

Články

**FORMA A DEFORMACE,
EXPRES E A EXPRESIONISMUS**

Jacques Aumont

Malířství stejně jako film, nebo naopak film stejně jako malířství jsou neodlučitel-
ně uměním reálného, uměním obrazů. Neunikneme tomu: oko, mobilizovaný pohled vy-
daný času zkoumá, proměřuje a rámuje prostor, instaluje do něj hloubku fikce, vytvá-
ří z něj scénu, kterou klade na plátno, ať už na filmové plátno nebo na plátno obrazu.
Stopy a prostředky této instalace, hodnoty, barvy, všechno, co obývá prostor plátna; umě-
ní pozorovat realitu se stalo uměním vyrobit obraz: tímtož uměním. Světlo definuje pro-
stor pro oko, jenže je to světlo fixované. Stává se zdrojem toho, co přetéká scénu, co pře-
sahuje každou *reprezentaci*.

Malířství tento přesah dlouho uznávalo a kultivovalo. Střetnutí se surovým, divokým,
„fauvistickým“ v něm vzbuzovalo pocit dvojí radosti. Radosti, že opouští mrtvé, chladné
umění a že nalézá počátky, magii nejisté a nevyčerpatelné hry mezi pigmentem a iko-
nou, úžas před ryzí silou forem a hodnot. Podzemní dějiny malířství, které se na počát-
ku tohoto století znovu vynořily v podobě nového objevení umění malovat. Ale film?
Celá jedna obrovská část jeho dějin, vytvoření klasicismu, mohla před rokem 1914 klid-
ně koexistovat s výtvarnými revolucemi v nejčistší nevědomosti o tom, co je ve hře. To je
však jen část těchto dějin, a je na čase připomenout, že také film byl otřesen oním ná-
vratem povrchu, přítomnosti, výtvarného materiálu. Jednalo se o obtížný, zadržovaný
návrat – jak jsem řekl, nechávám stranou *jiné* dějiny filmu, abstrakci, experimentální
film –, ale o návrat houževnatý, který také musel vyvěrat z dálky a z hloubky.

* * *

Každého zde napadnou jména, začnou se lepit etikety, hlavně jedna: expresionismus, vý-
tvarný film *par excellence*, film malířů a grafiků, film plátna přešlého v čern, film přesa-
hu ve všem („úsměvy větší než ústa“). A je-li vskutku třeba začít zde, pak proto, že za
hádkami, konfúzemi, katalogy a nepoctivostí ještě dnes panuje jednomyslnost ohledně
jednoho zdání. Že „německý expresionismus“ je výsadním místem dokonalého setkání,
takřka spojení, mezi malířstvím – v jeho nejvýtvarnějším stavu – a filmem.

Bezpochyby zde došlo k setkání. Bezpochyby také bylo mnohem méně absolutní, než jak
se tak rádo omílá. Když se nad tím trochu zamyslíme, je udivující tvrdohlavost, s jakou
je navzdory tolika zjevným faktům toto setkání situováno pod značku expresionismus.
Tato značka je jistě vábivá, nesmírně vábivá: je to skutečná španělská krčma, ve které

najdeme všechno, protože tam můžeme přinést cokoli. Mezi lety 1910 až 1925 všechna umění prožila svůj expresionismus, jako kdyby po dobu jedné generace bylo celé Německo expresionistické, a nic než expresionistické. Proč by najednou film nebyl? A historici plagují jedni druhé – málokterá kapitola z dějin filmu smíchala tolik přejatých idejí – a pouští se do seznamů a klasifikací, hledají kmotry a specifičnosti v naději vynutit si konečně definici filmového expresionismu. Začnu tedy tím, že se pokusím vysvětlit, proč žádný expresionismus ve filmu, a to ani v německém, ani v jiném, neexistuje a neexistoval – tato pozice mi navzdory své negativnosti připadá nejzdravější.

Nebudu dlouze vykládat genealogii slova „expresionismus“, ani dějiny expresionistického hnutí. Na toto téma existují i ve francouzštině klasické práce například od Jeana-Michela Palmiera či Lionela Richarda.¹⁾ Připomenu jenom to zásadní. Jméno samo, které s polemickým záměrem vytvořil pravděpodobně Worringer, svou opozicí vůči impresionismu poukazuje v první řadě k výtvarnému proudu avantgardy: širokému proudu (už ten je nepřesně specifikován) jdoucím – podle berlínského katalogu *Sezession* z roku 1911 – od Matisse až k Picassovi, a jenž byl nejvlivnějšími uměleckými kritiky, zejména Herwarthem Waldenem, ještě rozšířen, aby pak byl zřejmě z nějakého návalu poválečného vlastenectví omezen takřka výlučně na německé umění. Mezitím byla tato nálepka, která v malířství zahrnovala natolik nesourodé projekty, jako byla díla Marca, Kandinského, Kleea, Kirchnera či Schmitdt-Rottluffa, máme-li pominout fauvisty a kubisty, rozšířena na poezii, divadlo a literaturu. Antologie Kurta Pinthuse, *Menschheitsdämmerung*, zaujala roli manifestu zoufalství a revolty, zkrátka roli expresionismu v poezii, stejně jako v divadle díla Tollera a Hasenclevera, ba i raného Brechta... Ať už byly ostatně individuální či skupinové programy jakkoli vyhraněny, tomu, kdo hledá jeho obecnou definici, se expresionismus prezentuje spíše jako série odmítnutí: odmítnutí vnějšího vzhledu v malířství, odmítnutí veškeré psychologie v divadle a v literatuře, odmítnutí konvencí všeho druhu. Především odmítnutí reprezentace, *reprodukce*, což je také možná jeho nejadekvátnější vyjádření (pochází od Herwartha Waldena: „Kunst ist Gabe, nicht Wiedergabe“²⁾). Každý však vidí, že nic nedefinuje: v roce 1926 musel Rudolf Kurtz, autor zejména díla souborně nazvaného *Expresionismus a film*, konstatovat: „Ve veškeré nadmíru hojné literatuře o expresionismu nenajdete jeho jedinou jasnou definici.“

Pokud jde o film, je situace ještě daleko zamotanější. V první řadě se expresionismus ve filmu objevil obzvlášť pozdě. Pinthusova *Kinobuch* (1913), soubor scénářů napsaných uznanými expresionisty, pokukuje spíše po Hollywoodu než po démonickém plátně: najdeme v ní jen dobrodružství a sentimentální vzplanutí. Paul Wegener, který hrál ve filmech PRAŽSKÝ STUDENT a GOLEM, v roce 1916 během jedné přednášky volá po specifičnosti filmu – anti-divadle, anti-literatuře –, kterou by mohl stejně dobře hájit v Paříži nebo v New Yorku. A konečně občas se zapomíná na to, že bezprostředně po válce byly silnou tendencí německého filmu superprodukce, gigantické kostýmní filmy, například filmy Joe Maye a Otto Ripperta, gala premiéry v UFA Palast am Zoo. Nepřeháním, když řeknu, že CALIGARI, který byl uveden ve stejnou chvíli jako Lubitschova MADAME DUBARRY, byl počátku pouhým epifenomenem.

1) Tyto i další odkazy v textu viz použitá literatura (pozn. red.).

2) „Umění je vložka, nikoli reprodukce“ (pozn. red.).

Dějiny už takto samozřejmě nepopisujeme. Pro průměrného cinefila je poválečná německá kinematografie, a to včetně METROPOLIS, jedním nesmírným magmatem, v němž je vše nebo skoro vše expresionismem, dokonce i Lubitsch, ba i nebohý Lang, který tak často vyjadřoval svou nenávist k expresionismu. Nemalý podíl viny na tom určitě mají poutavá, avšak zjednodušující díla Siegfrieda Kracauera a Lotte Eisnerové. Ještě více však jejich přecháště spěšné čtení. Kracauer se ve skutečnosti usilovně snaží nesměšovat „caligarismus“ – úmyslně zde přebírá Dellucův výraz – s expresionismem. Eisnerová se navzdory jisté váhavosti (vícekrát uděluje palmu „jediného skutečně expresionistického filmu“) snaží hlavně definovat expresionistické prvky ve filmech a zůstává dosti opatrná. Vlastně je obtížné lokalizovat nejsilnější posuny smyslu, muselo to nastat pozvolna. Platí však, že u Palmiera už je k rysům expresionistického filmu zařazen „šerosvit à la Reinhardt“ (Reinhardt expresionistou!), „obsedantní svět předmětů“, téma popírání autority... U Michaela Henryho se expresionistická kinematografie stane kinematografií metafor – ostatně metafor ve velmi volném smyslu, do níž by rád zahrnul také například konstrukce typu film ve filmu. Dnes jsme tak nakonec dospěli k situaci, kdy může být bez nebezpečí kvalifikován jako expresionistický nejenom jakýkoli německý film, nýbrž každý němý film, či dokonce každý film, který trochu viditelně zpracovává výtvarnou expresivnost. Je to ku prospěchu přinejmenším domnělým dědicům: viz to, co bylo řečeno o Schroeterovi, Syberbergovi či Larsu von Triero.

Nejde mi samozřejmě o to, postavit se do pozice napravovatele křivd, bylo by mi dokonce lhostejné, že se expresionistická nálepka používá pokřiveně – takové etikety jsou konec konců pro to dělány: viz „realismus“, „surrealismus“, „neorealismus“ a všechny jim podobné –, kdyby jí byl alespoň přidělován zhruba pevný a definitivní význam. Tak tomu však zdaleka není. Omezíme-li se na seriózní práce – dbající na ověřené informace a vysvětlující pojmosloví, které používají – nalezneme dnes nespočetné definice expresionismu v kinematografii, které se samo sebou vzájemně vylučují, přičemž ty, z nichž se toho dá nejvíce vytěžit, povstávají přinejmenším ze dvou možných typů:

1. Hledání *stylistického paradigmatu*, pokud možno rigorózně vytvořeného, přesného a zdůvodněného, jež by definovalo expresionismus jako období, školu, soubor formálních norem, a samozřejmě by k němu dovolilo přiřadit nějaký film či nějakou část filmu. To je podnik historického typu, který je dnes výsadou anglosaských badatelů. Chvillemi se do něj pouští Eisnerová nebo Palmier, navzdory jeho přesahům do tematické oblasti.

Velkou zásluhou tohoto projektu je jeho diskutovatelnost, pokud ovšem ozřejmí své předpoklady. Jelikož však zjevně neexistuje stabilní konsensus ohledně přesného rozsahu korpusu, tak se přesto nemůže vyhnout libovůli. Všichni uznávají jako charakteristiku expresionismu grafické zpracování obrazu („das Filmbild muss Graphik werden“³⁾), znamená to však geometrizaci? šikmost? důležitost dekorací? mezní kontrast mezi bílou a černou? Pokud jde o ostatní potencionální prvky na seznamu, žádný z nich není evidentní. Aporií tohoto postupu je, že do seznamu prvků je nějaký zařazen vždy na základě nějakého seznamu filmů. Kdo považuje za expresionistické VAROVNÉ STÍNY, dá do seznamu stíny, je-li to nutné, třeba na úkor příbuznosti s romantismem, která je nicméně neoddiskutovatelná. Kdo chce upíchnout POKLAD nebo KRONIKU Z GRIESHUUSU, bude

3) „Filmový obraz musí být grafikou“ (pozn. red.).

muset zdůraznit roli architektů a konstruktivní kvality osvětlení, tentokrát zase s rizikem, že se nedokáže zastavit, a bude muset pokrýt na expresionistické všechny filmy s impozantními kulisami modelovanými světlem (to se dělá hodně, právě takto se stali expresionistickými NIBELUNGOVÉ nebo TARTUFFE). Určitě existují seznamy, které jsou přesvědčivější než jiné. V hloubi však můžeme zůstat skeptickými k reálnému významu stylistického paradigmatu, ke kterému by plně patřilo jen několik málo filmů: určitě VON MORGENS BIS MITTERNACHT a také CALIGARI, a to je tak asi všechno...

2. Pokus o *vnitřní* definici expresionistického stylu nezávislou na jakékoli úvaze o místě a čase, pokus, který bývá někdy imaginárně prožíván jako rozšíření předcházejícího. To je podnik teoretiků a estetiků veškeré provenience, který nemá *a priori* žádné hranice a nejčastěji se prezentuje apodiktickým způsobem vylučujícím nebo takřka vylučujícím diskusi. Pokaždé ostatně existují skvělé důvody, proč nějakého filmaře či nějaký film nazvat expresionistickým: Hitchcock bude expresionistou ve svých anglických filmech, neboť se to v nich hemží zneklidňujícími místy, zvláštní noční atmosférou, stejně jako vůní studia; a neopomene se říct, že pobýval v Německu a že si odtud přivezl přinejmenším jednoho výtvarníka, totiž Otto Wernickeho. Ejzenštejn, neboť si zakládá na výstavbě dobře rozvržených obrazů a protože jeho herci vyvalují oči; našly by se u něj také německé kořeny. Pro Wellese, Bergmana či Felliniho by to bylo bezesporu obtížnější, zdůvodnění by byla křečovitější, ale tohle by mnoho kritiků nezastavilo.

Nebudu pokračovat v tomto příliš snadném výčtu, vypadalo by to, že se snažím takové kritické pokusy zesměšnit, zatímco ve skutečnosti mám za to, že i kdyby taková hodnocení naprosto mýjela to, co skutečně byl německý expresionismus, spočívají na stejně produktivním náhledu – pokud je *přiznán* – jako pečlivé, ale vždy riskantní rekonstrukce historiků formy. Totiž na náhledu, že expresionismus je příliš významný na to, aby mohl být ponechán expresionistům. Jinak řečeno, že je třeba jej definovat na základě koncepce *filmu*, spíše než na základě kritických a obchodních kategorií vypracovaných jinde, v oblasti malířství.

Vrátím se trochu zpět, k jednomu rychle načrtnutému bodu: běsnění po striktní a absolutní definici expresionistického stylu vlastního některým německým němým filmům je nedávného data. Nemyslím, že se budu mýlit, když řeknu, že před Lotte Eisnerovou taková starost vlastně neexistovala. Němečtí kritici dvacátých let, v této věci konec konců velmi dobře situovaní, nikdy nevytvářeli „stylistická paradigma“, ale zajímali se jedině o globální definici pomocí jedné či dvou globálních charakteristik toho, co je, nebo není filmový expresionismus. Někteří z nich si jednoduše myslí, že kinematografie nemůže být expresionistická: například Georg Otto Stindt argumentuje: za prvé, že herec nemůže být nikdy expresionistickým (sic) a za druhé, že herci, kulisy a všechno ostatní se musí podílet na jediné stylistické vůli (*Stilwillen*), aby sylogisticky uzavřel, že tato stylistická vůle nemůže být ve filmu expresionistická. Balázs, který si myslí opak, vidí veškerou kinematografii své epochy poznamenanou hlubokou touhou po *Stimmung*, jež oživuje veškerý obraz od dekorací až po tváře. I zde se jedná o vůli po stylu, avšak popsanou jako opravdově expresionistickou přinejmenším stejně tak *ve své podstatě* jako ve svých projevech. Pro Kurtze, který definuje expresionismus deformací, expresionismus *není stylem o sobě* a ještě méně nějakou *Stillwillen*, nýbrž je prostě možností evokovat to, co není fotografovateľné. Mohli bychom pokračovat, ale věc se mi zdá být jasná:

pro kritiky roku 1925 je expresionismus pouhou záminkou – jistě silnější než jiné – pro vytvoření nebo alespoň načrtnutí teorie *expresivnosti* ve filmu a pro zaujetí pozice ohledně jeho domnělého původu: ve skutečnosti nebo ve *Stimmung*.

Expresionismus: přípona naznačuje, oč se jedná. Jako všechny „-ismy“ je expresionismus pytletem na všechno, jenž je někdy povolný a jindy neskladný, a neslouží ani tak vědeckému, jako spíše milostnému či nenávislnému diskursu. Jsou to jeho deklarovaní ministranti a jeho nejzavilejší nepřátelé, mezi jinými nacisté, kteří vytvoří kritické bohatství slova, a to i v souvislosti s filmem. Nějaký historik jistě jednou daleko lépe než já vysvětlí, proč podle mě z velké části vymyšlený „expresionistický film“ znovuobjevila právě naše šedesátá léta. Není však příliš riskantní připomenout, že tento objev či vynález se odehrál mezi prvním vydáním *Démonického plátna* a promítáním stejnojmenného programu ve francouzských klubových kinech, to znamená zhruba mezi lety 1950 a 1965, a že tedy dosti přesně spadá do doby vlády jedné generace kritiků, kteří v čele s Bazinem a Rohmerem udělali všechno pro to, aby podpořili a definovali anti-expresionistickou kinematografii. Návrat k němé německé kinematografii a její nemístné definování jako expresionismu by bylo zkrátka jednou z reakcí na to, co bylo dlouho prožíváno jako hegemonie „školy“ *Cahiers*, a tato protiváha byla o to účinnější, že mobilizovala staré filmy pokryté patinou, jež byly dosti jednomyslně přijímány, ne-li za mistrovská díla, tedy za součást kulturního dědictví. Se soudobými filmy by tato operace podle všeho nikdy nebyla možná. Mám za to, že „expresionismus“ byl prvním z hnutí „znovuobjevených“ v příhodnou chvíli, aby uspokojila nějakou tendenci kritiky. Od té doby jich bylo víc, expresionismus sám získal jinou hodnotu v sedmdesátých letech (Palmier, *L'Expressionnisme comme révolte*). Důležité pro mě bylo ukázat, že všechno se nakonec odehrálo na poli filmové kritiky a estetiky podobně jako už ve dvacátých letech: že se pokaždé jednalo o bránění *všeobecné* pozice zaujaté k filmu, k expresi, k expresivnosti.

* * *

Takže debata o expresionismu byla rozhodně přinejmenším na poli filmu – bude to třeba ještě lépe prokázat – přemístěnou debatou neobratně napláclou na debatu ve výtvarném umění, nebo v jiných momentech vystupující debatou zakrývající stále špatně vyřešený spor o to, v čem tkívá a v co ústí filmová expresivnost. To, že malířství v této debatě hrálo úlohu fantasmatické reference – problém formy, formy exprese⁴⁾, je v něm podle všeho položen dosti ostře, aby se mohl stát modelem –, je dosti zřejmé, takže bych se chtěl nyní zabývat zejména druhým bodem.

Exprese, expresivnost jsou pojmy, se kterými dnes nelze snadno naivně manipulovat. Špetka filologie stačí k tomu, abychom si všimli, co v určitých momentech označovaly ve filosofické a estetické tradici: vytlačení „něčeho“ z hmotného obalu, tak jako se

4) Francouzské slovo *expression* má bohatý rejstřík významů. Exprese, která zrodila slovo expresionismus, znamená: způsob vyjádření nějakého psychického obsahu. V lingvistice a ve filosofii bývá *expression a forme d'expression* překládáno jako výraz či forma výrazu. Takovým výrazem je například i matematická formule. Obecně stojí výraz proti obsahu, smyslu, jedná se o způsob vyjádření nějakého obsahu. *Expression* v textu překládám jako exprese, aby se neztratila spojitost s expresionismem, avšak v tomto filosofickém kontextu jsem ji nucen překládat jako výraz (pozn. překl.).

z pomeranče vymačkává šťáva. A stejně jako pomeranč obsahuje svou šťávu, kterou však vydá jedině za cenu operace, která ho vyjadřuje (exprimuje), myslelo se střídavě, že dílo obsahuje nějaký smysl, nějaký *feeling*, nějakou emoci, nějaký afektivní potenciál, který vyzískávalo z reálného; nebo který z něj bylo třeba vyzískat, čímž se expresivní operace předala adresátovi díla; nebo že rezervoárem, z něhož se mělo živit umění, bylo umělcovo já. Existuje, existovalo zkrátka několik koncepcí exprese v umění – nejméně tři hlavní v závislosti na tom, je-li připisována dílu samému, umělci-autorovi, či divákovi nebo čtenáři –, všechny však spočívají na důvěře v možnost překladu, předání dobře vymezeného smyslu prostřednictvím nějakého jednoduchého a více či méně průhledného procesu. A samozřejmě právě tyto koncepce byly během nejméně posledních dvacet let pro své zjednodušování a redukcionismus terčem nesčetných, v samém svém záměru extrémně rozmanitých kritik.

V této i jiných souvislostech jsme letmo zmínili některé z nich. Ve Francii se jedná o strukturalismus a zejména o to, co dnes bývá občas nazýváno „poststrukturalismem“, jenž byl nejradikálnější. Pro první práce Derridy či Kristevy je zásadní kritika pojmů znaku či výrazu (*expression*), pokud tyto svědčí o víře v poslední označované. Oba bez ustání poukazovali na idealistický metafyzický zápach číšící z těchto pojmů. Zůstaneme-li u literatury o filmu, vzpomeneme si na oživení této debaty kolem roku 1970 v souvislosti s vysoce spornými záležitostmi, jakými byl například „politický“ film (typickým příkladem je Costa-Gavras, jenž byl obviňován z opomíjení práce na formě ve jménu slepé důvěry v označované), nebo naopak filmy, které záměrně odmítají výraz (*expression*), signifikaci, aby lépe nechaly rozehrát smysl (Straubův a Huilletové OTHON, jenž vyústil v dlouhotrvající prudké debaty).

Paralelně – a i tentokrát bez naděje na setkání – byla ve stejné době jinde podniknuta jiná kritická reflexe, s úplně jinými kritickými předpoklady, zejména s předpoklady analytické filosofie. Už jsem citoval Goodmana, ke kterému je třeba přiřadit alespoň Richarda Wollheima, jenž se v díle *Art and its Objects* velmi podrobně vrací k problému exprese, aby popřel jak to, že exprese může být obsažena v danosti, v uměleckém objektu, i to, že dílo může dosáhnout své expresivnosti díky nějakému stavu diváka či jeho výrobce. Více než jeho argumentace, která se plně odehrává na terénu logiky a kterou pro její hustotu nelze shrnout, mě zde zajímá to, že jeho přístup je vymezen pozitivním projektem: o nic menším než projektem definice umění a jeho funkce (Umění obecně). Co je Umění? Wollheim říká, že Umění je ve své podstatě zkušeností, zvláštním druhem zkušenosti, která se nepodobá žádné jiné, která má svá pravidla, své rytmy, své subjektivní účinky, své konvence a své uřednictví. Jedná se zkrátka o jistý druh „řeči“. Wollheim, který si jako spousta jiných povšiml nesčetných obtíží metafory řeči (ani on nemiluje pojem znaku), vlastně nabízí ještě jinou metaforu: umění, říká, je *formou života*. Tento pojem převzatý z Wittgensteina je také kritizovatelný: zejména může vyvolávat dojem, že chce bez užitku oživit starou ideu „organičnosti“ uměleckého díla, a Wollheim skutečně nijak nezpochybňuje pojem *díla* jako totality a jako jednoty. V bodě, který nás zajímá, však shledávám tuto metaforu podnětnou. Umělecká expresivnost se v ní stává už ne záležitostí obsahů, označovaného, nýbrž samotnou prací formy. V aktivním smyslu: forma „pracuje“, „žije“, nikdy není nehybným přenašečem. Expresivnost je zároveň připoutána k dílům a zároveň je jim vnější, má zároveň „přirozené“ i konvencionální komponenty,

v žádném případě se však neredukuje ani na uměleckou vůli výrobce, ani na účinek na adresáta, a ještě méně na nějakou náplň vnitřní dílu, existující mimo kontext. Není náhoda, že v tom poznáváme Gombrichův argument: expresivnost je možná založena na „přirozených“ korelacích, ty jsou však vždy rozehrány v nějakém *kontextu*, jenž je jak subjektivní, tak institucionální; pracuje tedy a zpracovává se na základě nějakého repertoáru – stylistického, a tudíž historicky definovaného – formálních možností.

Je to tedy jasné: v tomto modelu a také v jiných, jež jsou s tímto více méně současné, exprese naprosto není chápána jako vůle nebo jako determinismus, nýbrž je charakterizována dvěma rysy. Odehrává se ve formě, pokud tato přesahuje „prostou“ reprezentaci a má účel sama o sobě; není ani neměnná, ani daná, nýbrž je vždy v historickém kontextu, a tedy eminentně proměnlivá. V této poslední podobě se teze může jevit až příliš evidentní: naše století je nesmírně citlivé na „čistou“ formu, na její abstraktní práci; velmi dobře také ví, že díla lze přehodnotit (japonské umění, vnímající „ukiyo-e“ v obráceném smyslu, otevírá cestu van Goghovi a nabistům⁵⁾; africké umění je inspirací stejně tak pro kubismus jako surrealismus atd.). Jenže právě v nekonečné hře přehodnocování se často ztratila historičnost. Pro Malrauxe v knize *Musée imaginaire* vyjadřuje khmerský Bódhisatva a úsměv anděla z katedrály v Remeši to samé, protože jsou oba shodně našimi současníky. Jsou jimi však jediné za cenu perspektivní iluze, nevinné univerzalizace *našich* hodnot, naší sensibility. A veškeré trans-historické srovnání nutně předpokládá víru v „přirozenou“, věčnou a v posledku ahistorickou expresivnost. Všechno je to spolu provázané, a abychom věděli nakolik forma přesahuje reprezentaci, musíme se nejprve zeptat, kam až reprezentace sahá. Právě to se také bez přestání mění: co bylo vytvořeno jako výrazná dramatická, se může často s odstupem několika století, ne-li desetiletí, stát expresivním. Neoklasické malířství mělo za to, že se od klasického malířství liší jen lehkým podržením akce, jež z obrazu činí o něco jasněji *exemplum*, jak chtěl Diderot; dnes už v těchto natažených pažích, v těchto urozeně vzpřímených torzech vidíme jen rétorickou nabubřelost, přehnanost – a také geometrizaci, rozčtvercování. Ještě v kratší době se griffithovská koncepce hry herce a režie obecně, která chtěla pouze dokonalou čitelnost bez dvojsmyslů, pro nás obrátila v gestikulování, ve vtíravost, v tlačání. V obou případech se v hloubi změnila idea teatrálního, která bez ustání rozšiřuje svou oblast.

Neexistuje exprese, která by nestárla, nebo nevybledávala, neexistuje expresivnost, která by se nemohla zkazit, degenerovat v bizarnost či v dekoratismus. Zároveň *pro každou epochu*, relativně pro každý styl platí, že potenciální expresivnost každé formy bude o to pravděpodobněji aktualizována, čím více se vzdalujeme od realismu. Vzpomeňme na „caligarismus“, neboť caligarismus je snadným příkladem obou těchto propozic: stylistická rigidnost, jež mu dodává jeho cenu, strnulost, rozbitost těl a kulis, podřízenost binarismu černá – bílá, to všechno vytváří systém, který je dnes směšný a v němž příliš vidíme plody prostomyslně jedovaté rétoriky. Exprese však přesto zcela nevyhasla, KABINET DOKTORA CALIGARIHO se nás ještě dotýká, a to dokonce i tam, kde je formální práce nejvýraznější, nejvzdálenější každé naturalistické konvenci: tělo, gesta a těžká

5) Nabisté – členové skupiny francouzských malířů Nabis (Proroci), jež existovala v letech 1889 až 1903 a jež se zaměřila na plošnou malbu s barevnými plochami vymezenými černou konturou (pozn. red.).

Césarova víčka vyvolávají strach, zatímco sladká mimika Lil Dagoverové vyvolává jen smích či znechucení. Bylo by však také třeba naučit se nevztahovat už expresi pouze k „expresionismu“, byť by byl jednoduchým příkladem: expresivnost dlí ve formě, nikoli ve stylu; například citační pocta, kterou tak často praktikovala „nová vlna“, dobře ukazuje, jak převzetí nějaké formy může proměnit její expresivní hodnotu (hra Catherine Hesslingové u Renoira je míněna jako realistická, zatímco hra Catherine Ribeirové, její kopie v KARABINÍČÍCH, mnohem méně).

* * *

Exprese, práce formy, a tedy (pomineme-li neustálý posun konvence) *viditelnost* této práce. Expresivnost byla vždy, rozhodně alespoň v moderní době, chápána jako synonymum hypertrofie formy, vypíchnutí uměleckých prostředků, zdůraznění vlohy (*Gabe*), bylo-li to nutné na úkor reprodukce (*Wiedergabe*). Malířství tím živilo jednu z debat tohoto století a fauvismus, budeme-li citovat pouze jej, v ní byl horoucně bráněn jako nejryzejší výtvarná expresivnost, jelikož dává prvořadou úlohu nikoli formě, nýbrž materiálu. Je pravda, že se jedná o debatu poněkud posunutou, v níž je reprezentace vnímána spíše jako protiklad *prezence*, jako například v nepřekonatelných textech George Duthuita: i když prezence povstává z exprese, nevyčerpává ho plně. Ve filmu však byla tato debata, přestože oprávněná a vyžadovaná v nitru „domácí“ reflexe neustálým rozparem mezi „uměním reálného“ a „uměním obrazu“, zastřena a místo toho se odehrála nikdy nevyřešená diskuse o expresionismu. Nejde zde ostatně o to, naznačit, že by kritika udělala lépe, kdyby hledala referenci spíše ve fauvismu než v expresionismu – nabízela se kdy taková volba? –, nýbrž jen o potvrzení teoretické možnosti filmových stylů založených na vypíchnutí formálních prostředků a osvědčení skutečné existence některých z nich. Expresivnost hitchcockovského či ejzenštejnovského stylu – v mnoha ohledech v tom není rozdíl – hodně čerpá například z důmyslného, a zároveň vyloženě elementárního používání rámu-hranice⁶⁾, „kompozice“. A to ještě s rámem-hranicí a kompozicí zůstáváme poblíž výtvarného významu pojmu expresivní. Ale ani Wellesův styl, založený na vyhrocování hlediska a nezměrném prohlubování prostoru, za nimi na poli expresivnosti nijak nezaostává. A přece, omluvte mě, že se opakuji, nevím, proč by to z Wellese dělalo expresionistu.

V tomto bodě bych rád shrnul: forma ve smyslu „formální konvence“, ať už je výsledkem explicitní stylistické normy či ne, se stává expresivní, jakmile přesáhne striktní minimum nezbytné pro realistické zobrazení, jež je samo definováno konvencionálně. Ale v tomto pohybu přesáhnutí může přespříliš živěná (*trophée*) forma nakonec ukázat, z čeho je udělaná, materiál, prostředek: aretační zářez každého reprezentativního

6) Rám-hranice je pojem, který Aumont zavádí v jedné z předešlých kapitol knihy, věnované třem hlavním funkcím rámu. Rám-objekt je funkce týkající se symbolické a perceptivní hodnoty rámu jako takového, v jeho materialitě; rám-hranice určuje vizuální hranici obrazu, řídí kompozici a dělá z obrazu určitou ohraničenou výpověď; rám-okno souvisí s tím, že obraz vytváří určitý imaginární svět, a rám-okno pak funguje jako otevření směrem k viditelnému a imaginárnímu, určuje hranice toho, co vidíme a co je nám naopak zamezeno vidět. Srov. 4. kapitola knihy Jacques Aumont, *L'oeil interminable*. Paris 1995 (pozn. red.).

umění, moment, kdy se ztrácí právě reprezentovaný objekt, reprezentace sama, kdy se forma stává natolik přítomnou, že už jí nic nekonkuruje.

Tento moment takřka dokonalým a dokonale didaktickým způsobem poznalo malířství: ani ne tak s fauvismem a expresionismem, a to ani v jejich abstraktní podobě, jako s tím, co bylo názorně nazváno *nefigurativním (informel)*⁷⁾ uměním. Nefigurativní obraz, na první pohled připomínající čmáranici, může být také viděn a byl často myšlen jako paradoxní vyhocení ryzí formy odříznuté nejenom od každé objektové či dramatické reference, ale také radikálně odřízlé od abstraktnější reference k nějaké dobré formě, ke struktuře. Nefigurativní dílo nevykazuje žádnou zjistitelnou strukturu, ani žádný rytmus, ani žádnou viditelnou organizaci povrchu či barev, nic z toho, co dělalo prvotní abstraktní malířství, a právě v tomto smyslu v něm mohla být forma pociťována jako ryzí (některými svými zastánci, zejména Lapoujadem, bylo nefigurativní umění pokřtěno na „formální umění“ /„*art formel*“/). A přece se nefigurativní obraz zdaleka nechce zřít veškeré své emocionální působivosti, a dokonce ani své *expresivní* působivosti. Dokonce je v něm často exprese přímo vyhledávána, jako například ve Fautrierově cyklu *Otages*, v němž utrpení, úzkost, výkřik – historicky situované utrpení, úzkost a křik mučedníků odboje – plně přechází do barevné hmoty, přetváří se v ni.

Je pravda, že nefigurativní umění prošlo očištěm; není už příliš k vidění, takže mi řeknete, že jsem si špatně zvolil příklad. To je jedno: každopádně dosti syrově říká jednu skutečnost, která už celé století platí pro veškeré malířství a kterou nalezneme rozvinutou ve všech filosofiích abstraktního malířství. V jedné obraně abstrakce dělá Maldiney z malířství 20. století hledání čistě výtvarného modu vnímání, jež se vzdaluje od prostého přirozeného vnímání a také od tradičního vnímání „produkujícího obrazy“. Reálný svět se stal příliš jasným, příliš jasně reprezentovaným, a také „obrazovým“ a ztratilo se čiré cítění, před-objektové cítění. Počínajíc Cézannem malířství hledá toto „pre-objektové“ cítění, dělá z něj zvláštní univerzum, ve kterém je zakoušen jiný, nevyslovitelný kontakt s realitou. Samozřejmě hodně shrnuji, tyto teze však nejsou nijak záhadné a odráží se v nich spousta dalších: například podle Merleau-Pontyho Cézanne první ukázal svět takový, jaký je *předtím*, než se na něj díváme, Lyotard navazuje na tuto úvahu a k přechodu od Já k My⁸⁾ u Cézanna přidává vynoření Ono (*Çà*), touhy v malířství. Malířství je světem, univerzem, plátno je živoucí a jeho životnost se projevuje ve hře rytmy, tónů, v přítomnosti materiálu, která je podle potřeby dovedena až k excesu, a někdy jako právě v nefigurativním umění také ve viditelném zápisu malířského gesta, ve stopě popudu.

Jsme daleko od filmu, od filmu, jehož definici jsme přijali v této knize. Narativní film takřka z definice nezná nefigurativní; filmová *látka* je vždy zachycena reprezentací, nikdy jí není umožněno, aby se sama ukázala. Někdy se však objevují její stopy. Jako například

7) Nefigurativní umění, francouzsky *l'art informel*, tedy umění bez forem, umění ne-formy. Nefigurativnost bude proto třeba v dalším textu chápat jako protiklad formy (jejímž je figura pouhým případem). Aumont tu zároveň odkazuje konkrétněji na tzv. *informel*, tj. hnutí spontánní, abstraktní malby vyhýbající se kompozičním zásadám, rozvíjející se především ve Francii po roce 1945 (pozn. překl.).

8) V originále *On*, což znamená neosobní subjekt, například *on dit* – říká se; *on s'accorde que* – shodujeme se, že... (pozn. překl.).

filmové zrno, které je uctíváno kupříkladu v některých filmech, v nichž bylo smícháno natáčení na 16 mm a 35 mm kameru (L'AMOUR FOU, UNE SALE HISTOIRE). Trvání je jinou filmovou látkou, kterou někteří filmaři izolovali, vždycky však po malých dávkách (čiré trvání znamená smrt vyprávění). Filmová látka ve své vizuální i časové podobě je naopak ráda zkoumána a využívána filmem „experimentálním“. Jeden klasický film, PRINT GENERATION J. J. Murphyho, nechává pracovat zároveň ryzí „trvání“ (trvání záběrů, trvání několikrát opakované „sekvence“) i látku-filmový pás, chemii, světelné zrno. Tato látka se ostatně od reálného světa neabstrahuje tak snadno a viděli jsme, že filmový materiál je paradoxní, protože už spočívá v ustálení, v záznamu reálného.

To znamená říci, že touha po nefigurativním je v kinematografii, kde naopak nejčastěji vládne posedlost ovládnutou formou, vzácná. V dějinách filmu se objevuje leda tu a tam v homeopatických dávkách, jež možná fungují jako sérum, aby od ní jakoby lépe odvrátily pozornost. Scéna v laboratoři v NELIDSKÉ a scéna s odstředivkou v první verzi GENE-RÁLNÍ LINIE obsahovaly nanejvýš několik vteřin trvajících krátké kolorované záblesky, které vyznačovaly emocionální vyvrcholení, vytvářely orgasmus, jenomže vyvrcholení kontrolované, vypočítané, aby posílilo smysl, ponaučení scény. Totéž řekneme o šokové montáži v PTÁČÍCH a ještě lepším příkladem jsou zpola abstraktní úvodní titulky téhož filmu. Obecněji řečeno, právě tohle k tomu tyto filmaře vnímavé k síle výtvarných hodnot opravňuje, byť výjimečně.

Slovo „nefigurativní“ („*informel*“) ostatně nikdy ve filmu nebylo použito, a jestliže pod vlivem Lyotarda byly páhány pokusy zdomácnit ve filmu pojem a-formy, bylo to vždy za cenu stejných obtíží. Kde ji najít, a-formu, vynoření něčeho, co ještě nebylo „sekundarizováno“, co vytváří událost? Nikdy v kinematografii jako celku, nikdy v měřítku jednoho celého filmu, nýbrž vždy jen ve zvláštních *momentech*, zlomcích času či zlomcích prostoru, kdy se objeví něco, co „velký obrazotvorce“ nepředvídal. Známkou těchto momentů vynoření je *výtvarnost*; jejím privilegovaným nosičem zůstává barva, násilnost určité černé a bílé, a hlavně barva v pohybu, barva, která jakoby se vytrhovala z objektů, aby se stala zvláštním dobrodružstvím. Výše jsme mluvili o orgii v IVANOVÍ HROZNÉM: barva, pohyb, které jsou nejprve povolány v rámci plně scénické logiky, se v ní rozhýbávají, aby tuto logiku lépe přesáhly, a to do té míry, že v tom až někdy někteří chtěli vidět převrácení veškerého rámu, veškerého systému primární, a-formální silou. Řekl jsem ostatně, proč mi to navzdory veškerému obdivuhodnému šílenství této scény, nakonec připadá nepravděpodobné. *Extáze*, jejíž koncept Ejzenštejn prosazuje, je totiž kalkulem, a to daleko lstivějším, než slovo naznačuje: chce vždy vše završovat a mít poslední slovo. Příklad je přesto nosný: barva se ve filmu vždy objeví jako nejbližší a nejsnadnější prostředek pro vyrobení ne-figurativního. Správně říkám „jeho *vyrobení*“, neboť se to děje vždy proti proudu, jak jsme viděli, za cenu práce, která se jen obtížně vymyká kalkulu. Slepá ulička nefigurativního ve filmu: co by k němu mohlo nejpřirozeněji vést, svobodná hra výtvarných hodnot, začíná existovat jedině prostřednictvím voluntarismu, mimo nějž vládne hloupá chemická náhoda.

To, co ve filmu *vytváří událost*, ve skutečnosti nelze lokalizovat mimo smysl, je jím vždy kompromitováno. Nebo abychom pokračovali Lyotardovými slovy, figurativní ve filmu nikdy není odděleno od diskursivního a síla v tomto diskursu uložená, výtvarnost a touha, které ho zevnitř utvářejí, se k nám dostávají jediné skrze tento diskurs. *Figura* se zde

tedy jeví jako samotná duše veškeré filmové poetiky, jenže figura ve stavu zrodu, ještě nepohlčená rétorikou, ještě (což je těžší) nezachycená ve vůli po textu, po systému. Dudley Andrew, který ve *figuraci* vidí hlavní zdroj, který filmu dává jeho auru uměleckého díla, ukázal, byť navzdory obtížím, že figura je prchavá a že samotná metafora, živá figura *par excellence*, má vždy tendenci být polapena diskursem, sekundarizována. Andrew postupuje v přímé návaznosti na Paula Ricoeura: jakožto dobrý hermeneutik je vnímavý k tomu, co spočívá pod povrchem. Prolínačka – mrtvá figura, existují-li takové – si navzdory všemu podržuje cosi z bezprostřednosti, se kterou kdysi zhmatalnula fyzickou blízkost obrazově oddělených scén. Jeho faktickým analýzám se však jen obtížně daří ustálit figuru, učinit z ní emblém, když se nejedná o nějakou významovou matici. Typickým příkladem jsou grafická paradigmata, která vyzdvihuje na začátku filmu VÝCHOD SLUNCE, jež jsou navíc více konfiguracemi než skutečnými figurami. Godard ve VÁŠNI exemplárním způsobem rozehrál téma metafor, suspendovaného, obrazného, enigmatického smyslu, i mistrovského řešení této záhady, jejího obrácení. Křížáci uprchlí z Delacroixova obrazu se točí dokola v Jerzyho studiu: udivující obraz, jehož tísnivost je ještě zesílena pajdáním koní. Avšak montáž a ještě směrodatněji Godardova glosa ve SCÉNARIO DU FILM PASSION z něj dělají uzavřenou metaforu, metaforu nemožnosti zaměstnavatele „netočit se v kruhu“. Obraz je v poněkud perverzním a popíraném úsilí po vládě à la Ejzenštejn stlačen na řeč.

V podstatě je logické a nepříliš překvapivé, že hypertrofie formy a ještě více hypertrofie materiálu malířství nejvíce vzdalují od filmu (omyl expresionismu: víra, že lze ve filmu hypertrofovat výtvarnou formu či materiál), objevuje se tu ve své nejsurovější podobě zastaralá debata o jejich specifičnosti. Jako každý pokus o přímou a esenciální komunikaci mezi filmem a malířstvím je i tento odsouzen k nezdaru.

V předcházejících kapitolách jsem se přinejmenším mezi řádky pokoušel sdělit, proč obraz a film, výtvarné a filmové plátno sice nejsou vtělením stejné povahy plátna, ale podílejí se na stejném příběhu odehrávajícím se na vyhraněném terénu, totiž na příběhu reprezentace. Už jsme trochu naznačili, že práce analogie je specifická: implikuje určitou vůli po imitaci reálného, jenže po imitaci záměrně nedokonalé (což Suzanne Langerová pěkně nazývá „*imitation-with-a-difference*“: „diference“ a někdy nesoulad), v níž je zformování příležitostně transformací či „deformací“. Možná právě tato idea de-formace je společným jmenovatelem expresivnosti ve všech jejích stavech.

Deformace či jinde distorze chce samozřejmě říct, že je vztahována k nějaké imaginární objektivitě, k nějakému ideálu věrné reprodukce, a také k absolutní vidění, které nemůže nebýt jejím modelem a které deformace smazává. Deformace (deformace obecně) není nic jiného, než ještě *tolerovatelná* vzdálenost k nějaké formě a častěji vzhledem k nějaké normě (ať už explicitní, či nikoli) formy: za deformací už není žádná forma. Hranice stanovená formě tedy definuje deformaci, konvencionální hranice sociálně přijatelné formy vyznačuje začátek transgrese, jíž je vždy deformace.

Zpochybněna je tedy sama *forma* a příčinou, proč je nutno uvažovat o deformaci, je v hloubi vztah mezi reprezentativní (či reprezentovanou) formou a formou viděnou. První je jako taková vždy završením nějakého procesu zformování, je udělaná, povstává nutně z kulturní či stylistické konvence a deformace v tomto prvním významu je jen transgrese či přemístěním kódu. V dějinách západního malířství začíná každá formální „revoluce“

pocitem částečné deformace: každý zná skandál prvního Salónu zavržených (*Salon des Refusés*), skandál kolem *Demoiselles d'Avignon*, ale o několik století dříve vyvolaly první *terribilità* u Michelangela či Julese Romaina nemenší povyk. Kdo říká kód, říká ve skutečnosti dějiny, a forma nám připadá pevnější v systémech s pomalejším vývojem, jakými je čínské malířství či egyptské basreliéfy, máme-li pominout „primitivní“ umění. Deformace je v nich přesto přítomna, a to stejně transgresivním způsobem, i když je lokalizovanější a výjimečnější. Gombrich podává příklad jednoho egyptského basreliéfu, na kterém mezi hromadou postav zobrazených z profilu (jedná se o válečné zajatce) vidíme jednoho muže, jehož tvář je aberantně prezentována z ánfasu: úchvatný účinek, těžko věřit vlastním očím. Deformace v tomto smyslu je zkrátka relativní, a vždy vstřebatelná, když se „deformovaný“ styl stane přijatelným či přímo dominantním: hranicí této relativity, bodem, za nímž se deformace už nemůže znovu zvrátit ve formu, je rozpoznatelnost, a tedy vždy více či méně reference k *viděné* formě, předpoklad určité přítomnosti vidění v reprezentaci.

Říci, že vidění má co dělat s formami, lze pouze v jediném specifickém smyslu, jehož nejčistší paradigma podala „Gestalttheorie“ se svým předpokladem vrozených forem strukturujících samotné vidění: viděná „forma“ je z definice nedeformovatelná, jelikož není fenomenálního, nýbrž abstraktního řádu, ve skutečnosti totiž je viděním a sotva *formou*. Takto Gibson bez okolků deklaruje, že perceptivní *invarianty*, jež jsou podle něj vlastními objekty vidění, jsou „*formless*“, nemají formu. Pod pojmem deformace je vždy více či méně přítomno toto absolutno formy: umění, reprezentace vždy zkresluje vnímání, ale v naprosté většině případů toto zkreslení neničí pouto mezi reprezentací a reálným viděním. Jan Deręgowski, který studoval umělecké zkreslení na základě transkulturního šetření a konstruktivistické koncepce vnímání, proto uzavřel, že zkreslení většinou nejenže neohrožuje reprezentaci, ale spočívá na principech schematizace a abstrakce, které nemají daleko k principům, jež rozehrává vizuální percepce: hledání symetrií, znázornění celku prostřednictvím jeho části, produkce či eventuálně kompozice „typických pohledů“ – „nejvýmluvnější“, nejbezprostředněji rozpoznatelný pohled – atd. Reprezentativní umění zkrátka může percept zkreslit, nemůže ho však zničit ani opustit.

Takže zkreslení, deformace, ať už myšlená vzhledem k stylistickému statutu či ideálněji vzhledem k vidění, je produkována jako prostředek exprese, je dokonce jejím jediným rysem. Egyptský umělec, který pro zobrazení vodní plochy uprostřed palmového háje znázorňuje stromy vertikálně (viděné ze strany) a ve stejné rovině „napřimuje“ nádrž (ukazující ji viděnou z výšky), kombinuje dva typické pohledy, které jsou v reálném světě nekompatibilní, ale i s jejich pro nás bizarní juxtapozicí více odpovídají tomu, co považuje za reálnou povahu zahrady. Ještě zřejmější příklad: jakýkoli umělec v jakékoli době, který rozbíjí nebo pokřivuje nějaký styl, ho nejdříve nutně shledal otřelým, vyčerpaným, neexpresivním, a hledá čerstvost nové exprese, nového výrazu (neproležené místo na polštáři, o kterém mluvil Stravinský). Jedná se o konstantní rys společný všem reprezentativním uměním: a přesto, je-li deformace klíčovým rysem expresivnosti, je také tím, co rozbíjí radikální diferencí mezi výtvarnou a filmovou expresí, na kterou jsme už poukázali v souvislosti s debatou o expresionismu.

Deformace „primitivních“ stylů byla určitým způsobem funkční (to je základ Derégowského teze): byla v ní snaha po abstrakci, zjednodušení, odlehčení formy, po osvětlení

smyslu (její limita: schematizace, piktografismus), nakonec kvůli lepšímu vyjádření předmětu v jeho podstatě, kvůli jeho lepší komunikaci – a také kvůli lepší komunikaci s ním. Přinejmenším až do konce renesance panuje víra v magickou akci, v živoucí vliv obrazu. Malířství 20. století samozřejmě praktikovalo úplně jinou formu abstrakce: deformuje přinejmenším stejně tak proto, aby se samo našlo, jako proto, aby se setkal s objektem, simplifikace formy v něm směřuje stejně tak k lyrismu jako k jasnosti, a bylo by riskantní nabídnout obecný vzorec výtvarné deformace: mezi lyrickou abstrakcí a expresionismem desátých let najdeme málo styčných bodů, leda negativních. Přesto právě tento minimální rys, jímž je abstrakce – intelektualizace či emocializace jako bezprostředně spojené s materiálem –, zůstává ve filmu zakázána. A naopak film ve všech svých stavech – od klasiků němému filmu až po nejmodernější film – zpracovává pohyb, gesto, pomalost a rychlost, fyziognomii drahou Balázsovi, ba přímo čas: to všechno může malířství dosáhnout jedině za cenu pokřivení či švindlu. Jedna linie filmařů, osa Keaton – Tati – Ozu – Dreyer, z těchto prvků upřednostňovaných před ostatními udělala vzorec samotné kinematografie. Mohli bychom je onálepkovat „filmaři-choreografové“, podobně jako byli kdysi filmaři rámu a hlediska (od Bressona po Ejzenštejna) pokřtěni „filmaři-malíři“ a jako bychom mohli vyhradit jméno „inscenátoři“ filmařům (linie Renoir – Ford – Griffith) pracujícím s rozprostřením po ose a s hrou toho, co je mimo rám, přičemž s malířstvím se setkávají jako se společným dramatickým dědictvím. Ať už je to s touto hrou nálepek, pochybnou ze samé své definice, jakkoli, vždy v ní budou chybět filmaři „grafisté“, filmaři linie a povrchu: filmový obraz rozhodně není žádným grafismem.

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu:

Jacques Aumont, *Forme et déformation, expression et expressionnisme*.

In: Jacques Aumont, *L'œil interminable*. Nouvelles Éditions Séguier,

Paris 1995, s. 197 – 212.

Použitá literatura:

EXPRESIONISMUS

Kasimir Edschmid, *Frühe Manifeste*. Darmstadt 1960 (reedice)

Wilhelm Hausenstein, *Über Expressionismus in der Malerei*. Erich Reiss, Berlin 1919

„Obliques“ 1976, č. 6/7

Jean-Michel Palmier, *L'Expressionisme comme révolte*. Payot 1978

Kurt Pinthus, *Menschheitsdämmerung*. 1920, reedice Rowohlt 1959

Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre*. U.G.E. 1976

Herwarth Walden, *Die neue Malerei*. Der Sturm, Berlin 1919

ILUMINACE

Jacques Aumont: Forma a deformace, expese a expresionismus

FILM A EXPRESIONISMUS

Lotte Eisner, *L'Ecran démoniaque*. Le terrain vague 1965 (2. rozš. vyd.; orig. 1952)

Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler*. L'Age d'homme, Lausanne 1973 (orig. 1947)

Michael Henry, *Le Cinéma expressionniste allemand: un langage métaphorique*. Ed. du Signe, Fribourg 1971.

KRITIKA 20. LET A EXPRESIONISMUS V KINEMATOGRAFII

Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*. Presses Universitaire de Grenoble 1986 (orig. 1926)

Rudolf Hamrs, *Philosophie des Films*. Felix Meiner, Leipzig 1926

Georg-Otto Stindt, *Das Lichtspiel als Kunstform*. Atlantis, Bremerhaven 1924

EXPRESSE A EXPRESIVITA

Suzanne Langer, *Feeling and Form*. Scribner's, New York 1953

Richard Wollheim, *Art and its Objects*. Harper & Row, New York 1968

Ernst H. Gombrich, *Ritualized Gesture and Expression in Art*. „Biological Sciences“ 1966

Ernst H. Gombrich, *Action and Expression in Western Art* (1970). In: *The Image and the Eye*. Phaidon, London 1982

ABSTRAKCE, PREZENCE, REPRESENTACE

Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*. L'Age d'homme, Lausanne 1973

Georges Duthuit, *Le Fauvisme* (1929 – 1937). In: *Représentation et présence*. Flammarion 1974

Jean-François Lyotard, *Discours Figure*. Klincksieck 1970

„FIGURÁLNO“

Jean-François Lyotard, *Discours Figure*. Klincksieck 1970

Dudley Andrew, *Figuration*. In: *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press 1984

Dudley Andrew, *Film in the Aura of Art*. Princeton University Press 1984

DEFORMACE

Jan Derogowski, *Distortion in Art. The Eye and the Mind*. Routledge & Kegan Paul, London 1984

Citované filmy:

L'Amour fou (Jacques Rivette, 1968), *Generální linie* (Staroje i novoje; Sergej Ejzenštejn, 1929), *Golem* (Der Golem; Paul Wegener, 1915), *Ivan Hrozný* (Ivan Groznyj; Sergej Ejzenštejn, 1944/45), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1919), *Karabiníci* (Les carabiniers; Jean-Luc Godard, 1963), *Kronika z Grieshuusu* (Zur Chronik von Grieshuus; Arthur von Gerlach, 1924/25), *Madame Dubarry* (Ernst Lubitsch, 1919), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Nelidská* (L'inhumaine; Marcel L'Herbier, 1924), *Nibelungové* (Die Nibelungen; Fritz Lang, 1923/24), *Othon* (Jean-Marie Straub, Danièle Huilletová, 1971), *Poklad* (Der Schatz; Georg Wilhelm Pabst, 1923), *Pražský student* (Der Student von Prag; Stellan Rye, 1913), *Ptáci* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1963), *Print Generation* (J. J. Murphy, 1973/74), *Une Sale histoire* (Jean Eustache, 1977), *Scénario du film Passion* (Jean-Luc Godard, 1983), *Tartuffe* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1925), *Varovné stíny* (Die Schatten; Arthur Robinson, 1923), *Vášeň* (La Passion; Jean-Luc Godard, 1982), *Von morgens bis Mitternacht* (Karl Heinz Martin, 1920), *Východ slunce* (Sunrise; Friedrich Wilhelm Murnau, 1927).