, který nám v posledku neustále uniká.

Ale jak se přiblížit k postavě trochu globálně, jako k fenoménu a ke struktuře? Jestliže postava představuje znak, tento znak neodkazuje k žádnému systému, ledaže bychom s americkým antropologem Marshallem Sahlinem přijali tezi, že „systém je pravidelnou syntézou reprodukcí a variací“.³⁾ A právě v tomto smyslu, jak komentuje Gérard Lenclud, „by byla struktura pevným prvkem analýzy, mřížovým (avšak v každém okamžiku zranitelným) kulturní sémantické výztuže“.⁴⁾ Sahlins historizuje Saussurovu strukturalistickou koncepci systému, jakož i strukturalistickou koncepci mýtu Clauda Lévi-Strausse. Zdůrazňuje nezávislost zkušeností, praktik a konvenčních významů, čímž struktuře dodává pragmatickou a dynamickou dimenzi. Jakmile je totiž struktura povolána k práci, vystavuje se nebezpečí. Dá se to říci jinak:

Nějaký objekt má vždy více vlastností – totiž nekonečně mnoho – než jen malé množství těch, jež v danou chvíli vymezují jeho smysl pro nějakou kulturu. Smysl

1) Pojem *film de fiction* překládám v souladu s českým územ jako hraný film (pozn. překl.).

2) Tento článek je součástí výzkumného projektu podporovaného švýcarským národním fondem pro vědecký výzkum pod vedením Christine N. Brinskmannové, profesorky na katedře filmových studií Curyšské univerzity, které tímto děkujeme za rady a návrhy.

3) Marshall Sahlins, *Des îles dans l'histoire*. Paris : Hautes-Etudes/Gallimard/Seuil 1989, s. 9 (anglický originál vyšel v roce 1985), viz zejména článek *Structure et histoire*, s. 142–161.

4) Gérard Lenclud, *Le monde selon Sahlins*. *Gradhiva* 1991, č. 9, s. 49–62.

je totiž konstituován součtem prototypických vlastností. [...] Lest světa způsobuje, že rozpoznaná věc se může znatelně lišit od všech věcí, z nichž sestává prototyp a které ji umožnily uvidět. Tím je nastolen rozchod mezi smyslem a referencí, který vede k modifikaci prototypu. Smysl je nucen rychle znovu dosáhnout referenci. Proto je dobře, že jedna část pojmové hodnoty se angažuje v praxi.⁵⁾

Postavu hraného filmu vnímáme jako jeden z oněch kulturních objektů, jímž prosvítají vlastnosti prototypu, který však svůj život žije ve výtvorech a modech recepce na pozadí nestabilních významů. A přestože se níže pokusíme na základě filmového textu odhalit v postavě jakousi strukturu, uvědomujeme si, že ji na obou svých pólech – jak na straně produkce, tak na straně recepce – přesahuje k mimofilmovému světu. V obou těchto světech, které jsou v daný okamžik součástí stejné společnosti a které se dotýkají ideálně na místě textové konfigurace, obraz postavy odpovídá koncepci, která je nejen historická, ale zároveň nutně transhistorická, neboť „prochází dějinami kumulativním způsobem“ a vepisuje se do tradice, která nedává zapomenout na zlomy a změny paradigmat, na to, „co je předchází a od čeho nás odděluje“.⁶⁾

Postava je znak interpretovaný ve svém odkazování ke světu a film jakožto výpověď širšího diskursu obsahuje to, co lze pozorovat a vyjádřit v určité epoše a co se projevuje v různých kódech: sociálních (což zahrnuje také rozdíly mezi pohlavími a mezi etniky), technických, narativních a estetických. Ještě jednou opakujeme, že bude třeba překonat lingvistické pojetí pojmů výpověď a diskurs a chápat je ve smyslu, jaký jim dává Gilles Deleuze (ve svém čtení Foucaulta), totiž jako konstitutivní složky „audiovizuálního archivu“ prostorových vrstev, jež nejsou nikdy dány, ale neustále nastávají, jako

„sedimentární vrstvy“ [které] jsou udělány ze slov a věcí, z vidění a mluvení, z viditelného a vyslovitelného, z pláží viditelnosti a polí čitelnosti, z obsahů a výrazů.⁷⁾

Diskursy procházejí filmovou postavou jakožto výtvarným, lingvistickým, viditelným a slyšitelným tělem (formou), vepisují se do ní a ona se vepisuje do nich. Na rovině výrazu a na rovině obsahu – převezmeme-li pojmy Louise Hjelmsleva, které zavádí Deleuze ve svém čtení Foucaulta a které v oblasti filmu plodně použil Christian Metz⁸⁾ –

5) Tamtéž, s. 55.

6) Paul Ricoeur, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil 1984, s. 3. (Česky: P. Ricoeur, *Čas a vyprávění. II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Praha : Oikymen 2002; pozn. red.) Ricoeur se zde připojuje k Foucaultově myšlence „specifických forem kumulace“ v diskursivních formacích. Michel Foucault, *Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard 1969, s. 161 a násl. (Česky: M. Foucault, *Archeologie vědění*. Praha : Herrmann a synové 2002; pozn. red.) Sahlins naopak brání argument dialogu mezi „získanými kategoriemi a vnímanými kontexty“. Kultura se tak stává syntézou stability a změny. Srov. M. Sahlins, c. d., s. 150 a následující.

7) Gilles Deleuze, *Foucault*. Paris : Éd. de Minuit 1986, s. 55. (Česky: G. Deleuze, *Foucault*. Praha : Herrmann a synové 1996; pozn. red.) Viz také Rodowickovu četbu Deleuze a Foucaulta v textu: D. N. Rodowick, *Reading the Figural. Camera obscura* 1990, č. 24, s. 11–46; v souvislosti s nelingvistickou koncepcí výpovědi viz zejm. s. 16–19.

8) G. Deleuze, c. d., s. 55; Christian Metz, mimo jiné v *Langage et cinéma*. Paris : Albatros 1977, s. 157–179 a 184–190.

kde postava projevuje svou formu a svou látku (a/nebo svou substanci, to záleží na autorovi), se postava stává nerozpletnitelným uzlem: na jedné straně stojí historické diskursivní podmínky a formy s jejich symbolickými významy (například diskurs o těle, jeho prezentace a reprezentace, nařízení Haysova kódu a způsoby jejich transgrese) a na druhé straně antropologické a filosofické konceptce lidské existence a „subjektu“, které jsou vyjadřovány ve specifických formách fikcionalizace (například narativní „subjektivita“ nebo psychologická neprůhlednost). I když se v nějaké dané době vnucuje koncept „vládnoucí postavy“ (*personnage régnant*)⁹⁾, existují vždy ve společnosti různé koexistující obrazy, jež podléhají proměnám v čase. Postava proto musí být považována za mnohočetné a často protikladné místo, na kterém se projevují nebo dají číst touhy a úzkosti: samozřejmě místo moci, ale také místo odporu. Postava je významným shifterem¹⁰⁾ v produkci obrazů a zvuků, jakož i v jejich četbě: na obou stranách vykonává neustálý proces pohybu sem a tam, pohybu „vyjednávání“ (*négociations*) – jak říká John Fiske, který tento pojem převzal od Gramsciho¹¹⁾ – mezi normami a jejich kritikou, mezi vládnoucí ideologií a jejími v dané epoše možnými transgresemi.

Tyto eklektické poznámky dávají zhlédnout rozlohu pole našeho pátrání a naznačují malou část z palety rozmanitých přístupů a možných koncepcí postavy. I když se dále omezíme na popis jen několika faset kostry postavy a přestože si za prototyp (v Sahlinsově smyslu), za diferenciální východisko, za nulový stupeň zvolíme postavu klasické kinematografie, nezapomínáme na to, že dějiny kinematografie znají také jiné způsoby výrazu, ani na to, že existují i jiné kultury a také jiné mediální nosiče, jako jsou například nové technologie: postava už se nevynořuje prostřednictvím analogického obrazu odkazujícího k reálnému tělu, tělo se stalo digitálním a virtuálním. Máme nicméně za to, že „lidské“ nebo obecněji řečeno antropomorfní forma si zachovává cosi ze svého dopadu, stejně jako přetrvává fascinace jiným, reprezentovaným, či vymyšleným. Samozřejmě se nabízejí nové otázky, vnucují se jiné přístupy.

Náš článek rozhodně nenabízí definice. Jeho cílem je pouze učinit nás citlivými k otázce různých faset postavy ve filmu. Nepředkládá „reálné kategorie, nýbrž imaginární stavy, s cílem napomoci nám k myšlení“¹²⁾, způsob čtení, jenž by v rámci konkrétních analýz měl být přehodnocen, přizpůsoben a specifikován vzhledem k mediálnímu nosiči, žánru, či konkrétní historické epoše, k autorovu stylu, fungování konkrétního filmu, k publiku, které se liší v závislosti na historickém období...

Abychom se při popisu a pojmenování faset postavy vyhnuli neologismům, uchýlovali jsme se nejčastěji k existující terminologii pocházející z literární a divadelní vědy anebo z běžné řeči. Tyto historické pojmy jsme přepracovali pro účely jejich fungování

9) Výraz Hippolyta Taineho citovaný Philipem Hamonem in: Philippe H a m o n, *Texte et idéologie*. Paris : P.U.F. 1997, s. 45.

10) Francouzsky *embrayeur* – „lingvistická jednotka, jejíž vlastností je uvádět do vztahu lingvistickou zprávu a mimolingvistickou realitu“ (Larousse), známější je anglický ekvivalent, který jsem použil (pozn. překl.).

11) John F i s k e, *Télévision Culture*. London – New York : Methuen 1987, mj. s. 64–66. U autora se však pojem vyjednávání týká jen diskursivní aktivity diváků. Anž bychom prohlubovali diskusi, troufneme si dočasně tento pojem rozšířit na pól produkce obrazů a zvuků.

12) G. L e n c l u d, c. d., s. 59.

v kontextu kinematografie, přičemž jsme se inspirovali pracemi André Gardiese¹³⁾ a Stephena Heathe¹⁴⁾, kteří navrhli cenné pojmy pro sémiologický a naratologický popis filmové postavy. Přijatý slovník však zdaleka není definitivní.¹⁵⁾ První použití později komentovaných termínů bude ostatně v textu vyznačeno závorkami. Kruhová architektura textu vyplývá z faktu, že jednotlivé fasety postavy mezi sebou nejsou ani ve vztahu vylučovacím, ani ve vztahu kauzality či podmíněnosti.

Postava, uzel referencí

Filmová postava v sobě zpravidla spojuje několik faset, takže v konkrétní výpovědi figuruje jako uzel referencí. Přezkoumáme-li analýzu literárního textu Philippa Hamona v souvislosti s kinematografií, získáme společně s autorem tři druhy odkazů v textu, které tvoří síť „výzev a připomenutí“¹⁶⁾ a které apelují na divákovy kulturní kompetence. Postava může v první řadě zaujmout „referenční“ funkci, a to pokud poukazuje k extratextovému a institucionalizovanému vědění, k rolím, již existujícím programům a (stereo)typům. Tuto funkci plní na jedné straně historické postavy a osobnosti a na straně druhé postavy, které odrážejí mytické, alegorické či heroické figury.

Kromě toho postava ve své funkci „shifteru“¹⁷⁾ poukazuje k vypovídací či vyprávěcí instanci, která nějakým způsobem představuje buď autorova zmocněnce, nebo jeho prostřednictvím diváka, nebo oba najednou. Toto shiftování (*embrayage*) chápeme ani ne tak v pojmech identifikace, nýbrž jako projev vypovídacího postoje, postoje vyprávěče nebo postavy jakožto *filtru* nebo *fokalizátoru*¹⁸⁾. Postava tak obsahuje prvky, které ji

13) André Gardies, L'acteur dans le système textuel du film. *Etudes littéraires* 1980, č. 1, s. 71–108; T ý ž, *Le récit filmique*. Paris : Hachette 1993, s. 66–81.

14) Stephen Heath, *Questions of Cinema*. Bloomington : Indiana UP 1981, hlavně s. 178–184.

15) Překlad pojmů z němčiny do francouzštiny ostatně provázely velké problémy protínání sémantických polí a termínů. V optice interlingvistických a interkulturních debat jsme se nicméně mezi němčinou, francouzštinou a angličtinou snažili najít ekvivalenty pro označení každé fasety postavy (pojem odpovídající podle nás ve francouzštině všeobecnému, druhovému, nebo neutrálnímu pojmu).

16) Philippe Hamon, Pour un status sémiologique du personnage. In: R. Barthes – W. Kazzser – W. C. Booth – P. Hamon, *Poétique du récit*. Paris : Seuil 1977, s. 115–180.

17) Na této funkci postavy hodně pracoval Michel Colin, srov. Michel Colin, La notion de figurant embrayur: l'exemple des Damnés. *Théorème* 1990, č. 1, „Visconti. Classicisme et subversion“, s. 221–242. Ohledně autoreflexivního aspektu jistých faset postavy viz článek Dominique Blüher, Cinéma dans le cinéma: L'acteur dans Bellissima ou Second traité sur „le cinéma anthropologique“. *Théorème* 1990, č. 1, „Visconti. Classicisme et subversion“, s. 137–153.

18) Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca – London : Cornell UP 1990, s. 143 a násl. (Česky: S. Chatman, *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc : Univerzita Palackého 2000; pozn. red.) Autor rozlišuje tři „hlediska“ na události příběhu: zatímco *názor* (*slant*) vyjadřuje mentální postoj vyprávěče, který může být explicitní nebo implicitní, jenž však vždy vychází z pozice pozorovatele na okraji světa příběhu a je vnější diegetickému světu v pravém slova smyslu, *filtr* označuje postavu jakožto plátno vědomí – perceptivního, kognitivního, emocionálního a imaginárního – implikovaného v událostech příběhu. Pojem *fokalizátoru* se u Chatmana omezuje na doslovné optické a momentální hledisko postavy.

Dodejme, že v Chatmanově personalizované koncepci narace není vyprávěč *a priori* ztělesněn nějakou postavou: psychologický, sociologický a ideologický postoj prosvítající narací může být převzat

zapouští do historické situace filmové produkce, do filmové epochy (školy), do individuálního stylu. Postava tak ve své funkci shifteru svědčí o ideologických, morálních, estetických (a někdy také metadiskursivních) implikacích. Její sémantický obsah však zůstává neurčitý a dynamický a její status musí být pro každý film, nebo dokonce i v rámci jednoho filmu, redefinován.

Nakonec Hamon navrhuje „anaforickou“, intratextovou funkci, jež odkazuje k nějaké části filmového textu v jeho vývoji. Postava-anafora, jakožto mnemotechnická pomůcka, zaručuje filmu soudržnost a příběhovou koherenci mezi záběry, sekvencemi a narativními bloky příběhu. Prostřednictvím svých promluv a opakované vizuální přítomnosti divákovi usnadňuje distribuci informací v časoprostorovém univerzu diegeze.

Filmová postava se tak stává stále hutnější, více oscilující a dynamičtější konstrukcí: prostřednictvím vždy singulární kombinace faset a jejich funkcí je jakožto příběhová kompozice, integrovaná do diegetického a narativního kontextu nějakého konkrétního filmu v dané kultuře, rovnou zajata ve hře referencí. Obecným rámcem čtrnácti faset, které zde dále rozlišíme, je první, referenční rovina u Hamona (další dvě zasahují vnitřní popis daných faset). Navrhujeme ji rozdělit na čtyři nedílné a vzájemně interagující „sektory“, jež jsou definovány převládáním nějaké charakteristiky (a nikoli vyloučením ostatních charakteristik). Do těchto čtyř sektorů rozmístíme čtrnáct faset postavy. Kritérium, jež je v pravém slova smyslu referenční, bude zahrnovat fasety, které se vztahují k „afilmickému“ světu, jako je *osoba* nebo *osobnost* (nebo *celebrita*). „Protofilmické“¹⁹⁾ reprezentuje faseta *herce*. Fasety *statisty*, *filmovaného těla*, „*performance*“, *charakteru* a *protagonisty*, pokud jsou v úzkém vztahu s kinematografickou narací a estetikou, podle nás patří především k filmovému světu. Naopak fasety *hrdiny*, *typu*, *role*, *obrazu* a *hvězdy* se rovnou dovolávají intertextových a transtextových dimenzí – jestliže intertextovostí chápeme vzájemné odkazy jednoho filmu na druhý a transtextovostí odkaz nějakého filmu nebo postavy k jiným kulturním produktům (k literatuře, divadlu, televizi, rádiu, novinám atd.). Tyto čtyři sektory, zejména však dva posledně jmenované, v sobě zahrnují perspektivu, která je zároveň synchronní i diachronní a která prostřednictvím kulturního vývoje a rostoucí kulturní kompetence diváků nabývá onoho *kumulativního* aspektu, o němž mluví Ricoeur.

Osoba, osobnost, herec, figurant²⁰⁾

Osoba označuje jedince, lidskou bytost nesoucí osobní jméno a příjmení. Osoba je psychickou a fyzickou entitou představující základ *performance* „herce“ a lidské postavy ve

antropomorfním zmocněncem (který ve filmu někdy zůstává neviditelný ve formě vypravěčova hlasu), jeho komentář se však nicméně svou povahou a svým původem liší od komentáře postavy-filtru.

19) Pojmy afilmické a protofilmické jsou užívány ve významu užitém E. Souriauem v knize: Etienne Souriau, *L'univers filmique*. Paris : Flammarion 1953, s. 7.

20) Ve francouzštině *la personne*, *la personnalité*, *l'acteur*, *le figurant*. V němčině: *Person*, *Persönlichkeit*, *Schauspieler*, *Darsteller*. V angličtině: *person*, *personality* (nebo *celebrity*), *actor*, *player* (nebo *performer*).

filmu. Tento pojem jako takový bude z naší analýzy vyloučen a bude nám sloužit jen pro odlišující srovnání, abychom tak řekli srovnání skrze negaci, s postavou.²¹⁾

Také *osobnost* je zapuštěna v historické, politické a kulturní skutečnosti, jedná se však především o veřejnou osobnost obdařenou mediálním obrazem, která už tedy je v jistém smyslu fikční postavou. Společnost se slavnou osobností prostřednictvím všemožných mediací udržuje vztah vědění a někdy také intimnosti. Jakmile se objeví v nějakém filmu (jako například Louis Armstrong ve filmu Anthony Manna THE GLENN MILLER STORY), vnáší do něj svůj už ustavený mimofilmový „obraz“, jenž je buď znovu inscenován, nebo popřen (každopádně však zůstává obrazem obrazu): „hvězdy“ mohou hrát svůj obraz pod svým vlastním jménem jakožto *cameo* jako například ve filmu Roberta Altmanna HRÁČ. Naopak v životopisných filmech je osobnost ztvárněna fikční postavou, pro niž slouží jako zdroj inspirace a kterou ztělesňuje nějaký herec. V takovém případě se obě těla vrství přes sebe jako v dvojexpozici. Historická postava tak bojuje za, nebo proti svému modelu. Vždy je v tom „jedno tělo navíc“, jak napsal Jean-Louis Comolli.²²⁾

Výsledek schopnosti hrát, kterou projevuje lidská bytost, je charakterizován už faktem, že patří k protofilmickému univerzu a že poukazuje k pojmu *herce*. Hra herce obsahuje záměrnou mimetickou činnost, která může nebo nemusí být výsledkem určitého školení. V tomto poli analýzy tedy můžeme rozlišit neprofesionální herce, profesionální herce a hvězdy (které přesahují pojem herce, vrátíme se k tomu). Ve hře herců pak můžeme rozpoznat různé školy a metody. Prostřednictvím svého vzhledu a své individualizované hry zůstává herec v osobnosti hmatatelný v průběhu celého filmu, čímž odkazuje k její podvojně identitě.

Během přechodu protofilmického ve filmické se každá postava postavená před kameru stává automaticky *figurantem*. Tento pojem chápeme v jeho etymologickém významu figurace: označuje každé lidské tělo v jeho mimetické a reprezentativní funkci na té nejneutrálnější rovině. Faseta figuranta klade důraz na konstrukci postavy jakožto znaku, nebo dokonce jakožto celého diskursu v nitru filmu. Z hlediska recepce je postava vnímána jako tělo, které je zároveň konkrétní i imaginární a které je nejprve součástí fikce. Od chvíle, kdy se Louis Armstrong nebo Alfred Hitchcock objeví ve filmu, stávají se také oni figuranty, aniž by se přitom nutně stali „charaktery“. Tato faseta tak představuje analytickou kategorii, která abstrahuje od reálného historického těla a označuje sémiotickou bázi postavy, která ještě vůbec není narativní. Můžeme rozlišit tři druhy figurantů (jedná se o rozlišení podle velikosti): komparsisty (nebo figuranty v běžném slovy smyslu), kteří jsou využiti jako „hrubý materiál“ pro scény navozující atmosféru, pro ustavení prostředí nebo pro masové scény; charaktery (neboli postavy v úzkém slova

21) V němčině rozdíl sémantických polí slov *Person* a *Figur* neodpovídá rozdílu mezi „personne“ a „personnage“ ve francouzštině. Literární nebo divadelní postava tak dlouho mohla být označována pojmem *Person*. Ještě dnes se teoretikové, přestože přijímají pojmovou hranici mezi skutečnou lidskou bytostí a postavou jako uměleckým a/nebo mediálním produktem, úplně neshodují, pokud jde o její vyznačení na lingvistické úrovni, viz například v divadelní oblasti diskusi mezi Bernardem Asmuthem (Bernard Asmuth, *Einführung in die Dramen-analyse*. Stuttgart : Metzler 1994, s. 91 a násl.) a Manfredem Pfisterem (Manfred Pfister, *Das Drama*. München : Fink 1994 /1. vyd. 1977/, s. 221 a násl.). Pokud jde o nás, zastáváme jasné rozlišení mezi reálnou *Person* a textovou *Figur*.

22) Jean-Louis Comolli, Un corps en trop. *Cahiers du cinéma* 1977, č. 278, s. 5–16.

smyslu), které mohou být více či méně propracované, průhledné či neprůhledné, dynamické či statické a které v sobě spojují více než jednu prostou funkci a jsou proto obdařeny individuálními rysy; a konečně hvězdy, které jakožto jádra sociálně kulturní komunikace přesahují síť ostatních postav a význam jediného filmu.

Filmované tělo, „performance“²³⁾

Filmované tělo představuje postavu, pokud je vnímána, abychom tak řekli, fenomenologickým způsobem, totiž její quasi fyzický dojem. V klasickém hraném filmu založeném na rozpořbovaném analogickém obraze poukazuje k mimofilmovému lidskému tělu, které je z definice nepřítomné a které je ve dvojrozměrném obraze filmu vnímáno jako trojdimenzionální. Gardies, aniž by mluvil o těle, definuje tento aspekt postavy následujícím způsobem: jedná se o „materiální formu stop zjistitelných na samotném filmovém pásu, o ikonickou figuru herce, jejímž je fotografie pouhým aspektem“.²⁴⁾ Tělo tak představuje smyslový základ postavy na zvukové a ikonické rovině, primární (ale ne nepostradatelnou) instanci v emocionální nebo ještě spíše empatické implikaci diváka.²⁵⁾ Nezávisle na faktu, že tělo v tomto smyslu patří tomu či onomu herci, jenž je nositelem individuálních a singulárních indicií, představuje *filmované* tělo estetický a sociální konstrukt s potenciálem fyzického a psychického výrazu, jímž jsou nadány jediné postavy v kinematografii²⁶⁾ (neboť televize vytváří už jiná expresivní těla): černobílý obraz činí očividným fakt, že lidské tělo je „filmovým“ tělem, to znamená tělem inscenovaným ve filmu a skrze film, jeho specifickými výrazovými prostředky, které z něj činí také „kinematografické“ tělo.

Jestliže je tato *přítomnost* těla na plátně atributivní fasetou postavy, „performance“, tělo v akci, představuje její prediktivní doplněk: jedná se o vyjádření filmovaného těla pohybem. Richard Maltby a Ian Craven²⁷⁾ rozlišují „integrovanou“ *performanci* a „autonomní“ *performanci*. První se vztahuje ke shodě mezi hercovou figurativní performancí

23) V němčině: *gefilmter* nebo *filmischer Körper* (eventuálně *Körperbild*), „Performance“. V angličtině: *the filmic (filmed) body* nebo *body image, performance*. Němčina i francouzština (i čeština – pozn. překl.) se sjednocují s angličtinou ohledně významu slova *performance*. To ve všech zmíněných jazycích označuje představení, skrze něž se tělo vystavuje podívané.

24) A. Gardies, *L'acteur dans le système...*, s. 72.

25) Jsme si vědomi faktu, že postava hraného příběhu na jedné straně nepotřebuje nutně tělo, aby existovala, a že na druhé straně může nabýt lidské formy ve filmu, který nemusí sestávat ani z pohyblivých obrazů (viz film Chrise Markera *RAMPA* anebo film Agnès Vardové *BUĎTE ZDRAVÍ, KUBÁNCI*), ani z obrazů analogových (jako například animované filmy), a konečně, že nemusí ani odkazovat k reálnému tělu (například virtuální obraz). Přestože tento teoretický text nepostupuje touto cestou, analýza fenomenologických rozdílů postav v závislosti na nosiči by se mohla situovat na této rovině. Zpočátku by se mohla inspirovat analýzou relevantních rysů obrazu navrženou R. Odinem v knize: Roger Odin, *Cinéma et production du sens*. Paris : Armand Colin 1991, s. 41–58.

26) Tento aspekt filmovaného těla souvisí s debatami, které se ve 20. letech vedly kolem „fotogeničnosti“ a „fyziognomičnosti“.

27) Richard Maltby – Ian Craven, *Hollywood Cinema. An Introduction*. Oxford – Cambridge : Blackwell 1995, s. 234 a násl.

(hereckou hrou), estetickou přítomností, inscenováním těla a jeho integrací do narace. O autonomní *performanci* se naopak jedná tehdy, když se tělo vydává podívané, což se děje buď prostřednictvím kódovaného výrazového stylu (jako tělo div v desátých letech), anebo intradiegetickou inscenací varietních „čísel“, zpěvu či tance, které mohou být eventuálně umístěny do diegetického dispozitivu odpovídajícího spektaklu. V tomto případě vzniká silný dojem virtuóznosti spojující *performanci* filmovaného těla a kinematografie (který je ve vztahu k „filmovému obrazu“). Tyto spektakulární momenty často přesahují rámec vyprávěného příběhu a narušují proud vyprávění.²⁸⁾

Charakter (aneb postava v úzkém slova smyslu)²⁹⁾

Pojem *charakter* patří do divadelní a literární tradice a v průběhu různých epoch se v umělecké praxi silně proměnil. Podle divadelní teorie Bernharta Asmutha se charakter – od Aristotelova žáka Theofrasta až po francouzské moralisty – netýká celé fiktivní lidské bytosti, nýbrž výlučně jejího morálního a intelektuálního postoje, v jehož rámci označuje jen jeho konstantní rysy (*ethos*) a nikoli momentální stav jeho duše (*pathos*). Od začátku moderní epochy se důraz přesunul z normativního a moralistického hlediska k popisnému a od všeobecné koncepce ke koncepci individuální.³⁰⁾

Eugene Vale, autor četných scénářů hollywoodských filmů, ve své příručce³¹⁾ vysvětluje, že při vytváření postavy je třeba rozlišovat charakterizaci, charakter a charakteristiky: charakterizace obsahuje *všechny* fakty o nějaké lidské bytosti, jejímž je charakter jen *jedním* aspektem; charakteristiky jsou pak singulární složky, z nichž charakter sestává.

28) Stephen Heath (c. d., s. 113 a násl.) tyto dvě úrovně performance doplňuje dalšími dvěma, které jsou v nepřímém vztahu k postavě: na jedné straně se jedná o *performanci* kamery a promítačky, které umožňují zhlédnutí filmu; na druhé straně je situován divák, jenž nutně přispívá ke zrození filmu svým pohledem a svou symbolickou aktivitou. Sledovat film, jít do kina implikuje také „[the] performance of you – subject – in time. [...] Performance as a remembering, the production of a memory“ (s. 122).

29) Německy: *Charakter*. Anglicky: *character*. Jestliže v němčině můžeme snadno vyhradit pojmy *Charakter* a *Figur* různým sémantickým polím, přestože jsou často užívána jako synonyma, angličtina a francouzština narážejí na podobný problém: *character* se používá jako rodový pojem (my zde budeme používat pojem *figura*) a to i v úzkém slova smyslu. Ve francouzštině jsme také zvolili pojem *caractère*, jenž označuje uměleckou tvorbu *analogonu* lidské bytosti, protože chceme zdůraznit fakt, že postava v úzkém slova smyslu nesplyvá s postavou v širokém slova smyslu a že každá postava není nutně charakterem (pokud se týká synonymního pole použití srov. Partrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod 1996, s. 41). Poznamenejme, že tento pojem je použit i v překladu Aristotelovy *Poetiky* (Paris : Seuil 1980, s. 55 a násl.). My se však od aristoteléské koncepce vzdalujeme, protože pro něj jsou charaktery důležité jen jako *agenti*, jakožto jednající postavy podřízené akci, zápletky. Akce určuje rovněž vyčnívající rysy postavy, která představuje vždy jen dodatečný prvek, není dokonce ani zásadní pro úspěch tragédie. K tomuto tématu viz komentář S. Chatmana: Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca – London : Cornell UP 1978, s. 108–133. Autor navrhuje koncepci soustředěnou více na *caractère*, ke které se rádi připojujeme s tou výhradou, že tato koncepce nebere vůbec v úvahu specifičnost kinematografie.

30) B. Asmuth, c. d., s. 91 a také P. Pavis, c. d., s. 41 a 247 a násl.

31) Eugene Vale, *The Technique of Screen & Television Writing*. New York : Simon & Schuster 1982, s. 104 a násl.

V kinematografii existuje individuální charakter jen latentním způsobem a vyjadřuje se jedině v akcích lidských bytostí, z nichž divák vyvozuje jejich charakteristické vlastnosti.

Touto klasickou koncepcí postavy prosvítají premisy aristotelské teorie, v níž dominuje akce a postavy jsou především jednajícími postavami. Pro kinematografii nám však nepřipadá příliš vhodná (ať už se jedná o narativní, sémiologickou či estetickou rovinu), takže navrhuje použít pojem charakter v obecném smyslu, který Vale dává charakterizaci – a to přesto, že existuje dialektický vztah mezi charakterem a akcí, mezi „být“ a „dělat“. Kromě činnosti a promluv tedy zahrnujeme pod pojem charakteru také biografické faktory (pohlaví, věk, sociální postavení), vztah charakteru k ostatním postavám a jeho integraci do diegetického kontextu. Charakter zahrnuje individualizované psychické kvality, postoje jednání a schopnost intelektuálního a emocionálního vývoje – jestliže je postava charakterem, má nějakou identitu a nějakou historii. Čímž se také situuje do dialektického vztahu mezi všeobecným a jednotlivým: charakter „je velice přesný, každému z nás nicméně nechává prostor pro své uzpůsobení“.³²⁾

Z tohoto hlediska představuje charakter vždy ryzí pojem, ideu, signifikát. Avšak jestliže i v literatuře obsahuje exteriorizované individuální rysy spojené s jeho fyzickým, pohlavním a také sociálním vzhledem, v kinematografii se většinou aktualizuje v těle nějakého herce, jenž ho poznamenává svou hrou a *interpretuje* jej. Společně s filmovaným tělem a *performancí* představuje charakter nejhutnější stav figuranta. Je fiktivním *analogonem* lidské osoby v jejím celku, „maketou osoby“, jak to vyjádřil Hans J. Wulff.³³⁾ A jestliže představuje onen „balíček diferenciálních prvků“ popsany Lévi-Straussem,³⁴⁾ který může být prostřednictvím svých atributivních a predikativních rysů analyzován jako imaginární bytost, nemůžeme abstrahovat od pohyblivého obrazu postavy a všech indicií neverbální komunikace: na této rovině zaujímají privilegovaný status tvář a hlas, a to především kvůli divákově emocionální implikaci. Charakter se však může také projevoval prostřednictvím ruchů, písní, nebo se objevovat pouze v dialogích jiných postav. Pojem charakter je tak v kinematografii mnohem komplexnější než v literatuře nebo i v divadle, a to díky mnohosti látek výrazu a díky všem estetickým prostředkům, které ho mohou ztvárňovat.³⁵⁾ Charakter také představuje centrální aspekt postavy, neboť v sobě sjednocuje mnoho jiných faset. To však neznamená, že by každá postava byla charakterem.

V univerzu fikce je entita figurant-charakter definována svým bytím a svým jednáním. Alespoň v klasických filmech mají její akce dopad na zápletku, která jí zase napomáhá

32) P. P a v i s, c. d., s. 42. Srovnej také na téže straně pasáže o charakterizaci.

33) „Der Entwurf einer Person“, Hans J. Wulff, *Personenwahrnehmung – Charakter/Figur/Rolle – soziale Interaktion*, nepublikovaný text, 1996. Viz také jeho článek v tomto čísle (La perception des personnages de film. *Iris* 1997, č. 24, s. 15–32; pozn. red.) o percepci postavy v hraném filmu.

34) Claude L é v i - S t r a u s s, *Antropologie structurale deux*. Paris : Plon 1973, s. 170. Výraz byl pro analýzu literární postavy převzat a diskutován Philippem Hamonem (P. H a m o n, *Pour un statut sémiologique...*, s. 126) a André Gardiesem pro analýzu filmové postavy (A. G a r d i e s, *L'acteur dans le système...*, s. 80) a také Marcem Vernetem (M. V e r n e t, *Le personnage de film*. *Iris* 1986, č. 7, s. 82 a násl.). Dodejme zde, že myšlenky vyložené v tomto článku těmto autorům za mnohé vděčí.

35) Jurij Lotman zdůrazňuje tento bod, srov. J. L o t m a n, *Esthétique et sémiotique du cinéma*. Paris : Editions sociales 1977, s. 148–150; stejně jako A. G a r d i e s, c. d., s. 94 a násl.

odhalovat se v interakci s jinými postavami a s celkem diegetického univerza. Charakter přináší postavě svou schopnost vývoje psychologicky motivovaného narativním kontextem a/nebo žánrem.³⁶⁾ Nakonec však charakter nějaké postavy vždy ve velké míře závisí na divákově interpretaci, a proto je tento pojem jedním z nejdynamičtějších a nejprehavějších.

Kromě toho, že závisí na způsobu vyprávění (na autorově stylu, na epoše, na žánru), může být charakter nějaké postavy, ať už je průhledná, anebo naopak temná, více či méně propracován v závislosti na místě, jaké zaujímá v hierarchii vztahů hlavních a vedlejších rolí. Často vlastně můžeme mluvit o charakteru jediné v souvislosti s „hlavní postavou“ (eventuálně s hlavními postavami v množném čísle) a s první řadou „vedlejších postav“. Forster³⁷⁾ rozlišuje tyto „hutné“ („round“) charaktery od „plochých“ („flat“) charakterů. Ty mají blízko k typům, nebo ještě spíše k šaržím (*emplois*)³⁸⁾, jak je chápe divadlo 17. a 18. století, standardizovaným postavám, ztuhlým rolím definovaným prostými protiklady, které vzešly z *Commedia dell'Arte* a převzalo je francouzské divadlo.³⁹⁾ Rozlišení mezi typem (v našem významu „rolí“) se zobecnitelnými rysy a charakterem získává smysl teprve ve chvíli, kdy byl v 19. století charakter přikrášlen individuálními a osobními rysy. Na rozdíl od „dynamického“ charakteru zůstává typ (role) „statický“ a nepřekvapuje nás: „Nejenom že jeho atributy zůstávají identické, ale navíc nejsou příliš početné a často představují nějakou kvalitu nebo její nedostatek ve vyšším stupni.“⁴⁰⁾ Přibližují se tak k tomu, co Barthes nazývá „figurou“, která je „neslušnou, neosobní, achronickou konfigurací symbolických vztahů“.⁴¹⁾

Vzhledem k síti postav nějakého filmu budeme tyto ploché charaktery raději nazývat „funkčními postavami“ nebo „pomocnými postavami“ a termínu typ vyhradíme užší význam. Stejně jako rozlišujeme zjevnou formu postavy od jejího sémantického programu, budeme odlišovat typ od role. Oba tyto termíny, obě tyto fasety postavy se spojují v pojmu *typ*, jak byl popsán v literatuře nebo v divadle, filmová teorie by se však od tohoto pojetí měla osvobodit a toto rozlišení zachovat (vrátíme se k tomu).

Dodejme zde, že postava může být inspirována – jako v každé fikci – skutečnou osobou nebo historickou osobností. Je-li identifikována, představuje postava pro diváky referenční prvek, aniž by přesto nějak existovala mimo text. Můžeme také odlišit původní charaktery od charakterů, které se vztahují k modelům preexistujícím v literatuře, v divadle nebo v kinematografii – zde analýza vstupuje do rozsáhlé oblasti adaptací a *remaků*. Zatímco původní charaktery povstávají ze scénáře filmu abychom tak řekli *ex nihilo*, ty druhé svědčí – jako například paní Bovaryová – o afirmované intertextové a/nebo transtextové dimenzi. Každá tvorba postavy však očividně více či méně

36) V nep psychologických nebo poetických filmech se může vývoj charakteru odehrávat bez zjevného důvodu, přesto je třeba se ptát zda popis charakteru, jak ho zde nahlížíme, platí také pro tento typ postav.

37) E. M. Forster, *Aspect of the Novel*. London : Edward Arnold & Co 1927, s. 93 a násl. Srovnej také Seymour Chatman, *Story and Discourse*, s. 131 a násl.

38) P. Pavis, c. d., s. 115. V němčině se v tomto případě mluví o *Rollenfach* a v angličtině o *character type*.

39) B. Asmuth, c. d., s. 88.

40) Oswald Ducrot – Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil 1972, s. 289 a násl.

41) Roland Barthes, *S/Z*. Paris : Seuil 1970, s. 74.

explicitním a vědomým způsobem spočívá na imitovaných a modifikovaných kulturních vzorech (charaktery, role a typy).

Protagonista, hlavní a vedlejší postavy⁴²⁾

Pojem *protagonista* označuje už ve starověkém řeckém divadle herce, jenž hraje nejdůležitější part. Druhá role (role je zde chápána ve svém běžném významu) je nazývána *deuteragonista* a třetí role *tritagonista*. Dokonce i v divadle se dnes používá jen první pojem, a to pro postavy, které se nacházejí v centru akce a konfliktů.⁴³⁾

S pojmem protagonisty, jenž implikuje hierarchii mezi postavami, definitivně vstupujeme do pole narativity. Distribuce hlavních a vedlejších postav je syntagmatické a paradigmatické povahy. Závisí na jejich důležitosti nejen vzhledem k akci a k ostatním postavám, ale také vzhledem k jejich přítomnosti na plátně, ke způsobu jejich režijního ztvárnění v rámci mizanscény a vzhledem k jejich narativní funkci. V klasickém modelu s sebou hlavní postava přináší prvotní klubko zápletky a představuje nejpropracovanější charakter, který na sebe soustředí implikace diváků. Svou dominantní přítomností vytváří ohnisko a přináší textu – ale také fikci, diegezi, montáži atd. – nutnou soudržnost, představuje jakoby perspektivní a intencionální centrum reprezentace a vyprávění. Narace, jakožto zjevný akt, je prostřednictvím optické a/nebo narativní objektivace také často fokalizována na něj a jeho prostřednictvím⁴⁴⁾ (Hitchcockova REBECCA a OKNO DO DVORA). V tomto prototypickém modelu si hlavní postava (nejčastěji v jednotném čísle⁴⁵⁾) v průběhu celého trvání filmu podržuje svůj status „dominantní“⁴⁶⁾ postavy. Vždy však může uvnitř nějakého narativního segmentu (scény, sekvence, aktu) přepustit své privilegované místo jiné postavě. Avšak jakmile jsou různé funkce protagonisty rozděleny na několik postav, text se stává polyfonickým a divákově centrum percepce a porozumění se stává méně jednoznačným (tak jako v Premingerově filmu LAURA nebo v Lumetově PARTĚ).

Z technického hlediska vyprávění protagonista nebo protagonistka (*main character*) organizuje síť ostatních postav, které na ni nebo na něj odkazují ve svých pozicích a aktivitách a které mohou být roztříděny na vedlejší *protagonisty* (Syd Field je nazývá *major characters*)⁴⁷⁾, na vlastní vedlejší postavy (*personnages secondaires*) a na pomocné

42) Německy: *Protagonist/in*, *Hauptfiguren* a *Nebenfiguren*. Anglicky: *protagonist*, *main character* a *minor character*.

43) P. P a v i s, c. d., s. 274. Dodejme, že antagonistu nepatří do stejné definiční řady jako tři citované pojmy.

44) Marc Vernet, *Personnage*. In: Jean Colette (ed.), *Lectures du film*. Paris : Albatros 1980, s. 177–180.

45) Ohledně antropocentrismu v jednotném čísle (mužského rodu), jenž určuje mnoho vyprávění, a to včetně vyprávění s konstelací páru nebo příběhů ve třech srov. Margrit Tröhler, *Hierarchien und Figurenkonstellationen*. In: Britta Hartmann – Eggo Müller (eds.), *7. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Postdam '94*. Berlin : Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 1995, s. 20–27.

46) Ve smyslu Romana Jacobsona: R. J a c o b s o n, *La dominante*. In: T ý ž, *Huit questions de poétique*, Paris : Seuil 1977, s. 77–85.

47) Syd F i e l d, *Screenplay. The Foundation of Screenwriting*. New York : Dell 1979, s. 23.

postavy v kulisách nebo v pozadí (ty by se daly shromáždit pod pojem „terciální“ postavy). Hierarchie, která vyvěrá ze statutu postav – spojená s komplexností jejich charakteru a funkcí – je vztahová a musí být upravena pro každý film.⁴⁸⁾

Abychom se naladili na přehršel *vedlejších postav*, navrhujeme rozlišovat vlastní vedlejší postavy, pomocné postavy a postavy čistě funkční. První z nich ještě mají individualizovaný charakter, přestože počet jejich rysů je omezen. Dvě zbývající se sice nedají popsat jako charakter (podle Fostera jsou plochými charaktery anebo „typy“), jsou však přece hutnější než prosté postavy v pozadí nebo v prostředí. Přestože jsou sotva individualizovány a zůstávají anonymní, objevují se ve filmu opakovaně a definuje je nějaká charakteristická činnost (prediktivní funkce sluhu) anebo nějaký kvalitativní rys (atributivní funkce vzdálené důvěrnice nebo šaška), které většinou nemají žádný skutečný narativní dopad. Zatímco pomocné postavy jsou přiděleny jednomu nebo několika protagonistům, funkční postavy jsou podřízeny přímo struktuře vyprávění, ve kterém zaujímají, abychom tak řekli, čestné či ornamentální místo. Žádná z nich nemá psychologickou hloubku, ani vlastní identitu. Mohou tedy sledovat minimální předurčenou „rolí“, aniž by vytvořili konzistenci charakteru – naopak postava-charakter může vždy naplnit tuto funkci. Funkční postavy bez těla, jako například Godot, reprezentují čiré ideální koncepty, a to přesto, že jejich status ve struktuře vyprávění může být veliký.

Narativní síť postav se rozpíná přes síť sociálních útvarů, obě tyto sítě však nejsou nutně určeny stejnými hierarchiemi a závislostmi. Protagonistka tak může být součástí páru, rodiny, profesní skupiny, nebo se vepisovat do nějaké sociální třídy. Možná má přátele (přítelkyně), nepřátele (kteří reprezentují pozice a póly, které mohou být samy analyzovány vzhledem ke sféře akce, k rolím atd.). Každá postava, ať už se jedná, nebo nejedná o propracovaný charakter, je situována v sociální struktuře a ocitá se „tak jako v samotném životě ukotvena v různých vztazích, které ji orientují“. Z tohoto důvodu navrhuje Hans J. Wulff⁴⁹⁾ pro popis změn identity postav-charakterů analyzovat jejich sociální vzdálenost či blízkost v jednotlivých jejich formacích a vzájemné závislosti.

Přesto nám však osazenstvo nějakého vyprávění v dané narativní konfiguraci, stejně jako jeho sociální spletenec, podle všeho nabízejí nejméně dvě úrovně analýzy, jež mohou vstoupit do konfliktního vztahu. Na jedné straně stojí status postav vzhledem k jejich funkci ve vyprávění: perspektivní centrum může být představováno jednou nebo několika postavami (například více méně homogenní skupina ve filmu Assi Dayana ŽIVOT PODLE AGFY, nebo mozaika postav ve filmu Roberta Altmana PROSTŘÍHY). Na druhé straně stojí integrace postav do sociálních útvarů. Vypracování jejich charakteru a projevy jejich konfliktů mimoto závisí na fokalizaci vyprávění, na zvoleném žánru atd. Tak například při vytváření páru, ve kterém jen jednu jeho část zosobňuje protagonista, může navzdory předpokládané minimální sociální vzdálenosti jeho druhá část ustoupit

48) K tomu bychom se mohli inspirovat rozlišením, které navrhuje specialistka na scénáře Linda Segerová: L. Seger, *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. New York: Henry Holt & Co. 1992, s. 123 a násl.

49) Hans J. Wulff (*Personnenwahrnehmung – Charakter/Figur/Rolle...*, s. 18–20) v reakci na typologii konstelací postav spojených se svým narativním statutem navrženou Margrit Tröhlerovou: M. Tröhler, *Hierarchien und Figurenkonstellationen*, s. 23 a násl.

do pozadí a fungovat zde jen jako funkční postava nebo jako kulisa vzhledem k obrazu a vyprávění. Nebo si obě dvě mohou naopak rozdělit narativní status protagonisty a jejich jednota se může vepsat do vztahů podobnosti, antinomie, rozdílu nebo komplementarity⁵⁰⁾ a pokaždé přitom implikovat jiný sociální vztah (jenž mimo jiné závisí na rozdílu pohlaví). Referenční sociální síť může také být úplně převrácená, jestliže protagonistu vyprávění představuje sluha a pán domu je odsunut do pozadí (SOUMRAK DNE Jamese Ivoryho, nebo SLUHA Josepha Loseyho).

Tyto textové, narativní a sociální struktury mají v každém případě silný dopad na intelektuální, emocionální a kulturní operace na straně receptce.⁵¹⁾ Aby diváci pochopili nějaký film, musí být schopni kombinovat několik vztahových sítí, jež se dovolávají diváckých kompetencí týkajících se uměleckých (*fictionnels*) textů i sociálních zkušeností jejich každodenního života.

Hrdina, hrdinka⁵²⁾

V klasickém vyprávění na sebe často jediná hlavní postava bere fasetu hrdiny, pokud oba tyto aspekty postavy organizují text vertikálním způsobem. Hrdinský postoj ovšem přesahuje jednotlivý film a vepisuje postavu do archetypální dimenze, jak ji popsal Edgar Morin: hrdina označuje „nadřazený a ideální charakter“ vybavený morálními hodnotami a ctnostmi.⁵³⁾ Představuje atributivní a symbolickou kategorii, která vytváří perspektivní pohled na rovinu příběhu. Je charakterizována svou povahou či podstatou. Šťěstí a neštěstí, které hrdinu zasahuje, je vždy výsledkem nějaké vnitřní kvality nebo vady, jež však obsahuje něco *osudového*, co do jisté míry odindividualizuje jeho chování a jeho akce. Je to herold, nositel poselství, které přesahuje jeho osobní osud. Dokonce i antihrdina, jeho negativní, ironický či groteskní protějšek, vždy vystupuje nad konstelace ostatních postav. Existují však vyprávění bez hrdinů, nebo s diskvalifikovanými „hrdiny“ odsunutými na místo vedlejší role.⁵⁴⁾

Hrdina je vždy nositelem mýtické dimenze, která sahá až ke starověkým řeckým polobohům. V průběhu dějin se nicméně významně proměnil. Klasický hrdina řecké tragédie, jenž sám podléhá božským zákonům a představuje ještě vyšší a nedosažitelnou bytost, ztrácí v moderní době svůj příkladný charakter. Následkem postupného snižování může hrdina označovat také komickou figuru: pojem začíná být užíván jako více méně

50) Ohledně těchto čtyř forem vztahu srov. M. V e r n e t, *Le personnage de film*, s. 85.

51) K tomuto všeobecnému přístupu k formám divácké implikace z kognitivního hlediska srovnej Murray S m i t h, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford – New York : Oxford UP 1995.

52) Německy: *Held/in*. Anglicky: *hero / heroine*.

53) Edgar M o r i n, *Les stars*. Paris : Seuil 1972, s. 117 nebo s. 20. Lpíme ovšem na rozlišení hrdiny a hvězdy, stejně jako pojednáváme postavu jakožto protagonistu a postavu jakožto hrdinu jako dvě odlišné fasety – na rozdíl od Gardiese (*L'acteur dans le système...*, s. 75), který je směšuje. Gardies omezuje funkci hrdiny na „*vnitřní* usouvztažnění různých postav jednoho vyprávění“ a staví ji proti „*roli*“, která „*postupuje prostřednictvím vnějšího usouvztažnění vzhledem k dílu*“ (s. 75, zvýr. kurzívou autory). K roli se vrátíme později.

54) Vzhledem k literárnímu programu naturalistických spisovatelů srovnej P. H a m o n, *Texte et idéologie...*, mimo jiné s. 70 a násl.

synonymní s pojmy protagonista (hlavní postava) a charakter.⁵⁵⁾ My zde hájíme omezené použití tohoto pojmu (rozhodně alespoň pro rozlišení různých aspektů), neboť ne každá hlavní postava, ne každý hutný charakter je hrdinský. Každopádně v kinematografii, jakož i jinde, hrdina existuje, i když není nikdy víc než jen skromnou individualizovanou replikou klasického hrdiny (epického či tragického).

Faseta hrdiny není spojena s žádným specifickým modelem výrazu vyprávění a je silně ovlivněna žánrem – a tedy „rolí“. Situuje se rovnou na intertextové a transtextové rovině. Heroická dimenze však může případně podpírat jednotlivou postavu nějakého filmu a vepisovat se do jejího charakteru, který je její aktualizovanou variantou.

Bude třeba se ptát na pohlavní diferenciaci mezi hrdinou a hrdinkou. Hrdina a hrdinka implikují nejen různé hodnoty tím, že s sebou nesou různé sociální a ideologické interpretace, udržují také jiné vztahy s ostatními postavami a s postavami opačného pohlaví. Dokonce ani v pozici protagonisty není jejich vliv na akci a na vývoj vyprávění stejný. Tyto otázky by se staly ještě komplikovanějšími, kdybychom analyzovali implikace etnické příslušnosti hrdiny a hrdinky v naší západní kultuře.⁵⁶⁾

Typ a role⁵⁷⁾

Vztahy mezi fasetami typ a role jsou úzké, ale ne nutné. Pozdržme se nejprve u typu. Tento pojem se zde omezuje na jeden aspekt významu, který pro něj stvořila literární a divadelní tradice, a má spíše blízko k sémantickému poli, jaké mu připisuje běžná řeč.

Typ se rýsuje na základě hercova fyzického vzhledu, na kulturní konstrukci toho, jak má nějaká postava „vypadat“, na sociálním a historickém schématu a na jeho estetické inscenaci (*mise en scène*). Tyto aspekty typu jsou ve vztahu permanentní vzájemnosti: mají společné to, že charakterizují postavu podstatnými fyzickými rysy, které jsou však exteriorizovány a více či méně singularizovány (vždy jsou však „typické“). *Role*, na rozdíl od *typu*, odpovídá abstraktnímu programu, který se týká jednání postavy. Divák samozřejmě může na základě typu vyvodit závěry o chování, vystupování nebo o roli, ty však nemusí být postavou během filmu nutně uskutečněny.

Typ na jedné straně obsahuje individuální fyzické charakteristiky herce (a postavy), jež jsou zatíženy konotacemi a jež se hned také jeví jako kulturní rysy. Přestože volba typů reaguje na mediální konstrukci a ovlivňuje například *type-casting* (v němž se kombinuje typ, role a hra herce, aby určila především všechny ty opakující se vedlejší role), reference i zde zůstávají ve velké míře mimofilmové, tedy pokud jsou spojeny s konkrétním tělem – to znamená s fyzickými a sociálními momenty vzhledu, gestuálnosti, znělosti hlasu, dikce atd., zkrátka s kvalitami, které do filmu přináší herec a které přetváří – a skrze toto tělo s historickým kontextem.

Na druhé straně se hercovo tělo objevuje jako kulturní a estetický znak: jakožto signifikantní konstrukce obsahuje *look* postavy, který je ve vztahu k módním fenoménům

55) P. Pavis, c. d., s. 159 a násl.

56) Viz například Mary Ann Doane, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York – London: Routledge 1991, s. 209–248. Transkulturní studie klasického hrdiny s maskulinní dominantou viz Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Bollingen Foundation 1949.

57) Německy: *Typ, Rolle*. Anglicky: *type, rôle*.

a který také zahrnuje rekvizity sloužící k jeho identifikaci, pózy, postoje, zkrátka inscenaci těla na protofilmické, filmické i kinematografické rovině.

Pojetí typu na základě jeho nerozpletně spjatých složek se točí kolem dvou pólů. Na referenční rovině typ (ve smyslu Ejzenštejnovy a také neorealisticke „typáže“) označuje představitele nějaké skupiny nebo sociální třídy (dělník a dělnice, ale také adolescent nebo adolescentka *hip-hopové* generace), poukazuje například k ideji „muže nebo ženy z ulice“. Typ je tak nositelem historických a někdy také transkulturních referencí. Buď podléhá vývoji, nebo se zastavil v dané epoše a stává se tak strnulým signifikátem nějaké abstraktní ideje. Nový referenční typ se může zrodit ze vzájemného působení mediální konstrukce a sociálního vývoje: obraz „nových lidí“, který veřejně vyhlašují média, nachází svůj doplněk v určitém *looku* dnešních mladých lidí, aniž bychom mohli rozlišit příčinu a účinek.

Typ jakožto kategorie, která je už rovnou umělecká a imaginární, je na intertextové a transtextové rovině vtělením abstraktní ideje (má blízko k Barthesově *figuře*, zdůrazňuje však signifikantní aspekt). Třebaže obsahuje sociálně historické faktory, neodkazuje typ přímo k afilmickému světu: rozpoznáme-li ho u empirické osoby, snadno usoudíme, že se tato osoba podobá karikaturnímu portrétu. Zde figuruje mediální obraz (v širokém slova smyslu) jako vzor. Mezi tímto mediálním obrazem a odpovídající rolí často existuje úzký vztah. Jedná se například o přehnané vizuální atributy, které u Billa Wildera definují roli chamtivého kapitalisty: je spíše tlustý, arogantní, oblečený v šedivém obleku, kouří tlustý doutník a houpe se v křesle uprostřed velké kanceláře vybavené několika telefony (viz James Cagney/C. R. MacNamara ve filmu *RÁZ, DVA TŘI*). Také role *femme fatale* odpovídá různým možným typům jako je například italská diva desátých let, obraz Louisy Brooksové jakožto *flapper*, blondýny ve *filmech noir* nebo různé obrazy Lolity.

Tyto mediální aspekty typu mohou působit ahistorickým způsobem nebo se přizpůsobovat proměnám v čase. Vždy platí, že si typ podržuje několik rysů, které jsou s ním spjaty, což ho činí snadno rozpoznatelným. Individuální charakteristiky nějakého herce mohou mimoto vytvořit nesoulad mezi prvním a druhým aspektem typu, mezi jeho fyzickým vzhledem a jeho *lookem*, nebo si pohrávat s nesouladem mezi typem a rolí. Nebo se ony charakteristiky mohou naopak naprosto rozpustit v typu, jenž může odpovídat charakteru (je-li přítomen charakter). Avšak od chvíle, kdy už vztah mezi typem a rolí nepřipouští individuální aktualizaci a tedy variantu a kdy se přínos charakteru stává bezvýznamným, nastoluje se tendence ke *stereotypu*, k „předem známému a velice často opakovanému schématu“, ve kterém už postava nemá „ani tu nejmenší individuální volnost akce“⁵⁸⁾: nacházíme zde postavu-loutku, jaká vystupuje v reklamních filmech a jiným způsobem také slavné *šarže* (*charges*) výmarské kinematografie, které amalgám herce, typu a role dotáhly napříč různými postavami na nejvyšší stupeň a dosáhly vysoké hodnoty podívané a úspěchu u dobového publika.⁵⁹⁾

58) P. Pavis, c. d., s. 339.

59) Jedná se například o herce Kurta Gerona, Rosu Valettiovou a Juliuse Frankensteina v analýze Karla Prümma: K. Prüm, Erneutes Lob der Charge. *Filmwärts* 1992, č. 23/3. Viz také jiné články v tomto sborníku. Jak se různé lidové typy vyvíjely v literatuře během 19. století směrem ke stereotypům viz Ruth Amossi, *Sémiologie du stéréotype*. Paris: Nathan 1991, s. 49 a násl.

Pokud se týká *role*, běžná řeč ji používá v kvantitativním smyslu: mluví se totiž o distribuci rolí – hlavních a vedlejších – podle jejich důležitosti ve filmu. V tomto smyslu role označovala u Řeků a Římanů svitek pergamenu obsahující text, jenž měl být přednesen a pokyny k jeho interpretaci⁶⁰⁾ – ve filmové oblasti to poukazuje ke scénáři. Protože role chápána v tomto smyslu je často používána jako ekvivalent pojmů hrdina, protagonista, hlavní a vedlejší postava, označili jsme ji v němčině a angličtině termínem *Part/part*. I když toto použití pojmu není nutné měnit, představuje jen první aspekt.

Na jiné rovině je třeba rozlišovat roli a *aktanta* (*actant*). V greimasovském aktanciálovém schématu se aktant situuje nejen na úrovni projevu, ale také na úrovni logiky akce. Odkazuje k šesti jednajícím silám, z nichž každá je definována svých vztahem k ostatním. Pro Greimase role naopak představuje prostřední úroveň mezi aktantem a hercem, vepisuje se mezi narativní úroveň a textový povrch (ale ne na rovině reprezentace, neboť pro to musí být ztělesněna nějakým hercem). V této koncepci tedy role figuruje jako místo přechodu, „oživená figurativní, avšak anonymní a sociální entita“, které poskytuje individuaci herec, jenž jich spojuje a může spojovat několik.⁶¹⁾

Aniž bychom tuto definici vyvraceli, zvolíme si nicméně s Gardiesem pojem role, který divadlo definovalo jako soubor kódovaných rysů⁶²⁾ (obě definice se ostatně částečně spojují). Gardies považuje roli za rodovou figuru, za soubor neměnných rysů, které mohou být singularizovány a které obsahují abstraktní program akce. V konkrétním textu roli odpovídá – na rozdíl od hrdiny – *horizontální* distribuce, která spočívá na kulturním modelu a vytváří určitý horizont očekávání.⁶³⁾

Dodejme, že role může být oporou pro charakter, nebo se naopak při tvorbě nějaké postavy může projevovat převládajícím způsobem a vytlačit charakter ve vlastním slova smyslu. Může prosvítat v typu, ale její charakteristiky se mohou rovněž utopit v individuálních rysech a působit na jednání postavy jen skrytě – přesto ji bude vepisovat do známého kulturního schématu.

Zdá se, že v kinematografii nám referenciální povaha rolí, jež je v úzkém vztahu s dějinami kinematografie a žánru, nabízí četné možnosti analýzy. Rozlišíme dva druhy rolí. První jsou zakotveny na rovině transtextové – role zrádce, krále nebo sluhy existují také v literatuře a v divadle – nebo intertextové (ty jsou definovány kinematografickými specifičnostmi). Je nicméně otázka, zda existují specificky filmové role, nebo jestli se ve skutečnosti vždycky jedná o novou podobu aktualizace nějaké literární nebo divadelní role. Nelze roli *side-kick* ve filmech Johna Forda hranou Walterem Brennanem převést na roli Sancho Pansy anebo Zanniho (prohnaného komického sluhy *Commedia dell'Arte*)? Odpověď analýzy bude v posledku záviset na zaujatém hledisku a na kontextu úvahy: na kontextu kulturního zobecnění a na kontextu strukturní redukce definice rolí. Paleta rolí v narativní kultuře není ani homogenní, ani jednou provždy ustrnulá.

60) P. Pavis, c. d., s. 307.

61) Algirdas Julien Greimas, *du sens*. Paris : Seuil 1970, s. 256. Později bude autor rozlišovat aktanciální role a role tematické, srov. A. J. Greimas, *du sens II*. Paris : Seuil 1983, s. 61 a násl.

62) Srov. Anne Übersfeld, *Lire le théâtre*. Paris : Ed. Sociales 1993, s. 102 a násl.

63) A. Gardies, *L'acteur dans le système...*, s. 75 a násl.

Přestože jsou role více či méně kódované, vyvíjejí se v čase nebo se přizpůsobují novým nosičům. Mohou se tedy zrodit nové role.

Vedle těchto rolí, které patří k umělecké tradici, pozorujeme, podobně jako u typu, jiné role, jež mají blíže ke skutečnosti. Mají sociální zakotvení a vyvolávají v textu referenční účinek, aniž by proto byly *a priori* méně imaginární nebo méně mediální. Role otce, matky, dělnice či řidiče taxi popisují sociálně určenou aktivitu nezávislou na herci, který ji aktualizuje.

Musíme předpokládat, že všechny tyto role, ať už jsou spíše fiktivní, nebo spíše referenční, jsou ve vztahu vzájemného ovlivňování. Tak například feministické hnutí vyvolalo od konce minulého století vynoření nových rolí pro ženy, které se zároveň staly inspirací pro fikční role. Mohou se vyvíjet paralelně se sociální skutečností, někdy se však od ní odtrhují a integrují do sebe autonomní modifikace kulturních praktik; na oplátku za to mají jistý dopad na společnost.

Obraz a hvězda

Mezi transtextovými nebo specifickými filmovými referencemi se v první řadě vnucuje obraz a hvězda. Ve filmu jde hlavně o výtvarný obraz těla filmovaného v jeho přítomnosti, v jeho *performanci*, mizanscéně a fragmentaci. Takže v širokém slova smyslu zastávaném Heathem⁶⁴⁾ každé filmované tělo – včetně nepřítomných, neviditelných postav – vlastní obraz. Tento obraz se rodí na estetické rovině (s tendencí k fetišismu): povaha filmového signifikantu z lidského těla dělá tělo imaginární, konglomerát specifických obrazů a zvuků nesoucích kvazi citelný, latentní, nikdy nezastavený význam. Obraz je tedy filmovou a kinematografickou konstrukcí, která se však rodí jen v hlavě diváků, kde se vyvíjí, doplňuje a je obdivována. Obraz nějakého herce nebo herečky tak má mimofilmovou dimenzi, prodlužuje se svým oběhem v různých médiích, novinářskou promluvou, diskusí v soukromí, zkrátka prostřednictvím celého sociálního imaginária, a stává se transmediální konstrukcí. Herec přináší do filmů tento obraz, který je mu ušitý na tělo. Obraz má zkrátka tvrdý kořínek, je docela odolný, v průběhu času však může být popřen nebo se může proměnit.⁶⁵⁾

Obraz dotažený na svůj nejvyšší stupeň se stává obrazem hvězdy. Tento sociálně kulturní fenomén je v kinematografii určitě nejvýraznější, i když divadlo, televize nebo hudba také znají jeho význačné variace.⁶⁶⁾ Hvězda je samozřejmě v úzkém vztahu k mýtu, jenž se pojí k filmovému tělu nějaké herečky či herce prostřednictvím určité kontinuity rolí, typů a dokonce i charakterů, které živí její *obraz* a jsou jím živeny. To jí nabízí více či méně rozmanitou a proměnlivou síť atributů. Postava ztělesněná nějakou hvězdou ve filmu často vystupuje jako silný a hutný charakter (což neimplikuje, že je průhledná

64) S. Heath, *Questions of cinema*, s. 181.

65) Richard Dyer, *Stars*. London : BFI Publishing 1979, s. 72 a násl., kde autor analyzuje vývoj obrazu Jane Fondové.

66) O televizních *personalities* a jejich vztahu k divákům na rozdíl od vztahu diváků k filmovým hvězdám srovnej John Fiske, *Television Culture*, s. 150 a také John Ellis, *Visible Fictions, Cinema, Television, Video*. London – New York : Routledge 1982, s. 91 a násl.

a psychologizovaná) a jako protagonista a/nebo hrdina či hrdinka dominuje ostatním postavám. Hvězda často představuje dominantní fasetu postavy, kterou obklopuje specifickou aurou, jíž do filmu rovnou vnáší. Představuje také fasetu nejkomplexnější, neboť individuálnost a konkrétní jedinečnost jejích rysů jí v jejím polysémickém ba přímo rozporném obraze umožňují integrovat a překonat schematismy typu a role.⁶⁷⁾ Fenomén nabývá své skutečné velikosti a hvězda se stává celebritou teprve ve chvíli, kdy intratextovou váhu star konsolidují intertextové a zejména transtextové diskursy (psaný tisk, fanouškovské časopisy, televize atd.).

I když se koncepce hvězdy od počátků kinematografie silně proměnila a hvězdy se staly lidštějšími a pozemštějšími, často vyhlašovaný konec hvězdného systému se doposud nekonal. Hvězdy stále ztělesňují sociálně kulturní hodnoty, určitou ideu krásy, erotiky, mládí, mužnosti a ženskosti. A tyto hodnoty, přestože se mění, jsou často pro různé generace diváků koexistujících v dané epoše zobecnitelné. Obraz hvězd se v dané epoše definuje vždy vztažným způsobem a nabízí paletu možností pro napodobení ve skutečném životě.

Postava,⁶⁸⁾ třpytivé prizma

Postavu charakterizují všechny fasety, které jsme právě popsali a to jsme určitě na nějaké zapoměli. Žádná nich však pro konstrukci postavy není nepostradatelná a nepodílí se na ní stejně významným způsobem.

Postava může být zkrátka řečeno popsána z hlediska atribuce („všechno tohle je/tvoří postavu“), stejně jako z hlediska diferenciálního a dynamického – to znamená prostřednictvím aspektů, které ji nutně nedoprovází a nejsou ani konstantní.⁶⁹⁾ Všechny tyto fasety postavy musí být vždy uvedeny do vztahu k fasetám ostatních postav a musí být také integrovány do sociálního kontextu diegeze a také do vývoje vyprávění. Tak se postava konstruuje – na diskursivní nebo narativní rovině a jakožto podívaná – podél paradigmatické a syntagmatické osy.

Fyzický obraz není pro vytvoření postavy vždy nezbytný. Svědčí o tom všechny ty nepřítomné a neviditelné postavy, které se procházející dějinami filmu, postavy, které jsou pouhým hlasem nebo se rodí jen v dialozích ostatních postav. Nebo také lidská silueta natočená náhodou v nějaké pouliční scéně nebo nějaké tělo utopené v pozadí, které možná nemají ani narativní funkci, ani hodnotu podívané, jakožto lidé však mají vždy jistý dopad: jsou to postavy.

V třpytivé komplexnosti postavy – postav, které se nám vryly do paměti – obíhají aspekty a funkce, kladou se přes sebe, částečně se směšují, ale nikdy úplně nesplynou (právě to z ní dělá „figuru“, jak ukázal Heath⁷⁰⁾). U propracovaných postav, u kterých existují

67) V posledních letech jsme byli svědky rozkvětu rozsáhlé literatury o hvězdách, z níž zde připomeneme jen sborník pod vedením Christine Gledhillové: Ch. Gledhill (ed.), *Stardome: Industry of Desire*. London – New York : Routledge 1991.

68) Francouzsky: *personnage*. Německy: *Figur*. Anglicky: *figure*.

69) Srovnej také A. Gardies (*Le récit filmique*, s. 56 a násl.), kde autor navrhuje analýzu podél os atribuce a difference.

70) S. Heath, *Questions of Cinema*, s. 182.

bohaté možnosti četby, se v setkání a směně mezi lidským tělem, vyprávěním a kinematografickým strojem produkuje „nadhodnota“, jak to vyjádřil André Gardies.⁷¹⁾ Tento nadbytek významů z postavy dělá empatické a emocionální centrum podepřené tím, co Frank McConnell nazývá „existenciálním paradoxem kinematografie“, jenž spočívá na hlubokém romantismu spojeném s dispozitivem: nepřítomné lidské bytosti jsou reálně přítomny ve filmu a nakonec právě na nich je založena přitažlivost plátna.⁷²⁾ Postava se tedy podobá tomu, co Barthes nazývá *punctum*: „co na mě míří“,⁷³⁾ co vždy přesahuje konkrétní film a nakonec uniká analýze. Jakožto fenomén, který svůj plný účín vytváří jedině v (historickém) momentě své recepcce, postava oscilující v prizmatu svých faset podněcuje touhu a fascinaci kinematografií: vždy na útěku, nikdy neuchopitelná, představuje sekundární imaginární signifikant, po tom prvním, primárním, jímž je kinematografie.

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu:

Margrit Tröhler – Henry M. Taylor, De quelques facettes
du personnage humain dans le film de fiction.

Iris 1997, č. 24 (podzim), s. 33–57.

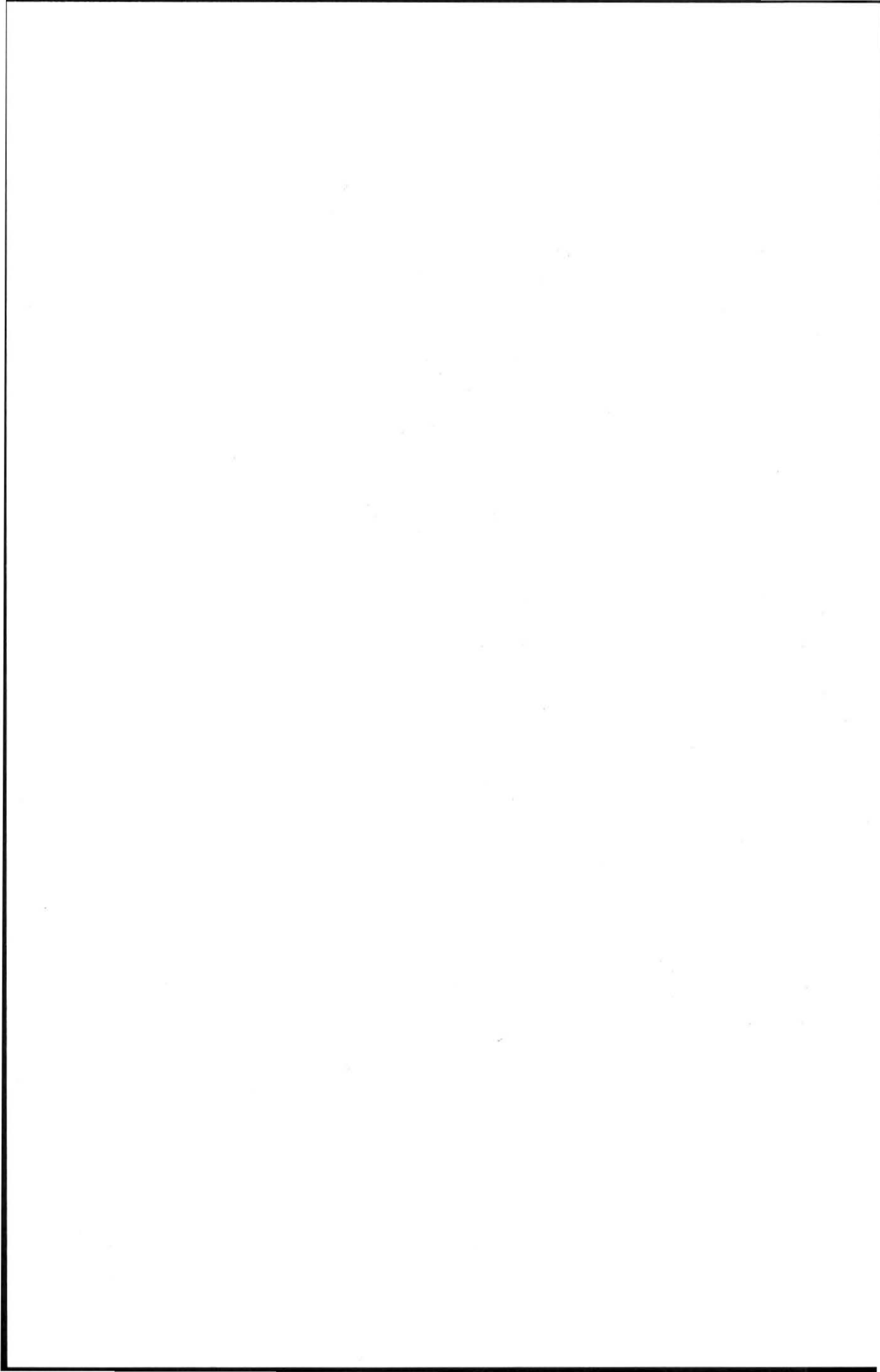
Citované filmy:

The Glenn Miller Story (Anthony Mann, 1954), *Parta* (The Group; Sidney Lumet, 1965), *Hráč* (The Player; Robert Altman, 1992), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Okno do dvora* (Rear Window; Alfred Hitchcock, 1954), *Ráz, dva, tři* (One, Two, Three; Billy Wilder, 1961), *Prostřihy* (Short Cuts; Robert Altman, 1993), *Rampa* (La rampe; Chris Marker, 1962), *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1944), *Buďte zdraví, Kubánci* (Salut les cubains; Agnès Vardová, 1963), *Sluha* (The Servant; Joseph Losey, 1963), *Soumrak dne* (The Remains of the Day; James Ivory, 1993), *Život podle Agfy* (Life According to Agfa; Assi Dayan, 1992).

71) A. Gardies, L'acteur dans le système..., s. 81 a s. 89 a násl. a *Le récit filmique*, s. 63 a násl.

72) „The real presence of human figures and faces who, although they are never really there as we watch the screen, are nevertheless the best and only reason anyone has for looking at the screen.“ Frank D. McConnell, *The Spoken Seen: Film and the Romantic Imagination*. Baltimore : Johns Hopkins UP 1975, s. 168, cit. in: R. Maltby – I. Craven, c. d., s. 235. Tento fantomatický a magický aspekt filmové postavy zaujal už Edgara Morina: E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Ed. de Minuit 1956.

73) Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Ed. de l'Etoile/Gallimard/Seuil 1980, s. 73. (Česky: R. Barthes, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava : Archa 1994; pozn. red.)



DOPIS TAGU GALLAGHEROVI

Pohled na film z figurálního hlediska

Nicole Brenezová

Paříž, 17. července 1998

Drahý Tagu,

chtěl jsi lépe pochopit, v čem spočívá figurativní analýza filmu, a já se pokusím několika slovy ti ji vysvětlit, protože – jak výhrůžně píšeš ve své zprávě nazvané *Moving Medici* – „pokud ji neumíš krátce definovat dvěma či třemi slovy (a to nikoliv dvěma třemi slovy v přeneseném smyslu), měla bys přemýšlet o jiném přístupu“. I když mi není příliš jasné, proč by měla být analytická snaha shrnuta (tedy zčásti zničena) do jediné formulace, přesto se o to pokusím, protože v tom podstatném se oba shodneme: nejdůležitější je, že středem zájmu jsou filmy. Posílám ti tedy co nejkratší verzi, ale jak záhy zjistíš, nemusí tě nutně osvětlit, ani příliš uspokojit: jde prostě o „pohled na film z figurálního hlediska“. Snad odborník na dílo Johna Forda nepráskne do koní, snad si Rosselliniho životopisec nezakryje tvář, mumlaje *O Dio, grande Dio*, trochu se poučím.¹⁾

Především chci zdůraznit, že figurativní analýza není doktrinářská metoda a ani se o to nesnaží: jde jí o jedinou věc, totiž postihnout rozměry a problémy, jež byly ve filmech paradoxně opomíjeny, přičemž se opírá o několik praktických principů, které ovšem v žádném případě nepředstavují hotové recepty. Snaží se vždy o analytický průnik vycházející ze samotných filmů, nikoliv o terminologickou reglementaci. (Jediným nezrušitelným receptem by mohlo být varování Gillesse Deleuze: „Experimentujte, nikdy neinterpretujte.“²⁾) Na úvod posílám čtyři z těchto principů.

1. Předpokládat, alespoň dočasně, že film má navrch nad svým kontextem (figurální analýza)

Jde pouze o odbočení v nekonečné cirkulaci, kterou každý obraz udržuje s tím, čeho je obrazem – ale bez tohoto odbočení bychom se nikdy nedozvěděli, s čím nás vlastně

1) Tag Gallagher je autorem knih *John Ford: the Man and his Films*. University of California Press 1986; *The Adventures of Roberto Rossellini*. DaCapo 1998.

2) Gilles Deleuze – Claire Parnet, *Dialogues*. Paris : Flammarion 1996, s. 60.

obraz spojuje. Navzdory přístupům striktně dodržujícím rámec jednotlivých disciplín, a přes nejružnější ideologické volby, existuje dnes v oblasti analýzy zobrazení mocná metodologická *doxa*, společné směřování k jistým procedurám, vzešlým z dějin myšlení. Tyto dějiny doznaly velkého rozmachu v 18. století s vydáním d'Alembertova *Discours préliminaire* jako předmluvy k *Encyklopedii*, v němž ohlašuje podle titulu knihy Blandine Barret-Kriegelové *porážku učenosti*,³⁾ a tedy vítězství koncepčního rozumu nad vědeckou autoritou, vítězství metody s univerzálním dosahem nad zaujatostí detailem, systémového ducha nad technickým zkoumáním. Praktické základy k tomuto metodologickému přístupu položil už v 17. století Mabillon ve spisu *De Re Diplomatica libri* (1681), v němž vychází z principu ověřování, to znamená vědeckého zjištění pramene (studiem archivu a poté samotného faktu) prostřednictvím fyzických a formálních konstatování. Nechci se zabývat jejich komplexní genezí, která je nicméně zajímavá, protože se záměrně vyhýbá spekulativním prostředkům, pouze ti připomenu hlavní metodologické vzorce, jež jsou obecně platné v humanitních vědách a zvláště v dějinách umění a zobrazení. Historické zjišťování faktů; sémiologická charakterizace (dílo je stopa, otisk, analogon...); hledání co nejširšího kontextu díla (zkoumání ekonomických, politických, kulturních a jiných determinantů); intertextualita (proměnlivé postavení díla v rámci vývoje forem); zjišťování vztahů (referenčních, ale také funkčních) díla k historické oblasti, z níž pochází; uvedení do meziooborového zkoumání: uvedené procedury umožňují ustavení technického aparátu metodické analýzy. Historicizace jednotlivých parametrů zobrazení, analytických kategorií a popisovatelů (dějiny pohledu, vizuálního myšlení, interpretace nebo samotné metody); přiznáváná neúplnost analýzy z dvojího pohledu vývoje příslušné disciplíny a potenciálně vždy možného odbočení k jiné disciplíně; zkoumání role pozorovatele; promyšlení použitého způsobu psaní (povaha *ekphrasis*): tyto procedury ustavují kritický aparát metodické analýzy.

Tyto principy organizují pochopení díla jakožto jistého monumentu (*Denkmal*), jak říká Hans Tietze ve své zásadní knize.⁴⁾ Dílo je ustaveno, identifikováno a určeno svými historickými, prostorovými a subjektivními hranicemi, zařazeno do stylových a estetických tendencí, nahlíženo jako pramen dalších příběhů, včetně příběhu své recepce, a stává se v jistém smyslu navštěvovaná a transparentní, proniknuté tím, čím bylo schváleno a co samo vyvolává, současně zmnožené i nepřítomné v procedurách, které je chápou jako předmět svého zájmu. Avšak toto badatelské úsilí, které dnes zabírá téměř celou oblast hermeneutiky, jako by přesto nestačilo. Jak může dílo dosáhnout své šíře, plodnosti, křehkosti, plnosti či případné neproniknutelnosti, zkrátka svých problematických etností? Jak uchopit to, co se v něm vzpírá logice příslušnosti, totožnosti a potvrzení? Analytik si musí položit nelehkou otázku, která je nesamozřejmá právě proto, že míří na jiné: v čem je dílo subjektem? Klade si ji i Otto Pächt v závěru svého díla *Otázky metody a dějiny umění*:

3) Blandine Barret-Kriegel, *La défaite de l'érudition*. Paris : Presses Universitaires de France 1988.

4) Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*. Leipzig : Verlag von E. A. Seeman 1913. (Její obsah byl přeložen v článku Le génie documentaire. *Admiranda. Cahiers d'Analyse du Film et de l'Image* 1995, č. 10, s. 146–148.)

Díky výtvarným uměním bylo možné dát konkrétní výraz věcem, obsahům a zkušenostem, které nelze ztvárnit v jiných kulturních oblastech nebo které by na sebe musely vzít jinou formu, aby mohly být nějak zachyceny. Umění tedy musí být chápáno a oceňováno jako afirmace *sui generis* [...] a výtvarnému umění musíme přiznat co největší autonomii.⁵⁾

Aniž opomeneme či zanedbáme deterministický diskurs, právě zde se počíná estetická analýza *v tom, co ji charakterizuje*: nepřivádí dílo zpět k jeho determinantám, ani neuzavírá uměleckou tvořivost do ideje historické účinnosti, která skrytě proniká výzkumnými procedurami, jež bychom mohli nazvat „objektivizující“. Považuje obrazy naopak za kritické akty a pokouší se rozvinout jejich schopnosti. Znamená to snad uchránit je před kontextem, dějinami či světem, jak jsme je znali před jejich příchodem? V žádném případě. V lůně tohoto typu tázání nacházíme Adornovo tvrzení: „Umělecké formy zaznamenávají dějiny lidstva přesněji než dokumenty.“⁶⁾ Proto stojí za to důkladně je analyzovat, především z hlediska otázek, které nám kladou, *a z hlediska otázek, které vytvářejí*.

V oblasti malířství Hubert Damisch jasně vytyčil cesty podobné metody: obraz „musí být promyšlen ve vztahu, který udržuje se skutečností – ve vztahu *poznání*, nikoliv výrazu, *analogie*, nikoliv zdvojení, *práce*, nikoliv nahrazení“.⁷⁾ V případě filmu je toto zkoumání zvlášť obtížné, protože film jako zobrazovací umění *par excellence* podporuje mimetickou redukci, díky níž obraz bezprostředně vztahujeme k jeho původu – jako by se jevy na okamžik mohly rovnat svému záznamu. (Walter Benjamin tento okamžik přiznává fotografii a nazývá jej *aura*.) Když film naproti tomu nebudeme ihned vztahovat ke skutečnosti, můžeme si dovolit zkoumat jednotlivé vlastnosti podobnosti (ve svém zásadním filmovém a literárním díle se tím zabýval Jean Epstein), promýšlet různé dimenze abstrakce – výtvarnou, logistickou, konceptuální – dodávající informace figurativnímu zobrazení a zkoumat způsob, jímž se film promítá do světa, stejně jako se svět projevuje ve filmu. Na tomto základě se metoda figurální analýzy týká figurativnosti z figurálního hlediska: bere v úvahu ducha filmu, který zbavuje věci normovaných obrysů a poddává se spontánní figurální síle, jak píše například Siegfried Kracauer už v roce 1927: „Změň tvarů ve fotografii nelze lépe vysvětlit než zánikem všech obvyklých vztahů mezi přirozenými prvky. Udržovat je v dobrém stavu je jednou z možností filmu.“⁸⁾ Proto bude nejtěžším a nejvyšším cílem filmového umění dosáhnout přesnosti, jež je nutně kritická: film nebude odrážet věci podle našeho běžného přizpůsobení se viditelnému světu

5) Otto P ä c h t, *Question de méthode en histoire de l'art*. Paris : Macula 1994, s. 163.

6) *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris : Gallimard 1979, s. 53.

7) Hubert D a m i s c h, *Théorie du (nuage)*. Pour une histoire de la peinture. Paris : Seuil 1972, s. 310.

8) Siegfried K r a c a u e r, La Photographie. In: Philippe D e s p o i s (ed.), *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes 1996, s. 57. (Česky: S. K r a c a u e r, Fotografie. *Iluminace* 7, 1995, č. 2, s. 101–110; pozn. red.) Nebudu zkoumat dějiny pojmů „figurativní“ a „figurální“ (stačí si přečíst Auerbachovu *Figuru*, pokračovat spiskem *Discours, Figure* Jeana-Françoise Lyotarda a zejména Deleuzovou prací *Francis Bacon. Logique de la sensation*), raději ti nabídnu praktickou definici, která potvrzuje Kracauerovy či Epsteinovy teze: „Figurativnost předpokládá obvyklé odtržení společnosti od přirozeného světa. Figurálnost naopak předpokládá členění – přejímané nebo vytvářené – viditelného světa nebo vybudovaného viditelného prostoru, jehož jednotky ještě nejsou ‚upravené‘ na figury přirozeného světa.“ Jean-Marie F l o c h, Images, signes, figures. *Revue d'Esthétique* 1984, č. 7.

a skutečnosti vůbec. „Nejde pouze o nové vztahy, ale o nový způsob znovu-vyslovení a přizpůsobení.“⁹⁾

2. Předpokládat, že jednotlivé složky filmu netvoří celistvé entity, nýbrž prvky celku (figurativní ekonomie)

Tento návrh, drahý Tagu, spočívá na předpokladu, který v sobě nemá nic zvlášť odvážného a lze jej ověřit při každé analýze: film představuje souhrnné zjištění o vzájemných svazcích, vztazích a relacích. Ve filmovém umění vše podléhá neustálému oběhu.

– Morfologie obrazu, která spočívá v přesunu mezi materiálním a nemateriálním, to znamená v kruhovém pohybu mezi konkrétní výtvarností fotogramu, projekcí a obecným převodem různých typů posouvání (posouvání filmového pásu, jednotlivých motivů, sekvencí i recepce). Obraz ve filmu netvoří jeden objekt, ale celou architekturu.

– Formální vlastnosti záběru, který může být ve filmu podán jako transparentní vzhledem ke skutečnosti, k duševnu, k simulakru, k síti, k filtru, k filmovému plátnu, ke zdi... a obecněji jako jednoznačný či volumetrický.

– Zpracování motivů, které může být ve filmu provedeno kontinuálně (setrvalost věci až k její deformaci); rozptýleně, přerušovaně či opakovaně (roztržštěnost, heterogenní vstupy, logika defigurace); komplexně (motiv například zahrnuje vlastní nedostatky, jako u Straubů nebo v případě „dvou tisíciletí zobrazení“, jak říkal Pasolini o svém *EVANGELIU SV. MATOUŠE*, nebo v nedosažitelnosti, která je základem principu doslovnosti, jejž nacházíme ve Warholově snímku *EAT*, kde jsme nuceni delirantně vstřebávat obrazy pronásledující Roberta Indianu žvýkajícího halucinogenní houbičky).

Co to znamená z hlediska figurace? Prostě toto: prvky jako silueta, postava, podobizna, tělo, vztah mezi figurou a pozadím, to vše také obíhá. Pokud se ve skutečnosti ekvivalence mezi tělem, jedincem a postavou stává předmětem stále sevřenější spirály totožnosti, nic nebrání jejímu uvedení do filmu. Ve filmu silueta neposkytuje tělo, může se v něm objevit postava bez osobnosti nebo tělo bez svého nositele (názorným příkladem jsou *KOČÍČÍ LIDÉ*); figura existuje jen v rozdělení mezi několika postavami (*VIVA VILLA!*); postava nepochází ze stejného figurativního režimu jako ostatní postavy (častým případem je postava jako zvěcnění pouta mezi dvěma jedinci); formy zobrazení postav se nanejvýš různí i v rámci jediného filmu – mohou v něm koexistovat ve formě naznačení, zpracování, dokončení i vyčerpání (často se to stává ve filmech Godardova posledního období, v nichž se po Tintoretově vzoru dostávají do popředí vedlejší postavy, aniž je narušeno klasické narativní rozdělení na hlavní postavy, vedlejší postavy a staty). Film může dodržovat nebo také zpochybnit celý souhrn pojmů a dělení, skrze něž chápeme fenomény přítomnosti, identity či rozdílnosti. Figurativnost spočívá v tomto pohybu uvnitř filmu, kde dochází k přesunu mezi výtvarnými prvky a jednotlivými kategoriemi naší společné zkušenosti: někdy, ale ne tak často, jak se obecně má za to, je tento pohyb jednoduchý (zobrazení/postava/účinek na diváka), jindy je nesmírně složitý, takže se může

9) Robert Bresson, *Notes sur le Cinématographe*. Paris : Gallimard 1975, s. 108. (Česky: R. Bresson, *Poznámky o kinematografu*. Praha : Dauphin 1998, s. 82; pozn. red.)

vracet k hlubinné zkušenosti a zpochybnit například naše reflexy vůči výjimečnosti, přítomnosti či svrchovanosti. Film se tedy nutně – to ovšem neznamená vždy vědomě a s rozmyslem – organizuje do figurativní ekonomie, která řídí souhrn těchto vztahů (morfologii obrazu, jeho formální vlastnosti, zpracování motivů), jejichž odhalení je úkolem analýzy. Jak vidíš, takový postup zbavuje hierarchizace vztahy mezi figurou a smyšlenkou (která je pouze jednou z jejích složek, nikoliv cílem), chápe figury z hlediska jejich vnitřní propracovanosti a brání jejich předpokládané koherentnosti. Z toho také vychází třetí princip.

3. Uvažovat o jednotlivých prvcích filmu jako o otevřených otázkách (figurativní logika)

Figurální analýza neváhá hledat odpovědi na základní otázky. Například otázka těla: jakým způsobem film vybírá, podstrkuje, zpracovává, poskytuje či zcizuje tělo? Z jaké struktury je vystavěno filmové tělo (z masa a kostí, ze stínu, z úmyslu, z počítka, z doxy)? Jaká konstrukce ho drží pohromadě (kostra, podobnost, vývoj, výtvarná beztvartost)? Jakému systému viditelného světa je podřízeno (zjevení, zmizení, utkvělá představa, výpadek paměti)? Jak se projevuje výtvarně (jasné obrysy, neprůhlednost, hmatatelnost, transparentnost, přerušovanost, smíšené techniky)? Jaké události ho odstraňují ze scény (jiný, příběh, deformace obrysů)? Jaké společenství uvádí na scénu (lid, nesourodou skupinu, řadu stejných postav)? V čem skutečně spočívá jeho příběh (v dobrodružství, popisu, panoptikálnosti)? O jaké jde vlastně stvoření (subjekt, organismus, případ, ideologem, hypotézu)? Je třeba zkrátka zjistit, jakým způsobem film vytváří figurativní logiku.

Nabídnu ti v hrubých rysech jeden americký a dva francouzské příklady z oblasti hraného filmu. John Carpenter, podobně jako Hitchcock, Fritz Lang, Val Lewton, Godard nebo De Palma, vychází ve svých filmech ze systematického figurativního záměru, který se v jeho případě točí kolem zobrazení Protivníka. V prvním období jsou protiventství zachycována v beztvaré, infra či ultrafigurativní podobě: anonymní stíny v PŘEPADENÍ OKRSKU 13 (1976)¹⁰⁾, mlha ve snímku MLHA (1979), obecné ztvárnění protivníka ve VĚCI (1982), kde na sebe bere podobu všeho, co požívá.¹¹⁾ Na základě tohoto rozšíření výtvarného pole, které ještě patří do logiky místního ztvárnění, přichází druhé období, kdy se protivník šíří a stává se dvojníkem světa: hrozivá blízkost budoucnosti ve VLÁDCI TEMNOT (1987), kapitalistické odcizení v ŽIJOU (1988), sociální neviditelnost ve VZPOMÍNKÁCH NEVIDITELNÉHO MUŽE (1992) a figurativní syntéza ve filmu V JÍCNU ŠÍLENSTVÍ (1994), v níž jsou shrnuty podoby cizosti, završené touto větou, ozřejmující zdroj úzkosti: „celý druh se chvěje před znameními svého zmizení“; jako by všechny

10) K problému anonymnosti v tomto filmu srov. Olivier B o h l e r, Morituri te salutant. Autour d'une séquence censurée de Assault on Precinct 13. *Admiranda/Restricted*, č. 11/12 (Fury. Le cinéma d'action contemporain), s. 111–114.

11) Srov. Sébastien C l e r g e t, Le sur-monstre. *Amiranda* 1991, č. 6 (L'invention figurative), s. 92–96.

ty fantastické náznaky v Carpenterových filmech byly posledními přípravami na antropologický skon. V posledním období se vrací ke skvělé trilogii BODY SNATCHERS a jiný se stává týmž v podobě dětí z VESNICE PROKLETÝCH (1995). Po tomto z hlediska homonymie nejzazším řešení se protivenství dále posouvá do čtvrté podoby: protivník už není místní či univerzální entita, ale stává se poutem mezi jednotlivými fenomény – v zatím posledním Carpenterově filmu (UPÍŘI, 1998) je strach, který vládne mezi mužem a ženou, ztělesněn v postavě Upíra.

Nyní si na příkladu Jeana-Luca Godarda a Erica Rohmera ukážeme, jak se vyvíjí figurativní princip, který řídí ztvárnění stejného motivu. Pro oba režiséry je vyvolenou skupinou dívčí třída. Přesto má mladá dívka v obou dílech odlišný význam, i když Godard i Rohmer mohli čerpat zpočátku z téhož repertoáru.¹²⁾ U Godarda nabízí především materiál pro etologické tázání: lze překonat zdání a dotknout se duše (ŽÍT SVŮJ ŽIVOT), jak popsat a zařadit gesto, jak podat zprávu o oné záhadě každodennosti, ztělesněné v mladém dívce? Od Jean Sebergové/Patricie Franciniové (U KONCE S DECHEM) k Anně Karině/Marianne Renoirové (BLÁZNIVÝ PETŘÍČEK) jde o stejnou figuru, která znovu aktualizuje nesmiřitelný rozkol mezi zdáním a podstatou, charakterizující femme fatale, a která svádí na scestí Jeana-Paula Belmonda, jenž si je ovšem dokonale vědom, lépe než obě ženy, ženské dvojakosti. V Rohmerově cyklu *Contes moraux* se zmíněná nesmiřitelnost týká svobody mladé dívky (od sběratelky Haydé po Chloé z LÁSKY ODPOLEDNE). Od seriálu *Comédies et Proverbes* a návratu k mladým nebo velmi mladým dívkám je však tato nesmiřitelnost poznamenána problémem, který se dosud týkal ženatých či zasnoubených mužů (od filmu PEKAŘKA Z MONCEAU). Jean Douchet dobře ukázal, jak Rohmer převzal schéma Murnauova snímku VÝCHOD SLUNCE a neúnavně vypráví peripetie, jimiž musí mladý muž projít, než je konečně zasažen zjevnou skutečností: láskou k vyvolené. V *Comédies et Proverbes* a zejména od snímku ZELENÝ PAPERSEK představuje mladá dívka vzor, skrze nějž může Rohmer pozorovat vznik pocitu jistoty (většinou se týká otázek „koho mohu milovat?“ a „kdo mne miluje?“). Dialektiku (mužskou) rozumového úsudku a jistoty nahradila (ženská) dialektika váhání a rozhodnutí – i kdyby se při hledání jistoty měla opřít o „znamení“, například o zelený paprsek. Pouze některé vedlejší postavy jsou nadány onou absolutní intuicí, pro kterou Rohmer patří do jedné řady s německým romantismem: je to například malá dívenka v deštivém autobusu v ZIMNÍM PŘÍBĚHU, která bez nejmenšího zaváhání poznává svého otce, kterého nikdy předtím neviděla.¹³⁾ Rohmerův subjekt v sobě tedy vždy zahrnuje působení vědomí (mužská zdrženlivost v *Contes moraux*, ženská váhavost v *Comédies* a poté v *Contes des quatre saisons*), ale *Comédies* i *Contes des quatre saisons* představují experimentální rozšíření okamžiku absolutní intuice, jíž končí *Contes moraux*.

Je tedy zřejmé, že modely motivující zobrazení mladé dívky u Godarda a u Rohmera se sice navzájem dosti liší, ale vyvíjejí se podobným způsobem. Oba tvůrci se totiž po počátečním intenzivním zájmu o mladou dívku soustřeďují na jeden z aspektů úvodního

12) V sérii filmů o *Charlotte* a zejména ve snímku TOUS LES GARÇONS S'APPELLENT PATRICK (1959).

13) „Vesmír nelze vysvětlit ani pochopit, pouze intuitivně pocítit a odhalit.“ Schlegel, Idées. In: Philippe Lacoue-Labarthe – Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil 1978, s. 222.

popisu. Rohmer přechází od bezpodmínečné svobody k pozorování toho, co určuje lidskou volbu, ať je svobodná, či nikoliv. Pro Godarda je mladá dívka subjektem etologického tázání (její podstata) a objektem výtvarné oslavy (její vzhled); proto je často předmětem malířského zájmu a stává se z ní ryzí ikonografický motiv. Přichází k nám z oblasti malířství (Marie v *JE VOUS SALUE MARIE*, dívky ve snímku *DETEKTIV*) i hudby (Carmen), do níž se vášnivě vrhá (VÁŠEŇ), opustila ji veškerá snaha o zbožštění (i v osidlech alegorie se musejí Anna Karina a Jean-Pierre Léaud vzdát něčeho ze své nesrovnatelné výjimečnosti stejně jako se Slečna 19 let musí vzdát něčeho ze své ohromující univerzálnosti), stává se dispozitivem, protokolem pro zařazení estetických otázek: odkud se berou tyto obrazy? Jakou mají moc? Za jakých podmínek ještě udržují vztah k vnímatelnému světu? Mladá dívka už nebude uměleckým účinkem, možným otiskem přítomnosti, ale výtvarným fenoménem: tělem, skrze něž do filmu proniknou moderní problémy, pokládané již klasickým uměním. U obou tvůrců se dílo vyvíjí podle konvergentní struktury, která svou dynamičnost zasvěcuje hledání vlastního domova: zobrazení rozhodnutí jako duševního kalkulu u Rohmera, odhalení moci obrazu u Godarda.

Figurativní logiku je potom třeba vnímat nejen jako zpracování motivu, tématu nebo výjimečné formy, ale také jako uspořádání figur ve smyslu výtvarném (obrysy těla, podoba) i rétorickém (spojování a rozpojování jednotlivých pout, jejich syntaxe a parataxe). Můžeme začít nejjednodušším aspektem, totiž studiem repertoáru či filmové populace. Zobrazení skupiny individuí samo o sobě odkazuje na jednu či více kompozičních jednotek: scénografii celků (skupina, dav, horda...), typ popisovaných uskupení (postavení, masky, makety...), homogenní či heterogenní pouta jednotlivých figur mezi sebou, k tomu, na co odkazují, i k tomu, co se v nich promítá. V převládajícím rámci tvorby subjektů se tedy heterogenita či homogenita filmové populace posuzuje podle čtyř os. První z nich je stálost či nestálost figurativního principu, který vyvolává shlukování jednotlivců. A naopak, do jaké míry se jedinečnost projevuje jako signifikativní: stává se jednotlivcem vlastní entitou, nebo mu stačí jevit se jako součást celku? Je tedy členem, buňkou, elektronem nebo *unicum*? Jaký je celkově statut individuálnosti v rámci figurativní ekonomie? Jaké jsou vztahy mezi filmovou populací jako celkem a populací mimo záběr, tedy všemi, kteří jsou *off*? Jeví se filmové figury jako vzorky, ukázky, prototypy, mizející skupiny, opačné modely? Jaké jsou vztahy tohoto prostředí k sociologickému okolí, k *out*? Je pro své okolí příkladem, odrazem, protinávrem, nebo mezi nimi není žádný vztah? A konečně, jaká jsou obecně platná pravidla v uspořádání těchto různých oblastí? Projevuje se v nich úspornost či hojnost (individuí, typů i samotných pravidel), stabilita, mobilita (jednotlivých prvků mezi sebou i jejich celků)? Uvažovat o fungování filmové populace zkrátka vyžaduje promýšlet vztah mezi samotnými figurami (jejich více či méně výraznou individuálností); jejich vztah k celku (více či méně projevovanou nezávislost); jejich vztah k jinému (více či méně plodnou odlišnost); jejich vztah ke skutečnosti (více či méně kritický odstup). Ale přitom je také třeba brát v úvahu ty figurativní styly, které z individuálnosti nečiní hybnou sílu své tvorby. Jako zvlášť názorný příklad mohu uvést posun, který John Woo učinil od *HARD BOILED* k *FACE OFF*. Jak vidíš, drahý Tagu, otázek je celá řada a to se zabýváme jen tím nejpodstatnějším. Prozatím tě ušetřím problémů spojených s figurativní syntaxí, ale můžeme se k ní vrátit, kdykoli budeš chtít.

4. Vidět, jak film problematizuje to, o čem pojednává (proč lidské tělo?)

„Pro náhodnost figur nejsou žádné hranice,“ napsal Hegel.¹⁴⁾ Popisoval tak formy přirozené krásy, ale platí to i pro filmovou figurativnost: ať ji chápeme z jakéhokoli hlediska (výtvarný projev, syntax, symbolické hodnoty), jde o oblast, která nemá jiné hranice než samotný film. Nuže, čím začít? Možná inventarizací významů pojmu „figura“, jak jsi spontánně učinil ve své zprávě nazvané *Figgy*, když sis ve slovníku zjišťoval polysémii pojmu – což mě dojalo, protože na počátku svého zkoumání jsem na základě latinského slova *Figura* provedla totéž, aniž jsem tušila, že Erich Auerbach se tohoto úkolu skvěle ujal dávno předtím.¹⁵⁾ Dnes můžeme pozorovat, zda a jak jsou tyto významy filmem obohaceny, posunuty či shrnuty. Můžeme tak rozlišit analytické nástroje na základě samotných filmů (bezpochyby je to nejlepší řešení, protože dokazuje spekulativní bohatost filmové oblasti). Můžeme si také jako předmět výkladu zvolit určitý motiv nebo formu: ve Francii se nyní tímto směrem provádí řada studií zkoumajících například abstrakci, defiguraci, lidskou mrtvolu, burlesknost dnešního těla či dvojexpozici jako paradigma filmového obrazu; to vše může vést k inovaci našich nástrojů a způsobů tázání.

Při uvažování o lidské figurě je jednou z hlavních otázek pochopitelně lidské tělo, které je privilegovaným objektem figurativní analýzy nejméně ze tří důvodů. Především jde o motiv, kterým se film vždy zabýval, přičemž zčásti byl film vlastně objeven za účelem jeho pozorování. Z poněkud mytologického pohledu ostatně považují spor, který spolu vedli Étienne-Jules Marey a jeho asistent Georges Demený, za první zamyšlení nad filmovým ztvárněním lidského těla. Protože si nejsem jista, jestli je ve Spojených státech Georges Demený a jeho dílo více znám, připomenu ti okolnosti jejich rozepře: Marey a Demený společně organizovali *Station physiologique*, první velkou filmovou platformu, pro kterou vytvořili stovky chronofotografií, na jejichž základě vydali v roce 1892 knihu *Étude de physiologie artistique*.¹⁶⁾ Poté se jejich cesty rozešly, podle všeho v důsledku sporu ve třech oblastech: v otázce uznání Demeného podílu na filmové a literární práci, pod kterou se podepisoval pouze Marey bez jakékoli zmínky o svém asistentovi; v otázce osudu vytvořených snímků, které chtěl Demený po úspěchu svého fonoskopu na Exposition internationale de Photographie v roce 1892 komerčně využít; a konečně v otázce zacházení se samotnou lidskou figurou. Marey zkoumal pohyb a prostředky, jak jej oddělit od lidské podoby: vymyslel figurální formy chování natáčeného těla, abstrakci, geometrizaci, schematizaci, rastrování, sériovost za použití experimentálních dispozitivů, jejichž formální a ikonografický potenciál, přesahující pokusy futuristů i Marcela Duchampa, je ještě třeba zhodnotit (nelze přitom nepomyslet například na Henriho Michauxe a jeho *Grafiku otiskem bodce na černý papír jako možnou svalovou odpověď po otravě jedem curare*). Co ale dělá Georges Demený, když pod Mareyho vedením vytvořil

14) G. W. F. Hegel, *L'Esthétique*. Paris : Flammarion 1979, sv. 1, s. 207.

15) Erich Auerbach, *Figura*. Paris : Belin 1993.

16) Srov. Laurent Mannoni – Marc de Ferrière le Vayera – Paul Demený, *Georges Demený, pionnier du cinéma*. Douai : éditions Pagine 1997.

tolik snímků a poté se v roce 1892 osamostatnil a založil „druhé filmové studio ve Francii“¹⁷⁾? Filmuje lidi na ulici, mimo jiné vzdalující se dívku, která nám nemůže nepřipomenout Baudelairovu neznámou, první dětské krůčky, kouřícího muže či boxery, natáčící mladou dívku před zrcadlem, tanečnice, ženu posílající na kameru vzdušné polibky. Proměňuje obyčejné a bezvýznamné životní události ve vizuální zážitky, nějakému muži je horko a stírá si pot z čela, dítě se dává do smíchu, oblé tvary dýmky... Pracuje s přítomností, komunikací (jeho slavné „miluji vás“), emocemi a iluzí (velmi záhy ostatně natáčí kouzelníky¹⁸⁾). Zatímco tedy Marey vytváří vznešené přízraky a zalidňuje svět svými abstrakcemi, Demený zkoumá moc vzývání, naslouchání a svádění, uvádí do filmu náhodu, oblasti mimo záběr, velký detail a pohled kamery. Oba se ovšem snaží o systematický popis fyziologických fenoménů (Demený si přál uspořádat lidské city a vytvářet svým fonoskopem obrazy podobné rytinám ze slavného díla *Expression des passions* Charlese Le Bruna¹⁹⁾) a jako první začínají zkoumat souhrn figurativních otázek obsažených v samotné existenci filmového dispozitivu. Když se zamyslíme nad jejich společným i samostatným dílem, může nám přijít na mysl, že film ztratil ze zřetele některé formy i ideály a nakonec zůstal za jejich invenčností pozadu.

Druhý důvod mě naprosto přesahuje, drahý Tagu, a týká se současného stavu zkoumání problému těla: je zřejmé, že dnes se stalo předmětem vědeckého a průmyslového využití, u nichž se jen stěží rozhodujeme, jde-li o pokrok, nebo hrozbu. Tělo je kousek po kousku rozděleno do digitálních obrazů (v takovém stavu se dnes nachází slavný symbol humanismu, anatomický model lidského těla), lze je klonovat, patentovat až do jeho genetických složek, všestranně stavět na odív a po libosti reprodukovat: na lidské tělo najednou přecházejí klasické atributy moderního obrazu, který se stává laboratoří jeho osudu. Podobně jako se z něj za války stávala „potrava pro kanony“ nebo během hospodářského rozvoje „pracovní síla“, nyní je z něj průmyslová surovina v rámci pohybu, který jeho druhové vlastnosti hluboce poznamenává nelidskostí. Současně se od Antonioniho ZATMĚNÍ v mnoha filmech objevuje sen lidstva o vlastním zániku a někdy i o nahrazení těla dvojníkem, který bude schopen lépe se přizpůsobit biologickým proměnám. Můžeme zde vycházet z Freudových slov z počátku 20. století: „kdo má nemocné tělo, může hrát na scéně pouze vedlejší roli, nikdy ne hlavní postavu“²⁰⁾; dnes se jasně ukazuje, že lidé jsou masově strukturováni jakousi patologií – například atletem, jehož význam byl od jeho klasické interpretace jako *bella figura*²¹⁾ dokonale převrácen – a že dějiny zobrazení těla nacházejí ve vizuálním dobývání této nemoci jednu ze svých královských cest. Ocitli jsme se zkrátka v příkrém rozporu: v dimenzi jedinečnosti se už prožívané tělo nekryje s žádným známým tělem a zdá se být nekonečné, protože se otevírá skrze nevědomí, které vystupuje na povrch v duševních obrazech; v dimenzi druhu

17) Tamtéž, s. 58.

18) Některé z těchto záběrů lze vidět v dokumentárním snímku Andrého Devona *GEORGES DEMENÝ ET LES ORIGINES „SPORTIVES“ DU CINÉMA* (GREC, 1995).

19) L. Mannoni – M. de Ferrière le Vayera – P. Demený, c. d., s. 75.

20) Sigmund Freud, *Personnages psychopathiques à la scène*. In: *Résultats, idées, problèmes*. Paris : Presses Universitaires de France 1984, s. 125.

21) „Tělo stále ještě nedosáhlo své vznešenosti. Přestože se pilně trénuje a vzdělává, je to pořád jen mrtvola.“ T. W. Adorno – M. Horkheimer, *La dialectique de la raison*. Paris : Gallimard 1983, s. 253.

se naopak antropologické tělo zdá najednou ukončené, protože se samo považuje za objektivizované do posledního genu vinou svého průmyslového využití a neomluvitelné redukce v koncentračních táborech, kde vystupovalo právě pod jménem *Figur* (které, jak nás učí film Clauda Lanzmanna *SHOAH*, nahrazovalo zakázané výrazy „mrtvola“, „smrt“ nebo „žid“). „Člověk zůstával po tisíciletí tím, čím byl pro Aristotela: živým tvorem, schopným politického života; moderní člověk je živočichem v politice, v níž je jeho život jako živé bytosti zproblematicován.“²²⁾ Foucaultova definice je každým dnem aktuálnější: nadvládě toho nejasného násilí neunikneme.

Ve filmu může být tělo neslučitelné s organickým modelem, bez jakékoli podobnosti se sociologickým modulem, bez jakéhokoli vztahu k přijatelnosti svých různých podob (s ohledem na skutečnost nebo častěji na ikonografickou tradici), a přesto jeho zobrazení často dosahuje zarážející přesnosti. Četl jsi VII. knihu *Přírodovědy*, kterou Plinius věnoval člověku? Je skutečně úžasná. Plinius nepozoruje, nýbrž kompiluje a pro zachycení anatomie člověka hromadí jeho teratologické podoby: v indickém pohoří Nulu mají lidé na nohou osm prstů obrácených dozadu; o něco dále má nejméně 120 tisíc lidí psí hlavu; jinde mohou ženy porodit za celý život jen jedno dítě, které ihned po narození celé zešedne; muži kmene Monocoli mají jen jednu nohu, pohybují se vpřed překvapující rychlostí pomocí přískoků a říká se jim Slunečnickové nohy, protože jakmile nastanou vedra, lehnu si na záda a chrání se před sluncem ve stínu své nohy; ještě dále na západ žijí lidé bez krku, kteří mají oči na ramenou...²³⁾ Film také bývá dějištěm anatomického a etnografického představení tělesných fantasmat či archivem somatických nejasností. V již zevšednělých příšerách zde krystalizuje symbolické mrzačení, které film vnucuje lidskému tělu. V posledním desetiletí se například ve filmech science fiction, od *VETŘELCŮ* po *MUŽE V ČERNÉM*, množí archaická figura Malého těla ve Velkém těle: automat se s křikem otvírá a roztahuje a vydává ze sebe mnohem menší formu, která ho ovládá, i když vypadá jako hračka; je to onen „malý človíček, který sídlí uvnitř lidského těla a kterého si tam vždy představujeme“²⁴⁾. Ale skutečná monstra, která jsou výsledkem procesu defigurace, nikoliv už pouhé deformace, samotný symbolický oběh ohrožují nebo přímo ničí. Například konec snímku *SOIGNE TA DROITE (UNE PLACE SUR LA TERRE)* Jeana-Luca Godarda se celý točí kolem principu projekce, a tím narušuje rozlišení mezi obrazem a skutečností a objevuje nový způsob předvádění filmu v promítacím sále: nedokončenost jednoho filmu doznívá v dalším a kontaminuje tak svět neustálým chvějivým přerušováním. V protikladu ke komplexnímu Godardově pozitivu žijeme ve skutečnosti vinou lhostejného využívání podobnosti pod nadvládou všedních formulí defigurace: jak napsal Antonin Artaud, film „nás zabíjí odrazy“.

22) Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*. díl I, Paris : Gallimard 1976, s. 188. (Česky: M. Foucault, *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha : Herrmann a synové 1999; pozn. red.)

23) Plinius, *Histoire naturelle*. Kniha VII. Cambridge, London : Harvard University Press 1989, I, 21–24, s. 521.

24) Paul Valéry, citován v článku Maurice Merleau-Pontyho *L'homme et l'adversité*. In: *Signes*. Paris : Gallimard 1960, s. 305. Valéry uvádí jako příklad rytiny v Descartesově *Dioptrice*, „jež vysvětlují fenomén lidského vidění existencí malého človíčka za velkým okem, který pozoruje obraz utvořený na sítnici“. *Fragments d'un Descartes*. In: Jean Hytier (ed.), *Oeuvres*. Paris : Gallimard, La Pléiade 1957, díl I, s. 796.

Film uvedl do oblasti forem agresivitu lhostejnosti a s touto bolestnou skutečností se jednou budeme muset utkat.

Ve filmu se mohou některé figurativní formy projevovat jako pomatené či inertní, ale nikdy nejsou nesmyslné ani indiferentní: zde se dostáváme ke třetímu důvodu. Protože nemáme k dispozici nutné analytické nástroje k jeho pozorování, představuje tělo úžasnou metodologickou hybnou páku. Jako příklad ti uvedu filmaře, kterého máme oba rádi a díky němuž jsme se pustili i do této korespondence: jednoho dne jsem se totiž odvážila napsat ti v souvislosti s tvorbou Howarda Hawkse dotaz, co máš na mysli spojením „absence jakékoli abstraktní myšlenky“, protože jsme měli oba stejnou intuici ohledně spojitosti mezi Robertem Rossellinim a Abelem Ferrarou: doufala jsem zkrátka, že pokud nás Hawks rozděluje, Ferrara nás zase spojí. Jedním z hlavních námětů jeho díla jsou různé podoby lidské bytosti a otázka individua je spojena s hledáním nekonečna (vzpomeň si na postavy jako Bad Lieutenant, Driller Killer nebo Frank White, král New Yorku), které se projevuje nesmírným přeháněním: ontologií zuřivosti, důslednou anonymností, permanentním opojením figur. Toto přehánění však není jen vnitřní: jedna z klasických forem lidské bezuzdnosti spočívá ve ztotožnění téhož a jiného, ve zrušení hranic, jež zaručují neprostupnost jednotlivých bytostí, což je patrné právě ve Ferrarově díle. Na konci snímku ADDICTION se Kathy koupe ve vlastní krvi i v krvi svých obětí, protože se nechala prostoupit a zničit kolektivním zlem; ve filmu HADÍ OČI zachycuje prostupnost mezi herečkou a její postavou, symbolizovanou „špatně zahranou“ scénou, v níž herec znásilní „jen tak“ svou partnerku; a zejména ve filmu BODY SNATCHERS, filmu zobrazujícím radikální náhradu stejného za stejné, bajku o *Alter Ego*, kdy Alter je chápáno jako pravda vlastního Já.

V BODY SNATCHERS se fabule točí kolem nahrazení Matky Macechou, a na tomto základě se poté přesunují a odsunují jednotlivé motivy ve zhoubném kruhu nevhodné záměny. Například výkřik: „To není má matka,“ ze sebe vyráží malý Andy, tedy legitimní syn, ale v duchu zní mladičké Marti. Uprostřed filmu dochází k intenzifikaci nahrazených figur, které se svým vývojem a zmnožením vtělují do stále podivnějších a fantastičtějších podob. Marti dřímá s walkmanem na uších ve vaně; v ložnici zatím její macecha Carol masíruje, uklidňuje a uspává jejího otce Steva. *Snatching*, který vyžaduje spánek svých obětí, může začít: Marti ve vaně i její otec v posteli jsou obtáčeni houbovitými provazci, které je dusí, vyprazdňují a nahrazují jiným tělem, jež v nich postupně roste a sílí. Marti se ale náhle probouzí, její nedokončená dvojnice padá ze stropu do vany, ona s ní zápasí, uniká jejím chapadlům a prchá pryč, zatímco její dvojnice, strašlivá mladá dívka s prázdnýma očima, bloudí polozbořeným domem. Marti běží do pokoje svých rodičů, snaží se otce probudit, strhává z něj bělavé pletence, které mu vysávají život. Otec se probírá, ale zpod jeho postele se zvedá jeho proděravělý a lepkavý dvojník, chytá za kotník Marti, která se mu s výkřikem hrůzy vytrhuje, a vrací se do tmy, zanechávajíc po sobě temné slizké stopy. V hale nepohnutě čeká na svého muže macecha a přesvědčuje ho, aby jí dále nevzdoroval a že přijdou lepší časy, pokud se jako ona a všichni jí podobní vzdá individuality a citů. Odřikává mu uhrančivou litanii, kterou si tvůrce BODY SNATCHERS vypůjčil z milostné scény filmu Budda Boettichera VZESTUP A PÁD LEGSE DIAMONDA: „Where do you gonna go? Where do you gonna hide? Where do you gonna run? Nowhere. Because there is – no one – like you – left.“ Otec se v pláči zhroutl na rameno své ženy;

Marti se vydává hledat malého Andyho a nakonec jej vyrve z rukou hrozivé svůdnice. Všichni tři prchají pryč, zatímco macecha se proměňuje v křičící Medusu a s široce otevřenými ústy a namířeným ukazovákem je vydává napospas všeobecnému stíhání.

K čemu má sloužit to bujení chapadlovitých nestvůr? Proč vylézají zpoza postelí nebo padají ze stropů? Můžeme je zařadit do běžných nároků žánru, který pochopitelně vyžaduje svou dávku monster a přízraků. Můžeme také tvrdit, že žádný z těchto obrazů není indiferentní a čím větší bizarnosti dosahuje, tím je jasnější. Například i v této logice dvojníka jsme náhle svědky figurální události: některé věci se sobě přestávají podobat. Proč dochází k takovému uvolnění fantazie? Proč musí nastat nebezpečí přetržitosti? Máme tento jev přičíst amorfní roztříštěnosti snu, nebo naopak posílené bdělosti v hlubinách téhož snu? Ale zejména proč se v příběhu objevují různé fyzické podoby? Proč odrazy náhle unikají do stavu náznaků, náčrtů a anatomických odškrabků, jež ze všech stran (shora, zdola, zevnitř, zvenku) ohrožují celistvost těla a odkazují k jeho nevyslovitelné křehkosti? Proč se tato těla tak strašlivým způsobem přisávají k jiným tělům, jež křičí hrůzou?

Subjektivní zvuk walkmanu zaručuje, že celou scénu vidíme z pohledu Marti: na tomto základě se poté odvíjí fantazijní scénář rekonstrukce incestní rodiny. Marti postupuje vpřed ve třech etapách: nejdříve nadvakrát přerušuje úvodní scénu, po prvé v manželské ložnici, po druhé v hale, kde Steva přinutí zavrhnout Carol. Poté diskredituje matku, kterou považuje za Macechu a přímo za Vetřelce. Typické mateřské věty se převrací v temné výhrůžky: upozornění pro Marti „přeteče ti vana“ nebo povel pro malého Andyho „běž si lehnout“ se rovnají odsouzení k smrti; přání „spi sladce“ ve scénáři znamená „zemři“. Je tedy zřejmé, že diskreditována nemá být jedna macecha, nýbrž abstraktní mateřská figura: předpokládaná prvotní záměna macechy za matku se stává hypotetickou a v každém případě anekdotickou; je součástí fantaskního scénáře, který vše vysílá na nekonečnou kruhovou dráhu. Nakonec Marti zaujímá její místo: stává se matkou svého bratra, myslí na něj, budí ho, bere ho do náruče, obléká ho, nosí na rukou a ochraňuje; vyhrála svůj boj, je jediným ženským prvkem ve zdravé rodině, zatímco macecha někde zamořuje svět a lidské vědomí svou nesnesitelnou přítomností. Aby však podobně fantaskní příběh vyvrcholil tímto uspokojením, muselo být využito premisťovacích procedur, jakož i spleťtého výběru a opakování uvnitř intenzivního somatického pohybu v kruhu: jde o šest cest defigurace.

Princip snatchingu

Je to ekonomický postup absolutní deformace nahrazením Stejného Stejným. Umožňuje bujení všech forem proměny, protože nikdy skutečně nepostihnou svůj zdroj: absence patosu, který v hrané tvorbě charakterizuje druh *Body Snatchers*, dokazuje přinejmenším důvěrnou cizost těchto bytostí i neochvějnou integritu těch, kteří mají být fantaskním scénářem pozření, jako by se je snící subjekt i v okamžiku jejich zničení snažil přece jen ušetřit, upevnit je v sobě samých prostřednictvím posvátné sochy, náhodné a abstraktní.

Vytváření somatické odezvy

Mezi dcerou a otcem se vytváří systém vizuální a zvukové odezvy, který je vzájemně spojuje silným poutem. Oba jsou nazí, dcera ve vaně, otec v posteli. Oba mají co do činění s kapalinou, dcera v napěněné vodě, otec natřený masážním olejem: obojí je dílem

matky s vlasy jako čarodějnice. Oba současně upadnou do dřímoty, provázené zvukovou hypnózou, v případě Marti hudbou z walkmanu, matčíným uspávacím šepotem „miluji tě“ v případě Steva, pro něhož jsou milostné řeči a milostné hrátky pozváním ke smrti. Nacházejí se v sousedících prostorech: v případě Marti však *snatcher* přichází shora, padá ze stropu, v případě otce se plazí zdola, zpoza postele, jako by šlo o rub a líc téže dvojklané figury. Film se zkrátka snaží spojit otce a dceru svazkem manželským.

Vynalézání paradoxních těl

Ve filmu se objevují tři druhy těl. Nejprve to jsou dvě rozpoznatelná těla. Dvojnice, před kterou Marti v hrůze prchne, se podobá neúplně mrtvole; otcův dvojník připomíná ještě nenarozeného starce, biologickou zvrácenost, kterou nacházíme už v Hesiodově popisu doby železné, v níž byl svět naposled zaplaven negativními silami, lidé se rodili jako starci a regresivně se vraceli k počátku. Zde se ovšem objevuje úchvatná bizarnost: na rozdíl od ostatních *snatchers*, kteří vznikají na základě přesného mimetismu, otcův dvojník se mu nijak nepodobá, je to stařec, figura předka, jehož vrásčitá a lepkavá podoba navozuje spíše pocity hniloby a rozpadu než kvetoucího těla.²⁵⁾ Dvojník tak podtrhuje otcův velmi mladistvý vzhled, který z něj činí možného partnera své dcery, i jeho klukovskou povahu (vojáci z tábora, kde se s rodinou usadil, jí připisují jeho levičáctví zastydlého ekologa). Podle této počáteční figurativní volby může být otec lehce považován za snoubence vlastní dcery; zde se však stává dokonce jejím synem: Marti jej musí houpat, uspávat, budít, on sám se nikdy nestará o malého Andyho, pláče v náručí ženy a jeho chování je stále dětinštější, zatímco z Marti se stává hlava rodiny. Nejpodivnější figurou je však přechodné tělo mezi otcem a dcerou: nazlátlé záběry němých gest a embryonálních pohybů navozují pouto mezi nahoře a dole, mezi otcem a dcerou, není zřejmé, ke kterému *snatchingu* každý z nich patří, vytvářejí přechodné tělo, tělo navíc, tělo, které mnohem více přemisťuje, než nahrazuje. Tato figura současně představuje jádro problému: co je to tělo, co je mezi těly? Ale také přízrak incestu, nerozlišenost mezi těly a konečně dítě jako produkt incestu. Je to ryzí figura zákazu, a dokonce ještě více: psychický komplex, který je v *BODY SNATCHERS* frontálně, zevrubně a kriticky popsán.

Zkoumání symboliky organičnosti

Ve dvou předcházejících verzích tohoto filmu, o němž Abel Ferrara prohlásil, že by se měl točit každý rok, *INVAZE ZLODĚJŮ TĚL* Dona Siegela (1956) a Philipa Kaufmana (1978), byla zdůrazněna elipsa a záhadnost: bylo to náhle se objevivší tělo stejné, nebo jiné? Máme věřit smyslům, nebo intuici? Abel Ferrara naopak rozvíjí proměnu a tajemství: podrobně se věnuje fyzickým detailům probíhající mutace a noří se do nejtajnějších oblastí těla, zkoumá jeho záhyby, vrstvy a podstatu, a to v obrazech, které navazuji na úžasnou ikonografickou invenčnost záběrů vesmírné migrace mimozemských rostlin, jíž začíná Kaufmanův film. Ferrara si vybral stejného tvůrce speciálních efektů Toma Burmana a přiznává se k převzetí a roubování některých scén, vstřebává dědictví po svých předchůdcích (paranoickou fabuli), ale proniká až k jádru, které bylo zatím

25) Pokud se někomu dosti věrně podobá, pak samotnému režisérovi Abelu Ferrarovi.

ponecháno ve tmě, to znamená k utrpení mít tělo, které zahrnuje i zkušenost poznávat jiná těla.

Pojetí organičnosti v *BODY SNATCHERS* charakterizuje nejméně pět rysů, v první řadě prvotní úzkost, která se pojí s tělesnými otvory. Viditelnými: nosem, ústy, ušima a očima, jež jsou při balzamování ucpány, aby dovnitř nemohl proniknout proces zkázy, a jimiž ve filmu s šustotem vnikají dovnitř fantastické šlahouny. Neviditelnými: olejové laskání činí tělo porézním, otvírá je v každém z jeho bodů, masáž přechází v hnětení, tělo se mění v sochu, která může být i beztvará. Jistě, cílem je jeho uspání, ale také a zejména jeho defigurace, a už záběr masírovaných zad, který nevyhnutelně připomíná úvodní scénu snímku *HIROŠIMA, MÁ LÁSKA*, nám jasně naznačuje, že půjde o dobře promyšlený fantastický film. V obludném zvětšení přecházejí otcovy póry v díry ve stropě, jimiž k jeho dceři pronikají chapadlovité výběžky: celý prostor prostupuje imaginární zobrazení penetrace jako znásilnění.

I samotná organická substance je však pojata hluboce archaickým způsobem. Tělo není tvořeno stavbou z masa a kostí, nýbrž změtí slizkých výhonků, nádorů a vláken, jež upomínají na tři prvotní substance: plazmu, placentu a plankton. Z plazmy si filmové záběry a gesta v *BODY SNATCHERS* berou výtvorné možnosti opalizující a viskózní kapaliny, podobnost se zárodečným mokem, složitou organickou strukturu a pochopitelně i fakt, že uchovává dědičné vlastnosti. Z placenty přejímají pružnou a chapadlovitou materii a zejména podstatnou skutečnost, že je rozdělena mezi zárodek a matku, to znamená, že jde o jediný přechodný orgán, který patří dvěma tělům současně a zajišťuje jejich přechod. Z planktonu přejímají schopnost přemisťovat se, transparentnost, soužití rostlinného a živočišného a případnou existenci jedovatých orgánů, které do celého tohoto souboru živých a plodných materiálů vnášejí smrt. Záběry bujení a zrodu tedy představují stejně fylogenezi (utváření druhu) jako ontogenezi (formování individua) a toto míšení je možné díky biologickému a rostlinnému modelu klíčení a vzniku. Obraz embrya tedy odkazuje současně k lidskému druhu obecně i k archeologii života jako abstraktního, rostlinného i živočišného komplexu, který lidskou bytost nejasně informuje. Tento imaginární biologický obraz, opět kroužící ve zvláštním a fantaskním kruhu, na sebe bere také psychický význam: sen o incestu stravuje lidstvo od samého počátku. V tomto ohledu tvoří embryo z *BODY SNATCHERS* figurativní diptych s embryem ve snímku 2001: *VESMÍRNÁ ODYSEA* – Kubrickův vesmírný zárodek má rysy budoucnosti, opětovného začátku, osudu; Ferrerovo inchoativní stvoření se vztahuje k počátku života, k archaičnosti a ke zlému osudu.

Tyto archaické obrazy ovšem mají ultramoderní barevnost: fluoreskující odstíny nepocházejí pouze z přirozené fosforescence, která je ostatně ve vizuální oblasti vždy jistou událostí,²⁶⁾ ale také z neonů a atomového záření či štěpení. Moderní žluté a zelené odstíny přerodělují jednotlivé motivy přinejmenším podle tří účinků: vypovídají o aktuálnosti pocitové archaičnosti v rámci psychické ekonomie, o oslepujícím rázu fantasmat

26) „Předmětem zraku je viditelný svět. Ten je v první řadě vytvářen barvou, ale také jistými objekty, které lze diskursivně popsat, ale ve skutečnosti nemají jméno.“ Těmito „jistými objekty“ jsou fosforeskující tělíska, jež jsou paradoxní tím, že jsou viditelná pouze ve tmě. Aristoteles, *De l'Ame*, II, 7, 418a a 419a, Paris : Vrin 1982, s. 105–109.

a o nutnosti od nynějška nazírat lidstvo v otráveném světle Hirošimy, Minamaty a Černobylu.

Není v tom žádný rozpor, ba ani napětí, právě naopak: totožnost archaického a moderního se potvrzuje zejména díky vizuálnímu echu, probíhajícímu mezi černou šňůrou od walkmanu a mléčnými provazci *snatchingu*, jež ve shodě vibrují kolem tváře mladé dívky. Tato analogie nám umožňuje zdůraznit subjektivní a současně snový charakter celého jevu a vysvětluje společnou přítomnost těchto symbolických prvků: jde o návrat archaického ve světle aktuálního.

Poslední zásadní prvek, kolem něhož se točí celá sekvence o organičnosti, je také moderní: je to plastický příkrov, pod nímž bují *snatchers*, připomínající vrstvy zlatavé želatiny a současně neprodyšné plachty, jimiž se zakrývají mrtvoly. V tomto zvrásněném průhledném obalu, který současně chrání a dusí, je tělo uzavřeno, jakoby zmrazeno, zprůmýšleno, chráněno před mikrobiální nákazou; v tomto případě je však uzavřena a konzervována i samotná nákaza, šíření komplexu, zlovolné bujení. Využití podobné substance umožňuje vypořádat se s neurčitou povahou této ochrany, která je současně nezbytná a dusivá: jde o potíže, které odrážejí muka dospívajících (jak snášet své rodiče) a současně velmi aktuální průmyslový problém – konzervace proměňuje a ničí život, ale stejně tak chrání před jeho zkažením. Z které strany přichází v průmyslovém světě toxicita? Z mikrobiálních nebo konzervačních látek? Film *BODY SNATCHERS* se této nové a přesto již zevšednělé otázce postavil čelem.

Anatomický oběh

Ucho, trup, záda či ústa jsou v tomto filmu předmětem nezapomenutelných záběrů. V oběhu se však ocitají hlavně dva orgány s velkou symbolickou mocí, totiž oko a ruka. Oběh oka se vyznačuje mnoha paradoxy. Začíná zavřenýma očima dřímající Marti: vidíme tedy obraz dívky, která nic nepozoruje. Pokračuje pohyby embryonálních očí, za nimiž probíhají duševní obrazy, formuje se pohled, obrazy se stále vracejí. Tento pohled bez subjektu odkazuje na předcházející sekvenci, na řadu záběrů postupujících od bílé matky Carol k černé neznámé matce (má na rukou malé dítě, aby její totožnost byla nepochybná) a vrcholících ve velkém detailu očí Carol: v hlubinách života trvá a občas ožívá hrůza z existence matky, dobré, či špatné, nevyhnutelně špatné, protože představuje nesplnitelný dluh přivedení na svět. *BODY SNATCHERS* podobně jako *CARRIE* čelí úzkosti z původu, ale Brian De Palma ji ve svém filmu zachycuje v podobě krve, zatímco Ferrara využívá ještě problematičtějšího motivu placenty, která poskytuje naprosto konkrétní fyziologickou materii oné hrůze vlastnit společné tělo. Oběh pokračuje pohledem prázdných očí Carol, která je figurou nepřítomnosti sebe sama. Matka a dcera tedy uvádějí do opačných světů halucinace: Marti nechává bujet šlahouny, které pracují na její defiguraci; Carol nechává bujet přesnou nápodobu, její závěrečná prorocká řeč ohlašuje vládu všeobecné a beze zbytku uniformní podobnosti. Figura Marti tedy představuje obraz jako komplex, to znamená jako viditelné bujení deformací; figura Carol je obraz jako kopie, jako všeobecné šíření identického obrazu (ve filmu naratizované jako vojenský rastr světa). A konečně, tento snímek nepotřebuje zdůrazňovat široce rozevřené oči Marti při pohledu na objetí svých rodičů. V tomto oběhu pochopitelně mizí možnost obvyklého pohledu, který by správně zaostřil na vnější svět, aby přijal jeho odlišnost.

Oběh ruky je stejně plodný. Začíná Caroliným laskáním. Poté se objevuje první indentifikovatelná část hýbajícího se těla, ruka s dlouhými štíhlými prsty, která ve zrození života naznačuje mytologickou dimenzi. Dále ruka mrtvolného otcova dvojníka, jež chytá Marti za kotník a je vlastně jediným dotykem mezi otcem a dcerou a současně posledním záchvěvem hrůzy v tomto úzkostném filmu, který aktualizuje incest jako nepřipustné uchopení. Celá sekvence končí nataženým ukazovákem Carol a jejím hlasitým proklínáním. Obecně se ovšem orgány uchopení znetvořují a prodlužují do slizké spleti, jejíž *snatching* vyprazdňuje lidské bytosti: ztělesňují fobii z kontaktu, zvláště zjitřenou v dospívání, kdy je těžké snášet vlastní tělo a tolerovat těla jiných. Zdůraznění ruky jako tělesného údu i jako nositelky gesta umožňuje otevřít otázku uchopení: uchopení hrozícího zvenčí dovnitř; obapolného uchopení fantaskna a skutečnosti.

Výtvarnost propustnosti

BODY SNATCHERS tak představuje závrtné zkoumání prostupnosti jevů. Princip *snatchingu* umožňuje vnější ztvárnění organických lidských sítí, a to ze dvou příčin: shrnuje různé tělesné sítě, útroby, nervový systém, svalstvo atd.; metaforizuje pohyb substancí, buď jako oběh (krevní, nervový...), nebo jako proměnu (stárnutí, tělesné pohyby...). Vnitřek těla už nelze zobrazit jako anatomický model, nýbrž jako oddenek. Proč?

Protože to, co se projevuje navenek, podřizuje obrazy těla logice fantastičnosti a protože lidské tělo není dáno jako něco objektivizovatelného, nýbrž jako základní surovina snu. Nenajdeme zde tedy stopy těla z masa a kostí, ale pouze jistou somatizaci, to znamená restituci působení obrazů na tělo: touhu po penetraci, po incestu, po mateřství. Sledovat fungování fantasmatu v celé nahotě tedy znamená sledovat monstrum: nemístné přesuny, nevhodná spojení (například shora či zdola), nemožné figury (neúplná mrtvola, stařec novorozeně, který je možná vrcholem fantasknosti, Marti nechávající zakrnět svého otce). Poslední slovo má matka: „*there in no one like you left*“ („*nikdo takový jako ty už není*“). Film shrnuje problém jedinečnosti: „to je mé tělo, já jsem tím tělem, žádné jiné takové není“; jedinečnost člověka je nevyléčitelná, je pocíťována jako tragická izolovanost, která zde přechází v paranoickou formu, ale současně je také nemožná, neboť „jsem kdokoli jiný“ a individuum je vždy pronásledováno snem o sloučení a splynutí, v tomto případě reprezentovaným fantasmatem incestu a obecněji noční můrou spojení, jímž se lidské tělo připojuje k čemukoli, i proti své vůli, až k zešílení, až k vyčerpání.

Využití dvojníka tak exhumuje nepřiznatelné skrze přerozdělení tělesných znaků a zajišťuje nerozlišenost skutečnosti a snu (somatizaci). V rámci této figurativní ekonomie se politická dimenze filmu, to znamená kritické zpracování požadavku na fyziologickou a mentální mutaci, kterou od člověka vyžaduje průmyslová a vojenská civilizace, projevuje na pozadí fantaskní intimnosti. Ale především v ní působí obrazy, chápané jako prototypy možných vztahů a vytvářející hypotézu somatického archivu a antropologické zamyšlení nad tím, co ohrožuje náš druh. Myslíš, drahý Tagu, že by se nějaká jiná disciplína dokázala zabývat tělem tak hluboce a současně přístupně, nebo ještě lépe příjemně? Všechny filmy přirozeně nejsou tak odvážné a invenční, i když jsou někdy mnohem obsažnější, než se zdá na první pohled; ve filmu se občas stává, že je vzrušující i pouhý náznak lidské siluety. Nuže, to podstatné jsem ti napsala; zbytek můžeš

považovat za dlouhou předeheru. Ještě poslední poznámku: figurální analýza se dobře zásadních nástrojů, jakmile se pustí na neznámý kontinent vědeckého filmu.

Přeji ti hodně odvahy k dokončení textu o McCareym,
tvá přítelkyně
Nicole.

Přeložil Ladislav Šerý

Přeloženo z francouzského originálu:

Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier.*

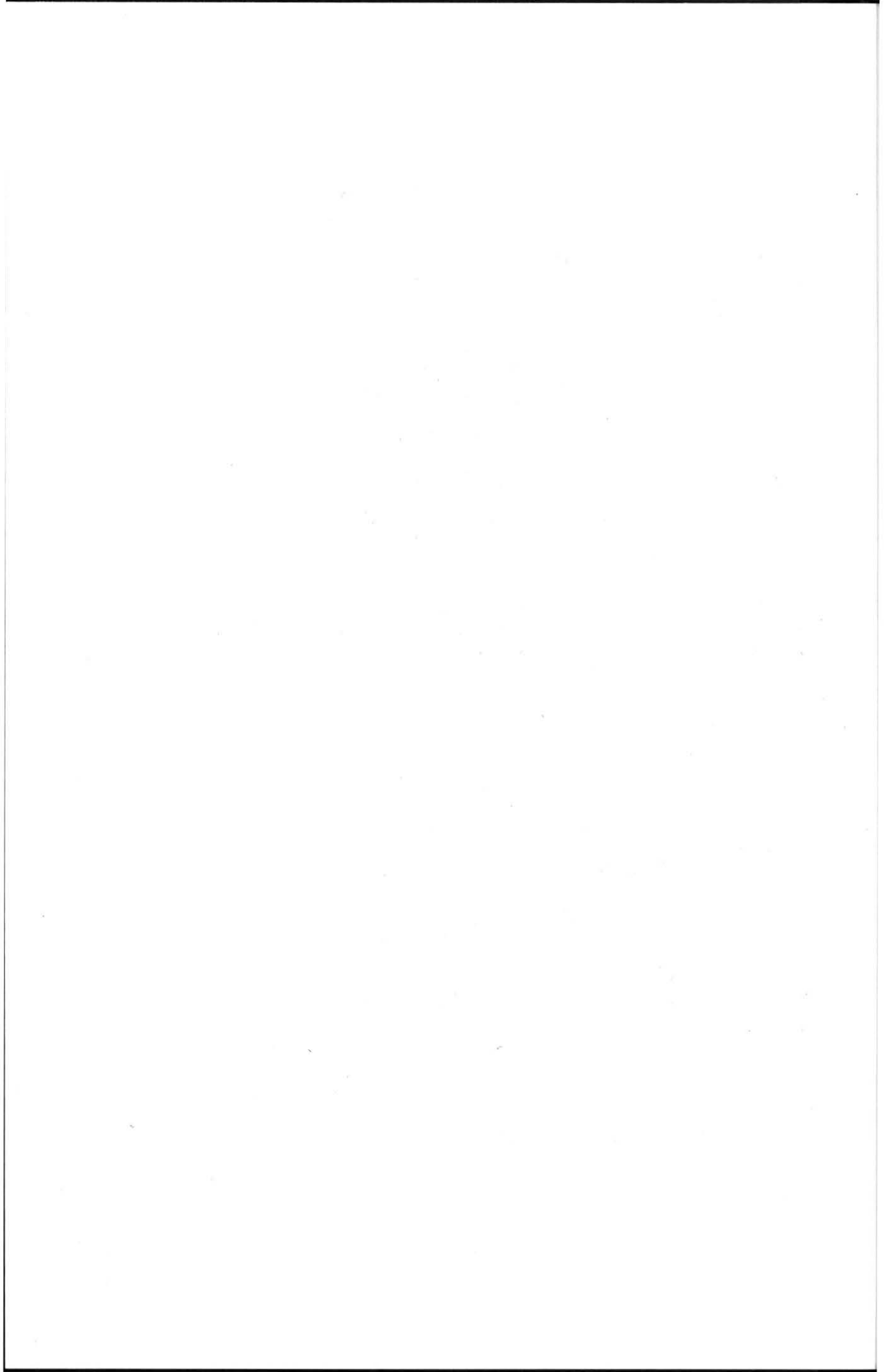
L'invention figurative au cinéma.

Paris – Bruxelles : De Boeck & Larcier s. a. 1998, s. 9–28.

(Podtitul textu je redakční.)

Citované filmy:

2001: *Vesmírná odysea* (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, 1968), *Addiction* (Abel Ferrara, 1995), *Bláznivý Petříček* (Pierrot le fou; Jean-Luc Godard, 1965), *Body Snatchers* (Abel Ferrara, 1993), *Carrie* (Brian De Palma, 1976), *Detektiv* (Détective; Jean-Luc Godard, 1985), *Eat* (Andy Warhol, 1963), *Evangelium sv. Matouše* (Il Vangelo secondo Matteo; Pier Paolo Pasolini, 1964), *Facé Off* (John Woo, 1997), *Georges Demený et les origines „sportives“ du cinéma* (André Devon, 1995), *Hadí oči* (Snake Eyes aka Dangerous Game; Abel Ferrara, 1993), *Hard Boiled* (John Woo, 1992), *Hirošima, má láska* (Hiroshima mon amour; Alain Resnais, 1959), *Invaze zlodějů těl* (Invasion of the Body Snatchers; Don Siegel, 1956), *Invaze zlodějů těl* (Invasion of the Body Snatchers; Philip Kaufman, 1978), *Je vous salue Marie* (Jean-Luc Godard, 1985), *Kočičí lidé* (Cat People; Jacques Tourneur, 1942), *Kočičí lidé* (Cat People; Paul Schrader, 1982), *Láska odpoledne* (L'amour, l'après-midi; Eric Rohmer, 1972), *Mlha* (The Fog; John Carpenter, 1979), *Muži v černém* (Men in Black; Barry Sonnenfeld, 1997), *Pekařka z Monceau* (La boulangère de Monceau; Eric Rohmer, 1962), *Přepadení okrsku 13* (Assault on Precinct 13; John Carpenter, 1976), *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *Soigne ta droite (une place sur la terre)* (Jean-Luc Godard, 1987), *Tous les garçons s'appellent Patrick* (Jean-Luc Godard, 1959), *U konce s dechem* (A bout de souffle; Jean-Luc Godard, 1959), *Upíři* (Vampires; John Carpenter, 1998), *V jícnu šílenství* (In the Mouth of Madness; John Carpenter, 1994), *Vášeň* (Passion; Jean-Luc Godard, 1982), *Věc* (The Thing; John Carpenter, 1982), *Vesnice prokletých* (Village of the Damned; John Carpenter, 1995), *Vetřelci* (Aliens; James Cameron, 1986), *Vetřelec* (Alien; Ridley Scott, 1979), *Vetřelec: vzkříšení* (Alien: Resurrection; Jean-Pierre Jeunet, 1997), *Vetřelec³* (Alien³; David Fincher, 1992), *Viva Villa!* (John Conway, 1934), *Vládce temnot* (Prince of Darkness; John Carpenter, 1987), *Východ slunce* (Sunrise; Friedrich Wilhelm Murnau, 1927), *Vzestup a pád Legse Diamonda* (The Rise and Fall of Legs Diamond; Budd Boetticher, 1960), *Vzpomínky neviditelného muže* (Memoirs of an Invisible Man; John Carpenter, 1992), *Zatmění* (L'Eclisse; Michelangelo Antonioni, 1962), *Zelený paprsek* (Le rayon vert; Eric Rohmer, 1986), *Zimní příběh* (Conte d'hiver; Eric Rohmer, 1992), *Žijou* (They Live; John Carpenter, 1988), *Žít svůj život* (Vivre sa vie; Jean-Luc Godard, 1962).



Články

TĚLA A TVÁŘE (VE) FILMU

*Poznámky k teorii a praxi divácké identifikace
na příkladu tvorby Johna Cassavetese*

Jakub Kučera

Romány jsou domy, ve kterých žijí postavy. S vědomím myriády výhrad, které tento výrok Iris Murdochové vyvolává, můžeme volně parafrázovat: filmy jsou domy, které obývají těla. V přítomném textu se pokusíme (na eklektickém pozadí různých teoretických přístupů) předběžně obkroužit některé z paradoxů uvedeného výroku, a to s přihlédnutím k otázkám: za prvé jaké funkce může tělo ve filmu zastávat a za druhé jak se k tělu na plátně vztahuje divák. Tyto otázky nám mimo jiné pomohou zproblematizovat pojem „identifikace“ v názvu článku. Následně se zaměříme na *FACES* a *ŽENU POD VLIVEM* Johna Cassavetese s nadějí, že tato díla dají našim teoretickým úvahám konkrétní tělo a zároveň možná otevrou další problémy a otázky.

Postava a tělo

Patří-li tělo k základním stavebním materiálům filmové narace a obecněji filmového výrazu, je rovněž materiálem z nejproblematictějších, slučujícím v sobě póly stejného i jiného, z nichž sestává každá kultura. Je nositelem nejdůležitějších pohybů v srdci filmového obrazu, je výsadním bodem, v němž se kondenzuje časovost, a je také základním vodítkem pro diváka, neboť ukotvuje jeho recepci a emocionální prožitek. Prostřednictvím těla nejčastěji vstupujeme do filmového obrazu, zabydlujeme časoprostor diegeze, modelujeme svá očekávání a současně přijímáme příslušné hodnoty a ideologii. Tělo v obraze je patrně tím, co diváka nejvíce vybízí k textové a zároveň extratextové participaci, tj. doplňování a dotváření na základě známých či poznávaných schémat, scénářů a norem,¹⁾ a implicitně je také tím, co mu nejčastěji brání zastavit se

1) Kognitivní teorie problém „vyplňování“ vymezuje pojmem „schéma osoby“: toto schéma (předpoklady základních parametrů konstituce lidské osobnosti, jejího chování, motivací ad.) existuje před začátkem každé divácké recepce, ještě předtím, než se začne sama postava coby časový útvar pro diváka utvářet. Schéma osoby tedy slouží jako normativní věšák i základní kostra (určité společné jádro vlastní všem kulturám bez rozdílu), která se v průběhu recepce „obaluje“ individuálními rysy (jako svůj výchozí operní bod jej pro svoji „deskriptivní poetiku postavy“ stanovuje i M. Smith, viz Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press 1995, s. 20–29; viz dále).

při čtení na rovině obrazu, povrchu a expresivity. To může být také důvod, proč se při úvahách o těle neustále a neodbytně vnučuje, abychom tento termín dořekli termínem „postava“.

Postava je výsledkem divákovy mentální práce v čase a tělem v určitém stupni přečtenosti. Třebaže postavu jakožto složitý a procesuálně se rodící znak neustále v její kontinuitě a celistvosti ohrožuje jistý neredukovatelný a nekódovatelný přebytek, exces (jehož vrcholným momentem je ve filmu zřejmě detail a tvář), lze ji přirovnat k místu v obraze, které diváka stahuje do hlubiny psychologických příčin a subjektu a činí obtížným vnímat bezprostřední tělesný pohyb, tvář nebo mizanscénu, v níž je tělo vsazené. Dá se říci, že postava jako textový konstrukt osciluje mezi neviditelnými důvody a motivacemi, které zprostředkovává psychologie či diskurs a které jsou nezbytné pro naraci, a výrazem, který se děje v čase performance a který zahrnuje i redundantní tělesné pohyby, tvář vytrženou detailem z kontextu těla či barthesovské „zrno hlasu“, ²⁾ tedy potenciální slepá místa těla ve struktuře textu, která mohou sloužit jako výhybka, neřkuli vykojení daného sémantického pohybu. ³⁾ Je-li ve strukturalistickém pohledu tělo (herce) koordinací jednotlivých kódů (pohybu, gest, mimiky, mluvy... ⁴⁾) podřízenou uzavíracímu se celku, může být naopak z poststrukturalistického pohledu excesem a potenciálním momentem neuzavřenosti a události. Opozice mezi textem (postavou, subjektem) a tělem (dějícím se povrchem, materií obrazu) prochází jako tematická nit řadou teoretických diskursů, jejichž ambicí bývá vkrást se mezi tyto dva póly a text či diskurs roz-tvářet. V textu (filmu) neexistuje tělo reálné, existují v něm těla více či méně jemu podřízená, více či méně kódovaná. Jaké mohou být jejich podoby?

Stephen Heath si ve své stati *Body, voice* ⁵⁾ pokládá netriviální a velice případnou otázku: Filmy jsou plné lidí, čím však tato „plnost“ lidí ve filmu je?, a ta jej přivádí k základní kategorizaci. „Člověk“ může být ve filmu přítomný jako: 1. *konatel (agent)* ⁶⁾ – postava redukována na funkci narativní gramatiky, ⁷⁾ tato funkce však sama o sobě ještě nemusí být v textu ztělesněna; 2. *postava* – jedinec individualizovaný souborem vlastností s větší či menší funkcí konatele v narativu a rovněž tak větší či menší mírou individuální excesivnosti vzhledem k hlavní linii narativu (Heath v této souvislosti zmiňuje enigmatickou vedlejší postavu nočního hlídače v *DOTEKU ZLA* Orsona Wellese); 3. *osoba* –

2) O zvnitřňujícím pohybu narace vypovídají právě i teoretické (postrukturalistické) pohyby opačným směrem, např. snahy Rolanda Barthesa číst excesivní, „nečitelný“ povrch filmu či fotografie: viz jeho třetí smysl a v jistém smyslu i punktum.

3) Stephen Heath v této souvislosti klade důraz na (z hlediska konvencí) subverzivní práci modernistických filmařů (Godard, Durasová, Straub) s hlasem a zvukem (viz dále). Stephen Heath, *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana UP 1981, s. 176–193.

4) Komplexní a završený rozbor herecké práce a tvorby dramatické osoby v divadle podává např. O. Zich (Otakar Zich, *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama 1986, s. 89–131).

5) S. Heath, c. d., s. 176–193.

6) V překladu termínu „agent“ se kloním k řešení Lubomíra Doležela, viz Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, s. 14.

7) Greimasova narativní gramatika rozlišuje šest základních rolí: subjekt/objekt, odesílatel/příjemce, pomocník/protivník. Role konatele nemusí ve filmu připadnout lidské bytosti, může ji ve vyprávění zastávat několik herců a stejně tak v sobě může několik rolí slučovat jeden herec (v jedinci mohou svádět boj pomocník a protivník). Tamtéž, s. 179.

jedinec, aktualizující konatele a postavu, zpravidla herec;⁸⁾ 4. *obraz* – „tělo ve svém obrácení do zářivého smyslu své filmové přítomnosti, své kinematografie“, tedy především filmová hvězda (jež je kinematograficky vždy „víc“ než postava i osoba a jejíž role bývá určující i pro narativní výstavbu snímku). Heathův plastický popis, který protínají osy abstrakce/individuace (konatel/postava), fikce/non-fikce (postava/osoba) či textu/metatextu (postava/obraz) vyúsťuje do páteho pojmu *figura*, jež je cirkulací všech textových i vnětextových efektů a sémantických pohybů, uzlem jednotlivých textuálních drah v obraze. Heath uzavírá:

Lidé ve filmu vždy podléhají systémům reprezentace, vždy jsou součástí enunciací, nikdy nejsou bezprostřední. Jde právě o analýzu těchto systémů, problémů zobrazování (*imaging*) v každém smyslu toho slova, ta je zásadní [...]. Nová těla, hlasy, to je vždy zároveň práce na těle a na hlase ve filmu a kinematografii, na konstrukci jejich přítomnosti zde.⁹⁾

To nám umožňuje ptát se: Jak se tělo stává filmovým?

Nelze mluvit o pohybech „starého známého těla“, neboť tělo, o kterém je řeč, je již předem v několikerém smyslu zarámované a „filmové“. Zjednodušeně řečeno, tělo po nástupu filmu přestává být tím, čím bylo před ním, pohyby těla a stroje se vzájemně doplňují a znásobují.¹⁰⁾ Známy text J.-F. Lyotarda¹¹⁾ uvažuje o filmu a kinematografii nejen z hlediska různých druhů zapisování pohybu či psaní pohybem, ale také z pohledu jeho eliminace. Kinematografie podle Lyotarda píše všemi druhy pohybů („pohyb herců a dalších pohyblivých objektů, pohyby světél, barev, rámu, objektivu [...] to vše plus střihy a spojování záběrů; [...] film jako celek, pohyby koncového scénáře a časoprostorová syntéza narace /*découpage*/“¹²⁾). Zároveň, neoddělitelně s tím, je i mechanismem nutné eliminace pohybů, který musí zajistit opakování a vratnost „plodných diferencí“, ze kterých vzniká organické tělo filmového obrazu i kinematografického aparátu. Na jednom místě svého textu porovnává Lyotard pohyby produktivní a „sterilní“, což ilustruje

8) Filmy, jak poukazuje Heath, rozehrávají mezi postavou a osobou řadu vztahů s různými akcenty: make-up, masky, kostým atd. představují způsoby, jak absorbovat tvář a tělo herce znakem postavy. Hranice mezi postavou a hercem se může naopak stírat např. obsazením typu.

9) S. H e a t h, c. d., s. 184, 192.

10) Ilustrativní mohou být v tomto ohledu i extrémní případy zobrazování lidského těla či jeho částí, o nichž hovoří výzkumy nové filmové historie. Ukazují, že kinematografie v době svého nástupu nekopírovala tradiční emocionální a počítková schémata (psychologický realismus literatury a divadla), nýbrž otevírala oblast zcela nových, kuriózních, extrémních, „nelidských“ či obscénních počítků a afektů, jež vznikaly ze snátku vědy, pouťových atrakcí a nových technologií vizualizace a byly současně motivovány gnosticky i ekonomicky (jako atrakce zábavního průmyslu). Kuriózní snímky ukazovaly obří detaily anonymních tváří, jejichž expresivní grimasy nezpůsobovala niterná hnutí, ale elektrický proud (viz Tom G u n n i n g, *In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film. Modernism/Modernity* 4, 1997, č. 1, s. 1–29; Gunning podrobně mapuje dějiny fyziognomie a zobrazování tváře v moderních průnicích vědy a nových atrakcí).

11) Jean-François Lyotard, *Acinema*. In: Philip R o s e n (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York : Columbia UP 1986 (přel. Paisley N. Livingston).

12) Tamtéž, s. 349.

příkladem hořící sirky (reprezentující spotřebu energie) a dítěte, které s touto sirkou nezachází po způsobu dospělého (ten ji ráno donese k hořáku vařiče, aby si ohřál vodu na kávu a povzbuzen mohl odejít do práce), nýbrž ústrojný řetězec pohybů (náležící oběhu kapitálu) poruší a hořící sirku s fascinovaným pohledem pouze sleduje – „sám pohyb, měnící se barvy, světlo plápolající na vrcholu plamene, odumírající dřívko, syčení skomírajícího ohně“.¹³⁾ Pohyb dítěte je podle Lyotarda vpravdě neústrojnou spotřebou energie, produkuje pouze vágní nebo zmatené afekty fascinovaného dívání se a popálených prstů. „[Dítě] se raduje z neplodných diferencí, které nikam nevedou, [...] z nenahraditelných ztrát; z toho, co fyzikové nazývají ztráta energie.“¹⁴⁾

Obrazně lze říci, že v jistém smyslu je film oním plamenem, přitahujícím fascinované pohledy diváků, v jiném smyslu je však (musí být) hořící sirkou dospělého. Tok filmové audiovizize nelze podle Lyotarda oddělit od toku kapitálu, a proto filmový průmysl musí své pohyby vybírat a zústrojňovat, eliminovat hnutí a pohyby špinavé, neuspořádané, neplodné, nevratné (jde o „vyloučení všeho, co nemůže být redukováno na tělo filmu a, mimo scénu záběru, na tělo společnosti [...] podřízení všech částečných pudů, všech neplodných a úchylných pohybů jednotě organického těla. Film je organickým tělem /potažmo subjektem/ kinematografických pohybů“¹⁵⁾). Také pohyby postav a těl v obraze z této perspektivy zrcadlí pohyby trhu: gesto postavy musí být dokončeno textem, gesto hvězdy je třeba dokončit v sekundárních textech či dalších filmech atd. Film organického těla je modelem sjednocenosti a celistvosti, ústrojně omezeným rejstříkem pohybů. Opakem je Lyotardova představa *a-cinéma*, která produkuje pohyb excesivní, neekonomický, nereprezentující a nereprezentovatelný.

Uvažujeme-li o tělu na plátně jako o modelu sjednocenosti uprostřed normalizujících diskursů, nelze pominout kontext, do kterého jej vsazuje teorie lacanovská. Právě scénář zrcadlového stadia (zrcadlového obrazu těla jakožto ideálního imaga a primárního předpokladu celistvého subjektu) totiž uvádí v teoretickém myšlení o filmu na scénu „tělo“ jako model i metaforu a současně s tím složitě zapojuje do hry i tělo (libido) diváka: divák jako konstrukt, subjekt vznikající v ideologickém těle filmu. Zpočátku jsou to především feministicky zaměřené texty, které reflektují vztahy těla, pohledu a mechanismů narace a ideologie a zároveň otevírají otázku existence kinematografického i diváckého těla v textu a diskursu. Tomuto tělu přidělují role v teoretickém scénáři (muž – aktivní pohled „neviditelného“ těla, žena – tělo jako pasivní objekt, vtělená „to-be-looked-at-ness“) a popisují jeho funkce v chodu kinematografického aparátu a ekonomii diváckého libida. V průkopnickém textu Laury Mulveyové příznačně zaznívá brechtovské volání po zničení rozkoše vciřování a prožitku (jež je primárně spjata s dominantním diskursem), po demaskování systému a osvobození subjektu diváka z okovů patriarchálního kina.¹⁶⁾

Chceme-li rehabilitovat mnohost a různorodost filmových těl, musíme ovšem od radikálně zaměřených marxistických a psychoanalytických scénářů, prosazujících opozici

13) Tamtéž, s. 350–351.

14) Tamtéž, s. 351.

15) Tamtéž, s. 355.

16) Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Ph. Rosen (ed.), c. d. (Česky: Vizuální rozkoš a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3, s. 43–52; nebo Vizuální slast a narativní film. In: Libora Oates-Indruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Slon 1999; pozn. red.)

identifikace a distance, odhlédnout zpět k nejširší rovině filmové audiovize, kde má tělo podob bezpočet. Jen ve své nejběžnější podobě se zde projevuje jako organická součást akce – prostředek mapování prostoru jasně vytyčených sil a střetů, motivací a cílů.¹⁷⁾ Současně jej ale můžeme najít i mimo obraz akce, mimo naraci, např. v intervalu mezi podnětem a responzí, akcí a reakcí. Obraz těla se v závislosti na různých filmových prostředcích proměňuje: od těl, jež jsou upnutá v rámu akce a tvoří součást uzavřené (klasické) dramaturgie, přes těla, která z obrazu-akce napůl vystoupila a sama sebe reflektují, až k tělům v téměř čisté afektivitě, jaká lze najít ve filmech Johna Cassavetese. Otázka, co se může stát s obrazem těla, které je jako loutka odstřiženo od senzomotorického schématu a zbaveno své organické formy, či jak se k takovému tělu vztahuje divák, zůstává nanejvýš inspirativní a filmy se zdají být tím nejpodnětějším prostředím, kde si ji lze klást.

Postava a divák

Problematiku vztahu filmové postavy a diváka významně reflektují kognitivistické filmové teorie, zabývající se emocionálním prožitkem. V následující odbočce představíme jednu z nich, teoretickou koncepci diváckého „zaujetí postavou“ Murrye Smith¹⁸⁾, aby nám posloužila jako pomocný rámec či pozadí pro další uvažování – byť v důsledku využijeme spíše jejích podnětných „okrajů“ a nedořešených otázek, které v ní negativně či náznakově vymezují větší složitost zkoumaného vztahu.

Murray Smith začíná kritikou brechtovské tradice.¹⁹⁾ Smyslem této kritiky je snaha o bližší ohledání mezistupňů mezi distancí a vcítěním, tedy způsobů, jak se utváří a modeluje prostor mezi divákem a postavami na plátně. Nejde o jednoznačné a jednorázové rozvržení sil na osách aktivita-pasivita, identifikace-distance, nýbrž o proces utváření a prožívání postavy v čase a na různých stupních zmíněných škál. Monolitický a těžkopádný pojem „identifikace“ (jak jej užívají nejen vyznavači Brechta nebo psychoanalýzy, ale

17) Odkazují zde především na popisy obrazu-pohybu a obrazu-akce Gillesse Deleuze. Klasický film lze v Deleuzově prvním filmovém svazku (Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha : Národní filmový archiv 2000) vnímat skrze metaforický obraz těla či organismu, jehož základními atributy jsou hierarchická sjednocenost a organická funkčnost. K tomuto tématu srov. též Angelo Restivo: „Klasický narativní film se utváří z interakce mezi prostorem a protagonistou, jejichž obrazy jsou postaveny takovým způsobem, že jsou spojeny prostřednictvím ‚senzo-motorické‘ vazby. ‚Akci‘ ve filmu ‚obrazu-akce‘ je potom nutné vidět jako druh analogie k pohybu (biologického) organismu, který je druhem percepčního filtru, styčného bodu nebo plátna: tímto způsobem se vytváří neproblematické spojení mezi počtkem a pohybem.“ Viz Angelo Restivo, *Into the Breach*. In: Gregory Flaxman (ed.), *The Brain is the Screen*. Minneapolis : University of Minnesota Press 2000, s. 174.

18) Tuto koncepci, jak ji Smith prezentuje zejména ve své knize *Engaging Characters*, lze zatím na tomto poli považovat za nejkomplexnější a také neucelenější; srov. M. Smith, c. d.

19) Smithova polemika s Brechtem spočívá především ve dvou bodech: 1. ani „mainstreamový“ divák při vnímání filmu neztrácí vědomí rozdílu mezi fikcí a realitou; 2. ani racionálně-kritický, kognitivní (intelektuální) přístup k filmu neprobíhá odděleně od emocionálního prožívání, neboť „emoce tvoří s percepcí, pozorností a kognicí nedílný celek, nejsou s nimi nesmiřitelně v rozporu“, viz Murray Smith, *The Logic and Legacy of Brechtianism*. In: David Bordwell – Noël Carroll (eds.), *Post-Theory; Reconstructing Film Studies*. Madison : University of Wisconsin Press 1996.

i každodenní diskurs deníkových recenzí), je podle Smithe třeba rozpracovat do hierarchicky uspořádaných pojmů rovin zaujetí (*levels of engagement*).

Předpokladem divákova zaujetí postavou a textem zůstává jeho aktivní představivost, jejíž dva základní mody Smith definuje v návaznosti na estetické kategorie filosofa Richarda Wollheima jako centrální a acentrální způsob představování – dva základní způsoby divákovy mentální reprezentace percipovaného. Při acentrálním způsobu představování prožíváme distancovaněji, v závislosti na určitém zhodnocení situace – bojíme se o postavu (sympatizujeme nebo soucítíme s ní v určité situaci). Při centrálním prožívání se naopak do postavy vcíťujeme – bojíme se s postavou, její situaci sdílíme (případ empatie). Hlavní roli ve svém modelu vyhrazuje Smith „strukturám sympatie“, tedy acentrálnímu zaujetí diváka. Struktury sympatie se nejvíce pojí s lineárním, v čase se odvíjejícím vyprávěním (jehož implicitním měřítkem je kanonický narativ a norma klasického hollywoodského stylu), neboť sympatie vyžaduje poznání. Empatie dle Smithe více souvisí s momentální orientací (či dezorientací) diváka v přítomnosti obrazu či scény, je

mechanismem porozumění, který napájí strukturu sympatie, jež při konstrukci postav a narativních situací pracuje s dalšími kognitivními procesy (percepce, dedukce, zpracováním schémat), ale zároveň může [empatie] působit jako subsystém, který je se strukturou sympatie *v rozporu*.²⁰⁾

Smithovy struktury sympatie tvoří tříúrovňový model, který sestává z: 1. *rozpoznání postavy* (*recognition*) – aby se tělo stalo postavou, musí se stát množinou individuálních vlastností, která vykazuje jistou míru kontinuity v čase (člen davového komparsu není postavou); 2. *spojení s postavou* (*alignment*) – spojujeme se s postavou, se kterou sdílíme čas a prostor narace (tzv. *časoprostorové přimknutí* – *spacio-temporal attachment*) a/nebo k jejímž plánům a úmyslům máme přístup, tj. víme, čím se řídí ve své subjektivitě, neboť těžiště informací, které nám text dává, je na straně této postavy²¹⁾ (tzv. *subjektivní přístup* – *subjective access*); s postavou, se kterou jsme ve spojení se nutně morálně neztotožňujeme neboli „nespolčujeme“; 3. *spolčení* (*allegiance*) – vychází z celkového nebo dílčího „morálního“ půdorysu textu.²²⁾ Spolčení se s postavou znamená vstup na širší rovinu zaujetí textem a jeho „morální strukturou“, na jejímž základě morálně hodnotíme jednotlivé postavy a která nemusí být poměřována morálními měřítky, divákem běžně uplatňovanými mimo rámec fikce; „správné“ spolčení se lze považovat za předpoklad „kompetentního“ čtení a prožití filmu.²³⁾ Mapují-li Smithovy struktury sympatie jakýsi završující se

20) M. Smith, *Engaging Characters*, s. 81.

21) To úzce souvisí s pojmem „fokalizace“, srov. např. Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. New York : Routledge 1992.

22) Smith v historické perspektivě rozlišuje morální struktury manichejské (např. budovatelský film nebo klasické hollywoodské filmy v době tzv. „produkčního kódu“) a struktury postupné (*graduated*) – znejišťování morálních hranic, ke kterému v hollywoodských filmech dle Smithe dochází pod vlivem zpopularizované psychoanalýzy, srov. M. Smith, *Engaging Characters*, s. 187–227.

23) Ideál kompetentního čtení (jak jej patrně zrcadlí představa implikovaného – ideálního – čtenáře) se v tomto ohledu naplní tehdy, když v recipovaném textu zaujmeme „správné“ místo z hlediska jeho emocionální a morální perspektivy. Dá se říci, že i v (častém) případě, kdy v nás způsob požadovaného

pohyb textem jako celkem, představuje skutečná empatie (tedy centrální prožívání) kategorií poměrně marginální, o to však pro celek textu a jeho čtení potenciálně podvrtnější a v důsledku zajímavější.

V kategorii empatie, která se jako pojem v každodenním používání vyznačuje podobnou vágností jako pojem identifikace, rozlišuje Smith činnosti volní a nevolní: první skupinu tvoří *emocionální simulace*, při které se z vlastní vůle vžíváme do kůže postavy, abychom mohli lépe zaměřovat svá očekávání, předpoklady či úsudky, či abychom se byli s to zorientovat v textu (je běžné, že pro pochopení určité situace ve filmu používáme vně-textových dedukcí, jež mohou mít původ v jiných filmech téhož žánru i v každodenních scénářích, které nám říkají, jak se v dané situaci cítit, jak reagovat apod.). Do druhé skupiny, která se dotýká méně vědomých či uvědomovaných si reakcí těla, patří *motorické mimikry*, představující nápodobu svalové akce (motorické mimikry jsou slabší nebo částečnou nápodobou fyzické akce, kterou můžeme zakusit např. ve chvíli, kdy se připravujeme ke skoku a tento skok již v duchu vykonáváme), *afektivní mimikry*, při kterých bezděčně kopírujeme výraz tváře a současně s výrazem přejímáme i příslušné emoce (známý příklad nakažlivého úsměvu či smíchu),²⁴⁾ a *bezděčné reakce* (*autonomic reactions*), jež se týkají např. momentu úleku zažívaného společně s postavou. U centrálních představ je třeba klást důraz především na onen prvek zkoušení a zakoušení. Jinými slovy, empatie v tomto pojetí nepředpokládá hotovou znalost či mapu, ale teprve předběžné „mapování terénu“, pokus o porozumění, je „metodou afektivního pokusu a omylu“.²⁵⁾ To v praxi znamená možnost zakoušení emocí, které ještě nebyly zakódovány a tj. potvrzeny logikou či směrem textu a které tudíž mohou, jak již bylo naznačeno, působit i proti jeho zrn.

Na konec svého stručného pojednání o empatii analyzuje Smith proslulou závěrečnou scénu z Hitchcockova filmu *SABOTÉR*: zápletka se uzavírá, hlavní záporná postava se ocitá na pokraji pádu s vršku Sochy svobody a v tuto chvíli, těsně před jejím pádem, přichází klíčový záběr, kterým Hitchcock zasadí do vyznění finální scény „happy endu“ podvrtné zrnko ironie ve formě náladového kontrastu. Ukáže totiž smrtelnou hrůzu staženou tvář zloducha. Tento obraz (afekt, který v této chvíli zcela nepatří ani postavě, ani herci, ale působí jaksí „o sobě“) se obtiskne do prožívání následující scény a změní

emocionálního zaujetí určitým filmem vyvolá odpor nebo popř. ironický odstup, místo modelového (implikovaného) čtenáře známe a tedy jsme jej alespoň zkusmo přijali. Zajímavou kategorií „jiného“ čtení a proti srsti morální struktury zaujatého diváka se Smith nezabývá a lze mu proto snadno vytýkat, že ve svých popisech divákova zapojení v jednotlivých textech pouze pasivně reprodukuje jejich ideologie.

24) Carl Plantinga v této souvislosti říká: „Nakažlivé mohou být kromě sledování tváře i jiné věci, např. vidíme-li cizí postoj těla nebo slyšíme-li smích davu. Lidská tvář nicméně zaujímá při vyvolávání emocí ústřední místo. Základní dílek této psychologické skládačky představují *afektivní mimikry* [...] všeprostupující sklon automaticky napodobovat či synchronizovat výraz, tón, postoj a pohyby s jinou osobou [...]. Dnes se mnoho teoretiků shoduje na tom, že na naše subjektivní emoce má vliv „obličejová zpětná vazba“ (*facial feedback*), při které ten, kdo napodobuje výraz tváře, se ve skutečnosti také vyjadřovanými emocemi nakazí. Podle *hypotézy obličejové zpětné vazby* (*facial feedback hypothesis*) z výrazů tváře získáváme proprioceptivní zpětnou vazbu, která možná určuje, přinejmenším však ovlivňuje naši emocionální zkušenost [...] Pokud napodobím vystrašenou tvář, může to ve mně ve skutečnosti vyvolat strach nebo zvýšit pocit napětí.“ Viz Carl Plantinga – Greg Smith (eds.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore – London : The Johns Hopkins UP 1999, s. 243–244.

25) M. Smith, *Engaging Characters*, s. 98.

její vyznění – nikoli radikálně, o to však s větší, klíčící subverzivností. Nevolní a do jisté míry neovlivnitelně působící mimikry „sabotérsky“ zasahují moment narativního vyústění, emoce předbíhají kognici („chladný rozum“), něco, co nelze vyslovit, ani okamžitě pojmenovat, nejistým „trochu příliš“ infikuje náladu závěrečného obrazu. Z určitého hlediska jsou nejzajímavější právě ona Smithem naznačená (narativně a textově nezaštitěná) místa sémantické a afektivní nejistoty a nebezpečí, která se mezi jednotlivými rovinami diváckého zaujetí postavami otevírají. Neboť právě tam, kde nelze dosáhnout jednoznačné přečtenosti, začíná sféra unikajícího filmového těla.

Tělo a tvář ve filmech Faces a Žena pod vlivem Johna Cassavetese

Nastíněná polarita těla a textu, z hlediska které jsme dosud nahlíželi obraz těla ve filmu, se v díle Johna Cassavetese zpřítomňuje a problematizuje natolik výrazně, že můžeme dokonce jistý moment „roz-tváření textu tělem“ označit za jeden z jeho ústředních motivů, byť se tato charakteristika týká více rovin.

Co je příběhem *FACES*? O čem vypráví *ŽENA POD VLIVEM*? Cassavetesovy filmy jako by odpovídám na tyto banální, leč každodenní otázky braly řeč – jejich prvním podstatným rysem je odpor, který kladou snahám sumarizovat zápletku, odvyprávět fabuli, zpětně zkonstruovat organický narativní celek. Vystává ale jiná podstatná otázka: ne o čem tyto filmy jsou (rovina příběhu a jeho interpretace), ale spíše jak se k nim vztahujeme, jak mají být „čteny“ – s důrazem na ono „jak“, které vrací slovo povrchu: tělu a tváři.

Jaký výraz má tvář, která neví, co vyjádřit, nebo která naopak musí vyjádřit příliš mnoho? Co se děje s tělem, které čeká na příběh (tělem před zapojením, ve stavu „unplugged“), které nemá před sebou cíl, teleologickou dráhu, které se nudí či propadá bezcílné, zato však všezachvacující neuróze a hysterii, které neví, co se sebou, bloumá nebo si nezávazně hraje, které je tvárným značícím materiálem mezi hercem a rolí? Cassavetesovo pojetí postavy, těla a výrazu ve vztahu k naraci a filmu, jakož i způsob, jakým jeho filmy oslovují diváka, staví filmovou teorii před obtížné a přitom potřebné otázky.

Tváře – Faces

O *FACES* lze deleuzovským jazykem říci, že nejsou pouze filmem o tvářích, nýbrž filmem, který se formálně tváří stává – jsa extrémním a na mnoha stranách bublajícím a reagujícím povrchem, který se vzpírá jednoznačnému uchopení prostřednictvím narativních schémat, zavádí vlastní, specifickou temporalitu a vrací filmovému tělu a především tváři zcela jedinečný prostor.

Film sestává z devíti oddělených časoprostorových bloků, vymezených jednotlivými prostory (projekční místnost, dům svobodné ženy, dům manželů, jazzový bar), které určují hranice a výchozí pravidla hry pro jednotlivé situace.²⁶⁾ Podstatné je, že tyto základní

26) Jako základní, byť dosti redukcující, dějové osy filmu lze vytyčit dvě paralelně probíhající nevěry manželů Marie a Richarda. Jednotlivé časoprostorové bloky můžeme pro orientaci velice zhruba rozvrhnout

časoprostorové bloky nejsou až na výjimku v Cassavetesově filmu narušovány (prostřednictvím střihů do jiného prostoru nebo času), a mohou tak představovat pevný rámec pro za prvé základní orientaci diváka a za druhé jednotlivé prostorem sjednocené pohyby těl postav. Jakmile je totiž celek takto segmentován a vytyčen pevný rámec, může být tentýž rámec samotným filmem zevnitř prostřednictvím rámování a střihu rozkládán na džungli detailů (tváří), které celek (dům, film) zároveň naplňují i výrazně komplikují. Vztah povrchu (viditelného detailu) a celku (diegeze, neviditelné fabule), jakož i vztah mezi momentálním postojem těla či bezprostředním výrazem tváře a předepsanou rolí či konzistentní postavou je pro diváka *FACES* ustavičným zdrojem napětí.²⁷⁾

Následující bližší pohled na úvodní třiminutovou scénu, kterou můžeme provizorně nazvat „před pracovní poradou“ (scéna není v kontextu fabule záramovaná a ospravedlněná jinak než jako „čekání“), ukáže, proč je při popisu Cassavetesova snímku a jeho postav od samého začátku na místě slovo dění a nikoli děj nebo příběh.

Film začíná ve chvíli, kdy bělovlasý muž (Richard) sestupuje po schodišti (jako diváci vstupujeme doprostřed filmového obrazu a zvuku: vidíme tělo uprostřed pohybu, slyšíme nezvykle hlasitou ozvěnu jeho kroků), projde recepcí, vymění si větu s recepčním a vstoupí do místnosti. Muže pro diváka charakterizuje jeho oblečení, kufrík, způsob chůze, držení těla i to, jak jeho vstup do místnosti uvede do pohybu tři ženské postavy (sekretářky), které doposud spočívaly v křeslech (ženy komicky *unisono* pozdraví). Celá úvodní sekvence záběrů je zorchestrována tak, že jí doslova vévodí detaily mužova těla. Jeho obří nos,²⁸⁾ ústa nebo zapletené prsty rukou v popředí záběru vytvářejí paradoxní měřítko pohybu sekretářek, které v pozadí připravují kávu a k velkým detailům mužovy tváře z hloubi záběru přistupují. Mužovy reakce jsou v této scéně „nejviditelnější“,²⁹⁾ a tudíž ukotvují pohled diváka a v podstatné míře vytvářejí určité (nejen optické) hledisko scény (ve velkém detailu nelze přehlédnout mužův otrávený výraz či jeho labužnické šlukování). Toto hledisko je ale zároveň i zpochybněno. Tvářím sekretářek patří v celé této krátké (minutové) sekvenci pouze dva enigmatické detaily: kradmý pohled

dle jednotlivých scén (pro přesnější představu uvádíme v závorce minutáž): 1. pracovní porada před projekcí filmu (3'); 2. dva bývalí přátelé ze školy, Richard a Freddie, tráví večer v domě Jennie, mladé ženy, kterou potkali v baru (19'); 3. Richard se vrací domů k manželce a z rozhovoru u večere se postupně vyvine manželská hádka, na jejímž závěru Richard požádá o rozvod – tato scéna obsahuje vsuvku z jiného času, kterou lze interpretovat jako flashback (16'); 4. barové intermezzo – Richard ve scéně z jazzového baru, která následuje po jeho odchodu z domu (3'); 5. Jennie dělá ve svém domě společnost dvěma mužům, po nějaké době přichází Richard a když muži odejdou, zůstává s Jennie sám (29'); 6. druhé barové intermezzo – v baru tentokrát vidíme Richardovu manželku Marii v doprovodu tří dalších žen (5'); 7. Marie přivádí své společnice domů společně s Chetem, mladíkem, kterého potkaly v baru; po odchodu ostatních zůstane Chet u Marie přes noc (25'); 8. Richard se ráno probouzí v domě Jennie (7'); 9. Marie se ráno ve svém domě pokusí o sebevraždu prášky, Chet ji křísí, v závěru se vrací Richard (18').

27) Většina scén filmu se odehrává, jak již bylo naznačeno, v interiérech domů – dům, a zvláště pak dům rodinný nebo manželský jakožto základní i značně rozklášená sociální jednotka, představuje pro čtení tohoto i dalších Cassavetesových filmů velice významný či významotvorný prvek.

28) Richardův nos a jeho blazeovaný belmondovský úsměv patří k několika vizuálním leitmotivům Cassavetesova snímku.

29) Úvodní sekvence od příchodu Richarda do sálu až po okamžik, kdy se dostaví další účastníci projekce, sestává ze třinácti záběrů, z nichž šest ukazuje ve velkém detailu Richardovu tvář.

černovlásky, jejíž opatrné odhlédnutí stranou na miniaturní ploše záběru vytvoří pro diváka drobný „uzel“ – otázku, která zůstává dalšími záběry nezodpovězena; a záběr odvrácené blondýny, která se, klopíc oči, otočí do kamery. Tyto intenzivní momenty, které jako by unikaly hledisku imperátorského nosu, vytvářejí plošky autonomních, nepolapitelných pohybů, jež předcházejí divákově znalosti postav a znejišťují ustavené těžiště obrazu. Nepokoušíme se nyní samoučelně tahat z obrazu „chybné nitky“, jde nám spíše o to nastínit vlastní stavebný princip filmu i Cassavetesův osobitý přístup.

V následující scéně se počet postav v záběru rozroste o další účastníky projekce, ale zjevný přebytek povrchů, jež naplňují probíhající děj (details tváří, které utkvívají v paměti víc než banální rozhovor), jako by i zde zakrýval to podstatné, problém či otázku, kterou čekáme, že scéna položí. Mnohem intenzivněji než debatování tak pocítíme skutečnost, že se scéna vyhocuje v jedenácti převážně útočně velkých detailech tváří. Účel ani výsledek pracovní rady nenabude konkrétních obrysů³⁰⁾ a samotná scéna tím zůstává spíše studií pohybů, gest a obličejové mimiky v „situaci pracovní rady“ (libovolné pracovní rady), nebo lépe, v situaci před a po ní (na neurčitém večírku, který se k samotné poradě může i nemusí vztahovat). Jde o představení času, který z hlediska vyprávění ještě nezačal být významný, nebo naopak již významný být přestal, a přesto se pro kameru významným z neznámých důvodů stává.

Postavy, jejichž role a vztahy odčítáme povýtce pouze ze způsobu, jakým se k sobě bezprostředně vzájemně vztahují (významně zde absentuje vnější – extradiegetické – jakož i vnitřní – intradiegetické – vypravěčské a hodnotící hledisko), jakým se pohybují a tváří v určité situaci, z jejich oblečení, způsobu mluvy, intonace, zároveň v jednotlivých detailech, ve kterých film sestupuje na rovinu tváří a drobných gest (lidé v obraze se ušklíbají nad kávou, uchechtávají se, vychutnávají cigaretu, komicky svěšují koutky, překřikují se a pitvoří, navzájem se rozesmívají, nesrozumitelně vykřikují, falešně zpívají či opilecky blábolí), svoji individualitu a roli ztrácejí. Detail říká vždy víc než to, co vymezuje role, a intenzita bezprostředního projevu (která vyvstává z jisté karnevalizace projevu hereckého³¹⁾) převyšuje to, co o postavách „víme“ (či vědět můžeme). Problémem zůstává kategoriální nedourčenost. Film se vyhýbá běžným jednoznačným zařazením (boss, matka, prostitutka, manželka, nadřízený, podřízený) – tyto „kategorie“ nejsou dané, ale existují spíše jako neuspořádané „clustery“ utvořené z okamžitých postojů a výrazů. Role tak představují dílčí naprogramování tělesných pohybů a výrazů (jak drží tělo manažer firmy?), které se rozpouští v moři pohybů a výrazů „jiných“. Z kontrastu mezi tušeným společenským, profesionálním i žánrovým určením jednotlivých postav (a s ním spojeným scénářem a rolí) a extrémními detaily či afekty, které tyto postavy či těla z jejich rolí

30) Film v této „debatě o filmu“ ovšem s humorem reflektuje sám sebe, což dokazuje i záběr promítačky, jež je v závěru sekvence namířená do kamery.

31) S problematičtým uchopením postavy a prvkem jisté karnevalizace hereckého projevu souvisí i napětí mezi postavou a hercem, které vyvolá např. mnohoznačný záběr ze začátku filmu: ze tmy náhle pohlédne do kamery ženská tvář ve velkém detailu, který trvá několik dlouhých vteřin. Tvář patří a) Geně Rowlands, herecké osobě i obrazu – budoucí *star* Cassavetesových filmů, která v tomto filmu „ještě neměla čas“ stát se postavou; b) postavě, která nás má následujícím odvrácením hlavy vtáhnout do děje, tváří jako složité figuře, která nás upozorní na to, že motiv „stávání se rolí“ nebo „stávání se postavou“ je pro čtení Cassavetesových filmů něčím velmi podstatným.

vytrhávají, vyvěrá subtilní a zároveň velmi podvrtná komika celého filmu. Čím je tělo postavy, které extenduje do nepřeborné škály singulárních pohybů a projevů?

Příkladem může být necelé dvě minuty trvající scéna tance z druhého bloku, odehrávající se mezi dvěma ženatými muži ve středním věku a svobodnou ženou Jeannie. Vztah mezi těmito postavami zůstane nespecifikován.³²⁾ Jestliže se dá o tanci ve filmu obecně hovořit jako o momentě relativně organizovaného prostoru a času, uzavřené a svébytně rytmitizované jednotce, která představuje přítomnost pravidelnějšího pohybu uprostřed méně předvídatelného dění většího celku, využívá Cassavetes právě tohoto momentu ve svém filmu k vytvoření ještě intenzivnějšího obrazu neuspořádanosti. Zmiňovaná scéna představuje na miniaturní ploše dramatický boj nejen o ženu, ale také o hledisko. Hudba a rytmus vychází přímo z těl postav (muži se předhánějí ve zpěvu, Jeannie dle momentálního rozpoložení pozměňuje text písně) a vytrácí se také rámec objektivního prostoru či vytyčeného „meziprostoru“, jež by postavy odděloval, dění se soustředí na výrazy tváří a hnutí emocí, a to do té míry, že do kontaktu často přicházejí oddělené detaily tváře, které zastíňují „objektivní“ prostorové relace, ve kterých se jednotlivé postavy vůči sobě ocitají. Tanec je zde do značné míry zbaven svého organizujícího a homogenizujícího aspektu, což se projevuje i v poměrně velké decentralizaci postav – rámování nedbá klasických kompozičních hledisek a naopak tančící postavy přerézává, vytrhává a izoluje z celkového pohybu v detailech jednotlivých tváří. Z jednotlivých, dílčích mikropohybů se pak líhnou tušené větší celky – zesiluje se pouto mezi Richardem a Jeannie, stupňuje se rozkol mezi Richardem a Freddiem, zvětšuje se mnohoznačnost vztahů mezi jednotlivými členy zmíněné trojice. Teprve Freddieho závěrečná věta, která vstoupí do houstnoucí nejednoznačnosti jako břitva, alespoň zčásti vztah mužů k ženě ozřejmí, protože z dílčího hlediska verbalizuje.

Pokud za teoretické východisko pro popis filmu *FACES* přijmeme Smithův kognitivní model (jehož první patro představuje moment, kdy divák jednotlivé postavy rozpoznává a individualizuje, aby se v dalších patrech svého zaujetí stále více odpoutával od povrchu již víceméně přečtených těl směrem k vyšším kategoriím subjektivity /kategorie „spojení“/ a morálních hodnot /kategorie „spolčení“/), musíme zkonstatovat, že nám Cassavetesův film často nedovoluje opustit první patro, které je nejvýznamnějším a nejzajímavějším

32) Přibližně dvouminutová scéna tance obsahuje celkově 18 záběrů (pomlčka = střih): 1. Fred jde s infantilním nadšením ke dveřím a začíná zpívat – 2. ve dveřích se objevuje převlečená Jeannie, přidává se k Freddieho zpěvu a společně začnou tančit – 3. velký detail pobavené tváře směřujícího se Richarda – 4. tančící dvojice se přibližuje ke kameře – 5. velký detail Richardovy tváře, která zpozorněla, je „ve střehu“, chytá rytmus – 6. Freddieho záda se otáčí o kameru, Jeannie jej odhazuje – 7. Richard tančí s Jeannie, spodní část jeho tváře s rozzářenými očima je odříznuta rámem – 8. v záběru se střídají a vzájemně se vytlačují tančící pár a osamoceně tančící Freddie – 9. v popředí tančící dvojice, zpoza ní se přibližuje Freddie – 10. detail tančícího Freddieho zakryje tančící pár, jehož objetí je nyní intimnější – 11. znovu tančící Freddie, kterého zakryje tančící pár – 12. velký intimní dvojdetail Richarda a Jennie – 13. Freddie dvojici rozplétá a ukořisťuje Jeannie – 14. velký detail tváře Jeannie přitisknuté k Freddieho rameni – 15. Richard na pár útočí, ve tváři výraz lovce, ústa zpěvem doširoka otevřená – 16. změna hlediska: dvojice v popředí, v pozadí vidíme přibližujícího se Richarda, který si znovu ukořisťuje Jeannie – 17. pozice kamery se mění, dění nyní sledujeme z druhého konce místnosti: v popředí tančí Richard s Jeannie, v pozadí Freddie; tančící pár se přibližuje ke kameře – 18. velký detail Freddieho tváře: „By the way, Jeannie, what is your charge?“ („Mimochodem, Jeannie, kolik si účtuješ?“).

místem jeho děje. Jednotlivá gesta a pohyby těl si vzájemně v čase nedávají „hlubší“ smysl, neutvářejí „vnitřní“ konzistentní základ, ale mnohem spíše se kladou na jednu společnou „rovinu imanence“ a narůstající mnohosti. Obrazy těl se neskládají do hierarchizovaných celků – postav, nýbrž mnohem častěji zůstávají v rovinách postojů a singulárních výrazů – tělo ne jako stabilní bod pro identifikaci, ale momentální vratká póza, tvář ne jako univerzální poznávací znamení, ale jako afektivní povrch, který má tendenci splynout s jiným afektivním povrchem. Namísto účelného (lineárního a kresebného) rozvržení postav (do více či méně přehledně uspořádaných množin kvalit a vlastností podřízených narativní struktuře a rolím v ní), máme co do činění s kubistickou kompozicí detailů, kterou procházejí afekty, aniž by je předem nebo zpětně aktualizovaly požadavky zápletky či děje. Nejde o to, že by Cassavetesův film zcela postrádal narativní linku, spíše jeho „těžiště“ (způsob, jakým diváka vede k zaujetí postavami a dějem) spočívá jinde než v lineárním řazení scén do logického celku narace, určeného více či méně jasně vytyčeným cílem.

To nás vrací zpět k otázce rámování a tím i k leitmotivu Cassavetesova snímku, tedy tváři. „Běžný“ obraz tváře plní podle Gillesse Deleuze ve filmu trojí funkci: individuující („každého odlišuje nebo charakterizuje“), socializující („manifestuje společenskou roli“) a relační nebo komunikující („zajišťuje nejen komunikaci mezi dvěma osobami, ale také jedné a téže osobě, vnitřní shodu mezi jejím charakterem a její rolí“). Ve filmovém vyprávění se touto funkčností vyznačují tváře v akci, tj. tváře napomáhající funkčnímu řetězení akcí a reakcí, pohybů a protipohybů.³³⁾ Protipól tvoří podle Deleuze tvář, která je detailem „odtržena“ od těla i od konkrétního prostředí a může být místem intenzivního a nestálého dění, diferenciací (tvář jako tělo bez zrcadla, identita ustavičného nalézání a ztracení). Co se stane s narací a celkem, je-li centrálním místem dění povrch a těžištěm tvář, která nám brání ve vstupu „dovnitř“ (do času vyprávění, řetězení akcí a reakcí, pohybů a protipohybů) – to je otázka, kterou *FACES* představují.

Nezkoumáme již příliš nitro postav, to přestává být dosažitelné, ocitáme se v prostředí, kde koherenci subjektu a nitra (psychologie) rozbily afekty, které zachvátily povrch. Významový pohyb je v Cassavetesově filmu natolik subtilní, nesen momentálními výrazy tváří, intonací v hlase a postoji těl, tedy okamžitou fyzickou materií, že jej jen zřídka můžeme vnímat acentrálně (k tomu nám chybí spolehlivá „mapa“, anticipovaný narativní scénář), musíme jej vždy naopak znovu centrálně, empatickými „mechanismy porozumění“ ověřovat.³⁴⁾ Postrádáme však rovněž klasickou emocionální perspektivu, která by nám dovolovala jednotlivé scény zarámovat a celkově (či lokálně) označit a prožít – kvality smutku, radosti, lítosti či patosu jsou ve filmu v jednotlivých aspektech dění přítomny, nikoli však jednoznačně odděleny, narativně kontextualizovány. Neskládají se do čitelných emocí, kterými se vyznačují tradiční žánry, chybí pro klasické narativní modely důležitá uzavřenost, ve které se emoce stávají předmětem redundantní reprezentace a pro diváka srozumitelným textem (tato neuzavřenost se ve filmu projevuje v řadě momentů,

33) G. Deleuze, c. d., s. 123–124.

34) Tato omezená možnost kognitivní orientace (mentální kategorizace či anticipace viděného) připomíná chůzi ve tmě, při níž reagujeme celým tělem a jsme si vědomi každého svého kroku a potenciálního pádu či změny směru, které tento krok obnáší.

např. ve zdánlivé bezprostřední nemotivovanosti Mariina pokusu o sebevraždu, či naopak v pro diváka excesivních reakcích postav na banální podněty).

Nálady a afekty ve *FACES* vznikají a přecházejí jedny do druhých v téměř nesegmentovaném a nehierarchizovaném kontinuu.³⁵⁾ Lze pracovat s okamžitou vizuální pamětí, která se váže na výrazy tváře, méně však s většími konceptuálními celky: emocionální zabarvení momentálního výrazu tváře lze pocítit, „zaregistrovat“, ne však definitivně přecíst, najít v obraze jednoznačný směr a hledisko.

Příkladem nejednoznačných přesunů afektů a nálad může být scéna, ve které Richard přichází domů (vstupem je velký detail manželky, která telefonuje). Na tváři Richarda „dobíhá“ atmosféra předchozí scény, kontext situace se však zcela mění. Náladový komplex předchozího bloku tak postupně prostřednictvím Richardova těla proniká do bloku následujícího. Richardův příchod domů charakterizuje rázná chůze, jeho tvář však vzápětí vyjadřuje váhaní, po manželčině prolamujícím zasmání přichází společný (i pro diváka) nakažlivý smích obou, který provází začátek řetězce domácích rutin: bojová gesta, rozmlouvání u večeře, příprava pití, hledání cigaret, historky o známých. Kamera těká mezi oběma postavami, střídavě jednu od druhé izoluje a přitom nezůstává na ničí straně: někdy věrně sleduje postavy v jejich pohybech, jindy přihlíží z odstupu (nebo obrovským detailem Richardova nosu „měří“ vzdálené pohyby manželky v kuchyni), při scénách rozhovoru³⁶⁾ však dění rozbíjí na detaily tváří (detaily a velké detaily), které na sebe v poměrně rychlém tempu nastříhává. V paměti se překrývají Richardova vážná tvář s jeho bodrým úsměvem či manželčin nejistý pohled s jejím smíchem a dohromady vytvářejí řadu proměn a mikropohybů, kterými se transformuje a nepřestává transformovat předcházející stav. Celá sekvence sestává z dvaadvaceti záběrů, z nichž většina segmentuje vzájemně oddělené reakce tváří. Kamera a střih přesouvající se afekt nekommentují, pouze jej izolují a dokumentují, aniž by jej subjektivizovaly či psychologicky zvnitřňovaly.³⁷⁾ Ve skutečnosti však samotný prostor rozbíjejí, nebo přesněji, činí jej nedůležitým. V důsledku toho pohled diváka opět svazují s tvářemi postav coby základními orientačními body. Narativní logika a lineárnost je do značné míry narušená, klíčová scéna celého bloku, ve které Richard žádá manželku o rozvod, přichází neočekávaně a jakoby bezdůvodně (vystoupí nikoli z děje v aktuálním čase, ale ze zdánlivě nemotivované vzpomínky).

35) Zbaveno požadavků konkrétní situace, vystupuje tělo a především tvář ve své takřka nesegmentované přítomnosti, v sérii minimálních, avšak intenzivních diferencí, kterými se obraz temporalizuje. Ve filmu se takřka nepracuje s časem jako narativním měřítkem – postavy si nesdělují své plány a motivace, existuje jen velice málo linií, po kterých by se obraz „rozběhl“ buď do budoucnosti, nebo do minulosti. Nemožnost plánování, tj. prostorově uchopitelného rozvržení času, čas v obraze nezvykle zpřítomňuje, klade důraz na každý jeho okamžik a detail.

36) Rozvíjející se debata se týká manželství Richardova přítele Freddieho a nese se ve stále vážnějším tónu, čím více obnažuje slabiny Richardova vlastního manželství.

37) Na to poukazuje i časově nezařaditelná intimní scéna v ložnici, jež se objevuje ve chvíli Richardova otálení u kulečníku. Běžně bychom scénu označili za Richardovu vzpomínku (flashback): dvojice je snímána v posteli ve velmi intimních velkých detailech a dvoj detailech, v záchvatech smíchu, vyvolávaných Richardovy vtipy. Postupně ovšem smích tichne, úsměvy z tváří mizejí a poslední mnohoznačný velký detail patří tváři Marie, odvrácené od Richarda. Hledisko tak nezůstává na ničí straně.

Čas v Cassavetesově snímku negraduje podle aristotelské tradice dramatu a katarze – vyhrocuje se a zahušťuje na libovolném místě, dle libovolných póz. Oproti klasickému modelu představují *FACES* povrch bez okrajů, mnohem nepravidelněji segmentovaný tok,³⁸⁾ který není svázán s privilegovanou postavou, ani s daným narativním horizontem, telos. Hledisko ulpívá na obraze a rozlévá se do všech jeho koutů. Při pokusech o „čtení“ povrchu zachytáváme banální informace, to, co by v obraze klasického narativního střihu bylo možné nazývat informačním šumem. Tento šum ovšem, jak již bylo naznačeno, není v Cassavetesově snímku bezvýznamný, jako spíše mnohovýznamový a mnohoznačný. Uprostřed tohoto sémantického šumu a mikropohybů (které neumožňují složit klasickou dramatickou postavu) nalézáme jen jednotlivé momenty stávání, ve kterých postavy nepřestávají „ztrácet tvář“: manželství se stává nesnesitelným, dospělí se stávají infantilními, Richard se stává směšným, Chet se stává vykupitelem. Je zřejmé, že v těchto momentech prosvítají i ostřejší hrany jednotlivých konfliktů (generačních, třídních, profesionálních, manželských), ty se však tematicky opět specifikují i „otupují“ na rovině jednotlivých těl. Nikoli jednoznačná gesta, kategorie nebo narací vytyčené problémy, ale právě jen tělo a tvář, kterým se nedostává řeči, ale přesto promlouvají svými pohyby a zároveň nesou známky konfliktů, času i únavy. Film končí nedramaticky, a přesto výmluvně – společným (cigaretovým) kašlem manželů, jejichž mátožné postavy spojí v závěrečném dlouhém statickém záběru schodiště, na které na okamžik oba usednou.

* * *

FACES představují probuzené vědomí povrchu (detailu filmového obrazu a tváře) a rehabilitují neredukovatelnou složitost recepční zkušenosti. Pokud lze obecně říci, že tok obrazů a zvuků coby značící materiál filmové audiovize nelze do verbálního jazyka zcela převést nikdy (filmovému obrazu chybí uzavřená gramatika verbálního jazyka), možná až konkrétní zkušenost s filmem *FACES* Johna Cassavetese nás učí, co vše toto tvrzení v praxi obnáší.

Těla – Žena pod vlivem

Jsou-li *FACES* především filmem tváří-detailů, je *ŽENA POD VLIVEM* filmem těla, jeho postojů a „možností“.

Role jsou rozvrženy kolem ústřední postavy Mabel (Gena Rowlands), ženy v domácnosti, matky tří dětí a manželky dělnického mistra Nicka (Peter Falk). Úvodní velký celek ukáže řadu mužů stojících po pás ve špinavé vodě – později vychází najevo, že jsou to dělníci v okamžiku mezi koncem práce a odpočinkem v bistru; v druhé scéně vidíme Mabel – posílá děti k babičce, aby mohli s Nickem strávit společný večer, a vytváří řetěz excesivních, nervních pohybů –, skáče po trávníku, nazouvá ztracený sandál, jede na dětském kole, vyprovází auto a vzápětí, mluvíc pro sebe, běží do domu, uvnitř kterého téměř

38) V každém bloku se čas individuálně afektivně saturuje, přičemž obě barová intermezza představují pro postavy i pro diváka jisté odlehčení, neboť zde konečně dostává slovo hudba.

statická kamera přihlíží jejím nervózním, bezcílným toulkám z jedné místnosti do druhé, jejím energickým a neústrojným gestům i uklidňujícímu kouření. Zmiňované scény, které Cassavetesův film otevírají, příznačně nepředstavují obrazy energie (narativně) zapojené a napřené k určitému cíli nebo vynaložené za určitým účelem (jako když Deckard ve filmu *BLADE RUNNER* pronásleduje městem replikantku Zhoru nebo když Indiana Jones v *DOBYVATELÍCH ZTRACENÉ ARCHY* prchá před valící se kamennou koulí), ale opadající energii těl čekajících na odpočinek či naopak čistou, pulzující energii těla neúnavného – nikoli konečný směr (který by vyžadoval další napojení: proč běžím, co bude dál...), nýbrž samotný tělesný projev. Dělníci se v první scéně ocitli v intervalu mezi prací a odpočinkem a Mabel, dá se říci, tento interval ztělesňuje – je sršící energií, čekající na příští využití nebo další roli, lyotardovský neproduktivní a neplodný pohyb.

Na rozdíl od hermeticky uzavřených, klaustrofobických a mnohostí detailů pod hranici rozlišitelnosti zaplněných časoprostorových bloků, z nichž jsou postaveny *FACES*, se ve snímku *ŽENA POD VLIVEM* od začátku uplatňuje princip porovnávání (dva prostory, dva mody existence, dva způsoby vynakládání tělesné energie, muži a ženy, vnitřek a vnějšek). Logika vyprávění jako by však kopírovala rozmary a pohyby těla.

Poté, co Nick domů zatelefonuje, že večer nepřijde, stojí neurotická Mabel nějakou chvíli v záběru, který ukazuje pouze její nervózně se pohupující boky (moment váhání nevyjadřuje tvář, ale pohyb těla), a posléze vyráží sama do ulic města. Po chvíli bloumání se ocitne v baru, kde potkává muže, přičemž zůstává bez vysvětlení, zdali se znají. Narušují se obě varianty možného „barového scénáře“³⁹⁾ (jdu do baru a seznámím se s někým, koho neznám/jdu do baru a potkám někoho, koho znám), z čehož těží Mabel, která se na mužovu útratu opije (opilost jako další způsob proměny těla a jeho výrazu k postupnému strnutí obličejových rysů), aniž by mu dovolila situaci tradičně „mužsky“ ovládnout, hrát v této situaci flirtu dle předvídatelných rolí.

Když se Mabel uvolí vzít muže k sobě domů, připravuje se půda pro klasické narativní funkce, v nichž se mohou divácká očekávání binárně větvit: stráví Mabel s mužem noc? překvapí je manžel? A podobně. K větvení ale nedochází. Byť obě alternativy během scény návratu z baru a ranního probuzení problesknou jako možné (možná Mabel s mužem spala, možná jej pouze večer ztloukla kabelkou), hrají v nich spíše vágní roli, a to až do té míry, že se jejich binárnost při recepci téměř ruší,⁴⁰⁾ jako by ustupovala „třetímu smyslu“: mužově komicky přeskakujícímu hlasu. Po ranním setkání se Carson Cross rozpačitě odebere do kuchyně připravovat kávu a v té chvíli jeho postava z příběhu mizí,

39) Ve smyslu prototypických „kanonických“ schémat, kterých v recepčních procesech typu shora-dolů využíváme při čtení jednotlivých příběhů. Kognitivní psycholožka Jean Matter Mandlerová tvrdí, že taková schémata fungují heuristicky a jsou nezbytnou podmínkou pro porozumění textu. V jistém smyslu její popis toho, jak si čtenář/divák vybírá vhodné schéma (mentální schéma) a aplikuje jej při porozumění určité scény, částečně koresponduje se Smithovým popisem emocionální simulace. K Mandlerové přístupu viz David Bordwell, *Case for Cognitivism*. *Iris* 1989, č. 9, s. 11–40. Dostupné online na: http://www.geocities.com/david_bordwell/caseforcog1.htm (cit. 6. 3. 2005).

40) Klasická binárnost se narušuje či zpochybňuje i v jiných momentech filmu: nejpatečněji asi ve scéně, kdy se Nickův spolupracovník zřítí z vysokého kamenného srázu a jediným sémantickým uzavřením tohoto pohybu a základní otázky (zemřel/přežil?) je mnohmluvný i nicneříkající detail Nickovy tváře; nejvýznamněji v ústřední otázce filmu, jaký je „ve skutečnosti“ stav hlavní hrdinky.

zatímco tělo Mabel vytrhává z klidu náhlá hysterická shánka po manželovi a po dětech. Obraz váhajícího nebo neklidného těla nemá (jako tělo v klasické naraci) na výběr pouze dvě možnosti (buď/anebo), ale jako by jich mělo bezpočet.⁴¹⁾ V důsledku toho zůstává v tomto filmu i hranice přijatelnosti a normy vymezená nespolehlivě a soud o jejím překročení se komplikuje – z čehož obecněji vyplývá, že ani odpověď na otázku, je-li Mabel nenormální, neexistuje pouze jedna.

Je-li pro klasický narativní film (film excesivně zjevný) typické redundantní opakování (si) informací a významných gest, opakují se v tomto filmu gesta zdánlivě bezvýznamná. Relativní absenci tradičních narativních motivů, jež by putovaly v čase filmu, vrstvy se a vzájemně si „dávaly“ smysl (struktura příčin a následků), vyvažují série pohybů těla, které nelze jednoznačně přecíst a vytrhnout z jejich prostředí imanentního živlu každodennosti. Opakujícím motivem je obraz chůze na rozhraní pádu, popř. pád samotný: Dělníci běží po kamenitém svahu do údolí a jejich vratký běh má k pádu velice blízko – hraní se blíží nehraní, narace události.⁴²⁾ Opilá Mabel vrávorá mezi tancem a pádem. Děti padají na zem při hře na umírající labutě. Při práci dochází k možná smrtelnému pádu Nickova spolupracovníka. Mabel padá v bytě na podlahu vedle křesla. Děti po pivu pletou nohama a padají na trávník před domem... Jaký smysl tyto imanentní pohyby těla dávají? K odpovědi na tuto otázku nás může dovést schodiště, které v topografii tohoto i dalších Cassavetesových filmů (např. *FACES*) hraje významnou roli.

Schodiště je významným strukturujícím prvkem, rozdělujícím dům na dvě části, mezi nimiž se opakovaně odehrává (nejčastěji rodiči vynucený) výstup dětí vzhůru a jejich osvobozený sestup dolů. Velice subtilně, v malém, přesto však nepřehlédnutelně v obraze pohybujících se těl prosvítá prvek formující, normativní moci a jejich významů. Mimořádně výmluvným a významným gestem filmu je několikrát se opakující útěk nejmladší dcery před otcem či babičkou – dlouhé záběry, kdy vzdorná Marie utíká po pláži, po zahradě či bytem patří k nejúchvatnějším momentům filmu,⁴³⁾ jsou čistým „obrazem-únikem“. Tyto momenty probíhají bez autorského komentáře, bez stylistického podtržení, jako řez každodenností, amplifikovaný filmem, i zárodek potenciálních dramat.

Stejně jako ve *FACES* se i zde postavy kategorizující zkratce či typu spíše vymykají (Mabel nemá naplňovat zavedený typ ženy v domácnosti nebo matky, Nick není ideálním typem dělníka), sestupují na rovinu těla, které není ani individuální ve smyslu individuální jednoty, ani typické ve smyslu gest určených přijatou sociální rolí, ale jedinečné ve své neopakovatelnosti, nebo v rolích, které přijímá bezprostředně. Vymyká-li se však

41) Srov. „Libovolný prostor si udržuje jednu a tutéž povahu: nemá již souřadnice, je to čisté potenciálně, vystavuje pouze čisté Síly a Vlastnosti, nezávisle na stavech věcí nebo prostředích, která je aktualizují (aktualizovala je nebo je budou aktualizovat, nebo ani jedno, ani druhé, na tom nezáleží).“ G. Deleuze, c. d., s. 147.

42) Překračované hranice mezi hraním a nehráním, fikcí a životem se z různých pohledů věnuje řada textů o Cassavetesových filmech, viz zejm. George Kouvaros, *Where does it happen? The place of performance in the work of John Cassavetes*. *Screen* 39, 1998, č. 3, s. 244–258.

43) V jedné nezapomenutelné scéně z bytu Marie při úprku před otcem opíše velký oblouk a při návratu v detailu míjí kameru – na minimální ploše se v tomto rozkošném a jinak dramaturgicky zcela neospravedlněném detailu snoubí dětské hraní i čirá radost, útěk „diegetický“ i skutečný – před filmaři.

disciplíně sociálních rolí i narativním a žánrovým modelům, zároveň je nenápadně kopíruje a reprodukuje, neboť není neomezené.

„Lidská bytost je tvor segmentární. Segmentárnost je inherentní všem vrstvám, jež nás utvářejí,“ říkají Gilles Deleuze a Felix Guattari v kapitole *Mikropolitika a segmentárnost v Tisíci plošinách*⁴⁴⁾ a rozlišují dvě hlavní roviny segmentace: makropolitickou, na které se nacházejí molární (tuhá) uspořádání, centra moci a teritorializace (stát, rodina, církev, rod, subjekt...) a mikropolitickou (mohli bychom říci rovinu každodennosti), kterou tvoří molekulární pohyby, linie úniku, mutace a touhy, jež velkými segmenty procházejí, rozrušují jejich rigidní strukturu a deteritorializující stávající řád (jsou osvobozující, zároveň však mohou dle autorů představovat riziko „dusivého mikrofašismu“). Zůstane-li u tohoto obrazu segmentů, linií a toků, můžeme říci, že Cassavetes svými filmovými obrazy inscenuje především rovinu mikropolitiky, tedy molekulární pohyby těla zapuštěné v každodennosti a projevující se v téměř nenápadných momentech rezistence, při kterých tělo odmítne přijmout očekávané role, nebo se jich naopak zhostí nesprávně či excesivně, a vstupuje proto do konfliktu se svým okolím. Nervózní, nejistá, extrémně excesivní gesta i bezúčelné, unikavé pohyby a nervní chůze bez skutečného cíle představují molekulární pohyb filmového těla, které si v konfliktu s jinými těly tvoří svůj vlastní „diskurs“ – příkladem mohou být expresivní posunky, gesta a zvuky, kterými Mabel častuje své okolí, ale také např. její nebývale tělesný vztah k dětem, kterým subtilně narušuje tradiční obraz mateřství („Why do hands feel so good?“). Touha i rozmary těla subverzivně roztvářejí narativní funkce a s nimi spojená očekávání.⁴⁵⁾

Za dramatické vrcholy filmu lze považovat dvě vzájemně se zrcadlící scény společenských rituálů, které Mabel svým vystupováním naruší: první je snídane s dělníky na začátku, druhou „rodinná večeře na uvítanou“ v závěru. Právě ve druhé ze scén se projeví rodina jako rigidní segment, organismus strnule a neautenticky přijatých rolích. Situace, kdy celý rodinný kruh, včetně rodinného doktora oslavuje návrat Mabel z půlročního pobytu v psychiatrické léčebně, začíná vyčištěním cassavetovsky zaplněného záběru, když matka před příchodem Mabel vyžene zástup jejích přátel a známých („only the family“). Potom následuje trapný společenský rituál, zinscenovaný rodinou, který nesvá Mabel nejprve okomentuje mikros scénkou o fašistickém domácím a šlechetném zachránci, čímž ve zkratce opíše síť vztahů, uprostřed kterých se může cítit být uvězněna, a vzápětí ze své role vystoupí mnohem radikálněji – hysterickým strnutím v póze umírající labutě z Čajkovského baletu. Teprve postoj těla, který je rigidnější než přidělené role rodinného rituálu, scénu ukončí.

Zrcadlovým protějškem večeře je v mnoha ohledech snídane, kterou na začátku filmu Mabel režíruje sama: Nick přivádí po noční šichtě ostatní dělníky domů a ona se ujímá role hostitelky. Existují běžná očekávání spojená s určitými scénáři a schémata, podle nichž se takovýto dějový segment narativního filmu může odehrát, Cassavetes,

44) Gilles Deleuze – Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*. London : The Athlon Press 1996 (přel. Brian Massumi), s. 208–231.

45) Očekávání a postoj „běžného“ diváka tváří v tvář excesivnímu projevu nejlépe vystihuje v jedné ze scén pan Jensen svým „You’ve been acting a little strange“ („Chováte se trochu divně“), když váhá, zdali může Mabel svěřit své děti.

Gena Rowlands a Mabel je však v této scéně spolehlivě přepisují v duchu hraní jakožto stávání.⁴⁶⁾ Scéna snídaně je postupným gradováním (koncertem těl a tváří, kterou má ovšem částečně pod taktovkou Mabel), které zastaví až Nickovo rozčilené „That’s enough!“ Mabel přiměje jednoho dělníka ke zpěvu a empaticky napodobuje pohyb jeho úst, jiného uvádí do rozpaků žádostí o tanec... Podvratnost svého projevu Mabel před manželem reflektuje, když předvádí svůj nevyčerpatelný herecký rejstřík a přehrává nejen zparodovaně „správný“ způsob chování hostitelky, ale i „patriarchální“ projev Nicka. Ukazuje, že není šílenou ženou uvězněnou v jediném výrazu, její šílenství spočívá v tom, že je tělem, které dokáže být otevřené multiplicitě rolí, z nichž dokáže vystupovat a mezi kterými si může vybírat („What do you want me to be, Nick? I can be anything. I can be that.“⁴⁷⁾). Excesivní (osvobozující) energie ze scény snídaně a hysterické (rezistentní) strnutí ze scény večeře společně vymezují dva extrémní póly, mezi nimiž tělo Mabel osciluje.

* * *

Jakkoli lze říci mnoho o Cassavetesově vzdalování se normám klasického hollywoodského stylu (mainstreamové tvorbě, jejím jasně kódovaným a snadno čitelným emocím), neméně daleko mají jeho filmy od brechtovského zcizování. Nevybízejí ani k racionálnímu kritickému čtení sociálních typů a gest, zbavenému empatie, ani k neproblematickému vcířování se, běžnému pro klasický Hollywood. Důraz je přenesen z používání emocionálních vzorců na jejich svébytné tvoření a roztváření; významové a narativní síly se rodí v plasticitě tváře, v tělesném pohybu, hraní se neděje v rolích, ale role v hraní.

Nečitelné gesto či grimasa obličeje nejsou zahlazeny následujícím ospravedlňujícím vývojem narace, nýbrž zůstávají znepokojivě mnohoznačné. V jedné z prvních scén filmu se Nick po telefonu hádá se svým šéfem o to, zdali večer budou pracovat: pokouší se o výraz rezolutního, nesmlouvavého odporu a nakonec napůl vzdorně, napůl rezignovaně pokládá sluchátko – Nickovi spolupracovníci tleskají, ale výraz v Nickově tváři, který tuto scénu uzavírá, ponechává její vyústění na pochybách. Podobně mnohoznačným komentářem Nickovy tváře opatřil Cassavetes i již zmiňovanou scénu pádu – nedovídáme se, co se s Eddiem stalo, afektivním a dost možná i významovým středem celé scény zůstává pro diváka onen vytřeštěný výraz. Kognitivní orientace, jež by předcházela emocionálnímu ohodnocení, je znemožněna, nezbyvá, než se prostřednictvím afektivních

46) Postavy Mabel a Nicka můžeme chápat jako dva protikladné ztělesněné přístupy k „režii“ – Mabel ztělesňuje režii interaktivní, veskrze dialogickou a tvůrčí (viz např. scéna, ve které přiměje jednoho z dělníků ke zpěvu), Nick naopak režii restriktivní. V tomto smyslu lze srovnávat nejen uvedené dva rituály (pro scénu večeře, která probíhá v režii Nicka a jeho matky, je charakteristické „špatné hraní“ jednotlivých aktérů, uvězněných v nepohodlných a svazujících rolích; scéna snídaně se naopak vyznačuje tvůrčím, až excesivním překračováním hranic), ale i další scény filmu, např. ty, které ukazují vztah Nicka a Mabel k dětem. Více na toto téma viz Ray Carney, *The Films of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism, and the Movies*. New York : Cambridge UP 1994, s. 143–183.

47) Tomuto důležitému motivu hraní a inscenování v Cassavetesově filmu se věnuje Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L’invention figurative au cinéma*. Paris – Bruxelles : De Boeck & Larcier s. a. 1998, s. 255–263.

mimiker vcítit do tohoto mnohoznačně vytřeštěného výrazu – čistý výraz tváře empaticky – vlastní tváří.

* * *

Z hlediska popisu prožívání filmového díla nás Cassavetesovy filmy staví před řadu problémů, a to především tím, že soustavně přepisují základní kognitivní a emocionální plány, scénáře a schémata, čímž zviditelňují materii textu i dráhy samotného čtení a divácké orientace ve filmovém obraze. Deformují síť vnějších znaků, rolí a promluv, které na těle postavy běžně ulpívají a vytvářejí pro diváka její konzistenci. *FACES* i *ŽENA POD VLI- VEM* komplikují normativní roviny a způsoby zaujetí postavou a filmovým textem, zároveň však neruší rovinu samotného vcíťování, emocionálního prožívání – tu naopak zintenzivňují, když aktivují empatické prožívání (emocionální simulace a afektivní mimikry), jež nás nutí mapovat neustále se přesouvající afektivní tón. Materiálnost těla a plasticita tváří vytlačuje navyké kategorie, scénáře a schémata: nemáme co do činění s textovými kódy, které by bylo možné v danou chvíli stabilizovat, čist a zapojovat do širších řetězců a narativních struktur, ale mnohem častěji s molekulárními afektivními toky, které se mohou napojovat mnoha směry. Jsou-li Cassavetesovy filmy v pravém smyslu herecké, znamená to zejména to, že se v nich postavy pohybují pod prahem dokončenosti, na rovině tělesného tvoření a interakce, neurotických tiků i spontánního hraní (si), na rovině, kde se v řadě okamžiků snoubí kinematografie s performancí. Právě v této rovině výstředně tělesného stávání významů a identit nás nepřestávají fascinovat.

Závěrem

Cílem tohoto textu bylo prozkoumat problematický prostor mezi tělem, textem a postavou, některé z jeho problémů reflektovat a naznačit, v jakých funkcích a podobách lze tělo ve filmu i ve filmové teorii nalézt. Za předpokladu, že dominantním modelem je tělo sjednocené, organické a ústrojné – jaké mohou být jeho alternativy? Na tuto otázku jsme se snažili hledat odpověď v druhé části, věnované dvěma filmům Johna Cassavetese (*FACES* jako film tváří, *ŽENA POD VLI- VEM* film těl). Cassavetesův přístup k postavě se vyznačuje především smyslem pro její hravé roztváření (smyslem pro otevřenost), které vrací váhu imanentním výrazům tváře a těla. Cassavetesovy snímky se tak zbavují zátěže postav coby psychologicky (hlubinně) konstruovaných celků-subjektů a ukazují život těl či tváří o sobě, v jejich možném soužití s filmem a divákem.

Mgr. Jakub Kučera (1975)

Působí jako doktorand na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FFMU.

Věnuje se zejména teorii a historii filmových žánrů.

(Adresa: Arne Nováka 1, 660 80 Brno; kucera@phil.muni.cz)

ILUMINACE

Jakub Kučera: Těla a tváře (ve) filmu

Faces

USA 1968

Scénář a režie: John Cassavetes. **Produkce:** John Cassavetes, Maurice McEndree. **Kamera:** Maurice McEndree, Al Ruban. **Střih:** John Cassavetes, Maurice McEndree, Al Ruban. **Hudba:** Jack Ackerman, Charlie Smalls (píseň „Never Felt Like This Before“).

Hrají: John Marley (Richard Forst), Gena Rowlands (Jeannie Rapp), Lynn Carlin (Maria Forst), Seymour Cassel (Chet), Fred Draper (Freddie), Val Avery (Jim McCarthy), Dorothy Gulliver (Florence).

Žena pod vlivem

(A Woman Under the Influence)

USA 1974

Scénář a režie: John Cassavetes. **Produkce:** Sam Shaw. **Kamera:** Mitch Breit, Caleb Deschanel. **Střih:** David Armstrong (IV), Tom Cornwell, Robert Heffernan. **Hudba:** Bo Harwood.

Hrají: Peter Falk (Nick Longhetti), Gena Rowlands (Mabel Longhetti), Fred Draper (George Mortensen), Lady Rowlands (Martha Mortensen), Katherine Cassavetes (Mama Longhetti), Matthew Laborteaux (Angelo Longhetti), Matthew Cassel (I) (Tony Longhetti), Christina Grisanti (Maria Longhetti), O.G. Dunn (Garson Cross), Mario Gallo (I) (Harold Jensen), Eddie Shaw (Dr. Zepp), Angelo Grisanti (Vito Grimaldi), Charles Horvath (Eddie).

Další citované filmy:

Blade Runner (Ridley Scott, 1982), *Dobyvatelé ztracené archy* (Raiders of the Lost Ark; Steven Spielberg, 1981), *Dotek zla* (Touch of Evil; Orson Welles, 1958), *Sabotér* (Saboteur; Alfred Hitchcock, 1942).

SUMMARY

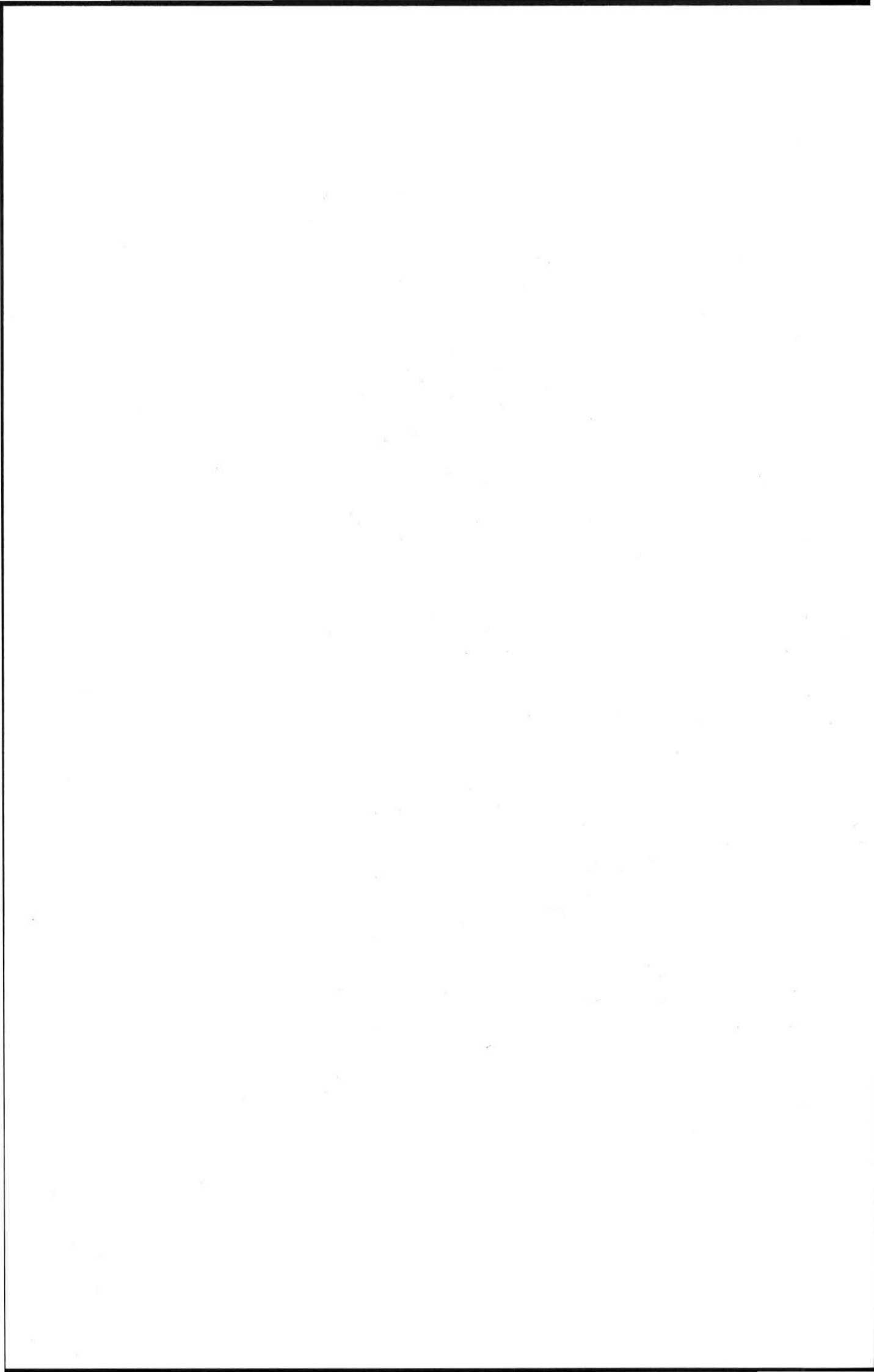
BODIES AND FACES OF/IN FILM

*Notes on Theory and Practice of Spectator Identification
and the Example of John Cassavetes*

Jakub Kučera

The present text sets out to explore the problematic relationship between the body and the character in film, while trying to see body as the primary site of expression. The first part of the text outlines some basic questions of this relationship, drawing eclectically upon several theoretical paradigms, and focuses on the way film bodies and characters engage the spectator. The second part discusses in greater detail *FACES* and *A WOMAN UNDER THE INFLUENCE*, two films by John Cassavetes, in order to further develop, as well as review the questions raised in the first part.

Translated by Jakub Kučera



Články

MOŽNÉ SVĚTY
A JEJICH OBYVATELÉ*

Bohumil Fořt

Možné světy logiky
a možné světy narativu

Už samotný pojem (fikčního) *světa*, který moderní sémantika možných světů používá, v sobě obsahuje charakteristiky, které se pro nás pojí s pojmem našeho světa, a tím ovlivňují náš intuitivní vhled do problému. Nepohybujeme se na poli filosofie, abychom probírali podmínky a status ani možných světů, ani našeho světa aktuálního, takže se spokojíme s dalším intuitivním názorem, že i v možných světech umění je čas a prostor, určité objekty, přírodní síly a konečně nějakí obyvatelé a že mezi zmiňovanými entitami dochází k nějaké interakci, prostě, něco se v nich děje.

Dnes bylo už dostatečně prokázáno, že možné světy a světy narativních uměleckých děl nemají s možnými světy logiky, kromě toho, že jsou také mentálními alternativami našeho světa aktuálního, příliš společného. Liší se především způsobem, jakým jsou založeny a konstruovány, což má vliv i na jejich vnitřní strukturu. Možné světy logických sémantik jsou mentální konstrukty budované zdola, na základě vzájemně dichotomických výroků (výrok a jeho negace), přičemž je zřejmé, že takových možných světů je nekonečné množství – na základě toho, zda je v nich konkrétní výrok pravdivý, či nikoli. Druhou věcí je, že logické možné světy jsou zásadně bezrozporné – právě proto, že nemohou obsahovat výrok i jeho negaci současně. Oproti tomu narativní možné světy jsou mentální konstrukty, které jsou již nějak dané; použijeme-li Kripkovu metaforu, jsou „nahlédnutelné“:

Možný svět není nějaká vzdálená země, kterou procházíme nebo která je nahlížena skrze nějaký teleskop. Obecně řečeno, jiný možný svět je příliš vzdálený [...]. Možný svět je *dan deskriptivními podmínkami, které s ním spojujeme* [...]. Možné světy jsou *stanovovány*, nikoli *objevovány* výkonnými teleskopy.¹⁾

Jsou dané do té míry, že ač jsou generované podobným způsobem, a to způsobem zjemňování a kumulace významu v aktu konstrukce, není tento akt *a priori* logickou procedurou, takže se nám tyto světy jeví ve své podstatě jako „hotové“, a to až po aktu jejich

* Přítomný text je součástí grantového projektu Problémy teorie vyprávění, č. 405/04/095, podporovaného GA ČR.

1) Saul A. Kripke, *Naming and Necessity*. Cambridge : Harvard University Press 1980, s. 44.

recepce – je těžké do nich vstoupit v jakékoli fázi jejich generace, zatímco pravdivostní hodnotu výroku v konkrétním možném světě můžeme zjistit kdykoli (prostě ji přiřadíme). V narativních světech navíc existují takové mezery, které nám neumožňují, abychom je zaplnili – prostě, většinu informací o entitách těchto světů se nikdy nedozvíme a dozvědět nemůžeme.

Mluvím zde o narativních světech, ale je třeba zdůraznit, že výše zmíněná rozlišení a prohlášení jsou výdobytky narativní sémantiky fikčních světů, jak je reprezentovaná především Lubomírem Doleželem, Marií-Laurou Ryanovou, Umbertem Ecem, Ruth Ronenovou či Thomasem Pavelem.²⁾ (Uvádím zde jenom ta jména, která budu v této studii zmiňovat, a to proto, že tito se věnovali a věnují fikčním světům nejsoustavněji.) Jak jsem již naznačil (a použil), do určité míry je pojem fikční světy lepší než pojem narativní možné světy, ale já se pro účely tohoto pojednání spolehnu na pojem světů čistě narativních, který považuji za termín dobrý právě pro možnou dávku zobecnění, zabýváme-li se obecným fenoménem obyvatel světů „časových“ umění.³⁾

Impulsy ke zkoumání postav narativních světů

Výše jsem uvedl, že většina uměle vytvořených světů umění strukturně nějak odpovídá tomu, co nazýváme světem reálným či aktuálním – jsou to časoprostorové entity obsahující interakci objektů, subjektů a sil. Proto můžeme v jejich rámci mluvit i o tom fenoménu, který klasická naratologie označuje jako postava (*character*). V klasické naratologii, a samozřejmě i před jejím vznikem, bylo fenoménu literární postavy věnováno relativně dosti prostoru, byť ne tolik, jako například času a prostoru nebo autorovi a vypravěči. Pravděpodobným důvodem zřejmě je, že, jak ukázaly a ukazují výsledky moderních naratologických i jiných zkoumání, fenomén postavy prakticky nelze nijak zevrubněji nahlédnout bez užití určitého pozadí, které nám nabízí komplexní souvislost pojmu postavy s pojmy jako jsou akce, děj či interakce. Takovéto komplexní vidění postavy není výdobytkem narativní sémantiky možných světů samotné, ale sahá zpět ke strukturalistické tradici.⁴⁾ Dalo by se říci, že už samotné proppovské spojení literární postavy s její funkcí ve struktuře pohádky, které se stalo základním předpokladem strukturalistického přístupu ke zkoumání literární postavy, do určité míry naše komplexní (a dynamické) pojetí postavy předjímá. Bohužel, Propp svou prací o ruských zázračných pohádkách odstartoval i jiný trend ve zkoumání literárních postav, který vyvrcholil izolovanými systémy narativních gramatik, jež se staly pro empirické zkoumání v zásadě nepoužitelné.⁵⁾

2) Viz monografické číslo *České literatury*, 1997, č. 6.

3) Význam slova fikční může pro někoho odkazovat příliš k fikci, tedy zúženě k psanému narativu. Na druhé straně existují i teoretická uchopení fikčních světů žánru lyriky, a proto považuji termín narativních světů za nejrozumnější kompromis.

4) Za všechny např. Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*. Ithaca – New York : Cornell University Press 1977; Roland Barthes, *S/Z*. New York : Hill & Wang 1974.

5) Např. Herman si při kritice Greimase klade otázku: „Kolik (a které konkrétní druhy) aktanciálních rolí musí být určeno pro tento organizující model, který interpretátoři užívají k budování mikrounivers, tj. k rekonstrukci světů příběhů?“ David Herman, *Story Logic: Problems and possibilities of Narrative*.

Nicméně, dnes se ukazuje, že podržet si dobré jádro těchto gramatik, když přistupujeme k fenoménu postavy, je do určité míry užitečné, pokud jej ovšem neortodoxně kombinujeme ještě s vlivy a koncepcemi dalšími. Dalo by se dokonce říci, že mnozí z těch teoretiků, kteří nakonec docházejí k podobným závěrům a zkoumají pojem literární postavy v souvislosti s pojmy děje a akce, tak činí právě na základě toho, že si uvědomují slepou uličku, do níž se strukturalistický narativní gramatik může dostat. Za všechny jmenujme třeba Davida Hermana, který se ve své knize *Story Logic* (2002) pokouší právě obohatit výsledky greimasovských gramatik o vlivy a impulsy pocházející z oblasti sociolingvistiky a kognitivních věd. Spojení literární postavy s akcí, jednáním v nějaké časoprostorové souřadnici, se ovšem jistě objevuje již v tradici francouzského strukturalismu, paralelně k vývoji narativních gramatik. Jmenujme za všechny příklad Tzvetana Todorova či Rolanda Barthesa, jejichž vlivy se zřetelně odrážejí v moderním naratologickém zkoumání.⁶⁾

Je zřejmé, že problematika postavy, tak jak je nahlížena skrze sémantiku fikčních světů, navazuje na strukturalistickou tradici, ale ještě navíc navazuje na tradice a vlivy, které jí nabízejí odvětví jiná. V podstatě se dá říci, že fikční světy jsou zkoumány na pozadí určitého eklektického systému, v němž se snoubí lingvistika, logika a sociolingvistika především s teorií akce, která je pokusem o filosofické podchycení zákonitostí a souvislostí lidského vnímání, vědomí a konání.⁷⁾ Tento stav je právě důsledkem velkého naratologického obratu – narativní světy jsou přece jenom světy, takže cokoli aplikujeme na výzkum našeho aktuálního světa, můžeme do jisté míry (a často modifikovaně) aplikovat i na světy narativu, máme-li ovšem přitom stále na vědomí specifický způsob reprezentace a kodifikace těchto světů skrze sémiotické kanály. Na druhé straně, zasazení výzkumu narativních postav v širším komplexu termínů jako jsou akce, děj, posloupnost aj. a poukaz na to, že zkoumání, které by pracovalo s těmito koncepty odděleně, bez vidění vzájemných souvislostí, by bylo schématické a ve své rigiditě nepřesné, jde jako leitmotiv napříč moderním naratologickým zkoumáním. Proto se tyto dva trendy zřetelně obráží i v sémantikách fikčních světů. Lubomír Doležel shrnuje přínos takového přístupu explicitně:

Pojem narativního světa, který je definován přítomností aspoň jedné osoby-konatele, nám umožňuje překonat roztržku v tradiční naratologii, která je způsobena odloučením příběhu od postavy. Narativní sémantika založená na teorii akce radikálně psychologizuje příběh a zároveň vyzdvihuje roli fikčních postav jakožto

Lincoln – London : University of Nebraska Press 2002, s. 128. Je zřejmé, že to, co především Herman považuje v greimasovském systému za nedokonalé, není přímo počet jeho aktanciálních rolí, ale spíše to, že aktanciální role založené pouze na jednom, syntaktickém základu nemohou obsáhnout narativní struktury s dostatečnou hloubkou; navíc, ne vždy v Greimasově případě můžeme mluvit o aktanciálních rolích jako o protějšcích syntaktických elementů – viz Greimasovi „pomocník“ a „protivník“, pro něž v jazykových strukturách nelze najít adekvátní založení.

6) Viz např. M. Balová, která ve své specifické teorii akce zúročuje bádání obou zmiňovaných a do určité míry je obohacuje o další aspekty. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto – London : University of Toronto Press 1985.

7) Americký naratolog David Herman například spojuje svá zkoumání narativu se zevrubnou diskursivní analýzou. Viz např. David H e r m a n, Přirozený jazyk vyprávění. In: *Theoretica*. ÚČL AV ČR (v tisku).

osob pro konání a v konání. Teorie (logika) akce se vynořila v analytické filosofii v letech šedesátých a od té doby se pilně pěstuje. Pokrok v kognitivní psychologii poskytuje v naší sémantice další, doplňkový zdroj inspirace.⁸⁾

Narativní postavy a jejich založení

Jsou-li narativní světy mentální konstrukty, je zřejmé, že i jejich obyvatelé musí být týmiž konstrukty – jednoduše řečeno, aby mohli obývat tyto světy, musí mít stejný ontologický status, jsou postavami fiktivními. V tom případě je více než jasné, že si musíme položit několik otázek. Otázkou první je: Jak jsou vlastně tyto postavy založeny? Otázka druhá: Jaký je vztah mezi těmito postavami a lidmi a jaký je vztah mezi těmito postavami a postavami z jiných fiktivních světů? Otázka třetí je pak víceméně povinná: Jaký je vztah těchto postav k ostatním entitám jejich světů a jaké nástroje můžeme nejlépe použít k rozkrytí tohoto vztahu?

Začneme po pořádku: postavy ve fikčních světech narativních literárních děl jsou založeny skrze text. Texty vyjadřují jisté pravidelnosti a rysy, díky nimž jsme schopni považovat entity, k nimž referují, za fikční postavy. Nejde jenom o to, že některé postavy mají vlastní jména, ke kterým jejich používáním texty neustále referují, a tím jim většinou přidávají stále nové a nové atributy, ale jde spíše o to, že celkově jsou narativy, díky svým referenčním schopnostem, schopny neustále referovat k entitám, které se nějak účastní dění ve fikčním světě, ať už jakýmkoli způsobem. Je zřejmé, že taková reference je do velké míry nutně redundantní povahy – musí být neustále obnovován směr k objektu v rámci této reference, postava, k níž se daná informace vztahuje. Nejobecnějším rozlišením pravidelností v referenci se dostáváme k rozdělení mezi výpověďmi v Ich-formě a výpověďmi v Er-formě. Je samozřejmé, že takové rozlišení má zásadní funkci danou konvencí. Zatímco výpovědi v první osobě jsou spojovány s postavou samotnou, která má konvenčně dány určité výpovědní i esenciální kvality, výpověď ve třetí osobě spojujeme spíše s entitou, kterou nazýváme (objektivním) vypravěčem, který má vlastnosti podobně konvenčně založené.

Při použití jisté dávky schematizace můžeme mluvit o subjektivním a objektivním vyprávění. Er-formové vyprávění je zpravidla tím božským slovem, které nám v příslušném narativním světě udává jisté pevné body, a to ve všech vrstvách jeho strukturace – takové vyprávění prostě zavádí fakty, o nich nepochybujeme a ani nemáme důvod pochybovat. Je velice běžné, že právě takový mluvní výkon ustavuje jakousi kostru narativní postavy, ale i její okolí a její vztahy s ostatními entitami daného světa. Naproti tomu, vyprávění v první osobě konvenčně spojujeme spíše s vlastnostmi subjektivními – se subjektivním vyjádřením a popisem toho, co se děje, s možnou nevěrohodností a vyvratitelností: „Osobní vypravěči mohou být nespolehliví, vypravěči neosobní nemohou. Protože nejsou individualizováni, nemůže být mezera mezi pravdou a deklaracemi stanovena na psychologických základech.“⁹⁾

8) Lubomír Doležal, *Heterocosmica*. Praha: Karolinum 2003, s. 67.

9) Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press 1991.

Ovšem i subjektivní vyprávění je zdrojem našich informací o narativní postavě – buďto takto referuje čistě sama k sobě, anebo skrze tuto svou referenci referuje ještě k postavě jiné či jiným. Je ovšem zřejmé, že to, jak k postavě referuje objektivní Er-forma a Ich-forma se liší – výsledky těchto referencí nemohou mít a nemají stejný status. Lubomír Doležel ve své knize *Heterocosmica* (1998; česky 2003) přímo hovoří o dvou rozdílných doménách fikčních světů, které jsou výsledkem takových rozdílných referencí: „Fikční fakty konstruované autoritativním vyprávěním vytvářejí faktovou oblast fikčního světa, neověřené možnosti zavedené v promluvách fikčních postav jsou jeho oblasti virtuální.“¹⁰⁾ Dlužno dodat, že za určitých podmínek, lépe řečeno, za souhry určitých podmínek, se mohou entity z oblasti virtuální přesunout do oblasti faktové, kde ale už budou fungovat vždy pouze jako oblast ověřená sekundárně.

Doležel ve svém dělení fikčního světa zůstává na určité sémantické a sémiotické rovině vysvětlení, ovšem někteří jiní teoretici fikčních světů jako by strukturaci fikčních světů vizualizovali – například Ruth Ronenová zavádí model s ústředním světem obklopeným satelity: „Většina literárních světů obsahuje jádro fikčních faktů, ale také nefaktové elementy jako víru, přání nebo předtuchy postavy nebo vypravěče, elementy, které fikčnímu světu nepřínaleží.“¹¹⁾ Ryanová jde ještě dále a přímo mluví o fikčních světech jednotlivých postav, takže pak zavádí pojem textového universa vyplněného dynamicky interagujícími světy: „Vztahy mezi světy narativního systému nejsou statické, ale mění se stav od stavu. Děj (*plot*) je pak stopa zanechaná pohybem těchto světů uvnitř textového universa.“¹²⁾ Abychom dobře porozuměli tomu, proč se Ryanová dostává k takovému vidění narativních světů, musíme se podrobněji vrátit k narativním (fikčně světovým) gramatikám a ukázat si, jaká je souvislost mezi nimi a strukturami narativních světů.

Akce narativních postav a její podmínky

Narativní gramatiky teorie fikčních světů vyrůstají ze společně sdíleného přesvědčení, že specifická interakce mezi agenty těchto světů vyrůstá z narativního napětí založeného zpravidla na vztahu (světů) postav ke světu ústřednímu a na motivacích a podmínkách, které tento vztah podmiňují. Je zřejmé, že samotný pojem motivace není pro strukturalistickou naratologii ničím novým – pokud nechceme nebo nemůžeme vidět motivační aspekt v klasických proppovsky, greimasovsky a bremondovsky založených funkčních systémech narativních gramatik, minimálně u Mieke Balové, která ve své knize navazuje na koncepty Todorovovy a Bremondovy, se s tímto pojmem setkáváme zcela explicitně: její koncept motivace agentů je založen na procesech zlepšování a zhoršování jejich pozice ve světech příběhů: „Bereme-li za základ předpoklad, že lidské myšlení a konání je směřováno vůči nějakému cíli, konstruujeme model, který reprezentuje vztahy spojené s tímto cílem.“¹³⁾

10) L. Doležel, c. d., s. 153. Viz též např. M.-L. Ryanová, která podobně tvrdí, že: „Virtuální v narativním universu existuje v myšlenkách postav.“ M.-L. Ryan, c. d., s. 110.

11) Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press 1994, s. 31.

12) M.-L. Ryan, c. d., s. 119.

13) M. Bal, c. d., s. 26.

Pokud se vrátíme k narativním světům (v téhle chvíli již můžeme mluvit o narativních světech obecně a bez jakýchkoli omezení na světy literární) uvidíme, že právě zde dopadly obecnější impulsy logických modálních koncepcí, psychologicko-sociologických motivačních teorií a teorie akce na více než úrodnou půdu. Doležel vychází z von Wrightových schémat a zúročuje výše zmíněné impulsy ve své koncepci modálních omezení formulující extenzionální (pro teď a pro nás rozumějme „parafrázovatelnou kostru“) strukturu narativních fikčních světů jakožto prostor umožňující akce a interakce. Ona modální omezení jsou obecnou podmínkou samotné generace narativu, a tedy výstavby narativních světů. Rozeznává modální omezení čtyř typů, a to omezení: *alethická* (štěpí světy do kategorií možného, nemožného a nutného), *deontická* (kategorie povoleného, nepovoleného a nutného), *axiologická* (kategorie hodnotného, nehodnotného a indiferentního) a konečně omezení *epistemická* (kategorie známého, neznámého a víry). Přičemž, jak tvrdí Doležel, v případě narativních světů je tomu tak, že „se jeden systém povýší do dominantní pozice a tím blokuje působení jiných systémů“.¹⁴⁾ Všechna popsaná omezení mohou mít nebo mají, zjednodušeně řečeno, svůj objektivní i subjektivní objekt: mohou se týkat ústředního narativního světa, který je posledním a nejzazším referenčním rámcem celého narativu, nebo působí v jednotlivých sub-světech jednotlivých postav. Je zřejmé, že právě ve vztahu světů postav ke světu ústřednímu, či ve vzájemném vztahu světů postav, tkví základní narativní potence – umožňují (nám) tvořit příběhy.

Zdá se, že takový nebo podobný přístup k jádru příběhů a příběhovosti je nějakým způsobem atraktivní i pro další teoretiky; např. Ryanová na základě Doleželových omezení zavádí přímo do struktury narativního světa další typy světů, a to vzhledem k jejich nositelům: epistemický systém podmiňuje svět vědění, axiologický systém pak podmiňuje svět přání a svět povinností, navíc obyvatelé fikčních světů utíkají ze svých světů skrze svět fantazie.¹⁵⁾ Podobně jako pro Doležela, jsou pro Ryanovou nosné především vztahy mezi jednotlivými světy, přičemž v této souvislosti zavádí klíčový pojem *konfliktu*: např. svět vědění postav může být ve fikčním světě realizován, může v rámci něho být možný, nebo s ním být v konfliktu; svět povinností fikční osoby není se světem fikčním v konfliktu, pokud tato postava zároveň splňuje všechny povinnosti dané světem nadřazeným; svět přání, orientovaný k individuům, může být v konfliktu s morálními zákony celé společnosti atp.¹⁶⁾ Ryanová se pak podrobně soustřeďuje na fenomén konfliktu v jednotlivých světech, přičemž vychází z toho, že „konflikt je neustálou podmínkou narativních univers“¹⁷⁾, a ukazuje možné úrovně, na nichž mohou konflikty nastat:

Základní úroveň konfliktu je vztah mezi aktuálním světem textu a jedním ze světů soukromé oblasti. Kdykoli v textovém universu objektivně existuje konflikt, je to na této úrovni. Ale ostatní typy konfliktů mohou přispět k dalšímu rozpletení situace: konflikt mezi světy domény jedné postavy, konflikt vetknutý do jednoho z nich a konflikt mezi soukromými světy různých postav.¹⁸⁾

14) L. Doležel, c. d., s. 122.

15) Viz M.-L. Ryan, c. d., s. 111.

16) Viz tamtéž, s. 114–117.

17) Tamtéž, s. 120.

18) Tamtéž.

K této své úvaze Ryanová též dodává podrobnou typologii možných konfliktů na jednotlivých úrovních jednotlivých světů, ale tato zevrubná deskripce pro naše účely již neznamená velkou teoretickou výzvu.

Nicméně, pokud jsme nastínili základní koncepty této americké teoretičky, je ve spojení s výše zmiňovanou akcí a teorií akce dobré podtrhnout, že její pojetí narativu je pak na pojmu akce bytostně založeno – narativ reprezentuje chronologicky uspořádanou posloupnost stavů a událostí, přičemž události zpravidla vedou ke změně pravdivostního hodnocení. Zde je důležité si uvědomit, že Ryanová používá již využitě: už Todorov při zavádění pojmu *akce* určitým způsobem dynamizuje jinak diskrétní stavy propozic – kombinuje tak hledisko lingvisticko-logické s hlediskem naratologickým:

Abychom charakterizovali tento fenomén přesněji, měli bychom začít od určité myšlenky narativního pohybu [...]. Pak můžeme reprezentovat každý moment narativu ve formě jednoduché propozice, která vchází do relace posloupnosti (označené +) nebo do relace důsledku (označené →) s propozicemi, které ji předcházejí a které ji následují.¹⁹⁾

Změna pravdivostního hodnocení zde zřejmě znamená to, co bychom mohli nazvat kumulací či konkretizací významu, ovšem definování události na základě změny pravdivostního hodnocení výsledného stavu je přesnější pro empirické uchopení takové změny.²⁰⁾ O něco dále vidíme, že Ryanová ve snaze vytvořit pečlivě propracovanou sémantiku fikčních postav navazuje na klasické naratologické dělení jakéhokoli akčního „pohybu“ na akce a dění, aby odlišila aktivní a pasivní účast agenta na události: „Změny mezi stavy aktuálního světa textu mohou obsahovat dva typy událostí: akce a dění [...]. Akce mají dobrovolného lidského či jakoby lidského konatele, dění mají trpitele, ale nikoli životné agenty.“²¹⁾ Přičemž: „Akce jsou fyzické události motivované dvěma událostmi mentálními: stanovením cíle a vytvořením plánu.“²²⁾ Je zřejmé, že dělení postav na agenty a trpitele je tak staré jako klasické naratologické rozlišování na objekt a subjekt na základě funkční analýzy narativu a v moderním chápání narativu je téměř nutnou podmínkou pro jeho teoretické uchopení, nicméně zde tím, že takovéto rozlišení podrobněji zmiňují, sledují dvě věci.

Za prvé narativní sémantika, ač inspirovaná nejrozličnějšími filosofickými či psychologickými směry, se úplně nemůže vyhnout jisté míře téže schematizace, která je tolik vytýkána kritiky naratologii strukturalistické – např. dělení na pasivního a aktivního agenta je v konečném důsledku založeno na analýze přirozeného jazyka, na jeho objekt-subjektových podmínkách a rysech. Je vetknuto již ve struktuře, kterou nejčastěji používáme k tomu, abychom o světě a sobě komunikovali. Dělení naratologické je tak převedením dělení lingvistického z úrovně věty či jednotlivé výpovědi na úroveň příběhů. Za druhé,

19) T. Todorov, c. d., s. 67.

20) Podobně von Wright mluví o jistých uzlových bodech, v nichž se díky konatelovi mění pravdivostí hodnoty výroků. Viz zvl. Georg H. von Wright, *An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action*. Amsterdam : North Holland 1968, s. 43–45.

21) M.-L. Ryan, c. d., s. 129.

22) Tamtéž, s. 130.

a to souvisí s prvním bodem, kodifikace narativních postav v jazyku a jeho strukturách, a z toho plynoucí nástroje jejich možné analýzy, jednoznačně řadí postavy narativů do jejich světů, do světů, které jsou mentálními konstrukty založenými na sémiotických kanálech, takže tyto postavy mají s konkrétními lidmi, velmi mírně řečeno, pramálo společného.

Povaha obyvatel narativních světů, obyvatelé fikční a lidé

Kdo jsou tedy obyvatelé narativních světů? Jednodušší je začít tím, čím nejsou: v žádném případě nejsou lidmi ve smyslu psychofyzických bytostí, což je zřejmé. Navíc obecně nejsou ani narativními protějšky normálních lidí v tom smyslu, že nejsou popisy životů konkrétních lidí – narativní postavy literatury faktu tvoří v tomto případě výjimku, ale obecně existuje mezi postavami (fikčními) narativů a jejich případnými protějšky aktuálního světa nepřekonatelná bariéra: postavy narativních světů jsou čistě mentálními konstrukty, což jim propůjčuje zcela jiný status (fikční) existence. Ze své podstaty jsou neúplné, protože jsou utvářeny konečnými příběhy, které mohou zachytit jen některé rysy jejich existence, a navíc neexistují žádné empirické či kognitivní procedury, kterými bychom mezery, které tyto mentální konstrukty obsahují, mohli zaplnit. Mezi teoretiky narativu je známé tvrzení o tom, že se nikdy nedozvíme, zda měla madam Bovary mateřské znaménko na levém či na pravém rameni, protože se to z Flaubertova románu ani přímo nedozvídáme, ani to nemůžeme nikterak vyvodit. Je dnes obecně přijímaným principem, že význam narativu je dán spojením jeho explicitního a implicitního významu, přičemž význam implicitní, který je pouze naznačen a musí být v recepci vyvozován, je pro narativy obzvláště důležitý – umožňuje jeho vnímateli zapojit logicko-kognitivní procedury, a tím ho aktivně zapojit do rekonstrukce narativního světa, což zvyšuje estetickou atraktivitu celého aktu percepce. Doležel zavádí v tomto ohledu pro stratifikaci fikčních světů pojmy oblasti určené a oblasti podurčené: „Pevné jádro fikčního světa představuje oblast určených faktů [...]. Toto jádro světa je doplněno oblastí faktů podurčených které musí být odkryty relativizovanou procedurou vyvozování.“²³⁾ Tato procedura vychází především z logických a sémantických vlastností narativů a každodenního užití jazykových kódů. Jak říká Miroslav Červenka, právě tato procedura je důležitá pro recepci narativních postav, jejich motivací a jejich reakcí.²⁴⁾ Podle jiného teoretika narativních světů, Umberta Eca, je procedura vyvozování esenciálně spojena s pojmy fikční a aktuální encyklopedie, které se spoluúčastní na (re)konstrukci narativních světů vnímatelem.²⁵⁾ Narativní světy obsahují mimo oblast určenou a oblast podurčenou ještě oblast třetí, oblast mezer, které vznikají tam, kde se prostě o daném jevu či entitě mlčí, nebo se k ní

23) L. Doležel, c. d., s. 182–183. Thomas Pavel nazývá svět fikčních faktů ležící v jádru fikčního světa primární: „Každý svět obsahuje primární narativní svět, svět fikčních faktů.“ Thomas Pavel, Přínos Lubomíra Doležela současné literární vědě. *Česká literatura* 1997, č. 6, s. 563–569.

24) Viz Červenka, který říká: „Typickým procesem při konstituování fikčního světa narace je usuzování na charakter postavy z jejích činů.“ Miroslav Červenka, *Fikční světy lyriky*. Praha: Paseka 2003, s. 30.

25) Viz zvláště Umberto Eco, *Malé světy*. *Česká literatura* 1997, č. 6, s. 625–648. Pojem fikční a aktuální encyklopedie pak rozvádí Doležel (c. d.) a Ronenová (c. d.).

nedá referovat či inferovat. Proto jsou samozřejmě i narativní postavy plné mezer, které nemůžeme zaplnit, protože prostě neexistuje žádný způsob, jak o nich chybějící informace, které nás zajímají, zjistit. Naproti tomu o postavách světů historických, tedy světů vzniklých na bázi faktových narativů, vždy ještě existuje, alespoň potenciálně, šance, že chybějící informaci budeme moci na základě nějakého empirického objevu, důkazu či svědectví doplnit.

Na tomto místě chci jen podtrhnout, jak naprosto radikální proměnu prodělal výzkum narativních postav za posledních sto dvacet let. Roku 1884 E. M. Forster ve své slavné eseji o románu, *Aspects of the Novel*, explicitně říká, že o Homo Fictus, jak nazývá postavu literárního světa v protikladu k Homo Sapiens, „můžeme vědět více než o jakémkoli z našich druhů“.²⁶⁾ Jde totiž o to, že: „Oni jsou lidé, jejichž tajné životy mohou být vidět, my jsme lidé, jejichž tajné životy být vidět nemohou.“²⁷⁾ Tento pohled však Forster nenabízí ze vzduchoprázdna, ale má pro něj logické vysvětlení. Porovnává fikční a skutečné postavy čistě na úrovni lidí. Stanovuje hlavní fakty lidského života, jichž je pět a jsou to: narození, jídlo, spánek, láska a smrt,²⁸⁾ a na základě těchto faktů pak porovnává skutečné lidi a literární postavy – a to podle kritéria možné nahlédnutelnosti jednotlivých událostí lidského a fikčního hlediska:

V každodenním životě nikdy nerozumíme jeden druhému, protože nejsme ani jasnozřiví, ani nám nemůže být sděleno vše. Známe se přibližně, pomocí vnějších znaků, a tyto slouží dostatečně dobře jako základ společnosti a dokonce i intimity. Ale lidé v románu mohou být čtenáři známi zcela, přeje-li si to romanopisec; může být vystaven jak jejich vnější, tak i jejich vnitřní život. A to je také důvod, proč se zdá, že jsou tyto postavy mnohem určitější než postavy v dějinách, anebo i než naši vlastní přátelé: bylo nám o nich řečeno vše, co bylo lze říci. Dokonce i když jsou neúplné nebo nereálné, neobsahují žádná tajemství, zatímco naši přátelé je obsahují a obsahovat musí, protože vzájemná tajemnost je jedna z podmínek života na této planetě.²⁹⁾

Dnes, po desetiletích, kdy nebyl vztah mezi reálnými lidmi a literárními postavami prioritou pro literárně teoretická zkoumání, vidíme, že přístup založený na možnosti mít, či nemít tajemství je v přímém protikladu k současně sdílenému přesvědčení o tom, že jsou to naopak literární postavy, které jsou „chudší“ než jejich reálné protějšky (minimálně méně úplné). Dnešní pohled je principiálně odlišný v tom, že za realitu chápeme právě naši empirickou zkušenost a že například ponor do duševních hnutí narativních hrdinů je pro nás sociokulturní, tradicí danou zkušeností, kterou ovšem nechápeme jako další, hlubší vhled do našeho světa. Nechápeme tyto hrdiny jako nic, co by se podobalo lidem z našeho světa; jsou to prostě esenciálně jiné entity, proto neporovnáváme, zda o nich víme, či nevíme více než o svých světových spolubydlících. Thomas Pavel nejenom přijímá obecně sdílený názor o rozdílném ontologickém založení zmiňovaných entit, ale

26) E. M. Forster, *Aspects of the Novel*. Harmondsworth : Penguin 1970, s. 63.

27) Tamtéž, s. 70.

28) Tamtéž, s. 55.

29) Tamtéž, s. 54–55.

v této souvislosti zavádí pojem tzv. salientních struktur, v nichž „náleží objekty ke dvěma rozdílným skupinám světů a mají v každé z těchto skupin rozdílné vlastnosti, funkce a ontologickou váhu“.³⁰⁾

Titíž obyvatelé různých světů

Snad je tedy jasné, jak je tomu u postav a lidí obecně, zbývá ovšem otázka po tom, jak je tomu přesně u postav, které mají své protějšky ve fiktivních světech jiných. O protějšcích v možných světech logiky toho bylo napsáno více než dost, ale jen málo z toho je inspirující pro teorii narativu – v logice se tento problém zpravidla označuje jako problém mezisvětové podobnosti (*Trans-World-Identity*).³¹⁾ Logická zkoumání obvykle spoléhají na vlastní jméno či rigidní designaci,³²⁾ a potom říkají, že tyto odkazují vždy k témuž individuu napříč všemi možnými světy. Je zřejmé, že v sémantice narativní je situace odlišná, a to z jednoho prostého důvodu: narativní postavy jsou vždy už součástí nějakých narativních světů, jsou nahlíženy na jejich pozadí a jsou jimi již nějak určovány, zatímco samy tyto světy spoluurčují. Důvodem je to, že jsou-li narativní světy mentální konstrukty vzniklé sémantickými kanály na základě nějaké sémantické potence narativu, nemůžeme dost dobře oddělit světové entity od jejich pozadí – narativní světy nejsou generované po jednotlivých entitách či segmentech, ale jakoby po jednotlivých řezech v posloupnosti, které zachycují vždy jakýsi celostní stav věcí v tomto světě.

V případě narativu se s fikčními protějšky setkáváme zvláště v současné literatuře poměrně často, dokonce tento fenomén patří mezi distinktivní rysy literatury, kterou považujeme za postmoderní.³³⁾ Jména či rigidní designace se v tomto případě uplatňují spíše jakožto referenční šipky, sloužící, stejně jako již zmiňovaná redundance spojená s narativními mody a strategiemi, k zachování jednotného systému referování, a tím i k zachování jednotné významové výstavby. Pokud zde navážeme na Ecův pojem fikční encyklopedie, je zřejmé, že při vnímatelově (re)konstrukci narativního světa se v případě, kdy

30) Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*. Cambridge – London : Harvard University Press 1986, s. 138.

31) Snad jedinou výjimku v tomto rigidně logickém, a proto pro zkoumání narativu jen těžko použitelném odvětví, představuje David Lewis, který se svou teorií protějšku snaží obejít problémy TWI a „nelogicky“ tvrdí, že: „Vztah protějšku je naše substituce za vztah identity mezi věcmi v různých možných světech. Tam, kde by někteří řekli, že jsme v různých světech, v nichž máme poněkud rozdílné vlastnosti a v nichž se nám dějí poněkud rozdílné věci, dávám přednost vyjádření, že jenom my jsme v aktuálním světě, ale máme své protějšky v různých jiných světech. Naše protějšky se nám silně podobají v závažné míře v obsahu a kontextu. Podobají se nám více než jakékoli jiné věci v jejich světech. Ale nejsou opravdu my. Každý z nich existuje ve svém vlastním světě, ale jenom my jsme zde, ve světě aktuálním. Můžeme skutečně říci, že naše protějšky jsou my v jiných světech, že my a ony jsme totéž; ale tato totožnost není doslovná identita.“ David K. Lewis, *Contrastuals*. Cambridge : Harvard University Press, 1973, s. 113–126. O TWI viz zvl. Kripke (c. d.) a Rescher (Nicholas Rescher, *A Theory of Possibility*. University of Pittsburgh Press 1975).

32) Viz Kripkova definice: „Nazývejme něco *rigidním designátorem*, pokud toto něco označuje ve všech možných světech tentýž objekt“ (S. A. Kripke, c. d., s. 48) – vlastní jména jsou rigidními designátory, zatímco deskripce jimi nejsou.

33) Brian McHale tvrdí, že postmoderní literatura se snaží ustavit specifickou realitu, čímž ji ve skutečnosti, míchaje různé mody a statusy existence, „relativizuje“. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*. New York : Methuen 1987, s. 197.

se v tomto světě vyskytuje postava, která je součástí ještě jiného narativního světa či světů a která je ve vnímatelově fikční encyklopedii zahrnuta, tato encyklopedie na její (re)konstrukci nutně podílí. Otázka je, do jaké míry je tato stará postava v novém světě podobná postavě původní, do jaké míry se od ní liší, zda ji doplňuje či popírá – možných vzájemných vztahů je samozřejmě mnoho a bylo by obtížné a asi i zbytečné je analyzovat zvlášť. Obecně se dá říci, že již zavedené narativní postavy, na základě nějakých intertextových vztahů vstupující do nových světů, se vždy se vstupem do těchto světů zásadně proměňují – jsou bytostmi světů jiných a jinak významově konstruovaných. V tomto momentu záleží ponejvíce na autorské strategii, na tom, co je autorovým záměrem a jaké prostředky použije k jeho realizaci. Též záleží na tom, zda stejné postavy používá též autor či autoři různí, a to vzhledem k fenoménu jistého autorského rukopisu, který souvisí s celkovou významovou výstavbou díla. Obecně vzato mezi fikčními protějšky nenastává problém protějšků fikčních a aktuálních, tady rozdílný status ontologické existence – všechny jsou fikční povahy. Fikční postavy procházejí jednotlivými světy, různé světy obsahují tytéž postavy: to všechno v rámci statusu mentálních konstruktů, kterými jsou. Nicméně vztah mezi fikčními protějšky je neméně složitý než intertextové vztahy samy: prototext se podílí na významové interpretaci metatextu, a to do různé míry v závislosti na mnoha faktorech, především však na tom, jak metatext samotný k prototextu referuje. Ovšem je samozřejmé, že zároveň se zpětně metatext podílí na významové struktuře prototextu.³⁴⁾

Vidíme, že fenomén narativní postavy nahlížený na pozadí současných výzkumů v oblasti narativní sémantiky fikčních světů, přináší či usazuje některá nová a důležitá pozorování. Především tato sémantika trvá na komplexním a dynamickém charakteru postav narativních světů. Z tradice strukturalistické si podržuje systémový a zároveň celostní přístup k narativním postavám díky tomu, že je nahlíží ve funkčních vztazích s jejich světovým okolím a zároveň v jejich esenciální souvislosti s tradičními naratologickými kategoriemi. Nesporná inspirace teorií a logikou akce a psychologickými zkoumáním osobnosti a motivace na druhé straně řadí tuto specifickou narativní sémantiku k progresivně a interdisciplinárně plodně se rozvíjejícím teoriím na poli literární vědy obecně, naratologie pak zvláště.

PhDr. Bohumil Fořt, PhD. (1973)

Studoval na PedF Jihočeské Univerzity (češtinu a matematiku), FF MU (filosofii, pedagogiku a estetiku), FF UK (teorii literatury) a na University of Toronto. V letech 2000 až 2002 učil na Dept. of Slavic Languages and Literatures, University of Toronto, od roku 2003 pracuje na ÚČL AV ČR a na FF MU, akademický rok 2003/04 strávil na School of Slavonic and East European Studies, University of London. Zaměření: teorie literatury, naratologie, narativní sémantika fikčních světů.

(Adresa: K Zastávce 58, 373 61 Hrdějovice; bohumil.fort@utoronto.ca)

34) O tom, jak se sémantika fikčních světů vypořádává s přenosem entit jednoho narativního světa do jiného a s významovým ovlivňováním prototextů a metatextů, které tyto entity obsahují, pojednává především Doležel v knize *Heterocosmica* v kapitole nazvané: „Epilog. Fikční světy v transdukcii; postmoderní předpisy.“ L. Doležel, c. d. s. 197–220.

SUMMARY

THE POSSIBLE WORLDS AND THEIR INHABITANTS

Bohumil Fořt

The study primarily focuses on a survey of fictional characters, who could be considered inhabitants of narrative worlds, as it has been introduced by narrative semantics of possible worlds. In its first part the study offers a general comparison of possible worlds of logical semantics and of narrative worlds of narrative semantics dealing with fictional worlds. In the next part the reader is introduced to a brief view of structuralist sources which the narrative semantics uses for grasping the very notion of characters. Then the author concentrates on characters themselves – on their qualities and their relationship with both other narrative characters as well as our actual world's characters. Undertaking this survey, the author offers a view of the structure of narrative worlds as it was composed of a factual world as a solid core and of virtual worlds of characters as the core world's satellites.

Narrative semantics of fictional worlds has developed several systems of narrative grammar though those systems share several characteristics. The grammar systems are based on the belief that narrative worlds are spaces of a specific interaction between their characters. This interaction is firmly connected with the notion of motivation. In this respect the semantics absorbs notions and achievements of other scientific disciplines dealing with human motivation and action. The interaction between characters' worlds and the core world, causes specific narrative tension which is considered one of the preconditions of narrativity itself.

In spite of the fact that narrative semantics grows from structuralist and linguistic traditions, combined with logical discourse, the semantics has proven that in order to have a deep inquiry into narrative characters also have to be employed new achievements which are provided by recent cross-science investigations – by logic, cognitive science, epistemology, discursive analysis, and action theory.

Translated by Bohumil Fořt

Články

FILMAŘ SNŮ:
JAROSLAV RÖSSLER

Josef Moucha

*Fotogenie, technický termín,
znamená jakousi shodu fotografie s kinematografií,
fotogenické jest to, co se rodí ze světla.*

Karel Teige¹⁾

Fotograf Jaroslav Rössler (1902–1990) zemřel před patnácti lety jako autor pouhých dvou samostatných výstav. Monografií se nedočkal... A při tom tento umělec světového významu nejenže osobitě reagoval na dobové nálady, nýbrž se původně a bezprostředně podílel na obou kulturních epochách, jimiž euroamerická kultura za jeho života prošla – moderně i postmoderně. Bylo to možné jedině díky jeho vášni pro film, médium, které inspirovalo i další příslušníky avantgardy. Jaroslav Rössler může sloužit jako klasická ukázka toho, jak rozhodujícím – byť paradoxně přehlíženým – způsobem se filmová progresse do umění fotografie vepsala.

V momentě, kdy Jaroslav Rössler 1. září 1920 povyšoval u firmy Drtikol a spol. z učně v tovaryše, měl již hotové svou nezdobností nanejvýš překvapivé snímky. Čekala ho hvězdná hodina, v níž se do dějin zapíše jako první fotograf české avantgardy. Jaromír Funke a Josef Sudek se začátkem dvacátých let k progresi teprve rozbíhali – a to z pozic ctících malebnost fotografického obrazu... Ta byla vlastní také Karlu Novákovi, který přišel do Prahy po první světové válce z Vídně, aby založil studium fotografie a kinematografie na Státní grafické škole. A rovněž František Drtikol vyznával do konce desátých let piktorialismus.

Jaroslav Rössler sdílel spolu s avantgardou vkus, který bylo třeba prosazovat proti převládající módě a jež nakonec proměnil literární ráz dosavadního symbolismu. Ale Jaroslavu Rösslerovi nikdy nepůjde o prázdné efekty. I s nejrafinovanějšími technikami bude pracovat oduševněle. Proto jeho fotografie netrpí neosobností.

Dokud byla i věcnost pro umělce prodchnuta vyšším principem, drtikolovsky řečeno „božskou jiskrou“, nebylo nutné vyhrotit roztržku mezi umělostí umění a nezprostředkovanými reáliemi. Malířství i sochařství se mohly věnovat iluzionistické snaze o vystižení světa vezdejšího. Tento úběžník ztratil během první světové války přitažlivost

1) Karel Teige, Večer fotogenie. In: Týž, *Film*. Praha: Václav Petr 1925, s. 63.

pro mnohé – i když zdaleka ne všechny – tvůrce. Nemuseli být nutně přímými účastníky krvavých bitev, aby se jich kataklyzma bytostně dotklo. Již úvod Drtikolova válečného deníku je otřesnou sebereflexí jednoho z milionů zmanipulovaných pěšáků. Ač si to pisatel nechce připustit („nakládali lidi jak dobytek“), patří k těm, co ostatní odesílají na frontu. A hned dva z prvního regimentu se při odjezdu vlaku sami zastřelí.²⁾ Na podzim 1922 vyšla Teigova prognóza *Nové umění proletářské* jako anonymní úvodník I. svazku edice Devětsilu:

Bylo by těžko dohadovati se, jaké postuláty položí socialistická společnost v ustáleném porevolučním řádu svému umění. Požadavky, s nimiž před ně přichází dnes proletář-čtenář a divák jsou na bíledni. [...] Netřeba jich moralisovati, jsou nej-přirozenější. Vždyť víme, že lid a dav má o sobě vždycky pravdu.³⁾

Seifert, Teige i Drtikol s Rösslerem se dožijí poznání, jak ošidné dobrozdání tu obecný vkus dostal... Srážka s oněmi socialistickými parametry umění způsobí, že dějepisci výtvarnictví génie vizuality přehlédnou a Drtikola i Rösslera bude třeba znovu objevovat. Nicméně zároveň Teige fotografii poprvé z avantgardních pozic klasifikuje v jejím uměleckém dosahu:

Vynálezem fotografie pozbylo zpodobovací, reprezentující malířství svého účelu. Pravda fotografie na tomto poli bude vždy pravdivější, bude tedy pravdou silnějšího. [...] Fotografie může být uměním, ba, může za jistých okolností téměř přestat být fotografií a státi se malířstvím a grafikou (neboť na technice nezáleží), právě tak jako film někdy může býti překrásným divadlem; prvé dokázal americký fotograf na Montparnasu žijící, Man Ray svými abstraktními fotografickými listy, jež lze přirovnat ke grafice Georges Braquea či Juana Grise; druhé americký kino-režisér Griffith. [...] V novém světě je nová funkce umění. Netřeba, aby bylo ornamentem a dekorací života, neboť krásu života, holou a mocnou, netřeba zastírat a hyzditi dekorativními přívěsky. Není třeba umění ze života a pro život, ale umění jakožto součást života. Je to jiná než artistní koncepce.⁴⁾

Jaroslav Rössler přišel za Karlem Teigem ve chvíli, kdy chtěl fotografovat pražskou výstavu Archipenkova absolutního sochařství. Její organizátor Teige byl oslněn „optickým kouzlem“ exponátů; zdroj této kvality přičítal fotogeničnosti produktů soudobé mechanické civilizace: „autor snaží se formou usměrniti a spoutati pád a tok světla“.⁵⁾ Takřka souběžně s katalogem Alexandra Archipenka zveřejnil Teige proslulý článek *Foto Kino Film*, v mezinárodním měřítku první ucelenou manifestací avantgardního postoje k fotografování.⁶⁾

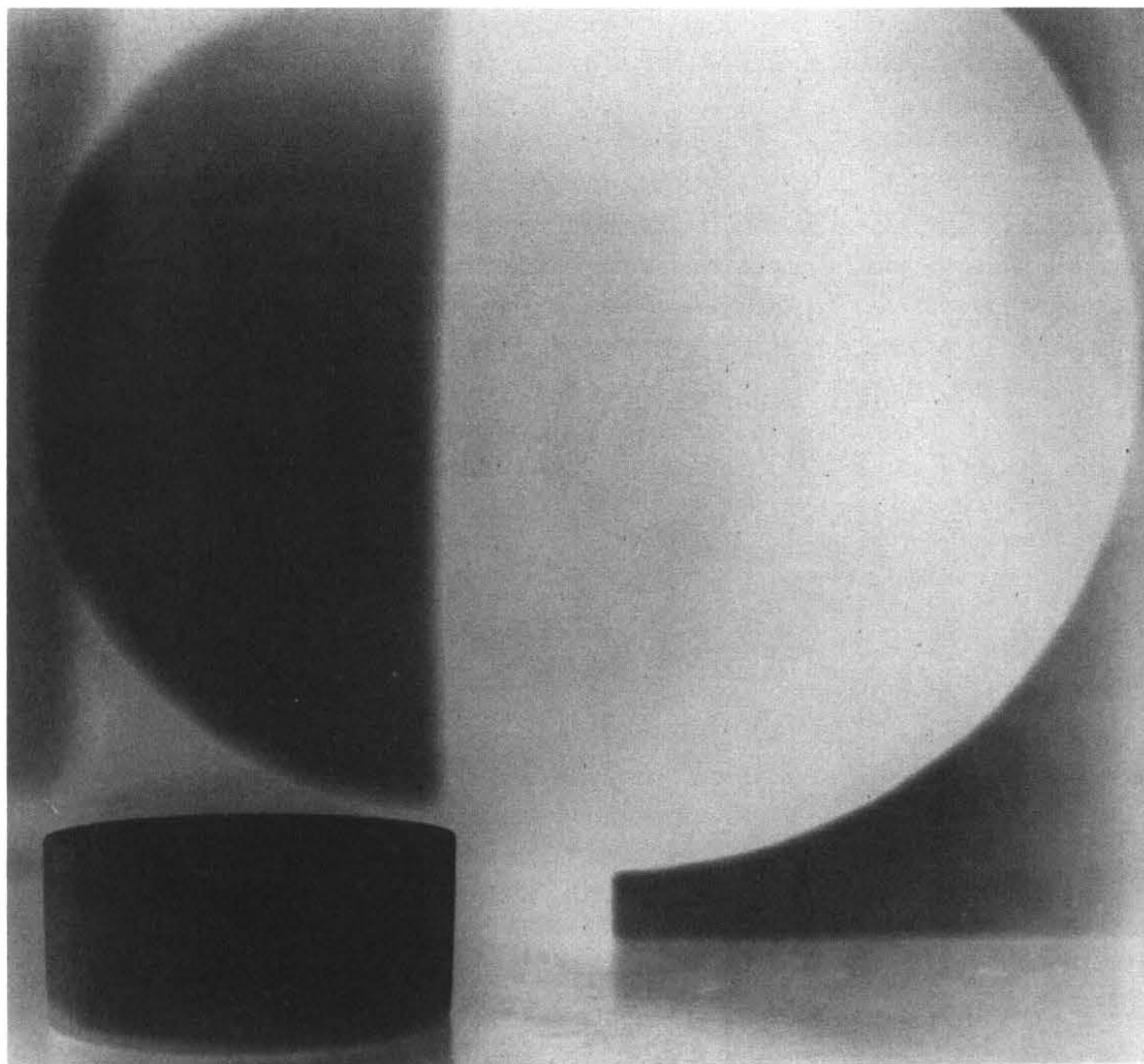
2) Srov. František Drtikol, *Deníky a dopisy z let 1914 – 1918 věnované Elišce Janské*. Praha : Svět 2001, s. 16.

3) Jaroslav Seifert – Karel Teige (ed.), *Revoluční sborník Devětsil*. Praha : Večernice 1922, s. 16.

4) K. Teige, *Umění dnes a zítra*. In: J. Seifert – K. Teige (ed.), c. d., s. 195–196.

5) K. Teige, *Archipenko*. Praha : Devětsil 1923, s. 9, 10.

6) K. Teige, *Foto Kino Film*. In: Jaromír Krejcar (ed.), *Sborník nové krásy Život II*. Praha : Umělecká beseda 1922, s. 156n.



*Jaroslav Rössler: bez názvu, 1923
(černobílá fotografie 19,3 x 21,1 cm)*

O dva roky starší Karel Teige nabídl jednadvacetiletému vrstevníkovi vstup do Uměleckého svazu Devětsil hned zjara 1923. Jeho práce prý přivítal výkřikem „vždyť je to lepší než Man Ray“.⁷⁾ Tamtéž čteme i rozvinutí Rösslerova autobiografického svědectví o vztahu k Devětsilu: „nic se tam neplatilo, tak jsem tam vstoupil; na schůzi jsem byl asi třikrát, ale já na to nebyl“.

Teige časem otiskne Rösslerovy práce v mnoha důležitých devětsilských publikacích: našel v nich totiž onu syrovou nezávislost na tradičních slozích, považovanou za předpoklad nového, nedekorativního výtvarnictví. Jak známo, programem Devětsilu bylo rozpustit akademickou izolovanost disciplín v poezii pro patero smyslů:

7) Martin Stein, *Jaroslav Rössler*. Závěrečná teoretická práce na katedře fotografie FAMU, Praha 1984, s. 19.



*Jaroslav Rössler: bez názvu, 1923
(autoportrét, černobílá fotografie 20, 5 x 20, 9 cm)*

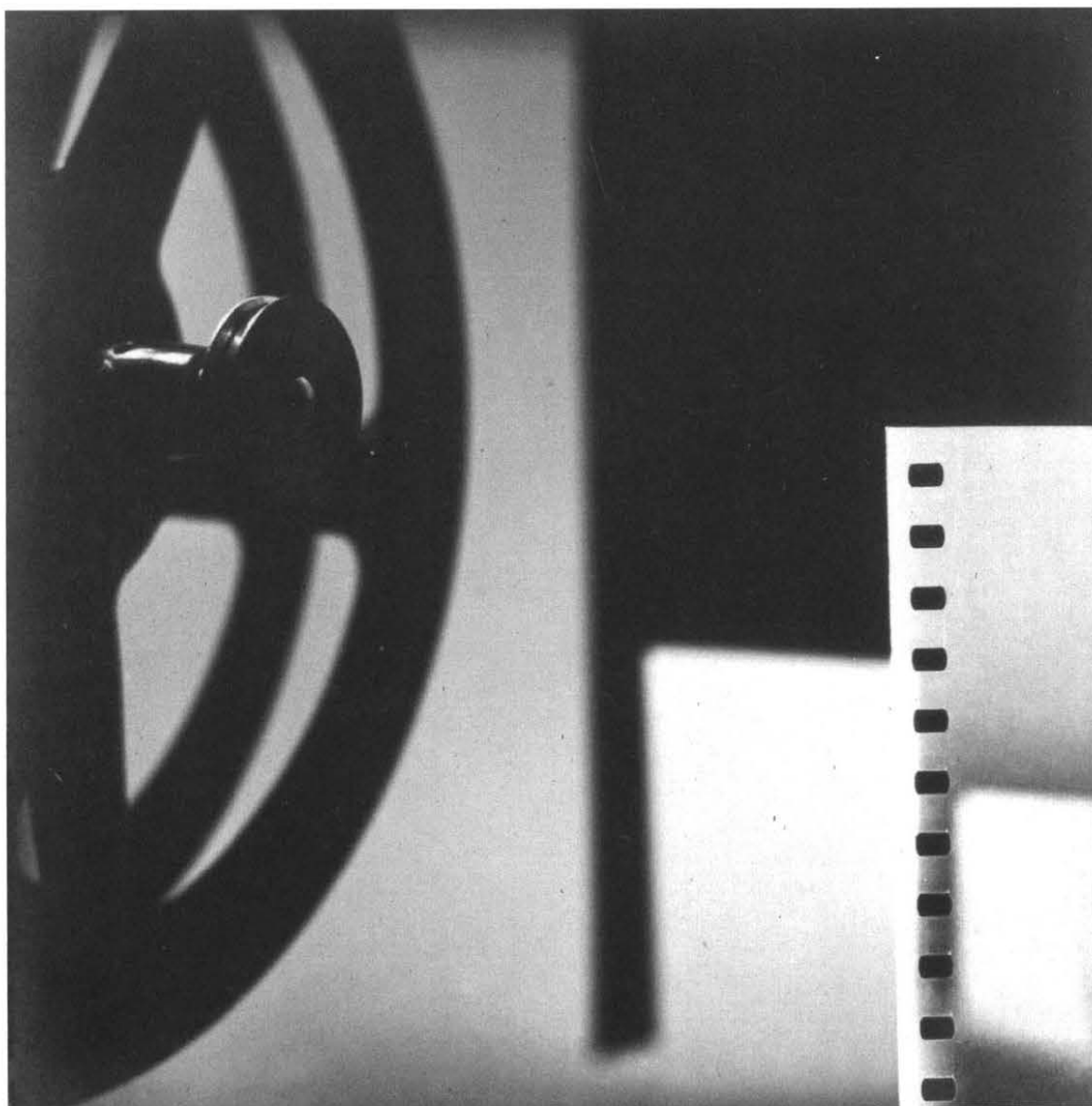
Dnešní člověk, těžce zápasící o svou existenci, má příliš málo kdy a nedosti chuti zabývat se dutými a velkovýmluvnými akademickými díly. Systemem dnešní doby zmechanizovaný a ztročený člověk chce přirozeně krátké, stručné, pregnantní a divé poetické znaky [...].⁸⁾

Hlasatelé obratu od artismu se označovali za poetisty a brojili na zteč v čele s Teigem, vlajkonošem obrazové poezie, tak odlišné od stávajících výtvarných forem. Fotografie Jaroslava Rösslera, stejně jako jeho experimenty s jinými médii, dokázaly přechylovat těžiště z vnějších námětů k vnitřní motivaci, a tím překonávat to, co podle Teiga přivádělo „do deliria falešné impresionisty“; i o Rösslerových dílech by mohl říci:

Snad podvědomě inspirovány, jsou v plném jasu vědomí realizovány: básní nové skutečnosti, nové květy, nová světla, dirigují film vzrušení a dojetí, vytvářejí ultrafialový, nadvědomý svět.⁹⁾

8) K. Teige, O humoru, clownech a dadaistech. *Pestrý týden* 2, 1927, č. 29, s. 17.

9) K. Teige, Ultrafialové obrazy, čili Artificielismus (Poznámka k obrazům Štyrského & Toyen). *ReD* 1, 1927/28, č. 9, s. 316.



Jaroslav Rössler: Transmise, 1923 – 1924
(černobílá fotomontáž 24 x 24 cm)

Když se na podzim 1927 poprvé objevila Revue Svazu moderní kultury Devětsil, nesla na obálce dílo Jaroslava Rösslera, označené v obsahu celého ročníku jako Foto. Signalizovalo to záměr redakčního stanoviska: před malbou či kresbou dostalo přednost médium velebené co zdroj opakovatelné projekce a relativně věrné polygrafické reprodukovatelnosti. Vzezření obálky ale ukazuje, že se o čistou fotografii sotva mohlo jednat. Snad vznikla „kombinací fotogramu s technikou olejotiskového štětce“.¹⁰⁾ Není vyloučeno, že

10) Antonín Dufek – Jaroslav A nd ě l, Přetvoření fotogramu. Průkopnické dílo Jaromíra Funka a Jaroslava Rösslera. In: J. A nd ě l (ed.), *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu*. Praha : Národní galerie 1993, s. 58.



*Jaroslav Rössler: bez názvu, 1926
(černobílá fotografie 22, 2 x 21 cm)*

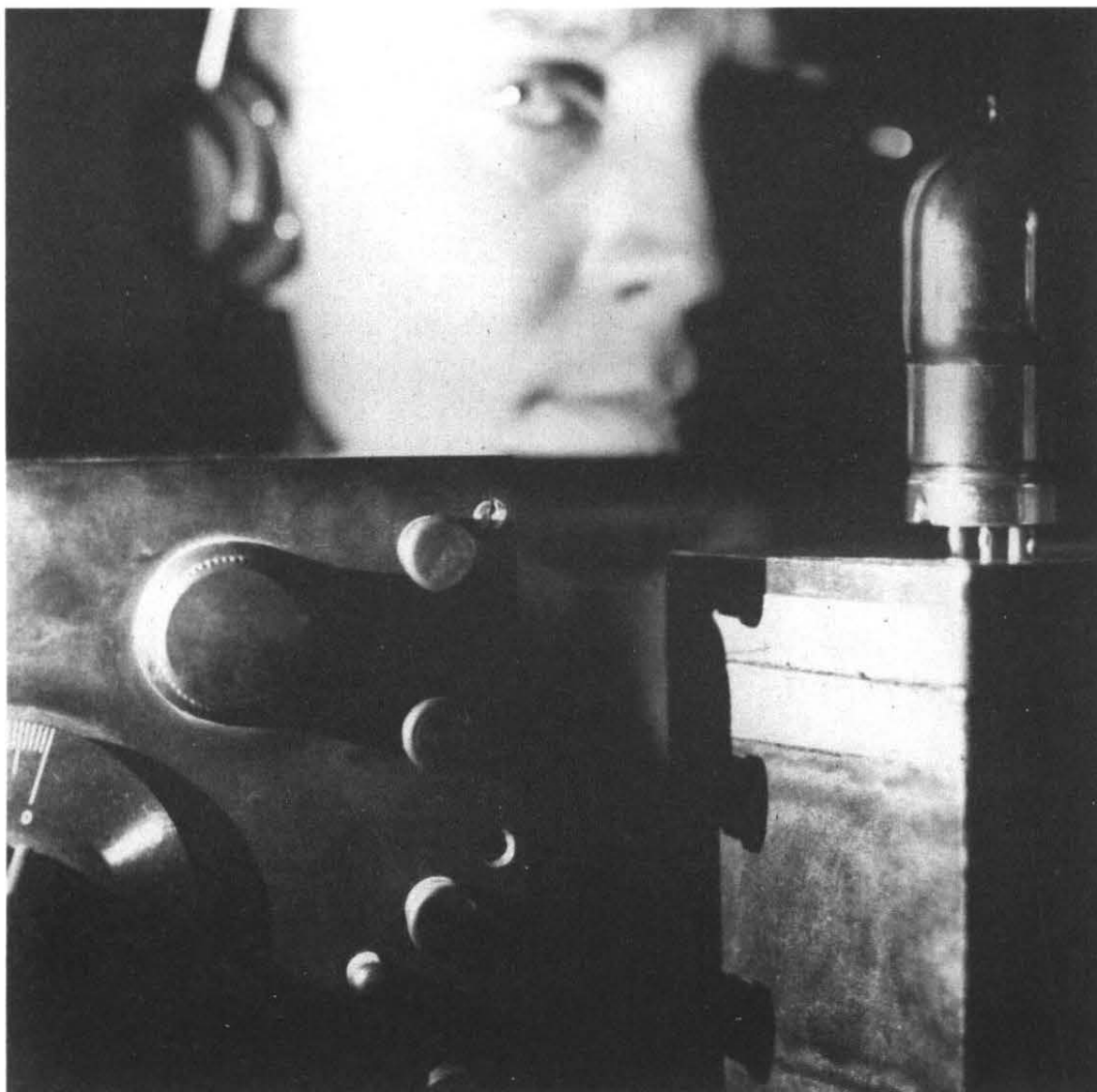
unikáty Rössler fotograficky reprodukoval nejenom v případě doloženém Vladimírem Birgusem, a sice exponátem *Tanečník Ore Tarraco* (1922), který při vernisáži retrospektivy „Jaroslav Rössler Fotografie, koláže, kresby“ v Uměleckoprůmyslovém museu roku 2001 nahrazoval zpožděnou zápůjčku bromolejotisku ze sbírky Moravské galerie v Brně. Rösslerova obálka *Redu* odpovídá nejen Teigovu redaktorskému vkusu, ale i článku Piet Mondriana *Neoplasticismus a malířství*:

povstává tedy nové umění, – malířství bez zobrazovacího úkolu, bez tlumočení přírody: malířství vytvářející čisté poměry jedině liniemi a barvou. Toto malířství ploch barvy a nebarvy (positivních a negativních barevných ploch) vyvinulo se z oněch stále více a více k abstraktnu krok za krokem směřujících směrů, jako: kubismus, futurismus, purismus etc.¹¹⁾

11) Piet Mondrian, *Neoplasticismus a malířství. ReD* 1, 1927/28, č. 1, s. 26.

ILUMINACE

Josef Moucha: Filmař snů: Jaroslav Rössler



*Jaroslav Rössler: bez názvu, asi 1924
(černobílá fotografie 20 x 20, 2 cm)*

V památném *Redu* se Rössler objevoval ve vybrané a inspirativní společnosti: Paul Strand, Hans Arp, Pablo Picasso, Jindřich Štyrský, Toyen, Josef Šíma, Constantin Brancusi, El Lissitzki, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Vladimír J. Tatlin, Francis Picabia, Fernand Leger, Vít Obrtel, Ives Tanguy, Jacques Lipschitz, Piet Mondrian, Max Ernst, František Muzika, László Moholy-Nagy, Viking Eggeling, Man Ray a Henri Chomette, Hans Richter... Vedle děl takovýchto osobností byly zařazovány zpravodajské fotografie, letecké a podmořské snímky, mikrofotografie, reprodukce afrických masek, scénografické projekty, záběry moderní architektury...

Rössler sdílel s Teigem nadšení pro fotografické, výtvarné i literární pokusnictví, svět stříbrného plátna a progresi vůbec. K tomu se nechával povznášet divadlem. Jenže filmaři ani fotografové se na rozdíl od divadelníků nemohli opřít o tradici, na jejímž pozadí

ILUMINACE

Josef Moucha: Filmař snů: Jaroslav Rössler

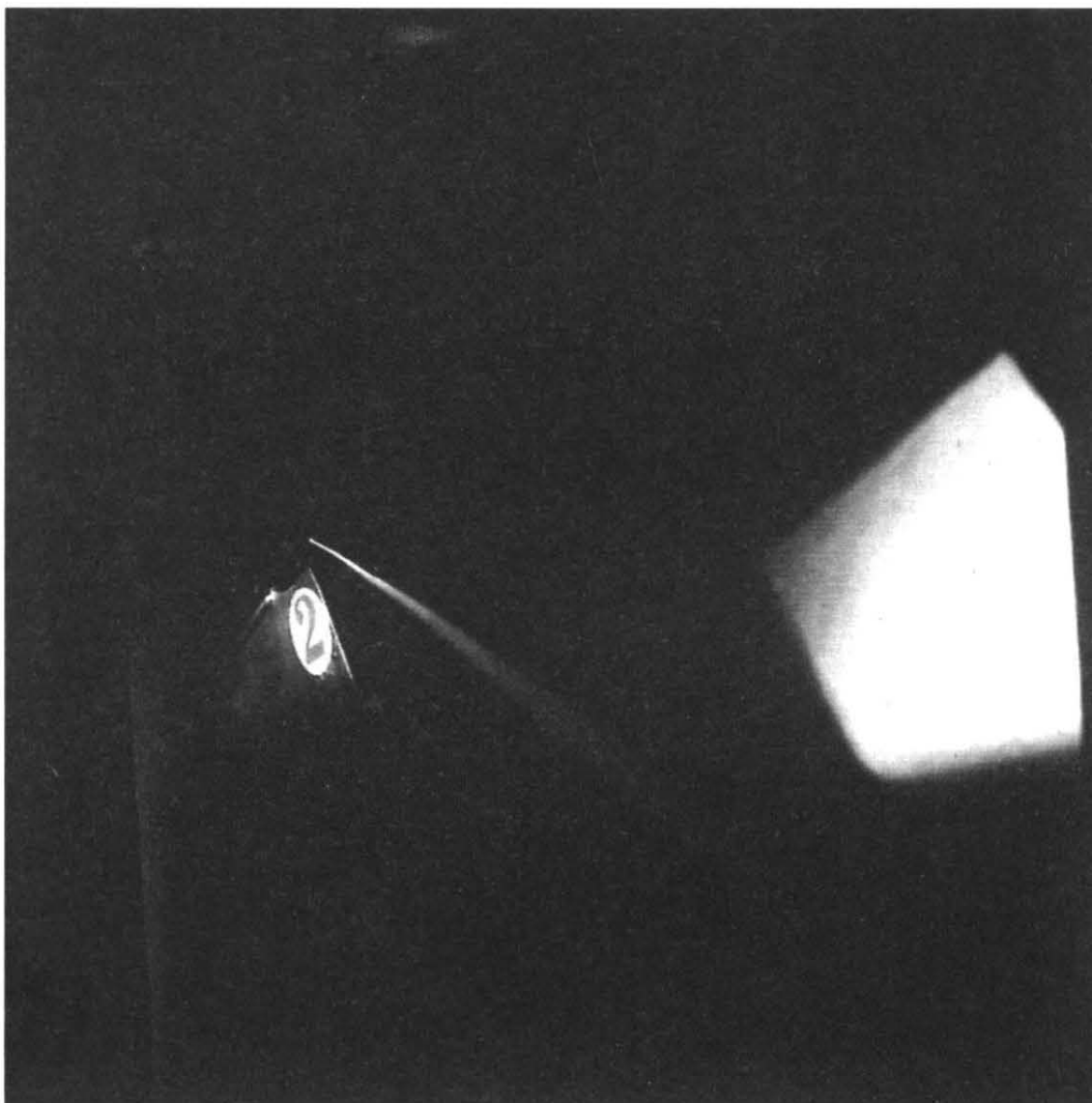


*Jaroslav Rössler: bez názvu, asi 1923
(černobílá fotografie 24 x 22, 9 cm)*

by byly jejich kreace vnímány jako duchaplné i širším publikem. Kinematografie měla v Rösslerových začátcích mezi estéty cejch lidové zábavy a ta byla pokládána za pokleslou také v rozhodujících – protože majetných – kruzích. Česká avantgarda se tudíž dlouho filmového plátna zmocňovala toliko fantazijně.

Že ani v Paříži na tom nebyli prospektoři nových médií zásadně lépe, o tom svědčí memoáry Man Raye: „nikdy jsem nevydělal tolik, abych měl zaručenu možnost filmovat dál.“¹²⁾

12) Man Ray, *Vlastní portrét*. Praha : Artefact 2002, s. 146.



*Jaroslav Rössler: bez názvu, 1925
(černobílá fotografie 9 x 9 cm)*

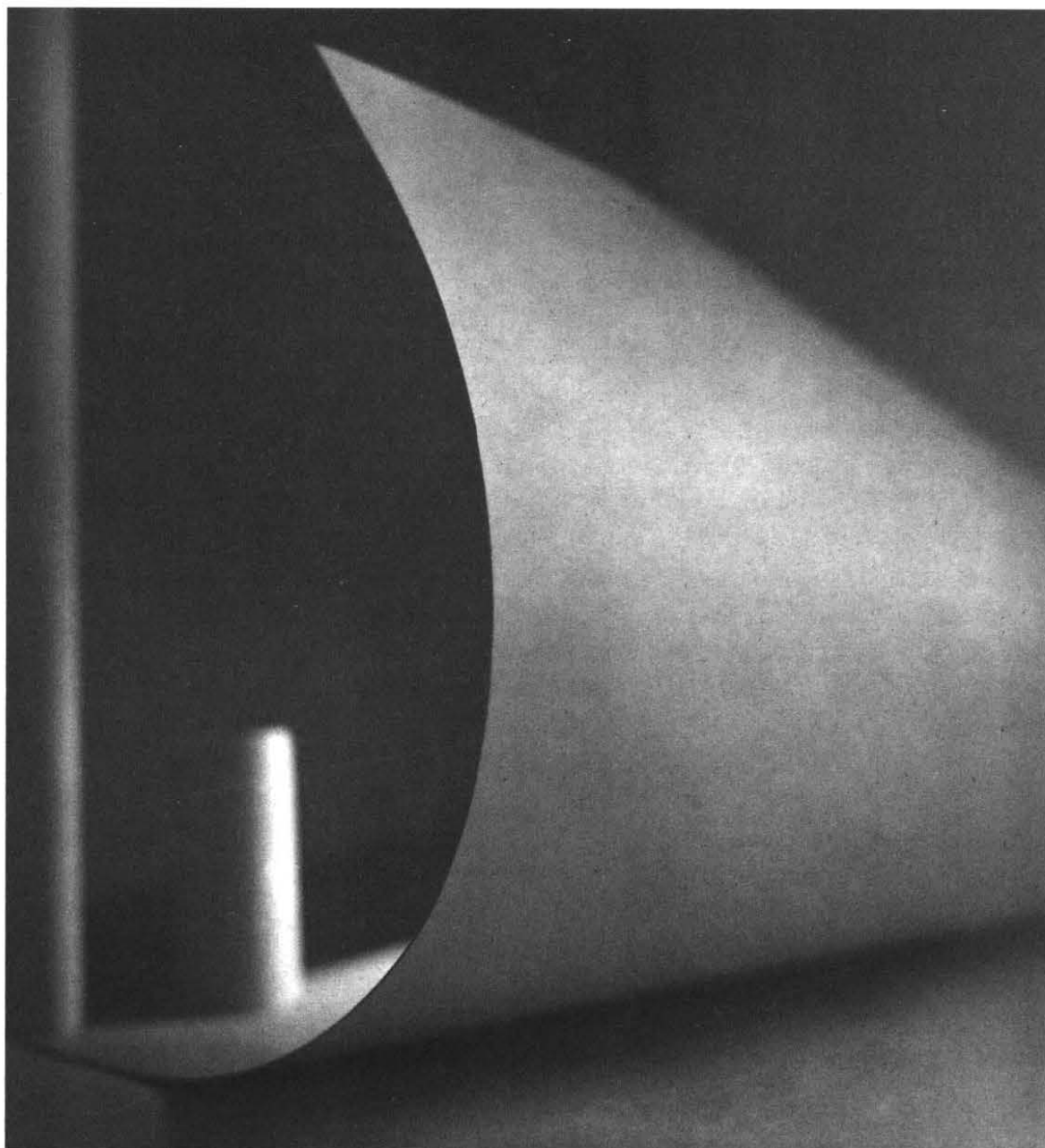
Jak rád by byl Rössler uvedl své sny do pohybu! A vůbec v tom nebyl sám: „Filmový referát v Redu nemá o čem referovati. Chtěl by upozorňovati na díla moderní kinematografie, ale na programech pražských kin jich letos vůbec není.“¹³⁾

Důležitý je dopis, adresovaný Rösslerem 2. července 1923 budoucí choti Gertrudě Fischerové: „Nesouhlasím s vybíráním z filmů, vidím v tom pohodlnost, amerikanismus (ale ten ‚kšeftovní‘).“ Ani Drtikola neuspokojil tento pokus o sériovou výrobu fotografií zveřejněný Janem Mlčochem při výstavě „František Drtikol Fotografie z let 1918–1935“; po létech fotograf vzpomínal:

13) E., Film. *ReD* 1, 1927/28, č. 3, s. 159.

ILUMINACE

Josef Moucha: Filmař snů: Jaroslav Rössler



*Jaroslav Rössler: bez názvu, asi 1923
(černobílá fotografie 9 x 9 cm)*

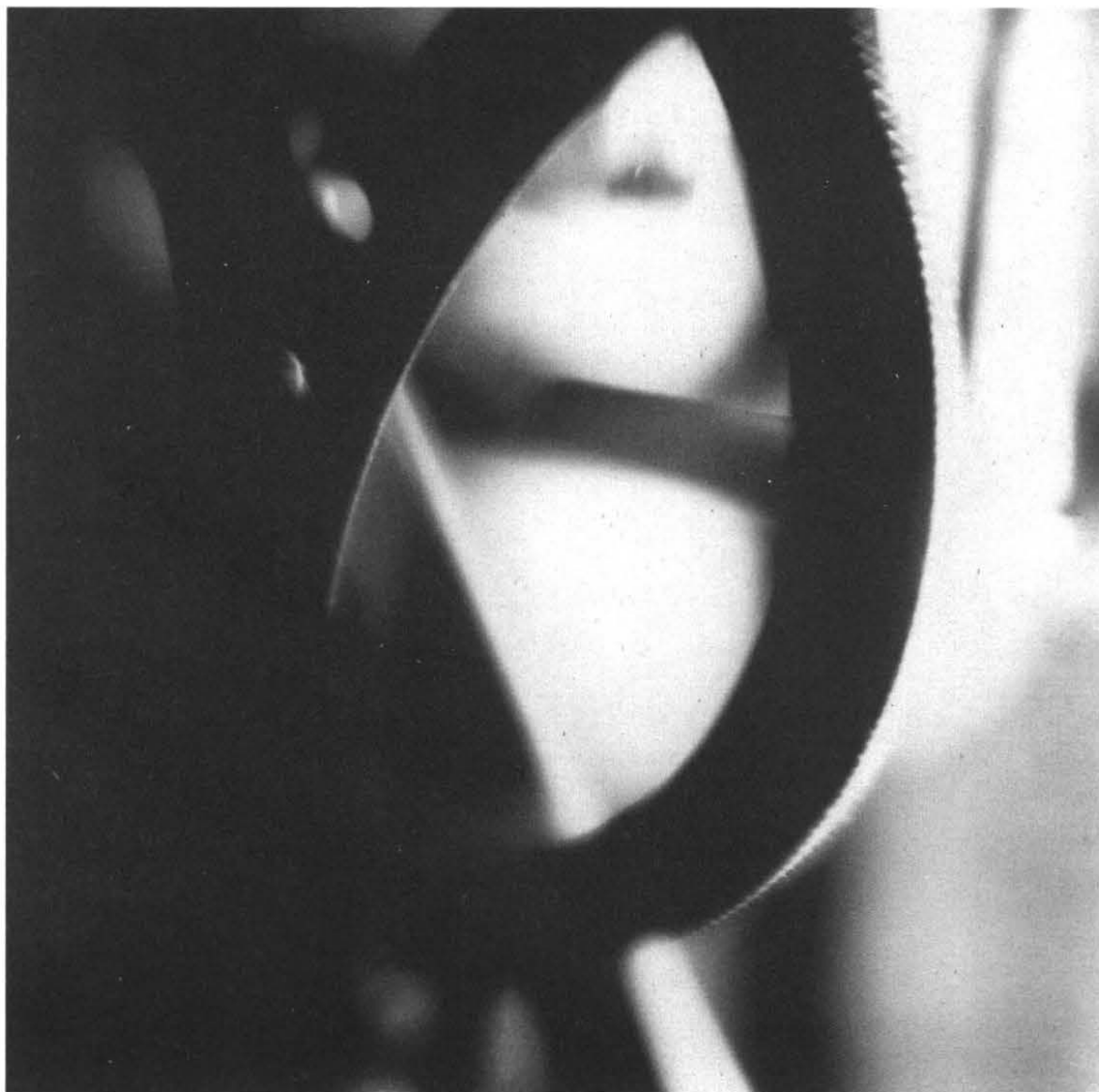
Z celé dlouhé pásky se mi však nepodařilo vystříhnout ani jeden snímek, na němž by byla aspoň poněkud uspokojující harmonie pohybů: A nejvíce rušila ústa: tu směšné zkřivení, tam veliký zející otvor.¹⁴⁾

Není tedy divu, nacházíme-li mezi nejstaršími Rösslerovými fotografiemi kompozice s detaily projekčního přístroje a fragmenty filmového pásu. Kinematografie patří

14) František Drtík, *Oči široce otevřené*. Praha : Svět 2002, s. 33.

ILUMINACE

Josef Moucha: Filmař snů: Jaroslav Rössler



*Jaroslav Rössler: bez názvu, 1927
(černobílá fotografie 20, 4 x 19, 9 cm)*

ke zdrojům imaginace – a to nejen pro umělce v začátcích. Zůstane životním snem, jak dokládá i Rösslerem praktikovaný a výrobcí zaslaný zlepšovací návrh, dovolující postupné zatmívání v kameře Admira 8 B, k tomu účelu neuzpůsobené.¹⁵⁾ Úpravu kamery doložil fotografií, která se zachovala bez jakéhokoli popisu na rubu, chybí i průvodní dopis, který by dovolil dataci. Rösslerova dcera ovšem pamatuje jednak otcovy rodinné kinematografické dokumenty (příkladně svou svatbu v roce 1956), jednak volné filmování při vycházkách. Připomíná třeba, jak v padesátých letech doprovázela otce na Hrad, aniž by v průběhu natáčení nějak asistovala nebo pózovala. Navíc uvádí, že si Jaroslav Rössler půjčoval i kameru na šestnáctimilimetrový film.

15) Srov. Karel Kameník, *Amatérský film od A až do Zet*. Praha : V. Kadečka 1942, s. 16n.

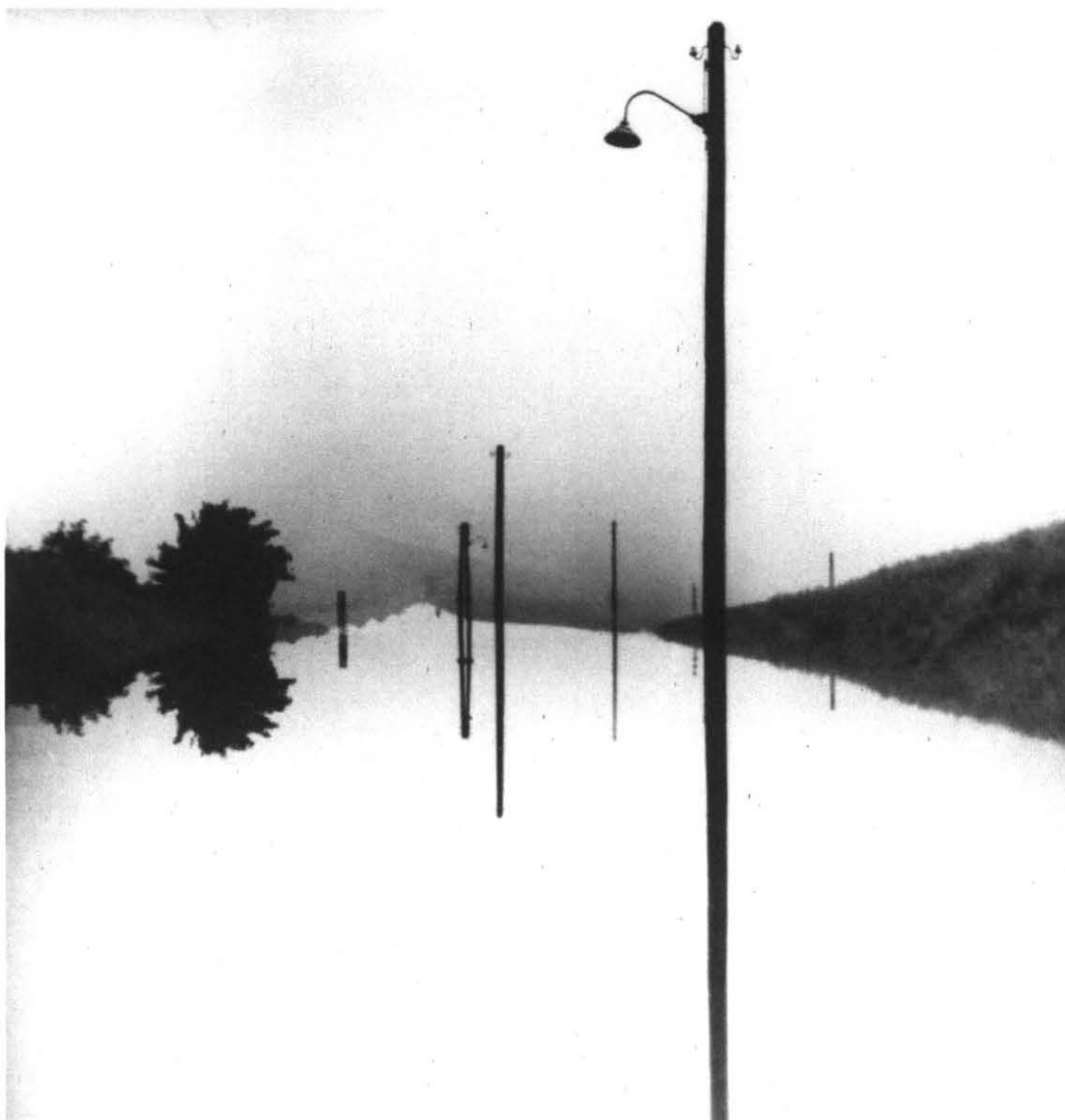


*Jaroslav Rössler: bez názvu, 1927
(černobílá fotografie 20, 6 x 20 cm)*

Nicméně výroba filmu vždycky vyžadovala vyšší investice než fotografování. Estetické kreace tedy Rössler praktikoval především jako fotograf. Oproti rytmizovanému filmovému tvaru (a v krajním případě pohyblivé světelné féerii utvářené na způsob hudební kompozice) byl nucen dávat přednost jedinečným optickým senzacím: inscenoval tedy soběstačná skladebná dramata a jasové básně.

Umělcův první monografista o Rösslerově kinematografickém angažmá v souvislosti s pařížským zaměstnavatelem uvádí:

Fakt, že Studio Lorell se zabývalo natáčením filmů a že v jeho zápiscích se zachovala řada libret krátkých filmů i s podrobnými technologickými poznámkami, by mohl svádět k domněnce, že také Rössler pracoval v této oblasti (tuto hypotézu by



*Jaroslav Rössler: Krajina, 1963
(černobílá fotografie 20, 6 x 20 cm)*

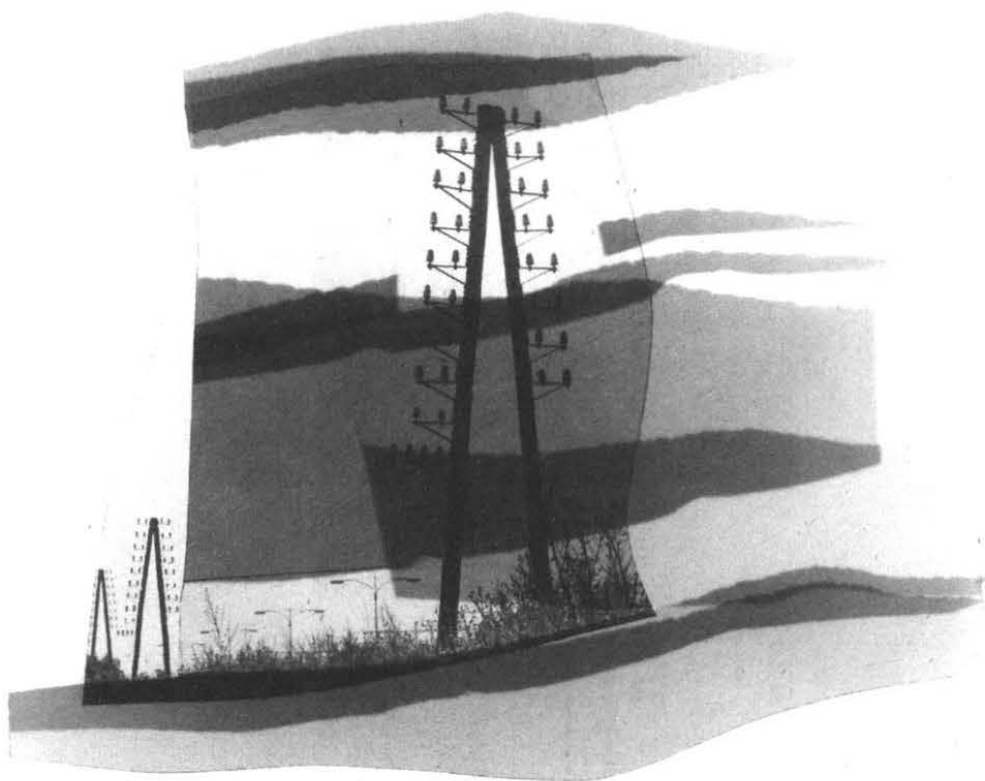
mohl podporovat i jeho vynález násobiče pro filmování nebo motivy kousků filmů v některých fotografiích), ale zatím chybí důkaz ve formě jediného prokazatelně Rösslerova filmu.¹⁶⁾

Dcera Jaroslava Rösslera opatruje sešit, kam si umělec načrtával představy fotografií i divadelních a filmových scén. Tyto návody k realizaci prací známých, nezvěstných, anebo neuskutečněných jsou zvláštním příspěvkem dějinám českého umění.

16) Vladimír Birgus, *Jaroslav Rössler*. Praha : Torst 2001, s. 53.

ILUMINACE

Josef Moucha: Filmář snů: Jaroslav Rössler



*Jaroslav Rössler: bez názvu, 50.–60. léta
(černobílá fotomontáž 20,5 x 27 cm)*

Tvůrce skicák otevřel v lednu 1926, kdy pobýval v Paříži, aby se tam ucházel o práci. Zaměstnavatele získal k 1. únoru téhož roku v majitelích Společnosti moderní umělecké fotografie, což byli bratři Gaston a Lucien Manuelové. Ale již v druhé polovině června se Rössler coby nastávající manžel vrací s Gertrudou Fischerovou do Prahy, aby tu 7. září přivedli na svět dceru Sylvu... Jakmile se jim naskytne možnost nového francouzského pobytu, začne druhá zahraniční etapa Rösslerova díla. Zahájí ji nástupem do pařížského Studia Lorell před Vánoci 1927. Sešit zvolna doplňovaných tvůrčích námětů bude pokračovat na třiatřiceti stranách až do 2. června 1964.

Rösslerovy písemnosti si čtenáře podmaní naléhavostí deníku dobyvatele nových pevnin, aby spolu s fotografickým dílem obnažily intimní rezonance tvůrčího vědomí. Skicák představuje hájemství, v němž Rössler vystačí sám se sebou, kde nemusí nikomu poroučet a přece má pod kontrolou režii svých vidin. Leč náčrtník plněný koncepty souběžně dokládá, že výtvarnost či fotografování nelze nahradit pojmoslovím.

Rösslerovi rozhodně nechyběla scénická nápaditost. Na jaře 1927 si kupříkladu zakreslil značku & jako osnovu pro fotomontáž připomínající jeho ženský *Akt* (1923), sestavený z papírových forem a předjímající Drtikolovy abstrahované figury. (Že se jedná o záměrnou skladbu právě takových geometrických ploch, aby evokovaly sedící ženskou figuru z profilu, se dá bezpečně vyčíst z nákresu, připojeného na volném listu k seznamu exponátů Rösslerem chystané výstavy; u schématu nechybí ani vrocení realizace.

Jiný, strojopisný výčet děl – doplňovaný inkoustem psanými vsuvkami – obsahuje pozoruhodný překlep: na řádce „*Skleněná slánka – fotogram*“ je perem autora opravena datace z letopočtu 1926 na 1924; Rösslerovy fotogramy tudíž vznikaly nejpozději od udaného času.) Avšak jak to, že rösslerovské reliéfy působí enigmaticky a Drtikolovy zpravidla ploše?

Jednoduše vzato, u Drtikola jsou pozdní práce dozníváním lepších časů. Ale rozdíl je ještě v něčem jiném než v tom, že mladistvý Rössler sršel zájmem, byl na vzestupu a invence rutinou nezatíženého tvůrčího potenciálu z jeho snímků zrovna sálá... Třebaže Rösslerovy představy nepostrádají záměr a jeho práce vznikají pod vlivem dědictví symbolismu, je to symbolika inovovaná. Není lexikální. Obrazy neopisují teze tak, jako u Drtikola, který tvrdil, že neobdivujeme dílo, nýbrž ideu, která je v něm obsažena. Rössler naznačuje své obrazné figury prvky, které připomínají skutečnost jen vzdáleně. Idea tu diváctvu dochází postupně, tak jako v kinematografii. Právě proto ani letitá zkušenost s Rösslerovými snímky nebrání zážitku z opakovaného zhlédnutí. A myšlenka tu může předcházet vypracování, aniž by realizace vyznívala nedokrveně. Takový obraz nezávisí na životnosti modelu, o který znázornění opírá ve vrcholných letech František Drtikol. Drtikolovy figurky pozdního období jsou pochopitelně stylizované, jenže je to stylistika doslovná. Proto divák postrádá tělesné gesto. Kankánové tanečnice vypadají prostě jako nakročené tanečnice. Mají-li symbolizovat něco jiného (nejmenují se Kankán, nýbrž *Figurální kompozice*), potom se jejich vizuální vjem odděluje od zvěstovaných myšlenek: „Příroda je projevený Bůh, je žena.“¹⁷⁾

Obdobou kinematografického postupu předávání předem stanoveného smyslu během prohlídky díla je i příležitostně paradoxní pojmenovávání obrazů. Rösslerův snímek *mimózy* v květu z roku 1930 vzbudí na první pohled dojem zcela jiný, než evokuje název *Abstrakce* (opět doložitelný náčrtem a popisem v pozůstalosti). Protimluv titulu vyzní jedině v nedělitelné srostlici s vjemem figurativního vyobrazení. Dílo tudíž není doplňkem soběstačného konceptu; žádný popis nenahradí dynamiku rozbušky, rozněcující naše podvědomí, posouvající věčnost do pásma snu. Tak dobývá vztah ke skutečnosti umělecká fotografie: nikoli popisem viděného, nýbrž sklenutím elektrického oblouku vidění.

Dokonce i zátiší cítil Rössler dynamicky: „Některé věci v zátiší v pohybu,“ podtrhává si ve skicáku počátkem roku 1926, „na čas – dvakrát (několikrát) exponováno, vždy při jednom exponování některá věc v pohybu. Pád míče na rovnou (šikmou) plochu. Směrem od aparátu (do dálky).“ Svisle podél celého zápisu stojí versálkami přípis ZRCADLO.

Rössler rozhýbal už v první polovině let dvacátých zdroje osvětlení. A znovu se k tomu vrací: „Pohyb reflektoru (světla). Osvětlené zátiší s pohybujícími se stíny. Část osvětlená malá, aby pohybující se světlo mělo neexponovanou část pro pohyb. – Použití zrcadla?“

Skicák nadhazuje variace vidin, které by Rössler uměl vykouzlit kinematograficky. Kreslil si, kam postavit kameru, kam světla, kde nasadit figury a jak v polovině dvacátých let

17) Cit. dle Karel F u n k, *Mystik a učitel František Drtikol*. Praha : GEMMA89 1993, s. 66. Podrobněji k otázkám Drtikolovy a Rösslerovy symboliky viz J. M o u c h a, *Ustálené Světlo. Fotograf* 2003, č. 3, s. 90–95.

ozvučit němý film: „Pásky staniolu na perforaci – automaticky zapínáno relais – hudební nástroje – údery – atd –.“ To ovšem není kinematografický průmysl, to je underground roku 1926.¹⁸⁾

Mnozí spisovatelé zveřejňovali svá libreta, o jejichž zfilmování vlastně neuvažovali, poněvadž je měli za svébytné slovesné útvary.¹⁹⁾ Rössler si naproti tomu zapisoval nápady tak, jako by k realizaci mohlo příležitostně dojít, aniž by nehledaným slovům propůjčoval literární jakost. Ale i tak mají jeho technické poznámky poetický náboj. Stačí si představit, co simulují. Tak třeba v srpnu 1927 to byla scéna, kterou místo klasického, staticky působícího divadelního portálu vymezují souřadnice proměňované zdánlivým pohybem na způsob neonových reklam: sloupem vlevo mohou vertikálně (od shora dolů) probíhat nápisy, nahoře znázorní dvě vlnovky horizontální pohyb (zleva doprava). Neokázale konstruktivistické scéně dominují tři bílé, pravouhle vymezené plochy. Jednak do nich může být komponován doslova „jiný děj (Buster Keaton)“, čili projekce filmových záběrů, anebo diapozitivy proměnlivých perspektiv, jednak se další výstupy mají odehrávat před těmito plochami: nejsou to tedy iluzivní či dekorativní kulisy realistické konfese. Do této chvíle připomínají tři odkazy. Předně je tu nárysem podobná „Scéna z Hoffmeisterovy hry Nevěsta, kterou hrálo Osvobozené divadlo za režie J. Honzla,“ jak doslova zní popisek jedné z reprodukcí Rösslerova snímku.²⁰⁾ Za druhé lze vzpomenout Krejcarův návrh paláce Olympic, kde na boční fasádě najdeme svisle probíhající nápisy Světelná reklama a vodorovnou linii zkratky TSF (Télégraphie Sans Fil).²¹⁾ A konečně si evokujme pohyblivé kulisy Fernanda Légera z L'Herbierova filmu L'INHUMAINE.²²⁾ Nicméně Rössler dále počítá, že k zvýšeným částem jeviště povede schody, po nichž budou herci vstupovat „do bílé plochy a tím do děje“. V nejhlubším plánu vztyčí veliký otočný kruh, v němž se střídají bílé a černé výseče (dohromady jich je šest). Materiály k projekci předem komponuje do formátu výsečí. Změna poloh výsečí mění postavení herce v dění poháněném vztahy mezi jevovými plány a jednotlivými výstupy. Při určité předvolbě kostýmu se pootočením scénického žernovu postava ztratí, či vynoří, aniž by se po jevišti přemísťovala. Scéna má tedy abstraktní plán, ale podílí se na diváckém dojmu nanejvýš aktivně. Ožívá projekcemi filmů, diapozitivů i ostře bílým osvětlením. Celá podívaná nese označení, které Rössler užíval pro filmové vize: Kino.

Jaroslav Rössler zaujme také holdem Thalii. Jako fotograf začal na podzim 1926 spolupracovat s Osvobozeným divadlem, zejména s režisérem Jindřichem Honzlem. Někdejší kurátorka fotografické sbírky Uměleckoprůmyslového musea v Praze, Kateřina Klaricová charakterizovala příslušné Rösslerovy snímky u příležitosti výstavy k Roku českého divadla: „velice zřetelná retuš dotváří původní fotografii ke konečnému výtvarnému

18) Celý námět viz: Vladimír B i r g u s, *Fotografická tvorba 1919 – 1935*. In: T ý ž (ed.), *Jaroslav Rössler Fotografie koláže kresby*. Praha : Kant 2003, s. 16. Jiný příklad filmové představy z roku 1926: T ý ž, *Jaroslav Rössler*. Praha : Torst 2001, s. 51n.

19) Viz Viktoria H r a d s k á, *Česká avantgarda a film*. Praha : Československý filmový ústav 1976.

20) Novinky z pražských divadel, *Pestrý týden* 2, 1927, č. 27, s. 17.

21) Ze zveřejnění této představy Jaromíra Krejcara zmiňme to, při němž se potkala s Rösslerovými fotogramy a s pětici jeho divadelních snímků: František H a l a s, Vlad. P r ů š a, Zdeněk R o s s m a n n, Bedřich V á c l a v e k (eds.), *Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity*. Brno : Fronta 1927, obr. 139.

22) Srov. Karel T e i g e, *Film*. Praha : Václav Petr 1925, s. 101.

záměru autora. Retuší se zdůrazňují scénické plány – Rössler vytváří fotografické scénické koláže.²³⁾ Historička umění Anna Fárová, zakladatelka sbírky dotyčného Uměleckopřemyslového musea, pro jehož fondy získala mimo jiné i historické unikáty Rösslerových fotografií, klasifikovala Rösslerovy záběry z Osvobozeného divadla jako pozoruhodně vzdálené „divadelním portrétům Drtikolova stylu. Jsou vlastně prvními moderními divadelními fotografiemi u nás.“²⁴⁾

Jindřich Honzl netíhl k pásmu výstupů, ozvlášťňovanému promítáním typu bio illusion. Jednalo se mu naopak o projekce konkretizující místa děje ve snaze postihnout příznačné lidské charaktery a životní úlohy. Vítězslav Nezval například zaznamenal, kterak pozvedl „dosti chatrnou Gollovu satiru Methusalema“.²⁵⁾ Ke jmenované hře (se scénou Otakara Mrkvičky) se váže další Rösslerova obálka Revue Svazu moderní kultury Devětsil, neboli fotomontáž k právě citovanému monotematickému číslu, Sborníku Osvobozeného divadla. V Rösslerově náčrtu je k rozvahám kolem *Methusalema* upřena zvýšená pozornost (a vyplývá odtud chybná datace Fotomontáže pro Osvobozené divadlo k „Methusalemu“ Ivana Golla v první monografii: byť byla obálka *ReDu* realizována zjara 1928, reprodukuje Rösslerovu práci z předchozího roku).

Rösslerovy náčrty znázorňují proměny zastínění a nasvícení herců na scéně při posunech významnosti jejich podílu v ději. Mění tak výstupy i s aktéry v prvky spoluurčující ladění představení. Reflektory při tom mohou vypichovat scénické detaily... A detail, jeden ze základních kamenů filmového dramatu, přenáší Rössler na pódium i prostřednictvím diapozitivní projekce. Vrací jimi dokonce před publikum během hry stejný záběr. Může být užit i na způsob vzpomínky, nicméně vzhledem k Rösslerově povaze bylo opakování zamýšleno spíše coby optický refrén. Tím jsme v horizontu roku 1927 u neotřelé koncepce, jak je zřejmé z Věrou Ptáčkovou vypracované chronologie integrace fotografie a filmu do divadelnictví. Počátek systematického využívání projekcí mezi základními jevištními prostředky bude pozdější. Emil František Burian s ním vyrukoval v Národním divadle v Brně: v listopadu 1929 užil při inscenaci Syngeových *Jezdců k moři* na scéně Zdeňka Rossmanna projekcí abstraktních fotografií Jaromíra Funka z let 1927 až 1929.²⁶⁾

Světelné inscenace D 35 – D 41 tvoří vrcholnou etapu divadla i Burianovy spolupráce s Miroslavem Kouřilem. Film je tu prostředkem dramatickým, básnickým i prostorotvorným: rozklad děje na jednotlivé sekvence, montáž, záběry z různých úhlů, střídání celků s naddimenzovanými detaily, možnost paralelního vedení dějů, všechny tyto nové scénografické postupy přímo ovlivnily režii i pojetí a skladbu dramatického díla. Přesnou a esteticky znásobenou souhrou herecké akce s filmovou projekcí získal tak Kouřilův a Burianův prostor nové možnosti herecko-obrazového sdělení.²⁷⁾

23) Kateřina Klaričová, *Z historie divadelní fotografie (1910–1950)*. Liberec : Naivní divadlo 1983, nestr.

24) Anna Fárová, *Jaroslav Rössler*. Brno : Dům umění 1975, nestr.

25) Vítězslav Nezval, Několik poznámek k tvorbě Jindřicha Honzla. *ReD* 1, 1927/28, č. 7, s. 269.

26) Blíže Vladimír Birgus, *Fotografie v českém avantgardním divadle*. In: Týž (ed.), *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*. Praha : Kant 1999, s. 273.

27) Věra Ptáčková, *Česká scénografie XX. století*. Praha : Odeon 1982, s. 111.

Závěrečná teoretická práce Martina Steina na katedře fotografie FAMU, obhájená roku 1984, zachytila vzpomínání Jaroslava Rösslera na pokus o komerční uplatnění vynálezu soustavy otočných zrcadel, určené k prostupování obrazů ve filmovém záběru. Rössler adresoval roku 1927 nabídku firmě Metro Goldwyn Mayer. Ovšem bez schématu, poněvadž jím by byl trik prozradil. V tomto začarovaném kruhu z obchodu sešlo. Nicméně výzva k zaslání podrobností svědčí o jisté míře zájmu... Z Rösslerova zápisníku jsou zřejmé konkrétní představy o efektech zrcadlení: „Účelem vůbec jest při používání zrcadel, že na promítací ploše jest několik různorodých scen k sobě náležejících, hraná každá v jiném prostředí – interier + plenair atd.“ Již úhel dvojice zrcadel dovoluje, aby se jedna postava pohybem změnila v druhou, aniž by došlo k přerušení záběru. – Jak tu nevzpomenout nejstarší známý film české avantgardy? Vždyť pointa BEZÚČELNÉ PROCHÁZKY Alexandra Hackenschmieda bude roku 1930 postavena právě na dvojím zdvojení protagonisty...

Naznačená souvislost nemusí být náhodná. Oba tvůrci byli tou zasvěcenější stranou ve sporech o možnosti filmu. Médium, které jim leželo na srdci, nejenže nepatřilo k zavedeným disciplínám umění. Estetika si nepřipouštěla odlišení technických obrazů od průhledu do reálu, ač třeba kaširovaného. Ostatně ještě koncem 20. století jsem v debatě s filosofem Petrem Rezkem narazil na to, že fotografii vidí očima Václava Tilleho, jenž v článku Kinéma roku 1908 o charakteru filmové produkce uvedl:

V kinematografu ohraničení obrazu není rámcem uměleckého díla, naopak obraz je jen výsekem skutečnosti rámcem neomezené a musí nechat diváka zapomenout, že se dívá do života čtyřhranným otvorem.²⁸⁾

Získá-li snímek ráz přeludu, třeba díky dvojexpozici, získá i neoddiskutovatelné autorství: není v něm už možné vidět prostý výsek skutečnosti. Hackenschmied i Rössler měli pro tuto konfesi jedno slovo: surimprese.

Na jaře 1927 symbolizuje Jaroslav Rössler vizí uskutečnitelnou pomocí páru zrcadel biblický kontrast protikladů, personifikujících plodnou asymetrii způsobem, jaký ho dle zápisu z 2. června 1964 trvale zajímal. – To je ovšem jiná než artistní koncepce...

Rösslerův příspěvek oboru fotografie patří k světově nejvýznamnějším a zároveň nejtaupnější. Vzdor četným rozběrům – zůstává totiž nedoceněný. Nicméně je povzbuzující, říká-li si Jaroslav Rössler i posmrtně o další a další nastudování: dobrodružství objevování jeho umění nekončí!

27) Václav Tille, Kinéma. Novina 1, 1908, č. 21–23. Částečně přetištěno: Studio 3, 1931, č. 2, s. 29. Cit. dle Lubomír Linhart, První estetik filmu Václav Tille. Studie k jeho teoreticko kritické činnosti v oboru filmu, bibliografie a redakce vůbec prvního souboru všech jeho tištěných statí a rukopisných poznámek o filmu. Praha: Československý filmový ústav 1968, s. 97.

Josef Moucha (1956)

Vystudoval fakultu žurnalistiky UK v Praze (obor periodický tisk a filmová a televizní žurnalistika). Po absolutoriu (1980) byl mimo jiné činný v redakci časopisu *Revue Fotografie*. Nyní působí ve svobodném povolání a je členem redakčních rad mezinárodních pololetníků *Fotograf* a *Imago*. Loni vydal v bratislavském nakladatelství Fotofo v českém originále knihu *Zážitek arény* s podtitulem *Eseje o historii fotografie a technických obrazech*.

(Adresa: epa.mou@volny.cz)

Citované filmy:

Bezúčelná procházka (Alexandr Hackenschmied, 1930), *L'Inhumaine* (Marcel L'Herbier, 1924).

SUMMARY

FILMMAKER OF DREAMS: JAROSLAV RÖSSLER

Josef Moucha

Photographer Jaroslav Rössler (1902–1990) died as the author of only two solo exhibitions. He did not live to see his own monograph, although, today, there are already two in existence. Yet, this internationally acclaimed artist not only responded in his own special way to period ambience, but, with originality and immediacy, he also shared in both cultural epochs which Euro-American culture experienced during his lifetime – the modern and post-modern. This was possible solely thanks to his passion for film, a medium which also inspired other members of the avantgarde. For the writer of this article, Jaroslav Rössler is an example of how decisive – if generally overlooked in Czech theory – the influence of film progression was on the art of photography.

Jaroslav Rössler was captivated by photographic, artistic and literary experimentation, and by the world of the silver screen. Except that neither filmmakers nor photographers could lean on a tradition against whose background their creations would have been perceived back in the 1920s – by the general public as well – as ingenious. When Rössler was starting out, cinematography had the stamp of folk entertainment among aesthetes, and this was also considered tawdry among the influential echelons – perhaps because they were wealthy. Consequently, for a long time, the Czech avantgarde only held a fictional sway over the film screen. That prospectors of new media were not that much better off even in Paris, is testified in the memoirs of Man Ray. Nevertheless, a film which has survived to this day was made in 1923 in the studio of photographer František Drtikol, where Rössler trained at the end of the 1910s and then worked to the mid-1920s. It served for the production of a series of photographs of a posing model, exhibited this year in the Museum of Decorative Arts in Prague; the author was not satisfied with them, however, and he abandoned any further experimentation of this kind. But even at that time, at the very least, cinematographic aids became a source of inspiration for Rössler in his photography work.

Jaroslav Rössler's daughter has a note-book in her possession containing the artist's sketches for photographs, stage designs and film sets. These preparatory guidelines for works which are known, were lost or were never realised constitute a special contribution to the history of Czech art, which is the main subject of the essay published now. It focuses in particular on Jaroslav Rössler's innovative scenic imagery, developed at the beginning of the latter half of the 1920s, and on the endeavour to apply the invention of a system of revolving mirrors, designed to penetrate images in a film shot. In 1927 Rössler approached the company Metro Goldwyn Mayer with an offer but without providing any diagram for his invention, so as not to give his trick away. In this vicious circle, the business plan came to nothing. Nevertheless, the invitation to send details, surviving in his estate, testifies to a certain measure of interest... Rössler's note-book clearly shows specific ideas about the mirror effects: "The overall purpose of using mirrors is that there are several assorted scenes belonging to one another on the screen, each is played out in a different environment – interior + open air etc." The angle of a pair of mirrors allowed one character, in a single movement, to change into another, without having to disturb the shot.

The article thus recalls the earliest known film of the Czech avantgarde, since the essence of Alexander Hackenschmied's *AIMLESS WALK* would, in 1930, be based on this double duplication of the protagonist...

Film production required greater investment than photographing, thus Rössler put his aesthetic creations into practice chiefly as a photographer. In contrast to the rhythmical film form (and, in extreme cases, the mobile light-magical image abstractly created in the manner of a musical composition), he was forced to give precedence to superlative shots.

Translated by Linda Paukertová

Rozhovor

**CASSAVETES
O CASSAVETESOVÍ**

Americký herec a režisér **John Cassavetes** (1929–1989) natočil během svého života jako režisér dvanáct celovečerních filmů, pozoruhodných mimo jiné svou významovou otevřeností a průzkumem možností filmového herectví. Kniha Raye Carneye *Cassavetes on Cassavetes*, z níž jsme se rozhodli přeložit některé pasáže, je sestavena z úryvků z jednotlivých rozhovorů, které Cassavetes vedl během svého života ať už s novináři, anebo s autorem knihy. Odtud poněkud neobvyklá fragmentární forma následujícího textu, do něž jsme začlenili vzhledem k hlavnímu tématu tohoto čísla *Iluminace* především pasáže týkající se Cassavetesovy práce s herci, a to v souvislosti se třemi filmy (STÍNY, TVÁŘE a ŽENA POD VLIVEM), na kterých je dobře viditelná specifická a originálnost jeho režijní „metody“. Od STÍNŮ, jejichž děj vznikl kolektivní improvizací se skupinou herců docházejících do Cassavetesova hereckého workshopu vzniklého coby alternativa vůči Actors Studiu, se Cassavetes postupně propočoval k filmům s předem napsaným scénářem. I v těchto filmech nicméně kladl hlavní důraz na herecké ztvárnění postav a na z toho plynoucí otevírání filmu směrem k mnohosti možných emocí a interpretací, které vyvolává. Velká míra svobody, kterou Cassavetes poskytoval hercům, vedoucí k tomu, že herci ztvárňovali postavy velmi osobitým a nečekaným způsobem, se projevuje i v následném textu tím, že na několika místech Cassavetes zaměňuje jména herců a postav, které hrají, až někdy není zcela jasné, o kom mluví – daná místa jsme se rozhodli neupravovat do „srozumitelnější“ podoby, jelikož prolínání herců a postav je pro Cassavetese a jeho tvorbu něčím typickým.

* * *

Stíny (1959)

Skutečný rozdíl mezi STÍNY a jakýmkoli jiným filmem je ten, že STÍNY vycházejí z postavy, zatímco v jiných filmech postavy vycházejí z příběhu. Ve STÍNECH jsem vynalezl nebo vytvořil spíše postavy než linii příběhu. Idea příběhu vyhovujícího postavě namísto postavy vyhovující příběhu je asi hlavní odlišnost tohoto filmu od jiných filmů.

* * *

Jestliže je film hlavně dílem režiséra nebo scenáristy, pak je téma viděno pouze z jediného hlediska. Jde o dílo pouze jedné imaginace. Ale když je film vytvářen herci, pak má dílo tolik faset, kolik je tam herců; akce je nahlížena v její celistvosti – je to společná tvorba několika imaginací. Považujte film za umělecké dílo na plátně. Začínáte s myšlenkami, něčím, co je vaše vlastní; občas k tomu někdo ještě něco jiného přidá a trochu

to změnil. Stylistická jednota odčerpává z textu lidskost. Nemohu se zbavit pocitu, že příběhy mnoha odlišných a potenciálně nesrozumitelných lidí jsou mnohem zajímavější než dovedně vymyšlený příběh, který existuje pouze v jedné zřetelně artikulující lidské imaginaci.

* * *

Neshoduji se s pracovní metodou prosazovanou Stanislavským a následovanou Actors Studiemi, kde jsou vyžadovány skupinové diskuse o postavách. Pro mě musí být každá role konceptem jednotlivce stejně jako i individuální tvorbou. Jestliže je každá role výsledkem společného nastudování režiséra a souboru, vše bude do sebe zapadat; všechno to bude hezké a elegantní a uhlazené; ale konflikt postav nebude pravdivý. Zde herci nediskutují o svých interpretacích při skupinových sezeních. Samozřejmě, hlavní téma díla musí být studováno celou skupinou, abychom sdíleli stejnou celkovou koncepci; ale každý herec musí přijít s vlastní interpretací své role, bez jakéhosi skupinového studia a vzájemné kritiky, která je spojena s Metodou¹⁾. Jediný talent, který bych snad mohl mít, je umožnit ti vyjádřit sebe sama takovým způsobem, jakým *ty* chceš, ne tak, jak *já* chci!

* * *

Každá scéna STÍNŮ byla velmi jednoduchá; byly založeny na lidech majících problémy, které byly překonány dalšími problémy; na konci scény se objevuje vždy další problém překrývající předchozí. Tím se to posouvá kupředu a buduje se jednoduchá struktura. Jakmile jsem měl tuto strukturu, tak šlo o to napsat okamžik zlomu postavy a pak na tom pracovat s jednotlivci. Pro každou scénu jsem stanovil základní myšlenku. Nejprve improvizujeme, abychom začali vnímat postavy; potom, když se herci sžili s rolemi, tak se vracíme zpátky k textu. Když to nefunguje, tak se vracíme a ještě improvizujeme; a pak se znovu vracíme k textu. Takto pokračujeme v práci, dokud necítíme úplné ztotožnění herce s rolí.

Byl to boj, protože herci museli najít odvahu být občas potichu a ne jen stále mluvit. To zabralo asi první tři týdny příprav. Nakonec byl všechn tento přípravný materiál dán pryč, načež se každý zklidnil a uvolnil a herci začali mít vlastní připomínky a o to šlo. Jakmile se uvolnili a získali jistotu, dělali mnoho věcí, které šokovaly dokonce i mne, byli tak naprosto a nepředvídatelně pravdiví.

* * *

Používali jsme magnetofon a tyč s mikrofonom. Měli jsme 16mm kameru, částečně proto, že byla levnější a částečně kvůli tomu, že jsme s ní mohli udělat více záběrů z ruky a že s ní bylo snazší manipulovat v ulicích. Jen výjimečně jsme zkoušeli pro kameru, i když Erich Kollmar, kameraman, měl zkoušení rád. Podporoval jsem ho v tom, aby to snímal napoprvé, jak se to událo. Erich zjistil, že svícení a snímání herců, kteří se pohybovali impulsivně a nikoli podle režijních příkazů, mu bránilo používat kameru

1) Narážka na hereckou metodu praktikovanou v Actors Studiu Lea Strasberga.

konvenčním způsobem. Byl přinucen snímat film jednoduše. Byl nucen nasvěcovat celkové prostory a pak doufat v co nejlepší výsledek.

Takže jsme neimprovizovali v rámci slov, ale improvizovali jsme v rámci pohybů. Kame-
raman také improvizoval. Musel následovat herce, takže ti se mohli pohybovat kdykoli
a kamkoli se jim líbilo. První týden natáčení byl nepoužitelný. Všichni jsme si zvykali
jeden na druhého a na techniku, ale to že jsme museli vyhodit natočený materiál nebylo
kvůli pohybu kamery. Ve skutečnosti, když si to vyzkoušíte, tak zjistíte, že je snazší sle-
dovat přirozený pohyb než pohyb nazkoušený, jelikož má přirozený rytmus. Oproti tomu
když herci něco nazkouší a mají na zemi značky, začnou být křečovití a nepřirození, bez
ohledu na míru jejich talentu, a pro kameru je pak obtížné je sledovat.

Myslím, že důležitým přínosem STÍNŮ pro kinematografii bylo zjištění, že publikum
chodí do kina, aby se dívalo na lidi: vciťují se do lidí a nikoli do technické virtuozity.
Většina lidí nemá tušení, co je „stříh“ nebo „prolínačka“ nebo „zatmívačka“, a jsem si
jistý, že je to ani nezajímá. A to, co se nám lidem od filmu může zdát jako brilantní zá-
běh, je doopravdy nezajímá, protože oni sledují lidi, a myslím si, že pro umělce je důle-
žité uvědomit si, že jediné, na čem záleží, je dobrý herec.

* * *

Jakmile se začalo improvizovat, tak se leckdy točilo dvanáct minut. V normálním fil-
mu jsou záběry mnohem kratší a instrukce pro kameramana jsou napsány ve scénáři.
My jsme celou sekvenci obvykle točili vcelku – řekněme v polocelku – a potom, když
jsem chtěl nějaké detaily, tak jsme sjeli celou scénu znovu. Během této druhé improvi-
zace často vznikly dobré věci, které v původní improvizaci nebyly.

Tváře (1968)

TVÁŘE byly natáčeny po sekvencích. Film tohoto druhu musí být takto natáčen. Nevěděli
jsme úplně přesně, co se stane v dalším okamžiku, i když jsme měli scénář. Není to ně-
jaký intelektuální snímek; myslím, že je to film o emocích a ony emoce se musejí vyví-
jet, musejí se vypracovávat.

* * *

Vše, co skutečně chci dělat, má co do činění s postavami spíše než se zachycováním ně-
jakých vizí. To nechávám na ostatních. Znamenalo to soustředit se čistě na *jejich realitu*
a odmítat jakékoli kinematografické efekty. Nedovolili jsme si zkrášlovat obraz anebo
používat expresivní svícení a efektní úhly kamery. Nechtěl jsem, aby to vypadalo jako
film. Film je příliš dokonalý, nevěříte mu. Já jsem chtěl, aby to bylo trochu rozostřené.
Abyste neobdivovali obraz. Tady se nemusíte dívat – musíte to *cítit*.

* * *

Nasvítili jsme úplně celou scénu a kamera byla k dispozici hercům, využívajícím celou
scénu, veškeré dekorace. Když vidíte něco přesvědčivého, tak je vám jedno, *jak* to vidíte.

Jde o to, co vidíte. Když je to dobré, tak je scéna dobrá, i když třeba záběr není. Každý režisér by natáčel stejnou scénu odlišným způsobem. Já se snažím předpovídat pohyb v rámci scény a nechat hercům tolik volnosti v prostoru, jak to jen jde. Nemůžu po hercích požadovat, aby se řídili nějakými předurčenými pohyby kamery. Nesnáším představu, že bych něco dělal kvůli rámování nebo pohybům kamery. (...) Bylo to vůbec poprvé, co jsem viděl, že si herci nemuseli stoupat na značky a nebylo jim říkáno, kam se mají pohybovat. Nebyli inscenováni. Měli své postavy a hráli je a my jsme natáčeli to, co dělali, spíše než že bychom trvali na tom, aby to ulehčili kameře. Například jsme obecně nasvěcovali místnosti tak, abychom mohli natáčet kolem dokola, ve 360 stupních, což přivádělo osvětlovače k šílenství. Skrývala se za tím myšlenka: „Jak se dostaneme co nejrychleji a nejúčelněji k těmto lidem, dříve než zmizí ten pocit, který vyjadřují?“ To je to důležité. Takže někdy jsme natáčeli, i když ještě nebyla připravená světla. Otázka nebyla, zda kameraman *chce* nebo *nechce* používat ruční kameru. On prostě neměl čas nic připravovat. Herci začali a on musel jít s nimi. Natáčeli jsme, když byli herci připravení. Byli jsme jejich otroci. Filmování spočívalo pouze v natáčení toho, co dělali. Dali jsme se jim kompletně k dispozici.

* * *

Malý problém u tohoto filmu spočíval v tom, že jsme se snažili pro lidi vytvářet takové situace, které by jim umožňovaly být sami sebou a říkat určité věci, aniž by měli pocit, že za ně budou popraveni na elektrickém křesle. Dodával jsem hercům odvalu, aby ze sebe dělali blázny, aby se umístili do pozice, kdy ze sebe dělají blbce, aniž by přitom měli pocit, že tím odhalují věci, které by mohly být případně použity proti nim.

* * *

Zdá se mi nepraktické říkat: „Jsi manžel, jsi takový a takový a jsi prosťáček, nosíš brýle a sedáš si určitým způsobem.“ Herec pak ve skutečnosti jenom paroduje to, co chce, aby dělal. Raději vezmu dobrého herce a řeknu: „Jaký máš z toho pocit? Jak se cítíš?“ Herec nesmí napodobovat pocity někoho jiného. To, co je zapotřebí, mezi hercem a režisérem, je společné chápání lidských problémů. Nejlepší je nechat se hluboce zasáhnout *problémy postav* a ulehčit hercům odhalování těchto věcí, vytvořit a udržovat ono rozrušení. Je lepší, když herec rozumí tomu, co děláte anebo co se snažíte dělat. (...) Pomáhám stimulovat herecké emoce, ale neříkám jim, jak je mají zobrazit. Já prostě nemůžu režírovat. Pokaždé když to zkusím, tak se scéna nepovede. Snažím se všemi způsoby sdílet s herci jejich zmatek, anebo jejich jistotu ohledně faktů napsaných ve scénáři. Hraní je zcela osobní – což je právě to, k čemu je třeba dovést herce, to, díky čemu mohou opravdu reagovat na to, co se jim říká.

* * *

Režisér, musíme-li používat to slovo, nesmí organizovat a systematizovat věci předtím než začne natáčení. Nemám zájem odpovídat na otázky o vývoji dramatické struktury

a vývoji postav. Nechci vzít všechny dramatické a psychologické nápady, které jsem měl při psaní scénáře, a přilepit je před kameru. Naprosto odmítám soudit postavy mých filmů a je jakýmsi imperativem, aby ani postavy neanalyzovaly samy sebe a ostatní postavy během natáčení. Vyhýbám se tomu, abych vedl lidi za ručičku tím, že bych na svou práci kladl stereotypní morální hlediska. Když natáčíme, tak se ve skutečnosti vzdávám všech svých názorů a předsudků, abych se mohl zcela odevzdat tomu, co se přede mnou začíná rozvíjet.

* * *

Věřím, že mí herci mají naprostou emocionální pravdu – nakonec oni jsou ti jediní kolem, kdo pracuje čistě na základě emocí. Jednoduše nechávám herce, aby rozvíjeli hledisko postavy, to, co by postava cítila v určitý okamžik. Snažím se portrétovat a objasňovat absolutní emocionální pravdu o lidech takových, jací jsou. Většina lidí zapomíná na závazek, který má herec při své práci, a sice vyjadřovat, co se dosud naučil o životě.

* * *

Po STÍNECH jsem si uvědomil, že se věci daří lépe, když jste je předtím sepsali. Je pak méně problémů. Jakmile je napsaný scénář, lidé se mohou chovat mnohem svobodněji. Jinak je v tom příliš mnoho napětí. Je příliš těžké se s tím vyrovnávat. V případě TVÁŘÍ má publikum pocit, že jde o improvizaci, protože herci sami interpretují své role.

* * *

Emoce byly improvizované. Dialogy byly napsané. *Přístup* postav byl improvizovaný. Já dám někomu dialogy, ale interpretace musí být jeho vlastní. Ve TVÁŘÍCH nebyla žádná verbální improvizace, vůbec žádná. Gena²⁾ není herečka vhodná pro improvizace. Takovým způsobem by nepracovala. Improvizace vstoupila do filmu díky tomu, že bylo umožněno každému herci, aby interpretoval svou roli, spíše než že bych ji interpretoval já jako režisér. Takže v jistém smyslu jsem nikdy nevěděl, jak se bude herec chovat. Slova byla napsaná, ale způsob, jakým byla ona slova pronášena, byl věcí daného okamžiku. A pokud ona interpretace znamenala, že se musely změnit dialogy, když chtěli herci vyjádřit sebe sama, tak jsem věty změnil anebo nechal herce, aby improvizovali své vlastní dialogy. Ale není to nějaká technika. Jako technika je improvizace bezcenná. Jako způsob, jak dosáhnout individuálnosti při charakterizaci postav, je naopak velmi, velmi tvořivá.

* * *

Já nechávám člověka, herce, herečku, aby byli v kontaktu sami se sebou a aby z toho čerpali. Když je dobrý scénář, tak si myslím, že nepotřebují vůbec žádnou režii kromě své vlastní. Jen velmi zřídka říkám herci, co má dělat. Coby herec vím velmi dobře, že

2) Gena Rowlandsová, Cassavetesova manželka a herečka ztvárňující postavu Jeannie Rappové ve TVÁŘÍCH a postavu Mabel Longhettiové v ŽENĚ POD VLIVEM.

je troufalé říkat někomu, jak by se měl či neměl chovat v určité situaci. Rád umisťuji herce do kontrolované situace, kde jediný způsob, jak může postava reagovat, je emocionálním způsobem. Takže postavy se pouze účastní na tom, co považuji za emocionální improvizaci v mezích daných onou situací. Nevytvářejí situaci, ale snaží se uvědomit si emocionální komplexnost, která vytváří bohatý a přesvědčivý charakter. Herec je ponechán, aby sám řešil tento problém. Očekávám od herce, že mi dá *svou* interpretaci. Samozřejmě, pokud je líný anebo nebere svou roli vážně, tak pozdvihnu svůj nůž, svou pistoli, svou pěst a zabiju ho! Myslím, že coby režisér mám dar vytvořit atmosféru, v rámci níž se mohou lidé chovat přirozeně v jakékoli situaci. Nesnažím se scénu kontrolovat, i když je scéna přitom často zmatená, anarchická, s herci, kteří se někdy spiknou proti mně! Pokud herci cítí, že je potřeba zkusit něco, na co se předtím nemyslelo, tak mi klidně řeknou: „Běž pryč, John.“

* * *

Většina filmů, které vidíme, je plná postav naprogramovaných dávat pouze omezené odpovědi. Nemůžete těm postavám věřit. Nejsou to skuteční lidé. Mým postavám můžete *věřit*. Ať jsou jakékoli – a nejsou vždy hodné – tak to jsou přinejmenším přímí lidé. Nic neskrývají. Křičí, smějí se, brečí, běhají kolem a opíjejí se. Ale naše společnost nutí lidi, aby se schovávali: usmívejte se, buďte potichu, nic neprojeďte navenek. Řekl bych, že jestli je v mých filmech nějaký revoluční aspekt, tak je to, že jimi chci říct, že já toto neuznávám.

Žena pod vlivem (1974)

Napsal jsem dlouhý a kompletní scénář a pak přišli herci a řekli mi, co se jim nelíbí. Několik týdnů jsme se vídali po večerech a četli scénář společně. Dobře jsme spolu vycházeli, znali jsme se navzájem a pracovali spolu už dlouhou dobu. Herci přišli s rozličnými připomínkami a já jsem je požádal, aby je sepsali, protože někdy jsem úplně nerozuměl, co se snaží říct. Gena například přečetla dokončený scénář a řekla mi: „Já tu ženskou nenávidím. Co dělá? Jaké nosí šaty?“ Odpověděl jsem, že v tomto stadiu je mi jedno, co nosí na sobě. Ale pro ni to bylo důležité; a měla pravdu, dal jsem jí povrchní odpověď.

Snažím se dostat hlouběji do postav a najít to, co by herci chtěli hrát. Skrze to, co chtějí hrát, nějak obohacují film. Přidávají tam své vlastní pojetí reality a své vnímání, které bych nepoznal na základě svého relativně omezeného hlediska. Představuje to pro mne nezbytnou součást onoho procesu. Pokud je podle mého věta v pořádku, nenechám herce, aby ji změnili, ale dám jim volnost při interpretaci.

* * *

Láska v rodině je univerzální téma, ale takové, ke kterému se vždy přistupuje povrchně. Naučili jsme se o životě klábosit, místo toho, abychom ho prožívali. Žena je buď vdaná žena, která je šťastná, anebo vdaná žena, která je nešťastná. Takhle jednoduché to není.

Je možné být vdaná a zamilovaná a zároveň nešťastná. A láska kolísá. Manželství, jako jakékoli partnerství, je něco spíš obtížného. Ve filmech bývá pojímáno spíš jako něco snadného. Rodinný život je tak odlišný od toho, čím nás krmí televize a rádio a to, co nás obklopuje. Dnešní filmy ukazují pouze snový svět, ztratily kontakt s tím, jací lidé skutečně jsou. Pro mě je rodina Longhettiů první skutečná rodina, kterou jsem kdy viděl na plátně. Idealizované filmové rodiny mě nezajímají, protože mi nemohou nic říct o mém vlastním životě.

Strávil jsem měsíce a roky promýšlením filosofického významu každého svého filmu. Když děláte film, tak si vytváříte problémy tím, že se jako blázen ptáte: „Co je *pod* těmito postavami? Co se *skutečně* snažíme říct? Proč je většina filmů tak exploatační? Proč se do toho nepustíme a nezkusíme přijít na to, co si lidé *doopravdy* myslí? I když nevíme, jak na tu otázku

odpovědět.“ Základní myšlenka byla vzít všechny zkušenosti, které jsem měl, celou rodinu a veškerou lásku, které mi byly dány, všechnu tu hořkost – vzít to všechno a říct „dobrá, tohle všechno jsme prožili“ a smíchat to dohromady.

Když se rozhodnete vypustit příběh, *musíte mít nějakou ideu*. Vezmete myšlenku, kterou máte o nějaké situaci, a pak ji přeložíte do dramatické situace, která vypadá tak normálně jako každodenní život, takže publikum onu myšlenku hned neuvidí. Ta myšlenka se neukazuje. Samozřejmě musí být dobrá – musí být prvotřídní. Ona idea u ŽENY POD VLI- VEM byla založena na konceptu: kolik musíte zaplatit za lásku. Je to trochu okázalé, ale zajímalo mě to. A nevěděl jsem, jak to udělat, ani nikdo jiný to nevěděl, takže jsme museli velmi tvrdě pracovat. Musíte nicméně filosofické otázky pojímat prostřednictvím *reálných* věcí. Děti jsou reálné. Jídlo je reálné. Střecha nad vaší hlavou je reálná. Doprovázet děti k autobusu je reálné. Snažit se je pobavit je reálné. Snažit se přijít na to, jak být dobrá matka, dobrá manželka – myslím, že tohle všechno jsou reálné věci. A obvykle jsou propojené s vaší druhou stránkou – vaší osobní stránkou, ne nějakou nejhlubší, nejúžasnější. A ta osobní stránka říká: „Hele, a co *já*? Tohle *mně* nemůžeš dělat.“ Ale když jste v publiku, tak publikum říká: „Hele, a co *já*?“ Celou dobu ŽENY POD VLI- VEM postavy *nemyslí* na sebe sama – a proto je publiku umožněno takto se ptát, protože postavy nemohou. V tomto je ten film trochu nereálný. Protože v životě se lidé zastavují a ptají se „A co *já*?“ každé tři sekundy.



John Cassavetes
Foto archiv

Věděl jsem, že láska vytváří zároveň velké okamžiky krásy a na druhé straně, že z vás dělá vězně. Zdá se mi, že ženy jsou osamělé a že se stávají vězenkyněmi kvůli své vlastní lásce. Když se něčemu odevzdají, tak se tomu musely odevzdat a je za tím utrpení. A je to pravdivé. Chci říct, že to vidím na svém vztahu ke Geně. Uvnitř takového systému byli muži vždy v méně příznivé pozici – je jim umožněno, aby se vystavovali zkouškám ve vztahu ke zbytku světa, jelikož s ním zůstávají v kontaktu. Ale cítím to tak také. Muž to tak také cítí. A nikdo neví, co s tím dělat.

* * *

Někdy jsme zkoušeli velmi intenzivně, po dlouhou dobu. Třeba dva dny. Scéna se špagetami se zkoušela dva dny předtím, než jsme ji natočili – a to bez špaget! Byla to pečlivě nazkoušená scéna, která vzešla ze spousty před-zkušování a předchůdného diskutování o filmu. Závěrečná scéna, kdy Gena přijíždí domů a poté se odehraje posezení u stolu, se zkoušela celé dva dny. Některé věci mohou být nepřesné, některé ne. Vše záleží na tom, oč jde a jak moc je obtížné to zahrát.

* * *

Máme co do činění s myšlenkami a emocemi a já doufám, že herci nemají pocit, že ten materiál je napsaný. Že nemyslí na scénář. Mají dostatek času na to, aby mohli začít mít pocit, že onen text náleží jim. Vše musí najít svou inspiraci až v daný okamžik na place. Slova jsou napsaná, ale dva velmi dobří herci musí chtít vyjádřit o lásce něco víc, než aby na to stačilo přečíst si scénář. Pouze tak mohou skutečně věřit svým postavám a vyjadřovat je. Je to skutečně dílo skupiny lidí, kteří se přišli na něčem podílet a kteří interpretují své role. Skutečně, pravdivě interpretují své role. Vše, co Gena udělala, udělala ona sama. Vše, co udělal Peter³⁾, udělal on sám. Vše, co dělali ostatní herci, dělali sami od sebe. Dal jsem jim spoustu prostoru. Nikdy bych neřekl herci, že dělá něco špatně anebo že to neodpovídá mojí interpretaci.

* * *

Herci vždy chtějí vědět: jak to bude celé fungovat? Já nevím. Kam to směřuje? To také nevím. Herec musí rozhodovat. Nesnáším, když mám nad něčím kontrolu. Nejsem vůdce. Jsem šťastný jenom tehdy, když je totální zmatek, když lidé fungují každý podle svého. Když nevíte, co se stane. Setkáte se s dvanácti cizinci a vidíte skupinu lidí, jak stojí za kamerou, a všude kolem jsou světla a očividně je to nasvíceno kvůli jednomu určitému místu, jelikož všechna světla svítí tam. Tohle vidíte a přitom nevíte, co budete dělat! Takže otázka je, v jakém okamžiku mám odhalit, co se bude dít? Můj systém spočívá v tom, že to *nikdy* neodhalím! Můj systém spočívá v tom, že vytvářím tolik zmatku, kolik je jen možné, aby herci s určitostí věděli, že jsou na to sami, že jim nikdy nic

3) Peter Falk hrající v ŽENĚ POD VLIVEM hlavní roli Nicka Longhettiho, manžela Mabel.

neřeknu, nikdy v průběhu celého natáčení. Pouze když by někdo řekl: „Myslím, že zacházím příliš daleko,“ tak bych s ním nesouhlasil. Nebo kdyby někdo řekl: „Udělejme si přestávku,“ tak bych s ním nesouhlasil, víte? Nebo kdyby někdo klábosil. Jinými slovy: „Vy tu teď máte odhalit celý váš život a také ty části vašeho života, o nichž jste nevěděli, že existují.“ Nedovoluji ani sobě, ani svým postavám, aby hledaly oporu v psychologii ať už za účelem hledání motivace, anebo analýzy postav.

* * *

Když byla Gena poslána Peterem do blázince a, jak se říká ve filmu, po šesti měsících z něho vyšla – byl bych si myslel, že bude velice nepřátelská vůči svému manželovi. Ale ona přichází domů a vůbec si nevšímá jeho přítomnosti. Jediné, co ji zajímá, jsou děti. Natočili jsme záběr a já jsem si myslel: „Mám to zastavit? Vždyť ona se ani jednou nepodívala na Petera.“ Chodí po domě a všichni se s ní vítají a ona se ani jednou nepodívá na svého manžela – chci říct, dívá se na něj, ale doopravdy ho nevidí, přitom se mu ani nevyhýbá. A myslel jsem si: „No, to bezbranné stvoření tady zachází příliš daleko! Co to děláme?“

Během celé té scény příchodu domů jsem byl šokován tím, co se skrývalo uvnitř lidí, tím, co se v těchto hercích nashromáždilo během natáčení filmu. To já jsem byl *daleko* za nimi. Měl jsem pochybnosti, jelikož Gena byla tak tichá a mírná. Nebyla ani trochu nepřátelská. Začal jsem ječet, protože jsem si myslel, že to tak hraje proto, aby se zalíbila publiku, ale mýlil jsem se. Vyjadřovala strach, který ji odděloval od lidí, které milovala. V okamžiku, kdy Nickova matka, Mabelina nepřítelkyně, jemně a přitom tím nejzákeřnějším způsobem změnil svůj přístup, právě ve chvíli, kdy publikum doufá, že Mabel odtamtud odejde, Mabel zůstane tak něžná. Chce zůstat se svou rodinou až do konce. Kdyby se vrátila z blázince s nenávistí v srdci, tak by film nemohl skončit tak, jak končí.

Genina interpretace mi ukázala, jak byla Mabel vystrašená. Když jsme se dívali na denní práce, tak Gena řekla: „Co myslíš? Ztratila jsem se, zašli jsme příliš daleko?“ A já jsem řekl: „Nelíbilo se mi to, prostě se mi to vůbec nelíbilo.“ Chci říct, že mě skutečně přivádělo do rozpaků se na to dívat. Je tak strašné dělat někomu něco takového, vzít ji do domu plného všech těch lidí poté, co byla v blázinci, a to, jak ti lidé nejsou schopni s tou ženou mluvit, to vše by ji mohlo hned poslat zpátky do ústavu, a přitom s ní stále *mluvili* a Gena se jich chtěla zbavit a přitom je neurazit. Ale pak mne napadlo, že to, co Gena udělala, bylo jako poezie. Proměnilo to příběh filmu. Dialogy byly ty samé, ale skutečně to z toho filmu udělalo něco jiného. Začal jsem ony scény velice milovat, ale napoprvé se mi nelíbily. Film díky nim získal skutečně něco pozoruhodného prostřednictvím hereckých performancí, ne tím, že by byl dán prostor situacím, ale tím, že byl dán prostor jejich vlastním osobnostem.

Gena odstranila ženskou malichernost užívanou coby zbraň. Ta žena se stala v jistém smyslu idealizovaná; máte tam čistotu ženy bez malichernosti. Jedna z věcí, na kterých jsme pracovali na začátku filmu, bylo to, že tyto postavy nemohou být malicherné, protože by se tím ztratil celý záměr, o čem ten film je. Gena nebyla nepřátelský člověk a nepoužívala zbraně. To, že onu ženu zbavila zbraní, z ní učinilo extrémně zranitelného

člověka. V celém filmu se nikdo nechová defenzivně. Nikdo nemá na své duši nebo na svém srdci obranný štít. Jsou prostě otevření.

* * *

Je toho *spousta*, čemu nerozumím. Když řeknu, že natočíme film a že nevíme, co děláme, tak jsem zcela upřímný, když to říkám. Nemyslím, že by Gena měla nějakou ideu, když přijde na plac, že by věděla, že bude schopná se zhroutit, zahrát scénu odvozu do blázince, být vystrašená, když se z něho vrací. Vidím ji, když přijdu večer domů, vidím ji, jak si čte v posteli scénář a jak si jím prochází a přemýšlí o něm a vztahuje ho ke všemu a připravuje se a ptá se mě na různé věci. Chci říct, že Gena čte ten scénář a přitom pojímá a interpretuje tu ženu jako někoho, kdo je nevinný. To není *moje* interpretace. To *není* ve scénáři. Mohli byste ji interpretovat jako někoho, kdo bojuje. Ona ji interpretuje jako někoho, kdo je nevinný. Je blázen, ale je také plachá, doopravdy. Není to nějaký povrchní člověk. Je povrchní, protože si myslí, že se to od ní očekává. Chce tím někomu udělat radost. Gena velmi uvažuje o postavě a o ženě, která se za tou postavou skrývá. Snaží se nikdy nevulgarizovat nebo nekarikovat lidi, které hraje. Skutečně vzdorovala tomu, aby se z Mabel stala „oběť“ nebo „případ“ nebo „feministka“. To byl její pohled na věc.

Já jsem zcela intuitivní člověk. Chci tím říct, že uvažuji o věcech, které dělají lidské bytosti, ale prostě jen hádám – takže nemám nějakou předchůdnou představu o tom, jakým způsobem by herci měli hrát postavu. Respektive postavu v uvozovkách. Já nevěřím na „postavu“. Jakmile herec začne hrát, tak *on* je ta osoba. A je to tady na té osobě, aby přišla a dělala, co může. Když to odvádí scénář někam pryč, tak to tak nechám. Ale to proto, že já jsem ve skutečnosti spíše herec než režisér. Uvědomuji si, že v lidech mohou být určitá tajemství, která mohou být zajímavější než „dějová zápleтка“. Všichni lidé jsou privátní – jako scenárista a režisér chápete, že to je to základní pravidlo: lidé jsou privátní.

* * *

Štve mě, když někdo o tom filmu říká: „Kdyby tam jenom byly pregnantnější dialogy, kdyby tak jenom ty dialogy vedly k nějakému závěru.“ Jeden kritik to napsal a mě to rozesmálo, protože já mám pocit, že scény, v nichž jsou všechna slova zcela přesná, jsou velmi banální a nudné a pro herce pak není žádná zábava je hrát.

Kdybyste si mohli nahrát své emoce na kazeťák, abyste zjistili, co se skutečně děje v rodinných vztazích – zapomeňte na to, co je *řečeno*! Většina hádek mezi muži a ženami je založena na něčí *neschopnosti* vyjádřit, co *doopravdy* míní. Když se dají muž a žena dohromady, tak spolu bojují o televizi – zda ji zapnout, snížit hlasitost, vypnout –, o pití atd. Věci, na kterých skutečně záleží, jsou jen zřídka vyjádřeny, bez ohledu na to, jak dlouho už ono manželství trvá, jak dlouho už trvá jejich láska.

Lidé mají takovou víru v „psané“ slovo. Když neslyší „psané“ slovo, obzvláště ve filmech, tak si myslí, že jde o improvizaci. Tak to není. Pouze dvě věty byly v *ŽENĚ POD VLI- VEM* ve skutečnosti improvizované (Falkovo „ba-ba-ba“ a Rowlandsové instrukce ohledně řízení auta adresované její matce). Snažím se, aby věci byly věrohodné a přirozené

a aby vypadaly tak, jako když se doopravdy dějí. Píšu jiným způsobem. Píšu takové volnější dialogy. Slova jsou napsaná, ale nemusí se nutně dojít k nějakému závěru. Chápete, co myslím? Je to stejné jako to, co slyšíte v životě. Jen na několika málo místech ve scénáři mají slova nějaký jasný nebo určitý význam. Velmi jsem ohledně toho bojoval s Elaine Mayovou⁴⁾, která říkala: „Johne, musíš pochopit, že lidé ve skutečnosti poslouchají, co postava říká.“ Její pohled je takový, že slovo je jako gospel, a můj pohled je, že to není gospel – a že intence postavy nemůže být zjednodušena tím, že bychom nutili postavu, aby *verbálně* vyjadřovala smutek, nebo veselí. Dialog by měl být svázán co nejvíce s událostí, tak, abyste nevnímali dialogy a mluvení, ale spíš abyste vnímali emoce lidí. Mě víc zajímá *intence* dialogu, emoce vyjadřovaná v ten daný okamžik, než nějaká přesná slova.

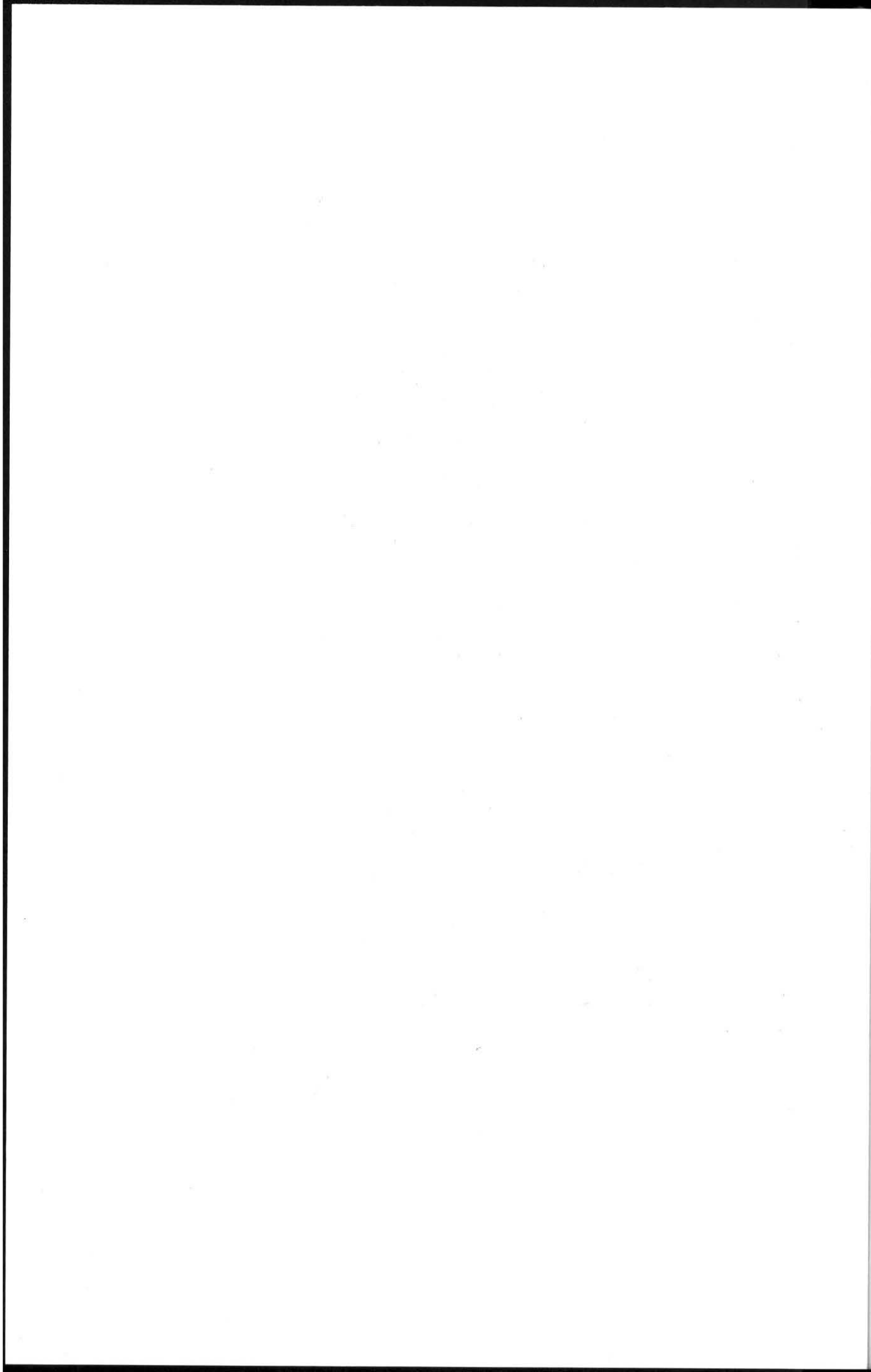
Přeložili Helena Bendová a Jiří Horníček

Přeloženo z anglického originálu:

Ray Carney (ed.), *Cassavetes on Cassavetes*.

London – New York : Faber and Faber 2001, s. 63–340.

4) Elaine Mayová, scenáristka, režisérka a Cassavetesova kamarádka.



Edice a materiály

Film v péči cenzorů

Začíst se do denních zpráv Hlavní správy tiskového dohledu je z mnoha ohledů poučné. Denní zpráva byla jakási svodka všech zásahů učiněných daného dne či v několika uplynulých dnech, takže před čtenářem defiluje pestrá škála kauz a kauziček, povstávších z nárazu kulturních aktivit a jejich nositelů na cenzurní úřad ministerstva vnitra. Hodnota tohoto pramene spočívá mimo jiné v tom, že cenzoři své zásahy zpravidla velmi konkrétně a někdy dosti detailně argumentovali, takže lze snadno vysledovat, kudy právě vede aktuální hranice možného. Jedné takové kauze, konkrétně filmu Jána Kadára a Elmara Klose TŘI PŘÁNÍ (1958), jsme věnovali zevrubnou pozornost v minulém čísle *Illuminace*,¹⁾ stávající edice na ni volně navazuje nahlédnutím do každodenního cenzurního provozu v oblasti kinematografie a televize. Tentokrát ovšem nesledujeme cíl rekonstruovat nějaký konkrétní případ, nýbrž na více než třech desítkách případů představit způsob uvažování cenzora na sklonku padesátých let a charakter instrukcí, jimiž se řídil a jež z jeho argumentů pro jednotlivé zásahy prosvítají.

Hlavní správa tiskového dohledu (HSTD) vznikla jako neveřejný orgán preventivní cenzury na základě vládního usnesení z 22. dubna 1953.²⁾ Původně byla podřízena přímo vládě, ale již v září téhož roku došlo k jejímu převedení do kompetence ministerstva vnitra. V roce 1960 představovala tato instituce podnik srovnatelný co do počtu zaměstnanců s dnešním Národním filmovým archivem – plánovaný počet pracovníků činil 123 zaměstnanců.³⁾ Tento aparát podroboval cenzurní kontrole vše, co mělo být jakýmkoliv způsobem zveřejněno, a to jak v tisku, časopisech či knižní produkci, tak i v divadle, rozhlasu, filmu či televizi. Statut HSTD ukládal ochraňovat „údaje a skutečnosti, jež obsahují státní, hospodářské a služební tajemství [...], nebo skutečnosti, jež nesmí být v obecném zájmu zveřejňovány, zvyšovat ochranu státního tajemství a odpovědnost za jeho zachování a tím přispívat k obranyschopnosti a bezpečnosti naší republiky a její socialistické výstavby“.⁴⁾ Vlastního oddělení, jež mělo v péči film, se však toto „antišpionážní“ vymezení pracovní náplně týkalo na sklonku padesátých let pramálo, jak koneckonců dokládá povaha zásahů v editovaných dokumentech. Zásahy se vesměs týkají nikoliv ochrany státního tajemství, nýbrž věcí, jež dle názoru cenzorů nemají být *ve jménu obecného zájmu* zveřejněny, neboli – týkají se péče o obraz skutečnosti.

Úzkostlivě pěstovanou vzdálenost mezi skutečností a jejím realistickým zobrazením zdůvodňovali straničtí ideologové funkcí umělecké tvorby v kulturní revoluci. Umění se mělo v první řadě podílet na výchově komunistického člověka, mělo tedy – na stylové bázi realismu – vyjadřovat

1) Srov. Ivan K l i m e š, *Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959. Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 129–138; Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům 1. festivalu československého filmu. Tamtéž, s. 139–222.

2) Srov. Milan B á r t a, *Cenzura československého filmu a televize v letech 1953 – 1968*. In: *Securitas imperii*, sv. 10, Sborník k problematice vztahů čs. komunistického režimu k „vnitřnímu nepříteli“. Praha: Themis 1994, s. 5–57.

3) Srov. tamtéž, s. 51.

4) Tamtéž, s. 7–8.

pozitivní postoj tvůrce ke komunistickým ideálům a zobrazovat kolektivně sdílené úsilí o jejich dosažení. Opírat se přitom mělo o tematické pilíře komunistické propagandy. Vše, co stálo stranou tohoto konceptu, prohlašovali ideologové za atypické úkazy, které nejsou s to o přítomných zápasech člověka nic podstatného vypovědět. *Typické* odvozovali z komunistické doktríny, nikoliv z reálného života a v tomto smyslu také nechali pracovat cenzuru, vědomi si symbolického potenciálu obrazu. Zatímco realita je ve svém celku nepostižitelná, její obrazy celek vždy symbolizují – automaticky a spontánně tíhnou k symbolické výpovědi o celku. Tato jejich vlastnost je očekávána, vyžadována a také recipována. Pro ideology proto představovalo každé zobrazení automaticky vstup na půdu propagandy. Cenzurní zásahy v editovaných dokumentech přinášejí zcela konkrétní doklady o retušování kulturní a historické paměti, o obavách z okouzlení západním životním stylem, o strachu z uměleckých hyperbol a z odvrácené tváře reality, o ostražitosti vůči pěstování kritického ducha k režimu i o příslovečném nedostatku smyslu pro humor.

Filmovým historikům by pak nemělo uniknout, že HSTD měla pod kontrolou již proces literární přípravy filmu stejně, jako se pak vyjadřovala – v intenzivní spolupráci se IV. oddělením ÚV KSČ – k hotovému filmu, jehož uvedení bylo vázáno na její souhlas. Šlo o paralelní cenzurní strukturu, která tak zvnějšku zmnožovala kontrolu výrobního procesu filmu a „dublovala“ schvalovací řízení v rámci kinematografických struktur.

Ivan Klimeš

Archeografický úvod

Soubor výňatků z denních zpráv Hlavní správy tiskového dohledu z let 1958–1959 pochází z fondu Hlavní správa tiskového dohledu uloženého v Archivu ministerstva vnitra. Při jejich výběru jsme se zaměřili na ty pasáže, které se týkají filmu, případně televize. Časové ohraničení vyplývá z návaznosti této edice na soubor dokumentů publikovaných v *Iluminace* č. 4/2004 pod souhrnným názvem *Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu* (s. 139–222).

Denní zprávy HSTD jsou hektografem rozmnožené strojopisy psané ve standardizované formální úpravě, kterou zachováváme i v naší edici. Na zvýrazněné části textu (podtržené či psané proložené) upozorňujeme v písmenném poznámkovém aparátu, číslovany poznámkový aparát je vyhrazen editorovým komentářům, resp. vysvětlivkám. Způsob zvýraznění textu formou podtržení jsme zachovali pouze v těch případech, kdy takto cenzor vyznačoval pasáže doporučené k vyřazení (dokumenty č. 4, 7, 19, 25 a 28). Dokument č. 18 je strojopisný průklep označený v záhlaví jako „Dodatek k Denní zprávě č. 71 ze dne 4. dubna 1959 pro s. plk. J. Kotala, náměstka ministra vnitra“. Obdobně je tomu v případě dokumentu č. 30 odeslaného s denní zprávou č. 164 z 11. 8. 1959. U dokumentu č. 24, který pojednává o scénáři k hranému filmu na téma atentátu na Heydricha, je v levém horním rohu s. 1 připsáno červenou tužkou: „s. Kohout s. Hendrych zařídil zastavení filmu!“ Na první straně každé denní zprávy je vždy v záhlaví uvedeno: „MV-hlavní správa tiskového dohledu.“ Dále: „Výtisk č.“ Číslo výtisku je připsáno rukou (výtisky, z nichž je pořízena tato edice, měly vesměs č. 8). V oblasti záhlaví je vždy připojeno červené razítko „Přísně tajné“. Každá denní zpráva je v záhlaví rukopisně signována dvěma či třemi osobami, jedna šifra pravidelně náleží náčelníku HSTD JUDr. Františku Kohoutovi.

Při editorské přípravě textů jsme vycházeli ze zásad pro vydávání novodobých archivních dokumentů. Bez vyznačení jsme opravovali překlepy a interpunkce a dále chyby v psaní jmen (*Milsimr* m. *Millsimr*, *Nesveda* m. *Nezveda*, *I. Dobozi* m. *J. Dobozi*). Bez opravy jsme naopak ponechali chyby či odchylky v názvech filmů (*Varúj!* m. *Varuj...!*, *Momenty Filmového festivalu* m. *Momenty z XI. MFF*, *Co je UNESCO* m. *Proč UNESCO?*, *Kristián* m. *Kristian*, *Sopot 1957* m. *Sopot 57*, *C. K. polní maršálek* m. *C. a k. polní maršálek*). Jejich správné

znění je uvedeno většinou již v registru, všechny tituly včetně originálního názvu pak obsahuje soupis citovaných filmů umístěný na závěr edice. Do tohoto výčtu nebyly zahrnuty pouze tituly, které se nám nepodařilo filmograficky identifikovat (Pochtivý zloděj, japonský film Mladá džungle, britský dokumentární film Večerní Londýn a sovětský vojenský instrukční film Obnova železničního úseku).

I. K.

Zkratky:

BAPOZ	– Baťovy pomocné závody
DZ	– denní zpráva
fa, fy	– firma, firmy
FAB	– Filmové ateliéry Baťa
ha	– hektar
HSTD	– Hlavní správa tiskového dohledu
HSVB	– Hlavní správa Veřejné bezpečnosti
JZD	– jednotné zemědělské družstvo
kpt.	– kapitán
MFF	– mezinárodní filmový festival
MNO	– ministerstvo národní obrany
n. p.	– národní podnik
nestr.	– nestránkový
NSR	– Německá spolková republika
plk.	– plukovník
s.	– soudruh
SS	– Schutzstaffel der NSDAP
ÚV KSČ	– Ústřední výbor Komunistické strany Československa
UNESCO	– United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
VB	– Veřejná bezpečnost

EXKURZE DO CENZURNÍ PRAXE

Z denních zpráv Hlavní správy tiskového dohledu 1958 – 1959

1.

1958, 26. březen, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zákazu slovenského filmu Martina Friče *VARUJ...!* kvůli účasti herečky Jiřiny Štěpničkové, která v té době byla stále ještě ve výkonu trestu za pokus o emigraci.

[...]

3) ÚSTŘEDNÍ PŮJČOVNA FILMŮ, Praha

Ke schválení byl předložen slovenský film „[Varúj]^a“, který byl natočen v roce 1947 na námět literární předlohy Ivana Stodoly.

Hlavní ženskou roli Evy, manželky slovenského ovčáka na panství maďarského magnáta, hraje Jiřina Štěpničková. Děj filmu začíná v roce 1910.

Vzhledem k tomu, že Jiřina Štěpničková byla odsouzena k nápravnému trestu, nebyl tento film schválen k veřejnému promítání.¹⁾

Zástupce náčelníka MV-hlavní správy tiskového dohledu:

J. Kovář

AMV, 318-124-2, DZ č. 1–80, 1958, DZ č. 65, s. 2.

a – podtrženo

1) Jiřina Štěpničková byla po neúspěšném pokusu o emigraci vězněna v letech 1951–1960.

2.

1958, 17. duben, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zákazu polského středometrážního dokumentárního filmu Jerzyho Hoffmana *SOPOTY 1957*. Hlavním argumentem k zákazu byly nemravné záběry, celkové vulgární vyznění a také zobrazení působivého účinku dixielandu a rock'n'rollu na mladé posluchače. Film údajně působí jako reklama na americký způsob života.

[...]

5) ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNÍ FILM, Praha.

Nebyl schválen polský středometrážní film „[Sopot 1957]^a“, předložený ke kontrole v originální verzi.

Komentář napsala St. Grodzieńská.

Film působí v celkovém pojetí značně vulgárně, projevuje se v něm snaha, aby divák viděl co nejvíce „pikantností“ ze života v lázních a rekreačním středisku Sopot – Polsko.

Film má snad dokumentovat „krásný a šťastný“ život rekreantů, a to zejména mládeže. Působí jako reklama amerického způsobu života.

Stručný obsah filmu:

Hraje soubor „dixieland“, který uvádí naslouchající mladé lidi do vytržení a při „zpěvu“ pianisty až do extase.

V záběrech z pláže krásných Sopot, kde se lidé baví nejrozmanitějším způsobem, se divákovi ukazují často až nechutné scény. Tlusté ženy a muži v plavkách jsou častým objektem kamery. Kameraman skrytý v křoví mj. „uloví“ záběry svlékajících se a posléze úplně nahých žen. Jiná scéna, dívka sedící na lavičce, které za ní stojící muž sahá za blůzu na ňadra, to je další doklad „přitažlivosti“ tohoto filmu.

Další záběry ukazují volby královny krásy „Miss Polonia“. Stát se jí není lehké, to dokumentují další záběry ze salonů krásy. Ondulační procedury, úpravy obličeje a masáže celého těla nahých žen jsou toho dokladem. Další scény jsou z tanečního parketu. Je horko. Jedna z žen po tanci usedá a pohybováním sukní se osvěžuje. Je jí vidět až ... spodní prádlo.

Závěr filmu patří opět „mládeži“. Tentokrát tančí „rock-a-roll“ [sic!]. Účesy, oblečení i celkové chování ukazuje, o jakou mládež jde.

Neschválení filmu bylo oznámeno pracovníkovi Ústřední půjčovny filmů s. Kocourkovi a byl také informován ředitel správy ČSF s. J. Marek, který se zásahem plně souhlasil.

[...]

AMV, 318-124-2, DZ č. 1-80, 1958, DZ č. 80, s. 2-3.

a – podtrženo

3.

1958, 5. květen, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zákazu televizního pořadu Po stopách květnové revoluce. Důvodem zásahu bylo použití záběrů ze stříhového filmu Otakara Vávry z roku 1946 CESTA K BARIKÁDÁM prezentujících přední osobnosti nekomunistického odboje, pozdější oběti poúnorového komunistického teroru, či příjezd americké armády do Plzně.

[...]

TELEVISNÍ STUDIO,

Praha.

Při kontrole filmu k pořadu „Po stopách květnové revoluce“ zjistil plnomocník, že filmový materiál má být použit z dokumentárního filmu O. Vávry „Cesta k barikádám“. Tento film byl stažen z veřejného promítání po roce 1948.

V části filmu jsou na řadě záběrů americké a anglické vlajky, ve filmu vystupují osoby různých revolučních štábů, jako skupina bývalého generála Kutlvašra, mjr. Nechanského a dalších.

Ve filmu jsou záběry, například titulní stránka časopisu s portrétem E. Beneše.

V jiné části je zachycen příjezd americké armády do Plzně.

Na tento pořad upozornil plnomocník náměstka ústředního ředitele Čs. televise s. dr. Feldsteina, který ihned rozhodl, aby film nebyl promítán vůbec a dal příkaz redakci připravit náhradní program.

[...]

AMV, 318-124-2, DZ č. 81-150, 1958, DZ č. 91, s. 4-5.

a – podtrženo

4.

1958, 7. květen, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o cenzurních zásazích do článku věnovanému šedesátiletému vývoji československého dokumentárního filmu. Zásahy se týkaly pozitivního hodnocení produkce Bařových ateliérů ve Zlíně.

[...]

ÚSTŘEDNÍ PŮJČOVNA FILMŮ,

Praha.

Ve Zpravodajství o krátkometrážních filmech č. 9, článku „60 let čs. dokumentárního filmu“, ve kterém je hodnocen vývoj reklamního filmu, je na několika místech glorifikován Bařa a jeho filmový podnik ve Zlíně a tzv. „zlínská tradice“ čs. dokumentarismu.

Bylo doporučeno mj. vypustit text:

„Reklamních filmů, které ve FAB vznikly, je několik desítek ... jarní obuv, letní obuv, pneumatiky, gumové hračky ... Není moudré dívat se na tyhle filmy skrz prsty. Opomeňme jejich účel i ideologii, kterou někdy propagují. Povšimněme si jejich tvůrčí stránky, bystré fantasie, vynalézavosti, jejich rytmu, povšimněme si, jak jsou dokonale udělány...“

„Tato ‚zlínská tradice‘ se už při svém zrodu vymaňuje ze zajetí Bařova – bařovského merkantilismu a hrubého utilitarismu. Zachovávají si nezbytnou míru tvůrčí utilitárnosti... Po osvobození znovu ožívá ... V tomto pojetí je vždy znovu inspirována úkoly současné doby... a vždy víc se vyhraňuje až k stadiu skutečné tvůrčí školy, se ‚zlínská – nyní už vlastně gottwaldovská tradice‘ zachovává až přibližně do r. 1955. Ještě celých deset let dokáže její kolektivní duch žít a oplodňovat individuální inspirací a fantasií. Vysledovat, proč tato kladná, ve svém jádru vždycky pokroková tradice, která přinesla tolik ušlechtilých plodů, přibližně v roce 1955–1956 hyne, to už je mimo poslání tohoto informativně hodnotícího pojednání...“

Závady byly projednány s redaktorkou s. Karasovou, která souhlasila s připomínkami a článek přepracovala.

[...]

AMV, 318-125-1, DZ č. 81-150, 1958, DZ č. 93, s. 1-2.

5.

1958, 9. červen, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD týkající se textu plakátu k cyklu filmů uváděných a prezentovaných v Litomyšli jako filmový cyklus na počest XI. sjezdu KSČ.

[...]

- 4) Propuštění závadného
textu v programovém
plakátu kina OKO
v Litomyšli.

Externí plnomocník v Litomyšli schválil závadný plakát (došlo také vylepení) s tímto textem:

„Od pátku 6. do pondělí 16. června na [počest XI. sjezdu KSČ]^a přehlídka českých filmů
POCTIVÝ ZLODĚJ
PYTLÁKOVA SCHOVANKA aneb ŠLECHETNÝ MILIONÁŘ
U SNĚDENÉHO KRÁMU
MRAVNOST NADE VŠE
4 KROKY V OBLACÍCH
LÍBÁNKY
O PŮLNOCI
ROZVRÁCENÁ PEVNOST.“

Externí plnomocník zařídil stažení vytištěných plakátů a zajistil vytištění nových, bez textu „na počest XI. sjezdu KSČ“.

Na nevhodný výběr filmů k XI. sjezdu KSČ byl upozorněn vedoucí Krajského filmového podniku Pardubice.

Náčelník MV-hlavní správy
tiskového dohledu:
dr. F. Kohout

AMV, 318-125-1, DZ č. 81-150, 1958, DZ č. 113, s. 3.

a – podtrženo

6.

1958, 12. červen, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zamítnutí japonského filmu *MLADÁ DŽUNGLE* pro distribuci v Československu. Hlavním důvodem bylo pozitivní líčení amerického životního způsobu v luxusním prostředí.

[...]

2) ČESKOSLOVENSKÝ

FILM, Praha.

Nebyl schválen k promítání japonský film „[Mladá džungle]^a“. Film popularizuje americký způsob života mladých lidí v Japonsku. Děj se odehrává v přepychovém prostředí a zkresluje názor na životní úroveň lidí v Japonsku. Mladí lidé, kteří ve filmu hrají, se věnují zábavě na moři nebo pití a tanci v přepychových vilách a nočních podnicích. Jsou to typičtí páskové. Jejich chování je idealizováno a jsou líčeni jako čestní a sympatičtí mladí lidé.

Po konzultaci s pracovníky IV. oddělení ÚV KSČ byla věc projednána se zástupcem ústředního ředitele Čs. filmu s. Šolcem, který souhlasil s tím, že film není možné u nás promítat.

[...]

AMV, 318-125-1, DZ č. 81-150, 1958, DZ č. 115, s. 2.

a – podtrženo

7.

1958, 4. červenec, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o cenzurních zásadách do scénáře Vratislava Blažka k estrádnímu pásmu *Od Ponrepa k festivalu* aneb *Už šedesát let čili Filmu mnoho zdraví*.

[...]

1) TELEVIZNÍ STUDIO,

Praha.

Redakce humoru a lidové zábavy předložila ke schválení libreto estrádního pásma Vratislava Blažka „[Od Ponrepa k festivalu aneb Už šedesát let čili Filmu mnoho zdraví]^a“, ve kterém byla zařazena scéna, v níž Ponrepo zpívá v doprovodu girls reklamní šanson na svůj podnik. Girls tančí kankán, fotoreportéři fotografují Ponrepa a po odchodu girls vchází Karel IV., který je uváděn pořadatelem a postrkuje před sebou pionýra s kyticí. Pionýr má říkat přání Ponrepovi.

Bylo doporučeno, aby v této souvislosti na scéně nevystupoval pionýr.

Redakce změnila osobu pionýra za chlapce v civilním obleku.

Dále pořadatel vysvětluje, co je to televize, a říká:

„Jak bych vám to řekl. Televize, to je, když... Zkratka: stačí, když [tady]^a řeknete neopatrné slůvko a celé kilometry odtud z toho máte nepříjemnosti: to je televize.]^b“

Na doporučení plnomocníka redakce vypustila podtrženou větu.

Dále je uvedena scénka satirizující jednání schvalovacích orgánů. Členové schvalovacího orgánu jsou líčeni jako ignoranti, bez jakéhokoliv poměru k umění a jejich zásahy jsou zřejmě ovlivněny politickými direktivami. Projednávají scénář filmové veselohry, který již podle jejich pokynů byl několikrát přepracován.

Hrdinka v první verzi je švadlenou, pak kadeřnicí, v nové verzi pracuje na přehradě, v další studuje medicínu, pak jí [musel]^b autor dát do výroby, pak opět do JZD.

V závěru si autor roztrpčeně stěžuje na rozdíl mezi životem dříve a nyní. Říká, že jeho maminka byla dcerou chalupníka, a ještě o stříbrné svatbě říkala, že je dcerou chalupníka. Ponrepo ho utěšuje:

„Uklidněte se, mladý pane. To je ten kvas života!“

Scénka měla ukázat, že neúspěchy a schematismus ve filmové tvorbě zavinují ti, již uměleckou činnost řídí.

Na tuto scénku byl upozorněn zástupce náměstka ústředního ředitele Čs. televize s. dr. Venera a byl také informován ústřední ředitel Čs. televize s. Krejčí, kteří souhlasili s vypuštěním.

Scénka byla z pořadu vypuštěna.

[...]

AMV, 318-125-1, DZ č. 81-150, 1958, DZ č. 133, s. 1-2.

a – proložené

b – podtrženo

8.

1958, 4. srpen, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o vyjmutí záběrů s příjezdem prezidenta Antonína Novotného na festival v Karlových Varech z humorně laděného pásma MOMENTY z XI. MFF komentovaného Miroslavem Horníčkem.

[...]

3) TELEVIZNÍ STUDIO,

Praha.

Při kontrole filmového pásu [Momenty Filmového festivalu]^a, složeného z řady různých událostí XI. MFF v Karlových Varech, bylo zjištěno, že mezi scénami, které z valné části líčí humorné až groteskní příběhy z festivalu, které estrádním způsobem doprovází slovy Miroslav Horníček, je v závěru zařazen příjezd s. Antonína Novotného v průvodu stranických a státních funkcionářů na festival.

Vzhledem k celkovému charakteru vysílaného pásma doporučil plnomocník vedoucímu redakce s. Váňovi, aby záběr z příjezdu s. Antonína Novotného z pořadu vyjmul. Soudruh Váňa s názorem plnomocníka souhlasil a provedl příslušnou úpravu.

[...]

AMV, 318-125-1, DZ č. 81-150, 1958, DZ č. 147, s. 2.

a – podtrženo

9.

1958, 23. srpen, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zásahu do komentáře k šotu pro Televizní noviny věnovanému výstavě portrétů mladých výtvarníků.

[...]

3) TELEVIZNÍ STUDIO,
Praha.

V pořadu „Televizní noviny“ byl uváděn shot „[Výstava portrétů mladých výtvarníků]^a“. V komentáři se m. j. uvádělo:

„Celek: V Galerii mladých ve Vodičkově ulici v Praze je zajímavá výstavka portrétů. Přes 80 obrazů, grafik a plastik hovoří o úsilí našich mladých umělců – portrétistů – zachytit [tvář dnešního člověka]^b.“

K tomuto komentáři je v úvodu celkový záběr výstavní síně, dále dvojportrét dvou mužů s těžkou únavou ve tváři, obraz staré ženy „z chudobince“ a 1 obraz nezavadný.

Plnomocník upozornil vedoucího směny s. Aleše Poledne na tento shot, vzhledem k tomu, že v komentáři se mluví o snaze zachytit tvář dnešního člověka a k tomu je reprodukován obraz ženy z chudobince a unavených mužů.

Soudruh Poledne zařídil úpravu komentáře v tom smyslu, že vyškrtl slova „zachytit tvář moderního člověka“ a název obrazu staré ženy uvedl slovy: „Stařenka – obraz nadané Ludmily Jamníkové.“

[...]

AMV, 318-125-2, DZ č. 150–220, 1958, DZ č. 160, s. 2.

a–b – podtrženo

10.

1958, 18. listopad, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zásahu do televizního pořadu Sejdeme se s Karlem Högre. Z pořadu byly vypuštěny ukázky z reklamního filmu Baťovy firmy BAPOZ, kde se Höger octl před kamerou poprvé.

[...]

3) TELEVIZNÍ STUDIO,
Praha.

V pořadu filmové redakce „[Sejdeme se s Karlem Högre]^a“ měl být jako první promítán výňatek z reklamního Baťova filmu vyrobeného v roce 1938 firmou BAPOZ, v němž K. Höger hrál po prvé.

Na obraze byla jednak reklama fy Baťa, jednak ukázka vzorné „baťovské“ obsluhy zákazníků.

Tyto záběry působily spíše jako reklama fy Baťa než jako ukázka z tvorby Karla Högra.

Na doporučení plnomocníka dramaturg pořadu s. Váňa vypustil ty části, kde je firma Baťa propagována.

[...]

AMV, 318-125-2, DZ č. 150–220, 1958, DZ č. 220, s. 2.

a – podtrženo

11.

1958, 25. listopad, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zásazích do západoněmeckého filmu *SMRTI ZASVĚCENÍ*. Vypuštěny byly scény, v nichž se vězeň uprchlý z koncentračního tábora a další skrývající se lidé modlí. Cenzoři byli rovněž nespokojeni s celkovým obrazem války jako nějaké živelné pohromy, nikoliv jako důsledku fašismu. Tento problém vyřešilo při uvedení filmu v televizi úvodní a závěrečné slovo hlasatelky.

[...]

3) TELEVIZNÍ STUDIO,
Praha.

Filmová redakce předložila ke kontrole celovečerní film západoněmecké produkce [„Smrti zasvěcení“ (Morituri)]^a. Plnomocník upozornil dramaturga pořadu s. Váňu na několik nevhodných scén tohoto filmu. Jde především o scénu, v níž uprchlý vězeň koncentračního tábora připravuje se jako partyzán na zničení vlaku a předtím dlouho se modlí v kapličce. Stejně tak i scéna, v níž skrývající se židé a Poláci v okamžiku, kdy dochází k prolomení fronty, hromadně se modlí. Film obsahuje však další závady, ukazuje hrůzy války a bídu pronásledovaných lidí jako nějakou živelnou pohromu, nikoli jako důsledek fašismu. I když ne v plné míře, patří i tento film mezi filmy, které se snaží svalovat vinu na některé osoby, nikoli na systém.

Po dohodě s vedoucím redakce s. dr. Zvoníčkem některé závadné scény byly vystřiženy a film byl opatřen úvodem a doslovem, v němž hlasatelka oznámila, že Čs. televize film předvádí proto, aby ukázala, že jsou i v západním Německu síly, které nechtějí válku a návrat fašismu, i když film neukazuje kořeny a v řadě míst zamlžuje skutečnost.

Film zakoupila Čs. televize již před delší dobou a podle sdělení s. Váni byl film zařazen do programu na poslední chvíli.

[...]

AMV, 318-126-1, DZ č. 221–248, 1958, DZ č. 225, s. 2–3.

a – podtrženo

12.

1958, 15. prosinec, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o neschválení „předvánočního“ fejetonu vyrobeného v Armádním filmu a zařazeného do filmového týdeníku. Fejeton měl odrazovat rodiče od zasílání vánočních balíků a peněžních částek vojákům.

[...]

7) STUDIO ZPRAVODAJSKÉHO
A DOKUMENTÁRNÍHO FILMU,
Praha.

Ve filmovém týdeníku č. 50 nebyl schválen „[Náš fejeton]^a“. Byl zpracován s. Forstem z Armádního filmu na námět mjr. Kovandy z Hlavní politické správy MNO.

Ve fejetonu se doporučuje rodičům vojáků, celkem správně, aby jim neposílali na vánoce žádné jídlo ani peníze, protože vojáci budou dobře zaopatřeni. Dále však ukazuje starou matku, která připravuje pro syna balíček. Přikládá k němu dopis s poslední stokorunou, kterou prý žádá syn na kurs cizích jazyků. V zápětí je promítán záběr z hospody, kde opilý voják platí za alkohol dalším opilým vojákům onou poslední stokorunou.

Soudruh mjr. Kovanda souhlasil s neschválením fejetonu. Soudruzi z Hlavní politické správy si nechají film promítnout, protože byl předán zpravodajskému filmu, aniž ho pracovníci Hlavní politické správy viděli.

[...]

AMV, 318-126-1, DZ č. 221–248, 1958, DZ č. 240, s. 4.

a – potvrzeno

13.

1959, 6. únor, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zákazu dokumentárního filmu VEČERNÍ LONDÝN prezentovaného jen v originálním znění. Cenzorům tak vyzníval příliš propagačně.

[...]

1) ČS. FILM,

Praha.

[...] ¹⁾

2) Krátký film – Studio pro úpravu zahraničních filmů, předložilo film „[Večerní Londýn]“^a.

Úprava originální kopie spočívala v tom, že byly dány úvodní titulky v češtině, jinak nebyl k filmu připojen žádný komentující titulek ani mluvené slovo.

Tato úprava byla provedena na přání Ústřední půjčovny filmů.

Ve filmu je zachycen život v Londýně, počíná se hodinami před schůzkami mladých lidí, návštěvou kin, zábavních podniků, život na hlavní třídě a v pobočných ulicích. V záběrech jsou většinou zachyceni mladí lidé, kteří jsou lákáni frivolními a pikantními snímky k návštěvě kin, zábavních podniků apod. a také prostitutkami.

Další záběry zachycují reklamní neonové osvětlení, zejména „Coca-colu“ aj., ale také několik typů, které svědčí o opaku lesku nočního Londýna, muž se znetvořeným obličejem prodávající noviny, houslista, hrající na ulici, žebrák apod.

Film je doprovázen zpěvem, hudbou a hrou na housle k doplnění večerních a nočních nálad. Jednotlivé záběry jsou anglicky komentovány, ovšem bez českých titulků nebo komentáře.

Film bez českého komentáře nebo titulků působí propagačně a naopak sociální motivy bez vysvětlení zanikají a jsou beze smyslu.

Film nebyl schválen k promítání.

[...]

AMV, 318-126-2, DZ č. 1-70, 1959, DZ č. 27, s. 2.

a – podtrženo

1) První bod se týká cenzury dokumentárních filmů Emany Kaněry PÍSEŇ O JEDNÉ ZEMI a NA DVOU BŘEZÍCH VARDARU natočených v jugoslávské Makedonii. Komentář cenzorů byl citován v minulém čísle Iluminace. Srov. Ivan Klimeš, Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959. *Iluminace* 16, 2004, č. 4, s. 135.

14.

1959, 14. únor, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zásahu do britského středometrážního filmu *POCHOD DO ALDERMASTONU*. Z filmu byl vystřižen záběr prezentující SSSR jako stát, od něhož světu hrozí – stejně jako od USA – nebezpečí nukleární války.

[...]

5) ČS. FILM, Praha.

Studio pro úpravu zahraničních filmů předložilo ke schválení anglický středometrážní dokumentární film „[Pochod do Aldermastonu]“ (March tu Aldermaston). Bylo doporučeno vypustit záběr z přehlídky Sovětské armády.

Stručný obsah filmu:

Film je dokumentem o mírovém pochodu obyvatel Londýna do Aldermastonu, kde je základna pro výzkum nukleárních zbraní. Ve filmu je záběr shromáždění účastníků mírového pochodu. Za tímto záběrem jsou ukazovány oběti z Hirošimi a Nagasaki, které mají dokumentovat hrůzy atomové války.

V závěru filmu je ukazováno narůstání nového nebezpečí atomové války tím, že je promítnut záběr americké raketové základny a bezprostředně za ním následuje přehlídka ozbrojených sil SSSR na Rudém náměstí, kde projíždějí raketové střely. Tímto závěrem je zdůrazněno stejné válečné nebezpečí, které světu hrozí jak ze strany Ameriky, tak i SSSR.

Závada byla projednána s pracovníky Ústřední půjčovny filmů s. Böhmem a Korčákem, kteří souhlasili s tím, aby záběr sovětské vojenské přehlídky byl vystřižen.

[...]

AMV, 318-126-2, DZ č. 1-70, 1959, DZ č. 34, s. 2-3.

a – podtrženo

15.

1959, 5. březen, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zákazu publikovat rozhovor s Janem Werichem připravený pro časopis *Film a doba*. Werich v něm mimo jiné kritizoval schvalovací systém v Čs. filmu a jako příklad nepřímo uvedl zakázaný film Jána Kadára a Elmara Klose *TŘI PŘÁNÍ*.

[...]

1) FILM A DOBA,

vydává Orbis, n. p.,
Praha.

Po upozornění pracovníkem IV. oddělení ÚV KSČ s. Pulcmanem byly znovu zkontrolovány obtažové stránky rozhovoru V. Bystrova s Janem Werichem, který měl být otištěn v čísle 3.

Jan Werich nedělá žádného rozdílu mezi americkou filmovou censurou a mezi schvalováním filmů u nás a nepřímo mluví o neschváleném filmu „Tři přání“:

„Film má jednu vadu. Na celém světě, než se film dostane na plátno, prochází fantastickým sítím cenzur. Vezměme USA. Tam mají 49 států, to 49 takových i makových náhledů etických. To, co je dovoleno v jednom státě, ve druhém neplatí. To znamená, že u výrobce musí mít svou dobrovolnou cenzuru, aby to, co jde do výroby, na nic nenarazilo v 49 státech. Nemůže si dovolit, aby se film hrál jenom v 46 nebo 22 státech. To mu nedovoluje jeho hospodářská organizace. Kromě toho je tu nebezpečí protestů řady spolků a organizací, mnohdy velmi zpátečnických, takže ta satira, jestliže se konečně dostane ven, je satira hezounce učesaná. Mluvím o Americe, avšak dá se předpokládat, že na celém světě jsou složky, které mají právo rozhodovat, aby to nebo ono se neukazovalo v masovém prostoru. Může se tudíž přihodit, že např. veselohra, která je na divadle možná, není možná ve filmu.¹⁾ Takže, mluvíte-li o filmové satirě, mluvíte o něčem, co je produkt systému sítí, která tu satiru musela prosít. Čili ten satirický vliv, ta léčebná síla satiry, je pořád největší u divadla a u knihy, protože tam ta dávka léku může být pořádná. Zatím co ve filmu je to homeopaticky zředěno. A homeopati ředí strašlivě, třeba 1 : D₆₀, tj. šedesát míst za desetinnou tečkou. Chápete?“

J. Werich dále v rozhovoru staví do nepříznivého světla politické řízení filmu, kdy mj. říká:

„Myslím však, že různost názorů je někdy i nutná a prospěšná. Pokud jsem ještě býval u filmu, tak jsem mnohdy poukazoval, že všechna tělesa a komise ústřední dramaturgie, které schvalují film a dojdou potom ke konečnému rozhodnutí, po realizaci filmu už nevědí, co rozhodli, už se nepamatují a nikdy tudíž za svým rozhodnutím neudělají tečku. Tehdy jsem navrhoval, aby členové schvalovacích orgánů, když film schválí, šli povinně jednotlivě do biografu, kde se film promítá publiku, aby se přesvědčili, zda jejich názor byl správný. Zdali publikum reaguje v souladu se záměrem schvalovačů. Mnohdy totiž ty filmy, které schvalovací orgány s jásotem a se slávou doporučili realizovat, úplně propadly a mnohdy zas

to dopadlo obráceně. Proč se to všechno dělá, proč stojí Barrandov, proč se tam vede elektřina kabely? Aby se zaprotokolovalo, že někdo je pro anebo proti námětu? Aby se přece udělal film! A ten se dělá proto, aby ho vidělo publikum. Aby ho viděl lid, obyvatelstvo. A o tom, pro koho to všechno je, o tom se už obyčejně nemluví, nad tím se zavřela voda. Kdyby se toto bralo víc v úvahu, vyšlo by z toho nějaké poučení pro schvalovací orgány. Oni totiž vidí konečnou fázi v dobré projekci...”

Závady byly projednány s vedoucím redaktorem s. Hrbasem, který s připomínkami plně souhlasil a celý rozhovor z časopisu vypustil a projedná úpravu.

[...]

AMV, 318-126-2, DZ č. 1-70, 1959, DZ č. 48, s. 1-2.

-
- 1) Satirická divadelní hra Vratislava Blažka *Třetí přání* cenzurou prošla a dostala se tak na česká jeviště, zatímco její filmová verze v režii Jána Kadára a Elmara Klose *TRÍ PŘÁNÍ* byla zakázána a její tvůrci dokonce postiženi. Srov. I. K l i m e š, c. d.; Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům 1. festivalu československého filmu. Tamtéž, s. 140-145, 151-156, 163-165.

16.

1959, 23. březen, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o „závadném“ filmu Vladimíra Čecha *PRVNÍ A POSLEDNÍ* natočeném podle námětu a scénáře Jiřího Muchy. *Pochmurně laděný film o bytové krizi a jejím dopadu na lidské vztahy chtěli cenzoři původně zakázat zcela, po vypuštění nejproblematičtějších scén jej nakonec k promítání povolili.*

[...]

1) ČS. FILM,
Praha.

Filmové studio Barrandov předložilo ke schválení film „[První a poslední]^a“ (Tvůrčí skupina L. Hanuš a Josef Träger, námět a umělecký poradce Jiří Mucha, technický scénář Vladimír Čech.)

Námětem filmu je současná problematika bytové politiky a rozpor mládí a stárí. Pensistovi prokuristovi Bendovi zemře manželka. Zůstává sám ve svém dvoupokojovém bytě na Hradčanech, které je zpola muzeem. Jeden z pokojů je věnován jeho synovi, který v něm zemřel s rozbitou hlavou po automobilovém závodě. Umístil v něm pietně urnu s tělesnými ostatky, ponechal v pokoji vše tak, jak to v den synovy smrti zůstalo. Nyní, po smrti manželky, přikryl nábytek v kuchyni papírem a nepoužíval jej. Hned při vynášení rakve z bytu začali se lidé zajímat o Bendův byt, který byl pro jednotlivce nadměrný. Zvláště se o něj zajímala švadlena v domě, vdova bydlící v jednotlivé nevyhovující místnosti, takže musila šít na dvorku. Také vedoucí hostince, Tarbus, který bydlí až v Krči, by chtěl byt získat. Když o bytě hovořil se švadlenou ve výčepu, zaslechl to Olda, instalatér, nedávno ženatý. Začíná boj o byt. Bendovi se vtírá švadlena, snaží si ho naklonit žena vedoucího hostince Tarbusová, jde za ním Olda a žádá ho o podnájem.

Benda se cítí jak štvaný, zmocňuje se ho zoufalství, posilované chmurným prostředím bytu. Jde za svým kamarádem Tomášem, kostelníkem u Víta na Hradčanech. Ve filmu tato porada je vyjádřená dialogem:

„Benda: Je to celá moje minulost. Nejraději by vyházeli všechno na smetí. I se mnou.

Tomáš: Nezapomeň, že jedna osoba má nárok na pětadvacet metrů. Kolik jich máš ty?

Benda: Copak vím? Copak mám hlavu na takové věci? Já už jsem na půl mrtvý, Tomáši. I to zvíře chce být nakonec samo.“

Benda vyvěsí v místní trafice oznámení o pronájmu. Čte ho manželka Oldy – Slávka. Jde za Bendou a přemluví ho, aby ji vzal na byt. Zatají mu však, že je vdána, a slibuje mu, že si nebude vodit žádné pánské návštěvy do bytu. Po nějakém čase však slib porušuje a tajně, když není Benda doma, přivede Oldu-manžela. Olda se zdrží a Benda mezitím přijde domů. Zaslechne šepot a smích. Pochopí, že Slávka má někoho u sebe, dává jí výpověď a píše znovu oznámení o pronájmu do místní trafiky. Oznámení mu upadne na zem. Když se pro něj shýbá, je stížen infarktem a leží bez pomoci celý den na podlaze. Teprve večer, když se Slávka vrací domů, najde Bendu zhrouteného na podlaze. Slávka volá na svého manžela,

který čeká na ulici, protože do bytu nesměl – oba pak uloží Bendu do postele, zavolají lékaře a starají se o něj oba. Benda se smiřuje s tím, že se Slávkou teď bude bydlet i Olda. Z vděčnosti, že o něj pečují, jim dává k dispozici i kuchyň.

Zhodnocení filmu:

Hlavním motivem filmu je boj o nadměrný byt. Odehrává se ve staré, historické části Prahy. Je zamlčena současná skutečnost, že typická pro naši bytovou politiku je výstavba celých sídlišť a měst. Film řeší bytovou otázku tak, že mladí manželé musí čekat, až někdo umře, chtějí-li získat byt. Úsilí o získání bytu je líčeno jako štvání starého člověka. Většina pohledů na život číší starobou. Postavy tohoto filmu jsou lidmi z kapitalismu, kteří nemají s dnešní dobou nic společného, přes některé náznaky současné doby, jako zmínky o komunálu apod.

U většiny postav jsou zdůrazňovány negativní povahové rysy. Film se snaží vyvolat u diváka soucit a sympatie se starým Bendou, avšak přerůstá v obžalobu krutého života a ve společenskou kritiku poměrů.

Ve filmu mj. je také scéna, kdy Benda odnáší v aktovce z bytu urnu na hřbitov. Potká zástup dětí jdoucích na procházku. Jedno z nich na něho narazí. Benda se rozhořčuje na učitelku, která je vede. Ta však ukazuje na dětské oči a teprve nyní Benda pochopí, že jde o slepé děti.

I když film končí optimisticky smířením Bendy s mladým párem, který konečně nalézá byt, přesto situace zůstává bezvýhodnou. Vnucuje se otázka, a co ti ostatní, kteří dosud nebydlí? Mají také čekat, až někdo umře?

Základní nedostatek filmu „První a poslední“ spočívá ve snaze ukázat dnešní problematiku mládí a stárí očima pensisty Bendy, bývalého prokuristy za kapitalismu. Je to pohled člověka dožívajícího, kterému je dnešní svět cizí – nechápe ho. Z toho nezbytně pak vyrůstá film plný stínů, skepse až přímo bezradnosti. Dvojice mladých optimistických a energických lidiček nemůže svojí láskou a radostí vyvážit atmosféru opuštěnosti a pesimismu kolem Bendy.

Doporučovali jsem film pro distribuci neschvalovat.

Po poradě se soudruhy Todtem a Pulcmanem ze IV. oddělení ÚV KSČ a náměstkem ministra školství a kultury s. Pelíškem a pracovníky ministerstva školství a kultury s. ing. Faifrem a s. Puršem byly nejzávadnější části z filmu vystřiženy, aby film mohl po této úpravě být dán do distribuce.

Původní scénář obsahoval daleko více škodlivých scén a vyjadřoval postoj svého autora J. Muchy k naší společnosti. Některé byly vypuštěny samotným režisérem, některé (zejména náboženského charakteru) byly vystřiženy již v průběhu schvalování.

[...]

AMV, 318-126-2, DZ č. 1-70, 1959, DZ č. 62, s. 1-2.

17.

1959, 1. duben, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zákazu šotu Slovo máte vy režiséra Zdeňka Kopáče pro Československý filmový týdeník č. 13/1959 o těžkých životních podmínkách beskydské osady Jablůnkov.

[...]

1) ČS. FILM,

Praha.

Ve zpravodajském filmu „[Čsl. filmový týdeník č. 13]^a“ nebyl schválen shot „Slovo máte vy“.

V shotu bylo obrazem i slovem zkresleně zachyceno prostředí beskydské osady Malý Stožek, okres Jablůnkov.

Obsah shotu:

Malý školák říká do reportérova mikrofonu: „Já jsem byl poprvé v životě v biografu v Třinci a poněvadž je to přes 3 hodiny cesty, přál bych si, aby bylo kino také u nás.“

Žena s děckem v náručí říká: „Já bych si přála, aby alespoň jednou za měsíc k nám chodil lékař nebo alespoň sestra, abych nemusela s děckem chodit dolů, je to přes dvě hodiny cesty.“

Muž s koněm a povozem: „Měli by u nás zřídit prodejnu Jednoty, musím jezdit až dolů nakupovat.“

Poštovní doručovatel kritizuje špatné cesty, po kterých se nedá jezdit na motorce, stará žena pak to, že přes dané sliby není u nich ještě zavedena elektřina. V závěru filmu je zachyceno školní vyučování v jednotřídce. Děti mají na lavicích rozžehnuté svíčky a učitel při petrolejové lampě vykládá dětem o technickém pokroku, družicích a meziplanetární raketě. Komentář k tomu hovoří

„Věříme, že Malý Stožek zapomenut nebude. Že stranou veliké přeměny našeho venkova nezůstane ani malá vesnička v Beskydech.“

Na začátku filmu je záběr dopisu tamního učitele, ve kterém lze zřetelně číst: „...na kterou zapomněli všichni svatí i Krajský národní výbor v Ostravě“. Toto je opakováno i v komentáři.

Při poradě s vedoucím tajemníkem OV KSČ v Českém Těšíně se ukázalo, že film ukazuje věc přehnaně nebo nepravdivě. Jedná se o značně roztroušenou osadu, kde se nepočítá v dohledné době se zavedením elektřiny. Pokud jde o zdravotnickou péči a zásobování, jezdí do osady lékaři a pojízdná prodejna.

Režisér Kopáč i vedoucí redaktor s. Vinš trvali na tom, aby shot byl do kin uveden, přestože sami byli informováni, že obyvatelé osady budou pravděpodobně přesídlení do příznivějších podmínek.

[...]

AMV, 318-126-2, DZ č. 1-70, 1959, DZ č. 69, s. 1.

a – podtrženo

18.

1959, 4. duben, Praha. – Výňatek ze zprávy HSTD informující o zásahu do filmu DŮVĚRA určeného k propagaci Veřejné bezpečnosti a ke získávání občanů pro spolupráci s jejími orgány.

[...]

KRÁTKÝ FILM, Praha –
PROPAGFILM.

Pro HSVB byl vyroben film „[Důvěra]^a“, jehož hotová kopie nám byla předvedena.

Obsah filmu:

Vypráví okrskový zmocněnec o své práci. Před pěti lety převzal okrsek, získával důvěru občanů a spolupracovníky pro výkon pomocné stráže. Jedním ze spolupracovníků je také soudružka z telefonní ústředny. Její zapojení jako pomocnice VB komentář zdůrazňuje.

Film vyvolává dojem, že pracovníci telefonních ústředen jsou spolupracovníky VB a telefony občanů jsou odposlouchávány.

K promítnutí přizvaní zástupci HSVB a poradce kpt. Kloubec souhlasili s našimi připomínkami na nevhodnost tohoto záběru a po dohodě s pracovníky Propagfilmu bude film přepracován.

Scénář ani pracovní kopie nebyly předloženy ke schválení.

Film je určen k vnitřní potřebě HSVB a veřejně bude promítán na vesnicích a má propagačně sloužit k získání veřejnosti pro pomoc a spolupráci orgánů VB.

[...]

AMV, 318-127-1, DZ č. 71-130, 1959, DZ č. 71, nestr. dodatek.

a – podtrženo

19.

1959, 11. květen, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující jednak o cenzurních zásazích do dialogů filmu Vladislava Delonga *DŮM NA OŘECHOVCE* věnovaného tíživé sociální situaci penzistů a bytovým problémům mladých manželů a jednak o vrácení literárního scénáře propagačního filmu *Skladování zemědělských strojů pro odstrašující líčení každodenního nekulturního chování zemědělců*.

[...]

1) ČS. FILM, FILMOVÉ
STUDIO, Barrandov.

Při kontrole pracovní kopie filmu režiséra V. Delonga „[Dům na Ořechovce]^a“ bylo doporučeno vypustit podtržený text:

Profesor v pensi Mareš vypráví prokurátoru dr. Beránkovi, jak došlo k zranění: Mareš se zamyslí. Pak říká skromně:

„Vy to asi neuslyšíte rád, pane doktore... Vy jste úředník, že ano... a takový pán doktor Lenhart... má důležité postavení... No, a co já, co my, že... profesůrek na pensi, který nechce do pohraničí...“

Ve scéně, kdy profesor Mareš (který je kreslen jako člověk fyzické práce naprosto neschopen) líčí svoje neradostné osudy pensisty, je následující obraz:

V mokrém asfaltu se odráží vchod do vily. Marešovo vyprávění pokračuje:

„Našel jsem si ranní zatápění v jedné vile... těch pár stokorun přijde vhod...“

Bylo upraveno takto:

„Našel jsem si překladatelskou práci v přírodovědeckém ústavu.“

Také ostatní zmínky o jeho topičském zaměstnání budou vypuštěny, např.:

„Nakonec jsem se přesvědčil, co je to za člověka... I o těch pár stovek možná přijdu za to zatápění, jestli budu ještě ležet...“

Profesor Mareš uvažuje o příčinách svých trampot:

Mareš stojí u okna v kuchyni, nešťastný a rozrušený. Nad ním je slyšet jeho vyprávění:

„Co jsme jim udělali? Co pak je to hřích mít kousek majetku? Copak dneska lidi nestaví domky? Zabili jsme někoho? Kradli jsme? Pracoval jsem přece celý život...“

Jeho projev je velmi přesvědčivý, nevyznívá z něho kverulantství a působí jako doklad útisku.

Ve scéně, kdy paní Marešová omlouvá zchátralý stav chodby podnájemníkovi dr. Lenhartovi, říká:

„...Víte, kdy jsme tohle naposled malovali? Než přišel Hitler.“

Bylo doporučeno podtrženou větu vypustit.

Jde o rodinu profesora, který šel nedávno do pense a postesknutí jeho ženy, kterou film líčí jako pasivní sice, ale citlivou a rozumnou, působí, že některé zaměstnanecké kategorie (profesoři) mají tak špatné příjmy, že si nemohou dát vymalovat chodbu.

Ve scéně, kde dr. Lenhart hledá na vývěsní tabuli adresy podnájmů, do kanceláře kráčí slepec. Scéna působí tristním dojmem a zbytečně zdůrazňuje tíživou bytovou situaci.

Při hledání podnájmu navštíví manželé Lenhartovi činžák, kde jim je nabídnuta kořistníkem z bytové nouze sklepní místnost.

Scéna zbytečně zveličuje beznadějnost nebydlících manželů.

Režisér s. Delong a s. Schmiedberger odmítali připomínku s nesprávným argumentem, že podnájem je soukromou věcí, do které národní výbor nezasahuje, po diskusi však souhlasili s vypuštěním závadného obrazu.

Při návštěvě u známých obdivuje Eva Lenhartová byt:

„Eva: Máte krásný byt.

Svátková: Protože jsem jim to podepsala. Jsem teď voják.

Eva: Zdeněk říkal, že jste inženýrka.

Svátková: Ano, u Vojenského stavoprojektu. Tehdy to ještě dávali.“

Podtržená pasáž byla vypuštěna.

Připomínky k filmu byly uplatněny společně s vedoucím sekretariátu ministra školství a kultury s. inž. P. Fajfrem.

Režiséři s. Schmiedberger a s. Delong provedou potřebné úpravy.

2) KRÁTKÝ FILM, PROPAGFILM, Praha.

Bylo doporučeno přepracovat literární scénář k filmu ministerstva zemědělství a lesního hospodářství „[Skládování zemědělských strojů]^b“ (autor Ladislav Koželuh).

Podle scénáře má film ukázat, kam vede nedostatečná péče o družstevní majetek v obci ve středních Čechách.

„Kamera dorovná na vrata statků JZD... Pomalou panoramou po neuspořádaných objektech, které jeví známky povlovného rozkladu...

Muž vejde do obrazu a přistoupí k veliké skříni na šaty, která stojí opuštěna uprostřed dvora v hlubokém blátě a loužích...

Jiný družstevník v zablácených holinkách. Muž přistoupí k lůžku, zívne a pak energicky odhrne peřinu. Muž začne stejně energicky oprašovat zasněžený polštář na lůžku, až sníh poletuje kolem.

Zemědělec opráší polštář, nakonec ho pro jistotu obrátí, pečlivě naklepe a potom se svalí do tohoto podivného lůžka a v zašpiněných botách...

Blízký záběr peřiny v nohou lůžka, která se, jak ji spáč přitahuje, vysouvá a jsou vidět spáčovy holinky a kusy bláta na čistém prostěradle...”

V další části jsou uváděny záběry na špatně uskladněné stroje na volném prostranství dvora. Tyto záběry jsou komentovány:

„A přece! Tyto stroje jistě též někomu patří a jsou bezesporu mnohem cennější než staré haraburdí, se kterým se dosud tak bezcitně zacházelo.”

Záběry zrezivělých a nečistých strojů jsou komentovány takto:

„Zde vládne jen rez...

...špína a bláto...

...plesnivina...

...prach a zašlý olej...

...plevel a vzkličené obilí...“

Skutečné království pro bezohledného lenocha a šlendriána!... Chátrající budovy JZD, špína, bláto, nepořádek a nelad však současně působí jako doklad neschopnosti JZD řádně hospodařit a uráží družstevníky.

Na obsah scénáře byli upozorněni pracovník propagačního oddělení ministerstva zemědělství a lesního hospodářství s. R. Němeček a s. Pěkný z Propagfilmu. Oba souhlasili s připomínkami a sdělili, že scénář bude přepracován.

[...]

AMV, 318-127-1, DZ č. 71-130, 1959, DZ č. 93, s. 1-3.

a-b – podtrženo

20.

1959, 14. květen, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zákazu plakátu k maďarskému filmu Mártona Keletiho *VČERA ŠLO O VŠECHNO*. Plakát k filmu vracejícímu se k maďarským událostem roku 1956 rozvíjel motiv prolité krve.

[...]

8) ÚSTŘEDNÍ PŮJČOVNA FILMŮ, Praha.

Po konzultaci s pracovníkem IV. oddělení ÚV KSČ s. Milsimrem nebyl schválen k tisku návrh plakátu k filmu maďarské produkce „[Včera šlo o všechno]^a“.

Děj filmu zachycuje úsek událostí z kontrarevoluce v roce 1956.

V podtextu názvu filmu byla namalována velká krvavá skvrna, se které stékala krev na další text.

[...]

AMV, 318-127-1, DZ č. 71-130, 1959, DZ č. 96, s. 5.

a – podtrženo

21.

1959, 21. květen, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zákazu sovětského vojenského instrukčního filmu *OBNOVA ŽELEZNIČNÍHO ÚSEKU*. Na rozdíl od naprosté většiny ostatních případů zpráva zákaz filmu nezdůvodňuje, cenzor „argumentuje“ pouze konzultací s příslušníkem generálního štábu MNO.

[...]

1) ČS. FILM, STUDIO

PRO ÚPRAVU ZAHRANIČNÍCH
FILMŮ, Praha.

V dohodě se s. plk. Kubínem z Generálního štábu MNO nebyl schválen k veřejnému promítání sovětský film „[Obnova železničního úseku]^a“.

Jde o instrukční film vyrobený na objednávku štábu železničních vojsk Sovětské armády. Snímky jsou ze základny Leningradského učiliště vojenských spojů.

Film pojednává o organizaci činnosti jednotek železničního vojska, organizaci práce na obnově zničené trati, ukazuje práci štábu. Instruuje, jak provádět průzkum, odstraňování min, chemický a protiatomový průzkum, odmořování, bojové zabezpečení práce, odminování mostů, činnost při leteckém napadení, ukazuje bojovou techniku, mostní práce v prostoru zamořeném po výbuchu atomové pumy, ochranu vojsk, práci na ošetrovně a její vybavení, pokud jde o desaktivizaci.

[...]

AMV, 318-127-1, DZ č. 71-130, 1959, DZ č. 101, s. 1.

a – podtrženo

22.

1959, 27. květen, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zásahu do komentáře k šotu Mauthausen z ČESKOSLOVENSKÉHO FILMOVÉHO TÝDENÍKU č. 22/1959. Ve výčtu obětí z koncentračního tábora v Mauthausenu byl v komentáři vedle komunistických funkcionářů zmíněn také písničkář a herec Karel Hašler.

[...]

1) ČS. FILM, STUDIO
ZPRAVODAJSKÉHO A
DOKUMENTÁRNÍHO
FILMU, Praha.

Ve filmovém týdeníku č. 22, ve shotu „[Mauthausen]^a“, který ukazuje vzpomínkovou slavnost k počtě umučených, mluví komentář o obětech fašismu v Mauthausenu. Vedle předních komunistických funkcionářů bylo uvedeno jméno Karla Hašlera:

„Tu zahynulo 80.000 československých vlastencov. Medzi nimi Eduard Urx, Václav Sinkule, Ján Osoha, Viktor Synek, Ján Ulrych Kamenický, Karel Hašler a další a další.“

Bylo doporučeno jméno K. Hašlera z komentáře vypustit.

[...]

AMV, 318-127-1, DZ č. 71-130, 1959, DZ č. 105, s. 4.

a – podtrženo

23.

1959, 4. červen, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zákazu uvést v rámci pořadu Divadla hudby Malíř filmem okouzlený kreslený film Jiřího Trnky PROČ UNESCO?

[...]

1) DIVADLO HUDBY,
Praha.

V pořadu dr. J. Trägra a Přemysla Cipry „[Malíř filmem okouzlený]^a“ nebyl schválen k promítání film „Co je UNESCO“ a dále byl vypuštěn následující text:

„Když se loni rozhodlo Unesco zadat vytvoření kresleného filmu o svém poslání, rozhodovalo se mezi Disneyem a Trnkou: tuto vnitřní soutěž vyhrál Trnka a vytvořil po dlouhých letech zase kreslený film velmi ceněný za hranicemi.“

Po těchto slovech měl být promítán film „Co je UNESCO“, film byl Divadlu hudby zapůjčen k veřejnému promítání Čsl. státním filmem.

[...]

AMV, 318-127-1, DZ č. 71-130, 1959, DZ č. 111, s. 1.

a – podtrženo

24.

1959, 8. červen, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD varující před realizací scénáře Operace Kanibal o atentátu na Heydricha pro nevhodnou interpretaci protifašistického odboje a příznivě vyznívající obraz wehrmachtu.

[...]

1) ČS. STÁTNÍ FILM
FILMOVÉ STUDIO,
Barrandov.

K informaci byl předložen literární scénář filmu „[Operace Kanibal]^a“ (autoři Miloslav Fábera, Kamil Pixa a Jiří Sequens, tvůrčí skupina Bohumil Šmída a F. B. Kunc).¹⁾

Jde o filmové zpracování událostí kolem atentátu na Heydricha. V úvodu je líčen nelítostný zápas mezi německou státní tajnou policií (Gestapem) a zpravodajskou službou Wehrmachtu. Pracovníci zpravodajské služby Wehrmachtu jsou v úzkem kontaktu se zpravodajskou službou anglické armády. Scénář jasně distancuje Himmlera, Heydricha a štáb SS od zpravodajské služby Wehrmachtu vedené admirálem Canarisem, Generálem a dalšími. Tento rozpor vyznívá jako obhajoba Wehrmachtu a svádění viny za zločiny výlučně na SS. Svalovat odpovědnost za fašistické metody a za zvěrstva pouze na Gestapo a stavět do příznivého světla vedení Wehrmachtu odporuje historické skutečnosti a je v rozporu s bojem, který je nyní veden proti stavění nacistických generálů bývalého Wehrmachtu do vysokých funkcí a s bojem proti obnově Wehrmachtu v NSR.

V této souvislosti scénář ukazuje spíš špinavou úlohu anglické zpravodajské služby proti zpravodajské službě německého Wehrmachtu. Z hlediska nynější mezinárodní situace a mezinárodních vztahů je zpracování scénáře v tomto směru krajně nevhodné.

Ve scénáři je vyzdvihováno osobní hrdinství osob, které připravovaly a provedly atentát a tím se glorifikuje individuální teror a celá akce kolem atentátu.

Scénář jednostranně zdůrazňuje odbojovou činnost zaměřenou a řízenou ze Západu a neukazuje vůbec odbojovou práci komunistů.

Scénář je psán spíše z hlediska senačního a ne aby ukázal – třeba i z jednoho úseku – odbojovou činnost našeho lidu v době nesvobody.

Senačnost filmu má ukázat např. i scéna, kdy Heydrich za přítomnosti Himmlera si posazuje na hlavu ve svatovítském chrámu korunu českých králů.

I když podle sdělení pracovníka IV. oddělení ÚV KSČ s. L. Pulcmána je scénář schválen, doporučuji, aby bylo znovu uváženo, zda film s tímto námětem a zaměřením má být natočen. Domnívám se, že by zejména v současném apolitickém a někde přímo nesprávném zpracování nebyl přínosem ani pro naši filmovou tvorbu, ani pro objasnění událostí kolem atentátu na Heydricha, naopak, že by zkreslil některé historické skutečnosti našeho odboje, zatlačil by skutečný boj komunistů v době nesvobody do pozadí, snižoval by nynější boj proti militarisaci na

Západě, zejména proti militarisaci v NSR a mohl by i poškodit mezinárodní vztahy k Velké Británii.

Náčelník MV-hlavní správy
tiskového dohledu:

[podpis]

dr. F. Kohout

AMV, 318-127-1, DZ č. 71-130, 1959, DZ č. 114, s. 1-2.

a – podtrženo

1) Tento námět realizoval stejný autorský tým v roce 1964 pod názvem ATENTÁT (režie Jiří Sequens).

25.

1959, 4. červenec, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o cenzurním zásahu do článku Miloše Fialy Zamyšlení nad cestou našeho filmu. Článek určený pro časopis Film a doba zřejmě příliš upozorňoval na praxi administrativních zákroků vůči kultuře, třebaže autor právo na tuto praxi KSČ obhajuje.

[...]

2) FILM A DOBA č. 7

vydává Orbis, n. p. Praha.

V článku Miloše Fialy „[Zamyšlení nad cestou našeho filmu]^a“ bylo doporučeno vypustit:

„K diskreditaci zásady stranického řízení uměleckého procesu zneužívají (nepřátelé socialismu – pozn. HSTD) chyb Stalinova řízení kulturní fronty, vydávající je ne za důsledek Stalinových omylů, ale za zákonitý produkt usměrňování umělecké fronty komunistickou stranou vůbec.“

V témž článku bylo dále doporučeno vypustit podrženou část věty:

„Strana si nedá a nesmí si nechat vzít své právo a svou povinnost působit na naše filmové umění metodou kritiky a výchovy, a nedá se také odradit od toho, aby v nutných případech použila v zájmu našeho umění i administrativních prostředků (zákaz promítání filmů), předejde-li tím velkým ideovým škodám (i když nepřátelé budou volat o konci ‚svobody‘, o jejím potírání).“

[...]

AMV, 318-127-2, DZ č. 131-200, 1959, DZ č. 136, s. 1-2.

a – podtrženo

26.

1959, 4. červenec, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zákazu „znevažujícího“ plakátu ke gruzínskému filmu Tengize Abuladzeho CIZÍ DĚTI.

[...]

5) ÚSTŘEDNÍ PŮJČOVNA FILMŮ

Praha.

Po konzultaci s pracovníky sekretariátu ÚV KSČ soudruhy Todtem, Milsimrem a Pulcmanem nebyl schválen k tisku návrh plakátu ke gruzínskému filmu „Cizí děti“. Autorem plakátu je Hilmar.

Návrh plakátu znázorňuje primitivní kresbou náznak obličeje muže, v jehož očích jsou umístěny fotografie ženských obličejů. Jde o návrh plakátu k vážnému sovětskému filmu. Návrh byl schválen uměleckou komisí Ústřední půjčovny filmů.

Náměstek ředitele Ústřední půjčovny filmů inž. Nesveda souhlasil s naší připomínkou a sdělil, že i jim se zdálo, že návrh je „divoký“.

Fotokopii návrhu přikládám všem příjemcům DZ.

[...]

AMV, 318-127-2, DZ č. 131–200, 1959, DZ č. 138, s. 2–3.

a – podtrženo

27.

1959, 13. červenec, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o cenzurním zásahu do diafilmu IV. všeodborový sjezd kvůli jednomu snímku předsednictva, které v tu chvíli nevěnovalo dostatečnou pozornost projevu Antonína Novotného.

[...]

4) ČS. FILM,
STUDIO DIAFILMŮ,

Praha.

Po konzultaci s pracovníkem III. oddělení ÚV KSČ s. Benešem nebyl schválen k výrobě diafilm „[IV. všeodborový sjezd]^a“, v němž byl i záběr na předsednickou tribunu při projevu s. Novotného.

Obraz není vhodný k zveřejnění. Na snímku je vidět, jak někteří členové předsednictva mezi sebou hovoří a projevu nevěnují pozornost.

Studio diafilmů předložilo náhradou nový nezávadný snímek.

[...]

AMV, 318-127-2, DZ č. 131–200, 1959, DZ č. 140, s. 3.

a – podtrženo

28.

1959, 14. červenec, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zásahu do dokumentárního filmu Pavla Hobla *SJEZD SOCIALISTICKÉ KULTURY*. Cenzurovány byly ukázky z diskusních vystoupení, která vytvářela na velmi konkrétních příkladech negativní obraz přítomnosti.

[...]

- 4) ČS. STÁTNÍ FILM,
STUDIO DOKUMENTÁRNÍHO
FILMU, Praha.

V dokumentárním filmu „[Sjezd socialistické kultury]^a“ bylo doporučeno v diskusním příspěvku delegáta Kabele, předsedy JZD Raspenova, vypustit podtrženou část:

„...seznámí se s družstvem, které z tisíce dvou set ha se rozpadlo na 360 ha, kde za jedinou zimu odvezli 80 kusů skotu na mrchoviště, kde nechal ošetřovatel prasnice přimrznout k betonové podlaze, kde se udusilo hříbě, protože mu nechali ohlávkou zarůst do krku. Kde se mezi družstevníky na jedné straně vybíralo na vypravení pohřbu tragicky zemřelého děcka družstevníka, zatímco si v téže době čelný funkcionář při minusové hodnotě pracovní jednotky kupoval auto. Seznámí se s družstvem, kde důvěra ve společné hospodaření klesla hluboko pod bod mrazu...“

V diskusním příspěvku s. Zelenky bylo doporučeno vypustit následující slova:

„Pod tlampačem se shromažďuje vždycky několik pásků – všimněte si toho třeba u pasáže Práce – a dostávají postupně křečové záchvaty.“

V obrazové části k tomuto příspěvku bylo doporučeno vypustit záběry na páskovsky se chovající mládež před prodejnou Gramozávodů, z nichž jeden se pokouší o nevkusný taneční projev.

Dále bylo doporučeno vystříhnout záběr z moderního bytu na venkově s pohledem na velký obraz Krista.

Připomínky byly projednány s pracovníkem Studia s. Hoblem, který s nimi souhlasil a provedl úpravy.

[...]

AMV, 318-127-2, DZ č. 131-200, 1959, DZ č. 141, s. 1-2.

a – podtrženo

29.

1959, 29. červenec, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o upozornění na nevhodný výběr filmů české provenience, jež mají doprovodit výstavu s názvem „Umění bojující“ připravovanou v Karlových Varech.

[...]

4) ČESKOSLOVENSKÁ FILMOTÉKA,
Praha.

Na žádost ředitele výstavy s. Šafránka z Karlových Varů měly být zapůjčeny některé starší filmy pro výstavu „Umění bojující“, která je instalována v Karlových Varech.

Filmy měly být veřejně promítány v rámci výstavy. Jde o následující výběr:

C. K. polní maršálek

Kouzelný dům

Kristián

Přijdu hned

Turbína

Funerák

Na nevhodný výběr filmů pro výstavu „Umění bojující“ byl upozorněn vedoucí sekretariátu min. školství a kultury a dále s. Purš, pracovník téhož ministerstva. Oba shodně sdělili, že výběr je naprosto nevhodný. S. Purš tlumočil své stanovisko vedoucímu Československé filmotéky s. dr. Miroslavu Svobodovi, který věc projedná s odpovědnými pracovníky výstavy v Karlových Varech.

Generální sekretář výstavy s. Vladimír Diviš sdělil, že k výběru filmů má vážné výhrady, že však jde o samostatnou akci kraje, který s uvedením těchto filmů sleduje zvýšení návštěvnosti výstavy.

[...]

AMV, 318-127-2, DZ č. 131-200, 1959, DZ č. 153, s. 4-5.

30.

[1959, 11. srpen], Praha. – Informace HSTD zaslaná náměstkovi ministra vnitra plk. J. Kotalovi o zesměšňujícím zobrazení příslušníků Veřejné bezpečnosti v dětském špionážním filmu Milana Vošmika *ZPÍVAJÍCÍ PUDŘENKA*.

[Pro informaci s. plk. J. Kotalovi, náměstkovi ministra vnitra]^a

FILMOVÉ STUDIO

Barrandov

tvůrčí skupina:

Hanuš-Urban.

Při shlednutí pracovní kopie filmu „[Zpívající pudřenka]^b“ bylo doporučeno upravit scénu, kdy orgány VB očekávají na dvoře domovního bloku příchod špiónů.

Vystupování příslušníků je zkresleno až do grotesky (např. příslušník skrytý v prostěradle, jiný mezi nádobami na popel, tlustý, nemotorný, připomíná policajta z první republiky).

Na naše upozornění budou záběry, které zesměšňují orgány VB, vystřiženy.

Poradce filmu s. kpt. Skácel souhlasil s naším názorem a sdělil, že již při prvním promítání upozornil na nevhodnost scény. Jeho připomínka však zřejmě nebyla respektována.

AMV, 318-127-2, DZ č. 131–200, 1959, samostatný dokument odeslaný s DZ č. 164.

a–b – podtrženo

31.

1959, 2. září, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zásazích do scénáře dokumentárního filmu Mira Bernata *Sto číší vína o problémech romské populace*. Zásahy směřují k zastření skutečného stavu a výslovně předepisují manipulaci s fakty.

[...]

3) KRÁTKÝ FILM, Praha.

Bylo doporučeno přepracovat scénář Miro Bernata „[Sto číší vína...]^a“ (Cikáni), který předložilo Studio populárně vědeckých a naučných filmů.

Výchovu občanů cikánského původu vidí film ve stavbě cikánské kolonie, ve zpěvu západních šlágrů apod.

Scény, které dokumentují primitivní život cikánů, jsou místy naturalistické – polorozpadlé rozbité chatrče, nedostatek hygieny, primitivní způsob života, žebrota cikánských dětí.

Některé ukázky ze scénáře:

„Děti vběhly do světnice, dívají se ven, prší; z venku slyšíme hlasy:

(Žena:) Přišli jsme se na vás podívat, jak žijete.

I. muž: Stydím se, vydělávám dost, ale byt nedostaneme.

Žena: Proč si nepostavíte domek?

Pod okapem stojí několik mužů opřených o stěnu chalupy.

I. muž: Neprodali nám místo. Bojoval jsem jako partyzán, děti posíláme do školy, ale neprodali...

II. muž: Obec nám dala místo, začali jsme stavět, ale ráno byly cihly pryč!

Děti, dosud klidné, najednou vybíhají z chalupy ven. Přestalo pršet.

I. muž: Nechci nic zadarmo. Nechceme žebrot!

Na kopci peřin, poházených na dřevěné posteli, spí chlapec. Mouchy mu sedají na obličej. Ruka ženy je rozežena.

Hlas ženy: Nikdo není doma... Šli do města koupit šaty a boty. Máme mnoho dětí a peníze nemáme.

Předseda se dívá na chlapce, pak otočí hlavu na ženu.

Předseda: Málo chodíte do práce.

Mladík zvedne hlavu a vmísí se do hovoru.

Mladík: Nestarám se o nic, jen o sebe. Ale správce není dobrý; křičí na nás a bere za ramena, když si trochu odpočineme a je horko!

Komentátor v závěru mluví o výstavbě domků pro cikány.

Komentář: Kolébka pod širým nebem, kůlna, hromada dětí, ale co dál? Stačí otočit hlavu!

...nový, ještě neomítnutý dům.

Jiný mužský hlas: Postavili jsme 300 takových domů.

Skupina dětí na dvorku se žene do dveří domu. To je náš dům! Zuzka a Ilonka malují stěny.

Komentář vyznívá tak, jako by mimo obce bylo stavěno cikánské sídliště. V závěru děti na výzvu, aby něco zazpívaly – zpívají Ole, ole, kupte si zas...“

Naše připomínky byly projednány s dramaturgem s. dr. Činčerou a poradkyní filmu s. E. Bacíkovou, pracovníci ministerstva školství a kultury. Po diskusi oba soudruzi souhlasili s připomínkami a bylo dohodnuto, aby scénář byl přepracován v tom smyslu, že bída cikánská v nové verzi nebude umístěna do současnosti, event. záběry budou podstatně omezeny.

Ve filmu budou naopak zdůrazněny klady dnešního života. Přepracována bude pasáž, kde si cikáni stěžují na odpor členů družstva i národních výborů, přijmout je mezi sebe a umožnit jim lidský život.

Výstavba domků bude prováděna roztroušeně uvnitř osady, nikoliv jako samostatná část obce. Nebude uváděn počet domků.

[...]

AMV, 318-127-2, DZ č. 131-200, 1959, DZ č. 182, s. 2-3.

a – podtrženo

32.

1959, 8. září, Praha. – Výňatek z denní zprávy HSTD informující o zákazu maďarského filmu Mártona Keletiho *VČERA ŠLO O VŠECHNO* povoleného předtím výběrovou komisí. Důvodem k zákazu byla skutečnost, že film zobrazuje maďarské události roku 1956 jinak, než jak je líčil československý tisk.

[...]

4) ČESKOSLOVENSKÝ FILM,
výběrová komise
Praha

Po konzultaci s vedoucím IV. oddělení ÚV KSČ s. Urbanem a vedoucím odboru umění IV. oddělení ÚV KSČ s. Todtem nebyl schválen maďarský film „Včera šlo o všechno“, natočený podle divadelní hry I. Dobozsiho „Podzimní bouře“. ¹⁾ Film byl přijat výběrovou komisí dne 20. února 1959 bez připomínek.

Ve filmu je zkreslena úloha inspirátorů kontrarevolučního povstání. Z diskusí mezi veliteli a řadovými vojáky vyplývá, že hlavní příčinou událostí byla nespokojenost a nedostatky, které se projevíly při kolektivizaci maďarské vesnice.

Líčení událostí, vyprovokovaných reakcemi elementy na vesnici při rozebírání družstevního majetku, je velmi přesvědčivé a naturalistické. V závěru filmu přednáší hlasatel poselství kardinála Midszentyho:

„Kníže arcibiskup – kardinál, jehož národní revoluce vysvobodila ze zajetí, přijel do svého budínského paláce. Žehnaje svým věrným věřícím pravil: budu pokračovat tam, kde jsem musil přestat před osmi lety. Zatím se musím orientovat a během dvou dnů pronesu poselství národu.“

Film vyvolává nesprávné představy o událostech v Maďarsku a desorientuje diváka a je v rozporu s tím, jak byly příčiny a průběh kontrarevoluce hodnoceny u nás.
[...]

AMV, 318-127-2, DZ č. 131-200, 1959, č. 188, s. 6.

-
- 1) Film Mártona Keletiho VČERA ŠLO O VŠECHNO (Tegnap) získal v roce 1959 v Moskvě Cenu sovětského tisku.

Citované filmy:

Atentát (Jiří Sequens, 1964), *C. a k. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930), *Cesta k barikádám* (Otakar Vávra, 1946), *Cizí děti* (Čužije děti; Tengiz Abuladze, 1958), *Československý filmový týdeník* č. 50/1958, 13/1959, 22/1959, *Čtyři kroky v oblacích* (Quatre pas dans les nuages; Mario Soldati, 1956), *Dům na Ořechovce* (Vladislav Delong, 1959), *Důvěra* (Hanuš Burger, 1959), *Funebrák* (Karel Lamač, 1932), *Kouzelný dům* (Otakar Vávra, 1939), *Kristian* (Martin Frič, 1939), *Líbánky* (Medovyj mesiac; Natalja Koševerová, 1957), *Momenty z XI. MFF 1-8* (Emanuel Kaněra, Jiří Papoušek, 1958), *Mravnost nade vše* (Martin Frič, 1937), *Na dvou březích Vardaru* (Emanuel Kaněra, 1959), *O půlnoci* (Éjféltor; György Révész, 1958), *Píseň o jedné zemi* (Emanuel Kaněra, 1959), *Po stopách květnové revoluce* (TV pořad), *Pochod do Aldermastonu* (March to Aldermaston; anonym, 1958), *Proč UNESCO?* (Jiří Trnka, 1958), *První a poslední* (Vladimír Čech, 1959), *Přijdu hned* (Otakar Vávra, 1942), *Pytláková schovanka aneb Šlechtitý milionář* (Martin Frič, 1949), *Rozvrácená pevnost* (Citadela sfarimata; Marc Maurette, 1957), *Sjezd socialistické kultury* (Pavel Hobl, 1959), *Smrti zasvěcení* (Morituri; Eugen York, 1948), *Sopoty 1957* (Sopot 57; Jerzy Hoffman, 1957), *Tři přání* (Ján Kadar, Elmar Klos, 1958), *Turbína* (Otakar Vávra, 1941), *U snědeného krámu* (Martin Frič, 1933), *Varuj...!* (Martin Frič, 1946-1947), *Včera šlo o všechno* (Tegnap; Márton Keleti, 1959), *Zpívající pudřenka* (Milan Vošmik, 1959).

Filmové hvězdy jako předmět výzkumu

Stephen Lowry – Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars.*
Stuttgart – Weimar : Verlag J. B. Metzler 2000, 304 stran.

Filmovým, zejména hereckým hvězdám (*stars*) je věnována značná, patrně dokonce převažující část knižních a časopiseckých publikací s filmovou tematikou, jež se objevují na trhu, naprostá většina z nich se však zapojuje do strategie, kterou jsou hvězdy utvářeny a nabízeny publiku, představuje prvek mechanismu zajišťujícího existenci „hvězdného“ fenoménu. Mnohem skromnější je počet prací, jejichž cílem je odborný popis a kritická reflexe tohoto fenoménu. V nečetných starších pokusech dominovala sociologická orientace,¹⁾ komplexní přístup a spolu s tím význačný teoretický a metodologický impuls pak přinesly výzkumy Richarda Dyera z konce sedmdesátých a z osmdesátých let.²⁾ V návaznosti na Dyerovo pojetí a také v souvislosti s rozvojem nové filmové historie poté odborný zájem o problematiku hereckých hvězd zřetelně vzrůstá. Jak lze očekávat, vznikají takto zaměřené publikace především v anglofonní sféře a charakterizuje je zaměření na americkou kinematografii produkující hvězdy mezinárodního dosahu. Pozornost však tematika hvězd vzbudila i např. v Německu, kde bylo uspořádáno několik specializovaných symposií a hvězdám byl věnován víceletý univerzitní výzkumný projekt. Jeho nejvýraznějším výsledkem se stala obsáhlá knižní práce *Der Filmstar*, jejíž autoři Stephen Lowry a Helmut Korte v devadesátých letech společně působili na Vysoké škole výtvarných umění (*Hochschule für Bildende Künste*) v Braunschweigu.³⁾ Oba badatelé si stanovili nesporně ambiciózní cíl: „prozkoumat komplexní fenomén ‚hvězda‘, zde na příkladu hvězdy filmové, z ekonomických, sociálních, estetických a psychologických hledisek“ (s. 1).

O realizaci svého cíle autoři usilují třemi způsoby, jimž odpovídají tři základní složky knihy. Úvodní kapitola (s. 5–28) a spolu s ní závěrečné resumé (s. 277–281) podávají – s opřením o dosavadní literaturu – zhuštěný, ovšem promyšlený a nesporně užitečný přehled prvků a relací konstruujících „fenomén filmové hvězdy“ (tak zní název zmíněné kapitoly). Lowry a Korte zdůrazňují, že jde o fenomén heterogenní a mnohosložkový: Hvězdy jsou sice skutečné osoby, ale to, co hvězdu vytváří, je mediálně zprostředkovaný obraz (*image*) osoby, který zahrnuje aspekty filmové i mimofilmové. Hvězdy jsou produktem filmového průmyslu a publicistických a obchodních aktivit s ním spjatých, přitom však reálně vznikají teprve v recepci tím, že jsou uznány ze strany publika. Proto se musí zapojovat do sociálně-kulturních kontextů a systémů hodnot, které jsou pro publikum určující, a současně se umisťovat na hraně mezi obyčejností a božstvím, blízkostí a distancí, každodenností a idealizovaným modelem chování.

1) Mj. Edgar Morin, *Les stars*. Paris : Seuil 1957; Enno Pataias, *Sozialgeschichte der Stars*. Hamburg : Marion von Schröder Verlag 1963.

2) Richard Dyer, *Stars*. London : BFI 1979; Týž, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. Houndsmills – London : MacMillan 1986.

3) Srov. Frank Arnold, Ein Buch und ein Symposium versuchen zu ergründen, was einen Star ausmacht. *epd Film* 18, 2001, č. 5, s. 14–16 (též <http://www.epd.de/film/2001/5stars.htm>).

Největší plochu v knize zabírají „případové studie“ věnované šesti hereckým hvězdám (s. 31–243). Výběr osobností pro tyto studie je přitom pečlivě odůvodněn za pomoci celé série kritérií, která mají zajistit reprezentativnost a exemplárnost volby s ohledem na rozmanitost podob hvězdných kariér (mj. mezinárodní věhlas – omezení na národní sféru, dlouhodobost – krátkost působení v pozici hvězdy, stálost – proměnlivost *image*, nevyhraněnost – vyhraněnost obce obdivovatelů). Vedle toho je ale charakteristické, že v souboru portrétů je zastoupena jen jedna „klasická“ americká hvězda, James Dean. Jinak se zřetelně manifestuje důraz na evropský kontext (Brigitte Bardotová), či přímo na kontext specificky německý: Dvě z představených hereček (Rommy Schneiderová, Hanna Schygullová) lze označit za evropské hvězdy spjaté podstatnou částí své dráhy s německou kinematografií, sláva Heinze Rühmanna a Götze Georgeho je na německé prostředí v zásadě omezena.

V publikaci se tak setkáváme se šesti malými monografiemi herců, kteří jsou nahlíženi z hlediska svého statusu hvězdy. Současně ovšem tyto monografie dokládají, jak obtížné je o hereckých hvězdách pojednat jednak odborně a seriózně, jednak s proporční vyrovnaností. Jednotlivé kapitoly jsou sice svou výstavbou do značné míry paralelní (sledují kariéru herecké osobnosti v chronologickém pořádku a vyzdvihují významné či svými rysy typické filmy), akcenty přítomné ve výkladu ale závažně kolísají zejména v souvislosti s tím, jaký je v daném případě poměr filmového a mimofilmového aspektu. Jeden pól tak představují komplexní analýzy vybraných filmů (jako je epizoda ze seriálu o komisaři Schimanském, jehož ztělesnil Götz George), které získávají až relativně samostatnou platnost, a důkladné popisy význačných rysů ztvárňovaných postav a hereckých výkonů (mj. u Heinze Rühmanna), druhý naproti tomu spekulativní psychologické charakteristiky (Rommy Schneiderová) či informace o peripetiích soukromého života herce a o jeho sexuální orientaci (Rommy Schneiderová, James Dean), které se začínají „nebezpečně“ přibližovat až k bulvárně laděné publicistice. Prostor mezi těmito polohami pak vyplňují zejména úvahy o sociálněkulturních determinantách působení hereckých hvězd, vyzdvížených už v teoretických pasážích.

Předmětem pozornosti se stává jednak otázka, jak filmy s hvězdami zprostředkovávají publiku právě aktuální společenské hodnoty a postoje, jednak to, jak se filmy obracejí k divákům jako imaginární realizace dobově příznačných kolektivních přání (výrazným příkladem je kapitola o Heinzovi Rühmannovi nebo některé partie kapitoly o Brigitte Bardotové). Zde je třeba ocenit jak historickou zakotvenost komentářů, tak šíři kontextů, do nichž jsou filmy zapojeny. Spíše doplňkovou, avšak nikoli okrajovou součástí výkladů konečně tvoří četné citáty z tisku, dokládající podíl médií na budování hvězdných kariér (noviny, bulvární a propagační tiskoviny), ale také názory charakteristické pro příslušné období a snahy o kritické hodnocení.

Charakter jistého doplňku má rovněž třetí složka publikace, kapitola, která sledovanou problematiku dovádí do aktuální přítomnosti (s. 245–276). Na pozadí historického vývoje „hvězdného systému“ načrtává tato kapitola – s využitím příkladů z americké a německé kinematografie – nové tendence, jež se ve světě hereckých hvězd prosadily v osmdesátých a devadesátých letech.

Jako celek představuje pojednání Stephena Lowryho a Helmuta Korte (i při dílčích nevyrovnanostech výkladu) bezpochyby seriózní, promyšlený a pečlivě dokumentovaný text přispívající k hlubšímu poznání fenoménu, o jehož kulturní a sociální závažnosti není pochyb.

Petr Mareš

Na okraj Nové filmové historie

Poznámky amatérského čtenáře

Petr Szczepanik (ed.): *Nová filmová historie.**Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury.*

Praha : Herrmann a synové 2004, 528 stran, náklad neuveden.

1. O sborníku NFH;
2. Tři příklady podrobněji: a) Gunning, b) Elsaesser I a II, c) Cubitt;
3. Místo závěru dva úkoly: Walter Benjamin a obrazy, které nejsou uměním.

1. O sborníku NFH

Sborník *Nová filmová historie (NFH)* v první řadě dokládá, o čem není už delší dobu žádných pochyb: tematizace dějin filmu došla v uplynulých dvou desetiletích do téhož bodu jako tematizace dějin výtvarného umění; nastal odvrát od autonomního popisu a výkladu „hotového“ díla ve prospěch zkoumání podmínek jeho vzniku a jeho vnímání. Za tímto nesporně plodným obratem nestojí programová čili ideologická proti-uměleckost. Je projevem vlastní dynamiky vývoje společenských věd na přelomu 20. a 21. století. Stejně jako například malba přestala být doménou *connoisseurship* berendsonovského typu,¹⁾ zkoumání filmu se dnes více než kdykoli dříve vymyká z kompetence znalců filmového obrazu, kteří přemítali o jeho ontologii a vnitřních parametrech. Archiv zastínil plátno. A jako ve všech obrazech tohoto typu se tak stalo i proto, že archiv dnes nabízí pestřejší a nově vzrušující podívanou. Bez nepřímé ale zásadní podpory dalších mistrovských děl zchudla rozprava o filmu jako umění natolik, že neláká nikoho, kdo nechce opakovat již stokrát řečené. Také historie je však disciplínou teoretickou, a jako taková se neobejde bez novosti a údernosti. Jinými slovy bez rozměru *atrakce*, který právě „nová filmová historie“ (NFH)²⁾ tak oslnivě oživila. Úzké pouto mezi NFH a současnou produkcí filmových a mediálních obrazů je nepochybné, nikoli však jednoduché. Novinkou není zapaštění umění do širšího kontextu. Už Henri Focillon a poté Élie Faure chápou umění jako součást obecné evoluce tvarů,³⁾ a pokud jde o rozměr sociologický, je jistě (a výrazně) přítomen i ve filmových ontologiích Andrého Bazina či Edgara Morina. NFH je nová svým přístupem: sleduje historickou konstrukci společnosti jako představení, které se neřídí žádnou obecnější nutností a nelze jej přehlédnout z jednoho bodu. Nabízí tak zdravou protiváhu starších evolučních koncepcí, které se přioděly sociologizujícím náterem a degenerovaly do triviálně apokalyptického esejismu *à la* Baudrillard. Na rozdíl od těchto koncepcí a „školních dějin“ je hlavním výkonem NFH promítání otevřené budoucnosti do otevřené minulosti.

1) Pro shrnutí a smysl tohoto posunu od oka k textu viz alespoň například Hayden Maginnis, *The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship: Morelli, Berendson, and Beyond*. *Art History* 13, č. 1, 1990, s. 104–117 (s bohatou další literaturou uvedenou v poznámkách).

2) K tomuto označení viz Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha : Herrmann a synové, 2004, s. 15.

3) Pro komentář vztažený k filmu viz Barthélemy Amentu, *Le XXe siècle à l'écran. Positif* 2004, č. 523 (září), s. 55–60.

NFH rozvíjí dědictví historiografie 20. století, jejímž silným rysem, sdíleným mnoha různými proudy, je zacyklení perspektivy historie jako „učitelky života“: je-li pravda, že pochopená minulost obohacuje chápání přítomnosti, stejná implikace platí i opačně a bez porozumění pro přítomnost jako výchozí bod zkoumání nezjistíme ani to, *jakou* minulost vlastně zkoumáme. Jde přitom méně o skutečný logický kruh než o vyostřený problém zobecnění: co a v jakých podobách určuje povahu té či oné epochy, a má vůbec kterákoli epocha nějakou vlastní povahu? Nevyčerpatelnost konkrétních projevů kterékoli doby (ať už známých nebo ztracených), a tím teoretický přebytek pravdy v podobě mnoha možných zobecnění, vybízí k opatrně záporné odpovědi na druhou otázku a zároveň drobí též otázku první. Celkový obrat od životopisných dějin k neosobní materialitě jejich živlu se logicky promítá do dvou opačných tendencí, donedávna typických pro historiografii kontinentální, a zejména francouzskou: první spočívá v maximálním rozšíření historikova záběru (odtud „dlouhé trvání“ a široký zeměpisný záběr: příkladem je Fernand Braudel a jeho *Středomoří*), druhá vychází jen z jediného případu jako průniku mnoha vnějších faktorů (viz mikrohistorie v podání Carla Ginzburga). První postup je expanzivní či odstředivý a jeho modelem jsou procesy ekonomické. Druhý postup, na první pohled přece jen tradičnější, je doštědivý a jeho modelem zůstává střet jedince a společenské moci (odtud postupný příklon mikrohistorie k antropologii). NFH sdílí jisté rysy těchto zkoumání, zároveň se však od francouzské historiografie zásadně liší, a to především přístupem k pojmu času. Tato odlišnost plyne z povahy jejího předmětu i moderního období, jímž se zabývá. Historikové školy *Annales* a jim blízcí autoři rekonstruovali skutečnost téměř jako umělecké dílo, avšak o lidských artefaktech (včetně filmu) neměli mnoho co říci.⁴⁾ NFH postupuje jinak a jakkoli vykládá film skrze archiv, pokládá lidské výtvořky za *zdroje* nového pohledu na společnost. Není proto divu, že vykazuje silnou spřízněnost s oblíbenou anglosaskou disciplínou tzv. „historických alternativ“ neboli rekonstrukcí nerozvinutých rozměrů dané dějinné situace. Tento postup, dlouhá léta kultivovaný na poli science fiction (od Dickova *Pána z vysokého zámku* po Gibsonův a Sterlingův *Diferenční stroj*), nabyl nové podoby v textech Nialla Fergusona, Martina Bunzela či Geoffrey Hawthorna, v nichž se téma dějin blíží otázkám dříve vyhrazeným logice a teorii her (k této otázce viz níže poznámky k textům Thomase Elsaessera). Právě díky této afinitě má NFH nakročeno k pochopení a využití tak specifických textů o filmu a společnosti, jakými byly úvahy Siegfrieda Kracauera a především Waltera Benjamina, jehož přímé spojení historických dat s nanejvýš extravagantní metafyzikou zůstávalo zcela mimo dosah starších historiografických proudů.

NFH se díky povaze svého předmětu ocitá na průsečíku všech jmenovaných postupů a její situaci tak lze shrnout do dvou bodů: 1. zabývá se krátkým, avšak nejpodrobněji dokumentovaným obdobím dějin; 2. jejím vlastním předmětem je vznik a přijímání artefaktů, které nelze prostě jen vsadit do *zákonité* rekonstrukce společenských událostí. Filmy, které přímo vznikají jako politická propaganda se bodu druhému z velké části vymykají, ale snad do něj patří ostatní případy bez ohledu na to, zda uvažujeme film jako umění nebo jako zboží. Odtud nikoli nový závěr: jestliže se předmět zkoumání vymyká pojetí dějin jako ztělesnění obecných *zákonitostí*, nezbyvá, než rekonstruovat konkrétní *příčinné* souvislosti jeho vzniku; a příčiny nemusejí mít jednoznačné důsledky.⁵⁾ Historie se musí ptát po bezprostředních příčinách, a teprve druhořadně po smyslu. Což v případě filmu znamená: nevycházet z otázky po tom, co samy pohyblivé obrazy znamenají,

4) Např. Marc Ferro, *Le film: une contre-analyse de la société*. In: Jacques Le Goff – Pierre Nora (eds.), *Faire de l'histoire. III Nouveaux objets*, Paris : Gallimard 1974, s. 315–341, je dost možná nej-slabším textem celé antologie.

5) Viz Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Éditions du Seuil 1978 (přepr. vyd.), s. 107–118. Srov. tamtéž s. 119–138 o převážné zbytečnosti rozlišení mezi materiální a lidskou (tj. volní) příčinností: neliší se z perspektivy samotného výsledku.

ale ptát se v první řadě po tom jak, kdy a kde *vznikají* a jak, kdy a kde jsou *vnímány*. Oko historika se neobejde bez čtení kontextu, čímž je částečně odstraněna dualita slova a obrazu, a její místo zaujímá napětí mezi mnoha stupni obecnosti, které vyjadřují různé druhy dokumentů. Tento perspektivní posun se ale nevzdaluje jen samostatné teorii umění. Stejně tak překračuje obzor jejího tradičního a zrcadlového rubu, jímž byla kritika domněle ryzích forem z pozice té které ideologie. Dějiny (ani dějiny filmu) nelze vyložit skrze dualitu skrytých pohnutek a manipulovaného vědomí. Obrazy, jimiž se NFH zabývá, jsou nadány složitou intencionalitou, jejíž bezděčné projevy nelze ztotožnit s odhalováním svých vlastních skrytých rozměrů: jsou historickým, nikoli však klinickým symptomem.

Důrazem na vznik a vnímání obrazů se NFH blíží sociologii masového vědomí a vzdaluje obecné teorii (určitého výseku) dějin, která vždy obsahuje alespoň latentní hodnocení. Teorie tím však rozhodně nemizí ze scény a NFH není ničemu vzdálenější než historickému pozitivismu. Právě naopak: většina z třidvaceti textů zahrnutých do *NFH* obsahuje svůj vlastní teoretický model, jehož aplikací definuje svůj předmět.⁶⁾ Než se pustím do dalších poznámek, rád bych shrnul každý z těchto různě obecných modelů ve třech zřetelných bodech (k označení jednotlivých modelů užívám základní číslovky a jména autorů). Vynechávám tři texty ze IV. oddílu knihy, který se věnuje historii filmového zvuku. Zdá se, že historie zvuku se nepropůjčuje témuž typu teoretických postojů jako historie obrazu; o samostatné vysvětlení této odlišnosti se pokusím níže, v bodě 2.c, a to na příkladu textu Seana Cubitta. Členění knihy do ostatních čtyř obsahových oddílů jinak záměrně opomím. Stranou ponechám též evidentní rozdíly v obecnosti pojednávaných témat.

* * *

(1) Lagnyová: skloubení kultury a společnosti nemá obecný předpis; film není autonomní sférou kultury s jasným původem; sémiotika jako obor bez předpokladu jakékoli žánrové jednoty zůstává privilegovaným nástrojem filmových studií, protože je schopna propojit teoretické a sociální konfigurace.

(2) Klingerová: vztah text/dějiny lze zkoumat v rámci utopického, a přesto konkrétního programu *histoire totale* (panorama všech relevantních kontextů zcela různé povahy); historická analýza je neslučitelná s privilegovanou pozicí diváka, což platí i pro „teoretického“ diváka známého z ideologických analýz (srov. konstrukce „mužského pohledu“); nevyčerpatelnost *histoire totale* nevyklučuje důležitější formulace jasných závěrů, ale obohacuje historii o vědomí vždy nastávající budoucnosti, a tím o možnost znovu přeskupit zkoumaná data (neskeptická revize).

(3) Elsaesser I: rozhodnutí o povaze a hloubce současného digitálního zlomu v dějinách filmu je zcela zásadní pro samu disciplínu filmové historie (jedná se o takovou změnu povahy obrazu, která zasahuje celý kontext, jímž se zabývá NFH?); motiv rozhodnutí o povaze svého předmětu zároveň zvýrazňuje teoretický rozměr NFH; pojem „zlomu“ předpokládá (stále nanejvýš sporný) pojem „počátku“ (nemáme ovšem dost dat, která by umožnila uchopit neukončenou digitalizaci pomocí analogie s urbanizací a elektrifikací, které byly podmínkou samotné kinematografie).

(4) Altman I: pojetí filmu jako textu ustupuje novému chápání kinematografie jako vícerozměrné makro-události bez ostré hranice vnitřku a vnějšku; otázku „co je film?“ nahrazuje otázka „co se děje kolem filmu?“; oko nemá automatickou prioritu před uchem a situací těla.

(5) Gunning: popularita kinematografie těží ze schopnosti přinášet bezpečné vzrušení: působivost filmu plyne právě z jeho přiznané iluzornosti; filmová „atrakce“ přináší slast tím, že naplňuje

6) Nutným doplňkem této rozmanitosti jsou společná východiska. Záložka přebalu knihy shrnuje tyto styčné body v pěti základních formulích, k jejichž pregnantnímu znění není na tomto místě co dodat.

citový prostor, který vyprázdnilo průmyslové odcizení (Benjamin, Kracauer); vztah kinematografie a slasti není převoditelný na estetickou analýzu umění.

(6) Aumont: výraz „kinematografie“ označuje soubor prvků, jimž je vlastní různá, ale vždy silná kontinuita s předešlými historickými situacemi; ke zkoumání se nabízejí proměnlivé vztahy oka, jež vnímá v rámci kulturně osvojených čili historicky kontingentních schémat, k procesu „znehýbnění“ diváka před plátnem; situace oka a těla filmového diváka má dlouhou historickou genezi, je však nadále nepřenositelná do dnešní podoby vizuálního soukromí (počítačové hry, televize).⁷⁾

(7) Singer: velkoměstský půdorys modernosti je bezprostředním předchůdcem i půdou filmu jako intenzivní stimulace smyslů; účinek filmu vychází z destrukce předmoderní zkušenosti: pozornost je rozptylována množstvím i silou podnětů, které znemožňují postupné zobecnění; filmový šok se stává součástí výcviku k životu mimo kino.⁸⁾

(8) Rabinovitzová: filmy-jízdy jako model obecné zkušenosti i specifické slasti; tento model slučuje dvě epistemicky protikladné stránky divácké situace: klíčovou roli tělesnosti a potlačení role vlastního těla díky orientaci na plátno; film jako součást aparátu, vyvolávajícího silné emoce nikoli zápletkou a vcítěním do postav příběhu, ale přemírou současných stimulů (bombardování místo dojmavého pohnutí).

(9) Musser: produkce filmu a způsob, jímž film rekonstruuje skutečnost, jsou úzce propojeny a jejich působení je vzájemné; přísně lineární vyprávění, paralelní montáž a různé formy komentáře nahrazují od roku 1907 „sestavování“ konvenčních modulů proto, že jasnější společný čas příběhu vtahuje do děje libovolného diváka bez ohledu na příliš úzké kulturní znalosti; větší pestrost vyprávění v rámci jednoho filmu předpokládá (zdánlivě protichůdný) pojem „standardního“ diváka.

(10) Elsaesser II: zrození filmu nebylo logicky ani historicky nutným procesem a jeho eklektický půdorys znemožňuje předpovídat další vývoj; již od Lumièra lze tuto situaci vystihnout pojmem virtuality, který se liší od pojmu (v budoucnu realizované) možnosti; tematizace virtuální situace vnáší do historie úvahy o nerealizovaných alternativách, které přispívají k zároveň úplnější i neuzavřené rekonstrukci historie faktické: doplnění samotné historie o imaginární rozměr ukazuje nedostatečnost opozice mezi (tzv.) imaginární a (tzv.) realistickou linií dějin filmu⁹⁾

(11) Hansenová I: předklasický a post-klasický film nesdílejí jen silné sepětí se širším kulturním kontextem: oba se vymykají ideologické analýze ideálního diváka (ať už jde o analýzu sémiotickou, nebo psychoanalytickou); uzavřený pojem filmového diváka nestačí k analýze filmové veřejnosti, jejíž zlomkovitost se vymyká dualitě vědomých a nevědomých prvků; širší pojem „veřejnosti“ si přitom drží svůj utopický rozměr.

7) Zejména první část Aumontova textu (jedná se o kapitolu z Aumontovy samostatné monografie) se opírá o návraty k různým momentům dějin malířství a je v celém sborníku nejbližší tradiční teorii filmového obrazu. Autorův klíčový pojem „proměnlivého oka“ mi není zcela jasný a nemohu jej komentovat.

8) Na okraj: Singer se opakovaně dovolává Simmela, Kracauera a Benjamina. Pro Benjamina vrcholí moderní destrukce zkušenosti první světovou válkou jako masovým projevem „nového barbarství“.

9) K Elsaesserovu pojetí *counterfactual history* viz níže v bodě 2.b. Překlad výrazu *counterfactual* je beznadějný úkol. Níže se vrátíme ke dvojímu kontextu, v němž je používán. V kontextu logiky se v Čechách běžně užívá prostý přepis „kontrafaktuální“. Tento výsledek je smutně podobný výrazu „multikulturální“ (tj. „mnohokulturní“) a nebere ohled na to, že *factual* přeložíme spíše výrazem „faktický“ než „faktuální“, *cultural* spíše „kulturní“ než „kulturální“ (ani *logical* nebo *multilateral* nepřekládáme „logikální“ nebo „mnohostranný“). Zároveň je ale pravda, že překlad typu „protifaktický“ nedává valného smyslu a na půdě logiky by způsobil zbytečný zmatek. V kontextu historie lze naštěstí použít opisů typu „historické alternativy“. Někteří lidé to vše pokládají za zbytečnou starost, protože lidstvo prý stejně vyhyne do roku 2060.

(12) Staigerová: periodizace filmové historie se nemůže řídit zlomy ve vývoji technologie; dějiny vnímání filmů představují současnost různých způsobů vnímání, které oscilují mezi jen teoreticky opačnými póly upřeného zraku a letmého pohledu; žádný z těchto pólů trvale nepřevládá (ani v rámci jednoho večera) a stejně nemožná je volba mezi sociální a fyziologickou podmíněností popisovaných afektů.

(13) Hansenová II: chápání „klasické kinematografie“ jako systému je projevem nadhistorických aspirací samotného modernismu; na pozadí vyloučené nahodilosti je klasická kinematografie nejen součástí i symptomem modernity, ale též médiem její sebereflexe; klasická kinematografie tihla spolu s modernitou k univerzální narativní formě; univerzální vyprávění však pohlcuje svůj ohraničující modernistický celek: rozpad této formy má proto zjevnou, nikoli však plně zákonitou povahu.

(14) Elsaesser III: kinematografii v současném stavu krajní rozmanitosti nelze uchopit teorií, ale skrze konkrétní příklady, jejichž povaha je otevřeně hybridní a plná odkazů či narážek; odkazy na jiná díla vyvažují dezorientaci, kterou divák zakouší na rovině expresivního a neperspektivního obrazu; tento obraz je uzavřen sérií vnitřních deformací, nikoli vepsáním do soudržného (klasického či moderního) vyprávění.

(15) Hediger: historie filmových upoutávek sice není zmenšenou kopií historie filmu, ale vykazuje obdobnou strukturu rané – klasické – současné etapy; současná a raná etapa se podobají z hlediska oběhu filmů i upoutávek na filmy; opakování rysů rané etapy v etapě současné je posíleno (nikoli determinováno) sklonem k opakování a serialitě, který se samostatně projevuje v rámci rané i současné etapy.

(16) -- (18) Historie filmového zvuku: viz níže bod 2.c týkající se (18) Cubitta.

(19) Gaudreault a Marion: kinematografie se rodí jako nová konfigurace staršího kódu a následně emancipuje jako kód přebíraný a modifikovaný novějšími médii; tyto fáze nejsou specifické pro kinematografii; každé médium se utváří pře-kódováním starších vztahů mezi různorodými prvky (kinematografie např. rekóduje fotografii a literární vyprávění).

(20) Uricchio: moderní médium filmu zůstalo z hlediska globálního působení podobně nahodilé a diskontinuální jako nehybná fotografie nebo malované plátno; časovým rozměrem filmu je následnost, jeho živlem izolace: od vynálezu telefonu v roce 1876 se obraz zpožďoval za zvukem; až televize se přiblížila masové výrobě simultánního vnímání (svět v přímém přenosu dokládá bezprostřední závislost médií na technologii).

(21) Garnicarz: vývoj od filmu v rámci varieté k filmu jako náhradě varieté je spoluurčen kulturně, společensky a ekonomicky; toto mnohonásobné podmínění ale nenabízí automatický recept na celkový intermediální vzorec včetně vylíčení vztahů filmu a divadla; formy vyprávění zde působí jako další neredukovatelný faktor.

(22) Hickethier: nerozhodnutelnost vztahu mezi dějinami televize a dějinami filmu; klasický film svět rekonstruoval, televize jej přenáší k divákovi; také televize se však vyvíjí od shrnující zkratky světa ke kaleidoskopu programů.

(23) Zielinski: romanticky laděné zápisky, zásadně odmítající historii médií (včetně NFH) ve prospěch polomystických, nesystematických spekulací o „hlubinném čase civilizací“; bujení nových médií je kuriozitou typickou pro 20. století a příští věda o médiích prozkoumá usazeniny tohoto překotného procesu; historie médií nastoupí jako další z mnoha tváří, kterou nám již od presokratických myslitelů nabízí *historia naturalis*, která zkoumá „rozhraní“ čili přesahy a nikoli obsah různých historických období-usazenin (srov. s. 516: „jako raný heuristik rozhraní se stane předmětem pozornosti Empedoklés – jeho velkorysé myšlenkové úsilí je podnět, který nás provází celými dějinami“; vzletné a smělé tvrzení, mimo jiné proto, že na základě částečně dochovaných textů nikdo z „nás“ přesně neví, v čem vlastně „velkorysé myšlenkové úsilí“

spočívalo;¹⁰⁾ Zielinski zvolil Empedokla proto, že podle legendy skočil do Etny, k níž o více než dvě tisíciletí později cestoval Athanasius Kircher a nejnověji také sám Zielinski, jenž označuje turistiku za „kartografii technického dívání se, naslouchání a kombinování“: Empedoklovo jméno má dnes ve svém štítu i jeden bar v Syrakusách, takže na „hlubinném čase“ určitě něco bude a výlet na Sicílii musí být pro zájemce o historii médií nanejvýš instruktivní).

* * *

Většina příspěvků *NFH* tedy jasně reflektuje svůj předmět spolu se svou vlastní historickou situací. Nejde přitom o historismus staršího typu. Je-li pravda, že každá rozprava získává smysl na pozadí konkrétní společenské situace, pak tato pravda platí též pro toto tvrzení samo. Budoucí změny proto promění i pohled na minulost, která nabývá proměnlivé povahy. Hledisko, z něhož se na minulost díváme, je vždy do jisté míry nahodilé, není však libovolné. Je zjevné, že texty zahrnuté do *NFH* zpochybňují pevnou periodizaci dějin filmu, zároveň však připouštějí analogičnost raněho období těchto dějin se současnou situací. Snaha sestojit tuto *analogii* na základě přesných dat jde tedy ruku v ruce s *atmosférou* spojení konce s počátkem. Výraz „atmosféra“ zde jistě nemá evokovat vágnost a nesouvisí se spekulacemi o „duchu doby“. Měl by naopak označovat „neduchovní“ a dokumentární víceznačnost, tj. možnost většího počtu stejně přesných nebo alespoň přesvědčivých vysvětlení téhož fenoménu (zřejmě obdobné užití výrazu „atmosféra“ obsahuje text Dudleyho Andrewa, který cituje Petr Szczepanik ve svém „Úvodu“, s. 27).¹¹⁾ Tato mnohost stejně přesných vazeb implikuje též možnost změny směru již ustavených kauzálních spojení: zejména tam, kde je spojení mezi příčinou a účinkem ryze formální a nijak materiální, tedy tam, kde jsou kauzálně spojeny prvky zcela odlišné povahy (např. technický vynález jako příčina změny vnímání), mohou být příčiny a účinky uvažovány v opačném pořadí (viz třeba Musser, snad také Lagnyová).

Tuto metodologickou pružnost lze chápat jako přednost: budování kauzálních konfigurací nahrazuje neprůkazný předpoklad obecných zákonů dějin. Můžeme ji však vnímat též opačně, tj. jako důvod k odvržení nejen zákonitého, ale dokonce i kauzálního výkladu. Razantní aplikaci tohoto druhého přístupu předvádí ve svém prvním textu Elsaesser, jenž rozbíjí pojem počátku (a skrze něj příčiny) s odkazem na Foucaultovu popisnou archeologii (s. 119). Tento odkaz si zaslouží bližší pozornost, stejně jako několik dalších textů, které nás nutně vedou až k úvahám o tom, není-li nakonec korelace raněho a současného stavu kinematografie či médií stejně svazující jako nosná. Reflexe současné situace jako východiska historického bádání vede často k nepochybnému, ale nebezpečně obecnému vzorci: dnešní situace je *jiná*, než byla situace moderní či klasická (hollywoodská standardizace vypravujících obrazů), *a tím se podobá* mnohem pestřejší situaci ranějšího období. Nepochybně. Společenská situace je však naprosto odlišná zejména z hlediska relevantní polarity „veřejného a soukromého“. Naopak řada technických parametrů i způsobů vyprávění zachovává až překvapivě silnou návaznost na klasické období: nová technika zřejmě nepřinesla žádné zásadně nové formy vyprávění. Nástup digitalizace, který lze pokládat za jeden z mála případů úplné proměny daného média, se dotkl jiných oborů mnohem více

10) Poznámka opravdu na okraj: zájemce o shrnutí současného stavu bádání lze odkázat na článek Catherine Osborne, *Rummaging in the Recycling Bins of Upper Egypt: A Discussion of A. Martin and O. Primavesi, L'Empédocle de Strasbourg*, *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 18, 2000, s. 329–356.

11) Právě atmosférické jevy jsou už od antiky a zejména od Epikúrova *Listu Menoikeovi* exkluzivním polem situací, které připouštějí *několik stejně platných* vysvětlení; za tento exkurz se omlouvám, nakazil mě Zielinski.

než kinematografie.¹²⁾ Po prvních pěti letech nového století není nadvláda velkých studií hollywoodského typu ohrožena pestrostí nových stylů tvorby a distribuce, ale svou vlastní a potenciálně sebevražednou strategií kasovních trháků (*blockbusters*). Snahy vysvětlit tuto strategii právě reakcí na post-klasickou krizi jsou přitom spekulativní a nemají příliš velkou faktickou oporu. Dnešní ohrožení velkých studií plyne z větších nákladů na *jeden* film; současně jsme svědky toho, že digitální prvky kinematografie jsou pouze vepisovány do této strategie, ať už jde o využití morfingu, či nových technik střihu. V této situaci, kterou dokonale ztělesňuje trilogie PÁN PRSTENŮ, lze tvrdit, že například TITANIK je opakovatelný snáze než BLAIR WITCH PROJECT. Novinkou je spíše strategie televizí typu HBO, jakkoli i v tomto případě může jít o jakýsi „model Rogera Cormana“ s větší růzností vyšších investic. Technika, společenské vnímání obrazových forem, ekonomie. Tyto tři momenty se společně vymykají klasickému období, ovšem kinematografie nepřestává napodobovat jeho výsledky včetně dříve okrajové tvorby žánrové. Toto napodobování zároveň nepřestává odkazovat k otázce novosti a módy, jejíž historicko-antropologický rozměr začala NFH zpracovávat nanejvýš slibně. Jisté úskalí může být v tom, že film prostě tihne k tomu být uměním a na poli umění vždy platí, že klasická období obsahují zárodky libovolných extrémů, avšak nikoli naopak. Dnešní NFH má však každopádně budoucnost jako součást zkoumání historie, bez ohledu na to, jak dopadne sama kinematografie.

2. Tři příklady podrobněji:

a) Tom Gunning: *Estetika úžasu: raný film a (ne)důvěřivý divák*

Gunning nevychází jen ze samotné kategorie úžasu; doplňuje ji tematizací víry. Jedná se především o víru ve skutečnost obrazu neboli diváckou důvěru, jejíž půdorys je shodný s platónskou definicí mínění, které nerozlišuje mezi věcmi a obrazy věcí, a liší se tak od vědění, které poznává obrazy *jakožto* obrazy. Divácká důvěra je kategorií jasně odlišnou od víry ve skutečnost, která promlouvá skrze obraz, což je ve většině historických situací víra náboženská. Filmy jsou, zhruba řečeno, obrazy pro diváky *s důvěrou, ale bez víry*, podobně jako fotografie nebo malba 19. století. Úžas doplňuje tuto důvěru o rozměr typický pouze pro sledování filmu. Plátno či fotografie budí úžas v mnohem slabší míře a divák na ně reaguje identifikací zobrazeného předmětu nebo situace. Úžas je spjat s vnímáním pohybu a prudké změny: divák není vystaven jednorázovému setkání s předmětem, ale příjemně děsivému šoku, jehož intenzita se v čase stupňuje (stupňování probíhá kumulací okamžiků, nikoli postupným růstem napětí). Raný film tak patří do rodiny atrakcí, nikoli moderního umění 18.–19. století, alespoň pokud platí, že cílem moderního uměleckého díla je vést diváka k nezaujaté kontemplaci krásy. Na rovině záměru není intimním ekvivalentem filmu fotografie, ale Baudelairova či Rimbaudova poesie s úsilím o „rozrušení všech smyslů“. Zjednodušení umění na vztah ke kráse předmětu a filmu na vyvolání prudké reakce v divákovi je jistě napadnutelné, ale v krátkém prostoru Gunningovy studie má své přednosti (výsledný kontrast je jasný a působivý). Charakteristiku umění a kontemplace, skrze niž je divák pohlcen předmětem, avšak zároveň vylučován ze soběstačného prostoru malby, si Gunning vypůjčuje ze slavné knihy Michaela Frieda o „pohlčení a divadelnosti“ jako dvou rysech malby 18. století: duše

12) Velká otázka: jakou roli zde hraje fakt, že před-digitální éra vyzkoušela pravděpodobně všechny viditelné tvary, které mají *komerční* využití? Např. digitální morfining je technicky vzato největší novinkou zhruba od roku 1960. Na plátně se ale projeví jen jako dokonalejší verze starších a méně přesvědčivých pokusů. Post-klasická éra zdůrazňuje krajní (obrazovou) plynulost na straně jedné a krajní (stříhovou) přetržitost na straně druhé, ale samo napětí těchto pólů prochází všemi obdobími kinematografie.

diváka se vpjít do prostoru, s nímž není spojeno jeho tělo (příkladem, který přebírá i Gunning, je malba Jeana-Baptisty Greuze).¹³⁾ Sám Fried rozšiřuje v pozdějších knihách pole svého zájmu na 19. století a po „Courbetově realismu“ analyzuje „Manetův modernismus“.¹⁴⁾ Manet je vykládán v kontextu celé „generace 1863“ a v návaznosti na francouzskou tradici soběstačného prostoru malby. Manet provádí další posun směrem k anti-divadelnosti (*antitheatricality*). Tento posun nemíří ani tak ke zrušení polaritý divák – plátno, jako spíše k jejímu vyhocení, a tím k posílení *absence* jakékoli intence plátna upřené k divákovi. Manetův obrazový prostor jako by už nebral ohled na samotný proces pohlcení či pohroužení pozorovatele, jakkoli obsah plátna určité stopy ohledu na diváka přece jen podržuje (viz *Manet's Modernism*, kap. 4). Manet zároveň promítá do obrazu svou vlastní tělesnou přítomnost, nikoli skrze autoportrét (obraz „já“), ale skrze figury, které stojí uvnitř obrazu a jednají bez zájmu o diváka (viz důstojník velící popravčí četě v *Popravě císaře Maxmiliána*). Friedovy práce publikované od šedesátých let do současnosti vřazují tyto posuny do širšího vývoje ryze moderního výtvarného umění, jehož dlouhá cesta započatá v 18. století vrcholí minimalistickými díly ze šedesátých let století dvacátého. Friedova dlouhá řada analýz je nanejvýš impozantní a jeho (často implicitní) polemika s modernismem podle Clementa Greenberga by vydala na mnoho samostatných studií.¹⁵⁾ Ve zcela jiném kontextu Gunningova textu se ale nabízí odlišná otázka: může-li např. Greuzeho malířská strategie z 18. století, která směřuje k tomu, aby vyloučila divákovo pohroužení do obrazu, sloužit jako velmi ilustrativní *opak* postupů raného čili „atraktivního“ filmu, je opravdu jisté, že totéž platí o časově mnohem bližším Manetovi nebo, ze zcela jiného úhlu, o plátech impresionistů a J. M. W. Turnera? Na rozdíl od malby 18. století podle Frieda nespolehá raný film podle Gunninga na pomalu sílící vtahování diváka do výjevu, jehož struktura tento vstup nepředpokládá, nýbrž na prudký oscilační pohyb přitahování a odpuzování. Tento raný model šoku jako by předjímal pozdější afektivní půdorys hororu, ale v mnohem mírnější, přesto však zřetelné podobě jej můžeme aplikovat na setkání s plátnem jakým je například Manetův *Mrtvý toreador*. Lze jistě namítnout, že tento příklad je zvláštní spolupůsobením stylu a prostoru Manetovy malby na straně jedné a námětu, jímž je mrtvé tělo, na straně druhé. Stejnou námítku vlastně obsahuje Gunningův odkaz k jinému malířskému dílu, jímž je *Gross Clinic* Thomase Eakinse. V poznámce 18 na straně 159 odkazuje Gunning v souvislosti s touto malbou na další text Michaela Frieda a výslovně vztahuje Friedovu interpretaci Eakinsova zobrazení otevřené rány operovaného pacienta k otázkám „estetiky atrakcí a jejího vztahu k odpudivosti“. Jde o malbu vyvolávající dvojznačný šok podobný tělesné reakci diváků raného filmu. Už sám název Friedova textu¹⁶⁾ ale naznačuje, že síla rozebíraného obrazu plyne z napětí mezi figurou a rozkladem figury: mučivá doslovnost zachyceného rozkladu přitom symbolizuje vnitřní rozklad moderního malířského realismu, který je rubem dlouhého historického procesu, jemuž Fried věnoval své tři výše citované knihy. Ze zcela jiného úhlu bychom mohli účinek blízký filmové atrakci připisovat též impresionistům nebo Turnerovi: stačí se podívat na jeho malbu *Rain, Steam and Speed* (dnes v londýnské Národní galerii) a Lumièrově lokomotivě

13) Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley : University of California Press 1980 (viz Gunning, s. 158). Kratší podobu hlavní teze obsahuje Friedův článek: *Absorption: A Master Theme in Eighteenth-Century French Painting and Criticism*. *Eighteenth-Century Studies* 9, 1975/76, č. 2, s. 139–177.

14) Michael Fried, *Courbet's Realism*. Chicago : University of Chicago Press 1990; T ý ž, *Manet's Modernism: Or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago : University of Chicago Press 1996.

15) Pro předběžné shrnutí Friedova podniku viz např. Stephen M u l h a l l, *Crimes and Deeds of Glory: Michael Fried's Modernism*. *British Journal of Aesthetics* 41, 2001, s. 1–23.

16) Michael Fried, *Realism, Writing and Disfiguration in Thomas Eakins's Gross Clinic, with a Postscript on Stephen Crane's Upturned Faces*. *Representations* 1985, č. 9, s. 33–104.

vyvstane v jistém ohledu důstojný soupeř. O jaký ohled by ale přesně šlo a jak hluboko by mohla případná blízkost sahat?

V případě filmu šokuje diváka *dokonalost výsledné iluze*, aniž by ji pokládal za výsek zobrazené skutečnosti: „divák si neplete obraz s realitou, je spíše v úžasu nad jeho proměnou prostřednictvím nové iluze promítaného pohybu. Řeč mu bere právě neuvěřitelnost této iluze samotné, tedy zdaleka ne jeho víra. Spíše než hrozivá rychlost vlaku se publiku předvádí moc filmového aparátu. Nebo, vyjádřeno lépe, jedno předvádí druhé. Úžas pramení spíše z oné magické přeměny než z nějaké souvislé reprodukce skutečnosti“ (s. 153). Gunningův rozbor je přesvědčivý a na první pohled prohlubuje kontrast mezi filmovým úžasem a působením malby nebo divadla natolik, že jejich srovnání prostě ztrácí smysl. Filmový šok je vyvolán realitou iluze samé: klíčový vztah se ustavuje mezi iluzí a technikou, která ji vyvolává, nikoli mezi iluzí a jejím nefilmovým referentem. V tomto ohledu se filmová atrakce zcela zásadně odlišuje od starších představení typu anatomických amfiteátrů v 17. století, v nichž byly inscenovány veřejné pitvy: v ohnisku představení prostě *bylo* mrtvé tělo. Na druhé straně nelze opominout fakt, že i filmová atrakce táhne diváka k předmětu, že filmový obraz pohlcuje diváka zároveň sám o sobě a s ohledem na obsah představení, čímž se vztah iluze a atrakce uvolňuje. Gunning tvrdí, že ranému filmu vévodí atrakce a iluzorní exhibice, na rozdíl od pozdějšího filmu, v němž se prosadí vyprávění a divák se stane skutečně divákem čili voyeuem (viz s. 157–158). Vývoj podmínek filmového představení toto tvrzení jistě potvrzuje. Sám vnímaný obraz se ale (tím spíše je-li vnímán jako iluze) mísí se zcela individuální fantazií diváka, a to tím lépe, čím je iluze dokonalejší a za druhé čím více se vzdaluje předvádění pohyblivých výtvarů člověka (vlak, kočár). Souhra filmového obrazu a nové techniky je nepopíratelná, ovšem vstup člověka na plátno mění situaci dost podstatně a užaslá reakce při pohledu na lidskou (i zvířecí) figuru není patrně ani v raném filmovém období zcela stejná jako v případě zachyceného vlaku. Živá figura posouvá těžiště od iluze k obsahu iluze. A také v tomto bodě se film liší od starší i soudobé malby, která je svobodnější pokud jde o možnost soustředit se na analýzu vnímání a posunout ji do středu hotové malby tak, jak to činí již zmínění impresionisté nebo Turner. Malba však zůstala u analýzy přirozeného vnímání, tedy u funkce lidského oka a jeho vztahů k přirozeným rozměrům vnímaných věcí. Blízkost filmu a malby se nakonec omezuje na divákovo zkoumání iluze bez víry. Ve filmu je vše od počátku jinak: estetika filmových atrakcí by byla sotva možná bez toho, že už ve světě raného filmu ztrácejí věci své přirozené rozměry a že film není na rozdíl od impresionismu či Turnera analytický, ale naopak pokřivující a rozptylující. Velké měřítko Lumièrových projekcí, jakkoli je lze označit za „grandeur naturelle“, ¹⁷⁾ tento rys podle všeho jen posilovalo.

Gunning má tedy jistě pravdu a pohyblivý obraz je spojen s odstraněním spíše než prohloubením iluze: pohyblivý filmový obraz, který na rozdíl od malby není a nechce být médiem estetické kontemplace, „zničil jakoukoli naivní víru ve skutečnost obrazu“ (s. 164). Jiná věc je, že taková víra ve skutečnosti nikdy neexistovala. Co bylo naopak základem značné části tvorby obrazů ve všech před-filmových epochách byla víra v *účinnost* obrazů, ať už jde o ryzí schopnost *pohnout* diváka, anebo složitější vztahy mezi divákem, obrazem a zásadně neviditelným předmětem víry, k němuž se divák skrze obraz vztahoval. Na tomto místě je zbytečné pokoušet se o shrnutí více než bohatých dějin obrazu, který není primárně uměním v muzeálním slova smyslu, a stejně tak stačí jen připomenout staleté a velmi pestré spory o idolatrii, nemluvě o korelativním pokušení extrémního ikonoklasmu: právě toto pokušení, ožívající znovu a znovu od Byzance až po alžbětinskou Anglii, osvětluje historii obrazu vzdáleným, ale tím jasnějším světlem. Což vše jen potvrzuje, že NFH

17) Viz s. 152 a pozn. 6. Upravil jsem „grandeur naturelle“ na „grandeur naturelle“, protože jinak mi to nedávalo smysl (což je na druhou stranu běžná situace a nejspíše mi zase něco uniklo).

vrací film do dějin, a to i tam, kde probírá působení filmu na individuálního diváka jakožto příslušníka moderního městského davu.

Gunning probírá samu účinnost pohyblivého obrazu i celkový kontext filmové atrakce se zjevným požitkem i erudicí. Má poslední poznámka proto jen naváže na předešlé řádky o filmu a malbě. Na s. 158, z níž jsem vyšel proto, že na ní Gunning cituje Michaela Frieda, vstupuje do textu *curiositas* čili zvědavost, na niž se Gunning odvolává proto, aby vytvořil působivý – byť poněkud anachronický – kontrast právě vůči Friedovu pojetí modernosti na poli malby 18. století. Zatímco například Greuzeho malba se na diváka nejen neobrací, ale ostentativně a důsledně jej „přehlíží“, raná kinematografie po divákovi sahá zcela nepokrytě: probouzí jeho zvědavost čili žádost očí, zkrátka *curiositas*. Takto se *curiositas* objevuje na scéně Gunningova textu, na níž pak nejen zůstane, ale posune se na předscénu a zahájí závěrečný oddíl nazvaný „Rozptýlení a ambivalentnost šoku“: „I když nutkání *curiositas* historicky sahá možná až k Augustinovi, není pochyb o tom, že 19. století tuto formu „žádosti očí“, jakož i její komerční využití, vyostřilo“ (s. 160). Zmíněné vyostření souvisí s novou městskou krajinou a dosud nebývalou koncentrací osob, kapitálu a techniky. Kvantita se zde mění v novou kvalitu. Přesto se zdá, že si moderní *curiositas*, významný faktor odlivu očí od kontemplace k atraktivní zábavě, podržuje své dávné rysy: již podle Augustina „diváka přitahuje k nehezkým výjevům jako jsou znetvořené mrtvoly“ (s. 158). V té míře, v níž staví šok z ohyzdnosti nad kontemplací krásy, raná kinematografie nachází svůj „dlouhotrvající“ historický kontext. Moderní velkoměsto jako by si podržovalo něco z afektivního půdorysu duše. Určit co přesně by znamenalo sestojit historii zvědavosti a teorii zvědavosti i úžasu, což na tomto místě nelze.¹⁸⁾ Přesto snad neuškodí připomenout, že tyto dějiny sahají hodně před svatého Augustina, a to nejméně nějakých osm staletí. Oba póly neblahé zvědavosti, naznačené v Gunningově textu, nacházíme výslovně v Platónově *Ústavě*. První z nich, zvědavost jako neurčitá touha po *jakékoli* rozptylující podívané, tvoří v 5. knize tohoto dialogu protipól touhy po soustředěném vědění (475d–476b). Druhá, zvědavost jako touha po nevšední čili *šokující* podívané, spojené se sklonem k barvitě zvrácenosti a rozkladu, je popsána velmi názorně v knize 4 (439e–440a) a pro svou zřejmou souvislost s „odpornými, nepěknými ohavnostmi“, citovanými Gunningem na s. 159, může být vhodnou tečkou za touto částí našich poznámek (překlad František Novotný):

„Ale jednou jsem cosi slyšel a věřím tomu: že prý Leontios, syn Aglaiónův, vraceje se z Peiraiea po vnější straně severní zdi a zpozorovav, že tam u kata leží několik mrtvol, měl chuť se na ně podívat, ale na druhé straně současně cítil odpor a odvracel sám sebe od toho; chvíli prý s sebou bojoval a zahaloval si obličej, ale konečně, přemožen žádostivostí, rozevřel si násilně oči a přiběhnuv k mrtvolám zvolal: ‚Tu máte, zatracenci, nasyťte se toho krásného divadla!‘“

A tečka za tečkou, včetně trochu nejisté pointy: Platón, stejně jako Gunningem citovaný Augustin, chápe chorobné sklony zvědavosti jako hrozbu pro vnitřní stavy duše. Gunning, který se primárně nezabývá individuální morálkou, ale raným filmem v jeho společenském kontextu, převádí atrakce jako rozptýlení davové. Jedním z ústředních *textů*, o které se přitom opírá, je Kracauerova úvaha

18) Pro takový (spíše ojedinělý) pokus viz třetí část rozsáhlé studie: Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt : Suhrkamp 1966 (a následná rozšířená vydání, z nichž vychází též angl. překl. *The Legitimacy of the Modern Age*. Cambridge, MA : MIT Press 1983. K otázce a historičnosti „úžasu“ viz alespoň souhrnný (byť na středověk zaměřený) článek: Carolyn Walker Bynum, Wonder. *American Historical Review* 102, 1997, č. 1, s. 1–26. Podobně laděné zkoumání a jiný materiál nabízí Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago : Chicago UP 1991, čerstvě vydaný v českém překladu S. Greenblatt, *Podivuhodná vlastnictví: zázraky Nového světa*. Praha : Karolinum 2004. Dodejme, že srovnání NFH s „kulturní poetikou“ Greenblattem inspirovaného „nového historismu“ se přímo nabízí.

„Kult rozptýlení“ („Kult der Zerstreuung“).¹⁹⁾ Paradoxní a ironickou povahu tohoto slovního spojení („kult“ a „rozptýlení“ jsou protiklady z hlediska víry i tradiční estetiky) osvětlují hned první věty textu, které bychom dnes označili za hodnotící popis přechodu od kina k multiplexu. Obludně doslovný překlad mluví za všechny komentáře: „Velké filmové domy v Berlíně jsou paláce rozptýlení; označovat je za kina by bylo urážlivé. Kina jsou početná už jen ve Starém Berlíně a na předměstích, kde slouží místním obyvatelům, a dokonce i zde už jejich počet klesá.“ Kracauer popisuje úpadek skrze expanzi, která je vlastní tváří modernosti. Hlavní rysy *rané* kinematografie podle Gunninga jsou pro něj příčinami *úpadku a konce* raného dětství filmu: „včlenění filmu do soběstačného programu [tj. do kontextu atrakcí] jej zbavuje veškerého účinku, který by býval mohl mít. Už není samostatný, ale je vyvrhnutím určitého druhu revue, která nebere ohledy na jeho zvláštní způsob existence.“ Šok zde neplyne ze setkání s dokonalou iluzí filmu, ale z rozbití této iluze skrze juxtapozici s varietní pestrostí skutečného povrchu. *Atrakce* (tvrdí Kracauer) *filmovou iluzi nenásobí, ale naopak vysávají*. Nevysává pak ale Gunningova teorie Kracauera, mimo jiné díky obratným piruetám v čase? Kracauer popisuje situaci velkoměsta v roce 1926. Gunning cituje Kracauera v rámci své teorie rané kinematografie před nástupem převážně narativního filmu, hned vedle textu Maxima Gorkého z roku 1896. Mám v tom trochu zmatek, což je afekt asi adekvátní. Každopádně jsem Gunninga četl s potěšením a jeho výklad vztahu mezi filmem a iluzí je výborný.

b) Thomas Elsaesser I: Historie rané kinematografie

a multimédia: Archeologie možných budoucností?

II: Louis Lumière – první virtualista kinematografie?

Oba Elsaesserovy texty jsou skvělou syntézou historie a teorie; oba se pohybují v rozpětí mezi dvěma zdánlivě protikladnými póly možnosti a minulosti. Pokud chápu autorův záměr, netýká se jen tvaru *rané a zároveň* současné kinematografie, ale sahá až k základu historiografie jako takové. V tomto smyslu lze tvrdit, že Elsaesser plně tematizuje samotný odvrát NFH od předešlých schémat dějin filmu. Nejde o to, že by tím zvyšoval *raison d'être* celého proudu, protože všechny příspěvky zahrnuté v *NFH* mají vlastní teoretický rozměr. Elsaesser je prostě ve svém pojetí teoretického půdorysu NFH nejradikálnější. Jeho dva příspěvky se navíc skvěle doplňují, aniž by však říkaly totéž:

Elsaesser I zpochybňuje teleologii dějin filmu, a to skrze zpochybnění pojmu počátku. Elsaesser II zpochybňuje historii zúženou na přepis toho, „co se skutečně stalo“, a vybízí k doplnění historikovy práce o virtuální či alternativní rozměry (tedy o rozměr *counterfactual history*).

Toto shrnutí volá po okamžitém zpřesnění, a to počínaje terminologií: pojem virtuality zjevně odkazuje k aktualizaci, rozhodně však neobsahuje kauzální schéma budoucího uskutečnění dřívější možnosti. Řečeno školsky: v tematizaci historických alternativ, které zůstaly (v tomto světě) až na jednu neaktualizované, nejde o to, že by se aktualizovala možnost, která směřuje k účelové příčině, čímž naplňuje pevně daný horizont. Historickou aktualizaci však nelze redukovat ani na kauzalitu čistě účinnou, protože ji utvářejí lidé, kteří mají o alternativy aktivní a *individuální* zájem.²⁰⁾ Odtud možnost smířit virtuální rozměry dějin s výzvou k odmítnutí historické teleologie.

19) Viz G u n n i n g, s. 162–163. Kracauerův esej *Kult der Zerstreuung. Über berliner Lichtspielhäuser* vyšel poprvé ve *Frankfurter Zeitung*, první ranní vydání 4. března 1926. Pro další vydání i anglický překlad viz Gunningova bibliografie.

20) Viz P. V e y n e, c. d., s. 222.

Je tedy logické, že se Elsaesser dovolává Foucaulta a jeho archeologie, kterou můžeme definovat jako popisnou vědu o vztazích mezi různorodými prvky. Zájem o virtuální rozměry dějin není jen snahou dát promluvit dosud umlčovanému. Je mnohem spíše snahou o nový projev složený z původních slov, o přesýpaný kaleidoskop, který ukáže novou konstelaci, ale ne „skrývanou pravdu“ nebo „hluboké příčiny“. Toto shrnutí je banální a nečiní za dost Foucaultově nekauzální filosofii dějin (jejímž stále nejlepší výklad podává Paul Veyne citovaný v předešlé poznámce). Snad ale postačí k tomu, abychom pochopili Elsaesserovo výslovné převzetí Foucaultova „archeologického programu“ (s. 119) a jeho nasměrování k půdorysu, který by zahrnul více různých počátků kinematografie. Sama „kinematografie“ je pouze pojem, jemuž neodpovídá žádná „specifická esence“ (stále s. 119). Problém přitom nespočívá v aplikaci metody, která je údajně omezena na pole psaných výpovědí (jak zní Elsaesserem citovaná a dost dětinská kritika Kittlerova), ale v pochopení „archivu“ jako historického *a priori*: tedy pole událostí mezi dvěma časovými hranicemi, přičemž tyto události nejsou plně vysvětlitelné žádným anachronismem a, z téhož důvodu, nejsou vzájemně provázány jako části (historické) paměti. Což mi připadá jako dost vážný problém. Elsaesser má Foucaulta po ruce k tomu, aby přeskupil pole rané kinematografie, což dělá skvěle. Ale o Foucaulta se už nelze opírat tam, kde chceme do tohoto pole anachronicky promítnout události současné a přinutit domnělé „počátky“, aby nám řekly něco nového o ryze současném stavu médií. Proč to nejde? Protože ve zmíněné projekci překračujeme tzv. klasickou dobu filmu, která by se tím však z *hlediska Foucaultovy archeologie* stala automaticky a nutně součástí téhož pole jako kinematografie „raná“ i „dnešní“. Konstrukce historického záběru (hloubka zabraného pole) totiž není pro Foucaulta během jeho archeologického období nijak arbitrární, a to přesto, že není vysvětlována v obvyklých kauzálních pojmech. Právě naopak: kauzální vysvětlení je opuštěno proto, že zlomy mezi jednotlivými poly-obdobími jsou příliš hluboké a ostré. Foucaultova archeologie neumožní to, pro co se Elsaesser obrací k alternativní historii: tedy návštěvu výrazně odlišných situací z již dříve popsanych období (pro popis takového „přehodnocení“ či přesunu důrazu viz s. 128, 2. odstavec).

Elsaesser si je nastíněných mezí zřetelně vědom a jeho výsledný obrat k jiným východiskům je pečlivě reflektován. Má nepochybné sklony k eklettismu, ale naštěstí, na rozdíl od Kittlera a jiných, nepodléhá vnitřně zmatené mystice médií. Je mu jasné, čím jsou současná média nová: *chtějí být* společensky výrazným přesunem paměti navenek, přesněji řečeno náhradou starších forem individuální i kolektivní paměti. A je pravda, že také Foucault stojí zcela stranou školy *Annales* i tím, že vylučuje paměť, a tím jakoukoli podobu „mentality“, jako historicky nosné téma.²¹⁾

Druhý Elsaesserův text (zřejmě o něco starší než text první) vyniká tím, že nás díky soustředěnějšímu tématu (Louis Lumière) snáze vede k meritu věci: jak daleko za rámec tradiční historiografie hodlá Elsaesser jít, když užívá pojmu *counterfactual history* a zaobírá se alternativní minulostí? Zopakujme nejprve, že kontextem užití je případné propojení současného stavu kinematografie a médií s dobou kinematografie rané a před-narativní. Dodejme, že například Miriam Hansenová navrhuje propojení zdánlivě podobné, ale vychází přitom z možnosti velmi podobné práce s pojmem „veřejnosti“: spojuje předklasický a post-klasický film na základě obdobných „forem diváctví“ (viz s. 268), což je východisko mnohem užší než záměr Elsaesserův. Pro tento širší záměr

21) Foucault se také, na rozdíl od Braudela, nedopouští personifikace neosobních útvarů, jakými jsou rysy krajiny, města, anebo dokonce časová údobí. Pro tento rozměr Braudelova *Středomoří* viz již Lucien Febvre, *Un livre qui grandit: La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II. Revue historique* 203, 1950, s. 218. Na druhé straně je pravda, že až do 80. let má Foucault stejně jako Braudel sklon k posouvání dějin po nespojitých vrstvách. Tento Braudelův postup byl diskutován od počátku 50. let; viz Bernard Bailyn, *Braudel's Geohistory – A Reconsideration. Journal of Economic History* 11, 1951, s. 277–282 (hlavně s. 279).

není dnešek opakováním obsahu ani podmínek epochy, v níž se film zrodil, ale opakováním některých formálních *alternativ*, které toto zrození otevřelo. Látková povaha těchto alternativ se zdá být druhotná: sám text o Lumièrovi se týká interakce diváckého pohledu a technického aparátu, ale dalších témat je *NFH* plná. Nemám v úmyslu opakovat obsah textu (je to můj oblíbený a citoval bych ho s chutí celý). Lépe bude upozornit na možné napětí v srdci Elsaesserova postupu. Řeceno co nejjednodušeji: význam alternativní historie rané kinematografie spočívá prý v tom, že nás oživení situací, které byly v době Lumièrovy činnosti možnými budoucnostmi filmu, učiní citlivějšími pro možné budoucnosti současných médií. To je vynikající a jsem pro. Ale pokud nemá jít o pouhé zjištění, že budoucnost není osudově určena, Elsaesserův záměr jako by se mohl naplnit právě a pouze tehdy, čeká-li současná média formálně podobný vývoj, jímž prošla raná kinematografie. Pro názornost to řekněme ještě jinak: Elsaesser netvrdí jen to, že stejně jako raná doba filmu také dnešní doba filmu překypuje budoucími možnostmi, což konec konců platí o kterékoli době a skoro libovolném tématu. Na této rovině není důvod, proč nesrovnávat nástup filmu a vynález brýlí ve 14. století. Což je na druhé straně příklad, který ukazuje směr vykočení z kruhu: Elsaesser možná netvrdí ani tak to, že strukturace rané a dnešní kinematografie vykazuje podobnosti co do konkrétních obsažených virtualit a faktorů volby, jako spíše to, že některé historické konstelace vykazují vyšší počet a různost budoucích možností. Doba raného filmu a doba dnešní jsou takovými situacemi a mají půdorys mnohočetných křížovatek. Problém se ovšem vrací i v tomto případě, protože jasný kvantitativní vzorec se nám sotva podaří sestavit: není pak rozhodnutí o množství virtualit dané doby a daného tématu závislé hlavně na míře podrobnosti našeho historického zkoumání? Elsaesser se domnívá, že nikoli. V závěru svého textu totiž nazývá film „ne snad prvním virtuálním médiem, ale spíše prvním médiem kultury virtuality“ (s. 260). To asi znamená, že film je nejen jedním z případných *předmětů* úvah o virtuální historii, ale primárním *zdrojem* takového uvažování vůbec. Což je opravdu velmi blízko Godardovým *Histoire(s) du cinéma* (viz Elsaesser I, s. 125–126). A na skromnější rovině to může připomínat krásný román Jacka Finneyho *Time And Again*, doplněný fotografiemi z hrdinovy cesty do minulosti, která proto nemůže sestoupit před druhou polovinu 19. století.²²⁾

Vraťme se ještě k samotné ideji virtuálních dějin čili historických alternativ. Nejdříve trochu pořádku: už anglický výraz *counterfactuality* je užíván ve trojím významu, který odpovídá třem stupňům narušení tradičnějšího chápání *toho, co bylo*, v jednom výsledném tvaru. První význam je slabý a přenesený, protože nejde o nic jiného, než pouhé odhalení dosud neznámých fakt. Druhý význam je silnější a spočívá v myšlenkovém experimentu na téma „co by kdyby?“ (co by bylo, kdyby Napoleon býval u Waterloo neprohrál?). Konečně třetí a nejsilnější význam se uplatňuje na poli moderní logiky modalit, z níž přesahuje do metafyziky možných světů. Tento třetí obor je v našem kontextu nejméně relevantní a pro případné zájemce stačí připomenout, že nejcitovanější prací na dané téma zůstávají *Counterfactuals* Davida Lewise.²³⁾ Tuto knihu nemohu vážně komentovat, protože nerozumím větší části jejího formálního aparátu. Průzračná je ale hlavní a nekompromisní teze Lewisovy novější knihy *On the Plurality of Worlds*: veškeré virtuální a logicky nerozporné události tohoto světa jsou aktualizovány v reálně existujících světech ostatních (pokud platí, že James Dean nemusel zemřít ve faktický den své smrti čili mohl v tento den nezemřít, pak existuje takový svět, v němž nezemřel: neznamena to ale, že je v onom či kterémkoli jiném světě

22) Elsaesser zdůrazňuje též Lumièrův význam pro jiné obory bádání a jeho rezignaci na filmovou činnost. Tato rozmanitost je zřejmě doplňující stránkou společného virtuálního portréty Lumièra a jeho (filmové) doby. V jiné podobě platí totéž i pro Edisona.

23) David Lewis, *Counterfactuals*. Oxford: Basil Blackwell 1973. Viz také D. Lewis, *Counterfactuals and Comparative Possibility*. *Journal of Philosophical Logic* 2, 1973, s. 418–448, anebo *Counterfactual Dependence and Time's Arrow*. *Noûs* 13, 1979, s. 455–476.

nesmrtelný).²⁴⁾ Úskalí tohoto postoje nespočívá ani tak v ideji aktualizace všech nerozporných virtualit, ale ve stylu definice světa, který je *nejbližší* světu našemu (pravdivostní hodnota výpovědi o „nejbližším“ světě zůstává vágní, protože blízkost je věcí podobnosti). Lewisův metafyzický realismus nenašel mnoho stoupenců, jakkoli ovlivnil bohatou diskusi, vychází z různých koncepcí kauzality a statistické analýzy. Že by se diskuse tohoto mohla setkat s problémy historiografie vy-
padá na první pohled stejně fantasticky jako náš či kterýkoli jiný svět. Přesto k tomu v posledních zhruba deseti letech stále častěji (byť ne zrovna denně) dochází. Čímž se dostáváme k tzv. virtuální historii, která už může být pro úvahy nad Elsaesserem relevantní.

Virtuální historie má dnes mnoho poloh, včetně již zmíněné a často fundované historické fikce, která vytváří alternativní minulost (a tím i přítomnost a budoucnost) na základě pozměnění některé z historických daností. Nejbarvitější a v jistém smyslu nejsnadnější jsou líčení, vycházející ze změny jediného parametru. Tím je typicky „velká událost“ typu rozhodující vojenské bitvy, resp. jejího výsledku. Není divu, že velký čtenářský úspěch sklidil například sborník *Co kdyby?*, na němž se podíleli převážně historikové vojenství a který se dočkal stejně oblíbeného pokračování se širším záběrem.²⁵⁾ Konec konců i v českém překladu už je dostupný sborník *Virtuální dějiny: historické alternativy*, který jeho editor Niall Ferguson doprovodil rozsáhlou předmluvou.²⁶⁾ Elsaesser má ovšem mnohem blíže k jiné poloze. Nejde mu o to, co by se bylo bývalo stalo, kdyby Lumière nemohl navázat na stereoskop (a podobně). Jeho tázání směřuje k tomu, co virtuální rozměr znamená pro naše dnešní rekonstrukce raného filmu, jehož půdorys není měněn experimentálním ubíráním, ale doplňován novými „archivními“ objevy. Elsaesser se zde blíží teoretické poloze propracované autory typu Martina Bunzla, jehož pokračující reflexe na téma dějin a virtuality začala u přehodnocení knihy *Vyprávění a vědění*, jejímž autorem je Arthur Danto.²⁷⁾ Podle Danteho „analytické filosofie dějin“ je historie libovolné události rekonstruována skrze vyprávění. Jak říká Danto, úplný popis události spočívá v nalezení jejího místa ve všech relevantních vyprávěních. Z čehož plyne, že „úplný popis“ je nedosažitelný, protože úplný inventář všech úplných vyprávění prostě není k dispozici. Minulost je tedy otevřena budoucím reinterpretacím. Což nezní moc převratně: prostě se bude měnit náš *obraz* minulosti, ale ne ona sama. Dantův přístup nás ale může a má vést k dalšímu a závažnějšímu kroku: sám pojem toho, co samo opravdu nějak bylo, aniž bychom však přesně věděli, jak to bylo, předpokládá ohled k virtuálním minulostem, jakkoli tyto minulosti ze svého přítomného obrazu *vylučujeme*. Odtud možnost pokusit se o virtuální dějiny ve smyslu tematizace právě tohoto vyloučení. Otázka tedy zní: jak nabývají události své (zdánlivě) pevné a minulé podoby? Bunzl nabízí dvě možnosti: buď máme co činit

24) D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*. Oxford : Basil Blackwell 1986.

25) Robert Cowley (ed.), *What If? The World's Foremost Military Historians Imagine What Might Have Been*. New York : Berkley Publishing Group 2000 (řada příspěvků pochází ze zvláštního čísla *The Quarterly Journal of Military History*). Srov. R. Cowley (ed.), *What If? 2: Eminent Historians Imagine What Might Have Been*. New York : Berkley Publishing Group 2001. Srov. také literární verze podobného zkoumání, která shromáždil Harry Turtledove ve sborníku *The Best Alternate History Stories of the 20th Century*. Del Rey 2001 (k příspěvatelům patří mj. Bruce Sterling, Kim Stanley Robinson nebo Greg Bear).

26) Niall Ferguson a kol., *Virtuální dějiny: historické alternativy*. Praha : Dokořán, 2001. Čtenář, který má dost tohoto příspěvku i celého tématu, nechť sáhne alespoň po Fergusonově knize *Nešťastná válka*. Praha : Dokořán 2004 (nanejvýš pozoruhodný výklad 1. světové války, klíčové události moderních dějin).

27) Arthur C. Danto, *Narration and Knowledge*. New York : Columbia UP 1985 (původně vyšlo pod názvem *Analytical Philosophy of History*). K čemuž viz Martin Bunzl, *How to Change the Unchanging Past*. *Clio* 25, 1996, č. 2, s. 181–186.

s neměnnými událostmi, které různě popisujeme, anebo s proměnlivými událostmi, které různé popisy zahrnují. Druhý příklad je zajímavější, protože vede k otázkám kauzality a rozdílu mezi jednoduchými fakty a složitými událostmi. Bunzelův příklad zní: máchl jsem kladivem a rozbil jsem vázu a polekal jsem kočku; kolik je to událostí? Jedna složitá? Tři jednoduché? Historický popis by měl nejspíše usilovat o uchopení jednoho celku popsané situace. Což je v uvedeném příkladě triviální, ale tato triviálnost rychle mizí v situacích s mnoha fakty a mnoha jednajícími lidmi: tam, kde nelze sestrojit jasnou hierarchii většího počtu vyprávění. Což snad dále osvětluje posun, který Elsaesser navrhuje ve svém prvním a ilustruje ve svém druhém textu, posun k uvažování filmu „v rozšířeném poli“, v němž vzájemně koexistují různé vrstvy a podoby kinematografie, které se nyní hlásí o „status různých paralelních či paralaxních dějin filmu“ (s. 124–125). Historické okolnosti nepřinášejí samy o sobě odpověď na otázku „co je to film?“, ale umožňují rekonstruovat situace „kdy je film“. A znovu připomeňme, že podle Elsaessera se tyto rekonstrukce vztahují k médiu, které je s „paradigmatem virtuality“ velmi úzce spřízněno. Setkání virtuální historie a dějin kinematografie je svého druhu rodinnou slavností. Oba Elsaesserovy texty lze proto číst pro bohatství konkrétního materiálu a zároveň proto, že na tomto privilegovaném materiálu potvrzují, že „úvahy o virtualitě (*counterfactual reasoning*) hrají v historii nevyhnutelnou implicitní úlohu. Kde hrají tuto úlohu, historikové mají vždy možnost učinit je předmětem svého zájmu.“²⁸⁾

c) Sean Cubitt: *Pygmalion: ticho, zvuk a prostor*

„Budoucnost je vše, co není nyní“, čteme v textu Seana Cubitta (s. 430). Skoro by se zdálo, že stojíme před dalším prahem alternativních budoucností i *minulostí*, ale Cubitt asi míří k něčemu jinému. Sama uvedená citace patří do kontextu, který se omezuje na budoucnost ve smyslu toho co „ještě neexistuje“: ve smyslu budoucího média zvuku. Cubitt postupuje jinak než Gunning i Elsaesser, a vlastně jinak než všichni autoři *NFH*, kteří se primárně vztahují k obrazu a jeho vnímání. Jeho text nemá pevnou osu a vyvolává znovu a znovu tutéž otázku: jde o rozdíl individuálního stylu, anebo je rozdíl mezi Cubitem a většinou ostatních příspěvků spoluurčen jeho tématem? Jasnou odpověď neznám; nabízím místo ní následující, krajně stručnou poznámku, která naznačuje možnost odpovědi kladné.

Je-li moderní velkoměsto přirozenou krajinou rané kinematografie, je ihned nutno zdůraznit, že tuto modernost provází též zásadní změna zvuková. Nejde o míru intenzity, jakkoli i ta je významná. Jde spíše o to, že před nástupem elektriny mívala města zcela jinou zvukovou strukturu než dnes: díky menšímu *šumu* jí vévodil větší počet *artikulovaných* hluků i hlasů. K tomuto nanejvýš pravděpodobnému závěru dochází Bruce R. Smith jako jeden z mála, kdo se danou problematikou – konkrétně zvukovou krajinou „raně moderní Anglie“ – zabývali.²⁹⁾ Konec konců starý hudební žánr, který spočívá v polyfonním zpracování pouličních „pokřiků“ či „výkřiků“, se zdá

28) Martin Bunzl, Counterfactual History: A User's Guide. *American Historical Review* 109, 2004, s. 857. Citace nemá být efektním závěrem, ale způsobem, jak upozornit na jednu ze dvou nedávných obhajob virtuální historie, jejichž autory jsou filosof (citovaný Bunzl) a profesor práva Gregory Mitchell, Case Studies, Counterfactuals, and Causal Explanations. *University of Pennsylvania Law Review* 152, 2004, č. 5, s. 1517–1608. Mitchellův text lze stáhnout z internetu ve formátu PDF; velmi podrobně se zabývá rolí virtuálních rozměrů a kauzality v rekonstrukci událostí, které vedly ke krachu společnosti Enron.

29) Srov. Bruce R. Smith, *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor*. Chicago: University of Chicago Press 1999. Lehce tajuplný podtitul knihy odkazuje k mimořádné pozornosti, kterou autor věnuje znělému „O“.

tento závěr potvrzovat: skvělé kompozice 16. století, jimiž jsou „the cries of London“ v podání Gibbonse a Derringa, nebo Janequinovy „les cris de Paris“ na kontinentální straně průlivu, tvoří městskou protiváhu variací na strukturu ptačího zpěvu a jiných zvuků přírody. Na rozdíl od veškeré dnešní a zákonitě elektronické tvorby, která se inspiruje okolním zvukem, se jedná o polyfonie. Moderní velkoměsto je zvukově zcela jinou krajinou, v níž jde spíše o úroveň hlasitosti než o artikulaci mnoha hlasů. Zdálo by se tedy, že zvuk má (mimo jiné i svou) historii, která se vyvíjí spolu s moderní intenzifikací zrakových vjemů, které vnímáme jako kontinuální pozadí velkoměsta, a nikoli jako jednotlivé, ostře odlišené a artikulované obrazy. Do raného období filmu se však tato souběžnost promítá asi jen vzácně: zvuková změť je buď naznačována obrazem, anebo imitována změť *hudební*, což je konec konců dost blízké zmíněným postupům ze 16. století. Okolní zvuk tedy vstupuje do kinosálu s jistým zpožděním a je podle všeho krocen více než sám obraz. Tento postup je možnou reakcí na běžnou *současnost* mnoha jen málo rozlišených městských zvuků, které koexistují v jednom (jakkoli členitém) prostoru: realistický zvuk zvyšuje účinek obrazu, ale zároveň vnáší do vnímání jistý stupeň dezorientace a diváka od obrazu odpoutává. Klasický zvukový film se snaží o kompromisní vyvážení těchto dvou opačných pohybů, k čemuž dochází zcela logicky na půdě víceméně lineárního vyprávění (naopak dnešní film užívá vyšší zvukové intenzity k posílení fragmentace příběhu). Cubittův text ale nezkoumá tento klasický kompromis. Místo toho se věnuje zvuku v podobách, které asi nemají historii srovnatelnou s historií obrazu. Podívejme se, co píše na s. 408:

„Paměť a zapomínání ovládaly zvukovou percepci před nástupem záznamu, když ještě neexistovala technologie pro uchování hluků a hlasů stejným způsobem, jakým mohly být uchovány krajiny a tváře prostřednictvím malířství nebo sochařství. Zvuk je hluboce časový. Nemůže být zmražen jako obraz: samotná jeho existence závisí na materialitě pohyblivého vzduchu, na změnách tlaku a vibracích. I ty nejnepatrnější zvuky vnímané jako sebemenší okamžiky zabírají čas díky své existenci ve formě vibrací.“³⁰⁾

Zvuku prostě věnujeme jinou pozornost než viděnému obrazu. Má tedy vlastní skulpturní kvality, koncentrované tvary času příliš krátkého na to, aby založil tradici jinak než skrze neustálé aktivní opakování. Odtud Cubittův nevyslovený závěr: zvuk nemá dějiny srovnatelné s historií obrazu a na rozdíl od obrazu; obraz má i přes své možné prorocké rozměry sklon přejímat a modifikovat starší tradici, zatímco zvuk tíhne k avantgardě a budoucnosti. Ale pozor. Sedíme-li ale v uzavřených souřadnicích dnešního kina, tento rozdíl funguje opačně: zvuk nás na rozdíl od obrazu probouzí k vědomí prostoru a času, *v němž zrovna jsme*, kdežto obraz nás vtahuje do *jiného* času a prostoru, a to obvykle prostřednictvím vyprávěného příběhu.

Dodatek k jedné z Cubittových básnických citací. – Cubittův text cituje několik básníků v širokém časovém rozpětí od Ovidia přes Andrew Marvella až po Franka O'Haru. Jeho úvaha o vyvanutí hlasu z poesie druhé poloviny 20. století je průkazná, ale očekávaná (s. 418–422). Zajímavý je ale způsob, jímž využívá Shawa a jeho hry *Pygmalion* k tomu, aby nastolil situaci rozpojení zvuku a obrazu, a poté uvažoval o možnostech jejich propojení, k čemuž na okraj cituje též verzi z Ovidiových *Proměn* (v nichž hlas oživlé sochy nezazní). Snad bychom mohli Cubittovi nabídnout jinou báseň z *Proměn*, v níž je rozpojení obrazu a hlasu dovedeno do krajnosti: Narkissos a Échó se nikdy nesetkají, protože mladík je pohlcen němým obrazem a nymfa se stává jen hlasem bez obsahu. Výsledek se blíží navěky zmrzlé smyčce videa.

30) Mnozí tvůrci ambientní hudby pracují právě s tímto vnímáním, od starých nahrávek Briana Ena až po Noëla Akchotého a jeho *Rien*. Totéž asi platí pro zvukové skulptury složené z reálných zvuků, tedy pro tvorbu typu „zvukových mostů“ Billa Fontany (příklad: propojení všech zvuků na trase sahající od katedrály v Kolíně nad Rýnem po přístav v San Franciscu).

3. Místo závěru dva úkoly:

Walter Benjamin a obrazy, které nejsou uměním

Celou antologií *NFH* procházejí dva různorodé problémy, k nimž bude nutné vrátit se podrobně a samostatně. První má vlastní jméno, druhý je nanejvýš obecný. Jméno zní „Walter Benjamin“, obecným problémem zůstává postavení nejrozličnějších obrazů, které nejsou uměním, a přesto mají velký význam pro postupnou sedimentaci hrané a poté i klasické kinematografie. Zmínit oba tyto motivy jedním dechem vypadá zcela nekoherentně, ale právě Benjamin, citovaný v antologii znovu a znovu, zakládá své jedinečné pojetí „filosofických dějin“ na metafyzice bezděčné paměti, která se s uměleckou intencí pouze protíná, ale nijak na ní nezávisí. Benjamin proto neváhá sestrojit minulost opravdu silně proměnlivou. Citujme „Dějinně-filozofické teze“ číslo III:

„Kronikář, který popisuje události, aniž rozlišuje mezi velkými a malými, se tím vyrovnává s pravdou, že nic, co se kdy přihodilo, nemůže být pro dějiny ztraceno. Ovšemže teprve vykoupnému lidstvu padne beze švů jeho minulost. To znamená: teprve vykoupnému lidstvu lze jeho minulost v každém jejím momentu citovat. Každý z jeho prožitých okamžiků se stane *citation à l'ordre du jour* – podle toho, jaký den je zrovna dnem posledního soudu.“

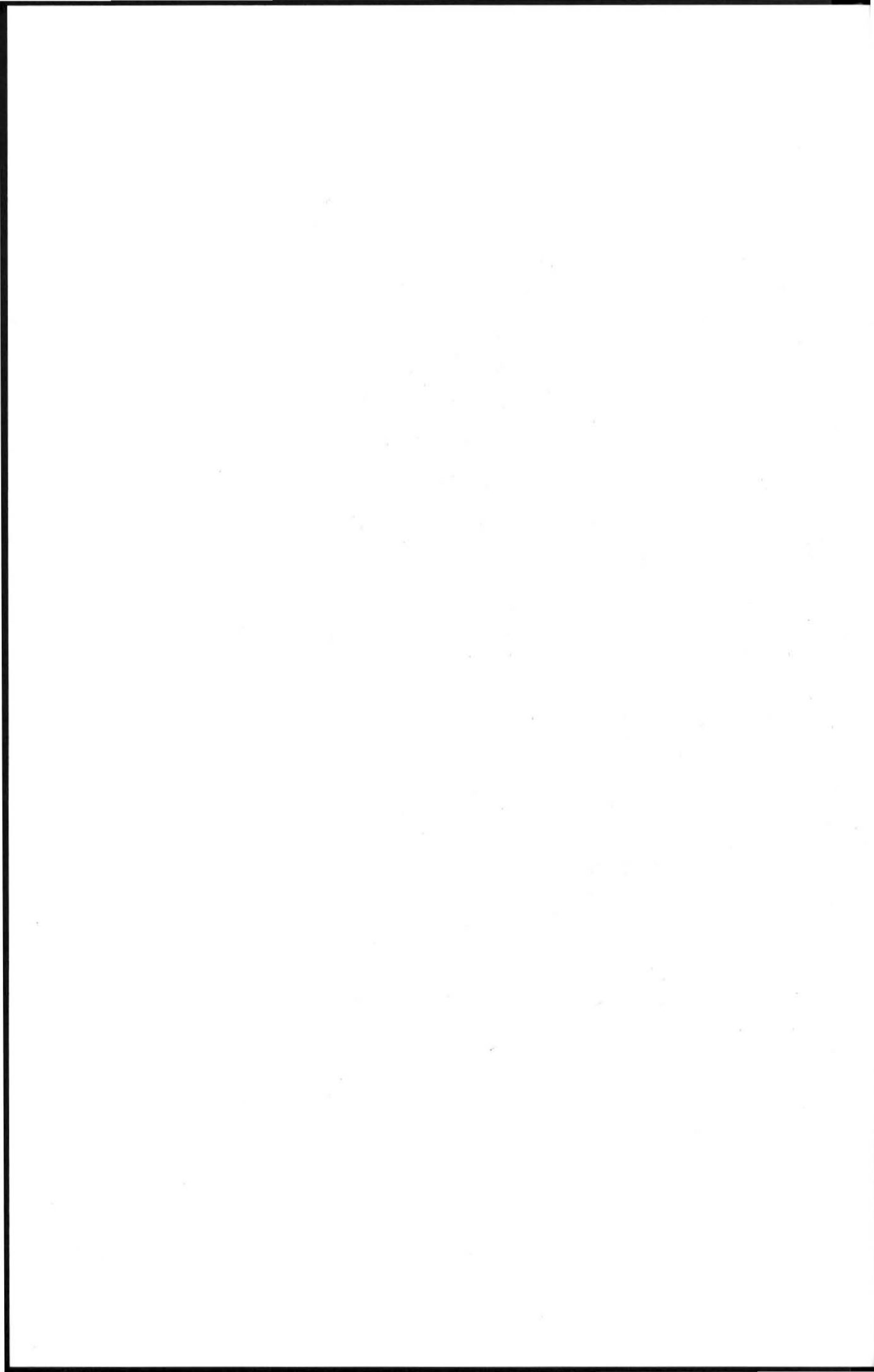
Jednotlivé momenty, z nichž pozůstává minulost, měnit nelze. Mohou však vstupovat do různých vztahů, které vyvstávají na pozadí úplného popisu jako nikoli vzájemně relativní, ale stejně vztažené k věčnosti. *NFH* je moderní disciplína a rovina věčnosti je jí absolutně cizí. Benjaminových úvah o filmu i všech jiných obrazech však může využít též k analýze toho, co úzce souvisí se skoro přirozeným rozměrem filmu: film je díky svému sepětí s ryze moderní technikou a ne-elitními vrstvami společnosti prakticky předurčen k tomu, aby pouhým faktem svého vzniku a šíření rozbil kulturní hegemonii pojmu „umění“ a zároveň proměnil náš vztah k času. Tato intuice provází film od všech jeho různých počátků a snad lze říci, že *NFH* ji nově ztělesňuje přímo na historicko-teoretickém poli. Benjamin zůstane nepřímou, ale silnou inspirací, jejíž význam dosud nejlépe naznačil text Miriam Hansenové o „modré květině v zemi technologie“, na který odkazuje sama autorka ve svém prvním příspěvku v *NFH*.³¹⁾ A protože Benjaminova teorie přesahuje pole hraného filmu (natož filmu autorského), nebylo by snad neúčelné konfrontovat ji s nedávnými úvahami o roli „obrazů, které nejsou uměním“, jež se objevily v rámci dějin výtvarného umění. Stejnomený text Jamese Elkinse³²⁾ má v tomto ohledu téměř programové vyznění a otevírá mimo jiné i řadu otázek o stylu filmů technických, dokumentárních a ryze informativních. Tedy o stylu filmů, které vedle předvádění moderní lidské společnosti naznačují, jak se tato společnost vztahuje k tvarům světa bez člověka a jak s ohledem na lidské vnímání zrychluje a dramatizuje evoluční konstrukci času, s níž je film téměř současný. Sám Elkins odkazuje na pozoruhodný článek Gregga Mitmana, který se věnuje vztahům hollywoodské technologie a Amerického muzea přírodní historie.³³⁾ Zkoumání tohoto typu by snad nemělo být čtenářům *NFH* příliš cizí.

Karel Thein

31) Miriam Hansen, Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology. *New German Critique* 40, 1987, s. 179–224. Novější text Hansenové, Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street. *Critical Inquiry* 25, 1999, č. 2, s. 306–343, jsem nestihl sehnat.

32) James Elkins, Art History and Images That Are Not Art. *The Art Bulletin* 77, 1995, s. 553–571.

33) Gregg Mitman, Hollywood Technology, Popular Culture, and the American Museum of Natural History. *Isis* 84, 1993, s. 637–661.



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

FAVA, Claudio G.

Federico Fellini : seine Filme - sein Leben / von Claudio G. Fava, Aldo Vigano ; [Deutsche Übersetzung Gabriele von Groll-Ysenburg]. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1989. - 234 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek / Herausgeber: Bernhard Matt ; Nr. 32/128). - Deutsche Erstausgabe. - Rejstřík Fava, Claudio G., 1929-, Claudio Giorgio
ISBN 3-453-03010-9 (brož.)
Životopis italského režiséra doplněný rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

FAVA, Claudio G.

Marcello Mastroianni : seine Filme - sein Leben / von Claudio G. Fava und Mathilde Hochkofler. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1988. - 316 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek / Herausgeber: Bernhard Matt ; Nr. 32/122). - Deutsche Erstveröffentlichung. - Filmografie. - Rejstřík Fava, Claudio G., 1929-, Claudio Giorgio
ISBN 3-453-02625-X (brož.)
Životopis italského herce doplněný rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

FELDMANN, Sebastian

Werner Schroeter / mit Beiträgen von Sebastian Feldmann ... [et al.]. - München : Carl Hanser Verlag, 1980. - 208 s. : il., portréty. - (Reihe Film ; 20). - Biografie, filmografie. - Bibliografie Feldmann, Sebastian, 1943-
ISBN 3-446-12855-7 (brož.)
Portrét avantgardního německého režiséra W. Schoetera a rozbor jeho tvorby

FELL, John L.

Film : an introduction / John L. Fell. - 1st ed. - London : Nelson, 1976. - xiv, 274 s. : il. - Bibliografie, rejstříky Fell, John L., 1927-
ISBN 0-17-14070-3 (Váz.)
Průvodce světem filmu určený zejména pro studenty. Pokus o komplexní analýzu jednotlivých složek filmového díla.

FERRIS, Paul

Richard Burton : seine Filme - sein Leben /

von Paul Ferris ; [Deutsche Übersetzung Claudia Walter, Bernd Eckhardt]. - [1. Aufl.]. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1983. - 319 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/59). - Deutsche Erstveröffentlichung. - Filmografie, poznámky. - Bibliografie na s. 304-305, rejstřík Ferris, Paul, 1929-

ISBN 3-453-86058-6 (brož.)

Životopis amerického herce britského původu doplněný rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

FILM

Film und Realität in der Weimarer Republik : mit Analysen der Filme „Kuhle Wampe“ und „Mutter Krausens Fahrt ins Glück“ / Herausgegeben von Helmut Korte. - Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1980. - 257 s. : il. - (Fischer Cinema). - Poznámky. - Bibliografie, rejstřík
ISBN 3-596-23661-4 (brož.)
Kniha Film a realita ve Výmarské republice obsahuje analýzu filmů Kuhle Wampe a Mutter Krausens Fahrt ins Glück (Cesta Matky Krausénové ke štěstí). Autoři tohoto díla poukazují na to, jakým způsobem se ve filmové tvorbě 20. let se odrazila politická angažovanost v uměleckém výrazu i ve specifickém typu filmové řeči. Přitom představují vývoj filmu jako prostředek nacionalistické propagandy.

FILMOVÉ

Filmové žně 1940 : 3. - 7. července ve Zlíně / [za redakce Karla Smrže]. - [Praha] : Filmové ústředí pro Čechy a Moravu, 1940. - 74 s. : čb il. - Volná příl.: program přehlídky
Publikace byla vydána u příležitosti první národní soutěžní přehlídky české filmové tvorby, uspořádané v roce 1940 ve Zlíně pod názvem Filmové žně.

FILMOVÝ

Filmový almanach československý = L'annuaire cinématographique = Film-Almanach = Film-Almanac : 1922 / redigoval Igor J. Kouša. -

Praha : Filmové nakladatelství, [1922]. –
Seznamy, adresáře
Převážnou část filmové ročenky tvoří portréty osobností a filmových pracovníků činných v československém filmovém průmyslu, opatřené krátkými notickami a rozdělených dle příslušnosti k filmové společnosti. Následují seznamy světových filmových institucí, československých kin, výroben, svazů i odborných filmových periodik.

FILMS

Films for Women / edited by Charlotte Brunsdon. – [1. vyd.]. – London : BFI Publishing, c1986. – vii, 236 s. : il. – Reprinted 1987. –
Poznámky, filmografie. – Rejstřík
ISBN 0-85170-155-8 (brož.)

Antologie článků, které se mj. zabývají tématy: prezentace žen ve filmu, ženské filmy, filmy pro ženy. Publikace koresponduje se soudobým hollywoodským trendem orientace části filmové tvorby na ženského konzumenta i se zesilujícími tendencemi ženských (feministických) hnutí, které se snaží vytvářet a produkovat vlastní filmy a odlišně prezentovat ženy.

FILMTHEATERFÜHRUNG

Filmtheaterführung : die Vorträge des ersten Schulungsjahres 1934/35 der Fachschule der Filmtheaterbesitzer / herausgegeben von Landesverband Berlin-Brandenburg-Grenzmark e.V. – Berlin : Neue Film-Kurier Verlagsgesellschaft, 1935. – 159 s.
Výběrový sborník přednášek probíhajících ve školním roce 1934/35 na Odborné škole pro správu a vedení kin zahrnuje příspěvky širokého zaměření, které umožňují vytvořit si teoretickou představu o složitosti filmového průmyslu, mj. i o problematice vedení kina.

FLASHBACK

Flashback : český a slovenský filmový plakát 1959 - 1989 : Czech and Slovak film posters 1959 - 1989 / editoři Libor Gronský - Marek Perůtka - Michal Soukup ; [autoři textů Libor Gronský, Ľubica Hustá, Juraj Jakubisko, Josef Kroutvor, Zdeněk Ziegler]. – 1. vyd. – Olomouc : Muzeum umění Olomouc, 2004. – 218 s. : barev. faksim. – Souběžný anglický text. – Autor bibliografie Nikolas Proksch. – Katalog filmových plakátů. – Bibliografie, rejstřík filmů v češtině, slovenštině, angličtině a v původním znění
ISBN 80-85227-59-2 (váz.)

Obsáhlý katalog ke stejnojmenné výstavě, která se konala od 4. března do 24. října 2004 v Muzeu umění Olomouc, v Hotelu Thermal Karlovy Vary a Domu umenia Bratislava. Výpravná publikace představuje soubor tří set plakátů od třiceti českých a slovenských autorů a snaží se s odstupem charakterizovat základní rysy poetiky českého i slovenského plakátu od konce padesátých let do listopadu roku 1989.

FREEDLAND, Michael

Jack Lemmon : seine Filme - sein Leben / von Michael Freedland ; [Deutsche Übersetzung Norbert Stresau]. – München : Wilhelm Heyne Verlag, 1986. – 271 s. : il. – (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/97). – Deutsche Erstveröffentlichung. – Bibliografie, rejstřík Freedland, Michael
ISBN 3-453-86099-3 (brož.)
Životopis amerického herce doplněný filmografií a řadou černobílých fotografií.

FRENCH, Philip

Westerns : aspects of a movie genre / Philip French. – 1st ed. – London : Secker and Warburg, c1973. – 176 s. : il. – (Cinema One ; sv. 25). – Secker and Warburg in association with the British Film Institute. – Filmografie, bibliografie French, Philip
Studie se z různých aspektů zabývá žánrem westernu.

FRERK, Friedrich Willy

Ciné Kodak Acht : Amateur-Kinematographie für jedermann / von Fr. Willy Frerk. – Berlin : Photokino-Verlag, c1933. – 91 s. : 48 il.
Frerk, Friedrich Willy
Autor radí filmovým amatérům, jak pracovat s filmovými přístroji a materiály značky Kodak.

FREWIN, Leslie

Marlene Dietrich : ihre Filme - ihr Leben / von Leslie Frewin ; [Deutsche Übersetzung Keto von Waberer]. – München : Wilhelm Heyne Verlag, 1984. – 254 s. : il. – (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/79). – Filmografie. –
Rejstřík Frewin, Leslie, 1917-
ISBN 3-453-86074-8 (brož.)
Životopis americké herečky německého původu doplněný filmografií a řadou černobílých fotografií.

FREYTAG, Heinrich

Die 12 Filmtips / von Heinrich Freytag. – Halle (Saale) : Wilhelm Knapp, 1940. – 30 s. : čb il., tab.

Freytag, Heinrich, 1904-

Dvanáct triků objasňujících pravidla pro práci s filmovou kamerou, způsob přípravy a plánování v rámci technického scénáře a následného zpracování. Brožura je určena pro začátečníky.

FRIEDRICH, Dorothea

Anny Ondrákové a Max Schmeling / Dorothea Friedrichová ; [z německého originálu ... přeložila Blanka Pscheidtová]. - Vyd. 1. - V Praze : Ikar, 2003. - 182 s., [16] s. obr. příl. : il. -

Vydala Euromedia Group, k. s. - Ikar. - Prolog, výňatky. - Bibliografie na s. 177-182

Friedrich, Dorothea

ISBN 80-249-0239-7 (váz.)

Životopisná kniha o vztahu a manželství herečky českého původu Anny Ondrákové a německého boxera Maxe Schmelinga.

FRÜNDT, Bodo

Alfred Hitchcock und seine Filme / von Bodo Fründt. - 2. Aufl. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1988. - 300 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/91). - Originalausgabe. - Filmografie. - Bibliografie na s. 294, rejstřík Fründt, Bodo, 1945- ISBN 3-453-86091-8 (brož.)

Životopis a rozbor filmů britského režiséra, scenáristy a producenta doplněný filmografií a řadou černobílých fotografií.

FRÜNDT, Bodo

Francis Ford Coppola / mit Beiträgen von Bodo Fründt ... [et al.]. - München : Carl Hanser Verlag, c1985. - 235 s. : il., portréty. - (Reihe Film, ISSN 0172-8267 ; 33). - Biografie, filmografie. - Bibliografie Fründt, Bodo, 1945- ISBN 3-446-14193-6 (váz.)

Portrét amerického režiséra, scenáristy a producenta.

FUCHSIG, Heinrich

Rund um den Film : Grundriss einer allgemeinen Filmkunde / von Heinrich Fuchsig. - Wien : Deutscher Verlag für Jugend und Volk, c1929. - Předmluva, zákonná nařízení. - Bibliografie na s. 213-217, rejstřík Fuchsig, Heinrich Stručný přehled náplně studia kinematografie je rozdělen do čtyř kapitol, z nichž každá je dále systematicky a heslovitě členěna: historie filmu, filmová technika, filmové žánry a filmové organizace a instituce, zahrnující i problematiku filmové legislativy.

GAD, Urban

Der Film : seine Mittel - seine Ziele / Urban Gad ; [die Übersetzung aus dem Dänischen besorgte Julia Koppel]. - Berlin : Schuster & Loeffler, [1919?]. - 283 s., 81 obr. příl. - Bibliografie na s. [285] Gad, Urban, 1879-1947

Autor, dánský režisér Urban Gad spojuje zkušenosti své i svých kolegů, kriticky je zhodnocuje a na jejich základě se snaží zformulovat pravidla, která vytváří základní osnovy filmové teorie.

GARNHAM, Nicholas

Samuel Fuller / Nicholas Garnham. - London : Secker and Warburg, c1971. - 176 s. : il. - (Cinema One ; sv. 15). - Secker and Warburg in association the British Film Institute. -

Předmluva. - Filmografie Garnham, Nicholas, činný v 70. a 80. letech 20. stol.

ISBN 436 09917 9 (brož.)

Portrét amerického režiséra, scenáristy, herce a producenta doplněný filmografií.

GAUTEUR, Claude

Jean Gabin : seine Filme - sein Leben / von Claude Gauteur, André Bernard ; [Deutsche Übersetzung Antoinette Gittinger]. - 2. Aufl. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1985. - 207 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/38). - Deutsche Erstveröffentlichung. - Filmografie. - Bibliografie na s. 199-206, rejstřík Gauteur, Claude ISBN 3-453-86038-1 (brož.)

Životopis francouzského herce doplněný filmografií a řadou černobílých fotografií.

GEORG, Alexander

John Cassavetes / mit Beiträgen von Georg Alexander ... [et al.]. - München : Carl Hanser Verlag, c1983. - 176 s. : il., portréty. - (Reihe Film, ISSN 0172-8267 ; 29). - Biografie, filmografie. - Bibliografie Georg, Alexander, 1942- ISBN 3-446-13769-6 (váz.)

Profil režiséra, herce a scenáristy doplněný rozhovorem, komentářem a rozbořem jeho filmů.

GIANNETTI, Louis

Understanding movies / Louis Giannetti. - 4th ed. - Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall, 1987. - xiii, 482 s., [4] s. barev. obr. příl. : il. - Předmluva, slovník pojmů. - Bibliografie v textu, rejstřík Giannetti, Louis ISBN 0-13-936329-7 (brož.)

Publikace systematicky přibližující jednotlivé složky filmové tvorby.

GOEAST

goEast : Subversionen des Surrealen im mittel- und östereuropäischen Film / [Zusammenstellung und Konzeption Hans-Joachim Schlegel]. - Frankfurt am Main : Deutsches Filminstitut - DIF, 2002. - 256 s. : il. (některé barev.). - Předmluva, poznámky, výňatky, filmografie, o autorech. - Bibliografie, rejstřík jmenný a filmů
ISBN 3-9805865-4-5 (brož.)

Sborník vydaný k sympóziu na téma surrealismus ve středo a východoevropských kinematografiích, který byl uspořádán v rámci filmového festivalu středo a východoevropských filmů goEast 2002.

GOLEM

Golem v náboženství, vědě a umění = Golem en la religión, la ciencia y el arte / uspořádal Miloš Pojar. - Praha : Židovské muzeum v Praze, c2003. - 272 s., [16] s. obr. příl. : il. (některé barev.). - Poznámky, výňatky, citáty, filmografie, seznam vyobrazení. - Bibliografie. - Obsahuje též:

Golemovský mýtus v kinematografii /

Blažena Urgošíková

ISBN 80-85608-67-7 (brož.)

Sborník přednášek ze semináře Golem v náboženství, vědě a umění, konaného 9. října 2002

v Židovském muzeu v Praze.

GRASSMANN, Joachim

Die Reichsverordnung über den Sicherheitsfilm nebst Durchführungsverordnung : mit Einführung und Erläuterungen / von J. Grassmann und O. Limprich. - Berlin : Max Hesses, c1939. - 87 s. - (Schriftenreihe der Reichsfilmkammer ; Band 1). - Předml. Grassmann, Joachim
Plné znění bezpečnostních předpisů a nařízení, vydaných Říšskou filmovou komorou, které byly platné v Německu od listopadu roku 1939.

GRIERSON, John

Grierson on documentary / edited with and Introduction by Forsyth Hardy. - London : Collins, 1946. - 256 s., 92 obr. příl. - Předml.. -

Rejstřík Grierson, John, 1898-1972

Soubor časopisecky publikovaných prací skotského filmového kritika a režiséra dokumentárních filmů.

GRIFFITH, Richard

The movie stars / by Richard Griffith. - 5st ed. - New York : Doubleday and Company, 1970. - xiii,

498 s. : il., portréty. - Na tit. listu uvedeno

Doubleday and Company, Inc. Garden City. -

Úvod a předmluva autora. - Rejstřík od s. 489

Griffith, Richard, 1912-1969

Velká obrazová publikace nejslavnějších filmových hvězd působících v USA.

GROLL, Gunter

Film, die unentdeckte Kunst / Gunter Groll ; mit einem Geleitwort von Mathias Wieman. - München : C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, c1937. -

xiv, 134 s. - Předmluva Groll, Gunter, 1914-

Kniha je pokusem o odhalení osnovy filmové teorie s důrazem na popis filmových stylů. Věnuje se také charakterizaci vztahu filmu k ostatním uměleckým druhům.

GUÉRIF, François

Jean Paul Belmondo : seine Filme - sein Leben / von François Guérif, Stéphane Levy Klein ;

[Deutsche Übersetzung Sybille Greiling]. -

2. Aufl. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1984. -

239 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/31). -

Deutsche Erstveröffentlichung. - Filmografie. -

Bibliografie, rejstřík Guérif, François

ISBN 3-453-86032 (brož.)

Životopis francouzského herce doplněný

komentovanou filmografií a řadou černobílých fotografií.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Monotematické bloky jsou novou strategií, kterou redakce *Illuminace* přijala s nadějí, že tím podpoří koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvoří operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadní zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata byla vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevřít specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nezpracovanými dokumenty). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům.

Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obracejte na adresu szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–25 normostran.

* * *

POKYNY PRO BIBLIOGRAFICKÉ CITACE

(níže uvedené citace jsou po věcné stránce dílem smyšlené)

monografie

Rudolf S k o p e c, *Dějiny fotografie v obrazech 1890–1945*. Praha : Orbis 1963, s. 492–493.

článek ze sborníku

Patricia Holland, Sweet it is to scan: personal photographs and popular photography. In: Liz Wells – John Hawkins (eds.), *Photography: A Critical Introduction*. London – New York : Routledge – Blacksmith 2003, s. 117–164.

článek z časopisu

Petra T r n k o v á, Club deutscher Amateurphotographen in Prag a jeho umělecké směřování na počátku 20. století. *Historická fotografie* 3, 2004, č. 1, s. 5–15.

noviny

Tomáš N ě m e č e k, Osm vražd – a co dál. Debata o dětské kriminalitě. *Respekt* 15, 2002, č. 45 (1. 11.), s. 2.

formy opakované citace

T. N ě m e č e k, c. d., s. 3n.

Tamtéž.

T. N ě m e č e k, c. d. (pozn. 3), s. 3nn.

T. N ě m e č e k, Osm vražd..., s. 3.

3/2005

Archiv – databáze – edice filmů na DVD

(uzávěrka 30. června 2005)

V odborných kruzích filmových archivářů se již více než patnáct let vedou debaty o výhodách a nebezpečích, které přináší digitální technologie pro oblasti uchovávání a restaurování filmových kopií, vydávání kritických edic archivních filmů, vývoje nových systémů počítačového zpracovávání a internetového zveřejňování dat. Přestože zdaleka nedošlo ke shodě v základních technických, metodických, právních ani terminologických otázkách, je možné přistoupit k pokusu o předběžné shrnutí základních problémů, které za tu dobu vykristalizovaly v diskusích a při prvních praktických aplikacích. *Illuminace* si v této věci neklade za cíl vytyčit správné řešení ani předpovídat budoucí vývoj, ale jednoduše zaznamenat aktuální stav mezinárodní debaty, kterou vedou archiváři, technici, vydavatelé digitálních nosičů, historici a kritici. Pracovně lze toto téma rozdělit do několika výchozích okruhů:

- Význam digitálních technologií pro filmové archivy jako instituce: aktuální stav debaty o trvanlivosti digitálních nosičů ve vztahu k nosičům analogovým, o problematice standardizace technických norem, o využitelnosti digitálních technologií v dílčích operacích přepisování a restaurování audiovizuálních materiálů.
- Reflexe aktuálního stavu v oblasti počítačových databází a jejich zpřístupňování na internetu, včetně zapojení audiovizuálních informací.
- Současná praxe vydávání a uvádění „archivních“ filmů v dvd-edicích, televizních formátech a na internetu; estetické, technické, právní ad. otázky související s nejrozličnějšími proměnami a deformacemi, kterými prochází audiovizuální informace od svého odloučení od původního materiálního nosiče a přechodu do odlišných systémů záznamu a prezentace.
- Speciální otázky historických kritických edic filmů na dvd: metodologie kritické edice audiovizuálních materiálů, inspirovaná tradicemi textologie a možnostmi hypertextového propojování dat; dvd jako nástroj prezentace výsledků historického výzkumu, komparativní filmové analýzy a výuky dějin filmu; konkrétní otázky edice různých verzí a variant téhož titulu, indexování filmového materiálu, připojování filmových i nefilmových doplňků, komentářů, audiovizuálních esejů, možné formy interaktivního rozhraní atd.
- Teoretická reflexe proměny filmové recepce vlivem rekontextualizace filmů v rámci dvd-edic a internetu.
- Nové výzvy, které přináší pilotní projekty v oblasti archivace kompletní televizní produkce a internetu (v institucích jako Institut National de l'Audiovisuel v Paříži).
- Dějiny technických systémů pro filmovou prezervaci, se zvláštním důrazem na podíl českých techniků a archivářů.

4/2005
Archeologie televize
(uzávěrka 30. září 2005)

Vztah filmových historiků a teoretiků k televizi byl většinou rezervovaný, protože televizní médium bylo tradičně vnímáno jako nepřítel a konkurent filmového umění a vysoké kultury vůbec. Televize se naopak stala častým předmětem pozornosti sociologických výzkumů a teorie komunikace, k nimž koncem sedmdesátých let přibyla kulturní studia zkoumající praktiky televizní recepce. Distance mezi filmovou historií a televizí převládala až do devadesátých let 20. století a v důsledku vedla k potlačení historické perspektivy ve výzkumu televize, protože sociologicky orientované přístupy sledovaly primárně synchronní rovinu televizní komunikace.

V posledním desetiletí se tato situace rychle mění a televize se stává objektem zájmu historických přístupů vycházejících z premis „nové filmové historie“ a „archeologie médií“. Badatelé jako Siegfried Zielinski, Knut Hickethier a Lorenz Engell v Německu, William Uricchio a William Boddy v USA či Gilles Delavaud ve Francii nabízejí nové historické pohledy na kořeny televize v kultuře modernity a tradicích audiovizuální kultury 19. a první poloviny 20. století, na politické a válečné použití televize nacistickým režimem či na vztah expanze televizního média v padesátých letech k tehdejší sociálně-politické situaci ovlivněné studenou válkou. V těchto nových výzkumech, které kladou důraz na sociální a kulturní rovinu média, se již televize nejvíce jako nebezpečný následník filmu, ale jako jeho dávný soupeř, vycházející z obdobných kulturních tradic, nebo dokonce jako jeho předchůdce, který byl v kultuře 19. století přítomen ve formě diskursivních konstrukcí audiovizuální komunikace na dálku, fikcionalizací a anticipací televizního aparátu (k nejznámějším patří utopický román Alberta Robidy *Le Vingtième Siècle*).

Monotematický blok *Illuminace* se zaměří na mediálně-historiografické otázky, které televizi pojímají jako prvek dějin audiovizuální kultury 19. a 20. století, s nímž film vstupoval do složitých interakcí a fúzí, s důrazem na kulturní recepci televize jako média a na prehistorii a praktické počátky českého (nebo československého) televizního vysílání; zvláštní pozornost by si zasloužil také archiv ČT. Stranou by ovšem neměly zůstat ani otázky pozdějších dějin televize jako instituce, její programové skladby či televizní techniky a archivace televizního vysílání.

Pro inspiraci připojujeme několik adres internetových stránek, které prezentují údaje, dokumenty a záznamy z dějin televize:

Terra Media
www.terramedia.co.uk

Early Television Foundation and Museum (Hilliard, Ohio)
www.earlytelevision.org

MZTV, Museum of Television (Toronto)
www.mztv.com

Television History – The First 75 Years (TV-history, USA)
www.tvhistory.tv

The David Sarnoff Library (David Sarnoff Collection, Princeton, New Jersey)
www.davidsarnoff.org

The World's Earliest Television Recordings
www.tvdawn.com

La Société pour l'histoire des médias
perso.wanadoo.fr/sphm/index.htm

Institut National de l'Audiovisuel
www.ina.fr/

1/2006

**Český Hollywood: dějiny a současnost
vztahů české kultury k americkému filmu**

(uzávěrka 31. prosince 2005)

Vztah české kultury a filmového průmyslu k hollywoodské kinematografii může posloužit jako impuls k novým interpretacím strategií pro konstrukci národní identity českého filmu a jeho místa v rámci Evropy. Stejně jako u evropských filmových velmocích se po většinu dvacátých a třicátých let na československém filmovém trhu projevovala jednoznačná dominance amerického zboží. Na rozdíl od Francie, Německa nebo Velké Británie ale Československo až do roku 1932 neuplatnilo vůči USA žádná restriktivní opatření omezující dovoz a nezapojilo se ani do projektu „filmové Evropy“, který měl mezinárodní spoluprací evropských zemí čelit americké filmové expanzi. Naopak se zde již od konce desátých let projevovala zvláštní symbióza mezi inklinací k Hollywoodu (zvláště v oblasti půjčoven a kin) na jedné straně a snahami o soběstačnost tuzemského průmyslu a vlasteneckým diskursem filmových podnikatelů na straně druhé.

Jiným rytmem (než v případě průmyslu) se řídily proměny vztahů české filmové kritiky a avantgardy k evropskému a americkému filmu. Po období oslnění moderní civilizací ztělesněnou americkým filmem v druhé půli desátých let (např. bratři Čapkové) a v poetismu první půle let dvacátých začal dominovat sociálně-kritický diskurs, který americkou kinematografii vnímal jako nástroj imperialismu a šíření neevropských kulturních hodnot. Na konci dvacátých let byl technologický utopismus poetistů vystřídán sociálním utopismem levicové kritiky, která obdivovala sovětskou kinematografii a Hollywood vnímala jako symbol kapitalismu. Tato situace se opět začala měnit v polovině let třicátých pod vlivem hrozby německého fašismu. Málo probádanou kapitolou zůstává oficiální postoj socialistického režimu k americkému filmu a způsob, jak se tento postoj promítl do filmové publicistiky a filmové tvorby. Stejně tak čeká na zpracování otázka, jakou roli sehrál obraz Hollywoodu v české filmové tvorbě a publicistice po roce 1989.

Zde jsou některé z možných tematických okruhů:

- Československo-americké hospodářské vztahy: jednání a dohody o filmovém obchodu; americký bojkot českého trhu v době kontingentu (1932–1934), postupný útlum amerického filmového dovozu po nástupu socialistického režimu, strategie výběru amerických filmů pro česká kina a televizi v době socialismu, oživení ekonomických vztahů po roce 1989.

- Recepce hollywoodského filmu v české filmové publicistice a kultuře obecně: počínaje prvními texty o filmu Václava Tilleho a kubistů v 10. letech přes poetisty poloviny dvacátých let, sociální kritiku přelomu dvacátých a třicátých let, poválečný návrat americké produkce, parodie amerických žánrů ve filmech socialistického období až po pirátské videokopie v letech osmdesátých a expanzi komerční hollywoodské produkce v letech devadesátých.
- Hollywoodské inspirace v české avantgardě (např. v poezii J. Seiferta či V. Nezvala), v komiksu let šedesátých a dalších oblastech nefilmové umělecké tvorby.
- Divácká recepce jako pole křížení hollywoodských vzorců s domácím kulturním kontextem.
- Hollywood jako fikce: figura hollywoodské hvězdy v české meziválečné poezii, vize a parodie amerického filmu v době socialismu; obraz USA a Američana v českém filmu.
- Americká zkušenost: čeští filmaři v Hollywoodu.

2/2006

Woody Vasulka

a tradice českého umění elektronického obrazu

* * *

ILUMINACE

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

Redakce / Editorial board:

HELENA BENDOŤ
IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFRON
PETR SZCZEPANIK
(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Vydává: NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická

Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v dubnu 2005

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

MICHAL BREGANT,
MÁRIA FERENČUHOVÁ,
PETRA HANÁKOVÁ,
MARTIN KAŇUCH,
MIROSLAV MARCELLI,
PETR MAREŠ, PETR MÁLEK,
PETER MICHALOVIČ,
MIROSLAV PETŘÍČEK,
LUBOŠ PTÁČEK, PAVEL SKOPAL,
KAREL THEIN, VLASTIMIL ZUSKA

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 E 55255; MIČ 47285

Grafická úprava / Graphic layout:
Ivan Exner

Předplatné zajišťuje /
Subscription information

Tajemnice redakce / Editorial assistant:
Ivana Lukešová

Roční předplatné pro tuzemsko
180,- Kč + 40,- Kč poštovné

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

Adresa / Address:
A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++420/2/340 928 51
++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
http: www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe

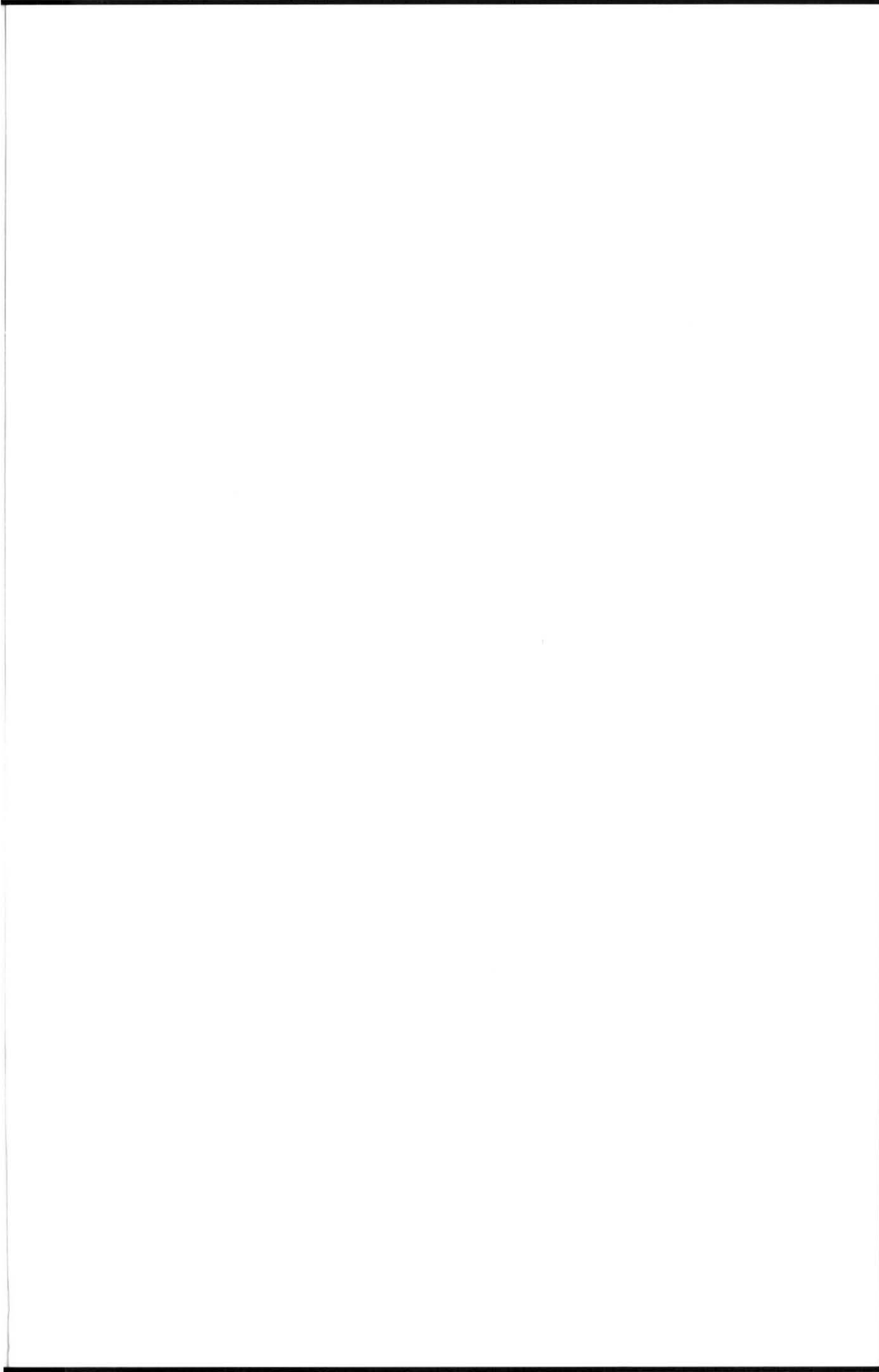
Institutional: US\$ 46,- / € 49,- *Individual:* US\$ 32,- / € 34,-

Annual subscription for other countries

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

Iluminace is published four times a year
Prices include postage

Na obálce
Sissi Spacek ve filmu Carrie
(Brian De Palma, 1976)



35 029/2005/1



10097155 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 přidržuje 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. Vyzvižení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nasržení celku ve světlo rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světlo 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 veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění 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 společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.