

1

2003

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



NFA

35029/2003/1

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 15

2003

Číslo / No. 1 (49)

Redakce / Editorial board:

HELENA BENDO VÁ

MILAN KLEPIKOV

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFROŇ

PETR SZCZEPANIK

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

MICHAL BREGANT, MÁRIA FERENČUHOVÁ, PETRA HANÁKOVÁ,
MARTIN KAŇUCH, MIROSLAV MARCELLI, PETR MAREŠ, PETR MÁLEK,
PETER MICHALOVIČ, MIROSLAV PETŘÍČEK, LUBOŠ PTÁČEK, PAVEL SKOPAL,
KAREL THEIN, VLASTIMIL ZUSKA

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofroň

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

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

e-mail: redakceiluminace@hotmail.com

ISSN 0862-397X

O B S A H

Články

David Bordwell: Zesílená kontinuita.
Vizuální styl v současném americkém filmu 5

Projekt Cinema Europe 29

Marijke de Valck: Nové objevení Evropy.
Historický přehled fenoménu filmových festivalů 31

Julian Stringer: Globální města a ekonomie
mezinárodních filmových festivalů 53

Jiří Cieslar: Vnitřní hlas. Jeanne Moreau a trubky Milese Davise
ve filmu Výtah na popraviště (aneb: jak být pro nepřítomného...) 63

Rozhovor

Imaginace a mentální stavy v diváckém rozumnění filmové fikci.
Rozhovor s Gregorym Curriem 87

Edice a materiály

Jiří Voráč: Nerealizovaný scénář Vojtěch Jasného 103

Vojtěch Jasný: Kominíček a korouhvičky.
Komédie, tragedie, muzikál a filmový balet 115

Dvoj pohled

Mária Ferenčuhová: Túžba po slobode, ilúzia lásky
a mýtus starých filmov 147

Helena Bendová: Labyrint světla 151

Obzor

Pavel Skopal: Co ví americké filmy o teorii?
(T. Elsaesser – W. Buckland: *Studying Contemporary American Film*) 155

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 159

CONTENTS

Articles

David Bordwell: Intensified Continuity.
Visual Style in Contemporary American Film 5

The Cinema Europe Project 29

Marijke de Valck: The Reappearance of Europe.
A Historical Overview of the Film Festival Phenomenon 31

Julian Stringer: Global Cities and the International Film Festival Economy 53

Jiří Cieslar: An Inner Voice. Jeanne Moreau and Miles Davis' Trumpets
in "The Elevator to the Place of Execution"
(or, How to exist for the one not present...) 63

Interview

Imagination and Mental States in Spectator's Understanding of Film Fiction
An Interview with Gregory Currie 87

Documents

Jiří Voráč: Unrealized Screenplay by Vojtěch Jasný 103

Vojtěch Jasný: The Little Chimney-sweep and Bannerettes.
Comedy, Tragedy, Musical and Film Ballet 115

Double-view

Mária Ferenčuhová: Desire for Freedom, A Love Illusion,
and the Myth of an old Films 147

Helena Bendová: The Labyrinth of Light 151

Horizon

Pavel Skopal: What American Films Know About the Theory?
(*T. Elsaesser – W. Buckland: Studying Contemporary American Film*) 155

Appendix

Recent Acquisition of the NFA Library 159



10094939 *Národní filmový archiv*

94939

hold.

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Články

ZESÍLENÁ KONTINUITA

Vizuální styl v současném americkém filmu¹⁾

David Bordwell

Dnešní populární americký film je pro mnohé z nás něčím, co je vždy rychlé, zřidkakdy levné a povětšinou nezřízené. Vybaví se nám nekonečné remaky a pokračování, oplzlé komedie, ohromující speciální efekty a gigantické exploze, při kterých se hrdina řítí na kameru s ohnivou koulí v patách. S oblibou říkáme, že se dnešní film vyjadřuje stejně jako reklamní upoutávka na něj. Někteří badatelé vycházejíce z těchto dojmů tvrdí, že americká studiová výroba počínaje přibližně rokem 1960 vstoupila do jistého „post-klasického“ období, které se výrazně odlišuje od éry studií.²⁾ Říkají, že blockbuster „vysokého pojetí“ (*high concept*),³⁾ který je na trh uváděn ve stále rozmanitějších podobách a objevuje se na mnoha mediálních platformách, dal vzniknout filmu narativní inkoherence a stylové roztržitosti.⁴⁾

Tyto soudy se však obvykle nezakládají na podrobném zkoumání filmů. Odborníci, kteří analyzovali větší počet filmů, přesvědčivě dokazují, že v důležitých ohledech se hollywoodské vyprávění příběhů od dob studií nijak podstatně nezměnilo.⁵⁾ Prozkoumáme-li

-
- 1) Tato stať těží z poznámek Douga Battemy, Julie D'Acciové, Nietzchky Keeneové, Jasona Mittella a Jennifer Wangové. Podrobné připomínky k prvním verzím textu poskytli Noël Carroll, Kelley Conwayová, Paul Ramaeker, Jeff Smith, Kristin Thompsonová a Malcolm Turvey.
 - 2) Pojem hollywoodský klasicismus je rozpracován in: David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York 1985.
 - 3) *High concept* jako určitý typ filmové produkce je marketingovou strategií usilující o co největší finanční úspěch například prostřednictvím námětu, obsazením hvězd, atraktivním vizuálním stylem či napojením na další komodity tematicky související s filmem (pozn. red.).
 - 4) Existenci post-klasického Hollywoodu předpokládá či dokazuje několik textů ve sborníku: Steave Neale – Murray Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema*. London 1998. Viz zejména texty: Elizabeth Cowie, *Storytelling: Classical Hollywood Cinema and Classical Narrative*, s. 178 – 190; Thomas Elsaesser, *Specularity and Engulfment: Francis Ford Coppola and Bram Stoker's Dracula*, s. 191 – 208. Murray Smith nabízí některá užitečná vyjasnění této otázky ve své studii *Theses on the Philosophy of Hollywood History*. Nápomocným přehledem pozic je text: Peter Kramer, *Post-classical Hollywood*. In: John Hill – Pamela Church Gibbon (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*. New York 1998, s. 289 – 309.
 - 5) Viz Warren Buckland, *A Close Encounter with Raiders of the Lost Arc: Notes on Narrative Aspects of the Hollywood Blockbuster*. In: S. Neale – M. Smith (eds.), c. d., s. 166 – 177; Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*. Cambridge, MA 1999, s. 2n, 344 – 252; a Geoff King, *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London 2000, s. 1 – 15.

vizuální styl posledních čtyřiceti let, nezbude nám než s tímto závěrem víceméně souhlasit. Dnešní filmy se ve způsobech znázorňování prostoru, času a narativních vztahů (jako např. kauzálních souvislostí a paralel) drží principů klasické filmové výroby. S expozicí a vývojem postavy se pracuje bezmála stejně jako před rokem 1960. Flashbacky a elipsy v nás i nadále přechodně vyvolávají otázky a retrospektivně se stávají koherentními. Titulkové sekvence, začátky a montážní sekvence mohou předvádět okázalé technické postupy, jež upozorňují samy na sebe. Zvláště způsoby, jak dnešní filmy zobrazují prostor, zůstávají v drtivé většině věrné principům „klasické kontinuity“. Ustavující (*establishing*) a znovu ustavující (*reestablishing*) záběry⁶⁾ situují herce v prostředí. Směry pohybů a pohledů herců se řídí podle osy akce a jednotlivé záběry, jakkoli se mohou v úhlech lišit, se pořizují z jedné strany této osy. Pohyby postav na sebe navazují napříč jednotlivými střihy a záběry jsou s vývojem scény snímány postupně z větší blízkosti k hercům, čímž nás přenášejí do srdce dramatu.⁷⁾

Přesto došlo v průběhu uplynulých čtyřiceti let k několika podstatným změnám. Rozhodující technické postupy nejsou zbrusu nové – mnoho z nich pochází až z němého filmu –, pro současnost se však staly něčím velmi charakteristickým a dohromady se spojily v dosti zřetelný styl. Tento nový styl, jenž má daleko k popření klasické kontinuity ve jménu roztržitosti a inkoherece, znamená **zesílení** zavedených technik. Zesílená kontinuita je tradiční kontinuita posunutá k vyššímu stupni důrazu. Jde o dominantní styl dnešních amerických filmů pro masové publikum.

1. Stylové postupy

Pro zesílenou kontinuitu mi připadají jako ústřední čtyři postupy střihu a práce s kamerou. O některých se již mluvilo dříve, často přičiněním podrážděných kritiků, ale většina ještě důkladnému zkoumání podrobena nebyla. Především jsme dostatečně nezhodnotili, jak tyto techniky společně působí a dávají tak vzniknout specifickému souboru alternativ.

1.1 Rychlejší střih

Každý vám řekne, že se nyní filmy střihají rychleji, ale jak rychle je rychle? A rychleji ve srovnání s čím?

Mezi lety 1930 a 1960 obsahovala většina celovečerních filmů bez ohledu na délku mezi 300 a 700 záběry, takže průměrná délka záběru (PDZ⁸⁾) se pohybovala okolo osmi až jedenácti sekund. Bylo vzácné, aby se celovečerní film z A-produkce pyšnil PDZ kratší

6) V české terminologii se objevují také termíny „informační záběr“ a „klíčový záběr“ neboli „základní výchozí záběr“, které označují záběr ustanovující výchozí rozvržení scény čili pozice postav vzhledem ke kameře a osu akce; podle ustavujícího záběru se volí pozice kamery v dalších záběrech (pozn. red.).

7) Principy kontinuitní filmové tvorby mapuje David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. New York 1997 (5. vyd.), s. 284 – 300.

8) Bordwell ve svém textu používá pro označení průměrné délky záběru (*average shot length*) zkratku ASL. V překladu se uchýlíme k české verzi této zkratky – PDZ (pozn. překl.).

než šest sekund;⁹⁾ mnohem běžnější byly filmy se záběry abnormálně dlouhými. PDZ snímku *POSTRANNÍ ULICE* (1932) Johna Stahla je 19 sekund, zatímco film *PADLÝ ANDĚL* (1945) Otto Premingera má v průměru 33 sekund na záběr.

V polovině a na konci šedesátých let řada amerických a britských filmařů experimentovala s rychlejším tempem střihu.¹⁰⁾ Mnoho studií uváděných filmů z tohoto období se vyznačuje PDZ mezi šesti a osmi sekundami, ale některé mají průměry podstatně nižší: *GOLDFINGER* (1964) 4,0 sekundy; *MICKEY ONE* (1965) 3,8; *DIVOKÁ BANDA* (1969) 3,2 a *HLAVA* (1968) pozoruhodných 2,8 sekund. V sedmdesátých letech, když většina filmů vykazovala průměrnou délku záběru mezi pěti až osmi sekundami, najdeme i významný počet filmů ještě rychlejších. Svižnějším střihem se podle očekávání obvykle vyznačovaly akční filmy (a nejrychleji střižené ze všech se zdají být filmy Sama Peckinpaha¹¹⁾), ale ani muzikály, dramata, romantické příběhy nebo komedie nedávaly nutně přednost dlouhým záběrům. Snímky *KANDIDÁT* (1972), *PĚTŮV DRAK* (1977), *PODIVNÝ PÁTEK* (1977), *ZVĚŘINEC ČASOPISU NATIONAL LAMPOON* (1978) a *VLASY* (1979) se všechny vyznačují průměrnou délkou záběru mezi 4,3 a 4,9 sekund. V polovině této dekády sestávala většina filmů bez ohledu na žánr přinejmenším z tisíce záběrů.

V osmdesátých letech tempo dále nabíralo na rychlosti, ale paleta možností, které se filmaři nabízely, se dramaticky zmenšila. Dvoumístné PDZ, které bylo možno v průběhu sedmdesátých let stále nalézt, nyní z filmů masové zábavy prakticky vymizely. Většina běžných filmů vykazovala průměrnou délku záběru mezi pěti až sedmi sekundami a mnoho filmů (např. *DOBYVATELÉ ZTRACENÉ ARCHY*, 1981; *SMRTONOSNÁ ZBRAŇ*, 1987; *FALEŠNÁ HRA S KRÁLÍKEM ROGEREM*, 1988) dosáhlo průměru čtyř až pěti sekund. Nacházíme také

9) Pojem průměrné délky záběru pochází od Barryho Salta, viz jeho *Film Style and Technology: History and Analysis*. London 1992 (2. vyd.), s. 142 – 147. Všechny průměrné délky záběrů zde uvedené se zakládají na sledování celých filmů a vydělení jejich délky, dané v sekundách, počtem záběrů. Obrazy a mezititulky se počítají jako záběry, ale úvodní titulky nikoli.

Své odhady týkající se norem v éře studií přebírám z knihy D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, s. 60 – 63. Saltovy závěry o období po roce 1960 lze nalézt na s. 214n, 236 – 240 a 249 knihy *Film Style and Technology*. Zatímco Salt se snaží shrnout průměrnou délku záběru určitého období do „střední průměrné délky záběru“ (*Mean Average Shot Length*), Bordwell a kol. dávají přednost tomu uvažovat o průměrných délkách záběru jako o něčem, co zaujímá rozmezí pravděpodobné volby.

Obecněji vzato je PDZ užitečným, byť dosti tupým nástrojem. Film s jedním dlouhým a osmi sty krátkými záběry může přirozeně dosáhnout stejné PDZ jako jiný film s méně záběry, které jsou přibližně stejně dlouhé. Jiná měřítka pro stanovení ústřední tendence jako např. modus nebo medián by umožnila jemnější rozlišení, ale měřit délku každého záběru hotového filmu je s dnešní technologií velmi obtížné.

10) Zbytek tohoto textu čerpá důkazy z korpusu 400 anglofonních filmů, vytvořených nebo distribuovaných americkými studii v letech 1961 až 2000. Pro každé desetiletí jsem vybral 100 filmů, přičemž každý rok je zastoupen 7 až 12 tituly. Korpus nebyl výsledkem nějakého náhodného výběru; přísně náhodný výběr není u takového souhrnu filmů proveditelný, neboť rozmary prezervace a kritéria vkusu nedávají každému filmu stejnou možnost, aby byl studován. (Viz D. Bordwell a kol., *Classical Hollywood Cinema*, s. 388n.) Snažil jsem se vybírat filmy z širokého rejstříku žánrů a tvůrců, můj vzorek se však řídí hlavními uvedenými a neplatí tedy pro exploatační filmy nebo tituly, které byly určeny rovnou pro video-distribuci.

11) Podrobný rozbor Peckinpahova rychlého střihu, viz Bernard F. Dukore, *Sam Peckinpah's Feature Films*. Urbana 1999, s. 77 – 150.

několik PDZ v rozmezí tří až čtyř sekund, a to většinou u filmů ovlivněných hudebními videoklipy a také ve snímcích akčních, např.: PINK FLOYD: THE WALL (1982), OHNIVÉ ULICE (1984), HIGHLANDER (1986) a TOP GUN (1986).

Na sklonku osmdesátých let se velká řada filmů chlubila počtem 1500 či více záběrů. Brzy přišly na řadu filmy čítající 2000 až 3000 záběrů, jako např. JFK (1991) a POSLEDNÍ SKAUT (1991). Na konci století se objevily filmy s 3000 až 4000 záběry (ARMAGEDDON, 1998; VÍTĚZOVÉ A PORAŽENÍ, 1999). V mnoha případech klesla průměrná délka záběru úžasně nízko. VRÁNA (1994), U-TURN (1997) a OSPALÁ DÍRA (1999) dosáhly průměru 2,7 sekund; EL MARIACHI (1993), ARMAGEDDON a SOUTH PARK: PEKLO NA ZEMI (1999) 2,3 sekund; a SMRTIHLAV (1998), nejrychleji střížený hollywoodský film, jaký jsem našel, 1,8 sekund. V letech 1999 a 2000 se pravděpodobná průměrná délka záběru typického filmu v jakémkoli žánru pohybovala v rozmezí od tří do šesti sekund.¹²⁾

Dnes je stříh u většiny filmů rychlejší než v jakémkoli jiném období americké studiové výroby. Ve skutečnosti může rychlost stříhu brzy dosáhnout svého stropu; je těžké představit si celovečerní narativní film, který by měl na záběr v průměru méně než 1,5 sekund. Vede tedy rychlý stříh k „post-klasickému“ zhroucení prostorové kontinuity? Není sporu o tom, že stříh některých akčních sekvencí je natolik rychlý (a jejich inscenace natolik neohrabaná), že přestávají být srozumitelné.¹³⁾ Velká část rychle střížených sekvencí zůstává nicméně prostorově koherentní, jako např. v jednotlivých pokračováních SMRTONOSNÉ PASTI, NEBEZPEČNÉ RYCHLOSTI či SMRTONOSNÉ ZBRANĚ. (Nečitelnost některých akčních scén lze někdy zčásti připsat na vrub tomu, že bylo špatně odhadnuto, co bude ještě možné dobře přečíst na velkém plátně, jak naznačuji níže.)

12) Barry Salt shledává, že v období od 1958 do 1975 se „střední PDZ“ zkracuje z 11 sekund asi na 7 a v letech 1976 až 1987 prodlužuje na 8,4 sekund, ačkoli pozdější výsledky považuje za provizornější (*Film Style and Technology*, s. 265, 283, 296). Mé výsledky se v případě prvního období zhruba shodují s jeho, ale pokud jde o druhé období, nenacházím mnoho důkazů pro to, že by záběry měly tendenci se prodlužovat. Tuto neshodu nemohu plně vysvětlit, ale mohly ji ovlivnit dva faktory. Za prvé – Saltovo odhodlání hledat jedinou „střední PDZ“ namísto souboru více či méně pravděpodobných alternativ vede asi k jinému výsledku, neboť několik filmů s velmi dlouhými záběry, jako jsou např. ty od Woodyho Allena, mohou průměr zvýšit o víc, než o kolik jej pár velmi rychle střížených filmů dokáže snížit. Jestliže většina filmů tohoto období dosahuje podle Salta v průměru okolo šesti sekund, několik filmů s dvanácti až dvaceti sekundovou PDZ zvedne průměr výš, než o kolik jej může i velká řada filmů s PDZ od 2 do 4 sekund srazit. Za druhé – Salt v jediném textu, kde vysvětluje svou metodu práce s filmy, naznačuje, že k vypočítání adekvátního PDZ postačí součet záběrů z průběhu prvních 30 až 40 minut filmu (*Statistical Style Analysis of Motion Picture*. „Film Quarterly“ 1974, č. 1, s. 14n). Z vlastní zkušenosti vím, že na tento předpoklad se v případě současných filmů nedá spoléhat, neboť v řadě z nich se stříh v závěrečných partiích podstatně zrychluje. Prvních 55 minut ČELISTÍ (1975) vykazuje PDZ 8,8 sekund, avšak jako celek má tento film PDZ 6,5 sekund. Pokud bychom si vzali jako vzorek pouze prvních 35 minut ZLODĚJŮ TĚL (1994), došli bychom k výsledku 10,8 sekund, PDZ celého snímku je ovšem 7,7 sekund. Mnoho moderních filmařů, zdá se, záměrně zatěžuje první část svých filmů dlouhými záběry, aby umocnila rychlý stříh závěrečného vyvrcholení. Je tedy možné, že některé Saltovy výpočty, týkající se let 1976 až 1987, vycházejí pouze ze vzorků úvodních partií.

13) Todd McCarthy poznamenává, že v ARMAGEDDONU „je vizuální projev režiséra Baye natolik zběsilý a chaotický, že často nelze říci, kterou loď či postavy právě sledujeme nebo které věci spolu navzájem souvisejí“ (Todd McCarthy, *Noisy 26 ‚Armageddon‘ Plays ‚Con‘ Game*. „Variety“, 26. 6. – 12. 7. 1998, s. 38).

Důležitější ale je, že žádný film není pouze jednou dlouhou akční sekvencí. Většina scén zobrazuje rozhovory a zde se rychlý střih uplatňuje zejména při střídání záběr/protizáběr. Jak jinak by mohli *OBYČEJNÍ LIDÉ* (1980) dosáhnout PDZ 6,1 sekund, *DUCH* (1991) 5,0 sekund a *NA POKRAJÍ SLÁVY* (2000) 3,9 sekund? Stříhači mají ve zvyku provádět střih při každé replice a vkládat více záběrů reakcí (*reaction shots*), než kolik bychom našli v období mezi lety 1930 až 1960.

To, že se dialogové scény stavějí z krátkých záběrů, činí tento nový styl nesporně eliptičtější, využívá se méně ustavujících záběrů a dlouhotrvajících dvojjáběrů.¹⁴⁾ Klasická kontinuita, jak ukázali již Kulešov a Pudovkin, je ze své podstaty redundantní: záběr/protizáběr opakuje informace o pozici postavy, které poskytl již záběr ustavující, a totéž činí i směry pohledů a prostorová orientace figur. Filmaři ve jménu posílení dialogové výměry vypustili některé z redundantních prvků daných ustavujícími záběry. Současně s tím však rychle striženy rozhovor potvrdil premisy 180° systému inscenování.¹⁵⁾ Ve chvíli, kdy jsou záběry tak krátké, kdy se ustavující záběry zkracují, odkládají či zcela vynechávají, musejí být naopak směry pohledů a úhly v rozhovoru o to jednoznačnější a osa akce musí být striktně dodržována.

1.2 Dvoupólové extrémy v délce objektivů

Od desátých do čtyřicátých let měly normální objektivy užívané ve Spojených státech pro natáčení celovečerních filmů ohniskovou vzdálenost 50 mm nebo dva palce.¹⁶⁾ Delších objektivů, od 100 mm do 500 mm či více, se běžně užívalo pro detaily, zejména ty měkce zaostřené, a při sledování rychlých dějů na dálku, např. zvířat ve volné přírodě. Objektivy s kratší ohniskovou vzdáleností (širokoúhlé), obvykle 25 mm či 35 mm, přišly na řadu tehdy, když chtěli filmaři dosáhnout vysoké ostrosti v několika plánech nebo u celků přeplněné scény. V průběhu třicátých let se filmaři čím dál více spoléhali na širokoúhlé objektivy, což byl trend, který později proslavil *OBČAN KANE* (1941), a normální objektiv se od té doby definoval ohniskovou vzdáleností 35 mm. S příchodem sedmdesátých let umožnila řada anamorfotických procesů¹⁷⁾ filmařům používat širokoúhlé objektivy a deformující účinky, jež byly pro tyto objektivy charakteristické (vypouklé okraje

14) Dvojjáběrem (*two-shot*) je míněn záběr – obvykle polocelek nebo polodetail – dvou postav (mluvící a naslouchající), viděných většinou z profilu nebo poloprofilu. Dvojjáběr je alternativní možností snímání dialogových scén vzhledem k analytičtějšímu záběru/protizáběru (pozn. red.).

15) „180° systém“ je základním principem konstrukce prostoru v tzv. kontinuálním stylu klasického filmu. 360° prostor filmované scény je rozdělen osou akce – imaginární středovou linií procházející ze strany na stranu dvěma nejdůležitějšími body dané scény (ty nejčastěji představují dvě hovořící postavy) – na dvě 180° pole. Kamera snímající akci se sice může různě pohybovat a prostřednictvím střihu měnit pozice, ale během jedné scény musí zůstat pouze v jednom z těchto polí. Díky tomu mohou být zachovány jednoty směrů pohybu, pohledů a pozadí napříč dílčími záběry a divák navzdory četným střihům neztratí prostorovou orientaci (pozn. red.).

16) 1 palec = 2,54 cm (pozn. překl.).

17) Anamorfotickým procesem se míní metoda výroby širokoúhlého formátu horizontálním stlačením obrazu pomocí tzv. anamorfotické předsádky na objektivu kamery při snímání a jeho následným roztážením pomocí obdobné předsádky na objektivu projektoru při projekci (pozn. red.).

obrazu, zveličení vzdáleností mezi popředím a pozadím), se vystavovaly na odív v tak významných filmech, využívajících systému Panavision, jako byly např. TĚLESNÉ VZTAHY (1971) a ČÍNSKÁ ČTVRTĚ (1974).¹⁸⁾ Od té doby filmaři používali širokoúhlých objektivů za účelem dosažení obsáhlých ustavujících záběrů, polodetailů (*medium shots*)¹⁹⁾ s výraznou interakcí předního a zadního plánu a groteskních detailů. Roman Polanski, bratři Coenové, Barry Sonnenfeld a několik dalších filmařů učinili ze širokoúhlých objektivů pilíř svého vizuálního stylu.

Ještě více filmařů se uchylovalo k dlouhoohniskovým objektivům. Zásadou vlivných evropských filmů jako např. MUŽ A ŽENA (1966), rozvoje reflexních hledáček,²⁰⁾ teleobjektivů²¹⁾ a transfokátorů, přílivu nových režisérů z televize a dokumentárního filmu, jakož i dalších faktorů, začali režiséři snímat mnohem více záběrů dlouhoohniskovými objektivy. Protože dlouhoohniskové objektivy přibližují i dosti vzdálené děje, může být kamera od svého objektu poměrně daleko, což se ukázalo jako výhoda při natáčení exteriérů. Dlouhé objektivy však dokázaly ušetřit čas i při natáčení interiérových scén a snímání více kamerami, které v sedmdesátých letech získávalo na stále větší oblibě, často vyžadovalo dlouhé objektivy, aby se jednotlivé kamery udržely navzájem mimo dosah. Dlouhoohniskové objektivy mohly naznačovat buď dokumentární bezprostřednost, nebo stylizované zploštění, v důsledku kterého postavy vypadaly, jako když kráčí nebo běží na místě (jako v proslulém záběru Benjamina, ženoucího se na Elaininu svatbu v ABSOLVENTOVI /1967/).²²⁾

Dlouhoohniskový objektiv se stal a stále je univerzálním nástrojem pro rámování detailů, polodetailů, záběrů přes rameno, ale dokonce i záběrů ustavujících (obr. 1 – 2). Robert Altman, Miloš Forman a další režiséři jsou schopni dlouhý objektiv použít skoro při každém uspořádání scény. Tyto nové objektivy přinesly i několik vedlejších produktů stylu, jako je např. stříh „setřením“ („*wipe-by*“ *cut*).²³⁾ Zde záběr prostřednictvím

18) Viz David Bordwell, *On the History of Film Style*. Cambridge 1997, s. 238 – 244.

19) *Medium shot* neboli *mid shot* je v angloamerické literatuře obvykle definován jako záběr snímající figuru od pasu nahoru nebo celé sedící figury, který může rámovat více postav a postihnout jejich vztah k pozadí, byť ve značně omezeném výseku. Typologie tzv. velikostí záběrů uváděná v české literatuře není jednotná a není ani kompatibilní s angloamerickou – mj. v ní chybí ekvivalent pro běžný termín *medium shot*. Protože některé české a většina angloamerických publikací definují polodetail figurou rámovanou od prsou nahoru (jiné české příručky od loktů nebo od pasu nahoru), je třeba situovat *medium shot* mezi „polodetail“ (*medium close-up*) a „polocelek“ (*medium long shot*) a jeho ztotožnění s „polodetailem“ chápat jen jako přibližný překlad. V následujícím textu bude termín polodetail používán – až na jedinou, v závorce upřesněnou výjimku – ve významu anglického *medium shot* (pozn. red.).

20) Kamera s reflexním hledáčkovým systémem využívá zrcátka na rotační závěrce nebo poloprůsvitného skleněného hranolu k tomu, aby kameramanovi umožnila pozorovat snímáný objekt během natáčení přímo skrz objektiv, a tudíž bez paralaxy (pozn. red.).

21) Teleobjektivy jsou objektivy s dlouhou ohniskovou vzdáleností, které členy objektivu opticky zasunují do sebe a činí je fyzicky kratšími, než je uváděná délka jejich ohniskové vzdálenosti. Základní objektiv o délce 500 mm je proto fyzicky delší než teleobjektiv se stejnou ohniskovou vzdáleností. Viz Paul Wheeler, *Practical Cinematography*. Oxford 2000, s. 28.

22) Více o tomto trendu viz D. Bordwell, *On the History of Film Style*, s. 246 – 253.

23) Verna Fieldová tohoto termínu užívá ve sborníku: Tony Macklin – Nik Picci (eds.), *Voices from the Set: The Film Heritage Interviews*. Lanham 2000, s. 243; kde rozebírá záběry z ČELISTÍ, uvedené na fotografiích 3 až 5.

dlouhoohniskového objektivu vybere postavu, a pak něco, co je blíž ke kameře (nějaký dopravní prostředek, strom, kolem kterého kamera přejede) zvolna vklouzne do výhledu; ve chvíli, kdy je náš pohled zcela zakrytý, přichází střih; když překážka ze záběru zmizí, je figura zarámována z menší vzdálenosti (obr. 3 – 5). Podobně otevřely dlouhoohniskové objektivy cestu záměrně zdůrazňovanému přeostrůvání, které nabylo na důležitosti v šedesátých letech a které bývá v současnosti sladěno s pohybem figur, čímž vznikají pohyblivé kompozice do hloubky (obr. 6 – 8).

Používání extrémních ohniskových vzdáleností objektivu se počíná šedesátými lety stalo charakteristickým znakem zesílené kontinuity. Arthur Penn pro film *BONNIE A CLYDE* (1967) použil objektivu v rozmezí od 9,8mm do 400mm.²⁴⁾ Výhody dlouhoohniskových objektivů ocenila i řada režisérů z generace „movie brats“²⁵⁾, kteří ale rovněž toužili zachovat tradici hloubky ostrosti ze čtyřicátých let. A tak Francis Ford Coppola, Brian De Palma či Steven Spielberg v rámci jednoho filmu volně střídali dlouhé objektivy se širokouhlými.²⁶⁾ Robert Richardson vzpomíná, jak se na něj při konkurzu na místo kameramana pro film *SALVADOR* (1986) obrátil režisér Oliver Stone: „Mám pro vás jen jednu otázku. Je možné na dlouhoohniskový objektiv nastříhnout širokouhlý?“ Richardson si v tu chvíli pomyslel: „Děláte si legraci? Ovšemže je to možné. Žádný problém.“²⁷⁾

1.3 Bližší rámování v dialogových scénách

Od třicátých let až hluboko do let šedesátých režiséři často rozehrávali dlouhé úseky scén v americkém plánu, který herce pořezává ve výši kolen či v polovině stehů. Takovéto rámování umožňovalo dlouhé dvojzáběry, ve kterých vynikla těla herců. S koncem šedesátých let byly tyto dvojzáběry často nahrazovány jednozáběry (*singles*): polodetaily nebo detaily, které ukazovaly pouze jednoho herce. Jednozáběry byly samozřejmě běžnou alternativou i v éře studií, ale v posledních desetiletích mají filmaři sklon budovat scény převážně z jednozáběrů. Jednozáběry režisérovi dovolují proměňovat prostřednictvím střihu tempo scény a vybírat z výkonu každého herce to nejlepší.²⁸⁾

Spočívá-li scéna na rychle střížených jednozáběrech, musí filmař najít neotřelé způsoby jak zdůraznit jisté repliky či reakce tváře. Standardním postupem je diferencovat velikosti záběrů, ale po konci šedesátých let stáli filmaři i v tomto ohledu před zúženým rejstříkem možností. Ve čtyřicátých letech mohl filmař pojmout postavu v americkém plánu, v *medium shot* (od pasu nahoru), polodetailu (od prsou nahoru), standardním detailu (celá tvář) a velkém detailu (část tváře). Když americké plány a souhrnná rámování přestávaly být tolik běžné, došlo k posunu v normách; v mnoha filmech se východiskem

24) John Belton, *The Bionic Eye: Zoom Aesthetics*, „Cineaste“ 1980 – 1981, č. 1, s. 26.

25) *Movie brats* (brat = spratek, fakan, škrvně) – termín označující generaci mladých, převážně univerzitně vzdělaných filmařů (F. F. Coppola, G. Lucas, M. Scorsese, S. Spielberg ad.), kteří dali novou tvář hollywoodskému filmu sedmdesátých let (pozn. překl.).

26) Více na toto téma viz D. Bordwell, *On the History of Film Style*, s. 253 – 260.

27) James Riordan, *Stone: The Controversies, Excesses, and Exploits of a Radical Filmmaker*. New York 1995, s. 154.

28) Viz Jon Boorstin, *Making Movies Work: Thinking Like a Filmmaker*. Los Angeles 1990, 90 – 97.

pro rámování dialogu stal prostorný polodetail, snímaný „přes rameno“ postavy (*over-the-shoulder*).²⁹⁾ Filmaři začali pracovat s těsnější stupnicí, od dvoupolodetailu k jednozáběru ve velkém detailu.

Když byly zavedeny systémy širokoúhlého filmu, tvůrci se často cítili být odkázáni na celky až polodetaily, ale na sklonku šedesátých let opět mohli, částečně zásluhou ostřejších a méně zkreslujících objektivů Panavision, uplatnit i bližší širokoúhlá rámování. Široký formát ve skutečnosti dává blízkým jednozáběrům jednu opravdovou výhodu: tendence umisťovat tvář herce mimo střed záběru ponechává viditelnou značnou část prostředí scény, což snižuje potřebu ustavujících a znovu ustavujících záběrů. Když herci změni pozici, není nutně zapotřebí nového ustavujícího záběru: v případě těsného rámování je pohyb protagonisty často věcí „vyčištění“ polodetailu. (Herec A odchází v popředí ze scény, projde před B; pohled kamery se na chvíli pozdrží na B, než strháme na A, jak právě vchází do dalšího polodetailu.) Celek nyní často slouží ke členění scény, vymezuje fáze děje nebo udává vizuální rytmus, kterého již detaily kvůli svojí frekvenci nedosáhnou.³⁰⁾ Nevzdálenější rámování scény se může docela dobře objevit až na samém konci, v podobě césury.

Nejpodstatnější je, že požadavek těsnějších pohledů zúžil hercům škálu použitelných výrazových prostředků. V éře studií filmař používal celé tělo herce, nyní jsou však herci v první řadě tvářemi.³¹⁾ „Dynamické fixování“ (*dynamic blocking*)³²⁾ znamená pro Anthonyho Minghelliho nikoli choreograficky vést několik herců v širokém pohledu, ale nechat jednoho herce vstoupit do detailu.³³⁾ Nejdůležitějšími zdroji informací a emocí se stala ústa, obočí a oči, herci musejí své výstupy dávkovat napříč různými stupni intimního rámování.

Rychlejší tempo střihu, dvojpólové extrémy v délce objektivů a příklon k těsným jednozáběrům, to jsou ty nejčastější rysy zesílené kontinuity: prakticky v každém současném mainstreamovém filmu se tyto rysy projevují. Třebaže jsem tyto faktory v zájmu výkladu izoloval, každý jde ruku v ruce s ostatními. Sevřenější rámování umožňuje rychlejší střih. Přeostřování vytváří uvnitř záběru to, co střih mezi záběry: oblasti zájmu odhaluje postupně (spíše než simultánně, jako v klasických příkladech velké hloubky

29) Jako *over-the-shoulder shot* je označován záběr, který kamera snímá zpoza postavy. Na jedné straně obrazu ponechává viditelné její rameno, zátylek a týl hlavy a na druhé rámuje vzdálenější objekt či postavu, na něž se první postava dívá (pozn. red.).

30) „Vrátíte-li se uprostřed scény k hlavnímu záběru (*master shot*) či dokonce záběru ustavujícímu, umožníte této scéně dýchat, nebo jí naopak dáte rytmus, který obdaří vaše detaily ještě větší silou a intenzitou.“ Paul Seydor, *Trims, Clips, and Selects: Notes from the Cutting Room*. „The Perfect Vision“ 1999, č. 26, s. 27. (*Master shot* je kontinuální záběr scény v jejím celku, do něž jsou prostřihávány polodetaily a detaily jako jeho doplňky – pozn. red.)

31) Patrick Tucker v celé své práci *Secrets of Screen Acting* (New York 1994) vychází z předpokladu, že filmové herectví je záležitostí tváře. Radí hercům, jak v těsných záběrech nejlépe nastavit své tváře do kamery, jak v detailu reagovat a jak hovořit (s. 44n, 55 – 57, 75). Fixování pozic, připomíná Tucker, „je způsob, jak dosáhnout toho, aby kamera viděla vaši tvář“ (s. 129). Viz rovněž Steve Carlson, *Hitting Your Mark: What Every Actor Really Needs to Know on a Hollywood Set*. Studio City 1998, s. 23 – 47, 63 – 81.

32) *Blocking* znamená plánování pozic a pohybů protagonisty vzhledem ke kameře (pozn. red.).

33) Jay Holden, *Alter Ego*. „American Cinematographer“ 2000, č. 1, s. 70.

ostrosti ve filmech Wellese či Wylera). Všechny tyto možnosti pak mohou doprovázet techniku čtvrtou.

1.4 Odpoutaná kamera

Vyskytují-li se ve filmech delší záběry a plnější rámování, je kamera obvykle v pohybu. S příchodem zvuku se pohyb kamery stal jedním ze základů populárního filmu, který se neprojevoval pouze okázalými jízdami či záběry z jeřábu, které často film zahajovaly, ale rovněž jemnými přerámováními doleva či doprava, prostřednictvím kterých se postava udržovala v centru. Pohyby dnešní kamery jsou ostentativním rozšířením pohyblivosti kamery, která zevšeobecněla v průběhu třicátých let.

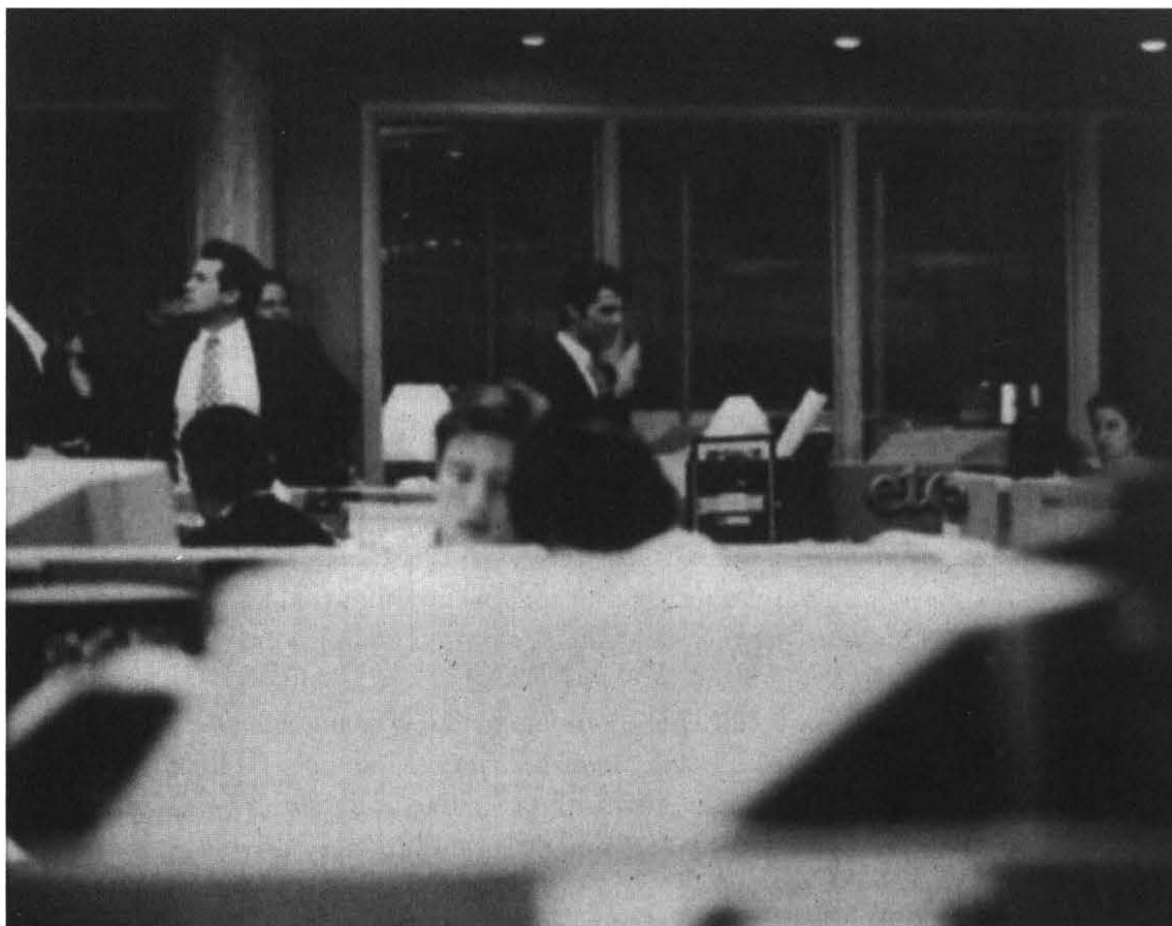
Všimněme si například dlouhotrvajícího sledujícího záběru (*following shot*), ve kterém sledujeme pohyb postavy po dlouhé dráze. Tyto virtuózní záběry se rozvíjely ve dvacátých letech, do popředí vystoupily na začátku zvukového filmu (ŽEBRÁČKÁ OPERA, 1931; ZJIZVENÁ TVÁŘ, 1932 apod.) a tvořily stylovou signaturu u Ophülsa či Kubricka. Bravurní sledující záběry zdomácněly i v díle Scorseseho, Johna Carpentera, De Palmy a dalších režisérů „nového Hollywoodu“. Zčásti vlivem těchto významných postav a také díky lehčím kamerám a stabilizátorům polohy kamery typu Steadicam se stal záběr sledující jednu či dvě postavy po chodbách, z místnosti do místnosti, dovnitř a ven a zase zpátky něčím všudypřítomným.³⁴⁾ Totéž lze říct i o záběru z jeřábu, který dříve vyznačoval dramatický vrchol filmu, ale nyní slouží jako běžná ozdoba. Oživuje montážní sekvence a momenty expozice: scénu zahajuje pohled z vysokého úhlu na příjezd auta, potom, když někdo vystoupí a kráčí k domu, se s kamerou sneseme dolů. „Když se jde dneska někdo vymočit, přijde většinou na řadu záběr z jeřábu,³⁵⁾“ poznamenává Mike Figgis. Dnešní kamera se nepřestává toulat dokonce ani tehdy, když se nic jiného nehýbe.³⁶⁾ Kamera najede – pomalu, či rychle – až na tvář herce (tzv. *push-in*). Nájezdy nejenže zdůrazňují moment realizace, ale také vytvářejí nepřetržité napětí, jako když je pasáž záběr/protizáběr pojata v prostřizích dvou nájezdů. Hlavním záběrem (*master shot*) je často velmi pomalá kamerová jízda dopředu či do stran, zvaná „moving master“. Nebo může kamera pomalu opisovat oblouk kolem jediného herce či páru.³⁷⁾ Běžnou variantou je začít sekvenci obkroužením či bočním pohybem míjejícím nějaký prvek v popředí, budovu, auto či strom, kdy kamera objevuje svůj předmět zájmu. Zatímco ve třicátých

34) Pojednání na toto téma srov. Jean-Pierre G e u e n s, *Visuality and Power: The Work of the Steadicam*, „Film Quarterly“ 1993 – 1994, č. 2, s. 13n. Viz také Serena F e r r a r a, *Steadicam: Techniques and Aesthetics*. Oxford 2001.

35) Cit. dle Mike F i g g i s (ed.), *Projections 10: Hollywood Film-makers on Film-making*. London 1999, s. 108.

36) O několika typech pohybů současné kamery pojednává: Jeremy V i n e y a r d, *Setting Up Your Shots: Great Camera Moves Every Filmmaker Should Know*. Studio City 2000, s. 35 – 50.

37) V H R A N I C Í C H L Á S K Y (1999) se Neil Jordan snažil oddělit flashbacky tak, že ve scéně zasazené do minulosti nechal kameru kroužit kolem postav jedním určitým směrem; ve scénách z přítomnosti kamera opisuje oblouky směrem opačným. Viz David H e u r i g a kol., *Impeccable Images*. „American Cinematographer“ 2000, č. 6, s. 92, 94.



1. *Jerry Maguire: Když Jerry poté, co dostal výpověď, odchází ze své kanceláře, teleobjektiv poskytne velký celek...*

Foto archiv

letech mohla scéna začínat detailem významného předmětu a na něj navázat odjezdem, současní filmaři začínají nedůležitou částí scény a pak, jako by se rozhrnovala opona, kamera klouže doleva nebo doprava, aby odhalila akci.

V polovině devadesátých let byl velmi běžným způsobem, jak ukázat lidi shromážděné kolem jakéhokoli stolu či stolku – jídelního, karetního, operačního –, spirálovitý pohyb kolem nich. Tyto krouživé záběry mohou být dlouhé (výroční oběd sester v *HANĚ A JEJÍCH SESTRÁCH*, 1985) nebo krátké (úvodní scéna v restauraci z *GAUNERŮ*, 1992). Krouživá kamera se taky stala otřepaným způsobem zobrazení mileneckého objetí (možná jako výpůjčka z *VERTIGA*). De Palma toto otáčivé sevření pojal opravdu s nadsázkou ve své *POSEDLOSTI* (1976),³⁸⁾ předmětem parodie se pak stalo ve snímku *BYL JSEM PŘI TOM* (1979), kde se Chauncy Gardener učí líbat tak, že sleduje objetí televizního páru, zachycené opulentní 360° jízdou.

Jako stylistickou figuru možná odpoutanou kameru zpopularizovaly horory z konce sedmdesátých let, což naznačuje, že prodlévající, lehce rozechvělá kamera může představovat

38) Pohyby kamery ve snímku *POSEDLOST* vypadají nenápadně v porovnání s výstředním kroužením kolem hřešící dvojice ve *DVOJNÍKOVĚ* (1984).



2. ...po kterém následuje bližší celek,
rovněž snímáný teleobjektivem

Foto archiv

hledisko monstra. Samotný postup ale dozajista tomuto hororovému cyklu předchází, neboť znepokojivě plíživé záběry nacházíme už v BULLITTOVĚ PŘÍPADU (1968), ČÍNSKÉ ČTVRTI, DLOUHÉM LOUČENÍ (1973) a VŠECH PREZIDENTOVÝCH MUŽÍCH (1976). Paul Schrader dokonce naznačil, že nemotivovaný pohyb kamery, tak příznačný pro evropské režiséry jako Bertolucci, se stal charakteristickým znakem amerických režisérů jeho generace.³⁹⁾ Dnes již nebývá zvykem, aby byl nějaký dlouhý záběr, byť by šlo třeba o celek, statický.

Současný styl tvoří víc než jen tyto postupy; úplný výčet by musel vzít v úvahu přinejmenším vestřihy po ose (*axial cut-ins*),⁴⁰⁾ desaturovaná a monochromatická barevná pojetí, zpomalený pohyb a natáčení ruční kamerou. A ne všichni filmaři tento styl vstřebali ve všech jeho aspektech. EPIZODA 1: SKRYTÁ HROZBA (1999) má stejně jako ostatní pokračování HVĚZDNÝCH VÁLEK docela rychlý střih,⁴¹⁾ ale vyhýbá se extrémně těsnému

39) Kevin Jackson (ed.), *Schrader on Schrader*. London 1990, s. 211.

40) *Cut-in* je vložený záběr, jenž nás přenáší na nějaký detail celkové scény (pozn. red.).

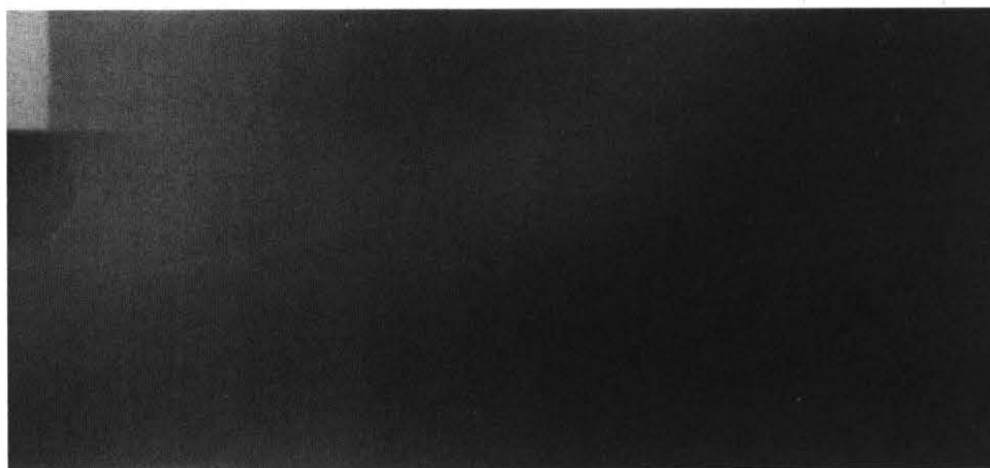
41) HVĚZDNÉ VÁLKY (1977) mají PDZ 3,4 sekund, což je pro sedmdesátá léta docela nízké číslo. NÁVRAT JEDIHO (1983) má PDZ 3,5 sekund a PDZ EPIZODY 1: SKRYTÉ HROZBY (1999) je 3,8 sekund.

ILUMINACE

David Bordwell: Zesílená kontinuita



3. Čelisti: V záběru teleobjektivem náčelník Brody s obavami pozoruje příboj



4. Postava, která vstoupí z pravé strany plátna, zprostředkuje „neviditelný“ střih setřením...



5. ...který odhalí bližší pohled na Brodyho
Foto archiv

ILUMINACE

David Bordwell: Zesílená kontinuita



6. L. A. přísně tajné: Ve dvojbáběru dlouhoohniskovým objektivem říká Exley svému kapitánovi, že udeří na podezřelé



7. Když se otočí a v odhodlání zůstane stát, přeastříme na něj



8. Odchází a mírné přerámování směrem dolů ukáže v pozadí skeptického Vincennese
Foto archiv

rámování a toulající se kameře. Lucas, který patří ke generaci poválečné populační exploze, tíhne spíše ke stylovým normám poloviny šedesátých let nežli k ARMAGEDDONU a MATRIXU (1999). M. Night Shyamalan naopak uplatňuje dnešní techniky rámování, ale ponechává svým záběrům neobvyklou délku (18,2 sekund ve VYVOLENÉM /2000/). Nicméně v souhrnu tyto čtyři techniky utvářejí význačné a všudypřítomné rysy současného stylu.

2. Mezinárodní základna

Zákonitosti, které jsem rozvrhl, jsou dosti obecné; další výzkum by mohl pomoci zpřesnit naše chápání jejich vývoje. Popsaný styl zjevně nevykrytalizoval naráz. Střih se zrychlil v průběhu šedesátých let, kdy se rozšířily dlouhohohniskové objektivy a nápadné přeostřování. Důraz na větší počet jednozáběrů, bližší pohledy a odpoutanou kameru se, jak se zdá, sporadicky rozvíjel v průběhu let šedesátých a sedmdesátých. Počátkem osmdesátých let tyto techniky vykrytalizovaly do dnešního stylu a pravděpodobně díky úspěšným filmům jako SUPERMAN (1978), DOBYVATELÉ ZTRACENÉ ARCHY (1981), ŽÁR TĚLA (1981) a TOOTSIE (1982) nabyly na přitažlivosti. Zesílená kontinuita začala být ve studijních osnovách filmových škol i příručkách považována za bernou minci. *Gramatika filmového jazyka* Daniela Arijona, učebnice, kterou profesionální režiséři občas při plánování scény otevírají, je prakticky kompendiem vznikajících stylů střihu a inscenování.⁴²⁾ Pozdější příručky připojují i poučení o bočních pohybech kamery.⁴³⁾

Viděno z jiného úhlu má ale přístup zesílené kontinuity původ, který sahá několik desetiletí do minulosti. Pozdní němé filmy jako třeba ŽEBRÁCI ŽIVOTA (1928) se velmi podobají těm dnešním: rychlý střih, rozhovory rozehrávané v těsných jednozáběrech, odpoutané pohyby kamery. Kulešov a Pudovkin svým důrazem na potlačení ustavujících záběrů ve prospěch detailů tváře vlastně prosazovali ranou verzi zesílené kontinuity⁴⁴⁾ a dnešní divočejší jízdy připomínají Abela Gance (NAPOLEON, 1927) nebo Marcela L'Herbiera (L'ARGENT, 1928). S příchodem zvuku se rychlému střihu a pružným jízdám postavily do cesty neskladné kamery a zvuková záznamová zařízení. Protože se s kamerami tak těžko manipulovalo, byl jen kvůli změně scény, začali se režiséři přiklánět k pojímání scén v poměrně dlouhých záběrech. Tento zvyk se udržel celá desetiletí. Zdá se, že až v šedesátých letech získala výroba populárních filmů nazpět část pohyblivosti a rychlosti němých filmů.

Zaměřoval jsem se na film masového trhu, ale ani filmy mimo střední proud zesílenou kontinuitu nutně neodmítají. Allison Anders, Alan Rudolph, John Sayles, David Cronenberg a další američtí nezávislí ve většině ohledů z tohoto stylu těží. Hlavním rozlišujícím znakem nehollywoodských režisérů je větší průměrná délka záběru. Pro Quentina

42) Arijon kupříkladu předpokládá, že hlavní oporou režiséra budou těsné detaily; viz *Grammar of the Film Language*. London 1976, s. 112.

43) Viz např. Steven D. Katz, *Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen*. Studio City 1991, s. 300, 315.

44) Lev Kulešov, *Art of the Cinema*. In: Ronald LeVaco (ed.), *Kuleshov on Film*, Berkeley 1974, s. 67 – 109; V. I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*. New York 1960, 87 – 109.

Tarantina, Hala Hartleyho či Whita Stillmana je typická práce se záběry o průměrné délce osm až dvanáct sekund, přičemž PDZ SMRTÍČÍHO BUMERANGU Billyho Boba Thorn-
tona dosahuje pozoruhodných 23,3 sekund. Dlouhé záběry v nízkorozpočtovém sektoru
příliš nepřekvapují; odhlédneme-li od estetického závazku zaměřovat se na herecké vý-
kony, mohou režiséři, kteří si dlouhé záběry pečlivě naplánují, točit levně a rychle. Je ale
pozoruhodné, že když se z nezávislého tvůrce stává mainstreamový, střih jeho filmů se
zpravidla zrychluje. Jim Jarmusch se pohybuje od jednozáběrových scén snímku PODIV-
NĚJŠÍ NEŽ RÁJ (1984) ke stále kratším PDZ (TAJUPLNÝ VLAK, 1989: 23 sekund; NOC NA
ZEMI, 1991: 11,3 sekund; MRTVÝ MUŽ, 1995: 8,2 sekund; GHOST DOG: CESTA SAMURAJE,
1999: 6,8 sekund).

Tytéž výrazové postupy, na které jsem poukázal, používá i mnoho snímků vyrobených mi-
mo Severní Ameriku. Werner Herzog (AGUIRRE, HNĚV BOŽÍ, 1972), Rainer Werner Fass-
binder (např. ČÍNSKÁ RULETA, 1976; TOUHA VERONIKY VOSSOVÉ, 1982) a režiséři *cinéma*
du look jako Jean-Jacques Beineix (DIVA, 1981) a Léos Carax (ZLÁ KREV, 1986) uplat-
ňovali postupy zesílené kontinuity, jak vznikaly v Hollywoodu. Tyto techniky lze nalézt
v BRUTÁLNÍ NIKITĚ (1990) Luca Bessona, PORTRÉTU DÁMY (1996) Jane Campionové, ve
filmu LOLA BĚŽÍ O ŽIVOT (1998) Toma Tykwera a několika filmech Neila Jordana. V širší
perspektivě se zesílená kontinuita stala průběžným kamenem populárního filmu ostat-
ních zemí. Tento nový styl byl výhodou pro okrajové národní kinematografie; detaily,
rychlý střih, rozhýbaná ruční kamera, dlouhé objektivy v exteriérech a scény postavené
z jednozáběrů, to vše bylo příznivě nakloněné nízkým rozpočtům. John Woo a Tsui Hark
v Hongkongu během osmdesátých let přepracovali západní normy a vytvořili okázalý styl,
který tak dosahuje zesíleného zesílení.⁴⁵⁾ Bylo nasnadě, že se v roce 1999 projeví všech-
ny známky zesílené kontinuity i v masově distribuovaných filmech z Thajska (NANG NAK),
Koreje (SHIRI; TELL ME SOMETHING), Japonska (MONDAY) či Anglie (SBAL PRACHY A VYPAD-
NI). Zesílená kontinuita nyní představuje základní styl jak pro mezinárodní masově distri-
buovaný film, tak pro značnou část vývozního „uměleckého filmu“.

3. Některé pravděpodobné zdroje

Co dalo vzniknout této stylové proměně? Může být svůdné přihlídnout k širokým kultur-
ním vývojem. Je možné, že obecnostva vytrénovaná televizí, počítačovými hrami a inter-
netem přijímají rychleji střihané snímky lépe než dřívější generace? Nesmíme zapome-
nout na to, že diváci v éře němého filmu byli dokonale s to přizpůsobit se průměrným
délkám záběru o čtyřech sekundách či méně. Nejbezprostřednější a nejpřesvědčivější
vysvětlení nalezneme, jak tomu často bývá, v nové technologii, řemeslných postupech
a institucionálních okolnostech.

Některé aspekty tohoto nového stylu pramení z reflexe požadavků televizního uvádění
filmů. Kameraman Phil Méheux poznamenává: „Je škoda, že se většina filmů stále upíná
k těsným detailům a zaplňuje plátno hlavou herce jako v televizi, když je toho tolik, co

45) Viz D. B o r d w e l l, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge
2000, s. 22 – 25, 162 – 168 a 224 – 245.

lze ukázat. Styl je ve skutečnosti jen výsledkem toho, co producenti chtějí pro videodistribuci.⁴⁶⁾ Přesvědčení o tom, že televize straní polodetailům a detailům, vládne v průmyslovém diskursu již celá desetiletí.⁴⁷⁾ Mohli bychom dodat, že televize, kterou obvykle sledujeme v rušivém prostředí, potřebuje udržet pozornost diváka tím, že neustále mění podívanou – ne-li střihem, pak prostřednictvím pohybů kamery. Příručka o televizní výrobě z roku 1968 radí, že by režisér měl usilovat o „oživenou podívanou“: „Proveďte nájezd na předmět, abyste probudili zájem a zaměřili pozornost. Použijte odjezd, chcete-li oblast zájmu rozšířit. Panoramujte z jedné části předmětu na další. Opisujte kolem něj oblouk, abyste dosáhli postupně se měnícího pohledu.“⁴⁸⁾

Je rovněž důležité, že se televizní střih zrychlil ve stejné době jako střih ve filmu. Před příchodem šedesátých let mělo mnoho filmovaných televizních programů PDZ deset sekund a více, ale v desetiletích poté jsem již nenašel žádnou PDZ, která by přesahovala 7,5 sekund. Většina programů spadá do rozmezí pěti až sedmi sekund a několik (televizní epizody seriálu DRAGNET z šedesátých let, MĚSÍČNÍ SVIT) se pohybuje mezi třemi až pěti sekundami. (Střih v televizních reklamních spotech bývá samozřejmě ještě rychlejší: pro patnácti až dvaceti sekundové spoty jsou běžným průměrem 1 až 2 sekundy.) Možná se tempa střihu v těchto dvou médiích zrychlila nezávisle na sobě, ale když v šedesátých letech začala studia prodávat televizním společnostem své filmy z období po roce 1948, filmaři si začali být vědomi toho, že všechny celovečerní filmy pro kina nakonec skončí v televizi, a to je mohlo vést k tomu, že tempo střihu zrychlili. Rychlý střih ve významných filmech z počátku šedesátých let na oplátku možná poskytl model televizi (obzvláště reklamním spotům a takovým pořadům, jako byly THE MONKEES nebo ROWAN & MARTIN'S LAUGH-IN), která posléze naopak podnítila rychlejší střih u filmů pro kina.⁴⁹⁾

Televize měla na styl zesílené kontinuity vliv i v dalších rovinách. Film už dlouho rekrutuje režiséry vyškolené v televizi, takže bychom měli očekávat stylové přenosy.⁵⁰⁾

46) Cit. dle David Williams, *Reintroducing Bond... James Bond*. „American Cinematographer“ 1995, č. 12, s. 39.

47) Viz poznámky sesbírané in: Jack Kune, *Take One: Television Directors on Directing*. New York 1990, s. 12, 29, 45, 46, 119. Viz také Frederick Y. Smith, *Rambling Thoughts of a Film Editor*. „American Cinematographer“ 1975, č. 2, s. 18n. Richard Maltby nabízí bystrý rozbor televizního stylu a jeho vlivu na film v šedesátých a sedmdesátých letech v knize *Harmless Entertainment: Hollywood and the Ideology of Consensus*. Lanham 1983, s. 329 – 337.

Navzdory tomu, jak tato dvě média chápou praktici, bychom asi neměli na moderní filmy nahlížet jako na něco, co jednoduše kopíruje styl televize. Pokud jde například o velikost záběru, neexistuje a nikdy neexistovala pouze jedna televizní norma, které by se film vyrovnával. Talk show a soutěže užívají celky, zatímco základ sitcomů a soap oper tvoří polodetaily a americké plány. Videohry bývají tradičně rámovány v celcích. Filmaři se ani tak nesnaží filmy pro kina sladit s programovým tokem televize, jako se spíše pokoušejí jejich televizní podobě vtisknout odlišný vzhled charakteristickými napjatými detaily a efektními pohyby kamery, které se v běžném televizním repertoáru najdou jen zřídka. (Dále se zdá, jako by pořady typu AKTA X chtěly připomínat způsob, jak filmy z 90. let vypadají v televizi.)

48) Colby Lewis, *The TV Director/Interpreter*. New York 1968, s. 164.

49) Důkladný rozbor televizních technik z období, o kterém uvažují, lze nalézt in: John Caldwell, *Television: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick 1995.

50) Kritici 60. let si často všímali, jak režiséři vyškolení televizí přenášeli své návyky do celovečerních filmů. Jízlivým příkladem je text Pauline Kael, *The Making of The Group*. In: *Kiss Kiss Bang Bang*. Boston 1968, zejm. s. 100.

Od počátku osmdesátých let začaly efektní postupy režisérů, vyzkoušených televizí, přitahovat také filmové producenty. „Tihle lidé,“ poznamenal jeden agent, „představují riskantní sázku, ale nabízejí o to vyšší zisk, pokud jde o styl.“⁵¹⁾ Stejně důležité je, že velká řada nových technologií předformátuje filmy pro kina na míru televizi. Složité scény jsou „předvizualizovány“ na video- či digitálním softwaru a na video se natáčejí i herecké konkurzy.⁵²⁾ Hledáček Steadicamu je zároveň videomonitor. Na sklonku sedmdesátých let začaly filmové štáby spoléhat na pomoc systému *video assist*, který režisérovi a kameramanovi umožňuje nacvičovat scény a prohlížet si záběr ve stejné chvíli, kdy se pořízuje. Tato pomůcka dovoluje scénu okamžitě posoudit, ale záběry sledované na pomocném videomonitoru postrádají vyšší rozlišení a jsou rámované na televizní formát, čímž možná vedou k uvolněným kompozicím na úkor přesného inscenování celků.⁵³⁾ Dalším způsobem formování obrazu podle vzoru televize je videostřih, realizovaný nejprve na pásce či laserdisku a nyní na počítači. Walter Murch poznamenává, že střihači musejí umět posoudit, jak budou tváře vypadat na malé obrazovce: „Rozhodujícím kritériem pro výběr určitého záběru často bývá otázka ‚Dokážete zaznamenat výraz v očích herece?‘ Pokud ne, zpravidla použijete jiný bližší záběr, třebaže vzdálenější záběr je možná na velkém plátně více než přiměřený.“⁵⁴⁾ Krátce řečeno, technické prostředky používající video možná u filmařů posílily sklon klást důraz na jednozáběry a bližší pohledy, které jsou na videoobrazovce v každém bodě čitelnější.⁵⁵⁾

Jakkoli silně ovlivnila zesílenou kontinuitu televize, je její vliv pravděpodobně pouze jedním z řady. Neměli bychom zapomínat na příklad renomovaných tvůrců jako Welles a Hitchcock, jejichž díla oplývají postupy, které v zesílené kontinuitě vyúsťují. Bergman a Cassavetes v šedesátých a sedmdesátých letech dokázali, že velkým detailům sluší i širokouhlé formáty. Totéž učinil Sergio Leone s okázalými extrémními délkami objektivu a vzletnými pohyby kamery. Peckinpah a další režiséři šedesátých let ukázali, že je možné uplatňovat i velmi rychlý střih, zvláště je-li třeba přecházet mezi již známými scénami formou ABACABC. Altman v průběhu sedmdesátých let volně prostřihával na „plíživé zoomy“, předobraz dnešních všudypřítomných nájezdů.⁵⁶⁾ Určitý vliv měly pravděpodobně i jisté kanonizované filmy. Velké scény filmových dějin často sestávají z bleskové rapidmontáže (sekvence na oděských schodech, sprchový útok v *PSYCHU*, úvodní a závěrečný masakr v *DIVOKÉ BANDĚ*) nebo virtuózních sledujících záběrů (scéna večírku v *PRAVIDLECH HRY*, ples ve *SKVĚLÝCH AMBERSONECH*, začátek *DOTEKU ZLA*).

51) Cit. dle John Brodie – Dan Cox, *New Pix a Vidiot's Delight*. „Variety“ 28. 10. – 3. 11 1996, s. 85.

52) O této praxi viz poznámky in: Jeremy Kagan (ed.), *Directors Close Up*. Boston 2000, s. 50 – 77.

53) Kameraman Roger Deakins se na několika místech zmiňuje o tom, jak skládání záběrů na monitoru videa souvisí s menší pozorností vůči detailům, viz Peter E t t e d g u i (ed.), *Cinematography: Screencraft*. Crans-Près-Céligny 1998, s. 166.

54) Walter Murch, *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Los Angeles 1995, s. 88.

55) Střihač Paul Seydor poznamenává, že celky a velké celky mohou být na televizních obrazovkách špatně čitelné, zvláště objeví-li se na konci scény, kde si je lze splést s ustavujícím záběrem, uvozujícím další scénu. I když Seydor sám takovéto záběry dále rád uplatňuje, podotýká, že u velké řady střihačů tomu tak být nemusí. Viz P. Seydor, c. d., s. 29.

56) Viz poznámky Paula Mazurskyho in: M. Figgis (ed.), c. d., s. 25.

Oslava rychlého střihu mohla ve filmařích vyvolat obavy, že obecnostvo není na statické dlouhé záběry naladěné. V roce 1990 Scorsese na toto téma smutně pronesl, „Řekl bych, že to hlavní, k čemu za posledních deset let došlo, je, že scény musejí být rychlejší a kratší. [Mafiáni] jsou něco jako má verze MTV [...], ale i to už vyšlo z módy.“⁵⁷⁾ Zdá se, že rychlý střih má rovněž původ v tom, že producenti vyžadují, aby bylo po ruce velké množství alternativních záběrů kvůli postprodukčním úpravám. Třebaže režiséři A-kategorie mohou namítat, že efektní jízda může účinně vyplnit i několik stran scénáře, existuje mnoho tlaků k tomu, aby byl ve střihu větší výběr materiálu. Toto pokrytí jednotlivé scény záběry z různých hledisek a úhlů (*coverage*)⁵⁸⁾ vyžadují i nezávislí producenti: Christine Vachonová kupříkladu po režisérech chce, aby točili hlavní záběry (*master shots*) i bližší pohledy, čímž dává za pravdu stížnostem svého střiháče, že „nezkušené režiséry láká točit důležité dramatické scény v jediném nepřetržitém záběru – v ‚chlapském‘ (macho) stylu, který vůbec nedovoluje měnit tempo či zakrýt nevyrovnané herecké výkony.“⁵⁹⁾ (Starší pohled na genderovou diferenciaci stylu nabízí pro srovnání výrok Orsona Wellese: „Dlouhý plný polocelek /*full shot*/,⁶⁰⁾ to je to, co vždy dělí muže od chlapců.“⁶¹⁾) Steven Soderbergh neuposlechl rad producentů a původně natočil scénu s kufrem auta svého filmu *ZAKÁZANÉ OVOCE* (1998) v jediném záběru, za což se mu dostalo kulešovského ponaučení, když při předváděčce viděl, jak zájem obecnostva v tomto momentě poněkud ochabuje. „Měl jsem hned vědět, že pokaždé, když provedete střih jinam a potom zpět, nesmírně tím získáte, neboť diváci tu mezeru vyplní za vás.“⁶²⁾

Došlo ke změně produkčních postupů a zesílená kontinuita nabídla dobré řešení jednotlivých problémů.⁶³⁾ Již jsem se zmínil o tom, jak dlouhé objektivy pomohly při natáčení v exteriérech a navodily dokumentární ráz. S tím, jak se natáčecí plány v sedmdesátých letech zkracovaly, začali režiséři točit mnohem více materiálu (*coverage*) a prostřednictvím prostřihů zachraňovat jednozáběrové scény. Plíživým záběrům s nástupem sedmdesátých let dozajista otevřely cestu kamery připevněné na tělo kameramana typu Panaflex, Steadicam či Panaglide. Lehký jeřáb Louma a pozdější letecké, dálkově ovládané kamery typu SkyCam umožnily prudce se vznášející záběry. Rapidmontáž byla na počátku osmdesátých let usnadněna nástupem videostřihu (kterého se užívalo hlavně v hudebních videoklipech a filmech, které jimi byly ovlivněné) a digitálních střihacích systémů. Stříhat velmi krátké záběry na celuloidu je pracné a složité, protože ústřížky jen

57) Cit. dle Peter Brunette (ed.), *Martin Scorsese Interviews*. Jackson 1999, s. 155.

58) *Coverage* je soubor většího množství dílčích záběrů, „pokrývajících“ tutéž scénu z různých úhlů a vzdáleností (pozn. red.).

59) James Lyon, cit. dle Vachon – David Edelstein, *Shooting to Kill: How an Independent Producer Blasts Through the Barriers to Make Movies That Matter*. New York 1998, s. 263.

60) *Full shot* neboli „plný polocelek“ je záběr, který zachycuje celou stojící figuru s hlavou těsně u horního a chodidly těsně u spodního okraje rámu – na rozdíl od polocelků typu amerického plánu (postava pořezaná pod kolena) nebo „nad kotníky“ (pozn. red.).

61) Orson Welles – Peter Bogdanovich, *This Is Orson Welles*. New York 1992, s. 201.

62) Ann Thompson, *Steven Soderbergh*, „Premiere“ 2000 (prosinec), s. 65.

63) Informace o některých příbuzných technologických inovacích naleznete in: B. Salt, *Film Style and Technology*, s. 251 – 296.

několik okének dlouhé se mohou snadno poztrácet. Když režisér stříhá na počítači, může záběry snadno přistříhovat okénko po okénku, což je postup známý pod názvem „frame-fucking“.⁶⁴⁾ „Frame fucking“ je jedním z důvodů, proč některé akční sekvence nemusejí být na velkém plátně dobře čitelné. Michael Bay si poté, co na počítači sestříhal automobilovou honičku pro film SKÁLA a viděl na plátně výsledek, uvědomil, že scéna probíhá příliš rychle, a musel proto některé vystřížené kousky „vrátit zpět“ (*de-cut*).⁶⁵⁾ „Všude dnes vidíme rychlejší tempo,“ říká Steve Cohen, který stříhal jeden z vůbec prvních celovečerních snímků s digitálním stříhem, ZTRACENI NA VĚKY (1993), „za což může alespoň zčásti fakt, že nyní vlastníme nástroje, které takovýto druh stříhu usnadňují“.⁶⁶⁾

Velikost záběru, ohnisková vzdálenost objektivu a tempo stříhu byly pravděpodobně rovněž ovlivněny požadavkem natáčení více kamerami. Od počátku třicátých let do počátku let šedesátých filmaři obvykle pracovali pouze s jednou kamerou a jednotlivé části scény snímali pokaždé znovu z různých pozic. Natáčení více kamerami bylo vyhrazeno pouze pro neopakovatelné děje jako např. požáry, hroutící se domy či auta řítící se ze srázů.⁶⁷⁾ Režiséři šedesátých let jako Penn či Peckinpah pod vlivem Kurosawy⁶⁸⁾ natáčeli pomocí několika kamer opatřených velmi dlouhými objektivy scény masakrů. V šedesátých a sedmdesátých letech, kdy natáčení v exteriérech a pevné natáčecí plány vyžadovaly rychlejší práci, začalo mnoho režisérů používat několika kamer i při snímání dialogu. V případě filmu VZOREC (1980) se pomocí dvou kamer snímalo několik scén s Marlonem Brandem: „Když máte někoho takového, kdo vydělává každý den obrovský peníze, existuje velký tlak na to, abyste scény dokončili co nejrychleji. K tomu nám pomohla druhá kamera.“⁶⁹⁾ Producenti požadovali více materiálu a dodatečné kamery jej poskytly, což naopak vedlo k tomu, že stříhač s větší pravděpodobností poskládal scénu z jednozáběrů, pořízených z mnoha úhlů. Naštěstí byly nové lehčí kamery v situaci vícekamerového natáčení lépe ovladatelné. V průběhu osmdesátých let byl kamerou B často Steadicam, který se po scéně pohyboval, aby zajistil její podrobnější pokrytí (*coverage*), přičemž díky pružnosti jeho pohybů kolem statických herců byly krouživé záběry a nájezdy dobrými kandidáty na zahrnutí do konečného sestříhu. V době, kdy se natáčí GLADIÁTOR (2000), se dialog snímá, až sedmi kamerami, z nichž některé jsou Steadicamy.

64) Viz Peter Bart, *The Gross: The Hits, the Flots – The Summer That Ate Hollywood*. New York 1999, s. 232; David Kleiter, Jr. – Robert Moses, *You Stand There: Making Music Video*. New York 1997, s. 168.

65) David Ansen – Ray Sawhill, *The New Jump Cut*. „Newsweek“ 2. 9. 1996, s. 66.

66) Cit. dle Thomas A. Ohanian – Michael E. Phillips, *Digital Filmmaking: The Changing Art and Craft of Making Motion Pictures*. Boston 1996, s. 177.

67) V éře němého filmu používal William C. de Mille často několik kamer, aby zachoval kontinuitu podívané. Viz Peter Milne, *Motion Picture Directing*. New York 1922, s. 45n. Mnohem později pak na sebe upozorňuje Richard Lester, přenášející televizní postupy do filmu, který používá počínaje PERNÝM DNEM (1964) několik kamer pro snímání dialogových scén (Andrew Yule, *Richard Lester and the Beatles*. New York 1995, s. 14).

68) Viz Stephen Prince, *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*. Austin, TX 1998, s. 51 – 56.

69) *The Five Films Nominated for ‘Best Cinematography’ of 1980*. „American Cinematographer“ 1981, č. 5, s. 503.

„Říkal jsem si, že není možné, aby někdo nezachytil něco dobrého,“ vysvětlil hlavní kameraman.⁷⁰⁾ Hledání „něčeho dobrého“ v široké škále úhlů u filmařů umocňuje sklon často stříhat.

Mohli bychom uvažovat i o dalších případných faktorech, jako je např. vliv bleskově stříhaných upoutávek na nové filmy, ale obzvláště zajímavou možností je zkoumat měnící se okolnosti předvádění. Ben Brewster a Lea Jacobsová dokazují, že v období mezi lety 1908 a 1917, kdy se film přestěhoval z vaudevillových divadel do zvlášť vyhrazených prostor, se plátina zmenšila; aby se zdála být přiměřeně velká, začali být herci snímáni z bližších pozic.⁷¹⁾ William Paul dokazuje, že ve dvacátých letech podobné tlaky ze strany způsobu předvádění vedly filmaře k tomu, že používali více detailů.⁷²⁾ V sedmdesátých letech se vlivem zdvojování a násobení (*twinning and plexing*)⁷³⁾ plátina znovu scvrkla a filmaři se možná proto intuitivně uchýlili k větším tvářím, předpokládajíce zároveň, že rychlejší stříh bude na menších plátnech multiplexů dostatečně čitelný.

4. Estetika zesílené kontinuity

Všechny tyto okolnosti si zaslouží detailní výzkum a je zapotřebí je spojit s analýzou měnících se způsobů používání zvuku a barev. Nechť ale předcházející text poslouží jako obecný nástin. Mě nyní zajímají důsledky tohoto nového stylu. Jaké estetické možnosti otevírá, nebo naopak vylučuje?

Navzdory názorům, že se hollywoodský styl stal post-klasickým, máme stále co do činnění s variantou klasické výroby filmů. Analýza prakticky jakéhokoli filmu z období, které jsem vybral, potvrdí jednoduchou pravdu: téměř všechny scény bezmála ve všech současných masově distribuovaných filmech (a ve většině filmů „nezávislých“) jsou zinscenovány, nasnímány a sestříhány dle principů, které vykrytalizovaly v letech desátých a dvacátých. Zesílená kontinuita představuje výběr a rozvinutí možností, které jsou přítomné již na klasickém filmařském menu. Skládat scénu ze sevřených, rychle stříhaných jednozáběrů, to byla strategie, kterou přijali za svou někteří B-filmaři (např. James Tinling pro film *MR. MOTO'S GAMBLE*, 1938), ale i Hitchcock. Osвобоzený pohyb kamery byl rovněž alternativou, ač byl tradičně vyhrazen pro chvíle vysokého dramatického napětí, a nikoli pro zběžné kladení důrazů. Dlouhoohniskové objektivy se používají od dvacátých let pro detaily, a proto mohly být přejaty i pro jiné velikosti záběrů.

70) John Mathieson, cit. dle Douglas Bankston, *Death or Glory*. „American Cinematographer“ 2000, č. 5, s. 38.

71) Ben Brewster – Lea Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. New York 1997, s. 145 – 149.

72) William Paul, *Screening Space: Architecture, Technology, and the Motion Picture Screen*. „Michigan Quarterly Review“ 1996, č. 1, s. 145 – 149.

73) „Twinning and plexing“ – odkaz na rozkvet multiplexů, tedy nabídky dvou a více kinosálů pod jednou střechou. První se údajně zrodil v roce 1963 v Kansas City rozdělením jednoho kina na dvě; viz Ira Konigsberg, *The Complete Film Dictionary*. New York 1997, 2. vyd. (Pozn. překl.)

Nepochybně dnes nalezneme řadu netradičních momentů – inkoherentní akční scény, montážní sekvence se skokovými střihy (*jump cuts*).⁷⁴⁾ Stejně tak není sporu ani o tom, že někteří filmoví tvůrci si mnohem odvážněji hrají na okrajích. Filmy, které Oliver Stone natočil po svém snímku JFK, jsou svým prostřiháváním barevného a černobílého materiálu, opakováním záběrů či občasnými vloženými celky, které překračují osu akce, pravděpodobně tím největším vybočením, vyrobeným v Hollywoodu. Avšak Stoneovy výstřelky jako takové vyčnívají nad průměr, jsou pomíjivými odchylkami od stále mocného trsu norem, kterého se i Stone povětšinou drží.

Nechtěl bych nicméně zanechat dojem, že se nic nezměnilo. Zesílená kontinuita představuje význačný posun v dějinách filmové tvorby. Nejpatrnější je to, jak se tento styl snaží o to vytvořit v každém okamžiku intenzivní očekávání. Postupy, které tvůrci ve čtyřicátých letech vyhradovali pro momenty šoku a napětí, se dnes objevují v běžných scénách. Záběry jsou díky detailům a jednozáběrům velmi čitelné. Rychlý střih diváka nutí sestavovat oddělené kousky informací a udává dominantní tempo: podívejte se jinnam a může se stát, že vám unikne klíčový moment. Střídající se blízké pohledy a mučivé hledisko nervózně těkající kamery divákovi v každém okamžiku slibují něco významného nebo přinejmenším nového. Tento styl, vycházející vstříc televizi, usiluje o to připoutat diváka k obrazovce.⁷⁵⁾ Zde je další důvod pro označení „zesílená kontinuita“: i běžné scény jsou vystupňované a zesílené tak, aby strhly pozornost a zvýšily emocionální dopad.

Jedním z výsledků je estetika prvoplánových, ale mocných účinků, které často působí přepjatě, byť někdy dosáhnou značné síly. Schémata zesílené kontinuity mají bohaté a rozmanité uplatnění, jak to ilustrují filmy Jonathana Demmeho, Spika Leea, Davida Lynche, Johna McTiernana či Michaela Manna. Máme verze tlumené, vkusné (Nora Ephronová, Ron Howard, Frank Darabont, Anthony Minghella), přehuštěné (filmy v produkci Jerryho Bruckheimera) či dokonce parodicky ztřeštěné (Sam Raimi, bratři Coenové). S mimořádnou pronikavostí tento styl prozkoumali režiséři Hongkongu. Náhlý vstup Tonyho Leung Chiu-waie do Macauovy restaurace ve snímku AAU DUT (1998) Patricka Yaua a soutěž v rozbíjení vinných sklenek z filmu CHAN SAM YING HUNG (1998) jsou smělymi, precizně choreograficky provedenými pasážemi, které kouzlí se zesílenou kontinuitou. Hal Hartley například používá velké detaily a nájezdy, aby dosáhl nečekaných inscenačních vzorců. Todd Haynes ve snímku SAFE (1995) podtrhuje umělost tohoto stylu tím, že z něj vkládá malé dávky do struktury, která upřednostňuje statické celky a nepatrné, spíše geometrické pohyby kamery.

74) *Jump cut* se někdy v české literatuře překládá jako „střih po ose“ nebo „skok po ose“, ale v anglické terminologii není definován pouze rušivým přiblížením po ose snímání, nýbrž i dalšími eliptickými „skoky“ v prostoru a čase: vystřižením části plynulého pohybu; přechodem mezi odlišnými prostředímí či časy při zachování stejného optického nastavení a pozice kamery; střihem mezi dvěma hovořícími postavami bez výraznější změny úhlu; náhlou změnou úhlu a pozice kamery ve dvou následujících záběrech téže postavy; střihem mezi dvěma záběry téže scény, kdy se ve druhém z nich nečekaně objeví nová postava atd. Srov. I. Königsgberg, c. d. (Pozn. red.)

75) O tom, jak ustavičné proměny podívané udržují pozornost diváka, hovoří Noël Carroll v textech: *The Power of Movies* (In: *Theorizing the Moving Image*. New York 1996, s. 80 – 86) a *Film, Attention, Communication* (In: *The Great Ideas Today. Encyclopaedia Britannica*. Chicago 1996, s. 16 – 24).

Každý styl ovšem určité možnosti vylučuje a také zesílená kontinuita zůstala odříznuta od některých prostředků klasické filmové tvorby. Za prvé – tím, jak se zužuje rejstřík délek záběru, které přicházejí v úvahu, jsou režiséři filmového mainstreamu odrazováni od toho, aby udělali dvouhodinový film z méně než pěti set záběrů. Ne že by neuměli použít dlouhý záběr – pár jich je v každém filmu vlastně nezbytných –, ale film vystavený primárně z dlouhotrvajících záběrů je v dnešním Hollywoodu velmi vzácný. (Není bez významu, že v případě snímku VYVOLENÝ posloužily právě jeho dlouhé záběry jako prostředek diferenciací produktu v propagační kampani.⁷⁶⁾

Kvůli své koncentraci na práci s kamerou a střihem praktici zesílené kontinuity dále opomíjeli inscenaci celků. V současné praxi začaly převládat dvě alternativy. To, čemu filmaři říkají „postav se a odříkej text“ (*stand and deliver*), kde jsou herci zasazeni do dosti pevně stanovených pozic. Obvyklé řešení zde představují jednozáběry nebo úhly přes rameno, ale na druhé straně můžeme narazit i na snímání „plovoucích hlav“ (*floating head-treatment*), kdy jsou postavy na místě a kamera se pohybuje kolem nich. V obou případech platí, že pokud se postavy přemístí do jiné části scény, jejich pohyb obvykle nemívá za cíl expresivní účinek; jde o přechod do další fáze „postav se a odříkej text“. Druhou inscenační možností je „jdi a mluv“ (*walk-and-talk*), kdy nás unáší Steadicam, zatímco postavy ze sebe chrlí věty za pochodu. Modů „postav se a odříkej text“ i „jdi a mluv“ se samozřejmě využívalo i v éře studií, ale stejně tak se používala i složitá fixování pozic, jako v případě Langových či Premingerových jemně se střídajících dvojjáběrech či Wylerova šachovnicového rozmístění postav do hloubky. Takovéto fixování neméně z populárního filmu téměř vymizelo. Snad jen Woody Allen, vyhýbající se detailům a používající velmi dlouhé záběry (PDZ 22 sekund v MANHATTANU, 1979; 35,5 sekund v MOCNÉ AFRODITÉ, 1995), reprezentuje doznívání této tradice.⁷⁷⁾ „Za starých časů,“ řekl mi jeden hollywoodský pracovník, „režiséři hýbali s herci. Teď hýbají s kamerou.“

Ústup od inscenování celků přinesl větší omezení hereckým projevům. Současný důraz na detaily není takový, jaký uplatňovali, řekněme, sovětsí mistři montáže, kteří své filmy plnili rukama, nohama a rekvizitami v dynamickém vztahu k hercům. V zesílené kontinuitě stojí na prvním místě tvář, zvláště ústa a oči. Jsou-li použity ruce, bývají typicky pozdvíženy k hlavě, aby se ocitly v onom rozhodujícím polodetailu či detailu. Přicházíme o to, čemu Charles Barr ve svém stěžejním pojednání o CinemaScopu říká *odstupňovaný důraz*.⁷⁸⁾ Oči byly pro hollywoodský film vždy tím nejdůležitějším, ale zpravidla je doprovázela gesta, která vycházela z těla.⁷⁹⁾ Herci mohli vyjádřit emoci svým držetím těla, postojem, způsobem chůze, umístěním rukou nebo dokonce natočením chodidel.

76) Benjamin Svetkey uvádí, že 30 scén ve VYVOLENÉM je jednozáběrových. „Když máte takovou scénu ve filmu, je to něco neuvěřitelného,“ poznamenává Bruce Willis (*Fractured Fairy Tale*. In: „Entertainment Weekly“ 1. 12. 2000, s. 38).

77) Woody Allen vysvětluje, že málokdy stříhá uprostřed scény, protože prodloužený hlavní záběr je z hlediska natáčení rychlejší a levnější, u herců oblíbenější a on sám si nemusí dělat starosti se spojováním záběrů. Viz Douglas M c G r a t h, *If You Knew Woody Like I Knew Woody*. „New York Magazine“ 17. 10. 1994, s. 44.

78) Charles B a r r, *CinemaScope: Before and After*. „Film Quarterly“ 1963, č. 4, s. 18n.

79) Viz Janet S t a i g e r, *The Eyes Are Really the Focus: Photoplay Acting and Film Form and Style*. „Wide Angle“ 1985, č. 4, s. 14 – 23.

Herci uměli vstát ze židle, aniž by se museli podepřít rukama, nalévat dlouhé sekundy pevnou rukou skleničky, projevovat nervozitu škubáním malíčku. Těla (vytrénovaná, polonahá) se dnes ukazují otevřeněji než kdy dřív, ale zřídka kdy získají půvab a emocionální důležitost. V oblasti populárního filmu jsou to opět filmoví tvůrci Hongkongu, kdo zesílenou kontinuitu nejlépe využili, pokud jde o fyzický pohyb a expresivitu lidských těl.⁸⁰⁾

A nakonec – zesílená kontinuita obdařila filmy docela zřetelnou narací. Klasická studiová výroba filmů nebyla nikdy zcela transparentní: postavy ve dvojzáběrech byly obvykle pootočené k obecenstvu a vždy se tu vyskytovaly pasáže (montážní sekvence, začátky a konce scén, začátky a konce filmů), které přiznávaly, že je scéna adresovaná divákovi. Jenže z gest, která by dřívější filmaři považovali za křiklavě upozorňující na sebe sama – kamera opisující oblouky, obrovské detaily, ona rozmáchlá gesta Wellese či Hitchcocka –, se staly standardní rysy běžných scén a druhořadých filmů. Je zajímavé, že nám tyto výstřednější postupy nebrání v porozumění příběhu. Zdá se, že poté, co jsme uvykli na novou zřetelnost narace, jako bychom snížili i práh citlivosti na rušivé prvky. A stejně jako dřívější generace diváků dokážeme ocenit projevy virtuosity – eskamotérství stříhů setřením (*wipe-by cuts*) nebo úžasné lety SkyCamu. Právě z těchto důvodů nový styl naznačuje, že není možné adekvátně popsat aktivitu diváka pomocí prostorových metafor typu „pohroužení“ či „distance“. V každém okamžiku na sebe může upoutat pozornost nějaký stylový postup, ale diváci zůstávají v zajetí děje. Jako by manýrismus dnešního filmu po svých divácích žádal, aby brali za samozřejmost vysoký stupeň zřetelnosti narace, aby si nechali každý okamžik zesílit prostřednictvím několika důvěrně známých postupů, aby si vychutnávali stále efektnější projevy techniky – a aby se přitom nepřestali oddávat působivému spodnímu tahu příběhu. Nebylo by to poprvé, co se po obecenstvech žádá, aby si užívala okázalou hru s formou, aniž by přitom obětovala hloubku emocionálního působení. Vybaví se nám barokní hudba či rokoková architektura, ale také Ozu a Mizoguči. Vítežství zesílené kontinuity nám připomíná, že stejně jako se proměňují styly, mění se i divácké dovednosti.

Přeložil Jakub Kučera

Přeloženo z anglického originálu:

David Bordwell, *Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film*.

„Film Quarterly“ 55, 2002, č. 3, s. 16 – 28.

Citované filmy:

Aau dut (aka *The Longest Nite*; Patrick Yau, 1998), *Absolvent* (*The Graduate*; Mike Nichols, 1967), *Aguirre, hněv boží* (*Aguirre, der Zorn Gottes*; Werner Herzog, 1972), *Akta X* (*The X Files*; TV-seriál, 1993 – 2002),

80) Viz D. Bordwell, *Planet Hong Kong*, s. 200 – 245.

L'Argent (Marcel L'Herbier, 1928), *Armageddon* (Michael Bay, 1998), *Bonnie a Clyde* (Bonnie and Clyde; Arthur Penn, 1967), *Brutální Nikita* (La Femme Nikita; Luc Besson, 1990), *Bullittův případ* (Bullitt; Peter Yates, 1968), *Byl jsem při tom* (Being There aka Chance; Hal Ashby, 1979), *Čelisti* (Jaws; Steven Spielberg, 1975), *Čínská čtvrť* (Chinatown; Roman Polanski, 1974), *Čínská ruleta* (Chinesisches Roulette; Rainer Werner Fassbinder, 1976), *Diva* (Jean-Jacques Beineix, 1981), *Divoká banda* (The Wild Bunch; Sam Peckinpah, 1968), *Dlouhé loučení* (The Long Goodbye; Robert Altman, 1973), *Dobyvatelé ztracené archy* (Raiders of the Lost Ark; Steven Spielberg, 1981), *Dotek zla* (Touch of Evil; Orson Welles, 1958), *Dragnet* (TV-seriál, r. Jack Webb, 1959 – 1959, 1967 – 1970 ad.); *Dvojník* (Body Double; Brian De Palma, 1984), *Duch* (Ghost; Jerry Zucker, 1991), *El Mariachi* (Robert Rodriguez, 1993), *Epizoda 1: skrytá hrozba* (Episode 1: The Phantom Menace; George Lucas, 1999), *Falešná hra s králikem Rogerem* (Who Framed Roger Rabbit?; Robert Zemeckis, 1988), *Gauneři* (Reservoir Dogs; Quentin Tarantino, 1992), *Ghost Dog: cesta samuraje* (Ghost Dog: The Way of the Samurai; Jim Jarmusch, 1999), *Gladiátor* (Gladiator; Ridley Scott, 2000), *Goldfinger* (Guy Hamilton, 1964), *Hana a její sestry* (Hannah and Her Sisters; Woody Allen, 1985), *Highlander* (Russell Mulcahy, 1986), *Hlava* (Head; Bob Rafelson, 1968), *Hranice lásky* (The End of the Affair; Neil Jordan, 1999), *Hvězdné války* (Star Wars Episode IV: A New Hope; George Lucas, 1977), *Chan sam ying hung* (aka A Hero Never Dies; Johnny To, 1998), *Jerry Maguire* (Cameron Crowe, 1996), *JFK* (Oliver Stone, 1991), *Kandidát* (The Candidate; Michael Ritchie, 1972), *L. A. přísně tajné* (L. A. Confidential; Curtis Hanson, 1997), *Lola běží o život* (Lola rennt; Tom Tykwer, 1998), *Ztraceni na věky* (Lost in Yonkers; Martha Coolidge, 1993), *Mafiáni* (Goodfellas; Martin Scorsese, 1990), *Manhattan* (Woody Allen, 1979), *Matrix* (The Matrix; Andy a Larry Wachowští, 1999), *Měsíční svit* (Moonlighting; TV-seriál, 1985 – 1989), *Mickey One* (Arthur Penn, 1965), *Mocná Afrodité* (Mighty Aphrodite; Woody Allen, 1995), *Monday* (Hiroyuki Tanaka, 2000), *The Monkees* (TV-seriál 1966 – 1968), *Mr. Moto's Gamble* (James Tinling, 1938), *Mrtvý muž* (Dead Man; Jim Jarmusch, 1995), *Muž a žena* (Un homme et une femme; Claude Lelouch, 1966), *Na pokraji slávy* (Almost Famous; Cameron Crowe, 2000), *Nang nak* (Nonzee Nimibutr, 1999), *Napoleon* (Abel Gance, 1927), *Návrat Jediho* (Episode V: The Return of the Jedi; Richard Marquand, 1983), *Nebezpečná rychlost* (Speed; Jan de Bont, 1994), *Noc na Zemi* (Night on Earth; Jim Jarmusch, 1991), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Obyčejní lidé* (Ordinary People; Robert Redford, 1980), *Ohnivě ulice* (Streets of Fire; Walter Hill, 1984), *Ospalá díra* (Sleepy Hollow; Tim Burton, 1999), *Padlý anděl* (Fallen Angel; Otto Preminger, 1945), *Perný den* (A Hard Day's Night; Richard Lester, 1964), *Pětův drak* (Pete's Dragon; Don Chaffey, 1977), *Pink Floyd: The Wall* (Alan Parker, 1982), *Podivnější než ráj* (Stranger than Paradise; Jim Jarmusch, 1984), *Podivný pátek* (Freaky Friday; Gary Nelson, 1977), *Portrét dámy* (Portrait of a Lady; Jane Campion, 1996), *Posedlost* (Obsession; Brian De Palma, 1976), *Poslední skaut* (The Last Boy Scout; Tony Scott, 1991), *Postranní ulice* (Back Street; John Stahl, 1932), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Rowan & Martin's Laugh-In* (TV-seriál; r. Mark Warren, 1968 – 1973), *Safe* (Todd Haynes, 1995), *Salvador* (Oliver Stone, 1986), *Sbal prachy a vypadni* (Lock, Stock, and Two Smoking Barrels; Guy Ritchie, 1998), *Shiri* (aka Swiri; Je-gyu Kang, 1999), *Skála* (The Rock; Michael Bay, 1996), *Skvělí Ambersonové* (The Magificent Ambersons; Orson Welles, 1942), *Smrtící bumerang* (Sling Blade; Billy Bob Thornton, 1996), *Smrtihlav* (Dark City; Alex Proyas, 1998), *Smrtonosná past* (Die Hard; John McTiernan, 1988), *Smrtonosná zbraň* (Lethal Weapon; Richard Donner, 1987), *South Park: peklo na zemi* (South Park: Bigger Longer & Uncut; Trey Parker, 1999), *Superman* (Richard Donner, 1978), *Tajuplný vlak* (Mystery Train; Jim Jarmusch, 1989), *Tělesné vztahy* (Carnal Knowledge; Mike Nichols, 1971), *Tell Me Something* (Yoon-Hyun Chang, 1999), *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982), *Top Gun* (Tony Scott, 1986), *Touha Veroniky Vossové* (Die Sehnsucht der Veronika Voss; Rainer Werner Fassbinder, 1982), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Vítězové a poražení* (Any Given Sunday; Oliver Stone, 1999), *Vlasy* (Hair; Miloš Forman, 1979), *Vrána* (The Crow; Alex Proyas, 1994), *Všichni prezidentovi muži* (All the President's Men; Alan Pakula, 1976), *Vzorec* (The Formula; John G. Avildsen, 1980), *U-Turn* (Oliver Stone, 1997), *Zakázané ovoce* (Out of Sight; Steven Soderbergh, 1998), *Zvěřinec časopisu National Lampoon* (National Lampoon's Animal House; John Landis, 1978), *Vyvolený* (Unbreakable; M. Night Shamalyan, 2000), *Zjizvená tvář* (The Scarface; Howard Hawks, 1932), *Zlá krev* (Mauvais Sang; Léos Carax, 1986), *Zloději těl* (Body Snatchers; Abel Ferrara, 1994), *Žár těla* (Body Heat; Lawrence Kasdan, 1981), *Žebráci života* (Beggars of Life; William A. Wellman, 1928), *Žebrácká opera* (Die Dreigroschenoper; Georg Wilhelm Pabst, 1931).

Články

Projekt Cinema Europe

Od dvacátých let dvacátého století se film počítá mezi umělecká média. Nárok na výsadní příbuzenský vztah s ústředními tradicemi umění dvacátého století si ovšem mohou činit pouze jisté kategorie filmu. Jak takovou kategorii definovat, jaké síly ji určují, a jak se její hranice a rozhodující činitele časem proměnily, to je tématem, o kterém se často diskutuje, a to zejména v Evropě. Nezřídka se tato debata zaplétá do konfliktních terminologií, ideologických programů a ekonomických zájmů. Konfliktní terminologie zahrnují rovněž pojem „národ“ (jako v případě „národní kinematografie“) a představu umělce jako tvůrce jedinečné vize (jako v případě „auteurského filmu“). Ideologické programy sahají od politicky a formálně opozičních praktik (jako v případě „avantgardního filmu“), až k debatám o vysoké/nízké kultuře („umělecký film“ versus „hollywoodská zábava“), zatímco ekonomické zájmy jsou symbolicky zapředeny v různých formách kulturního protekcionismu, který se v druhé polovině dvacátých let kodifikoval jako „Film Europe“, ve třicátých a čtyřicátých letech jako nacionalistická propaganda, v padesátých letech jako nadvláda Hollywoodu, v šedesátých letech jako protiimperialistické boje, v osmdesátých a devadesátých letech jako debata o Všeobecné dohodě o clech a obchodu (GATT) a zájem o evropské audiovizuální dědictví.

Názor, že nadvláda Hollywoodu na světovém trhu ohrožuje další život evropského filmu, sahá přinejmenším do poloviny dvacátých let minulého století, kdy se natrvalo zakořenil v evropské výrobě filmů i filmové kultuře. Dokonce natolik, že podstatný díl „identity“ evropského filmu se ve skutečnosti zakládá na jeho proměnlivém a spleťtém vztahu s Hollywoodem, kdy americké filmy, žánry a hvězdy vždy znamenaly pro evropská filmová obcenstva jeden z hlavních zdrojů rozkoše a naproti tomu Evropa byla pro americké společnosti jedním z hlavních zdrojů zisků. V období po druhé světové válce evropští režiséři-auteuri, od Ingmara Bergmana k Jean-Luc Godardovi, od Bernarda Bertolucciho k Wimmu Wendersovi, kreativně rozvíjejí svůj hluboký – a hluboce ambivalentní – umělecký dluh vůči hollywoodské výrobě filmů. Kromě toho v období od dvacátých do devadesátých let evropští režiséři, ať už přitahováni kvalitnějšími technologickými prostředky a rozsáhlými mezinárodními obcenstvy, nebo nuceni hledat útočiště před válkou či pronásledováním, točí filmy v Hollywoodu.

Z ekonomického hlediska jsou kroky, podnikané na záchranu evropských trhů před americkou nadvládou, povětšinou sporné, nehledě na to, že se takovéto pokusy, jakkoli bývají pozoruhodné, často soustřeďují na opatření, ve kterých se kritéria ekonomická spojují s estetickými. Dotace, ač znamenají podporu tvůrčích výkonů, jsou přidělovány na základě kritérií, kde národní a regionální zájmy navzájem kolidují s dohledem na kvalitu a očekáváním obcenstev. GATT i pozdější veřejné diskuse, které se k ní vážou, sice odrážejí strach evropských filmařů ze ztráty domácích obcenstev a trhů, jsou však omezeně jednostranné a povětšinou nedokáží uchopit podstatu akumulace kulturního kapitálu, který se neredukuje jen na film a není pouze záležitostí současnosti. Je zapotřebí chápat v širším kontextu síly, které zde působí, jejich souhru v rychle se proměňující mezinárodní situaci, v níž různá audiovizuální média, jejich tvůrci, ale rovněž jejich příslušná národní obcenstva podléhají tlakům ekonomického i technologického sbližování („globalizace“, „digitalizace“), ve stejné chvíli kdy jsou náhle interpretovány v nově se diferencujícím kulturním

poli mezi veřejnou podívanou a domácí zábavou, mezinárodním filmovým festivalem a muzejní výstavou, videotékou a galerijní instalací. Všem zmíněným otázkám se chce věnovat speciální výzkumný projekt Amsterdamské university *Cinema Europe, 1929 – 1999*, který se skládá z badatelské práce akademických pracovníků a doktorandů, ze seminářů, konferencí a publikací.

Marijke de Valck je doktorandkou v Ústavu filmových a televizních studií Amsterdamské university. Jako členka výzkumné skupiny „Cinema Europe“ se ve své disertaci pod vedením prof. Thomase Elsaessera zaměřuje na roli, jakou v dějinách a současnosti mezinárodních filmových festivalů hraje pojem Evropy. Následující text připravila speciálně pro *Iluminaci*. Navazující článek Juliana Stringera vybrala sama Marijke de Valck jako další zásadní příspěvek k výzkumu kulturní role festivalů, jenž by mohl její vlastní pohled na zkoumaný předmět vhodně doplnit.

Pro příští číslo *Iluminace* máme přislíben druhý původní příspěvek vycházející z projektu „Cinema Europe“ od Elsaesserova doktoranda Malteho Hagenera. Hagener se v něm bude zabývat vztahy mezi filmovou avantgardou a průmyslem. Avantgardu bude zkoumat v kontextu evropské kultury a vztahů k různým médiím a formátům, a nikoli z hlediska čistě estetického či autorského. Jeho text bude opět doplněn překladem jím vybrané studie.¹⁾

-red-

1) Bill Nichols, *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*. „Critical Inquiry“ 27, 2001 (léto), s. 580 – 610.

Články

NOVÉ OBJEVENÍ EVROPY

Historický přehled fenoménu filmových festivalů

Marijke de Valck

Předtím, než byl v roce 1932 uspořádán první filmový festival, obeznámily se evropské společnosti s řadou nových kulturních událostí. Tyto společnosti se v průběhu devatenáctého století a hluboko do století dvacátého rychle proměňovaly. Chceme-li porozumět nástupu a úspěchu filmových festivalů, je třeba zmínit jejich dva důležité předchůdce. Prvním jsou mezinárodní výstavy, velké přehlídky a světové veletrhy, které se začaly pořádat v polovině devatenáctého století. Tyto příležitostné i pravidelné události plnily funkci slavnostních výkladních skříní pro průmyslové úspěchy jednotlivých zemí. Výstava vyjadřovala dva převládající postoje moderních evropských národů. Prvním byla důvěra ve vědu a techniku a víra v teleologický pokrok. Kombinace osvícenské ideologie a úspěchů průmyslových revolucí vedla k vytváření platformy pro předvádění pozoruhodných vynálezů a mimořádných úspěchů. Druhým postojem, který ležel v základech uspořádání takových výstav, byla národní hrdost. Když skončila doba vlád různých říší, byla Evropa přeuspořádána do mozaiky suverénních národů. Každý národ zdůraznil svou suverénnost tak, že zavedl vlastní měnu, vydal vlastní zákony, sepsal ústavu a když to bylo možné, profiloval své národní atributy. Výstavy představovaly významné příležitosti, kde se mohly národy představit jako sjednocené celky, jasně odlišené od jiných národů. Čím byly úspěchy, kterými se národ na výstavách pochlubil, větší, tím lepšího postavení se mu dostalo v nové evropské konstelaci moci.

Druhým předchůdcem je samotný vynález kinematografie. Film zaujímal mezi vynálezy, které divákům umožňovaly chápat zakoušené společenské, ekonomické a kulturní proměny té doby, významné postavení.¹⁾ Zachycení a projekce pohybu divákům konce století učarovaly, jako by bylo možné na neposkvrněném projekčním plátně nově navázat vztah ke skutečnému životu, který zmizel v moderním víru rychlosti, hluku, pohyblivosti a technologie. Pohyblivé obrázky, které se obecně poprvé představily na půdě zábavních parků a dalších kočujících atrakcí, brzy našly svůj trvalý domov v rychle

1) Srov. Leo Charney – Vanessa R. Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley – Los Angeles – London 1995. Sborník je výraznou obhajobou myšlenky, že vznik filmu byl současně nevyhnutelný i redundantní. Atributy filmu byly totiž obsaženy již v proměnách vedoucích k modernímu životu. Film takto vytvořil ideální médium pro vyjádření historicky specifických kulturních rysů doby.

se rozrůstajících kinech. Chození do kina se stalo novou veřejnou kratochvílí, jež byla široce dostupná a oblíbená. Pohled na film jako na nejuplněnější projev znaků modernity je pro mou argumentaci důležitý, protože spojuje vznik filmových festivalů se západním projektem modernity. Vysvětluje, proč byly filmy s to dosáhnout statusu nezbytného pro jejich roli v budování skvělé pověsti národa ve výkladních skříních kinematografie.

Filmové festivaly vznikly a rozvinuly se ze spleti různých důvodů. Jak ukázu v tomto historickém přehledu, motivace, které vedly k založení prvního filmového festivalu, byly velmi specifické a odpovídaly lokálním historickým zájmům. Nemělo by se nicméně zapomínat na to, že začlenění těchto specifických situací do evropského kontextu připravilo půdu pro zrod globálního fenoménu. Účast evropských národů na mezinárodních výstavách je jedním z projevů jejich touhy zvýraznit svým vstupem do mezinárodních soutěží vlastní suverenitu a národní odlišnost. Úzký vztah mezi filmem a příznačnými rysy moderního (západního) života před první světovou válkou usnadnil použití filmu jako výstavního a soutěžního objektu. Premiéra vůbec prvního festivalu filmů se odehrála na Nový rok 1898 v Monaku. Prvním festivalem udělujícím ceny byla italská soutěž filmů v roce 1907, pořádaná bratry Lumièry.²⁾ Se zavedením zvuku vzrostl význam národního původu filmů. Jazyk, kterým se ve filmech hovořilo, nebyl pouze jasným projevem národní kultury, ale také důležitým faktorem, ovlivňujícím možnosti vývozu. První světová válka dala americkému filmovému průmyslu příležitost chopit se vlády nad světovým filmovým trhem a přinutila evropské národy, aby pro záchranu svých národních filmových průmyslů podnikaly různá opatření. V předvečer druhé světové války se jeden národ rozhodl vyzkoušet novou zbraň: filmový festival.

La Mostra Internazionale d'Arte Cinematographico, Venezia

Šestého srpna roku 1932 ve 21:15 na terase hotelu Excelsior zahájil DR. JEK KYLL AND MR. HYDE Roubena Mamoulia první filmový festival v Benátkách. I dříve se organizovaly jednotlivé festivaly, ale La Mostra Internazionale d'Arte Cinematographico byl prvním festivalem, jenž se pořádal pravidelně (až do roku 1936 každé dva roky).³⁾ Filmový festival vznikl jako součást Benátského bienále umění, které v roce 1932 dosáhlo svého osmnáctého pokračování.⁴⁾ Film se jako populární sedmé umění na programu objevil vedle zavedených uměleckých druhů, a byl tak symbolicky přijat mezi ně.

Podnět k rozšíření Benátského bienále o film přišel od Mussoliniho bratra, který od roku 1926 stál v čele italského filmového průmyslu. Il Duce sám tuto myšlenku velmi podporoval. Presidentem festivalu byl jmenován jeho ministr financí a osobní přítel hrabě

2) Harlan Kennedy, *...And God Created Film Fests*. „American Film“ 1991, č. 2, s. 12.

3) V roce 1936 se Benátskému filmovému festivalu dostalo oficiálního uznání. Festival se oddělil od Benátského bienále umění a začal být organizován jako každoroční událost. V tomto roce také padlo rozhodnutí postavit na benátském Lidu Palazzo della Mostra del Cinema, který se měl v následujících letech stát srdcem festivalu.

4) Tradiční výstava La Biennale di Venezia byla poprvé otevřena 30. dubna 1895 pod názvem Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia (pozn. red.).

Giuseppe Volpi Di Misurate. Etablovaná filmová obec přijala tuto iniciativu s nadšením. V dopise hraběti Volpimu, datovaném 10. června 1932, přijímá místo v čestné komisi na Benátském filmovém festivalu Louis Lumière.⁵⁾

Na začátku festival téměř zcela závisel na podpoře vlády a měl sloužit třem účelům.⁶⁾ Prvním účelem bylo posílení turismu. Událost měla do Benátek přilákat co nejvíce návštěvníků. Probíhal-li festival na konci srpna či začátkem září, bylo takto možné turistickou sezonu o týden či deset dní prodloužit. Hotely, restaurace a další turistické podniky se předháněly v nabídkách vřelé podpory. Ne náhodnou byl Giuseppe Volpi Di Misurate spřízněný s CIGA, asociací luxusních hotelů, mezi nimi i dvou paláců na Lidu. Krize třicátých let ubrala těmto hotelům na vybrané klientele. Festival byl záměrně koncipován jako přitažlivá a mezinárodní událost, a to v reakci na potřeby této lobby luxusních hotelů. Rovněž sehrál na trhu roli intervenčního mechanismu. Běžné distribuční sítě byly takřka výlučně vyhrazeny produkcím italským, a tak byl festival jedinou příležitostí, kde bylo možné vidět britské a americké filmy. Pro Mussoliniho bylo důležité, aby zahraniční filmy bylo možné regulovat v tomto bezpečném kulturním prostoru. Byly záměrně drženy mimo volný oběh. Nejzajímavější funkcí je nicméně ta třetí. Mussolini věřil ve filmy jako mocný nástroj propagandy. Doufal, že uspořádá-li mezinárodní festival, kde různé země představí svoji národní filmovou chloubu, bude mít v rukou mocný mezinárodní nástroj k legitimizování národní identity fašismu. Ve skutečnosti netrvalo dlouho a benátský filmový festival začal upřednostňovat režiséry a filmy, které reprezentovaly či sloužily ideám fašismu. Tato role benátského festivalu coby upevňovatele ideologické a kulturní pozice fašistické strany začala být ostatním zemím už kolem roku 1936 zřejmá.

Roku 1936 byl na festivalu jako čestný host přítomen Goebbels. Francouzští kritikové si stěžovali na to, že se německé a italské tituly hodnotí podle jiných, příznivěji nakloněných norem. VELKOU ILUZI Jeana Renoira – pacifistický příběh o první světové válce, ve kterém hrají důležitější roli třídní vazby nežli nacionalismus – italská porota ignorovala a cenu si odnesl Luis Trenker za průměrný snímek DER KAISER VON KALIFORNIEN. Nespokojenost dosáhla vrcholu v roce 1938. Festival použil svých cen k tomu, aby učinil poklonu Hitlerovu Německu a Mussoliniho Itálii. Mussoliniho pohár si společně odnesly tituly PŘEHLÍDKA NÁRODŮ a OSLAVA KRÁSY Leni Riefenstahlové a LUCIANO SERRA, PILOTA Goffreda Alessandriniho, produkováný Mussoliniho synem

5) Louis Lumière odpovídá na dopis, který mu Volpi poslal 30. května. Originální text tohoto dopisu zní: Monsieur le Président, J'ai l'honneur de vous accuser réception de votre lettre du 30 Mai que vient de me communiquer le directeur de la Chambre Syndicale Française de la Cinématographie et m'empresse de vous dire que je suis très touché de la marque de sympathie dont je suis l'objet. J'accepte bien volontiers de faire partie du Comité d'Honneur de la manifestation que vous organisez et vous prie, Monsieur le Président, d'agréer, avec mes remerciements, l'expression de mes sentiments les plus distingués. Louis Lumière. („Pane presidente, mám tu čest potvrdit přijetí Vašeho dopisu z 30. května, který mi právě předal ředitel Francouzské komory filmových odborů, a pospíchám, abych vám sdělil, jak mě tento projev náklonnosti k mé osobě dojí. Rád v čestné komisi na přehlídce, kterou pořádáte, zasednu, a Vy prosím, pane presidente, přijměte výraz mé nejhlubší úcty. Louis Lumière.“). Cit. dle M. Turfkruyer – Jean-Pierre Wauters, *50 jaar Venetië*. „Film en Televisie“ 1982, č. 306, s. 7.

6) Viz také Don Ranaud, *Don Ranvaud and Festivals*. „Filmnews“ 1985, č. 9, s. 10n.

Vittoriem.⁷⁾ Favorit Ameriky, první animovaný celovečerní film SNĚHURKA A SEDM TRPASLÍKŮ, získal pouze konsolidační cenu. Reakcí Ameriky bylo, že se další účasti na Benátském filmovém festivalu zřekla. Andrew Sarris tvrdí, že otázka ideologie nebyla pro Ameriku jediným důvodem. Itálie měla v úmyslu znovu uplatnit přísnější kvóty na dovoz amerických filmů a zvýšit daň z dabování. Již v roce 1937 Amerika hrozila, že se účasti na festivalu z těchto komerčních důvodů zřekne. Když tak učinila z důvodů politických, nebylo to proto jejím komerčním zájmům na překážku.⁸⁾

* * *

Založení filmového festivalu v Cannes bylo krokem Francouzů, Američanů a Britů, které spojovala nespokojenost s fašistickou hegemonií na filmovém festivalu v Benátkách, v té době jediné mezinárodní filmové přehlídce. V rozhovoru u příležitosti výstavy *Cannes 45 Years: Festival International du Film* v MoMA v New Yorku festivalový president Gilles Jacob vzpomíná, co založení festivalu v Cannes předcházelo: „V nočním vlaku z Benátek do Paříže, 3. září 1938, se v hlavách kritika Reného Jeanna a mladého státního zaměstnance a pozdějšího historika Philippa Erlangera zrodila idea opravdu mezinárodního filmového festivalu, jenž by sloužil něčemu jinému než jen diktátorské propagandě. Po návratu do Paříže Jeanne a Erlanger, kteří do Benátek jeli v roli zástupců Jeana Zaye, francouzského ministra školství a umění, promluvili s Georgesem Huismanem, jenž tehdy působil jako Directeur Général des Beaux-Arts. Huisman návrh předložil kabinetu ministrů, který jej schválil. Harold Smith, zástupce organizace Motion Picture Producers and Distributors of America v Paříži, a Neville Kearney, zástupce pro britský film, se k dohodě připojili a podepsali smlouvu. Dne 24. června 1939 bylo v Paříži ohlášeno založení filmového festivalu v Cannes, který se měl konat mezi 1. a 20. zářím v budově Municipal Casino. Ostatní lokality – Biarritz, Vichy a Alžír – byly zamítnuty a Cannes nakonec zvítězilo díky svému slunci a „okouzujícímu prostředí“.⁹⁾ První festival v Cannes byl naplánován na 1. – 20. září. Francie ale 30. srpna vyhlásila všeobecnou mobilizaci. Dne 1. září napadl Hitler Polsko. Ačkoli se jeden z amerických festivalových titulů – THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME – promítal, festival jako celek byl zrušen. Již 3. září byla Francie ve válce s Německem.

Dopad druhé světové války

Filmový festival v Cannes byl kvůli vypuknutí druhé světové války zrušen. Během samotné války sice přetrvávaly snahy festival přece jen uskutečnit, ale problémy byly příliš velké. Doprava, ubytování i komunikace ležely v troskách. Festival musel být znovu zrušen

7) Dalším zajímavým detailem je, že jedním ze scenáristů tohoto fašistického snímku byl Roberto Rossellini. Filmem ŘÍM, OTEVŘENÉ MĚSTO (1946) se měl tentýž Rossellini stát ztělesněním protifašistického postoje.

8) Andrew Sarris, *The Last Word on Cannes*. „American Film“ 1982, č. 7, s. 29.

9) *Cannes 45 Years: Festival International du Film*. The Museum of Modern Art, New York 1992, s. 11 (vydáno u příležitosti výstavy).

v únoru, březnu a dubnu 1940, dubnu 1942 a nakonec i v březnu 1945. Pro neutrální Švýcarsko byly tyto problémy méně tíživé. Inspirováno filmovým festivalem v Benátkách, uspořádalo italsky hovořící město Lugano v září 1941 první „Rassagna del film italiano“. Na otevřeném prostranství na břehu jezera se promítaly nové filmy Rosselliniho, Blasettiho a Soldatiho. Když Benátky v roce 1942 zrušily veškeré své filmové aktivity, filmové přehlídky v Luganu pokračovaly. V roce 1944 se konal první „Rassagna internazionale del film“ s filmy od Johna Hustona, Abela Gance a Alberta Lewina. Druhé pokračování mezinárodního Rassegna mělo – díky titulům od Ernsta Lubitche, Alfreda Hitchcocka a Roberta Bressona – takový úspěch, že organizátoři přišli s nápadem postavit v Parco Civico otevřené kino. Šlo však o projekt kontroverzní. Občané Lugana návrh při referendu v červnu 1946 zamítli, což komisi Rassegna hluboce zasáhlo. Odpověděla tím, že třetí pokračování mezinárodního filmového festivalu zrušila. Festival se však nyní v této oblasti těšil rozšířené a jednohlasné podpoře. Několik cinefilů v blízkém městě Locarno považovalo původní iniciativu za natolik cennou, že ji nemohli kvůli nějakému obecnímu sporu opustit a rozhodli se vzít úkol organizace filmového festivalu na sebe. Porazili v zahradách Grand Hotelu několik stromů a vztyčili plátno. První mezinárodní filmový festival v Locarnu začal 22. srpna 1946, devatenáct dní před festivalem v Cannes.¹⁰⁾

První festival v Cannes se konečně uskutečnil v prostorách Municipal Casino v termínu od 20. září do 5. října v roce 1946, tedy o sedm let později, než na kdy byl původně plánován. Francouzská vláda a filmový průmysl přizvaly k účasti devatenáct zemí. Oproti relativně malému festivalu v Locarnu bylo Cannes jednou z nejhonosnějších událostí bezprostředně poválečné doby. Promítaly se americké produkce předcházejících šesti let, které předtím nemohly být kvůli válce v Evropě uvedeny. Probíhaly gala události, recepce a velkolepé večírky, pořádané u příležitosti promítaných filmů. Večírek v Cannes uspořádal dokonce i francouzský ministerský předseda Georges Bidault. Jádrem tohoto ročníku nebyla soutěž. Šlo o setkávání. Téměř každá účastnická země získala nějakou cenu. Retrospektivně není překvapením, že se uprostřed živých poválečných pocitů stal zjevením festivalu antifašistický snímek Roberta Rosselliniho ŘÍM, OTEVŘENÉ MĚSTO.¹¹⁾

Období těsně po válce nabízí Evropě první rozkvět filmových festivalů. Filmové festivaly jsou v tomto období vpravdě evropským jevem – přehlídky se pořádají v Karlových Varech (1946), Edinburghu (1946), Bruselu (1947), Berlíně (1951), Oberhausenu (1954) a na mnoha dalších místech. Všechny tyto festivaly vznikají, podobně jako ten první v Benátkách, z kombinace ekonomických, politických a kulturních důvodů. Po druhé světové válce nadvláda amerického filmového průmyslu ještě zesílila. Filmové festivaly v Evropě skýtají příležitost ukázat snímky z jiných zemí než ze Spojených Států a zvláště ní pozornost věnují národní produkci té země, v níž se festival pořádá. Pokud jde Berlín je výběr města dán zčásti americkým geopolitickým vlivem na západoevropský kontinent a americkým programem na posílení západní ideologie.

V případě Berlínského filmového festivalu se počáteční iniciativa připisuje Oscaru Martayovi, filmovém úředníkovi Pobočky informačních služeb Úřadu vysokého komisaře Spojených států pro Německo (Information Services Branch of the Office of the U.S.

10) Pro úplný přehled dějin Locarna viz webstránku festivalu: <http://www.pardo.ch>.

11) Na toto téma píše také Laurence K a r d i s h in: *Cannes 45 Years: Festival International du Film*.

High Commissioner for Germany – HICOG).¹²⁾ V padesátých letech jmenoval předběžnou komisi pro průzkum a přípravu filmové přehlídky. Bonnská správa na organizaci festivalu spolupracovala s americkými agenty a jinými spojenci. Tato spolupráce a volba západní části Berlína, zapouzdřené v Sověty ovládané NDR, jako místa pro festival měly ve svém pozadí jasně politický program. Podle Heidi Fehrenbachové „se z Berlína stal důležitý symbol demokratické obrody Západního Německa. Festival byl koncipován jako způsob oživení meziválečné pověsti tohoto někdejšího hlavního města jako významného evropského kulturního centra; a nakonec američtí a západoněmečtí činitelé doufali, že obraz revitalizovaného Berlína poslouží jako důkaz ekonomické svrchovanosti a kulturní dynamiky Západu.“¹³⁾ Ředitelem berlínského festivalu se stal Dr. Alfred Bauer, v období těsně po válce filmový historik a filmový poradce Britské vojenské správy a bývalý referent Říšské filmové intendance (Reichsfilmintendanz) v hitlerovském Německu. Filmy, které se v prvním ročníku filmového festivalu v Berlíně v červnu 1951 promítaly, nebyly vybrány pro svou experimentální či uměleckou hodnotu. Šlo o komerční dlouhometrážní snímky, jež byly určeny i pro běžnou distribuci.

V padesátých letech fungoval festival v Berlíně jako zřetelně oddělený od svých jihoevropských předchůdců. Tam, kde se Benátky – které byly obnovené v roce 1946 – a Cannes při lákání návštěvníků spoléhaly na své výhody turistických letovisek slunce & zábavy, vybombardované město Berlín s nezvyklou pozicí dřívějšího hlavního města nyní rozděleného Německa ke své propagaci takovýchto bezstarostných obchodních značek využít nemohlo. Místo toho se středem pozornosti stává politické a ideologické poselství. Fehrenbachová tvrdí, že na jednu stranu byl Berlín za americké okupace propagandou, „výkladní skříní Západu na Východě“, „epicentrem topografie studené války“ a „oslavou západních hodnot“.¹⁴⁾ Na druhou stranu to byly místní zájmy, které festival určovaly a rozvíjely. Sovětská blokáda dosud přála kulturnímu a filmovému průmyslu v Mnichově, Hamburgu, Wiesbadenu a Düsseldorfu. Pro berlínskou správu a umělce byl tudíž festival vítanou příležitostí k oživení kulturních tradic. Pro filmový průmysl mělo znovuvytvoření mezinárodního kulturního renomé význam kulturní a *současně* ekonomický. Berlín se měl v pozdější fázi stát velmi důležitý i pro východoevropské produkce.

Vytvoření mýtu canneského festivalu a jeho čelné postavení

Bylo to Cannes, které od roku 1946 přitahovalo pozornost celého světa. Když benátský festival ztratil většinu onoho třpytu a kouzla, kterým se vyznačoval před válkou, stala se místem, kde se setkávají bohatí a slavní filmového světa a mísí se s jinými celebritami, krásná lokalita na francouzské Riviéře. O přitažlivosti a skandálech Cannes se dají psát a píšou knihy. I v případě, že tato specifická součást festivalu a jeho minulosti není tím,

12) Heide Fehrenbach, *Mass Culture and Cold War Politics: The Berlin Film Festival of the 1950s*. In: *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill – London 1995, s. 238.

13) Tamtéž, s. 234.

14) Tamtéž, s. 236.

co vyvolává o Cannes zájem, je s festivalem natolik srostlá, že se o ní nelze nezmínit. Robert Sklar, píšící o kulturním významu canneského festivalu, vznáší naléhavou prosbu, abychom „povyk přehlíželi“. Z jeho pohledu není tento „povyk“ přirozený, vytvářejí jej média a nemusíme ho proto brát vážně, neboť odvádí pozornost lidí od kulturní důležitosti festivalu.¹⁵⁾ Andrew Sarris naopak říká, že právě orgie, skandály a podobné záležitosti byly tím, čím na sebe Cannes upozornilo. Z jeho pohledu „to nejhorší z Cannes bylo vždy tím nejlepším z Cannes [...]. Pokud by Cannes bylo méně ZOO a více uměleckou galerií, bylo by paradoxně méně zajímavé, a to i pro ty, jejichž primárním zájmem je údajně filmové umění.“¹⁶⁾

Jsou to bezpochyby léta padesátá, která pro Cannes a jeho pozici v čele ostatních filmových festivalů sehrála rozhodující roli. Cannes svoji populární mytologii festivalového bláznovství a kouzla vytvářelo v období od roku 1946 do konce let padesátých. Byly tu extravagantní večírky, neokoukané (nahé) hvězdičky, ti, kdo se drali ke slávě a na výsluní pozornosti, i skutečné hvězdy. Pierre Billard popisuje v knize *Le Festival de Cannes: D'or et de palmes* tuto výstřednost následovně: „První ročníky festivalu se podobají válce v krajkách. Svádějí se tu bitvy, ale jde o květinové bitvy alegorických vozů (na filmová témata) za účasti filmových hvězd. Či ještě snad bitvy luxusu, hostin, plesů a recepcí na všechny způsoby. V roce 1949 bylo událostí roku 350 láhví šampaňského na italské recepci; roku 1952 opožděná dodávka v Madridu speciálně připravené valencijské paely pro španělskou recepci, když jejího leteckého přepravce zdržela bouře; v roce 1959 500 láhví ouza a 50 tisíc rozbitých skleniček na recepci k filmu POTE TIN KYRIAKI.“¹⁷⁾

Recepce, hostiny, večírky a další slavnosti byly plné filmových hvězd a jiných celebrit oděných v nádherných šatech a dávajících festivalu třpytivý půvab. A pak tu byly skandály. Proslulým příkladem je Brigitte Bardotová. Poprvé se v Cannes objevila v roce 1953. Překrásná osmnáctiletá dlouhovlasá brunetka pózovala na pláži v bikinách (pro mnohé prvních, které mohli vidět) před zástupy novinářů a okamžitě se proslavila. Canneským paparazziům vládla Bardotová déle než dekádu.¹⁸⁾ V roce 1957 již pořádala vlastní BB večírek. Brigitte Bardotová dala příklad dalším hvězdičkám. Během festivalu bylo tyto spoře oděné dívky možné vidět na plážích, u hotelu La Croisette a na canneských terasách, jak vystavují na odiv svou krásu v naději, že budou slavné. Nejskandálnější fotografie z Cannes, která oběhla celý svět, je ta s Robertem Mitchumem a hvězdičku Simone Sylvovou. Sylvová přistoupila během výročního oběda, pořádaného v roce 1954 městem Cannes pro hvězdy a novináře, k Mitchumovi a odhodila podprsenku. Robert Mitchum v sekundě zareagoval tak, že na nahá prsa položil dlaně. Tento moment zachytily desítky fotoaparátů. Sylvové tato známá fotka slávu a bohatství nepřinesla. Šest měsíců po festivalu spáchala sebevraždu.

15) Robert Sklar, *Beyond Hoopla: The Cannes Film Festival and Cultural Significance*. „Cineaste“ 1996, č. 3, s. 18.

16) Andrew Sarris, *The Last Word on Cannes*. „American Film“ 1982, č. 7, s. 28 – 30.

17) Pierre Billard, *Le Festival de Cannes: D'or et de palmes*. Paris 1997, s. 24n.

18) Cari Beauchamp – Henri Béhar, *Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival*. New York 1992, s. 166.

Andrew Sarris přitažlivost Cannes popisuje jako kombinaci hollywoodského systému celebrit a francouzského Folies-Bergère.¹⁹⁾ Na jedné straně tu byly hvězdy, které do Cannes zavítaly, aby se zviditelnily a pobavily se při výstřednostech elity. Na druhé straně tu byly sexuální excesy a skandály, které nabízely šťavnaté rozptýlení. Festival využíval hvězd, nádhery a skandálů k propagaci svého vlastního podniku a k tomu, aby si zajistil status nejdůležitějšího mezinárodního festivalu. A tak když první setkání Grace Kellyové s monackým princem Rainierem – zosnované festivalem v roce 1955 – vyústilo 19. dubna rok poté v jejich svatbu, byl termín festivalu promptně přesunut na duben (10. až 24.), aby mohli svatební hosté navštívit festival v Cannes i svatbu v Monaku. Tato svatba je sama o sobě příkladem, jak se pohádkový sen o slávě a bohatství stane v Cannes skutečností. Mýtus Cannes získal takovou moc, že si nikdo ve filmovém podnikání nemohl dovolit festival na Rivieře přehlížet.

Jeho pozice byla zpočátku ohrožena zásahem Mezinárodní federace asociací filmových producentů FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Film), které se neorganizovaný nárůst filmových festivalů v Evropě nelíbil. FIAPF navrhla klasifikační systém, který by jejím členům udělal jasno v otázce, který festival stojí za to navštívit, a který nikoli. Původní plán předpokládal nahrazení rozšiřující se skupiny národních filmových festivalů jednou globální soutěží. Cílem bylo vytvořit jakousi každoroční „filmovou olympiádu“. Vedoucí činitelé v Cannes a Benátkách však tento návrh, který by jejich příslušné festivaly připravil o kulturní a ekonomické výhody, zamítli. Navrhli alternativní systém klasifikace, postavený na hierarchii. Tento systém měl ještě dále posílit jejich pozici, neboť na počátku padesátých let se nejvyššího uznání dostávalo pouze Cannes a Benátkám. Místo v kategorii „A“ jim udělovalo právo sestavovat pro svá prestižní ocenění mezinárodní porotu. V roce 1956 byl písmenem „A“ označen Berlín, v tomtéž roce přišly na řadu i Karlovy Vary.

Festivally jako výkladní skříně národních kinematografií a místa diplomatických jednání

*„Hlavní sekretariát Mezinárodního filmového festivalu chce zdůraznit,
že zastoupení každé země na festivalu v Cannes je podmíněno rozsahem její produkce,
a dává všem stejná práva.“²⁰⁾*

Na začátku byly filmové festivaly výkladními skříněmi národních kinematografií. Ospravedlnění pro tento popis nacházíme v raných strukturách uspořádání těchto festivalů. V prvních desetiletích prováděly výběr filmů, které se měly poslat na festival, různé národní vlády. Festivaly mohly počet filmů, které bylo možné zaslat, omezit kvótami, například na základě údajů o národní produkci (např. canneský festival). Cari Beauchampová a Henri Béhar o původní situaci v Cannes říkají, že „u většiny národů s výjimkou

19) A. Sarris, c. d., s. 29. (Folies-Bergère byl pařížský music-hall, založený roku 1867, a později revuální divadlo; výraz se používá také pro označení lehkých revuálních scén – pozn. red.)

20) Citováno z festivalového tiskového dokumentu z roku 1949. In: Pierre Billard, *Le Festival de Cannes: D'or et de palmes*. Paris 1997, s. 27.

Spojených států to dávalo dokonalý smysl, neboť téměř veškerá mezinárodní výroba filmů byla v té době dotovaná vládami²¹⁾. Přirozeným důsledkem dominantní role národních komisí v procesu výběru festivalových filmů byl zvětšující se důraz na jejich národnost a na soutěž mezi národními kinematografiemi.

Národy byly v sestavování programů filmových festivalů velmi angažovány. Úzkostlivý pohled spočíval nejen na předváděných filmech jejich vlastní země, ale také na titulech ostatních národů. Festivaly se tak staly místy diplomatických ohledů i sporů. Sovětský svaz se pokusil bojkotovat titul *DIE VIER IM JEEP* a Spojené státy protestovaly proti tomu, aby byl v Cannes uveden japonský film *GEMBAKU NO KO*. Oba protesty byly marné. O pět let později dosáhly diplomatické spory dalšího vrcholu, když festival v Cannes odmítl přijmout východoněmecký titul *HIMMEL OHNE STIRNE* a *NOC A MLHU* Alaina Resnaise. V témže roce se Japonsko dožadovalo stažení titulu *MĚSTO JAKO ALICE*,²²⁾ karikujícího japonské vojáky. Jednotlivé země kromě toho, že vyvíjely na festival diplomatický tlak, aby odmítl nelichotivé filmy nebo filmy s nevítanými poselstvími, měly k prosazování upřednostňovaných pohledů i jiné nástroje. Jednou možností byla podpora účasti národní kinematografie na festivalu prostřednictvím recepcí, hostin, večírků a dalších aktivit, týkajících se styku s veřejností. Obzvláště v Cannes – jež bylo střediskem pro styk s veřejností celého filmového světa – se národy zpravidla předháněly v opulentních oslavách. Druhou možností, jak zaručit dostatečnou pozornost upřednostňovaným vizím či specifickým národním kinematografiím, bylo založit nový festival. Jak již bylo vysvětleno dříve, festivaly v Cannes a Berlíně byly založeny s jasnými ideologickými programy a se zřetelem k národním zájmům. Cannes založili Francouzi, Američané a Britové jako reakci na fašistickou nadvládu na filmovém festivalu v Benátkách, aby otevřeli pro své filmy mezinárodní filmový festival, kde by mohli soutěžit v rovných podmínkách. Berlín byl založen jako stroj na propagaci západní (americké) ideologie v západní enklávě uvnitř komunistického teritoria. I další festivaly vznikly se zřetelem k národním zájmům.

* * *

Zajímavým příkladem jsou Karlovy Vary. Karlovy Vary – situované v překrásném prostředí lázní v bývalém Československu – jsou nejstarším filmovým festivalem východní Evropy. Hlavním impulsem k jeho založení bylo znárodnění československého filmového průmyslu v roce 1945. Na programu prvního festivalu v roce 1946 byly tituly znárodněného průmyslu a dalších zemí se silnou filmařskou tradicí jako například Ameriky, Francie, Anglie či Švédska.²³⁾ Když v únoru roku 1948 převzali československou vládu komunisté, festival prošel politickou a ideologickou proměnou, jejíž vliv na uspořádání festivalu přetrval až do velkých společenských a politických změn, které přišly po listopadu 1989. Toto období dějin festivalu je na jeho dnešní webstránce popsáno takto:

21) C. Beauchamp – H. Béhar, c. d., s. 202n.

22) V soutěžní sekci MFF v Cannes byl film promítán pod francouzským názvem *MA VIE COMMENCE EN MALAISIE* (pozn. red.).

23) První ročníky festivalu se konaly v Mariánských Lázních. Do Karlových Varů se festival přestěhoval v roce 1950.

„Proměnlivé politické klima, úzce spojené s mezinárodní situací a politickým vývojem ve společnosti, se každoročně odráželo ve festivalovém programu, udílení cen i výběru hostů. Program byl sestavován s vědomím propagandistické moci filmu a významu tohoto média coby nástroje v ideologickém boji se Západem.“²⁴⁾

Udílení cen bylo nejúčinnějším mechanismem potvrzování hierarchií v komunisty ovládaném světě. Velká cena byla zpravidla udělena snímku ze SSSR nebo Československa. Protože se však tento postup neshodoval s komunistickou doktrínou o rovnosti, existovalo v Karlových Varech ještě velké množství zvláštních cen, které zaručovaly, že žádný film ze socialistické nebo rozvojové země neodejde domů s prázdnými rukama. Tato ocenění nesla taková jména jako „cena míru a práce“, „cena za boj za svobodu a společenský rozvoj“, „cena přátelství mezi národy“ či „cena za boj za lepší svět“. Když byl v roce 1959 založen Mezinárodní filmový festival v Moskvě, projevila se znovu sovětská diplomatická nadvláda. Moskevskému MFF byla od FIAPF okamžitě udělena kategorie „A“. Brzy poté následovalo politické rozhodnutí o tom, že mezi socialistickými zeměmi může být jen jeden „A“ festival ročně. Proto se z Karlových Varů a Moskevského MFF staly dvouleté události, kdy se obě země mezi lety 1959 a 1993 v pořádání filmového festivalu střídaly.

Bouře roku 1968

Filmové festivaly probudily i jiné zájmy než nacionalistické a ideologické. Velká řada filmových festivalů nejenže znamenala od začátku ekonomickou vzpruhu pro místní turistický průmysl, ale brzy byl objeven i ekonomický potenciál filmových festivalů pro samotný filmový průmysl. V roce 1961 byl kupříkladu otevřen canneský filmový trh. Soutěžní program, hvězdy a skandály, to vše umocňovalo hodnotu filmů, které se na festivalu i na trhu prezentovaly. Rostoucí zaměření na ekonomiku a atraktivnost ale také dalo vzniknout pocitům nespokojenosti. Ve Francii kritizovali filmový průmysl a festival v Cannes kritici nové vlny Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer a Rivette za to, že nevěnuje dostatečnou pozornost umění obecně a mladým, novým a alternativním *auteurům* zvlášť. Pociťující hlubokou nespokojenost se stavem francouzského filmu, začali filmoví kritici sami režírovat. Truffaut byl v roce 1958 z canneského festivalu vyloučen za to, že kritizoval zdejší převahu komerčních a politických zájmů. V roce 1959 pak vyhrál Zlatou palmu za *NIKDO MĚ NEMÁ RÁD*. Tím, že festival v Cannes oficiálně přijal novou vlnu, nicméně všeobecná nespokojenost s francouzským filmem a rolí filmových festivalů neskončila.

V roce 1968 nálož explodovala. Amerika i Evropa se ocitly ve víru levicových demonstrací. Ve Spojených státech byla hlavním důvodem veřejných bouří válka ve Vietnamu. Ve Francii hrál při nepokojích důležitou roli film.²⁵⁾ V únoru toho roku ministr kultury André Malraux odvolal Henriho Langloise, jenž stál v čele francouzské filmotéky. Cinémathèque française, kterou Langlois založil, uchovávala největší sbírku filmů na světě. Mnoho uznávaných filmových tvůrců, včetně generace nové vlny, bylo s filmotékou

24) Viz odkaz „About the Festival“ pod „History“ na <http://www.iffkv.cz>.

25) Viz *L’Affaire Langlois*. „Cahiers du Cinéma“ 1968, č. 199, s. 31 – 46.

ILUMINACE

Marijke de Valck: Nové objevení Evropy



Auteuři dělají politiku. 18. května se režiséři Truffaut, Godard, Malle, Lelouch a Polanski vzbouřili proti uzavření Cinémathèque française. Usadili se ve velkém sále v Palais a vytvořili tam „permanentní meeting“ coby ozvěnu událostí, jež otřásaly celou zemí. Bouřlivé debaty rozhýbaly festival. Někteří členové poroty odstoupili, někteří filmaři stáhli své filmy z programu. Devatenáctého o poledni byl festival vyhlášen za skončený.

Foto archiv

hluboce spjato jako s místem setkávání a studia. Odvolání Langloise bylo považováno za represivní akt státu, omezující uměleckou svobodu. Godard, Truffaut a další filmaři poté, co tuto novinku slyšeli, vyrazili do ulic na protestní pochod. Založili Komisi pro

obranu filmotéky a filmaři z celého světa – mezi nimi i Orson Welles, Ingmar Bergman a Akira Kurosawa – zaslali telegramy na podporu starého úřadu.²⁶⁾

Když 10. května 1968 začal filmový festival v Cannes, situace byla stále velmi nepokojná. O prvním víkendu festivalu probíhala stávka tří milionů francouzských dělníků. Také Komise pro obranu filmotéky zůstávala v pohotovosti. Vydala se na filmový festival, aby zde zřídila kancelář a poskytovala podporu odsud. Truffaut, Godard, Alain Resnais, Claude Berri a Claude Lelouch uspořádali na protest proti Langloisově odvolání v Palais meeting. Brzy bylo cílem protestu nejen opětovné dosazení Langloise, ale také reforma festivalu, který byl kritizován za to, že se příliš zaměřuje na hvězdy a ceny. Zástup, jenž se shromáždil, aby naslouchal vášnivým diskusím, vzrostl do takových rozměrů, že meeting musel být přesunut ze Sálu Jeana Cocteaua do prostornějšího Velkého sálu. Zaznívaly výkřiky, vybízející k solidaritě se stávkujícími dělníky a k zastavení festivalu. Zpočátku se Robert Favre Le Bret (president od 1952 do 1972) uchýlil ke kompromisu, že festival bude pokračovat, ale bez udělení cen. Když ale šarvátky vypukly uprostřed projekce snímku PEPPERMINT FRAPPÉ Carlose Saury a zapříčinily jeho předčasný konec, sešla se porota, vedená Romanem Polanskim, aby situaci prodiskutovala. Následujícího dne byl oficiálně vyhlášen konec festivalu.

* * *

Události roku 1968 zanechaly hluboké otisky v duši filmových festivalů po celém světě. Jedním z důsledků proměny statusu filmu a filmových režisérů bylo globální přehodnocení role filmových festivalů. Víra ve film jako vysoké umění a režiséra jako *auteurs* vedla k využití festivalů coby platformy pro tyto hlasy (dle kritických názorů šlo o přivlastnění). Když byl v roce 1969 filmový festival v Cannes znovu obnoven, jeho struktura byla v základech proměněna. Paralelně s festivalem a nezávisle na něm vznikla Patnáctka filmových režisérů (La Quinzaine des Réalisateurs) pro filmy, které byly pro oficiální výběr označeny jako příliš radikální, marginální nebo mladé. Tyto filmy o Zlatou Palmu nesoutěžily. Berlín odpověděl v roce 1971 svým Fórem mladého filmu (Das Forum des Jungen Films), srovnatelným s Patnáctkou. V Benátkách – kde probíhaly boje v canneském duchu mezi režiséry a protestujícími, kteří na ně naléhali, aby na festival neposílali své filmy – bylo reakcí ředitele prof. Luigiho Chiariniho, že festival posunul doleva, do opozice vůči americkému kapitalismu Hollywoodu a současně upustil od tradice udělování cen.

Druhý důsledek byl nepřímý a týkal se posunu v procedurách výběru. Nemělo by nás překvapovat, že s moderním důrazem na individuální úspěch *auteurs* a úkol filmového festivalu předvést velká umělecká díla se proměnila i zodpovědnost za výběr filmů. Dříve vybíraly snímky, které měly být poslány na festival, různé národní vlády. Nyní samotné festivaly převedly proces výběru na své organizace. Zodpovědnost za výběr na sebe povětšinou vzal festivalový ředitel či president festivalu. Festivaly již

26) Motion Picture Association of America poslala za Malrauxem svého zástupce, aby s ním celou záležitost diplomaticky a v tichosti projednala. Veřejný i soukromý tlak přinutil francouzskou vládu k tomu, aby Langloise znovu uvedla do funkce. Státní financování bylo nicméně zastaveno. Tamtéž, s. 45.

nebyly výkladními skříněmi národních kinematografií, ale institucemi šířícími filmové umění. Stejně jako se *auteurs* připisovala kreativní síla přesahující filmový produkt, stal se festivalový ředitel ztělesněním festivalového obrazu v okruhu mezinárodních festivalů.

Festivally jako místa obchodu a marketingová příležitost

Navzdory kritice roku 1968 a opatřením, které byly přijaty v reakci na stížnosti, se role filmových festivalů jako místa obchodu nijak nezmenšila. Naopak – Cannes se z místa, kde se trochu nakupovalo a prodávalo, rozvinulo v nejdůležitější trh pro filmový průmysl. Pro mnoho návštěvníků se stal filmový program méně důležitý než obchodní příležitosti, které Cannes nabízelo. Počátku sedmdesátých let vládla přítomnost porno průmyslu. Protože filmy předváděné na trhu potenciálním kupcům nepodléhaly francouzské cenzorské radě, tržní nika porna se mohla rozrůstat. Od roku 1976 začali organizátoři festivalu vyžadovat synopse a počet předváděných pornosnímků opět klesl. Na konci sedmdesátých a začátku osmdesátých let vstoupili na trh hráči ze sfér mimo filmový obchod, např. kabelová televize. Během osmdesátých let dosáhla komerční přitažlivost Cannes vrcholu. Společnosti na podporu svých obchodních aktivit prozářily město billboardy, reklamami, plakáty a dalšími marketingovými triky. Zejména Menahem Golan a Yoram Globus ze společnosti Canon group byli vyhlášeni tím, že si v excesivní míře kupovali a přitahovali pozornost medií. Obchodními strategiemi, které v těchto dnech převládaly, byly *pre-sales* (předprodeje) a *star signing* (podepisování smluv s hvězdami). *Pre-sales* znamenaly, že filmová, video či kabelová práva na film byla prodána již v okamžiku, kdy byly filmy teprve v předprodukční fázi, což se často přičetlo k potřebnému financování, a z vlastní kasovní tržby se tak stal dodatečný, čistý výdělek. *Star signing* zpravidla znamenalo získání superhvězd náhradou za to, že jejich příbuznému nebo partnerovi byla nabídnuta práce, po které toužil.

* * *

V průběhu let si svou niku na světovém filmovém trhu vytvořily i filmy umělecké (*art cinema*), filmy třetího světa (*third cinema*) a nezávislé snímky (*indies*). Hollywood si zachoval čelné postavení ve výrobě, distribuci a předvádění komerčních filmů, ale souběžně s ním se vytvořila ještě jiná, menší oblast. Filmové festivaly – protože představovaly nejdůležitější místa pro předvádění tohoto druhu filmů – se staly místem setkání distributorů a producentů. Vedle filmových trhů, pořádaných společně s programy filmových festivalů, vyrostlo pár důležitých, samostatně stojících trhů. V roce 1960 byl v Miláně založen MIFED (Mercato Internazionale Film e Documentario), pořádaný každoročně v říjnu. V roce 1975 se v San Diegu poprvé konal sjezd průmyslu komerčního filmu pod názvem ShoWest. V roce 1979 se ShoWest přestěhoval do Las Vegas, kde se pořádá nadále, každoročně v březnu. A konečně – v únoru roku 1981 v Los Angeles poprvé otevřel své brány AFM (American Film Market). Důležité trhy vznikly především na festivalech v Berlíně, Torontu/Montrealu a Sundance.

V osmdesátých letech počet filmových festivalů rapidně vzrostl. Tento druhý rozkvět se odehrál v globálním měřítku. V Evropě, Severní Americe, Jižní Americe, Asii, Austrálii a dokonce i v Africe stíhala jedna iniciativa druhou. Vzhledem k měřítku tohoto vývoje hrály tyto filmové festivaly důležitou roli při prosazování „jiných“ forem filmu. Festivalovým okruhem obíhala velká řada filmů a nalézala publikum mimo komerční kina. Věhlas filmových festivalů vedl k rozpoznání jejich komerčního potenciálu. Marketingové strategie se rozvinuly tak, aby se maximalizovaly tržby. Harvey Weinstein ze společnosti Miramax nabyl takřka mytického postavení tím, že distribuoval úspěšné nezávislé snímky jako např. *SEX, LŽI A VIDEO* (Zlatá palma 1989). Podle Alisy Perrenové by se na film *SEX, LŽI A VIDEO* „mělo nahlížet jako na klíčový pro rozvoj estetiky, ekonomiky a struktury nového Hollywoodu. *SEX, LŽI A VIDEO* předznamenal éru ‚nezávislých blockbusterů‘ (*indie blockbuster*) – filmů, které v malém měřítku opakují exploatační marketing a kasovní výkonnost filmů-událostí vysokého pojetí (*high-concept*) hlavních studií.“²⁷⁾

Marketing začal být stejně důležitý jako obsah filmu. Společnosti vděčně využívaly různých možností v okruhu mezinárodních filmových festivalů, aby své filmy spojily s pečlivě naplánovaným uvedením. *ZÁHADA BLAIR WITCH* dokazuje, že i minimalistický a alternativní nízkorozpočtový snímek může s pomocí chytrých marketingových postupů získat enormní mezinárodní publikum a stát se komerčním úspěchem. Tento nezávislý film byl zakoupen na Filmovém festivalu v Sundance v lednu 1999 společností Artisan Entertainment za 1,1 milionu dolarů. Marketingová strategie tohoto filmu vycházela z kombinace jeho realistického home-video stylu a interaktivnosti internetu. Konzumenti mohli použít internet, aby zjistili, zdali je tento snímek, o kterém se všude tolik mluví, fikcí, nebo skutečností. Artisan zamýšlel zapůsobit na jednotlivé komunity a dosáhnout toho, aby to pod povrchem vřelo ještě dříve, než přijdou na řadu reklamy. Licence pro tento film zahrnovala sequel, prequel,²⁸⁾ tři romány do kapsy, samostatnou sérii osmi knih a řadu videoher. *ZÁHADA BLAIR WITCH* vydělala bezmála 140 milionů ve Spojených státech a 245 milionů dolarů mezinárodně.²⁹⁾ Filmové festivaly byly zejména z hlediska evropského trhu považovány za dobré marketingové příležitosti, neboť se věřilo, že účast na těchto festivalech a vítězství v jednom z hlavních soutěžních programů pomůže filmům ke kasovnímu úspěchu. Američtí producenti se soutěží na filmových festivalech někdy vyhýbali ze strachu, že bude jejich výrobek oceňován jako umělecký film.³⁰⁾ Jiní svoji festivalovou strategii opatrně plánují, aby nepoškodili známé hvězdy. Režijní debut Seana Penna *INDIÁNSKÝ BĚŽEC* (1991) nebyl například uveden v Cannes do hlavního soutěžního programu, ale do Paralelní sekce (Section parallèle). Tak bylo jeho dílo vystaveno menšímu tlaku, menší pozornosti možných kritik a Pennovi byla dána šance, aby jako režisér vyrostl. V roce 2001 se Penn do Cannes vrací s filmem *PŘÍSAHA* a tentokrát hrdě soutěží o Zlatou palmu.

27) Alisa Perron, *Sex, Lies and Marketing: Miramax and the Development of the Quality Indie Blockbuster*. „Film Quarterly“ 2002, č. 2, s. 30.

28) Sequel i prequel navazují na úspěšný pilotní produkt. Sequel plní funkci pokračování či dodatku, zatímco prequel je jakýmsi „předpokračováním“, které se vztahuje k událostem, jež obsahu ústředního produktu časově předcházejí (pozn. red.).

29) Nancy Coltun Webster, *The Blair Witch Project*. „Advertising Age“ 26. 6. 2000, č. 27.

30) Simon Perry, *Cannes, Festivals and the Movie Business*. „Sight & Sound“ 1981, č. 4, s. 229.

Okruh mezinárodních filmových festivalů

V současnosti se ve světě každý den pořádá nějaký festival. Přední filmové festivaly, regionální filmové festivaly, lokální filmové festivaly, festivaly dokumentu, animace, vzdělávacího filmu, science-fiction, medicíny, architektury a čím dál více retrospektiv, filmové týdny a zvláštní uvedení. Povaha filmových festivalů se s globálním rozšířením tohoto jevu v osmdesátých a devadesátých letech drasticky proměnila. K popisu současné situace slouží termín „okruh mezinárodních filmových festivalů“ (international film festival circuit). Julian Stringer tohoto termínu používá k označení „existence sociálně produkovaného prostoru o sobě, jisté jedinečné kulturní arény, která slouží jako kontaktní pásmo, kde se razí cesta nerovnoměrně diferencovaným mocenským vztahům – ani ne tak parlament národních filmových průmyslů, jako řada různých, někdy soupeřících, někdy spolupracujících veřejných sfér.“³¹⁾ Města, říká Stringer, působí v tomto okruhu jako uzlové body.

Ve Stringerově pojetí okruhu mezinárodních filmových festivalů jsou tři prvky, které charakterizují současnou situaci. Za prvé je zde vepsaná nerovnost. Stringer tvrdí, že mapa filmového festivalu má nejen prostorový, ale i časový rozměr. Prostorové i časové rozměry festivalů se používají jako znaky odlišnosti. Lokalita festivalu slouží jako přidaná (turistická) atrakce. Festivaly propagují bohatost svých programů, ale zároveň se v boji o udržení a zlepšení vlastní pozice na této mapě nevyhýbají zmínkám o dalších přednostech z okolí festivalu, jako jsou muzea, architektura, restaurace a noční život. Časový rozměr je důležitý ve více ohledech. Protože jsou nyní festivaly všudypřítomné, soupeří vzájemně o filmy. Mnoho festivalů upřednostňuje uvádění světových premiér či kontinentální premiéry děl, která nejsou starší než rok. Z této perspektivy je třeba analyzovat přeložení Berlínského mezinárodního filmového festivalu ze srpna na únor. Tím, že se přesunul o několik měsíců před Cannes a Benátky, stal se tento festival přitažlivějším pro premiéry. Z toho, že festivaly následují po sobě nebo se vzájemně překrývají, také vyplývá, že soupeří o (profesionální) návštěvníky. Lidé mohou být v jednom čase pouze na jednom festivalu. Jet do Berlína obvykle znamená nejet do Rotterdamu či Göteborgu. Navštívit Thessaloniki předpokládá vynechat Pusan. V okruhu je hrstka mega-událostí, které stojí v čele. Malé i velké festivaly mají v okruhu své příslušné role. Malé festivaly dávají prostor novým příležitostem. Velké festivaly zaručují kontinuitu osvědčených a ověřených talentů.

Druhým významným prvkem v pojetí okruhu mezinárodních filmových festivalů je představa měst coby uzlových bodů v síti. Přeuspořádání nadnárodních financí a spekulativního kapitálu, jakož i vpád internetu a dalších komunikačních sítí má vliv na filmovou distribuci. Jednotlivá města na celosvětovém trhu soupeří o kulturní prostředky globálního financování, nezávislé na specifických národních ekonomikách. Rovněž filmové festivaly soutěží v podmínkách této ekonomiky globálního prostoru. Mezinárodní zakládání a růst festivalů nicméně nevede nutně k růstu příslušných národních průmyslů.

31) Julian Stringer, *Global Cities and the International Film Festival Economy*. In: Mark Shiel – Tony Fitzmaurice (eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford 2001, s. 138. (Překlad tohoto textu viz přítomné číslo *Iluminace*, s. 53 – 62.)

Saskia Sassen v práci *The Global City: New York, London, Tokyo* ukazuje, jak nejvýznamnější finanční centra utvářejí systém globálních měst, jejichž úspěch se odehrává nezávisle na specifických národních ekonomích.³²⁾ Manthia Diawara v případě Celoafriického festivalu filmu a televize (Panafrican Film and Television Festival) v Ouagadougou (FESPACO), založeného v roce 1969, dochází k podobnému závěru. K rozvoji národních afrických filmových průmyslů úspěch tohoto festivalu – nejvýznamnější kulturní události v Africe – vůbec nepřispěl. FESPACO je financován francouzskou vládou a frankofonní organizací Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT), s dodatečnou pomocí UNESCO, Evropské unie a několika zemí Evropy. Devadesát procent afrických filmů navíc produkuje francouzská vláda či frankofonní organizace. Diawara k tomu poznamenává: „Někteří kritikové říkají, že FESPACO je evropský festival, pořádaný v Africe.“³³⁾

Třetím důležitým prvkem je podle Stringera festivalový obraz. Aby festivaly mohly soutěžit v okruhu, musejí působit dvěma směry: „Protože se s globalizací stírají lokální rozdíly, festivaly se musejí jeden druhému podobat, ale protože se rovněž cení originalita, získává na velké ceně i to, co je lokální a specifické. Filmové festivaly obchodují stejně tak s koncepční podobností, jako s kulturní rozdílností.“³⁴⁾ Toto lokální/globální pole moci je pro vytvoření festivalového obrazu každého města určující. Obraz reprezentuje místo festivalu ve festivalovém okruhu. Filmové festivaly používají různých marketingových strategií, aby pro sebe takový obraz zajistily. Kromě prosazování globální podobnosti a lokální rozdílnosti festivaly vždy inzerují své jednotlivé ročníky jako větší a lepší – více filmů, více pláten, více návštěvníků, více událostí atd. Nedocenitelný podíl na úspěchu festivalového obrazu má také festivalový ředitel. Když je osoba ve funkci ředitele schopná, aktivní a prozíravá, vrhnou tyto kvality příznivé světlo i na festivalový obraz. A naopak, když ředitel festivalu není schopen nabídnout konkurenceschopný program, rozpoznat hodnoty nových kinematografií či mladých talentovaných režisérů, festival se v hierarchii okruhu mezinárodních filmových festivalů propadne.

Nové objevení Evropy

Ve svém historickém přehledu fenoménu filmových festivalů jsem nastínila původ filmových festivalů v Evropě, kde národy prahly po posílení mechanismů národního odlišení a legitimizování. První filmové festivaly sloužily jako výkladní skříně národních kinematografií. Filmy, posílané na filmové festivaly, vybíraly národní komise. Národy nicméně neváhaly proti titulům na programu protestovat, kdykoli nabyly dojmu, že by jim tyto filmy mohly uškodit, a tak se festivaly proměnily v místa diplomatických sporů. Po bouřích roku 1968 doznalo pojetí filmových festivalů změn. Podle toho se proměnily i struktury. Slovy Gillesa Jacoba: „Panoval pocit, že se vždy nevybírají ty nejlepší filmy a že kritéria

32) Saskia Sassen, *The Global City: New York, London, Tokio*. New Jersey 2001.

33) Manthia Diawara, *New York and Ougadougou: The Homes of African Cinema*. „Sight & Sound“ 1993, č. 11, s. 25.

34) J. Stringer, c. d., s. 139.

pro výběr (např. osobní, politické či profesionální vazby) nemají často nic společného s uměním ani vlastní podstatou filmu. Postupně festival [v Cannes] přidal k výběru různých zemí i svou vlastní selekci jakožto způsob vyvážení jistých viditelných chyb či křivd. Od roku 1972 [...] byly reprezentovány filmy, nikoli země [...]. Kromě toho to měl být ředitel festivalu, a ne národní komise, kdo rozhoduje, které filmy budou z celého světa vybrány: národní předsudky tak přestaly mít svůj rozhodující vliv.³⁵⁾

Canneská Patnáctka filmových režisérů (1969) a berlínské Fórum mladého filmu (1971) byly založeny po boku hlavních festivalových soutěžních programů, aby daly prostor mladým a alternativním hlasům. Vzrůstající popularita uměleckého filmu, filmu třetího světa a nezávislých produkcí, které se během těchto festivalů předváděly, vytvořila na trhu výnosnou niku pro takzvané festivalové filmy. V osmdesátých a devadesátých letech se filmové festivaly rozšířily po celém světě. Okruh mezinárodních filmových festivalů vyžaduje globální podobnost a lokální odlišnost. Festivaly se napříště budou pojetím organizace a programové struktury jeden druhému navzájem podobat, ale zároveň budou nabízet odlišnost na lokální rovině tím, že například zdůrazní město. Také festivalové filmy by měly být současně globální a lokální. Jak vysvětluje Bill Nichols: „Jednotlivé filmy nabývají na hodnotě jak svou regionální odlišností, tak svým univerzálním dosahem.“³⁶⁾ Za současné situace se prvek národního (*the national*) vynořuje v nově upravené podobě. V odlišné roli se stejně tak ocitá i Evropa, která ztratila svůj bezvýhradný nárok na fenomén filmového festivalu.

Dnes diváci používají prvek národního k tomu, aby porozuměli neznámým věcem ve filmech, které sledují. Bill Nichols se v článku *Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit* zaměřuje na vliv zkušenosti filmového festivalu. Říká, že tato zkušenost vytváří nový význam, zvláště když do okruhu mezinárodních filmových festivalů vstoupí nové kinematografie. Festivalové obecnost, které je konfrontováno s nějakým neznámým jevem, se bude snažit odhalovat jeho formu a vyvozovat význam. Neznámý film se mění ve známý. Prostřednictvím interkulturní zkušenosti je konstruován nový význam: význam, který předtím neexistoval.

Zajímavý případ představuje uvádění iránských filmů v okruhu mezinárodních filmových festivalů, které začalo rokem 1992 a nadále pokračuje. Nichols vysvětluje, jak festivalová publika nejprve hledají určité vzorce. Interpretační schémata užívaná pro Hollywood jsou v případě iránského filmu bezcenná. Kupříkladu sex a násilí, otázky domácího a společenského pořádku, napravování křivd a svazek heterosexuálního páru, to vše v iránských filmech chybí. Aby diváci této nové filmové formě (scénám líčeným ve třetí osobě, dlouhým záběry, velkým celkům, minimálnímu střihu, minimu hudby a dialogů atd.) porozuměli, musejí se uchylovat k informacím o specifickém kulturním a společenském pozadí. Nicholsovi poslouží jako pomůcka k pochopení iránského filmu pojem *tagiyah* – národní iránské ctnosti spočívající v tom, že se skrývají skutečné emoce. Vidíme tedy, že prvek národního nově vyvstává v lokální/globální dynamice filmů, uváděných na mezinárodních filmových festivalech, ve chvíli, kdy je lokální jedinečnost

35) *Cannes 45 Years...*, s. 11n.

36) Bill Nichols, *Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit*. „Film Quarterly“ 1994, č. 31, s. 17.

dle globálních norem příliš cizí, než aby vyhovovala globálním standardům a aby jí mohlo globální festivalové obecenstvo pochopit. Prvku národního se navíc užívá jako značky při marketingu nových filmů ve festivalovém okruhu. Tím, že se zařadí do snadno rozpoznatelné a pojmenovatelné kategorie (nový íránský film), se ekonomický potenciál těchto filmů prudce zvýší.

Poznání, že spojené síly dávají dohromady silnější tým, se uplatnilo rovněž při zlepšování pozice evropských filmů. Jestliže vliv různých národů na filmových festivalech klesl, role sjednocené Evropy v audiovizuálním sektoru nabyla na důležitost. Během uruguayských jednání na téma Všeobecné dohody o clech a obchodu GATT (1994) evropské národy vedené Francií prosadily, že byl film uznán jako statek kulturní, a nikoli ekonomický, díky čemuž se na něj nevztahují obecná opatření na podporu volného trhu. Ve skutečnosti tato „dohoda o nesouhlasu“ (agreement to disagree) uchránila evropské filmové průmysly před velkými americkými studiemi, usilujícími o posílení své převahy na evropských trzích. Kromě těchto protekcionistických akcí Evropská unie rovněž zavedla rozsáhlé programy podpory a financování. Nejznámější je MEDIA. Program MEDIA 1 působil od roku 1990 do roku 1995 s rozpočtem 225 milionů dolarů. MEDIA 2 v této práci od roku 1996 do roku 2001 pokračoval se 400 miliony dolarů. Dalšími programy jsou včetně Eurimages, European Audiovisual Observatory, Audiovisual Eureka, Eurovisioni a Media Business Scholl (část současného MEDIA+). Během berlínského filmového festivalu 1997 bylo založeno European Film Promotion (EFP). Na celosvětové propagaci evropského filmu spolupracuje dvacet zemí pod sloganem „vytváření sítí – spolupráce – součinnost – spojené aktivity – evropská rozmanitost“ (Networking – Collaboration – Synergies – Joint Activities – European Diversity). Účastníci doufají, že společnými silami je možné dosáhnout víc, než jen na základě styku jedné země s druhou. Iniciativy, které se rozvinuly, zahrnují propagaci hereckých talentů (každoročně v Berlíně), podporu mladých kreativních producentů (každoročně v Cannes) a podporu nového režiséřského talentu (každoročně v Torontu).³⁷⁾

Ač se programy EU stávají často terčem kritiky pro nedostatek koordinace a pro svoji byrokracii, pokračující snahy a proudy financování vyjadřují zájem Evropy o film. V okruhu filmových festivalů se Evropa nově objevuje jako množina spojených zájmů. Společnými silami bojuje za prospěšnou legislativu, subvencuje školy a výzkum, podporuje spolupráci a koprodukcii a pomáhá novým talentům. V současné době se připravuje rozšíření programu MEDIA+ o země střední a východní Evropy. Bulharsko, Česká republika, Estonsko, Polsko, Slovensko, Kypr, Lotyšsko, Litva, Slovinsko, Maďarsko, Malta, Rumunsko a Turecko jsou kandidátskými zeměmi, jejichž přijetí je v plánu. Ač je prvek národního pro pochopení filmu v celosvětovém měřítku stále nepostradatelný a jako způsob marketingu v rámci globálního trhu přináší zisky, je zřejmé, že se Evropa rozhodla pro spolupráci, která je výhodnější než upevňování národních rozdílů na jiných rovinách.

Přeložil Jakub Kučera

37) Viz <http://www.efp-online.com/>.

Citované filmy:

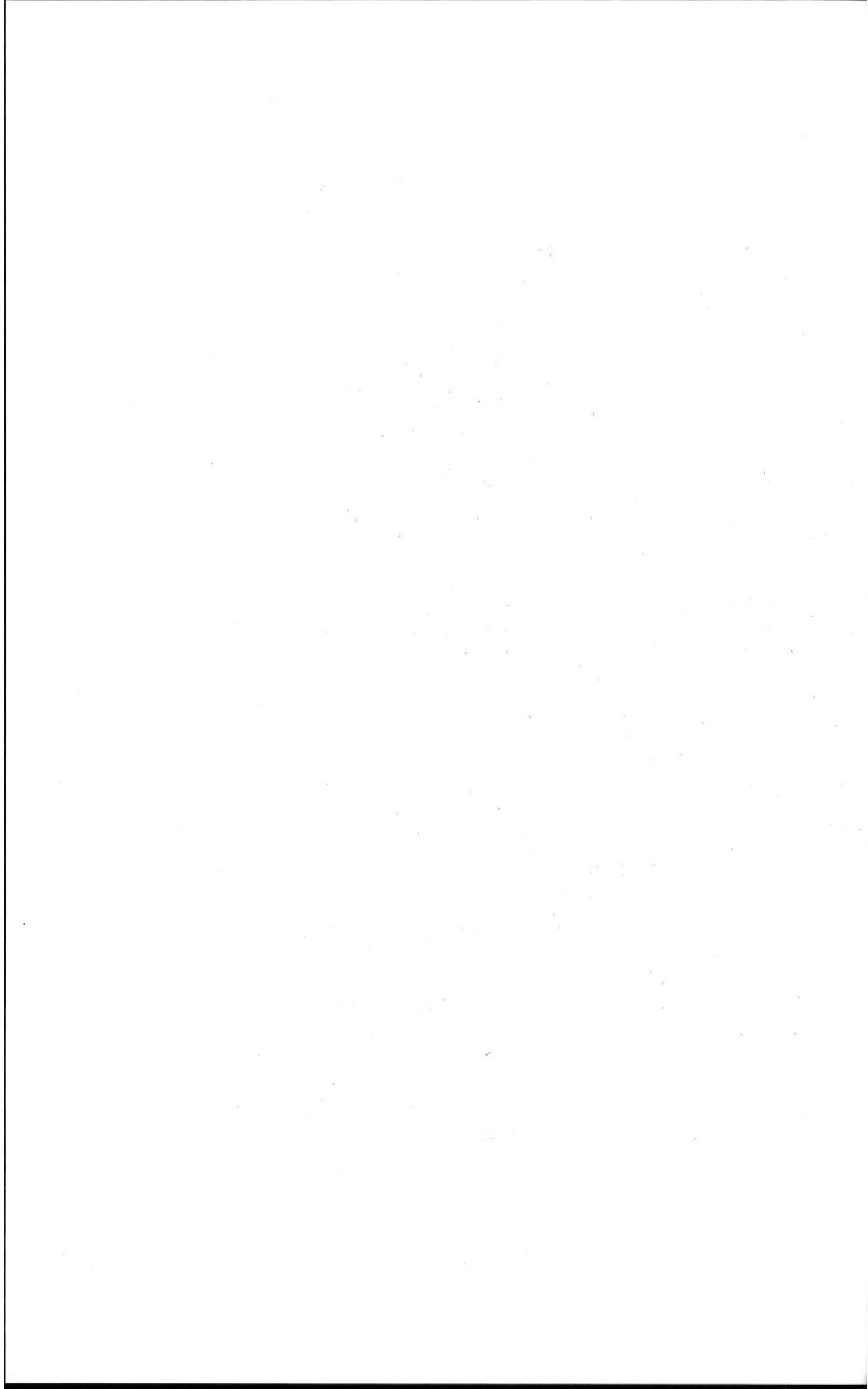
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Rouben Mamoulian, 1931), *Gembaku no ko* (Kaneto Šindó, 1952), *Himmel ohne Sterne* (Helmut Käutner, 1955), *The Hunchback of Notre Dame* (William Dieterle; 1939), *Indiánský běžec* (The Indian Runner; Sean Penn, 1991), *Der Kaiser von Kalifornien* (Louis Trenker, 1936), *Luciano Serra, Pilota* (Goffredo Alessandrini, 1938), *Město jako Alice* (A Town Like Alice; Jack Lee, 1956), *Noc a mlha* (Nuit et Brouillard; Alain Resnais, 1955), *Přehlídka národů, Oslava krásy* (Fest der Völker, Fest der Schönheit; Leni Riefenstahl, 1938), *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967), *Pote tin Kyriaki* (Jules Dassin, 1960), *Přísaha* (The Pledge; Sean Penn, 2001), *Řím, otevřené město* (Roma, città aperta; Roberto Rossellini, 1945), *Sex, lži a video* (Sex, Lies, and Videotape; Steven Soderbergh, 1989), *Sněhurka a sedm trpaslíků* (Snow White and the Seven Dwarfs; Walt Disney, 1937), *Velká iluze* (La Grande illusion; Jean Renoir, 1937), *Die Vier im Jeep* (Leopold Lindtberg, Elizabeth Montagu, 1951), *Záhada Blair Witch* (The Blair Witch Project; Daniel Myrick – Eduardo Sánchez, 1999).

Výběrová bibliografie literatury o filmových festivalech:

- B a c h m a n n, Gideon: *Confessions of a Festival Goer*. „Film Quarterly“ 1976, č. 4, s. 14 – 17.
- B a r t, Peter: *Cannes: Fifty Years of Sun, Sex & Celluloid: Behind the Scenes at the World's Most Famous Film Festival*. Hyperion, New York 1997.
- B a z i n, André: *La Foi Qui Sauve: Cannes 1952*. „Cahiers du Cinéma“ 1952, č. 12, s. 4 – 11.
- B e a u c h a m p, Cari – B é h a r, Henri: *Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival*. William Morrow and Company Inc., New York 1992.
- B i l l a r d, Pierre: *Festival de Cannes: d'or et de palmes*. Gallimard; Paris 1997.
- Cannes 45 Years: Festival International du Film*. The Museum of Modern Art, New York 1992 (published on occasion of the exhibition).
- Closing the Book: Moritz de Hadeln's Berlinale: 1979 – 2001*. Internationale Filmfestspiele Berlin, Berlin 2001.
- C o u r t o n, Miroslav: *Looking Back at the 21st International Film Festival in Karlovy Vary*. „Young/Jeune Cinema & Theatre“ 1978, č. 4, s. 24 – 33.
- C r e t o n, Lauren: *Cinéma et Marché*. Armand Colin / Masson, Paris 1997.
- D a l e, Martin: *The Movie Game: The Film Business in Britain, Europe and America*. Cassell, London 1997.
- D i a w a r a, Manthia: *New York and Ougadougou: The Homes of African Cinema*. „Sight & Sound“ 1993, č. 11, s. 24 – 26.
- D i m i t r o v, Peter: *Bulgaria and the Balkan Film Festival*. „Bulgarian Films“ 1982, č. 7, s. 11.
- D o d d s, John C. – H o l b r o o k, Morris B.: *What's An Oscar Worth? An Empirical Estimation of the Effects of Nominations and Awards on Movie Distribution and Revenues*. In: Bruce E. Austin (ed.): *Current Research in Film: Audiences, Economics, and Law*, Volume 4. Norwood – New Jersey, Ablex Publishing Corporation 1988, s. 72 – 88.
- D o m i n i c u s, Mart: *Rotterdam: de kracht is ook de zwakte*. „Skrien“ 1987, č. 153, s. 4 – 6.
- D r u m m o n d, Philip – P a t e r s o n, Richard – W i l l i s, Janet (eds.): *National Identity and Europe: The Television Revolution*. Series European Media Monographs, British Film Institute, London 1993.
- E l s a e s s e r, Thomas: *Images for Sale: The 'New' British Cinema*. In: Lester Friedmann (ed.): *Fires were started: British Cinema and Thatcherism*. London, UCL Press 1993, s. 52 – 69.
- F a l c o, Sidney: *Everything You Always Wanted to Know about Film Festivals (But Were Afraid to Ask)*. „Films & Filming“ 1988, č. 406, s. 22 – 33.

- Fehrenbach, Heide: *Mass Culture and Cold War Politics: The Berlin Film Festival of the 1950s*, Chapter 8. In: *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill – London 1995, s. 234 – 259.
- Finney, Angus: *The State of European Cinema: A New Dose of Reality*. Cassel, London 1997.
- Forbes, Jill – Street, Sarah: *European Cinema: An Introduction*. Palgrave – Houndmills – Basingstoke, Hampshire – New York 2000.
- Freiberg, Freda: *A Case Study on Exhibition*. „Filmnews“ 1991, č. 2, s. 5.
- Gaydos, Steven: *The Variety Guide to Film Festivals: The Ultimate Insider's Guide to Film Festivals Around the World*. A Perigee Book, The Berkeley Publishing Group, New York 1998.
- Gore, Chris: *The Ultimate Film Festival Survival Guide: The Essential Companion for Filmmakers and Festival-Goers*. Lone Eagle Publishing Company, Los Angeles 1999.
- Hames, Peter: *Give Them Some Stick*. „Sight & Sound“ 1998, č. 9, s. 7.
- Hammer, Barbara: *Spilling Out onto Castro Street*. „Jump Cut“ 1997, č. 41, s. 131 – 136.
- Heijs, Jan – Westra, Frans: *Que Le Tigre Danse: Huub Bals een biografie*. Otto Cramwinckel, Amsterdam 1996.
- Hofstede, Bart: *Hoofdstuk 4: Filmfestivals en het succes van Nederlandse films in het buitenland*. In: *De Nederlandse Cinema Wereldwijd: De Internationale Positie van de Nederlandse Film*. Boekmanstudies, Amsterdam 2000, s. 101 – 129.
- Hofstede, Bart: *Hoofdstuk 5: De Nederlandse film in de wereld*. In: *In het wereldfilmstelsel: Identiteit en organisatie van de Nederlandse film sedert 1945*. Eburon, Delft 2000.
- Jacobsen, Wolfgang: *Berlinale: Berlin International Film Festival*. Deutsche Kinemathek, Berlin 1990.
- Jacobsen, Wolfgang: *Fünfzig Jahre Berlinale Internationale Filmfestspiele Berlin*. Nicolai, Berlin 2000.
- Kennedy, Harlan: *...And God Created Film Fests*. „American Film“, 1991, č. 2, s. 12.
- Kindem, Gorham (ed.): *The International Movie Industry*. Southern Illinois University Press, Carbonale – Edwardsville 2000.
- L’Affaire Langlois*. „Cahiers du Cinéma“ 1968, č. 199, s. 31 – 46.
- LFF Thirty*. „Sight & Sound“ 1986, č. 4., s. 239.
- London Economics, *The Competitive Position of the European and US Film Industries*. A report for the Media Business School, an initiative of the MEDIA programme of the European Community. 1992.
- London Economics, *Retailing European Films: The case of the European Exhibition Industry*. A report for the Media Business School, An initiative of the MEDIA programme of the European Community. 1993.
- Longer, Adam: *The Film Festival Guide: For Filmmakers, Film Buffs, and Industry Professionals. Revised Edition*, Chicago Review Press, Chigago 2000.
- Meadows, Michael: *Searching for success*. „Cinema Papers“ 1994, č. 103, s. 24 – 27.
- Moran, Albert (ed.): *Film Policy: International, National and Regional Perspectives*. Routledge, London – New York 1996.
- Nichols, Bill: *Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit*. „Film Quarterly“ 1994, č. 31, s. 16 – 30.
- Nichols, Bill: *Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism*. „East-West Journal“ 1994, č. 1, s. 68 – 85.
- Peary, Gerald: *Season of the Hunt*. „American Film“ 1991, č. 10, s. 20.
- Perron, Alisa: *Sex, Lies and Marketing: Miramax and the Development of the Quality Indie Blockbuster*. „Film Quarterly“ 2002, č. 2, s. 30.

- Perry, Simon: *Cannes, Festivals and the Movie Business*. „Sight & Sound“ 1981, č. 4, s. 226 – 232.
- Pretty Village, Pretty Flame*. „Sight & Sound“ 2000, č. 8, s. 8.
- Quart, Barbara: *A Few Short Takes on Eastern European Film*. „Cineaste“ 1993, č. 4, s. 63n.
- Ranvaud, Don: *Don Ranvaud and Festivals*. „Filmnews“ 1985, č. 9, s. 10n.
- Ranvaud, Don: *Pesaro revisited*. „Framework“ 1982, č. 18, s. 34n.
- Robertson, Robert: *Globalization: Social Theory and Global Culture*. SAGE Publications, London – Newbury Park – New Delhi 1992.
- Sarris, Andrew: *The Last Word on Cannes*. „American Film“ 1982, č. 7, s. 26, 29n.
- Sassen, Saskia: *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton University Press, New Jersey 2001.
- Shohat, Ella – Stam, Robert (eds.): *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge, London – New York 2000 (1994).
- Sklar, Robert: *Beyond Hoopla: The Cannes Film Festival and Cultural Significance*. „Cineaste“ 1996, č. 3, s. 18 – 20.
- Smith, Lorry: *Party in a Box: The Story of the Sundance Film Festival*. Gibbs-Smith Publisher, Salt Lake City 2001 (1999).
- Sorlin, Pierre: *European Cinemas, European Societies, 1939 – 1990*. Routledge, London 1991.
- Stapleton, John & Robinson, David: *All the Fun of the Festivals*. „Films & Filming“ 1983, č. 345, s. 14 – 16.
- Stein, Gabby: *Censorship and the Film Festival*. „Cinema Papers“ 1997, č. 118, s. 58n.
- Steinborn, Bion: *Filmfestivals in der Bundesrepublik*. „Filmfaust“ 1981, č. 22, s. 1.
- Stringer, Julian: *Global Cities and the International Film Festival Economy*. In: Shiel Mark – Fitzmaurice Tony (eds.): *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Blackwell, Oxford 2001, s. 134 – 144.
- Turan, Kenneth: *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*. University of California Press, Berkely – Los Angeles – London 2002.
- Turfkruyer, M. – Wauters, Jean-Pierre: *50 jaar Venetië*. „Film en Televisie“ 1982, č. 306, s. 6 – 9.
- Under pressure*. „Sight & Sound“ 1996, č. 5, s. 5.
- Uricchio, William: *Displacing Culture: Trans-national Culture, Regional Elites, and the Challenge to National Cinema*. In: A. van Hemel – H. Mommas – C. Smithuisen, (eds.): *Trading Culture: GATT, European Cultural Policies and the Transatlantic Market*. Boekmanstichting, Amsterdam 1996, s. 67 – 82.
- Walker, Stephan: *King of Cannes: Madness, Mayhem, and the Movies*. Penguin Books, New York – London – Ringwood – Toronto – Auckland 2001 (2000).
- Webster, Nancy Coltun: *The Blair Witch Project*. „Advertising Age“ 2000, č. 27, s. 22, 1/5p, 1c.



Články

GLOBÁLNÍ MĚSTA A EKONOMIE
MEZINÁRODNÍCH FILMOVÝCH
FESTIVALŮ

Julian Stringer

V současnosti nemine týden, aby nějaké město někde na světě nezinscenovalo svůj vlastní mezinárodní filmový festival. Přehlídky v Berlíně, Honolulu, Hongkongu, Londýně, Moskvě, Torontu a Benátkách představují jen několik z těch nejviditelnějších bodů na rozsáhlé a stále se rozrůstající mapě předvádění a konzumpce filmů, která se rozprostírá napříč různými kulturami. Tato karavana obrazů, zanechávající svou stopu ve vybraných koutech planety, koluje z místa na místo, od jedné národní hranice k další, aby napojila na mezinárodní obchod s filmem filmové průmysly, které něčím budí zájem nebo se teprve rodí. Festivaly jsou důležité na regionální, národní i nadnárodní úrovni; přinášejí městům návštěvníky, národním průmyslům tržbu a systému světové kinematografie národní filmové kultury. A jejich význam během uplynulých dvou desetiletí výrazně vzrostl. Poté, co se celosvětově snížil odbyt filmů v sítích kin, představují nyní festivaly pro mnoho nových titulů jediné místo oficiálního uvedení.

Proto chceme-li pochopit současný světový film, je důležité uvažovat o mocenské dynamice okruhu mezinárodních filmových festivalů. Festivaly slouží jako prostor zprostředkování, kulturní základna, v rámci které se vyjednávají cíle a činnosti specifických zájmových skupin, jakož i místo utváření a udržování vzájemných vztahů napříč jednotlivými kulturami. Navíc mají klíčový, byť často opomíjený podíl na psaní filmových dějin. Festivalová promítání určují, které filmy budou distribuovány v rozhodujících kulturních arénách a ke kterým filmům s největší pravděpodobností získají přístup filmoví kritici a akademici.

Tento poslední bod lze stěží opomíjet. Mnoho nezápádních filmů, které západní obecnost pravděpodobně znají, se poprvé objevilo na programech festivalů, a proto k nim badatelé mají sklon přistupovat s nostalgickým vzýváním oněch momentů, kdy byly nezápádní průmysly „objeveny“ – to znamená, objeveny lidmi ze Západu – na předních mezinárodních přehlídkách. Nedávný příklad poskytuje oblíbená učebnice Kristin Thompsonové a Davida Bordwella *Film History: An Introduction*. Dějinám korejského filmu je zde věnována pouze jedna věta, kde se tvrdí, že „Jižní Korea, na sklonku šedesátých let místo vzkvétajícího průmyslu, nakonec upoutala pozornost festivalů tak meditaivními filmy, jako byl titul PROČ BODHIDHARMA ODEŠEL NA VÝCHOD? (1989).“¹⁾ Tato věta

1) Kristin Thompson – David Bordwell, *Film History: An Introduction*. New York 1994, s. 774.

má nešťastné vyznění, neboť implikuje, že je korejská filmová výroba pouhou vedlejší okolností prvořadého historického významu mezinárodních filmových festivalů, a to posiluje kritický postoj, jenž prakticky celé dějiny tohoto rozděleného národního filmového průmyslu odsouvá do zapomnění. Tento příklad nejenže ilustruje, jak se evidentně *distribuční* dějiny světového filmu příliš často vydávají za dějiny *produkce*, ale rovněž bere za samozřejmé, že se s nezápadními kinematografiemi historicky nepočítá, dokud se jim nedostane uznání na vrcholu mezinárodní mediální moci, jejíž centrum v důsledku představují západní filmové festivaly.

Podobně se Yingjin Zhang²⁾ věnoval otázce, jak se význam připisovaný filmovým festivalům odráží v dějinách filmové výroby i dějinách *film studies*. Zhang zkoumá dosah nedávného globálního rozšíření řady takzvaných čínských „etnografických“ filmů, jako jsou například *RUDÉ POLE* (Yimou Zhang, 1987), *ZAVĚSTĚ ČERVENÉ LUCERNY* (Yimou Zhang, 1990) a *JU DOU* (Yang Fengliang – Yiman Zhang, 1991). Jak říká, „příznivé kritiky na mezinárodních filmových festivalech vedou k výrobě dalších etnografických filmů a široká distribuce takovýchto filmů zvyšuje jejich dostupnost pro využití na vysokých školách, čímž ovlivňuje náplň *film studies*, která na oplátku upevňuje status etnografických filmů jakožto dominantního žánru.“³⁾

Vedle toho jsou filmové festivaly také ohniskem, v němž se sbíhají otázky týkající se vztahu kulturní produkce a kulturní politiky. Jedním projevem tohoto sbíhání je fakt, že odborníci začínají brát na vědomí, jak úzce jsou filmové festivaly spjaty s problematikou národní identity, jak důvěrně jsou jejich dějiny svázány s politikou kulturního nacionalismu. Marla Susan Stoneová například ukazuje, jak byla první takováto přehlídka, konaná v Benátkách v roce 1932, uspořádána jako explicitní akt propagandy, mající za cíl legitimizování a podporu Mussoliniho fašistického státu na světové scéně.⁴⁾ Podobně výzkum Heidi Fehrenbachové, zabývající se rostoucím vlivem Berlínského filmového festivalu v padesátých letech, demonstruje, jak byla tato událost svázána s přehlídkou rekonstrukce a demokratizace Německa po pádu Hitlera.⁵⁾ Ve skutečnosti by se dalo říci, že všechny přední festivaly konané v období bezprostředně po válce (Berlín, Cannes, Edinburgh, Moskva, Londýn, Benátky) byly úzce spjaty s aktivitami a cíli příslušných národních vlád. Tento druh historického výzkumu naznačuje, jak takovéto přehlídky sloužily prosazení oficiálních státních „vyprávění“, a takto napomáhaly přetrvat systému národního státu jako takového.

Již v roce 1947 psala v Británii populární novinová kritička Dilys Powellová, jak filmové festivaly poskytují jedinečnou příležitost k zamyšlení nad způsobem života jiných národů. Ve svém článku *The Importance of International Film Festivals*, otištěném v periodiku *Penguin Film Review*, říká: „Pro kritiky i pro tvůrce zůstane přínosem, že získají odstup od svého běžného okolí a uvidí film proti neutrálnímu pozadí. Mám za to, že zde,

2) Kvůli možnosti snazšího vyhledání se při transkripci asijských jmen i jednotlivých filmových titulů držíme úzu, který je zavedený pro angličtinu (pozn. překl.).

3) Yingjin Zhang, *Chinese Cinema and Transnational Cultural Politics: Reflections on Film Festivals, Film Productions, and Film Studies*. „Journal of Modern Literature in Chinese“ 2, 1998, č. 1, s. 121.

4) Marla Susan Stone, *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*. Princeton 1998, s. 100 – 110.

5) Heidi Fehrenbach, *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity After Hitler*. Chapel Hill 1995, s. 234 – 253.

v tomto přechodném útěku z projekční síně národa, spočívá trvalá hodnota filmového festivalu.⁶⁾ Dilys Powellová se ale mylí. Filmové festivaly neumožňují útěk z „projekční síně národa“, naopak jsou spíše jednou z jeho hlavních výkladních skříní: neslouží jako neutrální pozadí pro čistý pohled estetické kontemplance, nýbrž spíše jako místo implantace národních programů. Vyjádřeno výmluvnými slovy Thomase Elsaessera, okruh mezinárodních filmových festivalů ustavil „jakýsi parlament národních kinematografií“, síť oficiální diplomacie, která je podmíněna institucionální politikou hostitelských a účastnických národů.⁷⁾ Zajisté je to stále významný způsob, jak nahlížet na filmové festivaly, a to vzdor skutečnosti, že s nástupem mezinárodní spolupráce v sedmdesátých letech se velká řada z nich (včetně Cannes a Benátek) národních klasifikací zcela vzdala poté, co si uvědomila jejich rostoucí problematičnost a redundantnost.

Otázka národních politik je pro ideu i praktické uspořádání filmových festivalů stále velmi důležitá, ale důvody, proč tyto festivaly nabývají na významu, se proměnily a jsou s časem stále složitější. Nyní není určující pouze předvádění filmů v kontextu přehlídky a objektivizace národa, společně s „možnostmi srovnání, obnovení seriózních měřítek hodnocení“, o kterém v roce 1947 hovořila Dilys Powellová, ale také symbolické rozměry spojení festivalu s představou nadnárodního místa a identity.⁸⁾ Tak jako musíme věnovat větší pozornost historickému spojení mezi filmovými festivaly a představami národní kinematografie, je současně třeba posunout diskusi k uvažování o samotném místě předvádění jako o novém druhu opoziční veřejné sféry. Bylo-li založení takových přehlídek jako Berlín, Cannes či Benátky v poválečném období signálem, že v novém uspořádání světa dochází k přesunu v rovnováze sil, rozšíření filmových festivalů v globálním měřítku v letech osmdesátých vyplývá z restrukturalizace jiného sociálního objektu, a sice moderního města.

Mapování okruhu

Jak vysvětlují David Morley a Kevin Robins, reorganizace nadnárodních financí a spekulativního kapitálu v posledních letech, jakož i systém elektronické pošty a další komunikační sítě, proměnily roli měst na celém světě, neboť vedly k novým střetům mezi správci měst a nadnárodními korporacemi a daly podnět globálnímu soupeření měst o získání stále většího počtu mobilních investic.⁹⁾ V rámci tohoto celosvětového trhu přejala filmová distribuce tytéž vlastnosti jako jiné ukazatele hluboké společenské a ekonomické změny. Významnější města se nyní ocitají ve vzájemném boji o kulturní zdroje globálního financování, podobně jako bojují o peníze vydělávané turismem a průmysly národního dědictví a volného času.

Kdysi mohli návštěvníci festivalů na několika málo přehlídkách, které se konaly během roku, přemítat o jiných národních kinematografiích a filmy, které se předváděly, byly

6) Dilys Powell, *The Importance of International Film Festivals*. „Penguin Film Review“ 3, 1947, s. 60.

7) Thomas Elsaesser, *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam 1996, s. 16.

8) D. Powell, c. d., s. 61.

9) David Morley – Kevin Robins, *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London – New York 1995, s. 119.

zřetelně označeny jako produkty určitých zemí. V období bezprostředně po válce sestával festivalový okruh z méně než tuctu událostí, které navštěvovala jen snobská elita filmařů, kulturních atašé, distributorů, smetánky a novinářů – ten okouzlující kroužek mocných a vážených (*great and good*), jak je ve svém románu *To Win a Prize on Sunday* z roku 1962 popisuje Peter Baker (román byl vydán v době, kdy byl Baker redaktorem časopisu *Film and Filming*).¹⁰⁾ S rozkvětem lokálních filmových festivalů v osmdesátých a devadesátých letech se tato aura výlučnosti vytratila – koná-li se nyní ve všech čtyřech koutech světa přes pět set přehlídek, může být na některé z nich něco doopravdy zvláštního? Proto tato města usilují o to, aby si zajistila vlastní charakteristický obraz identity a komunity – auru zvláštnosti a unikátnosti – tím, že svoje filmové festivaly propagují v rámci vysoce kompetitivní globální ekonomiky. Velká i menší města po celém světě shledala, že je nutné uspořádat své vlastní události tak, aby nevypadla ze hry.

Vyplatí se nám na okamžik se pozastavit a zvážit onu klíčovou metaforu, kterou používají mediální diskursy pro popis uspořádání mezinárodních filmových festivalů, a sice „festivalový okruh“ (*festival circuit*). Co přesně tento termín znamená? Než na tuto otázku odpovíme, uvažme nejprve tři možná použití. Za prvé – naše běžné chápání tohoto termínu, poskládané z novinářských a obchodních zdrojů jednoduše hovoří o pevně provázané síti vzájemně souvisejících a vzájemně na sobě závislých událostí. Za druhé – z pohledu kritičtějších či politicky zaměřených komentátorů, jakož i jistých účastníků festivalů, jako jsou cestující filmaři či programoví ředitelé, jež navštěvují cizí akce, to může znamenat uzavřený systém, se kterým není možné držet krok. Jednoduše řečeno, některé festivaly v tomto okruhu jsou opominutelnější než jiné, rozhodnout se pro návštěvu jedněch se vyplatí, zatímco do jiných nemá cenu investovat čas ani peníze, obzvláště jsou-li považovány za politicky problematické, oportunistické či neúspěšné. Praktická finanční rozhodnutí určují, které festivaly jsou pro přetížené mediální pracovníky, neschopné zúčastnit se všech těch, ze kterých se systém skládá, ty nejdůležitější.

Festivalový okruh je však možné číst i třetím způsobem, totiž jako metaforu geograficky nerovnoměrného rozvoje, jenž je pro svět mezinárodní filmové kultury příznačný. Tím chci říci, že rozvoj obchodních a informačních spojení mezi národy a jednotlivými oblastmi prostřednictvím filmových festivalů vyžaduje ustavení nových vztahů mezi středem a periferií; existuje zřetelná potřeba dominantního středu (velké festivaly) a vedlejších, jemu podřízených periferií (malé festivaly). „Mapa“ filmových festivalů, kterou je možné v každém daném čase načrtnout, zobrazující proliferaci a distribuci takovýchto událostí po celém světě, nemapuje pouze jejich existenci v celkovém prostorovém měřítku, ale dává také uspořádání tohoto řetězce časový rozměr. Jinými slovy, nejde jen o to, že některé festivaly jsou větší než jiné, ale že se časové rozvrhy, plány či programování festivalové sezony řídí aktivitami jednotlivých měst ve vztahu jednoho k druhému. Festivaly se poměřují a srovnávají, vrcholné události se odlišují od těch druhořadých, atraktivní a vzrušující lokality se oddělují od těch, které tak atraktivní či tak vzrušující nejsou. Nerovnost takto tvoří nedílnou součást samotné struktury okruhu mezinárodních filmových festivalů. Zčásti lze onen úžasný nárůst počtu festivalů, k němuž došlo v osmdesátých letech a později, pokládat za logický důsledek toho, že globální ekonomika potřebuje vytvořit

10) Peter Baker, *To Win a Prize on Sunday*. London 1966.

rozsáhlý rezervoár jiných míst v jiných městech, aby prostřednictvím soupeření i vzájemné spolupráce festivalový okruh neustále omlazovala.

Stejně jako se města na základě prostorového a urbanistického plánování vzájemně snaží napodobit a reprodukovat své úspěchy, i bujení filmových festivalů se vyznačuje podobnými standardními vlastnostmi. Přehlídky se organizují podle jiných, předchozích a úspěšných událostí a jedinec v nové kategorii „poradce mezinárodních filmových festivalů“ hraje důležitou zákulisní roli při zprostředkování a upevňování vazeb mezi různými městy a jejich filmovými festivaly.

Chtěl bych tedy užít termínu „okruh mezinárodních filmových festivalů“ k poukázání na existenci sociálně produkovaného prostoru o sobě, jisté jedinečné kulturní arény, která slouží jako kontaktní pásmo, kde se razí cesta nerovnoměrně diferencovaným mocenským vztahům – ani ne tak parlament národních filmových průmyslů, jako řada různých, někdy soupeřících, někdy spolupracujících veřejných sfér. Tvrdím tedy, že to jsou dnes právě města, která v tomto okruhu hrají roli uzlových bodů, a nikoli národní průmysly. Slovem, chci, abychom prostorové logice historického i současného festivalového okruhu věnovali stejnou míru pozornosti, jakou věnujeme filmům zde předváděným. Okruh existuje coby alegorizace prostoru a jeho mocenských vztahů; působí na základě přenosu hodnot mezi odlišnými geografickými lokalitami i v jejich nitru.

Festivalový obraz

Každý jednotlivý filmový festival se snaží být konkurenceschopný na dvou frontách. Na jedné straně vyžaduje propagace událostí v okruhu prvek stálosti – ten a ten festival stojí za to navštívit, neboť je zavedený, je pevnou položkou v diářích mocných a vážných a tak dále. Na druhou stranu je nutný i rozvoj, nemá-li příslušný festival zůstat pozadu za konkurencí; festivaly jsou inzerovány jako větší než kdy jindy, lepší než kdy jindy, čítající více filmů než kdy jindy. Ale jednou ze zvláštností celého jevu je, že vznikne-li v určitém městě festival s mezinárodním renomé a následně s každým okamžikem nabývá na úspěšnosti, neznamená to nutně také růst filmového průmyslu příslušného národa, ke kterému město patří. Manthia Diawara kupříkladu podotýká, že úspěch afrických filmových festivalů jednotlivým africkým národním průmyslům mnoho výhod nepřinesl.¹¹⁾ Závěry tohoto druhu navíc potvrzují výzkum Saskie Sassenové, která ilustrovala, jak přední finanční centra jako Londýn, New York a Tokio ustavují systém světových měst, pro která platí, že míra jejich úspěchu nezávisí na všeobecné ekonomické situaci Británie, Spojených států či Japonska.¹²⁾

Proto je ctižádostí mnoha festivalů – bez ohledu na jejich skutečnou velikost a rádius, odkud získávají účastníky a obecenstva – nabýt statutu globální události, a to jak naplňováním programových strategií, tak získáním mezinárodního dosahu a renomé. Jejich cílem je využít existující velké festivaly jako modely, aby do příslušného města přivedly svět a současně tak renomé tohoto příslušného města rozšířily po světě.

11) Manthia Diawara, *On Tracking World Cinema: African Cinema at Cinema Film Festivals*. „Public Culture“ 1994, č. 2, s. 385 – 396.

12) Saskia Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton 1991.

Takovéto cíle naznačují, že se rivalita mezi městy a vzájemná spolupráce prostřednictvím filmových festivalů odehrává na mnoha různých rovinách na základě řady různých zájmů, od těch administrativních, vládních, kulturních až po zájmy politických aktivistů. V případě předních událostí, které nazývám (v návaznosti na historiky umění Carola Duncana a Alana Wallacha) „festivaly všeobecného přehledu“ (universal survey festivals) – jejichž záměrem je předvést filmy ze všech čtyř koutů planety a přilákat velký díl mezinárodní mediální pozornosti – jde o pokusy koalice státu, lokálních vládních činitelů, korporálních sponzorů a intelektuálů vybavených vlastní odbornou znalostí filmu vstoupit na festivalovou scénu a účastnit se obchodního boje o publika a jednotlivé tituly.¹³⁾ Aby tyto události mohly v podmínkách ekonomiky globálního prostoru soupeřit, musejí působit současně dvěma směry. Protože se s globalizací smazávají lokální rozdíly, festivaly se musejí jeden druhému podobat, ale protože se rovněž cení originalita, získává na velké ceně i to, co je lokální a specifické. Filmové festivaly obchodují stejně tak s koncepční podobností, jako s kulturní rozdílností.

Jinými slovy lze říci, že podobně, jako jsou lokální festivaly nuceny aktivně se utvářet tak, aby mohly soupeřit o globální financování, musejí rovněž modelovat vlastní podobu společenství, a tím svoji vlastní obchodní značku a její zvuk. Je důležité analyzovat specifické obchodní strategie, kterých města používají, snaží-li se udržet si to, co bychom mohli nazvat „festivalový obraz“ (festival image). Thomas Elsaesser ukazuje, že „festivaly jsou olympiádami v ekonomice show-byznysu, ač nejsou všechny zaměřené na trh jako festival v Cannes. Na festivalech nesoutěží ani tak jednotlivé filmy, jako spíš filmové koncepty, filmové ideje, obchodní triky neboli to, čemu Stephen Heath říká ‚narrativní obraz‘ filmu.“¹⁴⁾ Elsaesserovy bystré postřehy se týkají kontextu mezinárodního oběhu „nového britského filmu“ v osmdesátých letech, já však zastávám názor, že tento druh uvažování je nutné rozšířit i do mimotextových a nadnárodních rovin. To, co mnoho festivalů nyní prodává a promítá, nejsou pouze „narrativní obrazy“, ale vlastní „festivalový obraz“ města, způsoby, jak samo toto město vnímá místo, které zaujímá v ekonomice globálního prostoru, zvláště ve vztahu k jiným městům a jiným festivalům.

Budeme-li k filmovým festivalům přistupovat jako ke konstitutivním prvkům současného globálního města – tedy něčemu, co je pro každé významnější město nepostradatelné – a přijmeme-li vznik globálního města jako metaforu pro současnou provázanost i soupeření událostí v okruhu mezinárodních filmových festivalů, nabízí se nám jeden ze dvou možných pohledů. V pozitivním smyslu mohou události, které utvářejí festivalové obrazy, pevně svázané s dynamikou globální/lokální, v níž se plně odrážejí mezinárodní rozměry lokálních filmových kultur, dát městu skutečnou tvář, vystavenou kolem sdíleného pocitu cinefilie a zapojení do dynamických procesů kulturní výměny. To je třeba případ mezinárodního festivalu v Hongkongu, který se od svého založení v roce 1977 rozrostl natolik, že nyní získává ročně sto tisíc návštěvníků. Hongkong má takovou kulturní pravomoc, že slouží jako mezinárodní fórum pro předvádění a oceňování

13) Carol Duncan – Alan Wallach, *The Universal Museum*. „Art History“ 1980, č. 4, s. 448 – 469.

14) Thomas Elsaesser, *Images for Sale: The ‚New British Cinema‘*. In: Lester Friedman (ed.), *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*. London 1993, s. 52 – 69.

kinematografií celé Asie a současně i jako studnice archivního vědění o místních filmových kulturách.¹⁵⁾

Na druhé straně může samozřejmě toto vše jednoduše vést k zavádění turistické a komodifikované estetiky. Druhá tendence představuje zásadní, ač nedostatečně prozkoumaný aspekt festivalového okruhu, a to již od samého začátku (festival v Benátkách roku 1932 nebyl pouze propagací fašismu, ale rovněž zaplnil hotely v období mimo sezonu). Princip vyjádřil velmi přímo starosta Berlína, když v roce 1998 vítal návštěvníky na Berlínském festivalu, jenž se konal v únoru, slovy: „Berlínský mezinárodní filmový festival již po osmačtyřicáté prozřít to často pošmourné, šedivé únorové nebe Berlína. Ve dnech, kdy se zdá, že zima nikdy neskončí, může každý uvnitř kin zahlédnout trochu hvězdné nádhery. Vedle pestré nabídky filmů, uváděných během festivalu, bude již tak bohatý kulturní program berlínské zimní sezony obohacovat i další zlatý hřeb v podobě sestavy mezinárodních filmových hvězd... budete si vychutnávat setkání se vzrušujícími novými světy filmu ze všech pěti kontinentů, nezapomínejte ale ani na skutečný svět venku, mimo stříbrné plátno, a věnujte chvíli času objevování berlínských ulic a náměstí: četná muzea, divadla i výstavy města skýtají mnoho k vidění.“¹⁶⁾ Skutečnost, že filmové festivaly dávají příležitost turismu a posílení ekonomiky města, je dostatečně zjevná, stojí ale za to upozornit na pocíťovanou potřebu neustále se vracet k turistické rétorice – festivaly si musí uchovat doplňkové vedlejší atrakce, neboť je třeba, aby města zůstala na očích veřejnosti. Například během týdnů bezprostředně před a po tom, co se festival koná, musí Berlín přilákat programové ředitele, filmaře a další návštěvníky z podobných přehlídek v Rotterdamu, Miami, Bombaje, Gothenburgu, Hirošimě, Portlandu, Texasu, Victorie či Petrohradu, tedy měst, která budou chtít s každou další festivalovou sezonou rozvíjet svoje atrakce, festivalové obrazy i smysl pro jedinečnou místní kulturu.

Plánování festivalového spektaklu

Jak prozrazuje vysoce viditelný příklad Berlínského filmového festivalu, jedním z rysů nerovnoměrného geografického vývoje, jímž se ekonomika globálních filmových festivalů vyznačuje, je systém dvou vrstev, který nyní ztělesňuje. Malé festivaly pracují se specializovanými obecnostmi a vytvářejí nové příležitosti, zatímco velké festivaly, specificky celosvětové festivalové přehlídky, přitahují osvědčené a ověřené talenty a oslovují mnohem širší trh. Tento systém dvou vrstev znamená na jedné straně posilování moci hrstky mega-událostí neboli globálních festivalů v globálních městech, a na druhé straně překotnou aktivitu ve sféře nepřeborných specializovaných akcí nebo menších událostí, které vycházejí vstříc specifickému vkusu a specifickému okruhu diváků.

Co tyto vrstvy spojuje, je potřeba stanovit určující místní kritéria, užívaná při rozhodování, kdy a kde se založí nové filmové festivaly či které starší se zachovají. V tomto ohledu mají zjevně význam procesy městského a prostorového plánování. Podpora regionálního

15) Hong Kong International Film Festival (HKIFF); *20th Anniversary of the Hong Kong International Film Festival 1977 – 1996*. Hongkong 1996.

16) *Welcome: Governing Mayor of Berlin*. „Moving Picture Berlinale Extra“ 11. – 12. 2. 1998, s. 3.

charakteru festivalů skrze jejich ztotožnění s určitými městy vyžaduje, aby se bral zřetel na vazby, které se tímto vytvářejí mezi místními radami, obchody, vládami a komunitami, jakož i aby se přihlédlo k tomu, jak všechny tyto instance souvisejí s globálními sítěmi moci a vlivu. Na jedné úrovni se filmových festivalů používá k tomu, aby založily místní spojení, která se mohou v budoucnosti rozvíjet, a v průběhu času podporovat formy městského filmového diváctví, které napomáhají vztahům, jež se zakládají na místě a komunitě. Stejně jako v případě srovnatelných jevů, jako jsou například sportovní utkání, soutěže krásy, muzejní výstavy či růst okruhu konferencí, jsou i filmové festivaly plánovány a uváděny na trh na základě jasného smyslu pro zviditelňování. V současnosti to stále více vypadá, jako by festivalový dav nevznikal především kvůli přehlídce, ale spíš proto, aby přihlížejícím na celém světě podal důkaz o její existenci (třeba prostřednictvím velkolepého promítání na volných prostranstvích). V Benátkách roku 1932 se lesku festivalového obecenstva používalo k propagaci a legitimizování politiky fašistického státu a nejinak se ho dnes využívá k mnoha různým účelům, mimo jiné i jako rekvizity ve větší přehlídce, která se inscenuje pro festivalový okruh a konkurenční města, jež se na něm podílejí. Zatímco došlo k jistému posunu v chápání, jak na filmových festivalech rozšířit podívanou, bujení virtuální festivalové zkušenosti (například prostřednictvím webstránek) vyneslo festival a městské identity do kyberprostoru – do zcela nových podob spektaklu a ekonomik zcela nového (elektronického) prostoru. Z tohoto pohledu má nesmírný význam vznik projektu FILM-FEST v USA (série komerčních DVD, věnovaných jednotlivým festivalům jako Sundance nebo Cannes, jež nabízejí spoty z uváděných filmů, exkurze ve stylu *cinéma vérité* po nejdůležitějších místech, rozhovory s návštěvníky a pořadateli atd.).

Plánování spektaklu na základě charakteristického festivalového obrazu města má i další funkce: pomáhá rozvíjet obchod s nemovitostmi uvnitř měst, a tak prostřednictvím mobilizace globálních zájmů přispívá k obnově hodnoty městského prostoru. Podobně jako se dlouhodobá hodnota místní nemovitosti určuje zjistitelnými a zpeněžitelnými rozdíly mezi jednotlivými místy, mohou spolu i festivaly v jakémkoli národním státě nakonec navzájem soupeřit jak o potenciální ceny půdy, tak o to, který z nich získá přístup k těm kterým filmům a filmařům. Vezměme si za příklad pusanský mezinárodní filmový festival, pořádaný v postkoloniální Koreji. Pusan nám dává zajímavý příklad tohoto problému, neboť byl vědomě modelován (jako výkladní skříň asijských kinematografií regionu) po vzoru již fungující, nadmíru úspěšné každoroční přehlídky v Hongkongu. Jak poukazuje Soyoung Kim, Pusan chce prostřednictvím festivalu zmobilizovat vědomí své lokální identity, což je součástí širší iniciativy – ze strany nově ustavených místních vlád – za odmítnutí dědictví „Soulské republiky“ neboli těžké industrializace Soulu, která se odvíjela z rozmarů autoritářského, centralizovaného vládního režimu osmdesátých let.¹⁷⁾ Festival měl za úkol získat pro město, jeho pláže a pusanské jachtařské centrum v Haundae finanční investice, tedy odlákat je z národního hlavního města Soulu.

Jak naznačuje tento příklad, zvláště důležitá otázka se týká postavení mezinárodních filmových festivalů v postkoloniálních společnostech, a obzvláště pak v postkoloniálních

17) Soyoung Kim, *Cine-Mania or Cinephilia: Film Festivals and the Identity Question*. „UTS Review“ 4, 1998, č. 2, s. 175 – 188.

globálních městech. Jaké místo pro sebe festivaly nacházejí v těchto nerovných dělbách moci globální ekonomiky? Jak působí v součinnosti s jinými kulturními i mimo-kulturními institucemi při vytváření smyslu postkoloniální, lokální filmové kultury? A navíc – jakou úlohu hrají při hledání postkoloniálních městských identit poradci pro mezinárodní filmové festivaly? Obzvláště zajímavý je v tomto ohledu případ Indie, neboť ta svůj národní festival pořádá každoročně v odlišném městě, a tím podporuje intenzivní rivalitu a soutěžení mezi nejdůležitějšími lokalitami.

I krátké přehlednutí stovek webových stránek různých filmových festivalů potvrzuje jejich dnešní všudypřítomný boom. Takovéto události otevírají nové a protichůdné veřejné sféry v oběhu globalizované mediální distribuce a komplexně, ale poučně narušují koncepty národní identity. V průměru pořádá takovéto události během každého měsíce v roce přes čtyřicet velkých i menších měst. Tyto události nacházíme roztroušené po celém světě, a není proto od věci položit si otázku, zdali je možné přesně určit, kde jádro festivalového okruhu leží – kde je jeho střed? Někteří západní novináři si kupříkladu stěžují, že nyní je těch filmových festivalů ve světě „příliš mnoho“. To je výrok, který podle všeho vypovídá o novinářově úzkosti, že nebude v jeho silách navštívit či dohlédnout na všechny hlavní události, a tudíž o implicitním poznání, že je nemožné činit příliš definitivní či povšechné soudy o stavu současného světového filmu. Postesknutí si, které říká „dnes je ve světě příliš mnoho filmů“, také vyvolává ducha *lokalizovanosti* různých a eventuálních pozic, ze kterých je možné nahlížet a chápat prostorovou logiku okruhu současných mezinárodních filmových festivalů.

Přeložil Jakub Kučera

Přeloženo z anglického originálu:

Julian Stringer, *Global Cities and the International Film Festival Economy*.

In: Mark Shiel – Tony Fitzmaurice (eds.), *Cinema and the City:*

Film and Urban Societies in a Global Context.

Blackwell, Oxford 2001, s. 134 – 144.

Citované filmy:

Ju Dou (Yang Fengliang, Yiman Zhang, 1991), *Proč Bodhidharma odešel na Východ?* (Dharmaga tongjoguro kan kkadalgun; Yong-Kyun Bae, 1989), *Rudé pole* (Hong gao liang; Yimou Zhang, 1987), *Zavěste červené lucerny* (Da hong deng long gao gao gua; Yimou Zhang, 1990).

Poznámka o autorovi:

Julian Stringer přednáší v Ústavu filmových studií Nottinghamské university. Jako specialista na asijské kinematografie publikoval práce o čínské, japonské, hongkongské, korejské a asijsko-americké filmové kultuře. Editoricky připravil sborníky: *Movie Blockbusters* (Routledge, London 2003); *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste* (Manchester UP, Manchester 2003). V současné době dokončuje monografii *Regarding Film Festivals*.

Články

VNITŘNÍ HLAS

*Jeanne Moreau a trubky Milese Davise ve filmu Výtah na popraviště
(aneb: jak být pro nepřítomného...)*

Jiří Cieslar

I

Říkáme přece: „*nosit si někoho v sobě*“. Rozmlouvat tedy s někým, kdo je fakticky značně vzdálený: nějak a někam krátce zmizel, anebo nás definitivně opustil, třeba – i velmi dávno – zemřel. Ale o to naléhavěji se k němu mnohdy obracíme. Tento úkaz vnitřního života je tak samozřejmý, až by málem nestál za řeč, kdyby zároveň nebyl něčím unikátní. I ta nejvšednější existence se v něm totiž rozevírá do bezmála dobrodružné radikality: zůstáváme v sobě, a přece se nevidaně přemisťujeme do pomyslného „jinam“. V dějinách kinematografie existuje dílo, které pod maskou „*dobrého thrilleru*“ (režiséróvími slovy) žije výhradně z možností a důsledků, jež s sebou nese tato naše zvláštní schopnost „být pro nepřítomného“. Jde o prvotinu Louise Malla VÝTAH NA POPRAVIŠTĚ (1958), kde se prvně proslavila herečka Jeanne Moreau. Je to také jediný hraný film, pro který složil hudební doprovod jazzový guru Miles Davis.

II

Zkušenější filmoví diváci si nepochybně připomenou zdánlivě jednoduchý trik, který tvoří příběhový svéráz VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ: dva milenci tu dělají vše pro společnou věc, ale mocí záludného osudu se nikdy v příběhu nesetkají. V úvodu si jen telefonují a v závěru je spolu spatříme, avšak pouze na fotografiích. Nic víc, nic méně. O tuto „vzájemnou nepřítomnost“ zde ovšem hlavně běží, třebaže na dějovém povrchu přihlížíme zdánlivě nejdůležitější akci – příběhu jedné vraždy. Někdejší žoldák z cizinecké legie Julien Tavernier (Maurice Ronet) zabije svého zaměstnavatele, obchodníka se zbraněmi Simona Caralu, manžela své milenky Florence (Jeanne Moreau), která s Juliennem vraždu zosnovala. Jak pochopíme z úvodního telefonického rozhovoru obou milostných kompliců: Julien má Caralu v jeho kanceláři zastřelit, zatímco Florence na něj počká v jejich oblíbené kavárně Royal Camée, a pak spolu kamsi přehnou. Rozvírá se tedy před námi idea – představa dokonalého zločinu, který však vzápětí po spáchání dostane drobnou, leč stále dál prolamovanou puklinu: Julien na místě činu

zapomene usvědčující důkaz, musí se vrátit, ale stane se vězněm výtahu k pracovně zastřeleného obchodníka, protože nic netušící vrátný právě vypnul elektrický proud. Je to puklina sice banální, avšak neméně dokonalá jako idea, v níž praskla. Ke všemu ve stejné době uniká z Paříže v Julienově ukradeném autě jiná, mírně znuděná mladičká dvojice květinářky a napovrch drsného kluka v černé kožené bundě, který v nedalekém motelu víceméně bezdůvodně zastřelí dva německé turisty: z této vraždy je však později obviněn právě sám Julien. Úvodní vize perfektně připraveného mordu se tak scénou po scéně hrouť – vstupní příběhová „lehkost“ těžkne pod břemenem rostoucích překážek až po finální zatčení obou ústředních zločinců, Julienu a Florence. Sotva se po mučivé noci vyprostí Julien z tak dlouho nehybného výtahu, policie ho po ránu bez problémů odchytne v přílehlé kavárně Royal Camée a někdy v téže době zatkne i Florence, jež tuto zadeštěnou pařížskou noc prochodila ulicemi, různými špeluňkami, bistry, a na dálku přítom v opakovaných monolozích „rozmlouvala“ s pohřešovaným Julienem.

Oba milenci o sobě nic nevědí, tím víc jsou vězni své samoty, své „neznalosti“. Zato divák střídavě přebývá s oběma izolovanými komplici, i s „paralelními“ mladistvými uprchlíky, a ví tak naprosto vše. Po ničem nemusí na rozdíl od detektivů pátrat, nanejvýš pouze trne – je „napínán“, jak se otevřeně rozdané karty zápletky vlastně dohrají. Tedy žádná „detektivka ze současné Francie“, jak zněl nápis na českém plakátu k VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ z doby pražské premiéry filmu v roce 1966, ale naopak klasický thriller. Dokonce užší forma thrilleru – *film noir* se všemi jeho základními rysy: morálně sporní hrdinové, autorova (divákova) dvojznačná sympatie k nim, odvážná femme fatale, směs cynismu i destruktivní vášně, polapení hrdinů potměšilou chybou do nezvratného, nepřejíciho osudu, „nedýchatelno“ velkoměsta, černobílý, noční, místy výrazně expresivní obraz. K těmto klasickým „černým“ příznakům patří i jen napovězené politické pozadí příběhu: mafián Carala versus Julienova koloniální minulost (obchoduje se zbraněmi, bojoval v Indočíně, v Alžírě) a v bočním příběhu anarchistické žvásty oráženého, ve skutečnosti zkomplexovaného mladíka „bez dějin“ – proti soudobému establishmentu.

Je to *film noir* zrozený nejen ze starších amerických vzorů čtyřicátých let, i z Hitchcocka, ale také z domácí tradice francouzského poetického realismu let třicátých, hlavně z Carného a Préverta. Tedy *film noir* výrazně „rozpítý“, lyrizovaný. Jiný. Unesený do básně, a to právě třemi formami vnitřní kinematografické řeči neboli trojí cestou „bytí pro nepřítomného“. Tak lze snad pojmenovat téma následujících řádků. Téma umění i (naštěstí) běžné životní zkušenosti.¹⁾

1) K Louisi Mallovi: narodil se ve stejném roce jako François Truffaut – 1932, a to v Thumeries nedaleko Lille v přísně katolické rodině bohatého průmyslníka, orientovaného na výrobu cukru. Dvojznačné city k vysokému prostředí si Malle uchoval po celý život, jak je to už patrné ve VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ, kde výrazný pohled „zdola“ jistě nereprezentují oba společensky exkluzivní hrdinové, ale ve vedlejší story rozpačitě, banálně „revoltní“ dvojice milostných utečenců. Této druhé, nicméně stavebně důležité dějové linie, se ve svém textu skorem nevěnuji, přiznávám dost nespravedlivě. Takřka nic však nepřidává k mému tématu vnitřní řeči – bytí pro nepřítomného.

Malle rozhodně nezosobňoval otevřenou politickou revoltu jako třeba jeho vrstevník z francouzské nové vlny Jean-Luc Godard (nar. 1930), to už byl bližší „bezmála pravičákovi“ Truffautovi. Za války se početná rodina Mallů přestěhovala do Paříže, kde byl Louis spolu se čtyřmi bratry vychováván u jezuitů, pak ve Fontainebleau u karmelitánů. K této zkušenosti se později vrátil v autobiografickém filmu

III

Ještě než se pustíme do úvah nad touto trojí kinematografickou cestou „bytí pro nepřítomného“ ve VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ, věnujme pár slov tomu, co se vlastně o obou „poutnících“ na zmíněné cestě, o Julienovi a Florence dozvíme. Co z nekonečna bodů, jež tvoří každý osud, Malle propustil do příběhu. Tady se ukáže, jak ve stopách *filmu noir* je také on vypravěčsky velmi úsečný stratég, který své informace dávkuje neobyčejně střídmě, s lakoničností soudního znalce i lyrika. Vždyť Julien a Florence se zdají být jen funkcemi svého činu, vraždy, plánu někam zmizet, nebýt ovšem toho, co je k sobě z dálky poutá, a co příběh tak zbásňuje – jejich „nedotknutelné“ lásky, kdy se jejich těla v čase příběhu nikdy nesmějí setkat. VÝTAH NA POPRAVIŠTĚ tedy nepozná jinou lásku než tu v podobě touhy. A je v tom nemilosrdně důsledný a namíchává tak bezpříkladný, až „šílený“ mix krutosti i něhy.

Julien – to je muž mlčení a ticha. Prózy. Veškeré údaje o něm proniknou k nám výhradně z jeho okolí: má za sebou poměrně čerstvé válečné zkušenosti, pod oblekem vyléčená zranění, skryté jizvy. Žádné iluze. Dobře situovaný, pohledný třicátník, chladný perfekcionista jakoby „bez zájmu“ o své okolí, co se líbí ženám. Kdysi patrně rutinní, vojácký sukničkář. Věcný, pohotový muž, který si ví se vším rady, a přece se stane protagonistou vlastní bezmoci, ztracencem v osudné výtahové „puklině“ dokonale promyšleného zločinu. Jako by jím neprochvívaly žádné city, a přesto v sobě ukrývá blíže neurčenou, a přece mocnou, dokonce vraždící lásku. Julien je samé „a přece“: zosobněná uzavřenost, nejasný vnitřní paradox, ztělesněné tajemství. Představiteli Julienu, herci a později i režisérovi Maurici Ronetovi (1927 – 1983) bylo při natáčení VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ třicet let. Tento „učení Céline“²⁾ hrál vždycky elegantní muže, obtočené pesimistickým stínem. V Ronetově pragmatické tváři jako by se už od jeho počátků s Louistem Mallem (hrál ještě v Mallově pozdější BLUDIČCE (1963) chvělo něco překvapivě sebeničivého, snad i stigma jeho vlastního života – poměrně časně smrti.

Florence – to je žena slov skrytých pro okolí, s bytostným sklonem k monologu, k vnitřnímu „znění“. Proto k ní tolik patří hudba a vůbec vše múzické. Hořce krásná, záhadná,

SBOHEM, DĚTI (1987). Během války studoval IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques), odkud jej námořní kapitán Jacques-Yves Cousteau povolal na loď Calypso, kde Malle po tři roky působil jako „podvodní“ kameraman. K mnohem pozdějšímu Cousteauově SVĚTU TÍCHA (1955) měl tedy Malle dávnou, víceletou přípravu. Asistoval také krátce Tatimu, významněji pak Robertu Bressonovi. V 60. a 70. letech se věnoval jednak dokumentu, jednak nákladnějším produkcím. Silná osobní nota jeho začátků se však u něj objevovala už jen vzácně. Od roku 1977 pracoval deset let v USA (manželství s herečkou Candice Bergenovou), do Francie se vrátil zmíněným svěžitopisným filmem SBOHEM DĚTI. Zemřel na rakovinu v roce 1995 v Kalifornii. Patří k průkopníkům francouzské nové vlny – kupříkladu Truffaut si jeho filmů velmi vážil (z těch raných, nadějných připomínám ještě ZAZIE V METRU (1960). Ostatně právě VÝTAH NA POPRAVIŠTĚ ocenilo jak publikum, tak kritika (obdržel prix Louis Delluc). Přesto Mallovo postavení v okruhu časopisu Cahiers du cinéma bylo vždy bezmála okrajové, poznamenané jeho částečnou dezercí od výrazně autorské tvorby: z těch časných tuto dezerci již signalizují filmy SOKROMÝ ŽIVOT (1962) a VIVA MARÍA! (1965). Přesto zvláště jeho začátky (VÝTAH NA POPRAVIŠTĚ, MILENCI) byly takřka oslnivé a na své pravé docenění teprve čekají.

2) Cituji ze slovníkového hesla v *Dictionnaire du cinéma français* (ed. Jean-Loup Passek). Paris 1987, s. 364.



Florence oslovuje Julienu někde v abstraktní „lyrické“ tmě, jakoby nepoutána rukou a uchem k telefonnímu přístroji; kameramansky velmi rafinovaný vstup do děje obličejovým makrodetailem – básnivě entrée, které si s monologem a s naší diváčkou dezorientací jen účinně pohrává...

Foto archiv

neurčitelná. Elitářka. Žena bohatého, zjevně bezskrupulózního „obchodníka s válkou“ (Julienovými slovy) Simona Caraly. Střídají se v ní chvíle rezignace, zasněného pohroužení i dravé vůle jednat, třebaže jí osud tak nepřeje. Nemilosrdně oddaná své vášni. Přesto se nic bližšího o jejím mileneckém poutu k Julienovi nedozvíme, ani nic přesnějšího o motivaci jejich činu, a také nic jasnějšího o jejich plánech: kam chtějí zmizet a za jakou svobodou. Něco kradmo, politicky revoltního se tu ovšem nabízí: bývalý zabiják v milostném spolku s bohatou dámou kontra nynější válečnický mocipán, ale v celé této revoltě je něco divného, nejasného. Tady i v jiných motivech kolem Florence vše dýchá spíše v mezerách, signálech, v evokacích. To již tehdy přesně odpovídalo intuitivnímu, „sálavému“, nepolapitelně senzitivnímu herectví její představitelky. Jeanne Moreau (nar. 1928) bylo v čase VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ dvacet devět let. Podobně jako Ronet prošla hereckou konzervatoří, hrála už v Comédie française, i po boku Gérarda Philipa, ale v kinematografii se zatím objevovala jen v druhořadých filmech. Proslavil ji až Malle: VÝTAHEM NA POPRAVIŠTĚ a vzápětí MILENCI (1958). Právě její Florence bude

protagonistkou našeho tématu – monologického rozhovoru s někým, kdo není a už nikdy nebude po ruce.

IV

Monolog je vlastně až mysteriózní, od bezprostředního světa odkloněný útvar: „já“ v monologu adresuje svou řeč, ať už neznělou či slyšitelnou (samomluva), v jazyce mlžně roztroušenou či zřetelně artikulovanou – sobě samému, zase nazpět k já. Obvykle se nositel této řeči nachází při monologu i fyzicky sám, ale tělesná samota zde není vůbec nutnou podmínkou. Tou je výhradně ona adresa k sobě, třebaže i ta, jak víme z všední, skoro nepřetržité zkušenosti s vlastní vnitřní řečí, může být také mnohdy velmi složitá, dokonce i pomyslně dialogická: mluvíme „se sebou“ či ne-li s různými vnitřními hlasy anebo s někým druhým, kdo tu však poblíž není a přebývá v nejasné dálce.

Jen krátce se nejprve zmiňme v souvislosti s VÝTAHEM NA POPRAVIŠTĚ o první podobě monologu – o monologu situačním. O monologu nejazykovém, pojmově tedy míněném metaforicky: obě postavy jsou prostě opravdu skoro stále samy. Není to tedy ani monolog esenciální, protože vychází z té nenutné podmínky – z pouhého faktu fyzické samoty. Tyto situační monology obou hlavních postav ovšem nelze vynechat, protože tvoří v jakési dvojí izolované ose samu stavbu příběhu. Tou první osou je vertikála výtahové šachty a znehybnělé kabiny, kde strnul vrcholně zdatný, a přece bezmocný atentátník Julien. Nelze si tu nevzpomenout na první filmovou zkušenost, kterou debutant v hraném filmu, tehdy pětadvacetiletý Louis Malle (1932 – 1995) měl poměrně čerstvě za sebou: na jeho spoluzříteli podmořského, víceméně dokumentárního filmu Jacquese-Yvese Cousteaua SVĚT TICHÁ (1955). Ve VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ mi SVĚT TICHÁ připomínají hlavně kolmé průhledy kamery Henry Decaye do němých „hloubek“ výtahové šachty, jež v sobě jímá něco z temného mořského nedozírna, kam rovněž shůry dolů shlížely už Cousteauovy kamery. Myslím i na výtahová „potopená“ lana mířící do hlubiny pod kabinou a také na hořící krabičku sirek, kterou Julien shodí rozevřeným otvorem v podlaze výtahu do propastné šachty pod sebou: rozžatá padající krabička mi zase v paměti evokuje svítilny – vpravdě rozplameněné louče klesajících Cousteauových potápěčů, také často zavěšených na lanech, kteří se díky „ohni“ v temnotách rovněž snažili cosi zahlédnout a měli ovšem víc štěstí a šancí než Julien: měli více „světla“.

Ve VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ se však ocitáme v chmurné, beznadějně vertikále, jíž zprvu vládne Julienova chladnokrevná, filigránská snaha přemoci se zapalovačem a s kapesním nožkem nástrahy znehybnělé a uzamčené kabiny. Odtud nás asociace nutně vedou k Mallově druhé dosavadní filmové zkušenosti – k jeho asistování na filmu Roberta Bressona ODŠOUZENÝ K SMRTI UPRCHNUL (1956), který také na překvapivě rozlehlé časové ploše předvádí – mimo jiné – souboj uvězněného hrdiny, mladičkého odbojáře s hradbou ke svobodě: s jinými dveřmi jiné kabiny, nacistické cely. Malle se ostatně k této bressonovské inspiraci pro svůj VÝTAH NA POPRAVIŠTĚ často hlásil. Julien ovšem nevlastní nic z duchovního světla Bressonova hrdiny. Je „temný“, má však jeho odhodlání a vlastní také cosi z jeho osobního „meta“ světa, kam není vidět: skrytý, absolutně skrytý cit. Julienův situační monolog ve VÝTAHU je cizelérsky dějový až do chvíle hrdinovy rezignace, pak už je docela ztuhlý. Naprostý.

Situační monolog Florence, opakovaně vestřihávaný do scén Julienovy výtahové lápálie, má v mnohém působivě opačné příznaky. Je horizontální, hybný, dlouho tažený nadějí, jakkoli neúprosně rozbíjenou. Je částečný, protože zpola veřejný, velkoměstský a přece představuje pouze jinou podobu milenecké samoty. Florence vytrvale chodí horizontálou pařížských ulic kolem luxusního bulváru Champs-Élysées. Svou samotu narušuje občasnými dotazy na Juliana po kavárnách a naopak, zvenčí – vnikají do jejího osamění různé noční dotěrové z mokré čtvrti a později i policisté. Dlouho jí nic nebrání v pohybu, v chůzi, ale i ta, stejně jako její tvář, je něčím „monologická“ – zůstává pohroužena do sebe, lhostejná k okolí, pokud z něj nekyne příležitost dozvědět se něco o Julienovi. I cesta Florence nevede jinam než k „popravišti“. Ona a Julien k němu stoupají osaměle, každý na svůj vnuceně monologický způsob.

V

Druhá, již esenciální podoba monologu, monolog slovní – ten se váže výhradně k Florence, bez ohledu na to, zda se tato noční poutnice nachází, či nenachází sama. Jak jsem už naznačil, Florence má k monologu bytostný sklon. Monologická dispozice vrostla do její hrdé, vášnivě, někdy až panovačné duše jako zvláštní protitah přírody, který jí dodává kontrastní hloubku, možnosti prostoru, něco nepochybně jemného až snivého i tam, kde jsou její slova ostrá a prozřetelná. A to zatím hovořím pouze o jejích viditelných, výslovných monolozích, tedy o těch, kdy Florence na jevištní způsob opravdu před kamerou hovoří (voice in), zatímco většinou její hlas slyšíme z prostoru mimo záběr, v němž její tvář zůstává němá (voice out, voice off). Zaujalo mne, jak režiséri postihující tuto „náklonnost do vnitřku sebe sama“ u takových viditelně, výslovně monologických postav, si vždy dají záležet na tom, aby nás přesvědčili, že velká monologická chvíle jejich vyvolených figur nepřišla náhodou, že se zrodila ze sebezpytné tkáně jejich psychického vnitřku a pečlivě, i když třeba jen v signálech takový silný monologický okamžik připraví. Počítají s tím anebo jen intuitivně tuší, co dobře známe z vlastní zkušenosti: jasnozřivě si promluvit k sobě umí ten, kdo právě „na to má“, kdo už se nějak – třeba bezděčně – připravil. Kdo se ocitl v osudové chvíli. Tady odkazují i na nejcennější – výslovný, viditelný monolog, který jsem dosud v kinematografii objevil, na třiminutovou samomluvu židovského lékaře Armina Brauna v hereckém podání Miroslava Macháčka z filmu Zbyňka Brynycha ...A PÁTÝ JEZDEC JE STRACH (1964). I tam je Braunovo intenzivní monologické hledání ve vlastní duši připraveno ve filmové expozici drobným náznakem hrdinova spontánního zvyku promluvit si ve vyhocené chvíli k sobě.³⁾

Takovou přípravnou monologickou kapku před velkým monologem objevíme i v příběhu Florence. A to nebudeme počítat s prvními záběry filmu, kdy ona se spiklenectvím odvážné milostenky telefonuje z pouliční budky s Julienem a Decayova kamera dlouho snímá v černobílém okolí záběru pouze část jejího obličej – oči, nos, ústa,

3) Viz text o Braunově – Macháčkově monologu v kapitole Obrana samomluvy, in: *Démanty všednosti. Český a slovenský hraný film 60. let*. Praha 2002, s. 299 – 322.

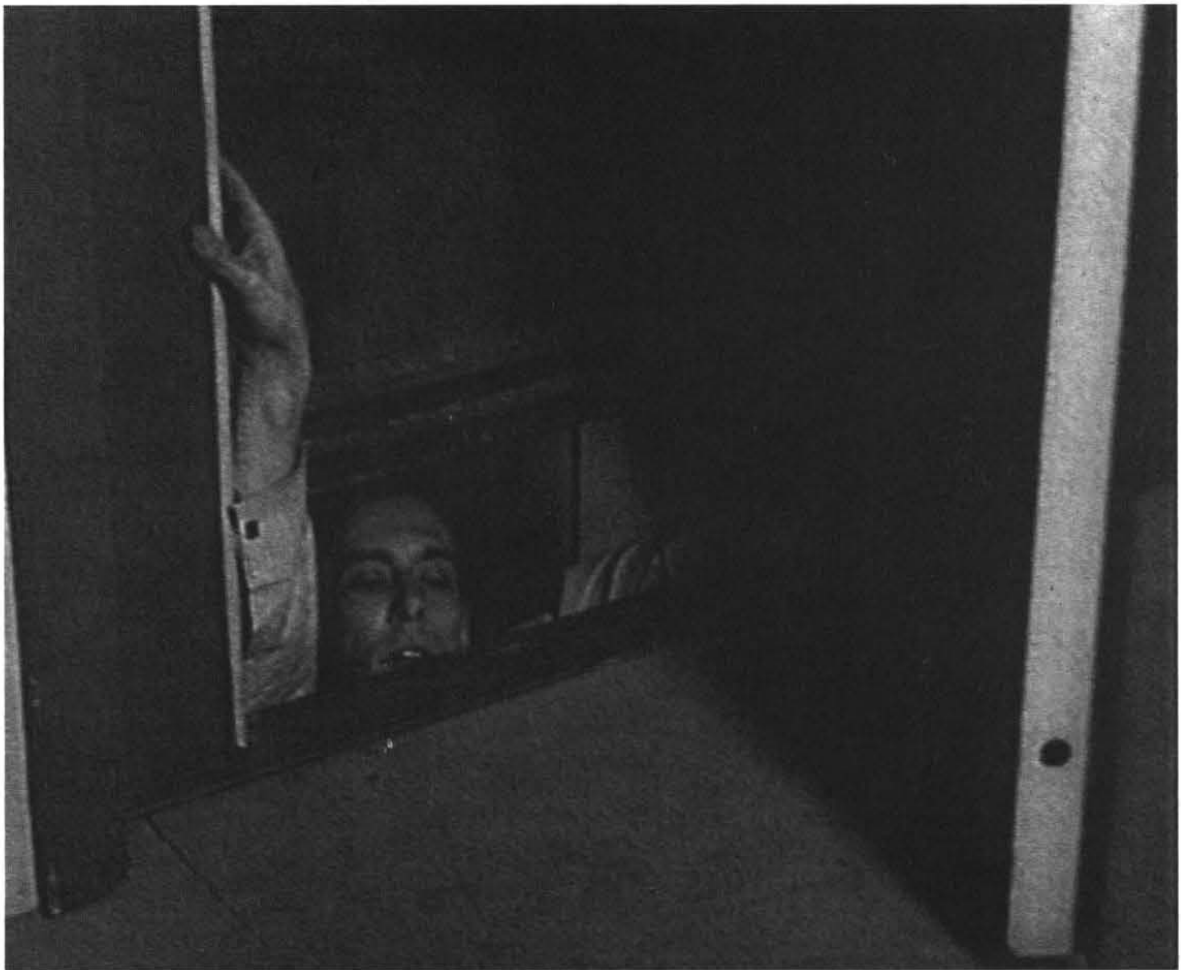


*Předtím, než nasedne do své limuzíny, zašeptá vysílená Florence
„Jsem odporná... anebo šílená.“*

Foto archiv

nasvícené v úzkém pruhu. Tehdy Florence oslovuje Julienu někde v abstraktní „lyrické“ tmě, jako by nepoutána rukou a uchem k telefonnímu přístroji. Je to výrazný, ale především kameramansky velmi rafinovaný vstup do děje obličejovým makrodetailem – básnivě entrée, které si s monologem a s naší diváckou dezorientací jen účinně pohrává. Soustředíme se spíše na jinou, bezelstnější – opravdu přípravnou monologickou miniaturu, která však o Florence skrze Florence tolik řekne.

Přichází v tom okamžiku jejího bezútešného putování noční Paříží, kdy ji krátce s dotěrným Julienovým kamarádem zadrží policie. Vzápětí se této manželce mocného muže policisté omluví. Vysílená Florence se pak na ztemnělé ulici chystá sednout do auta, vydává svému řidiči pokyny a pomýšlí na návrat domů. A přesto právě v této chvíli, kdy se konečně stává jakoby vládkyní své rezignace, právě tehdy před rozevřenými zadními dveřmi elegantní limuzíny si pro sebe viditelně i slyšitelně zašeptá: „Jsem odporná... anebo šílená“ (*Je suis affreuse... ou je suis folle*). Tehdy najednou ostře a bez jakýchkoli iluzí vidí samu sebe. Nejprve se odsoudí a po krátké pauze v jediné větě si přizná, do jak šíleného podniku se zapletla. V té pauze je ovšem i silné „shakespearovské“ vytušení faktu, jak blízko má zlo k šílenství. Říz jejího pohledu do sebe sama zaostřuje výmluvně



Julien – to je muž mlčení a ticha; věčný, pohotový muž, který si ví se vším rady, a přece se stane protagonistou vlastní bezmoci, ztracencem v osudné výtahové „puklině“ dokonale promyšleného zločinu

Foto archiv

i Decayova kamera. Ta je jindy v nočních scénách z ulic obrazově mlžná, mollově měkká, pozorující kaluže na chodnicích, rozostřená světla reklam a rozpité pablesky světél na bocích aut. V inkriminovanou chvíli však vnímá, a je to současně i pohled Florence, vedle tváře hrdinky hlavně kapky na kapotě jejího vozu tak ostře vyrýsované, jako kdyby orosený povrch limuzíny se v ten okamžik proměnil v lidské tělo, jež v ustrnutí nad svým osudem dostalo „husí kůže“.

A víc: v tento okamžik ostrého vidění jako by se Florence skutečně oklikou noční scenerie zahleděla až na dno své duše a uviděla v ní – podobné kapkám – ty „černé tak a vpité skvrny... že barvy nepouštějí“ (*such black and grained spots / As will not leave their tinct*)⁴⁾, jak to o sobě dokáže říct jiná, také zčásti zlotřilá žena, Hamletova matka

4) Tento a další citáty z *Hamleta* přebírám z překladu Josefa Sládka, literárně, nikoli divadelně, po mém soudu dosud nepřekonaném (William Shakespeare, *Tragédie II*. Praha 1962, s. 162). Anglický originál cituji ze souborného vydání Shakespearova díla *The Works of William Shakespeare* (ed. Charles Knight). London 1920.



*Florence vytrvale chodí horizontálou pařížských ulic
kolem luxusního bulváru Champs-Élysées;
svou samotu narušuje občasnými dotazy na Julienu po kavárnách*

Foto archiv

Gertruda v Shakespearově slavném dramatu. Florence v tu noční pařížskou chvíli potvrzuje, že má dar i vprostřed své zločinné vášně vnímat skvrnu svého prohřešení – to jí ovšem náhle dodává jistou velikost, dar hrůzného sebenáhledu, chvilkový zákmit vnitřní roztržky i možné morální síly, ostatně tolik příznačný pro fatální ženy *filmů noir*. A to je myslím si klíčový rys velkých monologů i přípravných monologických „kapek“ – jsou jistou sebeobhajobou a v případě figur skutečně temných i nevyřčenou prosbou o spásu duše. Nesignalizují tedy pouze jistý „druhý svět“ v člověku, nezczitelné vnitřní bohatství, dar odpoutávat se od okolí do sebe, ale jsou i prosbou o rozhřešení, jakkoli postavy tak hrdé, jako je Florence, si tuto prosbu vůbec nepřipouštějí, „nestojí“ o ni. Jsme to výhradně my, kdo ji vnímáme, a proto těmto postavám – zčásti – odpouštíme i zločiny a jsme jimi, takřka naprosto, fascinováni. Neboť otevírají v nás naši vlastní, vždy připravenou, temnou možnost našeho života a spolu s tím i zklidňující skulinu případného, ryze soukromého ospravedlnění. Vždycky znamenají i naše „možná“ či „jednou někdy“. Proto je myslím velký monolog vskrytu více „rozhovorem“ než všechny běžné i neběžné dialogy na terénu téhož příběhu, protože spodními nitěmi se dotýkají

něčeho, co se nachází i v nás: nejskrytější sféry strachu i naděje – možnosti pádu i vykoupení.

V takovém velkém monologu jsme jako by bezděčně stahováni spolu s figurou – „dolů“, dovnitř sebe, do „světa ticha“, řečeno Cousteauovou a Mallovou metaforou, kde už s námi, pokud nejsme věřící, nikdo nemůže být. Opravdu mne ohromilo, když jsem v době psaní tohoto textu při promítání Cousteauova a Mallova SVĚTA TICHÁ najednou narazil v tomto polohraném dokumentu na udivující, absolutně odlišné a již nezopakované několikavteřinové intermezzo: stylově zcela „vymknutou“ miniaturu, kam Malle jako by vtiskl hrot své intuice, svého tématu – příštího filmu o Florence. V sekvenci ohledávání ztroskotaného vraku na mořském dně se totiž kameře ukáže lodní zvon, který v namodralých vodních záběrech působí jak zteřelá, šedivá lampa, spoutaná pavučinami. Potápěč ji před našima očima nožem očistí, a v tu chvíli se mořskou hlubinou rozezní jako by na vteřinu osvobozený ženský hlas. Ten sice pouze „přečte“ nápis na boku zvonu, zřejmě místo jeho zrodu: „*Thisglone – Glasgow*“, ale v tom tak prostorově znělém, naléhavém, žensky smavém hlase jako by se ve vší kinematografické nadsázce vtělil nějaký monologický, k nikomu a nikam se neobracející, v hlubinách moře ztracený vzlyk, vydechlý akord, echo dávné (lodní) – lidské tragédie, a v mém vnímání: něco, kde už na jediný okamžik, ovšem zcela bezděčně, „zazní“ první takt tragédie Florence – první „tón“, slovní a jakoby i hudební nádech z její vnitřní řeči, z její osamělé, v pařížském moři utonulé existence.

VI

Dávnou archetypální postavu, pravzor pro mravní rozpornost Florence, pro vnitřní roztržku, jež ale neztratila dar nahlédnout samu sebe, vidím skutečně v Shakespearově Gertrudě. Tak jako archetypální figuru pro jiného monologista – již zmíněného židovského lékaře a psance Armina Brauna z Brynychova filmu ...A PÁTÝ JEZDEC JE STRACH, jsem kdysi viděl v soubytí dvou komplementárních postav, „společně“ hledajících odvahu jednat: v Hamletovi a v Prvním herci z téže Shakespearovy tragédie. Královna Gertruda je též komplic vraždy a také ji zřejmě nespáchala vlastní rukou. Rovněž Gertruda, obvykle hraná jednostrunně jako propadlá smyslná žena, jež se s odpudivě hříšnou rychlostí vrhla do lůžka vraha svého manžela – je s to si uvědomit, čeho se dopustila. Má ovšem k tomu po ruce právě syna – Hamleta, který Gertrudu pro její spojení s otcovrahem nenávidí, ale do poslední chvíle svého života ji také miluje a do posledního dechu ji má opakovanými výzvami k tomu, aby nahlédla, čeho se dopustila. Však Gertruda sama Hamletovi zděšeně přiznává: „Mé oči v samu duši obracíš“ (*Thou turn'st mine eyes into my very soul*).⁵⁾ Gertruda – to je na věky zosobněné zděšení nad sebou. Jakési nevyřčené: „Co jsem to udělala?“ A víc: „Čeho se to stále dopouštím?“ Chvilkovým zpřítomněním „Gertrudina komplexu“ jako vlastní přiznané skvrny je i ta jediná věta Florence „od kapek“ nočního auta.

Nemohu tady nepokračovat v paralele Gertruda – Florence, a nepřipomenout okamžik ze čtvrtého dějství Shakespearova dramatu, tu chvíli, která je scénicky také monologickou

5) W. Shakespeare, *Tragédie II*. Praha 1962, s. 162.



Milesova hudba stále vede Florence v myšlenkách a pocitech k Julienovi, točí se jak vzdušný vír v sobě, a přesto zní „bytím pro druhého“

Foto archiv

miniaturou, jež skane z Gertrudiny zhroucené duše po tolika synových obviněních, a to v krátké pauze mezi odchodem Horatia a příchodem Ofélie. Tehdy si Gertruda pro sebe (aparté) řekne jen pár slov, jež Shakespeare zhustil do čtyř veršů: „Mé choré duši, jak už chce to hřích, / jest každá cetka věštbou příhod zlych. / Tak neobratna vina jest v svém klamu, / že krýt se chtějíc, zradí sebe samu.“ (*To my sick soul, as sin's true nature is, / Each toy seems prologue to some great amiss. / So full of artless jealousy is guilt, / It spills itself in fearing to be spilt.*)⁶⁾ I toto Gertrudino přiznání nápadně odpovídá nočním úvahám a pocitům bloudící Florence, kterou občas ovládne žárlivé i mylné podezření, že Julien vraždu vůbec nevykonal a ujel z Paříže s mladičkou květinářkou. A tak i Florence s pocitem tolik „neobratné“ viny do jisté míry „třístí sebe samu“, přeložíme-li doslovně Shakespearovy verše. Florence je však o poznání pevnější a tvrdší než Getruda: nikdy neztratí sebevládu a ve finále, jak uvidíme, se ke svému činu a ke své spoluvině hrdě přihlásí. Tady již všechny podobnosti ovšem s královnou Gertrudou končí: vždyť ta svému pocitu

6) Tamtéž, s. 175.

viny nikdy neuteče. Ostatně i to svědčí o tom, jak přesný je každý Hamletův slovní „zásah“. Florence zůstává mnohem víc sama než Gertruda. Hamlet, byť nenávidící, je totiž krom jiného také velkolepý syn – i tím, jak matce nic neodpustí, ale také tím, jak ji nikdy neopustí.

Zato Florence je však opravdu na vše úplně sama. A ocitá se nadto v moci omylu, když na bulváru Haussmann zahlédne v Julienově limuzíně květinářku Véronique a pojme chybné podezření, že vedle ní nutně musel sedět sám Julien. Při nočním osamělém blouzení a v marném hledání sebemenší stopy po Julienovi, vede v pěti příběhových vstupech se svým milencem dálkový, pomyslný rozhovor. Jeho oddělené partie tu s pomocí tří teček, jistě velmi neurvale, spojíme do jediné citace. Florence nejprve reaguje na dotírání jistého opilce: „...*Tenhle hlupec tu do mě bude hlučet celou noc. Proč tam Julien měl to děvče? Proč? Ano poznala jsem ji, prodává v květinářství. To není možné. Bylo by to tak nízké. Třeba dostal strach a nevystřelil. Julien je zbabělec. Báł se šáhnout po štěstí... Juliene... Juliene, co já se tě všude nahledala... V tuhle noc jsem tě ztratila, Juliene. Neměla jsem si tě všítat, líbat tě, hladit ti tvář. Jestli jsi Simona nezabil. Jestli seš báł, tím lépe, chci, abys byl zdravý a tady, se mnou, vedle mě. Juliene, musíš tu být, a tady, se mnou, vedle mě. Juliene, musíš tu být. Musíš. Musíš... Celou noc jsem Julienu hledala. Jak šílená. A marně. Jen mě zebou nohy... Jsem strašná... anebo šílená...*“

S výjimkou této poslední, už tolik probírané věty, již si Florence k sobě vyřkne šeptem, znějí všechna ostatní její slova z prostoru mimo záběr, zatímco její tvář je nehybná, pozorující i zamčená do sebe. Že jde o monolog důsledně dialogizovaný, tedy o vnitřní rozhovor Florence se zmizelým Julienem, je nasnadě. Dokonce i tam, kde se Julien propadne v pouhé „on“, i tam jako by vládla dialogická síla myšlenek Florence. Té gramatické třetí osobě prostě nechceme věřit – je to ovšem ve Florence vždy okamžik vrcholícího vyčerpání, rezignace, otupění před posledním vzepětím. Ale předtím jsme tu do jisté míry svědky jakoby osaměle prodlužovaného telefonního rozhovoru mezi Julienem a Florence z filmového prologu. Dialogizovaný monolog vyjadřuje prudké zlomy v pocitech Florence, její podezření i pokaždé nakonec vítězí, až vládcovskou věrnost jejich vztahu. Když natřikrát opakuje s naléhavě protahovaným důrazem na samohlásku své „musíš“ (*il faut...*), nemluví z ní jen odhodlaná milenka, ale i mocná, bohatá „kněžka“ zvyklá vládnout, jednat. Snad i proto působí šeptaný zastřený hlas Jeanne Moreau tolik přesvědčivě, nejen proto, že je tak prostorový, milostný, zaujatý, ale i proto, že šepot ji neopouští dokonce ani ve skutečném dialogu – ani ve chvíli, když oslovuje s dotazem po Julienovi různé noční bytosti. I když „normálně“ k druhým mluví, Moreau jako ti zvlášť zkušený divadelní herci dokáže šeptat, což je také znak velkolepého hlasu, který umí vládnout prostorem i tehdy, kdy jako by o nic neusiluje, a přece se snaží až fatálně o vše.

To nám znovu může připomenout filmový úvod, telefonní rozhovor mezi Florence a Julienem, kdy Julien vyřkne větu, kterou z nitra celého filmového rukopisu Louise Malla můžeme chápat i jako inscenační průkopnický hold hlasu Jeanne Moreau, tolikrát v její pozdější kariéře zopakovaný nejrůznějšími režisérskými autoritami. Julien v Mallově zastoupení tehdy řekl: „*I já tě miluji. Bez tvého hlasu bych byl zajatcem v zemi ticha.*“ Ostatně tato Julienova věta ještě něčím jiným vyčnívá nad ostatní nečetná slova, která smí tento zoufale izolovaný atentátník v příběhu vyřknout: vždyť všechna jeho další



*Florence – to je žena slov skrytých pro okolí, s bytostným sklonem k monologu,
k vnitřnímu „znění“; střídají se v ní chvíle rezignace, zasněného pohroužení
i dravé vůle jednat*

Foto archiv

slova, i v telefonním rozhovoru s Florence, později se zaměstnanci Caralova úřadu či nakonec po dopadení s policisty při vyšetřování, jsou velmi strohá, věcná. Zmíněná věta je jediným, básnivým (s „cousteauvoskou“ metaforou světa ticha) potvrzením jeho citu k Florence – krom pozdějších usvědčujících fotografií. A je to také vstupní signál filmu, že thriller, do kterého telefonním prologem právě vnikáme, má vysoké básnické ambice, že nad strohou věcností Julienova příštího vražednického konání rozpíná sféru lyrična, kterou už nikdy neopustí.

Jistě: toto výslovné – jazykové lyrično, tolik podporované náladově mollovými, měkkými obrazy noční kamery Henry Decaye, se napříště váže už jen k Florence, k jejím prévertovskými osudovým slovným výrazům, k její takřka ontologické „muzikalitě“ – daru v sobě znít. Taková slova zračí odvahu pro svou lásku i zahynout. Její básnivý vnitřní hlas dominuje i v dosud nezmíněné pointě VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ.⁷⁾

7) V několika pasážích o lyrismu Mallova filmu jsem se nechal inspirovat podivuhodnou knihou Emila Steigera, *Základní pojmy poetiky*. Praha 1969.

VII

Finále: odehrává se ve fotolaboratoři motelu de Trappes na okraji Paříže. Sama tato prostora mluví svou obzvláštní řečí: je to prostor tmy, kde se orientujeme jen podle několika rozsvícených bodů (žárovky). Prostora, kde se – na způsob platónského mýtu o jeskyni – vyrýsovávají ze tmy „odrazy věcí“, v našem případě fotografie, a to v médiu speciální tekutiny: ve „vývojce“. Obrazy na fotkách vystupují z nezřetelných obrysů do zřetelnosti tvarů. Tady ve fotografické laboratoři Florence podléhá sice v úvodu strategii komisaře (Lino Ventura), který ji nejprve navnadí falešnou nadějí, ale pak jí dá šach – mat: v nádobě s vývojkou jí ukáže fotografie – náhle usvědčující předměty doličné, protože je na nich zachycena v objetí s Julienem, kdesi v parku, v blízkosti stromů. Past se definitivně zaklapla. Spousta věcí je tu najednou v Mallovy rukopisu „poprvé“ a „alespoň“: nejen že vidíme prvně přirozené lidské pouto, dva rozradostněné lidi opravdu vedle sebe, dokonce objaté – alespoň na fotkách. Ale pozorujeme i vnější vyjádření jejich přirozené svobodných prožitků: poprvé opustíme, alespoň na fotografiích, tísnivé, dosud všudypřítomné velkoměsto „jinam“ – do přírody.

Ve chvíli, kdy spolu s komisařem a Florence hledí Decayova kamera na fotky vznášející se v mělké nádobě s vývojkou, jak vystupují k hladině a získávají jasné obrysy, shrnuje Malle v jakési nevidané koncentraci všechny své výrazové prostředky a všem dává mocný, právě teď vygradovaný punc. Co se tu pod nápoem takového úsilí kulminovat tudíž děje? Setkává se zde pohyblivost filmového obrazu přítomné scény z fotolaboratoře s přirozenou státností fotografií. Ty ovšem svou ztuhlost ztrácejí, protože je sledujeme „ve stavu zrodu“, v procesu „vyvolávání do tvarů“. A navíc: další pohyb, tentokrát zvenčí, dodává dosud „neustáleným“ fotografiím sama Florence, když se jednotlivé porozházené snímky pod kapalinou vývojky snaží srovnat, seřadit je vedle sebe, jako by si v narychlo vytvořené „fotosérii“ chtěla přehrát dávnou šťastnou chvíli svého života.

Dále: najednou se před námi rozevře dokonce trojí čas. Sbíhá se zde přece příběhové „teď“, chvíle dějící se za našeho svědectví ve fotolaboratoři – s časově blíže neurčenou minulostí, stvrzenou na fotkách plovoucích ve vývojce. Avšak ještě se zde rozepne třetí časová dimenze, a to ve chvíli, kdy tu vrcholí také série dialogizovaných monologů Florence, která podruhé – po zmíněné monologické „kapce“ – v záběrech hovoří opravdu viditelně (voice in) a dokonce se po chvíli otočí do kamery, jako by mluvila přímo k nám. Tehdy reaguje na komisařova strohá slova, že Julienu čeká desetileté vězení a ji možná i smrt. Jindy suverénní komisař však vzápětí přichází o svou dominanci, vytrácí se ve tmě za její nasvícenou tvář, jež si znovu, vládcovskými bere monologické slovo. Florence: *„Deset let... deset, dvacet let. Nekonečná doba. Chci spát, toužím se sama probouzet... (nyní otočí hlavu do kamery) ...deset, dvacet let... nebyla jsem shovívavá. Milovala jsem tě, ale myslela jsem pouze na sebe... teď budu stárnout sama ve vězení... (podívá se opět dolů na fotografii, na níž se u stromu objímá s Julienem) ...Ale tady jsme spolu, tady nás nikdo nerozdělí.“*

Tvář Florence se v tuto básnický modulovanou chvíli mění v masku, v tvář pohrouženou do sebe: Florence dočista nevnímá temné okolí fotolaboratoře, ignoruje dokonce i komisařovu hrozbu, že ji na rozdíl od Julienu nečeká vězení, ale nejspíš i poprava. Otočením do kamery z nás dělá publikum své hrdošti: „vyvolané“ fotky ji sice svou usvědčující



*Milenecká dvojice, květinářka Véronique a její hoch Louis; „nedělní utečenci“,
uprchlíci napůl z nudy, dojemní i ve své banalitě, neboť postrádají stigma velkého osudu*

Foto archiv

silou právě zbavují svobody, ale jsou zároveň také její sebeobhajobou, potvrzením citu. Dokonce pro nás, pro druhé znamenají definitivní zveřejnění milostného vztahu – jsou důkazem, že byl, o čemž teď už nesmíme ani zapochybovat.⁸⁾ V duchu básnivých tónů Mallova rukopisu opakuje Florence jistá slova a dokonce v lyrické nadsázce ve fotkách vidí jakousi stvrzenou věčnost, vedle přítomnosti fotolaboratoře a „vyvíjené“ minulosti fotek tedy náhle rozevřenou, třetí časovou dimenzi příběhu.

Do tohoto třetího časového rozměru – do věčnosti sahá ve výjimečné osudné chvíli jen vybičovaná lidská velkorysost a její nástroje, v tomto případě Florence. Duše zde nachází své „bezedno“. Alespoň tak se snaží být dál pro toho druhého, nepřítomného: ve věčnosti. Tomuto romantickému časovému pomyslu dává svou jedinou, pozemskou záruku: vlastní věrnost společnému osudu. Alespoň tak lze být pro nepřítomného?

8) Rolanda Barthese – autora *Světlé komory* (Bratislava 1994) – by jistě potěšila Mallova finální scéna z fotolaboratoře, neboť fotografie zde potvrzuje tu svou úlohu, v níž právě Barthes ve jmenované úvaze nad fotografií své matky z jejího dětství spatřoval esenci fotky: totiž fakt, že podává důkaz o čemsi, že to ono sice už není, ale někdy opravdu, nesporně *bylo!*

I v této scéně, v níž Florence vyvolává „věčnost“ – dominuje lyrický stav, evokace, „pasivní agilita“, vydechnutí citu, kdy postava jako by sama nehovoří, ale je pouhým médiem, neboť něco, zdá se, hovoří skrze ní: náhle odemčená vnitřní rozlehlost. Je to druh okamžiku, po níž existence prahne. Pro tuto lásku zvěčnělou – alespoň na fotkách, jindy ale v kameni, náhrobku, na soše – najdeme předchůdce ve francouzské kinematografii, u Cocteaua, Préverta, Carného, Resnaisa. Ale takovou asociační linii nechceme zde rozvíjet, protože je tu něco mnohem silnějšího než historické, cinefilské odkazy, co jsme dosud nezmínili, ač jde o prvek v Mallově filmu tak zásadní: při posledních slovech Florence vybičuje svůj part ze zvukové stopy i nespátřitelná trubka Milese Davise – hudební *alter ego* Florence, její spřeženec a tlumočník.

VIII

V knize rozhovorů vzpomíná Louis Malle, jak se v mládí, v padesátých letech věnoval dvěma vášním: kinu a jazzu. Mimo jiné píše: „Po Cousteauovi Miles Davis, to bylo moje druhé základní životní setkání. Už dlouho jsem ho poslouchal, byl na vrcholu tvůrčí dráhy a právě v době sestřihu mé prvotiny *Výtah na popraviště* přijel do Paříže koncertovat. Seznámil mě s ním spisovatel, překladatel americké prózy a také hráč na trumpetu Boris Vian (1920 – 1959). Miles viděl film jen dvakrát, pak se dlouze připravoval, ale potom jsme hudbu natočili za jedinou noc jako naprostou improvizaci jeho quinteta. Bylo to tehdy v kinematografii zcela ojedinělé. Tajemství Milesovy hudby tkví i v tom, že ve filmu zní jakoby stále a přitom ji z devadesáti minut slyšíme pouhých osmnáct minut. Jeho hudba spustila film na vodu, už v prologu, vytvořila náladu...“⁹⁾

Miles Davis (1926 – 1981), černošský rodák z Illinois, žák a spoluhráč Dizzy Gillespieho, Charlieho Parkera a mnoha dalších slavných jazzmanů, popisuje ve své knižní autobiografii setkání Mallem s určitými faktografickými odlišnostmi takto: „Pak jsem jel zase hrát jako hostující sólista na pár týdnů do Paříže. Na tomhle výletě jsem se prostřednictvím Juliette Greco seznámil s francouzským režisérem Louisem Mallem. Přiznal se, že se mu moje muzika vždycky líbila a že by byl rád, kdybych mu napsal muziku k jeho novému filmu *Ascenseur pour l'Échafaud* (*Výtah na popraviště*). Souhlasil jsem a byla to velká zkušenost, protože jsem předtím nikdy nic pro film nepsal. Díval jsem se na denní práce a pokaždý mě napadaly nějaký nápady, který jsem si vždycky zapsal. Protože to bylo o vraždě a měl to být napínavej film, nechal jsem muzikanty hrát ve starém, tmavém a hodně ponurým domě. Zdálo se mi, že to dodá hudbě určitou atmosféru, a taky že dodalo. Všem se muzika v tomhle filmu líbila.“¹⁰⁾

9) Philip French (ed.), *Malle on Malle*. London 1966, s.1 – 20.

10) Miles Davis – Quincy Troupe, *Miles*. Bratislava 2000, s. 196 – 198. Tento strmý proud Milesovy prostořeké, nespoutané mluvy v ich formě ovšem vznikl „po nesčetných hodinách rozhovorů, nejen s Milesem, ale i s mnoha dalšími, kteří ho důvěrně znali...“, píše v předmluvě původního vydání spoluautor knihy Quincy Troupe (New York 1990). Mimochodem: velmi mne potěšilo, že slovenský filosof Miroslav Marcelli ve svém textu o této knize si výslovně povšiml, že hudebník i vypravěč Miles „velmi často si pomáhá priestorovými metaforami a jeden z rozhodujících kroků pro rozvíjání svojho štýlu vyjadruje slovami, že chcel, aby ‚bolo počut prostor‘“ (viz Miroslav Marcelli – Miroslav Petříček, *Dublety*).



Florence se snaží srovnat jednotlivé porozházené snímky pod kapalinou vývojkou, jako by si v narychlo vytvořené „fotosérii“ chtěla přehrát dávnou šťastnou chvíli svého života

Foto archiv

V dalších partiích svého bouřliváckého životopisu Miles Davis líčí, jak se svým quintetem, komentujícím i příběh VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ, hrál v té době, v roce 1957 v jistém pařížském klubu na St. Germain a jak tehdy popuzoval domácí kritiky tím, že odmítal jakkoli komunikovat, natož „*křenit se a šaškovat*“ s publikem, což se tehdy od černošských hudebníků očekávalo. Dodává ještě, jak si Paříž při svém turné zamiloval, mimo jiné pro vztah s Juliette Greco, a přesto se tam, především hudebně, cítil cizincem. Ostatně dokument s názvem „Miles Davis“, uvedený na podzim 2000 v České televizi – záznam vystoupení jeho skupiny v Montrealu roku 1985, ukazuje ho jako zestárlého, ale stále nesmírně vitálního, vyzáblého, železně temného muže s nápadně úzkými černými brýlemi, a to v charakteristicky nezávislé pozici na pódiu: při postávání či v chůzi s trumpetou po jevišti, kdy šestici svých tehdejších spoluhráčů jako by nevnímá či nanejvýš své partnery pozoruje koutkem oka, ponořený v předklonu takřka výhradně do své trubky, s očima upnutýma k jejímu tělu a k podlaze.

Bratislava 2002, s. 217). Že stejný postřeh o prostorovém cítění platí rovněž o vlastní Milesově „prostorové“ hudbě, mimo jiné i v Mallově filmu, je snad zjevné.

Uvádím tyto dva dodatky k obsáhlým citacím z Louise Malla a Milese Davise proto, abych upozornil, že v Milesovi tkvěly jakési „monologické“, hudebně jevištní dispozice, a že ho současně pronikaly cestovatelsky cizinecké pocity. Oba tyto příznaky jeho životního i hudebního stylu nesporně vyhovovaly psanecké úloze monologické Pařížanky Florence v Mallově příběhu a možná zčásti objasňují i ten podivuhodný fakt, že je to Milesova jediná hudba k hranému filmu, kterou kdy za svůj autorsky rozsáhlý život napsal.¹¹⁾ Není prostě divu, že právě Milese, okouzleného, a přece cizince v Paříži, i hudebně svérázného „skupinového monologistu“, musel příběh VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ zaujmout velmi osobně, temperamentem, bez ohledu na samu příběhovou zápletku.

Milesova trubka, diskrétně, až na hranici slyšitelnosti provázená jeho quintetem, si postavu Florence rozhodně nenárokuje pouze pro sebe. Přesto od počátku cítíme, že patří hlavně k ní, přesněji: k jejímu poutu k Julienovi. Proto nejdříve vniká hned doprostřed úvodního telefonního rozhovoru Florence s Julienem, kdy oba spřeženci smlouvají vraždu a útěk. Později zní sice i při odjezdu druhé milenecké dvojice, pikantní květinářky Véronique a jejího hochy v ukradeném Julienově autě z Paříže do nedalekého motelu. Jde o ty „nedělní utečence“ (Mallovými slovy), uprchlíky napůl z nudy, dojemné i ve své banalitě, neboť postrádají stigma velkého osudu. Však je také Milesova hudba ve scénách jejich úprku z místa krádeže Julienova auta výrazně jiná než v ústřední linii, vyhrazené fatální Florence: Milesova trubka v rychlých smycích tu jakoby zbrkle trylkuje, působí nesoustředěně i hravě, mladistvě, asi tak, jako její dva vyplašení protagonisté na filmovém obraze. Hudba šumí později i ve scéně v motelu de Trappes, než Véronique a její hoch při pokusu o další útěk zastřelí dva německé turisty – i tady je výrazně odlišná od ústřední melodie, jakoby lehkovážně otevřená do světa, bez centra, pěnívá. Také zde ovšem přispívá k celkovému bohatství, k barvitosti Milesova osmnáctiminutového partu. Pouze jednou se Milesova trubka odmlčí a zcela ponechá prostor hlavně bicím Kennyho Clarka, a to ve scéně vyšetřování zatčeného Juliána v závěru filmu. Jako by tu sám autor hudby spolu s režisérem chtěli naznačit, že Julienův izolovaný vnitřní svět, pokud není právě „vestřiháván“ do scén nočního bloudění Florence – kdy už tedy neznamená doplněk, alespoň výduť v jejím prožívání, je příliš daleko od pocitového, hudebního centra příběhu.

Zásadně, v jádru a v mírně obměňovaných refrénech náleží tedy Milesova hudba a hlavně jeho trubka opravdu k Florence, k poutnici obrácené do sebe, a vzácně, v drobných přesazích, neustává i v jejích asociacích vztažených k Julienovi – právě v těch dvou okamžicích, kdy hudba od Florence krátce „šáhne“ i do prostoru Juliána uvězněného

11) Už v úvodních titulcích VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ čteme zmínku o Milesově „původní hudbě“ s upozorněním, že vyšla jako samostatná deska s filmovým titulem *Ascenseur pour l'Échafaud* v pařížském nakladatelství Fontana, v prosinci 1957, tedy vzápětí po dokončení filmu. Sám Miles v autobiografii uvádí, že jeho hudba k VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ se později objevila na albu newyorské Columbie, které se jmenovalo *Jazz Irack*, ještě spolu se skladbou *Green Dolphin Street*. Krom VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ natočil „trumpetař“ Miles už jen hudbu k životopisnému dokumentu o předním černošském boxerovi Jacku Johnsonovi. Miles tam hrál mimo jiné spolu s B. Cobhamem, H. Hancockem a J. McLaughlinem. Hudba k VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ znovu probudila vztahy kinematografie a jazzu. Kupříkladu nedlouho nato, v roce 1959, zkomponoval Duke Ellington původní hudbu pro film Otto Premingera ANATOMIE VRAŽDY.



*Závěrečný monolog – tvář Florence se v tuto básnicky modulovanou chvíli
mění v masku, v tvář pohrouženou do sebe*

Foto archiv

ve výtahové kabině. Můžeme říci, že Florence na Julienu myslí i jakoby „hudebně“, ačkoli nic přesného o jeho osudu neví.

Určující vazba hudby k Florence, a tedy naše tvrzení, že Milesova trubka je vedle jejích slovních monologických projevů i druhým, doplňujícím vyjádřením její vnitřní řeči – potvrzují zjevně, zhola nemetaforicky zvláště dvě chvíle. V první scéně při jedné z jejích nočních chůzí, „bytostně monologická“ Florence pohybuje rty, viděna přitom z mírného podhledu: *cosi si pro sebe mumlá*, ale Malle, jindy tak pozorný pro každé její slovo, nechá jejími rty hovořit jen Milesovu naříkající i hrdou trubku. A podruhé o ztotožnění vnitřních stavů Florence a Milesovy trubky svědčí scéna v jedné z kaváren, kde Malle nechá uměle ztišit hovory nočních návštěvníků od stolků a od baru, těch zaujatě gestikulujících hostů, pro něž v tu chvíli nemá Florence ani oči, ani uši. Vždyť i v tu chvíli myslí Florence jen na své hledání Julienu, a to znovu v táhlých tónech Milesovy trubky: i tady nad uměle „zrušeným“ světem cizích slov, zvuků, šumů hudebně zní její nitro – přitom figura Florence je kameře dosti vzdálená kdesi na horizontu kavárenského prostoru.

V úvodu ve scénách nočních bloudění Florence pařížskými ulicemi uvede podvkrát Milesovu trubku piano René Utregera. Poprvé navozuje jemnou, bezmála klidnou atmosféru. Podruhé v jedné z kavárenských scén zní skoro lehkověrně, jako by něco nasála z tamějšího bohémsky uvolněného povídání, ale i tady má Utregerův klavír úlohu mírného, ztišeného uvaděče, aby o to víc vždy vynikl odkudsi „sestupující“ zpěv Milesovy trubky, jen nepatrně rozostřený basou Pierra Michelota.¹²⁾ Důležité jsou právě tyto hudební, pozvolné nástupy trubky: jako by ticho v ulicích a ve Florence už to se sebou nemohlo vydržet a rozeznělý tón žalostného osudu na způsob krve vytrysklé z rány vyšel do světa. Milesova trubka se tak rozeznívá jako sílící vodotrysk, dál a dál rozevíraná trhlinka na těle nepříznivých událostí. A tehdy jeho trubka oba prostory – velkého („světového“, pařížského) i malého (osobního, Florence) světa sjednocuje až do účinného nerozeznatelnosti, jako by se vše „naladilo“ kolem hrdinčina utrpení.

Hudba zde vyhovuje, podobně jako slovní monology Florence, základním požadavkům, jež se obvykle přisuzují lyrickému rozpoložení: jako by při ní nikdo nic „nekoná“, neboť právě takto, přírodně, jako větev v koruně stromu, pouze jest – „roste“, zní. Jen se v ní děje určitý stav, opakovaně, ve dvou časových formách zároveň: v tragickém „ted“ a rovněž v „jednou provždy“. A přitom táž hudba je přece tak fantaskní, odněkud uměle zrozený, ryze lidský dodatek do osudu. Se vši svou „neurčitou určitostí“ vyjadřuje ponurou chvíli, aniž by nesla jasnost slova, zato disponuje hlubší zřetelností zažívaného pocitu. Nemluví, usedá.

Milesova trubka vedle mírných či lehce rozpustilých přihrávačů z hudebního prostoru quinteta má především neodvolatelný, naléhavý „tón“: ve své rozostřené pocitovosti si jako by pouze cosi rozpráví, ale přesto něco dokonce velmi zřetelného o ztracené poutnici sděluje – nikam už nelze uhnout! Není kam ustoupit! Hudba ovládá prostor jak sama pařížská noc, kterou už čeká jen kalné ráno, vystřízlivění. Po způsobu přírodního živlu, vody či vzduchu¹³⁾ anebo klimatického, fyzikálního příznaku, právě tmy či světla¹⁴⁾, rozpíná se rovnovážně do všech stran. Už jsme to řekli: má tuto „vlezlou“ přírodní samozřejmost,

12) O tradičních, z neurčité dálky signalizovaných nástupech Milesovy trubky, jak je to patrné i ve VÝTAHU NA POPRAVIŠTĚ, píše v obsáhlém slovníkovém hesle muzikolog Igor Wasserberger: „tón se nerozeznával v určitém přesně definovatelném okamžiku a právě tak i nepozorovatelně přestával, lehce identifikovatelný způsob tvoření tónu byl a zůstal charakteristickým rysem Davisovy hry.“ *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, část jmenná – světová scéna A – K*. Praha 1986, s. 254.

13) Tématem vody se Gilles Deleuze (*Film I. Obraz-pohyb*. Praha 2000) zabývá hlavně v souvislosti s francouzským filmem 20. a 30. let (Epstein, Vigo, Renoir etc.), a provádí i jakousi typologii různých rolí vody v kinematografii, přičemž si všímá i jejích fyzikálních, potažmo (významových) vlastností. Kupříkladu při zmínce o filmech Abela Gance píše, že se v nich „kapalným prvek prodlužuje, přenáší a šíří /se/ do všech stran“ (c. d., s. 99). Naše pojetí „roztékající se“ a vše, i nás zahrnující hudby Milesovy trubky můžeme vztáhnout i k Deleuzovu pojmu „reuma“. Deleuze tak pojmenovává v úvaze o francouzské škole takový filmový pohled či přímo „obraz, který se stal kapalným a který protéká rámem nebo pod ním. Vidění kamery se stalo reumatem, protože se aktualizovalo v plynoucím vnímání a dospělo tak k materiální determinaci, k hmotě-odtékání“ (c. d., s.102).

14) Z knihy *De luce* středověkého autora, biskupa z Lincolnu Roberta Grossetesteho cituje Umberto Eco o své publikaci *Umění a krása ve středověké estetice* (Praha 1998, s. 143): „Světlo se totiž díky své přirozenosti šíří všemi směry, takže ze světelného bodu se okamžitě stane sféra neomezené velikosti, pokud se mu ovšem od cesty nepostaví neprůhledné těleso.“

ačkoli je přitom sama médiem nesporné zvukové umělosti. Tak naléhavě zde po lyrickém způsobu hudba splývá s předmětem, s pocity, jež ve Florence i „někde“ v prostoru zní: natolik srůstá rozeznělý plech s vlhkou nocí.

Milesova hudba stále vede Florence v myšlenkách a pocitech k Julienovi, točí se jak vzdušný vír v sobě. A přesto zní „bytím pro druhého“, které si už ale nedělá žádné časové, pozemské iluze – kde by je také mělo brát: ve výsledku hraje výhradně na vyšší strunu „věčnosti“, zařezává se jakkoli anonymně do pomyslné genealogie, do dějin velkých citů. Ač vrásněná a klidněná dusítkem, oblíbenou Milesovu pomůckou v „ústech“ jeho nástroje, přesto se mistrova křídlovka prostírá celým prostorem existence Florence, jež náhle není než její cit.

Cítíme dokonce, jak zhudebnělou tvář bloudící milenky vibruje lidská existence jako taková – i tento kus tíživého všeobecná lze v Milesově jinak tolik osobní, komorní muzice zaslechnout. Tušíme, že se tu jako při mši podílíme na něčem osobním i na něčem velmi obecném. Právě takto – kromě zmíněné „prosby o spásu“ – můžeme snad závěrem pojmenovat další, také klíčový, existenciální rys velkého monologu. To „zobecňující“ uplatňuje se zvláště tehdy, když se monologické slovo zesílí spojením s monologickou hudbou, což je důsledek vtahující, „ostré neurčitosti“ vší muzikality: všichni jsme účastni, všichni jsme „v tom“. Je to chvíle pohledu do propasti. Ale také chvíle někdy až závrtné velkorysosti, či – „velkodušnosti“, jak se kdysi říkávalo. Na okamžik se nastoluje demokracie tragické nálady. Nelze jí uniknout. Nikomu. Všichni jsme v ní, dříve či později, nějak namočení.

(listopad – prosinec 2002)

Prof. PhDr. Jiří Cieslar (1951)

Autor pracuje na katedře filmových studií FF UK a je redaktorem Literárních novin.

Věnuje se kinematografické historii a filmové a literární kritice.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, katedra filmových studií,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Výtah na popraviště

(Ascenseur pour l'échafaud)

Nouvelles Éditions de Films, 1958

Režie: Louis Malle. **Námět:** román Noëla Calefa. **Scénář:** Louis Malle, Roger Nimier. **Kamera:** Henri Decae. **Hudba:** Miles Davis (trubka – Miles Davis, bicí – Kenny Clarke, basa – Pierre Micheleton, saxofon – Barney Wilen, piano – René Utreger). **Architekt:** Rino Mondellini, Jean Mandaroux. **Střih:** Léonide Azar. **Zvuk:** Raymond Gauguier. **Maskér:** Boris de Fast. **Vedoucí výroby:** Irénée Leriche. **Hrají:** Jeanne Moreau (Florence), Maurice Ronet (Julien), Yori Bertinová (Véronique) Georges Poujouly (Louis), Jean Wall (Carala), Lino Ventura (komisař), Félix Marten (Subervie), Ivan Petrovich, Elgas Andersenová ad.

Další citované filmy:

... a pátý jezdec je Strach (Zdeněk Brynych, 1964), *Anatomie vraždy* (Anatomy of a Murder; Otto Preminger, 1959), *Bludička* (Le feu follet; Louis Malle, 1963), *Jack Johnson, The Big Fight* (William Cayton, 1970), *Milenci* (Les Amants; Louis Malle, 1958), *Odsouzený k smrti uprchnul* (Un condamné a mort s'est échappé; Robert Bresson, 1956), *Sbohem, děti* (Au revoir les enfants; Louis Malle, 1987), *Soukromý život* (Vie privée; Louis Malle 1962), *Svět ticha* (Le Monde du silence; Louis Malle, 1955), *Viva María!* (Louis Malle, 1965), *Zazie v metru* (Zazie dans le métro; Louis Malle, 1960).

SUMMARY

AN INNER VOICE

*Jeanne Moreau and Miles Davis' Trumpets in „The Elevator to the Place of Execution“
(or, How to exist for the one not present...)*

Jiří Cieslar

There is a work of cinematography, which under the guise of a „good thriller“ (in the director's words) lives exclusively from the options and consequences resulting from our odd ability „to exist for the one not present.“ It is the debut by Louis Malle, *THE ELEVATOR TO THE PLACE OF EXECUTION* (1958), which made actress Jeanne Moreau famous. This is also the only feature movie for which musical accompaniment was composed by jazz guru Miles Davis. The experienced cinemagoers will recall the seemingly simple trick, which makes for the movie's storyline peculiarity: two lovers do everything for their own thing, but the might of the guileful fate prevents them from ever meeting in the story. At the outset, they talk on the phone with each other; in the end, we catch a glimpse of them together, but on photographs only, though. Nothing more, nothing less. That's what this „mutual absence“ is all about, although as far as the storyline is concerned, we are watching the apparently most important event – the story of a murder.

Both lovers are prisoners of their own loneliness, of their „lack of knowledge.“ The viewer alternately dwells with both isolated accomplices, and with „parallel“ juvenile runaways; the viewer knows it all. This is a *film noir* born not only of the older American models of the 1940's, even Hitchcock, but also of the domestic tradition of French poetic realism of the 1930s. This is a *film noir* markedly „blotched“, lyricized. Reconstituted in a poem, through three forms of an inner cinematographic language, or a triple path of „existing for the one not present.“ Perhaps this is how one could call the topic of the present text.

A monolog happens to be a mysterious form, removed from the surrounding world: the „I“ of a monolog addresses its speech, either not heard or audible (soliloquy), to itself, back to that „I“. Usually, the carrier of such a speech happens to be also physically alone, but this physical solitude is not a must. The must is exclusively *that addressing* it to oneself, although even that, as everyday experience with our own inner speech shows, may also be quite complicated, even fictitiously dialogic.

In respect to *THE ELEVATOR TO THE PLACE OF EXECUTION*, let's mention first the first appearance of the monolog – a situational one. A non-language monolog, meant as a metaphor, meaning-wise: both protagonists are really nearly always alone. Therefore, it is not an essential monolog. These situational monologs of the protagonists constitute the very structure of the story, on some sort of an isolated, double axis. The first axis happens to be the vertical of the elevator shaft and the elevator car, which has become immobilized, where the strong but helpless assassin Julien is stuck. Florence's situational monolog, repeatedly cut into the scenes of Julien's tight spot of an elevator, displays, movingly, in many aspects just the opposite attributes. It is horizontal, moving forward, for a long time sustained by hope, regardless of how much ruthlessly crushed bit by bit. It is incomplete, because half-public, city-like, even though it just shows another manifestation of the lovers' isolation.

The second, already essential, form of monolog, a verbal monolog – has to do solely with Florence, regardless of whether this night peregrinator is, or is not, all by herself. Florence has an intrinsic propensity for monolog. Besides this, an ancient archetypal figure, an ur-paradigm for Florence's moral dichotomy can be seen in Shakespeare's Gertrude, who despite an inner disagreement did not loose the gift of seeing herself as is.

Miles' music constantly leads Florence to Julien, in thought and feeling, yet it swirls around as a vortex in itself. It reverberates through „the existence for the other person.“ It plays solely on a high-pitched string of „eternity“, cutting, no matter how anonymously, into imaginary genealogy, into an account of powerful

emotions. The designatory link of music to Florence just reminds us that Miles' trumpet is – next to her verbal, monologic utterances – the other, supplementary expression of her inner language. We may say that Florence even thinks „musically“ of Julien, although she knows nothing precise about his fate.

Translated by Veronika Poppová

Rozhovor

IMAGINACE A MENTÁLNÍ STAVY
V DIVÁCKÉM ROZUMĚNÍ
FILMOVÉ FIKCI

Rozhovor s Gregorym Curriem

Gregory Currie je předním britským filosofem myslí a kognitivistou se zaměřením na otázky jazyka, umění, narativity v literatuře a filmu, psychopatologie a imaginace. V současnosti bádá mj. o vztazích mezi imaginací, mentálními stavy a fikčními narativy. Působil na několika universitách ve Velké Británii a Austrálii, v posledních letech vede Ústav filosofie Nottinghamské university. V první fázi své kariéry Currie publikoval knihy z oblasti analytické filosofie a filosofie umění: *Frege, An Introduction to His Philosophy* (Brighton 1982); *An Ontology of Art* (London 1989); *The Nature of Fiction* (Cambridge 1990). V devadesátých letech se začal intenzivně věnovat filmu a navázal na linii kognitivní filmové teorie. Své texty uveřejnil v zásadních filmově-teoretických sbornících jako *Film Theory and Philosophy* nebo *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*.¹⁾ Ve své nejnovější monografii *Recreative Minds: Imagination in Philosophy and Psychology* (New York 2002) společně s australským filosofem Ianem Ravenscroftem vypracoval filosofickou teorii imaginace vycházející z nejnovějších výsledků experimentální psychologie. Imaginace je zde popsána nejen jako činitel recepce uměleckého díla, ale také ve své socializační funkci a v deviantních formách spojených s psychickými poruchami.

V hlavní práci o filmu, knize *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science* (Cambridge 1995), Currie formuluje obecnou filosofickou koncepci obrazové reprezentace, narace a interpretace, která se má vztahovat na všechna vizuální média a zvláště pak na film. Explicitně se staví do opozice k dominantním proudům v (post)strukturalistické filmové teorii a znovu zkoumá nezákladnější otázky filmového média: Co je esencí filmu? Vytvářejí filmové obrazy iluze, nebo reprezentují věci reálného světa? Jaká je podstata podobnosti mezi věcmi a jejich pohyblivými obrazy? Existuje jazyk filmu? Jakou roli hraje ve filmové recepci imaginace a jak může film reprezentovat čas? Jak se „percepční představy“ filmu spojují do příběhu?

Gregory Currie kriticky přezkoumává tři doktríny, které podle něj vládly dosavadnímu myšlení o filmu: transparence (film jako fotografická reprodukce samotné skutečnosti), podobnosti (analogie percepce filmu a běžné percepce) a iluzionismu (film vyvolává iluzi reálnosti a přítomnosti fiktivních postav a událostí). První a třetí z nich odmítá na základě argumentace dokazující, že představa o filmu jako o „okně do světa“ nebo identifikace s kamerou ve skutečnosti nejsou součástí běžné divácké zkušenosti. U druhé přijímá její revidovanou verzi: divák používá stejnou vizuální schopnost pro rozpoznání reálných předmětů i pro sledování filmu. Další teoretický

1) Gregory Currie, *The Film Theory that Never Was*. In: Richard Allen – Murray Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*. Oxford 1997, s. 42 – 59; G. Currie, *Film, Realism and Illusion*. In: David Bordwell – Noël Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison 1996, s. 325 – 344.

model, jež Currie principiálně odmítá, je analogie filmu a lingvistických kódů. Film je podle něj zásadně nejazykovým, vizuálním médiem, jež vyžaduje vizuální schopnost rozpoznávat objekty, a nikoli znalost jazykových konvencí.

Proti zmíněným modelům filmové teorie Currie staví vlastní pečlivě vyargumentovanou definici filmu jako artefaktu „produkovaného fotografickými prostředky a přenášeného na projekční plochu, kde vytváří nebo je schopen vytvářet zdánlivě pohyblivý obraz“²⁾, přičemž pro fotograficky produkované obrazy je typické, že mezi nimi a zobrazenými objekty působí vztah „přirozené závislosti“³⁾, daný kauzální závislostí obrazů na skutečnosti před kamerou (když se změní snímáný objekt, změní se i jeho obraz). Fikční i dokumentární film bez ohledu na své intence zaznamenávají to, co se děje před kamerou (reálné herce, dekorace ve studiu), a vše ostatní je tudíž věcí divákova aktivního vyvozování a imaginace. Z pojmu „film“ Currie takto mlčky vylučuje některá historická období, žánry, postprodukční operace a hybridní formy (od animovaného filmu po počítačové efekty).

Další rovinou filmového díla je jeho fikční, nonfikční nebo dokumentární povaha, mezi nimiž lze podle Currieho rozlišovat na základě typu tvůrčí intence. Fikční i nonfikční film jsou intencionální a jejich intencí je, aby si divák představoval situace, jež před kamerou „ve skutečnosti“ nebyly – fiktivní situace v prvním, rekonstruované historicky reálné situace v druhém případě. Nonfikční neintencionální „dokumentární“ film na rozdíl od filmu jednoduše „nonfikčního“ obsahuje obrazy kauzálně spojené s reprezentovanými událostmi, jež neusilují o to, aby si na jejich základě divák představoval události odlišné. Dnes víme, že většina dokumentárních filmů ve skutečnosti obsahuje výsledky různých manipulativních zásahů, aniž by je to nutně činilo méně „dokumentárními“ z hlediska tvůrčí etiky, recepce či instituce „dokumentárního filmu“, a proto bychom jen stěží mohli Currieho kategorii konkrétněji prakticky uplatnit.

Naproti tomu filmová fikce podle Currieho nechce, aby divák viděl reálné herce samy o sobě nebo aby naopak uvěřil ve skutečnou přítomnost fiktivních postav před kamerou, nýbrž pouze stimuluje jeho imaginaci, aby si představovala komplexní fiktivní svět na základě elementárního významu snímáných jevů (*appearance meaning*), vytržených z narativního kontextu. Divák si nepředstavuje, že pohled kamery je jeho pohledem nebo že on sám je jednou z dívajících se postav příběhu (jak tvrdí psychoanalytická teorie identifikace), nýbrž že jednoduše nezávisle na jeho hledisku existují určité fiktivní postavy a události.

Jiným typem divácké kognitivní aktivity je interpretace, která vychází z domněnek o vypravěčských intencích „autora“, a nikoli již z pouhých představ o postavách a událostech fiktivního světa. Divák se staví do pozice vypravěče a snaží se odhalit, jaké záměry jej vedly ke konstrukci daných událostí a k danému způsobu jejich podání. „Autora“ nechápe jako skutečného tvůrce, nýbrž jako „implikovaného autora“, intencionálního agenta, jenž je funkcí díla, ale současně stojí vně světa jeho příběhu.

Currieho ambiciózní přístup lze kritizovat z různých hledisek a v řadě aspektů: například nedostatečné znalosti a zjednodušování konceptů filmové teorie, ignorování specifických kvalit filmového stylu, technických prostředků, žánrů a jiných médií, do nichž film proniká. Amsterdamský filmový teoretik Jan Simons ve své vynikající kritické analýze Currieho knihy upozorňuje na to, že autor se ve snaze o čistou filosofickou definici „essence“ filmu příliš vzdálil otázkám filmové praxe, problematice konkrétní divácké zkušenosti a podcenil mnoho diferencí ve filmových druzích či žánrech.⁴⁾

2) G. Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge 1995, s. 5.

3) Tamtéž, s. 55.

4) Jan Simons, *Image and Mind: But Where's the Body?* „Film-Philosophy“ 3, 1999, č. 17 (<http://www.film-philosophy.com/vol3-1999/n17simons>).

Následující rozhovor byl zaznamenán 31. října 2002 v Brně u příležitosti hostování prof. Currieho na Masarykově universitě.⁵⁾

* * *

Naše první otázka se týká vaší pozice v kontextu současné filmové teorie. Zmínili jste se o působnosti neformálního okruhu kognitivisticky orientovaných filmových teoretiků, který se soustředí kolem osobností jako David Bordwell nebo Noël Carroll a do nějž patříte i vy sám.⁶⁾ Jaký je váš vztah k ostatním představitelům kognitivní teorie filmu s ohledem na to, že jste na rozdíl od většiny ostatních v první řadě filosof?

Zmíněný okruh je tvořen malým a volným seskupením, jehož členové přicházejí z různých oblastí. Například Noël Carroll je zaměřený také filosoficky, zatímco jiní jsou především filmovými teoretiky. Tyto lidi zpočátku nespojoval společný pozitivní program, nýbrž to, že stáli v opozici vůči něčemu, co považovali za převládající ortodoxní přístup ve filmové teorii. Tento přístup je, nebo spíše byl, směsí sémiotického, psychoanalytického a marxisticky založeného teoretizování o filmu. Sdíleli jsme vážné pochybnosti, zda takový druh teorie vůbec kdy něčeho dosáhl a zda měl nějaké seriózní teoretické základy.

Nebyli jsme skeptičtí ani tak vůči konkrétnímu obsahu dominujících teorií, ale spíše k postojům, jež spočívaly v jejich základech a jež se vyznačovaly extrémně ideologickou zaujatostí pro určitý pohled na film. Ruku v ruce s tím šla jejich lhostejnost nebo možná dokonce odmítání jakéhokoli seriózního pokusu testovat navržené hypotézy. Na psychoanalytickém přístupu k filmu je například překvapivé, že ačkoli se hlasitě odvolává na teorie psychického vývoje člověka a přirozených vlastností mysli, nejeví snahy tyto teorie prověřovat a dokonce ani přinášet nějaké důkazy, jež by otázku jejich prověřování alespoň otevřely. Jednoduše předpokládá, že tyto teorie jsou správné a buduje na jejich základech teorie filmu. Myslím, že všichni členové našeho seskupení se domnívají, že jde o fatálně chybný způsob uvažování o filmu. Chcete-li využívat teorie psychického vývoje a lidské mysli, musíte pro ně hledat pádné důkazy. Spojovalo nás přesvědčení, že je něco principiálně špatného v tom, když psychoanalytičtí teoretici filmu spoléhali na teorie, jež by měly být prověřovány experty v dílčí oblasti, ale sami se o to nikdy nepokusili. Naopak často tvrdili, že celý problém testování a experimentálního dokazování pramení z překonaného pozitivismu. Můj názor a myslím, že i názor Bordwella nebo Carrola je, že nemusíte být pozitivistou, abyste považoval za nutné přinášet důkazy pro předkládaná tvrzení.

Místem, kde byste tyto důkazy měli hledat, nejsou ústavy filmových studií, literatury nebo lingvistiky, nýbrž pracoviště experimentální psychologie. Za posledních dvacet let vzniklo značné množství neobyčejně zajímavých a velmi dobře koncipovaných experimentálních prací zkoumajících zákonitosti lidské mysli a psychického vývoje. Jsou zpřístupněné

5) Currieho přednášky byly součástí grantového projektu Centrum audiovizuální kultury při Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU, financovaného Vzdělávací nadací Jana Husa a Fondem rozvoje vysokých škol.

6) Jakýmsi manifestem teoretiků více či méně blízkých tomuto okruhu je polemicky koncipovaný sborník *Post-Theory* (viz pozn. 1).

v časopisech z experimentální a teoretické psychologie, a není proto obtížné se k nim dostat. My se všichni pokoušíme konfrontovat tento druh důkazů s teoretickými otázkami procesů diváckého rozumní filmu. Nehledáme v experimentální psychologii definitivní odpovědi, ale pouze pomoc pro vlastní bádání.

Druhým společným východiskem naší neformální skupiny byl názor, že tradiční teorie filmu přistupovaly ke svému předmětu ze špatného konce: od vysoce teoretických závěrů se pokoušely propracovat dolů, k jednotlivým filmům. Psychoanalytická teorie filmu začíná tím, že vám řekne mnoho abstraktních věcí o lidské psychice, a pak se to pokouší nějak propojit s filmy. Výsledkem často bývá neporozumní nebo překroucení. My si myslíme, že je třeba začít z opačné strany, od filmů. Důležité jsou samotné filmy, kterým je třeba porozumnět, je třeba je hodnotit a také respektovat. Ve starších teoriích se naopak často setkáme s tím, že filmy jsou používány jen jako prostředky pro konstruování teoretických tvrzení. My říkáme, že zajímavé jsou hlavně samotné filmy a filmový teoretik se musí zabývat především jimi. Při interpretování filmů je třeba být velmi opatrný, aby nedošlo k jejich komolení. Psychoanalytické a sémiotické teorie konkrétní materiál často spíše překrucovaly, než aby se mu snažily porozumnět.

Mohl byste říci, co naopak jednotlivé členy kognitivistické skupiny vzájemně rozdělují?

Ano, je mezi námi řada rozdílů a používání slova „skupina“ proto není zcela správné. Netvoříme skupinu lidí, kteří by se setkávali zvlášť často a které by spojovala nějaká pozitivní doktrína. Sám například nemohu zcela souhlasit s Bordwellovým zaměřením na formalistickou analýzu filmu. Správné mi nepřipadá ani jeho vysvětlení způsobů, jak je význam konstruován divákem. Myslím, že ačkoli je divák během sledování filmu nepochybně aktivní, není příliš šťastný nápad nazývat jeho aktivitu konstruováním významu. Raději bych hovořil o znovunalézání významu (*recovery of meaning*). Rozpaky ve mně budí také to, že Bordwell se především v ranějších pracích, konkrétně v knize *Narace ve fikčním filmu*,⁷⁾ hlásí k poněkud zastaralé verzi psychologie vnímání. Navazuje na autory jako Richard L. Gregory, kteří tvrdili, že percepce je velmi aktivní, interpretativní činnost.⁸⁾

Současná psychologie vnímání jde spíše proti této myšlence a říká, že percepce je relativně nekonstruktivní a neinterpretativní. Když se díváme na film, dochází sice k něčemu, co lze nazvat interpretací, ale myslím, že k tomu dochází na vyšší úrovni, než je úroveň percepce. Takže vidíte, že mezi Bordwellovým a mým přístupem jsou rozdíly ve zcela základních teoretických otázkách.

Takováto kritika Bordwellovy koncepce zevnitř kognitivistického paradigmatu je pro nás velmi zajímavá. Mohl byste být konkrétnější nebo uvést některé další sporné body v jeho díle?

Další oblastí, v níž se přinejmenším zčásti s Bordwellem rozcházíme, je problém vztahu mezi filmovým dílem a takzvaným autorem. Bordwell v některých svých pracích, opět

7) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985.

8) Bordwell vychází mj. z Gregoryho knihy *The Intelligent Eye* (New York 1970).

například v *Naraci ve fikčním filmu*, dokazuje, že koncept intencionálního agenta⁹⁾ skrytého za dílem nepotřebujeme, protože dílo hovoří jaksí samo za sebe a je na nějakém intencionálním agentu nezávislé.¹⁰⁾ S tím hluboce nesouhlasím. Naše celé rozumění filmu, emocionální reakce na něj, estetická recepce, různé druhy otázek, které mu klademe, způsob, jak shledáváme film významuplným nebo naopak postrádající význam, to vše je zásadně závislé na našem vědomí, že film je entitou, jejíž význam se konstituuje na dvou rovinách.

První rovina je interní vzhledem k příběhu a týká se postav, zápletek a událostí. Na této rovině nemáme potřebu uvažovat o autorovi nebo tvůrci díla. Pokud bychom se ale omezili jen na ni, velká část našich skutečných reakcí na film by nutně zůstala nevysvětlena. Abychom plně porozuměli způsobům, jak reagujeme na filmy, musíme přisoudit publiku povědomí o druhé rovině významu, jež není situována dovnitř díla, nýbrž je vzhledem k němu vnější.

Otázka, jak rozumíme povaze tohoto vnějšího činitele, je ale obtížným filosofickým problémem a já si nejsem jistý, jaký přesně přístup bychom k ní měli zvolit. Na jedné straně bychom měli uvažovat o autorovi, kterého v případě filmu můžeme obvykle ztotožnit s režisérem. Nebo se můžeme uchýlit k abstraktnějšímu pohledu a definovat si onoho agenta spolu s jistými teoretiky jako implikovaného autora, předpokládaného agenta, jehož si pouze představujeme a který se v různých směrech odlišuje od skutečného autora. Nejsem si jistý, která z možností je správnější, ale důležitější je otázka, zda máme uvažovat o díle jako o produktu intencionálního agenta, nebo ne. Já si myslím, že ano. Jinak bychom nemohli plně porozumět filmu ani divácké reakci na něj.

Jaký popis vztahu mezi divákem a tímto intencionálním agentem vně díla tedy v protikladu k Bordwellovi nabízíte vy?

Namísto Bordwellovy konstrukce významu bych navrhoval hovořit o konstrukci osobnosti přítomné za dílem, skrze niž se nám zpřístupňuje význam díla. Tato personalita bude v mnoha případech vykazovat vztahy podobnosti k osobnosti toho či onoho člověka, který se podílel na tvorbě filmu, často režiséra. Specifické problémy se tedy zákonitě objevují v případě děl, která jsou výsledkem autorské spolupráce, například bratrů Coenových nebo Michaela Powella a Emerica Pressburgera.

Filmy Powella a Pressburgera zřetelně sugerují existenci určité personality, jež se za nimi skrývá. Zdá se, jako by byly vytvořeny osobou, která se odhaluje a vyjadřuje skrz vlastní tvorbu těchto filmů. Je to specifický druh senzibility, postoje k vlastní umělecké technice, publiku a světu. Myslím, že jejich filmy mají stejnou míru jednoty jako

9) K používání pojmu „agent“ (anglicky rovněž *agent*) v kognitivní vědě a teorii umělé inteligence v rámci odborné literatury publikované v češtině a slovenštině srov. např. Jozef Kelemen, *Strojovia a agenty*. Bratislava 1994, s. 37 – 40; Marvin Minský, *Konstruktia mysle*. Bratislava 1996, s. 73 – 90; Karel Pstružina, *Svět poznávání. K filozofickým základům kognitivní vědy*. Olomouc 1998, s. 148 – 157; Aleš Kubík, *Agenty a multiagentové systémy*. Opava 2000.

10) Bordwell nepoužívá pojmu „narrator“, nýbrž pouze „narration“, narace, jež je podle něj jakýmsi neosobním procesem poskytování fabulačních informací divákovi. Do určité míry tedy u Bordwella narace dělá totéž (např. omezuje rozsah a hloubku informací o příběhu), co u jiných naratologů narátor.

například filmy Johna Forda nebo Orsona Wellese. Přitom víme, že mezi oběma tvůrci vznikalo mnoho tenzí, jež nakonec vedly k ukončení jejich spolupráce. Nicméně navzdory všem informacím, které máme k dispozici z životopisů, novinových zpráv a dalších zdrojů, samotné filmy jakožto korpus díla naznačují působení určité sjednocené personality a zdá se rozumné o nich uvažovat jako o výtvoru jediného činitele. Máme zde vynikající příklad situace, kdy se fakta o reálném autorovi odchyľují od našeho povědomí o takzvaném implikovaném autorovi: na jedné straně stojí jeden implikovaný autor, na druhé dva reální autoři.

Nyní bychom se rádi podrobněji věnovali hlavnímu tématu vašich přednášek. Jaká je vaše obecná koncepce imaginace a jak chápáte vztah imaginace k vnímání a rozumní fikčním narativům a konkrétně pak narativům filmovým?

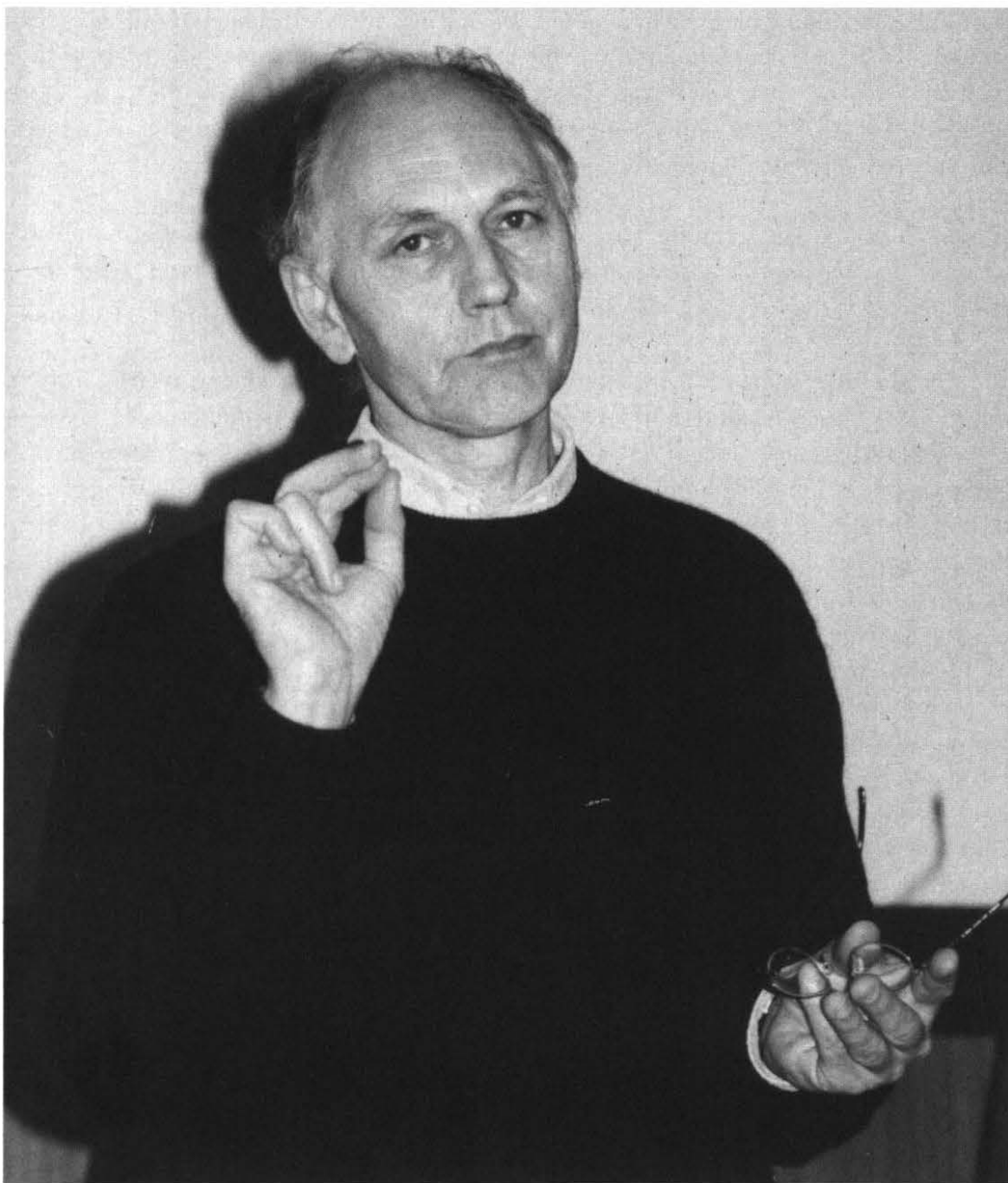
V angličtině je termín imaginace nebo imaginativní používán mnoha různými způsoby, ale já se soustředím pouze na jeden jeho aspekt. Zabývám se určitou skupinou psychologických fenoménů, jež mají společný základ. Všechny vytvářejí situaci, kdy je mentální mechanismus, normálně používaný pro jeden účel, použit pro jiný účel. Příklad, na němž to lze nejlépe ukázat, nespádá do oblasti filmu, nýbrž do sféry mentální obraznosti. Když utváříme mentální obrazy věcí, používáme ty části našich mozků, které jsou obvykle aktivní, když se na věci díváme. Psychologické důkazy říkají, že lidé zpracovávají mentální představy způsoby, jež jsou velmi podobné způsobům, jak zpracovávají zrakové informace. O mentální obraznosti tedy můžeme uvažovat jako o recyklování mentálních kapacit určených pro percepci za nepřítomnosti percepčního vstupu.

Tento druh imaginace není zvlášť podstatný pro případ filmu, protože jedna věc, kterou určitě neděláme, když sedíme v kině, je tvorba mentálních představ. Existují pro to různé důvody, ale jedním z hlavních je ten, že máme oči do široka otevřené a hledíme na intenzivně osvětlené plátno. Náš vizuální systém je proto intenzivně zaměstnán pozorováním filmových obrazů a nemá čas ani potřebu formovat mentální představy. Nicméně problém mentální obraznosti implikuje obecnější pojetí imaginace, jež může být užitečné i pro film. Ve smyslu, jaký jsem zde nastínil, lze imaginaci obecně definovat jako znovupoužití mentálních cest, určených pro jeden účel, k jinému, sekundárnímu účelu. Na fikční film reagujeme převážně prostřednictvím imaginativních funkcí tohoto druhu. Nečiníme tak sice prostřednictvím mentálních představ, jak jsem již vysvětlil, nicméně aspekty imaginace jsou zde velmi důležité.

Film nás podněcuje k tvorbě myšlenek různého druhu: myšlenek o postavách, o zápletkách, ale také silně emocionálně založených myšlenek. Zvláště pro komerčně úspěšné filmy je charakteristické, že vytvářejí emociálně nabitě nálady, které jsou pro diváky velmi atraktivní. Není snadné to pochopit, protože emoce, jež při sledování filmů pociťujeme, jsou často negativní. Necítíme se jednoduše šťastní: cítíme smutek, úzkost, strach. Je záhadou, proč lidé mají z takovýchto druhů zkušeností požitky, nicméně je to potvrzený fakt. Částečným řešením otázky, proč lidé v negativních emocích nacházejí zalíbení, se zdá být to, že se jim dávají k dispozici v kontextu imaginativních myšlenek spíše než v kontextu přesvědčení. Kdyby věřili, že někdo bude zavražděn, že se na svobodu dostali násilničtí kriminálníci nebo že země bude brzy zničena vetřelci z vesmíru, nemohli by

ILUMINACE

Imaginace a mentální stavy v diváckém rozumění filmové fikci. Rozhovor s Gregorym Curriem



Gregory Currie při své přednášce v Brně
Foto Jiří Chloupek

se těšit emocemi, které tyto myšlenky plodí. Jelikož těmto věcem nevěří, mají pro svá přesvědčení imaginativní náhražky. Tyto imaginativní náhražky plní víceméně roli skutečných přesvědčení. Především mají stejně jako přesvědčení schopnost generovat emoce. Díky tomu můžeme zakoušet emoce v reakcích na situace, u kterých nevěříme, že jsou reálné. Nevěříme, že postavy jsou v nebezpečí, že něčí život je skutečně ohrožen, nicméně si tyto věci představujeme. Prostřednictvím těchto představ v sobě můžeme vyvolávat emoce, které jsou podobné těm, které by vyvolala opravdová přesvědčení.

Myslím, že souvislost mezi imaginací a emocemi je klíčem k pochopení našeho zájmu nejen o film, ale o fikce všeho druhu. Podle mého názoru se zajímáme o fikce v prvé řadě kvůli emocím, jež v nás vyvolávají. Často jsou to emoce, ve kterých bychom nenalezli zalíbení v jiném kontextu, mimo kontext fikce, ale poněvadž jsou generovány imaginací, jsme schopni je pociťovat jako libé.

Ve svém článku Narativní touha¹¹⁾ jste navrhl členění mentálních stavů v relaci k diváckému rozumnění fikčnímu filmovému narativu na přesvědčení a tužby, emoce a pocity. Jaký vztah má tato kategorizace k problému imaginace?

Klíčovou distinkcí v rámci mentálních stavů je odlišnost přesvědčení (*beliefs*) a tužeb (*desires*).¹²⁾ V našem kognitivním životě není fundamentálnější distinkce než tato. Společně jsou tužby a přesvědčení tím, co nás činí schopnými jednat. Stvoření, které by bylo vybaveno pouze přesvědčeními, by nikdy nic nevykonalo. Totéž platí pro tužby. Stvoření, které by mělo jen přesvědčení, by nikdy nic nevykonalo, protože by nikdy nechtělo nic vykonat. Stvoření, které by mělo jen tužby, by nikdy nejednalo, protože by nevědělo, jak jednat. Musíte složit oba stavy dohromady, abyste měli stvoření, jež je schopno jednat. Jiný způsob, jak to pojmout, je říci: stvoření, které skutečně má přesvědčení, musí mít i tužby a naopak. Tyto stavy jsou ze své podstaty neoddělitelné, nicméně jsou odlišné, protože odlišným způsobem přispívají k naší schopnosti jednat.

Podílejí se ale také na jiných aspektech našeho života, konkrétně na našem emocionálním životě. To, jaké emoce cítíte, závisí na tom, co chcete, ale také na tom, jaká zastáváte přesvědčení. Když vím, že venku prší, a chci, aby venku přšelo, měl bych být šťastný. Když vím, že venku prší, ale nechci, aby přšelo, měl bych být smutný. Rozdíly mezi oběma stavy vytvářejí rozdíly v našich emocích. Existence lidských bytostí jako stvoření, která jsou schopna cítit emoce a jednat cílevědomým způsobem ve světě, plně závisí na působení přesvědčení a tužeb.

Tento názor je u mých poměrně všeobecně přijíman minimálně mezi filozofy. Obtížnější a méně prozkoumaná je otázka, jak se přesvědčení a tužby mají k imaginaci. Můj pohled na věc je takový, že imaginace je rozdělena stejným způsobem, jakým se vzájemně oddělují samy tužby a přesvědčení. Tak jako potřebujeme distinkci mezi tužbami a přesvědčeními, potřebujeme i distinkci mezi dvěma druhy imaginace. Můžeme mít představy, které jsou jako přesvědčení, ale abychom vysvětlili, jak reagujeme na fikční příběhy, měli bychom uznat, že existují také představy, jež odpovídají tužbám.

11) G. Currie, *Narrative Desire*. In: Carl Plantinga – Greg M. Smith (eds.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore 1999, s. 183–199.

12) Miluše Sedláková k problematice překladu termínů *belief* a *desire* v kontextu vývojově orientované kognitivní psychologie poznamenává: „Mentální stavy typu ‚belief‘ a ‚desire‘ jsou zárodky ‚teorie myslí‘, zprvu se manifestují jako nastavení organizmu (presentační, prekonceptuální vývojová fáze mentálních stavů), později nabývají representační povahy (representační vývojová fáze mentálních stavů). Stav ‚věřím‘, ‚zdá se mi‘, ‚jsem přesvědčen‘ – tak bychom mohli podle kontextu přeložit slovo ‚belief‘ – je východiskem, od něhož lze odvodit poznávací aktivity, druhý zdroj – stav ‚přeji si‘, ‚toužím‘, ‚chci‘ (‚desire‘) – zakládá aktivity chtění a vůli.“ Jiří Hoskovec – Milan Nakonečný – M. Sedláková, *Psychologie XX. století*. Praha 2002, s. 238.

Další důležitou a do jisté míry nesprávně chápanou kategorií mentálních stavů jsou emoce. Na feministických a psychoanalytických přístupech k filmu bylo matoucí, že kladly enormní důraz na roli touhy. Idea touhy byla donekonečna recyklována jako nástroj pro lepší porozumění diváckým reakcím na filmy. Já se domnívám, že tento pojem byl z větší části používán chybně a že by bylo lepší, vhodnější a přesnější hovořit namísto něj o emocích. Tužby je třeba od emocí odlišovat, ačkoli je mezi nimi úzká souvislost. Tužby (ve spojení s přesvědčeními) totiž mají tendenci emoce generovat.

Totéž lze říci o imaginativních protějšcích tužeb a přesvědčení. Můžeme cítit velmi silné emoce různého druhu v reakcích na situace, jež se objevují ve filmech a jež jsou založeny nikoli na tom, čemu věříme nebo po čem skutečně toužíme, nýbrž na tom, po čem si představujeme, že toužíme. Dosud není přesně prozkoumáno, do jaké míry jsme schopni mít imaginativní tužby, které nejsou našimi skutečnými tužbami. Vidíme to v případě různých filmových žánrů. Jednotlivé žánry v lidech vyvolávají imaginativní odchylky tužeb, které by v reálných podmínkách nepociťovali. Mám na mysli především horor, kde je divák podněcován k tomu, aby toužil po násilí, smrti a utrpení různých postav vystupujících ve filmu. Jedním z důvodů nesprávného chápání hororu je rozšířený předpoklad, že v publiku vyvolává skutečné tužby tohoto druhu. Pravda je ale jiná: diváci jsou podněcováni – často velmi úspěšně – k imaginativním verzím tužeb, jež by ve skutečném životě tak snadno nepociťovali.

Dalším málo prozkoumaným problémem je vztah mezi těmito imaginativními tužbami a tužbami reálnými. Existuje předpoklad, který je možná částečně pravdivý, že některé druhy filmů mají tendenci korumpovat publikum. Znamená to, že mají sklon v divácích vyvolávat touhu konat, participovat nebo přihlížet násilným a nemorálním činům. Myslím, že celá věc je poněkud komplexnější: filmy nás nevyzývají, abychom po nemorálních činech toužili, nýbrž v nás vyvolávají imaginativní protějšky těchto tužeb. Někdo by mohl říci, že pak neexistuje žádný problém, protože mít imaginativní touhu neznamena doopravdy po něčem toužit. Lidé tedy mohou mít imaginativní protějšky chlípných a nemravných tužeb, aniž by po něčem skutečně toužili. Je to pravděpodobně tak, ale na druhou stranu si myslím, že je zde místo pro oprávněné obavy, zda osoba, která pociťuje imaginativní protějšky nemravných tužeb, nebude nakonec mít samy tyto nemravné touhy. Celá problematika není dostatečně prozkoumána, protože byla dosud zasazována do nesprávného pojmového rámce. Otevřenou otázkou pro psychologii tedy zůstává, zda je něco skutečně korumpujícího v pociťování imaginativních tužeb činit nemravné věci.

V čem je imaginace ve své obvyklé verzi na jedné straně a nekontrolovaná imaginace spojená s recepcí fikčních narativů na straně druhé užitečná a potřebná člověku v jeho každodenním životě a jak lze tuto užitečnost popsat v termínech evoluční teorie?

Jedním z nejzajímavějších výsledků současné evoluční teorie jsou pokroky ve zkoumání evoluce lidské mysli a speciálně pak role, jakou v evoluci hraje náš zájem o imaginativní narativy. Můžeme si být celkem vzato jisti, že naši předchůdci v době, kdy se lidské bytosti evolučně vyvíjeli, nepsali fikční příběhy a nenatáčeli fikční filmy, ale na druhé straně je velmi pravděpodobné, že si různé druhy příběhů vyprávěli. Můžeme o tom jenom spekulovat, ale zdá se to být možné. Užitečné jim to mohlo být různými způsoby,

například ke zvýšení sociální solidarity uvnitř skupin. Pokud budeme uvažovat o lidských bytostech jako o esenciálně společenských zvířatech, musíme uznat, že byly hluboce závislé na schopnosti pomáhat jedna druhé, bránit jedna druhou před dravci. Platilo to zvláště v dobách, kdy se prostředí velmi rychle proměňovalo a život se stával čím dál obtížnějším. Možnost spolehnout se na své druhy tehdy byla pro člověka extrémně důležitá. Imaginativní příběhy, sdílené, vyprávěné a předávané mezi členy komunity a pokoleními, mohly podle všeho být nepostradatelným nástrojem tvorby oné solidarity a možná byly i jedním z důvodů, proč lidské bytosti dokázaly přežít v době před sto padesáti nebo dvěma sty tisíci lety, ještě než se začaly šířit po celé zeměkouli.

Nechci přeceňovat návaznost mezi funkcí imaginace v naší evoluční minulosti a funkcí imaginace v současnosti, protože je možné, že imaginaci dnes používáme ke zcela jiným účelům, podobně jako tomu je s jinými aspekty našeho života a mysli. Dnes používáme své mysli k tvorbě matematických, biologických nebo astronomických teorií a můžeme si být jisti, že tento druh aktivit neměl místo v době, kdy se lidská mysl evolučně vyvíjela, a že naše druhové přežití na nich nezáviselo. Je tedy pravděpodobné, že mentální funkce určené k jednomu účelu mohly později sloužit k účelu odlišnému. A to mohl být i případ imaginace.

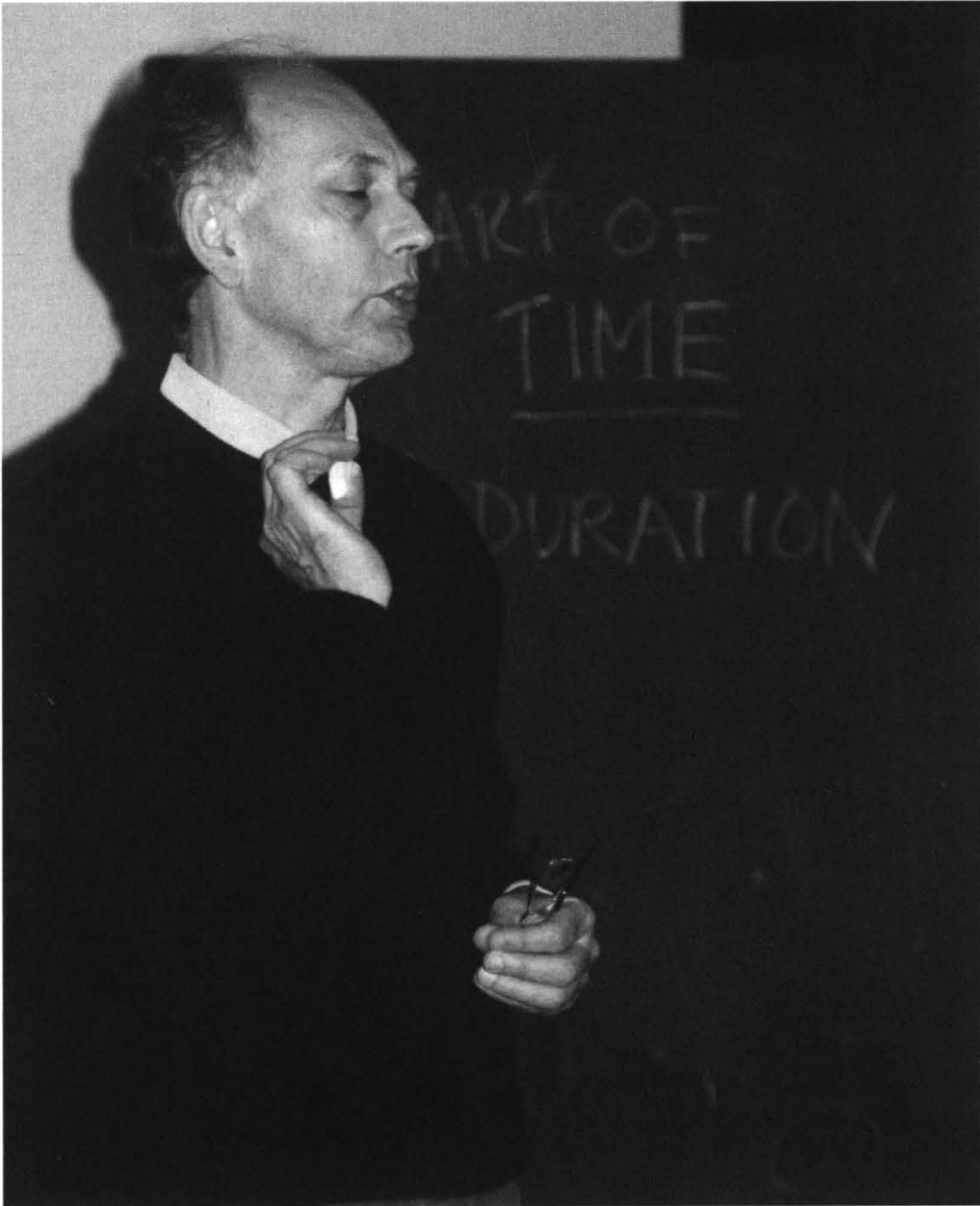
Imaginace v evoluci plnila dvě funkce, které nesouvisejí s fikčními narativy. Za první byla nástrojem pro plánování akcí. Filozofové jako například Daniel Dennett upozorňují na to, že je velmi užitečné mít mysl, jež testuje teorie o akcích, o tom, jak za daných okolností jednat a jaký je nejbezpečnější způsob určitého jednání, aniž by byly tyto akce reálně provedeny. Protože když vykonáte určité akce a provedete to špatně, stihne vás za to trest. A trestem za takovou chybu může být v podmínkách nepřátelského prostředí často to, že zemřete. Bytost, která je schopná si představit, co by se mohlo přibližně stát, když například zkusí přeplavat tuto velmi prudkou řeku nebo vylézt na tamten příliš vysoký strom, uvědomit si značné nebezpečí takových kroků a rozhodnout se je nepodnikat, může s velkou pravděpodobností přežít.

Za druhou velmi důležitou funkci imaginace, která rovněž souvisí se statusem člověka jako vysoce společenské bytosti, je psychologie obvykle považovaná takzvaná machiavelliánská inteligence. Jde o schopnost lidských bytostí vzájemně se klamat a také odhalit, kdy jsem klamán druhým. Když probíhala evoluce člověka, lidské bytosti nepochybně žily ve skupinách, ale nelze předpokládat, že mezi nimi nedocházelo k rozporům a soubojům. Existuje mnoho důvodů, abychom se domnívali, že navzdory společným cílům ve skupinách vznikaly neshody, rozepře i situace vzájemného podvádění. Když vezmeme v úvahu tehdejší soupeření o zdroje potravy a sexuální partnery, pak se zdá být velmi pravděpodobné, že stvoření, jež bylo schopno uvést v omyl jiná stvoření, bylo nejspíš úspěšné. A naopak bytost, jež byla schopna odhalit, zda je klamána jinou bytostí, byla rovněž úspěšná.

V podobných situacích má komunita tendenci generovat takzvané evoluční závody ve zbrojení (*arms races*). Můžeme je sledovat i u jiných populačních druhů, například u pávů, jejichž směšně dlouhé a barevné ocasy jsou pravděpodobně plodem takovýchto evolučních závodů ve zbrojení. Samičky pávů mají rády samce s nádhernými ocasy, a proto samci vzájemně soupeří o co nejbohatší ocas. Výsledkem jsou směšná stvoření, která můžeme vidět dnes. Jsou to stvoření, která vložila enormní množství úsilí do

ILUMINACE

Imaginace a mentální stavy v diváckém rozumění filmové fikci. Rozhovor s Gregorym Curriem



Gregory Currie při své přednášce v Brně
Foto Jiří Chloupek

produkce něčeho, co mělo za účel přitahovat sexuálního partnera (protože bez toho by se pochopitelně nemohla množit, a tudíž ani přežít v procesu evoluční selekce), a to i za cenu snížení schopnosti unikat dravcům. Můžeme tedy předpokládat, že lidské bytosti si vybíraly své druhy alespoň částečně na základě vlastního hodnocení, zda je potenciální partner zdatný v klamání druhých a současně v odhalování klamů.

A co to má společného s imaginací? Za prvé je imaginace výtečným prostředkem pro klamání druhých a zjišťování, zda druzí neklamou vás. Protože imaginace vám dovoluje přenést se do kůže druhého člověka, vidět svět z jeho perspektivy, přemýšlet o věcech tak, jak to dělá on, uvědomovat si, po čem by druhý člověk mohl toužit, a představovat si druhy situací, kdy by vás s největší pravděpodobností mohl chtít oklamat. Vybavení silnými imaginativními schopnostmi tedy mohlo – ale nutně nemuselo – souviset s vývojem machiavelliánské inteligence. Imaginace by pak byla něčím, co bylo vybráno evolucí – nikoli selekcí přirozenou, nýbrž sexuální.

Dalším problémem je, jaký vztah mohou mít dva zmíněné způsoby evolučního uplatnění imaginace – jako plánovacího nástroje a jako prostředku vyvíjení machiavelliánské inteligence – a užití imaginace ve fikčním kontextu. Ačkoli by se mohlo zdát, že mezi nimi žádná souvislost není, já bych určité spojení viděl v tomto: když chcete zjistit, co si někdo druhý myslí o vás, zda vám věří, nebo vás chce oklamat a co asi chce udělat, je pro vás nejlepší vytvořit si sami pro sebe malý příběh, narativ o této situaci. Umístíte se do jeho pozice, ale uděláte to v kontextu tohoto narativu. Budete si pro sebe vyprávět malý příběh o tom, co se stane, když uděláte jednu, nebo naopak druhou věc. Může to být narativ, který koresponduje s něčím, co se skutečně stalo, a v takovém případě jej asi nebudete nazývat fikčním narativem. Nicméně předpokládejme, že uvažujete o tom, jak by na vás někdo jiný asi reagoval za různých okolností, co by udělal, kdybyste vy udělali to, či ono. V takové situaci jste se dosud nerozhodli, co ono „to“ či „ono“ bude, máte před sebou určitou škálu možností volby, co byste mohli učinit. Jedním z důležitých faktorů při vašem rozhodování budou vaše představy o možných reakcích druhé osoby. Když by se mohla zlobit, bylo by lepší danou konkrétní věc nedělat.

Tím se dostáváme na území blízké fikci. Neuvažujeme o něčem, co se stalo nebo nutně stane, nýbrž o něčem, co by se mohlo stát. Když zvažujeme řadu možností volby, je zřejmé, že některé z nich se nestanou, protože my si nakonec vybereme jen jednu. Můžeme tedy o tomto aspektu imaginace uvažovat tak, že přivádí dohromady všechny její funkce: plánování, machiavellské inteligence a nakonec i fikce čili vyprávění příběhů o něčem, co se nestalo a možná ani nestane.

Z toho, co jste řekl, vyplývá, že je užitečné mít příběhy, které se příliš neliší od vzorců praktického usuzování. Ve filmu je naopak často zajímavé a užitečné porušovat obvyklé vzorce a nabízet vzorce neobyčejné, které lidem otevřou širší možnosti. Jaká je spojitost mezi konceptem užitečnosti, který je zde ve hře, a estetickým hodnocením?

To, o čem jsem dosud hovořil, naznačuje, že imaginace, jež se vyvinula do funkce prostředku prozkoumávání fikčních narativů, je převážně schopností omezenou na situace, které jsou ne-li reálné, pak velmi blízké reálným situacím. Chtěl jsem tím říci, že naším cílem je zkoumat možnosti akce, a když mluvíme o skutečně možných akcích, pak máme na mysli věci, které nejsou příliš odlišné od věcí, jež známe z všedního života. Vzhledem k myšlence, že imaginace je základem fikce, zde vzniká určitý problém. Víme totiž, že fikce je schopná zapomínat na mnoho aspektů našeho každodenního života a unášet nás do světa fantasy, science fiction a jiných typů fikce, jež skutečně nechávají sféru praktického jednání velmi daleko za sebou.

Souhlasím, že v tom tkví problém. Mohu na něj říct jen tolik, že podobný problém se objevuje i v jiných oblastech. Když přijmeme předpoklad, že lidská inteligence se vyvinula k řešení esenciálně praktických problémů typu „jak se dostat na druhou stranu řeky“, „jak získat dost potravy“, „jak najít partnera“, je poněkud obtížné vysvětlit, jak inteligence dospěla k problémům jako „původ vesmíru“, „podstata genetického kódu“ nebo „složení hvězd“, které dnes lidé řeší a které jsou tak vzdálené starostem, jež nás evolučně utvářely. Takže na vaši otázku mohu odpovědět pouze tak, že je to skutečně velký problém, ale není to výlučně náš problém. Musí se s ním potýkat každý, kdo se zabývá evolucí lidské inteligence.

Proč jsou pro vaše filosofické teorie a speciálně pak pro zkoumání fikčních narativů důležité takové psychiatrické pojmy jako halucinace, bludy, schizofrenie nebo autismus?¹³⁾

Tyto otázky jsou pro mě zajímavé předně samy o sobě a zajímal bych se o ně tak jako tak. Zabývám se imaginací ve všech jejích aspektech a zmíněné jevy s ní úzce souvisejí. Ničméně si myslím, že existují specifické a inspirující spojitosti mezi některými psychiatrickými koncepty a způsoby, jak můžeme uvažovat o narativech obecně a o filmových narativech zvlášť. Mám zde na mysli především kategorii bludů (*delusions*), kterou se momentálně intenzivně zabývám a mám na toto téma rozepsanou práci společně s jedním kolegou psychiatrem.

Má klíčová myšlenka je, že o bludech bychom měli uvažovat jako o stavech esenciálně imaginativních, spíše než jako o stavech přesvědčení. (Týká se to přinejmenším jistých druhů bludů, které jsou jako takové velmi širokou a nesourodou kategorií a není snadné o nich generalizovat.) Když budeme uvažovat o bludech v psychózách a konkrétně ve schizofrenii, můžeme objevit jisté zajímavé podobnosti (nikoli však vztahy totožnosti) mezi imaginativní zkušeností s fikčními narativy a tím, co víme o stavech bludů z výzkumů lidí, kteří jimi trpí.

Zmíním zde několik paralel, které mě zajímají nejvíce. Na schizofrenii je jednou z nejpozoruhodnějších a nejcharakterističtějších věcí porucha něčeho, co bychom mohli nazvat význam. Psychiatři fenomenologické školy často tvrdili, že schizofrenie je porucha významu, a já myslím, že na tom je hodně pravdy. Pro schizofrenika se svět zcela zaplňuje významy, a to nepatřičným a psychologicky nezdravým způsobem. Psychotik nachází významy ve věcech, jež pro nás ostatní význam zcela postrádají nebo mají význam diametrálně odlišný.

Jeden z mých závěrů zní, že tento druh zkušenosti je ve skutečnosti velmi typický pro filmového diváka. Divák zakouší svět filmové fikce ne pouze jako každodenní svět pozemské příčinnosti, svět, kde se věci rozbíjí, když spadnou, kde jsou fyzické předměty

13) Srov. např. Currieho studie: *Simulation-Theory, Theory-Theory and the Evidence from Autism*. In: Peter Carruthers – Peter K. Smith (eds.), *Theories of Theories of Mind*. Cambridge 1996, s. 242 – 256; *Imagination, Delusion and Hallucination*. „Mind and Language“ 2000, č. 15, s. 158 – 183; *Delusion, Rationality, Empathy*. „Philosophy, Psychology and Psychiatry“ 2002, č. 8, s. 158 – 162; G. Currie – Ian Ravenscroft, *Recreative Minds: Image and Imagination in Philosophy and Psychology*. Oxford 2002; *Art and Delusion* (dosud nepublikovaná studie, která roku 2003 vyjde v časopise „The Monist. An International Quarterly Journal of General Philosophical Inquiry“).

podrobeny zákonům gravitace, kde lidé mají myšlenky, touhy, přesvědčení a jednají podle nich, nýbrž kromě toho také jako svět, kde jsou všechny tyto věci vybaveny významy, a to díky agentu, který nám – publiku – tyto věci prezentuje. Když nahlížíme fikční svět prostřednictvím sledování filmu, netraktujeme jej jednoduše jako universum analogické našemu světu každodenní zkušenosti, vnímáme jej spíše jako svět, který sice na jedné straně vykazuje jisté podobnosti s naším světem, ale na druhé straně je vybaven činitelem, jenž na něj působí z vnějšku, je tvůrcem fikčních scénářů, kontroluje postavy a poskytuje nám selektivní pohled na činnosti a osudy těchto postav. Proto jakmile recipujeme film, číháme na význam a nacházíme jej v nejrůznějších věcech a událostech, v nichž bychom jej jinak vůbec nehledali.

Myslím, že je to zajímavá paralela mezi jistými stavy psychózy a naprosto zdravou zkušeností nás ostatních, když se díváme na filmy. Otázka je, co z ní vyvodíme. Bylo by snadné odpovědět hluboce matoucím způsobem. Nechci například naznačovat, že pokud se všichni zajímáme o fikce, znamená to, že jsme v podstatě šílení, a dokonce ani to, že všichni máme nějaké skryté sklony k šílenství. Nejsem si jistý, jaký závěr by byl správný, ale jeden možný způsob, jak se na problém podívat, je říci: když schizofrenik ztrácí schopnost chápat skutečný svět, svět imaginace se stává důležitějším, dominantnějším, živějším a začíná přebírat kontrolu nad jeho životem.

V poslední otázce bychom se chtěli zeptat na některé souvislosti a pozadí pojmu „nespolehlivá narace“ (unreliable narration), jež jste systematicky použil v analýze Stopařů, která tvořila součást vašich brněnských přednášek.¹⁴⁾ V jiných svých textech píšete o určitých typech konfliktů projevujících se v procesu diváckého rozumní filmu: o konfliktech v rovině divákových tužeb vztahujících se k postavám a na druhé straně k samotnému vyprávění o nich¹⁵⁾ nebo o konfliktech mezi vnějšími a vnitřními silami fikce.¹⁶⁾ Narativní nespolehlivost je rovněž určitý druh konfliktu v kognitivním procesu recepce...

Idea nespolehlivého vypravěče pokud vím pochází z díla literárního teoretika Wayne C. Boothe čili z šedesátých let.¹⁷⁾ Nezávisle na tom se ale rozvíjela praxe nespolehlivého vyprávění v modernistické literatuře, počínaje Henry Jamesem, Fordem Maddoxem Fordem a dalšími autory z počátku dvacátého století. Klasická tradice předcházející modernismu dodržovala – až na jisté výjimky – konvenci, že vypravěč příběhu je spolehlivým zdrojem informací o tom, co se uvnitř příběhu děje. Modernistická literatura porušující tento předpoklad ve své době často narážela na odpor publika, ale dnes již jde o postup, který příjemce chápe mnohem snadněji, a proto je také obtížnější pomocí nespolehlivého vypravěče docílit nějakého významuplného účinku. Domnívám se, že současné romány, které tento postup používají, většinou nejsou příliš zdařilé. Konkrétně mám na mysli *Soumrak dne* Kazua Ishigura, který byl zpracován také jako film, v němž

14) Srov. G. Currie, *The Searchers and Narrative Structure* (nepublikovaná studie z archivu autora); G. Currie, *Unreliability Refigured*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism“ 1995, č. 53, s. 19 – 29.

15) Viz G. Currie, *Narrative Desire*.

16) Viz G. Currie, *Art and Delusion*.

17) Viz Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961.

narativní nespolehlivost hrála menší roli. Záměrně konstruovaná nespolehlivost v tomto románu dobře nefunguje a jeví se jako příliš umělá.¹⁸⁾

Oblastí, kde je idea narativní nespolehlivosti stále důležitá, je její souvislost se vztahem mezi dvěma rovinami sil, jež příjemce rozlišuje v procesu rozumění fikčnímu narativu. Již jsem hovořil o tom, že nad pozemskou kauzalitou uvnitř příběhu existuje rovina kauzality spojená s tvůrcem příběhu, jenž je zodpovědný za události a postavy fikce a také za jejich prezentování divákovi. Mezi těmito dvěma typy narativní síly publikum někdy vnímá konflikt. Celý proces rozumění fikčnímu narativu se navíc v tomto ohledu dále komplikuje, když v něm působí nespolehlivý vypravěč. Kromě dvou narativních rovin, jež mohou být ve vzájemném konfliktu, se objevuje ještě značná míra nejistoty, co se vlastně odehrává na druhé z rovin. Někdy si přestáváme být jisti, zda hlas, který slyšíme, je vnějším hlasem, nebo ne, protože zjišťujeme, že tento hlas není skutečně autoritativní a autorský, ale má naopak limitovanou perspektivu, může špatně rozumět tomu, co se v příběhu odehrává, a proto musí být situován dovnitř fikce samotné. Takže narativní nespolehlivost spojená s dvěma typy kauzality, s nimiž musí divák nebo čtenář zápasit, činí interpretaci díla ještě obtížnější pro příjemce a speciálně pro teoretiky, kteří chtějí vysvětlit zákonitosti této interpretace.

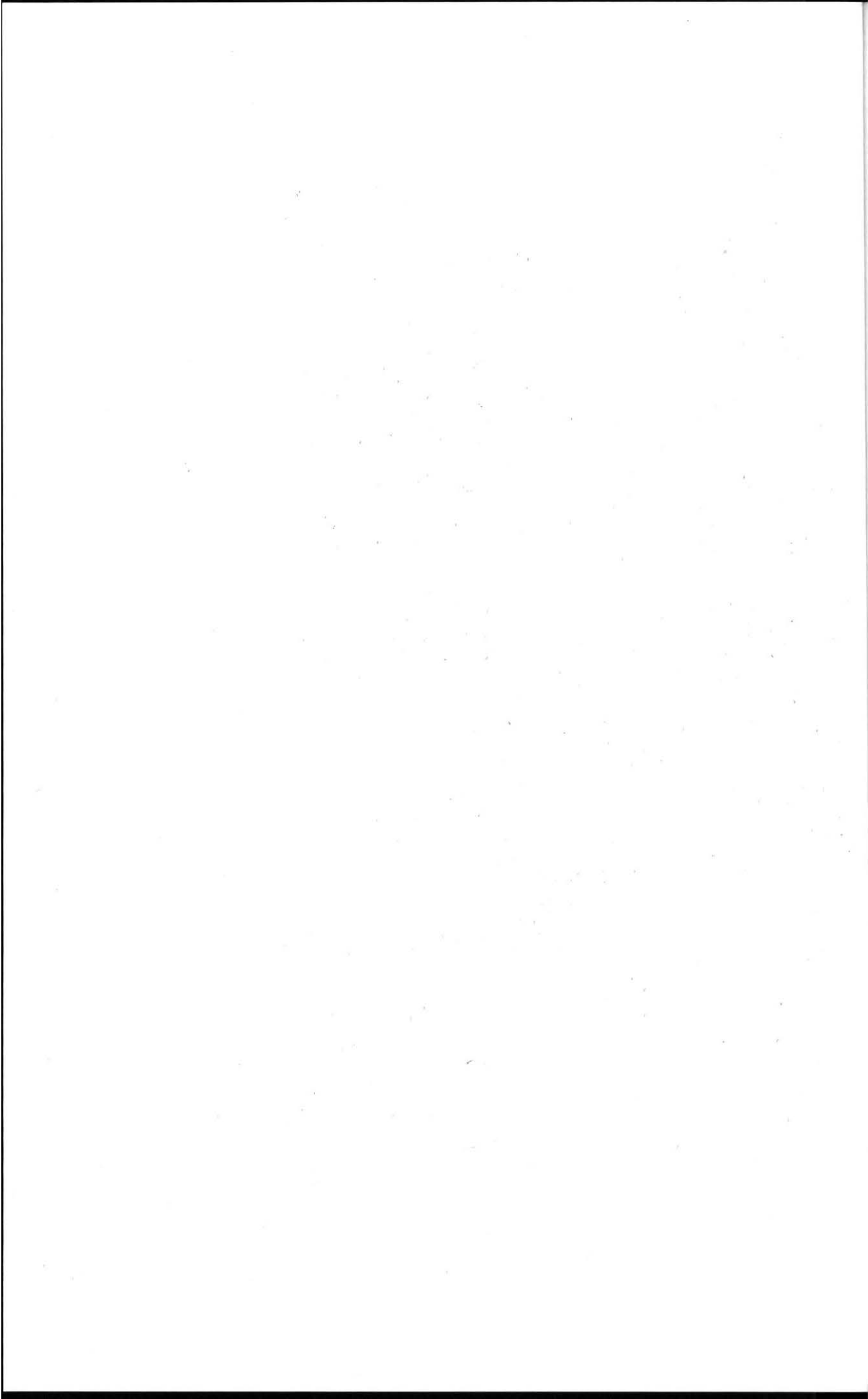
Připravili

Petr Szczepanik, Pavel Skopal a Jakub Kučera

Citované filmy:

Stopaři (The Searchers; John Ford, 1956), *Soumrak dne* (The Remains of the Day; James Ivory, 1993).

18) K. Ishiguro, *The Remains of the Day*. New York 1989 (česky: *Soumrak dne*. Praha 1997). Filmovou verzi natočil v roce 1993 pod stejným názvem James Ivory.



*Edice a materiály***Nerealizovaný scénář Vojtěcha Jasného**

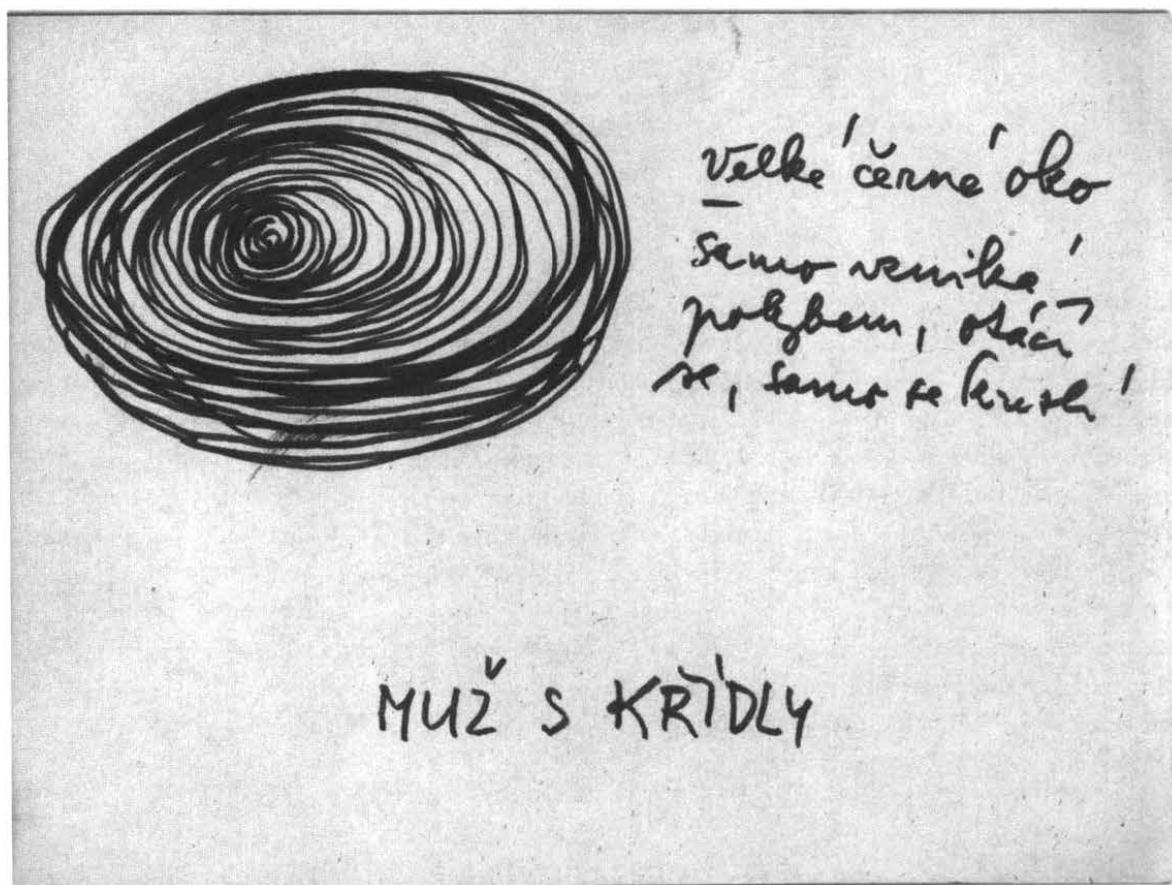
Literární scénář *Kominíček a korouhvičky* napsal Vojtěch Jasný (nar. 1925) na podzim 1970, krátce po emigraci do Rakouska. *Kominíček* tak představuje jeho první autorský počín v exilu. Jde o svého druhu ojedinělý pokus o kroniku českých dějin sklonku šedesátých let. Z jedné strany zde Jasný navazuje na elegickou epopej VŠICHNI DOBRŮ RODÁCI (a to i z hlediska historické chronologie zobrazených epoch), z druhé na společenskou morální AŽ PŘIJDE KOCOUR (model satirické féerie, důraz na výtvarnou koncepci a symboliku barev).

Treatment má v záhlaví označení 2. verze. Ve skutečnosti se ovšem jedná o verzi první a jedinou.¹⁾ Číselný údaj jen poukazuje ke staršímu projektu z roku 1963, *Kominík a korouhvičky* (1. verze), v němž autor prvně rozpracoval námět s létajícími postavami v zamýšlené podobě alegorické fantazie o tehdejší české společnosti.²⁾ Ovšem zatímco *Kominík* reflektuje počátek liberalizačního procesu, *Kominíček* zachycuje jeho vrchol a tragický konec. Možno zde dodat, že existuje ještě jedna verze téže genetické linie s titulem *The Kids*; vznikla jako Jasného prvotina v USA roku 1984 a děj je tu adaptován na americké prostředí.³⁾

Geneze projektu⁴⁾**1. Kominík**

„Nápad na film o létajícím Kominíkovi se zrodil v době, kdy jsem pracoval na AŽ PŘIJDE KOCOUR. KOCOUR byl hodně ovlivněn mým intenzivním zájmem o věci duchovní, o astrologii, reinkarnaci,

-
- 1) Text existuje ještě v několika cizojazyčných překladech, určených potenciálním producentům, a v pracovních variantě s pozmeněným epilogem. Zde zveřejněnou verzi však považuje Vojtěch Jasný za jedinou uzavřenou a právoplatnou.
 - 2) Filmové studio Barrandov, tvůrčí skupina Bohumil Šmída – Ladislav Fikar, 1961 – 1963, ve scénáři datum dokončení 15. 9. 1963, 101 stran (63 obrazů), cyklostyl; uloženo v knihovně Národního filmového archivu.
 - 3) Literární scénář nese dataci 13. září 1984 (1. část), resp. 30. října 1984 (2. část). Má celkem 88 obrazů, v tištěné podobě 97 stran. Je psán česky, zhruba polovina dialogů anglicky. Na titulním listě stojí dedikace: „Květě, která mě přivedla na nápad udělat toto z ‚Kominíka‘.“ [Květa je Jasného manželka; pozn. ed.] Projekt *The Kids*, inspirovaný *The Peace Book (Kniha míru)* Bernarda Bensona, pojal Jasný jako globální pacifistickou vizi světa, v níž využil motivu létajících postav jako andělských posílů pokoje: dvě děti se vzbouří nejprve proti svým otcům, kteří pracují v atomových programech, a poté se rozletí do celého světa, aby své poselství předaly dalším lidem a přiměly vládce k zastavení válek a zbrojení. K výsledku Jasný (na jaře 1999) poznamenal: „Psal jsem to na Ameriku, o které jsem nic nevěděl. Čili jsem si vymýšlel blbosti. [...] Producent Rock Demers mi řekl: ‚Není to zralé. Musíš tady pobýt a napsat to později.‘ A pak z toho sešlo, jak už to bývá.“ [Rock Demers je kanadský producent, s nímž se Jasný znal již ze šedesátých let. Později v jeho produkci natočil pohádku *VELKÁ ZEMĚ MALÝCH (The Great Land of Small; Kanada – Francie, 1987)* a dva dokumenty *WHY HAVEL? (Kanada – Československo, 1991)* a *GLADYS (Kanada – USA, 1998)*; pozn. ed.]
 - 4) V této části jsou citovány dva prameny: 1. Rozhovor s Vojtěchem Jasným, který jsem uskutečnil na jaře 1999 (audiozáznam čítá celkem téměř 30 hodin) – tyto citace nejsou v textu již specificky opatřeny



Skica z bloku „Muž s křídly“, v němž jsou přípravné kresby ke Kominíčkoví. K této kresbě Jasný (na jaře 1999) dodal: „Ve filmu mělo hrát důležitou roli Boží oko, zvláštní energie v podobě mráčku, který Kominíčka jednou zachrání od pádu, zabalí ho a odnáší pryč do jiné dimenze.“

Foto archiv

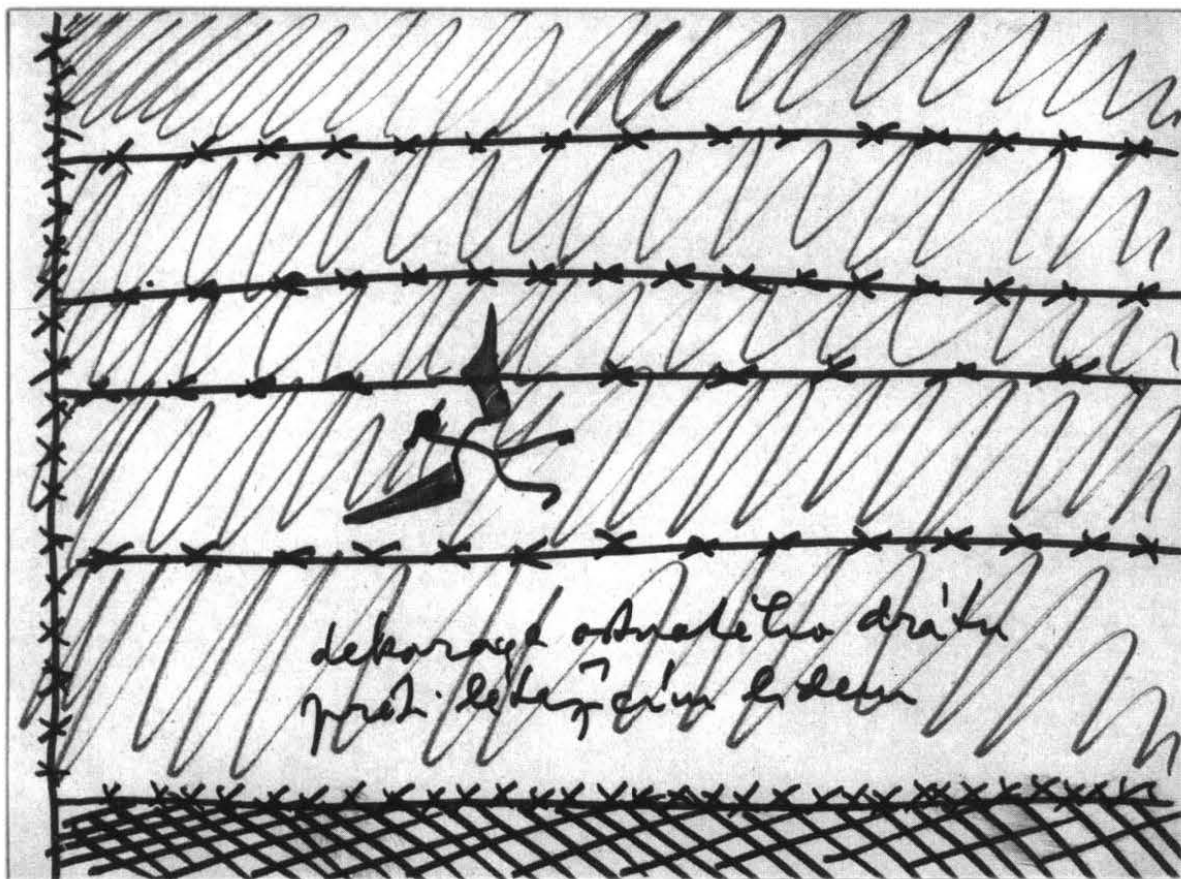
paralelní světy a dimenze. K tomu se mi tehdy dostala do rukou kniha *Jitro kouzelníků*, která pro mne znamenala nové ohromné poznání a stala se bezprostřední inspirací Kominíka. Prvotní inspiraci, ale jen volnou, poskytla taky pohádka Hanse Christiana Andersena.⁵⁾

Scénář jsem napsal v létě 1963, ve velmi krátké době. Měl jsem představu filmového baletu s naivistickou stylizací, v níž bych využil a rozvinul svou zkušenost s barvou z KOCOURA. Mělo jít o takovou pohádkovou alegorii, nebo bajku o tehdejší době, o změnách, které nastaly po smrti Stalina a nástupu Chruščova. Byla to doba korouhviček, lidí, kteří jen chytají vítr a točí se podle toho, kdo momentálně vládne.⁶⁾

bibliografickým údajem. 2. „Filmové notesy“ (dále jen FN), jež si Jasný psal od počátku šedesátých let dílem jako pracovní kalendář a zápisník filmových nápadů, dílem jako soukromý deník. Některé citace jsou doplněny či upřesněny na základě pozdější korespondence či ústních rozhovorů.

5) Míňena *Pastýřka a kominíček*, česky (samostatně) 1963.

6) Představu o zamýšlené podobě díla lze doplnit i z Jasného dobových zápisků, v nichž se opakovaně objevují zmínky o „spektrálním baletu“ či „barevné historii“ (například FN: 4. 11. 1963 – 2. 1. 1964; cit. zápis nedatován). Ve scénáři potom najdeme technické poznámky o použití cinemascope a polyekranu ve vizi časoprostorového letu. Srov. též Vojtěch J a s n ý, *Život a film*. Praha: Národní filmový archiv, 1999, s. 73; zde označuje projekt za „svůj první pražský příběh o lásce a tehdejší počínající reformní atmosféře“.



Skica z bloku „Muž s křídly“

Foto archiv

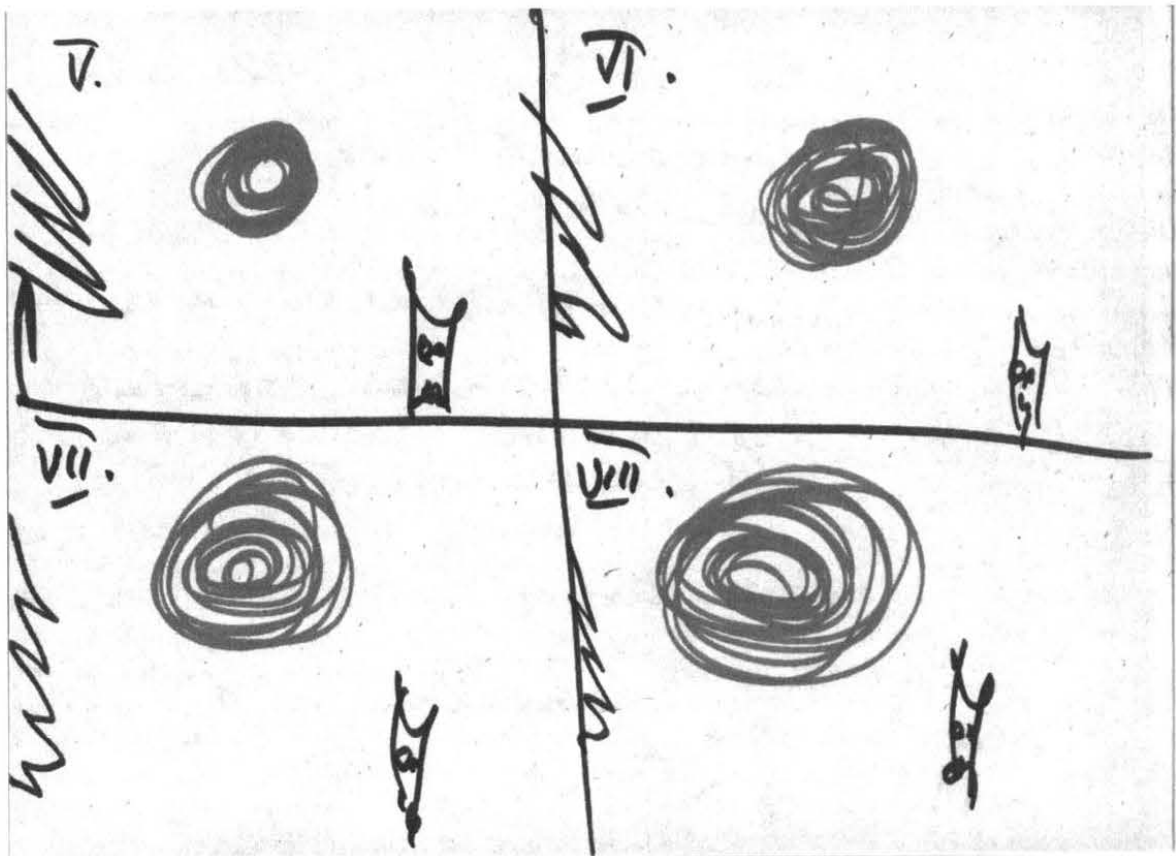
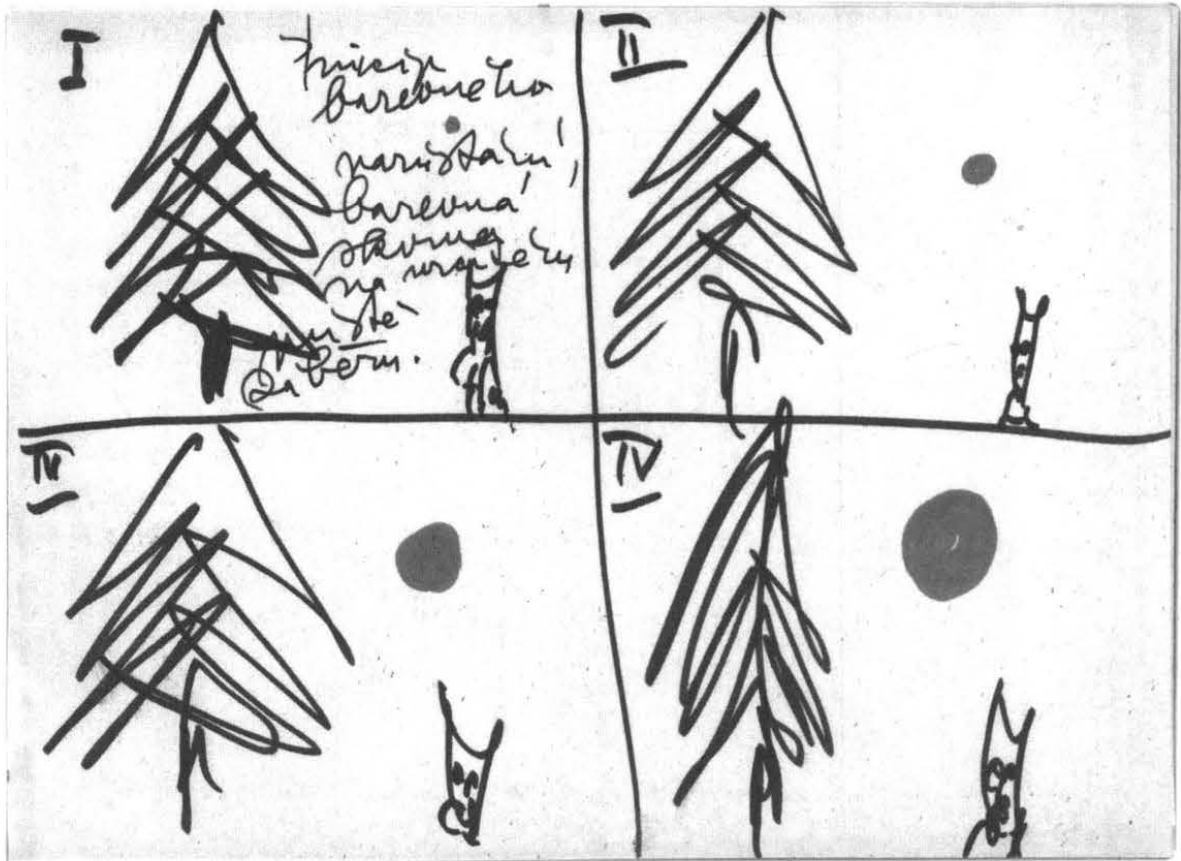
Od počátku jsem počítal se spoluprací s Janem Werichem, který měl hrát *Muže s křídly*, takového dobrého blázna, který vyrábí křídla a věří, že jednou vzlétne. I o dalším obsazení jsem měl již docela konkrétní představu. Proradnou *Dívku v Bílém* měla hrát Jana Brejchová, dobrotivou a věrnou *Dívku v Modrém* Emilka Vašáryová, hlavního *Korouhvičku* Vladimír Menšík, ďábla *Byrose*, který tam zastupoval temné síly KGB a STB, Jiří Sovák. Jediný problém jsem měl s *Kominíkem*, tam jsem si nebyl jist, ale nejvíce jsem myslel na mima Ladislava Fialku.

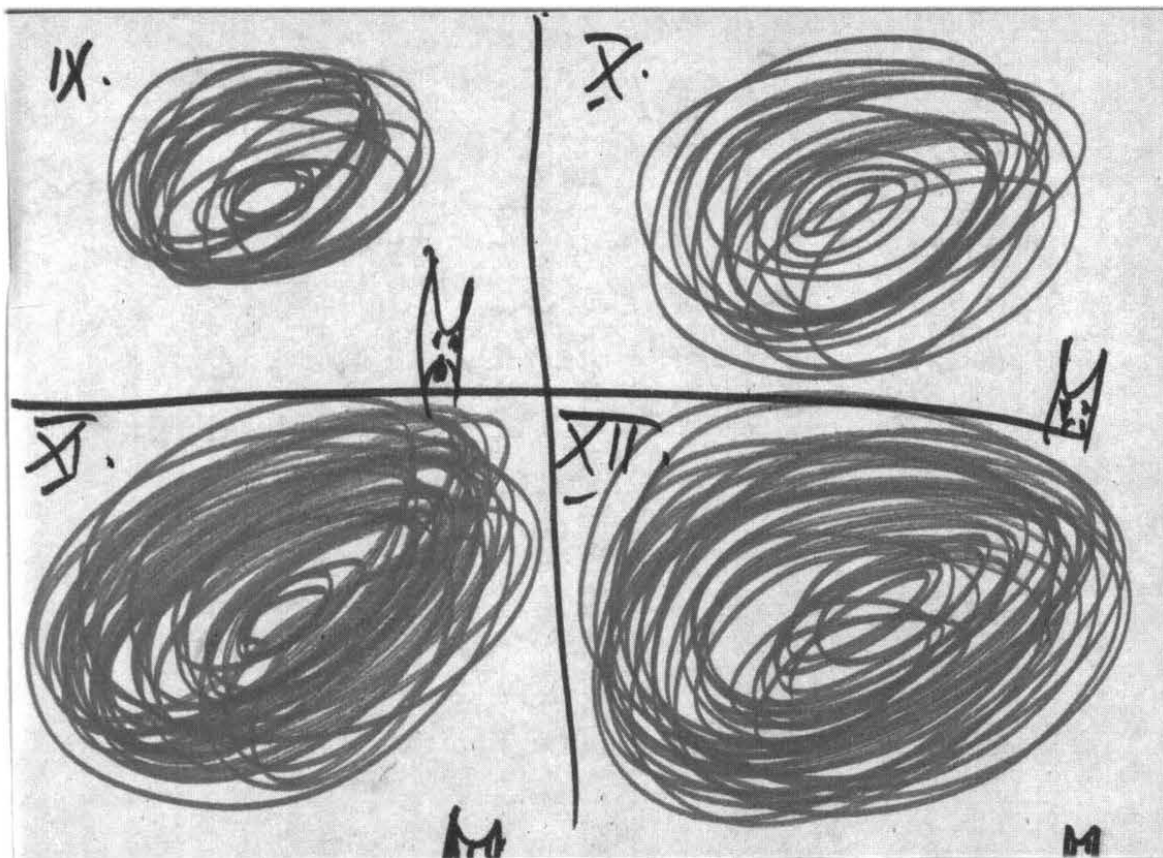
V té době jsme s Werichem také začali připravovat *Falstaffa*,⁷⁾ Werich tento projekt bral velmi za svůj, a tak přišel a povídá: „Pojďte dělat se mnou toho *Falstaffa*, *Kominíka* uděláme později, abychom

7) Tato volná filmová adaptace Shakespearova *Jindřicha IV.* dostala titul *Filmfalstaff*. Literární scénář poslední společné verze (celkově čtvrté) Wericha a Jasného pochází z dubna 1965 (Filmové studio Barrandov, tvůrčí skupina Erich Švabík – Jan Procházka a Ladislav Novotný – Bedřich Kubala, č. 768 – 65, 82 obrazů, 163 stran, cyklostyl; uloženo v osobním archivu V. J.; v knihovně NFA se nachází 2. verze z prosince 1964). Jasný posléze napsal ještě jednu verzi samostatně: „Byla to verze poslední, velmi filmová a s vizemi. Pro Jana Wericha nepřijatelná. A tudíž jsme se na tomhle rozešli“. *Filmfalstaff* mohl být unikátní hereckým obsazením: Jan Werich jako *Falstaff*, Jiří Voskovec jako *Shakespeare* (Voskovec, který po komunistickém převratu odešel do amerického exilu, přiletěl i na osobní setkání s Werichem a Jasným do Vídně). Mimochodem, nápad na obnovení legendární dvojice V & W měl Jasný již dříve, jak dokládá poznámka k pracovnímu titulu *Poslední člověk*: „Přepsat na Voskovce a Wericha. Jeden je na zemi, druhý přiletět z jiné planety“ (FN: 4. 11. 1963). Srov. též V. J a s n ý, *Život a film*, s. 32.

ILUMINACE

Jiří Voráč: Nerealizovaný scénář Vojtěcha Jasného





Princip narůstání červené barevné skvrny (oka) od malého bodu až po makrodetail, kdy „převládne rudé oko celé pole obrazu. Snad jít v barvě do důsledku: vytvořit si dimenzi, svět zvláštní, kde je realita i kreslený film, a to kombinovat. To magické oko do ‚Kominíka‘.“

Skica z bloku „Muž s křídly“. Ukázka koncepce „barevného stylu“, který Jasný definuje „pohybem, proměnou a kompozicí barev“, ve vizi vesmírného světa

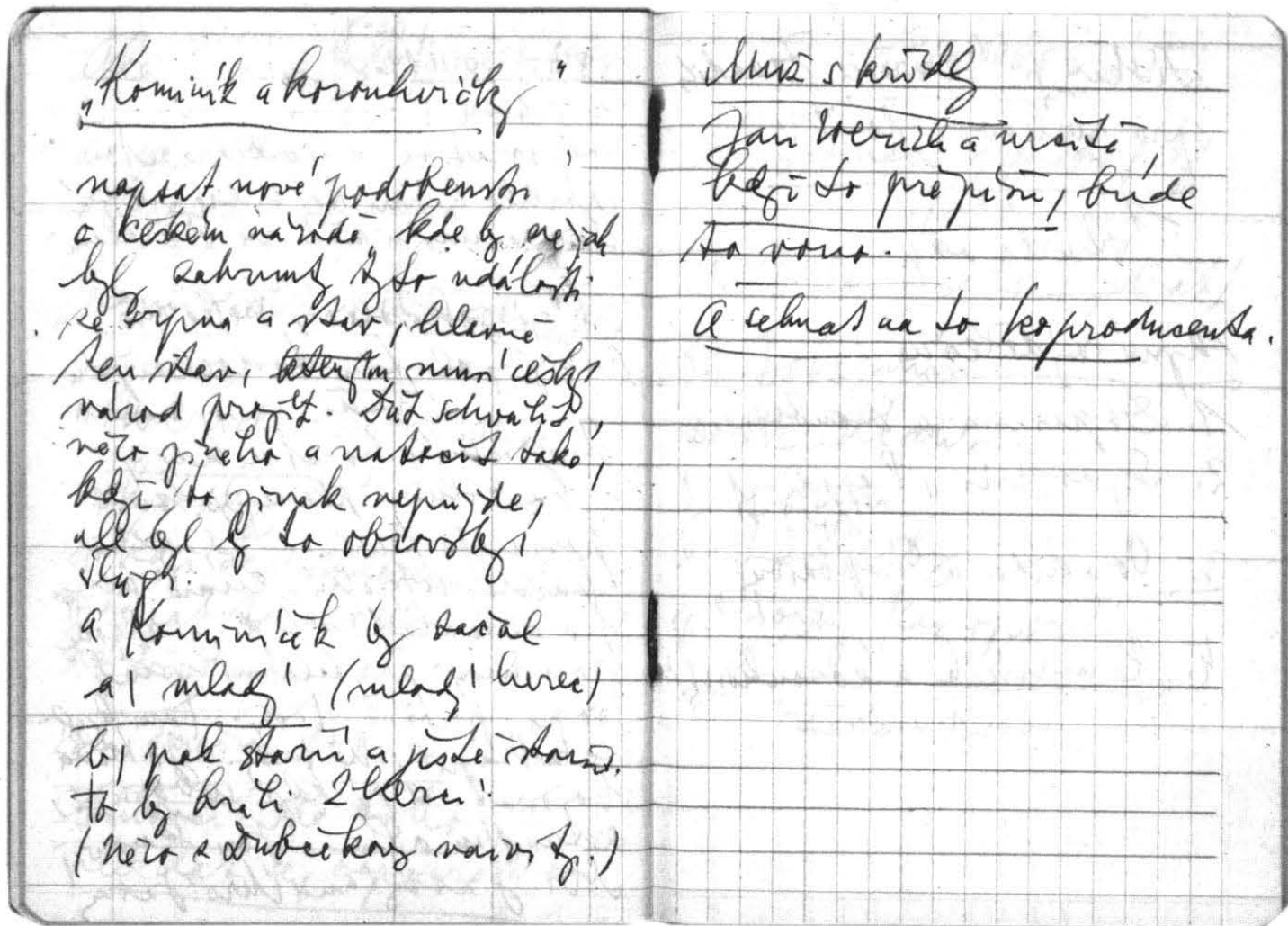
Foto archiv

hned neopakovali muzikální komedii, jakou je Kocour. ‘ Už jsme se k tomu ale nevrátili. Jednak jsem v té době měl dost jiné práce, jednak také proto, že Werich poté, co jsme se nepohodli nad Filmfalstaffem, odmítl zase dělat Kominíka. ‘

2. Kominíček

Vojtěch Jasný se k projektu vrátil v roce 1968, kdy se v jeho „Filmovém notesu“ objevují poznámky k aktualizované verzi. Tyto pracovní zápisky výstižně zračí, jak dobová společenská atmosféra s její drastickou změnou po srpnové okupaci bezprostředně ovlivnila vývoj námětu.

Na jaře 1968, v euforickém čase po nástupu Alexandra Dubčeka, Jasný uvažoval o satíře na korouhvičky, kteří se bezostyšně přidali k liberalizačnímu procesu: „Napsat scénář v nové verzi, bez létání. Vymění se dvakrát vedení a korouhvičkové stále v síle. Toto vzhledem k událostem a lidem nyní by sedlo.“ O několik stran dále stojí: „Korouhvičky: cinébalet i tragikomedie s muzikálem. Tři stupně: I. Doba hororu, II. Doba ulehčení, III. A po době obrody“ (FN: 23. 2. 1968 – 27. 6. 1968, cit. zápisy nedatovány). V názvu třetí kapitoly lze nalézt temnou předzvěst věcí příštích, která se záhy naplnila.



„Filmový notes“, 30. 11. 1968: Pookupační deprese vyvolala potřebu „napsat nové podobeství o českém národě“. Dramatickou změnu poměrů dokládá i jedinečná poznámka o taktickém „blufu“, jak prosadit realizaci filmu navzdory cenzuře

Foto archiv

Do Kominického
 dať Husaka
 v podobě Houšera.

První:

Houšera, kdopak
 si uasere...

vytvořit technický
 lidem!

Thyrt mavek
 a rrtm

mladi's Gparami:
 words soch shk.

„Filmový notes“, září 1970: nápady do Kominického

Foto archiv

Úvod ke „Kominíčce“

, Za svých časů byly
pohadky o elfech a
dobrych čarodějích o Alaupeku
Houčovi, Karpáčovi,
Petrusku. To se je
pohádka o dělné době
kterou řížeme. O její
dobru a elu, i když se jí
nevěříme.

Jestliže se dočkáme dusivých
vládních a velmožů,
převládání a partakřiviny,
pak se tak může stát
prospěch od svého alegorie
nem daleko
ke slanečnicku.

Salzburg 11. 9. 1970

— 15. 10. 1970

V. J.



„Motýlí žena“ aneb „Svět za duhou“: záběr z natáčení filmu *Velká země malých* (*The Great Land of Small*, 1987) na stadionu Světového výstaviště v Montrealu

Foto archiv

Po vojenské intervenci nastala situace již zcela jiná: „Napsat to na dnešní dobu. Zaútočit. Nevzdat se a neposrat. [...] Podobenství o českém národě, kde by nějak byly zahrnuty tyto události ze srpna a stav, hlavně ten stav, kterým musí český národ projít.“ V postavě Kominíčka se potom mělo objevit „něco z Dubčekovy naivity“ (FN: 30. 11. 1968).

Tamtéž je naznačen pozoruhodný taktický manévr, jak dosáhnout realizace: „Dát schválit něco jiného a natočit také, když to jinak nepůjde, ale byl by to obrovský bluf“ (FN: 30. 11. 1968).

Treatment *Kominíčka* nakonec vznikl až v říjnu a listopadu 1970 v Salzburgu, kam se Jasný uchýlil v létě toho roku do exilu. Tento projekt si předsevzal jako svůj první a nejdůležitější úkol, kterým se cítil být povinován své znevolněné vlasti. Bezprostřední zkušenost z okupace a nastupující normalizace vedla k radikální transformaci původního konceptu. *Kominík* byl v roce 1963 koncipován jako poetisticky hravá (až clairovsky rozverná) romance o čase naděje. Vpád dějin však proměnil *Kominíčka* v baladu z času beznaděje. Příznačně se to projevilo již v kapitole „Let do minulosti“: v *Kominíkovi* je vtipným výletem do české mytologie (Muž s křídly tu rozmlouvá s praotcem Čechem a Kominík se pomiluje s Kazi, která ještě nepoznala Bivoje), v *Kominíčkovi* se stane apokalyptickou zprávou o dějinách plných krve a násilí. *Kominíček* se tedy posunul od „pohádkové sci-fi“ ke kritické politické kronice, jejíž těžiště představují události z let 1968 až 1970. Druhá polovina scénáře tak reflektuje dramatický společenský vývoj období tzv. Pražského jara, srpnové okupace a nastupující normalizace (viz kapitoly VI – IX), přičemž nejrozsáhlejší jsou části „Okupace“ a „Normalizace“.



*Vojtěch Jasný na farmě u svého kanadského producenta Rocka Demerse
(Valcourt, Quebec, 1987) v době, kdy natáčeli pohádkovou sci-fi s létajícími postavami
Velká země malých (The Great Land of Small)*

Foto archiv

Během psaní si Jasný například poznamenal: „Do Kominíčka dát Husáka v podobě housera a píseň *Housere, housere, kdopak ti nasere*...“ (FN: 1. 8. 1970 – 4. 10. 1970 cit. zápis nedatován). Obraz Husáka jako housera sice ve scénáři nakonec není, nicméně řada postav nese typologické charakteristiky odkazující ke skutečným protagonistům tehdejší politické scény. Metoda konstrukce postav a dějů podle reálných předobrazů nebyla v Jasného díle novinkou, v tomto případě však poprvé pracoval s veřejně známými objekty.

Zmíněný Gustáv Husák tak sloužil vzorem pro Muže v Černém, šedé to eminence, který je popsán jako někdejší politický vězeň, pragmatický příznivec liberalizace a posléze poslušný normalizátor. Licoměrný kolaborant Byros, který tak „dobře hrál roli Jidáše“, tu zastupuje prototyp, který v reálu zosobnil Vasil Biľak. Démonický imperátor s „hustě rostlými brvami“, jinak též „První Tajemník Největších Bratří“, tož karikatura sovětského diktátora a okupanta Leonida Brežněva. V příběhu bezelstné postavy Kominíčka se zase zračí reformní úděl Alexandra Dubčeka. A Tuleň, konkrétně v pasáži vnuceného jednání s okupanty v „hlavním městě velmoci“, odkazuje k Františku Krieglovi, který jako jediný z československé delegace nepodepsal sovětský diktát, tzv. moskevský protokol.

Obdobně byl například do kapitoly Apokalypsa (II) vložen odkaz k vraždám bratrů Kennedyových a Jana Masaryka. V kapitole o normalizaci (IX) se objevuje „hořící lidský protest“ Jana Palacha a Jana Zajíce. V kapitole IV je potom popsán trik s létáním, který měl v režii ministerstva vnitra dokázat, že létat umí i soudruh Korouhvička: technická konstrukce i propagandistická funkce tohoto monstrózního podvodu upomíná na tzv. čišoňský zázrak z roku 1949, který se stal záminkou k pogromu na katolickou církev.

Jakkoli lze text číst jako politickou kroniku, obraz dějinné epochy směřuje k alegorii o archetypickém konfliktu dobra a zla, který, podobně jako v báchorkách, ústí v nadějný konec. Stejně jako do epilogu VŠECH DOBRÝCH RODÁKŮ vložil autor jasnozřivou předzvěst rozluky (exilu), epilog *Kominíčka* zase předvídá pozitivní změnu poměrů, návrat a shledání.

Vojtěch Jasný se snažil prosadit realizaci postupně v několika produkcích v Rakousku, Německu, Chorvatsku a také v USA prostřednictvím Kirka Douglase (s nímž se spřátelil již v šedesátých letech); jednou z variant bylo též obsazení Douglase do role Muže s křídly. Nejdále pokročila jednání s pařížskou firmou Gray Film; producent Louis Dolivet sledoval již zrod scénáře a zasloužil se o potlačení „reportáže politické“ ve prospěch „tragedie našeho století“, kterou „Československo nejvíce charakterizuje“ (FN: 21. a 23. 10. 1970).

Po zhruba ročním intenzivním, leč bezvýsledném úsilí začal Jasný pomýšlet i na alternativní podobu televizní či divadelní. Žádná z možností však nebyla nakonec završena.⁸⁾

Alespoň rámcovou představu o filmu si lze učinit podle řady realizačních poznámek. Jako stěžejní se jeví koncepce „barevného stylu“,⁹⁾ která je manifestována v treatmentu odlišným grafickým psaním příslušných barevných pojmů. Ve „Filmových notesech“ potom mj. nalezneme:

„Výtvarná inspirace: *El Greco, Lucas Cranach, obraz stylizovat dle létajících v oblacích religiózních obrazů. Také čochou roztáhnout figury jako u El Greca*“ (FN: 10. 10. 1970).

„Nechat pozvat Havelku a Wericha do Paříže či Zagrebu na jednání“¹⁰⁾ (FN: 23. 11. 1970).

„Kamera: *Igor Luther nebo Walter Lassally*“¹¹⁾ (FN: 27. 12. 1970).

„Získat akrobaty, cirkusáky, gymnasty, parašutisty. Všichni, kteří ovládají vzduch a prostor. Udělat to věrně“ (FN: 27. 12. 1970).

„Krajiny kosmické: *inspirace od Maxe Ernsta; Vasarely – barevné hry a kompozice*“ (FN: 11. 2. 1971).

„Nafilmovat *hodně ptáků, stromů ve větru, plachtařů, vítr, mraky, parašutisty*“ (FN: 10. 6. 1971).
Lokace: „*Vídeň nebo Zagreb*“ (FN: 17. 4. 1971).

Jiří Voráč

Použité prameny:

Filmové notesy (z období 1960 – 1985; osobní archiv V. J.)

Fotografie (osobní archiv V. J.)

The Kids (treatment, 1984; osobní archiv V. J.)

Kominíček a korouhvičky (2. verze, treatment, 1970; osobní archiv V. J.)

Kominík a korouhvičky (1. verze, literární scénář, 1963; NFA)

Rozhovor editora s Vojtěchem Jasným (série rozhovorů se uskutečnila na jaře 1999)

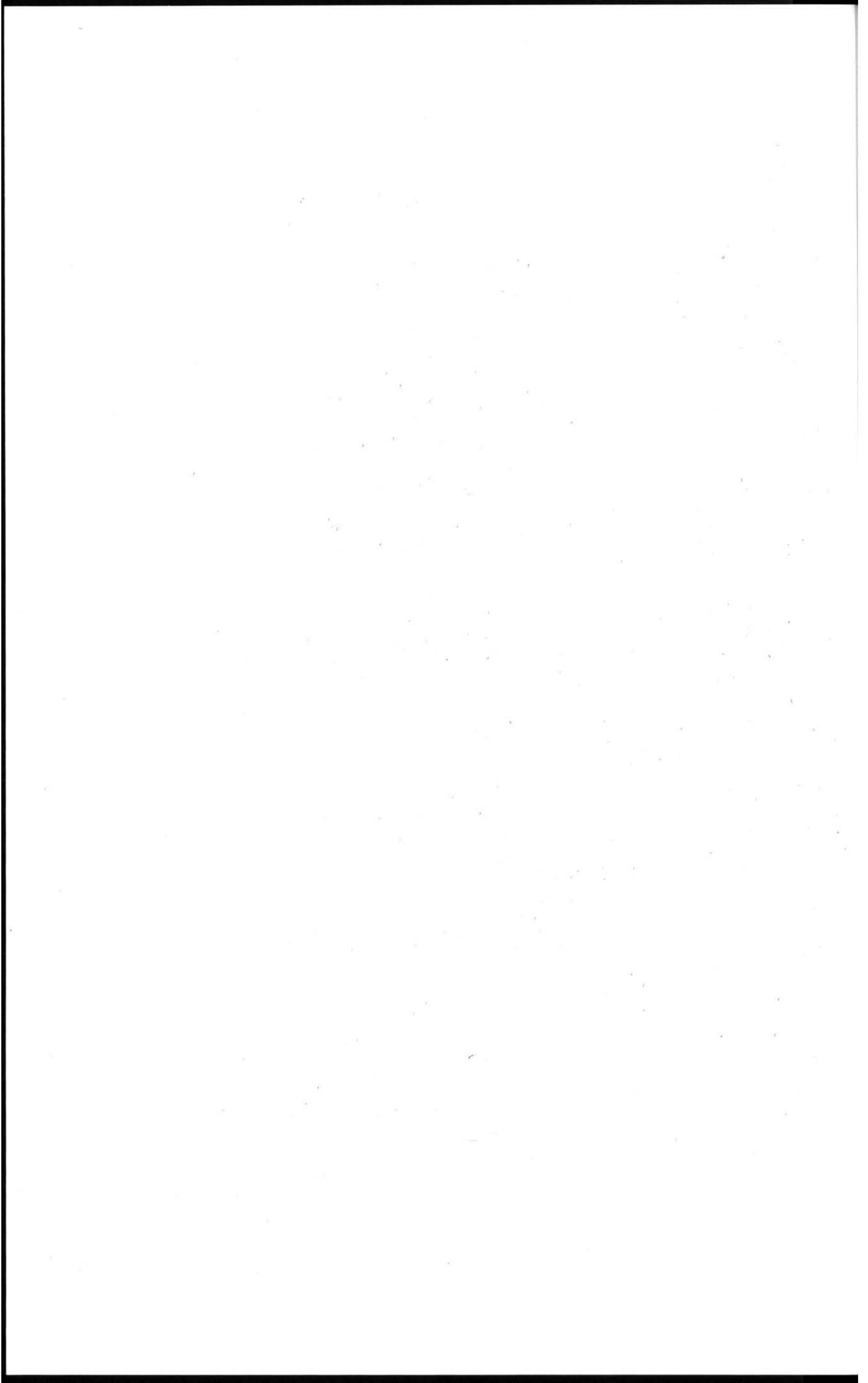
Skicáře – blok „Muž s křídly“ (1969; osobní archiv V. J.)

8) Srov. tamtéž, s. 36.

9) Srov. tamtéž, s. 125.

10) Svatopluk Havelka komponoval hudbu ke všem českým filmům Vojtěcha Jasného (vyjma *PROCESÍ K PANENCE*).

11) S Lutherem, který po roce 1968 emigroval ze Slovenska do Západního Německa, spolupracoval Jasný například na filmech *MAJÁK* (*DER LEUCHTTURM*; SRN, 1972) a *NÁVRAT* (*RÜCKKEHR*; Rakousko, 1977). Němec Lassally snímal Jasného filmy *ANSICHTEN EINES CLOWNS* (*KLAUNOVY NÁZORY*; SRN, 1975) a *POKUS O ÚTĚK* (*FLUCHVERSUCH*; Rakousko – SRN, 1976).



KOMINÍČEK A KOROUHVIČKY

*Komedie, tragedie, muzikál a filmový balet
(Treatment, 2. verze, říjen – listopad 1970)*

Vojtěch Jasný

I. Láska a zklamání

Toto je příběh mladého muže, který netušil, jaké síly v něm dřímou. Pracoval jako kominík, vymetal velkými štětkami komíny na střechách domů a také čistil kamna, aby si přivydělal. Žil skrovně se svou matkou.

Jednoho rána se však všechno změnilo. Foukal silný vítr a byl zamračený podzimní den.

Kominíček jel do práce tramvají a tehdy poprvé spatřil Dívku v Bílém a od té chvíle myslel jen na ni.

Ale než se stačil protlačit přečpanou tramvají k východu, zmizela mu v davu. Marně za ní běžel, nenašel ji. Jen sazemi pár lidí umazal.

Smutný vystoupil na střechy města, aby začal svou práci a vymetal ČERNÉ saze, které létají ve větru. A přitom spatřil něco velice zajímavého. Bylo to ještě brzo ráno. Na velké ploše střechy, kde pracoval, bylo hodně komínů a na nich plno větrných korouhviček. Najednou se tu jako na hřišti začali objevovat lidé s podivnými větrníčky, točícími se ve větru, jak je známe co hračky pro děti prodávané na poutích.

Lidičkové s korouhvičkami, vrtulkami a větrnými kohouty. Jejich počínání bylo podivné. Každý, ať muž či žena, nastavil svoji korouhvičku do větru, zachytil jeho směr a v tom směru pak konal podivnou gymnastiku, až balet, připomínající stará čínská dechová cvičení. Byl to vlastně jakýsi tanec.

Ale zřejmě musel mít jakýsi účel. Korouhvičkové, říkejme jim tak, kteří ten tanec ve větru provozovali, byli oblečení v barvách střech, aby se od prostředí příliš nelišili.

Vikýřem vykročil na střechu postarší muž s bíbrem a v každé ruce nesl spoustu korouhviček. Nově příchozí korouhvičkové si je brali a rozcvičovali se ve větru. Zřejmě tu měl ten vousáč funkci jakéhosi zřízence. Říkejme mu Muž s křídly.

ČERNÝ
kominík

ŠEDÉ barvy
podzimu
PESTRÉ listí
stromů

Dívka v BÍLÉM
ČERNOŠEDÝ
dav

Hudba
k chytání větru

Oblečení
korouhvičků:
ŠEDÁ,
HNĚDÁ,
ČERNÁ

BÍLÁ
ŠARLACHOVÁ

Muž s křídly si všimnul Kominíčka a zeptal se ho, je-li tu poprvé a zda chce také chytat vítr. Kominíček mu ukázal své kominické nářadí. Muž s křídly kývnul a vysvětlil mu podivné počínání těch lidiček.

Chytají vítr, který vane z nejmocnějších míst. Chytí se vždy toho nejmocnějšího, když třeba největší potentát kýchne, a jeho větru se pak drží, dokud nezafouká jiný a ještě silnější vítr. Tak se potom nenarazí. Jinak to zřejmě nejde v tak proměnlivém politickém klimatu tohoto státu.

Kominíček mu se zájmem naslouchal, když tu spatřil vcházeti na střechu Dívku v Bílém. Doprovázela muže s velkou šálou kardinálské, šarlachové barvy.

Ten muž byl soudruh Korouhvička a ona byla jeho sekretářkou. Kominíček z ní nemohl oči spustit. Měl oči jen pro ni a ani neslyšel, co mu Muž s křídly povídal. Jeho hovor mu zněl jako hlas přes vodu. Muž s křídly pravil, že ten se šarlachovou šálou je Korouhvička a vrchní kápo nad všemi korouhvičky, co chytají vítr.

Když Korouhvička uviděl ČERNÉHO kominíčka, vykázal jej ze střechy a povelom zahájil cvičení lidí chytajících vítr.

Muž s křídly pozval k sobě Kominíčka a zavedl ho světlíkem do své mansardy v podkroví, kde se Kominíčkovi objevil svět ještě podivnější. Na stěnách visely nákresy lidí s připevněnými křídly, výpočty a tvary křídel a potom křídla samotná, zažloutlé výstřižky ze starých časopisů, vlastní malby Muže s křídly v několika barvách: ORANŽOVÉ, ŠEDÉ, ČERNÉ, ČERVENÉ A ŽLUTÉ.

To všechno shromažďoval Muž s křídly zřejmě po celý život. Vyprávěl o své touze a vynálezu spočívajícím ve svalomotorovém létání. Visel tu také portrét Leonarda da Vinci i obraz Ikara a nechyběl ani Ježíš Kristus, když se po ukřížování vznesl do nebe. Byla to kopie staré jugoslávské ikony.

Muž s křídly pravil, že to kdysi začali Daidalos s Íkarem, potom se tím zabýval mimo jiné také Leonardo da Vinci, Francouz Glanville někdy kolem 1644, po něm Borellius, také Čech Kadeřávek do toho fušoval v minulém století, nakonec Němec Lilienthal. Moderní aerodynamické výzkumy ukázaly, že větší zvířata, například kůň, létat svalomotoricky nemohou, o lvu to není tak jasné, ale pes může, opičák ještě lépe. Člověk sice jen taktak, ale přece jen! A to je právě ono, co ho tak dráždí.

ČERNÝ ochočený havraň sedl pošetilemu vynálezci na rameno. Muž s křídly změřil Kominíčka pronikavým pohledem od hlavy až k patě a prohlásil, že by mohl výtečně svalomotorově létat. On sám se vznesl, ale žel jen dvě, tři pídě, nic víc. Potom vybral Muž s křídly jedna křídla a začal je připevňovat Kominíčkovi na paže a záda. Kominíček právě hleděl světlíkem na střechu, kde cvičila ladnými i když ledabylymi pohyby Dívka v BÍLÉM.

ČERNÁ a BÍLÁ

Když si všimla jeho pohledu, usmála se na něj a Kominíček byl štěstím celý bez sebe, takže si ani nevšiml pořádně, že mu byla připevněna křídla. Zamával jimi a vznesl se až ke stropu. A už se hrnul otevřeným světlíkem ven, jako mladý pes, který dlouho nebyl venku.

Muž s křídly se ho snažil zadržet za šos, ale kdepak! Už byl Kominíček i s křídly venku a za chvíli mu zmizel z dohledu.

Muž s křídly si stoupl na židli a vystrčil hlavu vikýřem. Nejdříve zavřel oči a ještě si zacpal uši. Když oči znovu otevřel, uviděl zázrak: ČERNÝ Kominíček se vznášel nad střechou a lítal nad Dívkou v Bílém.

Lidé na ulici a na náměstí se začali sbíhat a hleděli na létající ČERNÉ zjevení.

Muž, který se právě chystal na půdě oběsit, věšení nechal, sundal si oprátku z krku a začal se křížovat a modlit.

Varhaník běžel do kostela a spustil na kůru andělský chorál.

A Kominíček, vznášející se nad korouhvičkami a Dívkou v Bílém, se dal do zpěvu.

Dívka v Bílém jeho zpěv opětovala.

Varhaník jim k tomu hrál na varhany.

Tak vznikla velká láska.

Kominíček a Dívka v Bílém prožívali krásné chvíle, když padal BÍLÝ sníh.

Vodili se za ruce, splývali spolu v tanci.

Až se vzali a byla velká svatba.

BÍLÁ nevěsta a ČERNÝ ženich a ČERNÍ kominíci stáli špalírem u staré radnice a sborem pěli o štěstí.

Potom Dívka v Bílém rozhodla, že čarovných schopností jejího muže musí být využito nejen pro jejich lásku, ale i pro slávu a peníze. Za tím vším stál organizačně Korouhvička a za ním zase ŠEDĚ oblečený muž s brýlemi a bříškem, Byros, člověk všemi mastmi mazaný. V neděli měl Kominíček vzlétnout před početnými davy, vládními potentáty, televizí, fotoreportéry, filmaři a novináři.

Rozepjal křídla filmován ze všech stran. Dívka v Bílém mu fandila, držela oba palce před fotografy a pózovala s ústy pootevřenými vzrušením.

Kominíček se rozběhnul, ale zastavil se na kraji střechy a vrátil se. Davy zašuměly. Potom teprve se odvážil, povzbuzován Dívkou v Bílém, ke skoku. Všichni čekali, jak se vznese, ale místo toho spadl

ČERNÁ a BÍLÁ

Varhanní
koncert

Zpěv Kominíčka

Zpěv Dívky
v Bílém

BÍLÁ a ČERNÁ
v pohybu

BÍLÁ

ČERNÁ
Sborový zpěv
Kominíci by
mohli zpívat:
Nad městem
letěla kráva, na
střeše cvrlikal
slon, koza je
překrásné
zvíře, slepička
snesla citron...

jako hruška. Padal z pavlače na pavlač, kde hospodyňky sušily prádlo, zachytával se prostěradel, spodního prádla, nočních košil, šňůr na prádlo, až dopadl do necek plných vody. Žuchnulo to, křídla se už dávno zlomila a bylo po létání i slávě. Kominíček lezl z necek a sundával ze sebe části mokrého prádla.

A bylo nejen po slávě, ale i lásce.

BÉŽOVÝ Fešák

Kominíček vymetající komíny a věčně od sazí časem omrzel Dívku v Bílém. Našla si Fešáka, který se odíval BÉŽOVĚ.

Ale Kominíček nic netušil a stále Dívku v Bílém miloval. A také netušil, kolik ještě vzestupů a pádů bude mu zažít. Jen Muž s křídly vídal ze střež její zálety, ale neříkal nic.

Až jednou, když Kominíček přiběhl vesele vymetat komíny, rozhodl se Muž s křídly, že mu řekne celou pravdu. Právě chtěl vyzkoušet nově zkonstruovaná křídla a havran mu krákorál na rameně, když znovu spatřil dole v parku Dívku v Bílém s Fešákem.

Muž s křídly se zeptal havrana:

„Dnes je smutný. Řekneme mu to?“

Ale havran neodpovídá.

Muž s křídly přistoupí pomalu ke Kominíčkovu.

„Chceš pravdu?“

Kominíček přikývne, i když neví, oč se jedná.

„A chceš také štěstí?“

Kominíček opět kývne.

Muž s křídly vyřkne dilema:

„A chceš pravdu nebo štěstí?“

Kominíček vytáhne udiveně koště z komína:

„Samozřejmě, že oboje.“

Muž s křídly se podrbe za křídlem:

„Obé nejde. Rozhodni se pro jedno.“

A Kominíček se rozhodnul:

„Pak radši pravdu.“

Muž s křídly:

„Opravdu?“

Kominíček kývne.

Tak ho tedy Muž s křídly vezme smutně za rameno a vede na okraj střechy. Stojí tu oba nad propastí.

„Dívej se, hled!“ – ukáže dolů.

Kominíček hledí, ale nic nevidí.

Vidí krásu města, hrající si děti, milence, život. Svou ženu s Fešákem považuje také za nějaké milence. Pohlédne na Muže s křídly a praví:

„Co má být?“

Muž s křídly:

„Dobře se dívej! Co vidíš?“

Kominíček:

„Dětičky, milence, život je krásný.“

Muž s křídly:

„To bych netvrdil – bejt na tvým místě. Lidi nejsou zrovna moc hodní. – Jen se podívej!“

A tu Muž s křídly ukázal rukou prudce dolů a tam Kominíček konečně spatřil svou ženu, která v opuštěné zahradě bývalého kláštera právě prožívala svoji další milostnou scénu.

Bylo to, jako by někdo neviditelný praštil Kominíčka palicí po hlavě. Až se mu před očima zajiskřilo, ale když jiskry zmizely, stejně neviděl nic jiného, než nevěru své ženy.

Bez rozmyšlení se vrhnul dolů, aby skončil se vším. Ale Muž s křídly jej zadržel a tím mu zachránil život. Kominíček prudce mrštil koštětem dolů. To padalo, odrazilo se od země.

Muž s křídly pevně držel Kominíčka a pravil:

„Tak vidíš, troubo. Hele, tady máš křídla, ty osle dobrý, udělej to pro mě. Udělej něco pro můj vynález a leť.“

Kominíček se vzpamatoval. Žena dole odběhla od Fešáka a viděla, jak si Kominíček připíná křídla. Volala:

„Kominíčku, neskákej, prosím! Zabiješ se!“

Dole se shlukovali lidé. Všichni hleděli nahoru. Kominíček nastavil ruce k letu a starý vynálezce a pošetilec mu připevnil křídla. Diváků přibývalo. Když byla křídla připevněna, Kominíček jimi prudce zamával. Vypadal jako démon. Už to nebyl ten naivní hoch. Žena dole šílěla. A Kominíček skočil. Ale nebyl to volný pád. Byl to let!

Muž s křídly chtěl volat, ale slzy dojetí mu vzaly řeč. A opravdu, Kominíček letěl, až se lidem tajil dech. I jeho ženě. Zástupy hleděly. Tramvaje zůstaly stát, auta začala brzdit. Provoz váznul, všichni hleděli k nebi, kde mezi věžemi a komíny letěl Kominíček s křídly.

Letěl a kroužil, vlastně tančil, jako by se osvobodil.

A potom se spustil dolů. Nalétával na svou ženu. Ta s úlekem odskočila, ale on proletěl kolem ní a letěl dál. Dívka v Bílém se za ním rozběhla, volala:

„Kominíčku, Kominíčku, neopouštěj mě! Už budu tvoje, jenom tvoje!“

Pokusila se zpívat, aby ho přivolala.

Ale marně. Kominíček se vzdaloval. Už se ani neohlédl. Jako by byl v jiném světě a cítil už docela něco jiného. Dívka v Bílém za ním běžela a zpívala, až byla na konci svých sil, padla na zem a plakala. Zvedla tvář k nebi a hleděla za Kominíčkem, který překročil zákony přitažlivosti zemské a stal se už definitivně lidským ptákem.

Do ulic vyjel zpravodajský film, televize, reportéři, rozhlas. Také matka Kulička hledí k nebi a šeptá si něco pro sebe užasle. A reportéři fotografují a kameramani filmují, protože to tu ještě nebylo, aby někdo létal vlastní silou.

Zpěv Dívky
v Bílém

Na střeše u Muže s křídly se tísní reportéři všeho druhu, fotografují a strkají mu pod nos mikrofon, chtějí interview.

„Jak je možné, že letí?“ – ptají se.

Ale Muž s křídly není schopen ani slova, slzí a nabírá moldánky jako malý kluk.

Korouhvičkové se k němu tlačí, odhazují korouhvičky. A řítí se sem také pan Korouhvička, prodere se davem a žadoní:

„Vzácný muži, vyrobte mi také křídla. Jen jedna křídla! Jen od vás. Také bych chtěl létat. Také chci být slavný!“

Ostatní korouhvičkové volají:

„Dejte nám křídla! Dejte nám křídla! My taky! My taky!“

Avšak Muž s křídly praví:

„Nelze dát křídla tomu, kdo je nemá.“

Ale oni to nechápou.

A Kominíček letí nad městem, jako létají ptáci. Muž s křídly na střeše domu a matka Kulička v okně továrny vidí, kterak nějaký obrovský vítr a velký mrak odnášejí Kominíčka stále výš. Vidí to také Dívka v Bílém a je tím otřesena, ale také silný vítr s ní třese. Muž s křídly se vzpamatoval a chystá se promluvit. Fotoaparáty, mikrofony a kamery se na něj zaměřily. Ale on nepromluví a odběhne do světlíku.

Když se objevil na střeše znovu, byl okřídlen. Všichni strnuli. Najednou bylo strašné ticho, jen vítr kvílel. Muž s křídly odešel na okraj střechy. Rozepjal křídla a pak skočil. Zmizel. Ozvaly se výkřiky slabých žen. Ale za chvíli se Muž s křídly objevil a letěl jakýmsi hupkavým letem. Ba dokonce stoupal. Velký mrak se k němu přiblížil, jako by mu šel na pomoc. Začal se točit a měnil barvy spektra, až se proměnil v jakési Boží oko, zabalil a pohltil Muže s křídly a unášel ho za Kominíčkem.

Muž s křídly začal zpívat o tom, že už zná tajemství letu vlastní silou.

Ale jeho hlas odnášel vítr, a zpěv Muže s křídly dozníval se zpěvem Dívky v Bílém, kterou se Fešák snažil těšit také zpěvem.

A Kominíček? Ten byl už úplně sám, odloučen od všech. Spektrální mračno kolem něj vytvořilo kouli, ve které seděl jako kosmonaut v kabině vzdušného korábu. Koule se otáčela stále rychleji, až se pohybem proměnila v rozmazaný kotouč. A ten mizel v naprostém neznámu...

Zpěv Muže
s křídly

Trojzpěv: Muž
s křídly, Dívka
v Bílém a Fešák

II. Let do minulosti, Apokalypsa

Jak známo, všechno, co se kdy na téhle zemi stalo, odletělo jako odraz do vesmíru a někde se tam vlní a vibruje. Takže se ví o nás všechno, jen by bylo zapotřebí superdokonalých zařízení, která by to z kosmu přenášela k nám na televizní obrazovky.

Tak bychom mohli vidět minulost naprosto autenticky, třeba části života Napoleonova, Stalinova či Alexandra Velikého. Ale zatím to není možné nám, ale oko BOŽÍ jistě všechno vidí.

Co však zatím není možné nám, mohli poznat alespoň dva smrtelníci, Kominíček a Muž s křídly, nesení velikýma Božíma očima. Potkali se v neznámém prostoru a letěli zabalení jako v kapsli astronautově a bylo jim poznati leccos z minulosti světa i sebe.

(Dalo by se to přirovnat k vyvolávání duchů na spiritistické seanci, kdy se dá v otázkách skákat z dávné minulosti do nejmodernější přítomnosti nebo budoucnosti.)

A protože to bylo velmi rychlé a převládala hrůza i krev, byla to spíše Apokalypsa.

V té Apokalypse viděli hodně krve.

Pro inspiraci se podíváme do historie a encyklopedie lidstva, do historie malířství.

Vražda mladého presidenta a jeho bratra v demokracii.

Politické absurdní procesy v zemích socialismu.

Vraždy v zemích, kde vládou pouze generálové.

Svržení ministra zahraničí malé země z pátého patra paláce.

Stalin, Hitler a válka.

Císařové a války.

Napoleon a jeho doba.

Revoluce různých dob.

Popravy na guillotině.

Všechny finesy vraždění v královských rodinách, což je také Shakespeare a jeho dílo.

Pády tyranů, potom jejich sláva (letíme nazpět), až nakonec čas, kdy byl tyran ještě růžovoučkým pacholátkem.

Nesmí chybět Leonardo da Vinci a jeho vynálezy sahající hluboko až za naši dobu.

Ani Ježíš Kristus a po něm výjevy z Bible.

Naši vzduchoplavci potkají také Daidala a Ikara.

(Viz Ovidius, Metamorphoses VIII., verš 183–235, Daidalos a Íkaros.)

A nebudou chybět ani další potřebné výjevy z Mytologie.

Ale nakonec byli oba živí smrtelníci rádi, když je Boží oči na chvíli vypustily na obláčky a dopadli rovnou do vozu Faethónovi, který je povozil v kočáře taženém ohnivými koni.

(Technicky: kočár a koně snímat přes oheň před kamerou.)

A potom se zase objevily Boží oči hrající všemi barvami a vzaly je a letěli do nějaké jiné dimenze, kde byly bytosti co barevné skvrny, pohybující se blaženě na hudbu sfér.

Možná to byly zde dočasně deponované duše zemřelých.

A potom se zase letělo do jiného světa nebo dimeze, kde žily nebo lépe existovaly malé bytostičky, jako vodníčkové.

BAREVNÉ
SPECTRUM

BARVA KRVE

BARVA OHNĚ

VŠECHNY
BAREVNÉ
ODSTÍNY

BRČÁLOVĚ
ZELENÁ

(Dali by se udělat jednoduše: gumové oblečky nebo z plastiku obléknout dětem, psíkům a opičkám.)

A potom strašně rychlý pohyb a letělo se do budoucnosti, ale když se začaly objevovat děti rozené v kyvetách, atomové rakety a jejich výbuchy, doprovázené řečmi řečníků o míru – rusky, anglicky, čínsky, arabsky, francouzsky, hebrejsky..., ale ti řečníci jsou už roboti, kybernetické stroje – tehdy si oba vzduchoplavci zapali oči a volali, že chtějí domů!

A tak je Boží oči vypustily nad malou planétkou jménem Země, zrovna v místech, kde už byl vzduch a kde se kdysi narodili. Tak mohli letět dolů klouzavým letem.

III. Návrat na pevnou zem

Když se vrátili do hlavního města své země a kroužili nad ním, mysleli, že způsobí rozruch. Ale nic takového.

Bylo zamračeno, že ani nikoho nenapadlo se podívat k nebi. Lidé měli jiné starosti než se dívat Pánubohu do oken a lelkovat. Naopak, věšeli hlavy, stáli ve frontách před obchody, všude byl prach a šed.

ŠEDÁ

Lidé byli neustále otravováni soustavnými politickými řečmi z populárních tlapkačů a také výfuky smradlavých nákladňáků a vojenských aut.

A tak přistáli ti dva velcí letci vlastní silou mezi sochami svatých a andělů na starobylém mostě a ze žalu a také ze zklamání, ale také z radosti, že jsou zase doma, začali střídavě plakat i smát se. Muž s křídly sejmul klobouk z hlavy, aby si utřel zpcené čelo. Ale kolemjdoucí mysleli, že ti dva podivní muži jsou žebráci a vagabundi, i házeli jim do klobouků mince. A když se ti dva vznesli do vzduchu jako ptáci, padali lidé tvářemi do prachu, spínali ruce a modlili se, neboť mysleli, že jsou to andělé. A prosili je za odpouštění, že pod „zlým politickým nátlakem“ zavrhl Boha a dali se na nevěrectví a atheismus. A jak se Muž s křídly a Kominíček procházeli po městě, tak se také šířilo modlení všeho lidu metropole, šeptem i nahlas.

Hlasy modlení
narůstají,
šeptání je stále
silnější

Ale mnozí se už modlit zapomněli.

Lavina modlení však brzy neušla všudypřítomné tajné policii a tak najednou čtyři ŠEDÍ muži obklopili Muže s křídly a Kominíčka, pevně je čapli, zkroutili jim dovedně ruce dozadu a nacpali je do auta i s křídly.

ŠEDÁ

Když je vyvedli na nádvoří velké ŠEDÉ věznice, podařilo se Muži s křídly dovedným trikem odpoutat jejich pozornost a frnk! A už byli oba ve vzduchu.

Tajní fízlové se je pokoušeli chytit za nohy, ale oni kolem sebe kopali a tak jim unikli. Tajní po nich chtěli nejdříve střílet, ale ten nejvyšší hodností, ale nejmenší figurou z nich, to zakázal.

Honem to utíkal hlásit svému nadřízenému. Nadřízený telefonoval svému nadřízenému, ten zase dalšímu nadřízenému, až se to dostalo k náčelníkovi největší věznice, potom ke generálovi policie, od něj k ministru vnitra, od něj k předsedovi vlády, od předsedy vlády k prvnímu tajemníkovi všemocné strany a od něj k prvnímu tajemníkovi nejvšemocnější strany, Největší Velmoci Největšího Bratra. A ten rozhodl do telefonu, aby dotyčné zatím ani nevěznili, ani zatím nemučili, ale vyzvali je, aby přistáli, udělali jim dokonce oslavu a využili jejich schopností pro politickou a mírovou propagaci ve světě. A tak se i stalo. Tlampače začaly vyhrávat staré astronautické šlágry pohotových a průměrných autorů, jako:

Gagarine, Gagarine!

Nebo: Ó Valentíno, ó Valentíno!

Potom následovalo hlášení rozhlasu, které vyzývalo oba „hrdinné a nanejvýš statečné syny vlasti a lidu“, aby se vrátili na rodnou půdu, kde budou plamenně přivítáni čelnými představiteli i vším lidem.

Na velkou pláň, kde se obvykle konají vojenské přehlídky, se začaly sjíždět ČERNÉ vládní vozy a k vládnímu podiu byl natahován dlouhý RUDÝ koberec.

Jak koberec zřízenci roztahovali, tak narůstala RUDÁ dlouhá plocha. Děti v BÍLÝCH košíkách a RUDÝCH šátcích přibíhaly v houfech s kyticemi, pochopitelně RUDÝMI.

Vojenská kapela a kapela ministerstva vnitra vyhrávaly, až uši brněly. Ale dobře, pořádně, v tradici muzikantské země.

Když ti dva viděli tolik slávy a tolik lidí, nechtěli je nechat čekat a také už byli znaveni nekonečným putováním a toužili po sprše. Tak přistáli a když si dali sprchu, kráčeli po koberci k tribuně vlády a nesli svá křídla. Na tribuně tleskali vládní mužové a po koberci jim běžel někdo v ústrety. Běžel s otevřenou náručí, byl v uniformě letectvého generála s lampasy a hopsal na rytmus gopaku,¹⁾ který hrály dvě dechové hudby. Když přiběhl blíže, vlastně přitančil, nebyl to nikdo jiný než Korouhvička. Za ním kráčel zdrženlivě ŠEDĚ oblečený Byros, s bříškem, krátce střiženými vlasy a brejlemi. On byl šedá eminance, profesionální politik a intrikář schopný čehokoliv.

IV. Okřídlené hnutí, nová láska a úplně jiné zklamání

Okřídlené hnutí se rychle šířilo po celé zemi. Přibývalo lidí, kteří se učili lítat vlastní silou. Jenže, jak už to bývá, někomu to šlo, někomu

Astronautické
šlágry
z tlampačů

ČERNÁ
RUDÁ

Dvě dechové
kapely

1) Ukrajinský národní (dupavý) tanec.

ne. A z toho pošla závist i vychytralost. Kominíček vycvičil hodně nových instruktorů. Vznikl Svaz pro létání vlastní silou a Muž s křídly se stal jeho předsedou. Ale korouhvičkové chytali vítr dál. A stejně tak dále chytračili. Také za hranicemi se šířilo létání vlastní silou. Korouhvičkové se také organizovali s vytrvalostí virů a spirochet. Ale na veřejnosti vystupovali jako příznivci letu vlastní silou. Právili, že oni pro tělesné vady či vady jiné létati nemohou, ale zato jsou nejschopnějšími politiky a organizátory, že oni jsou ti praví, kteří musí rozhodovat, kdo, kdy a kam smí letět. Na veřejných shromážděních sice objímali Kominíčka a Muže s křídly, strkali jim kytice a cloumali jim rukama, ale zatím ve skrytu kuli pikle, jak se zbavit Muže s křídly a jak ho odstranit z vedení Svazu létajících vlastní silou. Po poradě s poradci velmoci Největší Bratr se rozhodli, že Muže s křídly odstraní. Zatím ne fysicky, tedy na vraždu se ještě nepomýšlelo, ani na nový proces. Když byl Kominíček na velkých zahraničních závodech, odkud vždy přivázel první cenu, svolali korouhvičkové narychlo sjezd okřídlených. Ale v podstatě tam manifestačně nahnali se standartami a s křídly vlastní lidi a velké křiklouny, kteří už předem skandovali. Ale kdyby měli vzlétnout, velmi by se ošívali. Podstatná část byli tedy korouhvičkové a menšinu tvořili opravdoví okřídlení.

A tak byl aklamací zvolen nový předseda Svazu, soudruh Korouhvička, a tajemníkem se stal Byros. Kominíčka udělali Zasloužilým Mistrem Sportu a Republiky. Muž s křídly znechuceně odešel, jako i řada dalších. Korouhvička pak za něj četl falešný dopis, který sestavil Byros. Říkalo se tam, že kvůli chorobě odchází Muž s křídly z funkce.

Ovšem poradci Největšího Bratra považovali za nejvyšší nutné, aby Korouhvička jako nový předseda před masami a televizí letěl.

„Ale jak?“ – lekl se Korouhvička.

Poradci však s Byrosem vymysleli trik.

Za velké státní peníze byl politickými vězni vystavěn velký stadion s kopolí vyloženou ČERNÝM sametem. Tam bylo instalováno složité zařízení, které proti ČERNÉ ploše, na neviditelných ČERNÝCH lankách mělo vznášet Korouhvičku. Obsluhující personál byli vybraní příslušníci ministerstva vnitra.

Když došlo k té velké státní slávě, opět hrály hudby ministerstva vnitra i armády.

Korouhvičku zavěsili na lanka a vznášeli ho nad davy, on mával perutěmi a dojem byl víc než dokonalý. Dav tleskal a chtěl opakovat. Jenže neustálé opakování a kroužení Korouhvičkovi zamotalo hlavu, že musel v zákulisí dávit. Ale dav ho chtěl znovu a tak ho nechal Byros vytáhnout znovu nad davy a bledý Korouhvička se nutil do úsměvu, mával křídly a dávil lidem na hlavy. Ale oni ve svatém nadšení tleskali svému předákovi.

ČERNÁ

Nový kult byl jakžtakž založen a další dokonaly fotografie, film, televize, tisk a Korouhvičkův portrét na známkách.

Když se Kominíček vrátil ze světa, nemohl Muže s křídly nalézt. Šel za Korouhvičkou a ten mu řekl, že museli Muže s křídly poslat na léčení k Černému moři, neboť jeho astma bylo už katastrofální.

Kominíček ve své naivitě neprohlédl tu lež a netušil, že Muž s křídly žije někde v ústraní u jistého Tuleň, telepata a futurologa.

Tuleň měl krásnou dceru, obdařenou ještě podivnějšími vlohami. Aniž to někdo tušil, uměla létat bez křídel, pouhou levitací.

To všechno Kominíček netušil, když šel sám na procházku do zahrady Starého města. Najednou, za toho vlahého večera, spatřil Dívku v Modrém, která se bez křídel, jen tak volně vznášela nad zdí zahrady svého otce. Když Kominíčka spatřila, hned zmizela velkou rychlostí v oblaku. A jako poprvé, tak i nyní zamiloval se Kominíček na první pohled, vzlétl k ní na křídlech a tak se seznámili jako dvě vážky.

Byla z toho ještě větší láska než s Dívkou v Bílém a na líbánky odletěli do Vesmíru. Tehdy to bylo ještě možné za vlády Korouhvičkovy. Kdo mohl tušit, že jednou přijdou ještě horší časy.

Dívka v Modrém naučila Kominíčka létat bez křídel. Ale zatímco letěli do neznáma...

...Byros a Korouhvička kuli pikle, jak přivést Kominíčka k trvalé závislosti na nich a k absolutní poslušnosti.

...Kominíček nic netušil a letěl plný lásky s Dívkou v Modrém k prastrýci Vesmíru a pratetě Prasíle.

Kdo však telepaticky sledoval pikle Korouhvičky a Byrose, byl Tuleň, otec Dívky v Modrém. Četl jejich myšlenky na dálku a sděloval je rovnou Muži s křídly a také do magnetofonu.

Muž s křídly byl moudrý muž. Věděl, že hlavou zdi neprorazí, stáhl se, aby se o něm nepřátelé nedověděli, a bádal na dalším vynálezu, který ho už léta poutal. Měl to být kámen mudrců, vynález na pohled nevinný, ale velmi účinný proti lidské hlouposti. Měl se podávat v podobě chutných bonbonů. Ovšem, jako každý velký vynález, měl také velký zápor. Muž s křídly to věděl a obával se, že až budou všichni moudří, že bude svět příliš nudný. O tom by mohli Tuleň a Muž s křídly zazpívat písničku.

...Kominíček s Dívkou v Modrém zatím doletěli až na práh velkého poznání, kde byly obrovské oči prastrýce Vesmíra a pratety Prasíly. Ale z obavy, že by ztratili své, byť stále ještě omezené lidství, na které už byli zvyklí, a potom možná by ztratili i svou normální lidskou lásku, rozhodli se vrátit se na zem. A tehdy mu Dívka v Modrém řekla, právě před těma velkýma očima, že když ji někdy zradí, odejde

Dívka
v Modrém
MODRÁ

Tuleň a Muž
s křídly:
Písnička
o lidské
hlouposti
i moudrosti

sem a už se mu nikdy nevrátí. A s tím se vrátili na zem. Koupali se v řece, hledali houby, jedli maliny, napili se mléka jako mandle a dostali k němu doma pečený chléb s medem. Nakonec šli spát na seník, kde jim paní hajná ustlala.

Koncert cvrčků

Hvězdy jim svítily a cvrčkové cvrkali.

Dívka v Modrém
a Kominíček:
Píseň o domově

A tehdy tiše zazpívali píseň o domově.

Až kohout třikrát zakokrhal.

Když se Kominíček vrátil z líbánek, zase nenalezl svého dobrého starého přítele. Ale Muž s křídly o něm věděl, ale nechtěl, aby Dívka v Modrém o něm Kominíčkově řekla. Chtěl, aby se Kominíček sám bez něj projevil a ukázal.

Je třeba také říci, že Kominíček při vší té slávě a lásce na starého přítele zapomněl. To už tak bývá, hlavně u mladých.

A navíc byl hned znovu poslán na velké závody do jedné jižní země. Letěli letadlem s Byrosem a Korouhvičkou.

Dívka v Modrém mu při loučení znovu připomněla svou podmínku o věrnosti. Ale jak by mohl Kominíček na něco takového pomyslet?!

V. Kominíčkův pád

Kominíček vyhrál všechny disciplíny na mezinárodních závodech v létání vlastní silou. Závody se konaly na jihu v přímořském kraji. Když Kominíček stanul na stupni vítězů, odložil křídla a ještě jednou se vznesl nahoru.

To letěl levitací.

Ale Byros s Korouhvičkou, po patřičné poradě s poradcem Největší Velmoci Největší Bratr, hledali cestu, jak Kominíčka zkorumpovat. Muže s křídly už měli z krku, ale Kominíčka potřebovali. Někdo musel umět létat.

Byros pravil:

„Kam čert nemůže, nastrčí babu.“

Jistě stará banální pravda, ale jak účinná.

Korouhvička, který měl středoškolské vzdělání (býval učitelem), podotkl:

„Cherchez la femme!“

A z radosti nad svým nápadem si spolu zazpívali a zakřepčili písničku na toto téma.

Byros
a Korouhvička:
Písnička:
Hledejte ženu!

Začali hledat ženu nebo dívku, která by dokázala Kominíčka svést. Byros si najal taxi, jezdil a hledal. Pro větší přehled a také aby ušetřil na spoře přidělovaných devizách, přisedlal nakonec na kolo. Až našel. Byla to Dívka v Růžovém, která výborně jezdila na koni. Tak ji totiž Byros našel, když omylem vjel s kolem na dostihovou dráhu. Dívka v Růžovém bydlela ve vile u svých rodičů, otec byl význačný potentát své země a už od závodů byla Dívka v Růžovém zamilována do Kominíčka, absolutního vítěze.

Byrosovi nedalo moc práce, aby byli pozváni na večerní párty k rodičům Dívky v Růžovém. Na zahradě stály stoly s jídlem a ovocem, zeleninou, soudky s vínem a každý si mohl a měl vzít a nalít, nač a kolik měl chuť.

K tomu hrála hudba a zpívali zpěváci.

Kominíček tančil s Dívkou v Růžovém. Cítil ten silný magnetismus a sám měl pocit, že se ocitá v úplně jiné dimenzi. Dokonce se mu Dívka v Růžovém rozostřovala před očima v Dívku v Modrém.

(Učinit z toho baletní scénu s barevnými proměnami.)

Potom následovala jitra, odpoledne a večery.

Dívka v Růžovém byla pořád s Kominíčkem. Nepovolovala, aby se ani na chvíli nedostal z jejího magického vlivu.

Ježdili na koních, plavali, učil ji létat. Až nakonec se to stalo za velké bouře v horách. Bylo to v jeskyni, kde hořel oheň, tam došlo k úplnému spojení, když Dívka v Růžovém svlékla deštěm mokré šaty.

Ráno, když se Kominíček probudil z veškerého poblouznění, vzpomněl si na Dívku v Modrém. Vzpomněl si na to, co mu řekla před odletem, a pociťoval velký pocit viny.

Vysprchoval se, vypil čaj, vzal křídla a vyšel na mořský břeh. Chtěl letět. Ale už nevlétnul. Utekl před Dívkou v Růžovém. Musel letět letadlem s Byrosem a Korouhvičkou, kteří se ho snažili opít whiskou. Když Kominíček přišel domů, nenalezl Dívku v Modrém. Byt byl prázdný, žádný dopis, nic. Jen mu namalovala na stůl RŮŽOVOU růži.

Korouhvička s Byrosem připravili velkou státní slávu pro absolutního vítěze mezinárodních závodů. Všude bylo plno plakátů.

Zlatým hřebem programu měl být let Kominíčka levitací. Dav to moc chtěl.

Kominíček se pokusil utéci ze stadionu, někam se ztratit, kde by ho nikdo nenašel. Ale ať šel, kam šel, všude se objevil velký stín, zahradil mu cestu. Ale vždy viděl jen stín a slyšel kroky. Skutečného majitele stínu nespatriil. Až nakonec byl velkým chlapiskem chycen pod krk a musel se vrátit do stadionu, kde už nedočkavě pískal a tleskal dav.

Dívka
v růžovém

Hudba a zpěv

MODRÁ až
RŮŽOVÁ

PASTELOVÉ
barvy

Pískání
a tleskání davu

V kopuli ho pověsili na černá lanka a byl vláčen nad davem. Musel předstírat opravdový let. Korouhvička si mnul ruce a pociťoval velké zadostiučinění. Ve vládních lóžích seděli generálové, soudružky dámy a soudruzi páni ministři. Jen tři tam byli revolučně oblečeni: Vietnamec, Kubánek a Jihoameričan, zřejmě nějaký Tupamaros.²⁾ Velké sbory souborů ministerstva vnitra a armády, ženské i mužské hlasy zpívaly, až to byl kýč. Ale motivy byly vzaty Johannu Straussovi.

Chorál
smíšeného

sboru:

lítám, lítáš, lítá,

lítáme, lítáte,

lítají etc.

ČERNÁ

Potom se dav začal dožadovat letu levitací. Křičel jako za starých časů své Panem et circenses! Skrytí muži domanipulovali Kominíčka na můstek, někdo ČERNĚ oblečený s kápí jako kat mu sejmul křídla.

A znovu vyvěsili Kominíčka nad dav a kroužili s ním. Předstíral levitaci. (Je to úplně jiný způsob letu než s křídly.)

Sbor zpíval kantátu o společnosti zbavené všech pout, neřádů a zlořádů.

Kantáta
o společnosti

zbavené

všech pout

Když Kominíček dopředstíral let levitací, stalo se něco, co nikdo nečekal. Kominíček se octl za oponou a když ho odpoutali od protivných neviditelných lan, vyšel znovu na můstek. Byl smrtelně bledý. Prohlásil, že předvede ještě jedno číslo – své vrcholné a poslední. Pohlédl dolů na betonovou dlažbu. Dav zmlknul. Bylo úplně ticho. Říkává se: „Bylo takové ticho, že špendlík bylo slyšet padat.“

Korouhvička mrknul rozčileně na Byrose a ten odběhnul.

Kominíček se připravil ke skoku a nevěděl si, že už Byros poslal hasiče s oranžovou plachtou.

ORANŽOVÁ

Když nabíhali na betonovou plochu, Kominíček skočil. Avšak místo jisté smrti dopadl do ORANŽOVÉ plachty. Zatemnilo se mu před očima.

(Subjektivní pohled.)

Ozval se křik a pískot nespokojeného a zklamaného davu. Hasiči ho vynesli ven a vyhodili na smetiště. Když se probudil, spatřil nad sebou MODŘE oblečeného Muže s křídly, který mu něco říkal. Ale bylo to jako z velké dálky přes vodu. Muž s křídly pravil: „Jak říkala maminka, všecka sláva, polní tráva.“

Ale Kominíčkovi se znovu zatemnilo před očima a když se probral, Muže s křídly už nebylo.

Pokusil se vstát. Žádné stíny už mu nestály v cestě. Už ho nepotřebovali. Neměl už pro ně žádnou cenu. Dobíjet ho také nepotřebovali.

Později bylo vídat Kominíčka na střeších domů, když vymetal komíny. Lidé si ho už také nevěšili. Také pro ně ztratil cenu, když už

2) Levicové teroristické hnutí v Uruguayi.

nemohl slavně létat. Takový je život, jeho běh, vzestup a pád, dav a lidi i sláva, ba i přátelství.

VI. Naděje a revoluce ducha

V zemi pevně vládli korouhvičkové a jim nadřízení přidělenci patřičné Největší Velmoci. Korouhvičkové určovali a povolovali kdo, kdy a kam poletí a smí letět.

(Tyto úřední postupy chci řešit operou a baletem.)

Kdo letěl přes hranice bez patřičného povolení, byl sestřelen. Někdy si pohraničníci spletli člověka s čápem, ale to na věci nic neměnilo. Kominíček žil jako kdysi u své matky Kuličky a vymetal ČERNÉ saze z komínů.

Až jednou v neděli, když maminka šla dát astry na tatínkův hrob, zastesklo se Kominíčkově po létání. Přišlo na něj velké pokušení, aby to zase zkusil. Kominíček sáhnul za skříň a vytáhl svá křídla, zabalená v zaprášeném balícím papíře. Oprášil je na pavlači starého HNĚDOŠEDÉHO dělnického baráku a šel.

Jel tramvají za město. Nikdo si ho ani nevšimnul. Lidé měli jiné starosti. Potom šel dlouho do vysokého kopce. Skoro nikdo tam nebyl, jen toulavý BÍLÝ pes s HNĚDÝMI fleky tam běhal a přidal se k němu, a děti pouštěly papírové draky.

Vítr dul silně, třásl listím, honil mraky a malí chlapičci pouštěli po něm papírové draky a hvězdy RŮZNÝCH barev na nebe. PESTŘE malované tváře papírových příšer se šklebily podivně a mrskaly sebou ve větru.

Kominíček si připravil křídla a zamával jimi nesměle. Potom zamával ještě prudčeji a trochu se nadnesl. Potom se rozběhnul a letěl. Letěl stále výš. Míjel pomalované šklebící se tváře dětmi namalovaných draků s dlouhými papírovými ocasy. Byl to krásný pocit vidět zase zemi z ptačí perspektivy.

Letěl nad ZELENÝMI loukami.

Potom letěl nad ZELENÝMI lesy jehličnatých stromů. Potom letěl nad PESTŘE zbarvenými listnatými lesy. A jak tak letěl, uslyšel kytary a zpěv mladých lidí. A potom spatřil moc lidí na jedné hromadě. Vypadalo to jako velký koncert v přírodě, bylo tu mnoho stanů, mladí lidé, mladíci i dívky seděli na zemi a naslouchali zpěvu vystupujících. Najednou se několik mladíků a dívek zvedlo a vznesli se na křídlech k němu. Když ho poznali, pozvali ho mezi sebe. Když se octnul mezi nimi, připadal si v úplně jiném světě. Díval se jim do očí a do tváří.

Někteří byli barevně a PESTŘE oblečeni, jiní spíš jednobarevně a velmi prostě. Někteří měli dlouhé vlasy a vousy, jiní byli krátce

HNĚDOŠEDÁ

ZELENÁ

ostříhání. Bylo to různé. Bylo vidět, že nebylo mezi nimi zloby. Ale koho by tu nikdy netušil, že potká, byl Muž s křídly, který právě vystoupil na podium jako clown ještě s druhým partnerem a byli uvítáni velmi silným potleskem. Muž s křídly a ten druhý, což byl mladík, vyprávěli vtipy a vedli řeči jako na „forbíně“ a zpívali spolu. Muž s křídly pravil, že on už byl hippie před čtyřiceti lety. A na světě už všechno bylo mnohokrát. Marx, Engels, Lenin a Trockij také byli vousatí a vlasatí (až na Lenina), jako hippies. Stalin už bradku neměl, a to snad už byla ta chyba, že vzal všechno tak prudce, tvrdě a zkrátka.

Stále více lidí v celé zemi se na něco připravovalo. Korouhvičkové sice měli moc, tanky a policii a s ní související nezbytné fízly, ale okřídlení měli čerstvé hlavy, holé ruce a čisté svědomí.

Jednou ráno to začalo.

Ve vzduchu se začali objevovat PESTŘE oblečení okřídlení. Letěli beze zbraní a zpívali. Ze země je doprovázelo burácení kytar, trumpet a jiných nástrojů. Těžko by si kdo mohl představit lepší či velkolepější musical. Chvilkami to vypadalo jako roje BAREVNÝCH motýlů, kteří letí na sjezd.

(Totály snad řešit loutkovým nebo kresleným filmem.)

Letěli nad celou zemí a všude se k nim národ přidával. Letěli k hlavnímu městu. A tehdy se stalo, co nikdo nečekal, armáda se k nim přidala, takže nepadl jediný výstřel. Byla to revoluce ducha, revoluce bez krve a smrti.

Korouhvičkové museli ustoupit od moci.

Korouhvička byl zbaven vedení státu. Byros se na oko hned přidal ke křídlatým, ale hned běžel na ambasádu Největšího Spojence Největšího Bratra, aby se tu dobře ukryl. A tu čekal na další instrukce.

Muž s křídly se stal prezidentem. Vyletěl na obláček (kompozice jaké známe z církevních obrazů, Pánbůh sedí na obláčku), sundal si botu a třel si kuří oka, která ho tlačila.

On i Kominíček se stali symbolem národa. Kominíčka zvolili prvním tajemníkem Svazu okřídlených.

Všechnen světový tisk o tom psal a přinášel snímky Muže s křídly a Kominíčka, kteří se těšili lásce celého národa.

Korouhvičkové zalezli do svých vládních vil, tedy ti nejvyšší, o které se svými schopnostmi nezasloužili, a tetelili se o ty vily a kuli pikle. Tajně se scházeli. Ale okřídlení byli opravdoví demokrati a nechali je velkoryse žít. (To se brzy nevyplatilo.)

Jinak bylo po celé zemi hodně koncertů, lidé se scházeli, mluvilo se veřejně. Každý mohl otevřeně říct, co si myslel, každý mohl zpívat co chtěl. Lítat se mohlo všude, do kterékoliv země. Pasy do celého světa se dávaly na počkání. Prostě totální svoboda národa jako v pohádce.

Poradci Největšího Spojence a Největší Velmoci a Největšího Bratra, podobní oblečením jako vejce vejci, byli posíláni letecky domů. Už jich nebylo třeba. Byli to poradci pro tajnou policii a kontrarozvědku.

A tehdy, v období největší radosti, se objevila na nebi Dívka v Modrém a letěla k zemi. Zpívala.

Kominíček ji hned uslyšel a letěl k ní. Pak najednou odhodil křídla a oba se k sobě vznášeli. Asi už mu odpustila. Kdo miluje, musí umět i odpouštět.

Zpěv Dívky
v Modrém

Téma písně

VII. Velmi krátké vítězství

Jak už jsme viděli, nadšení v zemi bylo veliké. Bylo to vidět všude na ulicích měst. Lidé už nechodili zamračení a sehnuti jako dřív, ale jaksi svižně, dokonce se smáli a pískali si. A když jeden zapískal, ozval se druhý, třetí, čtvrtý, pak někdo se přidal zpěvem, jiný poskočil, další vyskočil a byl z toho zpěv a tancování na ulici.

Šel Muž s křídly s Kominíčkem a s Dívkou v Modrém, octli se najednou v tom mumraji a přidali se. Bylo s podivem, jak byl Muž s křídly ještě dovedný, jak nožkou do vzduchu mrskal a točil se jako čamrda.

Balet a zpěv
na ulici

A když šli nakoupit do obchodního domu, tam už se nakupovalo a obsluhovalo jen zpěvem a tancem.

Takový to byl svět po tak dlouhé podivně nudné abstinenci tohoto druhu.

Balet a zpěv
v obchodním
domě

...zato fízlové byli na tom zle. Neměli co dělat, nudili se a obávali se, že nebudou potřební. Obávali se, že budou propuštěni. Také o tom zpívali, ze žalu ve stylu patetické opery nebo operety. Přitom čistili své zbraně a mazali je olejem, aby nezrezavěly. Nebo hulili cigaretu za cigaretou. Zpívali své starosti na téma, co když budou propuštěni, když už nebude zapotřebí takového hejna fízlů, tak budou zase muset k lopatě či ponku. Ale tu přišel mezi ně Byros a nalil jim zase radosti do žil. Přišel jim proslovit přednášku o zákonu moci. Když oni zpívali, tak jim svou přednášku předvedl také ve zpěvu a zatančil. Byl to vlastně jakýsi druh břišního tance, čím svou politickou uvědomělost vyjadřoval. Navíc k tomu měl sytý baryton, zcela sametový. Tak to se dělo v zákulisí.

V televizi a v rozhlase se mohlo svobodně mluvit a vystupovat. Na obrazovce se krátce objevovali slavní sportovci, sociologové, filosofové, prostí lidé, umělci. Všichni podporovali novou vládu.

Kominíček a Muž s křídly byli zvaní mezi lid. Cestovali po republice za doprovodu Dívky v Modrém, která byla ještě krásnější než dřív.

Hned se objevili u rolníků na vesnici, hned v továrně nebo u studentů. Tuleň, otec Dívky v Modrém, někdy jezdil také s nimi, ale nemluvil. Nemotorně se valil ten vynikající telepat a mlčel.

Čím větší bylo nadšení lidí, o to byl Tuleň smutnější. Když se ho Muž s křídly ptal, co je mu, zda mu neuletěly včely, usmál se Tuleň hořce a řekl, že jim nechce kazit radost, která nepotrvá dlouho. Ale lidé netušili, co se všechno může stát.

Vládu řídil za Muže s křídly nový člověk. Klidný, starší muž s brejličkami, ani velký, ani malý, ani hlučný, ani úplně tichý, měl příjemný hlas. Zjev nenápadný, ale sympatický. Muž pečlivý, držící slovo, schopný a energický organizátor, až fanatik práce, právník vzděláním.

Vždy ČERNĚ oblečený, v BÍLÉ košili, vždy s kravatou a s knoflíčky do manžet. Přesně chodil do úřadu, bez spěchu se dal do činnosti a vše mu šlo velmi rychle a přesně. Byla to nová šedá eminence řídící stát. Vědělo se o něm, že byl za vlády Korouhvičkovy několik let vězněn i mučen. Mnoho zlého vytrpěl, ale sám o tom nikdy nemluvil. Byl prý trýzněn v ledové kasematě, aby ho zlomili a přinutili k prohlášením, která nebyla pravdivá. Nakonec musel pozřít vlastní lejno, jako největší trest pro něj od vězňů. Ale neodvolal. Jmenoval se Muž v Černém.

(Černá má schopnost pohlcovat všechny barvy spektra.)

Těšil se velké přízni Muže s křídly a neměl rád falešného Byrose, který se opět snažil proniknout do státního vedení. Muž v Černém rád zpíval v intimní společnosti několika přátel lidové písně. Jeho první žena mu odešla, když byl ve vězení. Nyní byl sám. S chutí pracoval na dalším rozvoji země.

Lidé zase dostali chuť k práci. Sami čistili ulice a města. Stavěli pořádné silnice bez děr a jam. Staré díry na silnicích zalévali asfaltem. Bílili domy, sázeli květiny všech barev.

Muž v Černém

Květiny
VŠECH barev

Hymnus

na Radost:

Použit

zbeatovaného

Beethovena

„Ode an

die Freude“

Balalajky

Když tento hymnický chorál spojený s dobrými činy a také s láskou vrcholil, přijel vládní vlak z Největší Velmoci Největší Bratr. Představitelé Největších Bratří byli vskutku statných postav, až imposantních. Když se všichni shromáždili v sále starého paláce a postavili se do státnického kruhu, stáli proti sobě provinilí malí bratři a kárající Největší Bratři; první tajemník Největších Bratří svařil své hustě rostlé brvy a zatleskal. Zadrnkali balalajkáři, které si s sebou pro ten pád vzal, struny zakvílely dojemně a ryčně.

První tajemník zadupal a pak se dal do tance gopaku. Nejdříve vyřázel zlobivé křiky a v tanci vymršťoval pravou nohou, až k zubům svých protivníků! Byli to hlavně Muž s křídly, Kominíček, Tuleň a Muž v Černém.

Tuleně napadal, aby ho znectil, „že se s haličským Židem bavit nebude!“ A tancem Tuleně symbolicky vykopával ze sálu ve stylu tradice baletu „Labutí jezero“.

Tak se musel Tuleň vzdálit, aby byl pokoj. Ostatně, malý bratr se nikdy nemá protivit Největšímu Bratru. Potom teprve se postavil Největší a Nejmocnější Bratr před suitu svých ometálovaných generálů, aby zapěl svou výstrahu v tradici velkých operních výkonů hodných „Borise Godunova“. Tématem tohoto operního projevu byla strohá nařízení a podmínky proti volnosti a svobodě projevu, upřímnosti, která je jen subjektivní dojem, ale ne objektivně poznaná pravda, a tak dále.

Ale po tomto varovném projevu vyšli všichni na velký balkon, pod kterým už čekaly zvědavé davy, zástupy malého a zneklidněného národa. Státníci vyšli před televizní kamery, aby tu před lidem všichni svorně zapěli Smetanovu arii „Věrné naše milování!“

To byla podmínka a nutnost, které se museli Muž s křídly, Kominíček a Muž v Černém podrobit. Jinak se hrozilo tvrdými opatřeními. Potom dostali květiny a Největší Tajemník vzal Kominíčka a Muže s křídly za ruce a cloumal jimi nahoru a dolů, až kvítí padalo.

Potom lidé, jak už to je v tradici této malé země, kde je nejlepší pivo na světě, povídali u půllitrů ŽLUTÉHO moku s bohatou BÍLOU pěnou, že si nyní Největší Bratři nedovolí zakročit před celým světem. Ale řeč se mluví a pivo se pije.

VIII. Okupace

Za temné noci beze hvězd, když hodiny na starém orloji začaly odbíjet půlnoc a loutkoví apoštolové se začali objevovat v okýnku nad ciferníkem zobrazujícím dvanáct měsíců roku a čtyři roční doby, ozval se podivný hukot a stále sílil.

A jak tak loutkoví apoštolové v orloji maširovali a objevovali se jeden za druhým, ukázal se také Jidáš, který zradil Krista, Smrťák i Petr, který třikrát zapřel, a Kohout, který třikrát kokrhá.

A tehdy už přistávala s velkým hukotem bachratá letadla, jedno za druhým. Byly to spíše obrovské stíny a blikající ČERVENÁ světla bludiček.

Ale lidé právě tvrdě usnuli a spali a jen někteří měli neklidné sny. V severních horách na přechodech překračovaly s velkým hřmotem obrovské stíny tankových příšer hranice.

Jen matně svítily a rojily se líně, co matné bludičky v lesích, za stále rostoucího podivného hukotu.

(Okupaci chci pojmut co hrůzný balet. Hudbou budou reálné zvuky chřestících tankových housenic, hřmot letadel, později střelba

Arie Největšího
Tajemníka
Největšího
Bratra

Arie Smetanova
z opery
„Prodaná
nevěsta“ –
Věrné naše
milování

Orloj odbíjí
půlnoc

Hukot letadel
a tanků

Hukot letadel

Hřmot tanků

z pistolí, samopalů, lehkých kulometů a nakonec kanonů. A jako koruna všeho přijdou velké ruské sborové zpěvy.)

Když vycházející KRVAVÉ slunce a velký hukot probudil lidi, staré i mladé, tiskly se tvářičky a nosy dětí na sklo okenních tabulí. Stařec s bílým vlasem se opíral o veřeje a všude v oknech a dveřích se objevovaly rozespalé a vyděšené tváře a hleděly do hlavní tankových kanonů, které jim mířily přímo mezi oči, do hlavní kulometů a do tvrdých tváří spojeneckých vojsk Největšího Bratra i dalších satelitů. Ale hlavní město této malé země obsazovali vojáci Největších Bratrů sami. To byl teprve začátek jedné části moderní Apokalypsy.

Bachratá letadla přistávala jedno za druhým. Ze strany obsazovaných nepadl jediný výstřel odporu. Jen výkřiky hněvu, strachu se občas ozvaly.

Ale spíše lidé mlčeli, jako zařezaní

Z velkých bachorů HNĚDOZELENÝCH letadel lezla na letištní plochu pancéřová auta a jejich hlavně hned mířily.

A tehdy zazněly krásné ruské sborové zpěvy a na ně se děly další pohyby tohoto absurdního divadla a baletu.

Okupační vojáci si mysleli, že obsazují fašistické Německo a podle toho se tvářili. A lidé malé země nemohli věřit svým očím. Rozhlas z transistorů, tlapačů a přijímačů v bytech vysílal do uší lidí výzvy ke klidu a pasivnímu odporu. Nedopustit krveprolití, okupant na to jen čeká, nevšímat si cizích vojsk, jako by nebyla, ani vody jim nepodat, žádnou informaci...

Žízniví vojáci pili proto vodu z řeky. Rozhlas vyzval dále občany, aby sejmuli všechna označení ulic, visitky u bytů, aby zamalovali ukazatele cest.

A tak najednou začaly mizet visitky, cedule ulic a náměstí, jakoby je neviditelní sundávali a RŮZNÉ BARVY začaly pokrývat ukazatele cest: ČERVENĚ, BÍLE, ČERNĚ.

Mladí lidé psali BÍLOU barvou na ŠEDÉ zdi vtipné výzvy k okupantům i o nich. Duch Švejkův nevymizel.

Vojska v tancích, v pancéřových autech začala tápat, jezdit sem tam jako zmatení brouci.

(Nadhled.)

Televize vysílala dál.

Ale vysílal také cizí rozhlas a lidé s podivným přízvukem vyzývali občany, aby pomáhali bratrským armádám v potlačení hrůzné kontrarevoluce.

Tanky obklíčily vládní budovy. Namířily do oken starých paláců své těžké kanóny. Okna budov byla zavřena, dveře zamčeny. Byros vystoupil z pancéřového auta a vedl cizí vojáky i muže v civilu, všechny po zuby ozbrojené. Měl plány kanalizace města. I vyzvedli železné

Výkřiky

Ruské sborové mužské zpěvy

Sem použít hudbu

S. Prokofjeva: „Pěta a vlk“

mříže a poklopy kanálů a vstoupili do smradlavého podzemí města. Svítily byly rozžaty, světla začala blikat. Občas proběhla se zapištěním krysa. Tak vnikli sklepením do uzavřené a strážené vládní budovy.

V zasedací síni zasedalo vedení státu. Kominíček a Muž s křídly telefonicky dávali příkazy. Byl tu Muž v Černém a psal prohlášení k lidu země, aby zachoval klid, nedal se strhnout k neuváženým akcím etc.

Byros opustil cizí vojáky a tajné policisty své i cizí země a běžel sám chodbou, aby sebral roli Jidáše. Za běhu si otřepal kal kanálů z bot. Až vběhl do zasedací síně, zařadil se k ostatním a hrál dobře roli vyděšeného, volal jaká to hrůza a nespravedlnost. Chytil se za srdce. Dobře hrál roli Jidáše.

Vojáci zatím dole odzbrojili strážce, které se stejně nebránily a nechaly se lehce zavřít do sklepa. (Holubičí národ.)

Když Byros uslyšel kroky, začal po ruském způsobu objímat Kominíčka a Muže s křídly a těšit je. Jakmile žoldnéři vtrhli do sálu, hrál Byros velmi překvapeného. Osobní strážce Kominíčkův se postavil vešelcům do cesty, ale oni ho klidně střelili do srdce a šli dál.

Všichni vedoucí mužové byli zatčeni. Kominíček stačil vytočit číslo a spojit se se svou ženou. Dívka v Modrém čekala doma a byla vyplašena. Nevěděla, co je s ním. Kominíček jí stačil říct tři slova a telefonní šňůra byla vytržena ze zdi.

Velké náměstí bylo plné lidí, hlavně mladých. Tanky se pomalu pohybovaly proti nim, směřovaly k budově ústředního rozhlasu, jehož pracovníci stále vysílali.

Velký zástup šedých i pestrých oděvů se zastavil a nehýbal se.

Utichly hluky, hudba i sborové zpěvy.

Tanky a samopalníci se museli zastavit proti nehybnému zástupu s holýma rukama. Branní a bezbranní.

A když to mladí a nejmladší nevydrželi, začali do ticha volat: „Jděte domů, my vás tu nechceme!“ A někteří odvážní chlapci vylezli na tanky, aby mluvili s vojáky. Tehdy nějaký samopalník nebo důstojník vystřelil do vzduchu pro výstrahu. Někdo z davu hodil kámen a sklo důstojnického auta bylo rozbito. Tehdy začali i další vojáci střílet a lidé začali stavět barikády z popelnic, aut, dlažebních kostek. Důstojníci měli rozkaz obsadit rozhlas. Proto dali příkaz ke střelbě.

Nejdříve se střílelo do vzduchu, ale když zástup neustupoval a dál volal a stavěl barikády, začali vojáci střílet níž.

Kulky se začaly zavrtávat do zdí domů.

Ale ani tehdy dav neustoupil.

Vojáci začali střílet do oken. Rozbitá okna, padající sklo poranilo lidi na chodnicích. Zatoulaná střela zabila otce rodiny v bytě. Auta hořela, benzin z prostřelených kanistrů a nádrží hořel. Dav se bránil tím jediným, co mu zbylo: lidským hlasem a voláním.

Pištění krysa

Ticho...

Volání davu

Tehdy začaly houkat i kanóny tanků. Mladí s holýma rukama šli proti tankům a nesli národní vlajky. A tehdy padli první mrtví, byli další ranění. Chlapci i děvčata v minisukních.

Po ŠEDÉ dlažbě tekla RUDÁ krev.

Kominíček, Muž s křídly, Muž v Černém, Tuleň byli vedeni spoutáni od pancéřových aut na letištní ploše k letadlu, které je mělo dopravit neznámo kam. Byros byl s nimi, ale nebyl spoután jako ostatní na ruku.

Televizní budova byla obsazena. Ale pracovníci se stačili přemístit díky pomoci dobrých lidí a vysílali dál ze skrytu sklepa. (Dala by se z toho udělat tragická groteska, jak pancéřová auta hledala vysílající a nenalézala.)

Rozhlas byl nakonec za stále sílící střelby obsazen. Ve vestibulu leželi mrtví a ranění lidé. Jeden voják, samopalník (Nurejev), donesl v náručí raněnou dívku. Byla střelena do břicha. Ale jeho velitel ho hned zahnal dál do chodeb, kde se střílelo na lidi, kteří ani jednu nevystřelili, jen hlásili ověřené zprávy.

Lidé u přijímačů po celé zemi slyšeli stále sílící střelbu, běh vojenských bot, poslední výzvy hlasatelů a hlasatelek, kteří se loučili, dojatě i se strachem a ve spěchu. Střelba narůstala, až vše přehlušila.

Střelba vrcholí

Ticho...

Pak i střelba utichla a nad městem se šěřilo.

Tanky střežily všechny křižovatky, mosty, kasárna, vládní budovy, úřední budovy. Pancéřová auta hlídkovala, rachotila po dlažbě, ničila asfalt a jejich reflektory svítily lidem pátravě do oken. Když někde zaštěkal pes, bylo po něm vystřeleno svítícími střelami. Když se někdo odvážil jet autem, na kole, či pěšky v noci, bylo po něm stříleno. I sanitní vozy, BÍLÉ a s ČERVENÝMI kříži byly ostřelovány. Nad městem bylo stanné právo, které nikdo nevyhlásil. Tanec svítících střel.

Střelba...

A voják, který nesl raněnou dívku, dostal tři vařené brambory k večeři, jídlo za celý den, sedl si stranou na břeh řeky a mlčel. Cítil se oklamán. Vytáhl z kapsy nové a falešné bankovky německých marek a hodil je do vody. A jiný voják si toho všimnul a běžel to hned hlásit nadřízenému.

Kroky stráží, odbíjení hodin, zvonkohra

V hlavním městě velmoci Největšího Spojence a Bratra byl klid. Hodiny odbíjely, strážě se střídaly podle ritu s patřičným dupáním před palácem na velkém náměstí. Potom následovala zvonkohra na věži staré basiliky.

V paláci Největší Tajemník svažtil husté brvy a ukázal ke stolu, kde ležely listiny a starobylé psací nářadí s kalamáři.

Zazpíval, aby podepsali.

Před ním stáli Kominíček, Muž s křídly, Muž v Černém a Byros. Tuleň, co původem haličský Žid, byl internován ve svém pokoji a nesměl k ostatním.

Dotyční měli podepsat, že souhlasí a žádají o tu bratrskou pomoc, která jim byla v podobě letadel a tanků poskytnuta. Ale oni se ani nehnuli, ani nepodepsali. Jediný Byros po chvílce zaváhání se sebral, vzal pero a podepsal. Ale ti druzí se zase nehýbali. Tehdy Největší Tajemník zatleskal.

Byli odvedeni, spoutání na rukou i nohou. Leželi na břiše a od nohou vedla smyčka pod krk a ta škrtila, když se pohnuli.

Byros dostal dobrou večeři a pití, co hrdlo ráčilo.

Do šeré velké místnosti se vhrnuli mordýři, kteří byli zakaleni všemi dosud prováděnými politickými procesy, likvidacemi a praktikami. To o nich Největší Tajemník zazpíval, a tak mordýře představil.

Zpěv Největšího
Tajemníka

Největší mordýř s býkovicem v jedné a naganem v druhé ruce se zastavil nad hlavami spoutaných. Potom najednou odložil své zbraně co žezla, podřízený mu podal tahací harmoniku a mordýř začal zpívat překrásným hlasem lyrickou píseň a sám se doprovázel.

Když skončil, spoutaní byli celí zdřevěnělí a těžko dýchali.

Opět se objevil Největší Tajemník a zapěl svou pohrůžku o deportaci veškeré inteligence, tolik neposlušné a rebelné. A zase chtěl, aby podepsali a zavázali se ke všemu, co se po nich bude chtít. Ale oni zůstali raději spoutáni.

Tehdy Nejvyšší znovu zatleskal a pravil, že jim dává poslední možnost, aby si to rozmysleli...

Potom jim byla sňata pouta, byli odvedeni do menšího sálu, kde sám debužiroval Byros. Tam byla připravena bohatá tabule, oplývající opravdovými hody: pečené kuřátko, krůta, jehně, víno, červené i bílé, ovoce, kaviár, zelenina, uzený losos, slanečci a okurky. Vodka a koňak. Ale nikdo se jídla ani nedotknul. Nikdo nevěděl, co je otráveno a co ne. Všichni se stranili Byrose.

Ráno šli obsazeným městem samopalníci a za zvuků balalajek pročesávali ulice.

Tančili kazačok a vždy, když vyskočili nebo dopadli do podřepu, vystřelili v rytmu hudby dávku ze samopalu.

(Musí to být dobře a dovedně nacvičeno na danou hudbu.)

Jednou střelili do oken,

jindy do nebe,

nebo do košaté lípy,

do ulice,

do zdi, jednou padl pták,

jindy pes,

někdy člověk. Podivný balet!

Jen ptáci na nebi si létali jako vždy, zřejmě pro ně lidské vztahy neplatily.

Balalajky

Střelba
z kulometů

Mezi samopalníky tančil také voják, který nesl v rozhlasu raněnou dívku. Ale on nestřílel. Nevystřelil ani jednou. Jen tančil, nejlépe ze všech.

Jeho velitel to zpozoroval, ohlásil vyššímu veliteli. Dali si na něj pozor a viděli, že nestřílí, že neplní svoji internacionální a také vlasteneckou povinnost, navíc pozoruje ptáky, volně létající na nebi. Velitel nechal vojáka eskortovat.

V blízkosti byl velký park a v něm velký palouk roubený staletými stromy. Rosa se třpytila na trávě a ptáci zpívali, když sem vojáka, který jen tančil a nestřílel, přivedli.

Byl postaven doprostřed, kus opodál se postavil jeho velitel, vytáhl pistoli a jaképak fraky, střelil ho.

Voják byl zasažen do ruky. Zvedl ji jako postřelený pták křídlo a začal tančit svůj poslední tanec, Života a Smrti.

Další rána ho zasáhla do prsou. Padl, ale zvedl se a zase tančil dál. Byl zasažen do nohy, vlekl ji za sebou jako raněný pes, ale pohyboval se na hudbu dál. Jeho uniforma se začala barvit krví. Tančil dál a další střely se ozývaly. Už nevěděl, kam byl zasažen. Ani to už necítil. Jen nějaká obrovská síla ho držela na nohou, ale to nebyla už jeho síla. A on tu sílu poslouchal. Už byla celá jeho postava ČERVENĚ RUDÁ, jako barvy revolučních praporů. Byl střelen, ale žil dál. Už byl mrtvý a ještě tančil, než dopadl do trávy a zůstal ležet.

Ptáci začali vyplašeně pokřikovat.

Tělo mrtvého bylo vloženo do dřevěné truhly. Truhla byla donesena jinými vojáky k ostatním truhlám, které stály v dlouhatánské řadě.

K truhlám byl napochodován útvar.

Nad vyrovnanými truhlami byla vystřelena čestná salva a velitel zapíval o věčné památce hrdinů, kteří položili své životy a padli v boji s kontrarevolucí za nejlidštější myšlenky v historii lidstva.

Pak se daly rakve do pohybu a bubínky bubnovaly.

Palouk byla zase prázdný. Slunce už svítilo naplno korunami stromů. Vojenský soubor okupační armády pořádal v parku koncert. Zpíval lyrickou píseň jako k promenádě. Ale nikdo z místních lidí tu nekorzoval, ani nenaslouchal, i když sólista s vysokým tenorkem a velký mužský sbor tak krásně zpíval.

Jen bachratí generálové, podobní svým tankům a letadlům, se procházeli parkem plným zpěvu se svými matrány, které měly rty RUDĚ namalované do tvarů srdíček, a smýkali vypasenými pupky v rytmu hudby. Řády a medaile chřestily na generálských prsou a pupcích. A tam, kde nestačila pro řády hrud', dávaly se na pupek. A tenorek zpíval o lásce.

Opodál stál sám vysoký generál, sukovitý a statný jako stará jedle. Jeho tvář byla vrásčitá, jeho hrud' nebyla pokryta řády, jen skromnými stužkami. Hlavou mu šly všelijaké myšlenky a byl neskonale smutný.

Ptačí zpěv

Ozvala se
melodie
jeho rodné
země

Poplašený
pokřik ptáků

Bubnování

Lyrická píseň,
tenorek a sbor
i orchestr

Lidé této malé země šli do práce a když míjeli tanky, sledovala je ústí kulometů strážných. (Také balet.) Vojáci mířili dobře. Byli neustále ve střehu, protože měli tolik padlých. Jenže nevěděli, že ze strany této malé země nepadl jediný výstřel.

IX. Normalizace, likvidace a „Štěstí malého národa“

Velká ČERNÁ auta upalovala od letiště.

První vezlo Muže s křídly, Kominíčka, Muže v Černém a Tuleně.

V dalším autě seděl samotný Byros. To vše se dělo ve velkém tempu, na Chačaturjanův „Šavlový tanec“.

Cizí vojska zmizela z ulic a stahovala se do polí a lesů, aby je nebylo vidět, ale aby byla tu.

Z bachratého HNĚDOZELENÉHO letadla vystupovali civilové, podobní si jako vejce vejci, byli úplně stejně oblečeni, včetně kravaty a stuhy na klobouku. Už to nebyli ti pořezové z dob někdejších procesů: v širokých nohavicích a obrovských kloboucích. Naopak byli oblečeni jako američtí obchodníci v dobře strážené konfekci. Navíc, všichni se tvářili stejně.

Na velkém prostranství před vládní budovou čekaly zástupy všeho lidu. Když sem přijela ČERNÁ auta, ozval se šum a potom radostné volání.

První vystoupil Kominíček a přitiskl k sobě Dívku v Modrém, která k němu přiběhla. A vystupovali také ostatní. Oči Dívky v Modrém a Kominíčka se na sebe dívaly jako velké tůně a rozuměly si a nemusely nic říkat.

Odněkud zazněla zvláštní a silná hudba.

Najednou nebyly ani události, ani davy, jen ty dvoje jinak barevné oči, co se měly rády. A v nich byl celý vesmír.

Byla tu i dojatá matka Kulička, stála s Mužem s křídly a něco si povídali.

Ale už tu byli reportéři, dali mikrofony Kominíčkově a Muži s křídly pod nos, aby něco řekli.

A zástupy zmlkly a čekaly.

Jenže Kominíček nebyl schopen slova. Přemáhal najednou pláč.

A tak promluvil Muž s křídly:

„Jsme velice unaveni, několik nocí jsme nespali, ale věřte nám, dokud budeme moci mluvit, budeme říkat pravdu.“

Ale už také nemohl dál, ale přece jen ještě dodal:

„Však víte, jak jsme se tam dostali.“

Chačaturjan:

„Šavlový tanec“

Zvláštní hudba

(sfér)

Na televizní obrazovce prohlásil Muž v Černém:

„Kdyby Muž s křídly a Kominíček museli jít, půjdu i já!“

Tuleň navštívil Kominíčka a Muže s křídly a řekl jim, aby mu zařídili zavčas pas, že chce ze země, dřív než bude pozdě. Řekl:

„Někomu je souzeno, aby zůstal. Ale pro mě už tu místa není.“

Kroky

Když BÍLÁ sanitka z „psychiatrické léčebny“ přijela k Tuleňovu domu, vyběhla chlapiska v BÍLÝCH pláštích a spěchala do domu pro Tuleň. Místo svěrací kazajky měli železná pouta a pohotově revolvery.

Ale Tuleň už nenašli. Když otevřeli dveře, dům byl prázdný. Zlobili se.

Tuleň v tu chvíli přešel v malém autíčku, s kufříkem a psíkem hranice své země. U nejbližšího Espresso zastavil a psík vyskočil za ním. Tuleň objednal pro sebe dvojitý koňak a pro pejska vodu a párek. Potom povídal a meditoval se svým chlupatým kamarádem, který všemu rozuměl (bylo mu to vidět na očích), jen neuměl promluvit člověčí řečí.

Barva OHNĚ

Na hlavním náměstí drželi studenti ve stanech hladovku proti okupaci země. Měli knihy a četli. Potom se najednou jeden z nich zapálil a začal hořet žhavým plamenem a běžel jako hořící lidský protest po velkém náměstí.

Než ho dobří lidé stačili uhasit, shořel.

Tiché kroky zástupů, odbíjení hodin na všech věžích

Studentské masy se začaly shromažďovat.

Šly tiše a spořádaně za rakví a přidávali se k nim občané. Všichni byli v ČERNÉM.

Jen tiché kroky bylo slyšet, praskot hořících loučí a svíček a odbíjení hodin ze všech věží stověžatého města.

Tehdy Největší Tajemník Největších Bratří zavolal telefonem Kominíčka a řekl mu: „Budou-li se podobné manifestace opakovat, tanky znovu obsadí město.“

Hukot tanků

Ale hořel další student a třetí a čtvrtý a tanky zase vjely do hlavního města.

Už bylo velmi málo těch, kteří se odvážili proti tankům manifestovat. Byli zahnáni a umlčeni v policejních vozech.

A Největší Tajemník znovu zvedl telefon a řekl Kominíčkovi:

„Bude-li se to ještě jednou opakovat, zavřeme všechny vysoké školy a dosadíme deset tisíc našich studentů. Za 25 let budete mít inteligenci novou a poslušnou.“

Byros začal organizovat strach.

Svolal umělecké svazy, nechal je seřadit ve velkém sále starého paláce a přistoupil, aby je dirigoval v politickém zpěvu.

Ale ani jeden nevydal hlasu.

Byros změnil taktiku.

Do velkého kamenolomu svezly autobusy hudebníky s nástroji. Hudebníci v černém vcházeli s nástroji pod pažďí do kamenolomu, jako na koncert.

Byros se postavil na největší kámen, zvedl ruce a zazněl velký symfonický orchestr.

Symfonický
orchestr

Jenže hudebníci místo nástrojů vzali lopaty, krumpáče, vrtačky a kladiva a začali lámat kámen. Ale někteří dostali strach, odložili kladiva a lopaty, podívali se na své nešťastné ruce, na housle a violoncella a šli raději ke stolu, kde už čekali ochotní úředníci, aby podali pero k podpisu do neohebných prstů od kamene a kladiv.

Na stole ležely BÍLÉ listy papíru a ty hudebníci postupně podpisovali. Než každý podepsal, snažil se procvičit zkrhlé prsty.

A Byros dále měnil taktiku, vedenou stejně do detailu poradci Největšími Bratry, muži znalými své věci a navíc zkušenými tisíci praktikami. Byros pořádal pro poddajnější umělce, novináře a profesory velkou recepci ve sloupové síni starého paláce.

ČERNĚ oblečení mužové s motýlky se plížili na baletní hudbu do sloupové síně a jeden před druhým se schovávali za sloupy a sochy. Občas na sebe narazili zadky a velice se vylekali. Podobných situací bylo hodně. Tu vešel do sloupové síně Byros. Byl také ČERNĚ oblečen a svižně si vykračoval. Když ho přítomní uviděli a on si je prohlížel, tehdy neradi sice, ale přece jen ze strachu mu začali tleskat. Byros krácel mezi nimi jako mocnář a patřičnými gesty je vybízel, aby ještě více tleskali a nechal je svými pomocníky seřadit do tleskajícího zástupu.

Baletní hudba
strachu

Tehdy se rozsvítily reflektory a kamery začaly natáčet ten velký potlesk.

Potlesk

Byros na ně cenil zuby a ukazoval, jak by se měli také usmívat a tleskat ještě bouřlivěji. A oni po něm opakovali a šklebili se v podivném úsměvu.

Tak je spatřil lid na televizních obrazovkách a ne jeden vlastenec rozbil obrazovku botou. Potom se zchladil půllitrem piva.

Události se vyvíjely vůbec překotně, takže na televizních obrazovkách bylo vidět neustále nová překvapení. Objevil se hlasatel a oznámil, že Muž s křídly odstoupil ze své funkce pro nemoc.

Na jeho místo nastoupil Byros.

Byros se objevil na obrazovce a kynul k masám. Potom prohlásil: „A budeme konsolidovat, budeme postupovat principiálně. Kdo není s námi, je proti nám!“

Potom hlasatel oznámil, že Kominíček byl na vlastní žádost a pro své chyby zbaven funkce ve vedení státu. Na jeho místo nastoupil Muž v Černém. Objevil se na obrazovce ve svých zlatých brejličkách, tvářil se velmi principiálně a prohlásil:

„Budeme normalizovat a zase nastolíme pořádek a řád!“

Kominíček znovu vymetal komíny na střechách města a Dívka v Modrém mu pomáhala. Ale nedalo jim to, aby si nepřeletěli ze střechy na střechu. Lidé je pozorovali a sbíhali se. Ti dva znovu vyletěli do vzduchu a přistáli na střeše, kde bylo nejvíce komínů a kde kdy si tenhle příběh začínal. Korouhvičkové tu právě pilně chytali vítr. Když kýchnul Byros ve vládní budově, zavanul vítr a korouhvičkové se ho chytili. Ale kýchnul Muž v Černém a kýchnul silněji, i natáhli korouhvičkové tenhle vítr. A tak se to zápolení opakovalo. Zřejmě šlo také mezi Byrosem a Mužem v Černém o mocenský boj, jako ostatně vždy. Ale nakonec, přece jen Byros kýchnul daleko nejsilněji a toho větru se pak korouhvičkové mýnili držet a odběhli spěšně na „Šavlový tanec“ ze střechy.

Chačaturjan:
„Šavlový tanec“

Muž s křídly to pozoroval ze své mansardy, kde zase žil. Stále tu byly na stěnách obrazy letců vlastní silou i zaprášená křídla. Pokračoval zase na svém vynálezu proti lidské hlouposti. Vařil v křivulích elixír SMARAGDOVÉ barvy, když tu uslyšel zpěv. I vyhlédl světlíkem a spatřil, že ti dva zpívající jsou Kominíček a Dívka v Modrém, kteří si při práci zpívali a vymetali komíny štětkami.

Muž s křídly vylezl také na střechu a přidal se svým hlasem k nim. Lidé dole na ulicích je poznali, začali se sbíhat a zpívali s nimi.

Písnička
Kominíčka,
Dívky v Modrém
a Muže s křídly

To neušlo všudypřítomné policii. A tak skupiny ŠEDÝCH mužů obsadily dům a střechy a snažili se ty tři zatknout. Ale oni vždy přeletěli o kus dále a zpívali a davy s nimi. Tehdy vytáhli tajní policisté zbraně a do ulic vyjela obrněná auta i tanky. Tehdy píseň zmlkla. Kominíček, Dívka v Modrém a Muž s křídly byli zatčeni a dole v ulicích řada mladých lidí, které četníci odnášeli škubající se za ruce a nohy do policejních vozů. A jiné přiváděli k pořádku ranami pendrekem. Mladí se pokusili házet po policii kamení, ale tento odpor netrval dlouho.

Policie zabavila křídla i křivule v mansardě Muže s křídly. Ten se na to díval a snažil se zachovat klid. On, Kominíček i Dívka v Modrém měli pouta na rukou.

Byros chystal seznamy lidí pro nové procesy. Sestavoval vždy vhodnější jména, některá škrtal a jiná připisoval. Bavilo ho to, protože si přitom pobrukoval známou odrhovačku.

Podezřelí lidé byli sledováni dvojníky, kteří dělali stejné pohyby jako oni. A tak se konal ve městě balet strachu, kdy tančilo podobným způsobem hodně dvojic, trojic i čtveřic.

Hudba k baletu strachu

Odposlouchané hovory na magnetofonových páscích byly tříděny složitým aparátem v policejní budově a změl hlasů připomínala Babylonskou věž.

Na dalších koktejlech už Byros lehce dirigoval smíšené sbory mužů i žen, které pěly pod jeho taktovkou:
„Čí chleba jíš, toho píseň zpívej!“

Sborová píseň:
Čí chleba jíš,
toho píseň
zpívej!

A ti, kteří se nepodrobili, ani nepodepsali, ani patřičná prohlášení neudělali, museli opustit svá místa, práci a jít neznámo kam. A tak profesor ještě dnes přednášel za katedrou a zítra už šlapal bláto s dělníky u vrtné věže. Redaktor, který řídil časopis nebo noviny, jezdil jako taxikář. Jiní čtvrtili maso, nebo pracovali na stavbě domů a silnic. Bylo jich mnoho.

Byros si nechal předvést jednotlivě Muže s křídly, Dívku v Modrém a Kominíčka co vězně a nabízel jim, že budou propuštěni z vězení, dána jim možnost vymetat komíny někde v malém městě, když udělají veřejně prohlášení, že se ve všem mýlili a svou chybu přiznávají. Proces s nimi bude zrušen. Ale všichni tři odmítli, nezávisle na sobě. I řekl Byros: „Třeste se!“

V tisku se objevily zprávy o zatčení dalších intelektuálů podle zákona na ochranu republiky.

Mladí lidé sbírali láhve, psali svědectví, co se děje v různých řečech a posílali je v zapečetěných lahvích po řekách do světa. Láhve pluly a houpaly se na vlnách a rackové pokřikovali.

Světový tisk protestoval a děly se protestní akce na obranu Kominíčka a dalších.

Titulek: PO NĚJAKÉ DOBĚ...

Největší Tajemník Největších Bratří přijížděl na lov do malé země. Ale před hony si zavolal k sobě Muže v Černém, počastoval ho vodkou, sňal ze zdi starého paláce starou šavli a symbolicky mu ji podal se slovy:

„Vymýtili jsme pravou úchylku, vymyť nyní i levou. Máš plné moci! Dolů s Byrosem! Mouřenín může jít!“

I dal Muž v Černém vyhazov Byrosovi a jeho lidem na velkém zasedání, kde byli kritizováni ze zásadních chyb. Tehdy Byros snad poprvé

Byros: árie
Směj se
mouřeníně!

v životě zaslzel, jak mu sebe sama přišlo líto, a zazpíval svou poslední arii: „Směj se mouřeníně, už tě netřeba! Už můžeš jít! Směj se, ó směj!“

Byros zpíval na známou Leoncavallovu melodii.

Kominíček, Muž s křídly i Dívka v Modrém byli propuštěni z vězení, ale museli podepsat, že se nepokusí více létat, ani s křídly, ani bez nich. Museli se zavázat, že nebudou podněcovat k odporu.

A mohli vymetat komíny v zapadlém městečku mezi lesy. Ale při práci jim to zase nedalo, aby si nezaspívali, neboť co už jim zbývalo? A lidé pracující na polích slyšeli ty písničky a také všichni profesoři, politikové, umělci odstranění ze svých míst a pracující v lesích, na vrtech či na stavbách. A protože neměli co ztratit, zpívali si také.

A jel tehdy Největší Tajemník na hon tou malou zemí a uslyšel tu píseň. Jel v kočáře taženém dvěma páry běloušů. I řekl svým adjutantům:

„Slyšíte? Jak šťastný to lid této země, které jsme pomohli? Jak šťastná země, když si lid při práci zpívá!“

A ta melodie se mu tak zalíbila, že si ji sám začal pobrukovat. A byl na to hrdý, že se o štěstí malé země nemalou mírou sám zasloužil.

V luzích i hájích se chystal slavný hon. Sjížděli se sami velicí páni a potentáti. A už přijížděl také dlouho očekávaný Největší Tajemník Největších Bratří. Přijížděl v kočáře taženém bělouši a těšil se na lov, protože lovil rád. Byli tu diplomati a velvyslanci ze Západu i z Východu. Lesní rohy začaly troubit a myslivci vytrubovali jako za časů císaře pána.

Prostý lid však byl držen v uctivé vzdálenosti. Když po velkém troubení všichni nastoupili k slavnostnímu honu, postavil se Největší Tajemník ve svém kočáře a zazpíval nad hlavami běloušů, myslivců, diplomatů i státních potentátů závěrečnou arii na téma:

My jsme ti praví kormidelníci,
nedáme ni pravici ni levici,
aby si těžila v tlačenicí,
my vždycky správně kormidlujem,
vždy správně až sem, až sem...

Potom zvedl sklenici šampaňského vysoko nad hlavu na tom bývalém hrabství a zvolal hlasem velikým: „Za mír a přátelství mezi všemi národy!“

A všichni potentáti a diplomati, ať praví či leví, zvedli své číše z táců služebnictva a zapěli s ním. Byly to slavné sbory.

A potom začal hon a střílelo se po všem, co utíkalo, letělo či běželo v luhu a háji. Doplatilo na to hodně zajíců, bažantů i srnců.

Sborový zpěv

A Kominíček, Dívka v Modrém a Muž s křídly, černí od sazí, pozorovali ten slavný hon ze střechy domu, kde právě pracovali, a viděli to také lidé, kteří vrtali zem, brodili se blátem nebo káceli stromy. A ani se moc nedivili.

Epilog

TITULEK: A ŠEL ČAS, TEN VELKÝ RANHOJIČ, NĚKDY ŠEL POMALU, NĚKDY ŠEL RYCHLE...

A JEDNOU, PO DLOUHÉ DOBĚ, SE VŠE ZASE ZMĚNILO DOMA I VE SVĚTĚ. A BYL POŘÁDÁN VELKÝ MEZINÁRODNÍ SLET LÉTAJÍCÍCH VLASTNÍ SILOU PŘÁVĚ V TÉ MALÉ ZEMI, KDE VZEŠEL TEN SMĚR...

Na nebi už létaly rakety místo letadel, ale létání vlastní silou bylo oblíbeno stále více. I slétali se všichni letci vlastní silou. Přilétali občané této malé země, přilétali ti, co před lety odešli, vlastně utekli do ciziny a nyní se vítali se svými příbuznými. Létalo jich tolik, že se tomu i ptáci divili a začali se sem také slétat. Někdo přiletěl soukromým letadlem, někdo helikoptérou. Také přijížděli auty. A tak všichni létající vlastní silou z různých končin světa se slétali a štěbetali v nejrůznějších řečech a měli tváře černé, bílé i žluté. Přilétali oslavit toho, který to hnutí založil: Muže s křídly, jehož velká socha s roztaženými křídly stála na kopci. Byla to socha velmi hypermoderní, takže si pod tím tvarem bylo možno představit jeřáb, stejně jako pojem člověka s křídly. Holubi na sochu sedali a také vrabci, až byla socha celá bílá. Také přijížděly vládní vozy a vystupovali důležití lidé. Ale vcelku se sem každý dopravoval podle svého, jak chtěl. Nikdo nenařizoval kdo, kdy a kam má letět. Ty doby byly ty tam. Všichni ale ještě na někoho čekali.

Na polní cestě pod svahek se objevilo obstarožní na tu dobu již autíčko a vystoupili z něj stařeček a stařenka. On byl v ČERNÉM, ona v MODRÉM. Všichni si na ně ukazovali. Byl to Kominíček a Dívka v Modrém. Cupitali k zástupům. Už byli hodně staří, stali se z nich pěkní stařečkové.

Ale už tu byli pořadatelé a oficiálové, aby je podle jistého ceremonielu uvedli na patřičná místa. Měli položit věnce u pomníku Muže s křídly. Dětičkám už byla dlouhá chvíle a poletovaly ve vzduchu s vrabci a pokřikovaly stejně jako ptáčata. Když staříček a stařenka položili věnce a utřeli si vlhké oko, hned spustily dvě dechové hudby okřídlených. Všichni muzikanti měli stejné čepice, takže svým způsobem byli zase uniformováni. Ale už to nebyly hudby armády ani policie.

I podali novodobí vládní činitelé stará křídla Kominíčkově a Dívce v Modrém, aby si také trochu zaskotačili ve vzduchu.

Ale stařenka řekla: „I kdepak! Já si zaletím, jak jsem lítávala.“
I poskočila stařenka a vznesla se půl metru nad zem, ale víc to nešlo a zase klesla k zemi a hupkala jako stará vrabčice. Kominíček vzal křídla, chtěl se ještě dědek vytáhnout, ale také jen křídly zamával, trochu poskočil a trochu se nadnesl, ale jen se odrážel od země. Potentáti běželi, aby mu dávali záchranu, aby se mu ještě něco nestalo. Jeden přitom zakopnul o druhého, ten narazil na třetího a už se kutáleli jako pytle brambor ze strmého svahu.
Kominíček svěsil křídla a řekl: „Už nejsem, co jsem býval. Tak je to.“

Ale humor neztratil a znovu se pokoušel a hupkoval jako starý holoubek s přistřiženými křídly. A tehdy přiletělo hejno dětí s křídýlky i bez nich, vzaly oba stařečky za ruce a šosy a vynesly je vysoko do vzduchu. A tak zase letěli a viděli zemi z ptačí perspektivy.
Bylo to dojemné a bylo to smutné. Hrála k tomu zobcová flétna.

(29. 11. 1970 19:50 Salisburgo³⁾)

Ediční poznámka

Rukopis editovaného treatmentu byl napsán na stroji, na listy formátu A 4, obsahuje 73 stran. Edice zachovává původní grafickou podobu, tj. především členění do dvou sloupců a odlišnou grafiku slov, jež označují barvy. Sjednocena byla (v originále rozkolísaná) norma v uvozování přímé řeči – zde jsou všude uvozovky. V rovině pravopisné byly provedeny standardní gramatické korektury; upraveny byly archaické pádové předložky, které by dnes působily rušivě, a to ve prospěch současné varianty; naopak ponechány zůstaly původní tvary slov cizího původu typu *president*, *filosofové* či *clown* a *musical*.

Obrazový doprovod pochází z Jasného pracovního bloku, který je nadepsán „Muž s křídly, 7. 9. 1969, Vogelhub“ (jde o místopisný název usedlosti nedaleko Salzburgu). Dále jsou přetištěny zápisky z „Filmových notesů“ a fotografie. Všechny prameny pocházejí z osobního archivu, který dal Vojtěch Jasný k dispozici editorovi.

J. V.

3) Salzburg.

*Dvoj pohled***Túžba po slobode, ilúzia lásky a mýtus starých filmov**

Starnutie filmov je síce všedný, ale v niečom predsa len zvláštny jav, pomerne odlišný od starnutia literárnych textov: na jednej strane ide o prirodzené narastanie vzdialenosti medzi imaginárnym našej doby a doby, v ktorej zmienený film vznikol, medzi vtedajšími a dnešnými spôsobmi zobrazenia, no na druhej strane ide aj o nadmieru aktívne ukladanie týchto „starých obrazov“ do našich aktuálnych predstáv o časoch (hoci v podstate len nedávno) minulých. Francúzi radi hovoria o období tridsiatych rokov minulého storočia ako o zlatom veku svojej kinematografie a o jednotlivých snímkach – predovšetkým tých, ktoré zaraďujú k poetického realizmu – ako o monumentoch francúzskeho filmu. Presne tu sa totiž rodia legendy a mýty, spojené s osobnosťami alebo motívami, ktoré filmom občas doslova zabraňujú v tom, aby toto umelo vytvorené prostredie svojej legendárnosti prekonal a uvoľnil aj iné než „mýtologické“ obsahy.

Film Juliana Duviviera PÉPÉ LE MOKO je jedným z prvých zástupcov poetického realizmu, teda kinematografickej tendencie, ktorej názov je občas natoľko determinujúci, že sa pre vnímanie filmu môže stať akousi zvieracou kazajkou. Je to zároveň prvý Duvivierov film, ktorý tomuto extrémne plodnému režisérovi priniesol úspech nielen vo Francúzsku, ale aj v Severnej Amerike, kam bol následne na to pozvaný, aby tam nakrútil operetu CELÉ MESTO TANCUJE a kam sa napokon presunul, podobne ako Clair či Renoir, aj počas druhej svetovej vojny. A napokon je film PÉPÉ LE MOKO snímkou z gangsterského prostredia, končiacou dobrovoľnou smrťou hlavného hrdinu z nešťastnej lásky. Viac ako napätie a sústredenosť na aktivity a/alebo následný pád zločineckého bossa, typických pre gangsterky, či cynickú trpkosť *filmov noir*, má však v sebe PÉPÉ LE MOKO preddefinovanú sentimentálnosť a pátos osudovej lásky, ktoré ho približujú k melodráme. Duvivierovi, pôvodne divadelnému hercovi, ktorý ako filmár pracoval hlavne na objednávku, nebola ostatne melódramá nikdy príliš vzdialenou – dokonca by sa o ňom dalo povedať, že melodramatickými prvkami dokonca občas vyvažoval nedostatok vlastného záujmu buď o prostredie, v ktorom sa mal objednaný film odohrávať, alebo o samotnú tému. V prípade filmu PÉPÉ LE MOKO, pravda, melódramu do hry nevťahuje nedostatok záujmu o prostredie, ale práve samotná téma. „Moderná tragédia“ tridsiatych rokov, rozvinutá o čosi neskôr predovšetkým Marcelom Carném, totiž nestavia až tak na celkovej bezútešnosti situácie, v ktorej sa postavy – veľmi často z okraja spoločnosti – nachádzajú, ako skôr na úniku z tejto situácie do oblasti ideálnej lásky. A tá, už preto, že je ideálna, že je predstavou, čo na seba neberie podobu lásky-vzťahu, nekončí obyčajne vo filmoch poetického realizmu práve najšťastnejšie. To, čo Francúzi nazývajú modernou tragédiou, sa tu teda javí ako pokus o útek z neuspokojivého sveta do milostnej utópie; ako ľúbostné blúznenie na pozadí reálnych sociálnych problémov.

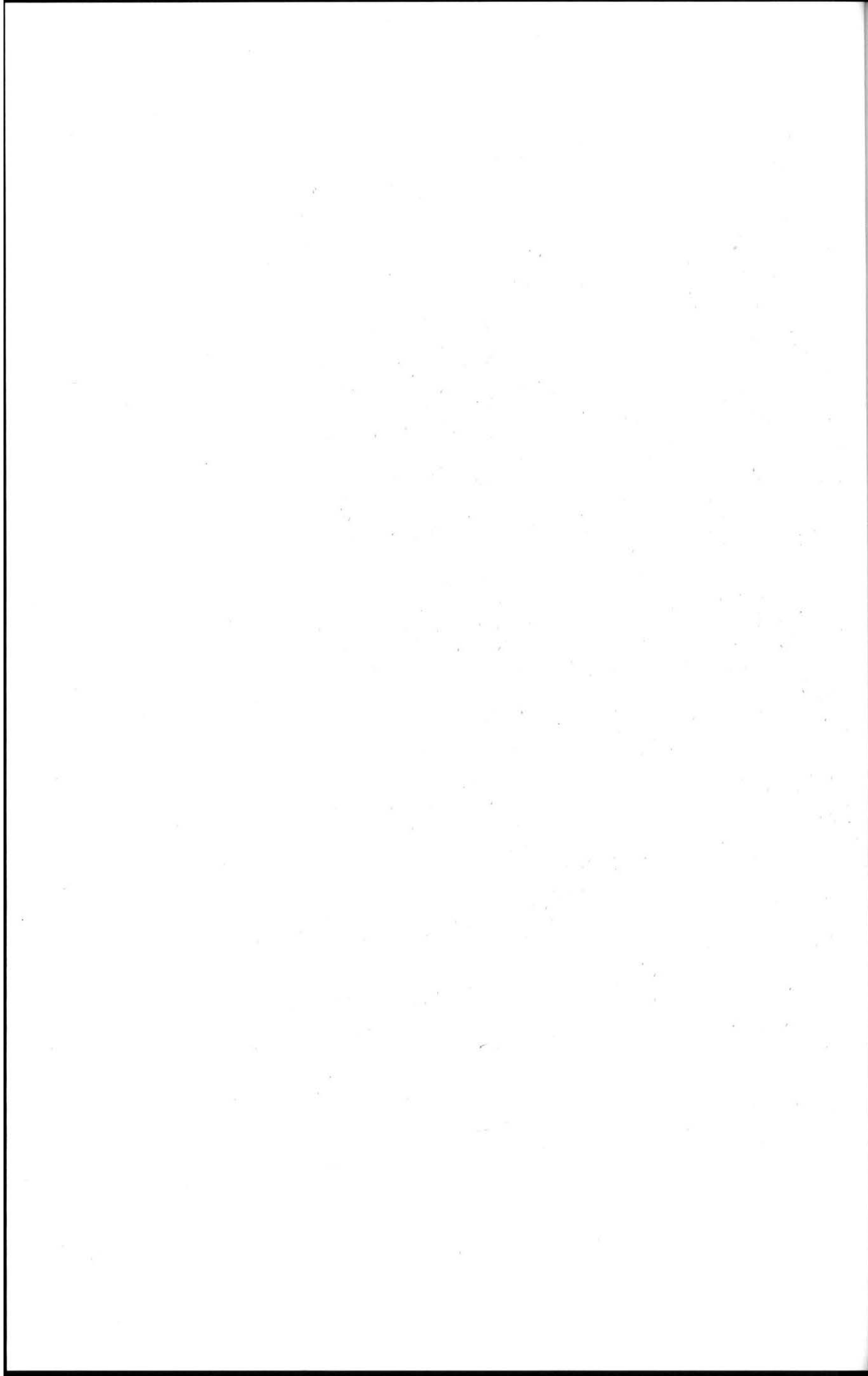
Aj prostá a čistá dejová línia filmu PÉPÉ LE MOKO naznačuje, že by malo ísť o film, ktorého hlavnou témou sú emócie – ba čo viac: drsná, priama a fatálna láska, ktorá spečatí osud nepolapiteľného gangstra Pépého, ukrývajúceho sa v jednej políciiu neovládnutej štvrti Alžíra, čo sa mu paradoxne stala väzením. Táto melodramatická schéma túžby sympatického zločinca po Parížanke, patriacej podľa výzoru i doprovodu k lepšej spoločnosti a hľadajúcej rozptýlenie v pre ňu exotickom svete kolónií, je tu však predovšetkým nablýskanou žánrovou definíciou, ktorá svojou takmer až formálnou naliehavosťou zastierna odlišné vyznenie filmu.

Pépého vzťah ku Gaby, cudzinke-turistke, totiž ani zďaleka nie je láskou. Je obyčajnou túžbou po slobode a vyjadrením clivoty po vzdialenej domovskej krajine (čo je mimochodom typicky koloniálny smútok), kde je Pépého sen o úniku hlavne prejavom neschopnosti prevziať zodpovednosť za život v obmedzujúcich podmienkach. Rozostrená žiara šperkov zmäkčujúcich črty tváre hlavnej ženskej hrdinky sú teda len poetickým pozlátkom realizmu iného druhu, kde je povestné „cherchez la femme“ vlastne iba banálnym idiómom. Gaby nie je príčinou Pépého tragického konca, ale nanajvýš jeho katalyzátorom. Nie je dokonca ani ženskou postavou v pravom slova zmysle – je stelesnením a symbolom mesta, ktoré pre Pépého znamená slobodný život vo voľnom priestore ako priamy protiklad k uzavretej a preplnenej alžírkej štvrti, kde sa ukrýva pred políciou. Gaby je zároveň protikladom k druhej významnej ženskej hrdinke filmu – exotickej Inès s neurčitým pôvodom, s ktorou Pépé žije v Casbah. Ani Inès nie je plnohodnotnou postavou, ale len symbolom miesta, ktoré obýva. Je to „prenosná Casbah“, a napriek tomu, že Pépému poskytuje azyl, útočisko i lásku, je preňho synonymom nudy a život s ňou má preňho pachuť tisícich obmedzení, zatiaľ čo Gaby svojou neukotvenosťou v Alžírii smie pre Pépého znamenať slobodu. Vzťahy k týmto ženám-miestam sú tým pádom rovnako symbolické ako ony samy. Nie je žiadnym prekvapením (a už vôbec nie romantickou inováciou milostného navrávania), že sa Pépé s Gaby zblíži vymenúvaním ulíc parížskeho severu, pričom Pépé smeruje na východ z chudobnejších končín od ulice St. Martin a Gare du Nord a Gaby na severozápad od Champs-Élysées a Opery cez bulvár des Capucines, aby sa napokon obaja stretli na Place Blanche. Pokus o prvý bozk nasleduje, veľmi logicky, potom, ako Pépé zistí, že obaja vyrastali v okolí Gobelins a vzápätí mu už nič nebráni, aby v naondulovaných Gabiných vlasoch necítil vôňu metra a v jej očiach nevidel odraz priestoru, do ktorého sa túži vrátiť. Pépé sa teda na Gaby upína ako na svoju poslednú šancu uniknúť z doživotného provizória, hoci zdravý rozum by mu mal diktovať pravý opak: Pépé tuší, že Gaby je vydržiavanou ženou, ktorá v túžbe po luxuse a šperkoch robí určité kompromisy, ale vôbec si pritom nekladie otázku, či pre ňu jeho život vyhanca nie je atraktívny len ako krátkodobé vzrušenie, aké jej dobre situovaný starý milenec nemôže poskytnúť. Napriek tomu, že je Pépé stelesnením heroického machizmu a je si istý svojím úspechom u žien i svojím zdravým rozumom, ktorý mu umožní prekuknúť každý pokus o podraz, nakoniec sa stáva obeťou vlastného sna o slobode. Nie teda obeťou ženy ani obeťou ľstivého inšpektora Slimanea, ktorý sa za každú cenu pokúša Pépého vylákať z Casbah, ale obeťou vnútorného rozporu medzi ideálnym životom a vnútenými reálnymi podmienkami, premietnutými do figúry dvoch opozitných miest – vzdialeného a neviditeľného Paríža, zastúpeného trbletom Gabiných šperkov, a špinavej, všadeprítomnej Casbah, znepokojivej a obmedzujúcej ako Inès.

Moderná tragédia, o ktorej francúzski historici filmu tak radi hovoria, je ostatne týmto rozporom typická. (Podobnou postavou, stelesnenou, tak ako Pépé, Jeanom Gabinom, je aj robotník François z Carného filmu DEŇ ZAČÍNA, rozpoltený medzi dvoma ženami: jednou príliš reálnou na to, aby vzťah s ňou nebol len pragmatickým uspokojovaním chvíľkovej potreby spočínutia, a druhou príliš idealizovanou na to, aby mohla byť samozrejmom súčasťou neideálneho sveta plného špiny a intríg.) Spoločenské postavenie postáv filmov z obdobia tridsiatych rokov (robotníci, zloději, prostitútky, kupliari, majitelia malých treťotriednych hotelíkov) je mimochodom veľmi relevantným ukazovateľom spoločenských i pomerov i mravov a práve ono spôsobuje, že sa poetické prvky vlastné literatúre červených knižníc prevracajú do svojho vlastného opaku, ktorý má pravdepodobne až príliš reálny predobraz. No osamelosť Pépého, umierajúceho za mrežami prístavu, odkiaľ mu práve odchádza jeho súkromný Paríž, je nielen osamelosťou všetkých tých, ktorí nemajú šancu zmeniť k lepšiemu svoju vlastnú situáciu, pričom sny odtrhnuté od reality ich pred nárazmi sveta nemôžu zachrániť, ale snáď – hoci z hľadiska samotného filmu je to už nadinterpretácia – aj o situáciu, ktorej sa v roku 1936 ocitlo Francúzsko, ohrozené na severovýchode ozbrojovaním Porýnia a ľahostajnosťou spojencov, ktorí mali bezpečnosť nemecko-francúzskej hranice garantovať. Vtedajšie upnutie sa Francúzska na svoje kolónie možno v niečom pripomína práve onú ideálnu lásku medzi Pépém a Gaby.

Poetický realizmus je termín, na ktorý sme si v rámci všeobecných dejín filmu zvykli natoľko, že jeho dve zložky prijímame ako homogénnu zmes i napriek tomu, že toto spojenie môže byť v niektorých prípadoch prinajmenšom zľahka oxymorónne. Nechcela som však stavať poéziu proti realizmu; iba ukázať, že tento dvojhlavý pojem môže odkazovať nielen k zobrazovaniu sveta založenému primárne na estetických kategóriách, spod ktorých napokon všetko ostatné aj tak presiakne a estetizácia sa tým pádom stane implicitnou a neredukovateľnou figúrou témy, ale môže tiež prezrádzať – možno nezámerne – dvojité štruktúru, kde je prvá vrstva filmu so svojím poetickým nánosom predovšetkým formálnou, remeselnou a dokonca občas čisto schematickou prikrývkou druhej, tematickej vrstvy filmu, a to na úrovni deja, postáv, a často i žánru. Realizmus melodram tridsiatych rokov je zasunutý pod množstvom poetických prvkov a pod snovým, zdanlivo evazívnym prístupom, pričom sa poézia vôbec nemusí s realizmom prelínať v jedinom nedeliteľnom útvare. Táto heterogénnosť však môže spôsobiť to, že sa z dnešného hľadiska filmy môžu javiť v istom zmysle ako naivné, a to práve kvôli množstvu figúr petrifikovaných časom do poetických klišé, vybudovaných na platforme dodnes živých tém. No práve táto naivita starých filmov, azda ešte viac než samotné esteticko-spoločenské podmienky ich vzniku, živí ich čaro a aktualizuje predstavy o vtedajšej realite. Nedá sa však zabúdať ani na to, že konštrukt filmu stojí proti autenticite reality presne tak, ako stojí Duvivierova štúdiová Casbah proti reálnemu, a predsa mýtizovanému, vo filme neviditeľnému Parížu.

Mária Ferenčuhová



*Dvoj pohled***Labyrint světla**

Příběh filmu PÉPÉ LE MOKO Juliána Duviviera je nesen dvěma paralelními liniemi, jež se rozvíjejí kolem hlavního hrdiny, gangstera Pépého (Jean Gabin), skrývajících se v alžírském městě v arabské čtvrti zvané Casba. První z linií se jakoby obtáčí v kruhu kolem Casby – policie chce Pépého dopadnout, nicméně dokud neopustí Casbu, nemají policisté šanci: vyrazí-li za ním do Casby, vždy ho někdo zavčas varuje a jemu se podaří uniknout ve spletitých uličkách či po střeších. Policie se proto snaží Pépého vylákat z Casby, v níž je v bezpečí, dolů do města, a vytváří tak od počátku jakýsi imaginární okolní prostor ohrožení doléhající z vnějšku na Pépého i na Casbu, pro niž je typická živelně chaotická, domácí atmosféra. Druhá linie je Pépého milostné vzplanutí ke Gaby, vydržované elegantní ženě z Paříže, kterou náhodou potká. Láska ke Gaby vystupňuje Pépého pocit uvěznění, který zažívá v Casbě, z níž nemůže odejít, pokud nechce být zatčen. Jeho touha odejít za Gaby, ven z pomyslného kruhu, který kolem něj vytyčila policie, je nakonec silnější než opatrnost a Pépé odchází, aby zabránil Gaby odplout na lodi zpět do Evropy bez něj. Filmové ztvárnění jeho odchodu z Casby (viz zjevně nerealistické, snové použití zadní projekce, dvojexpozic a „odrámovaných“, abstraktních záběrů ulic a moře na pozadí) sugeruje na obecnější rovině Pépého odchod z reality do prostoru nad-reality, do splněného snu, a podtrhuje tak smutnou, ale zároveň i katarzní osudovost jeho rozhodnutí.

Kresba prostředí i příběhu samého v sobě spojuje zdánlivě protikladné póly: na jedné straně je velmi realistická a civilní, na straně druhé působí velice „vytvořeně“, precizně, poeticky ireálně. Jean Renoir, který náležel k velkým příznivcům Duviviera, u něj vyzdvihuje právě toto, když píše, že Duvivier nás „láká do světa, který je zároveň realistický a nereálný“. Kupříkladu Gabinovo herectví překvapuje nejprve svou umírněností a civilností: i tu nejhlubší vnitřní trýzeň či touhu podává jen v jemných náznacích, takže to, co jej uvnitř sžírání a pohání, probleskuje na povrch s jakousi neokázalou lehkostí, jež přitom nijak nesnižuje tíhu hrdinova vnitřního žití, činí ji naopak uvěřitelnější, lidstější, právě díky tomu, jak ono zásadní probíhá většinou jen jakoby kdesi na chvějivém okraji promluv a jednání. V několika scénách pak Gabin nicméně užívá naopak dramatictějšího a exaltovanějšího typu herectví, které prozrazuje nakolik je jeho herecký výkon přesný, promyšlený, skutečně „hraný“ (v dobrém slova smyslu). Příkladem spojujícím v sobě určitý realistický minimalismus se zjevnou, ovšem o to působivější hereckou „prací“ může být scéna, v níž se Pépé dozví o smrti svého přítele: Pépé sedí u stolu tváří ke kameře a muž sedící vpravo vedle něj mu vypráví, co se stalo. Jak Pépé poslouchá, promění se náhle jeho tvář z klidného (a civilně hraného) výrazu do výrazu těžko popsatelného zoufalství, expresí herce jakoby „přebraného“ až na pokraj šílenství. Zvrat se tu

odehraje celý v podstatě pouze v Pépého/Gabinových očích, nicméně intenzita této změny je šokující – je ireálná v tom, jak je dokonalá, jak je radikální, jak je hraná, a zároveň je zcela „pravdivá“, psychologicky realistická v emoci, kterou vytváří.

Takřka celou dobu filmu je těžké rozhodnout, zda je vlastně natáčen v reálném prostředí, nebo v ateliéru – obzvláště četné záběry z uliček Casby (nechybí tu ani vysloveně dokumentaristická sekvence zabírající tváře neherců, lidí žijících a pracujících v daném prostředí) působí tak i onak, jako oboje zároveň, či snad tak, jako bychom byli v jakýchsi skutečných uličkách (natolik jsou křivolaké, zalidněné, oslněné **africkým** sluncem), které jsou ovšem současně podstatně měněny skrze brilantní a velmi výraznou práci s osvětlením, kamerou, pohyby herců. Možná to bylo právě naopak a scénám z ateliéru byl umně dodán punc realističnosti, jakéhosi tichého proudění reálného života; uchvacující je každopádně ono nekonfliktní sepětí zdánlivě protikladného, elegance, s jakou se tu bezustání a nerozlišitelně proplétá pocit reality a ireality (jak ve smyslu dokumentárnosti/vytvořenosti záběrů, tak ve smyslu „vyšším“, týkajícím se jakési „hlubší pravdy“ příběhu hrdinů).

Zvláštní dvojakost se týká také narace. Stále se něco děje, nevyskytují se tu ještě ony známé *temps morts* moderního filmu, a přece – přesto, že stále někdo s někým mluví, někdo někam jde, přesto, že stále něco probíhá, často v rychlosti a na pozadí neustávajícího lidského hemžení – jako by příběh zároveň stál na místě, popisující (mnohem spíše než nějaké dramatické zvraty událostí) určitý stav, ono **místo**, v němž je hrdina do značné míry nedobrovolně umístěn (jak doslova prostorově, tak co se týče jeho obecnější životní situace). Rytmus filmu je založen na paradoxu zvýšené rychlosti, jež se ovšem stále láme do melancholického pozastavení. Děj stále někam **směřuje** (scéna navazuje na minulé scény a předznamenává budoucí, otevírá film dopředu, žene jej dál), ale přitom jako by nebylo vlastně kam směřovat, pohyb je vždy vzápětí ukázán jako nemožný, či přinejmenším pozastavený. Místo skutečného pohybu je tu tak spíše vůle k pohybu, neustálá připravenost k němu, nahromaděná energie začít jej, které je však zároveň bráněno projevit se. Na dějové, významové rovině není zobrazován ani tak pohyb (krom závěru filmu), jako naopak určité zaseknutí hrdiny v Casbě, v lásce, ve stavu, který mu nevyhovuje. Casba je pro Pépého jakousi paradoxně osvobozující pastí, v níž jedinečně je v bezpečí, bělostným labyrintem, v jehož uličkách se ztrácí, hledaje cestu ven.

Dramatická struktura tohoto filmu, který bývá označován za gangsterku či dokonce thriller, nechává vstoupit napětí vlastní těmto žánrům jen okrajově. Jsou tu všechny ingredience těchto žánrů, celý jejich potenciál, ale jejich použití je velmi zvláštní, unikající před konvenční konstrukcí vypjaté dramatických scén spíše ke ztišenější a realističtější melancholické náladě. Ani policejní „lov“ na Pépého, ani jeho zločiny, ani milostný příběh nejsou vystavěny – i když by to bylo možné – příliš „akčně“: Nejsou tu přímo zobrazeny scény nějakých vzrušujících honiček s policisty (krom jedné na počátku), scény příprav Pépého zločinů a jejich napínavého uskutečňování, vypjaté dramatické scény mezi milenci. Události tohoto typu (i když se jich několik také objeví) jsou jakoby na pozadí, sloužící coby určitá dynamizace příběhu, pro nějž je podstatnější vykreslování atmosféry místa a jednotlivých chvil ležících **mezi** oněmi vyhocenými, děj posouvajícími událostmi – drama je tak jakoby podpovrchové, zato neustálé.

Atmosféra Casby a potažmo celého filmu je pro mne založena především na zcela výjimečné práci se světlem, jež přes (či právě pro) svou nepopiratelnou originalnost upomíná na světelnou dynamiku expresionismu, mistrovství francouzské kamerové školy třicátých let (kterou koneckonců spoluvytváří) i Sternbergovo brilantní užívání různě intenzivních tónů jasu (nechybí i typicky sternebergovský záběr přes závoj) a zároveň nápadně předznamenává i ponurou, ohrožující světelnost charakteristickou pro *filmy noir* (jejich významným předchůdcem je PÉPÉ LE MOKO mimochodem i ve stavbě příběhu a charakteru hlavního hrdiny). Světlo tu nejen proměňuje záběry filmu na takřka abstraktní výjevy, souboje světla a stínu, bílých a tmavých skvrn v pohybu, ale stává se tu jakoby samou matérií, z níž jsou věci i lidé formováni, a dodává tak filmu významnou měrou na atmosféře lehkosti a rozechvělosti.

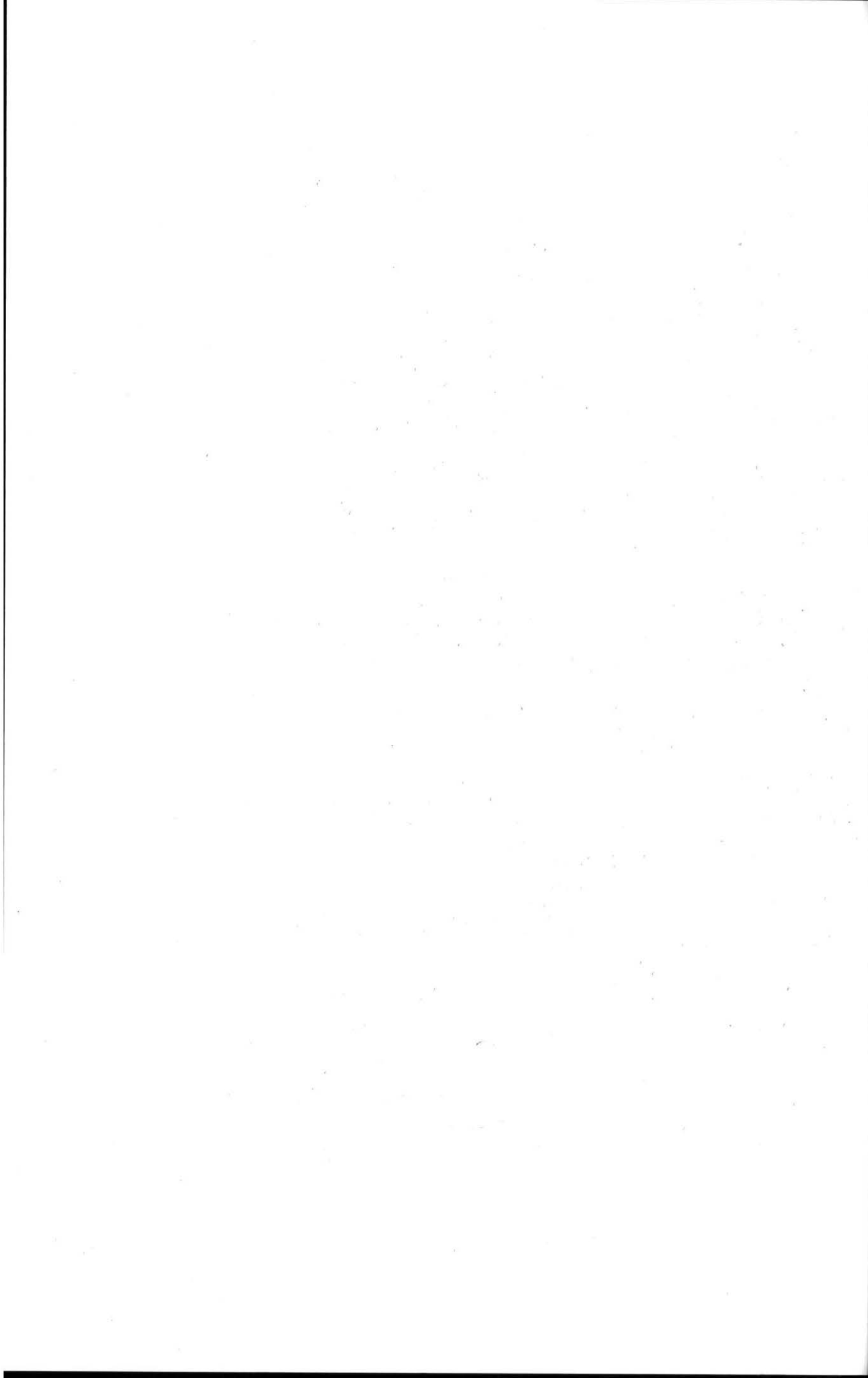
Helena Bendová

Pépé le Moko

1937 (Francie)

Režie: Julien Duvivier. **Scénář:** Henri Jeanson, Julien Duvivier, Jacques Constant (podle knihy Henri la Bartha *Déetective Ashelbé*). **Kamera:** Marc Fossard, Jules Kruger. **Střih:** Marguerite Beaugéová. **Hudba:** Vincent Scotto, Mohamed Ygerbuchen.

Hrají: Jean Gabin (*Pépé le Moko*), Mireille Balinová (*Gaby Gouldová*), Gabriel Gabrio (*Carlos*), Lucas Griddoux (*inspektor Slimane*), Line Noroová (*Inès*) ad.



Obzor

Co ví americké filmy o teorii?

Thomas Elsaesser – Warren Buckland: *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis.*
Arnold, London 2002.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pavel Skopal

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

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

AUGUSTIN, L. H.

Jiří Trnka / L. H. Augustin ; [obrazový materiál vybral, popisky vypracoval, na přílohách spolupracoval, redigoval, výtvarnou a technickou redakci provedl Lev Pavluch]. - Vyd. 1. - Praha : Academia, 2002. - 463 s. : il., portréty (většinou barev.). - Poznámky na s. 421-424, seznam vyobrazení, filmografie, přehled životních dat, knižních ilustrací, divadelních scénografií a výstav. - Bibliografie na s. 447-449, rejstřík jmenný Augustin, L. H., 1929- ISBN 80-200-1050-5 (váz.)
Rozsáhlá obrazová monografie o českém výtvarníkovi a filmaři.

AUMONT, Jacques

The image / Jacques Aumont ; translated by Claire Pajackowska. - 1st publ. - London : British Film Institute, 1997. - vi, 249 s. : il. - Úvod, poznámky v textu. - Bibliografie v textu, rejstřík Aumont, Jacques, 1942- ISBN 0-81570-410-7 (brož.)

Komplexní teoretická studie věnovaná obrazu, zkoumá podstatu obrazu, jeho formy, způsob produkce obrazů, jeho percepce apod.

BEACH, Christopher

Class, language, and American film comedy / Christopher Beach. - 1st publ. - Cambridge : Cambridge University Press, 2002. - vii, 241 s. - Výňatky, citáty, poznámky na s. 213-229. - Bibliografie na s. 231-235, rejstřík Beach, Christopher ISBN 0-521-00209-5 (brož.)

Knižní studie nahlíží na vývoj americké filmové komedie prismaťem jazyka. Pomocí lingvistických analýz zkoumá zobrazení sociálních tříd a společenských vztahů v hollywoodské produkci od 30. let do současnosti.

BERGMAN, Ingmar

Obrazky / Ingmar Bergman ; [ze švédského originálu ... přeložil Zbyněk Černík]. - Vyd. 1. - Praha : Havran, 2002. - 233 s. : il., portréty. -

(Studio ; sv. 3). - Výňatky, filmografie, poznámka, o autorovi Bergman, Ingmar, 1918- ISBN 80-86515-21-4 (váz.)

Vzpomínková kniha, v níž autor soustředil pozornost výhradně na vlastní tvorbu. V šesti kapitolách, doplněných bohatým obrazovým materiálem a podrobnou filmografií, popisuje pozadí a průběh natáčení jednotlivých filmů.

BOROWIEC, Piotr

Animated short films : a critical index to theatrical cartoons / Piotr Borowiec. - Lanham (Maryland) : The Scarecrow Press, 1998. - 250 s. - Úvod, zkratky, o autorovi Borowiec, Piotr, 1968- ISBN 0-8108-3503-7 (váz.)

Katalog krátkých animovaných filmů z celého světa od němé éry do roku 1997. U každého filmu je uvedena stručná charakteristika, rok výroby a režisér. V první části knihy je nastíněn stručný historický vývoj animovaného filmu, pak následuje abecední přehled filmů podle anglických názvů, rejstřík režisérů s filmografiemi a nakonec chronologický přehled filmů podle let.

BOURDIEU, Pierre

O televizi / Pierre Bourdieu ; [z francouzského originálu ... přeložila Nora Obrtelová]. - 1. vyd. - Brno : Doplněk, 2002. - 104 s. - (Edice světových autorů). - Předmluva, doslov, poznámky, ediční poznámka, slovník pojmů, o autorovi. - Bibliografie na s. 79-80 Bourdieu, Pierre, 1930-2002

ISBN 80-7239-122-4 (brož.)

Soubor sociologických studií o vlivu televize na společnost.

BRITISH

British cinema, past and present / edited by Justine Ashby and Andrew Higson. - 1st publ. - London : Routledge, 2000. - xx, 385 s. : il. - Výňatky, poznámky, o autorech. - Bibliografie na s. 353-369, rejstřík. - Obsahuje též: Select bibliography: British cinema 1930-2000 / compiled by Jane Bryan ISBN 0-415-22062-9 (brož.)

Sborník studií věnovaných britské kinematografii od 30. do 90. let minulého století. Příspěvky zkoumají koncepty, klíčové žánry a hlavní trendy národní kinematografie.

BRUZZI, Stella

Undressing cinema : clothing and identity in the movies / Stella Bruzzi. - 1st publ. - London : Routledge, 1997. - xxi, 226 s. : il. - Výňatky, citáty, poznámky na s. 200-203, filmografie. - Bibliografie na s. 208-216, rejstřík Bruzzi, Stella ISBN 0-415-13957-0 (brož.)

Knižní studie věnovaná vztahům módy a filmu mj. zkoumá oblečení jako hlavní element v konstrukci identity filmových postav.

CINEMA

Cinema and nation / edited by Mette Hjort, Scott MacKenzie. - 1st publ. - London : Routledge, 2000. - xvi, 332 s. : il. - (Film studies). - Obálkový název: Cinema & nation. -

Seznam postav, seznam autorů, výňatky, citáty, poznámky. - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný a předmětový

ISBN 0-415-20863-7 (brož.)

Soubor esejů, které z různých aspektů pohlížejí na formy národní identity reprezentované (a recipované) ve filmech amerických, evropských i asijských.

CLASSICAL

Classical myth and culture in the cinema / edited by Martin M. Winkler. - New York : Oxford University Press, 2001. - ix, 350 s. : il. - Výňatky, poznámky, o autorech. - Rejstřík.

ISBN 0-19-513004-9 (brož.)

Sborník esejů, které zkoumají svět, mýty, témata a interpretace antické kultury ve filmu, napříč žánry a národními kinematografiemi.

COHEN, Paula Marantz

Silent film and the triumph of the American myth / Paula Marantz Cohen. - New York : Oxford University Press, 2001. - viii, 224 s. : il. - Výňatky, citáty, poznámky na s. 183-200. - Bibliografie na s. 201-210, rejstřík Cohen, Paula Marantz, 1953-

ISBN 0-19-514094-X (brož.)

Analýza vývoje amerického němého filmu v kulturněhistorickém kontextu, zkoumá zdroje a inspirace němého filmu v literatuře a populární kultuře 19. století.

COMPANION

Companion encyclopedia of Middle Eastern and North African film / edited by Oliver Leaman. - 1st publ. - London : Routledge, 2001. - xiv, 607 s. : il. - Seznam vyobrazení, o autorech, úvod, poznámky. - Bibliografie v textu, rejstřík obecný, jmenný a názvový

ISBN 0-415-18703-6 (váz.)

Encyklopedie kinematografií Středního Východu a severní Afriky. U jednotlivých národních kinematografií jsou uvedeny stručné dějiny, přehled významných filmů a profily režisérů a tvůrčích pracovníků.

DIE

Die bizarre Schönheit der Verdammten - die Filme von Abel Ferrara / Bernd Kiefer, Marcus Stiglegger. - Marburg : Schüren, 2000. - 188 s. : il., portréty. - Předmluva, poznámky, výňatky, filmografie, o autorech. - Bibliografie na s. 183-186

ISBN 3-89472-316-5 (brož.)

Sborník věnovaný tvorbě režiséra Abela Ferrary, jejímž nejčastějším tématem je násilí ve velkoměstě.

FIKEJZ, Miloš

Slovník zahraničních filmových herců konce XX. století / Miloš Fikejz. - Vyd.1. - Praha : Volvox Globator, 2002. - 2 sv. - Úvod, vysvětlivky, o autorovi. - Bibliografie. - Obsahuje též: A-K 742 s. ; L-Z 739 s. Fikejz, Miloš, 1959- ISBN 80-7207-489-X (soubor). - ISBN 80-7207-487-3 (váz.). - ISBN 80-7207-488-1 (A-K)

Dvousvazková encyklopedie podává v 1310 biofilmografických heslech vyčerpávající přehled o životě a díle významných herců a hereček řady národních kinematografií celého světa (vyjma herců českých a slovenských) se zvláštním zřetelem na jejich význam v kontextu celosvětového vývoje filmu. Slovník zahrnuje ty osobnosti, které aktivně tvořily na konci 20. století bez ohledu na jejich věk. Profil každé osobnosti tvoří faktograficky zhuštěné životopisné údaje s přihlédnutím k uměleckým úspěchům včetně ocenění (Oscary, César, Zlaté glóby, festivalové ceny apod.) na divadle, ve filmu i v jiných tvůrčích oblastech, návštěvy České republiky a Karlových Varů, portrétní fotografie, filmografie (pokud možno kompletní včetně televize a seriálů s uvedením originálních a českých názvů - tituly, které byly u nás uvedeny v kině, televizi či videu jsou výrazně označeny) a odkazy na články v českém tisku.

FILM

Film studies : critical approaches / edited by John Hill, Pamela Church Gibson ; consultant editors: Richard Dyer, E. Ann Kaplan, Paul Willemsen. - 1st publ. - Oxford : Oxford University Press, 2000. - 229 s. : il., portréty. - Citáty, seznam vyobrazení, o autorech. - Bibliografie, rejstřík. ISBN 0-19-874280-0 (brož.)

Sborník studií o jednotlivých složkách a struktuře filmu, o žánrech, tématech a kulturních, historických a sociologických kontextech.

FRIEDWALD, Will

The Warner Brothers cartoons / Will Friedwald and Jerry Beck. - Lanham (Maryland) : The Scarecrow Press, 1998. - xviii, 271 s. - Předmluva, úvod, seznam postav. - Rejstřík názvový Friedwald, Will, 1961- ISBN 0-8108-1396-3 (váz.)

Chronologický přehled animovaných filmů společnosti Warner Brothers z období 1929 až 1969. U každého filmu je uveden název, producent a režisér a obsahová charakteristika.

GALLAGHER, Tag

John Ford : the man and his films / Tag Gallagher. - Berkeley : University of California Press, c1986. - viii, 572 s. : il., portréty. - (Film/Theater). - Poznámky, filmografie. - Bibliografie na s. 547-554, index Gallagher, Tag ISBN 0-520-06334-1 (brož.)
Rozsáhlá monografie o životě a díle amerického režiséra.

GITTINGS, Christopher E.

Canadian national cinema : ideology, difference and representation / Christopher E. Gittings. - 1st publ. - London : Routledge, 2002. - ix, 338 s. : il. - (National cinemas series / series editor: Susan Hayward). - Úvod, , výňatky, citáty, poznámky na s. 296-314, filmografie, - Bibliografie na s. 315-327, rejstřík Gittings, Christopher E. ISBN 0-415-1482-2 (brož.)
Monografie analyzující z mnoha hledisek kanadskou kinematografii v celém jejím vývoji.

HAKE, Sabine

German national cinema / Sabine Hake. - 1st publ. - London : Routledge, 2002. - viii, 232 s. : il. - (National cinemas series / series editor: Susan Hayward). - Úvod, seznam vyobrazení, -

Bibliografie na s. 193-208, rejstřík pojmů, jmen a filmů Hake, Sabine ISBN 0-415-08902-6 (brož.)
Monografie analyzující z různých hledisek vývoj německé kinematografie.

HARRIS, Thomas J.

Bogdanovich's picture shows / by Thomas J. Harris. - Metuchen, New Jersey : The Scarecrow Press, 1990. - xvi, 330 s. : il. - Úvod, životopisná data, výňatky, filmografie na s. 291-311. - Bibliografie na s. 313-318, rejstřík jmenný a názvový Harris, Thomas J., 1966- ISBN 0-8108-2365-9 (váz.)
Biografie amerického režiséra.

HAYWARD, Susan

French national cinema / Susan Hayward. - 1st publ. - London : Routledge, 1993. - xii, 325 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty. - (National cinemas series / series editor: Susan Hayward). - Předmluva, poznámky. - Bibliografie v textu a na s. 300-301, rejstřík Hayward, Susan ISBN 0-415-05729-9 (brož.)
Monografie analyzující z různých hledisek vývoj francouzské kinematografie.

HORSLEY, Jake

The blood poets : a cinema of savagery 1958-1999. Vol. 1, American chaos: from Touch of evil to The terminator / Jake Horsley. - Lanham (Maryland) : The Scarecrow Press, 1999. - xxxviii, 322 s. - Výňatky, citáty, poznámky, o autorovi. - Bibliografie na s. 303-308, rejstřík Horsley, Jake, 1971- ISBN 0-8108-3668-8 (brož.)
První svazek přehledové kulturněhistorické studie zaměřené na zobrazování a vnímání násilí ve filmu. Publikace zahrnuje americkou produkci v letech 1958 až 1999.

HORSLEY, Jake

The blood poets : a cinema of savagery. Vol. 2, Millennial blues: from Apocalypse now to The matrix / Jake Horsley. - Lanham (Maryland) : The Scarecrow Press, 1999. - xiii, 484 s. - Předmluva, výňatky, citáty, poznámky, o autorovi. - Bibliografie na s. 461-466, rejstřík Horsley, Jake, 1971- ISBN 0-8108-3670-X (brož.)
Druhý svazek výše zmíněné publikace.

LIEHM, A. J.

Minulost v přítomnosti / Antonín J. Liehm. -
Vyd. 1. - Brno : Host, 2002. - 198 s. : il., faksim. -
Výňatky, o autorovi Liehm, A. J., 1924-, Antonín
Jaroslav

ISBN 80-7294-073-2 (brož.)

Vzpomínková kniha A. J. Liehma, který se v ní
zamýšlí nad svým osudem a událostmi, jejichž byl
svědkem a přímým účastníkem (některé se týkají
oblasti československé kinematografie).

LIMBACHER, James L.

Sexuality in world cinema. Volume I, A-K / James
L. Limbacher. - Metuchen, New Jersey :

The Scarecrow Press, 1983. - xxi, 855 s. - Autorka
předmluvy: Edith S. Limbacher. - Autorozhovor -
Poznámky o cenzuře. - Obsahuje též: Glossary of
sexual terms s. 1-25 ; Glossary of media terms
s. 26-36 Limbacher, James L.

ISBN 0-8108-1609-1 (váz.)

Encyklopedie filmů s nejrůznějšími projevy
sexuality.

LIMBACHER, James L.

Sexuality in world cinema. Volume II, L-Z / James
L. Limbacher. - Metuchen, New Jersey :

The Scarecrow Press, 1983. - s. 857-1511. -

Bibliografie na s. 1485-1511 Limbacher, James L.

ISBN 0-8108-1609-1 (váz.)

Druhý svazek výše zmíněné encyklopedie.

LINDSAY, Vachel

The progress and poetry of the movies : a second
book of film criticism / by Vachel Lindsay ;
edited and with commentary by Myron Lounsbury. -
Lanham (Maryland) : The Scarecrow Press, 1995. -
vii, 449 s. [32] s. obr. příl. : il., faksim. - Výňatky,
poznámky za jednotlivými kapitolami, o editorovi. -
Rejstřík Lindsay, Vachel, 1879-1931

ISBN 0-8108-2917-7 (váz.)

Komentovaná edice filmových esejů, kritik
a korespondence amerického básníka a prozaika,
doplňná profilem autora.

MACADAMS, William

Ben Hecht : the man behind the legend / William
MacAdams. - New York : Charles Scribner's Sons,
1990. - 366 s., [8] s. obr. příl. : il. - Na obálce
další podnázev: a biography. - Úvod, výňatky,
poznámky na s. 285-298, filmografie, o autorovi. -
Bibliografie na s. 339-357, rejstřík MacAdams,
William

ISBN 0-684-18980-1 (váz.)

Životopisná kniha o americkém scenáristovi.

MACDONALD, Laurence E.

The invisible art of film music : a comprehensive
history / Laurence E. MacDonald. - New York :
Ardsley House, 1998. - xvi, 431 s. : il., portréty. -
Předmluva, poznámky, filmografie. - Bibliografie
na s. 379-386, rejstřík obecný a jmenný
MacDonald, Laurence E.

ISBN 1-880157-56-X (brož.)

Přehledové dějiny filmové hudby, obsahují na
40 portrétů významných skladatelů filmové hudby.

MARTIN, Richard

Mean Streets and Raging Bulls : The legacy of film
noir in contemporary American cinema / Richard
Martin. - Lanham (Maryland) : The Scarecrow
Press, 1999. - ix, 199 s. - Předmluva, výňatky,
poznámky na s. 145-161, filmografie, o autorovi. -
Bibliografie na s. 173-188, rejstřík Martin,

Richard, 1969-

ISBN 0-8108-3642-4 (brož.)

Knižní studie zkoumající vývoj žánru film noir
ve vztahu k socio-politickým dějinám USA.

MATZNER, Antonín

Česká filmová hudba / Antonín Matzner, Jiří Pilka. -
Praha : Dauphin, 2002. - 453 s. - Úvod, závěr,
poznámky na s. 418-424. - Rejstřík filmů
a jmenný Matzner, Antonín, 1944-
ISBN 80-7272-013-9 (brož.)

Souhrnné dějiny české filmové hudby od němě
éry až po současnost. Kniha mapuje tvorbu
významných skladatelů filmové hudby a zároveň
analyzuje po jednotlivých historických etapách
československý film z hlediska hudební stránky
konkrétních děl.

MCCARTY, Clifford

Film composers in America : a filmography,
1911-1970 / Clifford McCarty. - 2nd ed. - New
York : Oxford University Press, 2000. - viii,
534 s. - Úvod, seznam zkratk. - Rejstřík jmenný
a názvový McCarty, Clifford, 1929-
ISBN 0-19-511473-6 (váz.)

Filmografie více než 1500 hudebních skladatelů,
kteří vytvořili v USA hudbu k filmům v letech
1911 až 1970.

NAVRÁTIL, Antonín

Cesty k pravdě či lži : 70 let československého
dokumentárního filmu / Antonín Navrátil. - 2. vyd.,

1. vyd. Ústřední ředitelství ČSF - Filmový ústav v r. 1968. - Praha : Akademie múzických umění, filmová a televizní fakulta, 2002. - 285 s. - Autor předmluvy k 2. vydání: Tomáš Petráň Navrátil, Antonín, 1931-1998
ISBN 80-7331-909-8 (brož.)
Druhé vydání publikace o dějinách československého dokumentárního filmu.

NEALE, Steve

Genre and Hollywood / Steve Neale. - 1st publ. - London : Routledge, 2000. - viii, 336 s. - (Sightlines / editors: Edward Buscombe and Philip Rosen). - Úvod, výňatky, poznámky. - Bibliografie na s. 263-306, rejstřík Neale, Steve
ISBN 0-415-02606-7 (brož.)
Teoretická studie zkoumá koncept žánru v hollywoodské produkci.

O'REGAN, Tom

Australian national cinema / Tom O'Regan. - 1st publ. - London : Routledge, 1996. - [ix], 405 s. - (National cinemas series / series editor: Susan Hayward). - Seznam zkratk, výňatky, poznámky na s. 355-364, filmografie. - Bibliografie na s. 376-391, rejstřík jmen, pojmů a filmů O'Regan, Tom
ISBN 0-415-05731-0 (brož.)
Monografie analyzující z různých hledisek vývoj australské kinematografie.

OTÁZKY

Otázky filmu a audiovizuální kultury = Cinematographica / [editoři Jiří Voráč, Pavel Skopal]. - Vyd. 1. - Brno : Masarykova univerzita, 2002. - 85 s. - (Sborník prací filozofické fakulty brněnské university = Studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis, ISSN 1214-0414. O, Řada filmologická ; č. 1/2002). - Úvod, poznámky v textu, citované filmy, seznam oborových prací fakulty, o autorech, resumé v angličtině. - Souběžný název řady: Series cinematologica. - Bibliografie v textu
ISBN 80-210-2992-7 (brož.)
Sborník obsahuje příspěvky pedagogů Masarykovy university v Brně (Jiří Voráč, Petr Szczepanik, Pavel Skopal, Ivana Košuličová, Dora Viceníková, Pavlína Míčová), kteří se věnují různým filmologickým tématům.

POLÁČEK, Karel

Karel Poláček a film / [text k vydání připravil a ediční poznámku napsal Zdeněk K. Slabý ; editor

a odpovědný redaktor Jan Tydlitát]. - Vyd. v tomto celku 1. - Boskovice : František Šalé - Albert, 2002. - 295 s., [14] s. obr. příl. : il. - Autor studie: Pavel Taussig. - Vyšlo nákladem města Rychnov nad Kněžnou. - Ediční poznámka Poláček, Karel, 1892-1944

ISBN 80-7326-011-5 (váz.)

Tato kniha, doplňující Spisy Karla Poláčka, je věnován filmu, konkrétně scénářům, na kterých Poláček spolupracoval a které se dochovaly (Načeradec, král kibiců, Včera neděle byla a Hostinec U kamenného stolu). Součástí tohoto svazku je studie Pavla Taussiga a soubor anekdotických záznamů o Poláčkovi, který pochází především z Lidových novin a Českého slova, přiřazen je i výběr z listárny Poláčkova humoristického časopisu Dobrý den.

RICHARDSON, Carl

Autopsy : an element of realism in film noir / by Carl Richardson. - Metuchen (New Jersey) : The Scarecrow Press, 1992. - ix, 247 s. : il. - Poznámky, seznam vyobrazení. - Bibliografie na s. 212-232, rejstřík Richardson, Carl, 1950-
ISBN 0-8108-2496-5 (váz.)

Interdisciplinární studie se zabývá autopsií jako prvkem realismu ve filmu noir. Detailní analýzy filmů: Maltézský sokol, Obnažené město a Dotek zla.

RIEFENSTAHL, Leni

V mé paměti : memoáry fotografky a filmové režisérky, která pracovala pro Hitlera / Leni Riefenstahlová ; přeložili Blanka Křiklánová a Milan Navrátil. - V českém jazyce vyd. 1. - Praha : Prostor, 2002. - 740 s., [40] s. obr. příl. : il., portréty. - Autor předmluvy Blahoslav Hruška ml.. - Výňatky, o autorce. - Rejstřík jmenný
Riefenstahl, Leni, 1902-
ISBN 80-7260-078-8 (váz.)

Obsáhlé vzpomínky filmařky, fotografky, herečky a sportovkyně Leny Riefenstahlové, které jsou svědectvím o sváru velkého talentu a pracovní houževnatosti s egoismem a sebestředností.

ROT

Rot für Gefahr, Feuer und Liebe = Red for danger, fire, and love : frühe deutsche Stummfilme / [Herausgeber: Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin und Goethe-Institut, München ; Red. Daniela Sannwald]. - Berlin : Henschel, 1995. - 79 s. : il. - Autoři textů: Emmy de Groot,

Eric de Kuyper, Daniela Sannwald, Frank van der Maden a Lothar Schwab – Autor předmluvy: Bruno Fischli. – Filmografie, o autorech. – Bibliografie na s. 78

ISBN 3-89487-228-4 (brož.)

Dvoujazyčný sborník věnovaný německým němým filmům z let 1911 až 1919.

SAMBERG, Joel

Reel Jewish / Joel Samberg. - Middle Village, New York : Jonathan David Publishers, 2000. - xv, 206 s. : il. – Úvod, prameny, o autorovi. – Bibliografie, rejstřík Samberg, Joel

ISBN 0-8246-0424-5 (váz.)

Historický průvodce americkými a britskými filmy, které se zabývají židovskou tematikou nebo mají židovské hrdiny, popřípadě je vytvořili židovští tvůrci.

SAMPSON, Henry T.

Blacks in black and white: a source book on Black films / Henry T. Sampson. - Lanham (Maryland) : The Scarecrow Press, 1995. - xii, 735 s. : il., portréty. – Předmluva, výňatky, o autorovi. – Rejstřík Sampson, Henry T., 1934-
ISBN 0-8108-2605-4 (váz.)

Encyklopedická příručka obsahující americké filmy z let 1910 až 1950, v nichž hráli černoši nebo je vytvořili černošští filmaři. Publikace zahrnuje synopse všech těchto filmů, biografie herců, seznam společností, černošských kin a rejstříky.

SAMPSON, Henry T.

That's enough, folks : black images in animated cartoons, 1900-1960 / Henry T. Sampson. - Lanham (Maryland) : The Scarecrow Press, 1998. - viii, 249 s., [48] s. obr. příl. : il. – Předmluva, filmografie, o autorovi. – Bibliografie, rejstřík Sampson, Henry T., 1934-
ISBN 0-8108-3250-X (váz.)

Přehled amerických animovaných filmů z let 1900 až 1960 se zaměřením na postavy (zvířecí i lidské), které znázorňují nebo ve stylizované podobě suplují sociálně-společenské postavení černochů v americké společnosti té doby. Filmy jsou řazeny podle různých hledisek a u každého titulu je uveden název, rok výroby, produkční společnost, jména postav a výňatky z dobových kritik.

SERVER, Lee

Robert Mitchum : „baby, I don't care“ / Lee Server. - 1st St. Martin's Griffin ed. - New York

: St. Martin's Griffin, 2002. - xvii, 590 s., [16] s. obr. příl. : il, portréty. – Úvod, výňatky, filmografie, o autorovi. – Bibliografie na s. 539-562, rejstřík Server, Lee

ISBN 0-312-28543-4 (brož.)

Obsáhlá biografie amerického herce.

SLIDE, Anthony

Eccentrics of comedy / Anthony Slide. - Lanham, Maryland & London : The Scarecrow Press, 1998. - v, 165 s., [8] s. obr. příl. : portréty. – Úvod, výňatky, filmografie, o autorovi. – Rejstřík Slide, Anthony

ISBN 0-8108-3534-7 (váz.)

Monografie analyzuje tvorbu několika amerických a britských filmových komiků výstředního stylu (Milton Berle, El Brendel, Bobby Clark, Phyllis Dillerová, sestra Duncanovy, Edward Everett Horton, Alice Howellová, Arthur Lucan, Franklin Pangborn, Margaret Rutherfordová, Frederick Chase Taylor a Ernest Thesiger).

STREET, Sarah

British national cinema / Sarah Street. - 1st publ. - London : Routledge, 1997. - [xi], 232 s. : il. - (National cinemas series : series editor: Susan Hayward). – Úvod, seznam vyobrazení, výňatky, citáty, poznámky na s. 201-209. – Bibliografie na s. 210-216, rejstřík pojmů, jmen a filmů Street, Sarah

ISBN 0-415-06736-7 (brož.)

Monografie analyzující z různých hledisek vývoj britské kinematografie.

SUCHÁNEK, Vladimír

Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu : úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti / Vladimír Suchánek ; [výkonný redaktor Jan Štěpán]. - 1. vyd. - Olomouc. - 261 s. Prolog, epilog, výňatky, citáty, poznámky. - Bibliografie na s. 239-246, rejstřík jmenný, věcný a uměleckých děl
ISBN 80-244-0417-6 (brož.)

Knižní studie zkoumající především na filmech Andreje Tarkovského umělecký obraz jako duchovně-estetickou skutečnost.

SVĚDECTVÍ

Svědectví, nebo legenda? : divadlo ve filmu a televizi III / [výkonný redaktor Jiří Štefanides]. - 1. vyd. - Olomouc : Univerzita Palackého, 2002. - 160 s. – Autorka úvodu: Tatjana Lazorčáková. –

Poznámky, ediční poznámka. – Bibliografie. –
Obsahuje též: Co s ním? Audiovizuální obraz
divadlo v rukou teatrologie - trochu teorie i utopie /
Jan Roubal. Vlasta Burian - legenda divadla
a pravda filmu : přednáška s videoukázkami /
Vladimír Just. Die jüngste(n) Theatergeschichte(n)
Westdeutschland - eine mediale Konstruktion? /
Andreas Englhart. Legenda, teatrologie a vlastní
paměť : historická divadelní skutečnost a její
kinematografický obraz / Petr Pavlovský. Televizní
záznam a výkony hereckých „legend“ / Zdeněk
Hudec. Theaterrealitäten : Aspekte der
Verschiebung von Wahrnehmung im Kontext der
audiovisuellen Theaterdokumentation / Erhard
Ertel. O dvojím rámu estetické distance filmového
a televizního záznamu divadelního představení /
Luboš Ptáček. Film jako dokument pracy režiséra
teatralenego - na przykładzie Konrada Swinarskiego
i Tadeusza Kantora / Wojciech Dudzik.
Heuristické limity aneb Význam audiovizuálního
pramene pro divadelní historii / Tatjana
Lazorčáková. Lehkost těžkých dob / Aleš Záboj
ISBN 80-244-0430-3 (brož.)
Sborník příspěvků z třetí konference Divadlo
ve filmu a televizi, konané v rámci mezinárodního
festivalu Academia film Olomouc 24. až 26. dubna
2001. Autory příspěvků, které mají souvislost
s filmem, jsou Vladimír Just, Petr Pavlovský
a Luboš Ptáček.

ŠPÁTA, Jan

Okamžiky radosti / Jan Špáta ; [rozhovor vedl
Martin Štoll]. - Vyd. 1. - Praha : Malá Skála,
2002. - 255 s. : il., portréty. – O autorech,
filmografie, ceny Špáta, Jan, 1932-
ISBN 80902777-5-6 (váz.)
Kniha rozhovorů dokumentaristy a jeho žáka.

TABERY, Karel

Francouzský němý hraný film v Československu :
rekonstrukce repertoáru z let 1918 - 1939 /
Karel Tabery. - Vyd. 1. - Olomouc : Univerzita
Palackého, 2002. - 159 s. – Úvod, závěr,
poznámky, seznam zkratk, o autorovi. –
Bibliografie na s. 153-159 Tabery, Karel, 1951-
ISBN 80-244-0461-3 (brož.)
Přehled hraných filmů z francouzské němé filmové
produkce, které byly v letech 1918 až 1939 na
repertoáru českých kin nebo byly dovezeny na naše
území. Těžištěm práce jsou seznamy filmů,
sestavené podle několika různých kritérií, které

obsahují vedle českých a originálních názvů i čísla
cenzurního registru.

THE

The films of Mack Sennett : credit documentation
from the Mack Sennett collection at the Margaret
Herrick Library / compiled and edited by Warren
M. Sherk. - Lanham (Maryland) : The Scarecrow
Press, 1998. - xxvi, 321 s., [8] s. obr. příl. : il.,
faksim. – Úvod. – Rejstřík filmů a jmenný
ISBN 0-8108-3443-X (váz.)

Publikace dokumentující tvorbu amerického
producenta, režiséra a herce Macka Sennetta
obsaženou ve sbírkách knihovny Margaret Herrick
Library. Tituly ve filmografii, která čítá 885 filmů
z let 1912 až 1933, jsou řazeny abecedně
a u každého filmu jsou uvedeny podrobné
technické a produkční údaje.

THEIN, Karel

Rychlost a slzy : filmové eseje / Karel Thein. -
Vyd. 1. - Praha : Prostor, 2002. - 524 s. : il. -
(Střed ; sv. 51). – Odpovědný redaktor:
Václav Kofroň. – Poznámky, ediční poznámka,
citáty, seznam vyobrazení. – Rejstřík jmenný
a filmů Thein, Karel, 1961-
ISBN 80-7260-073-7 (váz.)
Soubor filmových esejů, které byly publikovány
v časopisech Iluminace, Film a doba, Cinepur,
Respekt a Mladá fronta Dnes v letech 1998 až 2001.

THEORIES

Theories of authorship : a reader / edited by John
Caughie. - 1st publ. - London : Routledge, 1981. -
ix, 316 s. - (BFI Readers in film studies). –
Výňatky, citáty, poznámky, poznámky o termínech.
– Bibliografie na s. 302-308, rejstřík jmenný,
názvový a předmětový
ISBN 0-415-02552-4 (brož.)

Antologie textů zaměřená na fenomén teorie
auteura. Publikace shrnuje hlavní texty a debaty od
vzniku teorie v 50. letech do 80. let 20. století.

VIRILIO, Paul

Stroj vidění / Paul Virilio ; [z francouzského
originálu ... přeložila Mária Ferenčuhová]. -
1. vyd. - Bratislava : Slovenský filmový ústav,
2002. - 110 s. - (camera lucida) Virilio, Paul,
1932-
ISBN 80-85187-31-0 (brož.)
Esejistický pohled do dějin vidění od renesance až
po současnost. Autor v něm sleduje proměny pojmu

reprezentace, podmíněné používáním různých optických přístrojů v průběhu jednotlivých období, které poznamenaly logiku obrazu i jeho vnímání.

WALDMAN, Harry

Paramount in Paris : 300 films produced at the Joinville Studios, 1930-1933, with credits and biographies / Harry Waldman ; Anthony Slide, consulting editor. - Lanham, Maryland :

The Scarecrow Press, 1998. - xix, 237 s. - Úvod, o autorovi Waldman, Harry

ISBN 0-8108-3431-6 (váz.)

Přehled 300 filmů (se základními technickými a produkčními údaji) vyrobených v pařížské filiálce studia Paramount v letech 1930 až 1933. Filmy jsou řazeny do národnostních celků (filmy francouzské, španělské, švédské, německé, italské, polské, české, portugalské, maďarské, holandské a rumunské) a jsou doplněny stručnými profily tvůrců a herců. Z českých filmů jsou zde uvedeny snímky *Jsem děvče s čertem v těle*, *Svět bez hranic* a *Tajemství lékařovo*.

WELLS, Paul

Understanding animation / Paul Wells. - 1st publ., reprinted 2002. - London : Routledge, 1998. - x,

265 s. : il. - (Cinema Studies). - Výňatky, poznámky na s. 244-249, filmografie. - Bibliografie na s. 250-257, rejstřík Wells, Paul ISBN 0-415-15597-3 (brož.)

Detailní analytický přehled vývoje světového animovaného filmu od vzniku až po moderní trendy počítačové animace.

ZHANG, Yingjin

Encyclopedia of Chinese film / Yingjin Zhang and Zhiwei Xiao ; with additional contributions from Ru-shou Robert Chen ... [et al.] ; edited by Yingjin Zhang. - 1st publ. - London : Routledge, 1998. - 475 s. : il., portréty. - Na tit. straně další

spoluautoři: Shuqin Cui, Paul Fonoroff, Ken Hall, Julian Stringer, Jean J. Su, Paola Voci, Tony Williams, Yueh-yu Yeh. - Vysvětlivky, slovník čínských znaků, o autorech. - Bibliografie na s. 397-412, rejstřík názvový a jmenný Zhang, Yingjin

ISBN 0-415-15168-6 (váz.)

Encyklopedie čínského filmu. Po úvodním nástinu historického vývoje čínského, hongkongského a tchajwanského filmu následuje přehled významných osobností, filmů a termínů vztahujících se k čínské kinematografii.

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. ++420/2/340 928 51
++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
http: www.allpro.cz

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,- / € 49,-
Individual: US\$ 32,- / € 34,-

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. ++420/2/340 928 51
++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
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. 271 770 509, fax 271 770 501

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu,
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1
tel. 224 231 988, fax 224 231 948

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická
Tisk: Marten, s. r. o.
Rukopis byl odevzdán do výroby v únoru 2003.

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
Fred Astaire ve filmu
Královská svatba (Stanley Donen, 1951)

FILM A MALÍŘSTVÍ

MONOTEMATICKÉ ČÍSLO ILUMINACE 4/2003

Vztahy mezi malířstvím a filmem již byly v historii myšlení o filmu reflektovány v řadě kontextů. Avantgardní manifesty usilovaly o zrovnoprávnění filmu vzhledem k tradičním uměním a definování jeho specifičnosti (jako sedmého umění apod.). Tvůrci experimentálního filmu používali příbuzné tvůrčí postupy práce s povrchem obrazu jako výtvarníci a vyvozovali z toho teoretické závěry. Teoretici analyzovali filmy tematizující malířské obrazy, život a tvorbu malíře, případně užívající intertextové citace z dějin výtvarného umění. Filosofické úvahy o ontologii filmového obrazu srovnávaly vztah obou umění ke skutečnosti.

Ve speciálním čísle *Iluminace* otevíráme pole nejen pro takovéto druhy analýz, ale obzvláště pro zkoumání problémů formálních, žánrových a kulturních korespondencí a historických návazností či zlomů, které lze mezi filmem a malířstvím pozorovat v různých rovinách, počínaje stylovými vzorci a konče mody recepce. Přijmeme-li předpoklad, že základem filmu i malířství je obraz, který je plochý, zarámovaný, má jisté znázorňovací a expresivní funkce, charakteristickou kompozici, časovou i prostorovou dimenzi, vztah k prostoru vně rámu, barevné, světelné, texturní, rytmické ad. kvality a že určitým způsobem oslovuje diváka v rámci souboru historických konvencí, žánru a instituce, vynoří se před námi celá škála komparativních otázek – například:

Jakým způsobem film navazuje na historické konvence malířského znázorňování krajiny, těla, tváře, nezobrazitelného nebo např. historické události? Které žánrové vzorce rozvíjí a jakým způsobem je transformuje v dílčích obdobích svých dějin? Které úseky filmových dějin a které žánry lze z hlediska stylového považovat za výrazněji „pikturální“ než jiné?

Ve kterých formách z dějin malířství lze objevit anticipace kinematografického pohybu v obraze a pohybu rámování, mimoobrazového pole, hloubky prostoru, montáže? A naopak, v jakých filmových formách lze nalézt malířská pojetí prostoru, času, pohybu, barvy, světla, kontury atd.?

Za jakých podmínek se filmový obraz jeví spíše jako tvárný povrch s kompozicí expresivních forem a charakteristickou texturou než jako průhled do světa fikce? Je možné uvažovat o práci s barvou, světlem nebo pohybem kamery jako o ekvivalentech tahů štětce nanášejícího barvu na plátno, aniž bychom se přitom nutně omezili jen na experimentální filmy, v nichž tvůrci zasahují přímo do fotografické emulze?

Jaké typy diváckého pohledu a percepce vůbec může implikovat současně výtvarné umění i film (pohled tělesně situovaný, mobilní, bezprostřední, namátkový, ostrý, vědecký, panoramatický, rozptýlený, posesivní...)? Které malířské formy anticipovaly moderní kinematografický pohled? A naopak, které filmy navazují na specifické režimy pohledu malířského?

Které filmové koncepce stimulují překračování institucionální a diskursivní hranice mezi kinem a galerií, mezi kunsthistorií a filmovou teorií? Jakou roli v tomto procesu hraje experimentální film na jedné straně a videoart na straně druhé? Může výtvarné umění komentovat a kritizovat kulturní status kinematografie? A naopak, kdy filmy rozvíjejí implicitní diskurs o svém postavení vůči malířství?

Jaké kulturní topoi, rétorické figury a obecně prvky ikonografické tradice malířství lze objevit ve způsobech, jak film spoluutváří naši vizuální zkušenost se světem, přírodou, dějinami a kulturou?

Výběrová bibliografie k tématu:

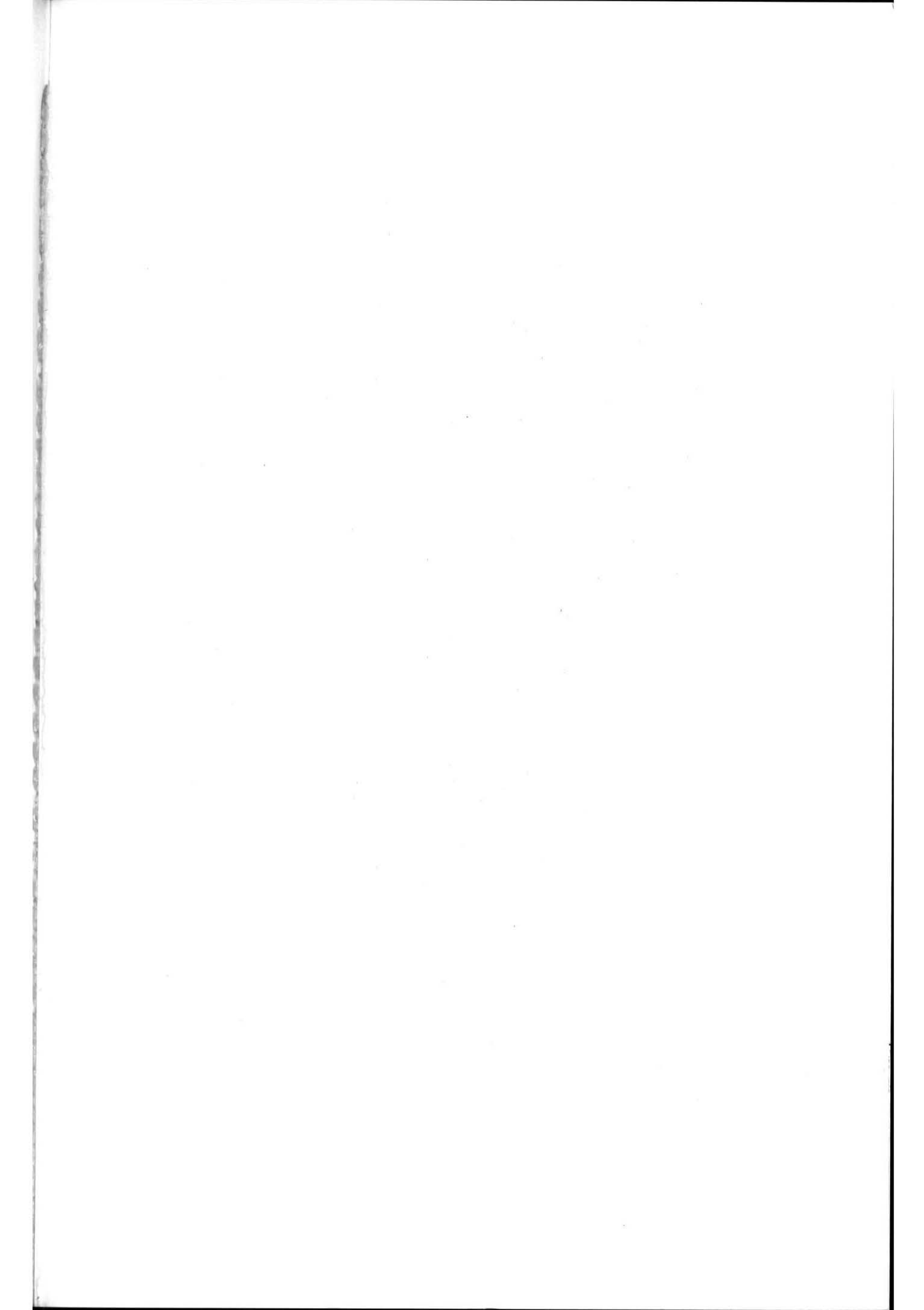
- Andrew, Dudley (ed.): *The Image in Dispute. Art and Cinema in the Age of Photography*. Austin: University of Texas Press 1997
- Aumont, Jacques: *L'Oeil interminable*. Paris: Librairie Séguier 1989
- Bellour, Raymond (ed.): *Cinéma et peinture, approches*. Paris: Coliartco, P.U.F. 1990
- Bellour, Raymond (ed.): *Passages de l'image*. Paris: Centre Pompidou 1990
- Bonitzer, Pascal: *Peinture et cinéma: Décadrages*. Paris: Editions de l'Etoile 1985
- Dalle Vacche, Angela: *Cinema and Painting: How Art Is Used in Film*. Austin: University of Texas Press 1996
- Hollander, Anne: *Moving Pictures*. New York: Knopf 1989
- Jost, François (1993): Der Picto-Film. In: *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Eds. Jürgen E. Müller – Markus Vorauer. Münster: Nodus, s. 223 – 236
- Leutrat, Jean-Louis: *Des traces qui nous ressemblent*. Seysses: Édition Comp'Act 1990
- Leutrat, Jean-Louis: *Kaleidoscope*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon 1988
- Paeckh, Joachim (ed.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart: Metzler 1994
- Peucker, Brigitte: *Incorporating Images: Film and the Rival Arts*. Princeton: Princeton University Press 1995

(rozsáhlejší bibliografie k tématu viz emc.elte.hu/~metropolis/english/9703/FBIENG.html)

Rádi bychom vyzvali všechny, kteří mají zájem přispět do čísla původním textem nebo o příspěvku předběžně uvažují, aby nás co nejdříve kontaktovali. Víτάme nejen podněty ze strany filmových kritiků a historiků, ale i návrhy a připomínky z perspektivy kunsthistorie, estetiky, teorie umění, historie kultury ad.

uzávěrka čísla je 30. 7. 2003

Se svými náměty a dotazy se obračejte na adresu redakce:
Iluminace, Národní filmový archiv, Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1
tel.: Petr Szczepanik – 0605/129186, Helena Bendová – 0604/125825
e-mail: szczepan@phil.muni.cz či hbendova@email.cz



35029/2003/1



10094939 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. Vyzdvížení 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 osvětlení, jen viděním věci i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád univerza i své místo v něm.

Iluminace, chled do podstaty věci, 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 stínu, 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.