

proti jednotlivým tvůrcům i Kolibě osmdesátých let jako celku. Jeho stať se soustředí na tři dobovou kritikou ceněná a domácími cenami ověřená díla – filmy *Pomocník* (1981) Zoroslava Záho-
na, *Pásla kone na betóne* (1982) Štefana Uhra a *Tisícročná včela* (1983) Juraje Jakubiska. Jak už naznačuje název, polemizuje autor s jejich pozitivním hodnocením. Činí tak ovšem způsobem pro mě naprosto nepřijatelným. „A Štefan Uher už po neviem koľký raz zohral úlohy hyeny, požiera-
júcej zvyšky projektu, ktorý na Kolibe ukradli a nedovolili dokončiť niekomu inému, pre nich prí-
liš talentovanému.“ (s. 132; autor má na mysli Fera Feniče) „Čo má znamenať kapustná hlava,
ktorú bozkáva Hermína po čas rozhovoru s Valentom vo filmovej Včele? O akú kapustnú hlavu
ide? Asi o Jakubiskovu.“ (s. 124) „Streľba komunistov, Jakubiska a Jaroša má rovnaký cieľ. Vari
si možno predstaviť lepší ‚ideologický profil‘ a lepšie predpoklady pre prácu v dnešnom slo-
venskom parlamente a poslanecký plat z našich daní?“ (s. 117) Na Jakubiska a jeho *Tisícročnou
včelu*, ktorou označil za „najväčší podvod v dejinách slovenskej kinematografie“ (s. 116), je autor
obzvlášť alergický a necháva se místy unést až k vulgárně zmanipulované interpretaci. Tři jmeno-
vané filmy jsou mu ztělesněním „bučiacej slovacity“. Postižených je ovšem podstatně více – i Ha-
nák a Trančík jsou dnes pro Macka „degenerovaní slovenskí režiséři“ (s. 130). Celý tento příspě-
vek působí dojmem tvrdého žurnalistického útoku přebujelých rozměrů, ačkoliv se pod silnou
vrstvou nesnášenlivých výroků na adresu kdekoho skrývají i relevantní upozornění na místa
opravdu problematická včetně průkazných řemeslných selhání.

V posledním příspěvku *Recepcia slovenského filmu v zahraničnej kritike a publicistike* (s. 137 až
161) zpracoval **Viliam Jablonický** přehledovým způsobem zahraniční ohlasy na slovenské filmy
šedesátých až osmdesátých let. Materiálově bohatá stať s četnými ukázkami zahraničních kritik
bohužel rezignuje na jakýkoliv pokus o zobecnění, resp. interpretaci. Dokumentační hodnotu
textu pak snižují příliš zkrácené bibliografické citace v poznámkovém aparátu (chybí např. i ná-
zvy citovaných kritik).

Sborník jako celek budí smíšené pocity vyvolané rozkolísanou úrovní jednotlivých příspěvků,
často nejistě se pohybujících na žánrovém pomezí vědy a publicistiky. Odborníci, kteří s tímto
svazkem budou pracovat, jej jistě – již pro nedostatek jiné literatury – s povděkem ocení. Ale sku-
tečného docenění dojde tato knížka teprve ve vzdálenější budoucnosti. Až přestane být základní
příručkou pro slovenský hraný film 1970 – 1990 a stane se definitivně tím, čím je už nyní – do-
kumentem slovenského polistopadového času.

Ivan Klimeš

Montage/AV: intertextovost, napětí, enunciacie

Montage/AV.

Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 2, 1993, č. 2, 149 s.
(Intertextualität/Spannung).

Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 3, 1994, č. 1, 159 s.

Časopis Montage/AV, vydávaný od sklonku roku 1992,¹⁾ se rychle dostal do pozice reprezentativ-
ního odborného periodika v německé jazykové oblasti. Časopis se snaží soustavně reflektovat

1) Srov. Petr Mareš, *Úvodem k článku Stephena Lowryho*. „Illuminace“ 5, 1993, č. 2, s. 69 – 70; týž,
Druhé číslo půlletníku Montage/AV. „Illuminace“ 5, 1993, č. 4, s. 146 – 147.

aktuální problémy a metodologické trendy (zvláštní důraz je přitom kladen na kognitivní orientaci) a zároveň chce nedogmaticky a pluralisticky představovat celou velmi širokou oblast výzkumu audiovizuální sféry. Třetí a čtvrtý publikovaný sešit *Montage/AV*, o nichž zde chceme informovat, zahrnuje řadu původních i přeložených teoretických a historických studií, zčásti spojených do tematických bloků. Ty příspěvky, které pokládáme za zásadní a výrazně inspirativní, se pokusíme charakterizovat důkladněji z hlediska jejich obsahu a zastávaných stanovisek; o dalších se alespoň zmíníme.

Třetí uveřejněný sešit *Montage/AV*, označený jako druhé číslo druhého ročníku, otevírají příspěvky věnované dnes velmi frekventovanému tématu intertextovosti. Ta je přitom v redakčním úvodu (s. 3) chápána, s odvoláním na průkopnické názory M. M. Bachtina, široce a obecně, jako „dialog“ a propojování diskursů a kulturních praktik. Obě otištěné studie byly přeloženy z ruštiny. **Naum I. Klejman** se v článku *Der aufbrüllende Löwe. Zur Entstehung, Bedeutung und Funktion einer Montage-Metapher* (Řvoucí lev. K vzniku, významu a funkci jedné montážní metafor, s. 5 až 34) zabývá proslulým obrazem „oživlého“ kamenného lva v Ejzenštejnově filmu *Křižník Potěmkin*. Autor mj. poznamenává, že motiv „oživlé“ sochy – který se ostatně v Ejzenštejnově filmu vyskytuje na více místech – navazuje zřetelně spojnici s básnickým dílem A. S. Puškina (živoucí skulptura v Měděném jezdcí). Znamý historik raného ruského filmu **Juri Tsivian** (Jurij Civjan) upozorňuje v článku nazvaném *Caligari in Rußland. Der deutsche Expressionismus und die sowjetische Filmkultur* (Caligari v Rusku. Německý expresionismus a sovětská filmová kultura, s. 35 až 48) na to, že sovětský film dvacátých let se utvářel pod dvěma rozdílnými vlivy: Zatímco moskevská studia preferovala postupy amerického filmu, na leningradské a ukrajinské filmaře značně působil „německý styl“. Např. Jurij Tyňanov psal scénář k filmu *Plášť* jako „cvičení“ v duchu expresionismu. Na Ukrajině vzniklo několik variací na Murnauovu *Poslední štaci* – přitom byl tento německý film zároveň pojímán jako součást kontinuitní linie interkulturní výměny, na jejímž počátku stojí (v pozici „urtextu“) Gogolova povídka *Plášť*.

Druhý tematický blok v tomto čísle se váže na pojem *napětí* – pojem, s nímž se často operuje ve filmové publicistice a nejednou i v odborných pracích, avšak bez uspokojivé a plně přijatelné definice. Tři uveřejněné příspěvky – **Hans J. Wulff**, *Spannungsanalyse. Thesen zu einem Forschungsfeld* (Analýza napětí. Teze k jedné oblasti zkoumání, s. 97 – 100); **Peter Wuss**, *Grundformen filmischer Spannung* (Základní formy filmového napětí, s. 101 – 116); **Frank Kessler**, *Attraktion, Spannung, Filmform* (Atrakce, napětí, filmová forma, s. 117 – 126) – představují jakési „ohledávání terénu“, formulují předběžné poznámky, jež by měly – po prodiskutování a dalším zpracování – sloužit jako východisko pro budování teorie napětí a důkladný a přesný popis jeho podob.

O postižení obecných otázek usilují zejména Wulff a Wuss. Jejich výklady se v zásadě pohybují v rámci kognitivního paradigmatu a opírají se hlavně o koncepce a poznatky kognitivní psychologie, psychologie emocí a psychologie motivace. Cílem Wulffových úvah je mj. určit status napětí, místo, kde se uplatňuje; zdůrazňuje, že fenomén napětí vzniká na průsečíku struktury filmového textu, strategie filmového vyprávění, a recepčních aktivit diváka: „Text se naplňuje teprve v recepci. Aktivita diváka je komponentem textové struktury, text se nedá popsat bez přítomnosti diváka. Konstrukce napětí je proto pojímána jako sekvence textových informací, která podněcuje a řídí odpovídající sekvenci operací zpracování informace u diváka“ (s. 97 – 98).

Wulff a Wuss se shodují v tom, že rozhodující pro vznik napětí je rovina podávaných informací; na systematictější rozvedení otázky se soustřeďuje Wuss: Film se divákovi předkládá jako problémová situace k řešení; divák „chce vědět, jak to bude dál“ (s. 102), chce být schopen předvídat a kontrolovat vývoj událostí, avšak naráží na informační deficit, který ho nutí vytvářet, korigovat a zamítat různé hypotézy, který způsobuje, že jeho očekávání jsou někdy naplněna a někdy zklamána. Se složkou poznávací se přitom úzce spíná složka emoční. Podle Wussovy nejobecnější for-

mulace vzniká napětí všude tam, kde se divák setkává s neurčitostí (s. 102). Takové vymezení při své šíři a nevyhraněnosti ovšem dále vyžaduje specifikaci ve vztahu k různým filmovým žánrům a typům filmové narace (Wuss své pojetí demonstruje na třech navzájem odlišných příkladech, filmu Michelangela Antonioniho, hollywoodském filmu tradičně vyprávěném a filmu Alfreda Hitchcocka).

Frank Kessler upozorňuje na vývojový aspekt spjatý s uplatňováním napětí. Dokazuje, že napětí je v zásadě vázáno na naraci a montáž – naproti tomu nejranější filmy jsou „předmontážní“, jsou koncipovány jako sled jednotlivých výjevů-atrakcí.

Problém povahy fenoménu napětí je znovu otevřen v následujícím čísle Montage/AV (první číslo třetího ročníku). Pod souhrnným názvem *Forum Spannung* (Fórum napětí, s. 115 – 146) jsou zde otištěny kritické ohlasy na výše resumované názory a koncepce (autory protiargumentů, připomínek a doplňků jsou **Karl Sierek**, **Thomas Rothschild**, **Reinhold Viehoff** a **Peter Ohler**) a konečně krátká shrnující poznámka **Hanse J. Wulffa**.

Diskuse se mj. zaměřuje na otázku míry obecnosti, s níž je pojem napětí definován. V zásadě jako plodné se jeví neomezování úvah o povaze napětí na vyhraněné žánry (thriller, akční film apod.), resp. dokonce jen na díla Alfreda Hitchcocka, mistra jednoho typu napětí, jež sám Hitchcock označoval jako *suspense* (suspense se zakládá na rozdílné míře informací u jednajících postav a u diváka), zároveň se ale vynořuje otázka, zda nedochází vlastně ke ztotožňování napětí s každým procesem diváckého porozumění. Další poznámky se týkají např. vázanosti napětí na časové průběhy (buduje se napětí i v rámci kompozice jediného záběru?), vztahu obrazových a mimoobrazových faktorů (hudba) při utváření napětí, poměru mezi poznávací a emoční složkou v recepci filmu apod.

K tomuto bloku příspěvků se ještě připíná **Wulffova** analýza jedné ze slavných hitchcockovských scén pronásledování: *Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST. Eine situationale Analyse* (Scéna v kukuřičném poli z filmu Na sever severozápadní linkou. Situační analýza, s. 97 až 114).

Ústřední místo v tomto čísle Montage/AV zaujímá dílo klasika nové teorie filmu **Christiana Metz**e, zemřelého v září 1993.²⁾ Je tu otištěna – spolu s komentářem **Franka Kessler**a, **Sabine Lenkové** a **Jürgena E. Müllera** (s. 5 – 10) – základní výkladová pasáž z připravovaného německého vydání Metzovy poslední knihy *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film* (1991): *Die anthropoide Enunziation* (Antropoidní enunciace, s. 11 – 38). Pojem *enunciace*, pocházející z osobité lingvistické koncepce Emila Benvenista, je dnes značně rozšířen hlavně ve francouzské a italské filmologii (do češtiny se výraz *enunciace* někdy překládá jako *vypovídání*; toto znění ovšem není ustáleno a může vzbuzovat neodpovídající asociace – srov. např. jazykovědný termín *výpověď*).

Metz usiluje o novou interpretaci pojmu *enunciace*, o jeho náležitou adaptaci na specifiku filmu. Výchozím bodem je chápání *enunciace* jako té složky (slovesného) textu, v níž se projevuje přítomnost subjektů (subjektu podávajícího a přijímajícího, ovšem v postavení vnitrotextových abstraktních, strukturních instancí), a v níž se tedy do textu „vписuje“ akt produkce a recepce. Při úvahách o *enunciaci* ve filmu pak někteří badatelé (nejvýraznějším příkladem je Francesco Casetti) zachovávají subjektivní dimenzi: JÁ se obrací k TY. Metz se k tomuto přístupu staví skepticky – film pro něj představuje neosobní *enunciaci*; původce-„*enunciátor*“ se inkarnuje „do jediného těla, jež je k dispozici, do těla textu, tj. do *věci*, která nikdy nebude JÁ“ (s. 26, zvýraznil Metz). *Enunciace* tedy musí být podložena jinak: konstituuje se jako „sémilogický akt, díky jehož působení nám určité části textu ukazují text jako akt“ (s. 20 – 21); vystupuje ve filmu pro-

2) Srov. Frank Kessler, *In memoriam Christian Metz*. „Montage/ AV“ 2, 1993, č. 2, s. 146 – 147.

střednictvím reflexivních konstrukcí: „film nám vypravuje sám o sobě (nebo o kinu/kinematografii [Kino, fr. cinéma]) nebo o pozici diváka“ (s. 20). – Metzovy výklady jsou natolik komplexní, že je sotva možno shrnout je na malé ploše; navíc otištěná partie souvisí s dalšími, konkretizujícími kapitoly ve zmíněné knize. Je ovšem zřejmé, že i tato poslední Metzova kniha znamená a bude znamenat důležitý impuls pro rozvoj teoretické reflexe o filmu.

Dalším mezinárodně proslulým badatelem, kterého toto číslo *Montage/AV* představuje, je teoretik dokumentárního filmu **Bill Nichols**. Průběžným tématem přeložené studie *Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm* (Dějiny, mýtus a vyprávění v dokumentárním filmu, s. 39 až 60) je vázanost dokumentárního filmu na lidské tělo: dokumentární film klade otázku, „jak může být lidské tělo jako filmový signifikant zobrazeno ve shodě se svým statutem v souboru sociálních vztahů“ (s. 39). Tělo se zde podle Nicholse stává součástí sémiotického dění na třech osách: v narativní oblasti motivovaného času, kde vystupuje jako činitel v kauzálním řetězci, v oblasti historického času, kde vystupuje jako sociální činitel, a konečně v mytické oblasti bezčasovosti, kde vystupuje jako identifikační ikona (s. 46). Nichols tyto vztahy demonstuje na příkladě filmu *Růže v prosinci* (Roses in December; Ana Carriganová a Bernard Stone, 1982) o misionářce zavražděné v Salvadoru.

O Nicholsově teorii dokumentárního filmu pak důkladně pojednává **Christof Decker**: *Grenzgebiete filmischer Referentialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols* (Hraniční oblasti filmové referenčnosti. Ke koncepci dokumentárního filmu u Billa Nicholse, s. 61 – 82). Decker poukazuje na to, že Nicholsovo pojetí vyrůstá ze spojení kognitivistického předpokladu aktivního utváření smyslu na straně diváka s lacanovskou psychoanalýzou, feminismem, sémiotikou v tradici Ch. S. Peirce a marxisticky podloženou kritikou ideologie (s. 64), a osvětluje základní složky tohoto pojetí (typy reprezentace v dokumentárním filmu, tělo jako centrální kategorie zkušenosti, formy zobrazení těla).

Alespoň krátce k dalším příspěvkům, nejprve v druhém čísle druhého ročníku: **Yvonne Spielmannová** – *Zeit, Bewegung, Raum: Bildintervall und visueller Cluster* (Čas, pohyb, prostor: obrazový interval a vizuální trs, s. 49 – 68) – se zabývá zvýrazněním prostorového aspektu, budováním simultánních, na sebe navršených prostorů v některých dílech současného filmu (hlavní pozornost je věnována experimentům Petera Greenawaye). **Lars Henrik Gass** uvažuje ve svém eseji *Bewegte Stillstellung, unmöglicher Körper. Über „Photographie“ und „Film“* (Zastavení v pohybu, nemožné tělo. O „fotografii“ a „filmu“, s. 69 – 96) o tom, jak je ve vizuální komunikaci možno překonávat – ovšem na metaforické rovině – pasivní postavení vnímatele a dospívat ke smyslové, fyzické angažovanosti. Konečně zde **Klemens Hippel** uveřejňuje už druhý svůj příspěvek o tzv. parasociální interakci v televizi,³⁾ tj. o případech, kdy televizní moderátor vytváří iluzi bezprostředního kontaktu s diváky u obrazovek: *Parasoziale Interaktion als Spiel. Bemerkungen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie* (Parasociální interakce jako hra. Poznámky k interakcionistické teorii televize, s. 127 – 145).

Následující číslo *Montage/AV* zahrnuje vedle už uvedených studií historicko-filozofický výklad **Ulrike Hickové** o optických aparaturách (*camera obscura*) jako modelech lidské percepce – *Die optische Apparatur als Wirklichkeitsgarant. Beitrag zur Geschichte der medialen Wahrnehmung* (Optická aparatura jako záruka skutečnosti. Příspěvek k dějinám mediálního vnímání, s. 83 – 96) – a přehled nových prací o filmové hudbě od **Georga Maase**: *Der Klang der Bilder. Ein Streifzug durch neue Bücher zum Thema Filmmusik* (Zvuk obrazů. Putování novými knihami k tématu filmová hudba, s. 147 – 155).

3) Klemens Hippel, *Parasoziale Interaktion. Bericht und Bibliographie*. „Montage/AV“ 1, 1992, č. 1, s. 135 – 150.

Celkově obě sledovaná čísla *Montage/AV* představují bezesporu zajímavou, podnětnou a informačně bohatou četbu, někdy ovšem – nutno dodat – také četbu dost náročnou; ten, kdo nepatří k zasvěcencům, kteří se suverénně pohybují ve spleti současných proudů v teorii filmu, filozofii i dalších disciplínách, narazí občas na místa hermetická, nepřístupná, vzdálená mu způsobem uvažování i vedením argumentace.

A na závěr ještě poznámka: V době psaní této recenze se objevilo páté číslo *Montage/AV*, jež je tentokrát monotematicky věnováno nové interpretaci nacistického filmu.

Petr Mareš