

NEOFORMALISTICKÁ FILMOVÁ ANALÝZA: JEDEN PŘÍSTUP, MNOHO METOD

Kristin Thompsonová

Cíle filmové analýzy

Neexistuje filmová analýza bez přístupu. Kritici nechodí na filmy jen sbírat fakta, která potom připojují podle starého způsobu k ostatním. To, co považujeme za „fakta“ o nějakém filmu, částečně závisí na tom, z čeho se podle nás film skládá, jak se podle nás lidé na filmy dívají, jak si myslíme, že se filmy vztahují k celku světa a co považujeme za cíl analýzy. Pokud o svých premisách nepřemýšlíme, může být náš přístup nahodilý a sám v sobě rozporuplný. Ale když podrobíme své předpoklady zkoumání, máme přinejmenším šanci přistoupit k analýze rozumně a systematicky. Estetický *přístup* se tedy v mém pojetí vztahuje k nějakému souboru předpokladů o rysech společných různým uměleckým dílům, o pochodech, které probíhají v divákovi při chápání veškerého umění a o způsobech, kterými se umělecká díla vztahují ke společnosti. Tyto předpoklady je možno zobecnit a tudíž konstituují přinejmenším hrubou teorii umění. Přístup tedy umožňuje analytikovi, aby byl při studiu víc než jednoho uměleckého díla konzistentní. *Metodu* považuji za něco specifitějšího: je to soubor postupů užívaných ve vlastním analytickém procesu.

Přístup, který kritik přijímá nebo který si vytváří, často závisí na tom, proč vůbec chce filmy analyzovat. Zdá se, že zde jsou dva hlavní způsoby, které si analytik obvykle při práci na nějakém filmu vybírá – jeden se soustřeďuje na přístup, druhý na samotný film.

Člověk se může rozhodnout, že se podívá na nějaký film, a bude na něm demonstrovat nějaký přístup a k němu příslušnou metodu (jelikož u většiny přístupů existuje převážně jen jedna metoda). To je v současné době v akademické filmové vědě běžná strategie. Kritik začne s analytickou metodou, často odvozenou z literární vědy, psychoanalýzy, lingvistiky či filosofie a potom si vybere film, který se zdá být pro předvedení oné metody vhodný. Když jsem na počátku sedmdesátých let začínala s filmovou analýzou, zdál se být tento druh filmového kriticismu téměř samozřejmým způsobem, jak přistupovat k věcem. Metoda byla prvořadá, a pokud člověk snad neměl před započítím analýzy nějakou metodu, riskoval, že se bude jevit jako naivní a zmatený.

Nyní se mi však zdá, že tento postoj nese značná úskalí. Kritik samozřejmě mohl použít analýzu nějakého filmu jako *test* dané metody, aby ji vyzkoušel a popřípadě pozměnil. Ale v analýzách napsaných přibližně v uplynulých patnácti letech výběr filmu příliš často jednoduše slouží k potvrzení metody. To, že můžeme aplikovat psychoanalytické čtení na filmy jako *Rozdvojená duše* a *Vertigo*, nás sotva může překvapit; taková analýza je pro metodu sotva podnětná. Ale může se psychoanalytická metoda stejně tak zabývat *Velkou vlakovou loupeží* nebo *Zpíváním v dešti* – aniž by film neznásilnila simplifikujícím a pokriveným čtením?

Zde se setkáváme s druhým problémem taktiky povinné metody. Předem vytvořené metody, aplikované jednoduše k demonstrativním účelům, často vedou k redukování komplexnosti filmu. Protože metoda existuje před výběrem filmu a před procesem analýzy, musejí být její předpoklady natolik široké, aby se hodily na každý film. Aby se každý film mohl přizpůsobit metodě, potom ho musíme určitým způsobem považovat za „stejný“, a široké předpoklady metody budou směřovat k zahlazení rozdílů. Pokud každý film jednoduše předvádí oidipovské drama, potom se naše analýzy začnou neodvratně podobat jedna druhé. Výsledkem potom je, že kritik vytváří dojem, že filmy jsou nudné a nezajímavé. Já si však myslím, že úkolem kritika je, přinejmenším alespoň částečně, zdůrazňovat poutavé aspekty filmů.

Taková homogenita v přístupu k filmům dále vede k tomu, že výběrem jediné metody a její násilnou a jednotvárnou aplikací na každý film riskujeme ztrátu podnětnosti analýzy. Filmy, které užíváme jako příklady, jsou ty, které metodě vyhovují, což má za následek, že se náš přístup dostává do začarovaného kruhu sebepotvrzování. V tomto systému se zřejmě nevyskytnou žádné problémy a snadnost povzbudí revizi. A skutečně, pro kritiky, kteří si vyvinou nějakou metodu a potom ji aplikují, aby ji vyzkoušeli, přicházejí revize většinou z vnějšku filmové sféry. Vývoj v lingvistice či psychoanalýze může pozměnit metodu, ale médium filmu na to má obvykle malý vliv. (Důvodem často je to, že původní přístup – psychoanalýza, lingvistika apod. – leží mimo sféru estetických studií.)

Za ta léta, co se zabývám filmem, jsem se postupně vzdálila od tohoto pojetí aplikace předem hotové metody a její následné demonstrace. Spíše zde budu tvrdit, že film obvykle analyzujeme proto, že je zajímavý. Jinými slovy, že je v něm něco, co nedokážeme vysvětlit na základě předpokladů našeho existujícího přístupu. Zůstává po zhlédnutí neuchopitelný a záhadný. To však neznamená, že začínáme bez jakéhokoliv přístupu. Náš obecný přístup ale nebude zcela diktovat, jak analyzovat jakýkoliv daný film. Jelikož se umělecké konvence neustále mění a v rámci existujících konvencí existuje v každém okamžiku nekonečné množství možných variací, můžeme těžko očekávat, že jeden přístup může anticipovat každou možnost. Když nás některé filmy oslovují, je to jistá známka toho, že si zasluhují analýzu a že tato analýza může pomoci rozšířit nebo modifikovat přístup. V opačném případě můžeme v daném přístupu cítit nedostatek a zájemně hledat film, který zřejmě tyto problémy vyjeví. [...] ¹⁾

1) Text K. Thompsonové je úvodní teoretickou kapitolou v její knize *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton University Press, Princeton 1988. Hranaté závorky označují místa, kde jsme text krátili, neboť odkazoval přímo k analýzám jednotlivých filmů obsažených v následujících kapitolách, a nebyl relevantní v kontextu úvodní části. (Pozn. red.)

Domnívám se, že analýza zahrnuje rozšířené, pozorné sledování filmu – sledování, které dává analytikovi možnost pohodlně zkoumat ty struktury a materiály, které ho zaujaly při prvním zhlédnutí filmu i při jeho zhlédnutích následných. Film nás takřikajíc může sám vybídnout k takovému sledování. Mezi diváckými schopnostmi, které si přinášíme, a mezi strukturami filmu, jak je zakoušíme, vyvstává určitá disparita. Jsme konfrontováni s něčím, co jsme neočekávali, že zde nalezneme. (Tato problematická kvalita se může opět objevit v samotném přístupu: můžeme si uvědomit, že ve skutečnosti chybí něco, o čem jsme doufali, že je v přístupu zahrnuto, a my budeme potom hledat film či filmy, které nám pomohou tuto mezeru zaplnit.)

Když film vybudí náš zájem, analyzujeme jej, abychom formálními a historickými pojmy vysvětlili, co se v díle, které spustilo takovou reakci, děje. Podobně, když se objeví nějaký problém v přístupu, který vzdoruje specifikaci, bude naší první reakcí to, že se obrátíme k rozmanité skupině skutečných filmů, abychom porozuměli tomu, jak si tento přístup poradí s otázkami, které tyto filmy předkládají. Výsledky pozorného sledování potom poskytneme dalším, kteří možná také shledali tento nebo podobné filmy zajímavými, nebo kteří jsou přinejmenším zaujati otázkami, které analýza nastoluje – protože koneckonců kritiky píšeme a čteme stejně tak kvůli otázkám, které nastolují jako kvůli explikaci nějakého jednotlivého filmu. Teorie a kritika se tak stávají dvěma různými aspekty jednoho a téhož procesu dávání a přijímání.

Neoformalismus je přístupem k estetické analýze založeným dosti těsně na práci ruských literárních formalistů. Ti pracovali v Rusku v období od poloviny prvního desetiletí tohoto století až do třicátých let, kdy byli přinuceni své názory modifikovat. V mé předchozí knize analýz Eisenstein's *Ivan the Terrible* jsem ukazovala, jak by mohly být původní předpoklady formalistů adaptovány na film. Zde se tím už nebudu zabývat; spíše bych chtěla načrtnout samotný neoformalistický přístup s menším množstvím odkazů k pracem ruských formalistů – ty budu používat tehdy, když mohou poskytnout jasnější definici určitého pojmu či konceptu. ²⁾ [...]

Neoformalistická analýza má schopnost přicházet s teoretickými otázkami. A pokud se nechceme zabývat stejným teoretickým materiálem stále dokola, musíme mít přístup, který je dostatečně flexibilní k tomu, aby na výsledky těchto otázek mohl reagovat a zahrnovat je do sebe. Tento přístup musí být aplikovatelný na každý film a musí mít v sobě zabudovanou potřebu neustálého sebezpochybování a tím i proměňování se. Každá analýza by nám měla něco říci nejen o filmu, o který právě jde, ale také o možnostech filmu jako umění. Neoformalismus má tuto potřebu neustálé modifikace v sobě zabudovanou. To implikuje dvousměrnou interakci mezi teorií a kritikou. Není to, jak jsem se již zmínila, metoda jako taková. Neoformalismus jako přístup nabízí řadu příbližných předpokladů o tom, jak jsou umělecká díla vystavěna a jakým způsobem vyvolávají reakci obecnstva. Neoformalismus ale nepředepisuje, jak jsou tyto předpoklady vtěleny do jednotlivých filmů. Základní předpoklady mohou být spíše užity ke zkonstruování metody speciálně vhodné pro problémy nastolené každým jednotlivým

2) Pro vysvětlení ruského formalismu jako přístupu viz mou práci *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton 1981 (1. kapitola). Victor Erlich, *Russian Formalist: History – Doctrine*. The Hague: Mouton 1969.

filmem. V roce 1924 zdůraznil tento omezený význam slovní „metody“ Boris Ejchenbaum:

„Slovo ‚metoda‘ musí znovu dostat svůj předchozí skromný význam prostředku užívaného ke studiu jakéhokoliv konkrétního problému. Metody studia formy se mohou lišit podle libosti, pokud je dodržován jednoduchý princip závislosti na tématu, materiálu a způsobu, jakým je kladena otázka. Metody studia textu, metody studia verše, metody studia určitého období a tak dále – to jsou přirozené způsoby užití slova ‚metoda‘... My se nezabýváme metodami, ale principem. Můžete si vymyslet kolik metod jen budete chtít, ale tou nejlepší metodou bude ta, která povede nejspolehlivěji k cíli. My sami máme nekonečné množství metod. Ale nemůže být řeči o mírové koexistenci mezi deseti různými principy, dokonce ani mezi jen dvěma principy. Princip, který určuje obsah či předmět specifické vědy musí stát sám. Naším principem je studium literatury jako specifické kategorie jevů.“³⁾

To, co Ejchenbaum nazývá „principem“, a co já nazývám „přístupem“, je to, co nám dovoluje rozhodnout, které z mnoha (vlastně z nekonečného množství) otázek, jež si můžeme o díle pokládat, jsou ty nejužitečnější a nejzajímavější. Metoda se pak stává nástrojem k získání odpovědí na tyto otázky. Jelikož se otázky u každého díla (přinejmenším mírně) liší, bude také odlišná metoda. Samozřejmě bychom si mohli věci zjednodušit (jako zaneprázdnění akademici) tím, že bychom si pokaždé kladli tu samou otázku, vybírali ten samý typ filmu a užívali tu samou metodu. Ale to by směřovalo proti cíli, jímž je objevit, co je v každém novém díle zajímavé či podnětné. Navíc by to u každé naší nové práce nevedlo k modifikaci a osvětlení našeho přístupu.

Neoformalistická filmová kritika se tím, že předpokládá celkový přístup, který diktuje modifikaci či úplnou změnu metody pro každou novou analýzu, vyhýbá problému, který je vlastní typické sebezpotvrzující metodě. Nepředpokládá, že text skrývá nějaký pevný vzorec, který zde analytik okamžitě najde. Koneckonců, pokud od začátku předpokládáme, že text něco obsahuje, pravděpodobně to najdeme. Neoformalismus takto obchází klíše a fádnot tím, že užívá analýzu jako prostředek, kterým testuje sám sebe v konfrontaci se skutečnými filmy.

Povaha uměleckého díla

Neoformalismus hází přes palubu komunikační model umění. V takovém modelu se obvykle rozlišují tři složky: vysílající, médium a příjemce. Předpokládá se, že hlavní aktivitou je předávání informace od vysílajícího k příjemci prostřednictvím média (např. řeči, televizního obrazu, Morseovy abecedy). Médium má zde tedy praktickou funkci a jeho efektivnost se posuzuje podle toho, jak účinně a zřetelně přenáší informaci. Mnoho přístupů k uměleckým dílům předpokládá, že umění komunikuje podobným způsobem: umělec vysílá zprávu (významy či nějaké téma) prostřednictvím uměleckého díla příjemci (tzn. čtenáři, divákovi či posluchači). Z toho tedy vyplývá, že také

umělecké dílo by mělo být posuzováno podle toho, jak dobře tlumočí své významy. Umělecké dílo by navíc mělo v našem životě sloužit přímo praktickému účelu, jelikož komunikace je praktická činnost. V důsledku toho bylo umělecké dílo považováno mnoha kritickými tradicemi za hodnotné pouze pokud sdělovalo významná témata či filosofické myšlenky. Díla „pouze zábavná“ nejsou tak hodnotná, jelikož se na ně nahlíží tak, že pro nás nevykonávají žádnou užitečnou službu. Z tohoto základního předpokladu pochází tradiční rozdělení mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním.

Jedním z tradičních způsobů, jak se vyhnout komunikačnímu modelu umění je zastávání nízké pozice „umění pro umění“. O umění se tu předpokládá, že nesděluje myšlenky, ale existuje kvůli potěšení, které v reakci na něj zažíváme. Kritériem pro hodnocení děl jsou zde krása, intenzita emocí a podobné kvality. Na formování této pozice se ale opět do jisté míry zřejmě podílí určité elitářské rozlišování mezi vysokým a nízkým uměním, jelikož estetická zkušenost se tak stává doménou estétů s výjimečným vkusem, kteří dokáží ocenit půvaby dokonalého díla, zatímco průměrný člověk se dokáže vyrovnat pouze s obhroublostí populárního umění.

Ačkoliv je dosti rozšířená domněnka, že ruší formalisté zastávali pozici umění pro umění, vůbec tomu tak nebylo. Spíše položili základ alternativě ke komunikačnímu modelu umění – a rovněž se vyhnuli rozdělování umění na vysoké a nízké – tím, že rozlišovali mezi praktickou, každodenní percepcí a percepcí specificky estetickou, ne-praktickou. Pro neoformalisty je potom umění sférou oddělenou od všech ostatních typů kulturních artefaktů, protože předkládá jedinečný soubor percepčních požadavků. Umění je vyčleněno stranou našeho všedního světa, ve kterém užíváme svoji percepci pro praktické cíle. Vnímáme svět tak, abychom z něj získali především ty prvky, které jsou relevantní pro naše bezprostřední činnosti. Když například stojíme na rohu ulice, ignorujeme spousty pohledů, zvuků a vůní, protože se soustředíme na to, až se na semaforu rozsvítí zelená, což je pro nás signálem, že můžeme pokračovat za svým skutečným cílem, na schůzku o několik bloků dále. K takovým účelům se musí naše mentální procesy soustředit a vyloučit jiné podněty. Kdybychom si všímali všech vjemů, které přijímáme, neměli bychom už čas provádět rozhodnutí týkající se našich nejaktuálnějších potřeb, například ani uhnout před jedoucím autobusem. Naš mozek je dobře uzpůsobený k tomu, aby se koncentroval pouze na ty aspekty našeho okolí, které se nás prakticky týkají; ostatní věci vnímáme periferně.

Filmy a jiná umělecká díla nás naopak vrhají do ne-praktické interakce hravého typu. Regenerují naše vnímání a další duševní procesy, protože pro nás nemají žádné bezprostřední praktické implikace. Když na plátně vidíme hrdinu nebo hrdinku v nebezpečí, nevrháme se vpřed, abychom se stali pohotovými zachránci. Místo toho vstupujeme do procesu sledování filmu jako do zkušenosti naprosto oddělené od naší všední existence. To neznamená, že filmy na nás nijak nepůsobí. Stejně jako veškeré umění jsou pro náš život nesmírně důležité. Povaha praktické percepce znamená, že se naše schopnosti otupují opakujícími se a obvyklými činnostmi, ze kterých se převážně skládá každodenní život. Umění pak může tím, že regeneruje naše vnímání a naše myšlenky, působit jako jakési mentální cvičení, podobně jako sport procvičuje tělo. Lidé často přistupují k umění podobně jako k různým hrám – například šachům – a k estetické kontemplaci přírody. Umění spadá do kategorie věcí, jež lidé dělají pro rekreaci – aby si znovu-vytvořili

3) Boris M. E j c h e n b a u m, *Concerning the Question of the Formalists*. In: Chris Pike (Ed.), *The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique*. London 1979, s. 51 – 52.

(angl. „re-create“ – pozn. překl.) pocit svěžesti či hry narušený obvyklými povinnostmi a útrapami praktické existence. Regenerované či rozšířené vnímání, které získáváme od uměleckých děl, se často může přenést do našeho vnímání všedních předmětů, událostí a myšlenek a může toto vnímání ovlivňovat. Stejně jako fyzické cvičení, může i prožívání uměleckých děl mít po určité době značný celkový dopad na náš život. A jelikož hravě zábavné filmy mohou naše vnímání zaměstnávat stejně komplexně jako filmy zabývající se vážnými, složitými tématy, neoformalismus ve filmu nerozlišuje mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním.

Předpoklad neoformalismu o estetické sféře, která se liší od ne-estetické sféry (ač je na ní závislá), jde proti hlavnímu trendu v současné filmové teorii. Jak marxistická, tak i psychoanalytická filmová teorie závisí na rozsáhlých výkladech toho, jak lidé a společnost fungují. Tyto přístupy se nestarají o specifickou estetickou sféru. Ale ruští formalisté byli, slovy Ejchenbaumovými, „specifikátory“. Vyčlenili estetickou sféru jako svůj předmět zájmu, přičemž si plně uvědomovali, že je to sféra limitovaná – ale důležitá. Začali od specifčnosti umění a potom se přesunuli k obecné teorii mysli a společnosti, což bylo v souladu s jejich základními předpoklady a užitečné při vysvětlování díla a toho, jak na něj lidé reagují v reálném, historickém kontextu. Marxismus a psychoanalýza fungují shora dolů, kdy se dostávají k uměleckému dílu s ohromnou masou již hotových hlavních předpokladů a proponenti takovýchto teorií musí v důsledku toho hledat ontologii a estetiku, která k tomu bude pasovat.

To neznamená, že neoformalismus bere umění jako neměnnou, fixovanou sféru. Umění je kulturně determinované a relativní, ale je rozmanité. Zdá se, že všechny kultury měly umění a všechny uznávaly estetickou jako zvláštní sféru. Neoformalismus je skromný přístup usilující pouze o vysvětlení této sféry a jejího vztahu ke světu. Nesnaží se vysvětlit svět jako celek a umění jako jedno jeho zákoutí. Především tento rozdíl v cílech ztěžuje usmíření neoformalismu s těmito ostatními současnými přístupy.

Dříve než však neoformalismus zavrhneme jako konzervativní, měli bychom si všimnout, že jeho chápání účelu umění se vyhýbá tradičnímu pojetí pasivity estetické kontemplace. Vztah diváka k uměleckému dílu se stává aktivním. Nelson Goodman charakterizoval estetický postoj jako „neklidný, hledající, testující – spíše činnost než postoj: tvoření a obnovování“.⁴⁾ Divák v díle aktivně hledá podněty a reaguje na ně diváckými schopnostmi, které získal při prožívání jiných uměleckých děl i všedního života. Divák se angažuje v rovinách vnímání, emocí a poznávání, které jsou spolu neoddělitelně svázány. Jak říká Goodman: „V estetické zkušenosti *fungují* emoce *kognitivně*. Umělecké dílo je chápáno stejně tak prostřednictvím pocitů jako skrze smysly.“⁵⁾ Neoformalističtí kritici tedy nepřistupují k estetické kontemplaci tak, že by měla obsahovat takovou emoční reakci, kterou nemůže vyvolat žádný jiný předmět než umělecké dílo. Spíše je to tak, že nás umělecká díla zaměstnávají na všech úrovních a mění naše způsoby vnímání, cítění a myšlení. (Obvykle zde budu pro zjednodušení hovořit o „percepci“, ale mám při tom na mysli i emoční a poznávací procesy.)

4) Nelson Goodman, *Languages of Art*. Indianapolis 1968, s. 242.

5) Tamtéž, s. 248.

Umělecká díla dosahují obnovných účinků na naše mentální procesy prostřednictvím estetické hry, kterou ruští formalisté nazývali *ozvláštňení*. Naše ne-praktické vnímání nám dovoluje vidět vše v uměleckém díle jinak, než bychom to viděli ve skutečnosti, protože se to ve svém novém kontextu jeví jako zvláštní. Slavná pasáž Viktora Šklovského o ozvláštňení pravděpodobně poskytuje nejlepší definici tohoto termínu:

„Když začneme zkoumat obecné zákony vnímání, vidíme, že tím, jak si na percepci zvykáme, stává se percepcie automatickou... Takový návyk vysvětluje principy, podle kterých v běžné řeči nedokončujeme věty či slova... Předmět, vnímaný všední percepcí, bledne a nezanechává dokonce ani první dojem; nakonec zapomínáme i na to, co to vůbec bylo... Zvyk pohlcuje práci, oblečení, nábytek, vlastní ženu i strach z války... A umění existuje proto, aby člověk mohl obnovit svůj pocit života; existuje, aby člověk pocítil věci, aby se kámen stal *kamenným*. Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme a ne tak, jak je známe. Technika umění spočívá v „ozvláštňování“ věcí, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepcie, protože proces percepcie je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován.“⁶⁾

Umění ozvláštňuje naše navyklé vnímání každodenního světa, ideologie („strach z války“), jiných uměleckých děl atd. tím, že si z těchto zdrojů bere materiál a transformuje jej. Transformace se uskutečňuje tím, že je tento materiál umísťován do nového kontextu a zapojován do neobvyklých formálních vzorců. Ale když řada uměleckých děl užívá těch samých prostředků stále dokola, ozvláštňující schopnost těchto prostředků se snižuje; zvláštnosti postupem času ubývá. V tomto bodě se ozvláštňované stává běžným a umělecký přístup se do značné míry automatizuje. Časté změny, které umělci do svých nových děl během doby vkládají, odrážejí snahu vyhnout se automatizaci a hledat nové prostředky k ozvláštňování formálního prvku těchto děl. Ozvláštňení je tedy obecným neoformalistickým termínem pro základní účel umění v našem životě. Účel sám o sobě zůstává v průběhu historie konzistentní, ale neustálá potřeba vyhýbat se zautomatizování také vysvětluje, proč se umělecká díla mění ve vztahu ke svému historickému kontextu a proč je možno ozvláštňení dosahovat nekonečným množstvím způsobů.

Aby mohl nějaký předmět pro diváka fungovat jako umění, musí zde být přítomno ozvláštňení; může být ale přítomno ve velmi rozmanité míře. Automatizace může téměř vymazat ozvláštňující schopnosti běžných, neoriginálních uměleckých děl, jako třeba westernů kategorie B. Taková obyčejná díla nemají tendenci ozvláštňovat své hollywoodské žánrové konvence. Přesto se i neoriginální žánrový film ve své podstatě alespoň minimálně liší od ostatních, podobných filmů. Je tudíž lehce ozvláštňující v tom, jak užívá přírodu a historii. Můžeme tedy předpokládat, že veškeré umění přinejmenším ozvláštňuje běžnou realitu.

I v konvenčním díle jsou události řazeny způsobem, který se liší od skutečnosti. Díla, která vyčleňujeme jako ta nejoriginálnější a která jsou považována za nejhodnotnější, jsou většinou ta, která realitu buď ozvláštňují silněji nebo ozvláštňují konvence stanovené předešlými uměleckými díly – nebo kombinují obojí. Ale když si zvolíme běžný film a podrobíme ho stejnému zkoumání, které dopřáváme dílům originálnějšími,

6) Viktor Šklovskij, *Art as Technique*. In: Lee T. Lemon – Marion J. Reis (Ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln, Nebraska 1965, s. 11 – 12.

jeho automatizované prvky ztratí svou familiárnost a stanou se fascinujícími [...]. Ozvláštňení je tak prvkem všech uměleckých děl, ale jeho prostředky a stupeň se značně liší a ozvláštňující schopnosti určitého díla se v průběhu historie mění. Tyto předpoklady o ozvláštňení a automatizaci dovolují neoformalistům eliminovat běžný rys většiny estetických teorií: rozpor mezi formou a obsahem. Význam není konečným výsledkem uměleckého díla, ale jednou z jeho formálních komponent. Umělec buduje dílo mimo jiné z významů. Význam je zde chápán jako systém klíčů k denotacím a konotacím díla. (Některými z těchto klíčů budou existující významy, které dílo užívá jako svůj základní materiál; klíše a stereotypy jsou zřejmým příkladem preexistujících významů nesených dílem, ačkoliv mohou v díle vykonávat řadu různých funkcí.) Můžeme rozlišit čtyři základní roviny významu. Denotace může zahrnovat referenční význam, ve kterém divák jednoduše rozeznává identitu oněch aspektů reálného světa, které dílo obsahuje. Například chápeme, že hrdina v *Ivanu Hrozném* reprezentuje skutečného cara, který žil v Rusku v šestnáctém století, a že děj filmu *Čaroděj ze země Oz* se týká jednoho dlouhého snu. Kromě toho filmy často předkládají abstraktnější myšlenky, a tento typ významu můžeme označit jako explicitní. Protože si generál v *Pravidlech hry* neustále stěžuje, že hodnoty vyšší třídy mizí, můžeme se domnívat, že tento film explicitně předkládá názor, že ona třída je na ústupu, jakožto jeden vzorec svého formálního systému. Jelikož tyto typy významu jsou předkládány ve filmu, chápeme je podle své předchozí zkušenosti s uměleckými díly a světem.

X Konotativní významy nás vedou do roviny, kde chceme-li rozumět, musíme interpretovat. Konotace mohou být implicitní významy vyvolané dílem. Máme tendenci nejprve hledat referenční a explicitní významy, a když se nemůžeme dobrat nějakého významu touto přímou cestou, přecházíme na rovinu interpretace. Například na konci *Zatmění* asi nebudeme předpokládat, že nám Antonioni ukazuje sedm minut prázdné ulice jen proto, že mu jde o ulice – dlouhý časový úsek a jeho privilegované umístění na konci filmu působí proti takové domněnce. Podobně se i explicitní význam – že ani Vittoria ani Piero na schůzku nepřišli – jeví jako neadekvátní pro úplné vysvětlení této sekvence. Konec *Zatmění* nás vybízí k tomu, abychom se znovu zamysleli nad vztahem těchto dvou lidí a nad daným prostředím, a dospěli tak k dodatečným závěrům – nejspíše k něčemu o sterilitě jejich života i moderní společnosti. Interpretaci také užíváme k tomu, abychom vytvořili významy, které jdou za rovinu jednotlivého díla a které pomáhají definovat jeho vztah ke světu. Když hovoříme o ne-explicitní ideologii nějakého filmu nebo o filmu jako reflexi společenských tendencí nebo ztvárnění duševních stavů velkých skupin lidí, potom interpretujeme jeho symptomatický význam. Rozprava Siegfrieda Kracauera o německém němém filmu jako indikátoru kolektivní touhy obyvatelstva podlehnout nacistickému režimu by byla symptomatickou interpretací.⁷⁾ Všechny tyto typy významu – referenční, explicitní, implicitní a symptomatický – mohou přispět k ozvláštňujícím účinkům filmu. I vlastní běžné významy mohou být mimořádnými prostředky ozvláštňeny. Ale většina významů, které se užívají ve filmech, bude nutně patřit mezi významy již existující. Opravdu nové myšlenky se zřídka objevují ve filosofii či v přírodních vědách, a těžko očekávat, že velcí umělci budou také originálními

mysliteli. (Někteří kritici samozřejmě očekávají, že umělec bude i jakýmsi filosofem s vizí světa; tento předpoklad se týká zvláště autorské kritiky. Ruští formalisté však nahlíželi na umělce jako na zručné řemeslníky, zabývající se zvláště složitým řemeslem.) Umělci místo toho používají již existující ideje a prostřednictvím ozvláštňení dosahují toho, že vypadají nově. Myšlenky v Ozuově *Tokijském příběhu* se redukuje na jedno explicitně vyjádřené téma: „Buď laskavý ke svým rodičům, dokud jsou na živu.“ Tato myšlenka není nijak převratná svojí originalitou, přesto však bude sotva někdo popírat, že ji tento film zpracovává nesmírně působivě.

Významy v uměleckých dílech neexistují jen proto, aby byly ozvláštňovány. Mohou také pomoci při ozvláštňování jiných prvků. Významy mohou ospravedlňovat vkládání takových stylistických prvků, které se samy stávají předmětem zájmu. Poněkud prosté, téměř šablonovité poznámky v Tatiho filmech o tom, jak moderní společnost působí na lidi, slouží částečně jako záminka pro sjednocení šňůry vysoce originálních, percepčně podnětných komických šteků.

Jelikož neoformalismus nenahlíží na umění jako na komunikaci, stává se pro neoformalistického kritika interpretace jedním nástrojem z mnoha. Každá analýza užívá nějakou metodu adaptovanou na film a na konkrétní problémy, a interpretace není vždy užívána stejným způsobem. Může být rozhodující, nebo méně důležitá, podle toho, jestli se dílo koncentruje na implicitní nebo explicitní významy. Interpretace může, podle toho, jaké jsou cíle analytika, zdůrazňovat významy uvnitř díla, nebo vztah díla ke společnosti.

Neoformalismus se takto značně liší od ostatních kritických přístupů, z nichž většina zdůrazňuje interpretaci jako analytickou ústřední – často jedinou – činnost. Interpretáční metoda obvykle předpokládá, že to, jak člověk interpretuje, zůstává stejné film od filmu. Taková metoda může být docela obecná, protože musí vtěsnat všechny filmy do jednoho podobného vzorce. Tzvetan Todorov rozlišuje mezi dvěma širšími typy interpretační strategie pro běžné užití: mezi strategií „operační“, která klade důraz na proces interpretace, a „finalistní“, která zdůrazňuje výsledek interpretačního procesu. Jako příklad té druhé cituje marxismus a freudiánství:

„V obojím je bod, do kterého se chceme dostat, znám předem a není možno ho modifikovat: to je princip odvozený z práce Marxe či Freuda (je signifikantní, že tyto typy kritiky nesou jména svých inspirátorů; produkovaný text je nemožné modifikovat bez znásilnění doktríny, a tudíž bez jejího opuštění).“⁸⁾

V odkaze speciálně na freudiánskou interpretaci Todorov říká: „Jestliže je psychoanalýza skutečně specifickou strategií (a já věřím, že je), může naopak takovou být jen prostřednictvím apriorní kodifikace výsledků, které získává. Psychoanalytická interpretace může být definována pouze jako interpretace, která objevuje v analyzovaných objektech obsah, který je v harmonii s psychoanalytickou doktrínou; ...interpretaci zde řídí jí předcházející znalost významu, který se má objevit.“

Jako příklad tohoto řízení Todorov cituje Freudovo prohlášení, že převážná většina symbolů ve snech jsou symboly v podstatě sexuální.⁹⁾

8) Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*. Paris 1978, s. 160 – 161.

9) Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*. Ithaca 1982, s. 253 – 254.

7) Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*. Princeton 1947.

Takovéto pre-determinované vzorce se staly ve filmové vědě docela běžnými. Nedávno například někteří kritici tvrdili, že našli „rodinou romanci“ (založenou na freudiánském pojetí Oidipova komplexu) ve všech klasických narativních filmech. Jiné interpretativní schéma vyžaduje, aby analytik třídil úroveň pohledu různých postav a pomocí nich určil, kdo má ten správný „pohled“, a tudíž je mocnější. Takováto redukční schémata jsou tautologická, jelikož předpokládají, že jakýkoliv film bude do nich zapadat, a jsou dostatečně jednoduchá, aby každý film pro ně mohl být uzpůsoben. (A když se zdá, že film nezapadá, může analytik shledat jeho význam ironickým.) Naopak mnozí freudiánští kritici, kteří se zabývají symptomatickými významy, shledávají v určitém filmu symptomy psychického potlačení či ideologických konfliktů. Taková metoda, i když je komplexnější, stále končí diktátem úzkého rozmezí předem daných významů, které analytik ve filmu nutně najde. Takové systémy je nemožné napadat či hájit, protože žádný myslitelný důkaz je nemůže potvrdit či popřít.

Dalším problémem výlučné koncentrace na interpretaci je, že i když jsou významy filmu skutečně explicitní, kritik se jimi musí zabývat, jako kdyby byly implicitní či symptomatické – o čem by jinak měl mluvit?

Neoformalismus předpokládá, že se význam liší film od filmu, protože je, podobně jako jakýkoliv jiný aspekt filmu, prostředkem. Slovo *prostředek* označuje jakýkoliv jednoduchý prvek či jakoukoliv strukturu, která v uměleckém díle hraje roli – pohyb kamery, rámcovou povídku, opakované slovo, kostým, téma atd. Pro neoformalistu jsou všechny prostředky média a formální organizace ve svém potenciálu ozvláštňování a použití k výstavbě filmového systému rovnocenné. Jak ukázal Ejchenbaum, starší estetická tradice chápala prvky díla jako „expresi“ autora; ruští formalisté na tyto prvky hleděli jako na umělecké prostředky.¹⁰ Struktura prostředků se jeví jako organizovaná nejen proto, že vyjadřuje význam, ale také proto, že vytváří ozvláštňování. Prostředky můžeme analyzovat použitím konceptů funkce a motivace.

Jurij Tyňanov definoval *funkci* jako „vzájemný vztah každého prvku literárního díla se všemi ostatními prvky v tomto díle a s celým literárním systémem“.¹¹ Je to cíl, kterému slouží všechny přítomné prostředky. Funkce je rozhodující pro pochopení jedinečných kvalit daného uměleckého díla, neboť zatímco mnohá umělecká díla mohou užívat stejného prostředku, funkce tohoto prostředku může být v každém díle jiná. Je riskantní předpokládat, že daný prostředek má v každém filmu pevně danou funkci. Máme-li použít například dvě filmová klíše, pak mřížovité stíny nemusí vždy symbolizovat, že hrdina je „uvězněn“, a vertikály v kompozici automaticky neznamenají, že postavy na obou stranách jsou od sebe izolované. Každý daný prostředek slouží různým funkcím podle kontextu díla a hlavním úkolem analytika je najít funkce tohoto prostředku v tom či onom kontextu. Funkce jsou také důležité ve vztahu díla k historii. Prostředky samy o sobě se celkem snadno automatizují, a umělec je může nahradit novými prostředky, které jsou více ozvláštňující. Ale funkce mají tendenci zůstávat stabilnější, jelikož se

10) Boris M. Ejchenbaum, *Sur la théorie de la prose*. In: Tzvetan Todorov (Ed.), *Théorie de la littérature*. Paris 1969, s. 228.

11) Jurij Tyňanov, *On Literary Evolution*. In: Ladislav Matejka – Krystyna Pomorska (Ed.), *Readings in Russian Poetics*. Cambridge, Mass. 1971, s. 68.

obnovují změnou prostředku a historicky přetrvávají déle než jednotlivé prostředky. Různé prostředky, které plní tu samou funkci můžeme nazývat *funkčními ekvivalenty*. Jak ukázal Ejchenbaum, pro analytika je důležitější funkce prostředku v daném kontextu než prostředek jako takový.¹²

Prostředky mají v uměleckých dílech své funkce, ale dílo musí také poskytovat nějaký důvod, aby byl prostředek do něj vůbec začleněn. Důvodem, který dílo poskytuje pro přítomnost jakéhokoliv konkrétního prostředku, je jeho *motivace*. Motivace je vlastně jakýmsi vodítkem poskytovaným dílem, které nás vede k rozhodnutí, čím by se dalo ospravedlnit použití prostředku; motivace tedy funguje jako interakce mezi strukturami díla a aktivitou diváka. Existují čtyři základní typy motivace: kompoziční, realistická, transtextuální a umělecká.¹³

Stručně řečeno, *kompoziční motivace* ospravedlňuje zahrnutí jakéhokoliv prostředku, který je nezbytný pro konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času. Kompoziční motivace nejčastěji zahrnuje rané „podstrčení“ nějaké informace, kterou budeme potřebovat později. Například v *Dívce v modrém* P. G. Wodehouse líná sekretářka nevyřídí svému šéfovi vzkaz, že jeho přítel uložil cenný Gainsboroughův portrét do zásuvky. Následkem toho se šéf domnívá, že obraz byl ukraden. Celá série komických nedorozumění v tomto románu vychází z motivace dané jedinou událostí – ze sekretářčiny chyby. Jako výsledek potom anticipujeme, že se zmatek vyřeší nalezením portrétu v zásuvce. Kompoziční motivace často příliš nesusvědčí hodnověrnosti, ale jsme ochotni to přehlédnout, aby mohl příběh dále pokračovat. Jak píše Šklovskij: „Na Tolstého otázku: ‚Proč Lear nepoznává Kenta a Kent Edgara?‘ můžeme odpovědět: protože je to nutné pro stvoření dramatu, a tato nereálnost Shakespeara neznepokojovala víc, než šachistu znepokojuje otázka ‚Proč se nemůže kůň pohybovat přímo?‘“¹⁴ Kompoziční motivace působí tak, že vytváří pro každé jednotlivé umělecké dílo jakýsi vnitřní soubor pravidel.

Hodnověrnost spadá do sféry *realistické motivace*, což je určitý typ podnětu v díle, který vede k tomu, že se obracíme k pojmům z reálného světa, abychom ospravedlnili přítomnost nějakého prostředku. Když například na začátku Vernova románu *Phileas Fogg* uzavírá svou sázku, že vykoná cestu kolem světa za osmdesát dní, uvědomujeme si, že je bohatý a může tudíž všeho nechat a cestovat; navíc si může zaplatit všechny možné dopravní prostředky, které na své cestě použije. (Podobná realistická motivace bohatství podporuje romány Dorothy L. Sayerové o Lordu Peteru Wimseyovi a mnoho ztřeštěných filmových komedií třicátých let.) Naše představy o realitě nejsou přímou, přirozenou znalostí světa, ale jsou různým způsobem kulturně determinované. Realistická motivace se tak může dovolávat dvou velkých oblastí našich znalostí: na jedné straně naší znalosti

12) Boris M. Ejchenbaum, *The Theory of the Formal Method*. In: Ladislav Matejka – Krystyna Pomorska (Ed.), c. d., s. 29.

13) Ruští formalisté rozlišovali pouze tři. Boris Tomaševskij v původním zkoumání motivace (*Thematisic*. In: Lee T. Lemon – Marion J. Reis (Ed.), c. d., s. 78 – 87) transtextuální motivaci neuvádí. David Bordwell si termín *transtextuální* vypůjčil od Gerarda Genetta, aby jím popsal, jak umělecká díla působí přímo na konvence ustavené jinými uměleckými díly – typ působení, který původní tři kategorie explicitně nepostihují. Viz David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985, s. 36.

14) Viktor Šklovskij, *On the Connection Between Devices of Syuzhet Construction and General Stylistic Devices*. In: Stephen Bann – John E. Bowlt (Ed.), *Russian Formalism*. New York 1973, s. 65.

každodenního života, kterou získáváme přímou interakcí s přírodou a společností; na druhé straně naším povědomím o vládnoucích estetických kánonech realismu v daném období stylistické změny umělecké tvorby. [...]

Jelikož realistická motivace se odvolává k představám o skutečnosti, místo k imitaci reality, mohou být její prostředky neobyčejně různorodé, dokonce i v rámci jediného díla. Pro větší část Mozartovy opery Figarova svatba platí, že to, že postavy zpívají místo aby mluvily, je motivováno transtextuálně žánrem: v operách lidé zpívají, i když se v narativním světě vždy zpěvem neprezentují. Přesto občasná realistická motivace jejich zpívání „ospravedlňuje“. Cherubinova první árie „Non so piu cosa son, cosa faccio“, funguje jednoduše jako prostředek, kterým chlapec sděluje Zuzaně své city. Později však Zuzana doprovází na kytaru Cherubinovu píseň pro hraběnku „Voi che sapete, che cosa e amor“, a tyto dvě ženy chválí jeho hlas. Vložení „skutečné“ písně mezi ostatní zpívání v opeře je dosti běžné (např. Pasqualeova komická serenáda *Ecco spiano* v Haydnově díle *Orlando Paladrino*). Ale zcela jiný typ realistické motivace se objevuje v duetu „Canzonetta sull'aria“, ve kterém hraběnka diktuje Zuzaně dopis ve formě básně. V duetu pěvci běžně stejné verše či jejich části opakují a předávají si je a tato praxe je motivována žánrem opery. Zde je to motivováno realisticky tak, že Zuzana opakuje poslední slovo či frázi předchozího verše diktovaného hraběnkou, aby se ujistila, že to napsala správně. Tedy:

Hraběnka: Mírný zefýr...

Zuzana: ... zefýr...

Hraběnka: ... bude dnešní noci vát...

Zuzana: ... bude dnešní noci vát...

Hraběnka: ... pod borovicemi v mlázi...

Zuzana: Pod borovicemi?

Hraběnka: ... pod borovicemi v mlázi...

Zuzana (píše): ... pod borovicemi v mlázi...

V prvním opakování je navíc při tom, jak Zuzana píše, mezi každým veršem hudební pasáž. Při verši s borovicemi se zpozdí a musí se ptát na dokončení verše, čímž motivuje další opakování. V druhé části duetu tyto dvě ženy znovu pročítají dopis a nyní zpívají v kontrastu bez pauz pro psaní – jako kdyby dopis kontrolovaly či revidovaly. (Nakonec Zuzana prohlašuje: „Dopis je hotov.“) Jak naznačují tyto příklady z Figarovy svatby, směsice typů motivace může mít ozvlášťující účinek. „Nekonzistentní“ motivace tohoto typu (duet *nemusí* být takto realisticky motivován) je výsadou umění a obecně je obvykle připraveno ji akceptovat.

Transtextuální motivace, třetí z našich čtyř typů, zahrnuje jakýkoliv odkaz ke konvencím jiných uměleckých děl, a může být tudíž rozličná, jak jen to historické okolnosti dovoluují. Dílo tak používá prostředek, který není adekvátně motivován v rámci samotného díla, ale vše závisí na tom, že prostředek známe z minulé zkušenosti. Ve filmu závisí typy transtextuální motivace nejčastěji na naší znalosti jejich užití v rámci stejného žánru, na znalosti herců, na naší znalosti podobných konvencí v jiných uměleckých formách. Například rozvěklá výstavba směřující k přestřelce ve filmu Sergio Leoneho *Hodný, zlý a ošklivý* jistě není realistická, ani není nutná pro vyprávění (rychlá střelba vyřeší daný problém v několika okamžicích). Ale díky tomu, že jsme westernů již viděli nesčetné množství, uvědomujeme si, že střelecký souboj se stal rituálem tohoto žánru, a Leone

s ním tak zachází. Podobně známá hvězda nese mnoho asociací, z kterých může film těžit. Když se Chance (představovaný Johnem Waynem) poprvé objeví v *Rio Bravo*, nemusi nám nikdo říkat, že to je hlavní hrdina, a on se může pustit do práce, aniž by bylo třeba nějaké expozice, která by ho uvedla. Jeho chování je také konzistentní se způsobem chování, jaký od Waynových hrdinů známe. A příkladem konvence ve filmu, pocházející z jiné umělecké formy, která začala být užívána ve filmových seriálech po roce 1910, je ukončení dílu v okamžiku napětí, což se začalo praktikovat v průběhu devatenáctého století při vydávání románů na pokračování.

Naše očekávání transtextuálních konvencí je tak silné, že je v mnoha případech pravděpodobně akceptujeme docela automaticky; proto je také pro umělecké dílo snadné hrát si s našimi předpoklady prostřednictvím porušování žánrových konvencí, obsazováním herců v rozporu s jejich typem a podobně. Ačkoliv ruští formalisté neměli pro motivaci tohoto transtextuálního typu zvláštní označení, mlčky její existenci uznávali. Ejchenbaum se zmiňuje o dobře známé povaze této motivace a o jejím porušování ve svém pojednání o Lermontově užití Gruzie jako lyrického prvku v jedné básni. „Gruzie se jeví jako něco skutečně poetického, jako exotický prvek, který nevyžaduje žádnou speciální motivaci. Po bezpočtu kavkazských básní a pohádek se Kavkaz stal fixní literární dekorací (kterou později s takovou ironií zničil Tolstoj), takže nebylo nutné volbu Gruzie nijak motivovat.“¹⁵⁾

Transtextuální motivace je tedy speciálním typem, který existuje před uměleckým dílem a z kterého může umělec čerpat přímo, či formou hry. (Dílo, které je převážně založeno na porušování transtextuální motivace specifického typu, bude pravděpodobně vnímáno jako parodické.)

Umělecká motivace je nejobtížněji definovatelným typem. Na jedné straně má každý prostředek v uměleckém díle uměleckou motivaci, jelikož částečně směřuje k vytvoření podstaty díla, jeho tvaru – formy. Přesto má mnoho, pravděpodobně většina prostředků, dodatečnou, nápadnější kompoziční, realistickou či transtextuální motivaci, a v těchto případech není umělecká motivace příliš viditelná – svoji pozornost však můžeme přesunout k estetickým kvalitám textury díla úmyslně, i když je jejich motivace zastřena. V jiném smyslu je však umělecká motivace přítomna skutečně viditelně a signifikantně pouze tehdy, když ostatní tři typy motivace jsou potlačeny. Jejich převládající kvalita uměleckou motivaci odsouvá stranou. Meir Sternberg říká: „Za každou kvazimimetickou motivací je motivace estetická... ale ne naopak.“¹⁶⁾ To znamená, že umělecká motivace může existovat sama o sobě, bez ostatních typů, ale ty nemohou nikdy existovat nezávisle na ní. Některé filmy čas od času staví do popředí uměleckou motivaci potlačením ostatních tří typů, a v těchto případech vnímáme celkovou motivaci jako „slabou“ či neadekvátní a snažíme se odhalit abstraktní vztahy mezi prostředky.

Některé umělecké styly – například neprogramní hudba, dekorativní a abstraktní malba, abstraktní filmy – jsou téměř úplně organizovány kolem umělecké motivace, a jejich obecně si je toho vědomo. Ale tvrdím, že i v narativním filmu může být umělecká motivace systematicky stavěna do popředí. Když se toto stane a umělecké vzorce

15) Boris M. E j c h e n b a u m, *Lermontov*. Ann Arbor 1981, s. 101.

16) Meir S t e r n b e r g, *Expositional Modes & Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore 1978, s. 251 – 252.

soutěží o naši pozornost s narativními funkcemi či prostředky, výsledkem je parametrická forma. V takových filmech se budou určité prostředky jako barvy, pohyby kamery, zvukové motivy opakovat a variovat v celé formě díla; tyto prostředky se stávají parametry. Mohou přispívat k významu narace – například vytvářením paralel či kontrastů – ale jejich abstraktní funkce přesahují jejich příspěvek k významu a více přitahují naši pozornost. [...]

Speciálním, „silným“ případem umělecké motivace je *odhalování prostředku*. Umělecká motivace zde staví do popředí formální funkci daného prostředku či struktury v díle. V klasickém či realistickém díle, které silně čerpá z ostatních třech typů motivace, bude prostředek odkrýván pouze občas. [...] Ale některá díla činí z obnažování prostředků ústřední strukturu. Šklovského analýza Sternova Tristrama Shandyho zjišťuje, že román se tak okázale chlubí svou vlastní zdržovací taktikou jakožto svévolným a hravým rozmarem, že se vlastní děj stává něčím vedlejším.¹⁷ Vysoce originální dílo bude mít tendenci odhalovat prostředek do značné míry proto, aby pomohlo obecenstvu přizpůsobit jeho divácké schopnosti tak, aby se mohlo vyrovnat s novým a obtížným prostředkem.

Formální prostředky tedy slouží rozmanitým funkcím a jejich přítomnost může být motivována jedním nebo i více způsoby ze čtyř možných. Prostředky mohou sloužit vyprávění, mohou odkazovat k podobným prostředkům známým z jiných uměleckých děl, mohou implikovat pravděpodobnost, a mohou ozvláštňovat struktury samotného díla. Význam, jako prostředek, může také sloužit jakékoliv z těchto funkcí. Některá umělecká díla staví do popředí významy a vybízejí nás k jejich interpretaci. Díla Ingmara Bergmana, zvláště pak jeho díla z šedesátých a sedmdesátých let, obsahují temnou metaforiku, které nemůžeme rozumět bez značného interpretačního úsilí. Filmy Jean-Luc Godarda zase vyžadují interpretaci jako hlavní diváckou strategii, jak vidíme u filmu *Zachraň se, kdo můžeš*, ve kterém je i základní referenční rovina filmu zahalena a my jsme tak směřováni k implicitním významům. Ale tvrdím, že význam ve filmu může být velmi prostý a zřejmý; může sloužit jako motivační prostředek, kolem kterého se strukturují ozvláštňovací stylové systémy, jak vidíme u takových filmů, jako jsou *Playtime* a *Předjaří*. Analytik se musí při formulování náležité metody rozhodnout, jaký typ a stupeň interpretace je pro celkovou analýzu vhodný. Ale ústředním cílem analytika vždy zůstane analýza funkce a motivace, a ta zahrnuje interpretaci.

Film v historii

Jestliže film divákovi nabízí prostřednictvím ozvláštňování občerstvující hravost, jak může analytik určit, která metoda je pro specifické dílo vhodná? Neoformalismus tuto otázku řeší částečně tvrzením, že film nemůžeme nikdy brát jako nějaký abstraktní objekt mimo kontext historie. Ke každému sledování filmu dochází v nějaké specifické situaci, a divák se nemůže filmem zabývat jinak, než s užitím diváckých schopností, které získal při setkáních s jinými uměleckými díly a v každodenní zkušenosti. Neoformalismus

17) Viktor Šklovskij, *Sterne's Tristram Shandy: Stylistic Commentary*. In: Lee T. Lemon – Marion J. Reis (Ed.), c. d., s. 25 – 57.

tudíž zakládá analýzu jednotlivých filmů v historickém kontextu, který spočívá na konceptu norem a odchylek. Naše nejčastější a nejtýpčtější zkušenosti formují naše percepční normy, a idiosynkratické, ozvláštňující zkušenosti vyvstávají v kontrastu.

Neoformalismus nazývá normy předchozí zkušenosti *pozadím*, jelikož vidíme jednotlivé filmy v rámci širšího kontextu takové předchozí zkušenosti. Existují tři základní typy pozadí. Především zde je každodenní svět. Bez jeho znalosti bychom nemohli rozeznávat referenční význam a bylo by nemožné rozumět příběhům, chování postav a dalším základním prostředkům filmu; každodenní znalost potřebujeme navíc k tomu, abychom chápali, jak filmy vytvářejí symptomatické významy ve vztahu ke společnosti. Druhý typ pozadí zahrnuje ostatní umělecká díla. Od útlého věku vidíme a slyšíme velké množství uměleckých děl a postupně chápeme jejich konvence. Se schopností rozumět tomu, jak sledovat děj, jak chápat filmový prostor záběr po záběru, jak si všimnout návratu hudebního tématu v symfonii a tak dále, se nerodíme. Za třetí poznáváme, jak se filmy užívají k praktickým účelům (reklama, reportáž, rétorické přesvědčování atd.), a vidíme umělecké užití filmu jako něco odlišného od takového používání. Když se tedy díváme na nějaký estetický film, vnímáme jej určitým způsobem jako vybočující z reality, z ostatních uměleckých děl a z praktického užití. To, jak se film drží norem pozadí, či jak se od nich vzdaluje, je předmětem práce analytika, a historický kontext, který pozadí poskytuje, analytikovi dává podněty ke konstrukci vhodné metody. Na druhé straně ty metody, které upřednostňují interpretaci, často nedokáží zacházet odlišně s filmy odlišných období a zdrojů – všechny jsou tlačeny do stejného významového vzorce. Co se týče neoformalismu, funkce filmu a motivace jsou jím chápány vždy historicky.

To neznamená, že neoformalismus jednoduše rekonstruuje divácké podmínky a okolnosti původního obecenstva daného filmu. Dílo neexistuje pouze v okamžiku svého stvoření a prvního promítání. Mnoho uměleckých děl existuje dále a je sledováno v různých podmínkách. Bylo by skutečně nemožné rekonstruovat plně originální divácké okolnosti většiny filmů. Pravděpodobně nikdy nebudeme přesně vědět, kdo sledoval filmy před rokem 1909 a za jakých podmínek. Stále můžeme primitivní filmy shledávat zajímavými a zábavnými, ale nikdy si nemůžeme být jisti, že je chápeme úplně stejně jako jejich první obecenstvo. Nemáme už přístup k původnímu pozadí, a kritici a historikové musí téměř vždy analyzovat tyto rané filmy oproti pozadí pozdější, klasické kinematografie. (Netvrdím, že bychom se měli zdržet historického zkoumání originálního kontextu filmů, ale měli bychom si uvědomit, že naše perspektiva bude nevyhnutelně poznamenána pozdějším vývojem.) Vezměme si jiný příklad. Mnoho japonských filmů natočených v průběhu třicátých a počátkem čtyřicátých let obsahuje skrytou či otevřenou vojenskou propagandu. Západní obecenstvo, když tyto filmy sleduje dnes, nepřijímá tuto ideologii tak, jak ji přijímalo původní obecenstvo v Japonsku. A také pro moderní japonské diváky, zvláště pro ty, kteří žijí ve Spojených státech, se zdá být obtížné sledovat tyto filmy a mít z nich plně potěšení. Ale protože obsahují překvapující podobnosti i odlišnosti ve srovnání s důvěrněji známými západními filmy stejného období, a protože jsou dobře natočeny a obsahují zajímavé příběhy, poutají tyto filmy přesto zájem diváků, i když je pro ně původní pozadí navždy ztraceno.

Dokonce i relativně nedávný příklad demonstruje, jak rychle může měnit se pozadí měnit naše vnímání nějakého filmu. Když byl v roce 1967 uveden film *Bonnie a Clyde*,

vzbudila spousta násilí v tomto filmu a zvláště jeho reklamní kampaň („Jsou mladí. Jsou zamilovaní. Zabíjejí.“) ohromnou kontroverzi. V následujících dvou desetiletích se stalo užívání násilí ve filmu tak běžné, že se *Bonnie a Clyde* i reklama tohoto filmu jeví velmi umírněně. V novém pozadí se jeho prostředky do značné míry zautomatizovaly. Publikum už pravděpodobně nebude nikdy schopno sledovat tento film s oním pocitem šoku, jaký vnímali diváci v roce 1967.

Jak tyto příklady naznačují, obecnost bude mít asi mimo původní kontext největší problém vzkrísit referenční a symptomatický význam. Explicitní a implicitní významy jsou na druhé straně do značné míry tvořeny vnitřními strukturami díla a budou tak pro pozdější obecnost zřejmější. Při posuzování, jaký druh pozadí je užitečné rozebírat, bychom měli určit, jaké typy významu daný film zdůrazňuje. Abychom to mohli udělat, měli bychom se vyhnout užití metody, která předurčuje významy, které mají být nalezeny, ale měli bychom místo toho věnovat pozornost těm aspektům filmu, které může být obtížné interpretovat. Takovými obtížemi jsou vlastně podněty v díle, které nás směřují za zřejmé roviny významu. [...]

Některé filmy spoléhají převážně na znalost historického, sociálního pozadí, zatímco jiné vytvářejí více soběstačné systémy, které nás vyzývají, abychom je kladli vedle jiných uměleckých děl. *Lancelot od Jezera* je příkladem filmu, který klade malý důraz na důležitost realistického pozadí. Tíže důkazů dopadla na kritika, který tvrdil, že důkladná znalost francouzské společnosti počátku sedmdesátých let by nám pomohla film lépe pochopit (tak jako některý Godardův film stejného období). Významy *Lancelota* jsou převážně explicitní a implicitní. Na druhé straně, když srovnáme *Lancelota* s jinými filmy reprezentujícími stejný, výrazně modernistický filmařský systém – parametrickou formu – budeme moci snad lépe uchopit zvláštní formální strategie tohoto filmu.

Když si neoformalistický kritik vybírá, jaký typ pozadí zvolí, rovněž odhaduje, zda bude jeho čtenář obeznámen s různými druhy pozadí, jež jsou k filmu relevantní. [...] Například pohled na Ozuovy filmy skrze etnocentrické pozadí současné západní ideologie je zkresluje. Avšak film *Předjaří* stylisticky sází na odchylky od norem klasické západní filmové produkce; ta tedy poskytuje relevantní pozadí také. Jiné filmy užívají mnohem známější skutečností pozadí, jako je tomu ve filmu *Playtime*. Asi není nutné vracet se k satíře na moderní život v tomto filmu; místo toho lze zkoumat jeho percepční podněty v rámci tradičních gagových struktur. Užitečné také může být umístit některé filmy oproti různým pozadím. To, jak publikum vnímá *Pravidla hry*, se během desetiletí od natočení tohoto filmu radikálně mění – jsou to změny, které můžeme vysvětlit vzájemným srovnáním různých pozadí.

Jak naznačují mé časté odkazy ke klasickému filmu¹⁸⁾, zde i v jednotlivých rozborech, považuji ho za jedno z nejpronikavějších a nejužitečnějších pozadí, oproti kterému můžeme zkoumat mnohé filmy. Historicky vzato, typ výroby filmů spojovaný od poloviny

18) Není zde prostor zabývat se důkladně klasickým filmem. Pro základní informaci o klasickém filmovém stylu viz David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. New York 1985; pro důkladnější teoretické a historické pojednání viz David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York 1985; David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985 (9. kapitola).

druhého desetiletí tohoto století do současnosti s Hollywoodem byl a je hojně sledován obecností a je ve značné míře napodobován po celém světě.¹⁹⁾ V důsledku toho si ohromné množství diváků vyvinulo sledování klasických filmů ty nejnativnější divácké schopnosti. Navíc mnoho filmařů, kteří pracují originálními způsoby, ustanovilo formální systémy, které ony normativní schopnosti provokují a zpochybňují. [...]

Pojem pozadí neznamená, že neoformalismus je odsouzen k úplnému relativismu. Počet vhodných pozadí není neomezený. Jelikož neoformalistická analýza závisí na porozumění historickému kontextu, budou některá pozadí jasně relevantnější než jiná. V minulém desetiletí byl například trend hledět na primitivní filmy (z doby před rokem 1909) oproti pozadí moderního experimentálního filmu. Následkem toho analytici někdy těmto raným filmům připisují některé druhy radikální formy a ideologie. Ale takový postup je svévolný, jelikož ignoruje rozdíly norem těchto dvou období. První filmaři experimentovali s novým médiem, ve kterém normy neexistovaly, popřípadě byly vypůjčeny ze zavedených umění; specificky filmové normy se ustavily teprve během prvních dvou desetiletí. Ale v době, kdy začali pracovat moderní experimentální filmaři, existovaly tyto normy již dlouhou dobu a filmaři reagovali speciálně proti nim. Pokládat rovnítko mezi tyto dva typy filmu tudíž zůstává jen zajímavou hrou, nikoliv historicky platnou metodou srovnávání. Pojem pozadí nelegitimuje žádný analytikův rozmar. Současná móda „nekonečné hry různých čtení“ (vycházející z ahistorického přístupu k analýze) nemůže být ospravedlněna užíváním ohromného množství různých pozadí pro tentýž film. Jelikož v každém okamžiku máme konečný počet způsobů čtení, můžeme předpokládat, že mohou vyprodukovat rozmanitá „čtení“, ale nikoliv jejich nekonečný počet.

Protože pozadí dodává neoformalistické analýze historický základ, umožňuje také zkoumat, jak dochází k ozvláštňování. Ozvláštňování závisí na historickém kontextu; prostředky, které jsou možná nové a ozvláštňující, budou opakovaním ztrácet na účinku. Náš příklad filmu *Bonnie a Clyde* již ukázal, jak k tomu dochází. Vysoce originální díla více vybízejí k imitaci; jejich prostředky jsou nejdříve uvedeny na scénu, používány a opuštěny. S tím, jak se původní pozadí vzdaluje, může se starší umělecké dílo jevit nové generaci publika opět jako neznámé, nové. Neustále vidíme, jak umělecká díla procházejí cykly popularity a jak se vrací na scénu díky proměnám norem a vnímání. Například americká realistická malba 19. století byla dlouho považována za poměrně nezajímavou. Ale v poslední době se stává díky velkým výstavám a publikacím „váženější“. Filmové seriály poskytují zajímavý příklad formy, která prochází cykly. V druhém desetiletí tohoto století byly brány zcela vážně; byly ekvivalentem snímků kategorie A. Během dvacátých a třicátých let jejich postavení upadlo a staly se lacinými „běčkovými“ produkty. Nakonec v padesátých letech převzala funkci poskytování kontinuálního vyprávění televize, a výroba seriálu skončila. Ale koncem sedmdesátých let a v letech osmdesátých řada filmových tvůrců, kteří vyrostli při sledování „běčkových“ seriálů, oživila některé jejich konvence, a přitom vidíme velmi populární a slavné klasické filmy – série *Dobyvatelé ztracené archy*, *Hvězdné války*, *Star Trek* atd. – opět čerpající z tradice. Podobně

19) Způsob jakým americká kinematografie získala během první světové války své vedoucí postavení a jak si ho uchovala v poválečné éře, zkoumám v práci *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907 – 1934*. London 1985.

francouzští intelektuálové dvacátých let naprosto pohrdali takovými populárními filmáři, jako byli Louis Feuillade a Léonce Perret. A o několik desetiletí později získávají díla těchto dvou filmových tvůrců stále rostoucí uznání. Pojmy ozvláštnění, automatizace a měnící se pozadí mohou pomoci takové cykly v pohledu na film objasnit.

Role diváka

Jelikož dílo existuje v neustále se měnících podmínkách, bude se jeho vnímání obecně v průběhu času lišit. Tudíž nemůžeme předpokládat, že významy a vzorce, které zaznamenáváme a interpretujeme, jsou v díle zcela neměnné po celou dobu. Prostředky díla spíše konstituují soubor podnětů, které nás mohou vybudit k zapojení jistých diváckých aktivit; konkrétní forma, kterou na sebe tyto aktivity berou však nevyhnutelně závisí na interakci díla se svým a diváckým historickým kontextem. Neoformalistický kritik tudíž nebude při analýze filmu zacházet s jeho prostředky jako s pevně danými a soběstačnými strukturami, které existují nezávisle na tom, jak je vnímáme. Když se na film nedíváme, existuje fyzicky samozřejmě ve své plechové krabici, ale všechny ty kvality, které zajímají kritika – jeho jednota, jeho opakování a variace, jeho reprezentace akce, prostoru a času, jeho významy – plynou z interakce mezi formálními strukturami díla a mentálními operacemi, které v reakci na ně vykonáváme.

Jak jsme již viděli, vnímání, emoce a poznávání jsou pro neoformalistický kritický pohled na to, jak formální kvality filmu fungují, ústřední. Tento pohled nepředpokládá, že je divák úplně „v textu“, jelikož to by znamenalo statický pohled; kdybychom byli jako diváci konstruováni zcela a pouze vnitřní formou díla, nebylo by pozadí, které se časem mění, schopno ovlivnit naše chápání filmů. Ale ani divák není „ideální“, jelikož onen tradiční pohled také implikuje, že dílo a divák existují v konstantním vztahu nedotčeném historií. Ale při zkoumání účinků historie na diváky kritici nemusejí chodit do opačného extrému v tom, že se budou zabývat pouze reakcemi skutečných lidí. (Nemusejí se například uchýlovat k průzkumům publika, aby zjistili, jak lidé sledují filmy, nebo se utápět v naprosté subjektivitě a brát své vlastní reakce jako ty jediné přístupné.) Pojem norem a odchylek dovoluje kritikům vytvářet si předpoklady o tom, jak by diváci pravděpodobně chápali daný prostředek.

V neoformalistickém přístupu diváci nejsou pasivními „subjekty“, jakými by je chtěly mít současné marxistické a psychoanalytické přístupy. Diváci jsou naopak do značné míry aktivní a podstatně přispívají ke konečnému účinku díla. Procházejí řadou aktivit, z nichž některé jsou fyziologické, některé podvědomé, některé vědomé a některé pravděpodobně nevědomé. *Fyziologické* procesy zahrnují ty automatické reakce, které divák neovládá, jako je vnímání pohybu ve sledu statických filmových obrazů, rozlišování barev nebo vnímání řad zvukových vln jako zvuků. Tyto percepce jsou automatické a dané; nemůžeme introspekci určit, jak jsme si jich vědomi, ani je nemůžeme vůlí změnit (např. nikdy nemůžeme vidět pohybující se filmový obraz jako sérii nehybných obrázků oddělených černými pauzami). Médium filmu závisí na těchto automatických schopnostech lidského mozku a smyslů, ale ty jsou v mnoha případech brány ve filmové kritice tak samozřejmě, jako kdyby postrádaly bezprostřední zajímavost; kritik je může pokládat

za dané a přejít k podvědomým a vědomým aktivitám. (Některé filmy, a zvláště moderní experimentální žánry, si s našimi fyziologickými reakcemi hrají a vedou nás k tomu, že si je musíme uvědomit; např. *Můří svit* Stana Brakhage přivádí naši pozornost k efektu blikání a k vnímání zdánlivého pohybu.)

Podvědomé aktivity jsou pro analytika obecně zajímavější, jelikož zahrnují snadné, téměř automatické zpracování informací způsoby, které jsou nám tak známé, že o nich ani nemusíme přemýšlet. Poznávání předmětů je většinou podvědomé, jako když si uvědomujeme, že v záběru A a v záběru B se objevuje ta samá osoba nebo že při jízdě vzhůru je to kamera, co se pohybuje, nikoliv krajina, která se náhle „propadá“ (i když to druhé může být percepčním efektem na plátně). Takovéto mentální procesy se odlišují od fyziologických aktivit v tom, že jsou přístupné naší vědomé mysli. Když o tom přemýšlíme, můžeme si uvědomit, jak jsme došli k rozpoznání plynulé akce navzdory střihu, nebo stability země v záběru kamery pohybující se na jeřábu. O těchto stylistických kudrlinkách můžeme libovolně přemýšlet jako o abstraktních vzorcích. Mnohé z našich reakcí na stylistické prostředky mohou být podvědomé v tom smyslu, že střih, pohyb kamery a další techniky známe z klasických filmů, a známe je tak dobře, že obvykle o nich už nemusíme přemýšlet, dokonce už i po pouhých několika návštěvách kina. (Mimochodem je poučné sledovat film natočený pro děti a naslouchat, jak se malí diváci vyptávají svých rodičů; procházejí totiž procesem osvojování si dovedností, které se později stanou podvědomé.) Předmětové rozpoznávání a další aktivity budou podvědomé nebo vědomé v závislosti na stupni známosti. Známé předměty budeme poznávat bez vědomého úsilí, zatímco s novými prostředky, se kterými nás film může konfrontovat, se budeme muset usilovně vyrovnávat.

Vědomé procesy – ty aktivity, kterých jsme si vědomi – hrají při našem sledování filmů rovněž důležitou roli. Mnohé kognitivní dovednosti, které se podílejí na sledování filmu, jsou vědomé: snažíme se porozumět příběhu, interpretovat určité významy, pochopit, proč se kamera pohybuje tak zvláštním způsobem atd. Vědomé procesy jsou pro neoformalistického kritika obvykle těmi nejdůležitějšími, jelikož právě zde může umělecké dílo nejsilněji napadnout naše navyklé způsoby vnímání a myšlení, a může nás přimět k uvědomění si našich navykklých způsobů vyrovnávání se se světem. Pro neoformalistického kritika je v jistém smyslu cílem originálního umění dostat některé nebo všechny naše myšlenkové procesy na tuto vědomou úroveň.

Čtvrtou rovinou mentálních procesů jsou procesy *nevědomé*. Mnohé ze současných filmových teorií a analýz v úsilí vysvětlit sledování filmu jako aktivity primárně nesené diváckým nevědomím oddané aplikují psychoanalytické metody různých typů. Avšak pro neoformalisty je nevědomá úroveň do značné míry nadbytečným konstruktem. Za prvé textuální podněty, ke kterým psychoanalytická kritika poukazuje – opakování a variace motivů, užívání narážek, symetrické vzorce v narativní struktuře – jsou naprosto dostupné i neoformalismu. Psychoanalytická argumentace se točí kolem interpretací, které mohou být z těchto podnětů vyprodukovány, ale jejich variace jsou poněkud jednotvárné, kdy každý film buď ztvárňuje kastrovní komplex nebo pravidlo „ten, kdo dobře vypadá, má i moc“. Navíc je možno namítnout, že současná psychoanalytická kritika, navzdory svému tvrzení, že nabízí teorii „diváctví“, se ve skutečnosti divákem nijak zvlášť nezabývá. Většina psychoanalytických studií o filmu jednoduše používá freudiánské nebo

lacanovské modely vnitřních operací textu (ve kterých je film brán jako obdoba diskursu psychoanalytického pacienta), aby interpretovala film jako izolovaný objekt. Divák se stává pasivním příjemcem textuálních struktur. Psychoanalytická kritika dále předpokládá, že onen divák existuje převážně mimo historii. Jestliže divák při sledování filmu nepředvádí žádné signifikantní aktivity, potom nepoužívá zkušenost získanou ve světě a z jiných uměleckých děl. Nemůže zde být tedy nic, co by se dalo srovnávat s tím, co nazýváme pozadím, a historické okolnosti nemohou na vnímání filmu působit. Dalo by se předpokládat, že pozadí nějak ovlivňuje nevědomí – jak to však poznat? – ale v praxi filmové analýzy jsou kategorie užívané k charakterizaci divákova podvědomí obecné a statické. Jestliže nám zkušenost chození do kina neustále přehrává zrcadlovou fázi vstupu do imaginárního nebo imituje snění nebo nám připomíná mateřský prs z našeho dětství (všechno to jsou vysvětlení, která předkládá současná teorie), potom je tomu podle všeho stejně u všech diváků a při všech sledováních po celý divákův život. Měli bychom tudíž pokládat za samozřejmé, že všechny účinky filmu jsou vytvářeny strukturami uvnitř samotného filmu, a ten že existuje beze změny vně historie. Mnoho psychoanalytických „čtení“ zachází s filmem jako s takovým ahistorickým objektem. (To neznamená, že psychoanalytické koncepty nemohou být nikdy použity neoformalistickou kritikou jako součást metody při rozboru určitého filmu [...].)

Z tohoto důvodu se domnívám, že Dana B. Polanová je na omylu, když navrhuje syntézu neoformalistické poetiky a marxisticko-psychoanalytické teorie. Píše o tom, jak „psychoanalýza a materialismus... si stále víc a víc uvědomují nezbytnost teorie formy a tudíž dialogu s formalismem“.²⁰ Oceňuji to sice jako přátelské gesto, ale považuji to za pouhé zbožné přání. Pro úspěšné smísení přístupů by psychoanalýza musela nabídnout epistemologii kompatibilní s formalistickou ontologií a estetikou – a to jasně nenabízí. Psychoanalýza se nezabývá percepcí a každodenními poznávacími procesy tak, jako se jimi musí zabývat neoformalismus, aby si podržel svůj zájem o ozvláštňování, pozadí a podobně. To neznamená, že neoformalismus je v současnosti úplnou teorií, jelikož je třeba provést ještě mnoho zkoumání a reflexe. Ale jde o to, že neoformalismus nabízí rozumný náčrt ontologie, epistemologie a estetiky pro zodpovězení otázek, které pokládá, a ty nejsou souměřitelné s předpoklady Saussure-Lacane-Althusserovského paradigmatu.

Splynutí s jinými verzemi marxismu je myslitelnější, jelikož marxismus je hlavně socioekonomickou teorií nezabývající se vůbec estetickou sférou. Marxisté zabývající se analýzou toho, jak se umělecká díla vztahují ideologicky ke společnosti, by mohli dobře užívat neoformalistickou analýzu jako základní přístup k formálním vlastnostem uměleckých předmětů a soustředit se na ty funkce formálních prostředků, které spojují umění se společností. Ale ty výhonky marxismu, které jsou spjaty s psychoanalytickou epistemologií se nezdají být s neoformalismem slučitelné.

Neoformalismus postuluje, že diváci jsou aktivní – že vykonávají různé operace. V protikladu k psychoanalytickému kriticismu se domnívám, že sledování filmu se skládá z převážně nevědomých, podvědomých a vědomých aktivit. Diváka můžeme definovat jako hypotetickou entitu, která aktivně reaguje na podněty ve filmu na základě automatických

20) Dana B. Polan, *Terminable and Interminable Analysis: Formalism and Film Theory*. „Quarterly Review of Film Studies“ 8, 1983, č. 4 (podzim), s. 76.

percepčních procesů a na základě zkušenosti. Jelikož historický kontext vede k inter-subjektivitě těchto reakcí, můžeme filmy analyzovat bez uchýlování se k subjektivitě. David Bordwell tvrdí, že pro přístup odvozený z ruského formalismu nabízejí neživotoschopnější model diváctví nedávné konstruktivistické teorie psychologické aktivity. (Konstruktivistické teorie jsou od šedesátých let dominantním názorem v kognitivní a percepční psychologii.) V takové teorii jsou vnímání a myšlení aktivními, k cíli orientovanými procesy. Podle Bordwella „organismus konstruuje percepční soud na základě nevědomých závěrů“.²¹ Například rozeznáváme, že tvary na plochem filmovém plátně představují trojrozměrný prostor, protože dokážeme rychle zpracovat prostorová vodítka; pokud si film nebude zahrávat s naší percepcí používáním složitých nebo protichůdných podnětů, nebudeme muset vědomě přemýšlet o tom, jak pojmout znázornění prostoru. Podobně máme tendenci automaticky registrovat plynutí reprezentovaného času, pokud film neužívá složitého časového rozvrhu, který přeskakuje, opakuje nebo jinak míchá události. V takovém případě začínáme s vědomým procesem třídění.

Takovýmto aspektům většiny filmů jsme schopni rozumět, protože s podobnými situacemi máme velkou zkušenost. Jiná umělecká díla, každodenní život, filmová teorie a kritika – to vše nám poskytuje bezpočet schémat, naučených mentálních vzorců, jimiž prověřujeme jednotlivé prostředky a situace ve filmech. Když sledujeme film, užíváme tato schémata k neustálému vytváření hypotéz – hypotéz o jednání postavy, o prostoru mimo plátno, o zdroji zvuku, o každém lokálním i široce užitém prostředku, který zaznamenáme. Jak film pokračuje, naše hypotézy se potvrzují nebo nepotvrzují; pokud se nepotvrdí, vytváříme si hypotézy nové, a tak dále. Koncept vytváření hypotéz nám pomáhá vysvětlit neustálou divákovu aktivitu a paralelní koncept schématu naznačuje, proč se tato aktivita zakládá v historii: schémata se časem mění. Tedy to, co jsem označila jako „pozadí“, jsou velké shluky historických schémat, jež analytik organizuje, aby mohl něco říci o diváckých reakcích.

Podle Bordwella „je umělecké dílo vytvořeno tak, aby podpořilo aplikaci určitých schémat, i když ta musí být během recipientovy aktivity nakonec opuštěna“.²² Proto můžeme říci, že dílo podněcuje naše reakce. Úkolem analytika potom je najít podněty a za předpokladu, že zná divákovu pozadí, na jejich základě určit, k jakým reakcím povedou. Neoformalistický kritik tedy neanalyzuje soubor statických formálních struktur (jak by mohla diktovat pozice „prázdného“ formalismu nebo „umění pro umění“), ale spíše dynamickou interakci mezi oněmi strukturami a reakcí hypotetického diváka na ně.

Jelikož se zabýváme estetickými filmy, musíme mít na paměti, že divácké schopnosti budou použity k ne-praktickým cílům: „Vědomá pozornost se začíná věnovat tomu, co je v každodenním duševním životě nevědomé. Naše schémata se formují, napínají a porušují; zdržení v procesu potvrzení hypotézy může být úmyslně prodlužováno. Ale estetická aktivita, podobně jako všechny psychologické aktivity, má dlouhodobé účinky. Umění může posilovat, modifikovat nebo dokonce napadat náš normální percepčně-kognitivní repertoár.“²³

21) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985, s. 31.

22) Tamtéž, s. 32.

23) Tamtéž.

Pokud umělecké dílo naše existující divácké schopnosti převážně posiluje, pravděpodobně si ani nevšimneme, jak používáme schémata a tvoříme hypotézy. Dívat se na některé filmy se tak zdá snadné a můžeme se domnívat, že jsme „přirozeně“ schopní takové filmy sledovat. (Samozřejmě že i při sledování těch nejběžnějších filmů procházíme velmi složitými operacemi, abychom porozuměli kauzalitě, času a prostoru.) Jiné filmy však provokují naši zkušenost silněji; pokud nejsme schopni zhodnotit, co na plátně vidíme, uvědomíme si, že jsme zmateni a že je naplnění našich očekávání zdržováno nebo dokonce permanentně frustrováno.

Filmy, které vysoce hodnotíme pro jejich složitost a originalitu jsou přesně těmi, které provokují naše očekávání a navyklé divácké dovednosti. *Loni v Marienbadu* je slavným příkladem filmu, který nás vybízí k tomu, abychom si vytvářeli různé hypotézy týkající se jeho kauzálních, temporálních a prostorových kontradikcí; nakonec nás vede k závěru, že neexistuje žádný uspokojivý způsob, jak je smířit (nebo k věčným dohadům mezi diváky, kteří se snaží film dostat do nějakého známého vzorce: hrdinka je duševně chorá nebo vypravěč je duševně chorý nebo jsou oba přízraky, a tak dále).²⁴ Jiným, možná méně nápadným příkladem jsou Ozuovy filmy. Ozu si téměř neustále zahrává s naším důvěrně známým pojetím toho, jak je ve filmech záběr po záběru rozvrhován prostor. V *Předjaří* vidíme, jak opakovaně šálí naše očekávání o pozici hrdiny obrácením ukazatelů kontinuity. Podobně Tatiho odmítnutí dokončit některé gagy pointou, nás nutí, abychom si zbytek doplnili sami. Tím, že nás podnítl k vytvoření hypotéz a potom je odmítne potvrdit či popřít, vede Tati diváka k aktivní participaci.

Pojmy historických vodítek a pozadí nám umožňují specifikovat cíle filmové analýzy. Divák může aktivně reagovat na film pouze do toho stupně, na kterém ještě zaznamenává jeho podněty, a pouze jsou-li jeho divácké dovednosti rozvinuté natolik, aby mohl na tyto podněty reagovat. Analytik může pomoci v obou oblastech: upozorněním na podněty a doporučením, jak by se s nimi divák mohl vypořádat. Takový přístup by měl fungovat pro všechna díla, od složitých, provokativních děl až po běžné, důvěrně známé filmy. Divák možná shledá nějaké originální dílo jako nepochopitelné, protože postrádá znalost diváckých konvencí pro toto dílo relevantních. Na druhé straně u filmu, který se pevně drží norem, může divák zapojovat osvojené dovednosti automaticky, a tak, díky nedostačujícímu zájmu, přehlédnout mnohé podněty tohoto filmu.

K tomu, aby upozorňoval na podněty nebo navrhoval nové pohledy na film, nemusí mít kritik vytríbenější vkus nebo vyšší inteligenci než čtenář. Analytik se spíše snaží odhalit historické okolnosti, které by ukázaly, které divácké dovednosti jsou k filmu relevantní. Analytik se také snaží si co nejvíce uvědomovat, jak aplikuje ony dovednosti při důkladném sledování filmů, na kterém je analýza založena. Následný rozbor může potom upozornit na další, méně nápadné podněty a vzorce v díle – věci, které příležitostně diváci mohou shledat jako zajímavé, ale které nejsou schopni sami najít. Takový přístup může být cenný i pro běžné, méně originální druhy filmů. Neoformalismus se často zabývá vysoce originálními, náročnými díly, ale jeho cílem je také přistupovat k běžným, dokonce i šablonovitým filmům a probouzet o ně nový zájem – přispět k jejich

24) Ohledně analýzy neřešitelných kontradikcí ve filmu *Loni v Marienbadu* viz David Bordwell – Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York 1985, s. 304 – 308.

„znovu-ozvláštňení“. Jak říká Šklovskij: „Cílem formalistické metody, nebo alespoň jedním z jejích cílů, není vysvětlovat dílo, ale přitáhnout k němu pozornost, obnovit onu ‚orientaci na formu‘, která je charakteristická pro umělecké dílo.“²⁵ V tomto smyslu může neoformalistický kritik vzít běžný film a zdůraznit jeho skryté strategie – strategie obvykle maskované motivačními prostředky. Analytik tak může povzbudit diváka, aby vnímal film aktivnějším způsobem, než jaký si film na první pohled žádá. (Jak jsme viděli, film může být vysoce originální, ale může se zautomatizovat mnoha imitacemi či tím, že ho vidíme opakovaně. Tak je tomu podle mého názoru do jisté míry například se *Zloději kol*.)

Zpočátku se může neoformalistický přístup jevit tím, že dává přednost vysoce originálním filmům, které mohou být masovému publiku nepřístupné, jako poněkud „elitářský“. Ale já tvrdím, že tomu tak není. [...] Neoformalismus se může zabývat a zabývá se populárně orientovanými filmy. (Populární filmy bereme vážně a neděláme si z nich legraci, nýbrž s nimi zacházíme se stejným respektem jako s jakýmkoliv jiným filmem.) Ale co je důležitější, neoformalismus bere odezvu publika jako výchovnou lekci o normách a jejich povědomí, nikoliv jako záležitost pasivního přijímání norem, které nastolují tvůrci populárních filmů. Mnoho současných teorií bere diváka (čti „běžného diváka“) jako pasivní subjekt, který se nechá podrobit jakoukoliv ideologii a jakýmkoliv formálními vzorci, které populární film publiku právě nabízí. Takový přístup implikuje, že kritik by měl být arbitrem vkusu tím, že bude zdůrazňovat přednosti avantgardního filmu a klasický film pojímat jako ideologickou mašinerii, která využívá konvenčních přístupů k svádění masového publika.

Neoformalismus předpokládá, že diváci jsou do značné míry *aktivní* a že se s filmy dokáží vyrovnat podle toho, jak znají normy, které těmto filmům odpovídají, a také podle toho, jak se naučili být si těchto norem vědomi a tyto normy zpochybňovat. Neoformalistické koncepty požadí a ozvláštěného vnímání nejsou v tomto smyslu neutrální. Implikují, že kritik není arbitrem vkusu, ale vychovatelem, který divákům nabízí určité dovednosti – dovednosti, které jim umožní lépe si uvědomit strategie, jimiž filmy vybízejí diváky k reakci. Neoformalistický kritik předpokládá, že diváci jsou schopni samostatně myslet, a že kritika je prostě prostředkem, který jim v tom má v oblasti umění pomoci tím, že rozšíří jejich divácké schopnosti. V případě běžných filmů může tento proces sestávat z upozornění na další podněty a vzorce v díle jako na potenciální objekty dalšího aktivního chápání. U náročnějších filmů může neoformalistický kritik pomoci rozvinout nové divácké schopnosti. Pro velmi náročné či vysoce originální filmy je vhodná kombinace těchto cílů. Jestliže má divák méně diváckých schopností odpovídajících řekněme některému filmu Jean-Luc Godarda, potom ho může náhlá konfrontace s takovým filmem odradit. Vybudování divácké zkušenosti si žádá čas, a musíme vidět určitý počet filmů daného typu, než začneme jejich podněty odpovídajícím způsobem zvládat. Lidé, kteří konzumují téměř výlučně klasické filmy, mohou prostě odmítat názor, že sledování filmu by mělo být podnětné a dokonce obtížné. V takových případech jim může filmová analýza pomoci rychleji si vybudovat divácké dovednosti a umožnit jim, aby zjistili, že tyto náročné filmy

25) Viktor Šklovskij, *Pushkin and Sterne: Eugene Onegin*. In: Victor Erlich (Ed.), *20th Century Russian Literary Criticism*. New Haven 1975, s. 68.

mohou být zajímavé. To neznamená, že neoformalistická kritika tyto filmy pro méně zkušeného diváka zjednodušuje. Analýza by se měla snažit co nejvíce zdůrazňovat a zachovávat náročnost a složitost filmu, ale zároveň by měla připomínat percepční a formální funkce problematických aspektů. Neoformalismus nechce film vysvětlovat, ale přivést diváka zpět k tomuto filmu a k dalším podobným filmům s lepší výbavou diváckých schopností.

Navíc ani ti nejzkušenější diváci nemají čas sledovat každý složitý film se stejnou pozorností a čtení kritik jim může pomoci dozvědět se více o filmech i o diváckých schopnostech. Zde se vracíme k myšlence, že kritiky čteme stejně kvůli otázkám, které řeší, jako pro poznání určitých filmů. Domnívám se, že nikdy nedosahujeme úplného naplnění našich diváckých schopností. Vždy se ještě máme co učit, a s tím, jak se naše divácké schopnosti automatizují, musíme o nich znovu přemýšlet a obnovovat je. Analýzy všech typů filmů by měly být schopny zaujmout diváky, ať jsou jejich divácké schopnosti jakékoliv. To je další důvod, proč se nemůžeme spokojit s jednoduchým „čtením“, které si vybírá z každého filmu stejný druh věcí a sumarizuje je zjednodušeným způsobem. Analytik si musí dát tu práci, aby každý film sledoval opravdu velice pozorně, a mohl svým čtenářům předložit nové otázky, nikoliv předžvýkané odpovědi.

V tomto smyslu se současný pojem „nekonečného čtení“ opět ukazuje být pro neoformalistického kritika nevhodný. Někteří analytici říkají, že pomocí mentální hry můžeme generovat další a další čtení a další významy bez omezení. To je opět ahistorické a neudržitelné tvrzení, které předpokládá, že bychom se mohli zabývat donekonečna stejným filmem, aniž by se nám zautomatizoval. Ale v praxi, kdybychom se na film jednoduše dívali znovu a znovu, pokaždé se stejným cílem jiného „čtení“, nutně by se nám musel zautomatizovat. Jak bychom pokračovali, bylo by vzhledem k sumě předchozích čtení v naší paměti čím dál tím těžší nalézat nová. Navíc by se každé nové čtení uchylovalo k méně přiměřeným schémátům pro vysvětlení prostředků díla a pozdější čtení by se jevila jako čím dál tím hloupější a přitaženější za vlasy, až by nakonec pozbyla na zajímavosti.²⁶⁾

Jediným způsobem, jak uchovat dílo svěží po mnoho opakovaných sledování, je hledat v něm pokaždé jiné věci – subtilnější a komplexnější věci viděné novým způsobem. A to znamená vyvjet si nové divácké schopnosti, které nám umožní vytvořit si různé druhy hypotéz o všech formálních vztazích – nikoliv jen o významech. To děláme, jak jsme viděli, studiem samotných filmů, kdy se nutíme k tomu, abychom rozšiřovali a modifikovali náš celkový přístup na základě metody, kterou si každé nové dílo vyžaduje. [...] Výsledkem není nekonečné čtení, ale stále detailnější a komplexnější analýza. Analytik se více soustřeďuje na jemné formální aspekty a zabývá se dílem z více pohledů. Například analýza vyprávění zdůrazňuje jiné aspekty než ty, které vyzdvihuje analýza postav a jejich vlivu na kauzalitu. Abychom mohli hovořit o tom, jak kritik postupuje při hledání takových různých rysů ve filmu, musíme zjistit, jaké analytické nástroje neoformalistický přístup nabízí.

26) Neoformalismus neprovádí „čtení“ filmů. Filmy jednak nejsou psanými texty a není třeba je číst, jednak se „čtení“ začíná ztotožňovat s „interpretací“, a jak jsme viděli, pro neoformalistu je interpretace pouze jednou částí analýzy. Hlavní činností kritika je tedy „analýza“.

Základní nástroje analýzy

Neoformalismus si vytváří dva široké, komplementární předpoklady o tom, jak jsou estetické filmy konstruovány: filmy jsou umělými konstrukty a vyžadují specificky estetický, ne-praktický typ percepce. Tyto předpoklady pomáhají určit, jak provádět nejspecifičtější a nejsoustředěnější druhy analýzy.

Za prvé, filmy jsou konstrukty, které nemají žádné přirozené vlastnosti. Výběr prostředků, které směřují k vytvoření filmu, bude nevyhnutelně převážně arbitrární. (Tento předpoklad jednoduše jiným způsobem postuluje myšlenku, že umělecká díla spíše odpovídají historickým tlakům než věčným *vérités*.) Dokonce i prostředky, které se v dílech snaží imitovat realitu tak důvěrně, jak je to jen možné, se budou lišit od jedné éry k druhé a film od filmu; realismus, podobně jako všechny divácké normy, je historicky založený pojem. Jistě existují tlaky, které pomáhají determinovat estetické volby, a ty mají původ ve faktorech vzhledem k individuálnímu dílu vnějších. Ideologické tlaky, historická situace filmu a dalších umění v době tvoření, umělcova rozhodnutí o tom, jak rekombinovat a modifikovat prostředky k dosažení ozvláštňení – to vše přispívá k tomu, že umělecká díla reagují spíše na síly kulturní než přírodní. V každém díle potom musíme očekávat napětí mezi konvencemi, které v této kultuře dávno existují a jakýmkoliv stupněm tvořivosti, který filmař do individuální formy filmu přináší.

Mezi tím bych chtěla vyjasnit to, že důraz neoformalismu na tvořivost a originalitu nás nevrací zpět k historické teorii „významného jedince“, která předpokládala, že zdrojem veškerých inovací v umění jsou jedincovy inspirace. Neoformalismus se domnívá, že umělci jsou racionálními prostředníky, kteří provádějí rozhodnutí, jež považují za přiměřená cíli, který sledují. Umělci mají záměry, i když výsledky, které dosahují, jsou často nezáměrné. Jedním krokem při posuzování oněch výsledků (nikoliv záměrů samotných) může být rekonstrukce situace, ve které se umělec rozhodoval. V rámci tohoto posuzování bychom si měli uvědomit, že tvořivost sama je v mnoha moderních estetických tradicích konvencí. Naše kultura oceňuje originalitu, a někteří umělci skutečně vytvářejí vysoce originální díla. Přesto však tyto inovace nemohou být nezávislé na veškerých kulturních vlivech. To platí stejně tak pro vysoce originální umělce, jakým je například Godard, jako i pro ty konvenční, jako je Lloyd Bacon. Přesto má každý umělec v každém okamžiku v rámci omezení daných kulturním kontextem otevřenou širokou škálu možností.

Jelikož se filmy točí spíše v reakci na kulturní nežli na přírodní principy, měl by se kritik vyvarovat analýzy filmů podle souboru předpokladů vážících se k pojmu mimesis. Nikdy nejde o „pouze přirozený“ akt, ať filmař vkládá do díla jakýkoliv prostředek a bez ohledu na to, jak realisticky se může film jevit. Zde se stávají ústředními pojmy motivace a funkce. Vždy se můžeme ptát, proč je zde určitý prostředek přítomen; obvykle zjistíme, že funkcí velkého množství filmových prostředků je vytvářet a uchovávat vlastní stuktury filmu. Opakování může podpořit dojem jednoty, může formovat narativní souběžnost, nebo může dokonce přitahovat pozornost k stylistické okázalosti. Prvním úkolem každého filmu je co možná nejvíce zaměstnat naši pozornost, a mnoho, ne-li většina z jeho motivací a funkcí bude, mimo jiné, sloužit tomuto cíli. Hlavní starostí umění je *být* estetické.

Po myšlence, že filmy jsou spíše arbitrárními než přirozenými konstrukty, přichází neoformalistická analýza s druhým předpokladem odvozeným z pojmu ozvláštňení. Jelikož je všední percepce habituální a usiluje o maximální účinnost a snadnost, činí estetická percepce opak. Filmy se snaží ozvláštňovat konvenční prostředky vyprávění, ideologie, stylu a žánru. Jelikož všední percepce je účinná a snadná, snaží se estetický film naši zkušenost prodloužit a komplikovat – aby nás přiměl ke koncentraci na procesy vnímání a poznávání samy o sobě, nikoliv za nějakým praktickým účelem. (Opět zde může být praktický výsledek v tom, že budou stimulovány a pozměněny naše divácké dovednosti, a tudíž naše percepčně-kognitivní schopnosti obecně. Jeden film, ať už jakýkoliv, sotva nějak významně změní naše vnímání, ale tento proces je kumulativní.) *Komplikovaná forma a odkládání* jsou dva důležité pojmy v neoformalistickém přístupu. Jelikož takové struktury prostupují uměleckými díly, budou mít v různých filmech různou formu, a tudíž se budou měnit i metody užívané k jejich analýze. Ale při přístupu k jakémukoliv filmu bude analytik předpokládat, že jsou v nějaké podobě přítomny. Většina filmů bude obsahovat napětí mezi těmi strategiemi, které tu jsou, aby učinily formu snadněji vnímatelnou a pochopitelnou, a těmi, které jsou užity, aby vnímání a pochopení znesnadňovaly. Komplikovaná forma, obecnější z obou pojmů, zahrnuje všechny typy prostředků a vztahů mezi prostředky, které směřují ke ztížení vnímání a chápání. Například D. W. Griffithovo rozhodnutí prokládat čtyři epochy v *Intoleranci* komplikuje formu filmu, i když celek filmu má asi stejnou délku, jakou by měl, kdyby byl vyprávěn po sobě následujícími příběhy. Zdánlivě nemotivované užití dvou hereček ve filmu Luise Buñuela *Ten tajemný předmět touhy* pro jedinou roli je dalším příkladem komplikované formy. Daný prostředek může být užit konzistentně v celé struktuře díla, jako je tomu v těchto případech, nebo může vstupovat pouze do izolovaných částí, jako je tomu v „bílo-bílé“ vězeňské sekvenci George Lucase ve filmu *THX-1138*, kde je dočasně minimalizována prostorová orientace.

Komplikovaná forma může fungovat tak, že vytváří nekonečnou rozmanitost efektů, ale jedním z nejběžnějších typů komplikované formy je vytváření *odkladů*. Na úrovni celkové organizace filmu je délka arbitrární. [...] Podobně mohou být ty samé události prezentovány více či méně zhuštěným způsobem, expanze také povede ke zdržení.²⁷⁾ Ten samý soubor narativních událostí může být prezentován rychlou sumarizující formou, nebo může být nenuceně rozveden do rozvláčného díla. Jedním z nejdůležitějších souborů prostředků narativního filmu je ta skupina, jejíž funkcí je oddalovat závěr až do chvíle, jež odpovídá celkovému rozvrhu. Až na ty nejkratší narativní filmy budou mít pravděpodobně všechna díla nějaké zdržovací struktury.

Souhrnný vzorec takovýchto odkladů se nazývá *stupňovitou konstrukcí*. Tento metaforický termín znamená úseky děje, ve kterých odbočení a zdržení odklání děj od jeho přímého směru. Jak poznamenal Šklovskij, pro dodatečná zdržení existuje neomezeně možnost: „Všiml jsem si zvláště určitého typu [vyprávění příběhů – pozn. překl.], kde se témata stupňovitě akumulují. Tyto akumulace jsou svojí nejvlastnější podstatou nekonečné,

27) Ty samé principy mohou také formovat ne-narativní formální struktury. Ohledně pojednání o čtyřech typech ne-narativních formálně-organizačních principů viz David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. New York 1985 (3. a 5. kapitola).

stejně jako jsou nekonečné ony dobrodružné romány, které na nich staví.“ Uvádí případ pokračování, ve kterých autoři používají stejných postav k připojení dalších dobrodružství – například Dumas a jeho *Po deseti letech* a *Po dvaceti letech* a Twain s jeho řadou románů o Tomu Sawyerovi a Hucku Finnovi.²⁸⁾ (Dokonce ani smrt autora nemusí uzavřít proces expanze, jak jsme viděli v našem století u módy knih ne-doylovského Sherlocka Holmese, řady *Draculy* Freda Saberhagena a post-flemingovských dobrodružství Jamese Bonda; podobně pokračují po smrti svých tvůrců některé komiksy. (Rozhlasové a televizní seriály naznačují, že potenciál vyprávění může mít delší trvání než život některých členů jejich publika.) Avšak prakticky vzato je většina narativních děl relativně krátká a soběstačná; dlouhometrážní filmy se povyšují na jediný bod večerní zábavy. Ale tato délka je kulturně podmíněná a k těmto filmům bychom měli přistupovat s vědomím, že jsou speciálně konstruovány, aby této základní délce vyhověly.

Koncept stupňovité konstrukce implikuje, že některé materiály jsou pro postup vyprávění klíčovější než jiné. Ty akce, které nás vedou směrem ke konci jsou pro celek vyprávění nezbytné, a nazýváme je *motivы závaznými*. Odbočky či „odpočívadla schodiště“ jsou zde proto, aby pozdržely závěr, a budou to pravděpodobně k tématu se jen volně vázící akce, které by mohly být pozměněny, vypuštěny nebo nahrazeny, aniž by se tím změnila základní kauzální linie. Tyto zdržovací prostředky budeme nazývat *volnými motivы*. Stejně jako je tomu s jakýmkoliv prostředkem, mohou být zdržení více či méně důkladně motivovaná. Rozsáhlá kompoziční a realistická motivace může vést k tomu, že se volné motivы budou jevit pro vyprávění stejně důležité jako motivы závazné, a v takovém případě si odbočení jako takového nevšimneme; to vidíme třeba ve filmu *Hrůza z noci*. Ale zdržení se mohou stát divákovy zjevná prostřednictvím umělecké motivace. Příklady toho můžeme najít v *Prázdninách pana Hulota*, *Předjaří*, *Zachraň se, kdo můžeš* a v dalších filmech. (Všimněte si, že volné motivы jsou funkčně stejně důležité jako motivы závazné, jelikož umění na zdržování vzhledem k jeho estetickému účinku spočívá.) Komplikovaná forma, stupňovitá konstrukce a závazné a volné motivы jsou tedy obecnými složkami celkové filmové formy, ale jak si při analyzování jejich funkcí v rozmanitých narativních filmech vede kritik?

Analýza narativního filmu

Jedním z nejcennějších metodologických postupů, který vymysleli ruští formalisté k analýze vyprávění, je rozlišování na *fabuli* a *syžet*.²⁹⁾ *Syžet* je v podstatě strukturovaný soubor všech kauzálních událostí, jak je vidíme a slyšíme prezentovat se ve filmu samotném.

28) Viktor Šklovskij, *Sur la théorie de la prose*. Lausanne 1973, s. 81 – 82.

29) Tento metodologický postup je převážně překládán jako rozlišování příběhu a zápletky (story-plot distinction), a vzniká zde pokušení užívat pro zjednodušení tyto anglické termíny – což jsem v minulosti činila. Ale anglické termíny nesou také břemeno všech ostatních smyslů, ve kterých je užívají ne-formalističtí kritici, zatímco *fabule* a *syžet* se vztahují pouze k definici ruských formalistů. Pro prezentaci neoformalistické pozice jsem se tedy rozhodla lpět na původních termínech i za cenu rizika, že tím přidám na terminologické zátěži. Bordwellova práce *Narration in the Fiction Film* rovněž užívá v plné šíři těchto termínů.

Obvykle se některé události prezentují přímo a jiné jsou pouze zmíněny; události se nám také často předkládají mimo chronologické pořadí prostřednictvím flashbacků nebo ve vyprávění nějaké postavy. Chceme-li těmto syžetovým událostem porozumět, je často nutné, abychom si je mentálně přeuspořádali do chronologického pořadí. I když film jednoduše předkládá události v jejich normálním pořadí, musíme se jejich kauzálních spojitostí aktivně zmocnit. Tato mentální konstrukce chronologicky, kauzálně propojeného materiálu je *fabule*. Takové přeuspořádání je diváckou dovedností, které se důkladně naučíme sledováním narativních filmů a kontaktem s dalšími narativními uměleckými díly. U většiny filmů jsme schopni zkonstruovat fabuli bez velkých obtíží. Ale rozdílu mezi fabulí a syžetem se můžeme zmocnit nekonečným množstvím způsobů a odlišnost mezi nimi tak umožňuje analytikovi zabývat se jedním z nejsilnějších prostředků ozvláštňení u narativních filmů.

Užitečnou dvojicí pojmů pro analýzu syžetu je rozlišení mezi proairetickými a hermeneutickými liniemi.³⁰⁾ *Proairetický* aspekt vyprávění je řetěz kauzality, který nám umožňuje chápat, jak je jedna akce logicky propojena s dalšími. *Hermeneutická* linie sestává ze souboru hádanek, které vyprávění klade tím, jak nám odpírá informace. Interakce těchto dvou sil je důležitá pro udržení našeho zájmu o vyprávění. Díky naší snaze o uchopení proairetické linie se nám dostává zadostiučinění v pochopení akcí, ale další otázky nastolované hermeneutickým materiálem dráždí náš zájem a udržují nás orientované k formování hypotéz. Tyto dva aspekty syžetu jsou tedy důležité svým povzbuzením aktivní percepce na straně diváka. Odlišným funkcím proairetické a hermeneutické linie vděčí vyprávění za velký díl svého hnacího momentu. A nejdůležitější je, že nás podněcují ke konstruování fabule. Bez interakce kauzality a hádanky by události byly pouze přiřazovány k sobě, jedna za druhou, a postrádaly by pocit celkové dynamičnosti.

Každý narativní film má začátek a konec. Tyto body nejsou nahodilými částmi celkového syžetu. Začátek nám obvykle poskytuje klíčové informace, ze kterých si tvoříme své nejsilnější a nejvytrvalejší hypotézy o fabuli. A konec je v podstatě momentem, kdy ty nejdůležitější informace, jež nám vyprávění odpíralo, jsou odhaleny – nebo přinejmenším kdy zjišťujeme, že se nám oněch klíčových informací nikdy nedostane; hermeneutická linie je tak velmi důležitá tím, že nám dává pocit, kdy vyprávění končí. Všechna vyprávění začátek a konec tolik nezdůrazňují. Šklovskij tvrdil, že jednoduché vyprávění může užívat stupňovitou konstrukci pouze k řazení řady událostí za sebou, a vytvářet tak to, co obvykle považujeme za pikareskní vyprávění; takové dílo (např. Dekameron) může být prodlouženo či zkráceno přidáním či vyjmutím jednotlivých epizod, aniž by tím byla významně postížena konstrukce celku. Ale když začátek nastolí proairetickou či hermeneutickou konstrukci, jejíž zodpovězení či završení je odkládáno po dobu celého vyprávění až do konce, potom vnímáme celý syžet jako sjednocený kolem sekvence vzájemně propojených událostí. Šklovskij to nazýval „spřaženou“ konstrukcí, protože

30) Myšlenku proairetických a hermeneutických linií jsem si vypůjčila z díla Rolanda Barthesa *S/Z*. New York 1974, s. 19n. Barthes je označuje jako proairetické a hermeneutické „kódy“, ale jelikož to naznačuje, že je zde pro každý určitý druh preexistující funkce, rozhodla jsem se zacházet s nimi jako se strukturami či „liniemi“, které procházejí dílem a mění se podle kontextu.

konec převrací začátek a určitým způsobem k němu odkazuje: konec vnímáme jako takový proto, že opakuje situaci počátku. Šklovskij dává za příklad Krále Oidipa a Macbetha, kde se vše točí kolem pokusů hlavních hrdinů uniknout věštbě; obě díla končí úplným naplněním proctví.³¹⁾ Ta vyprávění, která poskytují veškeré informace potřebné pro zodpovězení hádanky a která objasňují účinky veškeré kauzální činnosti, lze považovat za „zavřená“; tato díla dospívají k zakončení, procházejíce celým kruhem k dovršení spřažené struktury. Některá vyprávění tento druh zakončení neposkytují. Film, který nás nechává v nejistotě a nepodává úplné řešení hádanky má „otevřené“ vyprávění.

Hlavními hybateli a nositeli různých kauzálních událostí vyprávění jsou, jak jsem se již zmínila, *postavy* (i když společenské a přírodní síly mohou rovněž poskytnout nějaký kauzální materiál). Pro neoforalistu postavy nejsou skutečnými lidmi, ale kolekcí *sémů*, čili charakteristických rysů. Jelikož rysy jsou kvality, které, jak víme, mají skuteční lidé, budu zde užívat termín Rolanda Barthesa „sémy“, který značí prostředky, které charakterizují postavy ve vyprávění.³²⁾ Jelikož postavy nejsou lidé, nesoudíme je nutně měřítky každodenního chování a běžné psychologie. Postavy musíme spíše analyzovat, jako všechny prostředky a soubory prostředků, z hlediska jejich funkcí v díle jako celku. Některé postavy mohou být docela neutrální a jsou zde především proto, aby držely pohromadě sled pikareskně poskládaných vyprávění; Šklovskij poznamenal, že „Gil Blas není muž; je to nit, která spojuje epizody románu, a tato nit je šedá“³³⁾. I v unifikovanějším, psychologicky orientovaném vyprávění můžeme najít pro postavy různé funkce: poskytování informací, prostředek pro zadržování informací, vytváření paralel, začlenění tvarů a barev, které se podílejí na kompozici záběru, pohyb motivující jízdu kamery a další a další. Šklovskij zjistil, že Watson má v příbězích Sherlocka Holmesa tři hlavní funkce: 1. říká nám, co Holmes dělá a udržuje náš zájem o řešení (jinými slovy vytváří rezervované vyprávění, jelikož Holmes mu podává informace jen po kouskách); 2. hraje „věčného idiota“, jelikož nám dává vodítka, aniž by byl schopen jim přisoudit nějaký význam – a dokonce navrhuje mylná řešení; a 3. udržuje konverzaci v chodu jako „jakýsi sběrač míčků, který umožňuje Sherlocku Holmesovi hrát“³⁴⁾.

Postavy mohou být představeny do značné hloubky, s velkým množstvím rysů, ale ty nemusí nutně podléhat skutečným psychologickým vzorům. Charakterizace může být hlavním ohniskem díla (ačkoliv to postavám nijak neubírá na umělosti a účelovosti). Jakkoliv nám mohou připadat jako „skuteční lidé“, můžeme za tímto dojmem vždy vystopovat soubor specifických prostředků tvořících postavu.

Proces, ve kterém syžet v určitém pořadí prezentuje a zatajuje fabulační informace, je *vyprávění, narace*. Vyprávění tak během sledování filmu ustavičně podněcuje naši tvorbu

31) Viktor Šklovskij, *Sur la théorie de la prose*. Lausanne 1973, s. 82, 84.

32) Boris Tomaševskij, *Thematics*. In: Lee T. Lemon – Marion J. Reis (Ed.), c. d., s. 88; Roland Barthes, c. d., s. 68.

33) Viktor Šklovskij, *La Construction de la nouvelle et du roman*. In: Tzvetan Todorov (Ed.), *Théorie de la littérature*. Paris 1969, s. 190.

34) Viktor Šklovskij, *Sur la théorie de la prose*. Lausanne 1973, s. 152.

hypotéz o fabulačních událostech. (Někteří teoretici a kritici se domnívají, že narativní umělecká díla mají vždy vypravěče, a toho chápou jako osobu, skrze niž jsou informace filtrovány. Já vycházím z toho, že vyprávění je proces, nikoliv osoba, a že filmy mají vypravěče jako takového pouze tehdy, když v nich mluví hlas, ať diegetický či ne-diegetický, a poskytuje nám informace.) David Bordwell vysvětluje tři základní vlastnosti, které mohou být použity při analýze jakéhokoliv vyprávění: stupeň jeho informovanosti, vědomí sebe samého a komunikativnost.³⁵⁾

Zdánlivá *informovanost* vyprávění je především charakterizována rozsahem fabulačních informací, ke kterým má vyprávění přístup. Vyprávění je často schopné tím, že nám pouze ukazuje, jak situaci chápe jedna či několik málo postav, zatajovat ostatní informace. Takový vzorec je například běžný v těch detektivních filmech, ve kterých se vyprávění koncentruje na to, co se vyšetřovatelé dozvídají, ale jakoby nevědělo nic z toho, co vědí zločinci. Informovanost vyprávění je dále charakterizována svou *hloubkou* – to znamená rozsahem, v jakém nám poskytuje přístup k duševním stavům postav. Rozsah a hloubka vyprávění jsou nezávislé proměnné; film nám může předkládat velké množství objektivních informací, aniž by nám řekl něco víc o reakcích postav na události.

Vyprávění si může být více či méně *vědomo samo sebe* v tom smyslu, že film uznává ve větší či menší míře, že směřuje svou narativní informaci k obecnosti. Přímé oslovení ze strany postavy, slovo „vy“ nebo jiné podobné termíny v komentáři, ne-subjektivní nájezd odhalující nějaký důležitý detail – těmito a podobnými prostředky může vyprávění prozrazovat určitý stupeň vědomí sebe samého. Naopak důkladná snaha vyjevit úplně každou informaci může překrýt proces vyprávění. Pokud je každá expozice motivována určitými postavami, které v dialogu poskytují informace dalším postavám, je méně pravděpodobné, že zaznamenáme vyprávění jako takové – vyprávění si je méně vědomo sebe samého.

Vyprávění může konečně být více či méně *komunikativní*. Tato vlastnost se liší od jeho informovanosti, jelikož vyprávění může demonstrovat, že disponuje jistými informacemi, ale že je před námi skrývá. Pokud například očekáváme, že se dozvíme totožnost tajemné, maskované postavy, a scéna zatmí přesně ve chvíli, kdy si tato postava sundává masku, vyprávění nám demonstruje své odmítnutí sdělit nám informaci, kterou by nám mohlo potenciálně odhalit. Tento příklad naznačuje, že čím více si je vyprávění vědomo sebe samého, tím spíše si všimneme nedostatku informovanosti či komunikativnosti. Jelikož všechna vyprávění musí zatajovat některé fabulační informace (i kdyby jen to, co se bude dít dál), bude vyprávění jakéhokoliv filmu pravděpodobně přinejmenším mírně omezené buď ve své informovanosti, či komunikativnosti. Ale často si těchto omezení sotva všimneme, pokud vyprávění není opravdu hodně rozpačité. U filmového vyprávění existuje samozřejmě mnoho možných kombinací. Například u *Pravidel hry* vidíme, že dojem realismu, který film přináší, do značné míry závisí na vyprávění, které je značně informované a vysoce komunikativní, ale které nám zatajuje několik klíčových fabulačních informací – způsobem, který sotva zaznamenáme, protože vyprávění si není příliš vědomo sebe samého. V narativním filmu proces vyprávění bude pravděpodobně ovlivňovat velké množství motivací a funkcí jednotlivých prostředků.

Vyprávění je důležitou strukturou v mnoha filmech, ale každé vyprávění prezentované ve filmu je tvořeno užitím technik tohoto média. Při charakteristickém, opakovaném užívání těchto technik můžeme hovořit o *stylu* filmu. Nechci se zde zabývat médiem, jelikož to by mělo být záležitostí základní filmové učebnice. Mělo by stačit, když řeknu, že mám na mysli filmové techniky, které vytvářejí:

1. Prostor – reprezentaci trojrozměrného prostoru a prostoru mimo plátno.
2. Čas – vzájemnou hru časů fabule a syžetu.
3. *Abstraktní hru mezi ne-narativními prostorovými, temporálními a vizuálními aspekty filmu* – grafické, zvukové a rytmické kvality obrazové a zvukové stopy.

Všechny filmové techniky mají ve filmu svou motivaci a funkci a všechny mohou sloužit vyprávění nebo existovat vedle něj a vytvářet ne-narativní struktury, které jsou zajímavé samy o sobě.

Na úrovni stylistických struktur jsou způsoby, kterými dílo uvádí do vztahu své jednotlivé prostředky, také arbitrární a záleží na motivaci a funkci, která je každému přisouzena. Stylistické prostředky mohou být podřízeny narativní linii skrze důkladnou kompoziční motivaci. V takovém případě bude ozvláštňování pravděpodobně probíhat hlavně v narativní rovině. (Takový přístup je charakteristický pro klasický film.) Techniky média však mohou být užity jako zdržovací materiál, který na sebe částečně nebo chvílemi poutá naši pozornost, a tak komplikuje naše vnímání vyprávění. V extrémním případě, může styl prostřednictvím extenzivní umělecké motivace vytvořit úplnou percepční hru, která neustále odvádí naši pozornost od narativní linky.

Ozvláštňování je spíše účinkem díla než strukturou. Pro analýzu specifické formy, kterou ozvláštňování v každém díle má, užívá neoformalistický kritik koncept *dominanty* – hlavní formální princip, jehož užívá dílo či skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku. Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvláštňující rysy a které budou méně důležité. Dominanta ovládá dílo, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků; prostřednictvím dominanty se k sobě vztahují stylistické, narativní a tématické roviny.

Nalézt dominantu je pro analytika důležité, jelikož ona je hlavním indikátorem toho, jaká specifická metoda je pro film nebo skupinu filmů vhodná. Dílo nám naznačuje, co je jeho dominantou tak, že určité prostředky *staví do popředí* a jiným příkládá menší váhu. Můžeme začít tím, že izolujeme ty prostředky, které se zdají být nejzajímavější a nejdůležitější; ve vysoce originálním díle budou asi velmi neobvyklé a provokativní, zatímco v běžnějším filmu budou velmi typické a rozpoznatelné. Seznam prostředků se nerovná dominantě, ale jestliže dokážeme najít strukturu funkcí, které jsou společně všem prostředkům, můžeme předpokládat, že tato struktura tvoří dominantu nebo se k ní těsně vztahuje. Nalezení dominanty je východiskem analýzy. [...]

Na závěr bych ráda zdůraznila, že jakýkoliv kritický přístup je pouze tak dobrý, jak dobré jsou skutečné analýzy, kterých je schopen. Dokud není aplikován na konkrétní film, jde o abstraktní systém. Každá analýza potvrzuje určité aspekty tohoto přístupu a rozšiřuje či doplňuje další.

35) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985, s. 57 – 61.

Přeloženo z anglického originálu:

Kristin Thompson, *Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods*.
 In: Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*.
 Princeton University Press, Princeton 1988, s. 3 – 46.

Citované filmy:

Bonnie a Clyde (Bonnie and Clyde; Arthur Penn, 1967), *Čaroděj ze země Oz* (The Wizard of Oz; Victor Fleming, 1939), *Dobyvatelé ztracené archy* (Raiders of the Lost Ark; George Lucas, 1981), *Hodný, zlý a ošklivý* (Il buono, il brutto, il cattivo; Sergio Leone, 1966), *Hrůza z noci* (Terror by Night; Roy William Neill, 1946), *Hvězdné války* (Star Wars; George Lucas, 1977), *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916), *Ivan Hrozný* (I. Gromnyj; Sergej Ejzenštejn, 1944), *Lancelot od Jezera* (Lancelot du Lac; Robert Bresson, 1974), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961), *Můří svět* (Mothlight; Stan Brakhage, 1963), *Playtime* (Jacques Tati, 1967), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Prázdniny pana Hulota* (Les vacances de Monsieur Hulot; Jacques Tati, 1951), *Předjaří* (Banšun; Jasudžiro Ozu, 1949), *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1958), *Rozdvojená duše* (Spellbound; Alfred Hitchcock, 1944), *Star Trek* (Star Trek: The Motion Picture; Robert Wise, 1979), *Ten tajemný předmět touhy* (Cet obscur objet du désir; Luis Buñuel, 1977), *THX-1138* (George Lucas, 1971), *Tokijský příběh* (Tókjó Bošuku; Jasudžiro Ozu, 1953), *Velká vlaková loupež* (The Great Train Robbery; Edwin S. Porter, 1903), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1957), *Zachraň se, kdo můžeš* (Sauve qui peut – la vie; Jean-Luc Godard, 1979), *Zatmění* (L'eclisse; Michelangelo Antonioni, 1962), *Zloději kol* (Ladri di biciclette; Vittorio De Sica, 1948), *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain; Gene Kelly, Stanley Donen, 1952).

Články

AKO PÍSAŤ O FILME ALEBO O (NAD)INTERPRETÁCII

Peter Michalovič

Venované Kataríne

Dějiny umění musejí projít uchem jehly interpretace, nebo nebudou žádnými dějinami umění. Kdo v iluzi, že se může udržet na „pevném základě faktů“, obchází problém interpretace, dostane se na kamenitou poušť dějin prázdných forem.

Hans Sedlmayr

Interpretácia sama nijakú obranu nepotrebuje; je s nami stále, ale podobne ako väčšina intelektuálnych činností, aj interpretácia je zaujímavá iba vtedy, ak je extrémna. Umiernená interpretácia, ktorá iba artikuluje konsenzus, môže mať v istých okolnostiach hodnotu, ale vzbudzuje iba malý záujem. Jeden pekný citát na potvrdenie od Gilberta Keitha Chestertona, totiž jeho poznámka: „Alebo je kritika úplne nanič (dokonale obhájiť ná proposícia), alebo znamená hovoriť autorovi práve tie veci, ktoré by ho mali prinútiť vyskočiť z kože.“

Jonathan Culler

1. Predbežné poznámky

Budem písať o filme *Rašomon*, avšak skôr, ako to urobím, považujem za potrebné zdôrazniť, že tento film budem zneužívať. Inak povedané, budem ho vedome **nadinterpretovať**. „Niekto by si mohol predstaviť *nadinterpretáciu* ako *prejedanie sa*: existuje správne jedenie alebo interpretovanie, ale niektorí ľudia neprestanú ani vtedy, keď by už prestať mali.“¹⁾ To znamená, že **nadinterpretácia** v tom bežnom chápaní je svojvoľné vnášanie takých významových súvislostí do textu, ktoré tam už evidentne nie sú. Interpret v tomto prípade funguje ako španielska krčma. Má v nej to, čo si do nej prinesie. Moja **nadinterpretácia** nechce byť a dúfam, že ani nebude z radu týchto **nadinterpretácií**. Tento prívlásk som jej prisúdil preto, lebo na filme *Rašomon* chcem ukázať, ako rôzne interpretačné rámce pôsobia na samotné „čítanie“ textu. Nedá sa to povedať aj tak, že voči **objektivitě** textu je každá interpretácia **subjektívnym** výkonom? To rozhodne nie, také jednoduché to nie je. **Objektívita** textu je nám vždy prístupná len v akte čítania-dekódovania, pričom v tomto akte čítania dochádza, povedané Mukařovského terminológiou, k miešaniu zámernosti a nezámernosti.

1) Jonathan Culler, *Na obranu nadinterpretácie*. In: Stefan Collini (Ed.), *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava 1995, s. 110.