

4

2001

# ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII  
A ESTETIKU FILMU



nfa

35029/2000/4

# ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU  
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,  
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 13  
2001  
Číslo / No. 4 (44)

Redakce / Editorial board:  
**MICHAL BREGANT**  
(šéfredaktor / Editor-in-chief)

**HELENA BENDO VÁ**  
**IVAN KLIMEŠ**  
**VÁCLAV KOFRŇ**

Odpovědný redaktor / Executive editor:  
Václav Kofroň

Technická redakce / Technical editor:  
Marie Vohralíková

Grafická úprava / Graphic layout:  
Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:  
Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:  
Národní filmový archiv  
oddělení teorie a dějin filmu  
Bartolomějská 11  
110 01 Praha 1  
tel. ++420/2/2423 1988  
fax ++420/2/2423 1948

ISSN 0862-397X

# O B S A H

## *Články*

- Altiero Scicchitano:** 2001: propastná nuda 5
- Josef Moucha:** Zrození múzy 17
- Petr Szczepanik:** „Podívej, jak se měním!“  
Morfing a fenomenologie speciálních efektů 27
- Michal Pacvoň:** Kinematografie ve věku obscénnosti 37
- Youssef Ishaghpour:** Televize.  
Reprezentovatelné: nástup světa jako obscénnosti 41

## *Rozhovor*

- Jacques Rivette, strážce. Rozhovor Serge Daneye a Jacquese Rivetta  
ze stejnojmenného filmu Claire Denisové 51
- Sylvie Pierre – Jean Claude Biette:** Po jedenácti letech.  
Rozhovor s Jacquesem Rivettem o Serge Daneyovi 65

## *Edice a materiály*

- Karel Tabery:** České němé filmy v Paříži 73

## *Dvoj pohled*

- Miroslav Marcelli:** Nijaká hlůbka, iba slová na povrchu obrazu 101
- Miroslav Petřiček jr.:** Mind Your Own Fuckin' Business, Man! 105

## *Obzor*

- Gyula Nemes:** Vliv české nové vlny na mařarskou dokumentaristiku 109
- Oliver Bakoš:** Úvahy o hudbe a filmovej hudbe  
(Vladimír Godár: *Luk a lýra. Šešť pohľadov na hudobnú poetiku*) 113
- Pavel Skopal:** Filmy, v nichž se kola nekradou a náhoda neexistuje  
(Kristin Thompson: *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*) 119

## *Přiloha*

- Z přírůstků knihovny NFA 123
- Obsah XIII. ročníku Iluminace 127

# CONTENTS

## *Articles*

- Altiero Scicchitano:** 2001: An Abysmal Boredom 5
- Josef Moucha:** The Birth of a Muse 17
- Petr Szczepanik:** "Look How I'm Changing!"  
Morphing and the Phenomenology of Special Effects 27
- Michal Pacvoň:** Cinematography in the Age of Obscenity 37
- Youssef Ishaghpour:** Television.  
Representational: A Rise of the World of Obscenity 41

## *Interview*

- Jacques Rivette: the Preventer. An Interview between Serge Daney  
and Jacques Rivette from similar film of Claire Denis 51
- Sylvie Pierre – Jean Claude Biette:** Eleven Years After.  
An Interview with Jacques Rivette about Serge Daney 65

## *Documents*

- Karel Tabery:** Czech Silent Films in Paris 73

## *Double-view*

- Miroslav Marcelli:** No Depth, Only Words on Image Surface 101
- Miroslav Petříček, Jr.:** Mind Your Own Fuckin' Business, Man! 105

## *Horizon*

- Gyula Nemes:** The Influence of the Czech New Wave upon Hungarian Documentaries 109
- Oliver Bakoš:** Reflections on the Music and Film Music  
(*Vladimír Godár: Luk a lýra. Šest pohľadov na hudobnú poetiku*) 113
- Pavel Skopal:** Films in which the Bicycles are not stolen and the Accident is absent  
(*Kristin Thompson: Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*) 119

## *Appendix*

- Recent Acquisition of the NFA Library 123
- Contents of Volume XIII of *Iluminace* 127

94135

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV  
KNIHOVNA



10094135 *Národní filmový archiv*

## 2001: PROPASTNÁ NUDA

Altiero Scicchitano

*Mileráda by Zemi obrátila v prach  
a jedním zívnutím by spolkla celý svět.*

Charles Baudelaire

*Co budu dělat?  
Nevím, co dělat.*

Jean-Luc Godard, BLÁZNIVÝ PETŘÍČEK

Ihned po svém zveřejnění v podobě tiskového prohlášení studia Metro-Goldwyn-Mayer, otištěném v časopise *Variety* jednadvacátého února roku 1965<sup>1)</sup>, vzbudil oznamovaný projekt zvědavost úměrnou naprostému utajení, které pak provázelo celou jeho realizaci. Na první promítnutí filmu *2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA* dne 1. dubna 1968 reagoval však newyorský tisk téměř jednohlasně: neuspokojivé, megalomanské, pomalé, nesrozumitelné.

Stanley Kubrick si upevnil své postavení díky předchozímu úspěchu *DOKTORA DIVNOLÁSKY* z roku 1964, a mohl se proto konečně pustit do uskutečnění snu, který jej podle svědectví Alexandra Walkera<sup>2)</sup> provázal přinejmenším od roku 1957: proměnit publikem oblíbený, avšak kritikou přehlížený žánr – natočit první snímek science-fiction, jenž by byl určen dospělým divákům. A právě od realizace *VESMÍRNÉ ODYSSEJE* nabývá Kubrickova tvorba rysů, které byly tak často zdůrazňovány: stále delší přestávky mezi jednotlivými filmy, vyplněné často nepravděpodobnými fámami, perfekcionismus, díky němuž se produkce protahují na rekordní dobu, úmorné čekání, částečně využívané pro reklamní účely, prověřování technické kvality sálů, stahování kopií po uvedení do kin a následný nový střih, první záporné kritiky (výjimkou je film *FULL METAL JACKET*), po nichž následují náhlá přehodnocení, a tak podobně.

Tváří v tvář tak ambicióznímu a jedinečnému objektu, na jaký opravdu nebyli připraveni, reagovali mnozí kritici zíváním, úšklebky, nepřátelstvím (což filmu skutečně na několik týdnů komerčně uškodilo, poté ovšem nastal mohutný zvrat, způsobený rostoucí oblibou u stoupenců alternativní kultury, která si snímek možná neprávem přivlastnila). Mezi celou řadou článků lze jako jeden z nejprůzračnějších uvést text novinářky z deníku

1) V té době ještě pod původním názvem *Journey Beyond the Stars*, od něhož bylo upuštěno o dva měsíce později.

2) Srov. Alexander Walker – Sybil Taylor – Ulrich Ruchti, *Stanley Kubrick, director: A Visual Analysis*. London 1999.

New York Times, Renaty Adlerové, uveřejněný prvního července 1968.<sup>3)</sup> Záporné, nicméně nuancované hodnocení filmu klade důraz na několik momentů, které nejsou při prvním čtení příliš výrazné, přičemž zcela opomíjí vlastní hodnotu a novátorskou sílu díla. Adlerová lakonicky shrnuje svůj celkový dojem tvrzením, že VESMÍRNÁ ODYSSEA je filmem oscilujícím „mezi hypnózou a propastnou nudou“. S nevelkým významovým posunem lze tuto formulaci pokládat za zcela dokonalou.

\* \* \*

VESMÍRNÁ ODYSSEA diváka okamžitě zarazí posvátně strnulou malátností (délka filmu, trvajícího dvě hodiny dvacet jednu minutu, je ale méně nezvyklá, než se zdá – a každopádně méně únavná než dvě hodiny čtyřicet první verze, která byla promítnuta tisku), nedějovými pauzami (zlomyslná Pauline Kaelová, která necítí očividně o nic větší sympatie k mistru natahování Antonionimu, píše se šťastnou intuicí, že „2001 jako by natočil hrdina ZVĚTŠENINY“<sup>4)</sup>), dlouhými odmlkami (velmi vzácné a čistě informativní dialogy jsou pronášeny pomalu, ledovým tónem a s nekonečnými zámlkami mezi jednotlivými replikami, přičemž v úvodní a závěrečné části neslyšíme ani jediné slovo), téměř naprostou absencí akce (která se omezuje na sekvenci napětí, jež plyne z „pomatení“ počítače a trvá podle zvoleného hlediska buď padesát nebo čtyřicet dvě minuty – je HAL 9000 nemocný již od samého počátku, anebo onemocní ve chvíli, kdy předpokládá falešnou poruchu v komunikačním systému, jenž spojuje Zemi s kosmickou lodí Discovery?), a absencí citových výlevů (někdy se tvrdívá, že jedinou opravdu dojemnou scénou je „vražda“ počítače: tedy pět minut).

Jedním z Kubrickových záměrů bylo vyvolat v divácích dojem, že sledují dokumentární film o budoucnosti, v němž by měla být snaha o vědeckou pravděpodobnost stejně významná jako svůdnost fantastična. Jednalo by se tedy o uchopení výrazu „science-fiction“ v jeho naprosté doslovnosti, jak ostatně sám autor neustále opakoval v rozhovorech: „Myslím, že když jsme stáli před úkolem vytvořit takový a takový *design*, museli jsme zodpovědět dvě otázky. První by mohla znít takto: může snad něco z toho působit jako logicky neslučitelné s lidskými představami o budoucnosti? A druhá: je to zajímavé?“<sup>5)</sup>

Stejná dokumentaristická ambice se projevuje v pojetí osmnáctého století ve filmu BARRY LYNDON: v obou případech se jedná o opravdovou výzvu adresovanou možností kinematografického aparátu, který nemohl být přímým svědkem ani jedné z těchto epoch. Tím se rovněž částečně vysvětluje dojem, že listujeme antropologickým pojednáním o člověku z budoucnosti, v němž jsou vyčerpávajícím způsobem popsány veškeré možné situace, aniž by přitom mělo jít o něco jiného než o vytvoření katalogu (v tomto smyslu byla první verze ještě „úplnější“). Společenské a rodinné vztahy, ekonomické, vědecké a politické postřehy, sport a záliby, potrava, spánek, dokonce i obtíže spojené s používáním toalet ve stavu beztlíže atd.: vše je popsáno s maniakálním realismem, až na sex, jenž je v daném kontextu sice pokládán za nenáležitý, přesto je však do celku

3) Tento článek je nyní přetištěn v knize *The Making of "2001: A Space Odyssey"*. New York 2000, s. 146n.

4) Viz tamtéž, s. 144.

5) Viz Charlie Kohler, *Stanley Kubrick Raps*. In: *The Making of "2001: A Space Odyssey"*, s. 247.



začleněn skrze dominantní vizuální metafory filmu, ve tvarech kosmických plavidel, v několika obrazech Bowmanových halucinací, a samozřejmě v závěrečné proměně ve hvězdné embryo.

Spíše než údajný chlad postav a jejich emocí (přes nepopiratelnou nepřítomnost veškerého hollywoodského sentimentalismu) však tato budoucnost probouzí hlavně dojem jednotvárnosti, pociťované tím, kdo je nucen v ní žít. Stejně jako jsme i my nutně uvězněni v naší *de facto* repetitivní, obvyklé, normativní přítomnosti. Snadno si dokážeme představit nadšení člověka z doby renesance, jemuž by byl nabídnut telefonní přístroj, ale bylo by nesmyslné tvrdit, že nás neodolatelné vzrušení zaplaví pokaždé, když vidíme, jak se v naší pračce otáčí prádlo. Filmař nás jistě nechtěl zbavit slasti z podívané („hynózy“), jeho smysl pro čestnost a realismus vedl ovšem k tomu, že budoucnost pozorujeme zevnitř, jako kdybychom již byli její součástí („nuda“).

Běžný výklad, jenž redukuje VESMÍRNOU ODYSSEU na chladně mechanickou vizi lidstva, se z tohoto hlediska jeví jako sporný; a ještě méně přesvědčivý mi připadá jeho ironický důsledek, jenž pokládá počítač HAL 9000 za jedinou „lidskou“ postavu filmu, a dokonce snad celé Kubrickovy tvorby. Stačí si vzpomenout na scénu, v níž vysoce postavený úředník Heywood Floyd telefonuje z orbitální stanice své dceři, aby jí popřál všechno nejlepší k narozeninám. Vždyť z čeho by mohl čerpat svůj patos banální telefonický dialog ve světě, v němž jsou cesty mezi Zemí a Měsícem každodenní a rychlé, v němž je videokomunikace každodenním úkonem, přičemž ani život Floyda ani jeho dcera nejsou v ohrožení a otcův návrat není nijak zvlášť vzdálený? Tím, co zde kamera objektivně zaznamenává, je běžný prvek rodinných vztahů, a nikoli loučení Hektora s Andromaché.

Nuda, kterou se vyznačuje VESMÍRNÁ ODYSSEA, však nenabývá jen banálních konotací jednotvárnosti existence. Celým filmem prochází a pomalý rytmus mu vtiskuje ještě jiný prvek; jedná se o melancholii v tom nejklašičtějším smyslu slova, doprovázenou typickými symptomy: euforií, depresí, paranoidními pocity, k nimž přičtíme estetické cítění a agresivní pud.

\* \* \*

První obraz 2001: VESMÍRNÉ ODYSSEJE ukazuje Zemi, Měsíc a Slunce seřazené v jedné řadě, čímž do popředí okamžitě vystoupí jeden z vizuálních leitmotivů snímku. Hned vzápětí je mezititulkem „Úsvit lidstva“ uveden sled dvanácti záběrů (trvajících dohromady jednu minutu a třicet dvě vteřiny), po nichž začíná samotné vyprávění. Začít a skončit – přinejmenším od LOLITY klíčová otázka pro režiséra, jenž si je vědom toho, že divákovo zaujetí a rozhodující dojem, který projekce vtiskne do jeho mysli a jeho smyslů, závisejí z velké části na způsobu, jímž bude tento problém vyřešen. Avšak vedle tradičních požadavků překvapení a okouzlení není možné opominout posedlost, s níž Kubrick včleňuje do těchto povinných etap základní záměry filmu, a někdy dokonce samotné jádro celého svého kinematografického díla.<sup>6)</sup> A z tohoto hlediska nejsou první obrazy VESMÍRNÉ ODYSSEJE něčím pouze úvodním.

6) Srov. Altiero Scicchitano, *Paint it, black: spectres et soldats selon Stanley Kubrick*. „La Voix du regard“, č. 11, s. 44 – 50.

Na začátku filmu ukazuje deset záběrů neplodnou, kamenitou, bezútěšnou krajinu, slabě osvětlenou sinalým soumrákným svitem a ponořenou do úzkosti budícího ticha: ve třetím, čtvrtém a šestém záběru je velmi bledé slunce uprostřed. Oproti veškerému očekávání necítíme v těchto obrazech žádnou plynulost, ale spíše jazykovou vyprahlost, která vyvolává dojem něčeho nepříjemného. Obrazy nenavazují prolínáním, ale jsou ostře odděleny stříhem; devět z těchto záběrů je navíc zcela nehybných. Některé se vzájemně téměř neliší, jiné probouzejí naši pozornost výrazněji: šestý ukazuje poušť dosti podobnou melancholickým mořím Caspara Davida Friedricha, ale bez přítomnosti člověka; devátý, jímž je hladká a pokřivená skála, připomíná sochy Henryho Moora (VESMÍRNÁ ODYSSEA, stejně jako následující MECHANICKÝ POMERANČ, je silně ovlivněna současným uměním a designem, stejně jako tehdejší experimentálním filmem: o samotném monolitu režisér prohlašuje, že má „samozřejmě rysy jungovského archetypu a minimalistického umění“<sup>7)</sup>. Desátý záběr je ze všech nejdelší (dvacet tři vteřiny) a napovídá blízkost rozhodující změny v monotónní řadě obrazů: kamera se dává velmi zvolna do pohybu, zvedá se z terénní vyvýšeniny, a dosavadní ticho zároveň přeruší slyšitelný poryv větru. Mohlo by snad jít o poslední váhání, předcházející vstupu do vyprávění, o ideální přechod, jímž je divák žádán o to, aby změnil způsob vnímání a připravil se na opravdový začátek. Kubrick tohoto gramatického zlomu využívá též v opačném smyslu, ke znehybnění pohledu, jemuž odpovídají opět nehybné obrazy jedenáct a dvanáct: vidíme lebku prehistorického zvířete, a potom ještě holou pláň, na níž leží kostra jednoho z předků člověka. Teprve poté, když se na scéně objeví živé bytosti (lidoopi a zvířata), začíná příběh (*histoire*).

Zprvu jen neurčitě pociťovaný záměr nabývá výslovné podoby v těchto posledních obrazech, které jsou dvěma očividnými *vanitas*, figurami s ústředním postavením v alegoriích melancholie. Režisér si ostatně vždy liboval v rozsévání jemných a zábavných odkazů, jimiž je protkána celá jeho tvorba. S DOKTOREM DIVNOLÁSKOU se obecenstvo loučilo při pohledu na obrovské atomové hříby, které provázel ironický příslib „znovu se setkáme“, zpívaný Verou Lynn. Kdyby nebylo mezititulku, jenž dává soumráknému světlu význam úsvitu, začátek VESMÍRNÉ ODYSSEJE by nakonec mohl velmi dobře evokovat vizi světa po apokalypse.

Mnozí antropologové tvrdí, že přechod od lovu k zemědělství byl jednou z příčin zrození umění a civilizace: dlouhá období čekání a opakování životního cyklu podle vzorce ročních období by přiměly lidské bytosti k hledání nových strategií, určených k *zabíjení času*. Vztah mezi evolucí a melancholií nelze zdůraznit jasněji, než to činí začátek VESMÍRNÉ ODYSSEJE. Vynálezem zbraně spustil lidoop (jenž nese v románu Arthura C. Clarka jméno „Moonwatcher“ – ten, kdo hledí na Měsíc, což je jméno naznačující schopnost kontemplanace a předjímající příští kapitolu) evoluční proces, který jej dovede až k nadvládě nad celým potravním řetězcem. Tato zbraň pochází z kostry téhož zvířecího druhu, jenž se objevil v první *vanitas*.

\* \* \*

7) Joseph G e l m i s, *Un film doit être une illumination. Entretien avec Stanley Kubrick*. „Positif“ 1999, č. 460 (říjen), s. 16.

Pokračování filmu je stejně bohaté na odkazy k melancholii, čímž propůjčuje cestám za monolitem (nejprve na Měsíc, poté k Jupiteru<sup>8)</sup> příchut' zcela odlišnou od polohy dokumentu. Při vyprávění příběhu lidí, kteří směřují za nejdůležitějším objevem svého života, prokazuje Kubrick ohromující odvahu riskantním předváděním toho, že se tito lidé nudí. Čas je odměřován návštěvami ultrafialového solária, výměnou formálních zpráv, partii šachů, každodenní údržbou strojů, vyplňováním protokolů, jídlem bez chuti, spánkem. Nejsmutnějším obrazem je jogging kosmonauta Franka Poola po obvodu kruhové plošiny Discovery, osamělým a neurotickým během boxera, jehož údery dopadají do prázdna. Je třeba znovu zdůraznit, že nejde jen o pravděpodobnost vědeckou, ale též psycho-metafyzickou: nudu často zakoušeli středověcí asketové ve chvílích blízcího se mystického prozření.

A mezi řadou různých *rozptýlení*, která film nabízí, nabývá zvláštního významu jeden detail. Když HAL 9000 žádá, aby mu Dave Bowman ukázal papíry, po nichž kosmonaut právě čará, nespatriíme předpokládané záznamy o cestě, ale tužkou kreslené portréty vědců ve stavu hibernace. Jakožto antropologické pojednání o budoucnosti nemohl film opominout vztah člověka a umění. Přesto se lze domnívat, že tento detail je méně bezvýznamný než ostatní, protože rozehrává vztah dvou ústředních postav a protože se jedinečně vepisuje do mozaiky zápletky. Bezprostředně poté, co komentoval Bowmanovy náčrty, hlásí HAL 9000 neexistující poruchu v satelitním komunikačním systému, následně pak zabíjí Franka Poola a tři zmrazené vědce, a konečně vyvolává své vlastní zničení.

Také počítač, jenž osciluje mezi vytržením a depresí, mezi blaženou důvěrou ve své schopnosti a náhlým zhroucením pod tlakem pociťované odpovědnosti, je zasahován návaly černé žluči, které na sebe berou iracionální a vražednou podobu (násilnická povaha je přece jedním z nejčastějších projevů melancholie). Nemožnost rozmlouvat s oběma kosmonauty o letu, způsobená tajemstvím obestírajícím jeho cíl, paranoidní pochybnost, zda snad některá fakta nebyla skryta i před ním samotným, uvrhává počítač do samoty obdobné té, kterou zakouší v SHINING Jack Torrance, zavřený v hotelu Overlook a zmítaný mezi nesnesitelnou jednotvárností svých povinností hlídače a strachem, že nedostojí očekávání svých „pravých“ zaměstnavatelů (přízraků).<sup>9)</sup>

Bowmanovi, jenž jako jediný přežil, se na konci filmu podaří v jistém smyslu završit cestu, která jej vede do místnosti zařízené v lehce kýčovitém stylu osmnáctého století.

8) Kubrick a Clarke byli v jednu chvíli v pokušení nahradit Jupiter Saturnem. Tato myšlenka se neujala, protože práce na zvláštních efektech byla příliš pokročilá a začít znovu od začátku by zvýšilo náklady, které i beztak značně přesáhly předpokládaný rozpočet (šest milionů dolarů: konečné náklady přesáhly deset milionů na rok a půl trvající natáčení). Clarke přesto tuto myšlenku uchová ve svém románu. Kubrick byl prý fascinován především prstenci této planety, avšak volba Saturna, boha melancholie, nemohla mít jen tento důvod.

9) Srovnávací studie by jasně ukázala analogie mezi HALem 9000 a Jackem Torrance, zejména mezi emfatickými a sebeomluvnými proslovy počítače a hysterickými a prudkými slovními výlevy, jimiž Jack reaguje na prosby své ženy Wendy, aby opustili hotel a odvezli syna k doktorovi. Na jemnější významové rovině se do obou postav promítá sám režisér. HAL 9000 zakouší pýchu a úzkost toho, kdo musí mít po celé měsíce pod neustálou kontrolou všechny stránky výpravy a kdo zná jako jediný její pravý význam, stejně jako Kubrick musel po celá léta, dnem i nocí, ovládat různé stránky (produkční, technické, hudební, poetické, filosofické) svého kolosálně ambiciózního díla.



*Gary Lockwood jako Frank Pool (nalevo) a Keir Dullea jako David Bowman (napravo) se skrývají v kosmické kabině, aby mohli rozmlouvat o tom, zda by snad HAL 9000 neměl být odpojen. Skrze okénko uzavřeného prostoru vidíme oko počítače. Oba muži mu však nevěnují pozornost – přesněji řečeno, nevidí ho –, protože jsou přesvědčeni, že jim přerušení rádiového kontaktu skýtá ochranu před všetečnými pohledy. Ale v tom se oba mylí, neboť si neuvědomují, že HAL 9000 může vidět, co říkají, když jim odezívá ze rtů. Rámování záběru a mimoobrazové pole se stávají jedním a tímtéž. U Kubricka každopádně platí, že nevidět vždy znamená zemřít.*

Foto archiv

Tato místnost je pravděpodobně projekcí kosmonautovy obraznosti. Nelze si v ní nevšimnout pastorálních obrazů a neoklasických soch, jimiž je ve filmu po druhé výslovně zpřítomněno umění.<sup>10)</sup> Kubrick, jenž předvádí nezdar vědeckého racionalismu (HAL 9000 a kosmonauti ve stavu hibernace), se rozhoduje zachránit člověka, o němž se nedozvíme téměř nic, dokonce ani to, zda je nějak zvlášť inteligentní: podřízeného, jemuž nebylo odhaleno téměř nic ohledně příčin a cílů cesty, jenž je však nadán estetickým citem stejně jako odvahou a lstivostí hodnou Odyssea – prokazuje ji svou schopností vrátit se na palubu Discovery ve chvíli, kdy se mu HAL 9000 snaží znemožnit vstup. Nejsme patrně oprávněni tvrdit, že film upřednostňuje vztah přímé identifikace s postavami, můžeme však připomenout, že navzdory částečně nietzscheovskému ladění nejsou protagonisté VESMÍRNÉ ODYSSEJE („Moonwatcher“, Floyd, Bowman) nikdy *hrdiny*

10) Při práci na druhé verzi filmu Kubrick raději vyřadil sekvenci, v níž Heywood Floyd prochází skleníkem (na orbitální stanici nebo na základně Clavius), v němž se dívky účastní výuky kreslení. Před malířským stojanem přítom figurovaly obě děti režiséra a jeho žena, Christiane Harlanová, která je sama malířka.

v mytologickém smyslu slova (stejně jako takovým hrdinou není ani Odysseus), to jest polobohy, a nejsou dokonce ani nadlidmi. Na první pohled nápadným rysem celé filmografie Stanley Kubricka jsou vždy naprosto obyčejní a nijak výrazní protagonisté, s rameny jen stěží dost širokými na snášení tíhy běžné existence, kteří jsou vrženi do metafyzických zápletek: což platí od Humberta Humberta v *LOLITĚ* až k Jacku Torranceovi, od vojáků námořní pěchoty ve *FULL METAL JACKET* až k Williamu Harfordovi v *EYES WIDE SHUT*, nemluvě o *parvenu* Barry Lyndonovi a *petit bourgeois* Alexovi z *MECHANICKÉHO POMERANČE* (o němž reklamní plakát hlásal, že miluje Beethovena a drsné násilí). Pokusní králíci, nucení zakoušet na vlastní kůži něco většího, než jsou oni sami (válka, smrt, Dějiny, „Bůh“), přičemž jsou jejich zážitky skrytě pozorovány s očekáváním bodu, v němž se zlomí – za účelem ověření, do jaké míry je tyto vnucené zkušenosti zničí, a co se z nich následně stane.

Toto setkání mezi něčím výjimečným a prostředností staví režiséra do blízkosti americké zkušenosti Fritze Langa – Kubrickova židovská rodina z Bronxu měla sama středoevropské kořeny –, jenž byl po útěku před nacistickým režimem postaven před nutnost sloučit svou výchovu, prodchnutou německým idealismem, s americkým pragmatismem. Právě v pozornosti věnované tomuto konfliktu lze podle všeho hledat prvek zbavující film *VESMÍRNÁ ODYSSEA* podezření z toho, že se stal jedním z inspiračních zdrojů kultury *new age*. Jedná se nepochybně o mystický film, jenž se však nikdy neuchyluje k laciné mystifikaci.

Ještě jeden motiv prochází napříč epochami a spojuje postavy *VESMÍRNÉ ODYSSEJE*: spánek. Je samozřejmě zmiňován také proto, že patří k úplné klasifikaci biologických funkcí (spát pomáhá bránit se šílenství, a tak se nezdá, že by program počítače *HAL 9000* zahrnoval odpočinek), to ale není zdaleka vše. Kubrickovo dílo obsahuje řadu scén spánku a probouzení, které jako by odhalovaly režisérovu kafkovskou tvář (trýznivé zážitky *Proměny*, *Procesu* a *Zámku* začínají probuzením hlavní postavy). Je dobře známo, že spánek rozumu může plodit obludy (jako v *SHINING*, když se Jack Torrance s křikem probudí, protože se mu právě zdálo, že zabíjí svou ženu a syna), zároveň je však živlem, v němž se duch otevírá neznámu a objevům. Kubrick si je tohoto protimluvu dobře vědom. Když se probouzejí ze své neklidné malátnosti, lidoopi z filmu *VESMÍRNÁ ODYSSEA* objevují monolit; krátce poté vynalézají nástroj, jenž jim umožňuje zabíjet (kost, podobnou baseballové pálce, s níž se ohání Wendy Torrance), a tím ovládnout přírodu. Heywood Floyd spí předtím, než dorazí na orbitální stanici; tři vědci jsou ponořeni do hlubokého (a definitivního) spánku hibernace; konečně jeden krátký záběr nám umožňuje zahlédnout dřímajícího Dave Bowmana, zatímco Frank Poole přebírá hlídku. Ve společné ložnici ze snímku *FULL METAL JACKET* probouzejí vojáci Velrybu, aby ho podrobili krutému křtu, přičemž ho bijí mýdlem v ručníku, a tentýž Velryba zabíjí před svou sebevraždou seržanta Hartmana ve chvíli, kdy všichni ostatní spí. Je zbytečné komentovat zde vztah mezi spánkem a skutečností v *EYES WIDE SHUT* čili téma, které obsahuje již sám oxymoron názvu.

Všem silným okamžikům *VESMÍRNÉ ODYSSEJE* předcházejí dlouhé sekvence prakticky bez děje, a to až v míře, která se dotýká experimentální formy podobné snímku Andy Warhola, v němž se objevuje absence děje zcela příkladná: spící člověk. Také v tomto případě se jedná o snahu zavést do klasického filmu rytmické zlomy, a poté pozorovat, pochopitelně vždy skrytě, jaké budou jejich účinky.

\* \* \*

Když pracoval na nějakém námětu, užíval Kubrick výrazu „nepotopitelné bloky“, jímž označoval různé části, z nichž se bude skládat osnova zápletky a jejichž vymezení pro něj bylo nezbytnou podmínkou přechodu k sepsání scénáře.<sup>11)</sup> Jakmile je film dokončen, kterýkoli divák dokáže tyto segmenty individualizovat, neboť jejich oddělení zůstává nadále naprosto zřetelné, ne-li přímo zdůrazněné a podtržené: pomocí mezititulků na plátně, jako je tomu ve VESMÍRNÉ ODYSSEJI, BARRY LYNDONovi a v SHINING, nebo užitím výrazně odlišných stylistických prostředků jako v DOKTORU DIVNOLÁSCĚ a ve FULL METAL JACKET.

Právě počínaje DOKTOREM DIVNOLÁSKOU se ostatně tento sklon soustřeďovat strukturu příběhu kolem různých a zcela autonomních pólů stává zjevným. V tomto filmu užívá Kubrick systematicky a naposled paralelní montáž, a to s dosti jedinečným cílem i výsledkem. Stejně tak ve filmovém jazyce jako v dekoracích zde režisér izoluje tři místa jediné krize: vojenskou základnu, na níž se zabarikádoval šílený generál, jenž vydal rozkaz k zahájení jaderného útoku; kruhový sál Pentagonu; bombardér B-52 nesoucí bombu. Zápletka nevyhnutelně vyústí v apokalypsu právě kvůli nemožné či groteskní komunikaci mezi těmito různými místy. Dokonce ani přítomnost Petera Sellerse ve třech různých rolích (kapitán Mandrake na vojenské základně, president Spojených států a Divnoláska v Pentagonu) nemůže vytvořit pouto mezi trojím prostorem. Tento herec měl být původně i uvnitř letadla a ztělesnit postavu majora T. J. „King Konga“, ale do této role byl na poslední chvíli obsazen Slim Pickens. Kdyby byl býval původní záměr dodržen, byl by britský herec jedinou spojnici mezi třemi bloky, výjimkou, která by potvrzovala pravidlo a svou nestoudnou a posměšnou vyumělkovaností zdůrazňovala přísně paralelní postup zápletky.

Filmem VESMÍRNÁ ODYSSEA dovádí Kubrick reflexi o narativních strukturách DOKTORA DIVNOLÁSKY k vyššímu stupni zralosti. V tomto smyslu se mu radikálností zvolených postupů vyrovná snad jen FULL METAL JACKET. Přestože si napříště zapoví užívání paralelní montáže<sup>12)</sup> – jejíž vynález je tradičně připisován D. W. Griffithovi a díky níž přechází film od jednoduchého lineárního příběhu ke složitější artikulaci –, režisér dokáže působit na kolektivní obraznost pomocí čistě filmového jazyka,<sup>13)</sup> přičemž se však vyhýbá

11) Za tuto informaci vděčím Johnu Baxterovi, autoru knihy *Stanley Kubrick* (Paris 1999), jenž tento postup popsal v našem rozhovoru pro italskou řadu televizních dokumentů *Stanley and us project* (Flying Padre Productions).

12) Pozoruhodnou výjimku představuje SHINING, v němž dospěje k obdobnému výsledku jako v DOKTORU DIVNOLÁSCĚ. Když se ve sněhem zasypaném a od vnějšího světa zcela odříznutém hotelu začnou projevovat Jackovy vražedné úmysly, jeho syn Danny přivolá telepaticky na pomoc kuchaře Halloranna, jenž je v té době na Floridě. V klasické nápodobě griffithovské montáže pak následující scény střídají Jackovy záchvaty zuřivosti a Hallorannovu cestu k Overlooku (podrobněji ukázanou v první verzi filmu, kterou režisér později sestříhal do kratší podoby). Sotva však kuchař překročí práh hotelu, zaryje se do něj Jackova sekera. Jakmile jsou jednou zadány parametry rovnice, kubrickovský systém se uzavře do sebe, jako by trpěl klaustrofobií. S odkazem na deleuzovský výraz film-mozek pak dramatický moment spočívá v průniku do mysli druhé bytosti (například odpojením počítače HAL 9000) nebo v úspěšném úniku ze svého vlastního vědomí (což je jeden z možných výkladů závěru VESMÍRNÉ ODYSSEJE, od psychedelických vizí až po Bowmanovy proměny). V Kubrickově filmu-světě (šachovnici) je tedy paralelní montáž protismyslem a je užitá jen proto, aby byla vzápětí surově popřena.

13) V období VESMÍRNÉ ODYSSEJE režisér prohlásil: „Nikdy mě ani nenapadlo, že bych tímto filmem sdělil nějaké slovy vyjádřitelné poselství. 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA je zkušeností neverbálního typu; snímek

jedné z jeho základních forem. Jeho dílo se vyznačuje protichůdnými volbami a situacemi, jejichž syntéza je neustále odkládána: od mnohoznačného monolitu ve VESMÍRNÉ ODYSSEJI až po poslední obraz SHINING, jenž včleňuje našeho současníka Jacka Torrance do fotografie z roku 1921, od Alexova tajemného „byl jsem opravdu vyléčen“ v MECHANICKÉM POMERANČI až po závěrečné Alicino „fuck“ v EYES WIDE SHUT. Kubrick hledá antiteze také, a především, ve volbě nečekaných prvků filmového jazyka, díky nimž se 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA stává superprodukcí science-fiction, v níž je kamera téměř vždy nehybná a v níž se hrozba, navzdory šíři formátu Super Panavision, skrývá velmi často mimo záběr.<sup>14)</sup>

Čtyři „nepotopitelné bloky“, z nichž se skládá 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA (na dvě části rozdělený „Úsvit lidstva“ – lidoopi objevují monolit na Zemi a kosmonauti z budoucnosti objevují monolit na Měsíci; „Mise Jupiter o 18 měsíců později“; „Jupiter a za nekonečnem“), by mohly být pokládány za čtyři samostatné filmy. Různé momenty každé z těchto kapitol pak dále opakují „primitivní“, před-griffithovskou formu stříhové skladby, takže film postupuje kupředu skrze jednotlivé mikro-příběhy, které jsou prostě kladeny vedle sebe, zbaveny klasických přechodů. Výrazné je to zejména ve druhé části „Úsvitu lidstva“, začínající slavným valčíkem kosmických korábů, po němž následují: 1. video-telefonický rozhovor mezi Heywoodem Floydem a jeho malou dcerou; 2. diplomatická schůzka Floyda se sovětskými vyslanci; 3. cesta z orbitální stanice na měsíční základnu Clavius; 4. n-tá cesta z Clavia na místo, kde byl vykopán monolit; 5. setkání s mimozemským artefaktem.

V tomto výčtu jsou středníky a čísla grafickým pokusem o oživení dojmu diskontinuity, jenž provází celou tuto část filmu. Přecházíme zde od velmi spektakulárních scén, bohatých na vyvolávání úžasu, ale chudých z hlediska akce (kosmické obrazy), ke scénám narativním, avšak anekdotickým a vyvolávajícím opačný účinek (telefon, rozhovor s Rusy, diskuse), v nichž se napětí ochlazuje a překvapení je narušováno normalností života v kosmu, jenž je nahlížen jako něco již běžně známého, pragmatického, byrokratického, majícího vlastní společenské vztahy, pravidla slušnosti, diplomatickou hantýrku. K těmto vyčerpávajícím přechodům od euforie ke studené sprše zklamání a zpět se

---

trvajícím dvě hodiny a devatenáct minut obsahuje méně než čtyřicet minut dialogu. Pokoušel jsem se vytvořit vizuální zkušenost, která obchází jazykové škatulkování a svým emocionálním a filosofickým obsahem proniká přímo do podvědomí.“ Viz Eric Norden, «Playboy» interview with Stanley Kubrick. In: *The making of "2001: A Space Odyssey"*, s. 272.

- 14) Příkladnou ilustrací tohoto postupu je sekvence ze SHINING, během níž Hallorann prochází prázdnou halou hotelu Overlook těsně předtím, než bude rozsekán Jackovou sekerou: vertikální jízda kamery pokrývá jako ďábelská přítomnost, která je postupujícímu kuchaři v patách a přitom zůstává za jeho zády, celou místnost, ale za sloupem ukrytý Jack se objeví až na konci, aby zasadil smrtící úder. Během celé scény byl v poli záběru, ale nemohli jsme ho vidět – stejně jako Hallorann. V případě VESMÍRNÉ ODYSSEJE máme co činit s jiným, ale stejně zvráceným nápadem: když se Bowman a Poole ukryjí do kosmické kabiny, aby mohli rozmlouvat o tom, zda by snad HAL 9000 neměl být odpojen, vidíme skrze okénko uzavřeného prostoru oko počítače. Oba muži mu však nevěnují pozornost – přesněji řečeno, nevidí ho –, protože jsou přesvědčeni, že jim přerušování rádiového kontaktu skýtá ochranu před všetečnými pohledy. Ale v tom se oba mýlí, neboť si neuvědomují, že HAL 9000 může vidět, co říkají, když jim odezírání ze rtů. V obou případech se rámování záběru a mimoobrazové pole stávají jedním a tímtéž. U Kubricka každopádně platí, že nevidět vždy znamená zemřít.

navíc přidává to, že každá sekvence žije svým vlastním životem, aniž by věděla o tom, co se ukazovalo o několik minut dříve. Popis kosmických cest se třikrát opakuje v téměř reálném čase, bez opominutí těch sebemenších technických detailů (beztížný stav, používání toalet, syntetická strava, přistávání).

Kubrick opakuje okouzlení, jako by pokaždé nastávalo poprvé, tak jako děti, které rády znovu a znovu naslouchají témuž příběhu, přičemž podstupuje riziko proměny celku v únavný zvyk (nesmíme ovšem zapomínat, že opakování je nevyhnutelným stylistickým prostředkem klasické a středověké epopoje).<sup>15)</sup>

Přechod od jedné sekvence ke druhé se ve filmu odehrává skrze zatmívačky nebo prudké stříhy,<sup>16)</sup> a především v úvodní části „Úsvitu lidstva“ je zárukou křehké kontinuity zatmívačka, čímž je převrácena tradiční filmová syntax. Celý film si nakonec dopřává jen jediný okamžik přímé korelace, jímž je stejně tak slavný jako paradoxní stříh, jenž spojuje kost vymrštěnou k nebi a kosmickou loď; pro diváka je tak snazší obsáhnout miliony let, které oddělují prehistorii (lidoopi jsou chimérické bytosti, před-neandrtálské a před-kromaňonské) od blízké budoucnosti, než cítit obvykle snáze uchopitelné sepětí dvou časově blízkých dějů. Kromě tohoto příkladu naznačuje stříh v Kubrickových filmech – a ve VESMÍRNÉ ODYSSEJI zvláště – spíše trhlinu v časoprostorové tkáni, metaforické násilí, a někdy i násilí skutečné. Zabití kosmonauta Franka Poola jeho vlastním modulem, který na dálku řídí HAL 9000, je znázorněno sledem nadměrně rychlých stříhů, přičemž jednotlivé záběry se stále více přibližují šarlatovému oku počítače: takové zřetězení nahrazuje přímé zobrazení násilí, protože je samo o sobě násilím vizuálním (stejně tak ilustruje v MECHANICKÉM POMERANČI rychlý sled maleb a pop-artových obrazů vraždu dámy s kočkami – či snad touto vraždou přímo jsou).

„To cut“, stříhat (*monter, couper*): vidíme HAL 9000, poté Poola, jenž se rychle vzdaluje do hloubi kosmu a jehož pohyb se v netečném prázdnu nikdy nezastaví. Poole se zoufale snaží znovu si připnout hadici s kyslíkem: ruce-protézy modulu se díky svým kloubům otevřely, zívajíce jako tlama lidožrouta (či snad Polyféma?, modul má stejně jako počítač jen jedno oko, nenasytné okno), ale při následné snaze sevřít se a obejmout kosmonauta *odstříhly* jeho životní funkce. Kubrick vyráží dech. Dvojčata-přízraky našeptávají Dannymu, aby si s nimi šel hrát „navždy“. Nemylí se: šlapat po celé měsíce sám na tříkolce není asi tím ideálním *rozptýlením*, a tatínek to dobře ví, vždyť rediguje svůj životní román tím, že posedle vyfukává na psacím stroji stále dokola jedinou větu „All work and no play makes Jack a dull boy“ – samou prací a žádnou hrou je Jack otupělý. Jack podvědomě tuší, že je opravdu na čase probudit se a pustit se vážně do plnění úkolu. A nezáleží na tom, zda očekávaná práce spočívá v psaní či zabíjení (je to koneckonců totéž); důležité je naopak nikdy nezapomenout, že se nikdy nemá odkládat

15) Tato část je zároveň vystavěna tak, že divák krok za krokem ztrácí zájem o představení zvláštních efektů a připravuje se na vyvrcholení „kapitoly“, závěrečnou scénu setkání s monolitem.

16) Prolínačky jsou zde natolik vzácné, že se mi podařilo najít pouze jednu jedinou, a to ve chvíli, kdy se Bowmanovi podaří vrátit se do Discovery, načež jej vidíme jak prochází tunely, které vedou až do srdce-mozku počítače HAL 9000. Dokonce i ve vizionářské části Kubrick ochlazuje „psychedelický tok“ a odděluje obrazy vtiskované do Bowmanovy sítnice tvrdými stříhy, čímž zabraňuje jejich slévání i proměně jednoho obrazu v obraz následující.



na zítřek to, co lze udělat dnes. Stačí však jediné mrknutí, jedno otevření a zavření clo-ny, okamžik *očí dokořán zavřených*, abychom zjistili, že sympatické dívenky z hotelu Overlook, učiněné nesmrtelnými již na slavné fotografii Diany Arbusové, jsou *stále zde*, připraveny znovu a znovu obnovit své vyzvání na cestu: tentokrát ale s řeznými ranami a stopami sekery, rozsekané na kusy. Nyní víme, proč hollywoodští producenti nikdy nedůvěřují režisérům, kteří požadují právo na „final cut“.

\* \* \*

Svým rozhodnutím rozbít klasické románové vyprávění, a dát tím přednost postupným přískokům, narušuje Kubrick kontinuitu, přičemž nevyřazuje ani tak samotný vztah příčiny a účinku jako spíše jeho tradiční plynulost, která je nahrazena parataktickým frázováním. Neboť popřena není kauzalita jako taková, ale její lineární pojetí, místo něhož nastupuje kauzalita jiného typu. A to především typu filmového: připomeňme ještě jednou stříh kost/kosmická loď. Dvojí záměr snímku 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA tím vyvstane zcela názorně (a účinně, což dokládá celosvětový úspěch filmu): sestrojít mýtus přítomného a budoucího světa, epopěj evokovanou názvem, za použití dětinské či alespoň archaické techniky vyprávění, založené na prostém „a pak... a pak... a pak“<sup>17)</sup>, s níž zde autor experimentuje poprvé zcela systematicky a která bude mít určující význam pro celé jeho další dílo.

V tomto ohledu se umělec Stanley Kubrick jeví jako mnohem lidštější, než se často tvrdívá, a rovněž mravně čestnější: pouze na divákovi záleží, jaká si zvolí spojení a jaké hierarchie; a básník si nemůže osobovat právo na svrchované rozhodnutí o zamýšleném ponaučení a významech. Těm, kdo na tuto hru odmítají přistoupit, však může tento film opravdu připadat propastně nudný.

Přeložil Karel Thein

---

17) Při opětovném čtení prvních kritických reakcí po promítnutí filmu je zábavné povšimnout si toho, že slavní novináři jako Pauline Kaelová a zejména Renata Adlerová tento moment zaznamenávají, ale využívají jej jako záminky k posměchu. Kaelová konstatuje epickou ambici snímku, ale implicitně ji spojuje s nacistickou ideologií; Adlerová vypočítává většinu prvků spjatých s dětskou kulturou, ale chce tím film ukázat jako dílo nezralého a málo kultivovaného ducha.

## ILUMINACE

Altiero Scicchitano: 2001: Propastná nuda

*2001: Vesmírná odyssea*  
(2001: A Space Odyssey)

Metro-Goldwyn-Mayer Inc., Stanley Kubrick Production, 1968 (USA)

**Režie, produkce, návrh a režie fotografických efektů:** Stanley Kubrick. **Námět:** podle povídky Arthura C. Clarka *Hlídká*. **Scénář:** Arthur C. Clarke, Stanley Kubrick. **Kamera:** Geoffrey Unsworth. **Střih:** Ray Lovejoy. **Hudba:** Aram Chačaturjan, György Ligeti, Johann Strauss, Richard Strauss. **Architekt:** John Hoesli. **Kostýmy:** Hardy Amies. **Produkce:** Tony Masters, Harry Lange, Ernest Archer. **Hrají:** Keir Dullea (David Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (dr. Heywood Floyd), Daniel Richter (hlídka), Douglas Rain (hlas HALa 9000), Leonard Rossiter (Smyslov), Margaret Tyzack (Elena), Robert Beatty (Halvorsen) ad.

### Další citované filmy:

*Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975), *Bláznivý Petříček* (Pierrto le fou; Jean-Luc Godard, 1965), *Doktor Divnoláska aneb Jak jsem se snažil nedělat si starosti a mít rád bombu* (Dr. Strangelove: or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb; Stanley Kubrick, 1964), *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962), *Mechanický pomeranč* (A Clockwork Orange; Stanley Kubrick, 1970), *Shining* (The Shining; Stanley Kubrick, 1980), *Zvětšenina* (Blow-Up; Michelangelo Antonioni, 1966).

### Poznámka o autorovi

**Altiero Scicchitano**, narozen 1971 v Římě, žije a pracuje v Paříži. Studoval literaturu a filmovou teorii na universitách Paříž IV a VII, absolvoval s prací o Jorge Luis Borgesovi. Externě spolupracuje s francouzskými a italskými časopisy (Les Temps modernes, La voix du regard, Micro-mega, Bianco & Nero, La Stampa). Vydal knihu *Emidio Greco – Lo splendore del nula* (Edizione Scriptorium, Torino 1995). Francouzská verze textu o VESMÍRNÉ ODYSSEJI vychází současně v časopise Trafic.

## ZROZENÍ MÚZY

Josef Moucha

...ani tělo, ani duch, ale obé.

Bohumil Hrabal<sup>1)</sup>

Od devatenáctého století se kontinuálně vlekou spory o to, jaké skýtá fotografie předpoklady k umělecké tvorbě.<sup>2)</sup> Svědčí o zastřenosti povahy média. Analogii s kinematografií vykazala například roku 1998 formulace otázky adresované Rudolfu Arnheimovi v interview pro *Neue bildende Kunst. Zeitschrift für Kunst und Kritik*: „...starý předsudek, že film je mechanická reprodukce skutečnosti, a proto není umění, je stále živý.“<sup>3)</sup>

Ozvěna uvedeného problému se vrací v běžném provozu i v teorii stále dokola: dne 16. října roku 2001 jsem se při přednášce Tomáše Pospiszyla *Fotograf a gladiátor, dva přístupy k potěše publika* občas neorientoval, o kterém století se zrovna mluví. Typizace aktuálního dojmu z určitých fotografií měla ráz souhlasný s jedním z prvních svědectví o daguerrotypii: „zcela gest to samý ten náhled, gako we skutečnosti, gen w menšj mjře. Něco takového na malém prostoru před sebou widěti, má cosi přemocného do sebe.“<sup>4)</sup> Nezachycuji paralelu příležitostnou, nýbrž charakteristický aspekt věci: „Základem tohoto nového fotografování je záměr podívat se na město a naši realitu ,tak, jak je‘, vrátit fotografii zpět k prostému účelu neemotivního zaznamenání určitého místa.“<sup>5)</sup>

Patří fotografický snímek k výtvarným disciplínám, anebo jeho význam v zásadě ustavuje předloha? Při retrospektivě výkladů tohoto problému má čtenář nevyhnutelně co dělat jak s argumentací odpůrců, tak i obhájců artifičnosti technického obrazu. Například podle Viléma Flussera má fotografie ideální původ, neboť „technické obrazy jsou složeny z pojmů“.<sup>6)</sup> Ve flusserovskey stanoveném rámci by ovšem ani fotografie, ani film nemohly mít platnost soudního dokladu: vždyť obsah obrazu by byl generován na způsob svéprávné animace.

1) Bohumil Hrabal, *Bambino di Praga*. In: Týž, *Poupata*. Praha 1970, s. 132.

2) Srov. Miroslav Vojtěchovský, *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*. Praha 1985.

3) Cit. dle: Uta Grundmann, *Intelgence vidění. Rozhovor s Rudolfem Arnheimem*. „Ateliér“ 12, 1999, č. 4, s. 2.

4) Jan Slawomil Tomíček, *Daguerrowo reysování světlem*. Cit. dle. Rudolf Skopec, *Sto let fotografie. Historický přehled vývoje fotografie*. Praha 1939, s. 56.

5) Tomáš Pospiszyl, *Veronika Bromová ve Špálovce*. „Respekt“ 11, 2000, č. 13, s. 23.

6) Vilém Flusser, *Moc obrazu*. „Výtvarné umění“ 1996, č. 3 – 4, s. 250.

A podobně není fotografický snímek dokumentem ani Umberto Ecovi: „Víme, že smyslové fenomény jsou ve fotografické emulzi *přepsány* takovým způsobem, že dokonce i když mají kauzální vztah k fenoménům reálným, vytvořené grafické obrazy můžeme považovat s ohledem k těmto fenoménům za zcela arbitrární.“<sup>7)</sup> Takovéto (mimořádně samo v sobě rozporné) pojetí fotografie chápe snímek nikoli přímočaře jakožto průmět reálu, nýbrž coby reflexi artikulovanou zprostředkovaně – totiž na způsob jazyka.<sup>8)</sup>

V linii nasměrované od vynálezců fotografie k André Bazinovi<sup>9)</sup> a Rolandu Barthesovi<sup>10)</sup> splňuje technický obraz vůči svému námětu nároky na zástupnost. Právě z údajných odkazů k „původním“ skutečnostem těžší své společenské uplatnění většina fotografických snímků. Má jejich sociální dynamika oprávnění?

Krajinné či městské veduty i veškeré další náměty, jež našlo v lidských sídlištích výtvarnictví, dostaly s fotografií nové zpracování, radikalizované očividnou přímostí průmětu: portréty, žánrové výjevy, interiéry, celky architektur, zátiší, ba i akty. Ty byly dlouho považovány za nevkusné a pro naturalismus se je na bázi technických obrazů neslušelo vůbec publikovat.<sup>11)</sup> Uměleckosti mělo být dosaženo napřed aplikováním výtvarných vzorců, později razantním kompozičním vymaněním záběrů z parametrů běžného pohledu.

Dějeprava upomíná na připodobňování daguerrotypií malířským miniaturám, na adjustáže snímků do formy vhodné k stálému vystavení na stěně anebo na mobiliáři, případně jejich zapouzdření do polohy exkluzivních bibelotů. Fotografie devatenáctého století – to jsou rovněž portréty v malovaných kulisách levně suplujících aristokratické milieu, odpovídající náplni klasických obrazáren... Fotografové líčili i na jiná běžně nedosažitelná prostředí a nerozpakovali se je simulovat v ateliéru: od vysokohorských ztečí, přes exotiku tropů i Arktidy, po předstírání lovectví v kašírovaných lesích.

Vedle možností dosažitelných bravurou malířských vypracování fantaskna působí při fotografování kdysi užívané náhražky disparátně. Obdobně vycházely pokusy takřčeného lidopisu devatenáctého (a příležitostně i první třetiny dvacátého) století kamuflovat autentické pracovní prostředí ve studiích. To vše samozřejmě za pohodlnějších technologických podmínek než jaké by žádalo nenucené snímání činností vystihujících různorodost společenských typů. Bylo-li však průvodcem takřčených živých obrazů „kouzlo nechtěného“, musel existovat i dobově kritický smysl pro věc.<sup>12)</sup>

K rozpadu integrity vždy postačila přílišná okatost zrady očekávání „přirozené“ hladiny nelíčenosti snímku, což je dnes ještě povzbuzováno častým stykem s vizuálním zpravodajstvím. Televize bezděky odhaluje alespoň z části i to, jak se děje natáčení; lidské vnímání (včetně dílčí schopnosti rozlišovat spontaneitu vzniku snímku) nepochybně modifikují rovněž zkušenosti plynoucí z trvalého vlivu masově provozovaného

7) Umberto Eco, *Kritika obrazu*. „Listy o fotografii“ 2001, č. 3, s. 6.

8) Srov. např. Peter Michalovič, *Obhajoba písma, které píše obrazy*. „Iluminace“ 12, 2000, č. 2, s. 147.

9) Srov. André Bazin, *Co je to film?* Praha 1979.

10) Srov. Roland Barthes, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava 1994.

11) Srov. Pavel Scheufler, *Počátky fotografie aktu v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. In: Václav Petrbok (Ed.), *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. Praha 1999, s. 208 – 212.

12) Viz Otakar Hostinský, *Fotografie a malířství*. „Pražská lidová revue“ 1, 1905, č. 10, s. 259.

fotografování, kolportáže novinových reprodukcí a z nesčetných zkušeností vizuální komunikace vůbec...

Obyčejem dějepisu fotografie bývá důraz na oborové sebeuvědomování, jež stranilo zavržení manipulací, zaměřených na posuny snímku od věcnosti k idealizaci. Tím zároveň podpořilo názory, že pro fotografii není uměleckost dostupná, že je jí vlastní nanejvýš mechanická miméze. Kontinuálně stanovisko zastával Václav Vilém Štech – s konkrétními výstupy v letech 1914 a 1922<sup>13)</sup>, 1935<sup>14)</sup>, 1936<sup>15)</sup> a 1941<sup>16)</sup>. Meziválečný modernismus se mohl s jeho soudy do značné míry identifikovat, jak naznačuje publikace *Fotografie vidí povrch*, jejíž úvod mu byl svěřen. Už před druhou světovou válkou – a ještě více pak po ní – sílilo přesvědčení, že veličiny vymaňující výsledek fotografování z otrocké závislosti na předloze podléhají individuální volbě v míře dostatečné k tomu, aby se otevírala příležitost k autorskému projevu. Až koncem padesátých let však vznikla knižnice s názvem *Umělecká fotografie*, jejíž pojmenování bylo cíleno – a publikem skutečně pocíťováno – jako převratné.

\* \* \*

Tezí o odvozenosti snímků nemusí být myšleno toliko na fyzikální, materialistické předpoklady: viděli jsme, že Vilém Flusser představu o pomyslné, bazinovsko-barthesovské nepřetržitosti ontologické šňůry poutající snímek k syžetu zaměnil za idealistické sepětí fotografie s pojmovou předlohou. Obrazy jsou jistě vždy nějak inspirovány a není to také výhradně věcnost, co jimi získáváme. Protože jsou obdařeny svéráznou významotvorností, intervnují do lidského myšlení jinak než předem nerozlišené jsoucno. Modifikujeme jimi vlastní mínění – a to i plíživě, třeba zrovna tím, že nám uniká ontologická polarita znaku a zobrazovaného motivu. Proto v hypertrofované linii apologetiky uměleckých možností média fotografie zaujme prosazování postřehu, že fixací se záběr stává zvláštní, umělou realitou.

Joseph Nicéphore Niépce namísto obkreslování průmětu světelných paprsků docílil ustálení obrazu chemickou cestou. Údajně odložil objev později spojovaný s Williamem Henry Foxem Talbotem.<sup>17)</sup> Když ten učinil v srpnu 1835 první fotografický snímek na papír, zahájil éru negativu. Tím dosáhl kvality, bez níž by společenské uplatnění fotografie zůstalo omezené: proti metodě výroby unikátů prosadil matrice způsobil k opakovatelné projekci. V logice své technologie předčil konkurenci vydáním prvních komerčních fotoalb. Leč s Niépce se shodl v charakteristice média. Sám užil termín „fotogenického kreslení“, jež se obejde bez umělcovy tužky,<sup>18)</sup> zatímco Francouz napsal: „obrazy, které obdržím v cameře obscure, reprodukuji se všemi odstíny černo-bílými samočinně

13) Srov. Antonín Dufek, *Česká fotografie 1918 – 1938*. Brno 1981, s. 6.

14) Ladislav Sutnar (Ed.), *Fotografie vidí povrch*. Praha 1935.

15) Václav V. Štech, *Je fotografie umění?* „Světovzor“ 36, 1936, č. 29, s. 484.

16) Václav V. Štech, *Pod povrchem tvarů*. Praha 1941.

17) Srov. Rudolf Skopce, *Z dějin fotografie*. In: Hans Windisch, *Nová škola fotografie*. Praha 1960, s. 244.

18) Henry F. Talbot, *Some account of the Art of Photogenic drawing, or the process by which natural objects may be made to delineate themselves without the aid of the artist's pencil*. In: Beaumont Newhall, *Photography: Essays and Images*. New York 1980, s. 22. Srov. Rudolph Ackermann (Ed.), *Ackermann's Drawing Apparatus*. London 1839.

## ILUMINACE

Josef Moucha: Zrození múzy



*Julius Andres: bez názvu, bez data*  
(kolorovaný originál deponuje Státní ústřední archiv Praha ve sbírce Svazu českých fotografů)  
Reprofoto archiv

## ILUMINACE

Josef Moucha: Zrození múzy



*Fotoska k filmu Extase (rež. Gustav Machatý, 1933)  
s Hedou Kiesler (později Hedy Lamarr)*

Foto archiv

(spontanément).<sup>19)</sup> Z toho dosud bývá nepatřičně uzavíráno, že výsledkem snímání není víc než přirozený znak.

Raději však popřejme sluchu Rudolfu Arnheimovi: „Naopak, filmy mají schopnost formovat skutečnost a vytvářet smysl. Film interpretuje viditelný svět prostřednictvím autentických jevů z tohoto světa, a zmocňuje se tím naší zkušenosti. To znamená, že není bezprostředním zobrazením v protikladu k prostředkující funkci umění, nýbrž je formou uměleckého výrazu.“<sup>20)</sup>

Historiky umění bývá reflektován ohlas fotografie v impresionismu. Manifestuje ho vstřícnost malířů k sociálním námětům, syrovost jejich pohledu, případné zneostření pozadí maleb i proměna komponování pláten, včetně přetínání figur okraji obrazového pole. Malíři čerpali z efektů fotografování (byť třeba nepřiznaně) vždy a v současnosti můžeme opět sledovat jistý vzestup této nově chápané i zhodnocované možnosti. Jenže stejně jako se před stoletím neslušelo přiznat malování podle fotografických snímků, nyní se nosí prohlášení typu: „Já tomu, co dělám, říkám nemalované obrazy, protože mi nepřipadají jako fotografie.“<sup>21)</sup>

Tradicionalismus si ve veřejném mínění stále udržuje pozici: zatímco malíři, sochaři a příslušníci jim blízkých cechů po tisíciletí vypracovávali svá díla s nejvyšší myslitelnou vážností podle vnitřních představ, skýtajících realizací jedinečné umělecké zadostiučinění, vtrhávají jim na lopotně dobytá území vetřelci drze operující mechanikou pomůcky, která divákům vnukne jinak nedosažitelný „realistický dojem“<sup>22)</sup>, byť je řeč o nemalovaných obrazech, snímcích ošetřených počítačem.

Čím je utvářeno mentální prostředí, v němž se odehrává historie reversibilních syndromů – totiž předhazování vybraných výsledků ryziho fotografování sebestředným kruhům tradičních umění k adopci, častované však stále se opakujícím odmítáním? Běží snad především o vědomí jednoduchosti pořízení a tím také o samozřejmost masové dostupnosti fotografií: napřed láce portrétů zhotovených živnostníky, později degradace řemesla v samoobslužnost... Ale to se vlastně stále hlásí ozvuk primární ontologické otázky: je-li obraz projekcí, kde bere punc originality?

Jiří Voskovec to vystihl v textu *Fotogenie a suprarealita*: „naše oko nikdy nevidí svět v podobě fotografie.“<sup>23)</sup> Působení technických obrazů na jedné straně a reality na druhé tříbí pozorovatelův cit pro míru autenticity a fotogenie.

Komponování iluzivních, mechanikou průmětu pořízených obrazů následuje zavedené malířské zvyklosti jak v uspořádání perspektivních plánů pomyslného prostoru, tak v rámování celku či v harmonizaci proporcí vztahů mezi jednotlivými motivy, případně i v režii stafáže. Očividně se neodporuje staletými vybroušeným postupům realistů, orientujícím divákovu představivost do hlubin artefaktu prostřednictvím plošných rekonstrukcí

19) Cit. dle: Jaroslav Petrák, *Dějiny a vývoj fotografie*. Plzeň 1912, s. 117. Srov. Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha 1963, s. 41.

20) Cit. dle: U. Grundmann, c. d.

21) Monika Čermáková, *Veronika Bromová není fotografkou*. „MF Dnes“ 8, 5. 3. 1997, č. 54, s. 4 (pražská příloha).

22) Tamtéž.

23) Jiří Voskovec, *Fotogenie a suprarealita*. In: Jiří Voskovec – Jan Werich, *Faustovy skleněné hodiny*. Praha 1997, s. 185.



vizuální zkušenosti. Avšak fotograf či kameraman není nucen studovat techniky děl starých mistrů proto, aby si poradil s navozením světelných nálad a naučil se nastínit představu prostoru. Věru má značně usnadněnou pozici...

V protireakci vůči konstatování absence výrazného podílu individua při fotografické tvorbě se během devatenáctého a dvacátého století rozvíjelo hnutí piktorialismu. Jeho stoupenci hodlali přiblížit své fotografie uznávaným druhům umění: v nejznámějším – protože nejdiskutovanějším – období dokonce kreslířsky doplňovali nebo docela přepracovávali negativy a pozitivy přetiskovali, takže výsledky působí spíše jako grafické listy než cokoli jiného (často nechybí ani pestré barvy a nápisy v obraze)... Každý prostředek se zdál dobrý, byť byl i mechanický, ať už šlo o měkce kreslící objektivy ovlivňující kvalitu negativu anebo o materiál pro jeho další, pozitivní průmět.

Když popisoval Jaroslav Petrák albumínový papír, vyráběný od roku 1863 nejen s citlivou vrstvou lesklou, nýbrž i mdlou, poznamenal, že ta druhá poslouží „jako vpravdě umělecky působící“.<sup>24)</sup> Týž zájem ovšem vedl Petráka k poukazu, že „citlivá vrstva desky jest zcela jinak uspořádaný orgán než sítnice našeho oka a následkem toho jest jiným dojmům přístupna“. Z toho tento praktik a teoretik trefně vyvodil: je-li „způsob, jakým v komoře fotografické obraz vzniká [...] rozdílný od psychologických pochodů“, potom je s oborem fotografie spojena „speciální modifikace uměleckého nazírání, které se musí, jak z předeslaného vysvítá, podstatně lišiti od uměleckého nazírání jiných umění výtvarných“.<sup>25)</sup>

Totéž je podle Arnheimovy knihy *Film jako umění* z roku 1932 předpokladem specifiky výrazu kinematografických děl.<sup>26)</sup> Tam, kde Umberto Eco kurzívou podtrhuje svůj přepis, Rudolf Arnheim doplní: „Nárokoval jsem filmu tradiční hodnoty umění. Tím jsem zanedbal jeho ‚dokumentární aspekty‘ zdůrazňované Kracauerem. V praxi se každá fotografie či film podílí na obou autenticitách [...]“.<sup>27)</sup>

Filmová kamera a fotoaparát vděčí za svůj původ objektivistickému duchu renesance a zároveň mu dokáže zůstat věrné, uchovávající ho v platnosti: „Kamerový systém umístěný na poště byl ostatně úspěšně použit i u nás při nedávné identifikaci vraha, který rozčtvrtil svou družku a části jejího těla odeslal ve dvou balících.“<sup>28)</sup> Schematická spjatost snímku a předlohy je teoreticky obhajitelná i vůči Noëlu Carrollovi a jeho *Novému zkoumání fotografického realismu*: netřeba se stavět za jím – právem – vyvracenou transparentnost fotografických a filmových obrazů, abychom „jejich prostřednictvím“<sup>29)</sup> měli

24) J. Petrák, c. d., s. 128n.

25) J. Petrák, *Žeň světla a stínu*. Praha 1910, s. 15n.

26) Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*. Berlin, 1932. Srov. Walter Benjamin, *Stručná historie fotografie*. „Revue Fotografie“ 22, 1978, č. 1, s. 68: „[...] nepodstatné jsou pochybné ‚pověřovací listiny‘, které je fotografie nucena [...] převzít od malířství“. Dále srov.: „Vynaložilo-li se již před tím mnoho marného důvtipu na rozhodnutí otázky, zda je fotografie umění – aniž se byla dříve postavila otázka: zda se vynalezením fotografie nezměnil souhrnný charakter umění –, pak teoretikové filmu záhy přejali podobně překotně kladenou otázku. Avšak nesnáze, které působila příslušné estetiky fotografie, byly jen dětskou hrou proti těm, které mohla očekávat estetika filmu.“ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 26.

27) Rudolf Arnheim, *Dvojitá autenticita fotografického média*. „Listy o fotografii“ 2001, č. 3, s. 11.

28) Alena Řezníčková, *Jak si vyfotografovat svého zloděje*. „MF Dnes“ 12, 12. 10. 2001, č. 238, s. E/11.

29) Noël Carroll, *Definování pohyblivého obrazu*. „Iluminace“ 13, 2001, č. 2, s. 19.

možnost poznávat „objekty, osoby a události, které jim umožnily vzniknout“<sup>30)</sup>. Vztah námetu a jeho fotozáznamu mi (metonymicky řečeno) připadá jako nespojitě bytí sejmutého odlitku obličejové masky vůči proporcím dokumentované tváře. V této arnhemovské licenci vychází umělecká fotografie – spolu s odpovídajícím typem filmu či s video-uměním – oproti čistě technickým zobrazením asi jako plastiky z dílny sochaře vedle panno-poptika voskových figurín.

Jestliže polarita „malířství versus fotografování“ dlouho připomínala (jakkoli posunutý) návrat pradávnejší rozdílnosti Platónova a Aristotelova pojetí miméze, pak dnešní praxe přehlednost moderního pojetí vývojové posloupnosti znejišťuje. Exhumace kolorování černobílých snímků v postmoderní epoše vypadá především jako schválnost: v dosahu digitalizace nevyznívá starobylé vybarvování technických obrazů štětci komicky, neboť jej lze nahlížet coby parodii někdejší naivity fotografů vzhlížejících se v akademickém realismu předimpresionistického výtvarnictví. To však tehdy žilo nápodobou vizuální zkušenosti jen navenek. Niterně inklinovalo k co nejsuggestivnějšímu znázornění ideálu, představy... Posun vykazuje i návrat tvárných fotografických procesů, předválečnou avantgardou teigovsky vykázaných mezi odpadky historie.<sup>31)</sup> Dnešek z části znovu drží na lartpoullartismus, leč lomeně: jestliže před stoletím fotografové skládali poklony ušlechtilosti oficiálních uměleckých technologií s příděchem devótnosti, nyní se dá podání obrazu retrotechnikami pociťovat jako vědomá přemrštěnost.

Komputerový zásah nemusí být triviální snahou dodat fotografiím (a posléze jejich reprodukcím) pestrou volnost palety anebo realismus běžného pohledu. Inklinují-li klasické druhy zobrazování k esteticky stabilizovanějším – ba přímo statictějším – kánonům, otevírají nová média prostor k pohybu staronových vizí. Niemeně efektivita zůstává rovněž těm nejzákladnějším nasazením zobrazovací techniky.

V tvůrčím procesu se jedná vždy o transcendenci fyziologie. Vzhledem k souvislostem uzavírajícího se eseje podtrhněme nezbytnost přesahu vidění. Transcendence ovšem není kvalitou dostupnou výhradně artefaktům zdůrazňujícím umělost, nýbrž rovněž těm, jejichž autoři si zakládají na dokumentaristicky čiré iluzivnosti. – Transcendence artefaktu souvisí hned s jakostí autorského vkladu, může však vznikat hlavním dílem až u pozorovatele. Příklad druhé licence navozuje výše citovaná recenze Tomáše Pospiszyla. Komentář k tomu nabízí současnou českou teorii neprávem opomíjený Václav Zykmond: „Většina fotografií poukazuje svou znakovostí na předmětnou skutečnost (denotuje ji). Vedle této denotace musí však existovat i poukazování na asociace, jejichž zdroj je skryt v denotujícím zobrazení (konotace).“<sup>32)</sup>

Obě ilustrace *Zrození múzy* znázorňují inscenované scény. Ačkoli autoři patří ke stejné generaci, jejich práce jakoby náležely různým epochám. Právě cit pro (ne)zralost výrazu je diváckým sudidlem opravdovosti uměleckého prožitku, opravdovosti podmíněné nároky doby. Stejně jako rozlišujeme písmeno O od nuly a nule přikládáme hodnotu

30) Tamtéž, s. 18.

31) Srov. Karel Teige, *Foto Kino Film*. In: Jaromír Krejcar (Ed.), *Život II. Sborník nové krásy*. Praha 1922, s. 153 – 168.

32) Václav Zykmond, *Úvahy o symbolu a znaku ve fotografii*. „Československá fotografie“ 21, 1970, č. 12, s. 545.

na základě umístění v desítkové soustavě, mějme při vnímání fotografie, filmu, videa (a jim příbuzných prostředků) na mysli patřičné kontexty stylizace umělecké či popisné. Nezapomínejme však, že posun hlediska někdy postačí, aby vymezené pole zjevilo nejen nevídané, nýbrž i přeludné rysy.

### **Josef Moucha (1956)**

Vystudoval fakultu žurnalistiky UK v Praze (obor periodický tisk a filmová a televizní žurnalistika). Po absolutoriu (1980) byl mimo jiné činný jako odborný asistent v oboru fotožurnalistiky na FŽ UK a v redakcích časopisů Architektura ČSR a Revue Fotografie. Nyní působí ve svobodném povolání a je členem redakční rady mezinárodního pololetníku Imago.

(Adresa: epa.mou@volny.cz)

## SUMMARY

## THE BIRTH OF A MUSE

Josef Moucha

This essay attributes to photo-based images the occasionally doubted prerequisite of passing for a legitimate document. Subjected to criticism, among other things, is the view according to which an image is no longer a projection of reality and is valid instead as a transcription of a theme, articulated in the manner of a speech act. (Umberto Eco: "We know that sensory phenomena are transcribed, in the photographic emulsion, in such a way that even if there is a causal link with the real phenomena, the graphic images formed can be considered as wholly arbitrary with respect to these phenomena." U. Eco, *Critique of the Image*. In: V. Burgin /Ed./, *Thinking Photography*. Macmillan Education LTD 1982, p. 33.) Cited as an extreme is the presumption that technical images foremostly depict notions of which they are a source (Vilém Flusser). Lately, these concepts have been eagerly disseminated in the Czech and Slovak milieus by a part of the community of theorists. The article under discussion confronts these approaches with the similarly excessive identification of the ontology of the image and its theme, as expounded by André Bazin and Roland Barthes. Equivocation is considered more adequate, as interpreted by Rudolf Arnheim; that is, as a defence of both the artistic and documentary functionality of photography and cinema. (Rudolf Arnheim: "I claimed for the film the traditional qualities of art. Thereby, however, I all but neglected the 'documentary' aspects emphasized by Kracauer. In practice, any photograph or film partakes of both authenticities [...]." R. Arnheim, *The Two Authenticities of the Photographic Media*. In: *The Split and the Structure*. University of California Press 1996, p. 27.) With respect to the polarity of the two media, conforming examples of historical contributions in Czech literature are mentioned as well (Jaroslav Petrák, Václav Zykmond). In order that the reader may acknowledge the topical functionality of the advocated equivocation of the image's technique, the parallel is put forth of the bygone perception of daguerreotypes and today's descriptive photographs. Moreover (also by means of illustrations), the historically and mentally contingent presupposition is suggested according to which the mechanism of projection reaches into the realm of creativity. Hence the title of the essay.

Translated by Linda Paukertová

## Články

## „PODÍVEJ, JAK SE MĚNÍM!“

*Morfing a fenomenologie speciálních efektů*

Petr Szczepanik

Ve vědecké práci Vivian Sobchackové se prolínají dvě zdánlivě nesourodé linie výzkumu: fenomenologie filmu<sup>1)</sup> a teorie/dějiny americké filmové sci-fi.<sup>2)</sup> Jejich průsečíkem jsou speciální efekty, interference digitálního a filmového obrazu a jejich vliv na „tělesné“ kvality filmového prostoru a filmové zkušenosti. Tvrdím, že koncepce „těla filmu“ a další teze, které Sobchacková rozvinula ve své fenomenologii filmové zkušenosti, se paradoxně jeví jako přesvědčivé až ve funkci kontrastního pozadí pro analýzu zkušenosti s obrazem elektronickým a digitálním.<sup>3)</sup> Popis morfingu jako činitele „odtělesnění“ a „reverzibility“ vzbuzuje méně pochybností než předpoklad, že „tradiční“ film byl analogií smrtelného a vtěleného vidění člověka.

Společným jmenovatelem příspěvků sborníku *Meta-morphing: Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*<sup>4)</sup> je morfining jako počítačový trik používaný především v hraném filmu, videoklipech a reklamách, který digitálně simuluje postupnou a plynulou proměnu jakéhokoli tvaru (včetně barev a detailů) v jakýkoli jiný tvar, a to při zachování fotorealistického efektu (první fotorealistický morfining se objevil ve filmu WILLOW roku 1988). Kolem tohoto společného centra se pak rozevírají další, vzájemně propojené kontexty:

1. dějiny vědeckých a technologických koncepcí transformace (vývoj souřadnicového systému v geometrii, matematické a fyzikální teorie čtvrtého rozměru a pokusy o jeho vizualizaci, evoluční teorie a nauka o živočišných druzích, dějiny filmových triků a počítačové 3D animace);

---

1) Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press 1992.

2) Vivian Sobchack, *Screening Space: the American Science Fiction Film*. Rutgers University Press 1997 (první vydání z roku 1980 pod názvem: *The Limits of Infinity: The American Science Fiction Film, 1950-1975*). Zde nás bude zajímat především nově doplněná kapitola „Postfuturism“ (s. 223 – 306).

3) Srov. Vivian Sobchack, *The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic „Presence“*. In: Hans Ulrich Gumprecht – K. Ludwig Pfeiffer (Ed.), *Materialities of Communication*. Stanford University Press 1994, s. 83 – 106.

4) Vivian Sobchack (Ed.), *Meta-morphing: Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*. University of Minnesota Press 2000. Kniha vznikla v návaznosti na konferenci pořádanou roku 1996 Společností pro filmová studia, kde Vivian Sobchacková vedla panel na téma „Meta-Morphing“.

2. kulturní dějiny metamorfózy (v dějinách kinematografie, včetně raného a animovaného filmu, fotografie, malířství, literatury, populárního divadla, v mytologii, magii a kouzelnictví);

3. morfiging jako metafora nestálosti identity člověka i filmové postavy (nový typ postav v tzv. posthuman cinema, „já“ a mé tělo jako proces neustálého proměňování, vztah morfigingu a lidské identity k poruchám paměti, transformace sociální identity podněcované míšením lidských ras a společenských tříd v moderním velkoměstě a zrychlením životního tempa v devatenáctém století).

Nemohu zde sledovat všechny zmíněné kontexty a nechci ani pasivně reprodukovat promyšlené členění knihy, a proto se zaměřím na tři příčné leitmotivy, které se mi jeví jako zcela zásadní impulsy pro hlubší promyšlení současné populární kinematografie, konkrétně pak takzvaného filmu nového triku. První z těchto linií se pojí se jménem samotné Vivian Sobchackové<sup>5)</sup> a lze ji provizorně pojmenovat jako fenomenologii počítačového obrazu a morfigingu ve filmu. Druhá linie se neváže na žádnou konkrétní autoritu, ale jejím inspirátorem je opět Sobchacková: jde o rétoriku speciálních efektů, konkrétně o interpretaci morfu jakožto alegorické figury. Třetí souvisí s Tomem Gunningem, v současnosti možná nejvlivnějším filmovým historikem, na nějž se autoři sborníku odvolávají téměř stejně často jako na Sobchackovou: tento motiv nazvěme novým kinem atrakcí.

### Fenomenologie morfigingu

Již ve své důležité stati *The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic „Presence“*<sup>6)</sup> podává Vivian Sobchacková fenomenologický popis „materialit“<sup>7)</sup> tří různých médií: fotografie, filmu a elektronického obrazu. Médium nás „in-formuje“ v rovině smyslového vnímání (mikropercepce) a v rovině kulturní či hermeneutické (makropercepce). Toto rozdělení odpovídá dělení na primární a sekundární kódy<sup>8)</sup> a v jeho duchu Sobchacková navrhuje „mikroperceptuální analýzu“ médií, která by upřednostňovala fenomenologický popis před sémiotickou či psychoanalytickou interpretací.

Každá z mediálních materialit v určitém historickém období symbolizovala a současně konstituovala radikální proměnu forem časového a prostorového vědomí, smyslového vnímání a tělesného zakotvení ve světě.<sup>9)</sup> Fotografie mechanicky svědčí o existenci světa,

5) Část autorů sborníku tvoří přímí žáci Sobchackové – doktorandi nebo mladí doktoři na Department of Film and Television, UCLA.

6) Původní verze tohoto textu byla publikována německy roku 1988.

7) Materialita média je specifickým způsobem, jak dané médium jakožto konkrétní hardware i svébytná „techno-logika“ bezprostředně, materiálně působí na smyslové vnímání a tělesnost člověka (na materialitu jeho těla) a jeho bytí ve světě. Sobchacková se soustředí na tělesnou situaci příjemce médií, který „nejenže vidí technologické vize, ale také vidí technologicky“: technologie není jen instrumentem, je žita, nahrazuje naše vnímání vlastní logikou času a prostoru, hluboce mění náš vztah ke světu i k nám samotným.

8) Srov. V. S o b c h a c k, *The Address of the Eye*.

9) Sobchacková rozvíjí teze z eseje Fredrica J a m e s o n a, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. „New Left Review“ 1984, č. 146 (červenec – srpen). Daná technologie reprezentace vždy

svůj námět fixuje jako objekt pohledu a reprodukuje jej v materiální formě, jež může být vlastněna a stát se tak fetišem. Umožňuje materiální kontrolu, ovládání, přivlastňování viděného a jeho času. Důležité je, že existenciální „momentum“ homogenního časového proudu je ve fotografii zmrazeno do atomizovaného, abstraktního prostoru transcendentálního „momentu“, jenž nemůže zvát žité tělo diváka dovnitř scény. Prostor fotografie je mělký, desubstancializovaný, neobyvatelný, neuchovává přítomnost, ale pouze mumifikuje minulost.

Kinematografie naproti tomu oživuje fotografii, proměňuje moment v momentum,<sup>10)</sup> mumifikovanou minulost v dění, jež nastává, a činí prostor obyvatelným pro existenciálně situované tělo. Film není možné vlastnit jako objekt, protože není jen viditelný, ale i vizuální: přijímáme jej jako intencionální aktivitu vtěleného subjektu.

Digitální<sup>11)</sup> audiovizualita disponuje zcela odlišnou materialitou: dává se jako smyslová a psychologická zkušenost, jež nepatří nikomu, žádnému tělu (no-body). Je založena na bitech a pixelech, diskontinuálních a autonomních jednotkách informace, jež se propojují do reverzibilních sítí bez centra. Divák je vtahován do prostorově decentralizovaného, slabě temporalizovaného, odtělesněného stavu vědomí, protože digitální obraz ztrácí atributy situovaného tělesného vidění, hloubky, textury a tíže. Místo nich se snaží upoutat pozornost hektickým děním na povrchu, přehnanou pozorností k detailu, kinetickým vzrušením vyvolávajícím pocit euforie, osvobození od tíže a těla. Bytí se nahodile šíří sítí, afekty se odpoutávají od subjektu a volně plují horizontálně vertikální mřížkou obrazu-povrchu. Trvání a existenciální situace vtěleného subjektu jsou doslova digitalizovány: rozptýleny napříč systémem do bitů. „Základní hodnotou elektronické temporality je bit nebo okamžik, jenž [...] může být selektován, kombinován a okamžitě přehrán nebo znovu-vyvolán do takové míry, že se původně ireverzibilní směr a proud objektivního času zdá být překonán rekurzivní časovou sítí. [...] Čas se rekurzivně stáčí k sobě samému ve struktuře ekvivalence a reverzibility.“<sup>12)</sup> Časovost lidské zkušenosti se proměňuje v okamžitou transmisi jednotek informace, v absolutní přítomnost. Tělo je v digitálním obraze „proděravěno“, rozptýleno, zbaveno materiální integrity, postupně se transformuje v kyborga.

Toto jsou klíčové motivy fenomenologického popisu, na jehož základech se rozvíjejí i analýzy morfingu v komentovaném sborníku. Morfing je totiž průnikem digitálního obrazu do obrazu filmového, invazí, jež se tváří jako bezešvé prodloužení tradičního světa filmu, ale ve skutečnosti vytváří v jeho čase, prostoru a tělesnosti radikální trhliny. Na jedné straně se skrývá za fotorealismus a hladkou návaznost, na druhé straně

---

odpovídá určitému zlomovému historickému momentu, technologické revoluci, revoluci uvnitř kapitalismu a změně estetického systému. Fotografie odpovídá roku 1840, tržnímu kapitalismu, parní mechanizaci a realismu; kinematografie roku 1890, monopolnímu kapitalismu, spalovacímu motoru, elektřině a modernismu; elektronický obraz roku 1940, rozšíření elektronické technologie jako všudypřítomné „technosféry“, nadnárodnímu kapitalismu a postmodernismu.

10) Drama této proměny podle Sobchackové alegoricky rozehrává Markerova RAMPa.

11) Sobchacková bohužel nerozlišuje mezi elektronickým (televizním, video) a digitálním obrazem. Její popis se týká spíše digitality.

12) V. S o b c h a c k, *The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic „Presence“* (cit. dle internetového zdroje – [www.rochester.edu/college/FS/Publications/SobchackScene.html](http://www.rochester.edu/college/FS/Publications/SobchackScene.html)).

autoreflexivně upozorňuje sám na sebe jako na technický trik (mimo jiné tím, že zpochybňuje indexovost filmového obrazu).

Morf je podle Sobchackové založen na principu nekonečné transformovatelnosti světa, je potenciálně nesmrtelný a nerozbitný, chybí mu jakékoli centrum, protože je radikálně amorfní, nestabilní, tekutý, a to na té nejelementárnější, molekulární úrovni. Ať už morfuje figura nebo pozadí, nemohou jim být kladeny do cesty žádné nepřekonatelné překážky – rozlévají se dál a dál. Klíč k pochopení morfu nespočívá v komparaci dvou koncových bodů daného morfigového cyklu, ale v tom, co je mezi počátečním a výsledným tvarem, v jeho tvarové nerozhodnosti. Morf se vymyká smrtelné lidské časovosti a zacykluje se v reverzibilitě: proměnit se z člověka ve zvíře nebo zase zpět, v tom pro něj není žádný rozdíl významu ani energie. Nepřetržitý tok transformace je palindromický čili čitelný zepředu dozadu i zpět beze změny významu, je to věčný návrat k beztvarosti, do nějž je zahrnuto vše, bez jakékoli hierarchie. Morf boří hranice mezi živým a neživým, stejně jako mezi rasami, rody a dalšími kategoriemi. Je na jedné straně pluralistický, demokraticky do sebe začleňuje jakýkoli tvar (je „meta-morfní“), aniž by byl řízen nějakým originálním předobrazem, ale na druhé straně působí homogenizačně, protože veškeré difference a jinakosti podřizuje amorfní totalitě, sobě-podobnosti, bujení a opakování stejného bez vztahu k druhému (morf je „meta-statický“).

Metafyzickou nadějí uchování difference v morfu je podle Sobchackové jen láska a práce (práce lásky), jež by z morfu zachránily jedinečnost lidské existence. Umělecky lze takového efektu dosáhnout tak, že předmětem reflexe se stane sám „odliv a příliv transformace“, morfig bude navzdory své faktické vratnosti a bezčasovosti emocionálně zadržán a vykoupen pro jedinečné tělo a historičnost, jež mu dají specifický autobiografický význam.<sup>13)</sup>

Ve zkušenosti s morfem se setkáváme s nezakusitelným – intelektuálně jej lze pojmout, vypadá povědomě (je fotorealistický a někdy funguje podobně jako obyčejná těla a věci), ale v každodenním světě nemůže existovat. „Když se dívám na morf, vím, že je lidsky ‚nemožný‘ a podivný, ale současně cítím, že se s ním **identifikuji** – nikoli s morfem jako narativní figurou, ale s jeho figurací tělesného procesu. Mé vlastní tělo se zrychluje v hladkých transformacích jakoby na molekulární úrovni a já rozpoznávám morf jako něco podivně známého; to znamená, že ‚sám sebe‘ pociťuji jako neustálé plynutí a uvědomuji si, že nikdy nejsem identický sám se sebou [...]“<sup>14)</sup> Proto morfig vyvolává ambivalentní účinek něčeho, co je současně podivné, hrozné, záhadné i přirozené a známé, v psychoanalytické terminologii – unheimlich, uncanny. Amorfní chaotická substance morfu vzbuzuje pocity hrůzy z paradoxní plodnosti a životnosti mrtvé materie, z excessu, jenž uniká symbolickému řádu a stabilnímu stavu věcí.<sup>15)</sup>

13) Tento poněkud nejasný motiv rozvíjí v analýze uměleckého videa Daniela Reevese *OBSESSIVE BECOMING*, které staví do protikladu k videoklipu Michaela Jacksona *BLACK OR WHITE*. Michaelovi Jacksonovi autorka připisuje „metastatické“, „rakovinové“ spotřebování difference, Reevesovi naopak vykoupení difference láskou k jedinečnému.

14) Vivian Sobchack, „At the Still Point of the Turning World.“ *Meta-morphing and Meta-Stasis*. In: V. Sobchack (Ed.), *Meta-morphing...*, s. 132.

15) Srov. Kevin Fischer, *Tracing the Tesseract*. In: V. Sobchack (Ed.), *Meta-morphing...*, s. 123.



Část autorů klade důraz na odlišení před-digitálních filmových triků pro znázornění proměny na jedné straně a morfingu na straně druhé.<sup>16)</sup> V případě prolínaček, pookénkového snímání, animace a jiných montážních či maskérských postupů vždy nějakým způsobem vyplouvají na povrch časové mezery upozorňující na určité vynechávky. Tyto elipsy podle Sobchackové autoreflexivně odkazují na obtížnou práci filmařů v ireverzibilním, smrtelném čase, na fyzikální zákony a odpor, který filmovému kouzlení klade hmota těl a věcí (např. při práci maskéra). Reverzibilita zde proto může fungovat jen v povrchové časovosti vyprávění (např. proměny muže ve vlkodlaka a zase zpět ve Waggnerově VLKODLAKOVI), ale nikoli v hlubinné časovosti figurace čili v samotném obraze.

Sám to mohu doložit svým pozorováním metamorfózy postavy Imhotepa v MUMII Karla Freunda a naproti tomu ve filmu MUMIE SE VRACÍ Stephena Sommersa. V obou se přímo před očima diváka vyschlý obličej mumie proměňuje v plnou lidskou tvář. Ale zatímco Boris Karloff je v kratičké, téměř pookénkově snímané transformaci (scéna v káhirském muzeu) toporně nehybný, ustrnulý ve frontální pozici, a tudíž doslova „ztěžklý“ technickou obtížností triku, přičemž pod drobnohledem videa lze zaznamenat jemné odchytky, překrývání kontur postupných fází proměny, v případě Sommersova morfu je naopak digitální obalování masem naprosto hladké a plynulé, „imateriálně hmatatelné“. Necítíme jakákoli časová a prostorová omezení, Imhotep se může při proměně pohybovat a dokonce políbit svou vyvolenou. Morf se jeví jako plod čisté, ničím neomezované abstraktní vůle, nikoli jako výsledek fyzické práce.

### Rétorika morfingu

Díky tomu, že působí jako unheimlich, „hladká trhlinka“ v obraze a diegezi, bežešvá srážka cizorodých sfér, lze morfing chápat jako transformační figuraci a morf jako rétorickou figuru transformace (morf je „meta-forický“, což je třetí význam slova „meta-morphing“ z názvu knihy).<sup>17)</sup> Přestože má často tendenci fungovat jako transparentní prodloužení filmového obrazu a diegeze, vždy nás něčím zneklidňuje, a tím podněcuje k interpretaci, k alegorickému čtení. Téměř všichni autoři sborníku se k této interpretaci uchylují: Sobchacková vidí v morfu alegorizaci kulturní logiky pozdního kapitalismu, nestability lidského já a nelidských zrychlení v současné společnosti, dále pak – podobně jako Angela Ndaliansová – v morfech hledá alegorie samotné digitální technologie morfingu, která násilně zasahuje do filmu. Norman M. Klein<sup>18)</sup> píše o metamorfózách v animovaném filmu (říká jim „ani-morf“ – od animated metamorphosis), které podle něj jednak otevírají hranice objektů a těl, jednak působí hapticky a autoreflexivně – upozorňují

16) Technickým a fenomenologickým rozdílem mezi mechanickými a optickými triky na jedné straně a morfingem na straně druhé, stejně jako různým technickým omezením morfingu se podrobně věnuje Kevin Fischer ve vynikající stati *Tracing the Tesseract*. In: V. Sobchack (Ed.), *Meta-morphing...*, s. 103 – 129.

17) Vztahem teorie rétorických figur a alegorie k morfingu jsem se podrobněji zabýval v článku *Rychlost proměny*. „Cinepur“ 2001, č. 18, s. 32 – 37.

18) Norman M. Klein, *Animation and Animorphs. A Brief Disappearing Act*. In: V. Sobchack (Ed.), *Meta-morphing...*, s. 21 – 40.

na taktilní fakt kreslení na papír, na stopy práce a dovednost animátorovy ruky, tedy na proces svého vzniku. Ani-morfy jsou podle něj „vizuálními bajkami o srážce různých prostředí“ a Klein jim přisuzuje figurativní vztah k sociální situaci moderního velkoměsta, kde se mísí lidské rasy a společenské třídy, kde organické mizí v industriálním.

Kevin Fischer vidí v chaotické amorfности morfingu alegorii kapitálu jako „chimérického objektu“ či vizi „silikonové“ budoucnosti světa ovládaného počítači. Morf je podobně jako současný kapitál ovládan neviditelnými silami přitahování a odpuzování, jež jej různě zakřivují či protahují, podobně jako síly neviditelného čtvrtého rozměru, který protíná náš každodenní trojrozměrný svět. Modelovým příkladem je film *TERMINÁTOR II* a opozice morfujícího T-1000 (Robert Patrick a další [!]) a mechanického T-800 (Arnold Schwarzenegger). Tělo nového Terminátora je ovládáno neviditelnými (pro nás jako trojrozměrné bytosti) silami čtvrtého rozměru, a proto trojrozměrná těla, do nichž se tvaruje, jsou jen dílčími fasetami hlubšího zdroje – mohou se rozbít na kousky, ale síly čtvrtého rozměru si „pamatují“ jejich hlubší koherenci.

Stejně jako Roger Warren Beebe a Sobchacková, i Fischer píše o alegorické rovině tohoto filmu tak, jako by skutečným vítězem souboje byl T-1000, a nikoli T-800: T-1000 je alegorickou figurou materiality historicky vítězího digitálního média vis-à-vis ustupujícímu médiu analogovému. Je také alegorií vynořujícího se nového člověka a světa (filmové postavy a podívané), jež se proměňují v samotných svých základech, vis-à-vis starému pevnému světu ireverzibilní smrtelné časovosti a člověku stabilní identity a ohraničeného těla, jež se spojují s historií, tíží, situovanou tělesností, prací a bolestí nastáváníí.

### Nové kino atrakcí

Tezi, že se současná kinematografie speciálních počítačových efektů a audiovizualita nových elektronických médií podobá ranému filmu a dispozitivu předklasické kinematografie, je možné v posledních deseti letech zaslechnout od řady předních teoretiků a historiků: například od Thomase Elsaessera, Toma Gunninga či Siegfrieda Zielinského. Tento názor rozvíjí i australská teoretička Angela Ndalianisová ve své studii *Special Effects, Morphing Magic, and 1990s Cinema of Attractions*.<sup>19)</sup>

Její přístup je objevený mj. v tom, že si za východisko zvolila nikoli film, nýbrž multimediální atrakci prezentovanou v pavilónu „Cyberdyne Complex“ floridských Universal Studios. *Terminator 2: 3D Battle across Time* (1996) je podívanou kombinující projekci na obrovské polokruhové plátno, 3D vize morfů vyrůstajících z plátna a útočících na diváka (s použitím speciálních brýlí), video multi-screen, divadelní představení, taktilní počitky vyvolané pohyby sedadel při závěrečné explozi, kouřové efekty a podobně. Transmediální zkušenost této atrakce je paralelou k tomu, jak morfuje samotné médium filmu: proměňuje se v samotných svých základech a protíná se s jinými médii. Atrakce *T2-3D* navazuje na starší tradici spektakularity spojené s intenzivnější participací diváka a současně ji radikálně rozvíjí prostřednictvím digitální technologie.

19) Angela Ndalianis, *Special Effects, Morphing Magic, and 1990s Cinema of Attractions*. In: V. Sobchack (Ed.), *Meta-morphing...*, s. 251 – 271.

Film speciálních efektů osmdesátých a devadesátých let je dědicem tradice kouzel, triků a spektakularity, která se ve dějinách vizuální populární kultury a filmu periodicky vracela po obdobích dominance narativity: protokinematografických aparátů a kouzelnictví devatenáctého století, kouzelníků, kteří byli tak trochu vědci, a vědců, kteří předváděli své vynálezy jako podívané, raného před-griffithovského filmu, kinematografie padesátých let s jejími experimenty na poli širokoúhlého a stereoskopického filmu, surround sound systému a speciálních efektů. Počátek znovuzrození filmového spektaklu a speciálních efektů autorka situuje do roku 1977 (uvedení filmů HVĚZDNÉ VÁLKY a BLÍZKÁ SETKÁNÍ TŘETÍHO DRUHU) a spojuje jej s oživením fantastických žánrů, které nově exploatovaly iluzionistický potenciál speciálních efektů.

Podobně jako v raných trikových filmech Georgese Mélièse ale ani zde iluze kouzla nemá být absolutní: efekt má totiž nejen materializovat fantastično, ale také prezentovat možnosti nové technologie, poutat pozornost k bravuře technického provedení a ve zpětné vazbě poskytovat alibi pro zrychlení technologického rozvoje média, jenž v 60. letech stagnoval. Speciální efekty dláždí cestu technologickému pokroku, fungují jako věda proměněná v kouzelnické představení (podobně jako kouzla protokinematografických aparátů, mají i současné triky vyvolávat téměř vědecký zájem).

Diváci těchto filmů se na jedné straně poddávají stále dokonalejší iluzi a na druhé straně jsou ohromováni samotnými technickými kouzly, jež se exhibicionisticky předvádějí jejich zraku a přiznávají tak svou umělost. Nová filmová zkušenost je založena na oscilaci mezi těmito polohami (mezi vírou a distancí, zastíráním a předváděním technologie).

Ndalianisová potvrzuje názor (zastávaný například Vivian Sobchackovou nebo Yvonne Spielmannovou), že současná audiovizualita je založena na specializaci času obrazu a vyprávění: filmy nového triku exhibicionisticky rozevírají prostory, v nichž divák může žasnout nad iluzemi i jejich technickým provedením, a rozbíjejí tím konzistenci vyprávění. Mění se i divácké rozkoše: z neviditelného voyeura klasického filmu se stává aktivní participant, jenž je téměř fyzicky vtahován do podívané, která jej má ohromit a přímo oslovit (symptomatické rušení hranice mezi fiktivním světem filmu a prostorem hlediště se odehrává také ve zmíněné atrakci tematického parku). Filmy se samy předvádějí jako iluzionistická a současně technická představení, speciální efekty včetně morfinu slouží „autoerosu vlastní technologie“.<sup>20)</sup>

Morf vytváří zásadní trhliny, přerušování uvnitř filmové diegeze i filmového obrazu, a proto je možné jej podle Rogera Warrena Beebeho<sup>21)</sup> přirovnat k Barthesově koncepci *punctum*. *Punctum* prolamuje jednotu, kulturní stejnorodost obrazu (ruší klasickou informaci vyvolávající pouze zprostředkovaný afekt, všeobecný zájem nazývaný Barthesem *studium*) rozvratnou silou sublimního a vyvolává intenzivní afekt vnitřního vzrušení, šoku, neklidu.<sup>22)</sup> Beebe tvrdí, že ve filmu *punctum* morfu podněcuje antinarativní vizuální rozkoše čisté spektakularity místo klasických narativních rozkoší a jamesonovskou euforii radostných intenzit či volně plujících afektů odpoutaných od subjektu místo klasické divácké

20) Tamtéž, s. 262.

21) Roger Warren Beebe, *After Arnold. Narratives of the Posthuman Cinema*. In: V. Sobchack (Ed.), *Meta-morphing...*, s. 159 – 179.

22) Srov. Roland Barthes, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava 1994.

identifikace s pevnou postavou.<sup>23)</sup> Morf zpomaluje běh vyprávění, akce, ruší její zaměření na budoucnost a tlumí intenzitu napětí tím, že poutá pozornost k vlastnímu spektakulárnímu nastávání (slovy Sobchackové: pohybu na místě). Tím ruší identitu postavy i koherenci vyprávění. Morf se tak současně stává figurou či symptomem přechodu od klasického narativu a star-systému filmů s akčním hrdinou osmdesátých let k tzv. post-human cinema, v němž vystupují spíše skupiny a týmy postav postrádajících atributy hvězdy (JURSKÝ PARK) nebo „méně lidské“ postavy, s nimiž se nelze identifikovat (TERMINÁTOR II).<sup>24)</sup>

*Meta-morphing* je z těch sborníků, které otevírají v oboru nové perspektivy a stávají se událostí, jež mění mapu terénu i rozložení sil.<sup>25)</sup> Zdá se, že v teorii a dějinách filmu definitivně končí přehlížení interakcí s novými médii a v teorii nových médií je naopak uzavřena etapa všeobecných traktátů a obhajování vlastních pozic před tradicionalisty. Místo budování schematických hodnotících opozic autoři navrhnou interdisciplinární výzkum konkrétního fenoménu digitální metamorfózy. Napadá mě pouze jedna publikace z nedávné doby, kterou bych co do charakteru a důležitosti přirovnal k *Meta-morphingu*, a sice *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*, kde podobnou roli jako zde Sobchacková hraje Thomas Elsaesser: svou autoritou legitimizuje nezavedená témata.<sup>26)</sup>

### Mgr. Petr Szczepanik (1974)

Je doktorandem na katedře filmové vědy FF MU v Brně, kde také přednáší teorii filmu a médií.

(Adresa: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav divadelní a filmové vědy,  
Arne Nováka 1, 660 88 Brno; szczepan@phil.muni.cz)

23) Tento motiv Sobchacková rozvíjí v kapitole *The Transformation of Special „Affect“ into Special „Effect“*. Srov. V. Sobchack, *Screening Space...*, s. 281 – 291.

24) Sem patří nejen filmy, jejichž ústřední silou je morfing nebo počítačová grafika obecně, ale také filmy, které na morfing alegoricky navazují v rovině diegeze a konstrukce postav jako ne-lidských nebo jako pouhých součástí kolektivu: např. HACKERS nebo MIGHTY MORPHIN' POWER RANGERS.

25) A to i přesto, že kromě Sobchackové a Marshi Kinderové, autorky vycházející spíše z tradice cultural studies, nejde o nějak zvlášť známá jména. Na druhé straně nechci tvrdit, že všechny příspěvky jsou stejně kvalitní – mohu varovat před rozmělnujícím panoramatickým surfváním Scotta Bukatmana, *Taking Shape. Morphing and the Performance of the Self*. In: V. Sobchack (Ed.), *Meta-morphing...*, s. 225 – 250.

26) Thomas Elsaesser – Kay Hoffmann (Ed.), *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam University Press 1998.

## Citované filmy a videa:

*Black or White* (John Landis, 1991), *Blízká setkání třetího druhu* (Close Encounters of the Third Kind; Steven Spielberg, 1977), *Hackers* (Ian Softley, 1995), *Hvězdné války* (Star Wars; George Lucas, 1977), *Jurský park* (Jurassic Park; Steven Spielberg, 1993), *Mighty Morphin Power Rangers – The Movie* (Bryan Spicer, Jeff Pruitt, Steve Wang, 1995), *Mumie* (The Mummy; Karl Freund, 1932), *Mumie se vrací* (The Mummy Returns; Stephen Sommers, 2001), *Obsessive Becoming* (Daniel Reeves, 1995), *Rampa* (La Jetée; Chris Marker, 1963), *Terminátor II: Den zúčtování* (Terminator 2: The Judgement Day, James Cameron, 1991), *Vlkodlak* (The Wolf Man; George Waggner, 1941), *Willow* (Ron Howard, 1988).

S U M M A R Y

“LOOK HOW I’M CHANGING!”

*Morphing and the Phenomenology of Special Effects*

Petr Szczepanik

This article is an evaluation of a miscellany of critical essays, compiled and provided with a foreword by the American film theorist Vivian Sobchack, titled *Meta-morphing: Visual Transformation and the Culture of Quick-Change* (University of Minnesota Press 2000). The common denominator of the miscellany’s articles is the term **morphing** as a computer trick used mostly in feature films, video clips and advertisements, which digitally simulates the gradual, smooth transformation of any form (including colours and details) into any other kind of form, while preserving its photorealistic effect. Other, mutually interconnected contexts fan out around this common nucleus:

1. The history of scientific and technological concepts of transformation (the development of the coordinate system in geometry, mathematical and physical theories of the fourth dimension and attempts at its visualization, the theories of evolution and of animal species, the history of trick photography and 3D computer animation);
2. The cultural history of metamorphosis (in the history of cinematography, including early cinema and animated films, photography, painting, literature, popular theater, as well as in mythology and the practice of magic);
3. Morphing as a metaphor of the instability of man and the film character (the new type of characters in the so-called posthuman cinema, “I” and my body as the process of permanent transformation, the relationship of morphing and human identity to memory disorders, transformation instigated by human interbreeding and the mixing of social classes in large modern cities, the accelerated pace of life in the nineteenth century).

The *Meta-morphing* miscellany ranks among those volumes that open up new perspectives within the field, constituting accomplishments that alter the map of the terrain as well as the distribution of forces. It seems that in film theory and film history the disparagement of the interactions with the new media is coming to a definitive end, while, alternately, in the new-media theory the stage of general tractates and defences of one’s own standpoints before the traditionalists has also been concluded. In place of constructing schematically evaluative oppositions, the authors suggest interdisciplinary research of the concrete phenomenon of digital metamorphosis.

Translated by Linda Paukertová

## Články

## Kinematografie ve věku obscénnosti

*Filmové plátno, iluze, sen světa beze snu,  
musí být ochráněn před zničením.  
Nikoli však za každou cenu.<sup>1)</sup>*

Ishaghpourova kniha vzniká v okamžiku (vyšla v roce 1986), kdy je ostře vnímána krize současné kinematografie, která musí zápasit o svůj smysl a životní prostor s novými médii a světem, který produkují. Tato vyhrocená situace vede k tázání po specifických rysech filmu, po kořenech kinematografie a ke hledání nových prostor a nových možností filmu.

Na této půdě se pohybuje Ishaghpourovo zkoumání v knize *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir (Současná kinematografie: z této strany zrcadla)*. Kniha lze rozdělit na dvě části, na část teoretickou vycházející ze soudobého francouzského teoretického myšlení (Virilio, Baudrillard) a na část filmově kritickou, v níž je teorie konfrontována s konkrétními filmovými díly a obohacována jejich analýzou. Obě části – teoretická a analytická – samozřejmě nejsou výrazně odděleny a vzájemně se prolínají.

\* \* \*

Teoretická část zkoumá kinematografii v historickém kontextu, jakožto umění vzniklé v okamžiku krize klasické mimesis a reprezentace, v době „odkouzlení“ a krize příběhu, mýtu a imaginárního vůbec. Kinematografická iluze se ve svém prvotním pohybu stává útočištěm imaginárního, představuje možnost příběhu ve věku technické reprodukce, ve věku velké roztržky mezi médii reprezentace (malířství, literatura, na obecnější rovině jazyk a obraz) a reprezentovanou realitou. Kinematografie je pravým dítětem moderny, zachraňuje fikci pomocí pohybující se fotografie a zároveň zůstává typickým médiem věku *technické reprodukce*. Technická reprodukce ničí vztah reprodukovatelného k originálu a velkou část tvůrčího procesu redukuje na předem danou, strojovou záležitost. Tím vytváří zvláštní zdvojení světa, kdy otázku: jak nejlépe zachytit, uchopit reálné? nahrazuje otázka: jak udělat co nejlepší fotografii, záběr? Toto rozvržení umožňuje technicky reprodukovatelnému obrazu vydávat se za samu realitu. Fotografie konzervuje realitu a zároveň všechno redukuje na zjev – nemá smysl, nepotřebuje ho, lze ji číst i interpretovat, fotografie to však ke své existenci nepotřebuje – fotografie naplňuje pozitivistickou touhu uchopit „usmrcenou“ realitu, ale zároveň ji redukuje na efemérní: zbujuje svět kouzla.<sup>2)</sup> Fotografie a technická reprodukovatelnost vyvolaly krizi klasické reprezentace a fikce – ta paradoxně našla své nové útočiště v jejich dítěti, ve filmu.

\* \* \*

Od Kanta a Baudelaira je *moderna* definována jako pohyb neustálé kritické reflexe současnosti a zároveň jako neustálé hledání nového – moderního. Podle Ishaghpoura se snaha „být neustále

---

1) Youssef Ishaghpour, *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*. Paris 1986, s. 10.

2) Tamtéž, s. 20 a 36.

moderní“ rozpadá do dvou pohybů: vedle klasické nutnosti být avantgardní, hledat nové možnosti a způsoby tvorby, vedle kritického hledání nového, žije neustálý hlad masy po stále novém, pasivní, degradovaná podoba moderny – hlad po novém, které by bylo stále stejné. Na tento hlad svým specifickým způsobem odpoví televize.

Kinematografie jako moderní umění se pohybuje po cestě neustálého hledání, po cestě neustálého vývoje a proměny, po cestě *vyčerpávání možného*. Kinematografická iluze jako dílo moderního umění tak byla od počátku odsouzena k rozpadu zevnitř. Zároveň však byla od počátku spjata (opět typicky moderním způsobem) se svou tržní funkcí, byla zbožím – imaginárno přítomné ve filmu je sourozencem „fantasmagorie zboží“. S příchodem televize zaniká obojí; zboží i iluze (sféra imaginárního) musí přepustit své místo nadvládě reklamy a informace.

Kinematografie tak musí v konfrontaci s nově nastupujícími médii čelit „nástupu obscénního“, rozpadu a ztrátě nejenom jakékoli iluze, nýbrž i reality<sup>3)</sup>, protože televizní obrazy a videoobrazy už k ničemu neodkazují, jsou samy sobě základem i legitimizací, představují plnost bez významu, neustálý proud obrazů systematicky likvidující každou distanci – a to jak distanci diváka k obrazu (obraz přichází do jeho intimity, k němu domů, a komunikuje s ním přímo, „v uzavřeném okruhu“ – oči reportéra nebo moderátora se střetávají s očima diváka, aniž by jeden druhého viděl), tak distanci obrazu k realitě (obrazy jsou předkládány jako sama realita – „hyperrealita“ – a neponechávají tak prostor pro interpretaci –, co není reprezentovatelné, co není na obraze, neexistuje). Zatímco filmové plátno je *zrcadlem* otevírajícím prostor k tázání, reflexi, fikci, televizní obrazovka je prázdným, slepým okem. Obě strany zrcadla splývají v jediné ploše, v plnosti světa-plochy, který ztratil kouzlo i smysl.

Kinematografie se tak ocitá v situaci, kdy podléhá nostalgii po své vlastní minulosti, nostalgickému smutku po „ztracené iluzi“. V odkouzleném světě se rodí „nová kinematografická moderna“.

\* \* \*

Druhá část knihy analyzuje filmy, na kterých lze demonstrovat charakteristické črty kinematografie<sup>4)</sup> a jejího vývoje relevantní vzhledem k současnosti a/nebo filmy, které se snaží na nově vzniklou situaci reagovat a poslušny hlavního hesla moderny ji kriticky reflektují a hledají nové cesty. Takže se jeho tématem<sup>5)</sup> stává svět konstituovaný médii, způsob, jakým je reflektován ve filmu (Wenders, Jarmusch, Coppola), i nostalgie z tohoto světa, ve kterém je „film nemožný“. Samozřejmě ho také zajímá problém fikce a technické reprodukce v současném filmu (Ruiz, Rivette, Garrel, Carax, Akerman). Jedním z velkých témat moderny stojících u kolébky filmu byla snaha o totální umění, které by v sobě spojovalo všechna klasická umění a oslovovalo by všechny smysly – tato snaha se naplno projevovala v opeře (Wagner) a v době krize kinematografie nachází svou novou podobu ve filmu-opeře (A LOŮ PLUJE, MOJŽÍŠ A ÁRÓN, svým způsobem také Godardovy filmy PRÉNOM CARMEN a DÉTECTIVE). Film-opera tak představuje další z velkých tematických

3) Reálné je to náhlé, nečekané, jedinečné a nerepresentovatelné, které se vynoří a vytvoří trhlinu v naší reprezentaci, obraze. Reálné nás překvapuje (Clément R o s s e t, *L'Objet singulier*. Paris 1979). Všichni jsme stalkeri a pohybujeme se v „zóně“, kterou je realita a kterou si ilustrujeme reprezentacemi-obrazy, abychom se v ní vyznali. Pro tuto realitu není v televizi místo. Zbyly jen obrazy.

4) Například dílo Orsona Wellese *Ishaghpour* analyzuje „jako význačné dílo moderního filmu, v němž se objevuje zároveň subjektivita jako projevená přítomnost ‚autora‘, vztah kinematografie k jejím vlastním dějinám, vztah mezi plátnem a zrcadlem i dualita fikce a dokumentu vzhledem k médiím“. Viz Y. I s h a g h p o u r, *Cinéma contemporain*, s. 12.

5) Rozdělení *Ishaghpourových* analýz do tematických bloků přejímám z jeho úvodu ke knize. Srov. tamtéž.



okruhů knihy. Dalším polem Ishaghpoura zájmu se stávají filmy, které se snaží transcendovat obraz a jeho bezprostřední význam a míří někam dál – na druhou stranu zrcadla. V této souvislosti analyzuje dílo Tarkovského, Durasové, Godardův film *JE VOUS SALUE MARIE* a Bokanowskiho film *L'ANGE*.

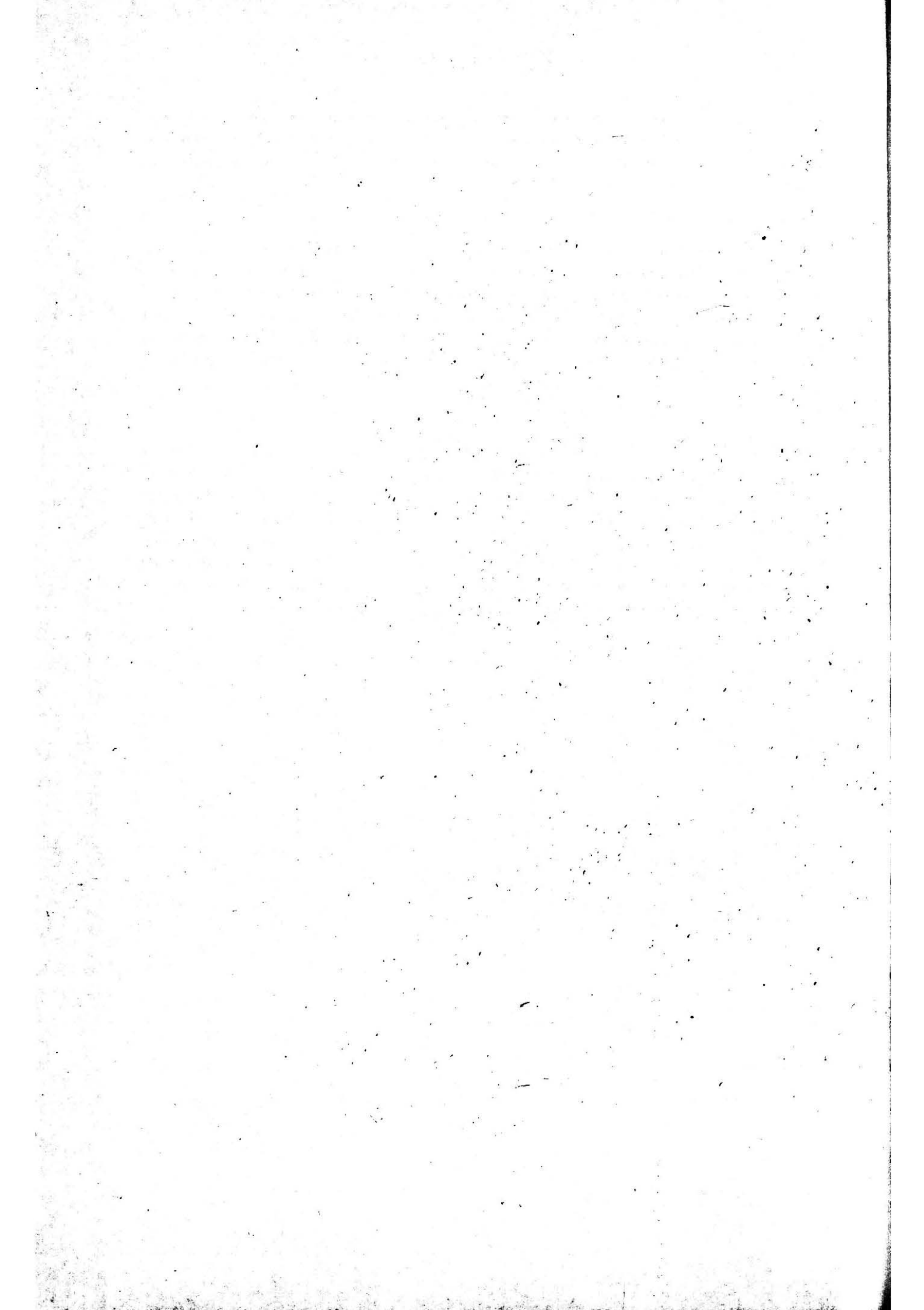
\* \* \*

S odstupem doby vychází najevo, že kinematografie našla zdroje dalšího vývoje právě v tom, s čím byla a je nucena se konfrontovat. Rozpad světa ve slepém oku televize našel ironizující odezvu ve filmové řeči (zejména americká kinematografie, Lynch, Jarmusch, Stone a další), stejně jako videoobraz, který navíc podnítl pokus o obrození filmu (Trier – ať už chápeme manifest *Dogma* jakkoli ironickým způsobem, jako „záměrné“ klišé, nelze mu upřít, že do filmu vnesl nové mraky). Krize filmu – stejně jako všech ostatních umění – však nebyla a z podstaty nemůže být zažehnána.

\* \* \*

Youssef Ishaghpour se narodil v roce 1940 v Teheránu. Od roku 1958 žije v Paříži. Vystudoval film, sociologii umění a filosofii. V současné době je profesorem na Universitě Reného Descarta v Paříži. Píše o filmu, malířství, filosofii i literatuře. V roce 2001 získal cenu Henry Gineta za knihu *Orson Welles cinéaste, une caméra visible* (2001). Filmu věnoval ještě několik svých knih: *D'une image a l'autre: la nouvelle modernité du cinéma* (1982); *Visconti: le sens et l'image* (1984); *Cinéma contemporaine: de ce côté du miroir* (1986); *Formes de l'impertinence: le style de Yasujiro Ozu* (1994); *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui* (1995); *Le Cinéma* (1996); *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, dialogue avec Jean-Luc Godard* (2000).

Michal Pacvoň



## Články

## TELEVIZE

*Reprezentovatelné: nástup světa jako obscénnosti<sup>1)</sup>*

Youssef Ishaghpour

Fotografie: místo, Údolí králů, kde už deset let pátrá tvrdohlavý Carter; a těsně před tím, než mu vyprší povolení, objev schodiště pod domem Ramsesových dělníků; stupně sestupují pod zem, vedou před dveře označené královskou pečetí, která provždy zakazuje průchod; jenže známky vlámání ukazují, že jimi už někdo prošel, lupiči pokladů lhostejní k tajemství; konečně příchod k sarkofágu; a mrtví, kteří následovali, připisování otevření dveří, znesvěcení... Vysílání pokračuje reportáží z muzea: zde ve skleněné rakvi mumie zbavená svých obvazů: hrůza z vychrtlé, napjaté, vysušené smrti vystavené pohledům; kolem procházejí turisté, jako tihle z Hansonu, obézní, v šortkách a v košilích s různobarevnými květy, přes rameno jim visí fotoaparáty; žvýkají žvýkačku, a možná právě před sochou boha odhodili plechovku od Coca-coly; jejich pohledy přebíhají po věcech stejně jako objektiv kamery, který je ukazuje.

Závoj a pátrání, úsilí, transgrese a dluh už žijí jen ve vzpomínce. To, co hledalo tajemství, klid ticha, je zde rozloženo, jako kdyby tohle bylo ono tajemství přikryté závojem: vystavení věci reprezentovatelné ve své naprosté identitě se sebou pohledům kohokoli, kdekoli a kdykoli. Oči, které o ní nic neví, nemají s ní nic společného, nechťjí o ní nic vědět, už nevidí nic, protože dopřávají sluchu špatné věštbě, která jim říká, že už zmizeli, že před jejich pohledem se rozkládá jejich vlastní smrt.

Televize je symptomem i podstatným vykonavatelem zmizení závoje, lhostejného vystavení všeho zraku, všudypřítomnosti pohledu bez subjektu, generalizované informace, která nemá cíl, nastolení světa jakožto obscénnosti.

Obscénní nahradilo pocit hrůzy jako zkušenosti světa. Hrůza byla myslitelná a kritizovatelná z hlediska „teritoria člověka“, které zmizelo se smyslem pro minulé a pro možné. Obscénní udivovalo, zarmucovalo, plodilo hněv. Ještě před nedávnem se mělo za to, že je to výjimka, popsitelná v čase a prostoru. Hledaly se jeho příčiny a léky na něj. Změnilo povahu v okamžiku, kdy se vzdálená hrůza stala kořením každodenního chleba a spektaklem vzácnosti, bídy, utrpení, zárukou bohatství a bezpečí. Obscénní je závoj, který už

1) Jedná se o první kapitulu z knihy: Youssef I s h a g h p o u r, *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir*. Editions de la Différence, Paris 1986. Tato kapitola představuje teoretický a kritický kontext knihy, se kterým autor dál pracuje při analýze filmů (Welles, Fellini, Oliveira, Godard, Wenders, Jarmusch, Tarkovský...) a stavu, v němž se kinematografie ocitla (nejen) díky nástupu nových médií.

nic neskrývá a jehož látkou je hrůza: existence světa lidí přežívajících na odklad, vstup do „modu destrukce“ (Virilio), příprava války rychlosti, již se všechno obětuje, zázračně rozmístěná zařízení, chladný stroj bez vášně a cíle, bez heroismu, který nezanechá vítězů. Bylo by třeba nesmírné kritické práce, abychom pochopili zvěčňování. Je všeobecné, každý z nás, kteří jsme pronikli do přelidněné pouště, kde nelze rozlišit mezi živými a mrtvými, o něm ví. Mizející subjektivita zakoušela svůj pocit opuštěnosti v úzkosti. Každodenní banalita, trivialita, prozaičnost a konvence už jsou příliš slabými slovy: není prostor pro pád, čas pro melancholii, ani osoba pro to, aby byla jejím subjektem. Obscenní není zapomenutí bytí, nýbrž to, co je bez touhy a nostalgie. Je to nemožnost najít prázdno: prázdno dané jako přebytek, zbytek – který přestal být metaforou toho, co tam není – byl redundancí, přemírou a akumulací přetvořen ve svět beze zbytku (Baudrillard).

Hojnost byla spojena s posvátným, inflace je obscenní. Domýšlivost, že nikde není nedostatek, prázdno, absence, ale všude věc sama. Nejedná se ani tak o absenci smyslu, jako o nehanebnost nedostatku předkládaného jako plnost. Pseudopozitivita, která nezná původ ani utopii a činí tak zastaralými veškeré choutky na myšlení vycházející z nejsoucího. Obscennost mívala smysl výzvy, hanobení, rouhání, byla oživující, tvůrčí vůči ztuhlým formám, jenže dokonce i obscennost se stala obscenní. Tautologická přítomnost skutečnosti, která je více než skutečná, definitivní, naléhavá, v kvalitních barvách, ponurý a kontinuální spektakl vždy nového identického: bezprostřední bytí-zde toho, co nemá bytí a vydává se za bytí: „televizní efekt“.

Obrazovka snu, scéna přítomnosti osudu, ikona či obraz-okno, všechny tyto formy implikují symbolický rámec umožňující přechod někam jinam. Televize se vyznačuje přímostí, kontinuitou, absencí odstupů, oddělenosti. Je to úniková díra v obývacím pokoji, v níž se nerozlišeně rozvíjí vnějšek. Telefon, rádio a film v okamžiku jejich zrodu obklopovala aureola magie, údivu, výrobce imaginárního. Televize byla v okamžiku svého zrodu banální. Je to chladné monstrum, následek toho, co se chystalo od vynálezu technické reprodukce, co své naprosté uskutečnění našlo právě v ní a co daleko přesahuje účinek fotografie.

Už fotografie nechala zmizet scénu. To je smysl věnování Barthesovy knihy o fotografii knize, kterou Sartre věnoval Imaginárnímu: redukce všeho přímo na zjev, efemérní, bezvýznamný, fragmentární zjev, na to, co lze ekvivalentním způsobem reprodukovat. Fotografie nemá smysl, používá znaky jen s expresivním záměrem, posléze, chce-li konotovat, ale jinak pro svou existenci nepotřebuje specifický kód. Znamená konec „příběhu“ jako reprezentace a vyprávění. Ve svém principu je fotografie okamžiková, jedinečná, prvek izolovaný ze svého prostorového, časového a symbolického kontextu: série fotografií už se podílí na koláži a montáži, které jsou specifické pro film, na produkci smyslu. Implicitní kódy, sociální symbolično se na fotografii vepisují jako emanace světa objektů, aniž by se uchýlovaly ke kódu, k symboličnu, přestože fotografický objekt, obraz i přístroj mají podíl na mnohých symbolických procesech, které fotografie redukuje na mlčení. Každá fotografie však klade problém čtení, ať už je jakkoli implicitní, nevyslovené a rychlé. Každá fotografie se stává znakem, metaforou absence: hlavně věci, která byla fotografována, a poté toho, kdo ji fotografoval, kdo se díval a není na ní, nebo toho, kdo když ji vyfotografoval, už není tím, kým byl. Každá fotografie nějakého místa je fotografií místa zločinu, nějaké osoby, obrazem nějakého zesnulého, upozornil Benjamin. Jak ukázala

ZVĚTŠENINA, v každé fotografii je skrytý nějaký mrtvý a nějaký zločin. Absence pohybu odhaluje smrtonosnou povahu fotografie, její multiplicita jen posiluje nedostatek, o kterém svědčí. Fotografie ještě patří k epoše, kdy se dalo mluvit o subjektivitě a odcizení. Mezi fotografií a věcí je vždy odstup, a ať je počet fotografií jakkoli nekonečný, fotografie nikdy nemůže zamaskovat zbytek. Odtud nostalgie a melancholie, která se fotografie zmocňuje, neboť je sama zbytkem, živlem, znakem absence, a tedy nemůže být obscénní. Právě „tento zbytek, živel, tato absence“ se stávají obscénní s televizí, protože se přetvářejí v afirmaci přítomnosti všeho. Fotografie je exemplářem fotografického aktu, implikuje technickou reprodukci, je to stopa odebraná ze světa, z níž tento svět zmizel. Televize je univerzum beze zbytku, schopné „přikrýt“ svět, a musí se „přilepit“ na událost; videoobraz je fragmentem celku, kontinuální videopásky. Televize není prostě nekonečnou a neomezenou možností, že se každá věc stane obrazem – „znakem“, který je přese všechno bez významu, nýbrž možností, že bude sledována, aniž by zanechávala pocit nedostatku: v pohybu, v přímém přenosu, tedy v akci, bezprostředně. Nevytváří prázdno pro otázku, pro touhu a nostalgii, nýbrž neúnavně opakuje, že „Toto je dýmka“.

Všudypřítomnost zraku, absence závoje, nestydaté pohledy na všem: nejen proto, že všude jsou kamery, nýbrž i proto, že televize se nemůže zastavit před něčím domněle neproniknutelným, aniž by se protivila svému vlastnímu principu. Televize musí všude vstoupit do intimity a všechno do intimity vehnat: přístroj, jako je kamera, může špacírovat po koupelně, postavit se před postel, nic pro něj není skryté. Pro rádio ano, protože rádio nemá pohled, je to slepé médium, které stimuluje imaginárno, zatímco televizní obrazy ho zabíjejí. Hlas je diskrétní, jazyk je symbolický systém, poslech vnitřním smyslem spojeným s tajemstvím. Hlas se rychle ztrácí v šumu; nelze poslouchat dva různé hlasy najednou. Inface, věci bez významu existují pouze pro pohled, ucho rozlišuje jen šum nebo smysl. Pohled se zakaluje méně snadno, je neosobní. Poslouchá každý za sebe, vidění má veřejnou dimenzi. Jazyk se musíme naučit, vidět se neučíme stejným způsobem. Vidíme vždycky „něco“, ve vidění implicitně zůstává jazyk. Vždycky se dá vidět jinak, vidět něco jiného, vidět „věci“ cizího kulturního světa, kterým nerozumíme. Ve stejném případě neslyšíme nic, vnímáme jen neznámou řeč a nikoli významy, byť nesrozumitelné. V řádu poslechu neexistuje nic podobného fotografii, která je všeobecným ekvivalentem pro všechny pohledy. Bylo třeba říše všeobecného ekvivalentu, aby se neutrální pohled a fotografická objektivnost objevily najednou. Poslech je interpretační aktivita spojená se smyslem, s narací, zatímco vidění je důkazem bezprostřední existence, „nepochybného“, nezávislého bytí *en acte*, a zdánlivě i systémů znaků. K poslechu je třeba ucha, hlas potřebuje ústa, jediné oko je však pro vidění i pro pohled: vidíme jen to, co se na nás dívá, tedy identitu, absenci odstupů, bezprostřednost. To vše svou průhledností skrývá rozdíly, které jsou součástí existence věcí a jejich významu. S pohrdáním se mluví o „poznání z doslechu“ a s respektem o „očitém svědectví“. Oko bylo často symbolem všudypřítomnosti a vědění. Je to prostředek dohledu *par excellence*. Poslech okamžitě nepřetváří v objekt, jako to dokáže pohled. Hlas a poslech se obtížně oddělují od subjektivity a neexistuje žádná subjektivní obscénnost. Obscénní je způsobem bytí světa objektů: výkladní skříň. Takže závoj existuje jen pro pohled, vždycky se klade před zrak, zatímco hlasu a poslechu stačí ticho. Umlčená řeč neupozorňuje na svou přítomnost, jako to dělá věc skrytá pohledu.

Základní pravidlo kinematografie zakazuje dívat se ke kameře. Je to základní ochrana fikce, kinematografické iluze. Tento zákaz byl ve filmu překročen teprve vlivem televize, když chtěl film skoncovat s iluzí reprezentace. Neboť v televizi je naopak nutné dívat se na kameru: k jejímu principu patří přítomnost a uzavřený okruh. Televize všechno vystavuje pohledům, které nic nevidí. Všechno se jí vystavuje a ona nedokáže vidět nic: protože funguje v uzavřeném okruhu, stává se – v obou směrech – voyeurismem bez touhy a bez subjektu a – v jednom směru – prostředkem univerzální kontroly. Směna pohledů je všeobecná, jenže už není ani směna, ani pohled: nikoli průhlednost světa pro pohled Boha, nýbrž neprůhlednost rozložených věcí, nahota bez závoje mrtvých těles a mnohost objektivů, očí bez pohledu.

Video v uzavřeném okruhu, instalovaná videa násobí obrazy rozkouskovaného těla, ukazují mu tváře, kouty, pokožku tak zvětšenou, jak ji tělo nemohlo vidět. Toto násobení, nadbytek, nutná přítomnost věci a jejího obrazu jako tautologický důkaz existence, chce zamaskovat ztrátu, absenci: svůj účinek. Ničí imaginární vztah těla k jeho zrcadlovému obrazu: už se nejedná o narcismus, nýbrž o tělo navíc. Zrcadlo představuje magický, osvětlující, vždy enigmatický povrch, zdroj tázání po identitě, po bytí a obrazu, pravdě a lži; nereálný, zarámovaný prostor, místo projekce, znereálnění i posílení přítomnosti. Umišťujeme ho na určitá místa a do obrazů, abychom zvětšili a zároveň ohradili prostor, integrovali do něj vnějšek. Jakožto zdroj obrazu v našem bydlišti televize, vnějšek, konkuruje zrcadlu, vnitřku: zmražené světlo, jeho svrchovaná průhlednost, jeho neutralita, byly nahrazeny kalnou kapalinou plnou záměrů, která se ukazuje jedině v polostínu. Zapnutá televize vystavuje nikoli bělost plátna snu, nýbrž neprůhledný povrch, slepý pohled bez zorničky.

Vztah k zrcadlu určoval ještě touhu vidět, kterou plodí kinematografická fikce. Projektor umístěný za diváky, naprostá tma v sále, zároveň přetvářejí filmové plátno v prostor fantasmatu, projekce vnitřku ven, v prostor halucinace reality, nikoli však reality samé, která chce vstoupit na televizní obrazovku, přijít z vnějšku a prezentovat se před divákem u něj doma, v prostředí jeho každodenního náčiní. „Abychom odhalili tuto mystifikaci, mohli bychom říct: ‚to je film!‘ Kdežto prohlášení: ‚to je televize!‘ neodhalí nic. Protože už neexistuje svět referencí. Protože iluze je mrtvá, nebo protože se stala naprosto“ (Baudrillard). Televize je na rozdíl od filmu chladným médiem; zchlazuje všechno, co jí prochází. A prochází jí všechno, ztrácí svůj smysl, stává se chladným, obscénním. Účelem toho, že je třeba nechat rozsvícené světlo, není jen chránit si oči, ale také znemožnit jakoukoli možnost iluze, zrušit distanci mezi televizní krabicí a tím ostatním. Filmová fikce a reprezentace závisí na vytvoření prostoru, hloubky: videoobraz už ani není vepsán na film jako filmový obraz, nemá rám, ani hloubku, nemá prostor, do kterého by se promítal: je to plochý povrch zbavený imaginárního.

Fotografický obraz konzervuje, videoobraz informuje a, což je možná totéž, deformuje, činí beztvarym (*informe*). Fotografie izoluje v čase a prostoru, zmrazuje, usmrcuje, suspenduje smysl. Video právě tento zmražený povrch uvádí do pohybu. Rastry a linky ve videoobrazu, stopa aktivity a přístrojů u fotografie nepřítomná, vyznačují přítomnost dispozitivů, „veřejnosti“, všeobecná pohledu, které se v něm stvrzuje proti tajemství: účinek rozkouskování, rozkladu těl, blízkosti neúplných předmětů, jenže bez niternosti touhy a fantasmatu. Je třeba být stále blíž, odstranit každou distanci, která se tím naopak

zvětšuje. Toto hledání blízkosti se stává všeobecným, má se za to, že jedině takto je možné zamaskovat neexistenci objektu a touhy. Takto malíř z nedostatečnosti obrazu ukazuje své tělo a spisovatel vybaluje „autobiografii“, aby nahradil zesnulý text, myšlení a fikci. Tyto videoznaky nejsou symbolickým tetováním, nahrazují okraje, které neexistují kvůli nepřítomnosti rámu. Fotografie „rámováním“ zničila architekturu reprezentace, kompozici, rozvržení námětu: video nemá rámování, je spojeno se zoomem, s kontinuálním proudem, s možností zkoumat, izolovat jakýkoli detail uvnitř obrazu. Je to krok za fotografickou redukci a její záměrnost: absence smyslu není pro video důsledkem, nýbrž výchozím bodem. Hry s rastry, čitelností, inverzí, solarizací, barvou, obrysem, inkrustací umožňují rozklad, zkapalnění, metamorfózu těl, které se při všeobecně vládnoucí prostituci staly nepatrnými objekty manipulace: možnost izolovat z nich plochy, vepsat jim okraje mezi mrtvým a živým. To se velmi liší od velkého detailu v kinematografii a od fascinace, která ho napojuje na touhu vidět.<sup>2)</sup>

Film, který když mizel mýtus a příběh, je znovu probudil k životu, je ryzím produktem fantasmagorie tovaru: velkoměsto, výloha, dav, elektrické světlo – umění se stalo zbožím a zboží uměním. V televizi nic takového není, ani touha vidět, ani skutečná fantasmagorie. Fetišismus zboží umožnil symbolické fungování konkurenčního kapitalismu: avšak když se jedná o plánování, průzkum trhu, marketing, počítačový prodej, když násilí ve městech, znečištění, hluk a kolony aut znemožnily tuláctví, přestává být podstatný. Dnes prostitutka ztratila své rozlišující znaky, které převzali všichni. Fantasmagorie žije dál jako prostý závoj a nemá už regulační funkci v systému bezpečnosti a pro sociálně potřebné, spojené s okrají společnosti. Kupujeme si místo v kině, avšak za televizi platíme z daní, tato služba je volně dostupná, veřejná a bezplatná. Bylo třeba vynalézt mikrofon v kravatě, připjatý blízko srdce, který nám dokáže přenášet zjemněný, rozmazlený hlas do chvílí stolování. Tento hlas však není třeba poslouchat, není třeba sledovat obrazy: je to „přítomnost“ ve světě, z něž se přítomnost vytratila. Tento hlas a televizní obrazy mají jediný cíl: ujistit konkrétního člověka, že svět i on sám „existuje“. Když je něco příliš nepříjemné, vypneme zvuk, který vytváří distinktivní vnímání, a ponecháme obraz: obrazy, ať jsou jakkoli ohavné, mají účinek, smysl, jedině když je chceme číst. Inflace obrazů zneutralizovala pohled. Televize nevyžaduje kolísavou pozornost, nýbrž vytváří kolísání pozornosti, nemožnost zaměřit, nivelizuje všechno bez rozlišení – dokument, fikce, reklama, politika, sport, varieté, hry – záblesky vytržené z kontextu, spojené do kontinuálního proudu stále aktuálního, který je jako takový „vnímán“. Tam, kde existují desítky programů, je to sám divák, který si hraje s dálkovým ovladačem a přechází z jednoho programu na druhý a rozemílá tak, následkem principu rovnosti všech obrazů, realitu, myšlenku nebo obraz. Ukazuje se tak příbuznost televize s moderní fyzikou, ale zatímco fyzika čím dál tím víc směřuje k neuchopitelnému, k Nic, televize, se svým ujišťováním pro ujišťování, chce disponovat blízkostí všech věcí v každodennosti.

2) Fotografický obraz se obtížně osvobozuje od zjevů. Video kombinuje účinky kresby – prázdno, volba, transpozice, písmo – a malířství s technickou reprodukcí, montáží, koláží a inkrustací. Videoart, pohybující se mimo okruhy informace-komunikace, tíhne k estetice mizení či metamorfózy a osvobozuje reprodukováný obraz z jeho podřízenosti kontinuálnímu proudu a otevírá mu pole ničeho a možného. Což se uskuteční teprve s obrazy vytvářenými počítačem.

Televize dává věc samu. A s komentářem. Bytí a myšlení je spojeno. Všechny formy sociální existence zahrnovaly symboliku přítomnou ve způsobu života, v jeho praxi, ta však byla formulována jen za určitých okolností. Ale tam, kde už není bytí, ani možnost přístupu k reálnému, je nutný nepřerušovaný komentář, aby říkal, že je v tom smysl, a aby neustále stvrzoval, že to je „reálné“. Jenže „vzhledem k nic je všečen smysl ne-smyslem; veškerá realita utiskující irealitou; každý svazek zapečetěným přiznáním své marné síly“ (Jabès).

Přemíra vysvětlování, nic nedokáže lépe zničit možnost smyslu: věci vytržené z klidu ticha jsou k dispozici, sladí se s každodenními nástroji, přizpůsobují se „intimním zkušenostem“. V perspektivě války zařízení ztratila apokalypsa smysl, avšak v jejím stínu se každodennost pozvedla na úroveň posledního soudu konfekčního stříhu: konec světa prostřednictvím nemožnosti rozlišení a soudu. Teprve teď nastolila každodennost svou vládu.

Televize ničí minulost i budoucnost, časové extenze, a tím i přítomnost, protože přítomné redukuje na kontinuální proud. Každý obraz zapuzuje jiný obraz. Neexistuje nic než aktuální „to je“: každodenní a jeho zploštění. Psaní, ba i fotografie byly stopami minulosti, měly nepřítomný rub, jen televize produkuje tuto bezezbytkovou „identitu“ proudu se sebou a redukcí každodenního na to, že není ničím víc než každodenním. Je to vzájemné působení mezi aparátem, polem vysílání a polem recepce. Všechno je postaveno na jednu rovinu a existuje jen to, co je na obrazovce. Říká se tomu „událost“. Zapuzena zmizí z přítomného, jako kdyby nikdy neexistovala. Televize dokončila destrukci paměti a imaginace. Místo televize, která se zapne a která se nechá zapnutá, aniž by se na ni někdo díval, zaujalo místo „krbu“ a jeho bůžků, lárů; její časový program řídí večer, jako to dělal náboženský rituál. Televize rozmělnila zbytky forem tradičního života, když všechno přivedla k aktuálnímu, a skrze televizi aktuálně rozprostřelo svou vládu na všechny věci. Odnětí a zároveň konec soukromého života. Vnitřek už neexistuje o nic víc než buržoazní subjekt, v němž sídlil, existuje však anonymní dobrý známý, „soukromník“, privatizace všeho a převaha každodennosti. S televizí je všechno dodáno do bytu a všechno je touto dodatkou pohlceno: je to vláda nečinnosti, apatie a pasivity. Vítězství mlčící většiny a jejího světa: každodennosti. Všechno musí existovat podle ní, stát se stejným, ekvivalentním, stejně reprezentovatelným. Co takové nemůže být, není. Vystavování zahrnuje všechno, familiárnost zdomácňuje dokonce i nesouměřitelné, absorbuje ho, ruší ho svou silou nečinnosti: i nacistické tábory smrti byly smazány, vyškrtuty z dějin filmem SHOAH, hyperrealistickým důkazem jejich existence. Nesnesitelným se stalo nerepresentovatelné.

Obscenní „tím, že zaplňuje zrak“, brání vidět, i když je pohled všudypřítomný. Zrak byl nejurozenějším ze smyslů, zrcadlem duše, cestou intelektu. Éros mu vděčil za své jméno. Většina tradic znala pohár, „vizionářské“ zrcadlo, které odhalovalo tajemství vesmíru a ukazovalo také, že vidění není jednoduše rétinální. „Srdce se dlouho domáhalo poháru vizí. Po cizinci žebralo o to, co samo vlastnilo“ (Hafez). Měli jsme „vize světa“ a teď máme satelitem přenášený televizní přenos (*mondo-vision*), který ztratil dokonce i vzpomínku na nostalgii a neví už, co znamená „odčarování“. Tím, že se v moderní době a s vynálezem knihtisku stal zrak dominantním smyslem, narazil v otázce reprezentace na aporii nerepresentovatelného: na věc o sobě. Právě to inflace obrazů a zevšeobecněné informace už nemůže připustit.



Knihtisk umožnil říši kritiky: než se stal politickou scénou, na níž zvítězila buržoazie, začínal veřejný prostor v literárních kavárnách. Nyní se scéna, politika, veřejný prostor, kritika i literatura rozpouští ve všeobecném principu reklamy (která se nekryje s komerční reklamou, i když mohou splývat): v informaci. Komerční reklama, fantasmagorie zboží se zabývala bohatstvím, konzumací; informace se týká osob; nastává posun, který je možná podobný dávnému přechodu zevrubné logiky trhu ke všeobecné logice produkce pro trh s dominantní funkcí práce-zboží, a který zplodí fenomény zvěcnění. Informace, sdělitelnost jsou aktuálními podobami „legitimizace“, která každé věci přiznává její právo na existenci. Protože vše musí být sdělitelné, neexistuje už tajemství. Protože rychlost nahradila prostor, všechno, co si nárokuje trvání, se přetváří v mrtvolu a stává se zastaralým, ještě než se může zrodit a získat formu: zmizel rozdíl mezi zrozením a smrtí.

Absence odstupu, podmínky smyslu, má strašný účinek na „reprezentanty“ moci. Z „dvojího těla krále“, které kdysi bylo jediným, nesmrtelným tělem, božským vtělením, které na svou ochranu vyžadovalo pyramidy, v televizi zůstává jen smrtelné, efemérní tělo. Prolezlé mumie Lenina a Maa vystavené ve skleněných rakvích se nacházejí někde mezi pyramidami a televizí: ukazují obscénnost utopie, která se stala reálnou a reprezentovatelnou. Před televizí musí singulární přijmout podobu univerzální abstraktní instituce: buď se s ní ztotožní a stane se posmrtnou maskou, nebo vystaví pohledům obscénní, nadbytečné tělo. Skutečná či legendární nemoc „reprezentantů“ moci nevychází z problému vykonávání moci, nýbrž z tohoto nadbytečného, obscénního těla, které televize vystavuje pohledům. Před televizním objektivem se moc stává alegorií, je to singulární poukazující k ideji, která jej přesahuje, je to troska, mrtvola s odkladem<sup>3)</sup>. Před zraky všech se reprezentant okamžitě stává lhářem, ne že by jím nutně nebo opravdu byl, nýbrž proto, že singulární nemůže zaujímat místo univerzálního, část proudu nemůže nahradit celek, nějaký smrtelník ho nemůže chtít rozhýbat nebo zastavit, prvek sítě ji nemůže regulovat v její komplexnosti. Není božským vtělením, nýbrž obrazem mezi ostatními obrazy, který předstírá, že ví víc. Nivelizace redukuje postavu moci, která byla spojena s velikostí. Televize přetváří každého, kdo do ní vstoupí, v trpaslíka. Film postavy zvětšoval, rádio přenášelo hlas z jiného světa aplaudovaný dav: děs vítězil nad obscénností. Jenže moc i masa změnily povahu. Je pravděpodobné, že systém bezpečnosti nepotřebuje diktátora starého typu, že mu stačí nečinnost mlčící většiny. Všechno je soustředěno na absenci odstupu, intimity, promiskuitu, privatizaci. „Reprezentant“ se musí objevit ve své intimitě a pro intimitu: i když se stáhne do samoty, je před techniky, před kamerami, vystaven pohledům milionů diváků. Už to není zosobnění velitele, který přišel na hostinu, jsou to postavy žebráků, které provádějí podomní obchod. Ledaže by se jednalo o specializované hvězdy médií. Odplata „malých“. Masa soukromníků, kteří se takto spojují, aby zkontrolovali „reprezentanty“ moci, nikoli však moc samu. Nic nezabrání všeobecnému teroru, zvláště

3) Umrtvující moc fotografie byla uznávána od okamžiku jejího vzniku. Jasně ji formuloval Benjamin a znovu potvrdil Barthes. Říkalo se, že „film, to je smrt 24 krát za sekundu“. Rámec a kinematografická fikce to maskovaly. Avšak video, lehký materiál, přímý přenos a všechno to, co zničilo fikci, tuto moc znovu aktualizovalo, už ne jako stopu, znak absence a smrti – fotografie –, nýbrž jako probíhající nemoc a smrt při činu. Viz NICK'S FILM – LIGHTNING OVER WATER; srov. Y. I s h a g h p o u r, *D'une image a l'autre: la nouvelle modernité du cinéma*. Paris 1982, s. 158 – 164.

když není nikdo konkrétní, aby o tom rozhodl. To je veřejné tajemství, které mocní vystavují, aby se ospravedlnili: smrt bez okolků, jejímž účelem je poukázat k jiným tajemstvím, vojenským, ekonomickým, schopným se před ní uchovat. Vytvořit z informace, prostřednictvím jejího proudu, její mnohosti a jejího šumu, onu neprůhlednost, která musí vytvořit víru v tajemství a jeho držitele. Ustavuje se hra mezi terorem a bezpečností, mezi něčím, co je zde, a něčím, co zmizelo, co zmizelo a přesto je zde.

Informace, moc, reklama a rozptýlení už nejsou oddělenými sférami, televizí procházejí bez rozdílu, ve změti. Jedině moc vyžaduje nějakou konzistenci, časovost, poselství, legitimizační diskurs – reprezentant společnosti je vyzván, aby se ukázal a jasně formuloval implicitní obsah aparátu –, protože jsou jedinými garanty reality. Proto se zde nejlépe odhaluje jak absence síly, tak zmrazující účinek televize, která zachycuje, obaluje a tlumí každé poselství. Abychom zachránili informaci, abychom oživilí tuto splasklou hromadu, uchylujeme se k technikám lámání sazby, k účinkům hloubky, které jsou vrháním do záhuby. Obraz už jako důkaz reality nestačí. Je potřeba dalších obrazů pro jeho posílení: tam, kde zmizela realita, rozhlašují obrazy, že existuje, protože samy reprodukují reprodukce.

Obscénní je reprezentovatelné: absence fenoménu závoje. Krajní důsledek praxe „odhalování“. Čímž nechci říct, že je třeba závoje, abychom zakryli obscénní; v tom případě by obscénním byl závoj sám. Rûzbehân, perský mystik z dvanáctého století, který mluvil o závoji, o krásě, o vidění a érotu, řekl, že o tom, co se skrývá pod závojem, nechce Bůh nic vědět. Neboť tajemství není pod závojem, závoj sám je tím, co se kdysi ještě nazývalo krásou. „Všechno, co je ve své podstatě krásné, je spojeno s jevením a poukazuje k tomu, co lze definovat jako přímý opak jevení: k nevysvětlitelnému“ (Benjamin). Tento zjev je jejím závojem, neboť sama její podstata ukládá krásě, aby se ukazovala jediné zahalená. Není však závoj, který by překrýval nějakou jinou realitu „Neboť krásno není ani závoj, ani zahalené, nýbrž právě objekt pod závojem. Odhalován by tento objekt zůstal donekonečna nezjevný. Odtud ona prastará idea, že odhalení přetváří odhalené, že zahalená věc zůstane ‚sobě podobná‘ jediné ve své zahalenosti (...). Protože krásno je jediná skutečnost, která může být esenciálně zahalující i zahalená, spočívá božský ontologický základ krásy v tajemství. V ní je jevením právě toto: vůbec ne nějaký závoj zbytečně vržený na věci o sobě, nýbrž závoj, který musí obalit věci pro nás.“<sup>4)</sup> Krása je pohled, který nám adresuje svět a díla, vytváří ten pravý odstup, který odděluje, a který musíme udržovat, abychom jí mohli dosáhnout. Obscénní je agresivní, nezná tento odstup, který chrání věci a bytosti, respektující jejich tajnou identitu; nikoli pozvednutí závoje nebo jeho roztržení, nýbrž jeho neexistence: zmizení – a nikoli tvůrčí negace – formy, tajemství, krásy.

Moderna reagovala na technickou reprodukci snahou zachovat ve zjevu proti reprezentovatelnému nevyjádřitelné. Redukce světa na reprezentovatelné je moderním požadavkem. Mimesis usilovala o to, co by takové mohlo být, o formu v individuálním. „Reprezentace“, ať už jakkoli průhledná, se vyslovovala jako reprezentace, uznávala dualitu ve znaku i rozdíl mezi znakem, ideou a referentem a rychle narazila na krajní otázky.

4) Walter Benjamin, *Goethova Spříznění volbou*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 182n. (Kvůli konzistenci textu jsem použil vlastní překlad z francouzštiny – pozn. překl.)

Adekvátní věcem se stává jedině technická reprodukce, protože eliminuje ideu, znak i subjektivitu, protože věci zbavené veškerého významu existují, jedině pokud jsou reprodukovatelné. V reprodukovaném obraze není prázdno: je to plná plocha, na ni se však reprodukoval svět vyprázdněný od svého tajemství, tedy od své existence. Ale aby se o více než století později fotografie, důkaz toho, co „bylo“, stala modelem aktuální reality a stvrzením bytí, bylo třeba, aby se sama fotografie – se všeobecným rozšířením Polaroidu a videa – stala odstranitelnou, aby jí hrozilo zmizení, aby televizní proud rozpuštěl realitu, redukuje ji na reprodukovatelné, na blízké a důvěrně známé, aby se elektronika stala zdrojem reprodukce bez originálu, abychom se chtěli pustit do fixace obrazu. Bylo třeba, aby se negativita jakožto dvojí paralelní pohyb – politický a estetický – zadýchala, aby to, co existuje, prostým faktem své existence zadusilo každý utopický průlom. Bylo také nutné, aby legitimizační diskurs běhu světa byl stále méně důvěryhodný: od války ve Vietnamu – a toho, co pak následovalo – se každodenně doma prezentovanou hrůzou už nedaří ospravedlnit ideálními prohlášeními, které se stávají lživými ještě před vyslovením, a ztrácejí se v tom ostatním: diváci zhostejněli k promlouvám i obrazům, možná proto, aby se chránili před agresivitou, hrůzou a lží. Především bylo třeba, aby mnohost různých sítí rozmělnila lidskou existenci i svět objektů, abychom chtěli stvrzovat jeho tělesnou existenci a jako o důkaz se přitom opírat o fotografii. Vzhledem k reprodukci bez originálu a k její rychlosti jsou však fixnost a materialita nadbytečné. Jednu chvíli si pop-art pomocí koláže a montáže hrál se množováním obrazů, a ironicky tak promlouval o pokožce reality. Hyperrealismus je obscénní, protože chce uklidňovat a snaží se ukázat, že je bytí a nikoli nic.

A „bytí“ zde znamená reprodukovatelné, reprezentovatelné: žádná stopa po závoji, po zjevení, po auře, nýbrž něco, co musí dokázat jenom to, že je důvěrně známé, podobné. Na rozdíl od smrti obscénní nepodněcuje k myšlení, ukončuje každé tázání. Modernita byla negativní, tázavá a enigmatická, stála tak proti pozitivizmem proklamované konzistenci světa. Hyperrealismus zaujímá místo positivity, když svět zmizel. Je to podivně zneklidňující nouzová náhražka. Kýčovitě malířství také hledalo fotografickou přesnost: stejně se v něm objevila trhlina, protože se jednalo o to přepsat ireálné, ve které už nikdo nevěřil, do fenomenálního světa. Hyperrealistická tautologie chce být realitou už zmizelého fenomenálního světa. Tam byla obscénnost směšná: v hyperrealismu je obscénní ponuré, dusivé. Fotografie z malířství udělala svobodný akt – umění proti reprezentaci –, který ho čím dál víc vzdaloval od podobnosti tím, že dal „obrazu“ na obraze enigmatickou povahu zkamenělého snu, že ze zjevu a z vnímatelného udělal záhadu nevyjádřitelného, tajemství závoje: krásu. Tento svobodný akt je v hyperrealismu popírán a stává se servilní aktivitou malířskými prostředky pracně reprodukující to, co fotografický přístroj uskutečňuje bezprostředně. Je mezi nimi rozdíl, určitě zásadní: z nostalgického zbytku, fotografie, se hyperrealismus snaží udělat celek, „umělecké dílo“, a právě tento přechod vytváří obscénnost, kdy už neexistuje zbytek jako metafora nejsoucího. Díky hyperrealismu obscénní projevuje svou povahu světové tauto-logiky: „umění“ najednou obtížně odráží „život“, neboť zde obscénní vyžaduje nesmírný výdaj energie. Akumulace času mrtvé práce pro produkci zbytečných objektů zbavených smyslu; inverze vztahů mezi modelem a reprodukcí; ruční kopie toho, co vyrábí stroj, kterou těžko nazveme opětým přisvojením. Práce otroků bez mistra, vystrašených jen systémem,

který sami vyrobili, a kteří nepotřebují „pracovat“, nýbrž se těší z namáhavého dokazování, že existují, tím že ukazují mrtvá nenabalzamovaná těla. Obscenní se v hyperrealistickém světě vytváří negací efemérní povahy efemérního, ponurou afirmativní vážností tohoto světa, jeho přetvořením jako takového v monument, jeho „ontologickou“ obezitou: prázdno civilizace zbavené smyslu dané jako plné a bezprostřední bytí-zde.

Magie filmu závisela na iluzi reality. Není už žádná „realita“, nýbrž hyperrealita produkována televizí, masmédií, reklamou, okruhy informace-komunikace. Vzhledem k této hyperrealitě na sebe magie filmu, jeho fantasmagorie – kterou odhalujeme jako továrnu na sny bez snů – bere podobu velkého zmizelého umění. Takto se současná kinematografie pohybuje mezi zmizením a problematickou estetickou restaurací. Je trojnásobně vystavena chladnému monstru a hyperrealitě jím zplozené. 1. Když už vlivem technické reprodukce zmizely z literatury i z jiných umění mýty, příběhy a znázornění, vytvořila kinematografie iluzi jejich trvání. V naprosto rozmělněném světě se vytratila dokonce i tato iluze: bez mýtů a příběhů, bez myšlenek a scénářů už film neví, co dělat, leda se sám stát hyperrealistickým tím, že bude chtít znovu vytvořit simulakrum své vlastní existence: kinematografie už nafilmovaného. 2. Kinematografie je součástí kulturního průmyslu. Díla kinematografie se vždy rodí v dialektickém boji vzhledem k jejich existenci jakožto zboží a kulturního bohatství a jakožto prvků ve fungování systému. Nyní, když se díky televizi systém médií stává totalitárním, kinematografická díla – jakožto realita rozdílů – mají čím dál tím větší potíže se bránit, klást odpor, stávat se možnými. 3. Televize nebere jen čas zasvěcený filmu, nespokojuje se s tím, že si diváka zpracovává ke svému obrazu, neomezuje se na to, že filmu vnucuje své vlastní normy, jako je vnucuje všem „kulturním produktům“. Následkem materiální příbuznosti je ohrožena sama existence filmu jakožto odlišného média. Současná kinematografie si tedy musí razit cestu mezi úskalími. A přesto existuje.

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu: Youssef Ishaghpour, *La Télévision*.

In: Youssef Ishaghpour, *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir*.

Editions de la Différence, Paris 1986, s. 17 – 32.

Copyright © Editions de la Différence, 1986

#### Citované filmy:

*Nick's Film – Lighting over Water* (Wim Wenders, Nicholas Ray, 1980), *Shoah* (Clade Lanzmann, 1985), *Zvětšenina* (Blow-Up; Michelangelo Antonioni, 1966).

## Rozhovor

## JACQUES RIVETTE, STRÁŽCE

Rozhovor Serge Daneye a Jacquese Rivetta  
ze stejnojmenného filmu Claire Denisové<sup>1)</sup>

**Serge Daney** se narodil roku 1944 v Paříži. Vystudoval literární vědu, ale již od roku 1964 spolupracoval s Cahiers du Cinéma, kde pak od roku 1969 působil jako redaktor. V letech 1977 až 1981 byl šéfredaktorem Cahiers – v této funkci jej vystřídal Serge Toubiana (nar. 1949). Daney pak pracoval jako redaktor listu Libération a v roce 1992 založil v rámci nakladatelství P. O. L. revui Trafic.

Zemřel 12. června 1992 na AIDS.

První knihy Serge Daneye byly především soubory jeho kritik, článků a úvah: *La Rampe* (Gallimard-Les Cahiers du cinéma, Paris 1983); *Ciné-journal 1981 – 1986* (Les Cahiers du cinéma, Paris 1986); *Devant la recrudescence des vols de sacs, main* (Aléas, Paris 1991); *Le Salaire du zappeur* (P. O. L., Paris 1993). Pod názvem *L'Exercice a été profitable, Monsieur.* (P. O. L., Paris 1993) vyšly Daneyovy nevydané rukopisy, poznámky, náměty na články a fragmenty jeho deníku z let 1988 až 1991.

Daney na sklonku života zamýšlel napsat ještě jednu – „opravdovou“ – knihu, jež by se jmenovala *Persévérance* (*Vytrvalost*). Pod tímto názvem (*Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana.* P. O. L., Paris 1994) vydal S. Toubiana rozsáhlý a způli ještě Daneyem autorizovaný rozhovor, který spolu oba přátelé vedli v Eguilles v Provinci po tři dny v únoru 1992.

\* \* \*

**Serge Daney:** Mnozí, zvláště Paulhan, psali o tom, nakolik je u Fautriera důležitá otázka lidské postavy (*figure*). Fautrier maloval během války a po ní rukojmí a byl určitě tím, kdo řekl, že už není možné malovat jako dřív. Zdá se, že ve stejném bodě kinematografie museli lidé jako Rossellini, které jsi velmi obdivoval, říci něco podobného, není už možné točit filmy jako předtím. Rozdíl mezi malířstvím a filmem je možná v tom, že u Fautriera se to týká obličeje, lidské postavy, v pravém slova smyslu defigurované, zatímco ve filmu se nadále ukazují obličeje, osoby, herci. A pak, při sledování tvých filmů člověka cosi překvapí, je to, jako bys vůbec nebyl filmařem lidských tváří, ne že by tě to nezajímalo, ale nejsi filmař, který by v jedné akci, v jednom patetickém nebo osudném nebo dramaturgicky důležitém okamžiku udělal detail na herečku či herce. A je to tak systematické, že bych se tě rád zeptal: co je pro tebe lidská tvář? Zatímco u filmařů minulosti

1) Překlad se snažil zachovat charakter namnoze velmi volného toku myšlenek rozhovoru, odehrávajícího se z větší části za chůze. Za konzultace textu děkuje překladatel Heleně Bendové (pozn. překl.).

jsi to hodně obdivoval, u Dreyera nebo Bressona. Godard například pokračuje ve filmování tváří. Co je pro tebe tvář? Je třeba ji respektovat, protože je příliš intimní, nebo už nemáme právo filmovat obličej jako Griffith a je třeba to dělat jinak?

**Jacques Rivette:** Nemyslím si, že by to byla otázka práva. Nemám chuť rozkouskovať. Je mnoho filmařů, kteří vědomě či nevědomě tvoří s myšlenkou rozkouskovaného těla. Nejen tvář, může to být jakákoli část těla, ale je evidentní, že tvář je privilegovanou částí. A když se mi stane, že se podívám do hledáčku, mám vždy snahu – pak si to mám někdy za zlé – ustoupit, protože tvář zcela sama... Mám chuť vidět ruce, a když je vidím, mám stejnou touhu vidět děla. Ano, mám vždy snahu vidět těla v jejich celku a zároveň osobu v prostředí, tváře lidí vzhledem k tomu, jak jejich těla jednají, reagují, hýbají se, podrobují se... Myslím, že nemám ten temperament, vkus nebo talent dělat montážní film. Naopak film, který funguje spíše podle kontinuity událostí, vzatých více nebo méně v jejich globálnosti. To není odmítnutí ukazovat tváře, často bych se chtěl přinutit přiblížit se jim a jsem velmi hrdý, když se mi podaří říci: tak, tady chci udělat záběr na tvář. Ale někdy se mi také stane, že ho při montáži odstraním, protože zjevně nemá co dočinění se zbytkem filmu.

**Serge Daney:** Jedinou výjimkou je možná JEPTIŠKA, u Anny Karinaové jsi to pokušení neměl?

**Jacques Rivette:** Nikoliv, protože ve skutečnosti Anna, jako Juliet nebo jako Bulle... to, co se mi na nich líbí a také na hercích jako jsou Jean-Pierre Léaud nebo Jean-Pierre Kalfon, to je prostě ona globálnost jejich těl. Víím, že co jsem řekl, není než půlka pravdy, protože filmař jako Jean-Luc Godard, který točí způsobem velmi blízkým, ví, že při filmování detailu člověk cítí i to, co se nefilmuje. Při filmování tváře nebo jiné části těla jeho zbytek pocítujeme. To je důvěra, kterou já nemám. Ale k Fautrierovi... překvapil mne jeden Malrauxův text, kde říká, že co zajímá Fautriera, když maluje tváře, ženy a akty, není tělo, ale tělesnost. Když maluje krajiny, není to krajina, ale lidská představa přírody. Je to skutečně látka, jeho rukojmí nejsou portréty, je to ve skutečnosti tělesnost s jakýmsi znakem, který indikuje: rukojmí.

**Serge Daney:** Nemáš pocit, že bys měl pokračovat trochu jako Fautrier? V tom smyslu, jak u tvých filmů často cítíme, že jsou filmována skutečně těla, tělesnost. Tvé filmy, jež nejsou přehnaně puritánské, byly například velmi nápadné svou upřímností v popisu sexuálních scén. Když na ně dojde, je to sexualita, co je filmováno a nic jiného, žádné předběžné úmluvy, svádění, hra pohledů. Odtud právě ta otázka, kterou jsem ti položil ohledně tváří, jelikož se nenacházíme v systému: láska se může zrodit z pohledu, ale spíš... těla vráží jedno do druhého. A tady se také ptám, jestli to není princip, kterého se pevně držíš a který spočívá v tomto: příležitostně se svádí boj o domovské právo pro sexuální vášeň... V JEPTIŠCE ale není návrat do hry svádění těl. Patří to ke stejné myšlence, že nelze z lidského života vykrajovat pohled či tvář nebo jejich sexualitu? Je to jistý druh zákona prostředí, lidé jsou obklopeni něčím, co je přesahuje a reagují na to, jak nejlépe mohou – po člověčím způsobu.

**Jacques Rivette:** Scény, které jsi zmiňoval, jako v ŠÍLENÉ LÁSCE, v BOUŘLIVÝCH VÝŠINÁCH, jsem spíš občas filmoval bez nějakého zvláštního potěšení, protože jsem měl pocit, že byly pro logiku postav nezbytné. To jim možná dává tu čistě fyzickou stránku, o které jsi mluvil. Už dlouho mám chuť, možná, že to ale nikdy neudělám, natočit film o přístupu k tělům, o pohledech na těla, ale moc se bojím ho udělat, protože je to velmi obtížné a já jsem ještě nenašel metodu, jež by umožňovala udělat to způsobem, který by vypadal správně.

**Serge Daney:** V článku, který jsi napsal pro Cahiers o Rossellinim, jsi psal o jednom obraze ukazujícím malíře tváří v tvář modelce... nebyl to Tintoretto, Zuzana a starci, nebo něco takového? Není to ona prvotní scéna, trošičku vytěsněná, u níž jsi si řekl: jednou ji udělám? A co ti brání, abys ji natočil nyní?

**Jacques Rivette:** Je prostě třeba vědět, co ze statutu malíře musí být ve fikci. To je to, co se mi nepodařilo určit.

**Serge Daney:** Pro tebe musí být malíř uvnitř fikce, jinak je to voyeur a zhýralec, ne?

**Jacques Rivette:** Ano, ale na druhé straně, co dělá? Je to skutečně malíř? Není to herec vydávající se za malíře? Je jeho obraz vidět nebo ne? Nesoustředíme se výhradně na pohled a řekneme, že obraz je „off“? A zároveň to vyžaduje jistou nestydatost, před níž já vždycky trochu váhám. Bylo by třeba najít stud nestydatosti, přiblížit se k ní správně, jinak riskujeme pornografií.

**Serge Daney:** V jaké chvíli lze říci, že film má výjimečný výchozí bod? Například v ŠÍLENÉ LÁSCE už od prvních minut víme, že je vyhráno...

**Jacques Rivette:** Věci se děly samy od sebe, protože na začátku byly opakovací zkoušky Jeana-Pierrea Kalfona a začali jsme to dělat čistě dokumentárně během dvou dnů. Klouzali jsme fikcí kousek po kousku do vnitřku. A pak jsme těžili ze získané rychlosti. To je úžasné, když k tomu dojde.

**Serge Daney:** V rozhovoru o ŠÍLENÉ LÁSCE jsi řekl: věřím, že je třeba dělat jednoduché věci a složité přenechat pedantům.

**Jacques Rivette:** Pořád si myslím to samé. Povede se to, ale někdy je těžké najít jednoduché věci.

**Serge Daney:** Narodil jsi se v Rouenu. Říká se „nastoupit“ nebo „vystoupit“ v Paříži?

**Jacques Rivette:** Říká se „jet do Paříže“. Ne, neříká se „nastoupit“ nebo „vystupovat“ – mezi Rouenem a Paříží je celkem rovina...

**Serge Daney:** Byl už Rouen nesnesitelný anebo byla Paříž městem světla, filmu?

**Jacques Rivette:** Chtěl-li jsem dělat film, neexistovalo jiné řešení.

**Serge Daney:** Bylo to v roce 1949 a ty – jako v Balzakových románech – jsi měl v kapsách co? Adresu, telefonní číslo?

**Jacques Rivette:** Měl jsem někoho, kdo pocházel z Rouenu, koho jsem ostatně brzy ztratil z dohledu. Zařídili mi schůzku v knihkupectví na náměstí Saint-Sulpice, které už neexistuje. Přijel jsem do Paříže ráno. Kamarád mě u sebe ubytoval, ale bydlel daleko na předměstí. Knihkupectví vedl mladý herec, který si tím vydělával na živobytí. Jmenoval se Jean Gruault (a jednou z jeho přítelkyň byla Suzanne Schiffmanová) a hned prvního dne mi řekl: v Latinské čtvrti je filmový klub, kde promítají DÁMY Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA a Maurice Schérer (tj. Eric Rohmer) to bude uvádět. Viděl jsem ten film už v Millau. Protože to bylo za večerní bouřky, byla projekce pravidelně přerušována, protože vy-padávala elektřina. Bylo to moc pěkné, dodávalo to filmu napětí navíc. Šel jsem na to tedy znovu a jedinkrát jsem tak zhlédl první verzi, kterou Bresson později sestříhal, protože lidé protestovali vůči dvěma moc provokativním pasážím.

**Serge Daney:** Maurice Schéřera už jsi tehdy znal?

**Jacques Rivette:** Znal, protože napsal dva nebo tři články do Les Temps Modernes, do Combatu, kde měli každou sobotu stránku o filmu s kronikou Objectif 49 a články Bazina, Leenhardta, Doniola-Valcroze a Schéřera, jehož články – dost odlišné od toho, co psal Bazin – mne velmi udivovaly.

**Serge Daney:** A jak dlouho trvalo, než vzniklo to, co bychom mohli nazvat bandou čtyř? Tím míním Truffauta, Rohmera, Godarda a tebe.

**Jacques Rivette:** K tomu došlo dost záhy, protože Schéřera-Rohmera jsem poznal onoho dne velmi zběžně, ale v následujících měsících jsme se potkávali, tak jako s Godardem a s Truffautem. Ve Studiu Parnasse promítali PRAVIDLA HRY. Šel jsem tam v úterý, tehdy se tam chodívalo v úterý, pak byla diskuse. Byl jsem tam tehdy s Gruaultem a objevil se tam jeden takový kluk a Gruault mu povídá: tak ty jsi si vzal dnes kravatu? A on odpověděl: ano, na počest Renoirovi – a to byl Truffaut! Myslím, že tehdy jsem ho viděl poprvé a s Godardem jsem se myslím seznámil v Filmothéce. Ale Suzanne už ho znala, protože oba chodili na filmovou vědu na Sorbonnu, to byla tehdy novinka. Jean-Luc si, myslím, dělal doktorát, aby udělal radost rodičům a Suzanne právě končila se studiem estetiky nebo něčeho takového.

**Serge Daney:** A ty jsi měl diplom z literatury?

**Jacques Rivette:** Začal jsem studovat v Rouenu, abych se zabavil, ale dělat znovu latinu a řečtinu, to ne! Teď toho lituji, protože bych rád četl v latině nebo v řečtině, ale tehdy jsem příliš myslel na film.

**Serge Daney:** V té době už přece existoval IDHEC, myslel jsi na to, nebo ne?



**Jacques Rivette:** Samozřejmě ano. Zvlášť proto, že taková věc uklidňovala mé rodiče... přece jen seriózní škola s přijímacími zkouškami a vším, takže jsem se šel představit, připravil jsem se na zkoušku zcela sám během jednoho roku v knihovně v Rouenu. Prošel jsem písemnou částí a propadl u ústních a řekl si: půjde to jinak, nějak už to přežijeme, jdeme se dívat na filmy, jde se do Cinematheque Française. Pak, nejdřív u Gazette du cinéma a pak u Cahiers: píšme, co si myslíme. Ne však proto, abych se stal kritikem. Truffaut jím byl „z gruntu“, já jsem o to nikdy neusiloval. Ale čas od času bylo dobrým cvičením pokusit se napsat černé na bílém, co si člověk myslel o určitém režisérovi nebo o problému spjatém s určitým filmem. Nebylo to kvůli penězům, které jsem v Cahiers vydělával, protože Bůh ví, že platili málo, prakticky skoro vůbec nic.

**Serge Daney:** Když jsi tedy přišel do Paříže, bylo intelektuální a kritické pole už velmi rozvrstvené, bylo to po válce, byla tu levice a pravice, marxisté a křesťané a pak, ve světě kritiky, byl na jedné straně Schérer-Rohmer, který byl o něco starší než vy a měl tedy tak trochu roli hybatele a pak tam byla postava Bazina. Jak se stavíš k tomu všemu? Nejprve k levici a pravici.

**Jacques Rivette:** Abych byl upřímný, tolik jsem v tom tehdy nerozlišoval! Musím říci, že v té době jsem měl spíš tendenci číst Combat, což byl přece levicový deník. A jelikož je to epocha, v níž se šlo skutečně do tuhého, stockholmská výzva a tak dále... Začalo to korejskou válkou a navíc, bylo to také období, v němž jsem často chodil na schůzky komunistické strany, ale jediné proto, abych viděl filmy zakázané cenzurou, zejména filmy Ivensovy. Ne, že by mne tou dobou komunistická strana přitahovala, ale přece. Trochu jsem o tom mluvil s Gruaultem, který mi řekl, rozhodně tu blbost nedělej, já jdu od toho pryč. Vznikla Politika, během pár let „politique des auteurs“, byly tu hádky s Positifem, který chtěl být levicovým časopisem a Cahiers, které se vymezily jako pravicový časopis. Inu, myslím, že ani Kast, ani Bazin, ani Doniol-Valcroze netrpěli mindráky ve válečném hromobití s Positifem, ale nám to s Truffautem připadalo všechno spíš k smíchu!

**Serge Daney:** Kým je pro tebe Bazin?

**Jacques Rivette:** O tom se těžko mluví, nikdy jsem nepotkal člověka, u nějž bych měl takový dojem čehosi, v jeho případě velmi prostého a zjevného – i když to slovo zní trochu hloupě – svatosti. Byl to necírkevní světec už v jednání s lidmi. Bazin je dodnes referencí, s níž je třeba počítat, je přeci první, kdo opravdu promyslel ontologii filmu, aby oživil jeho slovník, a to zůstává.

**Serge Daney:** Řekl jsi tedy, že nechceš být kritikem, a přitom jsi psal, a to na svou dobu zdaleka nejbřitčím, nejostřejším stylem. Odkud ta neústupnost? Měl jsi chuť vyznačit linii mezi tím, co je, a co není dobré nebo hledat definici?

**Jacques Rivette:** Hledat definici, ano, a pak – ta nesmlouvavá stránka dost odpovídala mé tehdejší povaze, neboť jsem měl onu pravou či falešnou pověst Saint-Justa skupiny,

dost se mi líbila myšlenka být tak trochu šedou eminencí a nakonec, ano, Saint-Just byl přece šedou eminencí Robespierra.

**Serge Daney:** A kdo byl tedy Robespierrem, Truffaut?

**Jacques Rivette:** Ano, to byl François, zatímco nám krutě chyběl Danton. Museli jsme si sestrojít náhražkového Dantona, který ale nevydržel!

**Serge Daney:** A koho by mohl ztělesnovat Godard?

**Jacques Rivette:** Nevím, Camille Desmoulina, ale ne, to by vůči němu nebylo milé. Myslím, že nová vlna odpovídá v kinematografii dobře tomu, čím byl v malířství impresionismus, v každém ohledu. Nejprve vůlí odejít – byl to ostatně Jean Renoir, kdo učinil toto srovnání. Náhle všechno zjednodušit, těžit z toho, že dosažený stav techniky dovo-luje vyjít ven, řečeno s Renoirem, který citoval svého otce: protože existuje malířství v tubách, lze jít do přírody, malovat skutečně podle předlohy. Tak jako jsme my poprvé těžili z rychlého natáčení, *de facto* to bylo až po třech, čtyřech letech, kolem roku 1961 a 1962, ještě ne u PAŘÍŽ NÁM PATŘÍ. Lehká zvuková aparatura Nagra se objevila rovněž v letech 1960 až 1961, proto jsou v našich prvních filmech ještě postsynchrony, protože v té době byl na zvuk zapotřebí celý nákladák; to byla hrůza, tak to nešlo dělat. Ale je pravda, že existoval společný bod, vždy se střežily proporce. Naše filmy, filmy nové vlny, přinášely stejnou svěžest jako impresionismus, dokonce včetně anekdot a příběhů, onen způsob, jak vůči studiovým filmům očistit pohled a současně hledisko vyprávěných příběhů, ale i vizuálně – čili: očištěný obraz.

**Serge Daney:** Znáš Deleuzeův výrok na adresu Godarda, že je ve svém vlastním nitru velmi zalidněn, což moc pěkně vypovídá o tom, jak to s námi všemi a s filmem je, a lze to aplikovat i na tebe. Protože, když se díváš na filmy, tak jsi zalidněn všemi postavami z filmů jiných tvůrců, obklopuješ se raději světem filmů než světem filmařů, což ti ale nebrání být sám. Dobrá, je to samota zvolená, podstoupená. Byl sis toho vždy vědom, i když je to těžké? Nebo sis v určitém okamžiku řekl, dobrá, to si budu dělat parťáka spíš sám?

**Jacques Rivette:** S tou samotou to tak necítím. Dobrá, na začátku byly první filmy a PAŘÍŽ NÁM PATŘÍ, který jsem určitě udělal jen proto, že mne k tomu zejména Truffaut a po něm Chabrol skutečně dotlačili. Potom, je zjevné, že my všichni z Cahiers jsme sledovali více či méně vlastní cestu, aniž bychom se ztratili z očí, i přes všechny rozepře a nedorozumění. V jistém smyslu byla ona velká hádka Godarda s Truffautem stále známkou vzájemné pozornosti. Mnohem horší by byla lhostejnost. Já jsem se nikdy necítil osamělý, ani při produkci, protože jsem pracoval s poměrně málo producenty, nejprve to byl u dvou filmů Beauregard, u dalších čtyř nebo pěti Stéphane Tchalgadjeff, mezitím Barbet Schroeder u CÉLINE A JULIE SI VYJELY NA LODI a SEVERNÍHO MOSTU, a nyní je to Martine Marignacová. U každého z nich cítím, ačkoli se nevidáme nepřetržitě, pozornost potřebnou k tomu, o co se pokoušíme.

**Serge Daney:** To znamená, že když s nimi pracuješ, jsi mezi lidmi?

**Jacques Rivette:** Ano.

**Serge Daney:** Když práce skončí, nikdo už neví, kde jsi, a ani ty nemáš chuť je vidět, není tu ten společný život...

**Jacques Rivette:** Když je práce dokončená – ale to nepovažuji za zvláštnost filmu, myslím, že se to děje romanopiscům v závěru dostatečně dlouhé práce –, je to skutečně chvíle mezihry. Myslím, že existují dva druhy filmařů, těm prvním závidím, protože mohou mít jeden projekt propojený s druhým, jako Truffaut. Ne, s jedním projektem skončí všechny, jež jsem mohl mít, takže nastane vlastně okamžik prázdna, i když nevede pokračování k úzkosti.

**Serge Daney:** Abychom se vrátili k samotě, zdá se mi, že pro filmaře je to cosi dost zvláštního, protože film je umění tvořené ve velkém společenství, se stroji, lidmi, penězi, časem, a o tobě se dá říci, že jsi v reálném světě, když děláš film. Když je hotov, jsi bez auta, moc toho nevlastníš, máš knížky, desky, je to, jako by ses stavěl mimo to, čemu lidé říkají společnost. Nejsi samotář točící filmy o osamělých, naopak, snad v žádném tvém filmu nejsou osamělé postavy, to jsi spíš raději zavrhl... jako že jsi nikdy nesměšoval život s dílem, aby dílo bylo naopak vším, co nemůže být žito v životě. Nemáš občas pocit, že je to limitující a nebezpečné?

**Jacques Rivette:** Takový pocit můžeš mít tak ve tři v noci a pak není snadné být vzhůru! Ale za dne nejsem tolik doma, jdu se podívat na filmy a rád jezdím metrem. Je to povrchní, ale přesto jakýsi kontakt s městem, protože metro třeba člověka nutí dívat se na lidi, lidé občas chtějí, aby se někdo díval, jak mluví, jak se drží. V metru je hodně excentriků, je to výsostně komediální prostor, mám za to, že nikdo nebyl s to něco takového opravdu ukázat, snad trochu Paul Vecchiali v ONCE MORE. O žádné hluboké poznání společnosti bezpochyby nejde, spíš, myslím, o poznání úhlopříčné, z dojmů i z časopisů, trávím tím dost času. Svět filmařů je trochu tajemné společenství, nějací lidé na světě viděli tvé filmy a byly pro ně důležité a ty na to nepomyšlíš anebo si někdy řekneš: existuje vůbec něco jako „rivettofský efekt“? Každému filmaři se stává, že dostane dopis z opačného konce světa, je to velmi překvapující a pokaždé moc příjemný důkaz, že film koloval a že ti lidé navíc píšou. Moc si zakládám na dopisu, který jsem dostal od jedné dívky z Kalifornie, na rubu měl otisk červené ruky, takže bylo už bez otevření jasné, že je to kvůli CÉLINE A JULIE SI VYJELY NA LODI. Můj dojem je, že je to spíš tajná a velmi roztroušená společnost a nic masového, jenže to naneštěstí nepřipadá v úvahu pro producenty. Spiknutí nejsou nutně záporná, každý film je malé spiknutí, které buď vyjde, nebo ne, každý má svou tajnou společenskou rovinu. OUT ONE byl film o kladném, utopickém spiknutí, vzniklém zcela v duchu Jeana-Pierre Léauda.

**Serge Daney:** Svým způsobem je mnoho filmařů posedlých myšlenkou, že to, co je k vidění, se nikdy nefilmuje... Co se ve tvých kritikách často vracelo, byl názor, že film, proboha, není žádná řeč!

**Jacques Rivette:** Ne, film není řeč. To mne opravdu bilo do očí, když jsem naráz zhlédl velké němé filmy. Ne ty pozdní, ale němé filmy let 1915 až 1920, Griffithovy, samozřejmě Stillerovy, ne právě Langovy nebo Murnauovy. Byla to síla pohledu na realitu, jež byla v onen okamžik možná, jako by to byl stav nevinnosti – poté nenapravitelně ztracený. Byl to první malý článek, který jsem vůbec napsal, jmenoval se *Už nejsme nevinní*, a je to skutečně velice silný dojem, že čím dále se dějiny filmu odvíjejí, čím více času uplyne, tím více se vzdalujeme nevinnosti, to nás však nutí citovat slavný Kleistův výrok: „Abychom znovu našli nevinnost, je prostě třeba učinit velkou objíždku přes vědění, to je jediná šance.“

**Serge Daney:** Viděl jsi v poslední době nějaký film, z nějž jsi měl pocit, že to začíná znovu, že je to dobré, silné, neočekávané?

**Jacques Rivette:** Viděl jsem jich dokonce několik! Film, který mne skutečně udivil, byla *KŮŽE KRAV* Patricie Mazuyové. Zamíloval jsem si ho kvůli hercům, kteří tam hráli moc prostě. Ten film se mne dotkl z mnoha důvodů, vztahy mezi postavami, vším. Už od počátku člověk cítil, že něco přijde, a skutečně, čím dál film postupuje, tím je silnější, vztahy mezi hrdiny jsou intenzivnější a zároveň tajemnější a náhle přijde tak úžasná scéna, že jsem dostal za týden chuť vidět film znovu, pro potěšení a také, abych si doopravdy ověřil, co se v té scéně děje, jak je natočená, protože při prvním zhlédnutí jsem měl pocit, že se mi zdá. Koneckonců, dost často se mi stává, že se ve snu dívám na film a vidím skvělé věci, ale probudím se a nemohu je vidět znovu. Tohle bylo skutečně na plátně, nezdálo se mi to! První záběr v mé paměti je z poslední scény, když Jean-François Stévenin odchází po silnici a v druhém záběru mu Sandrine Bonnaireová běží naproti, dožene ho, zkusí ho zastavit a společně pokračují v chůzi, dost dlouho si povídají až do chvíle, kdy jeden druhému padnou do náručí, obejmou se, Stévenin se k Sandrine otočí a řekne jí: „Odejdi i s maličkou se mnou“ – to vše v jednom jediném záběru, myslím, že ručním, trochu rozechvělém, ale krásném pohybu, i v tom je to hezké, kamera doprovází postavy. Náhle přijde detail Stévenina upřeně hledícího na Sandrine Bonnaireovou, jíž položil otázku – je to dost krátký záběr – a ihned po protizáběru, detailu Sandrine, která neodpovídá a hledí na něj, až se pohled, její pohled, pohne, pak ona sama, a tu z jejího pohybu pochopíme, že jde tam, kde stál Stévenin, ale ten tam už není, a kamera ji nepřestává sledovat, je za ní, sledujeme jí, každý její pohyb, a vidíme Stévenina, jak se vzdaluje na silnici a zastaví nákladňák jedoucí proti nám a Stévenin nastoupí do něj, vše uvnitř jednoho záběru končícího u její tváře. Všechno se odehrálo, všechno, Stéveninova reakce na to, že mu neodpověděla, jeho odchod, vše se děje jakoby mimo, je tu jediné tvář Sandriny a její pohyb, a je konec, odejel, odchází, je to prakticky poslední záběr filmu. Ten záběr mi přišel opravdu magický, moc dobře natočený, a city a kameramanská vynalézavost tam byly ve shodě... Věřím, že filmařem je třeba být proto, abychom se ve všech případech dívali prostým způsobem.

**Serge Daney:** Tvůj první film se jmenoval *PAŘÍŽ NÁM PATŘÍ*, ale hned úvodní citát Charlese Péguy říká: *Paříž nikomu nepatří. Komu věřit?*

**Jacques Rivette:** Ale „Paříž nám patří,“ říká také Péguy, o odstavec výš, když široce rozvádí, že Paříž nepatří pouze lidem, kteří brzy vstávají, jak praví přísloví, ale i těm, kteří zůstávají v Paříži přes léto a připravují příští zimu. Líbilo se mi začít tímhle, řečeno strojeně, dialektickým pohybem z tvrzení a popření, který by později uchopila narace. Kinematografie je každopádně také tvrzení a popření, je dialektická, protože na plátně se střídají obrazy a tma.

**Serge Daney:** Střídání dne a noci. Ale PAŘÍŽ NÁM PATŘÍ, v tom je také slovo „patřit“, co patří tobě?

**Jacques Rivette:** Co už komukoliv patří? Myslím, kromě naší vlastní kůže, i když je skutečně jisté, že ji vlastníme? Ten pocit člověk nemá pořád.

**Serge Daney:** Protože jsi dělal filmy, dá se říci, že ti tvé dílo patří, ale řekneš to sám?

**Jacques Rivette:** Ne, nepatří, je to naopak cosi, co je mi vyvlastněno; jsou to právě hotové věci, jež nám nikdy nepatří, ani dříve, ani v průběhu, ani potom. Myslím, že je to totéž, jako pro spisovatele – i pro malíře, kteří občas můžou dlouze hledět na svá plátana a... Myslím, že spisovatel píše knihu, kterou by rád četl, i když nevěřím, že se tak stane, právě on ji nebude moci číst, to je jisté. Filmy, na které se já nemohu dívat, jsou moje vlastní, protože je v nich moc vzpomínek na to, co se v každém okamžiku dělo, a stejně tak si myslím, že musejí vzpomínat i spisovatelé, ale u filmu je nutně více historek, takže je to velmi silné. Setkáváte se s mnoha lidmi, samozřejmě s herci, ale také s těmi, kdo nebudou na plátně, ale často jsou moc důležití, jsou to nejen osoby, s nimiž píšete scénář a dialogy, ale i ty často nejdůležitější, lidé ze štábu. A to je báječné, i když občas složitě, protože natáčení není vždycky idylické. A myslím si, že je nemožné podívat se na film znovu po střihu – alespoň pro mne a myslím, že pro všechny filmaře –, aniž by se náhle všechny přízraky ne(na)vratily.

**Serge Daney:** Jsou to skutečně přízraky? Protože tam jsou zároveň lidé. Rád je vidíš, setkáváš se s nimi.

**Jacques Rivette:** Ano, jistě, chceš-li to tak vidět, ale já chci říci, že Bulle Ogierová v ŠÍLENÉ LÁSCE a v SEVERNÍM MOSTU, to jsou dva naprosto odlišné vztahy, protože postavy i epochy byly odlišné, naše vzájemné vztahy rovněž, protože mezi oběma filmy uplynulo více jiných, nemám vůbec stejné vzpomínky. Jsem proto moc rád, že jsem s Bulle Ogierovou udělal šest filmů, a doufám, že budu mít příležitost udělat další, protože se tak doprovázíme. Jsou v tom i okamžiky soukromého života; fakt, že Pascale byla při natáčení ŠÍLENÉ LÁSKY malá holčička a ta holčička pak vyrostla, stala se herečkou, která hrála ve filmu spolu s matkou. A pak, v BANDĚ ČTYŘ, i když se o tom nemluví, není to syžet filmu, ale Pascale byla mezi Bulle a mnou velmi silně přítomná, bylo koneckonců nemožné dělat ten příběh a nemyslet celou dobu na ni.<sup>2)</sup>

2) Pascale Ogierová, která hrála po boku své matky ve dvou Rivettových filmech, zemřela v roce 1984 ve věku 24 let (pozn. překl.).

**Serge Daney:** V Corneilleově *Suréně* je cosi, díky čemu jsem si uvědomil, že ve tvých filmech hraje velkou roli zvědavost v doslovném smyslu. Celé scény se točí kolem: „Řekni mi, kdo to je, zda to není on, je to on“, dedukcí se dopátráme, kdo koho miluje, a pro mne je to jedna z velkých konstant tvých filmů. Je to nejpitoměší zvědavost, jež je „ošklivou chybou“ i čímsi, co učiní vše zajímavým... Zdá se mi, že pro tebe je to královna ctností.

**Jacques Rivette:** To rozhodně, v den, kdy zmizí zvědavost, nezbude nic víc, než jít si lehnout a čekat na poslední vydechnutí. Věřím, že zvědavost je jedinou věcí, která vede k pohybu, k jednání, ve všech oblastech.

**Serge Daney:** Ano, jistě, ale já měl na mysli zvědavost v jednodušším slova smyslu: co přijde vzápětí, jaká věc se skrývá? Ale pouhá věc, žádná vesmírná tajemství, žádné poslední věci člověka.

**Jacques Rivette:** Takový pocit by člověk samozřejmě chtěl dát okusit divákovi, tak aby měl chuť zůstat, aby přinejmenším počkal na příští scénu. Možná že ho v téhle nic zvlášť nezajímá, ale aby měl chuť podívat se na následující. Když čteš tři velké rozборы, které napsal Corneille, aby mu posloužily jako úvod k jeho edici, předtím než napsal poslední hry, je to přesně ten druh otázky, která se klade, zvlášť pokud jde o strukturu: jak udržet pozornost?

**Serge Daney:** Ano jistě, ale je nutné sjednotit se s časem... Všichni, kdo vyprávěli příběh, to vždycky tak dělali. A problém je tudíž, že zvědavost tíhne k tomu, čemu se v kopané říká „hrát prodloužení“, to znamená: sjednocuje se s časem, získává čas, ale kapku po kapce, ne moc, protože pak by se nevědělo, co si s ním počít. Někdy má člověk pocit, že ty jsi taková Šeherezáda... ačkoliv jsme vyšli od Corneillea.

**Jacques Rivette:** Myslím, že Šeherezáda je patronkou všech, kdo se pokouší hrát s fikcí.

**Serge Daney:** Vezměme nějakého filmaře, u nějž je víc než zvědavost: Fritz Lang a jeho morálka!

**Jacques Rivette:** Jednou jsem se s ním setkal při rozhovoru zprostředkovaném Lotte Eisnerovou, protože jsem nemluvil dost dobře anglicky, a co mne udivilo, mluvil jen o morálce, nicméně ve vztahu k divákům...

**Serge Daney:** A není pro tebe morálkou opatřit divákům dodatečný čas, čas fikce, aby tam bylo vždycky něco „potom“, co ale nikomu neškodí. To znamená, aby to nebyla zvědavost vycházející z voyerismu, znásilnění, z malých ohavných freudiánských tajemství. Tam pro tebe morálka nevězí, morálka Šeherezády... Získat čas a nikomu ho neukrást, no prosím!

**Jacques Rivette:** Ano, a zároveň mít opravdu ostych, snad přehnaný, před tajemstvím postav, konečně chci říci: osob, jež by byly nakonec rády ne-li znásilněné, pak přinejmenším postrčené vpřed vstříc určitým svým zábránám.

**Serge Daney:** Ano, protože postava říká „a já, a já“, a herec pak skrze ní, ale ty ne-souhlasíš a musíš rozhodnout mezi příběhem, který vyžaduje globální pohyb, a tím, co chtějí postavy.

**Jacques Rivette:** Ale hrdina je pro mne s hercem vždycky svázán a nechci ho znásilňovat. Protože ke vztahu nedochází skrze předem napsanou fikci, nýbrž skrze fikci, jež se děje souběžně s natáčením, je tu smlouva s hercem a na určité věci nejsem schopen přistoupit, protože by byly násilím... nechám tedy herce uhadovat anebo je to možná na něm, aby zahlédl tajemství, jež nebude v každém případě vysvětleno.

**Serge Daney:** Velmi často tě slyšíme říkat, že filmy, které vidíš, jsou příliš krátké, že delší by byly lepší; ty sám jsi často dělal velmi dlouhé filmy, té ideje délky se tedy držíš.

**Jacques Rivette:** Mám dojem, že ve filmech skutečně existovalo před padesáti lety umění stručnosti, kondenzace událostí a myšlenek, závratné a úplně ztracené, protože všechno patří k určité epoše. Konečně, protože jsme prošli, jak by řekl Deleuze, epochou, v níž doba už nemá stejnou rychlost, ani stejnou hutnost, ani stejné tempo (jako by bylo jiné před a jiné po Antonionim, jednom z filmařů, kteří úplně převrátili pojetí trvání), jsou při délkách dnešních hraných filmů zapotřebí tři hodiny tam, kde by před padesáti lety stačila jedna.

**Serge Daney:** Tři hodiny k vyprávění téhož příběhu, nebo aby se povedlo ho vyprávět?

**Jacques Rivette:** Ne, téhož. Viděl jsem například znovu STALO SE JEDNÉ NOCI Franka Capry, nejprve jsem byl docela ohromen jeho moderností, protože je to svým způsobem první road movie. Je to vlastně cesta z Miami do New Yorku s příhodami, hned autobusem, hned stopem, prostřednictvím náhody, s vývojem citů hrdinů a s obrovskou závor-kou, kde se příběh zastaví, je tam píseň mladíka na létající hrazdě a Capra vynachází stále nové nápady pro další sloky, je to čím dál úžasnější... a trvá to hodinu a půl. Jsem přesvědčen, že jet z Miami do New Yorku by pro dnešní film stejné hutnosti situací a postav znamenalo, že seriózní filmař by to nemohl udělat za méně než tři hodiny, že tedy dopravní prostředky jsou „zdlouhavější“ než před padesáti lety.

**Serge Daney:** A myslíš si, že ten rozdíl je v tom, že když někdo jako Capra začal vyprávět příběh, věděl přibližně, jak dopadne, a proto v mezích se mohl vynacházet v odbočkách nebo v elipsách, tedy že počínaje určitým momentem a z podstatných, morálních důvodů, bylo pro moderního, post-antonioniovského filmaře, jako jsi ty, nemožné říci: začnu svůj film a vím, zda dopadne dobře či špatně...

**Jacques Rivette:** Ano, rozuzlení se stalo nemožným.

**Serge Daney:** ...tedy pokud už nemáme rozuzlení, stane se veškerý čas cyklickým nebo cirkulujícím, a to může trvat hodinu, dvě, deset hodin, protože problémem by už nebyl příběh, ale fakt, že jsme se ztratili. A možná že jenom Američané vůbec někdy měli onu krásnou důvěru ve slovo Konec.

**Jacques Rivette:** Je třeba říci, že dneska si už žurnalisté neberou tak snadno miliardárky jako za časů Clarka Gablea a Claudette Colbertové.

**Serge Daney:** A když ses se SEVERNÍM MOSTEM vrátil na zem, bylo to s pocitem: přestáváme pokoušet ďábla nebo se pokládat za Prométhea a vracíme se do světa, jaký je. Pamatuji si přece osmdesátá léta, na počátku byla hlučná, euforická, hravá, nakonec cítíme, že v SEVERNÍM MOSTU bylo cosi ne voluntaristického, ale dobrovolného, co ti dovolilo pochopit osmdesátá léta po svém.

**Jacques Rivette:** Spíš se mi po OUT ONE zdálo nemožné hovořit filmem o současném světě, o světě, jemuž se říká reálný, a měl jsem velikou chuť na fikce více či méně fantastické. Nezfilmoval jsem je všechny, poněvadž první projekt mezi OUT ONE a CÉLINE A JULIE SI VYJELY NA LODI byl hlavně Fénix, který se měl točit s Jeanne Moreauovou, Juliet Beroovou a Michaelem Lonsdaelem, příběh okolo mýtu Sarah Bernhardtové, trochu smíšený s *Fantomem opery* Gastona Leroux... A co následovalo, byly skutečně příběhy navzájem odlišné, jež ale měly společné totální odmítnutí Francie sedmdesátých let. Po filmech víceméně úspěšných byly jistě zvláště poslední dva, SEVEROZÁPADNÍ VÍTR a MERRY GO ROUND, nešťastné. Vyhledal jsem Bulle Ogierovou a řekl jí, že rozhodně musíme zkusit udělat spolu film. Myšlenka byla, že jsme ze všech těch nešťastných momentů nevyvázli, že budou spíše přetrvávat a měli bychom se s nimi vyrovnat. Ale k tomu bylo třeba vložit vše do fikce, a proto je v SEVERNÍM MOSTU ten důraz – který může o deset let později působit komicky – na aféry konce sedmdesátých let, ať už na Broglieovu aféru, Boulinovu sebevraždu nebo zavraždění Messinea jakožto na symptomy. A film se vůbec nenatáčel v euforii začátku osmdesátých let, ale naopak s pocitem uzavření v jedné zemi, ve Francii. Možná – z mé strany nicméně nevědomky – byla tedy Bullina filmová smrt narážkou na Renoira: že bylo třeba zabít někoho nevinného, aby věci mohly pokračovat.

**Serge Daney:** Když jsi uprostřed natáčení, jsi na jedné straně pánem díla, ale také prvním divákem čehosi, co se právě rodí, ačkoli jsi to ty, kdo tomu dává se zrodit.

**Jacques Rivette:** Můj pocit v takové chvíli je, že nejsem vůbec ničeho pánem, že je to všechno opravdu jenom mašina uvedená v chod, ale že na druhou stranu existuje logika filmu, která je silnější a kterou bychom se měli pokusit respektovat a že nelze dělat, co se nám zachce! Mimo to je dobré ten pocit mít, protože se cítíme vedeni – řekneme si: dobrá, nejde to, půjde to podle instinktu. Někdy se s Pascalem Bonitzerem pokoušíme o tom diskutovat velmi racionálně, ale ne příliš, protože když cítíme ve dvou, že to nejde, je třeba si to odpuštit. Šance filmu na opravdovou existenci odvisí od našeho rychle získaného pocitu, že některé věci možné jsou, a jiné ne. Počínaje tímto stadiem film



existuje, jako by to byl objekt, řekněme socha, ale může to být jen trochu nalomená váza, jejíž zlomek byl náhodou vykopán, a pak je třeba pokusit se ji bez většího poškození vyprostit, tím se dostaneme dál. Četl jsem vydání Edgara Poea, kde komentátor poznamenává, že Baudelaire v textech jako *Zrod básně* překládá Poeovo „plot“ vždycky jako „plán“, ale ve skutečnosti je v „plotu“ dynamický prvek, který v „plánu“ není; „plot“ sám už je syžet, je to slovo, které bych rád naturalizoval ve francouzštině, aby se řeklo, že je pocit...

**Serge Daney:** Ptám se, zda plot a komplot nejsou etymologicky svázané...! Ale konečně, je tu tedy vždycky cosi zárodečného, ať už zhoubného, což by byl komplot, nebo prospěšného, což je film. Co když jsou ale věci například možné, či nemožné v technické rovině, třeba se nikdy nestříhá na protizáběr, protože ten film to naprosto odmítá?

**Jacques Rivette:** Samozřejmě! A každý film má svá vlastní technická pravidla. Tvůrce jako Nagisa Ošima byl velmi důsledný v tom, že opravdu každý film má svou techniku, buď dlouhé záběry, nebo mnoho střihů. Je pravda, že to závisí hlavně na materiálních prostředcích, u filmu jako *SEVERNÍ MOST* je člověk chudý, nemá techniky, má malou šestnáctkovou kameru, dělá tudíž pevné záběry. U některých záběrů, které by jinak nešly dělat, vezme Willie Lubtchansky někdy kameru do ruky a vůbec...

**Serge Daney:** Pookřejeme s Valéryho pomocí. Ale mezi uměním a svatostí, je snad možné váhat? Ne?

Přeložil Milan D. Klepikov

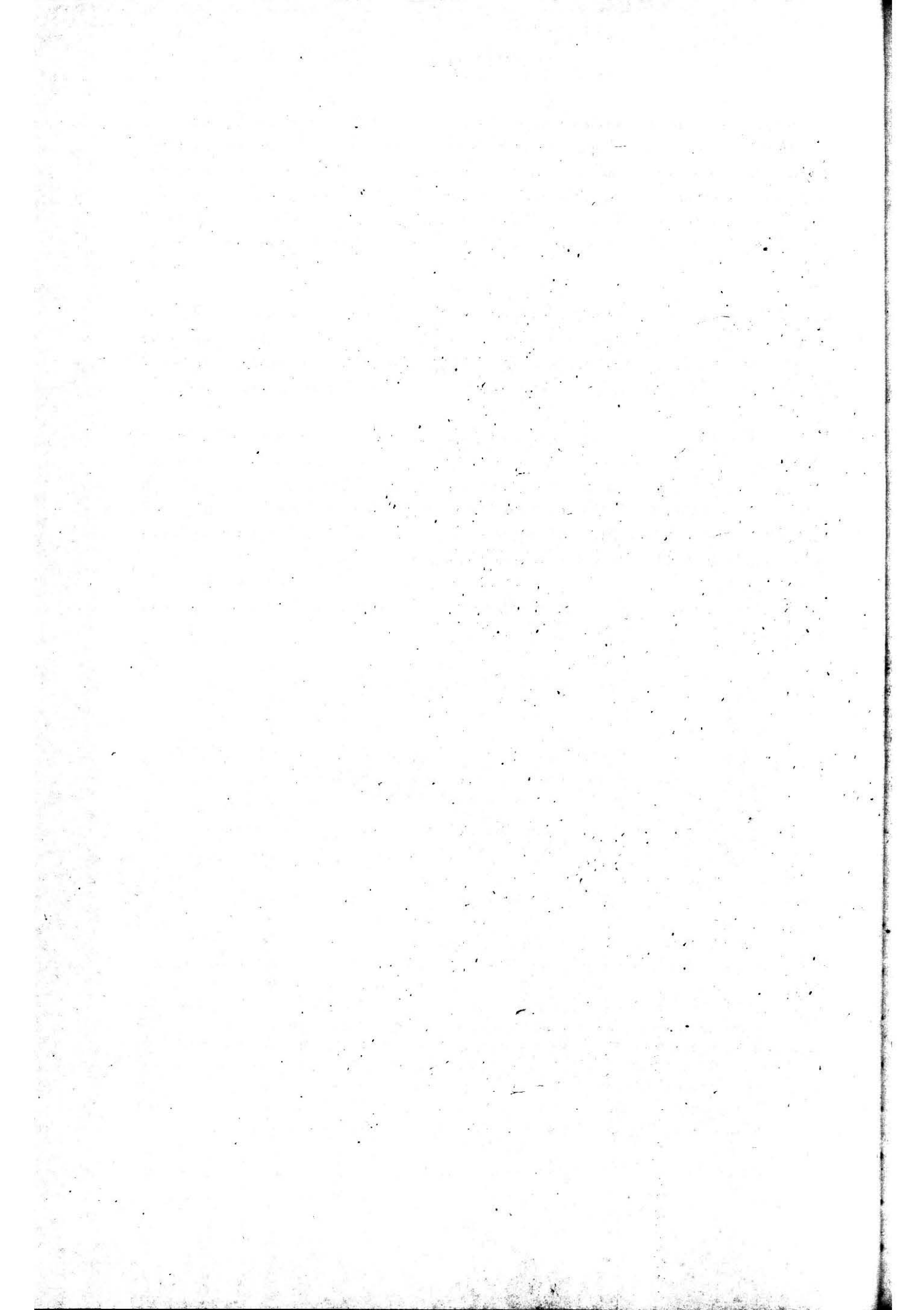
Přeloženo z francouzského originálu:

Serge Daney, *Le veilleur. Entretien avec Jacques Rivette.*

In: Jacques Rivette. *La règle du jeu.* Torino 1991, s. 13 – 24.

#### Citované filmy:

*Banda čtyř* (La Bande des quatre; Jacques Rivette, 1988), *Bouřlivé výšiny* (Hurlevent; Jacques Rivette, 1985), *Céline a Julie se vyjely na lodi* (Céline et Julie vont en bateau; Jacques Rivette, 1974), *Dámy z Bouloňského lesíka* (Les Dames du Bois de Boulogne; Robert Bresson, 1945), *Jacques Rivette, strážce* (Jacques Rivette, le veilleur; Claire Denis, 1990), *Jeptiška* (La Religieuse; Jacques Rivette, 1966), *Kůže krav* (Peaux de vaches; Patricia Mazuy, 1988), *Merry Go Round* (Jacques Rivette, 1983), *Once More* (Encore: Once More; Paul Vecchiali, 1988), *Out One* (Out 1; Jacques Rivette, 1970), *Paříž nám patří* (Paris nous appartient; Jacques Rivette, 1960), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Severní most* (Le Pond du Nord; Jacques Rivette, 1981), *Severozápadní vítr* (Noroit; Jacques Rivette, 1976), *Stalo se jedné noci* (It Happened One Night; Frank Capra, 1934), *Šílená láska* (L'Amour fou; Jacques Rivette, 1968).



## Rozhovor

## P O J E D E N Á C T I L E T E C H

*Rozhovor s Jacquesem Rivettem o Serge Daneyovi*

Sylvie Pierre – Jean-Claude Biette

Trafic, nejvýznamnější francouzský filmově historický časopis, věnoval celé své 37. číslo (jaro 2001) svému zakladateli, Serge Daneyovi. Přispěli do něj renomovaní filmologové z mnoha evropských zemí i z USA a filmoví režiséři Manoel de Oliveira a Víctor Erice. Rovněž Jacques Rivette přijal nabídku k rozhovoru, kterého se zúčastnila i scenáristka Christine Laurentová.

\* \* \*

**Jacques Rivette:** ...filiace? Rodina? Spíš atomy, zaklesnuté kdesi v záhybech. Já jsem v každém případě pro rodiny nomádské, i když se to slůvko může zdát trochu jednoduché, trochu kličkující. Co mne na dějinách filmu zajímá, jsou rodiny. Zajímavé jsou filiaci tvůrců: jak se Hitchcock dívá na Fritze Langa, nebo jak se lze dívat Griffithovým pohledem. Jako kritik se dívám na věci víceméně z tohoto úhlu. Jenže Serge chtěl začít jako divák, jako aktivní divák. Byl někým, kdo nikdy nechtěl překročit onu hranici, na rozdíl od tolika jiných. Dokonce i během doby, kdy opět převzal Cahiers a kdy Cahiers díky němu vyvázly ze své propasti – protože je opravdu chytil za krk a postavil znovu na nohy –, zůstal vždycky na okraji. Stává se, že se někdo obětuje, ale jakmile mohl přenechat dělátko jinému, udělal to. Ale nevím, jestli je kariéra kritika zajímavá. Kdyby měl chuť psát kritiky do Libération dalších dvacet let, býval by to mohl dělat. Už odbíháme... Myslím, že Serge můžeme postavit jediné vedle osobnosti Bazina, i když se neznali. Zde hovořit o filiaci, je hezké, protože Serge nezačal psát dřív než na počátku šedesátých let, tedy několik let po Bazinově smrti v roce 1958. Pokud jde o mne, poznal jsem Serge Daneye přibližně na začátku šedesátých let, v okamžiku, kdy se dal dohromady s Louistem Skoreckim, aby se vydali na svou dlouhou „túru“ po Spojených státech za starými tvůrci jako Raulem Walshem a Allanem Dwanem, právě včas k zaznamenání posledního dechu těchto pánů...

**Sylvie Pierreová:** ...jejich idea byla umístit kritiku po bok tvůrcům, což prozrazuje onu filiaci Daneye s Bazinem a s vámi, a naopak ji vzdaluje od pozice kritiky, která se umísťuje po bok diváka, publika a která se nakonec opět stává agentem více nebo méně regulujícím kinematografický konzum.

**Jacques Rivette:** Jistě, to byl vždy tradiční postoj první generace Cahiers, to, co jsme se rozhodli dělat s Truffautem, s Godardem a částečně s Rohmerem, a po svém to zase dělali i Pierre Kast a Jacques Doniol-Valcroze. Ale otázka, která mne opravdu zajímá, je, proč Serge nikdy nevstoupil na druhý břeh a nezačal sám točit? V hloubi si myslím, že byl cestovatelem. Nepatřil jsem k osobám, jimž posílal pohledy ze čtyř koutů světa, ale cítím se být Sergemu blíže od natáčení filmu Claire Denisové<sup>1)</sup>, které trvalo patnáct dnů, v srpnu 1989. Hovořili jsme před kamerou, ale hodně také mimo natáčení, v bistrech nebo za pochodu, a mluvili jsme o všem možném. Překvapovalo mne, že kinematografie, to byly pro něj země, které chtěl prozkoumat, aby viděl, jak vypadají. Jejich filmy, ale také zvyky, politika, různé způsoby života a úplně jednoduše druzí lidé...

**Sylvie Pierreová:** Čili svět?

**Jacques Rivette:** Ano, byl opravdu světoobčanem. Limity, které chtěl překračovat, byly hranice na Zemi, máme-li rozvinout metaforu, ale s mírou, aby nám sama neukázala limity.

**Jean-Claude Biette:** Svě hranice?

**Jacques Rivette:** Tak jest. Byl zcela od základu mužem konverzace. Já mám z rádia spíš hrůzu, ale když mi to nabídl Serge, šel jsem tam hned. Oproti těm, kteří se vás ptají „a co si myslíte o tomhle a co si myslíte o tamtom?“ spočíval Sergeho způsob zahájení rozhovoru v tom, že začal mluvit, až dokud se druhý necítil nucen navázat ve vztahu k tomu, co řekl. Nebylo to zodpovídání jeho otázek, byla to opravdová konverzace. Na začátku mohl stát ten či onen film, ale hned za nimi mnoho diagonál, závorek... šlo se, postupovalo se kupředu, objevovaly se nové krajiny, neočekávané perspektivy počínající v kterémkoli výchozím bodě. A jeho články jsou tak často napsané. Napsal například skvělé věci na adresu *MAGICKÉ HLUBINY*, kterou nepovažoval, pochopitelně, za největší film své doby. Ale vyšel od tohoto filmu, od jeho vertikály, jež mu dodala chuť táhnout linii jinými směry. V tom si jeho poslední, posmrtně vydané knihy, uchovaly poutavost: fungoval trošku jako pavouk. Já mám pavouky moc rád...

**Sylvie Pierreová:** Kvůli plátanu?<sup>2)</sup>

**Jacques Rivette:** Člověk by měl vědět, kdy má přestat s metaforami!

**Jean-Claude Biette:** Každopádně – a to také vysvětluje, proč nechtěl točit filmy –, když už za sebou táhl ty nitě, měl v sobě, rovněž bezděčně, něco z geniálního pedagoga.

**Jacques Rivette:** Ano, protože se tím sám bavil. Byla to nekonečná konverzace, jak říkal Blanchot, nebo spíš nekonečný dialog.

1) Jedná se o film JACQUES RIVETTE, STRÁŽCE (1989).

2) Výraz *etoile* může znamenat *pavučinu* i *plátano* (filmové).

**Jean-Claude Biette:** Měl také schopnost pronikat až k vlastním motivům filmu, a utřídit je tak, jak by to tvůrci sami nedokázali.

**Jacques Rivette:** Ano, to je zajímavé, a to mne také baví. A rád také občas překvapuji své přátele a obhajuji film, u nějž by nikdo nečekal, že ho mám rád. Jsem například velkým obhájcem filmu Paula Verhoevena *SHOWGIRLS*. Opravdu si myslím, že Scorsese to může zabalit, protože jedním z filmů desetiletí jsou *SHOWGIRLS*...

**Sylvie Pierreová:** V tom smyslu jste někdy lidi až traumatizoval...

**Jacques Rivette:** Nemám nic proti traumatizaci.

**Sylvie Pierreová:** Nikdy nezapomenu na soukromou projekci Bressonovy *MUŠKY* v roce 1967, po uvedení filmu. Byla jsem v Cahiers úplnou začátečnicí a při myšlence na zhlédnutí filmu Roberta Bressona v jednom sále s vámi jsem se samou zbožností úplně roztékala. Jenže když jsem vás viděla vycházet, řekl jste: „Je to kněžourský film, to je k ničemu.“

**Jacques Rivette:** Vážně, v tu chvíli? Opravdu si pamatuji, že jsem byl našťvaný.

**Jean-Claude Biette:** Ty monteverdiovské rulády na konci!<sup>3)</sup>

**Jacques Rivette:** Ty potvrzují, co se od určitého momentu filmu odehrává. Je to první Bernanosova kniha, kterou jsem četl, a pro mne jedna z nejhezčích. První polovina filmu je nádherná, protože tím, co vynachází, předstihuje román, ale potom se z toho stane ilustrace à la Delannoy pojišťující se Monteverdim, když se dívka vrhne do vody. To snad ne!

**Jean-Claude Biette:** Jako Serge jste tedy rád bránil film navzdory a proti všem, anebo naopak napadal...

**Jacques Rivette:** ...ano, protože každý čekal, že buď pokleknu nebo se pokřívám.

**Sylvie Pierreová:** Stalo se vám někdy, jako Sergeovi, že jste měl před nějakým tvůrcem výčitky svědomí? Myslím zvláště na případ Melvillea: Daney vyjádřil v posledních dvou letech svého života hluboké výčitky svědomí na adresu Melvillea, v Cahiers hodně napadaného.

**Jacques Rivette:** U mě to bylo stejné. *RUDÝ KRUH*, s Bouvilem a Montandem, jsem měl rád už při uvedení. Před pár lety, než jsem se vracel na vlak do Paříže, jsem u matky náhodou zhlédl v televizi první tři čtvrtiny *ARMÁDY STÍNŮ*, a uznal jsem, jak dobře a pevně

---

3) Na konci *MUŠKY* se titulní hrdinka několikrát skutálí ze svahu, než skončí pod hladinou jezera, načež zazní *roulades* (= zpěvní ozdoby, trylky) Monteverdiho *Magnificat*.

to drží pohromadě. Čím se mi Melville vzdálil, byl PRÁSKAČ. Nemám rád gangsterskou mytologii. Dobrá, uzavřeme tu závorku.

**Sylvie Pierreová:** Při sledování filmu Claire Denisové JACQUES RIVETTE, STRÁŽCE má člověk pocit, že Sergeovy a vaše největší chvíle byly, když jste mu vyprávěl o filmech. Táže se vás, kdo vám dal opět naději ve francouzský film, a vy se okamžitě prohnete jako pružina – ano, v rozhovoru se odehraje cosi, co má blízko k „animě“, duší i dechem –, když mu začnete vyprávět o filmu Patricie Mazuyové KŮŽE KRAV.

**Jacques Rivette:** Ano, ten film se mi moc líbil, velmi se mne dotkl. Ale mé největší vzpomínky na Serge se váží k rozhovorům. Bylo to vždy napínavé, i u režisérů nepřilíš... Vynalezl takový princip konverzace, který dělal zajímavým všechno. Bydleli jsme pět minut od sebe, a já jsem pak hořce litoval, že jsem nevyužil víc možností ho vidět, ale občas se nám stávalo, že jsme se potkali v metru, když jsme se vraceli domů. U Bastily jsme oba sestoupili dolů a dali jsme se společně na pochod křížem krážem, a když se to hodilo, zastavili jsme se na ulici u nějakého kavárenského stolku. Během jednoho takového rozhovoru jsem zjistil, že byl posedlý Saint-Simonem, od nějž znal úplně všechny spisy, nejenom proslulé *Memoáry*.

**Sylvie Pierreová:** Každý z vašich konverzujících společníků měl zvláštnost, která ho od ostatních odlišovala, nějakou měl určitě i Serge Daney.

**Jacques Rivette:** Ano, jistě!

**Christine Laurentová:** Rychlost!

**Jacques Rivette:** Ano, máš pravdu, to bylo ono, rychlost, s níž navazoval. Často byla blesková: zničehonic vás předhonal. Zdá se, že stejně charakteristické to bylo pro Malrauxovy konverzace, kde to muselo být děsné. Se Sergem se to dělo jemně, a bylo to jen, jako když hudebník zmešká nástup. Nebo cestovatel příští spoj.

**Christine Laurentová:** Je to rozdíl jako mezi tanečníkem flamenca a krasobruslařem. Serge byl bruslař....

**Jacques Rivette:** Vážně? Já vidím Serge spíš jako tanečníka flamenca...

**Sylvie Pierreová:** Ano, rychlost... a linie...

**Jacques Rivette:** Ano, to znamená, že pro něj bylo vše spojitelné. A co se toho týče, jsem opět hluboce přesvědčen, že měl úplnou pravdu. Univerzum nemá hierarchie. Nedávno jsem četl článek, podle nějž se poslední teorie vědců vracejí k pojmu „plochého“ univerza. Nesouhlasím. Pro mne je kosmos sférický. Vše lze spojit se vším. Neříkám, že Serge žil v jedné sféře, ale koneckonců země... vždycky vás donutí, aby jste si připomenuli její kulatost a zaoblili rohy.

**Jean-Claude Biette:** A nestalo se ti nikdy, po přečtení jednoho z jeho článků, že jsi si řekl: „Počkat, je zajímavé vidět film z tohoto úhlu, podívám se na něj znovu, abych si to ověřil!“

**Jacques Rivette:** Ano, to se mi stávalo často. Bohužel, většinou to zůstalo ve stavu záměru, jelikož filmy neběží v kinech nikdy v okamžiku, kdy dostaneš chuť na ně znovu jít. A protože vůbec nepoužívám videokazety nebo DVD...

**Sylvie Pierreová:** Zdá se, že dodnes zůstáváte Sergeovým čtenářem.

**Jacques Rivette:** Co čtu často, je tahle kniha, vím, kde ji mám, což o mých ostatních knihách neplatí, je to *Zkušenost (L'Expérience)*...

**Sylvie Pierreová:** Chcete jistě říci: *Průzkum (L'Exercice)*<sup>4)</sup>... Že jste řekl „zkušenost“, je zajímavé, protože Serge často říkal, že film závisí právě na předávání zkušenosti.

**Jacques Rivette:** Myslím, že co Serge na filmu zajímalo, a co možná vysvětluje, *in fine*, že se dříve či později nepokusil sám dělat filmy, bylo to, že v nich neviděl nic iluzionistického, ale spíš obraz univerza. Před Bazinem se lidé spokojovali s tím, že si při srovnání s ostatními druhy umění nekladli otázku po novosti filmu, ale čistě a jednoduše řekli, že film je jedním z výtvarných umění. Teprve když se začali ptát na film jako takový, začala být filmová kritika zajímavá. Film je univerzum s vlastní dobou, prostory, minulostí, budoucností, jihem, severem atd. Například otázka národních kinematografií Bazina velmi zajímala a zajímala i Serge, pokud prostory dvou světů, filmového a skutečného, navázaly vztah. To je to, co tolik chybí kritikám, které jsou čistě cinefilní a takové filmové milovnictví dnes už vůbec není zajímavé. Anebo se pak uzavrou do „politiky autorů“, a to už také skončilo. Bylo to nutné stadium, stejně jako říci, že film je umění. Ne, že by „tomu byl konec“, ta záležitost je dávno samozřejmostí.

**Sylvie Pierreová:** Určitě jste četl v *Libération* jeho *Přízraky trvalosti (Fantômes du permanent)*, které napsal u příležitosti uvádění filmů v televizi? Náhle dostal chuť přistoupit k filmům jinak, víc hravě, bez jakýchkoli zábran a bez povýšenectví.

**Jacques Rivette:** Jistě, protože tam už o nic nejde. Televiznímu vysílání je vlastní, že staví naráz filmy všech proveniencí, hodnot a epoch do téhož plánu. Podle mne je mimochodem zvrácenost pouštět v televizi němé filmy: televize není víc než rozhlas s obrazy, ale bez zvuku už vůbec nedává smysl, nemluvě o nesprávné rychlosti, což je zločin.<sup>5)</sup> Ovšem, právě tímhle „vše ve stejném plánu“ se Serge bavil a v tom všem pak kroužil.

4) Jde o knihu Serge Daney, *L'Exercice a été profitable, Monsieur* (Paris 1993). Název knihy *Průzkum* byl *prospěšný, pane* je citátem z filmu Fritze Langa PAŠERÁCI Z MOONFLEETU.

5) Ve svém upřímném zaujetí proti televizi Rivettovi unikla skutečnost, že v posledních letech se při uvádění restaurovaných němých filmů v televizi (především na kanále Arte) klade větší důraz na správnou rychlost, nežli je tomu v mnohých národních kinematékách.

Ano, tak začal „tančit“. Mimochodem mu nešlo o profanaci. Mluvil o věcech nejčastěji příznivě, dobré na tom bylo to sabotování historie filmu.

**Sylvie Pierreová:** A míval nesmírně legrační slovní vynálezy. Vzpomínám si na titul jedné z jeho kritik, která se jmenovala *Sisi, rakouská pštrosí císařovna (Sisi impératrice)*! Od určitého momentu jeho života, když byl ještě kritikem tradičnějšího pojetí, v *Libération*, prohlašoval, že ho unavuje hrát roli filmového sanitkáře, záchranáře ohrožených filmů.

**Jacques Rivette:** Co musí být hodně tvrdé pro deníkového kritika, je víra, že může jakkoli ovlivnit komerční úspěch filmu. O jistých filmech si ve svém nitru můžete myslet, že jsou pěkně zpackané, ale napsat to vždycky nemůžete.

**Jean-Claude Biette:** Člověk sám zastává určité stanovisko...

**Jacques Rivette:** Jistě, a Serge se znal přes *Cahiers* skoro s každým. Říkat, že kritika má vliv na úspěch filmu, je možná přehnané, ale na počátku, během prvních dnů – které jsou moc důležité z hlediska systému kin rozhodujících se, zda si film podrží, nebo ho nechají propadnout – je to někdy důležité. Každopádně lze říci, že kladný článek nijak zvlášť nepomůže, ale záporný hraje velkou roli. Při uvedení mé *PANNY ORLEÁNSKÉ* se Olivier Séguret a Gérard Lefort velmi snažili, věnovali mu v *Libération* šest stran, ale se čtenáři „*Libé*“ se v kinech beztak počítalo... Oproti tomu deset přesně mířených zlých řádků nadělá mnoho škody.

**Sylvie Pierreová:** Stalo se vám, že jste se Sergeovou kritikou nesouhlasil?

**Jacques Rivette:** Jistě, občas, i když teď nemůžu jmenovat konkrétní příklad. Na každý pád, když mi přišlo, že nějaký film přecenil, nebo podcenil, vždy jsem se pokoušel pochopit důvod, a to mne zajímalo.

**Jean-Claude Biette:** Nesouhlasil jste pokaždé s hodnocením dějin amerického filmu. Například pokud jde o Mankiewicz a Premingera.

**Jacques Rivette:** Někdy je to globální, jde-li o celkovou tvorbu jednoho filmaře, u nějž jsem pocítil z mé strany chuť revidovat úhel pohledu. Mankiewicz mne například vlastně hodně zklamal, při srovnání se vzpomínkami z padesátých let. Samozřejmě má historicky pro americký film význam. Ale s Lubitschem se vůbec nedá srovnat. I film *VŠE O EVĚ* je strojený, muzeální. Je to Broadway v horším slova smyslu. Před třinácti lety jsem ho znovu viděl s Juliet Bertoovou, a nenáviděli jsme ho společně. Snad jsem jí byl trochu ovlivněn, protože ona ho nenáviděla strašně. Mankiewicz není nikdy šlechetný. Je blahovolný a škodolibý, hluboce zlý. Je někdo, kdo pohrdá celým světem, producenty, herci, diváky. A pak, není to filmový tvůrce (*cinéaste*), toť vše. Není režisér. V jistém smyslu na to Serge kašlal a ze svého pohledu měl pravdu. Ale je přece jen nutné klást si otázku – když vše podtrheme a sečteme – zda je film filmem. Inu, vážně jsme odbočili, máte otázky, které by nás vrátily k Sergeovi?



**Christine Laurentová:** Není samozřejmé, vyptávat se nomáda na jiného nomáda.

**Jacques Rivette:** No, já jsem jen nomádem v mém pokoji. On byl skutečný. Udělal na mne velký dojem, fascinoval mne: patřil k lidem, kteří mne opravdu ohromili.

**Sylvie Pierreová:** V posledních letech jsme svědky, jak se Sergeovi tak trochu staví posvátné pomníky (možná se tomu tělem a duší neubráníme ani v čísle Trafiku, které připravujeme), a nechtě se vrátit k akademické formě rozhovoru, rádi bychom věděli, co si o tom myslíte.

**Jacques Rivette:** Nic moc, pochopitelně. Především proto, že on nikdy nenudil, na rozdíl od mnoha lidí, kteří se dnes modlí u jeho pomníku.

**Sylvie Pierreová:** Jeho inteligence byla natolik živoucí, že byla často zdrojem humoru – moc ráda na to myslím.

**Jacques Rivette:** Ano, a to je, co se pomníků týče, někdy trochu konsternující. Protože Serge byl skromný člověk. Hrdý, ale skromný. Mohl jet kamkoliv, a ocitnout se podle libosti v chudém prostředí mezi chudými, cestovat vlakem na konec světa, zastavit se v pustině. Měl něco z kočky, která všude chodí sama. Mám ke kočičí rase velkou úctu, v podstatě jsou to jediná zvířata (s pavouky), která skutečně miluji.

**Christine Laurentová:** Ve vašich filmech je hodně koček.

**Jacques Rivette:** Ano, to je pravda. Dům v CÉLINE A JULIE SI VYJELY NA LODI jakožto dekoraci jsem sám vybral, poté, co jsem zavrhl hromadu jiných domů, které mi navrhoval můj asistent Luc Béraud, protože na venkovních schodech sedělo nejméně pět koček, když jsme tam poprvé přišli, a v podkroví jedna kočičí matka s maličkými. Čas od času jsou ve filmu vidět, ale přicházely jen, když měly chuť, a v žádném záběru to nebyla tatáž.

**Sylvie Pierreová:** A co kdybychom se po Sergeově způsobu odrazili a pluli vším, co nás napadne?

**Jacques Rivette:** No, s kočkami bychom se mohli z jeho teritoria dostat dost daleko, aniž bychom se ztratili.

**Jean-Claude Biette:** Mimořádné je, kolik toho Serge napsal. Mimo to se jeho psaní vystupňovalo jeho příchodem do Libération v roce 1981.

**Jacques Rivette:** Ano, je znát, že měl v tu chvíli chuť změnit tempo ve vztahu k dnešním čtenářům.

**Sylvie Pierreová:** V knize *Průzkum byl prospěšný, pane* hovoří Serge zpříma o sobě a svém osobním životě, jak to předtím nikdy neudělal.

**Jacques Rivette:** Ano, když vyjmeme *Persévérance*, jeho rozhovory se Sergem Toubianou, které jsou zjevně autobiografií, kterou neměl čas sepsat.

**Jean-Claude Biette:** Nesmíme zapomínat, že ta kniha je deník. Serge nehovoří o vlastním životě, aby ho vypravoval, ale aby pro sebe osvětlil to, co se v průběhu života snažil pochopit.

**Sylvie Pierreová:** Řeklo by se, že je to fikce, která mu napoprvé dopadne jinak než na plátně.

**Jacques Rivette:** Co lze říci, je, že to je možná poprvé, kdy je Serge nucen dělat svůj vlastní film. Ten text je možná chybějícím kamenem nebo spíš druhou tvář všech zveřejněných textů, skrytou částí ledovce nebo každopádně nástínem oné ponořené části.

**Jean-Claude Biette:** A už viditelná část Serge je tak zajímavá!

**Jacques Rivette:** Na každý pád ta důvěrná část neprotiřečí ostatním textům, je to vždycky z gruntu týž Serge. Člověk je komplexní bytost, nic nelze oddělit. Jestli v něco věřím, pak je to přesvědčení, které pochází asi z osmnáctého století, o univerzálnosti lidské bytosti. Všechny rodiny spolu mohou hovořit a rozumět si, vlastně je to jenom jedna jediná, i když roztříštěná. Už u Montaignea je nikterak zanedbatelná kapitola vyprávějící o Novém světě.

(16. června 2000)

Přeložil Milan D. Klepikov

Přeloženo z francouzského originálu:

*Conversation avec Jacques Rivette par Sylvie Pierre et Jean-Claude Biette.*

„Trafic“ 2001, č. 37 (jaro), s. 217 – 224.

#### Citované filmy:

*Armáda stínů* (L'Armée des ombres; Jean-Pierre Melville, 1969), *Céline a Julie si vyjely na lodi* (Céline et Julie vont en bateau; Jacques Rivette, 1974), *Jacques Rivette, strážce* (Jacques Rivette, le veilleur; Claire Denis, 1990), *Kůže krav* (Peaux de vaches; Patricia Mazuy, 1988), *Magická hlubina* (Le Grand bleu; Luc Besson, 1988), *Muška* (Mouchette; Robert Bresson, 1967), *Panna orleánská* (Jeanne la Pucelle; Jacques Rivette, 1994), *Pašeráci z Moontfleetu* (Moonfleet; Fritz Lang, 1955), *Práškač* (Le Doulos; Jean-Pierre Melville, 1961), *Rudý kruh* (Le Cercle rouge; Jean-Pierre Melville, 1970), *Showgirls* (Paul Verhoeven, 1995), *Vše o Evě* (All About Eve; Joseph L. Mankiewicz, 1950).

*Edice a materiály*

## ČESKÉ NĚMÉ FILMY V PAŘÍŽI

Karel Tabery

V letech 1919 až 1921 bylo v Československu natáčeno ročně okolo třiceti filmů. V cizině o nich však nikdo nic nevěděl. Ve snaze prosadit se na světovém trhu vydávali se naši filmoví výrobci nejprve do francouzské metropole. Jako první se do Paříže dostaly krátké zpravodajské šoty a aktuality.<sup>1)</sup> Několik aktualit A-B se objevilo v Pathéově journalu, například: přehlídka československého vojska před presidentem Masarykem u Invalidovny; příjezd generála Janina; pražské veletrhy; odjezd generála Pellého a jiné.<sup>2)</sup> Z produkce A-B se do Francie dostal též snímek OSLAVA FRANCOUZSKÉHO SVÁTKU V PRAZE.<sup>3)</sup> Prvním českým hraným filmem, jež předvedl v Paříži pozvanému publiku Američan William Irwing, byl zřejmě Slavínského film LÁSKA JE UTRPENÍM (1919). Režisér v něm mimo jiné zachytil svůj odvážný výstup po vnější konstrukci na vrchol petřínské rozhledny.<sup>4)</sup> Další dva české hrané filmy, TAM NA HORÁCH (1920) a PLAMENY ŽIVOTA (1920), přivezli do Paříže ukázat Osvald Kosek a Julius Schmitt v únoru 1921. První z nich byl tehdy údajně prodán do Francie, Belgie a Švýcarska,<sup>5)</sup> což bylo možno považovat za výjimečný úspěch. Francouzský novinář Pierre Simonot nešetřil po zhlédnutí těchto filmů chválou, i když u druhého filmu tak činil s jistými výhradami – označil jej za „upřímný, svědomitý pokus, překvapující obrazností“, v němž se jeví „vrucí víra a úsilí, které se chvílemi tříští poněkud o nedostatek zkušenosti; režisér i libretista, chtějíce vytvořiti něco zvlášť krásného, přeplnili film dějem, ale uprostřed tohoto hýřivého přebytku efektních scén pozorný divák jest překvapen fotografickou dokonalostí a nadáním některých představitelů“.<sup>6)</sup> Ovšem o prvním filmu se vyjadřoval pouze s uznáním: „Tento film jest dílem obratně stavěným a svědčícím o hluboké znalosti filmové techniky. Děj jest svrchovaně

1) „Einen Schnelligkeitsrekord hat die Fa. Raf-Film aufgestellt. Sie filmte am 23. Mai das in Prag abgehaltene Flugmeeting und liess das Bild, das mit Flugpost nach Paris gebracht wurde, bereits am 24. Mai um 4 Uhr nachm. in den pariser Kinotheatern vorführen.“ Viz „Filmschau“ 2, 1920, č. 18 (24. 6.), s. 13.

2) Srov. Julius Schmitt, *Dopis z Paříže*. „Kinografia“ 1, 1921, č. 9 (4. 3.), s. 4.

3) „Československý film“ 2, 1920, č. 14 (1. 8.), s. 5 a leták A-B.

4) „Wie das Pariser ‚Journal‘ vom 16. 10. 1919 berichtet, wurde der tschechoslowakische Film Die Ehescheidung am 15. 10. von Mr. William Irwing aus New-York in Paris vor einem geladenen Publikum, unter dem sich auch der tschechoslowakische Gesandte mit den Herren der Gesandtschaft befanden, vorgeführt und fand einmütigen Beifall.“ Viz „Filmschau“ 1, 1919, č. 1 (1. 11.), s. 14.

5) *Další úspěchy českého filmu v cizině*. „Kinografia“ 1, 1921, č. 9, s. 2; viz též *Další úspěch filmu „Tam na horách...“*. „Kinografia“ 1, 1921, č. 11, s. 1.

6) *Úsudek francouzského odborníka o našich filmech*. „Kinografia“ 1, 1921, č. 12, s. 3.

dramatický a napíná zájem diváka od prvního do posledního okamžiku. Režie je výborná, souhra výmluvná a celek připomíná hodně filmy švédského původu: To jest nejlepší poklona, kterou Vám mohu učiniti, a činím tak opravdu s naprostou upřímností.“<sup>7)</sup>

Přes pochvalná slova Pierra Simonota bylo hodnocení filmu TAM NA HORÁCH u domácích recenzentů značně kritické a s odstupem času o něm a o jeho tvůrci psali i s notnou dávkou ironie, neboť většině z nich došlo, že naši filmoví podnikatelé v případě Goldinovy „světovosti“ prostě naletěli. Vyprávění Adolfa Branalda,<sup>8)</sup> v němž jsou zachyceny okolnosti vzniku tohoto snímku, obsahuje též mnohé informace o našich tehdejších filmových poměrech. Například o tom, jak dvě největší pražské půjčovny filmů, American Film Company a Biografia, které po válce vydělaly hodně peněz na dovozu zahraničních filmů, se v roce 1920 dohodly, že založí filmovou továrnu. Každá do ní vložila po jednom milionu korun a další dva miliony upsali akcionáři. Hlavním úkolem nově vzniklé akciové společnosti Filmové továrny A-B, jejíž název se skládal z iniciál obou uvedených půjčoven, bylo vybudování filmového ateliéru. K realizaci těchto záměrů bylo ovšem potřeba získat zkušeného odborníka. Shodou okolností právě tehdy projížděl Prahou americký filmový režisér Sidney M. Goldin. „Požádali ho o rozmluvu a navrhli mu, aby vypracoval ideový plán na vybudování filmového města. Vyžádal si čtyřicet hodin na rozmyšlenou. Pak jim vzkázal, že souhlasí. Okouznil je botkami ze světlé kozinky s mírně zvýšeným podpatkem, okouznil je fairbanksovským knírkem, ležérním vystupováním, širokým kloboukem z bílé plsti, mužností, přehledem, zasvěceností. Sáhl prostě do kapsičky u vesty a vytáhl filmové město [...]“<sup>9)</sup> Přestože tato záležitost brzy skončila naprostým fiaskem, byla mistru Goldinovi poskytnuta útěchou alespoň režie filmu, který měl pro českou kinematografii udělat díru do světa. Původně se měl nazývat *Česká láska*. Autorem scénáře, zachycujícího příběh důvěřivé dívky Marušky, svedené lehkomyšlným malířem Hanušem, která se po svém vyhnání z rodné vesnice stane slavnou operní pěvkyní, si sepsal Goldin sám. Pro jeho realizaci však požadoval vedle českých herců i zahraniční hvězdy. „Malíře dostal Lamač, protože prošel Berlínem, stejně jako Anny Ondráková, na kterou zbyla Jarmilka. Maruškou byla obdařena sto čtyřicet centimetrů vysoká mezinárodní hvězda a režisérova přítelkyně Julietta Romona. Selského prostáčka Toníka, toužícího marně po Marušce, svěřil režisér ruskému herci Zarubinovi. Pan Rovenský (...) dostal lékaře. Za exteriéry se jelo na Valašsko a do Tater, za interiéry a koncertní síní do Berlína. Z opatrnosti byl film překřtěn z *České lásky* na *Tam na horách*, stál moře peněz, Julietta nejvíc, měl premiéru poslední den roku 1920 v Lucerně a prošustil Prahou bez valného vzrušení. Nejdál se dostal do Užhorodu. Nedlouho po premiéře zmizel Mistr Goldin s Juliettou Romonou z Prahy a nechal po sobě prvorozence A-B a nezaplacený účet v hotelu.“<sup>10)</sup>

Goldinův film se dostal však přece jen dál než píše Branald. Osvald Kosek, ředitel filmových závodů A-B, jel totiž svůj první výrobek ukázat a nabídnout do Anglie a také do Francie. Na přijetí filmu v zahraničí se dotazoval Koska po jeho návratu šéfredaktor

7) Tamtéž.

8) Adolf Branald, *My od filmu*. Praha 1988, s. 468 – 473.

9) Tamtéž, s. 469.

10) Tamtéž, s. 472n.



Plakát k filmu *Stavitel chrámu* (rež. Karel Degl, Antonín Novotný, 1919),  
který byl uveden ve Francii pod názvem *La Cathédrale*

Foto archiv

Českého filmového zpravodaje. V dlouhém interview zaznělo nejprve značné zklamání nad anglickou neinformovaností o našich poměrech i nad tamním přijetím filmu.

„[...] Jak byl film přijat v Paříži? – V Paříži mnohem sympatičtěji. Paříž zná již dobře Tchecoslovaque a setkal jsem se tam se zájmem a očekáváním. Ostatně bylo již v Paříži pod značkou československou prodáno několik filmů a jak se ukázalo – německých a vídeňských. Upozornili jsme proto společně s řed. Schmittem příslušné interese, by dali si v budoucnu předložit Certificat d'origine (osvědčení původu filmu) osvědčený francouzským vyslanectvím.

Co se na filmu v Paříži líbilo? – Ředitel Kosek předložil mi číslo předního francouzského žurnálu La Cinématographie Française, kde četl jsem doslovně: „Tento velmi zajímavý film ukazuje, že naši přátelé Češi mají velmi výtříbený smysl pro filmové (němé) umění. Drama, které se odehrává v zemi samé, je zvláštní studií mravů a zvyků malebných (pitoreskních) prostředí Československa.“

Vytýkalo se něco filmu? – Jemné duši Francouzů a jich známé svobodomyšlnosti neodpovídalo vypuzení Marušky z vesnice – protože měla děcko. Bylo to akcentováno. Upozornil jsem pány, že i u nás není to nikde zvykem, nýbrž, že bylo to okamžitou manýrou amerického režiséra, který usiloval provést film v prvé řadě dle vkusu amerického diváka.

Co bylo zapláceno za monopol pro Francii? – Obchod je ve Francii zvláště těžký. Francie neplatí za monopoly často ani tolik co Republika Československá. Upozornil jsem na toto, bychom se i my na příště dle toho zařídili. Za monopol pro Francii, Belgie a Švýcarsko sjednal jsem 36.000 franků (přibližně 200.000 Kč). Ředitel Kosek nabídl mi zcela benevolentně nahlédnouti jak do pařížského, tak i londýnského kontraktu, kde měl jsem příležitost správnost údajů zhlédnouti.<sup>11)</sup>

Přes několikrát zprávy o prodeji filmu TAM NA HORÁCH do Francie jsem ve francouzských dobových materiálech nenašel jedinou zmínku o tom, že by byl tento film ve Francii skutečně uveden. Prvním českým hraným filmem, jehož uvedení ve Francii lze skutečně doložit, je tedy STAVITEL CHRÁMU, který zde pod názvem LA CATHÉDRALE uvedla společnost Union Eclair dne 22. dubna 1921.<sup>12)</sup> Přestože se o STAVITELI CHRÁMU psalo v prestižním filmovém týdeníku La Cinématographie Française (č. 125) a v květnu téhož roku byl uveden také na programu dvou zvláštních představení českých filmů v pařížském kině Cinéma des Arts, o nichž bylo ve francouzském tisku rovněž referováno, někteří francouzští filmoví odborníci ho pokládali zřejmě za německý.<sup>13)</sup> Na oněch dvou zmíněných soirées cinématographiques, jejichž cíl byl především propagační, se představila pařížskému publiku několika vybranými ukázkami pražská firma Bratří Deglové, filmová společnost s r.o., jejíž produkce měla na svou dobu „pozoruhodný standard“. „Deglové [...] soustředili kolem své výroby schopné, nadané a zanícené spolupracovníky, jako byl

11) Quido E. K u j a l, *Interview s ředitelem A.B. akc. filmových závodů v Praze p. Osvaldem Koskem*. „Český filmový zpravodaj“ 1, 1921, č. 3 (12. 3.), s. 1.

12) *Hebdo-Film, supplément mensuel*. 1921, č. 3 (březen), s. 7; viz též *Almanach du cinéma pour 1922*. Paris 1922, s. 133; o uvedení filmu *Katedrála* ve Francii informoval také domácí tisk, ovšem s poznámkou, že „na první pohled má dílo konstrukci našeho filmu Stavitel chrámu“ [sic]. Viz „Československý filmový zpravodaj“ 1, 1921, č. 7 (9. 4.), s. 4.

13) V.-Guillaume D a n v e r s, *La Cinématographie en France en 1922*. In: *Almanach du cinéma 2*. Paris 1923, s. 60.

# ILUMINACE

Karel Tabery: České němé filmy v Paříži

## PROGRAMME



### CINÉMA DES ARTS

325, Rue Saint Martin  
Palais de la Mutualité  
PARIS.

*Program večera českých filmů promítaných v pařížském kině Cinéma des Arts  
19. a 23. května 1921*

Foto archiv

# CINÉMA

325, RUE SAINT MARTIN

PROG  
Lundi 23 mai .

PREMIÈRE PARTIE :

ORCHESTRE – SOUBOJ (Duel) . . . . . J. Zadražil.

PRAGUE  
Plein air.

LES SOKOLS  
TCHÉCOSLOVAQUES  
Documentaire.

VUES DIVERSES DE LA TCHÉCOSLOVAQUIE



# DES ARTS

PALAIS DE LA MUTUALITÉ

RAMME  
à 8 h 1/2 du soir

ENTR'ACTE.

DEUXIÈME PARTIE :

LA CATHÉDRALE  
Drame en 4 parties.

PAYSAGES PITTORESQUES  
DE LA SLOVAQUIE  
Plein air.

Orchestre – Retraite.





např. Jindřich Brichta, a rozvinuli svou produkci skutečně vehementně do neobyčejně široké tematické i žánrové palety.<sup>14)</sup>

První z večerů se uskutečnil 19. května pod patronací francouzského ministra vyučování a krásných umění a československého vyslance v Paříži Štefana Osuského pro vybrané žáky pařížských středních škol. Druhý večer se konal 23. května pod záštitou české kolonie v Paříži a byli na něj pozváni místní krajané i další hosté. Program obou představení byl stejný, zahajoval ho přírodní snímek *Prague*, „jehož provedení vzbudilo nadšení u všech přítomných a mnozí z přítomných členů české kolonie žasli nad krásami matičky Prahy, jež i jim unikly. Hlavním číslem pořadu byl *Les Sokols tchécoslovaques* – náš nezapomenutelný slet. Film zachycující v nádherném provedení všechny význačné momenty loňského sletu; fascinoval diváky a frenetický potlesk doprovázel pohádkové obrazy prostných. K filmu hrán byl doprovod komponovaný k sokolským sletovým cvičením, a jak se vyjádřili přítomní reprezentanti naší sokolské obce dr. Vaníček a dr. Scheiner, byl dojem obrazu doprovázeného přiléhavou hudbou nezapomenutelný. Po přestávce předveden přírodní snímek *Voyage dans les Montagnes des Tatras*, jichž krásy uchvacovaly diváky, kteří nešetřili hlasitou pochvalou. Animovaný večer zakončen byl historickým *Cathédrale*, pod kterým názvem se nyní hraje ve Francii náš *Stavitel chrámu*.“<sup>15)</sup>

Na promítání byli pozváni též zástupci českých listů, které měly v Paříži své dopisovatele. Jejich referáty, uveřejněné ve formě dopisů z Paříže, se objevily poté kupříkladu v denících *Venkov* či *Právo lidu* (oba viz příloha). Na vyzvání odboru pro politické a hospodářské zpravodajství ministerstva zahraničních věcí (ze dne 11. června 1921 č. j. 2245/6) podala pak sama firma Bratří Deglové dne 30. června 1921 zprávu o svých dvou pařížských projekcích, v níž uvedla: „[...] jest patrno, že podnik vzbudil neobyčejnou pozornost. Zájem byl neobyčejně povzbuzen tím, že na programu byl film sokolský (bylo to právě v době zájezdu do Lillu, a sokolská výprava Lilleská zúčastnila se též druhého večírku; starosta Čs. O. S. dr. Scheiner, náčelník dr. Vaníček, náčelnice s. Malá a všichni ostatní netajili se svým nadšením, vidouce film VII. sletu s originální hudbou v plném souhlasu s pohyby na obraze. Podle vyjádření ředitele Cinéma des Arts nebyl jeho sál za celou dobu svého trvání svědkem takových ovací jako při předvádění VII. sletu) a film hlavního města Prahy (současně vyměňovány byly oficiální návštěvy mezi oběma hlavními městy), tedy dvě věci, nejen známé i širším kruhům francouzského obecnstva, ale i právě zvláštnímu časovému zájmu se těšící.

[...] Po stránce finanční vypadala celá věc bohužel daleko méně příznivě. Náklad na filmy, jež bylo nutno k tomuto účelu zvláště poříditi, byl asi 12.000 Kč (již po odečtení příspěvku Čs. O. S.), hotové výdaje v Paříži (hlavně sál, hudba, reklama – po odečtení strženého vstupného) 19.650 Kč. K tomu ještě výdaje s tiskem francouzského programu, s přizpůsobením filmu sletového podle původní hudby, s dopravou aeroplánem, provize

14) Antonín Navrátil, *Cesty k pravdě či lži. 70 let čs. dokumentárního filmu*. Praha 1968, s. 27.

15) A. V. Ludvík, *Kino. Český film v cizině*. „Tribuna“ 10. 7. 1921; t ý ž, *Úspěch českého filmu ve Francii*. „Československý film“ 3, 1921, č. 12 (18. 7.), s. 4n. Film STAVITEL CHRÁMU prodala do Francie údajně společnost Kinema, která ho odkoupila od bratří Deglů, viz Zděnek Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 2*. Praha 1989, s. 148.

zástupci a pod. – Jedinou, částečnou úhradou byla subvence MZV 12.000 Kč a přes nejlepší péči a snahu skončil tedy celý podnik pro nás hrubou ztrátou asi 24.000 Kč.<sup>16)</sup>

Vzhledem k úspěchu obou večerů bylo jednáno o uspořádání dalších představení pod záštitou pařížského Magistrátu a Gymnastů, pro pokročilost sezony však tento návrh padl s tím, že by se o něm mohlo jednat znovu na podzim. K tomu však zřejmě již nedošlo.

Vedle sokolského snímku, který předvedla firma bratří Deglů, se v Paříži v té době promítal zřejmě ještě jeden film – a sice ze sokolského sletu v roce 1920. Jednalo se o výrobek tehdy již zaniklé společnosti Praga-Film. I jemu se dostalo uznání, neboť zvítězil ve filmové anketě uspořádané pařížským Ciné-clubem, v níž obdržel ve veřejném hlasování o filmech všech druhů největší počet hlasů. Takto alespoň referovaly tehdejší české filmové listy.<sup>17)</sup>

Koncem léta 1921 odjel do Paříže režisér Vladimír Slavínský. Šlo údajně o obchodní cestu, nebylo však zveřejněno, zda-li tam vezl s sebou nějaký film.<sup>18)</sup> Do Paříže se na studijní cestu tehdy vydal také šéfredaktor Českého filmového zpravodaje Quido Emil Kujal spolu s podnikatelem Thespis Filmu, továrníkem Robertem Šlemrem a jeho chotí,<sup>19)</sup> aby tam předvedl dva české filmy: NAD PROPASTÍ (1921), u něhož byl sám autorem námětu i scénáře, a PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT (1921), výrobek společnosti Rexfilm. Oba filmy se mu podařilo prodat francouzské firmě Etablissements G. Lordier, která se chystala uvést je údajně již v zimní sezoně.<sup>20)</sup> Zpráva o Kujalově příjezdu byla společně s jeho portrétem publikována 7. října ve francouzském filmovém časopise Le Cinéma.<sup>21)</sup> Ředitel společnosti G. Lordier, René Delbost, někdejší scenárista Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres, zaslal Kujalovi během jeho pobytu v Paříži dopis, v němž mu vyjádřil své sympatie a kladně ohodnotil oba zhlédnuté snímky (viz příloha).

Ze své pařížské cesty uveřejnil Quido E. Kujal ve svém časopise hned několik reportáží. První z nich je datovaná již 4. října a týká se Mary Pickfordové, která tehdy pobývala se svým manželem Douglasem Fairbanksem ve francouzské metropoli.<sup>22)</sup> Následující reportáž je věnována hlavně filmům, které se dávaly v pařížských kinech, obsahuje však také zmínky o Chaplinovi, s nímž se Kujal v Paříži setkal, dále se zmiňuje o filmu LA TRAGÉDIE RUSSE režiséra Henriho Etiévanta, na jehož předvádění byl Kujal pozván, o českých filmech, které do Paříže přivezl, a také o svých zásluhách při jejich prodeji: „[...] Paříž je přímo zahrnována vynikajícími díly světové produkce a může si tedy vybrati jen nejlepší

16) AMZV, k. 405, složka 9: Zpráva o výsledku propagačních představení filmových, uspořádaných za podpory M. Z. V. v květnu 1921 v Paříži + francouzský program Cinéma des Arts.

17) *Snímek sokolského sletu zvítězil na filmové anketě*. „Divadlo budoucnosti“ 2, 1921, č. 4, s. 1; [Pařížský ciné-club...]. „Československý film“ 3, 1921, č. 3 (3. 1.), s. 25.

18) *Náš přehled*. „Český filmový zpravodaj“ 1, 1921, č. 25 – 26 (20. 8.), s. 8; č. 27 (27. 8.), s. 5; č. 29 (10. 9.), s. 6.

19) *Naším čtenářům a předplatitelům!* „Český filmový zpravodaj“ 1, 1921, č. 28 (3. 9.), s. 4; viz též *Týdeník*: „Quido E. Kujal odjíždí v úterý dne 19. září do Paříže, kde se zdrží okolo osmi dnů.“ „Český filmový zpravodaj“ 1, 1921, č. 30 (17. 9.), s. 4. (Stejná zpráva je tu vytištěna i francouzsky.)

20) *Úspěch českého filmu v cizině*. „Český filmový zpravodaj“ 1, 1921, č. 31 – 32 (22. 10.), s. 1; *Náš přehled*. „Český filmový zpravodaj“ 1, 1921, č. 31 – 32, s. 7, 8 (leták NAD PROPASTÍ); *Úspěch českého filmu v cizině*. „Filmový věstník“ 1, 1921, č. 18 (15. 10.), s. 9, obálka.

21) „Le Cinéma“. „Český filmový zpravodaj“ 1, 1921, č. 31 – 32 (22. 10.), s. 3.

22) Quido E. Kujal, *Mary Pickfordová v Paříži*. Tamtéž.

z nejlepších. Náš čtenář v Čechách jistě pochopí, jak těžkou námahu musil jsem vyvinouti, abych česká díla *Nad propastí* a *Redivivus* [PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT] umístil na pařížské světelné desce, kde budou obě díla už v prosinci t. r. hrána. Film *Redivivus* musí býti o značnou část zkrácen, film *Nad propastí* zhlédnut jako úplně schopný projekce ve Francii, ač odstraněny musí býti taktéž některé režisérské poklesky, ale pro dobrá libreta, která došla uznání v prvé řadě, se díla ve Francii důstojně umístila. Interpreti naši všeobecně uznáni jako snaživí a talentovaní [...].<sup>23)</sup>

Ještě podrobněji popisoval Kujal své zážitky a svá setkání v Paříži v rozsáhlé reportáži *Moje pařížské dojmy*. V první části referoval o nově otevřeném pařížském filmovém učilišti,<sup>24)</sup> jehož ředitel Irwin Mirbel se řídí zásadou, že zde „film nesmí býti jen obchodním předmětem, ale v prvé řadě uměleckým dílem!“ a neopomenul vylíčit také svou návštěvu v obchodu Pathéphone na bulváru des Italiens č. 30, kde si četní návštěvníci mohli poslechnout nepřeborné množství oblíbených árií či skladeb, kde však nenašel nahrávky českých interpretů: „Tisíce lidí přebírá zde denně alba, hledá, touží, a české umění nejen, že není zde zastoupeno, ale přichází tak o velmi silnou propagaci. Kdo slyšel by v Pathéphonu Kubelíka nebo Destinovou, jistě toužil by i navštívit koncert. Při nejbližší mé návštěvě v Paříži vezmu si za úkol obstarati doplnění této mezery v Pathéphonu a doufám, že se mi to zdaří právě tak, jako uvedení českého filmu do pařížských kin.“

Za výkladními skříněmi knihkupců upoutaly moji pozornost knížečky z pera Louis Delluca *Charlot*. Knížka pojednává o umění Chaplinově, je v ní podrobný životopis a podrobná analýza jeho komiky a výpočet filmů jím vytvořených. Francouzská žurnalistika nyní dodává, že tuto knížku měl by čísti každý, kdo zajímá se o film [...]. Pátý den po mém příjezdu do Paříže byl jsem pozván ku prohlídce závodů Pathé Consortium Cinéma. Vlídny a milý pan Fillot od spol. Pathé usedá se mnou do auta, které vzdaluje se rychle Paříže. Cílem je Vincennes, rue des Vignerons, kde nacházejí se obrovské závody Pathéovy.<sup>25)</sup> Dále pak zachytil Kujal své dojmy z návštěvy Pathéovy továrny, což má jistě cenu bezprostředního svědectví (podrobněji viz příloha).

Ze svého studijního pobytu v Paříži se Kujal vrátil až po třech týdnech.<sup>26)</sup> Důkaz o tom, že by se některý z oněch dvou českých filmů, které v Paříži prodal, skutečně dostal do francouzských kin, se mi zatím nepodařilo nikde najít. Podobně je tomu u filmu Karla Antona CIKÁNI (1921), jenž byl údajně prodán do Francie o něco později.<sup>27)</sup>

Z Čech do Paříže směřovali pak další a další ředitelé filmových společností, novináři, redaktoři i kinomajitelé (vypravili se sem například na Mezinárodní sjezd kinematografický konaný ve dnech 23. až 26. října 1923); spíše než nabízet české filmové výrobky, jezdili sem sbírat zkušenosti nebo nakoupit filmy. Našlo se však i několik výjimek.

Koncem roku 1922 se chystal do Paříže také režisér Svatopluk Innemann se svou manželkou, herečkou Zdenkou Kavkovou. O jeho záměru informoval již předem časopis

23) Quido E. K u j a l, *Co se hraje hraje v Paříži*. Tamtéž, s. 2n.

24) V Praze otevřel na jaře téhož roku kinoškolu Anaba-filmu jistý Rudolf Ševčík, údajně bývalý režisér společnosti Gaumont v Paříži; viz „Český filmový zpravodaj“ 1, 1921, č. 1 (26. 2.), s. 5.

25) Quido E. K u j a l, *Moje pařížské dojmy*. „Český filmový zpravodaj“ 1, 1921, č. 33 – 34 (29. 10.), s. 1n.

26) *Náš přehled*. „Český filmový zpravodaj“ 1, 1921, č. 31 – 32 (22. 10.), s. 7.

27) „Film“ 3, 1923, č. 7 (15. 5.), s. 16.

ILUMINACE

Karel Tabery: České němé filmy v Paříži



Plakát k filmu *Pražské švadlenky* (rež. Přemysl Pražský, 1929),  
který byl uveden ve Francii pod názvem *Midinettes*  
Foto archiv

Divadlo budoucnosti. Innemannova cesta měla hned několik důvodů: „Především studijní. Potom filmování exteriérů druhé epochy *Zeleného automobilu*, kterými získá náš pražský snímek v ostatních svých vnějších pohledech. Střídání našich průhledů, nejmilejších pražských, se světoznámým ruchem pařížským, nejproslulejších hlavních tříd i památných zákoutí, bude českému filmu vítaným osvěžením. Obsah? Lilka se v Praze úplně otráví a pojedje se podívat přímo do Paříže na apače atd. Třetí cíl této cesty [...] je zvláště pozoruhodný a závažný. Dosud o našich praktických stycích s francouzským filmovým obchodem bylo jen, bohužel po zásluze, po straně samými našimi lidmi vtípkováno. [...] Innemann jde do Paříže také pokusit se odvážně napravit tuto naši pokaženou reputaci. Věříme, že při jeho zkušenostech praktických i odborných podaří se mu těžký úkol: uvést český snímek do francouzského kina! Dosud o nás vědí Francouzi jen z kopané, znají naše sokolské borce a dost – nic více! Prosaditi, aby hráli naše filmy, je tudíž úkol stejně nesnadný, jako zvláště záslužný, zdaří-li se smělému a houževnatému průbojníku. Takové uvedení jednoho dobrého snímku našeho na světelnou scénu pařížskou bude ovšem nejlepší a nejpronikavější reklamou pro řadu ostatních dobrých českých filmů, kterým otevře cestu získaným prvním průlomem. A zachytiti dle výběru českého oka starého operátora exteriéry té věčné krasavice – Paříže – je také krásný úkol českého filmového umělce... To je asi stručný obsah našeho rozhovoru o pařížském zájezdu, jenž bude trvati několik týdnů a na který koná Innemann již pečlivě přípravy všeho druhu.

Vedle něho pojedou zatím do Paříže pí Zdena Kavková, p. Rovenský a operátér Capita, jenž je znám dobře po celé Paříži a bude tudíž výpravě dobrým odborným průvodcem: Byl v Paříži po deset let účasten tamního filmového života a zná se tam ve všech ateliérech, o kterých vám vypráví mnoho zajímavých podrobností, stejně jako o Moskvě, kde rovněž prožil před válkou všechny přední události života filmového, jako odborný pracovník v půjčovnách [...].<sup>28)</sup>

O Innemannově záměru, který jest „prvním případem, kdy v českém filmu bude zachycen pouliční ruch Paříže“, informoval i Český filmový svět.<sup>29)</sup> V prosinci Innemann se Zdenou Kavkovou a Josefem Rovenským do Paříže skutečně odjeli, aby tam předvedli svůj nový společný film *VENOUŠEK A STÁZIČKA* (1922).<sup>30)</sup> Zda je doprovázel rovněž kameraman Evžen Capita, není známo, jisté však je, že jeho jméno se již u žádného dalšího českého filmu nevyskytuje. Zato existuje zpráva o tom, že „film *Venoušek a Stázička* se vypravil do Paříže, ale prozatím se tam nedostal pro technické potíže“.<sup>31)</sup> Posádka zeleného automobilu nicméně do Paříže šťastně dorazila a zaslala do časopisu *Divadlo budoucnosti* „srdečný pozdrav a vzpomínku s pohledem na Vítěznou bránu“.<sup>32)</sup>

28) *Zelený automobil: Jízda Praha – Paříž*. „Divadlo budoucnosti“ 3, 1922, č. 44 (3. 11.), s. 1n.

29) „Český filmový svět“ 2, 1922 – 1923, č. 3, s. 5.

30) „Divadlo budoucnosti“ 3, 1922, č. 49 (8. 12.), s. 4.

31) „Zpravodaj Zemského svazu kin v Čechách“ 2, 1922, č. 24 (15. 12.), s. 512.

32) „Divadlo budoucnosti“ 3, 1922, č. 52 (29. 12.), s. 2. Z Paříže došel později na stejnou adresu ještě jeden srdečný pozdrav od „šťastného režiséra filmu *Koryatovič*, dra Justa, jenž rozšiřuje své filmové obzory studijní cestou a zavítal přirozeně také do Paříže“ (viz tamtéž, s. 3). Svůj zelený automobil Svatopluk Innemann zřejmě používal již ve svém předcházejícím, komerčně velmi úspěšném snímku *ZELENÝ AUTOMOBIL* (1921). Více o tomto filmu např.: Luboš Bartošek, *Stázičky a ty druhé (Okrajová literatura v českém meziválečném filmu)*. In: *Film a literatura. Filmový sborník historický 1*. Praha 1988, s. 15n.

Nezodpovězenou otázkou zůstává, zda se Svatopluku Innemannovi podařilo ve Francii naplnit alespoň zčásti ony naděje, které do jeho cesty vkládal autor výše citovaného článku, a zda se mu podařilo v Paříži natočit vůbec nějaký materiál k zamýšlené druhé epoše filmu ZELENÝ AUTOMOBIL. Katalog *Český hraný film I. 1898 – 1930* tento film neuvádí, přesto se v dobovém přehledu české produkce objevuje zmínka, že *Zelený automobil II.* je jedním ze dvou filmů české výroby, jejichž exteriéry byly v onom roce natáčeny v cizině.<sup>33)</sup> Je pravděpodobné, že se Innemannovi v Paříži podařilo získat nějaké kontakty ve filmových obchodních kruzích, neboť pozdější zprávy oznamují, že jeho filmy FALEŠNÁ KOČIČKA (1926) a LÁSKY KAČENKY STRNADOVÉ (1926) byly „dány do exploatace přední pařížské firmě“,<sup>34)</sup> a také jeho další film MILENKY STARÉHO KRIMINÁLNÍKA (1927) byl údajně do Francie prodán.<sup>35)</sup> Poněvadž šlo ve všech třech jmenovaných případech o výrobky Ocean-Filmu, na jejich prodeji měl zřejmě podíl ředitel této společnosti, Vojtěch Linhart, který do Paříže jezdil nakupovat francouzské filmy.<sup>36)</sup>

Na jedné ze svých příštích cest předvedl Vojtěch Linhart několika významným osobnostem v Paříži také film PLUKOVNÍK ŠVEC. Tohoto promítání se zúčastnil i Štefan Osuský, československý vyslanec v Paříži, který se vyslovil o filmu velmi pochvalně a označil ho jako „film národní a vlastenecký“.<sup>37)</sup> Zvlášť zhotovená francouzská verze filmu PLUKOVNÍK ŠVEC byla v porovnání s českou o hodně kratší (2 800 m): byly v ní podstatně zkráceny scény, jež by „francouzského diváka příliš neupoutaly“, zato však byla doplněna „mapkami bojišť, kde bojovali naši legionáři; v rohu mapky objeví se vždy usměvavá tvář legionářova ve stejnokroji ruské, francouzské, italské, srbské neb amer. armády“.<sup>38)</sup> Konec byl také jiný. Místo siluety pochodujících bodáků na pozadí Hradčan procházeli Prahou vojáci všech tří legií. Kromě toho měl být film doplněn ještě „obrázkem, jak po 10 letech deputace čsl. vojska klade v Paříži věnec na hrob Neznámého vojína“.<sup>39)</sup> Textovou úpravu této verze provedl francouzský spisovatel Beno Vigny. Nakonec byl film ve Francii prodán, setkal se tam však s neočekávanými překážkami: „Francouzská filmová cenzura nechtěla dlouho film propustit, a to proto, že prý má tendenci, která by mohla způsobit nepříjemnosti ve francouzské armádě. Francouzi nemohli pochopit, že plukovník strpěl agitaci Martyškovu a že ho nedal při první příležitosti zastřelit. Aby film mohl být propuštěn, musila se jeho tendence změnit: Martyška nekoketuje ve francouzské verzi s bolševictvím, nýbrž chce, aby legie dále bojovaly v Rusku, kdežto Švec chce, aby legie odjely do Francie. Tím je odůvodněn konflikt. Z filmu byly také odstraněny scény líčící rozmařilý život ruské buržoazie. Důvodem k tomu je, že ve Francii

33) „Český filmový svět“ 2, 1922 – 1923, č. 5 – 6, s. 6.

34) *Český film v cizině*. „Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách“ 7, 1927, č. 2 (10. 2.), s. 5.

35) *Úspěch českého filmu*. „Filmový kurýr“ 2, 1928, č. 1 (14. 1.), s. 4.

36) O cestě V. Linharta do Francie viz např. „Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách“ 7, 1927, č. 1 (10. 1.), s. 4.

37) *Film Plukovník Švec prodán do ciziny*. „Filmový kurýr“ 4, 1930 (25. 4.), č. 17, s. 3.

38) *Francouzská kopie filmu „Plukovník Švec“ hotova*. „Polední list“ 22. 3. 1930.

39) Tamtéž; dále viz *Film „Plukovník Švec“ ve francouzské kopii*. „Národ“ 26. 3. 1930; *Film Plukovník Švec do Francie*. „České slovo“, příl. A-Zet 28. 3. 1930; [Ředitel Oceanfilmu V. Linhart...]. „Venkov“ 11. 4. 1930.

žije na 200.000 ruských emigrantů, a úřady se obávaly, aby tyto scény nevedly k demonstracím.<sup>40)</sup>

Již v roce 1924 došlo v Paříži k úspěšnému předvedení několika českých dokumentárních filmů. Francouzská zeměpisná společnost totiž uspořádala ve svém sídle na bulváru St. Germain přednášku o Československé republice a v jejím rámci byl promítnut snímek SLOVÁCKÉ TANCE A OBYČEJE „za doprovodu slovácké hudby, složené mladým českým skladatelem B. Martinů, jenž osobně řídil orchestr. Francouzský konferenciér vyjádřil se před promítnutím, že „podobný úchvatný film ani Francouzové sami nemají“. Po předvedení propuklo obecenstvo v nadšený potlesk, konferenciér, starý pán a řada jiných tiskli skladateli pohnutě ruku.“ Film opatřený francouzskými titulky se pak vydal na pouť po celé Francii. Z produkce Comenius-filmu, která jej vyrobila, byl ve Francii též předveden dlouhometrážní dokumentární snímek CESTA KOLEM REPUBLIKY.<sup>41)</sup>

V létě 1928 pobýval na studijní cestě ve Francii filmový kritik a publicista Karel Strass. Během svého pobytu navštívil mimo jiné ateliéry továrny Sociétés des Cinéromans-Films de France v Joinville-le-Pont (jeho svědectví o návštěvě viz příloha) a napsal několik reportáží pro týdeník Filmový kurýr. Z nich vyplývá, že i po deseti letech existence samostatného Československa byl pro mnohé Francouze nejen pojem československý film věcí zcela neznámou. „Vše, co má jen vzdálenou příbuznost s geografickými pojmy, je pro většinu Francouzů neznámou zemí. Anglie, Amerika, Itálie a něco málo jiných znalostí zeměpisných, a jsme s vědomostmi francouzských lidí hotovi. Nemusíme se divit. Veliký národ neměl nikdy zapotřebí ohlížet se po svém okolí, hledat přátele, a zjišťovat počet nepřátel, tak jako malý národ, tak jako třeba my. Veliký národ, s krásnou tradicí filmovou a ještě krásnější a mohutnější kinematografickou přítomností, nemá zapotřebí ohlížet se do zahraničí, do malých, neznámých států po tamnější produkci, stačí-li za pomoci amerických výroben zaplniti až do posledního místečka volné termíny 4500 kinematografů. Země, jejíž průmysl filmový je schopný vyvézt za jeden rok (1925) 87 milionů metrů oproti 18 milionům dovezených [...], nebude se přece sháněti po místech, kde by mohla filmy kupovat. Slova „československý film“ jsou pro Francouze úplně prázdným pojmem. Prázdnějším než pojem filmu maďarského nebo rumunského, který je vlastně fakticky roven úplné nule. Tážeme-li se, kde jest hledati příčinu tohoto pro nás nepřijemného faktu, dospějeme konečně ke dvěma závěrům. Chyba vězí v našich filmových producentech a snad ještě více v našich zahraničních novinářských korespondentech. Až do nedávné doby, kdy Nino Constantini hrál v jednom z Medeottiho filmů v ateliérech A-B, nevěděli, až na malý sloupek Evžena Deslava v Cinémagazinu, vůbec nic o existenci českého filmu. Nejlepším svědectvím francouzské neorientovanosti je významná pařížská ročenka Tout Cinéma, uvádějící velmi dobře poměry v nejrůznějších zemích Evropy, ale československý film odbývající na dvou stránkách a ve statistice kinematografie za r. 1927 udávající počet kin pouze 138. Redaktor ročenky mi na moje upozornění sdělil, že nevěděl, na koho by se měl obrátit. Ze všech zemí najdete prý ve velkých filmových žurnálech korespondenty, z Československa nikoliv. Jen několikrát objevily

40) *Film Plukovník Švec prodán do ciziny*. „České slovo“, příl. A-Zet 28. 4. 1930; u., *Osudy filmu Pukovník Švec v cizině*. „Lidové noviny“ 26. 4. 1930.

41) *České filmy v Paříži*. „28. říjen“ 26. 4. 1924.

ILUMINACE  
Karel Tabery: České němé filmy v Paříži



Plakát k filmu *Hříchy lásky* (rež. Karel Lamač, 1929),  
který byl uveden ve Francii pod názvem *Le Dernier masque*  
Foto archiv



se zprávy v Cinématographie Française, dodané jí inženýrem Smržem, a asi pětkrát v Cinémagazinu, neznámého pramene. Francouzský žurnál je zvyklý, že se přijde k němu a velmi slušně požádá, zda by se o korespondenci zajímal, nikoliv na to, aby se po korespondentech musel shánět [...]. Francouzská publicita filmová je na veliké výši, časopis Mon Ciné nevychází v méně než 500 tisících výtisků týdně a seznámení francouzského obyvatelstva s naším filmem záleží jen v tom, aby se naši lidé chopili ruky francouzské filmové žurnalistiky, která není k nám sice nijak vztažena, ale která ráda přijme, bude-li jí co dáváno. Byl jsem svědkem toho, jak se divili redaktoři mnoha filmových týdeníků, když jim bylo sděleno, že Anny Ondra, Lamač, Heller jsou Češi, že se u nás vyrobí tolik a tolik hraných filmů ročně, byl jsem přítomen jejich ještě většímu údivu, když jim byly ukázány obrazy, fotografie z některých našich filmů. Téměř jednomyslně se všichni tázali: „Proč nejsou tyto filmy předváděny u nás?“ Těžko bylo odpovědět. Věc je obtížná, ale přece jen řešitelná. Naše vyslanectví by nám mohlo pomoci. [...] To, že největší francouzská produkce Cinéromans Films de France se začíná zajímat o naše lidi, je svědectvím toho, že půda pro proniknutí našeho filmu do Francie není tak zcela nevzdělána. Co by to pro nás znamenalo, není třeba ani poznamenávat. Paříž, jako veliké cizinecké středisko, by se tak stala východiskem pro vítěznou cestu našeho filmu po celém světě. Ten, kdo viděl onu někdy až podprůměrnou kvalitu francouzských filmů, jež k nám ani nepříjdou, jest si zcela jist, že takové filmy, jako jsou některé Lamačovy, Kolárovy, Inne-mannovy, *Batalion* a mnohé jiné, by měly ve Francii, ne-li veliký, tož aspoň průměrný úspěch. Tedy dvou věcí jest zapotřebí: dobré publicity a vůle našich producentů prodat film do zahraničí. Obchodník ví, že kupující nepříjde sám od sebe, že se musí hledat. Nalezli-li jsme zájemce v Berlíně, nalezneme je při trochu dobré vůli i v Paříži, a z Paříže na šťastnou cestu do světa. Já v ni věřím!<sup>42)</sup>

Přes veškeré nesnáze a nedostatky se českému filmu na konci němé éry přece jen podařilo upoutat na sebe ve Francii jistou pozornost. Na podzim roku 1929 k tomu „připravily,“ jak informoval Jaromír Jíra, „dobrou půdu dokumentární film prof. Úlehly z brněnské university *O pohybech rostlin*<sup>43)</sup> a Machatého *Erotikon*, hraný zde pod názvem *Séduction*. Byl přijat velmi sympaticky a v biografu Impérial na velkých bulvárech byl hrán [...] nepřetržitě po 2 měsíce. Hodně se o něm psalo i hovořilo, vzbudil polemiky, dokonce otevřený list známého mnišského mravokárce P. Bethleema (který před dvěma lety za velkého povyku strhal z několika novinářských kiosků na pařížských ulicích „nemravné“ revue a tiskoviny a měl senzační přelíčení) psaný ministerskému předsedovi a ministroví vnitra Tardieuovi. To vše ovšem jen prospělo reklamě filmu. Byl dáván ve všech téměř předměstských biografech pařížských a hojně žádán i z venkovských měst, která patrně toužila spatřiti scény vášnivých orgií. Pokroková kritika označovala scénáři celkem za banální, postihla však správně americké školení režisérovo. V detailech, zejména ožehavých, vytýkala však naopak německé přehánění a libování si v naturalismu až do konce, urážejícím francouzskou mentalitu. To platí i o druhých našich filmech. Francouzi

42) Karel Strass, *Československý film ve Francii*. „Filmový kurýř“ 2, 1928, č. 32 (15. 9.), s. 1; t ý ž, *Paris – Cinéma I., II., III.* „Filmový kurýř“ 2, 1928, č. 27 (11. 8.), s. 3; č. 29 (25. 8.), s. 3; č. 33 (22. 9.), s. 1.

43) Správný název filmu je POHYBY ROSTLIN (Vladimír Úlehla, 1928); viz SÚA, fond CSK, k. 23, sign. 1096/29 a k. 113, sign. 870/34. Viz také Petr Kňáv a, *Jan Calábek*. Brno 2000, s. 22 – 26.

**LES FILMS OMÉGA**  
 69, rue de Monceau, PARIS (VIII<sup>e</sup>) Téléph. : Laborde 71-23  
 PRODUCTION - LOCATION - EXPORTATION

**Oméga Location**  
 Directeur général : Guido PÉDROLI  
 Directeur de la location : Jean STELLI

**Sélection  
 1929-1930**

La Neuvième Olympiade ○  
 L'Aveu des Trois ○ ○  
 Les Éperviers ○ ○ ○  
 Le Cercle Rouge  
 Sous l'Inquisition  
 Perfide ○ ○ ○ ○  
 Séduction (Erotikon)

*et voicl..*

Agences à :  
 ALGER, MARSEILLE, LYON, STRASBOURG, LILLE,  
 NANTES, BORDEAUX, BRUXELLES

*Reklamní leták společnosti Les Films Oméga  
 na sezonu 1929 – 1930 s nabídkou českého filmu Erotikon*  
 Foto archiv

dovedou určité dramatické a vášnivé scény nadhodit a na divákově či čtenářově intelektu je, aby je domyslíl. My je dohráváme, druhdy až do drastické otrlosti.<sup>44)</sup>

Francouzská filmová společnost Oméga představila v Paříži také Martenův česko-francouzský film DŽUNGLE VELKOMĚSTA (LA JUNGLE D'UNE GRANDE VILLE, 1929), PRAŽSKÉ ŠVADLENKY (Midinettes, 1929) Přemysla Pražského a Lamačovy HRÍCHY LÁSKY (LE DERNIER MASQUE, 1929). DŽUNGLE VELKOMĚSTA<sup>45)</sup> je dnes pokládána za ztracený film, proto vezmeme zavděk několika výstižnými postřehy Otakara Štorcha-Mariena: „Není pochyb, že tento první film česko-francouzské produkce byl myšlen vážně a že měl velkorysejší

44) Jaromír Jíra, *České filmy v Paříži*. „Studio“ 2, 1931 – 1932, č. 6, s. 164n. Dále viz *Blázen proti československému filmu v Paříži*. „Reforma“ 23. 8. 1930. K filmu EROTIKON viz např.: *Tak soudí tisk = So urteilt die Presse*. „Český filmový zpravodaj“ 9, 1929, č. 30 (10. 8.), příl. (mezi s. 4 a 5); *Erotikon v dobovém tisku*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 4, s. 110 – 127.

45) V ročence *Annuaire général de la Cinématographie 1930 – 1931*, s. 1253 najdeme u titulu LA JUNGLE D'UNE GRANDE VILLE (2 150 m), pod nímž byla DŽUNGLE VELKOMĚSTA v roce 1930 ve Francii uvedena, jméno režiséra Gustava Machatého [sic].

**La Première Sélection 1930-1931**  
**d'OMÉGA LOCATION**

---

**1 FILM PARLANT ET CHANTANT FRANÇAIS**  
**JOUR DE NOCES**

**3 FILMS SONORES** à partir de 15 mars 1931  
**Midinettes !...**

**Le Dernier Masque**

**La Jungle**  
**d'une Grande Ville**

**1 COMÉDIE PARLANTE**  
**Jim Hackett... champion**  
et  
**France Congo sur un Cargo**  
- **La Chasse aux Images** -  
- **La Vie des Plantes** - -  
**Les Grottes de Deménova**

**LES FILMS OMÉGA**

69, rue de Monceau, PARIS (VIII<sup>e</sup>) Téléphone : Laborde

*Reklamní leták společnosti Les Films Oméga  
na sezonu 1930 – 1931 s nabídkou několika českých filmů*  
Foto archiv

ambice nad obvyklý průměr, že se chtěl účastniti konkurence na zahraničních trzích. Dobrá vůle, zvláště režiséra L. Martena však nestačila, aby stvořila jednak libreto lepší než prostřední obrázkovou cupaninu, jednak aby přinutila herce k výkonům lepším než průměrným. Z konglomerátu rezonančně se opakujících scén na velmi chudý motiv svůdců a svedených, z námětů naivních spíše než rafinovaných, vznikaly jakési schematické i stínové obrázky na ploše velkoměstského prostředí kaváren a barů s nevymodelovanými celkem profily prodáváných, prodávajících se a kupovaných. Místo dravčího spáru, místo běsů a děsů, místo šklebu vášní a citů odvažovaly se na scéně fádní lektvary z tříšřkových úlomků, vylovených z „velkoměstské džungle“, jež nám nemohly zůstat než hrozně lhostejnými. Dopadlo to nakonec tak, že nás Mařenčina pochybná kariéra, skončivší po přepychových kurtizánských extravagancích v prostituční uličce nechala úplně chladnými, že nás její osud vůbec nedoal, že jsme byli rádi, když jsme se ho zbavili. A nemá dobrý film býti zdrojem našich pohnutí, nemá být hodným našeho zájmu? A když pak ještě zakročila cenzura a sestřihala filmový pás, vznikly patrné rány, zvyšující ještě anaemii tohoto snímku. Herecky stál nejvýše Vlad. Majer, hrající zloducha medika Čížka. Jeho výkon měl svůj pevný styl a stál za to. Stejně byl dobrý i Karel Schleichert. Olaf Fjord má

vždycky kvality, ale jeho role byla mátožná a mdlá. Francouz Guérin zůstal na povrchu a nic nezkalil, ani ničemu nepřidal. Hlavní roli Mařeny hrála Claude Lombard. Její zjev není příliš fotogenický, ale byl to celkem inteligentní výkon, stojící ovšem ne výše než na průměru. Upozornila na sebe Ly Corelli známá z *Pasáka holek* v epizodní roli tanečnice. Fotografie Víchova nedosahovala obvykle vysoké kvality tohoto kameramana; byla však kvalitní.<sup>46)</sup>

Také pozvaní novináři a kinomajitelé v Paříži přijali tento první společný pokus velmi chladně, přestože zprávy uveřejněné třeba v našem Filmovém kurýru mluvily o jeho velmi nadšeném a úspěšném přijetí.<sup>47)</sup> Jaromír Jíra, jenž byl přítomen předvádění všech tří zmíněných českých filmů, zachytil francouzskou reakci, ale přidal k ní i své vlastní stanovisko: „Svět nočních barů, svůdců, hýřilů, lichvářů, dohazovačů, kolikrát jsme to vše viděli v dobrých filmech i špatných [...]. Myslím, že film trpěl hlavně nestejnorodou režii. Několik námětů bylo velmi dobrých – nevím, do jaké míry původních Martenových – ale nebylo jich využito ani scénicky, ani herecky. Herci filmu vůbec byli slabí. Francouzští herci nezvýšili úroveň filmu. Raymond Guérin má daleko do mužské krásy i herecké dovednosti svého bratra Jacque Catelaina, francouzská interpretka Mařeny Klaudivie Lombardová působila místy až trapně špatnou hrou.“<sup>48)</sup>

Pokud jde o další film, PRAŽSKÉ ŠVADLENKY, vyrobený v roce 1929 firmou Bratří Deglové, jeho francouzská distribuční (hořlavá) kopie je dodnes uchována v Archives du Film v Bois d'Arcy pod názvem MIDINETTES. Tento film, jak referoval opět Jaromír Jíra, „si nečinil nároků na více než běžnou komedii a obecenstvo se celkem shovívavě bavilo zápletkami a otřepanými vtipy až na několik drastických scén, nemožných francouzskému vkusu (historie s příštípkářem a zbohatlou krejčovou). Nejvíce – vlastně jediné – se líbila přirozeným půvabem sl. Ženíšková. Lamač, známý dosud zdejší kritické obci jenom jako režisér berlínských filmů Anny Ondrákové (která, mimochodem řečeno, je tu běžně pokládána za Němku), zklamal jako herec. Větší štěstí měl Lamač v režii *Poslední masky* [francouzský název LE DERNIER MASQUE, český název HRÍCHY LÁSKY – pozn. K. T.], která byla přijata vřeleji. Nevím ovšem, do jaké míry je třeba ji pokládati za český film. Dobře se uvedl Rovenský, na základě reklamy ‚českého Janningse‘, kterou mu kdosi udělal. Jeho hra i maska jsou velmi pečlivé, režie nevyužívá však dosti mimických výrazových možností, kterých je Rovenský jistě schopen v bohaté míře. Američtí režiséři by z něho dokázali znamenitého tragéda – hýřila a pobudu, à la Bancroft, spíše než à la Jannings.“<sup>49)</sup>

Mezi českými filmy, které ve Francii společnost Oméga ještě v roce 1930 uvedla, byl titul *S.O.S. la montagne*.<sup>50)</sup> Šlo patrně o reklamní upoutávku k filmu Leo Martena a Vladimíra Studeckého *HORSKÉ VOLÁNÍ S.O.S.* (1929).

46) O. Š. M. [Otakar Štorch-Marien], *Nové filmy. Džungle velkoměsta*. „Studio“ 2, 1930 – 1931, č. 1, s. 27.

47) *Nový česko-francouzský film Rue de Ribera*. „Filmový kurýr“ 3, 1929, č. 47 (22. 11.), s. 3; č. 48 (29. 11.), s. 2.

48) J. Jíra, c. d.

49) Viz tamtéž, s. 165.

50) U tohoto titulu je uvedena délka 68 m. Viz *Annuaire général de la Cinématographie 1930 – 1931*, s. 1275.

**Mgr. Karel Tabery, Ph.D. (1951)**

Po studiích na FF UK v Praze byl zaměstnán (1974 – 1982) jako filmový historik v Československém filmovém ústavu v Praze. V letech 1983 – 1993 žil ve Francii, kde prošel řadou filmových archivů, 1993 – 1996 pracoval v NFA v Praze, od roku 1996 působí jako odborný asistent na FF UP v Olomouci, kde vyučuje dějiny světového filmu.

(Adresa: Filosofická fakulta University Palackého, Katedra teorie a dějin dramatických umění,  
Wurmova 13, 771 80 Olomouc)

**Citované filmy:**

*Batalion* (Přemysl Pražský, 1927), *Cesta kolem republiky* (Comenius-film, 1923), *Cikáni* (Karel Anton, 1921), *Džungle velkoměsta* (Leo Marten, Marguerite Viel, 1929), *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929), *Falešná kočička* (Svatopluk Innemann, 1926), *Horské volání S.O.S.* (Leo Marten, Vladimír Studecký, 1929), *Hříchy lásky* (Karel Lamač, 1929), *Koryatovič* (Jan Just-Rozvoda, 1922), *Láska je utrpením* (Vladimír Slavínský, Přemysl Pražský, 1919), *Lásky Kačenky Strnadové* (Svatopluk Innemann, 1926), *Milenky starého kriminálního* (Svatopluk Innemann, 1927), *Nad propastí* (Vladimír Majer, 1921), *Pasák holek* (Hans Tintner, 1929), *Plameny života* (Václav Binovec, 1920), *Plukovník Švec* (Svatopluk Innemann, 1929), *Pohyby rostlin* (Vladimír Úlehla, 1928), *Pražské švadlenky* (Přemysl Pražský, 1929), *Příchozí z temnot* (Jan S. Kolár, 1921), *Stavitel chrámu* (Karel Degl, Antonín Novotný, 1919), *Tam na horách* (Sidney M. Goldin, 1920), *Venoušek a Stázička* (Svatopluk Innemann, 1922), *Zelený automobil* (Svatopluk Innemann, 1921).

**Prameny:**

*Almanach du cinéma pour 1922.* Cinémagazine-Edition, Paris 1922.

*Almanach du cinéma 2.* Edition de Cinémagazine, Paris 1923.

*Annuaire général de la Cinématographie 1930 – 1931.*

Archiv Ministerstva zahraničních věcí, Praha: fond 3. sekce 1918 – 1929.

Branald, Adolf: *My od filmu.* Mladá fronta, Praha 1988.

*Český hraný film I. 1898 – 1930.* Národní filmový archiv, Praha 1995.

*Filmový sborník historický I. Film a literatura.* Čs. filmový ústav, Praha 1988.

Kňáva, Petr: *Jan Calábek.* Nadace Universitas Masarykiana / Akademické nakladatelství CERM, Brno 2000.

Národní filmový archiv, Praha: dokumentace, sbírka plakátů.

Navrátil, Antonín: *Cesty k pravdě či lži. 70 let čs. dokumentárního filmu.* Ústřední ředitelství ČSF / Filmový ústav, Praha 1968.

SÚA, fond Cenzurní sbor kinematografický, k. 23 a 113.

Štábla, Zdeněk: *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. II.* Interní tisk ČSFÚ, Praha 1988.

*Tout-Cinéma (Le) 1930 (Annuaire général illustré du Monde cinématographique 9).* Filma, Paris 1931.

## ILUMINACE

Karel Tabery: České němé filmy v Paříži

České slovo, příl. A-Zet 1930  
Československý film 1920 – 1921  
Český film 1922  
Český filmový svět 1922 – 1923  
Český filmový zpravodaj 1921 – 1922, 1929  
Divadlo budoucnosti 1921 – 1922  
28. Říjen 1924  
Film 1923  
Filmový kurýr 1928 – 1930  
Filmový věstník 1921  
Filmschau 1919 – 1920  
Hebdo-Film 1921  
Iluminace 1994  
Kinografia 1921  
Lidové noviny 1930  
Národ 1930  
Polední list 1930  
Právo lidu 1921  
Reforma 1930  
Studio 1930 – 1931  
Tribuna 1921  
Venkov 1921, 1930  
Zpravodaj Zemského svazu kin v Čechách 1922, 1927

## PŘÍLOHA

### Československé filmy v Paříži

Československý průmysl filmový nenašel sice dosud cestu do Paříže a nevím, zda je schopen již konkurence s filmem francouzským, americkým a italským, které opanovaly naprosto čtyři sta kinematografů v Paříži a patrně spolu celé dva tisíce světelných divadel ve Francii, jen zřídka povolující příležitost společnostem severským, aby i ony ukázaly obecenstvu, jak vážně se v tomto oboru pracuje ve skandinávských státech.

Ani u nás se však nezhálí a lze čekat, že na konec úsilí bude korunováno zdarem a že čsl. film najde cestu do světa a v něm vybojuje si vítězství; dnes však nemohu ještě referovati o takovém vítězství. Dnes chci jen povědět několik slov o pěkném úspěchu čsl. filmu jako prostředku propagačního, a to ne u blazeovaného a nejdivočejší triky očekávajícího obecenstva obyčejných biografických představení, nýbrž u obecenstva nejvyššího, u žactva středních učilišť pařížských – – –

Šťastnou myšlenku vzbuditi živými obrazy zájem v mladých myslích pro Československo a jeho snahy pojal a provedl kulturní atašé při čsl. vyslanectví p. Burghardt, získav pro podnik záštitu francouzského ministra vyučování a krásných umění a čsl. vyslance.

Pozval včera do kinematografu Uměn v ulici Svatomartinské žáky a žáčky středních škol prostřednictvím ředitelství škol, a tak vykonalo na tisíc nejbystřejších a nejpilnějších studentů a studentek francouzských – ředitelství sama totiž rozdala vstupenky! – poučnou a přitom příjemnou pouť po Československu. Spatřilo kamennou pražskou pohádku, zhlédlo kus československého života, vidělo nejkrásnější cvičení ze sokolského sletu a se zájmem sledovalo i pěkně vypravenou, ač ne právě dramatickou pověst o architektu Petrovi ve filmu *Katedrála*. I orchestr doprovázel hru obrazů českými skladbami a prostná cvičení, nemýlím-li se, doprovázel na klavír sám skladatel hudby k nim.

Byl to krásný, zdárný a dobrý podnik. Mladé obecenstvo bylo opravdu nadšeno, a byla to zvláště sokolská cvičení, jež v nich budila obdiv, často velmi hlučný a vždy upřímný. I profesoři, kteří s žactvem přišli, i sezvané obecenstvo z řad neučitelských a všichni, kdož jsme byli přítomni, cítili jsme, že se tu koná kus užitečné práce. Tito mladí lidé, tito představitelé budoucí Francie, kdykoliv se vysloví jméno Čechoslovák a Československo, vyvolají si v mysli pár jasných představ, zatímco jejich rodiče namnoze znají o nás jen to, že jsme přátelé jejich národa, že naši lidé za svůj a jejich národ krváceli, ale dále pak ne o mnoho více.

Již krátké ukázky prostných cvičení ze sletu vřazené do aktualit pařížských brzy po sletu, budily opravdový zájem. Ale teprve z celé dlouhé řady obrazů vysvitne jasně, že tam na západě nad Vltavou není národ, jež nutno s obětmi chránit, nýbrž síla, myšlenka, charakter, že tam je po případě pomoc a opora, kdyby Francie znova byla ohrožena a napadena. Čím více Francouzů bude to vědět, to jest, čím více Francouzů bude nás opravdu znát, tím opravdovější bude náš vzájemný poměr. Proto vítám podnik p. Burghardtův a jsem potěšen, že v pondělí totéž divadlo krás naší vlasti a síly naší sokolské organizace bude pod záštitou Československé kolonie předvedeno širšímu obecenstvu i večer.

V Paříži 24. 5. 1921

Lothar S u c h ý, *Československé filmy v Paříži*. „Venkov“ 16, 28. 5. 1921, č. 123, s. 2.

## Literatura a umění

### České představení v Paříži

Ne, nešlo o představení divadelní, nýbrž kinematografické. Pražská firma Bratří Deglové uspořádala v Paříži dva večery v Cinéma des Arts s českým programem. Pořadatelstvo večera, obracejíc se na novináře, žádalo jich, aby se vyjádřili o dvou otázkách: vidí-li v biografu účinný prostředek, jímž můžeme cizinu seznamovat s českým životem, a považují-li tyto české výrobky schopnými konkurence s filmy velikých zahraničních filmových závodů.

K té první otázce přisvědčujeme bez výhrady. Kdo vidí, čím je dnes francouzskému lidu biograf, pochopí, jaký význam by mělo, kdybychom mohli překonávat netečnost francouzské veřejnosti k našim poměrům tímto prostředkem. Jsou ještě ve Francii obce, kde není školy; ale není obce, kde by nebylo biografu, aspoň kočovného. Ve velikých městech stal se biograf hotovým morem; v Paříži nebude pomalu ulice, jež by neměla vlastní „ciné“ na každém nároží. Viděl jsem nedávno cifry návštěvníků francouzských biografů za rok 1920. Jsou to neuvěřitelná čísla. Ukázat těmto milionům a milionům biografického obecenstva Prahu, Čechy, Slovensko, má svůj nepopěrný význam; rozhodně lze si slibovati od tohoto propagačního způsobu účinek trvalejší a hlubší než od knih neb přednášek.

Na otázku druhou netroufáme si odpovědět stejně kategoricky, neboť jsme naprostými laiky v biografické literatuře [...]. S veškerou rezervou tedy, a podávajíc jen svůj osobní dojem, konstatujeme, že se nám velice líbila řada obrázků z Prahy vhodně volených a dobře „vzatých“. Také krajinové filmy ze Slovenska byly velmi pěkné. Dlouhý film, předvádějící loňský sokolský slet, je nesporně efektní a působil na francouzské obecenstvo skutečně hluboce, jak jsme mohli na místě zjistit [...].

Pořadatelům tohoto večera nelze odepřít uznání, že se pustili s tak pěknou kuráží na tuto dobovatelskou výpravu do světa [...].

-tr. [Gustav Winter], *Literatura a umění. České představení v Paříži*. „Právo lidu“ 30, 1. 6. 1921, č. 126, s. 9.

### Dopis René Delbosta

Drahý pane,

viděl jsem na Vaše pozvání dva české filmy: *Nad propastí* a *Redivivus*. Pokud se týče filmu *Nad propastí*, blahopřeji Vám co nejsrdečněji. Mám dojem ten nejlepší a moje sympatie provází Vás na další Vaší činnosti. Mohu Vás jen co nejvřeleji povzbudit a doufám, že československý film, který díla tato jistě důstojně zde reprezentují, očekává nejlepší budoucnost. Vaši umělci, kteří byli velmi obezřetně voleni, jsou všichni na svých místech. Libreto Vaše dává mi ihned vědět, že znáte dobře potřeby filmu.

Interiéry filmů jsou vypraveny s pečlivou snahou, elegancí a hlavně – jsou pravdivé. Snímky v plenéru jsou nádherné a překvapily mne. Jednotlivé scény, pohyby a uspořádání



dosvědčují ruku již zkušenou a velmi jemný vkus. Nezapírám, že oba filmy jsou pro československý trh velkým úspěchem a jistě i první manifestací.

Věřte mi, drahý pane, mé nejlepší pozdravy.

Oddaný René Delbost

Paris, le 9 Octobre 1921.

„Československý filmový zpravodaj“ 1, 1921 (22. 10.), č. 31 – 32, s. 1;  
dopis byl publikován též v článku *Úspěch českého filmu v cizině*. „Filmový věstník“ 1,  
1921, č. 18 (15. 10.), s. 9.

### Moje pařížské dojmy II.

Projíždíme Place de la République, projíždíme celní pásma a auto naše rychle spěje do Vincennes. Již z dále ukazuje mi Mr. Fillot komíny Pathéových závodů. Zabočujeme do Rue des Vignerons. Zde po levé straně nachází se ředitelství a expedice závodů, po pravé straně pak jsou všechna technická oddělení a ateliér. Vysoké komíny mají v nadpoloviční své výši znak Pathéova domu: Kokrhajícího kohouta. Hned u vchodu do budovy ředitelství setkáváme se s Mr. Pigeardem, jedním z neznámějších filmových pracovníků, bývalým ředitelem Pathé, nyní společníkem fy Pigeard & Co. v Rue Chabrol. Mr. Pigeard je jedním ze zakladatelů pražské firmy La Tricolore. Odevzdávám mu doporučující list, který jsem pro něho měl u sebe a tak jsem náhodou a bez námahy zastihl filmaře na slovo vzatého, který poskytl mi obchodně důležité informace. Budova ředitelství má v přízemí vzorně zařízenou výpravnu, vzorné skladiště a zvláště je tu pamatováno na bezpečnostní opatření, jichž zařízení mně Mr. Fillot vysvětluje. V prvním poschodí jsou ředitelny. Čtenáře jistě překvapí, sdělím-li mu zde, že žasl jsem nad jednoduchým zařízením bureau, v němž úřaduje vládce obrovských podniků, ředitel Gaillot. Psací stůl, věšák, dvě obyčejné židle. Starý a vlídný ředitel Gaillot byl dobře informován o Českém filmovém zpravodaji a přijal mne velmi vlídně. Film *Nad propastí* si o několik dnů později se zájmem prohlédl a konstatoval rázný pokrok českého filmaření. V neméně jednoduché kanceláři úřaduje jeho tajemník, ředitel Dr. Hébert, od něhož dostalo se mi pozvání na slavnostní předvádění filmu *Tři mušketýři* v Palais Mutualité, kde věnoval mi svoji milou pozornost a o můj úsudek se i opravdu zajímal. Jdeme dále do druhého poschodí. Zde jsou předně kanceláře propagačního oddělení (Service de Publicité). Vládne zde ředitel Edmond Blanc. Zde nemusí mne Mr. Fillot ani představovati. Český filmový zpravodaj je zde dobře znám a leckterý článek z něho byl zde přeložen. Mé osobní návštěvě zde vděčím, že mám od Pathé nyní přímé zprávy pro naše čtenářstvo, které může se o podnicích firmy Pathé dobře a spolehlivě informovati. V zadních částech tohoto poschodí nachází se část lepiřen a pracovalo zde právě asi 40 lepiček. Opouštíme budovu ředitelství a jdeme si prohlédnouti vlastní závody Pathéovy. V elegantní, ale opět jednoduché kanceláři představil mne Mr. Fillot vrchnímu inženýrovi závodů panu Paul Mathiottovi, který provedl mne osobně všemi budovami, podav mi o všem vysvětlení. Měl jsem příležitost

seznaní osobně i šéfa podniků, Charles Pathého, který vstupoval právě do auta, aby odejel na svůj zámeček. Malý okamžik mi stačil, abych rozeznal a přesvědčil se i tu, že žurnalista je ve Francii nejen vážen, ale i všade respektován. Francouzi jsou opravdu tradičně zdvořilí a přívětiví. Pathéovy závody tvoří celý komplex budov, kde zaměstnáno je několik tisíc lidí. Strojovny, výrobní surových materiálů, stroje na osvěžování emulze, titulkárny, strojové vyvolávání negativů, sušárny, obrovská lepárna v nejvyšším poschodí křídelní budovy, kde pracuje u stolů 600 lepiček a posunuje z košů pozitivy, vše, vše jde do rozměrů obrovských a nemohl jsem, než přirovnati podnik ke Škodovým závodům v Plzni. Centrální strojovna, která mne překvapila a kde jsou stroje na osvěžování emulze, prý již nevyhovuje a bude postavena ještě větší. Je zde i plynárna s bubny. U středu stojí budova ateliérová. Krize francouzského filmu nemůže mít trvání v očích toho, kdo viděl pracovat v chodu Pathéovy závody. Filmové toto město náhle oživuje. Je poledne a zaměstnanci opouštějí budovy. Zdá se mi to mraveništěm. Máme ještě něco času a vstupujeme do obrovského ateliéru se skleněnou střechou, který se dosti liší celkovým zařízením od ateliéru Etablissement Gaumont v Rue des Alouettes. (Pokračování.)

Quido E. K u j a l, *Moje pařížské dojmy II.* „Český filmový zpravodaj“ 1, 1921, č. 35 (5. 11.), s. 2. (Inzerované pokračování již nebylo publikováno.)

## Paris – Cinéma II.

Joinville-le-Pont je malé a pro mnohé lidi zcela bezvýznamné městečko. Ani mnozí Pařížané o něm nebudou vědět víc než to, že leží za Marnou a že je šest kilometrů vzdáleno od hradeb města. Ne tak je lhostejné tomu, kdo se jen trochu zabývá francouzským filmem. Společnost Cinéromans Films de France není naprosto jednou z těch firem historických svým stářím, ale přec zaujme jednou pevně místo v dějinách vývoje kinematografie. Société des Cinéromans vznikla v roce 1919 a vyrobila za 9 let svého trvání „jenom“ 80 filmů, z nichž většina je u nás dobře známá jako *Bídníci*, *Carův kurýr*, *Casanova*, *Fanfan la Tulipe* aj. O Joinville-le-Pont se tato společnost zasloužila velmi opravdově. Vybrala si totiž toto místo za sídlo svých atelierů, které byly nedávno, jen před třemi měsíci, s velikou slávou dohotoveny a otevřeny. Nešlo jen o postavení budov a zaopatření potřebného osvětlovacího parku, všecko od základů muselo být měněno a podařilo-li se Cinéromanům postavit za dvě léta tak skvělá studia, je to jejich veliký úspěch.

Vlastní divadla, ve kterých se filmuje, dělí se na dvě skupiny, charakterizované stavbou dvou obrovských studií. V první skupině je jedno oddělení, jak říkají Francouzi „Théâtre“ o plošné rozloze 450 m<sup>2</sup>, jedno o rozloze 650 m<sup>2</sup> a třetí zabírá plochu 875 m<sup>2</sup>. Celkem je studio, ateliér 60 m dlouhý, 36 m široký a výška jeho, použitelná pro filmování je 8 m. Nad ní ovšem je ještě veliký prostor, v němž jsou připravena veškerá osvětlovací tělesa a ostatní záležitosti filmování. Osvětlovací tělesa, jako reflektory zrcadlové, rtuťové lampy či Jupiterky, nejsou postaveny, jako u nás nebo jinde, na zemi, nýbrž jsou

pověšeny na vozíčkách, pohybujících se na nástropních kolejnicích, aby mohly být kdykoliv a kdekoliv postaveny na příslušné místo, a přec jindy, když jich není zapotřebí, nepřekážely při stavění dekorací a podobně. Velikou zajímavostí toho největšího studia francouzského je veliká nádrž uprostřed ateliéru. Pravidelně je sice přikryta podlahou, ale vyžaduje-li toho libreto, odkryje se a může sloužiti jako bazén 12 m dlouhý, 8 m široký a 2 m hluboký.

Druhý atelier je značně menší, ale není dělen na menší divadla jako atelier první. Jeho celková plocha měří 1200 m<sup>2</sup> při 50 m délce, 24 m šířce a 10 m použitelné výšce. Uprostřed studia je rovněž nádržka 16 m dlouhá, 12 m široká a 2 m hluboká. V podzemí vede kolem této nádržky zasklená chodba tři metry široká, pomocí níž je v případě potřeby umožněno osvětlování nejen svrchu, ale i se stran a zespoda, takže voda je dokonale prosvícena. Vedle toho je pak možno fotografovati pohyby ve vodě. Jak říkal můj laskavý průvodce, ředitel studií Jean Sapène, dovolí jim fotografovati v atelieru celý podmořský život, jen když tam pustí několik zlatých rybiček a dvě štiky, jimiž Marna oplývá. O tom, že u každého atelieru jsou režisérovi a jeho pomocníkům k dispozici skvěle zařízené kanceláře a krásné projekční místnosti, ani nemluví.

Když byli letos v Praze zahraniční umělci při filmování *Známosti z ulice* a těch ostatních filmů, natáčených v A-B, stěžovali si vesměs na jedno: na špatně zařízené místnosti pro umělce. Chápal jsem jejich stesky jen na polovic. Ale teď vidím, že byli ještě velmi klidní a nenároční. Šatny pro staty jsou v joinvillském studiu zařízeny mnohem komfortněji, než naše šatny starů. Lože hvězdy první a druhé velikosti jsou hotové budoárky z rozmazleného období rokoka. A všude k tomu umyvadla a sprchy s teplou a studenou vodou a veškerý ještě komfort. A takovýchto „lůží“ je daleko přes 100. Na konec ještě několik čísel. To proto, že slovo mluví, kdežto číslo přesvědčuje, i když je snad jeho mluva trochu suchopárnější. Elektrická stanice má 30.000 ampérů. V kterékoliv hodině je zaručeno 20.000 ampérů. Osvětlovací zařízení všech studií skládá se ze 140 lamp nástropních, obsahujících vždy po čtyřech lampách obloukových, a ne jako u nás, kdy se jednou při natáčení *Pohádky o hloupém Honzovi* [šlo zřejmě o Román hloupého Honzy (Ředitel sklárny), 1926 – pozn. K. T.] strčila na strop jedna 500svíčková žárovka, 12 reflektorů zrcadlových o 300 A, 8 projektorech automatických obloukových o 150 A, 22 projektorech ručních obloukových o 150 A, 20 reflektorech, jimž se tu říká „spots“ o 90 A. Vedle toho 52 lamp rtuťových a několik vojenských reflektorů. Pro fotografování v přírodě je k dispozici zařízení pojízdné, skládající se ze čtyř automobilů o celkové světivé výkonnosti 1500 ampérů. I jinak jsou ateliery zařízeny velmi dobře. Sklady nábytku, šatstva a dekorací, dílny truhlářská, malířská a elektrotechnická, garáže, to vše doplňuje zařízení a dovoluje režisérovi dosáti maximálních výkonů. Za mé návštěvy stavěli právě pět dalších dekorací pro film *L'Argent* právě natáčený režisérem Marcel L'Herbierem. Člověku je opravdu velmi úzko, vidí-li, jak se pracuje tady a jak u nás. Ale nakonec se ta úzkost musí změnit ve veliký obdiv v práci některých našich režisérů, kteří za tak obtížných okolností dovedou nám dát často filmy stejně kvalitní a někdy i kvalitnější než režiséři francouzští, obklopení v Joinville-le-Pont vším nejnemožnějším komfortem.

Karel S t r a s s, *Paris – Cinéma II.* „Filmový kurýř“ 2, 1928, č. 29 (25. 8.), s. 3.

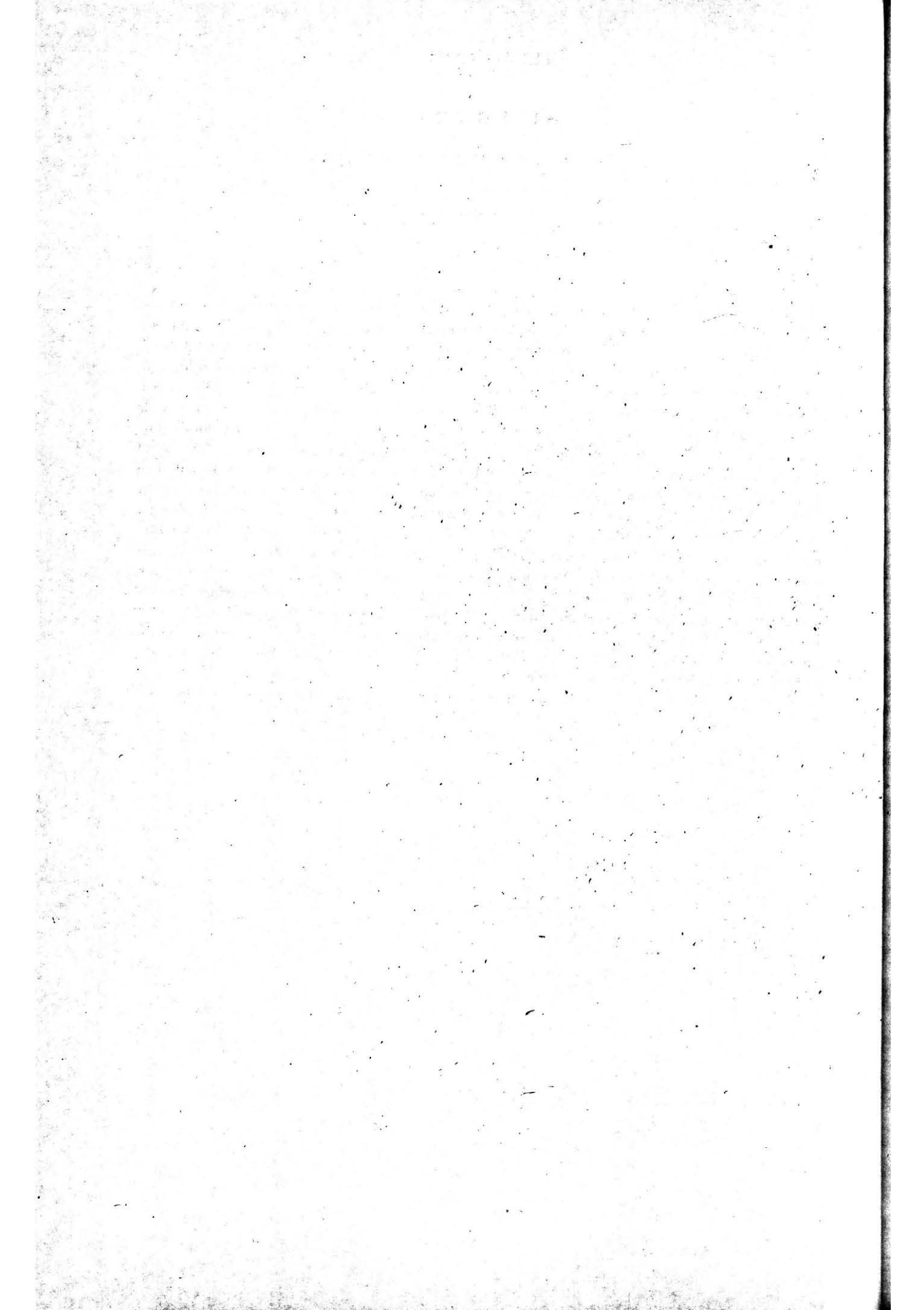
## SUMMARY

## CZECH SILENT FILMS IN PARIS

Karel Tabery

This article is devoted to the detailed mapping of Czech films shown in Paris during the period of 1919 – 1930, thus documenting the history of Czech-French film relationships during the silent film era. After the founding of independent Czechoslovakia, the country's film production was launched at full speed. In 1919 – 1921, some thirty films a year were made. However, these films remained unknown abroad. In an effort to assert themselves on the international market, Czech filmmakers set off initially for the French metropolis. The first to be presented in Paris were short-film news reports and newsreels. Several newsreels from the production of the A-B company appeared in the Pathé Journal, among them a Czechoslovak Army military parade displayed before President Masaryk at Prague's Invalidovna barracks; the arrival of General Janin; Prague's trade fairs; the departure of General Pellé, and other events. The first Czech feature film, shown in Paris by the American William Irving to invited guests, was probably the film LOVE IS TORMENT (LÁSKA JE UTRPENÍM, 1919), made by film director Vladimír Slavínský. Among other things, the director captured in his film his courageous ascent up the outer structure of the Petřín Hill observation tower. Subsequently, numerous other film company managers, directors, actors and actresses, journalists, film-magazine editors and cinema proprietors made their way from Czechoslovakia to Paris. On most occasions, however, they visited Paris to gather experiences or to purchase films rather than to offer Czech film products. Despite all its predicaments, Czech cinema at the end of its silent era managed to capture the attention of France's film milieu. In autumn 1929, the way for success was paved by the extraordinary documentary film made by a professor of the Brno University, Vladimír Úlehla, called MOVEMENT OF PLANTS (POHYBY ROSTLIN) and, above all, the feature film by filmmaker Gustav Machátý, EROTICON, which won high acclaim there. The film was shown both in the center of Paris and on its periphery for the uninterrupted period of two months.

Translated by Linda Paukertová



*Dvoj pohled***Nijaká hl'бка, iba slová na povrchu obrazu**

Keď čítame, ako Julian Schnabel vyjadruje zámery svojej režijnej prvotiny, zanedlho nadobúdame dojem, že by sme od jeho diela nemali očakávať ani pokusy o vyslovenie ďalekosiahlych spoločenských posolstiev, ani experimentálne umelecké výboje. Sám Schnabel sa hlási k trochu iným cieľom. Vraj chcel predovšetkým vzdať poctu svojmu priateľovi, ktorého život tak predčasne ukončili drogy. Vraj chcel poctivo ukázať jeho povahu, jeho postoje a skutky, jeho náhly vzostup z prostredia pouličných básnikov, hudobníkov a maliarov do mondénnych galérií a luxusných reštaurácií. Vraj chcel v tomto filme priniesť svedectvo o umelcovi, ktorého ovládalo presvedčenie o osudovej nevyhnutnosti platiť za talent životom.

Basquiat podľa všetkého naozaj veril v mytológiu, ktorá výnimočný umelecký zjav spája s poslaním urýchľovať tempo svojho života, horieť, ničiť sa, vrhať sa do víru, čo z umeleckej tvorby robí pohyb k smrti. Obdivoval také postavy ako Jimmi Hendrix a Charlie Parker, cítil, že patrí k nim. Schnabel začína svoj film pripomenutím jednej predchádzajúcej postavy tejto mytológie – Vincenta van Gogha. Práve on svojím životom vyniesol mýtus neuznaného génia do výšin a spolu s maliarskym dielom nám zanechal výzvu, ktorú hlas zaznievajúci na začiatku filmu formuluje takto: „Nikto nechce patriť ku generácii, ktorá si nevšimne druhého van Gogha.“

Po tomto úvode sa príbeh maliara môže začať: vieme už, čo sa od nás čaká. A vieme aj to, čo môžeme čakať od tohto filmu. Mali by sme sa pripraviť na ďalší diel mytológie moderného umelca, ktorá sa tentoraz odvíja v prostredí New Yorku osemdesiatych rokov. Sledujme, ako mladý, milý a úžasne pokojný Haiťan, na hlave s účesom pripomínajúcim jedno plemeno ovčiarских psov, blúdi ulicami, ako na múry píše svoje odkazy a podpisuje ich SAMO, ako takto na jednu stenu píše SAMO JE ALTERNATÍVA K BOHU, ako vstupuje do reštaurácie, ako tam na stôl rozlieva javorový sirup, roztiera ho a začína doňho kresliť, ako sa k nemu s neskrývanými sympatiami obracia servírka a ako ho s neskrývanou zlosťou vyhodí majiteľ.

Potvrďuje sa nám, že sledujeme príbeh mladého umelca, ktorý svoj nočný útulok, kartónovú krabicu v jednom parku, každé ráno opúšťa s úmyslom žiť, čo preňho znamená, túlať sa ulicami, kresliť po múroch, zvestovať svetu svoje ambiciózne posolstvá, stretávať sa so ženami, nedbať na zúrivých majiteľov, holdovať hudbe, drogám, maľovať na najrozličnejšie materiály, skrátka, žiť svoje umenie a urobiť zo svojho života umeleckú produkciu.

Tušíme, že náhoda ho čoskoro privedie do úplne iného prostredia, že svoju schopnosť žiť ako opravdivý umelec bude musieť potvrdzovať vo svete, kde sa z umelcov a ich diel stal obchodný artikel. Tušíme aj to, že v skúškach, ktoré ho tam čakajú, obstojí: aj za cenu predčasnej smrti ostane umelcom života.

Všetky tieto očakávania Schnabelov film splní. Pravdaže, dá sa povedať, že ich splnil predovšetkým sám Basquiat, ktorý po tejto predvídateľnej ceste napredoval vo svojom živote. No napriek tomu, že základná linka príbehu bola takto predpísaná, zanecháva v nás tento filmový portrét mladého umelca pochybnosti, či to všetko naozaj na seba tak hladko nadväzovalo, či sláva a peniaze, ktoré vystriedali pouličnú mizériu, tak plynulo prešli do zatratenia a smrti. Na priblíženie tohto filmu sa ponúkajú dve metafory.

Prvá z nich nám film uvádza obrazom surfistu, ktorý sa tu vynára nad mrakodrapmi: Basquiat je podľa toho surfista, ktorého vyniesla vlna záujmu o „primitívne“ umenie, drží sa na nej nejaký čas a potom s ňou nevyhnutne padá. Druhú metaforu nájdeme na Basquiatových obrazoch: tieto hrubo načrtnuté tvary, emblémy, nápisy a značky jednoducho ležia vedľa seba, nič ich neviaže dohromady, nijako medzi sebou nekomunikujú. Môže sa zdať, že tieto dve metafory sa navzájom popierajú, veď zatiaľ čo prvá približuje plynulý pohyb, druhá demonštruje nehybné útvary oddelené medzerami.

V skutočnosti sú to však len dve podoby jednej a tej istej existencie, ktorá sa uspokojuje s povrchom, na ňom kľže od jedného miesta k druhému, rozosieva svedectvá a zanecháva nesúvislé stopy. Tak pohyb surfistu, ako aj znaky umiestnené na plátne sú významným vernostným povrchom. Sú to dva prejavy reči, ktorá sa vzdala každej ambície prenikať do hĺbok a vynášať stade skryté tajomstvá sveta; jej jediným zámerom je držať sa na povrchu – ako pohyb, ktorý sa predlžuje, ako farba, ktorá žiari, ako znak, ktorý sa vymanil zo zväzku s označovaným.

Bolo vcelku zákonité, že film, ktorý takto vznikol, vyvolal na strane kritikov námietky za nedostatočný prienik do hĺbky zobrazovaného charakteru a za prílišné zjednodušenie vzťahov medzi jednotlivými osobami. Treba súhlasiť s tým, že o vnútorných pohyboch Basquiatovej duše sa toho veľa nedozvieme a že aj jeho vzťah k iným, k ženám alebo, povedzme, k Andyemu Warholovi ostal zachytený len v rovine náznakov a fragmentov. Zároveň sa vynára otázka, či práve tento prístup nie je tým autentickým svedectvom o maliarovi Basquiatovi a dobe, v ktorej žil. Čo ak je povrchnosť tohto filmu len predĺžením a zjavnou manifestáciou povrchnosti, ktorá bola taká príznačná pre atmosféru osemdesiatych rokov? Všimnime si scénu interview s Basquiatom, prináša o tom výrečné svedectvá:

Televízny reportér začne stručným výpočtom Basquiatových výkonov, pričom dohromady splieta výstavy, hudobné produkcie a spoločenské senzácie: jeho obrazy prešli výstavami od Zürichu až po Tokio, ako DJ vystupuje v najvychytenejších kluboch, bol jedným z najmladších umelcov zaradených do Whitney Biennial, vydal rapové skladby, mal pomer s Madonnou... To všetko stihol do svojich dvadsiati štyroch rokov. Ostalo vôbec niečo, čo by ešte chcel urobiť? Čo ho ešte ráno vytrháva z postele? Na otázku, do ktorej vyústil tento impozantný vstup, však reportér márne čaká nejakú odpoveď. Interview sa od prvej chvíle zadrháva, Basquiat nejaví nijaký záujem spolupracovať, niektoré otázky si vôbec nevšima, na iné odpovedá úplne inak než reportér očakával. Reportér sa situáciu pokúša zachrániť tým, že ukáže na obraz v pozadí a vyzve ho: „Mohli by ste nám to rozlúštiť?“ „Rozlúštiť?“ „Áno. Povedať nám, čo to znamená.“ „Sú to iba slová.“ „To chápem, ale odkiaľ ich beriete?“ „Odkiaľ? Pýtate sa Milesa, odkiaľ zobral túto nótu? Odkiaľ vy beriete vaše slová? (...) Zovšadiaľ.“

Reportér sa nevzdáva, pokúša sa z neho dostať vysvetlenie jednotlivých útvarov, farieb a nápisov na obraze. Dozvie sa takto, že nápis:

## 47. LEECHES

## 46. LEECHES

v spodnej časti obrazu znamená dve položky z dlhého zoznamu pijavíc, ktoré sú vo svete. Reportéra to ešte väčšmi zmätie, ale vzápätí sa spamätá a pokúsi sa uplatniť prístup, ktorý by Basquiata charakterizoval pomocou nejakého spoločného znaku a dovolil zahrnúť ho do nejakej skupiny: „Zdá sa vám, že ste primitívny expresionista?“ Basquiat: „Myslíte – ako opica?“ „Pokladáte sa za maliara, alebo za čierneho maliara?“ Basquiat podotkne, že nie je čierny, že je kreol pochádzajúci z Haiti. Ani potom sa reportér nevzdáva a zo svojich poznámok vyloví ešte jednu charakteristiku: „Ako odpoviete na to, že vás nazvali ‚černoškom umeleckého sveta‘?“ Basquiat ho poopraví v tom zmysle, že v Time Magazine mu dali označenie „Eddie Murphy umeleckého sveta“. V tej chvíli reportér znovu mení taktiku a začne mu klásť otázky týkajúce sa jeho vzťahov k rodičom: prečo on, ktorý pochádza zo stredných vrstiev, žil ako bezdomovec a spával v kartónovej krabici? Nijaká odpoveď neprichádza, a tak to skúša inak: „Myslíte si, že ste vykorisťovaný, alebo že sám koristíte z belošskej predstavy o čiernom umelcovi z geta?“

Nijaká jednoznačná odpoveď neprichádza. Stroskotáva aj pokus dostať sa k nemu pripomenutím matky, ktorá je v psychiatrickom zariadení. Basquiatova pozornosť už aj predtým kolísala a teraz sa už celkom zreteľne vytráca. Ostal posledný pokus: „Ste nahnevaný?“ No ani potešenie predstaviť ho ako nahnevaného umelca Basquiat reportérovi nedopraje. Nie, nie je nahnevaný.

Slovom, fiasko. V týchto neúspešných pokusoch dostať Basquiata niekam, kde by bol umelecky, spoločensky a osobnostne identifikovateľný, je niečo viac než obraz mediálneho primitivizmu, akému bol vystavený. Zaiste, perfektne oblečený, no úplne tupý reportér, čo sa Basquiata pýta na význam jednotlivých nápisov z jeho obrazov, na pocity černošstva, na rodinné pomery, na vzťah k vykorisťovaniu atď., je stelesnením obmedzenosti, ktorá prechádza do úplnej bezradnosti vo chvíli, keď zlyhali bežné umelecké a spoločenské charakteristiky. Nehlási sa k černoštvu, nehlási sa k primitívnemu expresionizmu, nepokladá sa ani za vykorisťovaného, ani za vykorisťujúceho, nie je dokonca ani nahnevaný – kam potom, preboha, zaradiť tohto exota, ktorý sa nechce prihlásiť ani k svojmu exotstvu, tvrdiac, že sa narodil v Brooklyne?

Treba však povedať, že pred jeho hrubo namaľovanými figúrami, izolovanými symbolmi a nápismi často ani znalcov výtvarného umenia nenapadali lepšie označenie ako „intuitívny primitivizmus“, „neoprimitivizmus“, „primitívny expresionizmus“; a pri charakterizovaní ich autora sa tí istí znalci a odborníci uchyľovali k výrazom ako „street artist“, „graffiti artist“ alebo „Jimmi Hendrix umeleckého sveta“, alebo „Warholov maskot“. Imbecilný reportér teda iba zvýrazňuje a až do karikatúrnej podoby dovádza tú bezradnosť, ktorá sprevádzala aj tie kvalifikovanejšie pokusy zaradiť a identifikovať Basquiata a jeho práce.

V prostredí, ktoré Basquiata obklopovalo, sa objavovali najrozličnejšie typy – od úprimných priateľov a obdivovateľov až po obyčajné ľudské pijavice; bez ohľadu na rozdiely sa však všetci k nemu pripájali a on sa pripájal k nim, aby sa spolu umiestnili na veľkú plochu umenia osemdesiatych rokov, aby spolu vytvorili veľkú metaforu povrchu bez hĺbky, plynutia bez smeru a účelu.



## ILUMINACE

Miroslav Marcelli: Nijaká hĺbka, iba slová na povrchu obrazu

Schnabelov film je pokusom o predĺženie tohto pohybu. Odstup dvoch desaťročí od zobrazovanej situácie v ňom túto redukciu hĺbok a účelov iba zvýraznil. Stal sa z neho film o povrchu a priam nevyhnutne aj film povrchný. Znamená to, že my, čo ho takto vnímame, sme predsa len už niekde inde?

Miroslav Marcelli

*Dvoj pohled***Mind Your Own Fuckin' Business, Man!**

Film Juliana Schnabela *BASQUIAT* není další variantou příběhu génia zneuznaného společností, není to nějaký nový Mozart a Salieri anebo *Žízeň po životě*, i když k takovému čtení svým důsledně biografickým podáním tématu svádí a i když se na začátku filmu objeví i jméno Van Gogha.

Je vůbec až nápadné, jak je v tomto filmu Schnabel disciplinovaný a úsporný ve srovnání s vlastní malířskou tvorbou, která se v době, kterou jeho film líčí, vyznačovala tvorbou ohlušujících a ohromujících obrazů a značně vysokou mírou sebeinscenace, agresivním spojováním různorodého jak v materiálu (obrazy pokryté rozbitým porcelánem) tak v tématech (archaické mýtické představy a Amerika osmdesátých let) a vlastně i ve stylu, který klade vedle sebe figurativní a abstraktní malbu. Jak ironicky poznamenávají kunsthistorici, citující Jean-Luc Godarda, patřil k těm, které lze označit jako „děti Andy Warhola a NBC“ (vedle Schnabela řadí do této kategorie nejen Davida Salleho, ale právě i Jeana-Michela Basquiata). Ale o jeho filmu nic z toho neplatí – ve srovnání s jeho výtvarnou tvorbou se zdá být až banální a příliš jednoduchý.

Avšak – a i to může být jedna z cest k pochopení jeho filmu – Schnabel jako režisér potlačuje nejen spektakulární ráz svých obrazů, nýbrž právě tak i jejich převládající atmosféru, která byla vlastní snad všem, kdo v té době žili a vystavovali v New Yorku: atmosféru zoufalství, hrůzy a nočních i denních děsů (tak málo slučitelnou s tím, co se již tehdy chápalo jako „post-moderna“), jejímž viditelným rubem jsou deformující perspektivy figuralistů, kteří se soustřeďují nikoli na pohled nezaujatého pozorovatele, nýbrž promítají do obrazu pohled voyeura, jímž pak odhalují obsese skryté za manifestním hédonismem (například Eric Fischl). A není náhodou, že jejich centrem se na čas stala newyorská Lower East Side.

Jako režisér filmu se však Schnabel-extrovert stává spíše introvertem, který si vystačí s minimálními prostředky: Basquiat v kavárně rozlévající sirup na stůl, do kterého pak črtá portrét, vize surfera na obloze nad mrakodrapy, která je snad jediným symbolickým prvkem v celém filmu, nadto velmi jednoduchým a jasně čitelným. Ani Andy Warhol zde není postava tragická či komická, a ani novináři či výtvarní kritici zde nehrají roli démonů. Schnabel totiž pozoruje tento divoký svět nikoli svýma, nýbrž Basquiatovými očima, očima outsidera, očima minority: „I wanted to tell it the way it really happened.“

Jenže co vlastně se stalo? Skutečně jde o prastaré schéma umělce, který spálil v brilantním ohňostroji všechnu svou životní energii a zemřel na předávkování heroinem (Basquiat dokonce v sedmadvaceti letech), jehož modelem je však teď spíše Charlie Bird Parker a Jimmi Hendrix?

Jean-Michel Basquiat byl autorem toho, co se nazývá graffiti – jako SAMO pokryl svými výtvarnými šiframi bezpočet zdí a ještě více vagonů podzemní dráhy, takže jeho jméno znal

každý, ačkoliv o něm a o jeho příbytku v papundeklové krabici v Thompkinsově parku vědělo jen pár podobných (film příznačně začíná tímto biografickým detailem). Ať už graffiti patří do výtvarného umění či nikoli, jisté je jedno: na jedné straně je to šifra minority, outsiderství, hlas těch, kdo nemohou být slyšeni – a je to právě proto výkřik, oznámení o tom, že jsou tady. Na druhé straně je tento výkřik výslovně odmítnutím komunikace. Je to popření fatické funkce řeči (většinu, na kterou z nečekaných míst doléhá, vědomě odpuzuje, protože pohoršuje a uráží). Graffiti tedy neoznačuje nějaké významy, nýbrž označuje nejelementárnější komunikační funkci v její absenci. A označuje ji v prostoru naprosté každodennosti, na ulicích, v parcích, na zdech domů.

Když Basquiat později na jednom ze svých obrazů vypíše skladby z desky *Milestones (Discography two, 1983)*, nesděljuje tím to, co označují slova „Little Willie Leaps“ či „Sippin' at Bells“, nýbrž svůj vlastní svět, k němuž patří Miles Davis i Charlie Parker, svět, který je ale identický sám se sebou a nemá žádný vnějšek. A stejnou funkci mají i zkratky domorodého afrického umění, dokonce i barvy, s nimiž pracuje a které nemají svůj původ v evropském výtvarném umění. V tomto smyslu jsou všechny Basquiátovy obrazy stále graffiti: odmítají být dokonce i minoritou, čímsi, co přichází z okrajů, protože i okraje se vymezují vůči tomu, co je uprostřed, a v tomto smyslu komunikují s mainstreamem. Když je Jean-Michel ve filmu přinucen nějak své myšlení označit, řekne jen: „stupid, ridiculous, crummy art“. A když má říci, co znamenají slova na jeho obrazech, velmi přesně odpoví: nezastupují nic než sebe sama, jsou to jen slova.

Basquiátovy graffiti obrací mechanismus vylučování proti němu samému: vyloučený se ostentativně vylučuje sám, sám se vyhýbá zápasu o uznání, takže mu nehrozí ani pozice pána, ani pozice raba. Právě tímto gestem, jehož stopou či záznamem jsou právě jeho obrazy (a snad v jistém smyslu i film Juliana Schnabela), chce rozvrátit sám mechanismus vylučování. Označuje se za outsidera sám, aby unikl sociálnímu mechanismu označování, které zneuznává uznáním a uznává zneuznáním. SAMO AS AN ALTERNATIVE TO GOD.

Není to ale tak jednoduché: umělecký provoz se dokáže zmocnit i tohoto gesta, otevře mu své galerie a outsider je označen jako umělec. I tehdy a právě tehdy, když přibíjí své obrazy na stěnu galerie hřebíkem jako kusy prkna. To velmi dobře věděl již Jean Dubuffet, k němuž měl Basquiat blízko: „Touha být chválen a obdivován velice úzce souvisí s chutí šokovat a vyvolávat skandál; od jednoho k druhému je jen malý krůček, který si umělec ne vždy jasně uvědomuje; v obou případech jde o touhu ohromit, přitáhnout pozornost. Bezpochyby to činí proto, aby prostřednictvím kontaktu s ostatními – kontaktu či konfliktu – dosáhl pocitu spoluúčasti.“<sup>1)</sup>

A není to jednoduché ani proto, že umělec sám se jen obtížně vzdává toho nejnebezpečnějšího vztahu k dílu, jímž je vztah původce k **jeho** dílu. Klíčová scéna ve filmu je proto právě ta, kdy se nyní již slavný malíř Basquiat snaží zachránit své staré graffiti kdesi na ulici před jeho anonymními přemalovávači. Vlastně se mimoděk stává strážcem jeho „aury“, totiž jeho jedinečnosti a ryzí autentičnosti, jeho **nereprodukovatelnosti**, tedy věčnosti. Jenže tím se vrací tam, odkud se snaží utíkat, dokonce ještě dál, než kdy předtím byl. Usiluje stát se vlastníkem této tajemné šifry na zdi. Padá do léčky, kterou sám nastražil.

1) Jean Dubuffet, *Dusivá kultura*. Praha 1998, nestr.

Protože graffiti jsou nejen dílo ve věku technické reprodukovatelnosti, nýbrž je to dílo ve věku reprodukce bez umění, dílo, jehož podstatou je pomíjivost, a anonymita příjemce i předlohy, jež se však stává předlohou teprve reprodukcí. Tedy je to dílo ve věku **filmu**, o němž Walter Benjamin napsal: „Fotografovat obraz je způsob, jak jej reprodukovat; s fotografováním fiktivní události ve filmovém ateliéru je tomu jinak... Reprodukovaná věc zde dosud není uměleckým dílem a reprodukce jí není o nic víc. Vlastní umělecké dílo se zpracovává teprve během stříhu. Při stříhu je každá zahrnovaná část díla reprodukcí jedné scény, aniž by scéna byla o sobě uměleckým dílem a aniž by jím byla její fotografie.“<sup>2)</sup>

A graffiti je ještě více: je to film, jehož režisér si přeje zůstat v anonymitě.

Ono „zde a teď“, které je spjato s originálem na rozdíl od jeho reprodukce a které technická reprodukovatelnost zrušila, se v graffiti vrací v modu všednosti: substancí této šifry je cihlová zeď, beton, vagon metra, zapadlé nároží. Není vystavena, na svého diváka číhá právě tam, kde ho zastihne nepřipraveného. Kromě neznámého původce označuje i nepřítomnost umění. Nikoli proto, že by to byly obrazy „neumělé“, ale proto, že chtějí uniknout z dosahu chrámu, jímž je galerie, která uznáním posvěcuje, která vlastní a prodává a stává se tak sama producentem na trhu se senzacemi.

Základní linii Schnabelova filmu tvoří právě tento mechanismus. Důležitější je však otázka, kterou chce klást: dokázal Jean-Michel Basquiat vytrvat v ne-komunikaci i tehdy, když se stal uměleckou senzací? „Are we really at the mercy of recognition factor?“ Je možné uniknout pohledu a kontaktu?

Všechny tváře na Basquiatových obrazech jsou on sám, vykazují rysy jiného světa, je to tvář Haiti a Portorika. A zároveň to jsou i tváře smrti. V polovině osmdesátých let byl Jean-Michel Basquiat tím, čemu se ve filmovém průmyslu říká **star**. Hvězda s tváří smrti. Nejříve vytrhl munchovský výkřik úzkosti z galerie a uměleckého provozu a vrátil jej tam, kam patří: na ulici. A odtud se zase dostal zpátky do uměleckých galerií. Stal se jedinečným a autentickým jako morová rána. Basquiat vyhrál – protože s morem se komunikovat nedá. Hvězda, **star**, jež je produktem hédonismu strojů, je krásná smrt ošklivých obrazů.

Miroslav Petříček jr.

---

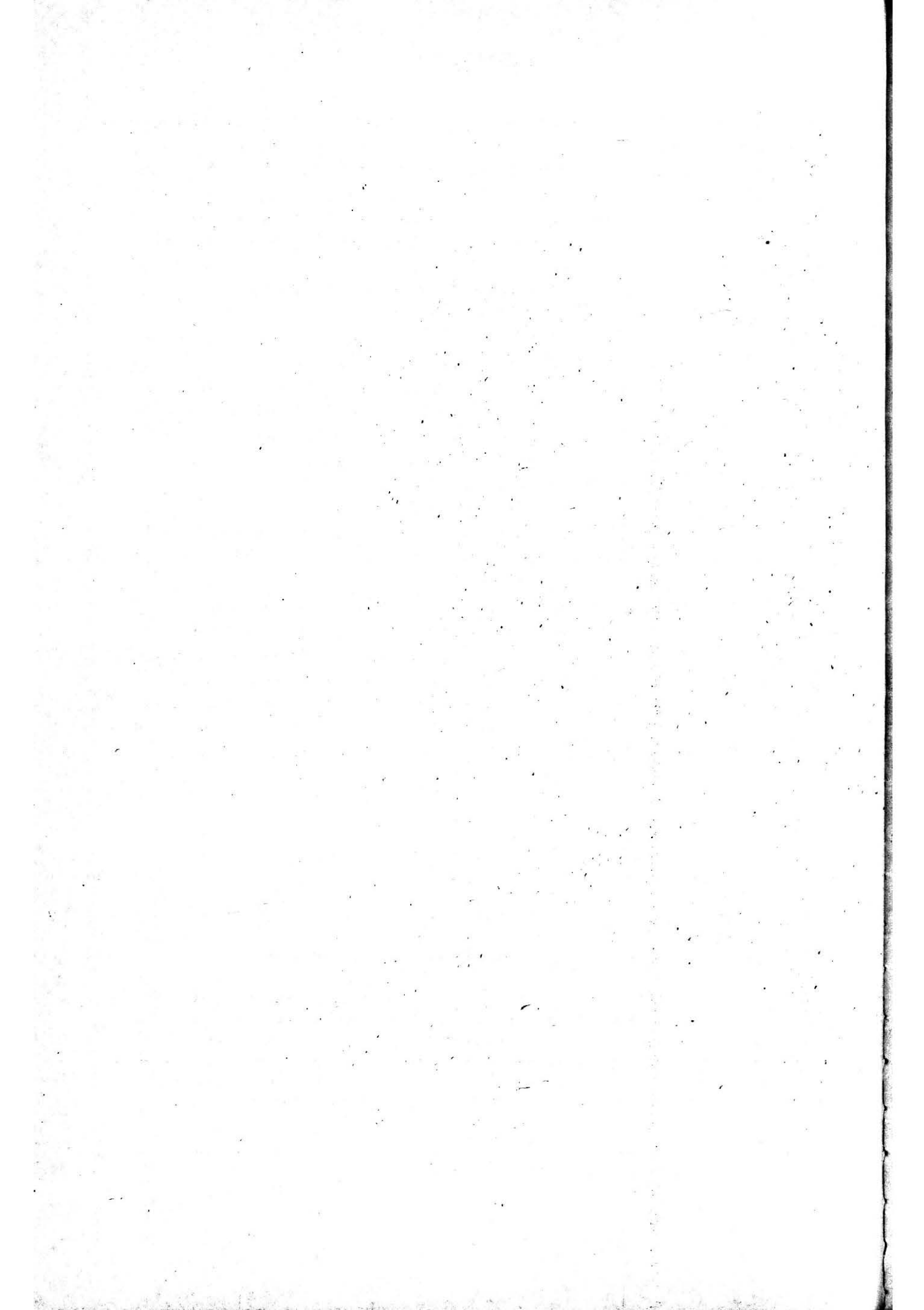
*Basquiat*

Eleventh Street Production / Jon Kilik / Miramax Films, 1996 (USA)

**Režie:** Julian Schnabel. **Scénář:** Lech Majewski, John F. Bowe, Julian Schnabel. **Kamera:** Ron Fortunato. **Střih:** Michael Berenbaum. **Hudba:** John Cale, P. J. Harvey, Julian Schnabel. **Výprava:** Dan Leigh. **Architekt:** Susan Bode. **Kostýmy:** John Dunn. **Produkce:** Jon Kilik, Randy Ostrow, Sigurjon Sighvatsson. **Hrají:** Jeffrey Wright (Jean Michel Basquiat), Michel Wincott (Rene Ricard), Benicio Del Toro (Benny Dalmau), Claire Forlani (Gina Cardinale), David Bowie (Andy Warhol), Dennis Hopper (Bruno Bischofberger), Gary Oldman (Albert Milo), Willem Dafoe (elektrikář), Elina Löwensohn (Annina Nosei) ad.

---

2) Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 27.



## Obzor

## Vliv české nové vlny na maďarskou dokumentaristiku

Konkrétní, i když nepřímý vliv na maďarskou dokumentaristiku měla česká nová vlna ve čtyřech obdobích:

1. během prvního objevení *cinéma vérité* (první polovina šedesátých let);
2. v době satirických dokumentárních filmů českého typu (skloněk šedesátých a začátek sedmdesátých let);
3. při vzniku dokumentárně hraných filmů budapeštské školy (druhá polovina sedmdesátých let);
4. v době postmoderních, fiktivních dokumentů (konec tisíciletí).

První film, který inspiroval maďarské dokumentaristy, byl Formanův KONKURS, jehož námět převzaly filmy POSLECH (András Jeles, 1969), VÝBĚR (Gyula Gazdag, 1970) a MUZIKANTI (János Vészi, 1980). Režisér Gyula Gazdag o svém filmu POČÍTÁME S TVÝM BĚHEM NA DLOUHOU TRÁŤ řekl, že „z hlediska nálady se tento film lišil od kteréhokoliv Formanova nebo Passerova filmu pouze tím, že to nebyl hraný film“<sup>1)</sup>. Náměty českých filmů převzaly i maďarské hrané filmy let sedmdesátých: například film NE TAK ZHURTA (Lívia Gyarmathyová, 1973) je variací na HOŘÍ, MÁ PANENKO a NENAHYBEJTE SE Z OKEN (János Zsombolyai, 1976) je jakousi napodobeninou OSTŘE SLEDOVANÝCH VLAKŮ.<sup>2)</sup> Podobným vzorem byl později Svěrákův film ROPÁCI pro pseudodokument OPRAVDOVÝ MAO (Szilveszter Siklósi, 1996), testující lehkověrnost diváků.

Takových přímých vlivů je málo; české filmy zapůsobily hlavně svými metodami a náladou, často i nezávisle na sobě: drsný pohled filmu Bély Tarra RODINNÉ OHNIŠTĚ (1977) je protipólem Formanových filmů, ačkoliv z hlediska metody natáčení, práce s kamerou a vedením herců je tento film nejbližší české nové vlně; metoda videodokumentu LEPTINOTARSA (Mihály Buzás, József Szolnoki, 1996) je právě opačná vzhledem k *cinéma vérité*; autoři eklektickými prostředky zdůrazňují své původní záměry, avšak ladění filmu je typicky české.

\* \* \*

V první fázi bylo maďarské *cinéma vérité* ovlivněno francouzským filmem, ale jeho prvky zkombinovalo se starými dokumentárními žánry a metodami hraného filmu, což dalo vzniknout podhoubí budapeštské školy... (SETKÁNÍ, Judit Eleková, 1963; DVA PORTRÉTY, András Kovács, 1964; MUŽSKÝ PORTRÉT, Imre Gyöngyössi, 1964). SETKÁNÍ může pravděpodobně vděčit za své dokumentárně hrané rysy i technickým důvodům: kvůli nedostatku ruční kamery film vypadá jako pečlivě komponovaný hraný film. Ve svých pozdějších filmech použila Eleková už ruční kameru s velkou hloubkou ostrosti, takže český charakter má pouze její první hraný film OSTROV NA PEVNINĚ (1969).

Skrytou kameru sice ještě tyto filmy nepoužívaly, vynalezly ale místo toho jinou metodu. U filmu OBTÍŽNÍ LIDÉ (András Kovács, 1965) kamera natáčela jen před a po oficiálním rozhovoru, kdy subjekt jen tak mimochodem vyjadřoval své osobní názory.

1) Márton K o z á k, *Beszélgetés Gazdag Gyulával*. In: György D u r s t, Sándor K o v á c s, Géza P ö r ö s, *Beszélgetések a dokumentumfilmről*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest 1981, s. 82.

2) Gyula N e m e s, *Seregszemle*. Filmkultúra, Budapest 2001.

První maďarské filmy natáčené skrytou kamerou, vznikající ve Studiu Bély Balázse, znamenaly zároveň první objevení dokumentárního filmu na český způsob. OBRAZY A LIDÉ (Sándor Kovács, 1964) zachytily úšklebky lidí u fotografa, který je postavil do nepřírodných póz. (Se zpracováváním tohoto námětu pak pokračoval Pál Zolnay ve svém dokumentu FOTOGRAFIE, 1971, a v dokumentárně hraném filmu se stejným názvem z roku 1972.) Ve filmu ZVĚDAVOST (1965) režisér Gábor Oláh provokoval chodce plačící ženou v telefonní budce, dělníky nesoucími dlouhou trubku po městě, vyzývavou ženou, prkennou stěnou uprostřed města či zajímavými obrazy ve výkladu. To vše proto, aby zaznamenal lidské reakce.

Mezinárodní ocenění maďarského dokumentárního filmu českého typu patří filmu ŠTĚSTÍ (Miklós Csányi, 1968), který získal hlavní cenu v Oberhausenu. Tento film začíná jako lyrický záznam svatby, avšak pokračuje směšnými projevy novomanželů, odhalujícími falešnost nejen takovýchto ceremoniálů, ale také „ledničkového socialismu“, v němž největší životní touhou je mít nový televizor. Na konci filmu se nekonečně opakuje refrén písně zpěvačky Teri Harangozóvé *Každý člověk chce být šťastný*, přičemž tvůrci zobrazují okolí a účinkující s největší objektivitou, nejen bez komentáře a otázek, ale i bez rámování nebo jakéhokoliv „filmového“ prostředí.

Vlastní průlom však reprezentovaly Gazdagovy filmy POČÍTÁME S TVÝM BĚHEM NA DLOUHOU TRAT' a VÝBĚR. Je neuvěřitelné, že tyto filmy mohly být natočeny a navíc uvedeny v širší distribuci. Pokračování prvního filmu pak ale už nikdy nebylo sestříháno a z VÝBĚRU byla vyrobena jen pracovní kopie. Stříhačské značky ovšem jen zesilují půvab filmu.

Film POČÍTÁME S TVÝM BĚHEM NA DLOUHOU TRAT' vznikl po čtyřadvacetihodinové přípravě během dalších dvaceti čtyř hodin. Na rozdíl od ostatních maďarských dokumentů českého typu, které jsou rozstříhané na malé části tak, aby byli zesměšněni všichni účinkující, tajemství tohoto filmu tkví právě v nevykonstruovanosti. Podstatu filmu tvoří záběry, které by byly z jiného filmu vystříhány: přítomnost a klopýtání filmového štábu, kopance funkcionářů a jejich reflexe vznikajícího snímku. (Tato tvůrčí metoda je velmi blízká Vachkovu filmu SPŘÍZNĚNÍ VOLBOU a sociologicko-politickým filmům bratrů Gulyášových, např. PŘECE VODA JE PÁNEM, 1980; a NEBLEDNI, 1981). Film začíná větou: „Můžeš se taky zeptat, jestli jsem s ním byl v Moskvě... Nevadí, to vystříhnete.“ A končí takto: „Jestli chcete, aby z toho filmu něco bylo, zavolám Csóckemu“ [tehdejší vysoký filmový funkcionář].

Vidíme vlastně dva filmy: jeden, který by chtěl režirovat tajemník stranické organizace, a jeden, který reflektuje události, především natáčení filmu. György Schirilla běží celý den do obce Kenderes, aby tam slavnostně odhalil bistro Sport, ale o něj se vlastně nikdo nestará, a on sám se také vykašle na protokol. Sportovec je prostředkem a záminkou pro rituál. Tajemník si myslí, že celá ta show je kvůli filmu, řídí běžce tak, aby byl co nejlépe vidět ve filmu. Režisér naruší celý průběh, a proto je snímek i dvakrát filmem o filmu: jednak je reflexí protokolu, jednak sebereflexí toho, jak by měl film vypadat a jak natáčení nakonec vlastně vypadá. Na začátku filmu tajemník a druhý funkcionář vyprávějí, co se bude dít („budou chlebičky a pivo, pokud já vím, to je dnešní program“), tyto monology spolu tvoří kontrast, další kontrast vzniká zásluhou obrazu, na kterém jako by běžel sportovec zcela bezúčelně, a celou scénu nakonec později kontrastuje fakt, že z celého plánovaného protokolu nič nezbude, národní hrdina a funkcionáři nemotorně přešlapují před hospodou. Název filmu je převzat z tajemníkovy dadaistické pozdravné básně.

Pikantnost celé události tkví v tom, že na rozdíl od stranické ideologie je v obci stále živá docela jiná mytologie: Kenderes je rodištěm vůdce Miklóse Horthyho, i na oltářním obraze je namalován jeho portrét, a dokonce Schirilla spí v jeho posteli.

Filmaři zobrazují i sami sebe velmi ironicky, na rozdíl od jiných dokumentů českého typu, kde filmaři ukazují sami sebe jako jediné normální lidi v okolí.

Ačkoliv se film hlavním hrdinou zabývá ze všeho nejméně, stane se běžec právě proto symbolem nezávislosti, shrnujícím všechny události takto: „Potřebujou nějakou ideu, čert ví jakou.“

VÝBĚR se zabývá stejnou tematikou: zaváděním institucí pro nejprostší věci. Rockové kapely se vybírají podle ideologických hledisek, ale i tato hlediska jsou podřazována materiálním a vnějším otázkám (jestli mají hoši krátké vlasy, jaké značky je jejich zesilovač, zda hrají cikánské písničky, když už jsou všichni opilí). VÝBĚR je modelem socialistické demokracie a morálky. Členové kapel chtějí získat místo, kde by mohli zkoušet, a nevědí, že jsou jen záminkou k tomu, aby vlákali mladé do místní organizace Svazu komunistické mládeže.

Pomalou se i tady vyjasní, že všechno je jinak: vedoucí organizace nemá rád beatovou hudbu, tančí jen proto, že je vedoucím, a když je dotazován, proč stojí za to být členem SKM, jen uhýbá. Na otázku, co bude, když si mladí zvyknou chodit na schůze organizace, odpovídá, aby na to nemysleli.

Český charakter filmu i tady znamená soustředění na přitroublá gesta a iracionální, surreálnou a nuceně vtipkující stranickou řeč, což je zdůrazněno také střihem: prázdné fráze přehlušuje atmosféra zaznívající z oken, nemotorný tanec členů organizace tuhne do strnulého obrazu.

Film zřetelně cituje KONKURS a TAKING OFF (např. nastříhávané záběry lidí zpívajících stejnou písničku), a taky film Ándrása Jelese POSLECH, zachycující nejtrapnější momenty při poslechu kapel. Střih tohoto filmu se velmi podobá prvnímu filmu Gyuly Gazdaga: je vystřiženo všechno, co by bylo použito v tradičním dokumentu, a rychlými jumpcuty jsou vybrány záběry, které by byly v normálním filmu zbytečné. POSLECH je však filmem jiného typu, blíží se paradokumentu: režisér si vybírá dívku a ukazuje její vysněný svět (závěrečným obrazem je například bílý pták sedící na dívčích ramenech).

Zatímco VÝBĚR je dokumentem o vzbuzování zdání demokracie, a jeho ironické ladění vyplývá z toho, jak účinkující všemi prostředky udržují toto zdání, ROZHODNUTÍ (Judit Emberová, Gyula Gazdag, 1972) je drsnější a přímější pohled na pseudodemokratický systém: vedení strany se marně snaží překazit zvolení demokratického kandidáta (stejný příběh, doslova stejné situace ukazoval zmíněný film bratrů Gulyásových NEBLEDNÍ). Ironii předchozích filmů tady střídá groteska, film metodou mluvících hlav zachycuje stranické schůze na pozadí voleb. Superplány funkcionářů, neustálá, velmi pomalá jízda a monotónní, pomalý rytmus dávají filmu téměř psycho-hororové ladění (stejně prostředky snímání a střihu použije pozdější film Kieslowského ŽIVOTOPIS, 1975). Zatímco předchozí filmy vypadaly jako jakýkoliv film Formana nebo Passera, ROZHODNUTÍ bylo nepochybně ovlivněno Němcovým filmem O SLAVNOSTI A HOSTECH.

Naproti tomu pozdější filmy Lívie Gyarmathyové reprezentují spíše filmy menzelovského typu: jejich láskyplná ironie je v maďarské dokumentaristice ojedinelá. CTĚNÝ ADRESÁT (1971) a KLUB OSAMĚLÝCH (1976) jsou melancholické seriály portrétů pošťáků-důchodců a starých lidí hledajících partnera a žijících ve svých vzpomínkách.

Poněkud zapomenutý film ZPĚT DO MĚSTA (László Mihályfi, 1969) je jedním z prvních snímků natočených podle metod budapeštské školy: v ironických a šokujících scénách zobrazuje každodenní život protialkoholní léčebny, částečně v rekonstruovaných záběrech. Scenárista tohoto filmu Gábor Bódy, hlavní postava maďarského experimentálního filmu, také začal svou profesionální dráhu česky laděnými dokumenty (JUNIOROVÉ, 1971; BAGATELA, 1971). BAGATELA, druhá část filmu ČTYŘI BAGATELY, uváděná ovšem i zvlášť, je syntézou formanovských prvků a seberefektujícího filmu. Směšný lékař-vědec sedí v pyžamu a mluví o alkoholismu. Jeho monolog je rámován obrazem alkoholika, který kouří a idiotsky se šklebí. Zdrojem humoru je tu nejen konfrontace účinkujících, ale též pohyb tváře, který stále narušuje kompozici detailu. Dalším takovým sebebortícím se experimentálním dokumentem je ARCHAICKÉ TORSO (Péter Dobai, 1971), portrét křehkého bodybuildera.



PŘIJETÍ ZA ČLENA (László Vitézy, 1972) značí přechod maďarské dokumentaristiky k politickým, opozičním filmům. Je to ironický rozhovor s osmnáctiletým mladíkem, kterého přijali do strany, ale který neví nic o politice.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vznikla ještě řada dokumentárních filmů českého typu, jako ŠEDÉ PŘÁTELSTVÍ, Sándor Simó, 1966; SVATEBNÍ CESTY, György Szomjas, 1970; KDYŽ JSEM BYL JEŠTĚ ŠŤASTNÝ, János Koltai, 1970; NESLUŠNÉ SNÍMKY, Géza Böszörményi, 1970; PRACOVNÍ SHOW, György Dobray, 1970; SLEČNY UČITELKY, János Rózsa, 1971; DOPISY VÝHERCI VE SPORTCE, Pál Schiffer, 1971; DÓZSŮV LID, Ferenc András, 1972; ŠKOLA PRO ŘEČNÍKY, Elemér Ragályi, 1972; REKRUTI, Pál Erdöss, 1973. Některé z nich byly přípravnými studiemi k hranému filmu, jako AUTA A LIDÉ k AUTU (Géza Böszörményi, 1973 a 1974), NĚCO JINÉHO k filmu DEJ, KRÁLE, VOJÁKY (Pál Erdöss, 1972 a 1982) a INDIVIDUÁLNÍ PŘÍKLAD k CESTĚ ZA ODMĚNU (Györgyi Szalai, 1974 a István Dárday, Györgyi Szalai, 1974).<sup>3)</sup>

Několik z těchto filmů bylo však uděláno stereotypně, nejměšnější gesta a věty účinkujících v nich byly samoučelně sestříhány takovým způsobem, až se ztratil obsah. Například u filmu ÚDER HOLÍ NA VLASTNÍ ŽÁDOST (János Rózsa, 1972) nelze rozhodnout, zda je to satira na přehorlivého učitele, nebo na jeho žáky.

V polovině sedmdesátých let proběhla velká paradigmatická změna v maďarské dokumentaristice. Určující jsou pro toto období především dlouhé sociologické a experimentální dokumenty (natočené většinou ve studiu Bély Balázse) a hrané dokumentární filmy („budapeštská škola“: István Dárday, Pál Schiffer, Béla Tarr). Tvůrčí metoda filmů budapeštské školy se částečně podobá českým filmům formanovského typu (neherci, improvizovaný dialog, ruční kamera, velká hloubka ostrosti, dekompozice), ale jejich ladění je jen zřídkakdy ironické: nejvíce v CESTĚ ZA ODMĚNU a v jedné scéně RODINNÉHO OHNIŠTĚ, kde hlava rodiny s nevelkým úspěchem zkouší svést svou kolegyni – tato scéna je asi nejbliž těmto tradicím v maďarském filmu vůbec. Druhý rozdíl je v tom, že filmy budapeštské školy jsou žánrově smíšené a eklektické, především od konce sedmdesátých let, nicméně právě v těchto esejistických filmech najdeme znovu odkazy na české filmy, například u pseudodokumentárních scén filmů LEHKÉ UBLÍŽENÍ NA TĚLE (György Szomjas, 1983) a NOČNÍ PÍSEŇ PSA (Gábor Bódy, 1983).

Česká nová vlna ovlivnila v Maďarsku nejen dokumentaristiku, ale skoro všechny veselohry sedmdesátých let, především filmy Lívie Gyarmathyové, Gézy Böszörményiho, Istvána Laura Bácskaiho, Gyuly Gazdaga (v jejich filmech často vystupují čeští herci), a taky veselohry nezávislých tvůrců let devadesátých (András Szőke, György Czabán, Mihály Buzás).

Takovéto intimní osvětlení najdeme v poslední době především u postmoderních, fiktivních dokumentárních filmů, jako ve filmu LEPTINOTARSA (1996), který zkoumá příběh mandelinky bramborové jen jaksí mimochodem coby záminku k tomu, aby byly natočeny formanovské scény s lidmi z obce, ve které se poprvé objevil tento brouk; takové ladění ale najdeme i v dokumentu úplně jiného typu, ve filmovém „ready made“ AHOJ, BABIČKO, JE NÁM DOBŘE (Zoltán Fűredi, 1999).

Najdeme i konkrétní vlivy české dokumentaristiky na dnešní maďarský film: poté, co byli ROPÁCI uvedeni v maďarské televizi, a mnoho diváků uvěřilo tomu, co vidělo, vznikla řada pseudodokumentárních filmů stejného charakteru; kromě zmíněného filmu OPRAVDOVÝ MAO to byl nezávislý film SCVRKÁVAJÍCÍ (Köszgáz Vizualní Brigáda, 1991), PRASKLINA (János Hollós, 1995), TAJUPLNÝ MUŽ (László Egyed, 1995) a ZPRÁVA WAPRA (Tibor Kocsis, 1995).

Gyula Nemes

3) Gyula Nemes, *A kelet-európai dokumentumfilm*. Televize Alfa, Budapest 1997.

**Citované filmy:**

*Ahoj, babičko, je nám dobře* (Szia nagy, jól vagyunk; Zoltán Fűredi, 1999), *Archaické torso* (Archaikus torzó; Péter Dobai, 1971), *Auta a lidé* (Autók és emberek; Géza Böszörményi, 1973), *Auto* (Autó; Géza Böszörményi, 1974), *Bagatela* (Egy bagatell; Gábor Bódy, 1971), *Cesta za odměnu* (Jutalomutazás; István Dárday, Györgyi Szalai, 1974), *Ctěný adresát* (Tisztelt cím; Lívia Gyarmathyová, 1971), *Čtyři bagately* (Négy bagatell; Gábor Bódy, 1975), *Dej, krále, vojáky* (Adj király katonát; Pál Erdőss, 1982), *Dopisy výherci ve sportce* (Levelek az öttalálatoshoz; Pál Schiffer, 1971), *Dózsűv lid* (Dózsza népe; Ferenc András, 1972), *Dva portréty* (Két portré; András Kovács, 1964), *Fotografie* (Fotográfia; Pál Zolnay, 1971, 1972), *Hoří, má panenka* (Miloš Forman, 1967), *Individuální příklad* (Egyedi eset; Györgyi Szalai, 1974), *Juniorové* (Ifivezetők; Gábor Bódy, 1971), *Když jsem byl ještě šťastný* (Amikor még boldog voltam; János Koltai, 1970), *Klub osamělých* (Magányosok klubja; Lívia Gyarmathyová, 1976), *Konkurs* (Miloš Forman, 1963), *Lehké ublížení na těle* (Könnyű testi sértés; György Szomjas, 1983), *Leptinotarsa* (Mihály Buzás, József Szolnoki, 1996), *Mozaiky z uhlí* (Mozaikok szénből; Iván Lakatos, 1964), *Muzikanti* (Zenészek, János Vészi, 1980), *Mužský portrét* (Férfiportré; Imre Gyöngyössy, 1964), *Ne tak zhurta* (Álljon meg a menet; Lívia Gyarmathyová, 1973), *Nebledni* (Ne sápadj; Gyula a János Gulyás, 1981), *Něco jiného* (Valami más; Pál Erdőss, 1972), *Nenahýbejte se z oken* (Kihajolni veszélyes; János Zsombolyai, 1976), *Neslušné snímky* (Illetlen fotók; Géza Böszörményi, 1970), *Noční píseň psa* (Kutya éji dala; Gábor Bódy, 1983), *O něčem jiném* (Věra Chytilová, 1963), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1966), *Obrazy a lidé* (Képek és emberek; Sándor Kovács, 1964), *Obtížní lidé* (Nehéz emberek; András Kovács, 1965), *Odcházím* (Taking Off; Miloš Forman, 1971), *Opravdový Mao* (Az igazi Mao; Szilveszter Siklósi, 1996), *Ostrov na pevnině* (Sziget a szárazföldön; Judit Eleková, 1969), *Ostře sledované vlaky* (Jiří Menzel, 1966), *Počítáme s tvým během na dlouhou trať* (Hosszú futásodra mindig számíthatunk; Gyula Gazdag, 1969), *Poslech* (Meghallgatás; András Jeles, 1969), *Pracovní show* (Munka-show; György Dobray, 1970), *Prasklina* (Hasadék; János Hollós, 1995), *Přece voda je pánem* (Azért a víz az úr; Gyula a János Gulyás, 1980), *Přijetí za člena* (Tagfelvétel; László Vitézy, 1972), *Rekruti* (Regruták; Pál Erdőss, 1973), *Rodinné ohniště* (Családi tűzfészek; Béla Tarr, 1977), *Ropáci* (Jan Svěrák, 1987), *Rozhodnutí* (A határozat; Judit Emberová, Gyula Gazdag, 1972), *Scvrkávající* (Töpörödő; Közgáz Vizuální Brigáda, 1991), *Setkání* (Találkozás; Judit Eleková, 1963), *Slečny učitelky* (Tanítókisasszonyok; János Rózsa, 1971), *Spříznění volbou* (Karel Vachek, 1969), *Svatební cesty* (Nászutak; György Szomjas, 1970), *Šedé přátelství* (Szürkebarátság; Sándor Simó, 1966), *Škola pro řečníky* (Szónokképző iskola; Elemér Ragályi, 1972), *Štěstí* (Boldogság; Miklós Csányi, 1968), *Tajuplný muž* (Egy titokzatos férfi; László Egyed, 1995), *Úder holí na vlastní žádost* (Botütés saját kérésre; János Rózsa, 1972), *Výběr* (A válogatás; Gyula Gazdag, 1970), *Zpět do města* (Vissza a városba; László Mihályfi, 1969), *Zpráva WAPRA* (A WAPRA-jelentés; Tibor Kocsis, 1995), *Zvědavost* (Kíváncsiság; Gábor Oláh, 1965), *Životopis* (Žyciorys; Krzysztof Kiesłowski, 1975).

**Úvahy o hudbe a filmovej hudbe**

Vladimír Godár: *Luk a lýra. Šesť pohľadov na hudobnú poetiku.*

Vydavateľstvo Scriptorium Musicum, Bratislava 2001, 180 stran, náklad neuveden.

V diele *Luk a lýra. Šesť pohľadov na hudobnú poetiku* renomovaného slovenského hudobného skladateľa a teoretika Vladimíra Godára máme zriedkavú možnosť stretnúť sa s myšlienkami, ktoré sa netýkajú iba procesu vytvárania umeleckého diela, reflexie teoretickej a kultúrnej situácie súčasnosti, ale aj hlbšieho bezprostredného kontaktu s kontextom histórie estetického myslenia. Jedinečnú syntézu spomenutých stanovísk autor vo svojich úvahách dotvára a prehĺbuje

osobným, kritickým a hlavne nadmieru úprimným pohľadom. Ak hovoríme hneď na začiatku o natoľko zvláštnej kategórii, akou je úprimnosť, je potrebné zdôrazniť, že je podmienená mimo-riadne rozsiahlymi znalosťami autora, preto sa (miestami) trpká osobná skúsenosť nikdy neobracia voči pertraktovanému médiu hudby a neskresťuje vzácne postrehy. Naopak, sprostredkúva intímnu blízkosť neprehliadnuteľného významu, ktorý hudba nadobúda v kontexte súčasnej kultúry. Godár vychádza z predpokladu previazanosti hudby so svetom slova a svetom čísla – akoby vytvárala prienik fázovaného času slova so svetom mimočasového čísla –, preto sa hudba stáva v duchu slov Claua Lévi-Straussa „centrom ľudskej kultúry“.

Zodpovedá to aj osobnej skúsenosti, veď ako Godár zdôrazňuje, i svet jeho mladosti bol sprvu väčšmi spätý s číslom a slovom. K hudbe ho vlastne priviedli vonkajšie okolnosti, ktoré vyplynuli zo sociálnej traumy, determinujúcej celú jeho generáciu (ročník 1956). Podnietil ju nástup neslobody a teroru 21. augusta 1968 a živilo ju aj nasledovné obdobie normalizácie. Poslednou manifestáciou slobody sa stali priestory rockovej hudby (festival vo Woodstocku, Hendrix, Morrison), do ktorých lož nevstúpila. Ideály, akokoľvek nerealizovateľné, ktoré sa s ňou spájali, priamo kontrastovali s desivou každodennosťou sedemdesiatych rokov. Prekonať tieto časy Godárovi pomohlo iba priateľstvo niekoľkých rovesníkov a vzácných ľudí. Preto Godár svoju výpoveď v publikácii predkladá aj ako generačnú výpoveď tej generácie, „ktorá ešte stále patrí k „najnemejším““. Stáva sa tak prirodzenou obhajobou ideí, postojov i diel, voči ktorým slovenské kultúrne prostredie v období rokov 1980 – 2000 neprejavilo práve priateľské sklony. V bezprostrednom inšpiratívnom kontexte sa Godár hlási najmä k šiestim harvardským prednáškam Igora Stravinského *Hudobná poetika*, ale aj Aarona Coplanda *Music and Imagination*, Leonarda Bernsteina *The Unanswered Question* či Umberta Eca *Six Walks in the Fictional Woods*.

Prvú časť *Súčasný kompozičný agnosticizmus a hominizácia hudobného média* venuje kríze súčasného hudobného umenia, charakterizovanej nezaujmom o súčasnú tzv. vážnu hudbu, banálnosťou tzv. populárnej hudby a odumieraním tzv. ľudovej hudby. Priepasť medzi vážnou hudbou a poslucháčstvom je celosvetovým javom a nemožno ho vysvetliť iba pasivitou poslucháčov, zlým systémom hudobnej výchovy na školách a pod.. Aj keď väčšine neprofesionálneho publika je blízka hudba Stravinského, Janáčka, Martinů, Hindemitha, „kameň úrazu“ tvorí dedičstvo Schönbergovho skladateľského odkazu, pri ktorom u poslucháča vzniká pocit viny, pretože sa nudí, prípadne pocit hanby, pretože „nerozumie“. Podľa autora k spomenutej nezrozumiteľnosti viedli predovšetkým mimohudobné racionálne podnety a motívy, ktoré významne prispeli ku konštitúcii dodekafónie, teda metódy komponovania s dvanástimi len na seba sa vzájomne vzťahujúcimi tónmi: „Umocňujúcim predpokladom vzniku dodekafonickej metódy bola snaha o totálnu sémantizáciu hudobnej štruktúry v podobe „pantematizmu“. Poslaním kompozície sa stalo uskutočnenie postulátu vnútornej homogenosti kompozície, ktorý sa stal synonymom hodnotnosti skladateľského procesu a synonymom hodnoty jeho produktu, a konkrétne sa prejavoval snahou vedieť o každom tóne, prečo ho autor napísal...“ (s. 14). Ide o racionalizačný postup, ktorý možno porovnať napríklad s renesančným kontrapunktom, ale v dodekafónii pôsobil racionalizačný princíp ako riadiaci metodický princíp, v renesancii racionalita vystupovala v služobnej úlohe.

Rovnako dôležitú úlohu však zohralo aj presvedčenie skladateľov, že tvorba v Schönbergovom duchu tvorí vrchol nevyhnutného historického vývoja. Spájalo sa s maximalistickou požiadavkou, aby hudobné dielo bolo etickou spoločenskou výpoveďou, pričom skutočná hudobná významnosť sa z diel vytrácala: „Tu možno hľadať i korene začlenenia číselného symbolizmu, číselného mysticizmu (špecifické konštrukcie základných sérií), pretože nijaké vedomie neznesie sémantické vákuum, teda ani hudobné“ (s. 16). Samotný percipient sa ocitol v pozadí záujmu. Dôsledkom ovládnutia kompozičného priestoru axiomatizáciou a algoritmizáciou bola postupná degenerácia hudobnej predstavivosti a „jazyk“ umenia, ktorý je významovo neosvojiteľný. Zjednodušené

povedané, kompozičná práca sa zbavila predstavivosti a preniesla sa na papier, išlo teda o akcentovanie a fetišizáciu hudobného zápisu, ktorý bolo možné verifikovať iba vizuálne a nie sluchovo (hudobným vedomím).

Podobným spôsobom ako k poslucháčovi, sa hudobné myslenie postavilo aj k interpretovi, od ktorého sa žiadal iba „strojovo presný“ prednes bez interpretačného prínosu. „Vývojový oblúk mimohudobného interpretovania historickej pravdy sa teda klenie od Schönbergovej *Klavírnej suity*, op. 25 – v ktorej prvýkrát v dejinách autor vedel o každom tóne, prečo ho napísal – až po Cageovu skladbu *4'33" pre klavír*, v ktorej neodzníe nič...“ (s. 22). Presvedčenie o nevyhnutnej historickej pravde, ktorej pochodeň nesie výlučne skladateľská elita Schönbergových dedičov, viedlo, popri purizme, k neschopnosti prekročiť hranice vlastného uzavretého sveta, k názoru, že hudba sa vyčerpala a všetko už bolo skomponované, k nezájmu o dialóg, teda k tragicky rezignovanému osudu súčasnej vážnej hudby. Východisko z bludného kruhu, podľa autora, umožňuje iba prekročenie spomenutých úzkych ideologických ohraničení. Krízu schönbergovského dedičstva však nemožno absolútne stotožniť s krízou hudby: „Práve vďaka tomu, že hudobné dielo nie je homogénnym celkom, akceptujeme v istom zmysle i schönbergovské úsilie, a práve preto ho vnímame vo významovom viacovinovom prieniku trojuholníka, ktorého vrcholmi sú heroizmus, tragickosť a – absurdnosť. Možno v jeho diele cítime tragickú veľkosť preto, lebo je heroické a nezmyselné. Možno práve preto tu cítime heroizmus, lebo je tragické a absurdné. A možno práve preto tu cítime absurdnosť, lebo heroizmus a tragickosť nevytvárajú predpoklady pre svoje prekročenie...“ (s. 26).

V druhej časti *Aticizmus a azianizmus v hudobnej poetike. Homogénnosť a nehomogénnosť hudobného diela* sa Godár venuje verbálne formulovanej argumentácii poetík: „V ponímaní antickej poetiky a rétoriky predstavuje aticizmus (*atticum genus dicendi*) ideál archaickej antickej jazykovej čistoty, ideál umiernennej jednoduchosti, ideál jasných žánrových hraníc a štýlovej homogénnosti výpovede. Naproti tomu azianizmu (*asianum genus dicendi*) sa pripisuje – keďže aticizmus vzniká ako odklon od prítomnosti a návrat k osvedčeným normám ‚klasikov‘ – akceptovanie jazyka v danej živjej, t.j. nejednotnej a priestorovo heterogénnej podobe, ideál expresívnej, nezvyčajnej či patetickej výpovede, popretie žánrových hraníc a štýlovej klasifikácie“ (s. 30). Godár upozorňuje na to, že dodnes treba brať do úvahy (historický) vplyv rétoriky na myslenie o hudbe (napr. porovnáva Matthesonovo členenie hudobnej skladby v diele *Der Vollkommene Cappelmeister* z roku 1739 s Quintilianovými *Institutiones oratoriae* z 1. stor. n. l.), ale aj na to, že ide o hlbší prejav dvoch protikladov, artikulovaný v umeleckej kultúre v najrozmanitejších podobách (apolónske – dionýzovské; klasické – romantické). Prenáša sa i do dvadsiateho storočia v podobe sporov avantgárd a reštaurácie; progresu a návratu; europocentrizmu a univerzalizmu a pod.

Možnosť analogickej dichotómie v oblasti hudby nastáva až po vzniku média notácie. V súčasnej hudobnej tvorbe ide opäť o rozpor normatívneho a nenormatívneho prístupu, otvorenosti či uzavretosti voči vonkajším podnetom. Nové aspekty tradičného sporu prináša súčasné prehodnotenie stanovísk evolučných teórií – aj do oblasti hudobného myslenia prenikla napr. Darwinova koncepcia prirodzeného výberu, Spencerova koncepcia prechodu od jednoduchosti k zložitosti – t.j. presvedčenia o životnosti jedných útvarov a neživotnosti druhých. O „práve na život“ možno hovoriť iba pri originálnych autoroch a dielach; neživotnosť a efemérnosť prináleží tzv. neoriginálnym epigónom, „druhoradým“ autorom a pod. Ide o stanoviská, ktoré sa stále uplatňujú aj v teoretickej argumentácii končiaceho dvadsiateho storočia. Pôvodné „večné“ presvedčenie teórií devätnásteho storočia o originalite „vrcholných“ tvorcov však jednoducho nezodpovedá modernej materiálnej analýze a nezaujatému pohľadu, podmienenému výskumom zbaveným predsudkov: „Dejinné periódy sa dodnes interpretujú ako životné priestory mnohých ‚kleinmajstrov‘ a hŕstky veľikánov – tvorcov diel, z ktorých neskoršia veda či didaktika odvodzuje kánonické princípy.

Hudobná archeológia odhaľuje skôr skutočnosť, že dobrodružstvo objavovania je skôr dielom „kleinmajstrov“ a velikáni sú syntetici či zavrhnutiahodní „zlodeji“, univerzalisticky spájajúci všetky dobovo dostupné zdroje“ (s. 40).

Tretia časť *Stravinskij a Borges. Pokus o dvojportrét* je venovaná pohľadu na oboch umelcov, z hľadiska paradoxnej reakcie. Paradoxná reakcia chráni vedomie človeka pred neznesiteľným tlakom momentálnej situácie. V rozsiahlej štúdií sa autor zaoberá myšlienkami oboch velikánov vo vzťahu k osobnému životu a umeleckému dielu – pristupuje k nim z viacerých aspektov. V štyroch častiach štúdie (*Paradoxná reakcia, Paradoxná štruktúra, Paradox času, Paradox paradoxu*) sa venuje pochopeniu životnej situácie človeka vo svete, ktoré sa formuje vo vzťahu k predstavám a ideálom; a ktoré je konfrontované s tvrdými životnými podmienkami, osobným smútkom a bolesťou. Godárov komentár k myšlienkam Stravinského i Borgesa v každom momente prekračuje tieto užšie vymedzenia a ilustruje tému názormi mysliteľov antiky, stredoveku, renesancie, ale napríklad aj budhizmu či iných náboženských smerov, pričom sa nevyhýba širším kultúrnym zovšeobecneniam, ktoré rezonujú v mysli dnešného človeka. Predmetom jeho záujmu sa pochopiteľne stáva i paradox samotný, jeho význam pri uchopení sveta; pri racionálnych pokusoch zmocníť sa plynutia či „večnosti“ času. Otázka vnútornej vyrovnanosti človeka v súvislosti s faktom bolesti, utrpenia a smrti má stále zásadný a osudový zmysel, preniká napríklad v podobe Neznámeho (paradox ho vlastne reprezentuje) do myslenia i umenia: „Priятие paradoxu ako východiska nie je rezignáciou, ale podmieňujúcim predpokladom vzniku syntetickej kvality harmónie, predpokladom premeny labyrintu na hominizovaný kozmos, je cestou, ktorá umenie navracia skutočnosti, lebo paradox je látkou, z ktorej je sformovaný vesmír, človek i jeho symboly“ (s. 88).

Vo štvrtej časti *Analýza vplyvu – kompozícia s modelom* rieši nemenej zaujímavý problém umeleckej originality, eklekticizmu a imitácie, ktoré predstavujú dva aspekty umeleckej tvorby. V historickom zmysle sa viažu k úlohe vzoru, aký napríklad pre celý rad umeleckých disciplín predstavoval svojho času Cicero a jeho myšlienky. Úlohu imitácie (pochopenú v širšom zmysle – ako preberanie určitých prvkov, akceptovania určitého vzoru alebo štruktúry) v historickom kontexte nemožno obmedziť iba na úzke didaktické ciele – sama postupne nadobudla celý rad foriem a spôsobov (napr. kompozíciu s vedomým, podvedomým, uvádzaným, zamlčaným modelom). Jedným z jej dôsledkov (autor ich taxatívne uvádza šesť) bolo napríklad sformovanie paradigmatickej väzby (myslenia v kompozičných druhoch) v rámci hudobného umenia. Odlišný postoj vyplynul v dvadsiatom storočí z nastolenie dodekafonickej metódy, ktorá sa tento princíp (kompozície s modelom) pokúsila dôsledne odstrániť (ako prekonaný anachronizmus) z kompozičného vedomia Európy. Návrat k tradícii umožnili až myšlienky polyštýlovosti sedemdesiatych rokov a nástup postmodernej osemdesiatych rokov (sprevádzaný návratom historického vedomia, hrou s technologickými a sémantickými kontextami), pričom za najväčšieho predstaviteľa a zástancu idey kompozície s modelom autor považuje Igora Stravinského.

Autor sa v štúdií vyslovuje i k (politickej a kultúrnej) situácii na Slovensku, v ktorej sa odrazil nános predchádzajúcich období, najmä kalcifikácia umeleckého myslenia, podmienená ždanovovskými päťdesiatymi rokmi, odmäkom novotnovskej éry, husákovskou normalizáciou, havlovskou nežnou revolúciou i hudecovskou nacionalizáciou, pričom tento (generačný) spor s pozmenenou muníciou prebieha na Slovensku dodnes: „Neurotizujúce odstreľovanie prejavov postmodernej (kompozícia s modelom) zástancami pradávnej avantgardy (to, čo sme robili, keď sme boli mladí) zo zákopových pozícií, ktoré zakrývajú rozľad a gumujú pamäť, zakrýva skutočnosť, že prvé prejavy kompozície s modelom sa objavili práve v tvorbe predstaviteľov avantgardy šesťdesiatych rokov (azda len nie proti ich vôli?)...“ (s. 111).

V piatej časti *Je ne suis pas compositeur* sa venuje zmene postavenia básnika a hudobníka v súčasnosti, inšpirovanom vyhlásením básnika Leonarda Cohena o tom, že dnes už nikto nechce byť

básnikom a netúži ani po tomto pomenovaní; a knihou *Je suis compositeur* Arthura Honeggera a podobným uzáverom o skladateľovi. Zánik skladateľa súvisí priamo so zánikom hudby a úvaha o smrti hudby sa, podľa autora, vinie celými dejinami hudby: „Reflektovaná smrť hudby nie je akýsi vyveštený či apokalyptický bod... Hudba vlastne paradoxne umiera neustále – umiera v tom momente, keď zmizne oná vnútorná homeostáza rozumu a citu, keď sa stráca pozitívne spoločenské prostredie. Hudba sa však tiež neustále rodí, pretože je funkciou života“ (s. 118). Godárovi ide predovšetkým o komponovanú hudbu, akou vlastne európska hudba je – a skladateľské myslenie je zvláštnym druhom myslenia, ktoré presahuje aj do iných oblastí.

Godár v tejto štúdií vtipne dokazuje, koľko podnetov vlastne priniesla znalosť kompozičného umenia osobnostiam, ktoré zaraďujeme do mimohudobného sveta. Nejde pritom o osobnosti zanedbateľné. Príkladom môže byť Boris Pasternak, ktorý opustil médium hudby napriek tomu, že v nej nepochybne vynikal, podobne ako neskôr opustil filozofiu, aby sa napokon stal spisovateľom. Hlboká znalosť hudobnej problematiky si však našla svoj výraz v literárnom diele *Doktor Živago*. Ide o dielo, ktoré – určite nie náhodou – predstavovalo hlboký podnet i pre román českého spisovateľa Milana Kunderu *Neznesiteľná ľahkosť bytia*. Obe diela – Pasternaka i Kunderu – predstavovali otvorenú konfrontáciu s politickou mocou, ale analógie životov oboch spisovateľov siahajú ešte ďalej – spájajú sa so serióznym, ba až výnimočným hudobným vzdelaním, ktoré nadobudli už v mladosti; s prepuknutím básnického talentu v období dospievania, pričom profesionálna orientácia na mimohudobný svet (u Kunderu rozhodnutie pre štúdium filmovej réžie a scenáristiky na FAMU) ich hudobné myslenie nepochovala. Celý rad Kunderových myšlienok pretkáva odkaz na postupy skladateľov (napr. Janáček, Schönberga), i na architektonickú konštantu vlastného diela – čísla sedem, ktoré sa týka diel *Žart; Život je inde*, a na sedem častí redukuje aj *Smiešne lásky*. (Kundera dodatočne našiel zdôvodnenie členenia na sedem častí vo svojom *Kvartete*, a sprostredkovane v Beethovenovom *Sláčikovom kvartete cis mol op. 131*.) Znalosť kompozície a Wagnerovho diela pomohla pri analýze mýtu Claudovi Lévi-Straussovi, pretože iba tak mohol mýtus stotožniť s hudobnou kompozíciou, „kladúc mýtus do súradníc hudobného, t.j. partitúrového systému“ (s. 130).

V hudobnej rodine vyrastal i Friedrich Nietzsche, ktorý sa tiež venoval kompozícii – jeho dielo, najmä v počiatočnom období ovplyvnil obdiv k Wagnerovi, načas i blízkemu priateľovi. Dodnes diskutovaná roztržka medzi oboma, ktorá Nietzscheho poznačila na celý život, mohla mať zásadný podnet aj v neakceptovaní Nietzscheho kompozičných schopností Wagnerom: „Nietzsche kedysi venoval Cosime Wagnerovej k narodeninám svoju novo skomponovanú skladbu *Nachklang einer Sylvesternacht*... Keď si túto skladbu Cosima spolu s Hansom Richterom prehrávala, Wagner musel prejsť do susednej miestnosti, tam padol na zem a váľal sa od nezadržateľného rehotu... Klavirista a skladateľ Nietzsche nerezigňoval na kompozíciu, on bol zo skladateľského raja vyhnaný, pričom plamenné meče cherubov nahradil Wagnerov teutónsky rehot“ (s. 136).

Hudba a aktívna znalosť kompozície podmienili i názory Theodora Wiesengrunda Adorna, ktorého ovplyvnil najmä jeho vzťah k Schönbergovi a viedol ho k nastoleniu polárnej kontrapozície progres – regres, t.j. Schönberg – Stravinskij. Pytagorove názory o hudbe motivovali Johanna Keplera, a pytagorovsko-platónska túžba po vyjadrení harmónie vesmíru sa odrazila v dvadsiatom storočí i v myslení Alberta Einsteina, ktorého láska k husliam sa stala povestnou. Súvislosti s hudbou inšpirovali i iné osobnosti, či už to bol Karl Raimund Popper alebo Marvin Minsky. Preto autor dospieva k záveru (opačnému voči proklamovaným tézám o nehodnosti skladateľského povolania), že skladateľské myslenie nemožno považovať za historickú či aktuálnu zbytočnosť, lebo už vyššie spomenuté príklady ukazujú (aj v súvislosti s predpokladanou smrťou hudby), že: „skladateľské myslenie oplodňujúco zasiahlo nielen hudbu, ale aj priestory slova fázovaného v konkrétnom čase i mimočasového čísla, ktorých spoločným menovateľom je usporiadaný zvuk.

*Ešte stále je totiž najúčinnejším realizátorom onej pytagorovsko-platónsko-keplerovsko-einsteinovskej idey harmónie zvuk usporadúvaný ľudskou myslou. Hudba je tá najzbytočnejšia vec, akú človek vytvoril – naozaj si vieme predstaviť svet bez hudby?“*

V poslednej (šiestej) časti *Poznámky k filmovej hudbe* venuje Vladimír Godár pozornosť oblasti, ktorá sa prelína s jeho tvorbou. Z jeho slov vyplýva, že cestu k filmovej hudbe musel objaviť sám: „V dobách mojich štúdií sa filmová hudba považovala za priemyselnú oblasť. Desať rokov som študoval hudobnú kompozíciu, kontrapunkt, harmóniu, tektoniku, inštrumentáciu, hudobné dejiny, no o filmovej hudbe nepadlo počas štúdia ani slovo... meno génia československej filmovej hudby Zdenka Lišku tu nezaznelo ani raz...“ (s. 153). Godár svoje úvahy a spomienky otvára paradoxnou myšlienkou Leonarda Bernstiena, že filmová hudba je dobrá vtedy, keď si ju človek neuvedomuje. Principiálne s ňou nesúhlasí. Je v rozpore nielen s jeho skúsenosťou diváka, ale aj tvorcu. Postupne popisuje vlastnú prácu a vlastne i rozmanitý svet skladateľských úloh na jednotlivých filmoch, ku ktorým hudbu komponoval (ide o vyše dvadsať filmov), početné bizarné situácie v ktorých sa ocital, i výsledky, s ktorými bol či nebol spokojný: „Médiom hudby i médiom filmu obsahujú časový rozmer, preto je ich koordinácia možná, čas filmu však nie je totožný s časom hudby, nie sú navzájom zastupiteľné a kompromisy kvôli výsledku treba robiť z oboch strán. Ak si režisér vopred neujasní samotnú funkciu filmovej hudby, výsledok nemôže byť uspokojujúci. Ak skladateľ nepochopí sémantiku narácie, dopadne to ešte horšie. Univerzálna schopnosť hudby viazať sa s inými médiami nepredstavuje v skutočnosti nič konkrétne, z čoho by sa dalo vychádzať. Slovník, ktorý používa režisér-nehudobník, je pre hudobníka-skladateľa dešifrovateľný len vtedy, keď dešifruje celostnú intenciu diela.“ (s. 159). Zvlášť intenzívny pocit pochopenia a spolupráce mal s Jaroslavom Rihákom (CUDZINCI), so Sašom Gedeonom (NÁVRAT IDIOTA), a viaže sa k nemu i desaťročné spolupráce s Martinom Šulíkom (NEHA, VŠETKO ČO MÁM RÁD, ZÁHRADA, ORBIS PICTUS a iné). Osobitne však hodnotí posledný Šulíkov film KRAJINKA, ktorý vznikol v podmienkach faktickej neexistencie slovenského filmu: „Spomínaný rozpad slovenského filmu zvonka vyzerá ako zničenie technickej základne či absencia finančnej podpory filmu (možno dokonca ako filmárska neschopnosť), zvnútra znamená zánik jednotlivých filmotvorných remesiel, fortieľa, tvorivej atmosféry, stratu presvedčenia, viery v zmysel tvorby i reálnu emigráciu do priestorov, kde má tvorivá práca ešte možnosť prežiť... Nech už je **Krajinka** akákoľvek, v skutočnosti nemožno o nej vôbec hovoriť, lebo slovenský film už umrel a na pohreboch sa zbytočne nerozpráva. To nie je nijaké alibi, to je dnešná skutočnosť...“ (s. 165).

Preto i záver *Poznámok k filmovej hudbe* (obsiahlejších ako tu možno spomenúť) je úprimný – ladebný skôr do trpkého tónu, ak vôbec možno toto eufemické slovo v tejto súvislosti použiť: „Všetky filmy, na ktorých som spolupracoval pred rokom 1989, sa vyrábali v absurdnej atmosfére hrozby možného zákazu. Bez jedinej výnimky. Táto atmosféra musela plodiť odpor a tento odpor sme často chápali ako postačujúcu príčinu pre zrod nového artefaktu. No filmárom tvoriacim po prevrate dýcha na chrbát smrť samotného média...“ (s. 171).

Som zvyknutý na to, že čítanie knihy sa skončí zhasnutím svetla. Godárova kniha je aj v tomto výnimkou – končí sa hudbou. Nosič CD, s jednoduchým názvom *Komorná hudba*, ktorý je k nej doslova „prilepený“ obalom, akoby čarovný svet jeho myšlienok posúval svojim citlivým znením do ešte väčšej hĺbky a meditatívna čistota tónov chcela prehovoriť o blízkosti priateľa a múdreho muža. V tejto knihe a v tejto hudbe som ho našiel.

Oliver Bakoš

**Filmy, v nichž se kola nekradou a náhoda neexistuje**Kristin Thompson: *Storytelling in the New Hollywood.**Understanding Classical Narrative Technique*

Harvard University Press, Cambridge, MA – London 1999.

## Motto knihy:

*Myslím, že jsem v tomto ohledu poněkud staromódní. Mám rád přímočaré filmy, s určitým dramatickým tahem. Chci vědět, co se stane v příštím okamžiku, ne co se stalo loni v Marienbadu. Jestli to bylo loni, jestli to bylo v Marienbadu, jestli se to vůbec stalo.*

*Takový typ scénáře můžete spíchnout během deštivého odpoledne.*

*Kritici mají tendenci předpokládat, že čím podivnější něco je, tím to musí být i hlubší.*

I. A. L. Diamond

Kniha věnovaná analýze *klasické* narativní techniky v *postklasickém* Hollywoodu naznačuje už v názvu svůj záměr – doložit nadvládu *klasického* modu narace i v období tzv. *nového* Hollywoodu. Především ale ukazuje hlavní výhody (i slabiny) *neoformalistického* přístupu, reprezentovaného *wisconsinskou* školou. Thompsonová v předmluvě ke knize tvořené kromě koncepčních kapitol (*Moderní klasicismus a Hollywood – naděje a obavy*) podrobnými analýzami deseti filmů tvrdí, že jde v jistém smyslu o pokračování společné práce Thompsonové, Bordwella a Staigerové *The Classical Hollywood Cinema*.<sup>1)</sup>

Takové tvrzení je oprávněné snad pokud jde o výchozí (*neoformalistický*) přístup k výzkumnému materiálu a (alespoň přibližnou) časovou návaznost (nejstarší z deseti analyzovaných filmů je *VE-TŘELEK* z roku 1979), v žádném případě ale z hlediska širě záběru a metodičnosti práce. Zatímco v knize *The Classical Hollywood Cinema* autoři provedli metodologicky přísný náhodný výběr zkoumaného vzorku jednoho sta filmů z daného období, u kterých pochopitelně nebyly prováděny podrobné analýzy, v případě publikace *Storytelling in the New Hollywood* postupuje Thompsonová přesně opačně: pro účel velmi důkladných analýz vybírá snímky, které jednak dosáhly *kritického uznání* i *diváckého úspěchu*, jednak je měla podle vlastních slov natolik v oblibě, že ji neunavilo ani jejich opakované sledování a podrobné zkoumání, které daný typ analýzy vyžaduje. To je téměř v protikladu vůči snaze konstruovat model „běžného filmu“ (the ordinary film) v práci *The Classical Hollywood Cinema* pomocí náhodného, *bezpředsudečného* výběru *zbaveného* kritéria výjimečnosti.

Kristin Thompsonová provedla také *dílčí* výzkum sledující narativní strukturu vybraných filmů od *desátých* do *devadesátých* let minulého století. I zde byl výběr značně *subjektivní* a řídil se *kritériem* dostatečné *pestrosti* zastoupení různých režisérů, žánrů, studií a nákladnosti filmů. Cílem výzkumu bylo *empiricky* doložit *dílčí* tezi knihy, která proti *tradičnímu* modelu (uplatňovanému ve většině *scenáristických* manuálů), vycházejícímu z dělení *tradičního* narativního filmu do *tří* částí, staví jako *adekvátnější* model *čtyřdílné* struktury. Podle Thompsonové je *převážná* část (nejen) *hollywoodských* filmů rozdělena do *čtyř* aktů, „*bodů obratu*“ (turning points), tedy pro *naraci* *zásadních* událostí či *proměn*.<sup>2)</sup>

1) David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York 1985.

2) I když Thompsonová netvrdí, že *„klasické“* *proporčnosti* je *nutnou* podmínkou *divácké úspěšnosti*, ukazuje její *funkčnost* pro *výstavbu* „*dobře*“ *konstruovaného* narativu. Pro *hlubší* vysvětlení



Thompsonová předvedla bravurní neoformalistické analýzy v knize *Breaking the Glass Armor*<sup>3)</sup> z roku 1988, kde také v úvodní kapitole provádí velmi důležité rozlišení čtyř rovin významu: referenční, explicitní, implicitní a symptomatické, přičemž neoformalismus klade zjevně důraz na rovinu referenční a explicitní. Interpretace, spojená s rovinou implicitní a symptomatickou, je pro neoformalismus podle Thompsonové pouze „jedním nástrojem z mnoha“.<sup>4)</sup> Pro podrobnější sledování vztahu neoformalismu k interpretaci a analýze, který stojí i za výslednou podobou knihy *Storytelling in the New Hollywood*, je ovšem nutné se obrátit zejména ke knize Davida Bordwella *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*<sup>5)</sup> a k jeho textu *Poetics of Cinema*.<sup>6)</sup> Podle Bordwella interpretovat film znamená připisovat mu implicitní či symptomatické významy, přičemž kritici upřednostňující interpretativní přístup vycházejí z předpokladu, že kompozice filmu je pouhým nositelem těchto typů významů. Bordwell oproti tomu klade důraz na kompozici, konstrukční principy a jejich účinek. Uznává sice, že v některých případech (SEDMÁ PEČETĚ) se význam může stát dominantou, ale v mnoha jiných je základem filmové kompozice narativní referenčnost a abstraktní významy jsou podružné (to je případ většiny produkce populární kinematografie – tedy i filmů nového Hollywoodu, které analyzuje Thompsonová).

Bordwellovo kritické přehodnocení interpretační tradice v *Making Meaning* sice nedosahuje radikálnosti odmítavého postoje např. Susan Sontagové nebo Jonathana Cullera k interpretaci literárního díla (dokonce se od nich výslovně distancuje), zřetelně se v něm ovšem projevují jednak nároky a ambice dějin formy a analýzy stylu v diachronní perspektivě, jednak kritický postoj k „velkým teoriím“ a k tzv. SLAB teorii. Zájem „velkých teorií“ (Grand Theories) o film je součástí jejich snahy o široce založenou charakteristiku společnosti, historie, jazyka – těmito „velkými teoriemi“, zahrnujícími do svého spektra film, jsou kulturalismus a teorie subjektové pozice (Subject-position theory – psychoanalytické, marxistické či poststrukturalistické pojetí subjektu).<sup>7)</sup> Akronym SLAB pak označuje saussureovskou semiotiku, lacanovskou psychoanalýzu, althusserovský marxismus a barthesovskou teorii textu, přičemž každá z těchto teorií je soustředěná kolem nějaké doktríny.

Proti tomu Bordwell staví historickou poetiku filmu (Historical Poetics of Cinema), upřednostňující řešení konkrétních problémů při absenci doktrinálního přístupu. Je-li předmětem poetiky způsob tvorby uměleckého díla, historická poetika filmu si klade otázky: jaké principy se uplatňují při tvorbě filmu? pomocí jakých prostředků film působí na diváka? jak a proč se tyto principy za konkrétních empirických podmínek formulovaly, popř. měnily? Jak poznamenává Henry Jenkins, historická poetika se zajímá spíše o vysvětlení než o interpretaci, estetické principy chápe jako historická fakta, která je nutné uchopit v širším kontextu filmové produkce, distribuce

---

by ale bylo zřejmě nutné obrátit se ke kognitivní psychologii. Jak upozorňuje Plantinga, scenáristické manuály používají často podobné pojmy, jako psychologové při popisu struktury lidských emocí. Narativní struktura je zaměřena na vyvolávání emoční, tělesné a kognitivní zkušenosti. Srov. Carl Plantinga, *Movie Pleasures and the Spectator's Experience: Toward a Cognitive Approach*. ([www.hanover.edu/philos/film/vol\\_02/planting/htm](http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/planting/htm))

- 3) Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton 1988.
- 4) Podrobněji srov. Kristin Thompsonová, *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. „Illuminace“ 10, 1998, č. 1, s. 5 – 36.
- 5) David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA – London 1996.
- 6) David Bordwell, *Poetics of Cinema*. ([www.geocities.com/david\\_bordwell](http://www.geocities.com/david_bordwell))
- 7) Srov. David Bordwell, *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*. In: David Bordwell – Noël Carroll (Ed.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison – London 1996, s. 3 – 37.

a recepce.<sup>8)</sup> Jenkins také zmiňuje potenciál historické poetiky filmu pro postižení formálních proměn, např. eliptického narativu, nesouvislého střihu či používání neobvyklých úhlů kamery v postklasickém Hollywoodu, představitelé wisconsinské školy ovšem ve skutečnosti už v práci *The Classical Hollywood Cinema* odmítli tvrzení o zásadní proměně stylu a narace klasického Hollywoodu, přičemž kniha Kristin Thompsonové je dosud nejdůkladnějším pokusem o popření tvrzení o postklasičnosti současného hollywoodského filmu.<sup>9)</sup>

Historická poetika filmu (resp. její neoformalistická východiska) je kritizována pro podhodnocení implicitních a symptomatických významů. Ira Bhaskar se snaží (na příkladu Dreyerova filmu SLOVO) ukázat, že Bordwellovy stylistické analýzy jsou neadekvátní a redukující svou eliminační tematiku.<sup>10)</sup> Proti Bordwellovu pojetí staví Bachtinovu a Medveděvovu formulaci historické poetiky, jejíž role je připravit historickou perspektivu pro syntetizující definici poetiky sociologické. Narativní text nemůže být podle Bachtina pochopen bez dekodování vložených kulturních významů. A dále, pro spojení významu s promluvou coby historickým a sociálním aktem musí historická poetika konfrontovat historický kontext promluvy s jejími sociokulturními podmínkami. Historická poetika si tak vyžaduje kontextualizaci jak samotného textu, tak i vnímatele, přičemž Bhaskar přiznává Bordwellovi vědomí nutnosti druhého, ale namítá podcenění prvního. Zde už oprávněnost námitek pokulhává – vyčítat malý důraz na kontext neoformalistické poetice, která se podle Bordwella výslovně zaměřuje především na zkoumání „historického kontextu, narativní formy a filmového stylu“, je nevěrohodné. Pro diachronní přístup ke zkoumání filmového stylu je historický kontext dokonce hlavním předmětem zájmu – to, že není využit ve prospěch hlubšího průzkumu implicitních a symptomatických významů, je sice pravda, ale je to jen opakování stejné námítky v jiné formulaci.

Thompsonová už v *Breaking the Glass Armor* definuje transtextuální motivaci přítomnosti konkrétního prostředku v díle – jedná se o „jakýkoli odkaz ke konvencím jiných uměleckých děl“<sup>11)</sup> a při podrobném zkoumání hollywoodských žánrových filmů je vnímání kontextu díla v historické perspektivě samozřejmostí. Vědomí nutnosti kontextualizace recepce je jasně patrné v kapitole věnované filmu VETŘELEC – Thompsonová upozorňuje na proměnu divácké zkušenosti v čase, kdy diváci při premiérovém uvedení filmu v roce 1979 vnímali nutně narativní mechanismy jinak a vytvářeli si jiné hypotézy než ti, kteří již znají Sigourney Weaverovou jako etablovanou filmovou hvězdu a jako hrdinku dalších pokračování VETŘELCE (zjednodušeně řečeno, přežití postavy ztělesněné Weaverovou se jevílo mnohem méně pravděpodobné).

O tom, že analýzy se soustředí především na problém konstrukce narativu a fungování narativních mechanismů, svědčí už samotné uspořádání a vnitřní členění jednotlivých kapitol. Analýzy jsou rozděleny do tří skupin, a to podle toho, zda jsou věnovány filmům s jednou hlavní postavou (TOOTSIE, NÁVRAT DO BUDOUCNOSTI, MLČENÍ JEHŇÁTEK, NA HROMNICE O DEN VÍCE), se dvěma (HLEDÁM SUSAN, ZN.: ZOUFALE, AMADEUS, HON NA PONORKU RUDÝ ŘÍJEN), nebo s více ústředními protagonisty (RODIČOVSTVÍ, VETŘELEC, HANA A JEJÍ SESTRY). Vnitřní členění analýz je pak určováno teorií o třech bodech obratu, dělicích narativu do čtyř částí. Tento model, který podle Thompsonové vystihuje

8) Henry Jenkins, *Historical Poetics*. In: Joanne Hollows – Mark Jancovich (Ed.), *Approaches to Popular Film*. Manchester – New York 1995, s. 99 – 122.

9) Tomuto sporu jsem se podrobněji věnoval jinde (*Styl a narace v novém Hollywoodu*. „Kino-Ikon“ 5, 2001, č. 2, s. 255 – 262), proto jen stručně: v posledních letech se poměrně zřetelně vyprofilovaly dva „nepřátelské tábory“ filmologů. V jednom jsou obháječi postklasicismu nového Hollywoodu (Elsaesser, Wyatt, Corrigan...), ve druhém jeho odpůrci (Thompsonová, Bordwell, Buckland...).

10) Ira Bhaskar, „*Historical Poetics*“, *Narrative, and Interpretation*. In: Toby Miller – Robert Stam (Ed.), *A Companion to Film Theory*. Malden, MA – Oxford, 1999, s. 387 – 412.

11) K. Thompsonová, *Neoformalistická filmová analýza...*, s. 16.

strukturu naprosté většiny hollywoodských filmů, není chápán jako bezvýjimečný – ojedinele se mohou vyskytovat například filmy postrádající jakoukoli změnu, která by mohla být chápána jako bod obratu (např. *IT'S A MAD MAD MAD MAD WORLD*).

Rafinovanost, zručnost, preciznost, to jsou ty vlastnosti alespoň části produkce nového Hollywoodu, které ji spojují se zlatým věkem Hollywoodu klasického – tento názor Thompsonová dokládá podrobnými analýzami výstavby narativu, přičemž komplexnost filmu je spolutvořena mnohostí a obratným využitím motivů, konzistentní konstrukcí postav a cílů, k nimž jejich jednání směřuje, „klasickým“ spojováním scén pomocí náznaků (*dangling cause*) a dialogických navození (*dialogue hook*). Specifickým produktem změny scenáristické praxe po krachu studiového systému jsou velmi subtilní, při prvním sledování nepostřehnutelné motivy (Thompsonová uvádí např. intertextovou hříčku v *NÁVRATU DO BUDOUCNOSTI*, motivovanou shodou jména jednoho z herců Christophera Lloyda se slavným komikem Haroldem Lloydem). Scenáristé, kteří nejsou vázáni smlouvami se studií a často přepracovávají scénáře po řadu let, vkládají takováto z hlediska diváckého úspěchu prakticky bezcenné motivy coby známku jistého typu virtuozity.

Rozdíl v přístupu historické poetiky oproti donedávna prominentní ideologické kritice např. v podobě feministické interpretace filmu je zjevný především v případě *VETŘELCE*, který byl oblíbeným objektem právě pro feministicky orientované kritiky. Film přestává být realizací apriorních, ahistorických mechanismů, ale je na něj pohlíženo z hlediska způsobu konstrukce narativu; a k interpretaci Thompsonová přistupuje jen proto, aby proti ideologické verzi postavila jako účelnější interpretaci motivovanou kontextuálně.

Pravdou je, že výsledek pečlivé práce Kristin Thompsonové vyvolává při četbě v určitém okamžiku neodbytný dojem stereotypnosti a pocit únavy (chybí mu pochopitelně ona svůdnost „hloubky“ některých interpretací). Mimo to nesouhlasím s hodnocením vztahu nového a klasického Hollywoodu, jaké Thompsonová předkládá. Důležitější ale je, že neoformalismus obrací pozornost zpět k filmu v jeho „filmovosti“, představitelé wisconsinské školy se věnují problémům filmové narace, filmového stylu či recepce filmu (což mimo jiné produktivně „pluralizuje“ pole výzkumu a „komerční“ /populární/ film se stává plnohodnotným předmětem vědeckého zájmu, aniž by byl předem stigmatizován jako produkt určité ideologie). Publikace *Storytelling in the New Hollywood* je pak také výsledkem „zempiričtění“ filmové historie/teorie, které se ukazuje být velmi produktivní, inspirativní a pro sebevědomí filmologie jako oboru nezbytné. Jak říká David Bordwell, velké teorie přicházejí a odcházejí, zatímco výsledky výzkumů zůstávají.

Pavel Skopal

## Příloha

## Z přírůstků knihovny NFA

## FILM CRITICISM

Film Criticism. – Vol. 25, Winter 2000-01,  
No. 2. – Meadville, PA: Allegheny College.  
ISSN 0163-5069

**Z obsahu:** Ewa MAZIERSKA – Laura RASCAROLI: *Trapped in the Present: Time in the Films of Wong Kar-Wai*, s. 2 – 20; Michael WALSH: *Building a New Wave: Australian Films and the American Market*, s. 21 – 39; André Bazin on *Film Technique: Two Seminal Essays (translated and edited by Bert Cardullo)*, s. 40 – 62.

## FILM CRITICISM

Film Criticism. – Vol. 25, Spring 2001-02,  
No. 3. – Meadville, PA: Allegheny College.  
ISSN 0163-5069

**Z obsahu:** Brian McDONNELL: *Postwar Hollywood Representations of New Zealand*, s. 6 – 21; Davinia THORNLEY: *White, Brown or "Coffee"? Revisioning Race in Tamahori's Once Were Warriors*, s. 22 – 36; Lawrence McDONALD: *Adaptation and Sequel: The Limitations of What Becomes of the Broken Hearted*, s. 37 – 45; Anthony ADAH: *Post-and Re-Colonizing Aotearoa Screen: Violence and Identity in Once Were Warriors and What Becomes of the Broken Hearted?*, s. 46 – 58; Andrew HORTON: *Udderly Hilarious: New Directions in New Zealand Comedy as Seen in Harry Sinclair's The Price of Milk*, s. 59 – 69.

## FILM HISTORY

Film History. – Vol. 13, 2001, No. 2. – London:  
John Libbey & Company Ltd.  
ISBN 1-86462-028-5  
ISSN 0892-2160

**Z obsahu:** Stephen BOTTOMORE: *Introduction: Non-Fiction Film*, s. 115 – 117; Vanessa TOULMIN: *"Local films for local people": Travelling showmen and the commissioning of local films in Great Britain, 1900 – 1902*, s. 118 – 137; Paula AMAD: *Cinema's "sanctuary": From pre-documentary to documentary film in Albert Kahn's Archives de la Planète (1908 – 1931)*, s. 138 – 159; Stephen BOTTOMORE: *Rediscovering early non-fiction film*, s. 160 – 173;

Charles "Buckey" GRIMM: *Carl Louis Gregory: Life through a lens*, s. 174 – 184;

Nicholas HILEY – Luke McKERNAN: *Reconstructing the news: British newsreel documentation and the British Universities Newsreel Project*, s. 185 – 200; Vance KEPLEY, Jr.: *The Order of Point of Order*, s. 200 – 215; Maria San FILIPPO: *What a long, strange trip it's been – William Greaves' Symbiopsychotaxiplasm: Take One*, s. 216 – 230.

## FILM HISTORY

Film History. – Vol. 13, 2001, No. 3. – London:  
John Libbey & Company Ltd.  
ISBN 1-86462-028-5  
ISSN 0892-2160

**Z obsahu:** J. J. PHELAN: *Motion Pictures as a Phase of Commercialized Amusement in Toledo, Ohio*, s. 238 – 315; *Section One – Physical Features*, s. 240 – 250; *Section Two – Mental Effects and Educational Significance*, s. 251 – 269; *Section Three – The Moral and Physical Effects of the Movies*, s. 270 – 284; *Section Four – Non-Commercialized Amusements and Community Work Among the Young*, s. 285 – 304; *Section Five – Appendices*, s. 305 – 315.

## FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 55, Fall 2001, No. 1. – Berkeley: University of California Press.  
ISSN 0015-1386

**Z obsahu:** Mark RAPPAPORT: *I, Jean Seberg*, s. 2 – 13; Richard NEUPERT: *Trouble in Watermelon Land: George Pal and the Little Jasper Cartoons*, s. 14 – 26; Susan FELLEMAN: *Dirty Pictures, Mud Lust, and Abject Desire: Myths of Origin and the Cinematic Object*, s. 27 – 40.

## FILMEXIL

Filmexil. – October 2001, Nr. 14. – Berlin: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek Berlin.  
ISBN 3-88377-676-9  
ISSN 0942-7074

**Z obsahu:** Guy STERN: *The Eternal Road. Ein Film um und über Kurt Weill*, s. 4 – 9;

Anno MUNGEN: *Theatermusik als Filmmusik. Kurt Weills „Dreigroschen“ – Musik als Adaption für den Film von G. W. Pabst*, s. 9 – 25; Anno MUNGEN: *Auf dem Weg zu einer „Filmoper“*. Kurt Weills *Musikexperimente in Fritz Langs You and Me*, s. 25 – 35; Edelgard ABENSTEIN: *Broadway Bobby und die Wiener Musik. Der Walzerkönig Robert Stolz*, s. 35 – 47; Albrecht DÜMLING: *Neue Volkslieder für einen erwachenden Kontinent. George Dreyfus: Film- und Fernsehkomponist in Australien*, s. 47 – 58.

#### HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 21, October 2001, No. 4. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST. ISSN 0143-9685

**Z obsah:** Andrew HOSKINS: *New Memory: mediating history*, s. 333 – 346; Catherine FOWLER: *Sites of Contestation: the place of Alfred Machin in early Belgian cinema*, s. 347 – 360; Ron BECKER: *“Hear-and-See Radio” in the World of Tomorrow: RCA and the presentation of television at the World’s Fair, 1939 – 1940*, s. 361 – 378; Susan HOLMES: *“The Infant Medium with the Adult Manner”: the “X” film “on television”, 1952 – 1962*, s. 379 – 398; Kevin HOWLEY: *Talking about Public Affairs Programming: WFHB and the legacy of listener-sponsored radio*, s. 399 – 416.

#### JOURNAL

Journal of Film Preservation. – October 2001, No. 63. – Bruxelles: Fédération Internationale des Archives du Film – FIAF. ISSN 1609-2694

**Z obsah:** Abdelkadel BENALI: *Le cinéma colonial: patrimoine emprunté*, s. 2 – 6; Marc Henri PIAULT: *L’exotisme et le cinéma ethnographique: la rupture de La Croisière noire*, s. 6 – 17; Peter J. BLOOM: *Hygienic Reform in the French Colonial Film Archive*, s. 17 – 24; John EMERSON: *L’Autre dans son propre territoire: le cinéma australien et les cultures aborigènes*, s. 24 – 29; Alberto ELENA: *Spanish Colonial Cinema: Contours and Singularities*, s. 29 – 36; Aurelio de los REYES: *Francisco Villa: The Use and the Abuse of Colonialist Cinema*, s. 36 – 41; Steve UNGAR: *Léon Poirier’s L’Appel du silence and the Cult of Imperial France*, s. 41 – 47; Benjamin STORA: *Les images de deux guerres, coloniales et impériales*, s. 47 – 50;

Éric Le ROY: *Le fonds cinématographique colonial aux Archives du film et du dépôt légal du CNC (France)*, s. 55 – 60; Marc FERRO: *A qui appartiennent les images?*, s. 60 – 68.

#### LITERATURE/FILM QUARTERLY

Literature/Film Quarterly. – Vol. 29, January 2001, No. 1. – Salisbury, MD: Salisbury State University. ISSN 0090-4260

**Z obsah:** Carole ZUCKER: *“God Don’t Even Hear You,” or Paradise Lost: Terrence Malick’s Days of Heaven*, s. 2 – 9; Karen PIKE: *Bitextual Pleasures: Camp, Parody, and the Fantastic Film*, s. 10 – 22; Steven D. SCOTT: *“Like a Box of Chocolates”: Forrest Gump and Postmodernism*, s. 23 – 32; Peter N. CHUMO: *“The Greatest Social Climber since Cinderella”: Evita and the American Success Story*, s. 32 – 36; Joseph MILLS: *Roller Coasters, Aristotle, and the Films of Woody Allen*, s. 37 – 43; M. Lynda ELY: *The Untold Want: Representation and Transformation, Echoes of Walt Whitman’s Passage to India in Now, Voyager*, s. 43 – 52; Don KUNZ: *Alan Parker’s Adaption of Roddy Doyle’s The Commitments*, s. 53 – 57; Susan Tetlow HARRINGTON: *Alan Parker, Again: Angela’s Ashes*, s. 58 – 61; Ernest MATHIJS: *Reel to Real: Film History in Pynchon’s Vineland*, s. 62 – 70; Don KUNZ: *History, Film, and the “Cinematic Historian”*, s. 71 – 72; Peter LEV: *Naremore & Noir: More than Night*, s. 73 – 74; Susan WHEATLEY: *Cinema Europe: The Other Hollywood*, s. 75 – 81.

#### LITERATURE/FILM QUARTERLY

Literature/Film Quarterly. – Vol. 29, April 2001, No. 2. – Salisbury, MD: Salisbury State University. ISSN 0090-4260

**Z obsah:** Kenneth S. ROTHWELL: *How the Twentieth Century Saw the Shakespeare Film: “Is it Shakespeare?”*, s. 82 – 95; Arthur LINDLEY: *Scotland Saved from History: Welles’s Macbeth and the Ahistoricism of Medieval Film*, s. 96 – 100; Daid G. HALE: *Order and Disorder in Macbeth, Act V: Film and Television*, s. 101 – 106; Mary LINDROTH: *“Some Device of Further Misery”: Taymor’s Titus*, s. 107 – 115; Hugh H. DAVIS: *My Own Private Idaho and Shakespeare in the Streets*, s. 116 – 121; Sujata IYENGAR: *Shakespeare in HeteroLove*, s. 122 – 127; Yong LI LAN: *Returning to Naples: Seeing the End in Shakespeare Film Adaptation*, s. 128 – 134; Thomas A. PENDELTON: *What [?]*

*Price [?] Shakespeare [?]*, s. 135 – 146;  
John C. TIBBETTS: *Backstage with the Bard: or, Building a Better Mousetrap*, s. 147 – 152.

MONTAGE/AV

Montage/av. Jg. 10, 2001, Nr. 2 – Berlin:

Gesellschaft für Theorie & Geschichte  
audiovisueller Kommunikation.

ISSN 0942-4954

**Z obsah:** Raphaëlle MOINE: *Von Tisch zu Bett.*

*Analyse eines filmischen Klischees*, s. 9 – 20;

Frank KESSLER: *Eyes Wide Shut. Hinter den  
Kulissen des Festes*, s. 21 – 28; Hans J. WULLF:  
*Bier und Blasmusik. Das Fest in den Filmen  
Jiří Menzels*, s. 29 – 36; Ludger KACZMAREK:

“*When Men Get Merry*”. *Vom Feiern im Wald  
in The Adventures of Robin Hood*, s. 37 – 42;

Ralf ADELMANN – Judith KEILBACH – Markus  
STAUFF: „*Soviel Gefühle kann's nicht geben!*“

*Typisierung des Feierns und Jubelns im  
Fernsehspport*, s. 43 – 58; Martina ROEPKE:

*Feiern im Ausnahmezustand. Ein privater Film  
aus dem Luftschutzkeller*, s. 59 – 66;

Vinzenz HEDIGER: *Das Popcorn-Essen als  
Vervollständigungshandlung der synästhetischen  
Erfahrung des Kinos. Anmerkungen zu einem  
Defizit der Filmtheorie*, s. 67 – 76;

Christine N. BRINCKMANN: *Unsägliche Genüsse*,  
s. 77 – 85.

SCREEN

Screen. – Vol. 42, Autumn 2001, No. 3. – Glasgow:

University of Glasgow.

ISSN 0036-9543

**Z obsah:** Emilie ALTENLOH: *A Sociology of  
the Cinema: the Audience*, s. 249 – 293;

Judith HALBERSTAM: *The transgender gaze in  
Boys Don't Cry*, s. 294 – 298;

Lisa HENDERSON: *The class character of Boys  
Don't Cry*, s. 299 – 303.

TRAFIC

Trafic. – Automne 2001, No. 39. – Paris:

P. O. L. éditeur.

ISBN 2-86744-799-2

**Z obsah:** Marie Anne GUERIN: *L'amour enfui*,  
s. 5 – 15; Luc MOULLET: *Mon travail*,

s. 16 – 27; Vincent NORDON: *Tondemonai!  
ou les deux tombes de Mizoguchi*, s. 28 – 49;

Mathias LAVIN: *Paroles et atonie*, s. 49 – 57;

Jean-Luc NANCY: *Icone de l'acharnement.*

*Trouble Every Day de Claire Denis*, s. 58 – 64;

Nicole BRENEZ: *Le grand style de l'époque.*

*Baise-moi. les filles mieux que les Ménades,*

*plus obscures que les Erinyes*, s. 65 – 72;

Mark RAPPAPORT: *Le syndrome „Survivor“  
ou Qui a tué le montage?*, s. 73 – 81;

Patrice ROLLET: *Et in Arcadia Murnau*,

s. 82 – 99; Jean-François BUIRÉ: *Le petit*

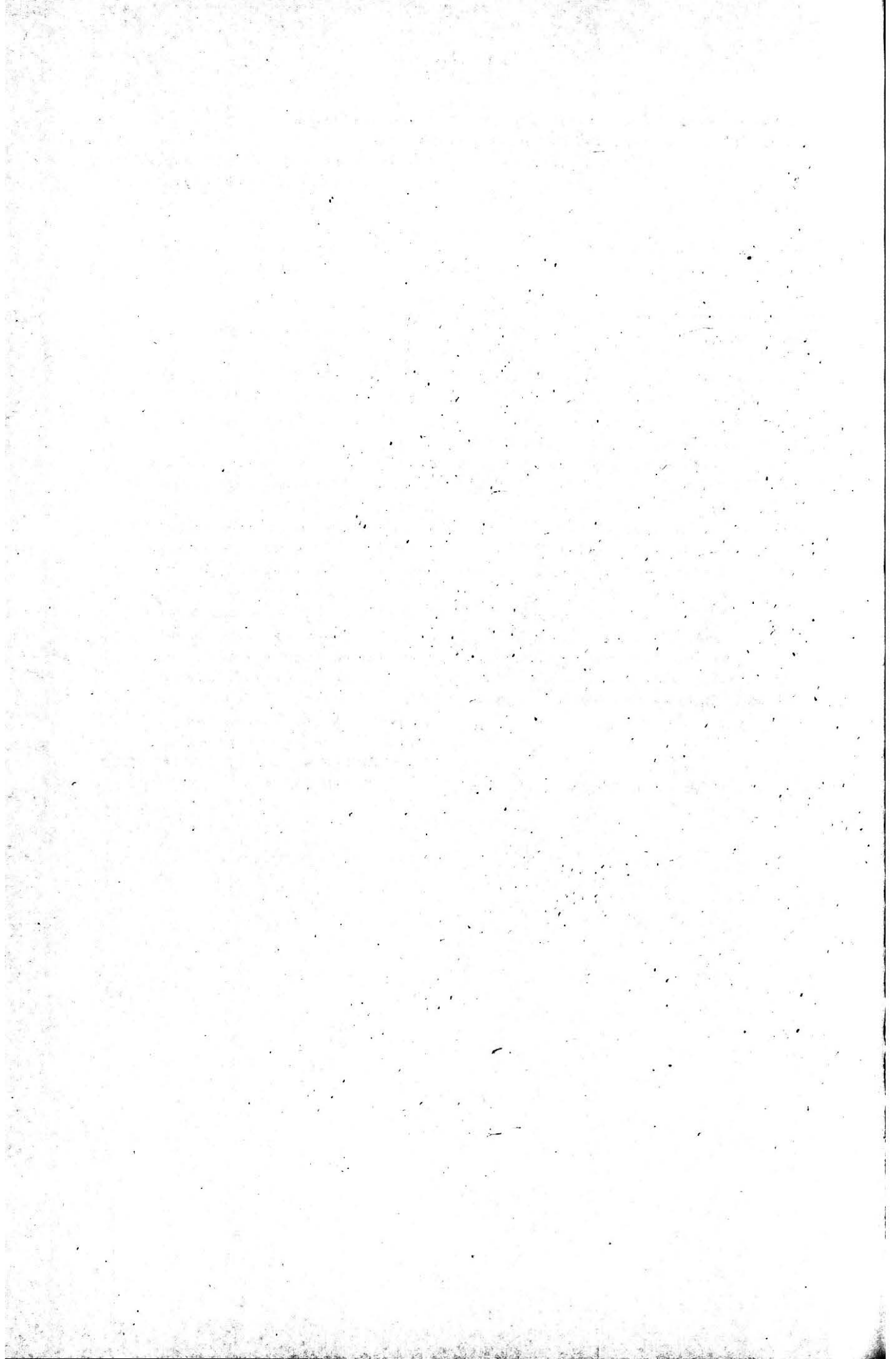
*théâtre de John Ford*, s. 100 – 109;

Barbara Le MAITRE: *Depardon, face*

*à la mer (face à la guerre)*, s. 110 – 116;

Víctor ERICE: *Parole de Don Luis*, s. 117 – 122;

Manny FARBER: *Luis Buñuel*, s. 123 – 128.



## OBSAH XIII. ROČNÍKU ILUMINACE

### Články

BAEQUE, Antoine de: <i>Les Cahiers du cinéma.</i> <i>Část II – První čísla, první potyčky</i> .....	č. 1 / s.	45 – 72
BAKOŠ, Oliver: <i>Pohyb vo filme a možnosti kontemplácie</i> .....	3 /	63 – 70
CARROLL, Noël: <i>Definování pohyblivého obrazu</i> .....	2 /	5 – 32
CIESLAR, Jiří: <i>Meditace nad jedním monologem</i> .....	3 /	35 – 50
ČECHOVÁ, Briana: <i>Napoleon podle Abela Gance.</i> <i>Obrazy, které se dožadují hudby</i> .....	2 /	59 – 79
GUNNING, Tom: <i>Kino atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda</i> .....	2 /	51 – 57
ISHAGHPOUR, Youssef: <i>Televize. Reprezentovatelné: nástup světa</i> <i>jako obscénnosti</i> .....	4 /	41 – 50
KLEPIKOV, Milan D.: <i>Bod zlomu</i> .....	2 /	41 – 50
KLIMEŠ, Ivan: <i>Pohyb filmu v kinematografu</i> .....	3 /	81 – 90
LEUCHTER, Tyson: <i>Střety s Reálnem</i> .....	1 /	23 – 34
MARCELLI, Miroslav: <i>Myslel v obrazech</i> .....	3 /	13 – 20
MICHALOVIČ, Peter – ZUSKA, Vlastimil: <i>Dvojitá spirála žánru western.</i> <i>Mackennovo zlato</i> .....	3 /	21 – 26
MOUCHA, Josef: <i>Zrození múzy</i> .....	4 /	17 – 25
PETŘÍČEK jr., Miroslav: <i>Gilles Deleuze. Film 1. Obraz-pohyb</i> .....	3 /	7 – 11
PTÁČEK, Luboš: <i>Metafora letu. Pohyb mezi nebem a zemí,</i> <i>mezi filmem a literaturou a mezi Ruskem a světem</i> .....	3 /	71 – 80
Redakce Cahiers du cinéma: <i>Young Mr Lincoln Johna Forda</i> .....	1 /	72 – 116
SCICCHITANO, Altiero: <i>2001: propastná nuda</i> .....	4 /	5 – 16
SUK, Radovan: <i>Virus jako kolektivní a neviditelný hrdina.</i> <i>Srovnání dvou verzí filmu Věc</i> .....	3 /	27 – 33
SZCZEPANIK, Petr: <i>Fotogram jako diferenciální prvek</i> <i>kinematografického pohybu. Několik otázek nad Deleuzovými</i> <i>knihami o filmu z perspektivy „kinematografické“</i> .....	3 /	51 – 61
SZCZEPANIK, Petr: <i>„Podívej, jak se měním!“</i> <i>Morfing a fenomenologie speciálních efektů</i> .....	4 /	27 – 35
THEIN, Karel: <i>Barva proti zvuku aneb Triumf trichromního</i> <i>Technicoloru. Stručná poznámka k rytmu filmových dějin</i> .....	2 /	33 – 40
TIPPNEROVÁ, Anja: <i>Kolja jako symptom.</i> <i>Ideologie, fantasma a návod ve filmu Jana Svěráka</i> .....	1 /	35 – 44
ŽIŽEK, Slavoj: <i>Podrost slasti.</i> <i>Jak se populární kultura může stát úvodem do Lacana</i> .....	1 /	5 – 22
ZUSKA, Vlastimil: viz MICHALOVIČ, Peter		



## Rozhovory

BIETTE, Jean Claude – PIERRE, Sylvie: <i>Po jedenácti letech.</i> <i>Rozhovor s Jacquesem Rivettem o Serge Daneyovi</i> .....	4 /	65 – 72
<i>Jacques Rivette, strážce. Rozhovor Serge Daneye a Jacquese Rivetta</i> <i>ze stejnojmenného filmu Claire Denisové</i> .....	4 /	51 – 63
MAREŠ, Petr: <i>Z pekárny do muzea.</i> <i>Rozhovor se Stefanem Dröblerem</i> .....	2 /	81 – 89
PIERRE, Sylvie: viz BIETTE, Jean Claude		

## Úvody a doslovy k článkům, rozhovorům a edicím

HOPPE, Jiří: <i>Sovětský pohled na československou novou vlnu</i> <i>(Úvod k edici)</i> .....	1 /	117 – 121
PACVOŇ, Michal: <i>Kinematografie ve věku obscénnosti</i> .....	4 /	37 – 39

## Edice a materiály

<i>Sovětský dokument o nové vlně</i> .....	1 /	122 – 139
TABERY, Karel: <i>České němé filmy v Paříži</i> .....	4 /	73 – 98
TABERY, Karel: <i>Ve znamení kopretiny.</i> <i>Gaumont a jeho filiálka v Praze</i> .....	2 /	91 – 118

## Dvoj pohledy

MARCELLI, Miroslav: <i>Čarodějník z manželského obradu odchází</i> .....	3 /	91 – 93
MARCELLI, Miroslav: <i>Nijaká hlĺbka, iba slová na povrchu obrazu</i> .....	4 /	101 – 104
MARCELLI, Miroslav: <i>Tanec jako otváranie svetov</i> .....	1 /	141 – 143
MARCELLI, Miroslav: <i>V znamení medveďa</i> .....	2 /	119 – 122
PETŘÍČEK jr., Miroslav: <i>Američan v Paříži čili skutečnost v muzikálu</i> .....	1 /	144 – 146
PETŘÍČEK jr., Miroslav: <i>Excalibur aneb Duše obrněná tělem</i> .....	3 /	94 – 96
PETŘÍČEK jr., Miroslav: <i>Mind Your Own Fuckin' Business, Man!</i> .....	4 /	105 – 107
PETŘÍČEK jr., Miroslav: <i>Mistr Sun o umění gangsterky</i> .....	2 /	123 – 125

## Obzor

BAKOŠ, Oliver: <i>Čo s láskami, ktoré nikto nechce</i> <i>(Úvaha o filme Samotáři)</i> .....	2 /	130 – 135
BAKOŠ, Oliver: <i>Rozhovory s Foucaultom</i> <i>(Michel Foucault: Moc, subjekt a sexualita. Články a rozhovory)</i> .....	1 /	153 – 157
BAKOŠ, Oliver: <i>Úvahy o hudbe a filmovej hudbe</i> <i>(Vladimír Godár: Luk a lýra. Šesť pohľadov na hudobnú poetiku)</i> .....	4 /	113 – 118

BENDOVIÁ, Helena: <i>Rozpohybované termíny</i> (Seymour Chatman: Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu) .....	<b>2 /</b>	136 – 138
BREGANT, Michal: <i>Karel Vachek: Bohemia docta aneb Labyrint světa a luthauz srdce (Božská komedie) (Laudatio)</i> .....	<b>2 /</b>	143 – 144
BREGANT, Michal: <i>Rastr v prostoru a čase (města) (Filmová místa 1)</i> .....	<b>2 /</b>	138 – 140
KOLÁŘ, Jan: <i>Teorie, kritika nebo osobní strategie?</i> (Peter Brunette – David Wills: Screen/play. Derrida and Film Theory) .....	<b>1 /</b>	147 – 153
MICHALOVIČ, Peter: <i>Filozofická reflexia básnikovej věci</i> (Oliver Bakoš: Básnik a věc) .....	<b>1 /</b>	157 – 160
MICHALOVIČ, Peter: <i>Iný zámok</i> (Filmová místa 2) .....	<b>2 /</b>	141 – 142
MICHALOVIČ, Peter: <i>Saturnove deti alebo o melanchólii</i> (László F. Földényi: Melanchólia) .....	<b>3 /</b>	97 – 101
MOUCHA, Josef: <i>Medialita</i> .....	<b>2 /</b>	127 – 130
NEMES, Gyula: <i>Vliv české nové vlny na maďarskou dokumentaristiku</i> .....	<b>4 /</b>	109 – 113
SKOPAL, Pavel: <i>Filmy, v nichž se kola nekradou a náhoda neexistuje</i> (Kristin Thompson: Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique) .....	<b>4 /</b>	119 – 122
SZCZEPANIK, Petr: <i>Mezi tělem diváka a tělem filmu</i> (Vivian Sobchack: The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience) .....	<b>3 /</b>	101 – 107

### Přílohy

Obsah XIII. ročníku Iluminace .....	<b>4 /</b>	127 – 129
Z přírůstků knihovny NFA .....	<b>1 /</b>	161 – 163
Z přírůstků knihovny NFA .....	<b>2 /</b>	145 – 147
Z přírůstků knihovny NFA .....	<b>3 /</b>	109 – 111
Z přírůstků knihovny NFA .....	<b>4 /</b>	123 – 125

## **SUBSCRIPTION INFORMATION**

ILUMINACE is published four times a year.  
ISSN 0862-397X

### **Address:**

A.L.L. Production, s. r. o.  
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1  
Czech Republic  
tel. ++420/2/683 21 50  
++420/2/828 101  
fax ++420/2/684 77 31  
e-mail: allpro@mbox.vol.cz  
http: www.allpro.cz

### **Annual subscription for Europe**

Institutional: US\$ 46,- / DM 82,-  
Individual: US\$ 32,- / DM 57,-

### **Annual subscription for other countries**

Institutional: US\$ 68,-  
Individual: US\$ 44,-

Prices include postage.

## **PŘEDPLATNÉ PRO TUZEMSKO ZAJIŠŤUJE**

A.L.L. Production, s. r. o.  
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1;  
tel. ++420/2/848 107 98  
++420/2/828 101  
fax ++420/2/684 77 31  
e-mail: allpro@mbox.vol.cz  
http: www.allpro.cz

Vychází 4x ročně.

Roční předplatné 180,- Kč + 20,- Kč poštovné.

# ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu

Vydává Národní filmový archiv  
Malešická 12, 130 00 Praha 3  
tel. 02 / 894 689, fax 02 / 697 30 57

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu,  
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1  
tel. 02 / 2423 1988, fax 02 / 2423 1948

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická  
Tisk: Unitisk, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v březnu 2002.

Podávání novinových zásilek povoleno  
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha  
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

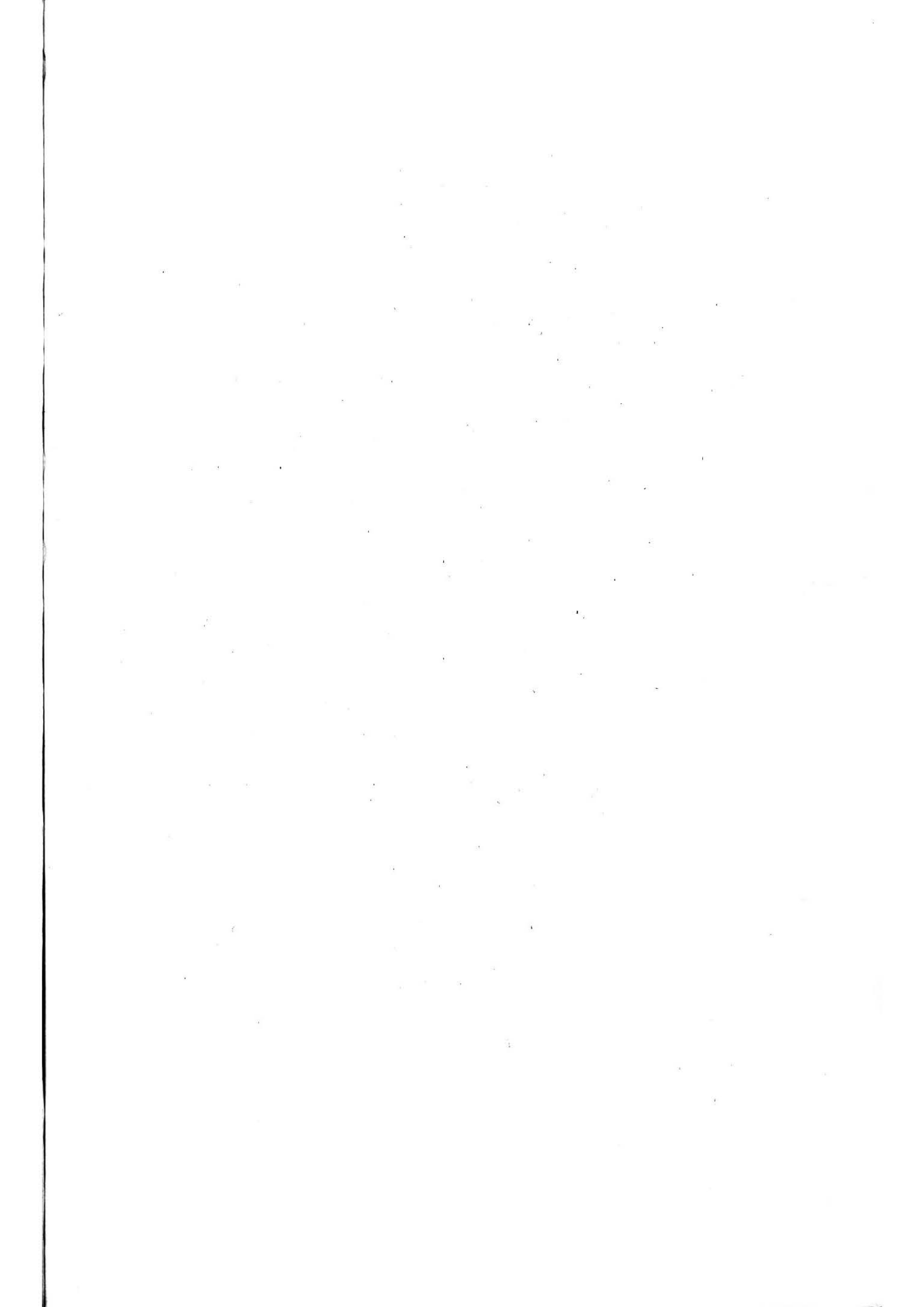
Podávání novinových zásilek povoleno  
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,  
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98.

Vychází 4x ročně.  
Cena jednoho čísla 60,- Kč.

MK ČR 55255; MIČ 47285  
ISSN 0862-397X

*Na obálce*  
*Kuřák*  
*obrázek z praxinoskopu*  
*(Émile Reynaud, asi 1879)*





35029/2001/4



10094135 Národní filmový archiv

#### ILUMINACE

*Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i rád věci vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvícení, jen viděním věci i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.*

*Iluminace, vzhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.*

*Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.*