

Literární obzor

Mezi plátny

Angela Dalle Vacche: *Cinema and Painting. How Art Is Used in Film.*

University of Texas Press, Austin 1996. 303 s.

Poměr mezi filmem a ostatními uměleckými druhy je jedním ze stálých filmologických témat. Především v Evropě byla odedávna patrná snaha stvrdit právoplatné postavení filmu jako sedmého, osmého či devátého umění, případně jako desáté múzy, ale právě tyto pokusy potvrzovaly vlastně jeho uměleckou méněcennost – ono šaldovské „uměníčko“. Ostatně filmoví tvůrci sami, často přímo parazitující na umělecké autoritě literatury, divadla nebo výtvarného umění, měli na tom lví podíl.

Film byl nakonec přecejen vpuštěn do umělecké arény, ale bez šance na výraznější uplatnění v konkurenci zavedených umění. Až s ofenzivním nástupem popkultury, kdy se prolomily mantinely onoho pomyslného kolbiště a hierarchický řád Umění se zachvěl v základech, ztratila otázka uměleckého statutu filmu svou dřívější naléhavost. Spor o uměleckost filmu skončil tím, že film je technické médium s masovým působením a nakonec ani nesejde na tom, zda bude mít své místo mezi ostatními uměními; rozhodující je šíře, moc a síla jeho vlivu, potažmo finanční koloběh kinematografického byznysu. Evropské umělecké ambice filmu skončily víceméně tím, že „umělecký film“ se dnes v americké filmové terminologii prosazuje jako označení filmového žánru.

Otázka vztahu mezi filmem a ostatními uměleckými druhy však zůstává přesto stále živá a provokativní: intertextová zkoumání, která jsou dnes významnou součástí filmové teorie a estetiky, jsou toho nejlepším důkazem. Zpočátku byl předmětem zájmu především vliv filmu na literaturu či divadlo, postupně se ukazovalo, že ovlivňování, či lépe pulsace, je proces vzájemný, probíhající v mnoha směrech a v prostoru, nikoliv lineárně. Tvzení o prostém ovlivnění kupř. určitého literárního díla nebo autora filmem je obvykle spíše matoucí, neboť podceňuje ontologickou odlišnost. Prostá „vlivologie“ patří tedy do oboru domněnek, jenže identifikace a zejména interpretace vzájemného ovlivňování mezi filmem a ostatními uměleckými druhy je téma kromobyčejně přitažlivé.

Relace film – literatura patří k filmovému i filmologickému řemeslu odedávna, vždyť film užívá slovesnost od samého počátku. Tentokrát však obrátíme pozornost k relaci **film – malířství**, což je sice poměrně úzký tematický okruh, nenáleží však jen do oblasti filmové historie anebo speciálně k určitým žánrům (životopisný film). Mezi plátnem malířským a plátnem projekčním prostě existuje napětí jak v čase, tak, řekněme, v prostoru filmu a malby jako uměleckých disciplín.

Dnes se zdá, že film se vyvíjí v duchu technologických proměn, že se postupně rozplývá v technických médiích. Mám za to, že to je skutečně pouhé zdání, neboť právě nástup nových médií ukázal, že film, ať už má mezi klasickými uměleckými druhy jakékoliv pořadové číslo, patří mezi ně přinejmenším jedním svým podstatným rysem – totiž komunikační strukturou. Filmové médium je podle mého názoru jedním ze „starých“ umění. Musíme za ním do kina, toho starodávného technického zařízení, a tam se můžeme (za určitých příhodných okolností) oddat kontaktu s konkrétním uměleckým dílem. Podobně jako jdeme do divadla za Snem noci svatojánské nebo do muzea za Dámou s hranostajem. Pomíjím tu fakt, že různá umělecká díla si můžeme zprostředkovat, přiblížit až domů pomocí různých médií, počínaje knihou, přes fotografii až k videu. Chci totiž zdůraznit, že ve všech jmenovaných případech jde o kontakt divákova já s určitým uměleckým dílem, kdežto nová média se svou interaktivitou tuto intimitu zrušila: do tohoto nového

komunikačního modelu vstupují trsy možných informací, které se neustále množí – snad k prospěchu uživatele.

Video, jak je známe a užíváme, je pro nás praktickou pomůckou, ale zároveň je jedním z technických předstupňů nových médií. Z toho patrně vznikla domněnka, že v nich film jaksi zmizí. Jistě, náleží do jejich rodokmenu, pokud jde o holou podstatu technických obrazů – to nám ovšem neříká nic podstatného ani o filmu ani o nových médiích. Film – podobně jako třeba poesie nebo sochařství – zůstává sám sebou, jen spoluutváří svět dnešních (a zítřejších) technických médií. Tady se už ovšem ztrácejí tradiční vztahy příčiny a následku, vzoru a nápodoby. Tady je už sotva možné hovořit o vlivu jednoho uměleckého druhu na jiný.

Vraťme se proto na území „klasického“ filmového umění. Je pozoruhodné, že výtvarná oblast byla ve vztahu k filmu tradičně méně zkoumána než oblast písemnictví. Většinou se spokojujeme s nalezením podobností mezi obrazovou (výtvarnou) stylizací a určitým výtvarným stylem.¹⁾ Setkáváme se poměrně často s citacemi, prokazatelně záměrnými připomínkami konkrétních uměleckých děl nebo stylů, které má pak filmová kritika odhalit a interpretovat. Něco docela jiného však je hluboká a vzácná příbuznost filmu a výtvarna, jejich symbióza, jak ji můžeme pozorovat v dílech mnohých avantgardních a nezávislých filmařů.²⁾ Dále bychom si mohli položit například otázku, do jaké míry je vizuální podoba určité epochy, a třeba ne příliš vzdálené, v našem povědomí stvořena nebo aspoň poznamenána filmem. Takových otázek se nabízí celá řada a mohou sahat daleko za filmová bádání, třeba k psychologii a sociologii.

Je mimo pochybnost, že relace mezi filmem a malířstvím, respektive výtvarným uměním stojí za velmi podrobné, speciální studium, z něhož může mít užitek nejen filmologie, ale také dějiny a teorie výtvarného umění.³⁾ Důkazem jsou nejen rozsáhlé výstavní projekty určitých uměleckých směrů či období, které do sebe zahrnují také film, ale především velké výstavy z poslední doby, provázené obsáhlými knižními katalogy (*Peinture – Cinéma – Peinture* v Marseille v roce 1990 nebo *Art and Film Since 1945. Hall of Mirrors* letos v Římě). Zbývá jen urazit tu cestu od víceméně náhodných motivických sond k soustavnému studiu.

* * *

K těmto úvahám mě přiměla nedávno vydaná kniha *Cinema and Painting* (Film a malířství), již její autorka, profesorka na Yale University, Angela Dalle Vacche dala podtitul *How Art Is Used In Film* – Jak se ve filmu používá umění. Na první pohled je to jedna z řady filmových knih, jak je produkují americká universitní nakladatelství: teoretická úvodní kapitola a pak několik konkrétních analytických studií. V případě recenzované knihy je třeba rovnou říci, že teoretizování se autorka spíše vyhýbá (a to i tam, kde bychom to očekávali). V první části knihy vymezuje své zkoumání jako tematické a intertextové a vyrovnává se se základními tituly literatury předmětu, konkrétně s monografií Anne Hollanderové *Moving Pictures* (1989) a Jacquesa Aumonta *L'œil interminable* – Nekonečné oko (1990). Zatímco spis Anne Hollanderové je

- 1) Při vši úctě k filmovým tvůrcům, zejména kameramanům, je to výsledek právě jejich sklonu pomáhat filmu tím, že kompozičně či světelně připomenou cosi z obecného povědomí o dějinách výtvarného umění. Vytvářejí tak nepochybně klíčovou situaci; ale nechme tento problém stranou, neboť vyžaduje vždy specifické hodnocení.
- 2) Jako ilustraci zvolím na jedné straně známou citaci portrétního obrazu Otto Dixe ve filmu *Kabaret* (Cabaret; Bob Fosse, 1972), na straně druhé experimentální filmy Stana Brakhage, v nichž se nikterak necituje, spíš se mohou jevit jako samostatná (pohyblivá) abstraktní výtvarná díla.
- 3) Autorka knihy, o níž píše dále, je přesvědčena, že dějiny umění přece nemohou věčně ignorovat film, protože „s příchodem filmu se navždy změnil význam slova „umění“ i význam slova „dějiny““.

autorce poněkud vzdálenější (zejména zaměřením na protofilmové prvky v evropské malbě), Aumontova kniha se jejího studia dotýká blíže. Dalle Vacche se však s Aumontem v mnohém rozchází, a to i v interpretaci a hodnocení konkrétních tvůrců a filmů. Aumontův přístup je podle Dalle Vacche příliš široký – a dodejme, že také patrně příliš teoretický. Podobně je tomu s dalšími autory, na něž se autorka odvolává – narodil od Pascala Bonitzera (*Décadrage: Cinéma et Peinture*, 1985) a Jean-Louise Leutrata (*Kaleidoscope*, 1988) však Angela Dalle Vacche založila svou knihu na promyšleném výběru analyzovaných filmů a na jejich co nejpodrobnějším „čtení“.

Výběr filmů se může zdát zpočátku poněkud nelogický, ale postupně vyplyne, nakolik byl důmyslný: zvolila filmy vzniklé za různých historických okolností, v různých kulturních kontextech, ale všechny režírované silnými tvůrčími osobnostmi.⁴⁾

V jejím přístupu se úročí současné metody a koncepce filmové teorie. Setkáváme se v jejích rozbořech nejen s vyvážeností produkčních aspektů a tematologickou analýzou filmů, ale jsou tu použity takové pojmové nástroje jako národní a sexuální identita apod.

Chci zde podrobněji referovat alespoň o studii věnované tanečnímu filmu Vincente Minnelliho *Američan v Paříži* (*An American in Paris*, 1951), který je pro celou knihu klíčový, tak jako je toto dílo emblematické pro vztah filmu a malířství. Malířství je tu součástí všech složek a vrstev filmového díla a umělecká tvorba obecně v něm spoluutváří téma.

U *Američana v Paříži* je identifikace „vlivů“ poměrně snadná záležitost; film je jednoznačně inspirován dílem malířů jako Henri Rousseau, Raoul Dufy, Maurice Utrillo, Auguste Renoir, Henri de Toulouse-Lautrec. Autorka však popisuje také světelné kvality záběrů a scén, které evokují malby Edouarda Maneta či Edgara Degase. Ke všem těmto klasikům francouzské malby pak autorka přidává ještě jméno fotografa Eugène Atgeta, které v souvislosti s tímto filmem nebylo, myslím, dosud vysloveno. Připomínka Atgeta v této kapitole je tak bezděčným důkazem, že omezení na **malířství** je nakonec jistým handicapem celé koncepce knihy.

Je pozoruhodné, jak do analýzy *Američana v Paříži*, tohoto jediného amerického filmu v celé knize, pronikla i jistá ironie: autorka píše, že Minnelli udělal z pařížského prostředí přelomu století jakýsi Disneyland („Parisland“), vlastně cosi bytostně amerického: tematický park.

Na analytické a srovnávací poznatky a hodnocení je kniha vskutku bohatá, a to i v rovině interpretační. Kapitola věnovaná *Američanu v Paříži* se však přece jen poněkud vymyká velmi odvážným tvrzením – totiž analogií mezi tímto filmem a malířskou tvorbou Jacksona Pollocka. Autorka netvrdí, že by Minnelli při filmu „myslel na Pollocka“, ale snaží se (někdy trochu krkolomně) argumentovat, že tu jsou určitá evidentní spojení. Zejména prý transformace malby a tance, hledání kořenů elementární tvořivosti. Ve finální taneční scéně filmu pak prý jde o totéž jako v Pollockově action painting: malíř doslova tančil na plátně a dotýkal se tak hranic vědomí podobně jako balet v té legendární sedmnáctiminutové scéně, která přišla společnost MGM na 450 000 dolarů... I Minnelli tu prý sděluje pomocí tance a barvy, také ovšem pohybem kamery a hudbou, emocionální apel díla.

Pokládám sice paralelu s Pollockem za poněkud problematickou, ale zároveň tuším, že tento způsob netradičního hledání „příbuzenských“ vztahů mezi filmem a výtvarným uměním je při vši možné omylnosti cestou, jak rozvrátit myšlenkové a metodické stereotypy filmových analýz. Angela Dalle Vacche si je moc dobře vědoma rizika, které podstupuje, když se pouští do takto odvážných analýz a srovnání; ví, že se dotýká otázky tvůrčí intence, která je ve filmu (podobně

4) Autorka sama připouští otázku, proč nepojednala také například o některém filmu Petera Greenawaye, když sama říká, že v takovém v *Břichu architekta* je vlastně zahrnuto vše, o čem píše. Svou knihou ukazuje, že své otázky myslí velmi vážně a chce je tedy klást různým tvůrcům, aby na ně našla co možná široce platnou odpověď.

jako například v architektuře) zvlášť složitá, neboť film je zpravidla výsledkem spolupráce většího počtu autorů. Také proto nemluví o přímém vlivu anebo záměru, ale o „kulturních afinitách“.

* * *

Zmíňme se ještě alespoň o kapitole věnované *Červené pustině* (Il deserto rosso; Michelangelo Antonioni, 1964), jež se vyznačuje zejména velmi citlivou analýzou funkce a významového rozpětí barvy, sexuální odlišnosti postav (píše se zde o autorově „vizuálním ventrilokvismu skrze ženskou protagonistku“). Na evropského čtenáře však působí poněkud nezvykle autorčina snaha ukázat na *Američanovi v Paříži* a *Červené pustině* spojitosti evropského uměleckého filmu a hollywoodského muzikálu à la MGM. Právě tyto meta-interpretace jsou patrně tím nejsobitějším, ale zároveň nejproblematictější, co osmero studií Angely Dalle Vacche přináší.

Knihla obsahuje ještě analýzy těchto filmů: *Markýza z O.* (La Marquise d'O...; Eric Rohmer, 1975), *Bláznivý Petříček* (Pierrot le fou; Jean-Luc Godard, 1965), *Andrej Rublev* (Andrej Rubljov; Andrej Tarkovskij, 1966), *Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich W. Murnau, 1922), *Utamaro a jeho pět žen* (Utamaro o meguru gonin no onna; Kendži Mizoguchi, 1946), *Tereza* (Thérèse; Alain Cavalier, 1986). Autorka vidí každý film v dialogu s malířstvím: V *Markýze z O.* odhaluje nejen originální adaptační metodu, ale zejména dialektiku obrazu a slova, která je základem vztahu malířství a filmu. *Bláznivého Petříčka* autorka interpretuje jako dílo ikonofobické, *Andreje Rubleva* naopak jako ukázkou ikonofilie; pokouší se rozplést tajemství tradice a modernosti v malířství i ve filmu, nachází kořeny expresionistického Murnauova filmu v německém romantickém malířství. V Cavalierově filmu vidí příklad filmu, který je už mimo závislost na malířství a spíš nás učí dívat se nově na tradici malířského žánru.

Na závěr chci jen říci, jaké „ponaučení“ podle mého pro nás vyplývá z knížky Angely Dalle Vacche: intertextové zkoumání se tu znovu ukazuje jako optimální východisko k hlubšímu poznání filmového díla, totiž takovému poznání, které směřuje za hranice díla samého a vytváří předpoklad k věrnému, ale originálnímu interpretačnímu výkonu. Bude u nás zřejmě třeba více myšlenkové a tvůrčí odvahy, abychom se s podobnými svazky setkávali také na domácí půdě.

Michal Bregant