

Obzor

Historie jistých tendencí filmové historie

David Bordwell: *On the History of Film Style*.

Harvard University Press, Cambridge, MA – London 1997, 322 stran.

Pro Davida Bordwella, jenž je znám jako jeden z čelných představitelů neoformalismu, neexistuje ostrá hranice mezi filmovou teorií a historií: myšlenku prosazovanou mj. mysliteli frankfurtské školy, dle níž se zkoumání teoretická a historická navzájem předpokládají (každému empirickému výzkumu předchází – ať už přiznaně či nikoli – určitá teoretická rozhodnutí, stejně jako každá teorie musí do jisté míry vycházet z empirických zjištění), přejímá důsledně za svou. Důkazem toho je i kniha *O historii filmového stylu*, jež není ani tak pokusem o vytvoření vlastní souhrnné historie filmového stylu (svůj částečný příspěvek ke stylistické historii přináší v rozsáhlé šesté kapitole, kde zkoumá, jak se ve filmu rozvíjela práce s hloubkou pole) jako spíše kritickou historií/theorií této historie, resp. jejích tří hlavních variant.

V první kapitole Bordwell chvályhodně objasňuje svá východiska, záměry a metody. Styl definuje jako „systematické a signifikantní používání technik média“ (s. 4), které se dají rozdělit do čtyř hlavních skupin: 1. mizanscéna (práce s herci, svícení atd.); 2. práce s kamerou (rámování, barevnost atd.); 3. střih; 4. zvuk. Styl je pak „výsledek určitých charakteristických technických rozhodnutí ze strany režiséra“ (s. 4). Historie stylu tvoří dle Bordwella podstatnou součást estetické historie filmu (vedle ní rozlišuje tři další hlavní směry filmové historie: dějiny filmového průmyslu, dějiny filmové technologie a dějiny vztahů filmu ke společnosti či kultuře). Bádání historika filmového stylu řídí dvě hlavní otázky: 1. Jaké jsou signifikantní vzorce kontinuity a změn filmového stylu? 2. Jak mohou být tyto změny vysvětleny? Právě na základě odlišných odpovědí na tyto otázky Bordwell rozlišuje tři hlavní prozatímní výzkumné programy: standardní, dialektický a opoziční. Ty víceméně sdílejí tentýž základní příběh dějin filmu, který ovšem jinak organizují a mají jiná vysvětlení pro změny a kontinuity, jež v tomto příběhu odhalují.

V druhé kapitole se Bordwell zabývá prvním z těchto výzkumných programů. Nazývá ho standardní verze a za jeho představitele považuje např. Sadoula, Brasillache a Bardéche, Arnheima či Rothu. Dle této verze se film stal uměním poté, co přestal být pouhým záznamovým médiem (v okamžiku přechodu od realismu Lumièrů k magické fikci Mélièse). Standardní verze vidí dějiny filmu jako lineární historii odkrývání esence filmu, přičemž dle Bordwella tato víra v esenci filmu byla sice nanejvýš problematičtější (jedenak ji každý může vidět v něčem jiném, jednak taková esence dost možná vůbec neexistuje), nicméně se ukázala být produktivní. Zkoumání prvních historiků a teoretiků byla určována jejich výchozím „rozhodnutím“, že film je svébytné umění. Potvrzení jeho specifčnosti bylo hledáno především v práci s kamerou a střihem. To, co nezapadalo do scénáře historiků standardní verze, bylo ignorováno: přehlížena byla práce s hloubkou pole, mizanscéna, ten druh střihu u Portera či Griffitha, který nesloužil k posilování dramatickosti a plynulosti příběhu atd.

Dialektický program historie filmového stylu (popisovaný ve třetí kapitole), jenž specificky přepisuje standardní verzi, se objevuje ve čtyřicátých letech ve Francii s tzv. novou kritikou a lidmi jako Astruc, Leenhardt či Bazin. Základní kánon je rozšířen o nové tvůrce (Renoir, Welles, Wyler), do centra zájmu se dostávají nové stylistické prostředky (dlouhý záběr, hloubka pole), jež pro příznivce „staré“ standardní verze filmové historie nenesou požadovanou estetickou hodnotu,

protože nepotvrzují film coby umění založené na deformaci svého materiálu („reality“), ale naopak jej rozvíjejí v jeho realistické tendenci. Právě to ovšem požadují historici dialektického programu, pro něž esence filmu spočívá – jak to poněkud zjednodušeně popisuje Bordwell – v jeho ontologickém realismu. Zatímco historici standardní verze upřednostňovali „čistý“ film, v dialektickém programu jsou vyzdvihovány i kvality filmů „divadelních“ či „literárních“. Zatímco ve standardní verzi byla za vrcholný stylistický prostředek filmu považována abstraktní montáž složená z heterogenních fragmentů, dialektický program vyzdvihuje *découpage* (rozzáběrování), jež rozbíjí časoprostorový celek do bližších pohledů. Od modernistického pojetí filmu standardní verze se Bazin a jeho současníci odchylovali důrazem na realismus, obhajobou filmu jako média, jež svou vitalitu čerpá z toho, že je inherentně populárním uměním (odtud též obhajoba hollywoodských filmů s jejich „neviditelným“, ale propracovaným stylem), i preferencí stylistických prostředků pro standardní verzi nezajímavých či přímo „nepřipustných“.

Ve čtvrté kapitole Bordwell popisuje návrat modernismu, jenž se odehrál jednak v experimentující kinematografii let šedesátých, jednak v dalším odlišném programu dějin filmového stylu. Za hlavního představitele této opoziční verze filmových dějin považuje Noëla Burche. Zatímco Bazin a „jeho“ dialektický program avantgardu víceméně ignoroval, v opoziční verzi je dualita avantgardy a mainstreamové kinematografie hlavním organizujícím principem. Opoziční verze nejen umožnila odhalit návrat modernismu ve snahách Godarda či Renaise, ale zároveň umožnila znovupromyslet modernismus němému filmu. Vrací se oceňování časoprostorové diskontinuity, abstrakce a stylizace (oproti důrazu na realismus u dialektického programu), modernistická fragmentární montáž je opět stavěna proti dlouhým záběrům a práci s mizanscénou. Nicméně techniky preferované Bazinem a spol. nejsou jednoduše popřeny, ale zakomponovány do nového pojetí, jež klade důraz na dialektické napětí mezi různými stylistickými prostředky, stejně jako mezi tzv. institucionálním módem reprezentace a módy opozičními.

Pátou kapitolu věnoval Bordwell projektům zkoumání filmového stylu během posledních tří desetiletí. Zmiňuje zde několik významných historiků i teoretiků (např. Salt, Gunning, Musser, Thompsonová, Debray) a některé z jejich poznatků, které opět svébytně přehodnocují předcházející tradice historického bádání. Jedna z podstatných změn spočívá ve skutečnosti, že toto přepisování dřívějších dějin se stalo vědomou praxí: historici si uvědomili, že je nutné chápat předchozí tradice spíše jako hypotézy určené k přezkoumání, než jako navždy dané pravdy, na kterých by bylo možné okamžitě stavět. „Revizionismus je produktem profesionalizace filmového výzkumu,“ píše Bordwell (s. 139). Charakteristické pro tyto současné historiky též je, že se nesnaží sepsat všeobšáhlé syntetické dějiny filmu, ale spíše se zaměřují na detailní zkoumání úzce vymezených oblastí (ve smyslu prostorovém i časovém).

Bordwell ve své knize velmi přínosně odhaluje dominantní tendence jistých historiků či historiografických směrů, všímá si toho, jak tyto své tendence odůvodňují, i toho, jak ignorují ty filmy a názory, jež nezapadají do jejich příběhu dějin filmu. Bordwell sám se podobnému nebezpečí také neubráníl – daní za obecnost a dramatické vykreslení vzájemně se popírajících a korigujících verzí filmové historie byla jistá zjednodušení. Například shrnout názory všech historiků a teoretiků desátých až třicátých let na jediné společné tvrzení, dle něž (prý) má být film uměleckou deformací reality spíše než jejím záznamem, je příliš generalizující: teoretici a historici těch let dozajista nebyli tak svorní, Bordwell záměrně ignoruje difference mezi nimi. Sporné je též jeho popsání opoziční verze: jednak není zcela jasné, v čem se vlastně liší od standardní verze nebo jestli je „jen“ jejím pokračováním, jednak myšlenky Noëla Burche lze jen těžko brát jako reprezentativní pro všechny modernistické filmové historiky a teoretiky tohoto období.

Mezi hlavní kvality Bordwellovy knihy patří preciznost a metodičnost. Jeho snaha zakotvovat se stále v empirii, v přesných, ověřitelných faktech vede ovšem místy k tomu, že v teoretické

zaměřených pasážích působí jeho psaní poněkud těžkopádně. Bordwell nejen že není ochoten sám se pouštět do abstraktnějšího, filosofičtějšího psaní „evropského“ typu, ale navíc se na takové psaní dívá s až nespravedlivou antipatií, jak dokazuje jeho kritika filmových knih Gillesse Deleuze, kterého (nepřesvědčivě) obviňuje z nekritického převzetí historiografické tradice a následného upevňování historických schémat pomocí jakési nové teologie. Bordwellova touha po „objektivitě“ a přesnosti se signifikantně projevuje též v tom, že klade větší důraz na zkoumání dominantních estetických norem na úkor zkoumání odchylek, originálních inovací (jedním z důsledků je pak i jeho preferování narativního filmu na úkor filmu experimentálního).

Bordwell se na jedné straně snaží budovat víceméně klasickou, systematickou teorii/historii filmu (jasně vymezující objekt svého zájmu, stejně jako svá východiska a metody, jež mají zaručit objektivitu a trvalost poznání), na straně druhé ji rozšiřuje o jisté postmoderní impulsy (nedůvěra k „velkým vyprávěním“ a k „teologickým“ argumentům; důraz na dobovou podmíněnost myšlení a z toho plynoucí vědomí neukončitelnosti procesu poznání, nemožnosti dosažení jediné věčné „správné“ teorie/historie).

Kniha *O historii filmového stylu* je – trochu paradoxně – systematickou studií o přínosech i chybách systémů, které v zájmu své ucelenosti přehlížejí vše, co by jejich jednotu narušilo. Bordwell se při tom přiklání víc na stranu systému, metody: zpětné revize odhalují pochybení a omezení jednotlivých systémů, nicméně ty si i tak – nebo snad právě proto – uchovávají svou hodnotu. Bordwellova svébytně konzervativní verze „dekonstrukce“ filmové historie nechce tuto historii rozmetat, ale očistit ji od nepravd (nejen konkrétních, ale i metodických), a tím ji zachránit.

Helena Bendová

Tri otázky na adresu neo(post)štrukturalizmu

Manfred Frank: *Co je neoštrukturalizmus?*

Sofis – Pastelka, Praha 2000, 434 stran, náklad neuveden.

Manfred Frank, autor monumentálnej knihy *Co je neoštrukturalizmus?*, ktorá zásluhou prekladateľa Miroslava Petříčka vyšla v češtine, je nemecký autor. Tento fakt je v prípade tejto knihy viac než púhe konštatovanie, pretože jeho akademické nemecké hermeneutické školenie výrazným spôsobom poznamenáva lektúru a interpretáciu toho, čo označuje termínom *neoštrukturalizmus*. Aj keď Frank preferuje termín *neoštrukturalizmus* pred termínom *postštrukturalizmus*, ktorý je rozšírený v našom kultúrnom priestore, uvedomuje si problematickosť jeho použitia. Termín *postštrukturalizmus* odmieta preto, že po štrukturalizme nenastúpil svoju víťaznú cestu vo francúzskom filozofickom myslení *postštrukturalizmus*, ale došlo aj k pádu doláru na svetových finančných trhoch a vzniku mierového hnutia. Manfred Frank, a napríklad aj v tomto sa ukazuje jeho hermeneutické školenie, totiž termín *postštrukturalizmus* explikuje predovšetkým dejinne, teda ako niečo, čo chronologicky nasleduje po štrukturalizme. Lenže v tomto prípade prefix *post* má iný význam než dejinný, okrem iného poukazuje na intímnu príbuznosť so štrukturalizmom, ale zároveň aj na jeho transgresiu. To samozrejme neznamená, že termín *postštrukturalizmus* – a vôbec všetky termíny začínajúce prefixom *post* – je neproblematický. Je prinajmenšom tak problematický ako