

Obzor

Co ví americké filmy o teorii?

Thomas Elsaesser – Warren Buckland: *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis.*

Arnold, London 2002.

Společné dílo dvou předních filmologů vzniklo z podnětu Thomase Elsaessera. Elsaesser je vedoucím Katedry filmových a televizních studií Amsterdamské university, na niž pozval přednášet Warrena Bucklanda (ten působí v současné době na Chapmanově universitě v Kalifornii). Kniha je tedy výsledkem cyklu přednášek o filmové teorii pro studenty Amsterdamské university. Její název tak představuje jen část vlastního tématu knihy a vlastně v souladu s pedagogickými záměry autorů maskuje její hlavní cíl, jak jej formuloval Elsaesser: „Myslím, že nejlepší způsob, jak studenty učit teoretická paradigmata, je výklad úzce spojit s analýzami filmových textů, aby okamžitě viděli, zda a k čemu je dané paradigma užitečné. Je třeba ukázat, že různé přístupy osvětlují různé rysy daného filmu, odlišné aspekty jeho textuality a audiovizuální kompozice. Záměrně jsem vybral nové filmy, protože jsem věděl, že studenti je budou znát, zajímat se o ně a mít na ně již nějaké názory.“¹⁾ Zvolené teoretické přístupy jsou v osmi kapitolách aplikovány na devět vesměs vysokorozpočtových populárních amerických filmů (SMRTNOSNÁ PAST, ANGLICKÝ PACIENT, ČÍNSKÁ ČTVRTĚ, PÁTÝ ELEMENT, LOST HIGHWAY, JURSKÝ PARK a ZTRACENÝ SVĚT, NÁVRAT DO BUDOUCNOSTI, MLČENÍ JEHŇÁTEK). Na každý z filmů jsou přitom použity dvě různé teorie, které tak umožňují názorně demonstrovat odlišnost analytických výkonů (a jejich závěrů), pokud jsou vedeny z různých stran a opřeny o odlišná teoretická východiska. Struktura jednotlivých kapitol (teorie – metoda – analýza) je určena explicitně zastávanou pozicí, podle níž existuje pevná vazba mezi teorií, metodou a analýzou. („Teorie hraje klíčovou roli při vývoji metody a provádění analýz filmů.“²⁾) Teorie je chápána v souladu s terminologií Gilberta Rylea jako deklarativní vědění, „vědění-že“ (*knowing-that*), zatímco metoda jako procedurální vědění, „vědění-jak“ (*knowing-how*). Autoři jsou si samozřejmě vědomi určité předsudečnosti a hodnotového zatížení každé teorie, což ovšem chápou jako samotnou podmínku vědění a aplikace konkrétní metody při analýze, která umožní postihnout určité aspekty struktury filmu a sledovat film z perspektivy hodnot výchozí teorie. Elsaesser s Bucklandem tak přijímají jako nezbytná právě ta omezení „teorie“, která kritizuje Kristin Thompsonová při obhajobě „neoformalistického přístupu“, umožňujícího aplikaci „mnoha metod“.³⁾ Tento striktně dodržovaný postup „od teorie k analýze“ je ostatně do značné míry důsledkem hlavního (pedagogického) záměru knihy, jak o tom svědčí např. poznámka Thomase Elsaessera, vyslovená jinde: „Když začínám pracovat na novém historickém projektu, mám tendenci vycházet nikoli z určité teorie, ale určitého problému.“⁴⁾

- 1) Petr Szczepek, *O novém Hollywoodu a alternativních dějinách kinematografického aparátu. Rozhovor s Thomase Elsaesserem.* „Film a doba“ 48, 2002, č. 4, s. 210 – 216.
- 2) Thomas Elsaesser – Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis.* London 2002, s. 3.
- 3) Srov. Kristin Thompson, *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod.* „Illuminace“ 10, 1998, č. 1, s. 5 – 36.
- 4) P. Szczepek, c. d.

Z devíti kapitol knihy psali první („Filmová teorie, metody, analýza“) oba autoři společně a o jednu se podělili (jde o kapitolu věnovanou filmu ČÍNSKÁ ČTVRTĚ, který analyzoval Buckland z pozic tematické kritiky a Elsaesser provedl dekonstruktivní analýzu). Ze zbývajících kapitol pochází čtyři od Bucklanda, který tedy provádí analýzy vycházející z osmi různých teoretických pozic. Ve většině případů se jedná o disciplinované a funkční představení příslušné teorie a provedení následné analýzy, jejíž zajímavost a přesvědčivost je do značné míry determinovaná zvoleným teoretickým východiskem. To je nejpatrnější v případě aplikace statistické analýzy stylu, rozpracované Barry Saltem, na film ANGLICKÝ PACIENT. Tento typ analýzy se snaží o postižení individuálního stylu režiséra pomocí jeho kvantifikovatelných parametrů (délka a velikost záběrů, pohyb kamery, úhel záběru či výraznost střihu, měřená pomocí časoprostorové odchylky od předchozího záběru). Statistická analýza je využitelná třeba v případě pochybností o autorství nebo nejisté chronologie děl určitého autora (obdobně se využívá i v literární vědě), nicméně čtenářská atraktivnost analýzy zachycující styl v podobě tabulek a grafů není pochopitelně vysoká. S její aplikací je zřejmě nejčastěji možné se setkat v případě určování průměrné délky záběrů filmu (či filmů určitého období – David Bordwell např. takovouto kvantifikací podkládá své závěry o „zesílené kontinuitě“ současného hollywoodského filmu).⁵⁾

Nejpřesvědčivější je Buckland v kapitole věnované Lynchovu snímku LOST HIGHWAY, na který bravurně aplikuje dvě významné naratologické koncepce. Přestože oba jejich autoři (David Bordwell a Edward Branigan) patří ke kognitivistické linii filmové teorie, ukazuje srovnávací analýza rozdílné možnosti použití těchto koncepcí.⁶⁾ Jako flexibilnější se přitom ukazuje Braniganova teorie, předpokládající osm různých a vzájemně se nevylučujících rovin narace. Divák přitom mezi nimi může „přecházet“ či dokonce interpretovat data na několika rovinách současně, což umožňuje adekvátně popsat i velmi spletité scény, v nichž je obtížné určit narativního činitele. Kupříkladu to, že divák vnímá určitý záběr zpočátku jako nefokalizovaný a následně se ukáže, že je fokalizován, je možné konzistentně vysvětlit ne jako divákův omyl, ale jako přechod na jinou rovinu narace.

Oproti tomu zřejmě nejspornější kapitolu celé knihy představují analýzy filmů JURSKÝ PARK a ZTRACENÝ SVĚT, na něž je aplikována nejprve realistická (a to především bazinovská) filmová teorie a poté teorie možných světů.⁷⁾ Ta se opírá o modální logiku, jež překonala omezení logického pozitivismu a umožnila zkoumání možných světů a reprezentaci možného tím, že bere v úvahu neaktuální entity a situace. Buckland se výslovně hlásí k Rescherovu konceptualismu, který chápe možné světy jako konceptuální konstrukce jazyka a mysli, jež mají odlišný ontologický status než aktuální svět. Buckland tímto způsobem vysvětluje povahu digitálních obrazů, které na rozdíl od analogového obrazu postrádají spojení s aktuálním světem (obdobně jako konceptuálně konstruované možné světy). Digitální speciální efekty údajně „vytvářejí percepční iluzi, že tento možný svět je světem aktuálním. Obrazy dinosaurů nejsou produkovány opticky, což znamená, že nepředstavují pozorovatelné události předkamerové reality, fyzicky zachycené za pomoci

5) David Bordwell, *Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film*. „Film Quarterly“ 2002, č. 3, s. 16 – 28 (srov. překlad textu v přítomném čísle *Iluminace*, s. 5 – 28).

6) Srov. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. London 1985; Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. New York 1992.

7) Druhá část této kapitoly není jako jediná v recenzované knize původní, je totiž zkrácenou verzí Bucklandova textu publikovaného ve *Screenu*. Srov. Warren Buckland, *Between Science Fact and Science Fiction: Spielberg's Digital Dinosaur, Possible Worlds, and the New Aesthetic Realism*. „Screen“ 40, 1999, č. 2, s. 177 – 192. K diskusi o textu srov. též C. P. Sellors, *The Impossibility of Science Fiction: Against Buckland's Possible Worlds*. „Screen“ 41, 2000, č. 2, s. 203 – 216; Warren Buckland, *Debate: A Reply to Sellors's 'Mindless' Approach to Possible Worlds*. „Screen“ 42, 2001, č. 2, s. 222 – 226.

optických, mechanických a fotochemických technologií devatenáctého století. To také znamená, že digitální obraz dinosaurů nemůže být srovnáván a stavěn do protikladu k jeho modelu nebo referentu z předkamerové reality, protože takový referent v reálném světě vůbec neexistuje. [...] Tito dinosauři proto existují v konceptuálním možném světě, který je realizován na plátně pomocí digitální technologie.⁸⁾ Z toho vyplývá, že Buckland vztahuje konceptuálně konstruované, „na mysli závislé“ (*mind-dependent*) možné světy na případy, kdy označující textu konstruujícího tyto světy nemá indexikální spojení s realitou. Svým lpěním na pojmu možného světa ve smyslu, v jakém jej používá modální logika,⁹⁾ opomíjí možnosti, které nabízí v souvislosti s fikčními texty velmi produktivní metafora „světa“, jak ji rozpracovává sémantika možných světů (Thomas G. Pavel, Lubomír Doležel, Marie-Laure Ryanová...)¹⁰⁾

Podle Bucklanda se digitální speciální efekty pokoušejí vytvořit iluzi, že dinosauři existují v reálném světě a jsou zachyceni pomocí optických a fotochemických prostředků. Když pomíne-me to, že i při užití digitální technologie pro obdobné „realistické“ triky se obraz chlubí bravurou konstrukce vizuálních objektů, obsahuje Bucklandovo tvrzení jeden důležitý postřeh, který ovšem není domyšlen do důsledků. Jde o to, že cílem počítačové grafiky je dosáhnout *fotorealismu*, nerozlišitelnosti od fotografie. Buckland popisuje obtíže při dosahování „dojmu reálnosti“ vyvolávaného kompozitním obrazem, spojujícím „reálnou“ akci s digitální animací. O povaze digitálního obrazu nám ovšem v této souvislosti víc napoví postřeh Lva Manoviche – ve vztahu k fotorealismu není digitální obraz málo, ale **příliš** realistický. Počítačově generované obrazy jsou příliš ostré a čisté, nepodléhají omezením vidění člověka a kamery. Při jejich integraci do reálných scén proto musejí být „degradovány“, musí jim být dodána nedokonalá zrnitost a neostrost. Tyto obrazy jsou produktem jiného vidění, které je dokonalejší než lidské či opticko-mechanické; nejsou nedokonalou reprezentací ve vztahu k našemu tělu, ale dokonalou reprezentací ve vztahu k tělu kyborgů.¹¹⁾

Thomas Elsaesser se nevěnuje tématu digitálního obrazu v žádné z oněch tří kapitol recenzované knihy, které napsal sám (jde o analýzy FILMŮ SMRTONOSNÁ PAST, NÁVRAT DO BUDOUCNOSTI a MLČENÍ JEHNÁTEK, na které aplikuje postupně následující teoretické přístupy: teorie klasického a postklasického narativu; freudovská, lacanovská a „novolacanovská“ psychoanalýza; feminismus, Foucaultova a Deleuzova filosofie). Přesto na jiném místě rozvíjené téma digitality¹²⁾ prozrazuje mnoho o jeho způsobu uvažování, uplatněném velmi inspirativním způsobem i na uvedenou trojici hollywoodských snímků.

Je to právě digitalita, ovšem nikoli v rovině technologie samotné, ale jako kulturní metafora, co nám podle Elsaessera umožňuje znovu promýšlet film napříč časovými a prostorovými kategoriemi a brát v úvahu jeho alternativní historie a budoucnosti. Princip nelineárního přístupu, který umožňuje digitalita, neznamená rozchod s lineárním narativem jako takovým, ale

8) T. Elsaesser – W. Buckland, c. d., s. 212n.

9) Na rozpory v Bucklandově užití možného světa jako pojmu z rejstříku modální logiky poukazuje C. P. Sellors, c. d.

10) Je ovšem pravdou, že Buckland je v tomto ohledu pojmově důsledný – Pavel i Doležel upřednostňují v kontextu fikčních děl pojem „fikční světy“. Nicméně se v této souvislosti běžně užívá i označení „možné světy“.

11) Srov. Lev Manovich, *The Language of New Media*.

Online: <http://www-apparitions.ucsd.edu/~manovich/LNM/Manovich.pdf>.

12) Srov. zejm. Thomas Elsaesser, *Digital Cinema: Delivery, Event, Time*. In: Thomas Elsaesser – Kay Hoffmann (eds.), *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam 1998, s. 201 – 222; Týž, *Louis Lumière – the Cinema's First Virtualist?* In: *Cinema Futures*, s. 45 – 62.

s narativem tvořeným jedinou linií. Nový úhel pohledu zviditelňuje souvislosti např. mezi telefonem a kinematografií či mezi filmy Louise Lumiéra a virtuální realitou (v kontextu archeologie médií), ale umožňuje také (neteleologické) řešení domnělého konfliktu mezi klasickým a postklasickým (v kontextu hollywoodského filmu). Pro Elsaesserovu práci je charakteristické hledání jiných než přímočaře lineárních souvislostí, odhalování analogií, strukturálních podobností (v podobě *mise en abîme*) a časových smyček (imperativ BACK TO THE FUTURE, zpět do budoucnosti, dokonale vyjadřuje Elsaesserův přístup k filmovým dějinám; příběh chlapce, který se vrací strojem času do minulosti, aby realizoval jinou budoucnost, vytváří *mise en abîme* uvnitř Elsaesserových textů).

Z hlediska toho, co vypovídají Elsaesserovy analýzy nikoli o přínosnosti aplikovaných teorií, ale o samotném americkém filmu, je zásadní teze o „poučenosti“ (*knowingness*) současných hollywoodských filmů. Ta se prolíná jednotlivými Elsaesserovými texty počínaje první kapitolou, která problém sporu o klasičnost, či naopak „postklasičnost“ současného Hollywoodu řeší nikoli banálním, ale sofistikovaným odmítnutím této opozice jako falešné. Následující formulace je ostatně výmluvná i ve vztahu k tomu, co bylo výše řečeno o Elsaesserově linii uvažování: „Došli jsme k závěru, že postklasické zcela oprávněně nadále obsahuje pojem ‚klasické‘, ale že je ve vztahu ke klasickému zároveň ‚reflexivní‘ a ‚excesivní‘, a tudíž vůči němu nemůže být ani konceptuálně situováno do lineární, postupné, chronologické linie, ani do dialektického či přímo protikladného poměru.“¹³⁾ Ono povědomí hollywoodského filmu o filmových teoriích, které tvoří výbavu dobového kritika, je nejstabilnějším příznakem postklasicismu současného Hollywoodu. Filmy jako SMRTONOSNÁ PAST, NÁVRAT DO BUDOUCNOSTI či MLČENÍ JEHŇÁTEK jsou si vědomy své „postklasičnosti“, což dávají najevo hrou s virtuózně zvládnutými kódy klasického filmu. Především ale oslovují svého diváka jako vědoucího a sebevědomě demonstrují znalost teorií (psychoanalýza, feminismus, ideologická kritika třídy či rasy), jejichž aplikace při analýze se tak stává nadbytečnou a nutí kritika ke změně paradigmatu.

Elsaesserova a Bucklandova kniha je na jedné straně studií o současném americkém filmu, na druhé straně velmi originální učebnicí, obhajobou i kritikou filmové teorie. Představuje jednotlivé teoretické koncepce a názorně ukazuje jejich aplikovatelnost a přínosnost. Zároveň ale odhaluje jejich nutnou parciálnost a zkreslující optiku. Nejpřekvapivější manévry ovšem předvádí v okamžiku, kdy vědomě umožňuje, aby jedna její rovina (výzkum hollywoodského filmu) podvracela smysluplnost druhé (výuky filmové teorie). Upozorňuje tak na to, že filmová teorie se nepodobá pevné půdě, ale spíš pohyblivému písku, na němž je nutné neustále měnit pozice. Hladký povrch hollywoodského filmu může zrcadlit kritikovy manévry. Ten si tak musí osvojovat nové strategie – zdá se, že jednou z nich může být „digitální“ strategie „nelineárního přístupu“.

Pavel Skopal

13) T. Elsaesser – W. Buckland, c. d., s. 289.