

1
2009

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 21 2009 Číslo / No. 1 (73)

TÉMA:

FILM V DOBĚ VIZUÁLNÍCH STUDIÍ

hostující editoři čísla: Petra Hanáková a Václav Hájek

O B S A H

Články

Eva Strusková: Film Ghetto Theresienstadt 1942:
Poselství filmových výstřížků 5

Články k tématu

Editorial 37

Anketa časopisu October k vizuální kultuře 40

Hans Belting: Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy.
Otázka obrazu jakožto otázka těla 53

Marta Filipová: Podoby vizuálních studií 68

Ladislav Kesner: Vidění nemá historii 81

Václav Hájek: „Skvrnu pořídíme lehce, ale jak se jí zbavíme?“
Fobie a rozkoš ze skvrny ve vizuální kultuře 99

Rozhovor

Lenka Dolanová: Vizuální archiv a historie jako artefakt.
Rozhovor s Arnoldem Dreyblattem 119

Ad Fontes

Marcela Kalašová: Bio u Vejvodů (1911–1930 /1946/) 123

Marcela Kalašová: Host a. s. (/1920/ 1932–1946 /1949/) 126

Příběh fotografie

Ondřej Váša: Vivárium v pařížské Botanické zahradě 129

Obzor

Petr Bilík: Dialogy s Ivanem Passerem a dějinami kinematografie
(*Jiří Voráč: Ivan Passer: Filmový vypravěč rozmanitostí
aneb od Intimního osvětlení k Nomádovi*) 131

Milan Klepikov: Kristin, David and the Man Who Wasn't There
(*K. Thompsonová a D. Bordwell: Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*) 135

Projekty

Jakub Machek: Pražský ilustrovaný kurýr.

Masový tisk jako obraz světa obyčejných lidí 149

Viktor Palák: Na cestě od televizní písničky k videoklipu jako marketingovému nástroji.
Formát videoklipu v Československu v letech 1954–1989 154

Jan Hanzlík: Multikino Palace Cinemas Nový Smíchov:
Program, prostor, mediální diskurs 159

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 162

C O N T E N T S

Articles

- Eva Strusková:** Ghetto Theresienstadt 1942:
The Message of the Film Fragments 5

Theme Articles

- Editorial 37
Visual Culture Questionnaire 40
Hans Belting: xxxxx
xxxxx 53
Marta Filipová: The Many Faces of Visual Studies 68
Ladislav Kesner: Vision Has No History 81
Václav Hájek: “Stains Appear Easily, but how Can They Be Removed?”
The Stain: Inducing Phobia and Delight in Visual Culture 99

Interview

- Lenka Dolanová:** Visual Archive and History like an Artifact.
An Interview with Arnold Dreyblatt 119

Ad Fontes

- Marcela Kalašová:** Bio u Vejvodů (1911–1930 /1946/) 123
Marcela Kalašová: Host a. s. (/1920/ 1932–1946 /1949/) 126

Story of the Photography

- Ondřej Váša:** The Vivarium in Paris’s Botanical Gardens 129

Horizon

- Petr Bilík:** Dialogues with Ivan Passer and the History of Cinema
(*Jiří Voráč: Ivan Passer: Filmový vypravěč rozmanitostí
aneb od Intimního osvětlení k Nomádovi*) 131
Milan Klepikov: Kristin, David and the Man Who Wasn’t There
(*K. Thompsonová a D. Bordwell: Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*) 135

Projects

- Jakub Machek:** Pražský ilustrovaný kurýr: Mass Printing as an Image
of the World of Ordinary People 149
Viktor Palák: On the Road from the Television Song to the Video Clip as a Marketing Tool:
The Video Clip Format in Czechoslovakia, 1954–1989 154
Jan Hanzlík: Palace Cinemas Multiplex in Nový Smíchov: Programme,
Space, Media Discourse 159

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 162

FILM GHETTO THERESIENSTADT 1942

Poselství filmových výstřižků

Eva Strusková

V průběhu průzkumu archivních pramenů k činnosti Ireny Dodalové¹⁾ a Karla Dodala v českém filmu třicátých let získal Národní filmový archiv v Praze filmové výstřižky z filmu natočeného v roce 1942 v terezínském ghettu. Na základě rozkazu komandatury SS se na filmování tehdy podílela, vedle řady dalších židovských vězňů, také filmová producentka a režisérka animovaných filmů Irena Dodalová. V souvislosti se studiem její filmové práce jsem proto zahrнула do výzkumného programu také genezi filmování v terezínském ghettu v roce 1942.

Posádkové město Terezín, vybudované na konci 18. století, zvolili nacisté za druhé světové války pro vybudování ghetta, jež sloužilo jako sběrný a průchozí tábor pro veškeré židovské obyvatele Protektorátu Čechy a Morava. Ghetto sloužilo také jako tzv. Altersghetto pro německé a rakouské Židy a vězňeni zde byli také židé z dalších zemí Evropy. Terezínskou Malou pevnost využívali nacisté jako vězení pro politické vězně z území protektorátu, vězněna a popravena zde byla také řada židovských vězňů z ghetta.

Přehled studií o filmování židů za Protektorátu Čechy a Morava

O nedochovaném filmu z roku 1942 s pracovním názvem THERESIENSTADT 1942 se po desetiletí tradovala mezi pamětníky řada historek, ale širší veřejnost, ani historici o natáčení v ghettu v roce 1942 dlouho nevěděli. Značnou publicitu naopak získalo filmování propagandistického snímku v Terezíně v roce 1944 a mnohdy byly obě akce zaměňovány či propojovány. Film THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET, o němž se psalo též pod názvy *Město darované Židům* či *Hitler daroval město Židům* apod., byl dokončen v březnu 1945 a záběry z jeho dochovaných pasáží využil

1) Srov. Eva S t r u s k o v á, Iréna & Karel Dodal. Průkopníci českého animovaného filmu. *Illuminace* 18, 2006, č. 3, s. 99–146; E. S t r u s k o v á, Hledá se hvězda... Úvod k edici. Tamtéž, s. 167–168.

již velký počet stříhových filmů o holocaustu a druhé světové válce. Jeho historii zpracoval podrobně Karel Margry.²⁾

Následně publikoval Karel Margry na základě širokého sběru písemných i orálních pramenů studii o prvním natáčení v Terezíně 1942.³⁾ Velký význam pro další práce měly zejména jeho objevy neznámých dokumentů: jeho nález nerealizovaného nárysu scénáře filmu o ghettu a identifikace tří svitků filmu zachycujících terezínské natáčení v roce 1942. – Na další informace a možnosti interpretace terezínského filmování upozornily studie Dirka Rupnowa⁴⁾ a Jana Björna Potthasta.⁵⁾ Autoři se věnovali primárně problematice Židovského ústředního muzea, jehož expozice vznikaly v letech 1942–1944 v Praze. Při průzkumu archivů objevili tito badatelé také zmínky o natáčení židů v období protektorátu v Praze.

Studie naznačily, že mezi jednotlivými filmovými projekty vznikajícími v různých obdobích v protektorátu v Praze a v Terezíně existovaly určité vazby, které jsou důležité i pro pochopení filmování v ghettu v roce 1942. Představu o rozsahu natáčení filmů, o nichž dosud víme, naznačuje následující stručný přehled. Soupis filmových projektů s tematikou židů v Protektorátu Čechy a Morava 1942–1945 (kapitálky označují názvy filmů):

1942 (srpen–prosinec, Praha, Terezín)

THERESIENSTADT 1942 (titul pracovní; metráž není známa, zlomky filmu jsou součástí zachovaných filmových materiálů – OBÓZ KONCENTRACYJNY V TERESINIE (8 minut, Filмотeka narodowa, dále jen FN); THERESIENSTADT 1942. DREHARBEITEN (8 minut, Bundesarchiv, dále jen BA); TEREZÍN 1942 (4.50 minut, Národní filmový archiv); bez názvu l záběr in: AKTION J (AKCE J), stříhový film Waltra Heynowského 1960–1961 (8,3m);

1943–1944 (podzim, jaro, Praha, Terezín?)

FILM ALTNEU-SYNAGOGE (metráž není známa, film se považuje za ztracený);

1944 (21. ledna 1944, Terezín)

Příjezd holandského transportu (původní titul se nezachoval; po sestřihu asi 300 m; film, natáčený jako zkušební snímek pro THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET, se nezachoval);

2) Karel Margry, “Theresienstadt” (1944–1945): The Nazi Propaganda Film Depicting the Concentration Camp as Paradise. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 12, 1992, č. 2, s. 145–162, Česky: K. Margry, Nacistický propagandistický film o Terezíně. In: *Terezín v konečném řešení židovské otázky*. Praha: Logos 1992, s. 208–224; K. Margry, Das Konzentrationslager als Idylle: „Theresienstadt“ – ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet. In: *Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung. Jahrbuch 1966 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust*. Frankfurt a. M. – New York: Fritz Bauer Institut 1997, s. 319–352.

3) K. Margry, The First Theresienstadt Film (1942). *Historical Journal of Film, Radio and Television* 19, 1999, č. 3, s. 309–337; česky též K. Margry, Zajímavý předchůdce – první terezínský film (1942). In: *Terezínské studie a dokumenty 1998*. Praha: Academia 1998, s. 205–231.

4) Dirk Rupnow, Täter, Gedächtnis, Opfer. Das „Jüdische Zentralmuseum“ in Prag 1942–1945. Wien: Picus Verlag 2000.

5) Jan Björn Potthast, *Das Jüdische Zentralmuseum der SS in Prag. Gegnerforschung und Völkermord im Nationalsozialismus*. Frankfurt a. M. – New York: Campus 2002.

1943–1945 (prosinec 1943 – březen 1945, Terezín)

TEREZÍN; originální titul THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET (natočená metráž není známa, po sestřihu měl film cca 2400–2500 m, zachováno je cca 30 minut).

„Ghetto Theresienstadt. Hrubý koncept filmové reportáže“ – nerealizovaný scénář

V roce 1942 bylo ghetto v Terezíně přeplněné, pobývalo zde téměř 60 tisíc lidí a infrastrukturu umožňující základní přežití teprve samospráva s obtížemi vytvářela. Propukaly epidemie, denní úmrtnost byla kolem 130 lidí. V paměti byly dvě veřejné popravy v lednu a únoru roku 1942, kdy bylo popraveno v ghettu 16 osob.

V této situaci obdrželo někdy v druhé polovině roku 1942 několik vězňů pokyn, aby napsali podklad pro film o ghettu. Z návrhů se zachoval anonymní text pojmenovaný „Ghetto Theresienstadt, Rohentwurf einer Filmreportage“ (dále Koncept filmu).⁶⁾ Karel Margry o scénáři napsal:

Náčrt je pozoruhodným, svou nečekaně krutou realitou téměř šokujícím dokumentem. [...] Kdyby byl zfilmován, ukázal by drsný a ostře realistický obraz života v ghettu: uzavření obyvatel; zahuštěnost, hlad a strádání, nedostatečná lékařská zařízení, bída starých a nemocných, děsivá úmrtnost, despotické rozkazy, vyčerpávající pracovní úkoly – vše tu je. Scénář má velice pesimistický podtón a vyvěrá z něj silný pocit zhouby; veškeré snahy nestačí k zmírnění úděsných podmínek v ghettu; společenství vězňů se blíží zhroucení. A přestože oficiálně byl Terezín „konečnou stanicí“, hovoří scénář i o nejstrašnější a velice obávané skutečnosti života v ghettu: o transportech na východ.⁷⁾

Dodejme, že text Konceptu filmu překvapuje svou profesionalitou a svým skladebným myšlením. Využitím postupů dokumentárního filmu jako prostředku metaforické výpovědi o skutečnosti navazuje na nejlepší tradice evropského avantgardního filmu. Koncept předjímá také kameramanské postupy (speciálně upozorňuje na využití detailu, pohyb kamery, rozostření obrazu) a způsob střihu (využití rapidmontáže). Na několika místech uvádí poznámku o triku a animaci, zejména v sekvencích citujících terezínské statistiky předkládané komandatuře, jež odhalují absurditu ukazatelů o „zlepšování“ podmínek života v ghettu. Využití trikové techniky si lze sice dost těžko představit v podmínkách ghetta, ale uvažované triky se mohly vytvářet i v kameře. Koncept neobsahuje poznámky o využití zvuku (komentář, hudba apod.) a odráží zřejmě očekávaný fakt, že se film bude natáčet bez zvukové aparatury.

6) *Ghetto Theresienstadt, Rohentwurf einer Filmreportage*. Institut YIVO, New York, Sběrka Československo, 1.22 ; scénáře publikoval K. Margry ve svých studiích v překladech do angličtiny a češtiny, viz c. d. (pozn. 3).

7) K. M a r g r y, *The First Theresienstadt Film (1942)*; česky s. 206–210.



Obr. 1. Na filmovém výstřižku se zachoval záběr filmové klapky z počátku filmování v Terezíně. Natáčel se snímek *FILM GHETTO THERESIENSTADT* a „skriptka“ měla na kabátu židovskou hvězdu.

Foto archiv



Obr. 2. Petr Kien, přítel Petera Weisse (autora divadelní hry *Marat/Sade* aj.).

Foto Památník Terezín

Obr. 3. Irena Dodalová a Karel Dodal na Příkopěch v roce 1938 s přítelem Rudolfem (muž nalevo), jehož křestní jméno se zachovalo v připsu na fotografii.

Foto archiv



Při zkoumání otázky autorství nepodepsaného textu dospěl Karel Margry k závěru, že autorem této verze filmového scénáře mohl být nejspíše „mladý, německy mluvící Čech s technickými zkušenostmi, jenž přijel do Terezína jedním z prvních transportů“.⁸⁾ Na rozdíl od Karla Margryho se domnívám, že k autorským předpokladům patřily jiné kvality: znalost evropského avantgardního filmu a vlastní filmová zkušenost s filmem a s trikovou technikou. Těmto požadavkům vyhověly v ghettu v létě 1942 zejména dvě vězňenské osoby – producentka a režisérka animovaných filmů, dvaadvacetiletá Irena Dodalová a Petr Kien, třidvacetiletý výtvarník, básník a dramatik.

O Kienově autorství zachované verze Konceptu je přesvědčena autorka monografické práce o Petrovi Kienovi Elena Makarova.⁹⁾ Pro její názor svědčí mnohá fakta. Mladý student výtvarného umění měl již před válkou zájem o film a v letech 1937–1938 absolvoval v Praze filmový seminář.¹⁰⁾ Zřejmě tehdy také začal pracovat na nedokončeném filmovém scénáři hraného filmu.¹¹⁾ Scénář, jehož název se nezachoval, dokládá filmové vidění autora (mj. montážní sekvence), jež je charakteristické i pro Koncept filmu. Dalším argumentem pro jeho autorství by mohlo být i využití statistik ze zpráv, připravovaných pro komandaturu, na nichž se Kien podílel jako výtvarník v kreslárně Technické kanceláře židovské samosprávy. Na druhé straně však zmíněný nedokončený scénář hraného filmu svědčí také o jeho scenáristické nezkušenosti, což dokládá například fakt, že v určité fázi práce opustil formu scénáře a pokračoval volným literárním popisem. Kienovo autorství zachovaného Konceptu nelze podle našeho soudu přesvědčivě dokázat, pravděpodobné je však to, že se podílel na další (nezachované) verzi scénáře, podle níž se pak údajně natáčel film.¹²⁾

Jako autorka Konceptu filmu přichází v úvahu nepochybně také Irena Dodalová. Svému muži krátce po svém osvobození napsala: „Potom Himmler osobně nařídil vyrobit dokumentární film o Terezínu. Několika z nás bylo řečeno, abychom připravili scénář. Vybrali můj scénář.“¹³⁾ Další z účastníků natáčení Hans Hofer ve své „Opožděné reportáži“ uvedl:

Režisér von Otto si pozval pražskou filmovou režisérku Irenu Dodalovou a dal jí oficiální pokyn napsat podklad tzv. kulturního filmu za osm dní. Paní Dodalová si vzala na pomoc bývalého asistenta režie a mladého kameramana a s těmito dvěma spolupracovníky byl návrh připraven k presentaci v určené době.¹⁴⁾

8) Tamtéž; česky s. 210.

9) Elena M a k a r o v a, *Franz Peter Kien*. Publikace vychází k zahájení stejnojmenné výstavy 14. 5. 2009 v Památníku Terezín.

10) Seznam přednášejících ve filmovém semináři. Seznam posluchačů filmového semináře 1937–1938. Viz: Fond Spolek Filmové studio, NFA inv. č. 35, sign. IX.

11) Petr Kien, Památník Terezín (dále PT), 7105 Scenário.

12) Srov. např. H. G. A d l e r, *Terezín 1941–1945. Tvář nuceného společenství. I. Dějiny*. Brno: Barrister & Prncipal 2003, s. 178–179.

13) Irena Dodalová napsala dopis o protektorátu a Terezínu formou „Na paměť“ v *Les Avants* 9. dubna 1945 po příjezdu terezínského transportu do Švýcarska. Dopis byl publikován v angličtině, viz I. D o d a l o v á, *The Black Book. The Nazi crime against the Jewish People*, New York: The Jewish Black Book Committee 1946, s. 292–297.

14) Hans H o f e r, *The Film about Terezín. A Belated Reportage*. In: *Theresienstad*. Prague: R. Iltis, F. Ehrmann & O. Heitlinger 1965, s. 181–184.

Na základě různých archivních dokumentů můžeme dnes upřesnit Hoferem zmiňované dva spolupracovníky Dodalové. Kameramanem byl míněn vyučený fotograf a asistent kamery Jindřich Weil, který pracoval v kreslírně Technického oddělení a jehož jméno jako člena filmového štábu uvedl Hanuš Král.¹⁵⁾ Asistentem režie byl Adolf (Dolfi) Aussenberg, další zaměstnanec kreslírny, který byl členem filmového štábu a který je uváděn jako začínající scenárista, amatérský fotograf a malíř.¹⁶⁾ Adolf Aussenberg byl synem známého filmového podnikatele Julia Aussenberga. (Oba mladí muži spolupracovali po dokončení filmu s Dodalovou na představení „François Villon“, Aussenberg jako autor výpravy a Weil jako osvětlovač.) O scenáristické práci Dodalové se zmínil ve své vzpomínce i jeden z vězňů – vídeňský herec Eugen Preis.¹⁷⁾

Karel Margry však Dodalovou z okruhu možných autorů vyloučil, neboť na základě komentářů pamětníků, které měl k dispozici, přejal jejich nepřilíživé hodnocení této ženy. Považoval ji za ctižádostivou a trochu samolibou manželku filmaře, která přeceňovala své schopnosti. Jeho postoj zřejmě podpořil i filmový záběr z natáčení, který se zachoval na filmu v polské filmotéce, na němž kdosi mylně identifikoval usmívající se submisivní mladou dívku v šátku jako Dodalovou.

Ireně Dodalové bylo v době, kdy přišla do ghetta, dvaadváct let. Měla za sebou zkušenosti pěti hektických let, kdy se svým druhým manželem Karlem Dodalem vedla první české studio animovaného filmu IRE-film. Irena byla iniciátorem založení studia (viz název) a s úspěchem zajišťovala funkci filmové producentky a distributorky.

Filmy ateliéru IRE-film vznikaly jako výsledek týmové práce s manželem, zkušeným kreslírěm, animátorem a trikovým kameramanem. Irena Dodalová psala scénáře, spolupracovala na režijních i hudebních konceptech filmu a zabývala se zvukovou režii animovaných filmů. Díky cestám do Berlína, Paříže a Londýna měla přehled o evropské filmové avantgardě. V letech 1932–1938 vyrobil filmový ateliér IRE-film na třicet krátkých reklamních a avantgardních snímků. V době kulminace činnosti zaměstnával ateliér jedenáct lidí. Autorské projekty Dodalových, jako byly abstraktní filmy FANTASIE ÉROTIQUE, MYŠLENKA HLEDAJÍCÍ SVĚTLO i populárně naučný VŠUDYBYLOVA DOBRODRUŽSTVÍ, reprezentovaly díky svým kvalitám Československo v zahraničí na benátském filmovém festivalu i na Světové výstavě v Paříži. Také reklamní snímky z ateliéru IRE-filmu měly osobitý styl a představují zajímavou, teprve v současné době objevovanou, kapitolu české filmové reklamy.

Dodalovi měli mnoho ambiciózních tvůrčích plánů, ale vzhledem k politickému vývoji v Československu museli své studio v létě 1938 uzavřít a uvažovali o emigraci. Někdy v tomto období založili studio kresleného filmu v Paříži a zároveň si zařizovali pasy pro studijní cestu do USA. Tam nakonec odejel Karel Dodal na konci roku 1938 sám. Irena pak v Praze zařizovala firemní a rodinné záležitosti. V srpnu 1939 žádala Dodalová o udělení amerického víza, avšak vycestovat se jí už nepodařilo. Žila pak se svou matkou na Zbraslavi a dojížděla do Prahy, kde pracovala ve fotografickém ateliéru Arno Paříka.

15) JUDr. Hanuš Král, Židovské muzeum, Holocaust, inv. č. 80.

16) Online: <www.ghetto-theresienstadt.info/pages/a/aussenberga.htm>.

17) Peter A. S c h a u e r, *Filmarbeit in Theresienstadt*. Wien 1993 (interní tisk).



Obr. 4. Na natáčení filmu se podíleli židovští vězni a příslušníci SS. Foto archiv



Obr. 5. Irena Dodalová (uprostřed) v kalhotách, s klíči a nejspíše s filmovým scénářem. Foto archiv



Obr. 6. Richard I. Friedmann patrně v jedné z terezínských přípraven jídla; příslušník SS (Hans Günther?), identifikován nebyl také muž stojící v pozadí ve dveřích. Foto archiv



Obr. 7. Na snímku byl zatím identifikován František Weidmann a Richard Friedmann (u okna); příslušník SS v pozadí napravo by mohl být Hans Günther. Muž v uniformě nalevo byl, jak dokládají polské svitky, patrně zpravodajským kameramanem (viz obr. 24–26). Foto archiv



Obr. 8. Záběr z filmu *AKCE J.*

Foto archiv

Na základě udání byla Dodalová v roce 1942 na Zbraslavi zatčena, vyšetřována a nakonec poslána do Terezína společně se svou matkou.¹⁸⁾

Podle dokladů přijela Irena Dodalová do Terezína se svou matkou transportem v červnu 1942. Pokyn k práci na filmovém scénáři obdržela Dodalová patrně v srpnu či začátkem září 1942. Toto datum nepřímo potvrzují vzpomínky pamětníků, s nimiž hovořila na počátku šedesátých let divadelní historička Eva Šormová.¹⁹⁾ Podle jejích informací připravovala Dodalová scénické pásmo o Villonovi po svém příjezdu do ghetta v červenci. Vzhledem k rozkazu komandatury přerušila tuto práci a k divadlu se vrátila až v roce 1943.

Margry charakterizoval Koncept filmu jako „ponurý“.²⁰⁾ Chtěla bych upozornit na to, že obdobný styl měla Dodalové divadelní inscenace „François Villon“ (uváděla se také pod titulem *Betlerballade*), která vznikla, jak zaznamenala autorka, ještě v Terezíně v roce 1944, „z vnitřní nutnosti protestu proti bezpráví, křivdě a lži“.²¹⁾ Měla na mysli nepochybně také popravy na počátku roku 1942. Marie Schwarzová v rozhovoru s Evou Šormovou 9. 4. 1963 vypověděla:

18) Zmíněné události uvádí několik pramenů, mj. i vzpomínky paní Květy Krčilové a Růženy Vodičkové, které se s „paní Irenkou“ setkávaly ve svém dětství. Jména udavačů na Zbraslavi obsahuje dopis Dodalové bratrovi ze 4. 3. 1981 (archiv autorky).

19) Autorka děkuje za zapůjčení rukopisných záznamů rozhovorů s pamětníky z archivu PhDr. Evě Šormové.

20) K. M a r g r y, *The First Theresienstadt Film* (1942); česky s. 210.

21) Irena Dodalová, 20. 7. 1944, *Balade „Protest“*: „Žít v komfortu, ach, nad to v světě není!“ Terezín, 1942, 1943. Sbírkové oddělení (dále SO) Památník Terezín (dále PT), Heřmanova sbírka 3819.

Dodalová to v představení zdůraznila baladou „Františku už tě nepotěší, když na krk oprátku ti věší“. Ještě při této scéně bylo několik chlapců – působilo otřesně. [...] Líčení herců bylo přirozené, ne na velký efekt. Byly tam tři tanečnice-měšťanky, dívka a smrt. Hudební doprovod byl klavír. Značné problémy představovalo osvětlování – zhotoveny jakési provizorní kornoutové reflektory. Opona byla spíchnuta z hadrů. Kostýmy – to byly také rozedrané šaty, sandály, celkový vzhled postav dotvářely divoce rozčuchané vlasy. Fortuna měla řízu z bílého prostěradla, která při osvětlení žlutým „štychem“ působila velmi efektně.²²⁾

Diváci rozuměli sdělení, když se v závěrečném obraze objevily siluety pěti oběšenců, za nimiž vycházelo slunce. Podle teatroložky Evy Šormové se pásmo vymykalo z charakteru ostatní terezínské produkce nejen svým tvarem, ale především „pesimistickou ponurostí a baladickým laděním“.²³⁾ Připomeňme, že obdobnými slovy charakterizoval Margery i Koncept filmu.

Exkurs do profesionální filmové dráhy Ireny Dodalové a informace o její divadelní práci v Terezíně svědčí o tom, že i ona mohla být – společně se svými mladými spolupracovníky – autorkou zachovaného Konceptu filmu. Měla dostatečnou profesionální a životní zkušenost. Nechyběla jí odvaha riskovat a příkaz zpracovat film o ghettu si vyložila po svém. Expresivní a sarkastický styl její „reportáže“ v mnohém připomíná vyjadřování Dodalové, jež známe například z její korespondence.

Již úvodní nápis obsahující výzvu, aby obyvatelé opustili město, zněl zlověstně. A následující výjevy ze stěhování, detaily opuštěných věcí a nákladřák, mizející v dálce, vyjadřují v metafoře fatální situaci vyhnání. Sled filmových obrazů v mnohém připomíná také styl již zmiňovaného dopisu manželovi, v němž Dodalová líčila atmosféru ghetta („Terezín byl jako ledovec. Každý den odpadl kousek“²⁴⁾). Scénář obsahuje působivé scény charakterizující situaci starých lidí – stařec s půllitrem v ruce marně hledal místo, kde by dostal pivo, a bloudění zmatené stařenky končilo uprostřed batohů, kufříků, kusů oděvů a tisíců věcí bez majitele pod velkým nápisem Fundstelle (Ztráty a nálezy). (V Terezíně byla skutečně vyčleněna služba pro pomoc lidem, kteří se v ghettu ztratili. Vzhledem k tomu, že se v ghettu sešli její rozvedení rodiče a otec zde zemřel, vnímala Dodalová problémy starých lidí v ghettu zvláště intenzívně.) Charakteristický je i černý humor a sarkasmus předlohy, patrný třeba ve způsobu prezentace statistických výkazů o „zlepšování“ podmínek života v ghettu. Údaj o zvýšení počtu starých lidí dokládaly obrazy, v nichž nejprve v zimě táhli vůz mladí lidé, následně jej vlekli starci. Jestliže dříve byl jeden stařec podpírán jedním dělníkem, později se jeden mladík snaží bezradně pomoci pěti starcům. Jestliže dříve stála jedna rodina kolem jedné rakve, následně se valilo ulicemi pět vozů s dvaceti rakvemi. Jestliže měl dříve lékař v ambulanci jen aspirin, byla po zlepšení ambulance sice moderní, ale před ní nekonečné řada čekajících. Dříve netekla voda, později sice teče, ale do kbelíku... atd.

22) Marie Schwarzová v rozhovoru s Evou Šormovou 9. 4. 1963. Z osobního archivu Evy Šormové.

23) Eva Šormová, *Divadlo v Terezíně 1941/1945*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství 1973, s. 43.

24) I. D o d a l o v á, *The Black Book*, s. 295.

Není divu, že Dodalová jako autorka mnoha animovaných filmů hodlala ve filmu využít animaci grafů dokumentujících vývoj situace v ghettu a umělecký potenciál výtvarníků kreslírní.

Autorem mimořádného obrazu ghetta nerealizovaného Konceptu filmu mohl být tedy nejen Petr Kien, ale i Irena Dodalová se svými mladými spolupracovníky.

Natáčení filmu

Podle vzpomínky Hanse Hofera byl scénář Dodalové zaslán do Berlína, kde byl zamítnut a přepracován.²⁵⁾ Nevíme ovšem, zda šlo o zmiňovaný Koncept filmu, nebo zda Dodalová napsala se s Aussenbergem a Weilem nějaký jiný scénář. V každém případě vznikla po zamítavém stanovisku Berlína v Terezíně další verze scénáře Petra Kiena, který propojil reportážní záběry z Terezína s fiktivním příběhem židovské rodiny Holländerů. Poznamenejme, že není vyloučené, že Kien tuto verzi konzultoval s Dodalovou, s níž se nejspíše znal již z Prahy z filmového semináře. O jejich blízkém vztahu vypovídají také Kienovy kresby Dodalové z Terezína. Ostatně vyloučeno není ani to, že se Kien podílel již na původní verzi Konceptu filmu společně s Weilem, Aussenbergem a Dodalovou.

Domníváme se, že o přípravách filmování byla průběžně informována Rada starších (jejíž členové se pak účastnili filmování). Nepřímo na to upozornil Benjamin Murnelstein, který svůj přehled o filmování v Terezíně uvedl větou: „Již na podzim roku 1942 byl natočen pod židovským starším Edelsteinem malý film.“²⁶⁾ Je pravděpodobné, že autoři scénářů – Dodalová a Kien – měli k dispozici materiály, které připravovala Rada starších pro komandaturu a které doprovázela řada výtvarně zajímavých grafů. Přímá svědectví o vztazích Rady starších, komandatury a filmařů se však nedochovaly.

Zřejmě někdy koncem září či v říjnu 1942 se jednalo o sestavení filmového štábu. Ze strany SS řídil filmování Herbert Otto,²⁷⁾ který ve funkci Obersturmführera velel v období 1942–1943 (květen) zvláštnímu komandu v Chełmnu a později plnil speciální úkoly v Praze, v Terezíně a v Porýní.²⁸⁾ Podle Margryho šlo o perverzní osobu se speciálním zájmem o ženy. Irena Dodalová ve svém dopisu manželovi uvedla, že se filmování účastnilo „jedenáct SS menů osvobozených od fronty“.²⁹⁾ Filmové výstřižky, nalezené ve Varšavě a v Praze, zachytily řadu esesmanů v Terezíně i v Praze při natáčení. Podle uniforem

25) H. H o f e r, *The Film about Terezín*, s. 181.

26) Benjamin M u r m e l s t e i n, Bericht über den deutschen Propagandafilm Theresienstadt. Archiv Ministerstva vnitra, 305-633-1. V tomto dokumentu shrnul Murnelstein všechny filmové projekty, o nichž se zmiňoval několikrát při vyšetřování lidového soudu v Litoměřicích.

27) Ve starších pramenech byl Otto jmenován von Otto. Bude třeba ověřit, proč k označení „von“ docházelo, případně zda nešlo o dvě osoby. Vede nás k tomu zkušenost se jménem Hans Günther. Kromě Obersturmbannführera Hanse Günthera (22. 8. 1910, Erfurt), řídicího židovské záležitosti na území protektorátu, působil v téže době na Německé univerzitě v Praze doktor filosofie a pedagogiky, profesor a od roku 1944 děkan Hans Günther (20. 7. 1898, Berlin). Údajné pověsti o vysokoškolském vzdělání Sturmbannführera H. G. možná měly svůj počátek právě díky této skutečnosti.

28) Údaje z dopisu manželky dr. Edith Otto z 20. 3. 1945 Himmlerovi. BA Ludwigsburg: V 505 AR 2158/67 Herbert Otto (Zentralamt f. d. Reg. d. Judenfrage i. B. u. M.).

29) I. D o d a l o v á, *The Black Book*, s. 294.

ILUMINACE

Eva Strusková: Film Ghetto Theresienstadt 1942

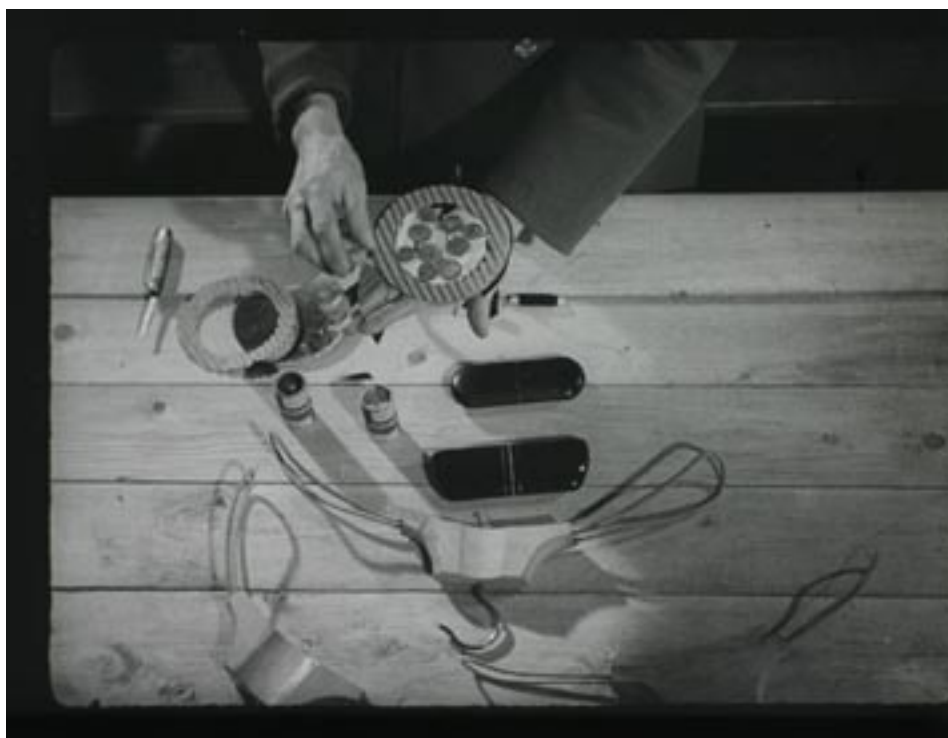


Obr. 9. Záběr z filmu *AKCE J*. Foto archiv



Obr. 10, 11, 12. Snímky dokumentují vzpomínku Hanuše Krále.

Foto archiv



Obr. 13. Špulky nití, baterky, šatní ramínka, mince.

Foto archiv

šlo o členy německé bezpečnostní služby Sicherheitsdienst des Reichführers SS (SD). Zda šlo o jednorázově sestavenou skupinu či o konkrétní tým zpravodajských kameramanů SD, se nám nepodařilo zjistit, a to přesto, že známe číslo automobilu této skupiny (SS 21180). Ve vzpomínkách pamětníků se zachovalo pouze křestní jméno jednoho z kameramanů, který se nazýval Sigismund (v textu jsme ho dále označili jako Sigismund X). Druhou část filmového štábu tvořili vězni, zčásti zaměstnanci kreslírny, jež byla součástí Technického oddělení (dále TO). Vedoucí osobností kreslírny byl charismatický grafik a karikaturista Bedřich Fritta (Taussig), který nebyl členem štábu, ale který byl zachycen na pozadí dvou filmových záběrů z kreslírny (výstřižky NFA, viz obr. 22). Fritta stál v čele ilegální skupiny výtvarníků, kteří svými kresbami dokumentovali podmínky života v ghettu. Nabízí se otázka, zda se Dodalová (Kien či někdo další) nedohodli s Frittou o tom, že se také pokusí využít filmování pro dokumentaci situace v ghettu. O tom, jak byla tato činnost nebezpečná, svědčí další osudy výtvarníků: po odhalení jejich kreseb, které byly označeny jako lživá propaganda (Greuelpropaganda), byli v červenci 1944 autoři i se členy rodin zatčeni a Fritta s řadou dalších zaplatili za tuto činnost životem.

Na základě konfrontace archivních dokumentů jsme zatím zjistili jména těchto účastníků filmování: Hanuš Král³⁰⁾ (fotograf, zde i zřejmě kameraman), Adolf Aussenberg³¹⁾ (TO, vysokoškolský student, spolupracoval na scénáři s Dodalovou), Jindřich Weil³²⁾ (TO, spolupracoval na scénáři s Dodalovou, jeden z kameramanů), Petr Kien³³⁾ (TO, zástupce Bedřicha Fritty, autor jedné z verzí scénáře, asistent Dodalové?), Hans Hofer³⁴⁾ (člen štábu s neznámou funkcí), Irena Dodalová³⁵⁾ (pravděpodobná autorka první verze scénáře, pověřená vedením produkce filmu a montáží servisní kopie). Zatím blíže nespecifikovanou funkci koordinátora plnil při natáčení také Richard I. Friedmann, v té době činný v Židovské náboženské obci Praze. Podle filmových záběrů (natáčení v terezínské kuchyňce s esmanem) plnil nejspíše funkci „asistenta produkce“. Pro skript a práci asistenta byl uvolněn člen Ghetto wache a jeden úředník z dopravního oddělení. Při filmování scény koupání dívek byl podle vzpomínek pamětníků u kamery mj. Petr Fromovič a „někdo z elektrikářů“³⁶⁾.

30) JUDr. Hanuš Král (3. 5. 1914 – 13. 12. 2005); právník, po vyloučení židů z advokátní poradny fotograf, od roku 1940 vedoucí fotokursů při ŽNO, Terezín 1941, Osvětim 1944, Schwarzheide, osvobozen v Sachsenhausenu v roce 1945.

31) Adolf (Dolfi) Aussenberg (1. 6. 1914–1945), student Vysoké školy technické, působil ve filmu, kreslíř, Terezín 1942, Osvětim 1944, Sachsenhausen, místo úmrtí neznámé.

32) Jindřich Weil (6. 3. 1916–1944; začínající kameraman, pomocný filmový operátor, vyučený fotograf, Terezín 1942, Osvětim 1944.

33) Franz Peter Kien (1. 1. 1919–1944; básník, skladatel, grafik a malř i dramatik, žák W. Novaka na Akademii výtvarných umění, Terezín 1941, Osvětim 1944. V textu uvádíme českou podobu jména – Petr Kien.

34) Hans Hofer (Schulhof) (1907–?) vídeňský herec, po nástupu nacistů zakládá židovský kabaret v Praze, Terezín 1942, Osvětim 1944, po kratším pobytu v Praze žil v NDR.

35) Irena Dodalová (rozená Rosnerová, 29. 11. 1900 – ?. 7. 1989) filmová scenáristka, režisérka, producentka, divadelní režisérka a pedagožka; z Terezína odjela s transportem do Švýcarska v únoru 1945, žila v USA (1945–1948) a v Argentině (1948–1989).

36) Z dopisu Ruth Bondy autorce studie, Ramat Gan 5. 7. 2007 podle vzpomínky Zusky Weissové. Archiv autorky. Podle Františka Ladra byl tento film určen pro frontu a ztratil se již v ghettu. Dalším osvětlovačem při filmování byl Kortus. Archiv Památníku Terezín (dále APT): František Ladra, A 3914, Memoires č. 118.

Domníváme se ovšem, že filmování nahých dívek bylo patrně soukromým projektem SS a nesouviselo se zmiňovaným filmem o ghettu. Natáčelo se v Praze, v Terezíně a na nádraží v Bohušovicích. Nejprve se filmovalo v Praze. Tuto informaci Hanse Hofera³⁷⁾ dokládá dokument z archivu Hany Volavkové, v němž František Weidmann ohlašoval svým spolupracovníkům v Židovském ústředním muzeu (Jüdisches Zentralmuseum) návštěvu filmařů ve Staronové synagoze na sobotu 7. listopadu 1942.³⁸⁾ Ze zprávy lze soudit, že filmoví zpravodajští reportéři z SD natáčeli v Praze začátkem listopadu, případně, že některé záběry pořídili při své návštěvě Staronové synagogy 7. listopadu. Poté se přesunuli do Terezína. Podle Redlichova deníku³⁹⁾ se tak stalo již v pondělí 9. listopadu 1942, kdy začalo natáčení v Terezíně. Tímto srovnáním dat lze potvrdit Margryho hypotézu, že se Weidmannova zpráva⁴⁰⁾ týkala daného filmu.

Zachoval se ještě jeden záběr z prosincové Prahy 1942, který se nachází ve stříhovém filmu Waltra Heynowského AKTION J. Jde o záběr tří lidí, chlapce, muže a ženy, kteří vycházejí na chodbu pražského domu s kufry do transportu. Podle zřetelných čísel na dvou kufrech CK 799 a CK 466 šlo o transport odjíždějící z Prahy 22. prosince 1942. Kufry ovšem nepatřily těm, kteří je vynášeli.⁴¹⁾ Jména aktérů natáčení tedy neznáme. Nevíme, zda záběr natočili po svém návratu z Terezína němečtí zpravodajští kameramani, nebo zda jej točili kameramani z Aktuality, jak o tom hovořil po válce Karel Pečený.⁴²⁾ Potvrzené není ani to, že tyto záběry byly určeny pro film vznikající v té době v Terezíně.

I když natáčení probíhalo podle výpovědí účastníků v uvolněné atmosféře, neznamenalo to, že by se obešlo bez fyzického násilí. Například Karel Roubíček vzpomíná, že ho z Židovské náboženské obce poslali, aby dělal davy na Zentralstelle ve Střešovicích.

Za osvětlení reflektoru, chodil jsem ještě s jinými nahoru a dolů schody do prvního patra, doprovázený smějícími se SS-áky. A když jsem se hloupě koukal do reflektoru, tak se nějakému Hauptsturmführerovi zdálo, že se směji, zavolal mne a řekl: „Kommst Dir wohl komisch vor...?“ A vrazil mi facku. Kameraman byl myslím Hauptsturmführer Ott, kterého jsem také později viděl v Terezíně, kde nás kluky filmoval ve sprchách, nebo tam jen čekal, až přijdou ženské.⁴³⁾

37) H. H o f e r, *The Film about Terezín*, s. 181.

38) Sdělení dr. Weidmanna pracovníkům Židovského ústředního muzea. Archiv Národního muzea, Fond Hana Volavková, k. 44, 744.

39) Egon R e d l i c h, *Zítřka jedeme, synu, pojedeme transportem*. (Deník Egona Redlicha z Terezína 1. 1. 1942 – 22. 10. 1944). Brno: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR/Doplněk 1995, s. 157.

40) C. d. (pozn. 38).

41) Pod číslem CK 799, který měl muž, byla ve skutečnosti deportována dívka Hana Mirjam Goldmannová, nar. 30. května 1934. (Z Terezína pak odjela pod číslem 1732 dne 18. prosince 1943 do Osvětimi, kde zahynula.) Pod číslem CK 466, který měla žena v šátku, byl deportován Zdeněk Adler, nar. 25. prosince 1897. (Z Terezína odjel dále transportem Cs pod číslem 5 dne 26. ledna 1943 do Osvětimi, kde zahynul.) Databáze obětí holocaustu Židovského muzea v Praze.

42) Karel P e č e n ý, *Moje činnost za okupace 1939–1945*. Státní oblastní archiv Praha (dále SOA), Lidový soud (LS), k. 521/46. Pečený uvedl, že z rozkazu SD museli „točit některé akce související s nacistickými nařízeními proti Židům. Začalo to točením židovských bytů v Praze“ (s. 6); prohlásil také, že poskytl v roce 1943 „světlometry k filmování židovských bytů v Praze a asi dvakrát našeho kameramana“ (s. 41). Není vyloučené, že jedna se zmíněných akcí se mohla konat již koncem roku 1942.

43) Karel Roubíček, e-mail zaslán autorce, Sao Paulo, Brazílie, 23. 6. 2006.



Obr. 14, 15. Sekvence loutkového divadla s malovanou kyticí na oponě (FN); detail kytice malované opony (NFA).

Foto Filmoteka Narodowa Warszawa a archiv



Obr. 16, 17. Opakovaný záběr muže u vchodu do kavárny (FN), detail nápisu na dveřích kavárny (NFA).

Foto Filmoteka Narodowa Warszawa a archiv



Obr. 18, 19. Obdobné byly scény z kavárny; ve svítku z FN do záběru vchází v úvodu muž s dívkou.

Foto Filmoteka Narodowa Warszawa a archiv

Karel Margry zaznamenal jiný incident při natáčení: osvětlovač dostal facku jen proto, že si položil svůj kabát na kabát esesmana.⁴⁴⁾ Důležité svědectví o průběhu filmování zachoval záznam výpovědi právníka, který se po vyloučení židů z advokátní komory věnoval především fotografii, Hanuše Krále. Jmenovaný vedl na počátku protektorátu přeškolovací fotografické kurzy při Židovské náboženské obci a v Terezíně byl členem filmového týmu Ireny Dodalové. Hanuš poskytl výpověď pro Židovské muzeum v roce 1974; z rozhovoru byl pořízen zápis, který je uložen v oddělení Holocaustu Židovského muzea pod číslem 80. Ve své výpovědi Hanuš Král uvedl:

Práci byli pověřeni židovští vězňové: Irena Dodalová, Jindřich Weil, HK a další, jehož jméno si HK nepamatuje (byl také z transportu AK II.). S prací na filmu bylo započato v létě 1942. Tato skupina byla při práci vedena snahou nesplnit určený cíl filmu. Jedním z úmyslů skupiny bylo zdržovat práci na filmu. Irena Dodalová přesvědčila Němce, že je k filmu třeba osvětlení z Barrandova a líčidel z Düsseldorfu (od fy. Schminka). Všechno obdrželi.⁴⁵⁾

Výpověď Hanuše Krále, jak uvidíme ještě dále, vnáší do případu terezínského filmování nový pohled. Pokud někteří pamětníci považovali účast vězňů zařazených do filmového štábu za kolaboraci, pak Král již v úvodu své vzpomínky takové podezření vyvrací. Zajímavé je, že hovoří o „skupině“, tzn. naznačuje, že vybraní židé nebyli jakýmsi nástrojem nacistů, ale že si vytvořili vlastní strategii, jak danou situaci řešit. Prvním cílem bylo – jak řekl Král – zdržovat natáčení. Po příjezdu nacistických kameramanů se pak snažili využít možnosti filmového natáčení pro své záměry:

Pokoušeli jsme se změnit obsahovou stránku filmu, jehož scénář vypracovali nacisté. Němci např. hledali „streicherovské“ typy Židů, avšak skupina filmařů zabírala běžné typy židovských občanů. Jedna scéna byl příjezd transportu do Bohušovic. Skupině se podařilo natočit záběry, na nichž bylo vidět lidi těžce vlekoucí svá zavazadla a brodící se v blátě. Při jedné scéně, natáčené v ghettu, se podařilo na pozadí zachytit pohřební vůz, tažený lidmi (na kterém se v Terezíně přepravoval chléb, mrtvá těla, pohybu neschopní lidé aj.).⁴⁶⁾

Pravdivost Králový výpovědi dokládají tři záběry, o nichž hovoří a které se zachovaly mezi výstřižky NFA. Působivý obraz přicházejícího transportu s kaluží, nohy brodící se v blátě. Na dochovaném záběru je pohřební vůz v pozadí. Je možné předpokládat, že vznikaly i další tajně natočené záběry, které Král nejmenoval. O tomto tématu se zmíníme ještě dále.

Na základě Králový výpovědi i dochovaných filmových záběrů předpokládáme, že při natáčení existovaly situace, kdy získali přístup ke kameře i vězňové. Podle filmových snímků z pražského a varšavského archivu je zřejmé, že v Terezíně měli esesmani tři ka-

44) K. M a r g r y, *The First Theresienstadt Film (1942)*; česky s. 214.

45) H. Král, *Židovské muzeum, Holocaust*, inv. č. 80, s. 3.

46) Tamtéž.

mery. Ve filmu byly zachyceny dvě – tehdy nejnovější model Arriflex 35 mm (zásobník na 120 m 35mm film) a podle Margryho kamera staršího typu Askania (mohlo jít také o Arriflex Schuler, zásobník na 60 m, 35mm film). Třetí kamera se v obraze nikdy neobjevila. Podle Margryho mělo jít o 16mm kameru Siemens D.

Natáčení filmu v Terezíně bylo mimořádnou událostí i pro vězně. Na ulicích ghetta se začali pohybovat nalíčení lidé. Výzvy účastnit se filmování přijímali vězňové rezervovaně, ale těžko je mohli odmítnout. Pro mnohé mladé to však bylo přece jen určité povyražení. Situaci vyjadřuje vzpomínka Ruth Brösslerové. Když přišla k rodičům se zbytky „šminky“, otec se na ni nejprve zlobil, ale uklidnil se, když se dozvěděl, že se při filmování nadjedla.⁴⁷⁾ Filmování v Terezíně zaznamenal ve svém deníku Egon Redlich:

9. listopadu 1942 – pondělí

[...] Natáčeji film. Židé jsou veselými, spokojenými herci. Jejich tváře jsou veselé – ve filmu, jen ve filmu.

9. prosince 1942 – středa

[...] Prikázali hrát v loutkovém divadle před Němci, kteří chtějí filmovat.

10. prosince 1942 – čtvrtek

Rozkázali uspořádat na jevišti představení s tanečnicemi, herci v kostýmech atd. R. K. [Kamila Rosenbaumová – pozn. ES] bude tančit – její matka je uvězněna a ona doufá, že potom, až zatančí, Němci propustí matku z vězení. – Velmi zajímavé.⁴⁸⁾

Paměť na natáčení žila i po skončení filmování, veršem ji zachytil v sešitě „Ghetto Theresienstadt 1943“ Karel Herrmann/Heřman:

Geht man ein Zimmer noch rechts weiter hin
Kommt man zur Filiale von Potemkin.
Damit von allem da etwas sei,
So haben wir auch eine Filmkanzlei.
Von Filmen ist schon längst keine Spur
Und es blieb nur die Beziehung zur Kommandatur.⁴⁹⁾

Karel Margry shromáždil v průběhu práce vzpomínky pamětníků filmování, podle nichž byl natočen například průběh vyučování, výdej jídla a zábava v dětském domově, představení loutkového divadla, kavalce v Sudetských kasárnách, ženy v umývárkách, koupání dívek v bazénu, záběry z kavárny, ze stavby železnice v Bohušovicích aj. Většina záběrů s popisovanými scénami se zachovala ve výstřizcích z filmu, s výjimkou koupání dívek v bazénu. Margry uvedl do souvislosti s tímto filmováním v roce 1942 i vzpomín-

47) Růžena Brösslerová v rozhovoru s autorkou 24. 5. 2006.

48) E. R e d l i c h, *Zítřejede, synu, pojedeme transportem*, s. 157, 164.

49) Součást pozůstalosti po Karlu Herrmannovi/Heřmanovi, APT č. 5047, s. 5. Za poskytnutí dokumentu děkuji Janě Štefánikové. (Překlad: „Jdeme-li dál doprava o jednu světnici, dostaneme se k Potěmkinově filiálce. Aby tu bylo od všeho něco, je tu také filmová kancelář. Po filmování již dlouho není žádná stopa, a tak zůstalo jen spojení s komandaturou.“)

ky, které pamětníci situovali do jiného období, do roku 1943 či dokonce 1944. Mýlky v datování jsou v orální historii sice časté, ale je otázkou, zda někteří nevědomky nezmínilí jinou filmovou akci. Mám na mysli zejména vzpomínku Rose Marcusové⁵⁰⁾ na natáčení židovské svatby. K této sekvenci se neváže žádná informace týkající se filmování roku 1942. Navíc příběh rodiny Holländerových takovou scénou téměř vylučuje. Zmínku o židovské svatbě neobsahují ani podklady o propagandistickém filmu z roku 1944–1945. V úvodním přehledu o filmování jsme zmínili filmový projekt z roku 1943, zachovaný pouze v záznamech a komentářích pražské Židovské náboženské obce o židovských rituálech. Film s pracovním názvem FILM ALTNEU-SYNAGOGE zřejmě navazoval na aktivity Hanse Günthera spjaté s vytvářením Židovského ústředního muzea. Z poznámek je také zřejmé, že se mělo natáčet nejen ve Staronové synagoze, ale například i na židovském hřbitově v Praze.⁵¹⁾ Zachovaly se dokonce pokyny pro účastníky filmování v synagoze, jež nasvědčují, že se toto natáčení patrně uskutečnilo. Není tedy vyloučené, že filmaři SS (?) zajeli do Terezína, aby zde natočili s vybranými židovskými představiteli z ghetta zmíněnou svatební scénou.

O technickém zajištění filmování se zachovalo málo údajů. Nevíme například, jaké zařízení měla Dodalová k dispozici pro střih filmu, ani to, kolik filmového materiálu se při filmování spotřebovalo. Podle Hanuše Krále se natočilo na 10 000 metrů, Irena Dodalová uvedla počet 25 cívek (v dopisu reel). V případě, že by měly cívky 300 metrů, šlo by o 7 500 metrů filmu. Vzhledem k tomu, že pamětníci většinou hovořili o „malém“, ubohém filmu, zdá se nám Králův údaj 10 000 metrů nepravděpodobný. Nevíme také, kde se film vyvolával a kopíroval a kde byl uložen negativ a servisní kopie. Neorientujeme se také v otázce formátů: ve Varšavě se našly 3 svitky 16mm filmů (OBÓZ KONCENTRACYJNY V TERESINIE), filmové výstřižky NFA jsou na 35mm filmu. Z hlediska montážního přitom oba dva materiály vytvářejí dojem, že náležejí k sobě.

Po skončení filmování v ghettu Terezín zřejmě propagandistická skupina SD odjela z Terezína. Někdy ke konci roku 1942 onemocněla podle informací Hanuše Krále Dodalová růží⁵²⁾ a její choroba se měla stát záminkou pro oddálení dokončení filmu. Hanuš Král prý osobně vysvětloval telefonicky Berlínu situaci, dostali však příkaz, že do rána musí být střih proveden. Král popsal situaci takto:

50) K. M a r g r y, *The First Theresienstadt Film (1942)*; česky s. 230.

51) D. R u p n o w, *Täter, Gedächtnis, Opfer*, s. 107–116; J. B. P o t t h a s t, *Das Jüdische Zentralmuseum der SS in Prag*, s. 280.

52) Údaje o nemoci u Hanuše a Dodalové se různí jak názvem nemoci (podle Hofera šlo o růži, podle Dodalové o infekční furunkulosu, resp. flegmonu), tak časovým určením. Dopis psala Dodalová stylem „Na paměť“ a mnoho věcí z Terezína – např. svou divadelní činnost a vůbec roli kultury – Dodalová v dopisu pominula. Je pravděpodobné, že zaměnila choroby, případně jejich pořadí (chyba mohla vzniknout i překladem z češtiny do angličtiny). Její údaj o onemocnění furunkulosou s téměř půlročním léčením, po němž teprve mělo začít natáčení, neodpovídají událostem léta a podzimu 1942, neboť dostala rozkaz k práci na filmu již za necelé dva měsíce po příjezdu do ghetta. V dotazníku pro Amt für Wiedergutmachung in Saarburg Dodalová uvedla, že po úderu do prsu onemocněla flegmonou a byla operována. (Verwaltungsaktion VA 284 089.) Jizvy po operaci jí zůstaly do konce života, jak se o tom zmínila její přítelkyně profesorka Voldánová, viz dále pozn. 75.

Dostali ultimátum – do rána musel být sestřih proveden. Pracovali na komandatuře celou noc – zhotovili pracovní kopii a podařilo se jim *vystříhat pro sebe ze všech podstatných scén 2 okénka. Ta vynesli v krabicích od filmů* [zvýraznila ES]. Později je Irena Dodalová předala ve Švýcarsku – neví však již komu. Film nebyl zcela dokončen.⁵³⁾

Králova informace vypovídá o několika závažných faktech:

- 1) z filmového materiálu natočeného v Terezíně byla sestřížena servisní kopie, film nebyl dokončen;
- 2) z důležitých sekvencí filmového materiálu vystříhala Dodalová se svými asistenty filmová okénka, která považovali za důležité svědectví, a výstřižky vynesli tajně ze střížny;
- 3) filmové výstřižky (nebo jejich část) byly ukryty nejprve v Terezíně a později transportovány do Švýcarska.

Obsah filmu Terezín 1942

Pracovní kopie filmu, kterou sestříhla Irena Dodalová v prosinci 1942, se považuje za ztracenou. Nedokončený film zůstal bez úvodních titulků a figuruje pod dodatečně určeným názvem *THERESIENSTADT 1942*. Zlomky filmu jsou obsaženy pouze ve formě dílčích záběrů či filmových okének ve filmových výstřižcích NFA a varšavském snímku. Představu o filmu poskytují především popisy jeho obsahu, které se v různých pramenech víceméně shodují. Hans Hofer, účastník natáčení, uvedl, že první část, filmovaná v Praze, zachytila tyto scény:

Pan Holländer [...] a jeho žena jsou povoláni do transportu. Holländer jde na židovskou obec, je vidět židovskou radnici, zasedání Rady starších, Holländer balí, jízda na shromaždiště na výstavišti, tři dny v baráku na výstavišti, výdej jídla, spání atd. Pak následuje nástup do vagonů, příjezd do Bohušovic, pochod do Terezína, příchod do ghetta.⁵⁴⁾

Další scény, jak uvedl Hofer, se točily v Terezíně pod vedením Dodalové a zachytily:

Holländera při šlojsování (osobní kontrola), ubytování, získávání pracovního zařazení, práci ve skladu dřeva, cestě pro jídlo, při zábavě v kabaretu a při ukládání ke spánku – zatmívačka. Vloženo bylo pár ponurých ulic, špinavé dětské domovy atd.⁵⁵⁾

53) H. Král, Židovské muzeum, Holocaust, inv. č. 80, s. 3.

54) H. H o f e r, The Film about Terezín, s. 181.

55) Tamtéž.

ILUMINACE

Eva Strusková: Film Ghetto Theresienstadt 1942



Obr. 20, 21. Scéna divadelního vystoupení (FN), tatáž opona a záběr muže s turbanem před oponou (NFA).
Foto Filмотeka Narodowa Warszawa a archiv



Obr. 22, 23. Skupina filmařů kráčí ke krematoriu (FN), detail budovy krematoria (NFA).
Foto Filмотeka Narodowa Warszawa a archiv



Obr. 24, 25, 26. Neznámý kameraman, označený jako Sigismund X, byl zachycen v Praze na 35mm filmu ve výstřizích NFA, a to v kanceláři ŽNO (výřez, viz obr. 7) a v Terezíně. Za kamerou je ve snímku točeném na 16mm film (FN).
Foto Filмотeka Narodowa Warszawa a archiv

Podle vzpomínky Petera Schauera, který prý film viděl po válce v Praze u Jindřicha Brichty, jak se o tom dále zmíníme, vyjadřovaly poslední záběry beznadějně přeplněné noclehárny s třípatrovými palandami celou zoufalou táborovou atmosférou.⁵⁶⁾ Schauer byl jediný, kdo údajně film THERESIENSTADT 1942 po válce spatřil, a proto jsme rakouského archiváře požádali o podrobnější informaci, v níž uvedl:

Po válce jsem zhlédl u Jindřicha Brichty 2 svitky 35mm filmu v papírových krabících s nápisem Tajné říšské záležitosti: jeden svitek se scénami z filmu Dodalové/Kiena (ca. 150 metrů, němý, ještě nesestřížený a bez titulu) a cívku filmu z 1944 (každopádně němý, nesestříhaný a bez titulu), jakož i další filmové výstřižky, z nichž mně pan Brichta věnoval kopie. Patří k tomu, co mám nejceněnějšího. – 150 metrů z filmu Dodalové/Kiena ukazovalo transport manželského páru do ještě „nezkrášeného“ tábora a jejich integraci do tábora. Druhý svitek s filmem z roku 1944, cca 500 metrů, se překrývá s mezitím zašantročeným a později nalezeným stříhovým materiálem.

Další informace o filmu nám však autor dopisu nesdělil.⁵⁷⁾ Na základě jeho svědectví se můžeme domnívat, že se cívka s filmem ještě někde může objevit.

Cesty terezínských filmových materiálů do filmových archivů

Filmové svitky (8 minut) získalo původně filmové studio dokumentárních a hraných filmů (WFDiF – Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych) někdy na počátku sedmdesátých let. Dnes jsou svitky uloženy v polském filmovém archivu pod názvem *Obóz kocentracyjny w Teresinie* a v německém Spolkovém archivu pod názvem *Theresienstadt 1942. Dreharbeiten*. Filmové svitky tvoří oddělené sekvence, které zachycují členy filmového štábu a filmování jednotlivých výjevů určených pro film. Když Karel Margry uvažoval o původu svitků, které identifikoval v Polsku a které byly natočeny 16mm ruční kamerou, nabídl několik variant řešení. Souhlasím s ním, že je nejpravděpodobnější, že kameramanem zachovaných filmových záznamů byl členem týmů filmových zpravodajců SS. Potvrzuje to i vzpomínka Hanse Hofera, že průběh filmování natáčel s ruční kamerou zpravodajský filmař (v originále: *correspondent*) Sigismund.⁵⁸⁾ Jeho totožnost neznáme. Výstřižky, které získal NFA a které jsou nyní uloženy pod názvem TEREZÍN 1942 (ZS 1681), se také objevily na počátku sedmdesátých let, a to v Praze. Podle svědectví Artura Radvanského, tehdejšího tajemníka Židovské obce v Praze, přejal svitek filmu od

56) P. A. S c h a u e r, *Filmarbeit in Theresienstadt*, s. 20.

57) Korespondence autorky s Petrem A. Schauerem, 2006–2007. V korespondenci uvedl Schauer také několik informací o Ireně Dodalové, jež v některých aspektech (např. odjezd z Terezína) neodpovídají výsledkům našeho archivního průzkumu. Jisté však je, že ve vzpomínkách a legendách štamgastů scházejících se u „terezínského stolu“ ve Vídni žila Dodalová jako žena pohoršlivého promiskuitního chování. Archiv autorky.

58) H. H o f e r, *The Film about Terezín*, s. 181.

anonymního doručitele ze Švýcarska. Vzhledem k politické situaci předal Artur Radvanský krabici důvěryhodným filmařům, jimiž byli Zeno Dostál a Lubor Dohnal.⁵⁹⁾ Film byl podle Lubora Dohnala ve špatném technickém stavu a byl překopírován ve Filmových laboratořích na Barrandově. Originál (nitrátové kopie) byl patrně skartován, kopii odvezl Dohnal do emigrace v NSR, kde ji dal restaurovat. V roce 2005 poskytl Lubor Dohnal film, respektive čtyř minutový svitek s výstřížky z filmu, ke studiu Národnímu filmovému archivu. (Výstřížky jsme poskytli následně izraelskému archivu Yad Vashem, abychom mohli konzultovat jejich identifikaci.) Vzhledem k mnoha nejasnostem o cestě výstřížků do NFA jsem uvažovala o tom, že se tento filmový materiál může nacházet i v jiném archivu. Můj předpoklad potvrdil film Jana Ronca TEREZÍN – THE TOWN THAT HITLER GAVE TO THE JEWS z roku 2004. Autor použil v tomto filmu několik záběrů z filmových výstřížků, které má NFA teprve od roku 2005. Bohužel autor nebyl s to uvést zdroj uvedených záběrů. Díky svědectví Hanuše Krále víme, že Dodalová s asistenty vystříhli a ukryli v Terezíně filmová okénka získaná při střihu servisní kopie. Jeho informace tak pomohla porozumět sdělení Dodalové o pašování „shotů“, které se dlouho zdálo jen bujnou fantazií pisatelky. Dodalová v dopisu uvedla:

Byla jsem žádána, abych dávala zprávu o práci. Bylo mi přikázáno, abych vyrobila film. Nikdo jiný dosud nepracoval na produkci filmu. Zařídila jsem, aby se ven z Terezína dostala řada šotů. Ty jsou nyní ve válečném archivu (War Archives) v Praze. Byla jsem donucena stříhnout film ve velitelské kanceláři za zamčenými dveřmi. Bylo to více než 25 dílů [1 díl – 1000 stop – red.]. Mnoho z nich jsem měla v Terezíně. Věřila jsem, že zde budou v bezpečí. Nemohla jsem si nic z toho vzít s sebou – ani svůj zápisník. Trestem by mohla být smrt.⁶⁰⁾

Z jejího dopisu vyplývá, že se část šotů dostala do „válečného archivu v Praze“.⁶¹⁾ Význam části textu Dodalové nám stále uniká, ale musíme si uvědomit, že autorka psala dopis začátkem dubna 1945 a že si jistě byla vědoma toho, že jakákoli bližší informace by mohla ohrozit ty, kteří byli dosud vězněni v Terezíně.

Výstřížky TEREZÍN 1942, uložené v NFA pomohly do určité míry objasnit jeden z problémů, který řešil před lety Karel Margry a který se týkal 14 fotografií, jež objevil v Památníku Mauthausen v Rakousku.⁶²⁾ Margry zjistil, že fotografie souvisejí s filmováním v Te-

59) Z rozhovoru autorky s panem Arturem Radvanským v roce 2006.

60) I. D o d a l o v á, *The Black Book*, s. 295.

61) Je možné, že Dodalová měla na mysli Židovské ústřední muzeum v Praze, jež se za protektorátu nazývalo zřejmě „válečné muzeum“ (alespoň takto jsou dodnes označeny některé dokumenty v archivu bývalého Jüdisches Zentralmuseum pocházející z té doby). Muzeum nearchivovalo filmy, ale uchovávalo fotografickou dokumentaci sbírek muzea, mezi níž se mohly snadno filmové svitky ukrýt. Teoreticky vzato mohli mít o dokumentaci filmu zájem i někteří představitelé Ústředního úřadu pro uspořádání židovské otázky v Čechách a na Moravě, který řídil také činnost Židovského ústředního muzea. Tuto nepodloženou možnost naznačuje skutečnost, že J. Lauscher nalezl po válce ve sklepech střešovické vily (patrně v sídle Ústředního úřadu) svitek s částí filmu THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET. J. Lauscher si vykopíroval několik fotografií (dnes jsou v Památníku Terezín), nalezená část filmu byla pak zaslána do Izraele v rámci akce Ezra.

62) K. M a r g r y, *The First Theresienstadt Film (1942)*; česky s. 230.



Obr. 27, 28. Výmluvný text silničního ukazatele (záběr FN a NFA).

Foto Filmoteka Narodowa Warszawa a archiv



Obr. 29. Obraz tabule zachytil nejen informaci o „menu“ v ghettu, ale také datum filmového natáčení.

Foto archiv

rezině roku 1942 a že pocházejí z pražského archivu Židovské obce. Tam však originály již nenalezl. Na základě srovnání reprodukcí fotografií z Památníku Mauthausen a výstřížků v NFA je naprosto evidentní, že tyto fotografie vznikly překopírováním z filmových políček dochovaných filmových výstřížků. Zbývá určit, kdy a kde k tomuto vykopírování fotografií došlo. Tato informace by významně přispěla k rekonstrukci poválečných osudů filmových výstřížků z Terezína.

Popis pražských výstřížků (NFA) a jejich porovnání s varšavskými (FN)

Při popisu získaných filmových výstřížků jsme v NFA vymezili zhruba 100 motivů. Většinou jde o několikaokénkové záběry. Případy, kdy daný motiv spadá i do další sledované kategorie, jsem pro snadnější orientaci propojila použitými čísly.

Soupis filmových výstřížků podle témat:⁶³⁾

1. Členové rady starších v Terezíně (Jakob Edelstein u dr. Siegfrieda Seidla, jednání rady starších).
2. Židovská náboženská obec (dále ŽNO) v Praze (čekárna na evidenci do transportu / dvě verze záběru lidí sedících na lavici;/ kancelář u dr. Františka Weidmanna; písařna; detail osmiramenného svícnu ze Staronové synagogy; detail antisemitského plakátu na vratech Židovské radnice s nápisem „Český dělník bojuje proti kefasům. Hlaste případy lichvy a předražování“. Autorem plakátu byl český antisemitský výtvarník Karel Rélink.).
3. Zdravotnická péče (lékařský tým při operaci; podávání narkózy; lékařka, sestra s pacientem; detail lékařských nástrojů; rentgenový přístroj s pacientem, lékařem a zdravotní sestrou; rentgenový přístroj bez pacienta; dentista se zdravotní sestrou; zdravotnický personál, mezi nimi esesman a ve skupině Irena Dodalová – viz bod 19; nemocniční pokoj, kde mladý muž s esesákem drží filmovou klapku – viz 20; laboratoř – laborantka u mikroskopu, pohled do laboratoře).
4. Technické oddělení – kreslírna (v popředí muž v uniformě, v pozadí Bedřich Fritta); pozadí pro filmovou klapku 142 (viz 20).
5. Ubytování (dívčí pokoj č. 25 – skupina dívek mezi palandami;⁶⁴⁾ mužská ubikace s palandami, u nichž stojí nastoupení vězni; umývárny – dva záběry žen v umývárně).

63) Na identifikaci se podíleli terezínští pamětníci i historici v Praze; zvláště děkuji za pomoc Anně Lorencové, Růženě (Ruth) Brösslerové, rodině Aleny Munkové, prof. Felixi Kolmerovi, Janu Fischerovi, Haně Anděrové, Lidmila Bublové, PhDr. Janě Šplíchalové, Mgr. Tomáši Jelínkovi, PhDr. Dagmar Lieblové, Mgr. Janě Panochové, Kate Rys (V. Británie), Margit Silberfeld (Izrael), Martinu Meyerovi, Lise Peschl (USA) ad. Souběžně jsem výsledky identifikace konzultovala průběžně s Efrat Komisar ve filmovém archivu Yad Vashem, která k identifikaci pozvala další pamětníky v Izraeli. Do soupisu spolupracovníků patří i konzultanti studie uvedení v závěru studie.

64) Identifikovány byly zatím tyto dívky: Ruth Brösslerová (Blažková), Raja Engländerová (Žádníková), Gertrud Gelbkopfová, Renée Lichtensternová, Soňa Schulzová (Danielová), Hana Moravcová (Racenbergová), Irena Sternová (nepřežila), Ilona Müllerová (Gregorová), Dagmar Friedlová (Lewinová), Margot Löwyová (nepřežila), Kunhuta Kulková (Burešová).

6. Stravování (ženy s ešusy na schodišti, mezi nimi Dodalová s deskami – viz 19, detail „jídelního lístku“: „Den: 14. 11. 42, Frühstück: Kaffee, Mittagessen: Hasche u. Kartoffeln, Abendessen: Kaffe u. Margarin“; pohled do výařovny, v popředí Irena Dodalová, mladý muž – viz 19).
7. Dílny (pekaři u pece, rozvoz chleba, dřevozpracující dílna v Reithalle; výroba dřeváků; různé práce žen v kartonáži; vázání knih; ženy-pletačky; krejčovská dílna, pohled do dílny se soustruhy; zasklívání oken před sklenářstvím).
8. Zemědělské práce (pasačky /Zuzana Glaserová napravo, nalevo Truda Joleschová, Ptáková/ vyvádějí stádo lidických ovcí z města, prázdný hospodářský dvůr se stínem filmařů; výhled do krajiny s převrácenými zemědělskými kolečky).
9. Kavárna (záběr kavárny s návštěvníky a hudebníky; detail nápisu na dveřích „Die Eintrittskarte ist bei Eintritt und Verlassen des Kaffehauses unbedingt vorzuweisen“).
10. Divadlo (Herbert Levin předvádí výstup s kartami; divadelní opona; před oponou přechází Loris Sushicky v turbanu; detail divadelní opony loutkového divadla).
11. Šlojska (voják při kontrole zavazadel; sedící lidé s vyloženými kabelami na stole).
12. Lidé v ghettu (staří lidé na ulici s průhledem na pohřební vůz; muž se ženou táhnou vozík směrem k náměstí s výhledem na obchod Kleider Wäsche; mladý muž nahlíží vraty pod loubí domu na náměstí; dva mladí muži zády ke kameře, na dveřích křídou nápis „Zumachen“).
13. Město (záběry z výšky na kopce Středoohoří přes střechy domů; záběr z výšky do ulice se sklenářstvím; detail krematoria; večerní pohled na postranní ulici s komínem a hrazením; noční snímek náměstí s kostelem a osvětlenou budovou s temnými siluetami ořezaných stromů).
14. Esesáci (Praha: v záběru v kanceláři ŽNO kameraman, v dalším záběru v pozadí esesman; Terezín: dr. S. Seidl za stolem – viz 1; nastoupení velitelé se psem, v pozadí Ghattowache a automobily – viz 15; záda německých vojáků; záběr velkého detailu tváře Sigismunda X; velký detail praporu SS; esesman prochází mezi zdravotním personálem – viz 3; esesman drží s mladým mužem klapku – viz 20; esesman v záběru Technického oddělení s Bedřichem Frittou v pozadí – viz 4).
15. Ghattowaffe, hasiči, čeští četníci (Ghattowaffe v pozadí esesmanů – viz 14; hasiči na náměstí se stříkačkou a dýmem z okna; četníci stojí za stolem; přechází esesman).
16. Stavba železnice do Bohušovic (starý muž jako kopáč v jámě; velký detail jámy).
17. Transport z Bohušovic do Terezína (lidé pochodují z Bohušovic do Terezína, před nimi cesta s louží, jež zrcadlí část průvodu; detaily nohou v blátě).
18. Terezín jako uzavřené město (žena vjíždí do města na kole, napravo silniční ukazatel; velký detail ukazatele – „Jüdisches Siedlungsgebiet, Stehenbleiben verboten“).
19. Filmový štáb (zatím identifikovaní):
 - Irena Dodalová (mezi ženami vycházejícími s ešusy, nese desky – viz 6; mezi účastníky filmování ve zdravotnickém zařízení – viz 3; detail profilu v průhledu do kuchyně s mladým mužem – viz 6);
 - mladý muž (s klapkou a esesmanem v nemocničním pokoji – viz 3, 14; sotva znatelný detail tváře v záběru do kuchyně – viz 7);
 - Richard I. Friedmann (?) (tři záběry esesmana diskutujícího o filmovém natáčení v prostředí kuchyně, ve dvou záběrech i Friedmann).

20. Filmové klapky číslo 1, 133 – viz 3; 142 – viz 4).

21. Sklepy (sedící a čekající lidé u stolu; lidé se zavazadly ve sklepení; nastoupení četníci, v záběru esesman).

Obsah některých záznamů jsme nebyli schopni identifikovat, jako například dva záběry kachlíčkových prostor, noční záběr přízemní budovy s rozsvícenými světly, kdy pohyb kamery vytváří iluzi pohybu domu či jízdy vlaku, noční záběr s lampou či velký detail vzájemně nesouvisajících předmětů (viz obr. 13).

Výstřižky NFA jednak přímo navazují na některé záběry z polských filmových svitků, jednak přinášejí další motivy. Na základě srovnání s výstřižky z FN se domníváme, že musely vzniknout současně. Pokud jsem vyloučila – vzhledem k rozdílným formátům filmu (35mm a 16mm film) – možnost, že by filmové sekvence pocházely z jednoho výchozího materiálu, nabízí se jediné technicky realizovatelné vysvětlení: kameraman 16mm filmu dokumentoval průběh natáčení. Natáčel nejen dění „před hlavní kamerou“, jež zachycovala budoucí film (a to v případě opakování záběru), ale natáčel i filmaře „za kamerou“.

Kdo zadal tento úkol a jaké byly osudy filmu z 16mm kamery (zachované polské svitky jsou patrně jen částí natočeného materiálu), bohužel nevíme. Nepřehlédnutelné jsou vazby těchto sekvencí s výstřižky NFA, které vytvářejí přímo montážní celky (viz obr. 14 až 23).

Materiál z obou zdrojů, z FN i NFA, nehledě na rozdíly formátů, má obdobný charakter. Zřejmá je snaha zachytit výjevy i za cenu, že letmé záběry budou kompozičně či technicky méně kvalitní. Zjistili jsme také, že v materiálu FN se objevuje Irena Dodalová. Není to však usmívající se mladá žena v šátku, jak se domníval Karel Margry, ale málo zřetelná postava v černém plášti s kapucí.

Podivné ovšem je, že záběry pracovníků filmového štábu, a to jak vězňů, tak nacistů, se objevují i ve výstřižkách NFA; reportážní záběry o natáčení zaznamenával tedy kameraman i na 35mm film.

Mezi filmovými výstřižky z Prahy a Varšavy můžeme najít ovšem i rozdíly. Z hlediska obsahového je rozdíl v tom, že polský materiál byl natočen pouze v Terezíně, zatímco český obsahuje i záběry natáčené v Praze. Zatímco v materiálu NFA převažují velmi krátké výstřižky, jež exponují celkem téměř 30 motivů, u materiálu FN rozlišil Margry jen 9 tematických částí. Polský materiál obsahuje také kromě velmi krátkých záběrů i záběry delší, dokonce celé divadelní číslo (scénka u holiče). Zatímco materiál NFA obsahuje i vadné záběry, v materiálu FN takové záběry nejsou. Varšava získala materiál na 16mm kopii, materiál z Prahy se zachoval na 35mm kopii filmu. *V obou případech obsahuje filmový materiál také zlomky filmu natáčeného nacisty.*

Důvod filmové „dokumentace“ průběhu filmování v Terezíně zůstává dále nejasný. Skutečností je, že díky této dokumentaci známe tváře nacistických filmařů i tváře některých židovských vězňů (zatím jsme identifikovali Irenu Dodalovou, Bedřicha Frittu, Gertrudu Klepetářovou-Adlerovou, většinu dívek z pokoje 29 a část účastníků divadelních produkcí).

Hledání poselství filmových výstřížků NFA

Návod pro analýzu výstřížků získaných NFA v Praze nám poskytl Hanuš Král, když řekl, že se skupina židovských filmařů snažila měnit obsahovou stránku filmu. Uvědomili jsme si, že mnohé ze zachovaných záběrů lze patrně interpretovat jako určité sdělení vězňených židovských filmařů určená lidem za střeženou hranicí ghetta.

Hanuš Král jmenoval tři takové záběry, které se shodou okolností zachovaly ve výstřížcích (transport z Bohušovic, nohy v bahně, portrétní záběr starých lidí s pohřebním vozem v pozadí – viz obr. 10, 11, 12). Jde o kameramansky zdařilé a působivé záběry.

Domníváme se, že takováto „sdělení“ mohou obsahovat i další zachované záběry. Podle našeho soudu je třeba zvážit obsah zejména těchto sekvencí:

- Záběry s filmovou klapkou – viz obr. 1 a obr. 4. Tyto záběry dokumentovaly název akce *Film Ghetto Theresienstadt*; zobrazily situaci, kdy na jedné straně drží klapku židovský vězeň (drží klapku tak, aby byla zčásti vidět židovská hvězda), na straně druhé nacističtí. Výstřížky obsahují také pořadí klapek 1, 122 a 142 (poslední záběr natáčení?, nebo náhoda).
- Detail dveří s nápisem „Eintrittskarte ist bei Eintritt und Verlassen des Kaffehauses unbedingt vorzuweisen“ (viz obr. 16, 17) dokumentuje podmínky života v ghettu i černý humor vězňů.
- Dále upozorňuji na záběry viz obr. 27–32.

O speciálním významu/sdělení jsme uvažovali také u některých dalších výstřížků, ale nenašli jsme přesvědčivé důkazy, které by naše předpoklady jednoznačně podpořily. Zmínit musíme ale část výstřížků, jež charakterizuje většinou špatná technická kvalita. Shodou okolností tyto záběry zachycují jakoby kradené momenty ze života ghetta: patří k nim záběry skupiny lidí se zavazadly a pytlí v terezínské chodbě; záběry skupiny lidí čekajících na registraci do transportu v Praze i skupiny lidí, čekajících zřejmě na „sloj-sku“ v Terezíně; záběr na nastoupené velitele se psem a s Ghetto waffe v pozadí.

Je možné, že tyto záběry vznikaly v momentech mezi natáčením „oficiálních“ výjevů pro film. Uvedme ještě jeden případ. Pro film byl zřejmě určen záběr vedoucí ústřední laboratoře v Terezíně Gertrudy Klepetářové-Adlerové u mikroskopu. Ve výstřížcích se zachoval i technicky nekvalitní záběr na celek laboratoře, ukazující improvizované vybavení místnosti.

Ve výstřížcích jsou nepochybně i další informace, jejichž význam neumíme interpretovat, respektive který mohla využít v určitém kontextu nacistická propaganda a v jiném židovství vězňů. K takovým záběrům náleží například záběr antisemitského plakátu přibitého na vratech židovské radnice, detail praporu SS a detail menory/svícnu v Staronové synagoze. Vysvětlit si neumíme důvod, proč byla filmována Dodalová a další členové štábu.

Pokud se židovští členové filmového štábu rozhodli měnit obsah natáčených záběrů, jak to uvedl Hanuš Král, byli v obtížnější situaci než výtvarníci zachycující ve svých skicích tvář ghetta. Existovaly tři možnosti, za jakých mohly uvedené záběry vznikat: buď přesvědčili některého ze zpravodajských kameramanů SD o natočení daných záběrů, aniž mu sdělili sledovaný cíl; nebo získali čas od času přístup ke kameře (což by vysvětlovaly ony chvatně natáčené „kradené“ záběry); nebo s židovskými vězňi spolupracoval ně-



Obr. 30, 31. Filmové záběry Středoohoří evokují svět za hradbami ghetta.

Foto archiv



Obr. 32. V kreslárně vidíme nejen rozložená typická schémata vytvářená pro komandaturu (napravo za postavou příslušníka SS), v pozadí je zachycen Bedřich Fritta, který hledí do kamery.

Foto archiv



Obr. 33. Pražské čekání na registraci do transportu.



Obr. 34. Příchod do Terezína.



Obr. 35. Vstupní prohlídka zavazadel.

Foto archiv

který z nacistických kameramanů (což by mohly dokládat záběry natáčené 16mm kamerou).

Nápad vystříhat části filmu a ukrýt je v ghettu byl riskantní. Dodalová však zřejmě věděla, že kameramani po skončení natáčení odjedou z Terezína a že je další osud natočeného materiálu nebude zajímat, což byla běžná praxe u zpravodajského natáčení. Vzhledem k podmínkám tohoto filmování se patrně nekontrolovaly denní práce a filmový materiál se zaslal do laboratoře najednou. Když probíhal filmový střih, Dodalová se svými asistenty shromáždila vybrané výstřižky do krabice (krabice?) a společně s ostatními je vynesla a ukryla. Je možné, že se Dodalová spolehla na svou zkušenost s odesláním filmů IRE-filmu do USA v roce 1939, kdy filmy označila jako „bezceenné“ zbytky a nikdo je tudíž nekontroloval.

O dalších souvislostech terezínského filmu 1942

Otevřenou otázkou je, kdo dal rozkaz natočit film a jaký měl být jeho účel? Vzhledem k tomu, že se film natáčel bez zvuku a bez režiséra (tím nemohla být uvězněná židovka Dodalová, ta mohla plnit jen pomocnou funkci jakéhosi vedoucího produkce), předpokládám, že snímek nebyl určen pro filmovou distribuci, tím méně pro kina. Film mohl být určen pro případné interní akce nacistů, podobné těm, kdy nacisté ukazovali svým prominentům exponáty Židovského ústředního muzea v Praze. I když terezínští vězňové neznali nacistickou strukturu moci, z jejich výroků je zřejmé, že věděli, že se natáčení organizovalo z Berlína. Podle Dodalové si objednal film Himmler,⁶⁵⁾ podle Hofera byl scénář poslán do Berlína.⁶⁶⁾ Hanuš Král jednal telefonicky o dokončení filmu přímo s Berlínem.⁶⁷⁾ „Berlínskou“ stopu nabídla také monografie o Waltru Frentzovi, který byl významným nacistickým filmařem, kameramanem Leni Riefenstahlové a také osobním fotografem Adolfa Hitlera. Podle autorů monografie obdržel Frentz 25. října 1942 od Himmlerova pobočníka dopis, v němž byl příkaz říšského velitele SS, aby navštívil Terezín (protektorát) a aby zde natáčel film.⁶⁸⁾ Frentz později vypověděl, že i když v Terezíně byl, natáčení odmítl. Neobjevuje se také na žádném ze snímků o filmování v roce 1942. Informace o Frentzovi, kterou jsme přejali z publikace *Das Auge des Dritten Reiches*, napovídá, že se v Berlíně o filmování v Terezíně roku 1942 vědělo a že stopa vede k Himmlerovi.

Na natáčení v roce 1942 měl patrně určitý podíl také Hans Günther, vedoucí Ústředního úřadu pro řešení židovské otázky, který byl v roce 1942 přejmenován na Ústřednu pro židovské vystěhovalectví. Ten, jak víme z dalších dokumentů, projevoval o film vždy velký zájem a osobně se angažoval ve filmových projektech v Praze 1943 a v Terezíně 1943–1945. Zatím jediným dokumentem o jeho spoluúčasti na filmování v roce 1942 by

65) I. D o d a l o v á, *The Black Book*, s. 294.

66) H. H o f e r, *The Film about Terezín*, s. 181.

67) H. Král, *Židovské muzeum, Holocaust*, inv. č. 80, s. 3.

68) *Das Auge des Dritten Reiches. Hitlers Kameramann und Fotograf Walter Frentz*. München-Berlin: Hanus Georg Hiller von Gaertringen 2007 (2. vyd.), s. 29.

mohly být jeho záběry při filmování (viz muž v pozadí ŽNO, nacista v kuchyňce, který se podobá Güntherovi). Nicméně srovnání filmových záběrů a získaných fotografií Günthera nám nedovoluje jednoznačnou identifikaci této osoby.⁶⁹⁾

Archivní dokumenty k tématu filmování židů na území protektorátu dokládají, že mezi jednotlivými „projekty“, tak jak jsme je uvedli v úvodu, existovaly určité „personální“ vazby. Například Jindřich Weil (ne Jiří Weil, jak se někdy mylně uvádí) vytvořil se členem filmového štábu Dodalové (šlo patrně o Adolfa Aussenbergera) další scénář pro film o Terezíně v roce 1943. Weilův scénář se nachází v Yad Vashem a nelze ho bohužel podle sdělení archivářky Efrat Komisar z technických důvodů reprodukovat. Tento scénář údajně vycházel z původní předlohy z roku 1942. Weilův scénář pak dostali jako podklad další scenáristé, kteří se podíleli na scénáři filmu THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGBIET, který vznikl v období 1944–1945. Režii tohoto vysloveně propagandistického filmu byl pověřen významný německý herec Kurt Gerron. Ještě před dokončením natáčení filmu byl však Gerron zařazen do transportu a film dokončili pracovníci české Aktuality.

Irena Dodalová se natáčení propagandistického filmu v roce 1944 již jako člen filmového štábu nezúčastnila. Filmaři z Aktuality, kteří filmovali Terezín v srpnu a v září 1944, natočili však scény z její divadelní inscenace v jidiš „In mit'n Weg“ (Uprostřed cesty).⁷⁰⁾ Představení, využívající motivy z díla J. L. Perece *Zlatý řetěz* a Šoloma-Alejchema (*Mlékař Tovje*), vznikalo v listopadu 1943. S Dodalovou spolupracovali na představení mj. Eugen Weisz, Viktor Ullmann (hudba) a Bedřich Fritta (scénografie). K inscenaci se zachoval úvod Ireny Dodalové datovaný 28. listopadu 1943, v němž autorka uvedla:

Během svého života v exilu a pronásledování, útisků a pogromů s tímto spojených, toužilo židovstvo ve všech těchto dobách po úniku z pohrom. Na počátku 20. století byla to mystika v kabbalah, kterou se snažilo židovstvo zachrániti svůj postoj k životu, která svým mesianismem slibovala v dobách nejhorších století nové, spravedlivější doby bez sociálních a národnostních rozdíků, vyrovnání a mír. Tento motiv je zachycen ve fragmentu Pereze [též Perce, pozn. ES] *Die goldene Kette*. [...] Cestu úniku, jak se jí snažila poskytnouti kabbalah útekem do nereálna, nemohlo použití židovstvo dnešní reálné doby, dnešního útisku a poroby. I snaží se najíti rovněž cestu novou, realistickou. Je to touha po uskutečnění dávné touhy po vlastní zemi, po volném životě, který by zajistil dalším generacím volný vývoj a další proudící život dějinným prostorem. Zda tato touha

69) Autorka tak soudí na základě konfrontace fotografií Günthera, a to z legitimací NSDAP z 30. let, Schutzstaffel der NSDAP, SS-Führer-Ausweis Nr. 290 129, Partei-Mitglieds-Nr. 119 925 Im Sicherheitsdienst (SD) – foto 305-657-2, archiv MV. Za zapůjčení náhledů pro identifikaci filmových záběrů BAR/ehem. BDC/SSO/Guenther, Hans děkujeme také Bundesarchivu.

70) Kulturní činnost Ireny Dodalové v Terezíně zatím nebyla zpracována monograficky. Dodalová se mj. účastnila předčítání v starobincích a marodkách (S. K. Neumann, J. Vrchlický, J. Seifert, V. Nezval, J. Wolker, A. Sova, J. Hora, F. Gellner, večery sociální poezie aj.). Uvažovala o založení Nezávislé scény, pohyblivé scény dle ruského způsobu, kterou organizovala ve spolupráci s Bedřichem Grausem a kterou zamítlo oddělení Freizeitgestaltung; prostředí ghetta také sblížilo Dodalovou se sionisty. Dvě představení v jidiš („Jüdische Motive in Lied und Wort“, „In Mit'n Weg“) lze chápat jako jistý návrat k dětství stráveném v rodině učitele židovského náboženství. Dodalová také v ghettu přednášela o animovaném filmu, o vztahu filmu a divadla atd. Viz dokumenty v SO PT, Heřmanova sbírka.



Obr. 36, 37. Gertruda Klepetářová-Adlerová u mikroskopu. Kontext záběru dokládá druhý, „kradený“ záběr.

Foto archiv



Obr. 36, 37. Gertruda Klepetářová-Adlerová u mikroskopu. Kontext záběru dokládá druhý, „kradený“ záběr.

Foto archiv

Obr. 39. Záběr z inscenace In Mit'n Weg.

Foto Židovské muzeum v Praze

bude nyní realizována a zda po realizaci je správným východiskem, ukáže příští doba. Protože se židovstvo nachází doposud uprostřed cesty, nazvali jsme i dnešní večer, přenášející dvě stanice dění židovstva „In Mit'n Weg“ – Uprostřed cesty.⁷¹⁾

Její vyjádření obsahuje také charakteristiku scénického pojetí: „Padající perspektiva stěn, temná nálada ozářena jen 2 svíčkami, ponuré tváře chasidů a prorocká tvář starého rabbiho vyvolávají v nás ovzduší, které má poskytnouti pochopení pro tehdejší chasidismus.“⁷²⁾

Záběr z uvedené scény, kterou vylíčila Dodalová, vybral Ivan Frič jako závěrečný obraz filmu THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET. Jak ve vzpomínce pro Židovské muzeum v Praze uvedl, byla to „scéna, která je celá v černém,

71) SO PT, Heřmanova sbírka 3919.

72) Tamtéž.

rabín, který tam zpívá, je také v černém a prostě umírá. A tím končil tento „radostný“ biograf.“⁷³⁾

Závěr byl pro esesmany nepřijatelný, našťastí výstřížek filmu uchoval Ivan Frič ve svém archivu. Po létech jej předal Karlu Margrymu, který jeho kopii věnoval Památníku Tereziín. Záběr umírajícího Žida jakoby metaforicky spojoval terezínské filmování v roce 1942 a v roce 1944 s dneškem.

Když koncem osmdesátých let psala Irena Dodalová svůj životopis pro Čs. filmový ústav, kapitolu Tereziína do něj nezařadila.⁷⁴⁾ Také v korespondenci s bratrem se zmiňovala o „KZ“ jen výjimečně. Svou argentinskou přítelkyni profesorku Helenu Voldánovou žádala: „Neptej se...“⁷⁵⁾ Když se v Buenos Aires vrátila po letech se svými divadelními žáky ke své terezínské inscenaci „Villona“, ani tehdy své zážitky z Tereziína nepřipomínala.⁷⁶⁾ Závěť Dodalové, v níž možná blíže popsala i tuto etapu svého života, zůstává zatím nepřístupná u neznámé právníčky v Buenos Aires.

Studii o terezínském filmování 1942 končíme s vědomím, že téma zůstává nadále výzvou, s mnoha dosud nevyjasněnými okolnostmi a mnoha otázkami.

* * *

Poděkování: Autorka děkuje za konzultace textu studie Ruth Bondy (Izrael), PhDr. Jaroslavě Milotové (Institut Tereziínské iniciativy), Mgr. Magdě Veselské (Židovské muzeum), Efrat Komisar (Yad Vashem), Eleně Makarové (Izrael), Tomáši Fedorovičovi (PT) a Vladimíru Opělovi (NFA).

Zároveň autorka děkuje za odborné konzultace a za pomoc při vyhledávání archivních pramenů archivářům českých, moravských i zahraničních archivů, muzeí a dalších odborných institucí, pamětníkům tereziínského ghetta a mnoha dalším kolegům a přátelům.

PhDr. Eva Strusková (1937)

Filmová redaktorka, kritička, archivářka. V posledních letech pracuje v NFA na projektu orální historie Osobnosti české kinematografie. Zabývá se také studiem méně známých kapitol českého filmu dvacátých až čtyřicátých let.

(Adresa: Eva.Struskova@nfa.cz)

73) Interview with Ivan Frič, Kameramann des Films „Der Führer schenkt den Juden eine Stadt“, Prag, Sommer 1991. In: Barbara F e l s m a n n – Karl P r ü m m, Kurt Gerron – *gefeiert und gejagt. Das Schicksal eines deutschen Unterhaltungskünstlers*. Beiträge zu Theater, Film und Fernsehen aus dem Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Berlin: Edition Hentrich 1992, s. 140–144. Frič dal ještě několik rozhovorů a spolupracoval také s Karlem Margrym. Záznam jeho vzpomínky je též v Židovském muzeu, Holocaust, č. 033.

74) Fond Ireny Dodalové, NFA, Oddělení písemných archiválií.

75) Dopisy prof. Heleny Voldánové v Buenos Aires 4. 10. 2000 a 18. 7. 2008. Archiv autorky.

76) Martin Barreira v korespondenci s autorkou v roce 2008. Režisér Barreira začínal v souboru Teatro Experimental Argentina de Cámara, který založila Irena Dodalová v Buenos Aires.

SUMMARY

GHETTO THERESIENSTADT 1942

The Message of the Film Fragments

Eva Strusková

The study of nazi filming in Terezin in the year 1942 and with it an action of Jewish prisoners who took advantage of it to make shootage of real life of Terezin prisoners material of which they subsequently tucked away in the very ghetto. Part of these film materials and cut-outs appeared at the beginning of the 1970s of the last century in Warsaw and Prague.

In the period between 1942–1945, in the Protectorate Böhmen und Mähren, a few film projects that were present and record life in Terezin ghetto and Jewish rituals in Prague were made to utilize them later for ideological and propaganda goals of the Third Reich. The film material either wasn't preserved at all or, in case of propaganda film THERESIENSTADT, EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET shot by Kurt Gerzon and Prague Aktuality 1944–1945, only one third of the original metrage was saved.

The first film from 1942, about its existence the studies of Holland historian Karl Margry informed, was probably never finished. The film staff consisted of Propaganda Company SD members and of Jewish prisoners. Irena Dodal, by command of Kommandatur became the Production Manager. The first script, probably worked out by Irena Dodal, together with Jindřich Weil and Adolf Aussenberg, was rejected from Berlin for its too real and sombre. Author of the other script was Petr Kien who combined ghetto documentary shots with the family Holländer's story. Ghetto's Drawing room was headed charismatic Bedřich Fřitta. He organized a group of designers whose goal was to document ghetto. It seems that similar agreement could exist with filmmakers too. Along the testimony of Hanuš Král, Doctor of Laws, who participated by filming, Jewish staff members tried to postpone the filming, but at the moment they were forced by SSmen to start they secretly made some real shots of ghetto's life. Irena Dodal with her collaborators then took out excerpts from this film and hid them in Terezin town. The analysis of these film materials, appearing in the 1970s in Warsaw (*Obóz koncentracyjny w Teresinie*, 8 minutes) and in Prague (*Terezín 1942*, 4 minutes) later showed that the both film materials capture the same motifs. The cut-out in NFA (4 minutes) covers either shots conceived probably for a nazi film (workshops, medical centres, coffee-house, theatre productions etc.), shootage shots (among others Irena Dodal and Bedřich Fřitta), and secretly filmed shots Jewish prisoners dedicated to the world outside ghetto walls (old people in ghetto, transport train, signs presenting the absurdity of Terezin reality etc.).

Irena Dodal was in pre-war time a film producer, screenplayer and film director, opened out the first advertisement and experimental animation studio in Prague in 1933–1938, together with her husband Karel Dodal. In Terezín she took a part at cultural life of ghetto and directed some of performance. Her stage in jiddish "In Mitt'n Weg" filmed Aktualita and Ivan Frič made use of it in 1945 for the end of the film THERESIENSTADT. The film sequence of dying Jew had to be taken out, nevertheless, Ivan Frič saved it and later donated to Karl Margry. The study reassumes Karel Margy, Jan Björn Potthast and Dirk Rupnow and many others' research and opens up room for futher work that should give some answer to questions we still don't have answers for.

Translated by Eva Strusková

FILM V DOBĚ VIZUÁLNÍCH STUDIÍ

Pokud by specializované číslo *Illuminace* věnované vizuálním studiím vznikalo v době přibližně před deseti lety, stáli bychom jako jeho editoři s největší pravděpodobností před ideologickou volbou, zda se ke vznikající disciplíně „vizuálních studií“ či „vizuální kultury“ vztáhnout skepticky, či těšitelsky. Období krátce po polovině devadesátých let, kdy se ustanovuje tento nový obor (a vznikají první dvě možnosti jej studovat v doktorandských programech), je plné debat o možnostech, důsledcích a nástrahách institucionalizace nových přístupů k vizualitě. Tehdejší atmosféru odráží i legendární „Anketa o vizuální kulturu“, otištěná v létě roku 1996 v časopise *October*. Ta je dnes považovaná za milník v přístupu k vizuálním studiím – redakce tehdy rozeslala soubor čtyř anonymních, poměrně negativně formulovaných otázek, na které se sešlo 19 velmi rozdílných odpovědí od akademiků různých specializací. Margaret Dikovitskaya, autorka první historie vizuální kultury jako oboru (vydané v roce 2005), vidí tuto anketu jako zásadní „křest ohněm“, který i přes svůj negativistický rámec podpořil zájem o studium vizuality, dovolil představitelům vizuálních studií prezentovat svůj přístup ve vlivném periodiku, a tak stimuloval diskusi a následný růst tohoto pole bádání. Netřeba dodávat, že původní útok na vizuální studia přišel především ze strany tradičních disciplín, hlavně dějin umění – studia filmu, fotografie a médií se zdaleka necítila novými směry tak zásadně ohrožena a mnohem lépe s vizuální kulturou fúzovala. V přetištěném výběru z ankety přinášíme hlavně odpovědi badatelů, kteří přímo spojili svůj zájem o vizualitu s filmovou či mediální kulturou, popř. směřování vizuálních studií významně posunuli. Zatímco tehdy se tedy ještě ke konci devadesátých let zdálo, že je v otázce vizuálních studií třeba zvolit postoj, a často velmi politicky svou příslušnost obhájit, dnes již situace zdaleka není tak vyhrocená. Původní obava, že vizuální studia budou donekonečna povrchně popisovat předvídatelné obsahy reklam či hudebních klipů, a poslouží tak maximálně pro vzdělávání cynických zaměstnanců vizuálního marketingu, postupně ustoupila spíše koncepčním obavám z přílišné nejasnosti předmětu výzkumu a rozkolísanosti či eklektičnosti jeho metod. Vizuální kultura se mezitím etablovala – a to jak akademicky, institucionálně, tak nakonec i marketingově (což v současném akademickém systému, jehož výkonnost se měří ekonomickou uplatnitelností absolventů, nehraje nevýznamnou roli). Byla definována jako studium kulturní konstrukce vizuální zkušnosti v každodenním životě, popř. jako určité rozhraní mezi všemi disciplínami zbývajícími se vizualitou. Někteří teoretici vizuální kultury (v této otázce v čele pravděpodobně s Nicholasem Mirzoeffem) tvrdí, že debaty provázející vznik oboru již vyřešila určitá děl-

ba práce – sféra „tradičního“, „vysokého“, „historického“ umění připadla dějinám umění, zatímco vizuální studia se převážně zabývají technologiemi vidění digitální a virtuální éry. Vizuální studia tak během několika let přestala být hrozbou a stala se výzvou agendám a metodám tradičních věd o obraze, která inspiruje k rozšíření možností zkoumání obrazů v širokém slova smyslu, zároveň ovšem toto rozšíření a jeho meze neustále podrobuje kritické reflexi.

Přijetí vizuálních studií do akademického kurikula podpořil i vnitřní rozkol uvnitř diskursu o umění – už jen vědomí, že žijeme v období po deklarováném „konci umění“ (jak tvrdí Hans Belting či Arthur Danto), tedy že nejpozději s modernitou vstupujeme do období dramatických změn vytváření obrazu, prozatím ukončeného „poslední technologickou revolucí“, tj. digitalizací, která slibuje naprosté odpoutání se od materiálního obrazu. Tušení konců vizuálních řádů a jejich nových počátků jsme zdědili z modernity, zároveň jsme si je podepřeli a zkomplikovali reflexí simulací a hyperreality, která se na dalším přelomu století stala výsadním uměleckým tématem. Tzv. „vizuální obrat“, tedy zvýšený akademický zájem o vizualitu, reflektuje také stále obrazovější podobu světa a zkoumá vizuálno jako výsadní prostor získávání informací i zkušeností. I v tomto kontextu nelze proti sobě stavit historii (uměleckých) obrazů a historii (populárních) „obrázků“, odhlížet od provázanosti estetických hodnot se sociálními a historickými konstrukty, aniž by to nutně znamenalo nebezpečí ztráty hodnot. Tento oborový pohyb zároveň probíhá na pozadí tenze a soupeření mezi vizuální a verbální kulturou (vizuální studia a vizuální obrat mohou být vnímány i jako „splácení kulturního dluhu“ ve filosofické reflexi dlouze opomíjenému či podceňovanému světu obrazů).

Vizuální studia v neširším slova smyslu se tedy pokoušejí teoreticky reflektovat kulturní či mediální vrstvu, kterou charakterizuje určitý typ vnímání či reprezentace. Toto vágní vymezení lze nejrůznějšími způsoby konkretizovat. Mohli bychom podtrhnout důraz, který tato teoretická disciplína klade na vizuální percepci či na obrazová média. Tato konkretizace ovšem naši problematiku moc neosvětlí. Vidění i obraz totiž lze chápat velmi různorodým způsobem a tyto kvality nelze nějak striktně a jasně oddělit od jiných rysů lidského světa. Obojí je součástí pole smyslovosti a komunikace či mediálnosti. Vizuální studia jakožto nejednotný a divergentní obor vznikla na bázi dřívějších akademických disciplín, jejichž záběr se odvíjí od více či méně přesně definovatelného materiálu. Těmito disciplinami jsou studia výtvarného umění, filmu či fotografie. Tyto obory získaly svou podobu už v 19., respektive v první polovině 20. století (ne vždy ovšem ve zmiňovaném akademickém hávu).

Vyjma tohoto vymezení materiálu či rodiny artefaktů však nesmíme odhlédnout též od otázky metod a teoretických paradigmat. Už řada „tradičních“ oborů se dostávala do styku s aktuálními tendencemi na poli filosofie, psychologie, antropologie apod. I postupně krystalizující vizuální studia nechápala sama sebe pouze jako archiváře artefaktů, ale především jako interpretační nástroj a zapojila do svého vybavení řadu pojmů a metod z jiných humanitních a společenských oborů – např. z oblasti sémiotiky, historiografie, politologie atd.

Základní otázky však stále zůstávají v platnosti. Existují vizuální studia jako koherentní vědní obor? Čím se vlastně zabývají? Nejde pouze o jakýsi vágní konglomerát různých oborů, které samy svou problematiku definují detailněji a přesněji? Vzpomeňme si však

i na to, že i sama kulturní produkce prodělala v moderní době výrazné změny a tam, kde bylo možné dříve uvažovat o jasných hranicích, narážíme dnes na neurčité obrysy či určitou mlhovinu křížících a propustujících se médií a diskursů. V řadě případů už dnes nenajdeme jednoznačné kategorie, kterými bychom vystihli určitý artefakt, událost či proces. Teoretické zrcadlo, které těmto jevům nastavujeme, tedy zřejmě musí být podobně „pokřivené“ jako kulturní či lidská realita sama. Toto konstatování však nevede k jakési skepsi v oblasti poznání, ale spíše k radosti z hledání nových souvislostí a hypotéz, které se mohou ukázat jako nezjednodušující pohled na tekutou kulturní sféru.

K této problematice se určitým způsobem vyjadřují další příspěvky v tomto čísle *Iluminace*. Institucionalizaci vizuálních studií a jejích různých podob mapuje článek Marty Filipové. Čelný představitel německé „vědy o obraze“ Hans Belting se ptá, zda se díváme na obrazy, nebo zda se obrazy uskutečňují teprve v našem pohledu. Je obraz tradičním objektem pozorování, nebo je spíše aktem našeho těla? Belting mluví o trojčlence obrazu, média a těla. Vizuální kultura pak není kolekcí artefaktů, ale spíše sledem opakujících se a proměňujících se událostí. Ladislav Kesner podrobuje zkoumání otázku historicity percepčních režimů, která stála už u zrodu oboru vizuálních studií. Připomíná, že schematické chápání této historicity je velmi problematické, a navrhuje nové možnosti diverzifikace modů vnímání. Hranice mezi těmito mody už nevedou po trajektoriích tradičního slohového rozlišování, ale určují je spíše „specializace“ diváků. Václav Hájek si všímá otázky skvrny jakožto nejednoznačného obrazového produktu, k němuž se váží kontrastní divácké postoje očekávání a strachu. V rubrice „Příběh fotografie“ komentuje Ondřej Váša vizuální jev, kterého si povšiml už francouzský teoretik Georges Didi-Huberman. Obraz se překrývá se svým předmětem, za nevzrušivým povrchem se odhalují „děsivé útroby“ formy. V rozhovoru, který vedla Lenka Dolanová, se vizuální umělec Arnold Dreyblatt přiznává ke své vášni oživit či osídlit archiv jakožto neuzavřenou a proměnlivou strukturu. Zmíněné příspěvky si všímají vizuální kultury jakožto komplikovaného pole vztahů, procesů a komunikace spíše než jako souhrnu určitých jasně definovaných předmětů. Z tohoto důvodu se též metodologie různých variant oboru velmi liší a vizuální studia se štěpí do nejrůznějších regionálních, historických i konceptuálních podob.

PH – VH

ANKETA ČASOPISU OCTOBER K VIZUÁLNÍ KULTUŘE¹⁾

1. Říká se, že interdisciplinární projekt „vizuální kultury“ již není postaven na modelu historie (jako byly dějiny umění, historie architektury, filmu atd.), ale na modelu antropologie. Proto někteří tvrdí, že vizuální kultura má daleko (nebo že je dokonce někdy v opozici) k „novým dějinám umění“, jejich společensko-historickým a sémiotickým požadavkům a modelům „kontextu“ a „textu“.

2. Říká se, že vizuální kultura přijímá stejně široké spektrum praktik, jaké energizovalo myšlení rané generace kunsthistoriků, například Riegla a Warburga, a že pro obrodu jednotlivých historických oborů dělených podle médií, jako jsou dějiny umění, architektury a filmu, je nutný návrat k těmto raným intelektuálním možnostem.

3. Říká se, že předpokladem pro vizuální studia jako interdisciplinární kategorii je nové pojetí vizuálna jako odtělesněného obrazu, přetvořeného ve virtuálních prostorech směny znaků a fantasmatických projekcí. Pokud se navíc toto nové paradigma obrazu původně rozvinulo na křižovatce psychoanalytických a mediálních diskursů, zaujímá nyní roli na specifických médiích nezávislou. Následkem toho je možné tvrdit, že vizuální studia pomáhají, svým skromným, akademickým způsobem, utvářet subjekty pro další fázi globalizovaného kapitálu.

4. Říká se, že tlak v rámci akademické sféry, který prosazuje posun k interdisciplinaritě vizuální kultury, především v její antropologické dimenzi, odpovídá podobným pohybům v umění, architektuře a filmu.

* * *

1) Celá anketa byla otištěna v časopise *October*, 1996, č. 77, s. 25–70. V plné verzi se zúčastnili tito respondenti: Svetlana Alpers, Emily Apter, Carol Armstrong, Susan Buck-Morss, Tom Conley, Jonathan Crary, Thomas Crow, Tom Gunning, Michael Ann Holy, Martin Jay, Thomas Dacosta Kaufmann, Silvia Kolbowski, Sylvia Lavin, Stephen Melville, Helen Molesworth, Keith Moxey, D. N. Rodowick, Geoff Waite a Christopher Wood. Vybíráme zde odpovědi těch, kteří svůj zájem o vizuální kulturu spojují se studiem filmu a dalších „moderních médií“, a (nebo) mezitím výrazně přispěli k vytvoření současné podoby vizuálních studií (pozn. host. editorky).

Susan Buck-Morss

Vytváření diskursu vizuální kultury s sebou nese konec umění, jak jsme jej znali. Není možné, aby si v takovémto diskursu umění uchovalo vlastní nezávislou existenci, ať už jako praxe, fenomén, zkušenost či obor. Muzea se tak budou muset stát dvojnásobným pláštěm a uchovávat jak umělecké předměty, tak i ideu umění. Katedry dějin umění budou přesunuty k archeologii. A co bude s „umělci“? V nedávno zaniklých socialistických společnostech si vytiskli vizitky se sebejistým označením své profese hned za jménem a telefonním číslem. V nedávno restrukturovaných kapitalistických společnostech jsou uvězněni v dialektické slepé uličce a pokoušejí se zachránit autonomii umění jako reflexivní, kritické praxe tím, že napadají muzeum, právě instituci uchováající iluzi, že umění existuje. Umělci jako společenská třída vyžadují sponzory: stát, soukromé mecenáše, korporace. Jejich produkty vstupují na trh prostřednictvím systému obchodníků a kritiků, kteří upravují jejich hodnotu, a jsou zprostředkovávány galeriemi, muzei a soukromými sbírkami. Umělci zkrátka se mohou rozhodnout odejít do podzemní, podobně jako svobodní zednáři v 18. století. Mohou se rozhodnout pracovat „esotericky“ a zároveň být zaměstnáni jako tvůrci vizuální kultury.

Jejich úkolem je udržet při životě kritický okamžik estetické zkušenosti. Práce nás kritiků je ho rozpoznat. Je to vůbec možné v novém interdisciplinárním poli vizuálních studií? A jak to udělat nejlépe? Jaká by byla *epistémé*, nebo teoretický rámec takového pole? V uplynulé dekádě jsme měli na Cornellu dvě schůze, kde se probíralo, zda vytvořit program vizuálních studií. V obou případech bylo naprosto jasné, že pouhá institucionalizace nemůže vytvořit dostatečný rámec, a debaty mezi nesourodou skupinou kunsthistoriků, antropologů, tvůrců počítačového designu, společenských historiků, odborníků na film, literaturu a architekturu nevedly ke vzniku programu. A přesto se vizuální kultura na kampusu usídlila. Postupně pronikla do mnoha tradičních disciplín, kde žije v prozatímní izolaci, zapouzdřená v teoretických bublinách. Psychoanalytická je největší, ale jsou tu i další. Mohli bychom vyjmenovat společný korpus textů, ty kanonické od Barthesa, Benjamina, Foucaulta, a také doplňkové texty celé řady současných autorů. Některá témata jsou klasická: reprodukce obrazu, společnost spektaklu, představy o Jiném, skopické režimy, simulakrum, fetiš, (mužský) pohled, oko-stroj. Ve vyhledávacích klíčových slovech v katalogu univerzitní knihovny Cornellu vypadne k heslu „vizuální kultura“ 202 odkazů. Máme zde mediatéku, filmový program, muzeum umění, centrum pro divadelní umění, dvě knihovny diapositivů a půl tuctu majetnický sřežených video-přehrávačů ve vlastnictví kateder. I když teoretické bubliny prasknou, zůstane nám tato infrastruktura technické reprodukce. Vizuální kultura, která kdysi byla na akademické půdě cizincem, dostala zelenou kartu a hodlá tu zůstat.

Němé filmy na začátku století daly vznik utopické představě o univerzálním jazyku obrazů, který může snadno přecházet politické i etnické hranice a dokáže spravit Babylonskou věž. Akční filmy a MTV na konci století uskutečnily tuto myšlenku v sekularizované, instrumentalizované podobě, utvářejíce přitom subjekty pro další stadium globálního kapitalismu. Takto se vizuální kultura stává věcí společenských věd. „Obrazy v mysli motivují vůli“, napsal Benjamin s odkazem na politickou moc obrazů nárokovanou surrealismem. Ale jeho slova mohou být mottem stejně tak i pro reklamní průmysl, produk-

tový sponzoring a politické kampaně, zatímco svoboda uměleckého vyjádření se dnes obhájí formálními důvody, které zdůrazňují virtualitu zobrazování. Tvrdí se, že umělecké obrazy nemají vůbec vliv na oblast skutků.

Kritická analýza obrazu jako společenského objektu je potřeba naléhavěji než univerzitní program, který by legitimizoval jeho „kulturu“. Musíme umět číst obrazy emblematicky a symptomaticky, ve vztahu k nejdůležitějším otázkám společenského života. To znamená, že jsou potřeba kritické teorie, takové, které jsou samy vizuální, které spíše ukazují, než aby promlouvaly. Takovéto konceptuální konstelace přesvědčují svou schopností osvětlit svět, odhalují jevy, které byly dříve jen matně vnímány, a dávají je k dispozici kritické reflexi. Nechápu popis „antropologických“ a „sociohistorických“ modelů jako antitetické póly tohoto historického projektu. Jakákoliv smysluplná interpretace potřebuje obojí. Musí přinést společensko-historický a biografický příběh počátků, který nám předmět odcizí a ukáže nám, že jeho pravda není přímo přístupná (prehistorie objektu), a příběh zadržené akce (jeho po-historie), která se vyrovnává s pomocí objektu v horizontu našich otázek.

I když je internet tématem a médiem nových kurzů digitální kultury, každého, kdo kdy na internetu byl, zarazí, jak neuvěřitelně vizuálně chudá může být webová stránka. Kybernetická čísla reprodukují pohyblivý obraz trhavě a statický obraz bez kouzla. Možnost, že obrazovky počítače nahradí televizní obrazovky, může být zajímavá pro akcionáře telefonních společností, ale neotřese světem vizuálního obrazu. Estetická zkušenost (smyslová zkušenost) není redukovatelná na informaci. Je to staromilské tvrzení? Éra obrazů, které byly více než informací, je možná už za námi. Možná diskuse o vizuální kultuře jako oboru přišly příliš pozdě. Jen z nostalgie bojkotujeme videopůjčovny a trváme na tom, že film je třeba vidět na velkém plátně kina.

Producenty vizuální kultury zítřka jsou kameramani, střihači filmu a videa, plánovači měst, scénografové rockových hvězd, zaměstnanci cestovních kanceláří, marketingoví a političtí konzultanti, televizní producenti, designéři zboží, grafici, plastičtí chirurgové. Jsou to studenti, kteří dnes sedí v našich učebnách. Co vlastně potřebují vědět? Co se získá, a kdo to získá, vytvořením programu vizuálních studií?

(Katedra vládních studií, Cornell University)

Jonathan Crary

Je nesporné, že se slova „vidění“ či „vizuálně“ objevují v titulech některých textů, které jsem napsal, a kurzů, které jsem učil. Nicméně stále častěji jsou to pojmy, které mne zneklidňují, když je slyším používat v kontextu rozšiřujícího se vizuálního průmyslu konferencí, publikací a nabídky akademických míst. Kromě jiného jsem se ve své práci snažil trvat na tom, že historické problémy vidění jsou odlišné od historie reprezentativních artefaktů. Nehledě na to, jak často se zdá, že se překrývají, jsou výrazně rozdílnými projekty. Proto mne moc nezajímají vizuální studia, pokud jsou jen rozšířením nebo aktualizací tradičních kategorií obrazovosti, pokud jen vymezují jako pole výzkumu nějakou novou „samoobsluhu“ současných mediálních produktů a předmětů masové kultury. Nevím, zda se to vlastně někde děje, ale určitě je snadné si to představit. Jsme

neustále v pokušení udržet fikci kontinuálního historického prostoru, ve kterém očekáváme, že všechny obrazy mají nějaké primární vizuální hodnoty. To nám zpětně dovolu- je (byť někdy skrytě) uchovat nezúčastněného a kontemplativního pozorovatele a obvyk- lý chod věcí.

Možná důležitější je, že bych byl skeptický k jakémukoliv počínu, který staví vidění do pozice, v níž se stává autonomním a sebeospravedlňujícím problémem. Jako někteří dal- ší respondenti této ankety, i já se pokoušel ukázat, že vidění nelze nikdy oddělit od šir- ších historických otázek konstrukce subjektivity. Především v modernitě 20. století je vidění pouze jednou vrstvou prostoru, který může být utvářen nebo ovládán celým spek- trem vnějších institucí a technik, a také je jen jednou součástí instance, schopné vytvá- řet nové formy, intenzity a strategie žití. Proto je na scestí jakýkoliv kritický podnik no- vého akademického okrsku (nehledě na jeho název), který privilejuje kategorii vizuality, pokud není neúnavně kritický k samotným procesům specializace, oddělování, abstra- hování, které umožnily pojmu vizuality stát se dnes intelektuálně dostupným koncep- tem. Mnohé z toho, co zdánlivě vytváří pole vizuálna, je *účinkem* jiných typů sil a mo- cenských vztahů.

Pokud nedávno vznikla vizuální studia, je to částečně díky selhání některých přetrváva- jících předpokladů o statusu diváka. Jako mnoho podoborů humanitních věd, i disciplí- na vystavěná okolo ideje pohledu nabývá praktické existence v okamžiku rozpadu a roz- ptylu jejího domnělého předmětu. Tento obrat nelze oplakávat ani oslavovat, ale je přesto nutný pro pochopení podmínek, které tento posun způsobily. Ke zklamání někte- rých (a k zmatku těch, které nudí typografická kultura) by analýza těchto podmínek ne- zahrnula zkoumání počítačové grafiky, virtuální reality a dalších současných technolo- gických produktů. Spíše by byla z velké části zkoumáním bezbarvých, nevizuálních diskursivních a systémových formací a jejich historických mutací.

(Katedra dějin umění, Columbia University)

Tom Gunning

Hlavní obavy obsažené v tomto souboru otázek se točí okolo pozice, kterou nové pole vi- zuálních studií může zaujmout v akademickém světě. Není jasné, zda toto zacílení vy- chází z obavy o způsob výuky, o možná pracovní místa nebo z kritiky motivace institucí skryté za zdánlivě spontánními intelektuálními proudy. Jako historik věřím, že ta posled- ní obava bývá vždy důležitá, a jako akademik uznávám, že první dvě jsou nevyhnutelné a těžko od sebe oddělitelné. Nicméně také myslím, že nejsou příliš zajímavé. Jistěže se akademická politika odvíjí od různých motivů – od disciplinárna ve foucaultovském smyslu až po kolíkování hřišť známých jako akademické disciplíny. Jako někdo, koho akademická půda živí, mohu pouze říci, že přistupuji k oběma podezřavě a s (možná se- beklamnou) vírou, že mohu odhalit díry v systému, které unikají proklamovaným cílům, jimiž jsou reprodukce zavedených mocenských vztahů nebo okořenění akademické na- bídky zdáním novinek.

Není pochyb, že kterékoliv paradigma či obor studia může posloužit potřebám „dalšího stadia globalizového kapitalismu“. Nicméně víra, že paradigma typu vizuálních studií

může jednoduše vyrábět poslušné subjekty, nás vrací k nejpochybnějším modelům všemocných ideologických aparátů, v nichž je jedinou možností subjektu zůstat v bezmocném poddanství plně uvědomělému a konspiračnímu systému, který si jej podrobuje. Ve filmových studiích pak nespokojenost a rozpaky filmových teoretiků sedmdesátých let nad vizuální fascinací médiem filmu daly vzniknout modelu, ve kterém paleta vizuálních nástrojů mohla sloužit jen k podvodu, iluzi a fantasmatickému uspokojení. A i když tento model umožňoval skvělý vhled do jedné možné metapsychologie diváka, zároveň vymazal ze střetu s vizuální kulturou hru historie, genderu, rasy, stejně jako čistě hravé chování vizuální slasti (která není jen léčkou k okouzlení diváka). Historický přístup k místu filmu ve vizuální kultuře ale neumožnil nové generaci akademiků objevit ani tak blahodárnou sféru vizuálního požitku, jako spíše rozmanité hřiště, ve kterém spory o moc zahrnují mnoho zájmů, jejichž nástrahy, tyranie a hrozby na sebe vzájemně působí s osvobodováním, utopickými možnostmi a dobrodružstvím percepce. Jinými slovy, historický a politický přístup k vizuálním studiím (alespoň z perspektivy filmových studií) se odklání od identifikace forem útisku v kontextu jednotlivých médií nebo dokonce širších praxí (jako jsou vizuální narativy ve filmu, televizi a fotografii), a sleduje formy útluhu a osvobodování ve skutečných praxích a situacích, ve kterých se tato média nebo praxe rozvíjely, včetně transformativních potenciálů aktivní divácké recepce.

Proto si myslím, že se vizuální studia či kultura nemohou odklonit od specifických narativů zápasících sil a transformací, které dovoluje historický přístup. Ani si nemyslím, že se mohou zbavit pojmů textu a kontextu, tedy pokud se nestaly zkonstatělymi koncepty implikujícími stereotypní postupy a metody. Pokud je text chápán jako místo zápasu, rozumí se mu v rámci institucí, které ho vytvářejí a v sobě obsáhnou, a recepčních aktů, které jej interpretují a užívají, potom zůstává oblastí, ve které se může složitost vizuální kultury nejlépe rozvinout. Přestože antropologické metody a pojmy kultury, které narušují hranice mezi každodenními strukturami zkušenosti a estetickými oblastmi, mohou být v tomto úvodu extrémně užitečné, uchovávám si nedůvěru k mocenským vztahům a zkonkrétněním možným v etnografickém pojetí výzkumu, stejně jako k velkým narativům tradičních historických metod. Tato podezřavost je samozřejmě zásadní pro mnohé současné antropologické revize, takže by bylo třeba vztah vizuálních studií k antropologii upřesnit a říci, které antropologické modely se zde míní. Nicméně si nemyslím, že vizuální studia mají popřít vztah k historickým a textuálně založeným výzkumům.

I když je nutné vždy přistupovat k novotám v akademické sféře s podezřením (kdo z takových inovací těží v daných mocenských strukturách?), věřím, že toto nové paradigma přináší možnost obnovy a transformace. Jeho významné možnosti leží podle mne především v tom, že otevírá pro bádání spektrum jevů, které dříve propadaly mezerami mezi disciplinami. A i když věřím, že pole vizuálních studií je relevantní pro více historických období, má vlastní práce o pozdním 19. a 20. století mi odhalila jeho zásadní roli pro chápání proměn v politice, estetice a každodenním životě v posledních dvou stoletích. Toto období zahrnuje vzájemná působení nových forem neverbální (nebo spíše *primárně* neverbální) rétoriky, které v moderní éře získaly na významu, především díky propojení mechanické reprodukce, technologicky asistované percepce i komunikace a rozšíření spotřebitelské základny, kterými se vyznačuje masová kultura.

Vizuální studia by se tak měla stát více než jen interdisciplinární křížovatkou. Předpo-

klad oddělenosti metod estetické, společenské a politické analýzy, vysokého umění a populární kultury a hranic mezi médii je silně zpochybněný výzkumem širokého spektra způsobů a technik vizuálního oslovování, které nacházíme v posledních dvou stoletích. I když netvrdím, že v celé šíři médií a kontextů můžeme objevit řadu jednotných epistem, myslím si, že vizuální studia nám dovolují sledovat vztahy předtím utajené nebo opomíjené. Například sledování použití barvy na přelomu minulého století, kdy se stávala součástí širší konzumní kultury v reklamě, raných filmech, knižních ilustracích, kolorovaných fotografiích, komiksech, spotřebitelských obalech, módě, stylu a technologii osvětlení, stejně jako v tradičním umění architektury, designu, malby, by odhalilo mnohé o různých účelech uspořádání senzuální zkušenosti v tomto období.

Nakonec se obávám, že největším omezením, které si mohou vizuální studia sama způsobit, by bylo trvat na oddělení smyslů. Velmi obvyklá teze, že moderní éra podléhá hegemonii vizuální, byla podle mého názoru historicky jen výjimečně zkoumána. Technologický záznam a šíření zvuku v pozdněmoderní době sehrály nejen obrovskou roli při přeměně zkušenosti, ale také často předcházely a modelovaly vizuální zkušenost (např. Edisonův první návrh na vynález pohyblivých obrazů oznamoval, že pracuje na vynálezu, které přinese oku totéž, co jeho předchozí vynález, fonograf, přinesl uchu). Pokud je obroda příslibená vizuálními studii odvozena z možnosti rozbít umělé akademické bariéry, musíme se mít na pozoru před vztyčením nových. Pole založené na širokém kulturním a historickém popisu přeměny zkušenosti může obrodit diskusi o estetice, politice i teorii a přesáhnout pouhé přesuny názvů a lidí (a finančních zdrojů!) v akademických institucích.

(Katedra rozhlasu, televize a filmu, Northwestern University)

Michael Ann Holly

*Četba je rétorický akt v široké kulturní diskusi,
je to otázka zaujmutí pozice.²⁾*

Tesaný tympanon poutního kostela v Conques z 11. století přesvědčeně dělí svět na dvě půlky. Za strohou ikonou Krista posazeného v mandorle obklopené gloriolou mraků (konvence, jež naznačuje jeho vydělení jak z času smrtelníků, tak i z geografického místa), se Boží království schematicky štěpí na nebe a peklo. Kristus-soudce zvedá pravou ruku a žehná baculatým světcům převážně mužského pohlaví, kteří si pohodlně hoví po dvojicích pod spořádanými klenbami nebe (tváří se trochu znuděně a dost sebejistě); a zároveň ukazuje níže levou rukou, aby určil strašlivý osud zatracených. V divoké karkofonii utrpení jsou postavy obou pohlaví a všech stavů požírány zaživa nenasytnými monstry, uvrženy v oheň i vytrhávány z plamenů pekelných a svazovány demony tak fantastickými, že je nakonec shledáme mnohem pozoruhodnějšími než jejich spokojené kolegy na druhé straně.

2) Frank L e n t r i c c h i a – Thomas M c L a u g h l i n (eds.), *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: Chicago University Press 1990.

Tento průměr může být v méně apokalyptickém kontextu použit pro zobrazení toho, jak se oddělily pojmy „dějiny umění“ a „vizuální kultura“, když si vymezovaly svá sémantická území vůči auře uměleckého díla na konci tohoto milénia. Samozřejmě zde situaci neodpustitelně nadsazují, a nejde jen o upřednostnění módní kulturní kritiky před starými dobrými dějinami umění. Kdyby nebylo empirických studií ikonografie, stylu, místa původu a všech dalších standardních kunsthistorických výzkumných protokolů, interpretační cvičení vytvářená paletou kritických perspektiv (jejich litanie je známá tak důvěrně jako katechismus: gender studies, marxismus, sémiotika, dekonstrukce, nový historismus atd.) by měla velmi málo solidních historických informací, se kterými by mohla pracovat. Ale to, co nás zneklidňuje, je právě evidentní jistota požehnaných chlapků v nebi, což je jako říci, že dělba mezi těmito dvěma sférami je stejně tak výsledkem různých intelektuálních postojů, jako je sporným místem ke studiu. Jejich sousedský poklid jako by naznačoval, že jakmile je něčeho dosaženo (datace, sepsání monografie, zařazení ztraceného díla velkého mistra, vyřešení ikonografické hádanky), práce vizuální analýzy dosáhla určité profesní apoteózy. A aby to dokázali, stačí „jim“ (jistě, nadsazená abstrakce) jen ukázat k alternativě na druhé straně. Chaos a roztržštěnost současných přístupů (nazývejme je „nové“ dějiny umění, kritická teorie, studia vizuální kultury či jakkoliv jinak) si tyto svaté duše mohou dovolit kritizovat.

Rád bych se zde vymezil vůči tvrzení, že uzavření významů přináší větší uspokojení než jejich otevření až do zmatku. Paradoxně si ani nemyslím, že by si to mysleli kanonizovaní „géniové“ oboru (Panofsky, Riegel, Warburg, Dvořák, Wölfflin a mnozí další), od nichž ti blahorečení odvozují svou epistemologickou linii. A mohli bychom pro to jistě najít v mnoha jejich jasně teoretických esejích důkazy (a připouštím, že i mnoho slov dokazujících opak), ale právě odtud energie dějin umění jako širokého pole intelektuálního bádání vycházela. Všichni ti lidé od *Kunsthissenschaft* pracovali s principy interpretace, ať už v jakékoliv míře, a nikdy nepovažovali teoretizování za něco nepodstatného pro studium umění jako takového. Nikdy nestačilo jen věci objevit, právě nutnost historický materiál vzít a zasadit ho do určitého interpretačního, kritického rámce učinila tuto disciplínu před dávnými časy přitažlivou pro učence širokého spektra oborů.

Všichni historici umění musí uznat, že až donedávna byla vizuální teorie vytvářena spíše lidmi mimo obor. Na jméně vlastně nic není, ale nazvat tuto rozháranou poststrukturalistickou pozornost věnovanou vizuální reprezentaci spíše studiem vizuální kultury, než že bychom ji usadili pod rubriku dějin umění, dává alespoň potenciál navrátit obrázy na živé epistemologické dějiště, kde debaty na konci 19. století začaly.

Co studia vizuální kultury studují? Ne objekty, ale subjekty – subjekty lapené v hromadě kulturních významů. V ideálním světě by měli kritici cestu skrze tento zmatek jasně vyznačit: Co chtějí vědět a proč? Jako hadovitý vzor na stránce s koberečným dekorem ve středověké knížce evangelií se výzkumné linie překrývají a křížují jedna druhou. Hypotézy jsou zkušební, závěry nejsou nikdy víc než provizorní. Jakýkoliv ucelující metanarativ, který dokáže vysvětlit všechn materiál, je přijímán s velkým podezřením, především proto, že byl vysloven z určité (to znamená, že nutně ideologické) pozice. A samo „umělecké dílo“ (samozřejmě šíře toho, co se za něj počítá, se enormně rozšířila k jakékoliv vizuální reprezentaci) má stejně velkou roli v produkci a cirkulaci významů jako kritik či historik, který se je snaží donutit mluvit.

Snažím se tím říct, že existuje způsob, jak dát „statickému“ umění (nejen například fotografii 19. století, nalezenému objektu ze století dvacátého, ale také barokní malbě nebo řekneme sovětu z egyptské hrobky) důležitost tím, že je vystavíme stále novým otázkám po jeho motivech, tvůrčích, zamýšleném publiku, jeho podílu na mocenských strukturách atd. Vystavit je v muzeu jako mistrovské dílo, zařadit je historicky nebo uzavřít a zpečetit jeho význam rozluštěním ikonografie neznamená je pobídnout, aby i v současnosti nadále vytvářelo významy, nebo pobídnout nás kritiky, abychom jeho významy uváděli v pochybnost. Zkrátka musíme uchovat chaos současné teorie, jak to vyjádřil Jonathan Culler, pokud je naším cílem vytvářet nové vědění, a ne se jen věnovat reprodukci starých vědomostí, tedy zprostředkování určitého hegemonického kulturního dědictví.³⁾ Jak upozornil Michel Serres, psaní dějin není historie; není to ani celek, ani vše, co zbylo z minulosti. Pojem „kultury“ naopak, i ve smyslu používaném v 19. století Burekhardtem, Hegelem a dalšími, nabízí konceptuální prostor pro mapování konfliktu, zápasu, zmatku. Dějiny umění nás tradičně nutily přemýšlet v rámci lineárního času, protože čas, jako klenba nebeská, jako by nám nabízel jistotu úpravné a harmonické estetiky. Zobrazení minulého času naopak skrze chaos přerývaných a soupeřících míst nám dává možnost tuto jistotu podkopat.⁴⁾

My, co studujeme vizuální reprezentace – pokud máme nadále vymýšlet nové a znepokojující otázky, a ne jen mlčky reprodukovat kanonizované vědomosti – potřebujeme právě nyní neuspořádanost konfliktních míst a vzpouru neznámého, i když výsledné intelektuální hádky někdy připomínají peklo.

(Ph.D. program *Vizuální a kulturní studia*, Katedra umění a dějin umění,
University of Rochester)

Martin Jay: Vizuální kultura a její nestálost

Kultura, jak zdůraznil Raymond Williams v *Keywords*, je „jedno ze dvou či tří nejkomplicovanějších slov v angličtině“. A stalo se jedním z nejspornějších, když metastatická expanze „kulturních studií“ přibližně za minulou dekádu zahltala jeden obor humanitních a sociálních věd po druhém. I když můžeme stále tu a tam rozpoznat pozůstatky jeho kdysi elitních konotací, konvenčně označovaných za „arnoldovské“, byt jsou zřejmé již v 18. století v německé obraně *Kultur* proti francouzskému a anglickému *Zivilization*, tuto novou mánii formuje antropologičtější použití „kultury“ jako „celého způsobu života“. Společně se „subkulturou“ a „multikulturním“ se „kultura“ stala jedním z nejmagičtějších pojmů naší doby a zaplnila mezeru zanechanou po teorii, která od osmdesátých let začala mít stále horší pověst.

Bylo jen otázkou času, kdy se obory spojené s vizuální zkušeností přidají k tomuto nadšení, kdy se dějiny umění, filmová studia, dějiny architektury a fotografie a dokonce

3) Jonathan Culler, *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*. Norman, Okla.: University of Oklahoma Press 1988, s. 36–37.

4) Michel Serres, *Hermes: Literature, Science, Philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1982, s. xiii–xiv.

i vznikající studia virtuální reality zařadí pod zastřešující rubriku „vizuální kultury“. Proponenti vizuální kultury šli za „rétoriku obrazů“, kterou W. J. T. Mitchell jen před pár lety nazval „ikonologií“, a rozšířili její záběr tak, aby zahrнула všechny projevy optické zkušenosti, všechny varianty vizuální praxe.

Z určitého pohledu, tedy z pohledu strážců tradičních pojetí vizuální gramotnosti a čistoty estetična, je tato změna plná nebezpečí. Větelcům bez uceleného vzdělání v analýze a interpretaci obrazů bylo umožněno vyjádřit se k fungování „pohledu“, „spektáklů“, „dohledu“, „skopických režimů“ apod. Jakmile radostně přijali antropologickou premisu, že kulturní význam může sídlit kdekoliv, zrušili hierarchické rozdíly, prosazovali vizuální verzi promiskuitní intertextuality a vysmívali se prosazování hodnot, které formovaly „kulturu“, dokud byla elitním pojmem. Následující Foucaulta, Bourdieuho a nové historiky se pokoušeli odhalit spoluvinu moci a obrazů, a naopak sondaovali způsoby, jak může vizuální zkušenost odporovat, přesáhnout a napadat *status quo*.

Vše, co se může otisknout na sítnici, se zdá být snadnou kořistí pro nové paradigma, které se pyšní svojí demokratickou inkluzivitou. Dokonce i neretinální „optické podvědomí“ je teď přístupné zkoumání. Navíc s dostupností toho, co bylo nazváno „kulturním materialismem“, legitimizujícím zkoumání technologií a institucí produkujících a šířících obrazy a umožňujících jejich konzumpci, je jakákoliv prestiž dříve přisouzená interpretaci a porozumění určitému privilegovanému kánonu obrazů téměř úplně vyčerpána. Anebo pokud se udržela, je to často v kontextu parodické rekontextualizace, která se vysmívá tradičním pojmům „vysokého“ a „nízkého“. Ve filmových studiih stejná dynamika zapříčinila, že se „filmický fakt“, vypůjčíme-li si termín Gilberta Cohen-Séata pro to, co se objeví na plátně, zahrnul do „kinematografického faktu“, který obsahuje celý ideologický „aparát“ okolo.

Není překvapivé, že tak drastický útok vyvolal odpor, především u těch, jejichž kvalifikace se zdá méně hodnotnější než dříve. K podobné reakci došlo v oborech zabývajících se textem, když se v nich hlučně drala do popředí kulturní studia. Často bylo slyšet argument, že jazyková specifická různých literatur je opomenuta, když se nehledě na kontext nebo období používá paradoxně univerzální metoda kulturní analýzy (řekněme strukturalismus, sémiotika, lacanovská psychoanalýza nebo dekonstrukce). „Literatura v překladu“ byla pochybným modelem pro zvýšení počtu studentů nabídkou obecně kulturních kurzů, namísto toho, aby se přednášky zabývaly originálními texty jedné tradice. Podobně v muzikologii se ti, kdo byli věrní strukturální analýze vnitřního fungování hudby jako autonomního umění, pokoušeli zadržet její postupující zařazení do mnohem širšího kontextu, definovaného v etnomuzikologických pojmech či rámcem populární hudby, který nevyžadoval buď žádné, nebo jen malé hudební vzdělání. Bitva o titulování oper mobilizuje podobné obavy.

Dřívější varování Gombricha a dalších badatelů před údajně „hegelíanskou“ vírou v soudržný *Zeitgeist* věrně odrážený obrazy ožilo v dějinách umění u těch, kdo jsou ve střehu před rozpuštěním svých oboru do kulturních studií. Tvrdí, že způsoby, kterými obrazy, především ty záměrně vytvářené ve službě nějakého estetického ideálu, vyjadřují významy, nemohou být tak jednoduše redukovány na způsoby, kterými vytvářejí významy texty nebo jiné kulturní praxe. Ohroženo je neredukovatelné „vizuálně“ vizuální kultury, jehož původní zdroj může být stejně tak somatický a perceptuální jako kulturní,

stejně jako hrozí zánik specifčnosti estetická samotného. Antropologický koncept kultury, jak se také někteří bojí, přináší lhostejnost k historické změně a raději všude odhaluje ten samý soubor označujících mechanismů, nehlédě na kontext, podobně jako strukturalismus v době svého rozkvětu hledal univerzální vzorce napříč mnoha různými předěly. Stejně jako v jiných disciplínách, například v historii, kde obnovené volání po „návratu k zájmům státu“ vybízí k upřednostňování politiky namísto kultury, je odpor k „imperialismu“ konceptu kultury nyní přítomný i ve vizuální studii.

Jako jeden z přiznaných vetřelců, který zabloudil do nového teritoria a nachází se v nečekané pozici toho, kdo je tázán a u koho se očekává názor na vizuální fenomény, o kterých by raději měl skromně mlčet, uznávám sílu obou pozic. Ačkoli bych nebyl požádán o účast na této debatě, pokud by expanze vizuálních studií nedovolila zahrnout v ní historiky idejí se zájmem o diskursy vizuality, dlouho již odmítám pseudopopulistickou nivelaci všech kulturních hodnot, která v mojí disciplíně hrozí nahradit dějiny idejí dějinami široce chápaného významu. Je něco znepokojivého na hnutí, které údajně respektuje kulturní rozdíly a přitom zahlazuje všechny difference specifické kultury, pokud s sebou nesou hierarchie hodnot. Je také něco nepřesvědčivého na předpokladu, že kultury mohou být odděleny a studovány jako jednoznačné, zcela imanentní entity, bez přesahu k jiným kulturám či svým vlastním vnitřním rozporům. Nemusím být typickým teoretikem systémů, abych uznal, že kulturní systémy, stejně jako všechny ostatní, mají své vlastní okamžiky slepoty, vlastní vnitřní transcendence, které prorážejí jejich hranice a narušují jejich soběstačnost. Ať už je nazýváme „společnost“, „příroda“, „tělo“, „psyché“ nebo nějakým jiným protikladným termínem, jakýkoliv koncept kultury potřebuje svoji negaci, aby jí dal význam. Uznání této nutnosti nám dovolí předejít předpokladu, že „vše je jen kultura“.

A přesto je tu jeden poslední činitel, který znemožňuje návrat k *statu quo* před nástupem kulturních studií. Není už možné defenzivně lpět na víře v neredukovatelnou specifčnost vizuálního umění, které dějiny umění tradičně studovaly v izolaci od jeho širšího kontextu. Protože zevnitř toho, co se ve 20. století samo nazývalo uměním, vzešel imperativ zpochybňovat vlastní esencialitu a smazávat své předpokládané hranice. Hojně zmiňovaná krize instituce umění, postihující vše od uměleckých předmětů k muzeím a politice uměleckého trhu, znamená, že tlak na rozpuštění dějin umění ve vizuální kultuře je stejně tak vnitřní jako vnější, vychází ze změn v rámci „umění“ samotného a není jen výsledkem přebírání kulturních modelů z jiných disciplín. Jednoduše řečeno, už se nelze vrátit k dřívějšímu rozdělení mezi vizuálním objektem a kontextem, protože už přestalo určovat a vymezovat předmět zkoumání v samotných dějinách umění. A ti, co cítí nutkání sáhnout po svém revolveru, kdykoliv slyší pojem „vizuální kultura“, přijdou na to, že díky tomu mohou střílet jen do prázdna. Jakkoli nepřesný a neadekvátní antropologický pojem vizuální kultury může být, určitě s námi zůstane.

(Katedra historie, University of California, Berkeley)

David N. Rodowick: Paradoxy vizuálna

Touto anketou *Octoberu* se vinou dva odlišné, i když propojené názory. Jednak jakákoliv odpověď uznává za objektivní fakt, že se objevila nová oblast zkoumání – vizuální studia. Na druhé straně, nehledě na různé pozitivní, negativní či ambivalentní odpovědi, každá z nich předpokládá, že si tento vznik žádá doprovodnou kritiku dlouhodobých pojetí disciplinárnosti v umění a dějinách umění.

I já zastávám tuto pozici. Nicméně shledávám nejproduktivnějším uvažovat o vizualitě jako paradoxním konceptu. Tak je kritika disciplinárnosti implikovaná ve vzniku vizuálních studií, ať už jsou definována jakkoliv, založena na dvou divergentních sériích otázek, které v současném okamžiku mohou být ve své zacyklenosti docela produktivní. Tyto otázky můžeme shrnout následovně:

Rozpadají se staré disciplíny proto, že nedokázaly konceptualizovat nové fenomény? Pak vizuální studia reagují na vzrůstající vizualitu současné kultury, neustále sílící moc a šíření vizuálna živene vznikem takzvaných nových médií, elektronických a digitálních interaktivních umění.

Anebo je disciplinárnost podezřelá díky vnitřnímu kritickému a filosofickému tlaku? Obory se snaží vytvořit intelektuální impéria a udržet jejich hranice prosazením sebe-identity svých předmětů (malby, literatury, hudby, architektury, filmu) a znalostí, které se k nim váží. Jak Derrida, tak Foucault přesvědčivě kritizují fundacionalismus, který vytváří režimy vědění založené na sebe-identitě a předpokládané vnitřní koherenci autorů, pojmů (znak, systém, subjekt, nevědomí, obraz) nebo oblastí (historie, filosofie, věda, umění). Tvrdím také, že nová „figurální“ média se zařazují do estetických kategorií sebe-identity nesnadno, a tak mohou podnítit kritiku disciplín, které se je snaží přimnout za svůj předmět.

Ve hře jsou také mocné politické a ekonomické síly. Univerzity mají stále menší zdroje, a tak méně pedagogů učí více předmětů, jsou nuceni k menší specializaci a k větší improvizaci v nových oblastech. Interdisciplinarita má svoji temnou stránku: vedení univerzit může podporovat rozvoj oblastí, jako jsou vizuální studia, proto, aby snížilo a relokovalo náklady a zároveň omezilo velikost a vliv kateder.

Všechny tyto faktory jsou bezpochyby v současné době relevantní. Proto začínám opatrně. Mnozí velmi novátorští vědci a administrátoři se pohybují na tenkém ledě. Interdisciplinarita nejintenzivněji vzniká tam, kde jsou instituční struktury a filosofické pozice v pohybu. V šedesátých a raných sedmdesátých letech, v době ekonomické expanze, instituční síly podporovaly novátorské programy, jako byla ženská, filmová či africká studia. Nynější interdisciplinární inovace jsou motivovány naopak stále větším nedostatkem fondů. Prvním paradoxem vizuálních studií může klidně být to, že jejich kreativní interdisciplinarita je nejisté založená na nedostatku.

Tento problém bude pronásledovat různé interdisciplinární programy ještě nějakou dobu. Nicméně chci dát tuto historickou opatrnost stranou a podívat se hlouběji na filosofické paradoxy vyvolané myšlenkou vizuálních studií. Na University of Rochester nabízíme Ph.D. program Vizuální a kulturní studia. Náš program, jako mnoho jiných, drží pohromadě díky konsensu uznávajícímu společné rysy vizuálních médií (malby, sochařství, fotografie, filmu, videa, nových médií) a kritických teorií, které je provázejí.

Ale co se stane, pokud se vzdáme našeho běžného pojetí vizuality? Co když už nadále nezaručíme pojetí vizuality vnitřní soudržnost, protože ji vystavíme filosofické a genealogické kritice?

Derrida, stejně jako jiní, ukázal, že sebe-identita pojmu může být ustavena a udržována pouze logikou protikladu a hierarchie. Předpoklad koherentního vizuálního je produktem dlouhé filosofické tradice, která odděluje diskursivní a vizuální umění. Lessing ve svém *Laokoónu* kodifikoval konceptuální odlišení vizuálního od poetického či literárního. Platnost tohoto dělení, široce přijatého od 18. století, zůstává nezmenšená i přes různé vlivné umělecké a filosofické výzvy. Lessing tvrdil, že žádný estetický soud není platný, aniž bychom přesně vymezili hranice mezi uměními založenými na posloupnosti a uměními založenými na simultánnosti. Jinými slovy, Lessing prosazoval přesné oddělení časových a prostorových umění. Od tohoto okamžiku se filosofická definice estetická stala otázkou diferenciací médií prostřednictvím kritéria sebe-identity a jejich následným seřazením podle hierarchií hodnoty. Díky Kantovi, Hegelovi a dalším ta nejčasovější a nejnemateriálnější umění jako lyrická poezie dosáhla nejvyšší pozice, protože se předpokládalo, že jsou nejspirituálnější, tedy nejbližší nemateriálnosti a časovosti myšlení. Je to logocentrická předpojatost, protože ani vytištěná poezie nijak nedevalvovala předpokládanou ekvivalenci řeči a myšlenky, ani nevyžadovala, aby bylo s „textem“ nakládáno jako s prostorovým či figurativním fenoménem. Naopak čím materiálnější a „přízemnější“ umění, tím se řadí v tomto schématu níže. Simultánnost jako „prostorový“ výraz implikuje, že tloušťka hmoty (pigmentů, země, kamenu, těl) vzdoruje a zpomaluje jak expresi, tak i myšlení. Idea estetická ve filosofii 18. a 19. století tak předpokládala rozdíl mezi percepcí a myšlením ve vztahu k hmotě a substanci. Myšlení, nebo „hra idejí“ v Kantově podání, se zpomaluje a zahušťuje, pokud je vyjádřena rukou a vstřebávána okem. Ale vznese se bez tíže, pokud je uvolněna dechem a vchází do ucha. Idea referencie nebo pojmenování se také rozehrává ve dvou směrech. Prostorová či vizuální umění vytrhují vjemy z hmoty a ze stejného důvodu bývají oceňována (či odmítána) pro svou podobu s fyzickými objekty nebo událostmi, které je inspirovaly. Lingvistická či časová umění odvozují svou hodnotu z abstrakce a nemateriálnosti, kterou sdílejí s čistou aktivitou ducha či myšlení.

Nejpozději od konce 18. století tak idea estetická stála na protikladu mezi lingvistickými a výtvarnými uměními. Vizualita nebo vizuální umění jsou zde definovány jako oživení myšlenky v hmotě, a to slastné, i když ne nutně žádoucí. To také představuje simultánnost pro Lessinga a filosofickou tradici, která jej následuje. Znak drží pohromadě prostorově, a tak se stává „vizuálním“ znakem, a to pouze mocí hrubých a nepoddajných vlastností hmoty, ze kterých musí být smysl vydobyt stejně tak silou jako dovedností. Vizuální umělec pracuje, básník létá.

Vznik filmu jako „nového“ média, nyní ale již sto let starého, toto filosofické schéma zmátl, i když jej ničím úspěšně nenahradil. V myslích většiny lidí zůstává film „vizuálním“ médiem. A ve velké míře film stále ještě brání svou estetickou hodnotu tím, že se přidává k dalším vizuálním uměním a prosazuje svou sebe-identitu jako médium vytvářející obrazy. Přesto velký paradox filmu ve vztahu ke konceptuálním kategoriím estetiky 18. a 19. století spočívá v tom, že je to zároveň časové a „nemateriální“, stejně jako prostorové médium. Hybridní podstata filmové exprese, která kombinuje pohybující se

fotografické obrázky, zvuky, hudbu, stejně jako mluvu a písmo, inspirovala jak zastánce, tak odpůrce filmu. Pro zastánce filmu, především v desátých a dvacátých letech, film představoval velkou hegelíanskou syntézu, vrchol všech umění. Na druhé straně, z konzervativního úhlu pohledu film nikdy nemůže být umění, protože je to právě bastardní médium, které nikdy spokojeně nezakotví ve filosofické historii estetična. Tyto problémy jsou aktivovány vznikem a šířením digitálních médií. Digitální média dále matou estetické pojmy, protože jsou nehmotná, a nejsou tedy snadno identifikovatelná jako objekty. Základem vši „repräsentace“ je virtualita: matematické abstrakce, které činí všechny znaky rovnocennými, nehledě na jejich výstupní médium.

Vizualita jako koncept je místo obývané paradoxem. Na současných vizuálních studiích mne nejvíce nezajímá ani předpokládaná odlišnost médií, ani kulturní etnografie diváků. Má trvalá pochybnost, se kterou chci k vizuálním a kulturním studiím přistupovat, souvisí spíše s filosofickým problémem, s vytvářením a kritikou pojmů implicitně vznikajících při historickém vzniku nových médií. Nová média podle mne inspirují vizuální studia implicitní filosofickou konfrontací. Film a elektronická umění jsou výsledkem konceptů, které nemohou být uznány estetickým systémem, a ani by neměly být, jsou v tomto směru *napřed* před filosofií.

Vizuální studia jsou pro mne tedy založena na uznání toho, že nová média vyžadují dekonstrukci konceptů jak vizuality a diskursivity, tak i filosofické tradice, z níž se odvozují. Tato pozice vyžaduje genealogickou kritiku estetična a pozitivní zkoumání pojmů vytvořených či naznačených novými médii, které jsem prozatímne označil termíny „figurální“ a „audiovizuální kultura“.⁵⁾ Naše éra už není érou obrazů nebo znaků. Je spíše definována simulakry v deleuzeovském smyslu: paradoxními sériemi, v nichž pojmy modelu a kopie, stejného a jiného, identického a podobného již nelze snadno sloučit či redukovat na principy jednoty a sebe-identity.

(*Katedra angličtiny a Katedra vizuálních a kulturních studií,
University of Rochester*)

Přeložila Petra Hanáková

Přeloženo z anglického originálu:

Visual Culture Questionnaire. *October*, 1996 (léto), č. 77, s. 25–70.

5) Možný přístup ke genealogii estetična jsem načrtl ve své eseji o Derridově čtení Kanta, *Impure Mimesis, or the Ends of the Aesthetic*. In: Peter Brunette – David Willis (eds.), *Deconstruction and the Spatial Arts: Art, Media, Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press 1993, s. 97–117. Má filosofická zkoumání paradoxů spojených s pojmem figurální se objevila ve statích *Reading the Figural. Camera Obscura*, 1991, č. 24, s. 11–44 a *Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge. New Literary History* 26, 1995, č. 1, s. 111–121.

JAK SI VYMĚŇUJEME POHLEDY S OBRAZY

Otázka obrazu jakožto otázka těla

Hans Belting

1. Tělo jako médium

Média a těla se vyskytují obvykle v různých diskurzech, ačkoli se jistým způsobem společně podílejí na zkušenosti s obrazy. Vyjma těchto tří antropologických skutečností (médium, tělo, obraz) musíme uvažovat ještě o čtvrtém faktoru, jímž je „pohled“. Obrazy se uskutečňují pouze v pohledu. Pohled je nutno považovat za nositele veškerého obrazového vědomí, které máme k dispozici. Pohledy se spolu s tělem podílejí na zacházení se starými i novými obrazovými médii. Jejich aktivita odpovídá parametrům pozorujícího subjektu. Pohled a obraz obvykle chápeme odděleně a mluvíme o pohledu *na obraz*, nicméně tento text bude tvrdit, že obrazy se plně realizují teprve *v pohledu*. Spojenství těla a pohledu dává vyvstat obrazům. Proto mnohá obrazová média pojímají pohled jako své základní téma. Ikonologie pohledu¹⁾ soudí, že pohled není pouze přitahován obrazem, ale že je jím přímo odrážen, jako by obraz sám vlastnil jakýsi typ pohledu či jako by mohl náš pohled opětovat.

V pohledu se otevírá sociální pole obrazové praxe. Média jsou především nástroji a produkty sociálního jednání. Svými strategiemi novosti, selekce a svádění demonstrují v rámci sociálních dějin moc obrazů a také se podílejí na mocenské manipulaci s obrazy. Média zároveň ovládají tělo, které je vždy již socializované nebo díky médiím k jeho socializaci dochází. Následující text nepojednává o jakémisi „esenciálním těle“, jak by bylo lze namítnout,²⁾ ale o tělech jako místech obrazů, které nemají mnoho společného s geografickými nebo veřejnými místy, o nichž se běžně uvažuje. Naše těla vstupují do interakcí se sociálním prostředím a spolu s ním podléhají historickým proměnám. Stávají se přitom zajatci obrazů v politickém smyslu. Těla reagují na obrazy často genderově specifickým způsobem, přičemž obrazy k sobě naopak přitahují mužské, nebo ženské pohledy. Pojem tělo bude v naší úvaze využíván ve svém obecném smyslu, který musí být jinak vždy přizpůsoben konkrétní historické či společenské situaci.

1) Hans B e l t i n g, Der Blick im Bild. Zu einer Ikonologie des Blicks. In: Berndt R. H ü p p a u f – Christoph W u l f (eds.), *Bild und Einbildungskraft*. München: Fink 2006, s. 121–144.

2) Doris B a c h m a n n - M e d i c k, Cultural Turns. In: *Rowohlt Enzyklopädie* 2006, s. 341.

Musíme polemizovat s tendencí mnoha mediálních teorií, které tělo víceméně ignorují. Již McLuhan pojímal média jako jakési protézy těla, které je samo o sobě nedostatečné. Tento zakořeněný dualismus je však poněkud matoucí. Samozřejmě, že těla využívají médií jako nástrojů, třeba k posílení schopnosti vnímat. Nesmíme ovšem zapomínat, že naše tělo s médii spolupracuje na produkci obrazů. Proto je také dvojitý význam pojmu obraz tak problematický. Když rozlišujeme vnitřní (mentální) a vnější (mediální) obrazy, připravujeme si půdu pro charakterizování procesů vnímání a představivosti. Pohled, který aktivně produkuje naše tělo, je nosičem a cenzorem obrazů a podílí se na jejich dějinách. *Vnitřní reprezentace*, o které hovoří neurologické vědy, není jakožto tělesně podmíněný obrazový produkt ostře oddělena od *vnější reprezentace*, která bývá chápána jako produkt aktuálních obrazových médií. „Représentation“ je všeobecný pojem, který ve francouzštině označuje jak „představu“, tak „znázornění“. Vztah mezi mentálními a fyzickými obrazy se generace od generace mění. „Obraznost“ určité společnosti vzniká na základě „symbiózy“ mezi oficiálními „mýty“ a soukromými „sny“, jak tvrdí Marc Augé.³⁾ Aktuální obrazový svět tvoří specifické prostředí. To nás svádí k tomu, abychom realitu přetavili do kolektivních obrazových symbolů.

To, že jsme vždy hotovi k symbolizaci světa, lze chápat jako *víru v obraz*. Tato víra předpokládá symbolický akt, který můžeme označit pojmem *animace*. Tento pojem bohužel nepůsobí jednoznačně, neboť někdo si může vzpomenout na „primitivní“ magii (animismus) a někdo zase na digitální techniky, které simulují pohyb. Animací je zde však míněna spíše vrozená a naučitelná schopnost našeho těla vdechnout neživým obrazům život, který by v nich jinak nebyl přítomen. Každá generace si tento rituál znovu osvojuje. Obrazy se díky tomu stávají živými bytostmi s veškerým jejich potenciálem. Takto rozumím rétorické otázce Toma Mitchella „co chtějí obrazy“.⁴⁾ My jsme ti, kteří chtějí, aby obrazy něco chtěly. Obrazová média jsou fiktivními partnery našeho pohledu. Archaické společnosti rozdělovaly proměnu artefaktů v obrazy do dvou aktů. Egypťské svěcení obrazů či „otevírání úst“ bylo náboženským rituálem, který následoval po rukodělném vytvoření díla z kamene či dřeva: teprve potom se pouhé objekty proměnily v obrazy.⁵⁾ Ještě v křesťanství se zmiňují legendy o „živých obrazech“, s jejichž pomocí lze léčit nebo trestat.⁶⁾ Takové obrazy se prostupují se životem, s nímž měly jinak velmi pozorně chráněné hranice. Víra v obrazy vzrůstá v momentě, kdy inzerují svůj vlastní život, jímž si nás podmaňují.

Dějiny médií obvykle chápeme evolučně a jako sféru vynálezů. A zároveň jsme zklamáni z toho, že média neponechávají obrazům jejich atraktivitu. Přesto stále pocítujeme potřebu nových a aktuálních médií. Objevování nových médií se opírá o skutečnost, že média jsou konvertibilní. Díky tomuto *konvertování* obrazy najednou vypadají opět neopotřebovaně. Média se proměňují vždy v jiná *média*, a nikoli v *obrazy*. Obrazy se ale právě díky tomu drží houževnatě života, který skrz média prochází. Obrazy slouží ne-

3) Ke vztahu kolektivní a soukromé imaginace srov. Marc Augé, *La guerre des rêves*. Paris: Le Seuil 1997, s. 45 ad.

4) W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?* Chicago: University of Chicago Press 2005.

5) H. Belting, *Bildanthropologie*. München: Fink 2001, s. 160 ad.

6) H. Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München: C. H. Beck 2005.

zlomné víře v reprezentaci. Znázorňují vše, co hraje ve společnosti nějakou roli. Všechno důležité se ukazuje v obrazech, ostatek, včetně tajného vědění, obrazům uniká. To, jak si *všímáme obrazů*, se dnes odvíjí od míry jejich *frekvence*. V dávných dobách byly obrazy fyzicky vázány na určité veřejné místo, v němž se musel nalézat též tělesný divák a příslušné médium.

Obrazy bývaly zástupci nepřítomného těla. Dnes je ovšem využíváme i tehdy, pokud zobrazené tělo v daném veřejném místě *přítomno* je. Například řečníci předstupují před své publikum, které je chce vidět zblízka, v mnohonásobně zvětšeném zdvojení projekce v reálném čase. *Tělesná přítomnost* se tak mění v *mediální přítomnost*. Videotechnika *closed circuit* umožňuje simultánní přítomnost těla a obrazu. Obraz tak přináší „close-up“ těla, které stvrzuje jeho pravost. Pokud publikum nevidí řečníka přímo, nýbrž jen na monitoru, dochází k jisté mediální záměně. Obrazy na monitoru „ožívají“ díky autoritě těla, bez něž by běžely naprázdno. Řečník je přítomný ve svém rozdvojení na vzdálené tělo a blízký obraz, předstupuje před publikum tělesně i mediálně, a to hned dvojím způsobem, na obraze monitoru a zvukem mikrofonu.

V souvislosti s otázkou obrazů má pojem média jiný význam. Média jsou zde těly obrazů. Mezi *obrazem, tělem a médiem* se ustavují stále nové vztahy, a přece nemůžeme z obrazu vypustit ani tělo, ani na médium. V těle se nalézá *místo obrazu*, jehož přiléhavou metaforou jsou třeba bílá plátna na známé sérii fotografií prázdných kinosálů Hirošio Sugimota.⁷⁾ Jako by tyto fotografie ukazovaly naši vnitřní „obrazovku“, na níž projektujeme vlastní i vnější obrazy. Na Sugimotových fotografiích zůstává z filmových obrazů pouze jakási stopa světla, zatímco projekční plocha čeká už na další film. To můžeme srovnat s vlastní zkušeností médií. Tělo je místem pro projekci a příjem obrazů. Jeho vnitřní obrazový archiv se projevuje nejzřetelněji ve snu. Ale též obrazy, které vnímáme ve stavu bdělosti, nejsou jen pasivním zrcadlením vnějšku. Setkávají se se zásobníkem našich vlastních obrazů, které se, metaforicky řečeno, nepřetržitě „vměšují“ do vidění.

Problematiku těla jako živého média můžeme ilustrovat za pomoci určité kuriozity, která nám mnohé objasní. Je známo, že pojem „médium“ se v 19. století používal obvykle v souvislosti se spiritistickými seancemi, na nichž určitá osoba propůjčovala svůj hlas duchům. V tomto případě je pojem médium nanejvýš vhodný, neboť ilustruje víru, že duch užívá živého těla jako mluvčího „média“. Zde se západní společnost velmi přiblížila topoi „posedlosti“, který známe z jiných kultur. O tom však nyní nebude řeč. Chceme spíše zdůraznit onen předpoklad, že jakýsi cizinec mluví skrze tělo, jehož užívá jakožto média. Tento rozdíl mezi tělem a mluvčím můžeme aplikovat i na problematiku obrazu, neboť i obrazy se zmocňují našeho těla, jak to každý známe z vlastní zkušenosti snění. I v tomto případě představuje tělo jakési živé médium, není už nástrojem ducha, ale viděných, vzpomínkových či snových obrazů. Tělo už nepropůjčuje svůj hlas ve stavu bezvědomí někomu jinému, ale používá, ať už vědomě nebo nevědomě, jako řídicího orgánu svého zásobníku obrazů a obrazové fantazie.

Mnohé vizuální teorie poněkud zakrývají skutečnost, že vnímáme celým tělem a používáme ho jako médium v nejširším smyslu slova. Některé teorie velebí a některé kritizu-

7) H. B e l l í n g, The Theatre of Illusion. In: Hiroshi S u g i m o t o, *Theaters*. New York – London: Sonnabend Sundell / Eyestorm 2000, s. 1 ad.

jí vidění pro jeho „distanci“, díky níž je schopno oddělit se od těla nebo dokonce jít proti němu. Naproti tomu sluch údajně tuto distanci překonává a vrací nás k integrálnímu pojetí média, jež představuje tělo. Třeba Reinhart Meyer-Kalkus správně připomíná, že „auditivní dimenzi“ nelze od vizuálního vnímání striktně oddělit. Sluch může být pro naši zkušenost obrazu klíčový, aniž bychom si to uvědomovali.⁸⁾ Různé přírodní i umělé prostory vnímáme nejen díky očím, ale zažíváme je celým tělem, v němž tóny a zvukové vlny kooperují s vizuálním vjemem. V prostoru se třeba zvuk našich kroků rozléhá, nebo je jím naopak pohlcován, a tato akustická zkušenost nás pohlcuje natolik, že již nemůžeme jasně oddělit vizuální vjem tohoto prostoru od prostoru „zvukového“, který je pro něj charakteristický.

Bernhard Leitner, který zkoumání vzájemných vztahů mezi zvukem a prostorem zasvětil svou uměleckou tvorbu, mluví o „triádě *zvuku, prostoru a těla*“ a jeho formulace připomínají argumenty, které jsme využili při popisu triády *obrazu, média a těla: zvuk jako obraz, prostor jako médium* a tělo. Leitner pojímá tělo jako „sensorium“ slyšení, na němž se nepodílí pouze ucho, ale celá anatomie těla se svými dutinami, kostmi a kůží. Slyšíme celým tělem a nejen ušima.⁹⁾ Podobně se také díváme celým tělem a nejen očima. Spolupráce smyslů, nesmíme zapomenout ani na hmat, řídí komplikovaným způsobem naše vnímání světa. Ale také naše vrozené schopnosti symbolizace využívají celé škály smyslů. Symbolizujeme to, co vnímáme, stejně tak okem, jako uchem, asi jako v situaci, když stojíme ve velkém davu lidí a slyšíme slavnostní nebo agresivní zvuk, pomocí nějž interpretujeme, co vidíme. Medialita těla se prokáže až tehdy, když zaměříme pozornost na všechny smysly.

2. Zrcadlové obrazy a stíny

Naše zkušenost vlastního těla jako média obrazů přichází poprvé ve chvíli, kdy dítě zaměří pozornost na svůj stín či zrcadlový odraz. Tyto můžeme chápat jako přirozené obrazové fenomény, které tělo produkuje ve slunečním světle nebo na vodní hladině. Stíny a zrcadlení představují *tělesné obrazy*, které vznikají pouze při účasti těla. V jednom případě tělo produkuje svůj stín ve slunečním světle, ve druhém se zdvojuje v „zrcadle“ vodní hladiny, což můžeme metaforicky nazvat reflexí. O obrazy jde v obou případech. Pozoruhodnost těchto obrazů nespočívá pouze v tom, že tělo vidí samo sebe jako obraz, ale též v tom, že vidí, jak samo obraz *vytváří*.¹⁰⁾ V Dantově putování zászvětím rozpoznávají mrtví Dantovo živé tělo podle toho, že vrhá ostrý stín. Oni sami se stali stíny a obrazy bez média, protože médium pozbyli ztrátou těla, a proto nemohou sami produkovat obrazy. Nelze přijmout námitku, že v případě stínů a zrcadlení máme co do činění pouze s médiem světla a vodní hladiny. Jsou to samozřejmě média, ale stejně tak je médiem tělo, které s nimi kooperuje. Obrazová zkušenost vlastního těla se většinou považuje za problém

8) Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag 2001, s. 451 ad.

9) Bernhard Leitner, *Sound: Space*. Ostfildern: Cantz 1998, s. 86 ad.

10) H. Belting, *Bildanthropologie*, s. 189 ad.

ustavování či ztráty Já, ale zde jde o něco jiného, totiž o zážitek vlastního těla jakožto média a obrazu. Tento rozdíl musíme podtrhnout. Malé dítě totiž zažívá při pozorování stínu či zrcadlení, které chce vztáhnout na své Já, i zkušenost cizího. Je „tamto“ mým vlastním tělem a jsem „zde“ já pouhým obrazem? Narcis v této situaci ztroskotal. Vlastní odraz totiž považoval za reálné tělo někoho jiného. Ovidius při líčení tohoto příběhu viní iluzi spojení obrazu a těla, což ovšem předpokládá, že rozlišení těla a obrazu je relevantní otázka.¹¹⁾

Mně ovšem o Narcise tolik nejde. Spíše chci zdůraznit, že lidé zažívají na vlastním těle vznik obrazu ještě předtím, než se pustí do jeho umělého vytváření. Snad lze také tvrdit, že stín a zrcadlení dávají nahlédnout, *co jsou to obrazy*, a že tato zkušenost nás vede nejen k tomu, abychom se sami stali obrazem, ale také abychom podobné obrazy vytvářeli. Podobnost už nespočívá mezi tělem a jeho obrazem, ale mezi dvěma obrazy: mezi obrazem, který vyvstal ve světle nebo na hladině, a obrazem, který vyrobil člověk za pomoci různých technik a kterým chce napodobit přírodu. Jinak řečeno, obrazy můžeme s úspěchem produkovat jen tehdy, pokud využíváme vlastních, nikoli přírodních médií a pokud na tato média přeneseme staré zkušenosti těla jakožto prvotního mediálního zážitku. Tělo je sice v první řadě nástrojem vnitřních obrazů a médiem pro vnímání světa. Ale nyní chci určit fyzické tělo jako médium, jímž od přírody je, když skrze stíny a zrcadlení produkuje obrazy sebe sama, které musely nejprve budit zděšení a úžas.

V okamžiku, kdy začneme využívat umělá média jako obrazové artefakty, opíráme se už o jiné předpoklady, než s jakými jsme se setkávali v přírodě. Zrcadlo se proměňuje v rámci *dějin médií* podobně jako pohled do zrcadla v rámci *kulturních dějin*. Nelze přitom vždy tvrdit, že proměny způsobí vnímání přicházejí až po vzniku nových médií jako jejich důsledek. Fotografický pohled předešel v malířství fotografické techniky, jak ukázala výstava „Before Photography“. Lidmi vytvořená zrcadla se v rámci své historie dramaticky proměňovala. Řekové se museli spokojit s kovovým zrcadlem s politurou, ve kterém vyhlíželi jako nehmotné stíny. Pozorovatel chtěl vidět více a jinak, než co mohlo oko zachytit na zrcadlové ploše. *Odras (Reflektion)* jako mechanismus zrcadla se proměnil v reflexi (*Reflexion*) obrazu a hranic média.¹²⁾ Interakce pohledu a média získala v pojmu reflexe své nejlepší vyjádření.

Již v řecké kultuře existují dva paralelní procesy, v jejichž rámci se obrazová zkušenost stínu a zrcadla proměňuje v otázku mediální produkce. O zrcadle se v této souvislosti ještě moc neuvažovalo. Nejde o to, že řemeslníci vyráběli zrcadla už kolem roku 600 před Kristem, ale o to, co následovalo. O málo později se objevují přenosné obrazy (*pinax*), které lze volně instalovat a které tedy vlastně zbavují zrcadlový odraz jeho proměnlivosti a trvale ho fixují.¹³⁾

Tím pádem dostává i Pliniova legenda o podílu stínu na vzniku grafických umění nový smysl. Známy příběh vypráví o dívce z Korintu, která na stěně zachytila obrys stínu své-

11) Françoise Frontisi-Ducroux, Narcisse et ses doubles. In: F. Frontisi-Ducroux – Jean-Pierre Vernant, *Dans l'oeil du miroir*. Paris: Éditions Odile Jacob 1997, s. 200 ad.; Christiane Kruse, *Wozu Menschen Bilder malen*. München: Fink 2003, s. 307 ad.

12) F. Frontisi-Ducroux, c. d., s. 53 ad.

13) Tamtéž; H. Bellíng, *Bildanthropologie*, s. 182.

ho milého, a tím dala vzniknout výtvarnému umění. Ozvuk tohoto konceptu můžeme snad nalézt i v raných řeckých černofigurových vázách, které zachycují lidské postavy jako temné stíny. Ale legendu můžeme chápat též jako metaforu. Stín představuje ranou *zkušenost s obrazem*, která se přenesla na analogickou *produkcí trvalých obrazů*. Proměnlivý stín se od živého těla, které jej vrhá, oddělil v okamžiku, kdy byla zafixována jeho obrysová linie. Stín přestal být stínem (který následuje tělo milého), a teprve tak se změnil v obraz, který nehybně spočívá na stěně a zastupuje to, co je nepřítomné.¹⁴⁾ Na vzniku obrazu se podílelo tělo i stěna: tělo svou krátkou přítomností a stěna svým dlouhým trváním, tělo ve své nepřítomnosti a nástěnný obraz ve své ikonické přítomnosti. Pojem stínového malířství (*skiagrafie*) prošel v řeckém písemnictví výraznými významovými proměnami, nicméně analogii artefaktu a stínu nelze z tohoto pojmu odstranit, stejně jako nelze abstrahovat od lidské intervence, která v aktu *zakreslování* (*graphein*) či *zapisování* vytváří nový stín či jeho nový obraz.

Fotografie (světelná kresba), které se dlouhou dobu přibližoval zavedený pojem *skiagrafie* (stínové kresby),¹⁵⁾ uchovává stín, jenž se stává samostatným obrazem, když ho trvale „zachycuje“ exponovaná skleněná deska či papír. Obraz již nevytrhává z časového běhu a senzomotorického rytmu pohledu našeho pohyblivého těla světelná kresba, ale její *fixace* na určitém nosiči. Jde o určitou proměnu médií. Mentální vjem se díky fotografii mění ve fyzický obrazový objekt, který může být uchováván, darován či směňován.¹⁶⁾ Propojení fotografie a těla je však nepochybné. Ve fotografii je uložena vzpomínka na to, kdy a jak jsme tělo viděli. Dnes se někdy snažíme vymanit ze závislosti na těle a našem tělesném pohledu za pomoci digitální fotografie, kterou můžeme podle libosti předělávat a kdykoli vymazat: digitální fotografie také ruší vzpomínku na tělesnou materiálnost. Fotografie jakožto index těla nebylo možné překonat, dostala se až na hranice reprodukce. Objevuje se tu postupně rozpor, který nás oddělil od vlastního těla jakožto závazného referenta.

Fotografie má svého populárního předchůdce ve stínových kresbách Goethovy doby, tyto stínové kresby se také odvolávaly na indexový znak, který se snaží zachytit pravou stopu těla. K těmto pokusům o zafixování stínu má blízko Pliniova legenda. Tělo zde také nepotřebuje žádného dalšího prostředníka, když iniciuje zmrazení stínu. Pod vlivem dobové fyziognomické módy se cílem veškerého úsilí stalo zachycení tváře. Silhouette, jak se profil ve francouzštině vznešeně nazývá, zachycuje podle dobového přesvědčení v jediné linii charakter osoby. Tato linie byla ovšem především indexem těla. Prodlužuje přítomnost nepřítomného díky obrysu jeho stínu. Zdá se, že profil jakožto *pars pro toto* vyjadřuje celé tělo. Cizí osoba, která tento obrys „studuje“, upadá pravidelně do fetišismu. Stín se zde nestává svým vlastním obrazem (on již obrazem je), nýbrž proměňuje v obraz tělo, a prozrazuje tak jeho individualitu. Proměna médií nevede k překročení stínu těla.¹⁷⁾

Blížkost stínu a fotografie byla častým tématem i v etnologii. Důležitým toposem se tu slovy Thomase Theye stal „uloupený stín“. Tento motiv byl údajně příznačný pro kultu-

14) Ch. K r u s e, c. d., s. 74 ad.

15) H. B e l t i n g, *Bildanthropologie*, s. 180 ad.

16) Srov. Ilka B r ä n d l e, *Rituale der Fotografie*. Disertační práce. Karlsruhe 2006.

17) Victor I. S t o i c h i t a, *A Short History of the Shadow*. London: Reaktion Books 1997, s. 153 ad.

ry, které považovaly tělesný stín za nosiče a věrnou podobu duše. Členové těchto kultur se prý obávali ztráty stínu jakožto živoucího obrazu sebe sama v okamžiku, kdy padne do rukou cizince s loupeživým aparátem (kamerou).¹⁸⁾ Zdá se, že anonymní a materiální viditelnost fotografie ohrožuje intimní substanciální propojení mezi vlastním tělem a jeho (netělesným) stínem. V některých indiánských jazycích se fotografové nazývají „lapači stínů“. Těmto představám odpovídají i představy o zrcadle, jehož obraz je právě tak prchavý a závislý na přítomnosti těla. Indiáni v minulosti označovali fotografii také za „tvrdou vodu“, tedy za ztuhlý a zvěčnělý odraz vodní hladiny.¹⁹⁾ Tyto představy nemůžeme smést ze stolu jako projevy „primitivního“ myšlení, neboť v této metaforice nalézáme odkazy na historii médií. Ne náhodou se v raných fázích vývoje fotografie mluvilo o „přirozené magii“ či „zrcadle s vlastní pamětí“, to jest o zrcadle, které své obrazy uchovává ve vzpomínkách.²⁰⁾

3. Povrchy médií. Obraz jako syntéza

Dva pozorovatelé se přibližují s lupou tak blízko k „obrazu“, že už ho nemůžou vnímat jako celek. Co tam hledají? Bernhard Berenson, legendární americký historik umění, sleduje tahy štětcem na Dürerově malbě portrétu. Fotograf z Antonioniho filmu ZVĚTŠENINA z roku 1966 se snaží ve své fotce najít stopy zločinu, který snad nevědomě svou kamerou zachytil.²¹⁾ Berenson zkoumá malbu jako historické médium, aniž by věnoval pozornost portrétu jakožto obrazu. Fotograf naproti tomu podrobuje zkoumání povrch fotografické kopie, na níž zachytil obraz parku. Zdá se, že oba dělají to samé. Přesto v jednom případě pohled zkoumá povrch média, zatímco v druhém se zaměřuje na nahodilou strukturu tohoto povrchu. V jednom případě jde o umění a v druhém o všední momentku. Ale to není to hlavní. Berenson zkoumá Dürerovu malířskou techniku, tedy určité mediální znaky, na vybledlém povrchu plátna. Fotograf z filmu se snaží najít mrtvolu, kterou jeho médium snad zaznamenalo. Toho si musíme být vědomi, abychom mohli posoudit, co oba činí.

Povrchy médií přitahují náš pohled, a tvoří tak jakousi opakní obrazovku, která zastírá svět. Avšak obrazy vznikají na naší straně média, v našem pohledu. Obrazy nemůžeme umisťovat ani pouze „tam“, na plátno či fotografii, ani „sem“, do naší myslí. Pohled zasazuje obrazy do intervalu mezi „zde“ a „tam“. Když se zpěčujeme této interakci, naříkáme na to, že „tam“ není nic k vidění, a odmítáme obrazy, které nepatří k našim obrazům, jakožto pouhé mámení. „Tam“ nechceme vidět nic jiného, než pouhé médium. Mezi tělesným pohledem a médiem, ať už jde o fotografii nebo malbu, vzniká zóna nejistoty. Vidíme pozorovatele, ale nevidíme, co vidí on. Nejsme s to jeho pohled rekonstruo-

18) Thomas T h e y e (ed.), *Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*. München – Luzern: Verlag C. J. Bucher GmbH 1989.

19) Bertrand M a r y, *La photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*. Paris: Métailie 1993, s. 69.

20) Oliver Wendell H o l m e s, *The Stereoscope and the Stereograph*. *The Atlantic Monthly* 3, 1859, č. 20 (červenec), s. 739.

21) H. B e l t i n g, *Toward an Anthropology of the Image*. In: Mariet W e s t e r m a n n (ed.), *Anthropologies of Art*. New Haven: Yale University Press 2005, s. 52 ad.

vat, protože jsme pozorovateli pozorovatele a nacházíme se vně situace, ve které obrazy původně vznikly. Jakožto externí pozorovatelé nemůžeme proniknout do jeho dráhy pohledu.

Kde a co je tedy obraz? Nalézá se na obrazovém nosiči, nebo až v nitru pozorovatele? Mnozí malíři tematizovali tuto nejasnou hru na šalebných povrchích svých děl. Zašli dokonce až tak daleko, že malovali pouhé plátno, zadní stranu obrazů, aby tak diváka zmátli. V roce 1670 vytvořil takovýto *trompe l'oeil* pro soukromého sběratele holandský malíř C. N. Gijsbrecht. Malba, která zobrazovala pouhý sběratelský objekt, zachycovala rubovou stranu obrazu dokonce i s lístkem se sběratelským číslem 36. Lístek tam byl zdánlivě připevněn sběratelem, ale dílo ve skutečnosti zachycuje pouze malovanou fikci. Do hry se tak dostal pojem „ničeho“, kterému padá za oběť oko, nicméně toto „nic“ je zde „něčím“, protože Gijsbrecht přece zobrazil podklad nebo médium malby.²²⁾

Mladý malíř Parmigianino vytvořil na svém vídeňském autoportrétu, s nímž se roku 1524 představil v Římě, perfektní iluzi, a zmátl tak diváka, který by mohl dílo považovat za pohled do skutečného zrcadla, a nikoli za malbu. Divák tu ale nevidí sám sebe, nýbrž tvář malíře, který usedl před zrcadlem. Šlo se o konvexní zrcadlo, a fikce je tak dokonalá i díky tomu, že dřevěná deska, na níž je malba vytvořena, má též kulovitě klenutý povrch. Parmigianino fiktivně proměnil malbu v zrcadlo, malovaný povrch v povrch skleněný a portrét v zrcadlový odraz. Tato proměna si pohrává s různými médii. Zrcadlo se používá při tvorbě malby, jež sama nemůže zrcadlit, nicméně nyní se malba tváří, jako by zrcadlem zůstala.²³⁾ Již Vasari oceňoval tuto iluzi „holičského zrcadla“, ve kterém se problematizuje otázka vlastní reprezentace před zrcadlem. Vidíme zrcadlový odraz, nebo portrét? Dílo si pohrává s ambivalencí obrazu a média. Zrcadlo odráží náš vlastní obraz, zrcadlový obraz reprezentuje naši přítomnost před zrcadlem. My zde však máme co do činění s malířem, který dokončil své dílo před zrcadlem. Pohled a zrcadlo jsou zde spolupachatelé. Zkoumavý pohled se neobrací k nám, nýbrž zdánlivě stále do zrcadla. Konvexní povrch zrcadla způsobuje anamorfickou deformaci jeho těla, která je téměř mechanickým efektem média. Anamorfický efekt by mohl malíř lehce odstranit, ale tak by se vytratila reference ke skleněnému povrchu zrcadla.

Často uvažujeme o takzvaných *intermediálních* strategiích, ale zapomínáme přitom, že všechno zde závisí na mediální kompetenci pozorovatele. Na straně médií se nabízejí citáty a reference (média různého původu na jednom mnohonásobně „exponovaném“ mediálním nosiči), na něž odpovídá pozorovatel vzpomínkami a srovnáváním. V případě Parmigianina jsme konfrontováni s ambivalencí zrcadla a malby, přičemž malba zde není zrcadlem, ale dává nám upamatovat se na zrcadlo. Naše vzpomínky a tendence ke srovnávání vedou k tomu, abychom dílo posuzovali jako vícenásobné médium. Dnešní divák se nalézá ve velmi odlišné situaci (zná jiná zrcadla atd.) a musí se pokoušet rekonstruovat dobový účinek díla. Máme však překvapivou schopnost uchovat si potřebnou kompetenci pro zacházení s historickými médii, a „přeložit“ si tak vizuální dojmy. Naše

22) V. I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München: Fink 1998, s. 308 ad.

23) Sylvia Ferino-Pagden (ed.), *Parmigianino und der europäische Manierismus*. Wien: Kunsthistorisches Museum 2003, s. 43 ad.

obrazy beztak povstávají v duálním aktu *analýzy* a *syntézy*. Analyzujeme média a hledáme v nich obrazy ještě předtím, než naše vlastní obrazy zformujeme v aktu syntézy.²⁴⁾ Tento proces se zdaří jen tehdy, když si před *médiem A* vzpomeneme na *médium B* a obobí jsme schopni koordinovat či vnímat současně. Máme totiž schopnost v jediném médiu vnímat koexistenci různých médií.

Malíř Sigmar Polke provádí subverzivní hru s problematikou starých a nových médií. Přemalovává staré grafiky a vyprazdňuje je, až do odhalení posledního rastrového bodu. Tento rastr je znakem tiskového média, které bylo užíváno k reprodukci většiny jeho nalezených obrazů. Polke z reprodukce ve zpětném procesu vytváří znovu obraz, přenáší rastr do malby, jako třeba na obraze „Vůz tažený kozou“ z roku 1992.²⁵⁾ Při tomto obraze se obraz ocitá v jakémsi „prázdnou“, zdá se, že už nemá žádné médium. Někdy se jeho obrazy formují jako dislokační zóny v monotónním rastru, který Polke ručně reprodukuje, a připomínají halucinace. V jiném jeho díle z roku 1994 hledá divák nějaký záchytný bod veden názvem „Zjevení Marie“, ale opět je to jen velkoformátový obraz rastru, na němž není nic vidět a vše je pouze představa.²⁶⁾ I tehdy, když malíř analyzuje jen jiná média, vykouzluje obrazy z našeho sklonu k syntéze. Syntéza, kterou teprve nazýváme obrazem, se tak stává jakousi záhadou pohledu.

Ve filmu je vztah obrazu a média obtížně uchopitelný. Pohyblivá cívka vyvolává obrazy, které vytvářejí iluzi přítomnosti. Fotografie je pozastavena časovým skokem mezi okamžikem svého vzniku (*tehdy*) a okamžikem prohlížení (*nyní*), zatímco film vyvolává dojem *fiktivní synchronie* mezi událostí (*nyní*) a obrazem (také *nyní*). Věříme, že sami vidíme to, co je ve skutečnosti pouze zachyceno na filmovém pásu. Tuto autosugesci opouštíme pouze občas, třeba když pozorujeme filmy, jejichž styl už vyšel z módy, nebo když se díváme na filmy „nové vlny“ (třeba *LONI V MARIENBADU* od Alaina Resnaise), které místo toho, aby z nás činily diváky, svou paradoxní pomalostí stimulují naše snění. Médium je o to neviditelnější, o co je daný film současnější. Čím více filmy odpovídají našim vizuálním návykům, tím méně si všímáme toho, co je na nich filmové či mediální, a tím více se oddáváme obrazům, jako by vznikaly zde a tady v našem pohledu. Filmy sice vnímáme v rámci časového rytmu kina, ale přesto je nekontrolovaně ztělesňujeme v naší imaginaci. Můžeme si představovat filmy, které existují pouze ve formě scénáře, pokud ovšem známe režiséra. Tuto zkušenost mají třeba znalci Tarkovského díla s jeho nerealizovaným scénářem k filmu „Hoffmanniáda“, který si mohou oživit vlastními obrazy.²⁷⁾

Umělecká videa, která se neopírají o žádný lineární filmový příběh, simulují náš vlastní obrazový repertoár za prahem vědomí. Autoři videí pomocí elektronického zpracování sugerují obrazový proud v naší mysli (asociativní střihová skladba a recyklace nalezeného nebo vlastního staršího videomateriálu, který je využíván jako jakýsi materiál vzpo-

24) Bernard Stiegler, *L'image discrète*. In: Jacques Derrida – B. Stiegler, *Échographies de la télévision*. Paris: Galilée 1996, s. 165 ad.

25) *Sigmar Polke*. (katalog) Amsterdam: Stedelijk Museum 1992, s. 120 (obr. 36).

26) H. B e l l i n g, *Über Lügen und andere Wahrheiten der Malerei*. In: *Sigmar Polke*. (katalog) Bonn 1997, s. 138 ad.

27) Andrej T a r k o v s k i j, *Hoffmanniana. Scénario pour un film non réalisé*. München – Paris: Schirmer / Mosel 1988.

mínek). Zdá se, že obrazový svět, který je vlastní konkrétnímu tělu, je tak přenesen na externí médium. Nam June Paik ve svém hravém textu „Input-Time and Output-Time“ odvozuje časové zředování a zhušťování, které inscenuje ve svých videích, z naší imaginace: „Pečlivý proces střihu není ničím jiným než simulací této funkce našeho mozku. [...] Videoart napodobuje přírodu nikoli v jejím vzhledu či substanci“, nýbrž v její časové struktuře, v níž podléháme „ireverzibilitě“ stárnutí a proměňujeme ji v látku imaginace. „Určitý vstupní čas [nějaká skutečná událost] se může ve výstupním čase roztáhnout nebo zhuštit podle libosti [...] a tato metamorfóza [...] je funkcí našeho mozku.“²⁸⁾

4. Pohledy

Spolčení těla a médií nejlépe vyjadřuje náš zvyk vyměňovat si s neživými médii pohled, přičemž jde samozřejmě pouze o fiktivní výměnu. Na tuto fikci jsme si ale zvykli či se ji naučili ignorovat. Tělesný pohled je živý a reálný a žije v představě, že i jeho fiktivní protějšek je stejně živoucí. Pozorovatel je živoucí médium a užívá umělých médií, jako by měla nějaké tělesné vlastnosti, ačkoli jim tyto vlastnosti připisuje on sám. Tím pádem vznikají mezi tělem a médiem určité funkční analogie. Pokud tělo považujeme za médium, musíme i médiím připisovat jisté tělesné rysy. V první řadě je to otázka pohledu.

Ale dosud se o této analogii mluvilo v jiných pojmech. Známý topos „pohledu z obrazu“ v dějinách umění nahrazuje pojem *médium* pojmem *obraz*, který tak v oblasti umění plní roli jakéhosi zastřešujícího pojmu. Jako by „obraz“ byl vždy „tam“, kde je dílo, zatímco zde stojí pasivní „pozorovatel“, který zůstává vždy vně. Přitom však probíhající interakce vychází „z pohledu“. Pokud o obraze uvažujeme zvětšujícím způsobem jako o věci, která je pouze *tam venku*, pak se ztrácí dynamika, v níž se obraz rodí teprve na tělesné straně vztahu mezi divákem a dílem. „Pohled z obrazu“ pouze jako zrcadlo odráží pohled, který *na* obraz vrháme. Střetává se zde namalovaný a živoucí pohled, přičemž náš pohled je přítomný pouze implicitně, není „tam“ přímo viditelný.

Téma výměny pohledů, které často využívají různé umělecké druhy, nedefinuje své pojmy pedantským způsobem. Proto lze partnerství mezi *divákem* a *obrazem* popsat za pomoci pojmů *tělo* a *médium*. Pojem obrazu se vymaňuje ze svého mediálního zvěcnění a bere v úvahu náš pohled. Zdá se, že se obrazová média „dívají“ a reagují jako živá těla, zatímco tělo zaujímá pozici média. Pak dochází k vzájemné výměně pohledů. Symetrie mezi tělem a médiem je tu evidentní.

Ale máme zde co do činění i s jistou asymetrií. Pohledy jsou zvětšovány médii, protože média sama mají věcnou a technickou povahu. Zvětšením je také znázorňování, protože prchavé, stále aktivní pohledy živoucího těla z trvalého znázornění vždy unikají. Můžeme proto zavést termín „ikonologie pohledu“, a sice ve smyslu proměny pohledu v obraz, kdy pohled sám sebe vidí v obraze. Západní obrazová média reprezentují celé spektrum našich pohledů, které „umisťují do obrazu“ takovým způsobem, že v tom vidíme odraz naší každodenní vizuální praxe. V této souhře váš nebo odrážejí naše pohledy

28) Nam June Paik, Input Time and Output Time. In: Ira Schneider – Beryl Koro (eds.), *Video Art. An Anthology*. New York – London: Harcourt Brace Jovanovich 1976, s. 98.

a uvádějí je v omyl, což znamená, že se chovají jako těla konfrontovaná s jinými těly. Při kontaktu s takovými médii se náš pohled cítí být „ve společnosti“. Přitahují náš pohled i tehdy, když žádnou vizuální reakci nepředstírají. V takovém případě stimulují naši pozornost pouze motivem touhy, který nás určitým způsobem vábí. Může jít o nějakou věc, jíž se chceme zmocnit alespoň svým pohledem. Také prázdné místo v obraze iniciuje naši touhu, neboť zde chce náš pohled vidět více, než mu je dovoleno, a tím se obrací zpět k sobě samému.

Primární vizuální praxe těla, která probíhá v interakci subjektů, je v západní kultuře převáděna na sekundární vizuální praxi, již vykonáváme ve vztahu k médiím a artefaktům. Výměna pohledů s obrazy, které ve skutečnosti žádné pohledy vrhat nemohou, je výkonem naší fantazie. Imaginace nám umožňuje, abychom reagovali na zobrazený pohled, jako bychom stáli před živým člověkem. I před obrazy zažíváme zkušenost procitnutí našeho pohledu, který je zdánlivě aktivizován setkáním s jiným pohledem. Při takové výměně pohledů zapomínáme na médium, s nímž jsme konfrontováni, a obracíme svůj pohled k fiktivnímu protějšku nebo objektu. I zrcadla a okna předstírají, že můžeme vnímat vlastní pohled. Zrcadlo nám náš pohled vrací. Okno vede náš pohled skrze rám k určitému ohnisku.

Podobně zacházíme s obrazovými médii. Obrazy samotné nejsou „protézami“ našich těl. Ty představují spíše média, která se podílejí na vzniku obrazů. Obrazy povstávají v těle a zviditelňují se jen díky odpovídajícím médiím. Ta tvoří jisté *prostředí obrazů*, díky němuž vstupují obrazy do vnějšího světa. Setkáváme se zde se dvěma zakořeněnými představami. Jednak se domníváme, že na nás z obrazu směřuje cizí pohled. A dále toužíme po tom, abychom vlastní pohled umístili do obrazu a znovu jej v obraze našli. Premisy těchto představ se v různých kulturách a epochách ustanovují vždy nově. Historická změna nastává již tím, že v obrazovém repertoáru pohledu jsou nepřetržitě vynalézána nová média. Vývoj obrazu (dějiny médií) a pohledu (sociální dějiny) sice neprobíhá paralelně, ale dochází mezi nimi ke zjevným aliancím.

„Pohled z obrazu“, o němž mluví ve stejnojmenné knize Alfred Neumeyer,²⁹⁾ je velmi zjevným motivem na malbě španělského barokního malíře Murilla, kde tento motiv téměř překračuje dobová tabu.³⁰⁾ Dvě ženy vyhlížející z okna přitahují směle mužské pohledy, jako by chtěly překročit hranice reality (těla) a fikce (malířství). Jedna zakrývá svůj úsměv závojem a částečně se stahuje dozadu za okenici. Druhá se vystavuje pohledům zcela bez zábran, a motivuje tak diváka, aby překročil práh obrazu, který zastupuje rám okna. Vizuální potěšení tak bez obalu předjímá tělesnou slast. Jsme zde svědky ukázkového příkladu genderového pohledu, v němž jsou zde aktivní obě pohlaví; jde tedy o ústřední doménu pohledu. Tato svůdná hra, při níž se do sebe navzájem zavrtávají namalovaný pohled a reagující pohled skutečný, je však pouze fikcí, malba nemůže svůj příslib naplnit. Vidíme jen namalovaný pohled, který pohled diváka neopětuje. Reálný pohled zůstává paradoxně neviditelný, zatímco fiktivní pohled je viditelně znázorněn a navždy zachycen obrazem. Interakce těla a média, kterou můžeme nazvat dialogem, je i přes svou svůdnost a sílu zásadně asymetrická.

29) Alfred Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*. Berlin: Mann 1964.

30) Washington, National Gallery of Art; srov. V. I. Stoichita, *Der Don Quichote-Effekt*. In: Hans Körner (ed.), *Die Trauben des Zeuxis*. München: Olms 1990, s. 114 ad.

Otázka výměny pohledů s obrazem získává na významu v okamžiku, kdy na nás z obrazu pohlíží někdo, kdo si nárokuje autorství díla. Všechno pak vlastně vidíme spolu s *jeho pohledem*, který dílo koncipoval. Toto schéma využil Peter Paul Rubens ve skupinovém portrétu, kde znázornil sebe sama ve společnosti svého bratra Philippa, jenž tehdy studoval v Itálii, a velkého učitele Justa Lipsia, který byl v té době již po smrti, a portrét má tedy vzpomínkovou povahu.³¹⁾ Malíř stojí v popředí obrazu a obrací hlavu přes rameno k divákovi tak důrazně, že divák se ponoří nejprve do jeho pohledu, než si všimne dalších osob ve zbytku obrazu. Velmi jasné osvětlení jako by vycházelo z prostoru pozorovatele. Toto zdánlivé denní světlo, které je stejně fiktivní jako dostaveníčko figur, dopadá na tvář malíře. Ale dívá se Rubens vlastně na nás? Výměna pohledů se ve skutečnosti odehrála nejprve s malířovým vlastním pohledem před zrcadlem a až v druhé řadě byla určena příjemci obrazu, možná nepřítomnému bratrovi. Dnes si ji vztahujeme na sebe, protože má navždy neurčeného adresáta. Tato „ich-póza“ (postavy a malíře Rubense) zvyšuje dojem, že nějaký jiný pohled překročí bariéru mezi tělesným a mediálním světem.

Teprve pohled sugeruje dojem, že tělo a malba skutečně kooperují. „V namalovaném pohledu se stává obraz sám pohledem“, tvrdí Jean-Luc Nancy. Nazývá pohled „něčím, co vychází (qui sort)“.³²⁾ Podobně to formuloval Wittgenstein, na něhož se Nancy odvolává, když tvrdil, že pohled vychází z oka. Pokud je tedy pohled tělesným procesem, pak jej Rubens pouze imitoval a fingoval. Ve skutečnosti jeho pohled z malby nevychází, ale přesto máme podobný dojem, jako když se konfrontujeme se živým tělem. Tento dojem přenášíme v aktu animace, kterému jsme se naučili, na médium malby, a teprve v tomto „okamžiku“, nazveme-li to doslovně, se kýžená fikce plně realizuje.

6. Tělo a písmo

Těla jsou živými médii v dvojím smyslu. Jednak vnímají obrazy světa svými smysly a jednak jsou sama vnímána jako nositelé obrazů díky svému postoji, oblečení a výrazu. Tato dvojí medialita vnímajícího a vnímaného těla zrodila už dříve touhu po vytvoření dvojníka, který by představoval *tělesný obraz* živého těla. Trojrozměrný obraz se svým tělesným volem posiluje podobnost, stejně jako ozvučený obraz se svým záznamem hlasu vzbuzuje dojem života. Ale přenesení života je v případě tohoto dvojníka pouhou, možná nutnou fikcí. Možná to zní příliš platonicky, ale Platón se ve své mediální teorii opravdu pokoušel jasně odlišit obraz a tělo, stejně jako odděloval (živou) řeč a písmo. S tímto svým tvrzením, že obrazy a písmo jsou prázdnými imitacemi života, však nemohl příliš uspět v konfrontaci s dobovým kultem mrtvých, kde platily poněkud jiné zákonitosti a život byl beztak ztracen. V symbolickém aktu zde mrtví získávali nové obrazové tělo, a vraceli se tak do života společnosti. Ještě dnes podstupujeme takové rituály, když v archivních snímcích vyvoláváme mrtvé, kteří se již proměnili v materiál vzpomínky.

31) Ekkehard M a i, *Flamische Malerei von 1550 bis 1650*. Köln: Wallraf-Richartz-Museum 1987, s. 40.

32) Jean-Luc N a n c y, *Le Regard du portrait*. Paris: Galilée 2000, s. 81.

Vraťme se ještě k Platónově analogii obrazu a písma. Když tuto analogii zkoumáme blíže, zjišťujeme, že blízkost obrazu a těla je na pozadí odlišnosti těla a písma ještě očividnější. Pokud ale spatřujeme v písmu „obraz“ mluvené tělesné řeči, pak se pojem obrazu mění. Mluvená řeč totiž není zobrazována, ale je třeba ji kódovat v určitém systému zápisu za pomoci znaků, které jsou tělu naprosto cizí. Médium písma se vzdaluje médiu obrazů v abstrakci, s níž mizí podobnost a nápodoba. Písmo je založeno na určité úmluvě a musíme se mu učit čtením. Hlásková abeceda, na jejíž vynález byli tak hrdí Řekové, svou absencí obrazových kvalit neumožňuje vcítění a netvoří obrazovou analogii těla. Znak vytláčují obrazy s jejich schopností smyslového afektu. Termín *Schriftbild* (druh písma) je pouhou metaforou. Spojenectví obrazu a těla s nástupem písma mizí. Písmo nereprodukuje tělesný akt mluvy. Musí být hlasitě předčítáno, aby se řeč znovu spojila s tělem. Písmo není obrazem těla, nýbrž médiem řeči, jejíž tělesné aspekty zde však nechci široce rozebírat.

Jde mi mnohem více o *rozdíl* mezi tělem a písmem. Když se objevilo písmo ve staromezopotámské kultuře, sloužilo zpočátku k popisování starších kultovních soch. Pozorovatelé se tak měnili ve čtenáře veřejných sdělení a byli ve svém kontaktu s obrazy kolektivně řízení. První texty zákonů, které byly slavnostně odkrývané, neměly charakter obrazů, ale příkazů.³³⁾ Platónova analogie písma a obrazu platí jen v tom ohledu, že písmu chybí životnost jazyka a obrazu životnost těla. Písmo ani obraz nám podle něj „nemohou odpovídat“. To umějí jen mluvící a živoucí těla. Deficit mimetických médií vynikne podle Platóna ve srovnání se skutečným životem. A pouze v tom spočívá jeho analogie mezi obrazem a písmem.³⁴⁾

Avšak grafologie v písmu, respektive v rukopisu, rozpoznává určité obrazové rysy, v nichž se pisatel nevědomě otiskuje. Zanechává ve svém rukopise stopu osobnosti. Toto zjištění ale v písmu odhaluje pouze jednu vlastnost obrazů, a sice fakt, že je určitou stopou těla, která vznikla díky přímému kontaktu s tělem. Touto genealogií obrazu se zabývá Georges Didi-Huberman v katalogu *L'Empreinte*.³⁵⁾ Rozdíl je v tom, že v obraze se tělo či jeho část obrazně „zapisuje“ do neživého mediálního povrchu. Naproti tomu písmo nezobrazuje ruku pisatele, ale vyvolává tělesný akt. Třeba ve východoasijské kaligrafii najdeme jisté analogie písma a obrazu – do obojího autor spontánně „vpisoval“ sám sebe, své Já. Tato příbuznost se ovšem nedá zobecnit. Je určována „stopou“, kterou zanechala písící ruka. Signatura východoasijského kaligrafa vyjadřuje jeho samého. Provádí tělesná gesta a má povahu performance, nikoli zobrazení těla.

Asymetrie mezi textem a tělem vede ve filmu Petera Greenawaye *KNIHA SNŮ* k dramatu, které končí smrtí. Ve filmu se tělo a písmo spolu střetávají jako dva soupeři.³⁶⁾ Písmo nemůže zobrazit tělo a tělo se zas nemůže v písmo proměnit. Kniha a knižní stránka jsou média tělu velmi vzdálená a s živým tělem neslučitelná. Texty, které píše Nagiko na tělo svého milence, se mohou stát knihou teprve po jeho smrti. Starý nakladatel nechá mrt-

33) Srov. kapitulu o obraze a smrti in: H. B e l l i n g, *Bildanthropologie*.

34) Podrobnější výklad viz v téže kapitole.

35) Georges D i d i - H u b e r m a n, *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou 1997.

36) Peter G r e e n a w a y, *The Pillow Book*. Paris: Dis Voir 1996; Detlef K r e m e r, *Der Film als Bibliothek. Büchner. Monatszeitschrift für Kunst und Kultur* 6, 2000 (červen), s. 20 ad.

volu stáhnout z kůže, z níž vytvoří knihu a používá ji jako podušku. Prostřednictvím nápisů na kůži je milenecký pár paradoxně spojen ve smrti. V jednom záběru nakladatel se zavřenýma očima leží na popsaných prsou svého milence, zatímco v jiném záběru starostlivě čte svitek z kůže mrtvého.³⁷⁾ Ze stažené kůže, tohoto lidského pergamentu, se vytratil tělesný život. Písmo nemá žádný bezprostřední vztah s tváří, na rozdíl třeba od masky. Mezi znakem a obrazem či písmem a tělem je pevná bariéra. Otec Nagiko psal na její tvář, když byla ještě dítě, narozeninové přání, ve kterém zmínil, že Bůh první lidi „pomaloval očima, rty, pohlavím a jménem“. Z této řady tělesných rysů vypadává jméno. Oči, rty a pohlaví svědčí o těle jakožto obrazu. Napsané jméno ovšem odvádí písmo od těla.

7. Postskript: Qu'est-ce qu'un corps?

Nově otevřené Musée du Quai Branly v Paříži, které nahradilo dřívější Musée de l'Homme, přišlo v jedné výstavě s otázkou „co je tělo?“³⁸⁾ Tato otázka návštěvníka muzea k jeho překvapení přivádí k tomu, aby si uvědomil, jak jsou mnohá západoafrická a oceánská díla fixována k tělu, které pojímají jako předmět fantazie a obraznosti. Mužská a ženská těla se mění v představitele určitých rolí a v symbolické figury, které představují démony, bohy a předky a řídí kolektivní přání a obavy. Tyto figury se stávají herci kosmického mýtu, inscenují zásahy bytostí z jiného světa, které se jich zmocnily. Zjišťujeme, že všechno, co tyto kultury reprezentovaly v obrazech, praktikovaly též na živých tělech, která se přitom měnila v obrazy. Tyto objekty, které jsou často určeny tanečníkům a ožívají teprve na nich, představují zpravidla dvojníky těla. Těla jako taková na nich nejsou zobrazena, ale zdvojují se zde jejich performační výkony. Obsedantním napodobováním nutí tělo opouštět své hranice a přecházet do obrazu, což tělo sama o sobě nedokáže. Přechod mezi tělem a obrazem je stále prostupný, a mezi obrazem těla a tělem obrazu tak nemůže nevzniknout žádná pevná hranice.

Zmíněná muzeální expozice překračuje i další zažitě konvence a pojímá západní Evropu pouze jako jednu z provincií obrazové kultury těla. Neštítí se tabu, které je na Západě s tělem spojováno jakožto s místem sebe-distance. Kapitola o Evropě se nazývá „Maso je obraz“. Inkarnace v teologickém smyslu vede k obrazům toho, co jinak nelze zobrazit a co musí zůstat neviditelné jako myšlenky, které si samy zapovídají, aby byly zapsány. Otázka „co je tělo“ je západní otázkou, která nutně vyvolává nejistoty. „Potřebujeme melanéský pohled, abychom zjistili, že evropským tématem nebyla duše či duch, ale právě také tělo.“³⁹⁾ To poukazuje nejen na tvrdohlavé snahy proti všemu rozumu historizovat tělo, ale také na současnou genetickou utopii, že se lze od těla emancipovat. Stará hra,

37) P. Greenaway, c. d., s. 26–27.

38) Stéphane Breton (ed.), *Qu'est-ce qu'un Corps?* Paris: Flammarion 2006, hlavně s. 59 ad.

39) Srov. tamtéž, s. 59.

kteřá proti tělu jako přirozené danosti stavěla jeho vlastní obrazy, v nichž ho nechávala volně procházet metamorfózami, tak probouzí nové pokušení zasahovat do těla samého a využít ho jako surovinu „posthumánní“ proměny v obraz.⁴⁰⁾

P ř e l o ž i l V á c l a v H á j e k

Přeloženo z německého originálu: Hans B e l t i n g, Blickwechsel mit Bildern. Die Bilderfrage als Körperfrage. In: Hans B e l t i n g (ed.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München: Wilhelm Fink 2007, s. 49–75.

Citované filmy:

Kniha snů (The Pillow Book; Peter Greenaway, 1996), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Zvětšenina* (Blow-Up; Michelangelo Antonioni, 1966).

40) H. B e l t i n g, Echte Bilder und falsche Körper. In: Christa M a a r – Hubert B u r d a (eds.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont 2004, s. 350.

PODOBY VIZUÁLNÍCH STUDIÍ

Marta Filipová

Mluvit o vizuální kultuře či studiích vizuální kultury už není v dnešní době nic exotického. Pojem se dostatečně etabloval i v českém prostředí a mnozí akademici, teoretici či umělci odkazují k vizuální kultuře namísto toho, aby se zabývali uměleckými díly, jejich kvalitami či tvůrci. Pojem vizualita se začal spojovat s charakterem dnešní doby, definované vzrůstajícím významem a rychlým vývojem technologií vytvářejících obrazy. Na stěžejní roli obrazovosti v naší kultuře se brzy zaměřila i akademická obec. Od devadesátých let se mluví o tzv. „obrazovém“ či „vizuálním obratu“ a na univerzitách různých zemí se začaly formovat jednotlivé semináře, studijní programy i katedry, které v osnovách (nebo alespoň názvu) používají pojem vizuální kultura.¹⁾

Jak různorodá může být vizuální kultura, tak rozdílné jsou i univerzitní programy, v nichž se vyučuje. Jakkoliv definovaný univerzitní program vizuálních studií ovšem nikdy nemůže obsáhnout všechny aspekty vizuality, ať už z hlediska geografie, obsahu, média či metody, a vždy se bude zabývat jen vymezenou částí vizuálna. Frustrace, která z těchto důvodů byla a ještě někdy je v oboru patrná, se nyní mění v přijetí vlastních slabín a jejich obrácení v sebereflekující téma výzkumu.

Kritikové často vizuálním studiím vyčítají tematickou rozdrobenost, nesourodost přístupů a kolikrát i triviálnost. Proslulým kritikem je například James Elkins, který se s vizuálními studii otevřeně „rozloučil“, protože podle něj zůstávají jen u povrchového zájmu o obrazy.²⁾ Teoretici vizuálních studií by se podle Elkinse měli seznámit se všemi aspekty vytváření, přenosu a vnímání vizuální informace, které mimo jiné zahrnují technické, vědecké i psychologické otázky vizuality. Další hlasy (například Mark Bauerlin) kritizují obsah a metodu univerzitních vizuálních studií, které podle nich dávají přednost „populárním“ tématům z oblasti masových médií a eklektickým způsobem používají teorie z ostatních oborů.³⁾ Jak se ale zde pokusím ukázat na konkrétních příkladech

-
- 1) Termín „obrazový obrat“ poprvé použil a definoval W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press 1994. Pojem „vizuální obrat“ je spojován s Martinem Jayem a s jeho stejnojmenným článkem z roku 2002. Viz M. J a y, That Visual Turn: The Advent of Visual Culture. *Journal of Visual Culture* 1, 2002, č. 1, s. 87–92. Nedávno Keith Moxey identifikoval ještě „ikonický obrat“, a to ve článku: K. M o x e y, Iconic turn. *Journal of Visual Culture* 7, 2008, č. 2, s. 131–146.
 - 2) Srov. James E l k i n s, Sbohem vizuální kulturo. In: Marta F i l i p o v á – Matthew R a m p l e y (eds.), *Možnosti vizuálních studií. Obrazy – texty – interpretace*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu, Barrister & Principal – Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění 2007.
 - 3) Mark B a u e r l i n e, The Burden of Visual Culture Studies. *Arts Education Policy Review* 106, 2004, č. 1, s. 7–12.

možných akademických podob vizuálních studií, v oboru nejde jen o dekonstrukci vizuálního jazyka reklamy či o opakující se aplikaci stejných kritických teorií na masovou kulturu dneška. Současná studia vizuální kultury už překonala snahy o pouhé začlenění populární vizuální kultury a ideologických obrazů do univerzitního kurikula a ve většině případů se snaží hlouběji proniknout do vizuální kvality dnešního, minulého a kolikrát i budoucího světa. A jak se proměňuje obsah a význam vizuality ve společnosti, pozvolna se vizuální studia diverzifikují do podob, jež užívají a studují vizualitu z různých úhlů. Budu tuto proměnu demonstrovat na konkrétních příkladech institucí, které začlenily studium vizuality do svého programu. Na čtyřech odlišných příkladech ukážu rozdílnost v přístupech k vizuální kultuře a také upozorním na odlišné obsahy a historická východiska zájmu o studium vizuální kultury v různých prostředích, přičemž se zaměřím právě spíše na obsah než na metodologii přístupů. Zároveň ale zúžím výběr na instituce, které k vizuální kultuře přistupují z pohledu umění a dějin umění, jelikož vztah mezi specifickou kategorií umění a obecnější vizuální kulturou je jednou z nejčastějších otázek, které se v tomto oboru objevují.

Vizuální studia amerického střihu

Asi nejčastěji se studium vizuální kultury spojuje s angloamerickým prostředím, kde zažilo první rozmach v devadesátých letech. Jedním z nejnámějších míst, kde se vizuální studia ve Spojených státech vyučují, je University of Rochester ve státě New York.⁴⁾ Podle webové prezentace zdejší „magisterský program Vizuální a kulturní studia dává studentům příležitost kriticky studovat a analyzovat vizuální kulturu ze sociálně-historického hlediska“.⁵⁾ Hostitelem těchto studií je Katedra umění a dějin umění, kde se vyučuje praxe, teorie i historie umělecké tvorby. Interdisciplinární přístup zajišťují akademici z oblasti umění a dějin umění, filmových studií, moderních jazyků a antropologie. Díky nim „mohou studenti využít příležitosti vztáhnout literární a kulturní teorii k vizuální kultuře a zkoumat propojení mezi kulturní produkcí, kritickou teorií a společností“.⁶⁾ Tento model studií vizuality byl na Rochesteru zaveden již na konci osmdesátých let, jde tedy o jeden z nejstarších univerzitních oborů zabývajících se vizuální kulturou. U zrodu tehdejšího programu Komparativního umění stála Mieke Balová, Michael Ann Hollyová, Craig Owens a Kaja Silvermanová, kteří od počátku směřovali k interdisciplinaritě učebních osnov. Jejich „projekt vizuálních a kulturních studií [byl] založen na juxtapozici myšlenek a témat, které do té doby nikdy spojovány nebyly“.⁷⁾ Dnes se zde nabízejí kurzy z dějin umění, kulturních a filmových studií, antropologie, historie, hudby, komparativní literatury, filosofie a stále více prostoru dostává studium nových médií.

4) Dalšími vysokoškolskými institucemi s oborem vizuální kultura v USA jsou například University of California Irvine, The Art Institute of Chicago nebo The State University New York.

5) Graduate Program in Visual and Cultural Studies, <www.rochester.edu/College/AAH/VCS>.

6) Margaret D i k o v i t s k a y a, *Visual Culture: The Study of the Visual after Cultural Turn*. Cambridge, MA – London: MIT Press 2006.

7) Tamtéž, s. 93. Pro více informací o tomto projektu, viz také Graduate Program in Visual and Cultural Studies, <www.rochester.edu/College/AAH/VCS>.

Do magisterského programu Vizuální a kulturní studia je každým rokem přijato pouhých pět až sedm studentů, kteří se setkávají se staršími kolegy na povinných a volitelných kurzech.⁸⁾ V rámci vizuálních a kulturních studií absolvuji všichni studenti seminář, který se skládá jednak z výuky technik a metod výzkumu a akademického psaní, jednak ze studentského projektu. Na jeho konci student představí svou práci simulovaným vystoupením na odborné konferenci a sepiše článek, publikovatelný v odborném akademickém časopise. Z výčtu těchto zadání vyplývá, že se zde studenti aktivně připravují na akademickou dráhu: získávají zkušenosti s praktickým výzkumem, prezentací výsledků před odborným publikem a se strukturováním svých tezí pro publikaci.

Další povinné či volitelné kurzy se zaměřují buď na specifické problémy umění či aplikaci teorie. Vedle „tradičnějších“ uměleckohistorických témat jako „Americké umění a kultura 20. století“, „Impresionismus a postimpresionismus“ zde převládají kurzy s tematikou přesahující kategorii vysokého umění, které lze zařadit do škatulek kritické dějiny umění a vizuální kultura. Tak například seminář „Afroamerická vizuální kultura“ aplikuje postkoloniální přístup na vizuální kulturu, zahrnující zde kromě malby, sochařství a fotografie i textil, smíšená média a video. Ty pak zkoumá z pohledu genderu, rasy či diaspory.⁹⁾

Stále většího prostoru se zde dostává filmu jako důležité části vizuální kultury. Podle Davida N. Rodowicka se zde snaží, na rozdíl od tradičnějších kateder filmových studií, o hledání nových přístupů k filmu.¹⁰⁾ Proto obracejí pozornost mimo západní kinematografii, k populárnímu filmu a k nekanonickým režisérům, na tomto materiálu zkoumají přesahy filmu k sociologii, genderovým studiím, psychologii a kulturním studiím. Příkladem může být seminář „Žánry populárního filmu: komedie a horor“, který se snaží v otázkách tělesnosti, diváckého zážitku, migrace či kýčovosti přesáhnout zažitý kánon filmových studií. Studentům představuje témata a teorie, které rozšiřují paradigma studia filmu směrem ke kritické teorii.

V centru pozornosti všech kurzů Vizuálních a kulturních studií je teorie, zkoumání ideologických vlastností obrazu, ať už statického či pohyblivého. Ta také spojuje kulturní, vizuální a literární složky tohoto programu a zároveň dokumentuje historický vývoj této odnože vizuálních studií, jejíž kořeny jsou zapuštěny ve studiích kulturních.

8) Admissions, <www.rochester.edu/college/aah/VCS>.

9) African-American Visual Culture, <www.rochester.edu/college/aah/VCS/VCSourses>. Dalším příkladem kurzů kriticky-teoretického zaměření jsou semináře „Ženy, látka a kultura“ a „Znetvořená těla“. Oba se zabývají genderovou problematikou ve spojení s kulturními a sociálními stereotypy. První kurz zkoumá zažité asociace spojující ženy s výrobou takzvaných měkkých výrobků (např. látek) a analyzuje pomocí kritických teorií různé geografické, historické a společenské situace (např. májské tkadleny z Guatemaly, feministické umělkyně, šičky v asijských továrnách).

10) David N. Rodowick citován in: M. D i k o v i t s k a y a, c. d., s. 94.

Kultura a kritika

Poměrně často se objevuje názor, že vznik studií vizuální kultury následuje rozšiřování vizuality v mnohých oblastech lidské činnosti a kultury, zejména té každodenní.¹¹⁾ Na podobné změny zareagovalo akademické prostředí již v šedesátých letech ustanovením kulturních studií, která obrátila pozornost k projevům populární kultury a masové zábavy. Každodennost však také vedla k rozpoznání diverzifikovaného charakteru společnosti. Zvláště v šedesátých letech, kdy mnohé do té doby marginalizované skupiny začaly rázně prosazovat svou svébytnost, se jejich kulturním projevům dostalo pozornosti i v rámci kulturních studií.

Kulturní studia začala pro vysvětlení projevů masové kultury i reprezentace různých společenských či ekonomických skupin v politickém a sociálním kontextu doby používat nové teorie, převzaté například ze sociologie, literárních a lingvistických studií či psychologie. Ty zásadně přehodnotila s důrazem na obrovský vliv ideologie na zkoumané jevy.¹²⁾ Na univerzitní půdě se tak v rámci kulturních studií dostala témata jako kulturní i vizuální manifestace etnických skupin, specifické projevy genderu a sexuality, kultura městského či globalizovaného života, stejně jako televizní kultura, spektakl, způsoby trávení volného času a další projevy populární kultury. Kromě společenských proměn byl opět zdůrazněn rozvoj technologie a jeho vliv na kulturu.¹³⁾

Stěžejním historickým mezníkem ve vývoji oboru kulturních studií byl vznik Centra pro soudobá kulturní studia (Centre for Contemporary Cultural Studies) na univerzitě v Birminghamu, spojovaného zvláště se jménem Stuarta Halla. Kulturní studia si podobně jako studia vizuální stanovila teorie, které vytvořily kánon disciplíny. Odkazy na Foucaulta, Derridu a Lacana se objevovaly ve většině přednáškových cyklech a přispěly k tzv. „teoretickému“ a „kulturnímu obratu“.¹⁴⁾ Teoretická angažovanost a zájem o ideologické aspekty kultury charakterizují i vizuální studia, jak ukazuje třeba výše zmíněný program v Rochesteru. Ten dokládá i vývoj teoretických akcentů v amerických vizuálních studiích, kde stále převládá francouzská postmoderní filosofie a udržuje jejich více či méně kompaktní orientaci, byť „psychoanalytické paradigma spojované s Lacanem ustoupilo paradigmatu postpsychoanalytickému (Deleuze, Foucault, Lyo-

11) Srov. M. D i k o v i t s k a y a, c. d.; James E l k i n s, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*, New York: Routledge 2003; Nicolas M i r z o e f f, *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, 1998; Paul D u n c u m, Why study popular culture? A review. *Canadian Review of Art Education Research* 1987, č. 14, s. 15–22 ad.

12) Jiřina Š m e j k a l o v á, Cultural Studies, sociologie kultury a „my“. Úvaha mímě metodologická. *Czech Sociological Review* 2004, č. 1–2, s. 77–94; Irena R e i f o v á, Kulturní studia v postkomunistické situaci. In: *Média dnes. Reflexe mediality, médií a mediálních obsahů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2008.

13) Srov. kanonický text Waltera Benjamina o reprodukci umění v technickém věku (1936), ale také například E. P a n o f s k y, On movies. In: Bruno R u e d e n b a c h (ed.), *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992*. Berlin: Akademie Verlag 1994, s. 171–190.

14) Gary H a l l – Clare B i r c h a l l, New Cultural Studies: Adventures in Theory (Some Comments, Clarifications, Explanations, Observations, Recommendations, Remarks, Statements and Suggestions). In: *New Cultural Studies. Adventures in Theory*. Athens, GA – Edinburgh: University of Georgia Press/Edinburgh University Press 2006.

tard)¹⁵⁾ Především teorie diváckého pohledu, aparátu a dispozitivu byla vsazena do psychologického, sociálního a ideologického kontextu.¹⁶⁾ Z kulturních studií pochází i již zmíněné postmoderní teorie genderu, feminismu, postkolonialismus, postmarxismu apod.¹⁷⁾

Úpravy základního receptu

Model, jehož příkladem je magisterský program v Rochesteru, vymezuje vizuální studia hlavně vůči „tradičně“ pojímaným dějinám umění. Vizuální studia v této podobě jsou tím, čím dějiny umění nejsou a nikdy nebudou ani v přehodnocené podobě.¹⁸⁾ Na druhou stranu ale existuje i další model, v jehož rámci stojí tyto dvě disciplíny bok po boku. V době rozmachu popularity vizuální kultury a jejího studia, tedy ke konci devadesátých let, se řada kateder dějin umění přejmenovala na katedry, ústavy či instituty s přízviskem vizuální kultura, který buď zcela nahradil odkaz na historickou disciplínu, nebo k němu byl přidán.

Bylo by nefér tvrdit, že tyto změny proběhly ve všech případech pouze povrchově, jelikož velký počet kateder své přednáškové programy a přístupy k vizualitě aktualizoval rozšířením nabídky témat přesahujících kategorii vysokého umění a zavedením nových přístupů inspirovaných nejčastěji kritickou teorií. Bohužel však v některých případech vytvoření tzv. vizuálně-kulturní instituce nemělo žádný významnější dopad na učební osnovy či okruh zkoumaného vizuálního materiálu. Zajímavým příkladem propojení obou těchto cest, tedy snahy o aktualizaci programu, jež dopadla jako povrchová transformace učebních osnov, ale zároveň se stala i platformou pořádající různé události spojené s vizuální kulturou, je NIRVC neboli Nottingham Institute for Research in Visual Culture.¹⁹⁾ Tento Institut sídlí na univerzitě v Nottinghamu a doslova vyrostl ze zdejší katedry dějin umění.

Institut byl založen v rámci transformace, v níž se z tehdejší katedry výtvarného umění vyčlenily dějiny umění, které se rychle přeměnily na Katedru vizuální kultury. Na katedru bylo přijato několik teoretiků a historiků vizuální kultury a před pěti lety se zde nabízel bakalářský i magisterský program vizuální kultury. Ten první byl zrušen před třemi lety po odchodu vizuálních teoretiků (jako Jessica Dubowová nebo Michael Hatt), druhý je v určité podobě dodnes v nabídce Katedry dějin umění. A po ukončení zdejšího interdisciplinárního programu Umění, fotografie a film student obdrží titul magistr vizuální kultury. NIRVC se však oddělil a je v prvé řadě výzkumným pracovištěm, jež v dnešní podobě

15) M. D i k o v i t s k a y a, c. d., s. 94.

16) Matthew Rampley, Pojem vizuální studia. In: M. F i l i p o v á – M. R a m p l e y (eds.), *Možnosti vizuálních studií*, s. 23.

17) Ana María G u a s c h, Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios visuales* 2003, č. 1, s. 9–16, zde s. 14.

18) K diskusi o nových, kritických dějinách umění viz Jonathan H a r r i s, *The New Art History. A Critical Introduction*. London – New York: Routledge 2001; Keith M o x e y – Michael Ann H o l l y (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. New Haven – London: Yale University Press 2002.

19) Mé díky patří Prof. Richardu Wrigleymu, řediteli Institutu, který mi ochotně povyprávěl o historii a dnešní funkci NIRVC.

sdužuje akademiky z dějin umění, filmových studií, kritické teorie a kulturních studií. Aktivity institutu odrážejí různorodost výzkumu členů Katedry dějin umění, jejichž zájmy se pohybují od recepcce italského umění v severní Evropě, francouzského umění 18. a 19. století, přes surrealismus až k současnému americkému umění.²⁰⁾ Jejich vazby na jiné katedry a výzkumné projekty dávají základ činnosti institutu, jímž je v prvé řadě pořádání konferencí, které přesahují tematiku dějin umění, jak se zde vyučují. Vzhledem k tomu, že NIRVC nemá vlastní studenty, je spíše volným a zájmovým seskupením jednotlivých členů a jako takové nemá žádné fyzické sídlo. (Poněkud typické pro zdejší situaci je, že cedulka s názvem Institutu ze dveří ředitele před časem upadla a nikdo ji zatím nepřilepil zpátky.)

Institut sdužuje činnosti a projekty, které většinou přesahují rámec dějin umění a věnují se především vizuálním kvalitám předmětu výzkumu. Konference, semináře a dílny konané od roku 2001 byly věnované tématům jako multikulturalismus, obraz a kritika, spektakl, genderová tematika a každodennost v americké vizuální kultuře. Z tohoto výčtu vyplývá široký tematický i metodologický záběr, typický pro výzkum vizuální kultury. Například konference s názvem „Umění a krize v době multikulturalismu“ konaná v roce 2002 se zaměřila na uměleckou produkci ve vztahu ke globalizaci, etnicitě a období po 11. září 2001. Umělci, kurátoři, režiséři a teoretici (Nicholas Mirzoeff, Irit Rogoffová, režisér John Akomfrah a další) diskutovali o politicky korektním umění, pozitivním obraze menšin a dnešním významu etnických a národních skupin v umění. Oproti tomuto ideologickému akcentu lze uvést příklad z opačného konce: jednodenní seminář „Řeky významu“, zkoumající metaforické a materiální aspekty kulturního významu řek a jejich reprezentace v literatuře, fotografii, mapách, filmu, obrazech, stavitelství nebo říční regulaci.²¹⁾

Jedna z nejzajímavějších mezinárodních konferencí, uspořádaná Institutem v roce 2003, se jmenovala „Obraz a kritika: obraz–skrze–text“ a zabývala se právě vztahem mezi obrazem a textem a jejich rolí v kulturní a politické kritice. Na konferenci se sešli jak umělci, tak i teoretici, mezi nimi například James Elkins a W. J. T. Mitchell. Jednotlivé sekce se zaměřily na otázky vizuální gramotnosti, pozici vizuálna, vizuální rétoriku a vizuální teorii.²²⁾ Sekce o vizuální teorii asi nejlépe odpovídala stavu univerzitních vizuálních studií a jejich vztahu ke kritickým dějinám umění. Nezbytně se zde tedy diskutovalo o strukturalismu, psychoanalýze, poststrukturalismu a postmoderně a témata zasahovala do filmu, fotografie, literatury či masových médií. Konference tak dostala podobu, která se svým zájmem přibližuje americké verzi vizuálních studií na jedné straně a snaze o revizi dějin umění na straně druhé. Tento druhý aspekt je také typický pro celý Institut.

20) NIRVC, Department of Art History; <www.nottingham.ac.uk/nirv>

21) Rivers of Meaning; <www.nottingham.ac.uk/nirv/RiversOfMeaning/Rivers%20of%20Meaning.htm>

22) Kromě toho se zde konala i dílna „Pochopit myšlení“, v níž se účastníci pokoušeli experimentovat s obrazy a s manipulačními technikami ve vztahu k myšlenkovým pochodům.

Vizuální studia na způsob německý: Bildwissenschaft

Ideologické a kulturně teoretické zaměření studia vizuálních aspektů na dvou výše zmíněných institucích není samozřejmě pro obor jediným možným směrem. Další model pro akademické zakotvení studia obrazu lze nalézt v německy mluvících zemích. Ačkoliv se zásadně odlišuje od modelu angloamerického, ani zde nemůžeme mluvit o jednotném přístupu, tematicce a metodologii studia vizuálního materiálu.

V německém prostředí je zkoumání vizuality nejčastěji spojováno s pojmem *Bildwissenschaft*, tedy vědou o obrazech. Jedno z center, kde je tato „věda“ zakotvena, se nachází na Státní vysoké škole designu v Karlsruhe. Zdejší Institut pro uměleckou vědu a teorii médií nabízí ve spolupráci s Centrem pro umění a technologie médií magisterský program, v němž se studuje praxe „umělecké vědy“ ve spojení s teorií nových médií (video, multimédia, internet).²³⁾ Důraz je ale kladen nejen na teorii nových médií, jejich estetiku a filosofii, ale i na praktické otázky spojené s moderním a elektronickým uměním, tedy kurátorskou práci, přípravu publikací, výstav či performancí. Program rozšiřuje tradiční umělekohistorické studium směrem k příbuzným oborům komunikačních studií, psychologie vnímání a teorie médií.

V Karlsruhe má silnou pozici věda a výzkum, institut se zaštiťuje jmény a výzkumem jednotlivých vyučujících a neprofiluje se přednáškovým programem, jak tomu je například v Rochesteru. Institut tak po vzoru středoevropské akademické tradice čerpá z expertizy a projektů například Hanse Beltinga, Gottfrieda Boehma, Beata Wysse a několika dalších badatelů, k nimž se váže výzkum postgraduálních studentů.

Belting je s Institutem spojován již od jeho založení v roce 1992.²⁴⁾ Jeho současný zájem o teorii obrazu se dá označit jako „ikonologie pohledu“, v níž se Belting orientuje především na historii pohledu a jeho variabilní projevy v evropských dějinách zobrazování. Tohoto projektu se dotýká i výzkum Gottfrieda Boehma, jež se momentálně zaměřuje na tzv. ikonickou odlišnost a ikonicitu pohledu.²⁵⁾ Podle Boehma je obraz součástí obecnějšího „jazyka pohledu“ a jako takový mobilizuje kulturně podmíněné praktiky dívání se.²⁶⁾ Boehm přihlíží také k vědecké analýze pohledu a kromě fenomenologie a psychoanalýzy aplikuje na tuto oblast i psychosomatiku a neurologii.

Technologická stránka vědy o obraze je předmětem výzkumu i dalších členů Institutu. Například výzkumný projekt „Kulturní změny vyvolané technologicky zhotovovaným obrazem“ (projekt vede Götz Grossklaus) se zaměřuje na masová média a mechanicky vytvořený obraz ve vztahu k jeho produkci a distribuci, mezikulturnímu a globálnímu šíření, jeho nové pozici v současném mediálním systému a lokálně kulturních kontextech. Podobně projekt „Obraz, technologie a vnímání“ (Peter Weibel) studuje nové zobrazovací praktiky ve vztahu k jejich nosiči, nové zobrazovací technologie na prahu materiál-

23) Willkommen; <kunstwissenschaften.hfg-karlsruhe.de/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1>

24) Srov. Hans B e l t i n g, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink 2001; T ý ž (ed.), *Bildfragen: die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München: Fink 2007.

25) Gottfried B o e h m, *Was ist ein Bild?* München: Fink 1994; T ý ž, *Wie Bilder Sinn erzeugen: die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press 2007.

26) M. R a m p l e y, *Pojem vizuální studia*, s. 34.

ní revoluce, nové pohledy na vztah mezi obrazem a realitou a mezi obrazem a tělesností.²⁷⁾

Ačkoliv pojem *Bildwissenschaft* nestojí v názvu Institutu pro uměleckou vědu a teorii médií, lze s ním spojit teoretický přístup většiny vyučujících. *Bildwissenschaft* zde pojmají jako snahu definovat nový typ výzkumu obrazu. Nekladou takový důraz na ideologické vazby obrazů jako angloamerická vizuální studia, spíše zkoumají propojení historického a současného pohledu na obraz, jeho ikonologii a antropologii. V mnohých zdejších projektech je stěžejní transkulturní přístup, který bere v potaz zakotvenost vnímání obrazu v západní tradici.

Obraz je v rámci *Bildwissenschaft* vnímán jako médium a antropologický jev. Ne však v etnologickém smyslu, jeho vytváření je jak duševním (interním) procesem, tak i fyzickou (externí) reprezentací. Nositel obrazu je jeho médium i technika zobrazení, ty ovlivňují jeho chápání, ale nelze je s ním stoprocentně ztotožnit: „Je-li obraz vnímán jako médium, lze také tvrdit, že veškeré externí [fyzické] a viditelné obrazy se rodí do svých příslušných médií“, jsou tak nezbytně závislé na technice a nositeli svého zobrazení.²⁸⁾

Podle Horsta Bredekampa k obratu k širšímu zájmu o obrazy, které nejsou nezbytně uměním, došlo v německém kontextu již po roce 1970, kdy dějiny umění přijaly reklamu, fotografii, film, politickou ikonografii a později digitální umění jako svébytné oblasti studia.²⁹⁾ Zdá se tedy, že *Bildwissenschaft* je provázána s dějinami umění více než vizuální studia. Přesahem k filosofii, antropologii, etnologii, literární vědě a archeologii se také pokouší navázat na německou tradici zájmu o vizuální projevy, které nejsou vysokým uměním. Obraz je zde ale chápán spíše jako mentální koncept než pouhý fyzický objekt, jakým většinou pro dějiny umění bývá.³⁰⁾

Počátky této tradice, která překračuje hranice disciplín i umělecko-historický kánon, se váží ke konci 19. století, k historikům umění, jako byli Herman Grimm, Wilhelm Lübke, Anton Springer, Heinrich Wölfflin a Erwin Panofsky. Ti se aktivně zajímali o nové médium fotografie a otázky originality, reprodukce, projekce.³¹⁾ Díky nim se dějiny umění – *Kunstgeschichte* – rozšířily na *Bildwissenschaft*. Zájem o neumělecké obrazy vzrostl s první světovou válkou, jež byla nově vizuálně zprostředkována filmem, fotografiemi, propagandistickými plakáty atp. Příkladem badatele, který sbíral a studoval obrazový materiál, je německý historik kultury Aby Warburg. Ten uspořádal obrazový atlas *Mnemosyne* (nazvaný podle řecké personifikace paměti),³²⁾ v němž se vedle sebe objevují například fotografie papeže, Mussoliniho, japonského golfisty a veslařského závodu.³³⁾ Prá-

27) Schwerpunkte, Institut für Kunstwissenschaft und Medientheorie; <kunstwissenschaften.hfg-karlsruhe.de/index.php?option=com_content&task=view&id=39&Itemid=53>

28) Tamtéž.

29) Horst Bredekamp, A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft. *Critical Inquiry* 29, 2003, č. 3, s. 418–428.

30) Hans Belting, Toward an Anthropology of the Image. In: Mariët Westermann (ed.), *Anthropologies of Art*. New Haven: Yale University Press 2005, s. 41–58.

31) H. Bredekamp, c. d., s. 423.

32) Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Ed. Martin Warnke. Berlin: Akademie Verlag 2000.

33) Aby Warburg, *Mnemosyne-Atlas, Begleitetexte zur Ausstellung Aby Warburg-Mnemosyne*. Wien: Akademie der bildenden Künste 1993; viz také Charlotte Schell-Glass, Aby Warburg's Late comments on Symbol and Ritual. *Science in Context* 12, 1999, č. 4, s. 621–642.

vě tato juxtapozice tvarů, pohybů a témat objevujících se v různých dobách a médiích (známky, fotografie, plakáty, sochy, kresby a obrazy) se často považuje za předzvěst budoucí propracovanější vědy o obraze.³⁴⁾

Podobné pojetí teorie obrazu najdeme kromě Karlsruhe i na dalších německých institucích, například v Berlíně (na Freie Universität), Heidelbergu či v Magdeburgu. Propojení *Bildwissenschaft* s novými médii lze vidět i ve virtuálních projektech, jako je například Virtuální institut pro Bildwissenschaft (VIB),³⁵⁾ který založil filosof Klaus Sachs-Hombach v roce 2004. VIB funguje mimo jiné jako elektronické diskusní fórum, kontaktní místo a databáze aktuální literatury či konferencí. Scházejí se zde vědci z různých disciplín, aby koordinovali svůj interdisciplinární výzkum obrazu.³⁶⁾ Tento institut také vydává vlastní časopis *IMAGE*, který se už podle názvu spíše blíží vizuálním studiím anglicky mluvících zemí, než aby se programově hlásil k *Bildwissenschaft*, německý koncept se v jeho misi vůbec nevyskytuje. Z širokého záběru převážně teoretických článků uveřejněných v *IMAGE* je zřejmá interdisciplinarita zájmu o vizuální reprezentaci.³⁷⁾ Jak jsem již naznačila, ani v rámci *Bildwissenschaft* nelze mluvit o jednotném přístupu, obsahu či metodologii.³⁸⁾ Pokud se ale pokusíme o shrnutí hlavních znaků, jsou jimi právě vědecký přístup k materiálu, posun k antropologii obrazu, zájem o technický obraz i technickou stránku obrazu, s tím spojená problematika vizuality nových médií, ale také návrat k otázkám, které si již řadu desetiletí kladou ikonologie a ikonografie.³⁹⁾

Za jazykovou bariérou: Vizuální studia ve Španělsku

V Evropě je několik zemí, v nichž vizuální studia vznikla z nutnosti reagovat na interdisciplinární charakter a vzrůstající význam nových médií (například Finsko a Estonsko). Jednou ze stěžejních zemí je v tomto směru také Španělsko, které by díky jednomu z nejrozšířenějších jazyků na světě mohlo významně ovlivnit budoucí podobu vizuálních studií. Na semináře a konference sem také často přijíždějí renomovaní teoretikové vizuální kultury ze západní Evropy i ze Spojených států (Balová, Mitchell, Mirzoeff) a místní akademici (kupříkladu José Luis Brea, Ana María Guaschová a Gérard Imbert⁴⁰⁾) se inten-

34) Srov. především Visual Culture Questionnaire, otázka č. 2. Svetlana Alpers, Emily Apter, Carol Armstrong, Susan Buck-Morss, Visual Culture Questionnaire. *October* 77, 1996, s. 25–70.

35) < www.bildwissenschaft.org >

36) Klaus Sachs-Hombach, Herzlich willkommen im Virtuellen Institut für Bildwissenschaft (VIB), < www.bildwissenschaft.org >

37) Články zpracovávají různorodá témata, např. výběr obrazů pro politické zprávy, morfologie obrazu a zobrazování, topologie krajiny, či převod starších filmů na DVD. Srov. Published Issues; < www.bildwissenschaft.org/journal/index.php?menuItem=miArchive >

38) Již naznačená blízkost k anglofonním vizuálním studiím se projevuje i ve fóru VIB, a to nejen v použitých výrazech, ale i v tematické náplni různých zájmových skupin. Vliv anglických konceptů je tak patrný např. v názvech „Institut für Visual Profiling“ či „Iconic Turn – Das neue Bild der Welt“, které ukazují obtížnou přenosnost anglického pojmosloví do cizího jazyka.

39) H. Belting, Image, Medium, Body: New Approach to Iconology. *Critical Inquiry* 31, 2005, s. 302–319.

40) Například José Luis Brea, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Editorial Centro de Arte de Salamanca 2002; viz také < www.laerapostmedia.net >;

zivně zapojují do diskusí a rozsáhle publikují i mimo Španělsko.⁴¹⁾ Je tedy zajímavé, jak málo se o „španělském“ pohledu na vizualitu a nová média po Evropě ví a jak se i v tomto ohledu vytvářejí nové jazykové bariéry a teoretické kánony. Problémem i výhodou španělské teorie vizuální kultury je velká „kupní síla“ španělštiny – odborníci tam většinou publikují ve vlastním jazyce a nejsou nuceni překládat či rovnou publikovat v angličtině, jako tomu je v menších zemích, například právě ve Finsku či Estonsku. To však na druhé straně nutně vede k marginalizaci výsledků zdejší práce a jejich malé znalosti ve světě, který za jazyk vizuální kultury přijal angličtinu.

V posledním desetiletí vytvořily španělské univerzity nejen v Barceloně a Madridu samostatné obory věnované vizualitě. I zde lze najít společné znaky, jimiž se odlišují od institucí a kateder zmíněných výše. Je to především vzrůstající zájem o nová média a multimédia a také použití množství „nekanonických textů“. Kromě známých jmen oboru, jako Bourdieu, Debord, Manovich, Mirzoeff a samozřejmě Foucault, Barthes a Benjamin, zakotvených v anglickém prostředí, využívají zdejší osnovy dlouhého seznamu literatury s tematikou vizuální kultury ve španělštině.

Technická univerzita ve Valencii je výborným příkladem zájmu o nová média spojeného s vizuální produkcí. Zdejší Magisterský program vizuálních umění a multimédií „se snaží odpovědět na dopad, jenž momentálně má nárůst informačních technologií na kreativní potenciál, který nutně zahrnuje vytváření, zpracovávání a technickou manipulaci s digitálním obrazem“.⁴²⁾ Zaměřuje se na interdisciplinární výměnu mezi uměleckou produkcí a novými médii, a to prakticky i teoreticky. Absolventům tak mohou získané znalosti pomoci spojit uměleckou praxi s vědou, technologiemi a masovými médii a začlenit se do kreativního průmyslu. Každý student absolvuje jak úvod do vizuální kultury, médií a vytváření obrazu, tak i do teorie současné kultury. Tento kurz je zaměřen především na veřejný prostor (jak fyzický, tak virtuální) ve vztahu k jeho lokaci, praktickým funkcím a uměleckému využití a směřuje ke kritickému porozumění otázkám umělecké produkce, estetických hodnot, uměleckého a technického jazyka, kódů a norem vytváření obrazu. Ve volitelných předmětech si pak lze zvolit specializaci na jednotlivá média (televize, film, 3D tvorba, zvuková média) a zkoumat jejich jazyk, kulturní souvislosti, praktickou aplikaci v umělecké tvorbě či technologii tvorby obrazu v různých prostředích; klíčovými pojmy jsou zde interdisciplinarita a multimediálnost.⁴³⁾

T ý ž, (ed.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal 2005; Anna Maria G u a s c h (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980–1995*. Madrid: Akal 2000; Cláudia G i a n e t t i, *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: L'Angelot 2002; Gérard I m b e r t, *El zoo visual*. Barcelona: Gedisa 2003.

41) Nejvíce v časopisech *Journal of Visual Culture* nebo *Paraschute*.

42) Artes visuales & multimedia. Master oficial – UPV; <avm.webs.upv.es>

43) Najdeme zde např. teoreticko-praktický seminář „Filmová média a intervenční procesy ve veřejném prostoru“, zkoumající technické procesy vytváření pohyblivého obrazu a multimediální uměleckou praxi v kontextu každodenní kultury a komunikačních médií (viz Maribel Doménech, *Lenguajes Audiovisuales y Arte de Género*; <avm.webs.upv.es/asignatura.php?id=13>). Podobně je vystaven i kurz „Aktivismus a nová média ve veřejném prostoru“, věnovaný hlavně prostředí internetu. Jeho těžiště je v teoretickém pohledu na krizi diskursu v moderní společnosti a v revizi pojmu veřejná sféra díky novým technologiím. Z nich vychází diskuze o pozici veřejného prostoru mezi reálným a virtuálním světem, možnost budování komunitního prostoru a internetových aktivit v globální vesnici (viz Amparo Carbonell, *Arte y TV. Nuevos Medios, Nuevos Lenguajes*; <avm.webs.upv.es/asignatura.php?id=11>).

Důraz na multimédia je patrný ve všech nabízených seminářích, důležitý je ale vyvážený zájem o jednotlivé složky multimedií. Vizualita se tak ve Valencii staví bok po boku *zrukovému a pohybovému* rozměru médií, obraz je přičleněn zpět k ostatním smyslovým vjemům. To je nový trend, objevující se na počátku 21. století v reakci na kritiky vizuálních studií, které oboru vyčítaly, že izoluje otázky vidění od hmatu a sluchu, jejichž neodmyslitelné propojení s obrazem zdůraznila právě smíšená média.⁴⁴⁾ Dřívější kritika tematické nesourodosti a metodologické eklektičnosti vizuálních studií, která chtěla dát oboru definitivnější podobu, tak byla doplněna o volání po proměně studií vizuality na obor, v němž vizualita stojí „v centru analytického hledáčku a nepovažuje se za výchozí ani samozřejmý koncept.“⁴⁵⁾ Tím se zároveň otevírá prostor pro kritické zkoumání otázky, z jakých důvodů má zrakové vnímání mezi ostatními vjemy tak výsadní postavení.⁴⁶⁾

Shrnutí

V posledních dvaceti letech se vizuální kultura v různých podobách úspěšně usadila v univerzitním prostředí. Existuje mnoho podob, ve kterých se vyučuje nebo zkoumá, tento článek představuje pouze několik z nich. Probrané modely vycházejí ze vztahu vizuální kultury a umění, ať už praktického či jeho dějin. Každý však definoval vlastní přístup k vizuální problematice a vytvořil vlastní instituce, které se studiem vizuality zabývají. Kromě bakalářských, magisterských či doktorských programů vizuálních studií tak existují například výzkumné instituty, sdružující akademiky s podobnými zájmy, či virtuální platformy, které v prostředí internetu umožňují diskusi a vytváření projektů o vizualitě.

Ačkoliv jsem o těchto modelech mluvila v souvislosti s jejich specifickou geografickou lokací, nelze přístupy k vizualitě vždy do jednotlivých zemí takto jednoduše rozřadit. Zeměpisná diferenciaci mi posloužila jen jako východisko k prozkoumání některých společných témat, teorií a metodologií. Navíc jsem pominula mnoho dalších míst, kde se vizuální studia praktikují. Specifický přístup k vizuální kultuře lze nalézt například ve Francii, v tzv. teorii obrazu (*théorie de l'image*), a vizuální studia samozřejmě nalezneme i mimo takzvaný západní svět, například v Mexiku, Japonsku anebo na Kubě.⁴⁷⁾

Asi nejčastěji se vizuální studia na univerzitách objevují ve spojení s teorií postmodernismu vycházející z kulturních studií a jejich zájmu o ideologické aspekty společnosti a kultury. V této podobě se vizualita v umělecké tvorbě, filmu, fotografii, reklamě, či dokonce textilích zkoumá za pomocí teorií genderu, postkolonialismu, sémiotiky či psychoanalýzy. Druhá častá forma vizuálních studií vzniká ve vztahu ke kunsthistorii a prezentuje se jako reforma tradičního a limitovaného diskursu dějin umění. Rozšířením

44) Mark P o s t e r, Visual Studies as Media Studies. *Journal of Visual Culture* 2002, č. 1, s. 67–70; W. J. T. M i t c h e l l, Mostrando el Ver: una critica de la cultura visual. *Estudios Visuales* 2003, č. 1, s. 17–40 ad.; T ý ž, There Are No Visual Media. *Journal of Visual Culture* 2005, č. 4, s. 257–266.

45) W. J. T. M i t c h e l l, There Are No Visual Media, s. 265.

46) Tamtéž.

47) K tomuto více M. R a m p l e y, Pojem vizuální studia, s. 36.

zájmu na obrazy, které nejsou (jen) uměním, se vizuální studia snaží poukázat na existenci velkého množství objektů s významným vizuálním aspektem.

V další inkarnaci se vizuální studia objevují v tradici vědy o obraze, která se přibližuje antropologii obrazu. Typický je zde i zájem o technický rozměr obrazu, jeho vytváření a manipulaci s ním, který vědu o obraze přivedl ke zkoumání vizuálního charakteru nových médií. Tato kombinace vědeckého a technického přístupu je charakteristická i pro poslední probraný model, v jehož středu se nacházejí smíšená média a jejich fúze v současném kontextu. Takovýto model upíná pozornost k lokálním i globálním aspektům médií, z nichž umělecká tvorba není vyloučena, ale je zařazena do komplexnějších souvislostí dneška.

To je také zásadní charakteristikou a výsadou různých podob vizuálních studií v univerzitním prostředí, které se snaží navázat na problematiku výsadního postavení umění a umělecké tvorby. Ty zařazují do svého paradigmatu jako nedílnou součást vizuální povahy společnosti a kultury a zkoumají ji v kontextu ideologických, technických či vědeckých otázek. Zároveň se na jedné straně studia vizuální kultury kriticky zamýšlejí nad širší své obsahové a metodologické náplně a na straně druhé se snaží benefitovat ze své disciplinární propojenosti s příbuznými obory.

Marta Filipová, Ph.D. (19XX)

V současnosti působí jako výzkumná pracovníce na oddělení grafického designu Nottingham Trent University ve Velké Británii. Zabývá se teorií vizuální kultury i jejími praktickými podobami ve střední Evropě po druhé světové válce. Kromě toho se její výzkum věnuje i otázkám národní identity v umění a v umělecké historiografii.

(Adresa: xxxxx)

SUMMARY

THE MANY FACES OF VISUAL STUDIES

Marta Filipová

The article explores visual studies in four forms and four academic environments. The different faces of visual studies in Great Britain, United States, Germany and Spain allow the author to outline the history of the discipline, its subject matter in the various contexts, and the main theoretical concerns. The distinctive features of visual studies in these individual contexts are pointed out, together with their commonalities, in relation to the interdisciplinary nature of this recent arrival in the university.

Translated by Marta Filipová

VIDĚNÍ NEMÁ HISTORII

Ladislav Kesner

Vizuální studia sdílejí s dějinami umění (od jejichž teorií a přístupů se jinak často úzkostlivě vymezují) a s dějinami filmu ústřední dogma – přesvědčení, že lidské vidění je konvenční a sociálně konstruované. Některé varianty této představy jsou pravda populární spíše v oblasti vizuálních studií či části filmové teorie – například feministické teorie genderové determinace vidění, jakou je známá koncepce voyeuristického „mužského pohledu“ Laury Mulveyové,¹⁾ zůstávají pro většinu historiků umění příliš extrémní a podezřelé. Avšak jádro konstruktivistické teze, totiž představa, že vidění má svoji historii, že existovaly zvláštní, kulturně a historicky podmíněné způsoby vnímání, je už více než dvacet let centrálním axiomem, nedotknutelnou Pravdou vizuálních oborů, ale i dalších humanitních disciplín.²⁾

K pevnosti tohoto dogmatu napomáhá zajisté fakt, že není jen dítkem radikálních teoretických posunů posledních desetiletí, založených na vypjatém kulturním relativismu. Jeho předchůdce lze v různé podobě lokalizovat u velkých postav dějepisu umění, v době kdy se konstituoval jako vědecká disciplína. Stačí vzpomenout Heinricha Wölfflina a jeho dichotomii lineárního a piktorálního stylu, v níž se každý styl vztahuje ke svému způsobu vnímání, které definuje *Weltanschauung* daného období.³⁾ Nebo Erwina Panofského a jeho klasickou studii o perspektivě, kde rozlišuje mezi neměnnou a ahistorickou sférou smyslové zkušenosti a historicky proměnlivými styly, mezi nimiž existují *Anschaungen* a *Empfindungen*, společně utvářející vnímání prostoru v daném období.⁴⁾ Otto Pächt ve své eseji o metodě uměleckohistorické práce zase píše, že „naše primární smyslové dojmy se podstatně liší“ a základní potřebou historika umění je získat „neznámé vi-

1) Laura Mulveyová, *Vizuální slast a narativní film*. In: Libora Oates-Indruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Slon 1999.

2) Srov. u nás recentně téma „dějiny vidění“ v časopise *Dějiny a současnost* (2007, č. 5), kde se k této tezi hlásí několik autorů. Viz též Václav Hájek, *Dějiny pohledu? Několik poznámek k historické a společenské relativizaci vidění*. *Estetika* 40, 2004, s. 219–240. V zájmu objektivitativy je třeba uvést, že v některých svých dřívějších pracích jsem rovněž psal o historické povaze vidění.

3) Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*. Edinburgh: R. & R. Clark 1932.

4) Erwin Panofsky, *Perspektive als symbolische Form*. In: K. Michels – M. Warnke (eds.), *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze*. Berlin 1998, sv. II, s. 664–756 (pův. 1927).

zuální návyky“, což není myšlenkový proces, ale „rekvalifikace nebo adaptace našich smyslových vjemů“.⁵⁾

Historické a kulturní podmíněnosti vidění byla věnována řada případových studií, neexistuje však žádná ucelená teoretická konstrukce, která by formulovala jeho obecné principy a mechanismy. To zřejmě není náhodné, neboť začteme-li se pozorně do jednotlivých studií, shledáme, že v naprosté většině případů jen vágně krouží kolem klíčových otázek: Kdo? Proč? Jak? – to jest jaká skupina lidí v dané periodě či kultuře viděla jinak, v čem konkrétně zvláštnost či jinakost jejich vidění spočívala a co bylo její příčinou. Při hlubším pohledu na (nevysovené) předpoklady, na nichž jsou jednotlivé formulace historicity vidění postaveny, vyvstane řada problémů a otazníků, které téměř posvátný axiom náhle staví do jiného světla. Ukáže se, že hledání a definování specifických režimů vidění stojí na chatrných konceptuálních a teoretických základech. Vyracet takto pevné dogma, se přesto může jevit jako pošetilé. Především proto, že lze bez potíží snést řadu příkladů, že lidé různých dob a míst v určitém smyslu skutečně viděli jinak. Nicméně, jak se zde pokusím ukázat, fakt, že vidění je do určité míry kulturně podmíněné, ještě neznamená, že percepce či pohled mají historii.

Vidění a vizualita

Jedna z hlavních příčin životaschopnosti dogmatu o historičnosti vidění má metateoretickou či konceptuální povahu. Pro zastánce této teze je klíčové rozlišení mezi *viděním* a *vizualitou*. Ve stejnojmenné knize tuto polaritu před dvaceti lety formuloval Hal Foster: „Rozdíl mezi viděním a vizualitou signalizuje rozdíl uvnitř vizuálního – mezi mechanismy zraku a jeho historickými technikami, mezi surovými daty vidění a jeho diskursivní podmíněností...“⁶⁾ Převedeno do srozumitelnější paraboly, mezi viděním a vizualitou je podobný rozdíl jako mezi *sexem* (biologickým aktem) a *sexualitou* (kulturní konstrukcí).⁷⁾ Navíc angličtina jako jazyk, v němž se většina podstatných rozprav na toto téma odehrává, má i další možnost, jak tuto dichotomii vyjádřit: někteří užívají slova *vision* ve smyslu sociálně podmíněné aktivity (tj. ve stejném významu jako vizualita) v kontrastu k biologickému zření (*seeing*).

Taková polarita je jasná a užitečná mimo jiné proto, že ostře vymezuje hranice disciplinární kompetence: humanitně vzdělaný badatel se může zabývat vizualitou, zatímco vidění jako její nutný předstupeň či biologický substrát je pro něj v zásadě nezajímavé a přenechává jej exaktním disciplínám. Příkop mezi viděním a vizualitou prohloubily vlivné proudy současných kulturních studií, které jednostranně zdůrazňují sociální a diskursivní aspekty vnímání. Jedna z průkopnic této orientace, známá teoretička Mieke Balová příznačně tvrdí: „vidění není vizuální percepce.“⁸⁾ Vizualita jako diskurs –

5) Otto P ä c h t, *The Practice of Art History. Reflections on Method*. London:Harvey Miller 1999, s. 79, 86–87 (přv. 1977).

6) Hal F o s t e r, Preface. In: H. F o s t e r (ed.), *Vision and Visuality*. Seattle: Bay View Press 1988, s. ix.

7) Robert N e l s o n, Descartes's Cow and Other Domestications of the Visual. In: R. N e l s o n (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*. Cambridge: Cambridge University Press 1996, s. 2–8.

soubor slov, postojů, hodnot a tabu vztahujících se k viděnému a k obrazům – je beze vší pochybnosti společensky a kulturně podmíněný a proměnlivý fenomén. Vizualita má historii. Ale platí totéž o vidění? Relevantní odpovědi se nedopátráme z teritoria vizuálních a kulturních studií ignorováním poznatků a rozprav o vidění samém, které se odehrávají v prostředí psychologie, kognitivní vědy a neurověd. Ve světle enormního pokroku poznání lidského vnímání, které tyto obory přinášejí, je výlučná fixace na sociální aspekty vnímání neproduktivní. Jinak řečeno, zabývat se hlouběji problémem historičnosti či konstruovanosti vidění pouze z pozic vizuálních studií či umělecké historie znamená chovat se jako středověký teolog, jemuž přehlížení poznatků optiky a astronomie umožňovalo věřit v geocentrický vesmír, jehož středem je placatá země.

Dogma historicky proměnlivé povahy vidění je hlášáno prostřednictvím řady dalších termínů, jejichž vymezení a vzájemný vztah jsou často nejasné. Můžeme číst o (historicky zvláštních) vizuálních praktikách, tradicích či zkušenostech, či dokonce o vizuální mentalitě. Jinou variantou je *okulární*, *vizuální* či *skopický režim*, pojem, který se využívá k pojmenování široce vymezených epoch vidění (např. barokní skopický režim).⁹⁾ Ještě širší záběr má „historie západního pohledu“ médiologa Régise Debraye, který vidění periodizuje do třech navazujících epoch: *logosféru* – od vynálezu písma k vynálezu tisku, dominovanou obrazy, které byly pojímány a uctívány jako kulturní idoly magickým pohledem; *grafosféru* – pokrývající dobu od vynálezu tisku k rozšíření televizního obrazu, jíž dominovaly obrazy, pojímané a nahlížené jako umělecké reprezentace estetického pohledu a konečně *ideosféru* – počínající globálním rozšířením televize, v níž převažují rychle cirkulující a nehmotné obrazy a jíž charakterizuje vizuální, ekonomický pohled: dívání se stává jinou formou spotřeby.¹⁰⁾ Zvláštní pozornosti se v oblasti *visual studies* i umělecké historie přitom těší vizualita moderní doby a geneze toho, co bývá označováno jako novověký či moderní způsob vidění (či skopický režim modernity).¹¹⁾

Takto široce formulované epochy či dokonce periodizace pohledu mají ovšem své zjevné limity. Zejména v prostředí umělecké historie se s mnohem větší odezvou setkaly mikrohistorické analýzy sociálních praktik vidění omezené na úzeji vymezené kulturní prostředí a dobu, tak jak je formulovali v sedmdesátých a počátkem osmdesátých let Michael Baxandall a Svetlana Alpersová s pomocí pojmů *dobového oka* a *vizuální kultury*. Jejich případové studie – dobové oko malířů a patronů italských měst doby *quattrocenta* a jihoněmeckých řezbářů 16. století u Baxandalla a nizozemské vizuální kultury 17. století a jejího popisného modu u Alpersové – jsou dnes všeobecně oceňovány jako jeden z nejvýraznějších impulsů pro dějiny umění posledních dekad.¹²⁾ Po vzoru Baxan-

8) Mieke B a l, Visual essentialism and the object of visual culture. *Journal of Visual Culture* 2, 2003, č. 1, s. 17.

9) Martin J a y, Scopic regimes of modernity. In: In: H. F o s t e r (ed.), *Vision and Visuality*, s. 3–28. Pojem skopického režimu (z latinského „scopium“ – dívat se na, vyšetřovat zrakem), původně použil filmový teoretik Christian Metz k označení kinematografického způsobu vidění (Ch. Metz, *Imaginární signifikant: psychoanalýza a film*. Praha: Čs. filmový ústav 1991).

10) Régis D e b r a y, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard 1992.

11) M. J a y, Scopic regimes of modernity; Jonathan C r a r y, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: The MIT Press 1990.

12) Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: Chicago University Press 1983.

dalla a Alpersové byly koncepty široce definovaných skopických režimů a modů vidění („renesanční vizualita“, „gotický pohled“), doplněny mnoha studii časoprostorově ohraničených kultur vidění. Můžeme tak číst například o „mezopotamské vizuální zkušenosti“, „raně středověkém vidění“, „byzantské či rané nizozemské vizualitě“, „čínské vizualitě doby Ming“ a podobně.¹³⁾

Co způsobuje proměny vidění?

V jakém smyslu bylo vnímání v určité periodě odlišné, co konstituuje kulturně a historicky zvláštní režimy percepce? A jaké mechanismy se podílejí na jejich vzniku a udržování? To jsou zásadní otázky, na něž bychom od stoupců axiomu historie vnímání očekávali jasnou odpověď. Tu nám však neposkytují. Začněme druhou z otázek, na níž existují dva hlavní pohledy. Podle toho prvního, který předjímá již Walter Benjamin ve svém známém eseji o uměleckém díle v době mechanické reprodukce, se na historických proměnách vzorců vidění podílejí především média a technologie zobrazování.¹⁴⁾ Podrobně tuto tezi rozvinuli v posledních letech autoři jako Régis Debray a Jonathan Crary, kteří se podrobně věnovali působení optických a zobrazovacích médií na utváření měnících se vzorců percepce v moderní době. Kupříkladu dle Craryho rozšiřování nových vizuálních technologií od počátku 19. století proměnilo zejména mechanismy pozornosti ve vizuálním vnímání. Jinou variantu této koncepce reprezentuje psycholog Max Wartofsky, podle něhož samotná tvorba uměleckých děl nejpřímějším způsobem utváří a transformuje vidění. Nemá tu však zřetelně na mysli jen mnohokrát konstatovanou nespécifickou zkušenost, že setkání s velkým uměleckým dílem „otevřít oči“ či jinak obohacuje naše smysly, nýbrž bezprostřední korelaci mezi způsoby zobrazování a percepce. Píše:

Zobrazení ve své aktivní roli netoliko mapuje náš vizuální svět jako percepční danost, ale přímo artikuluje a přetváří samotné percepční kapacity. [...] Tvrdím, že způsoby piktorálního zobrazování se začleňují do vyšších mozkových funkcí vidění jako naučené nebo získané ontogenetické odlišnosti v percepční aktivitě a že to, co můžeme nazvat „stylem vidění“, je přeneseno (mapováno) do kognitivních systémů lidí jako průvodní jev a důsledek adoptování určitých stylů zobrazování.¹⁵⁾

Odlišnou rovinu vysvětlení představují přístupy kulturních antropologů a sociálních psychologů, kteří od konce 19. století zkoumali vliv zevního prostředí a kultury na vizuální vnímání pomocí rigorózních experimentálních metod a kteří prokázali, že určité as-

13) Srov. např. různé studie in: R. Nelson (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance*; Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*. Princeton: Princeton University Press 1997, zejm. s. 102–133.

14) Walter Benjamin, *Umělecké dílo v době mechanické reprodukovatelnosti*. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, s. 18–34.

15) Max Wartofsky, *Art History and Perception*. In: John Fisher (ed.), *Perceiving Artworks*. Philadelphia: Temple University Press 1980; M. Wartofsky, *Sight, Symbol, and Society: Towards a History of Visual Perception*. *Philosophical Exchange* 3, 1981, s. 23–38.

pekty smyslového vnímání ovlivňuje ekosystém a socio-kulturní prostředí. Z nich mimo jiné vzešla známá hypotéza takzvaného „tesařského světa“, vysvětlující, že lidé, kteří vyrůstali v prostředí silně prostoupeném stavebními prvky s přímými liniemi a pravými úhly, jsou snáze oklamáni určitým druhem optických iluzí ve srovnání s lidmi, kteří vyrůstli v přírodním prostředí prostém umělých linií a úhlů.¹⁶⁾ Otázka kulturního modelování lidské zkušenosti se v téže době vynořila jako sěžejní téma interpretativní či symbolické antropologie, kdy Clifford Geertz a další badatelé rozpracovali dodnes vlivné pojetí lidské mysli, vznikající a vyvíjející se na průsečíku nervového systému (mozku) a vnějších zdrojů aktivace – kulturních modelů a matic.¹⁷⁾ Tento model rezonuje i v současné vědě u psychologů zkoumajících rozdíly v kognitivních a percepčních procesech – kupříkladu mezi východoasijskými a západními kulturami.¹⁸⁾

Do spíše extrémní a kuriózní polohy převádí environmentální determinismus anglický historik umění John Onians. Ve své neuropsychologii stylu v renesanční Itálii dává do souvislosti obrazový styl a vizuální ekologii městského prostředí různých států apeninského poloostrova. Tak již Vasarim zmiňované linearitě florentského malířství a kresby lze podle Onianse porozumět ve světle faktu, že Florentané 15. století měli vizuální mozkovou kůru adaptovanou na lineární konfigurace ve svém prostředí.

Páry a oblaka lombardské Mantovy netoliko formovaly neurální sítě těch, kteří tam žili, ale tato rekonfigurace byla impulsem pro umělce a jejich patrony k tomu, aby vytvořili nový řád, v němž mobilita a neurčitost oblak z nich vytvořila emblémy transcendentální moci.¹⁹⁾

A podobně barvy a zrcadelní vodních ploch v případě Benátek či plochy vytesaného bílého kamene ve městě a ostrých skal v jeho okolí v případě Verony determinovaly prostřednictvím specifického vidění styly místních umělců.

Tradice antropologických a kulturně-psychologických výzkumů vnímání ovlivnily i uměleckohistorické koncepce historičnosti vidění. Nejvýznamnějším způsobem nepochybně

- 16) Marshall S e g a l l – Donald C a m p b e l l – Melville H e r s k o v i t s, *The Influence of Culture on Visual Perception*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Co. 1966; J. L. F i s c h e r, Art Styles as Cultural Cognitive Maps, *American Anthropologist* 63, 1961, s. 79–93. K širší diskusi těchto výzkumů z pohledu současné kulturní psychologie srov. Michael C o l e, *Cultural Psychology. A Once and Future Discipline*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1996, s. 40–52; Bradd S h o r e, *Culture in Mind. Cognition, Culture, and the Problem of Meaning*. New York – Oxford: Oxford University Press 1996, s. 4, 22–24.
- 17) Clifford G e r t z, The Growth of Culture and the Evolution of Mind. In: *The interpretation of cultures: selected essays*. New York: Basic Books 1973 (pův. 1962), s. 55–86.
- 18) Richard N i s b e t t – Takahiko M a s u d a, Culture and point of view. *Proceeding Natl Acad Sci USA* 100, 2003, č. 19, s. 11163–11170; a zejména R. N i s b e t t, *The Geography of Thought: How Asians and Westerners Think Differently, and Why*. New York: The Free Press 2003.
- 19) John O n i a n s, Alberti and the Neuropsychology of Style. In: Luca C h i a v o n i – Gianfranco F e r l i s i – Maria Vittoria G r a s s i (eds.), *Leon Battista Alberti E Il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*. Mantua 2001, s. 239–250. V jiné své práci Onians shledává zásadní rozdíly mezi řeckým a čínským uměním v odlišné vizuální ekologii obou civilizací (Chinese Painting in the Twentieth Century and in the Context of World Art Studies. In: Cao Y i q i a n g – Fan J i n g z h o n g /eds./, *Chinese Painting in the Twentieth Century: Creativity in the Aftermath of Tradition*. Hangzhou 1997, s. 500–503.)

v případě Baxandalla, který svoje dobové oko pojal jako specifickou manifestaci kognitivního stylu kultury a v jehož knize o malířích *quattrocenta* nalezneme odkaz na klasickou práci Segalla, Campbella a Herskovitse o vlivu kultury na vizuální percepci.²⁰⁾

Dobová mysl

I odpovědi na druhou z klíčových otázek – totiž v čem konkrétně spočívaly historicky jedinečné a zvláštní způsoby vidění, které různí autoři postulují, zůstávají zpravidla velmi obecné. Na rozdíl od antropologů a psychologů nemohou historici umění svoje definice opírat o přímé etnografické pozorování či exaktní experimenty. Z čeho tedy rekonstruují historicky zvláštní způsoby percepcí? Nejčastěji se je snaží vypořádat z charakteristiky samotných uměleckých děl či stylů období, případně i dalších vizuálních zobrazení, které v dané kultuře cirkulovala.²¹⁾ Ta se tak stávají nejen indexem procesu svého vlastního vzniku, ale také indexem způsobů vidění jejich tvůrců a patronů, tedy nejen osobitého uměleckého vidění svého tvůrce, ale také určitého historického modu vidění, které z nich historik umění deduktivním postupem odečítá.²²⁾ To je sice logická taktika, avšak nelze přehlédnout, že skutečně hluboké a objevené popisy fenomenologie vizuálního prožitku (zření) uměleckého díla, které lze v literatuře nalézt, představují právě jen záznam individuálního vnímání, z něhož nelze odvozovat specifickou povahu kolektivně sdílených aspektů vizuální zkušenosti.²³⁾ Příslušné způsoby vidění bývají proto zpravidla charakterizovány velmi neurčitě. Příkladem budiž vysvětlení domnělé odlišnosti mezi raně a pozdně středověkým viděním, která má spočívat v rozdílu mezi rychlým pohledem, který umělecké dílo zachycovalo téměř jako úder, a protražovaným pohledem, který dlí na obraze a nechá jej působit na diváka.²⁴⁾ Jonathan Crary věnoval dvě knihy obšírnému rozboru měnících se vzorců vizuální pozornosti v moderní době, avšak jiné roviny moderního vidění nezmiňuje.²⁵⁾ A tak by bylo možné pokračovat.

Neméně problematické je rekonstruování historické vizuality z písemných pramenů. Například četné pokusy o definování středověké vizuality se bez výjimky opírají o diskusi dobových teologických a filosofických pojednání či traktátů o optice. Výsledkem záko-

20) M. Segall – D. Campbell – M. Herskovits, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford – New York: Oxford University Press 1972, s. 40, 160.

21) Bret Rothstein, *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*. Cambridge: Cambridge University Press 2005.

22) Názorně to lze sledovat např. ve studiích publikovaných in: R. Nelson (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance*.

23) Příkladem budiž T. J. Clark, *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*. New Haven – London: Yale University Press 2006; nebo analýzy vidění v textech: Michael Fried, *Courbet's Realism*. Chicago: University of Chicago Press 1990.

24) Cynthia Han, VISIO DEI. Changes in Medieval Visuality. In: R. Nelson (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance*, s. 169–196.

25) J. Crary, *Techniques of Observer*; J. Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2001.

nitě bývá popis koncepce či teorie vidění rozšířen v dané době, nikoliv rekonstrukce *reality* vidění, to jest specifické povahy percepčních a kognitivních procesů, která charakterizovala vnímání určité skupiny lidí ve středověku.²⁶⁾

V literatuře, která se historické povaze vidění věnuje, tak výjimečné postavení stále zaujímají práce Michaela Baxandalla a to především proto, že se zpřímá a jasně obracejí k oběma výše zmíněným otázkám. Umělecká díla jsou pro něj depozitem lokálně podmíněných způsobů vidění a společenských praktik, avšak příslušné dobové oko rekonstruuje nejen z těchto děl a písemných pramenů, ale i dalších sociálních aktivit, které uvádí do vztahu s výtvarnými díly. Baxandall se nadto zcela adresně zabývá tím, na jaké rovině lidé jím zkoumaných kultur viděli jinak než my. Kapitulu o dobovém oku otevírá krátkým odstavcem, v němž popisuje počáteční fázi vizuální percepce, od vstupu světla odraženého objektem do oka po jeho dopad na buňky sítnice. Toto je pro něj okamžik, kdy

lidská výbava pro vizuální percepci přestává být uniformní. Mozek musí interpretovat surová data o světle a barvě, které dostává z tyčinek sítnice a činí tak pomocí vrozených dovedností a dovedností vyvinutých na základě zkušenosti.²⁷⁾

Následující stránky věnuje popisu oné „proměnlivé a kulturně relativní mentální výbavy, které mysl vnáší do interpretace vzorů vrhaných na sítnici“ – popisuje vlastně „dobovou mysl“ spíše než „dobové oko“: kategorie, s nimiž člověk klasifikuje vizuální podněty, zběhlost v rejstříku konvencí zobrazování a zkušenost v přijatelných způsobech vizualizace věcí, o nichž máme neúplnou informaci, znalosti s jejichž pomocí doplňuje to, co mu zrak poskytuje a konečně postoje vůči viděným objektům.²⁸⁾ Dobové oko jako projev kognitivního stylu dané kultury se manifestovalo v širší vizuálních dovedností spojujících malíře a sochaře a jejich patrony. Kupříkladu zběhlost ve vnímání proporčních vztahů a redukci komplexních forem či detailního vizuálního rozlišování měla vazby k dalším zvyklostem. U italských kupců *quattrocenta* to byla jejich zkušenost s určitým druhem „kupecké matematiky“, jež je vybavovala schopností vizualizace objemů a porcí. V případě patronů německé renesanční skulptury zase citlivost ke strukturálním kvalitám různých typů dřeva nebo pozornost věnovaná kaligrafické linii v písmu, jež byla součástí vzdělanostní výbavy měšťanských kupeckých vrstev; či pozornost subtilních variací formalizovaného gesta během náboženských shromáždění a her.²⁹⁾ Autor rovněž nezapomíná poznamenat, že takové dobové oko nebylo vlastní celé tehdejší společnosti, ale právě jen určitým jejím vrstvám.

Ani Baxandall se však blíže nezabývá problémem, který je pro axiom historičnosti vidění zcela zásadní – totiž jak je ona mentální výbava ovlivněna nižšími percepčními me-

26) Viz kupř. studie Michaela C a m i l l e, *Before the gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing*. In: R. N e l s o n (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance*, s. 197–223.

27) M. S e g a l l – D. C a m p b e l l – M. H e r s k o v i t s, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, s. 29.

28) Tamtéž, s. 29–32, 40.

29) Michael B a x a n d a l l, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven: Yale University Press 1980, s. 143–163.

chanismy a naopak. Kde a jak do biologického procesu vizuální percepce zasahují sociální a kulturní faktory a jak se vzájemně ovlivňují jednotlivé fáze vidění. Když píše o oněch variabilních a kulturně relativních faktorech percepce, dodává pouze, že ve skutečnosti nefungují v posloupnosti, ale paralelně a „tento proces je nepopsatelně složitý a stále nejasný, co se týká detailů jeho fyziologie“.³⁰⁾ Právě na tuto úroveň však musíme sestoupit, máme-li pokročit s řešením otázky historičnosti vidění.

Plasticita a kognitivní prostupnost vidění

Filosofové a psychologové dnes obecně akceptují, že vnímání je kognitivně podmíněné, to jest předurčené pojmy, kategoriemi, vírou a motivy subjektu. Před šedesáti lety publikoval Jerome Bruner tehdy radikální pohled, že hodnoty a potřeby předurčují vnímání a deset let poté filosof Norwood Hanson formuloval známý slogan, že „vnímání je obtížné teorii“ (*perception is theory laden*).³¹⁾ V téže době Ernest Gombrich zakládá svůj model vývoje zobrazování na pojetí konvenční povahy vizuální percepce.³²⁾ Vlivy různých druhů mentálních obsahů na vnímání byly od té doby potvrzeny pomocí stovek experimentálních studií. Určitý vliv si nicméně udržuje i minoritní názor, popírající kognitivní prostupnost vizuální percepce – staví na něm třeba modulární model vidění anglického neurobiologa Davida Marra z počátku osmdesátých let či jeden z významných soudobých teoretiků percepce Zenon Pylyshyn.³³⁾ Toto téma před několika lety ožilo i v diskusi na stránkách *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, ve zvláštním čísle věnovaném právě „historičnosti oka“. Filozof Arthur Danto, v polemice s (tehdy již zesnulým) psychologem Maxem Wartofskym, zastáncem teorie kulturní podmíněnosti vidění, zde striktně tvrdí, že „oko je transhistorické“ a vizuální procesy jsou kognitivně neprostupné. Danto rozlišuje mezi „minimální vizuální zkušeností“, jež je pro něj pouze „tvrdým jádrem rozšířeného vizuálního prožitku“, do něhož patří vnímání uměleckých děl.³⁴⁾ Na jiném místě píše, že

piktoriální kompetence není žádným zjevným způsobem ovlivněna historickými nebo kulturními odlišnostmi a takové historické a kulturní odlišnosti nepronikají

30) M. S e g a l l – D. C a m p b e l l – M. H e r s k o v i t s, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, s. 32.

31) Jerome B r u n e r – C. C. G o o d m a n, Value and Need as Organizing Factors in Perception. *Journal of Abnormal Social Psychology* 42, 1947, s. 33–44; Norwood H a n s o n, *Patterns of discovery: an inquiry into the conceptual foundations of science*, Cambridge: Cambridge University Press 1958.

32) Ernst H a n s o n, *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon 1985 (přv. 1956).

33) David M a r r, *Vision*. San Francisco: WH Freeman 1982; Zenon P y l y s h y n, Is vision continuous with cognition? The case for cognitive impenetrability of visual perception. *Behavioral and Brain Sciences* 3, 1999, s. 341–423.

34) Arthur D a n t o, Seeing and showing. *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 59, 2001, č. 1, s. 1–9; A. D a n t o, The Pigeon within Us All: A reply to Three Critics. Tamtéž, s. 39–44; srov. rovněž odpovědi Noëla Carrola, Whitney Davise a Marka Rollinse v témž čísle.

do vnímání. Tyto odlišnosti mohou vstupovat do naší interpretace toho, co vnímáme. Ale řada reakcí na obrazy se odehrává pod prahem interpretace. Piktoriální percepcí nemá v podstatě co dělat s kulturou nebo historií. Vidění se netřeba učit.³⁵⁾

Rozpor mezi Dantem a Pylyshynem, kteří obhajují kognitivní neproniknutelnost na straně jedné a většinovým názorem jejich odpůrců na straně druhé v podstatně míře vyplývá z chápání samotného pojmu percepcie. Dantova teorie staví na oddělení prvotní fáze vidění od vyšších, interpretativních úrovní, kultura a historie „následují“ za percepcí. Zdánilivě jde jen o sémantický problém: rozhodnutí zda „percepci“ či „viděním“ míníme celou kaskádu dějů od vstupu signálu do oka po porozumění viděnému, nebo pouze úvodní, biologickou a geneticky implementovanou část procesu vidění, za níž teprve následuje kognice či interpretace.³⁶⁾ Těmto konceptuálním nejasnostem se lze do jisté míry vyhnout, mnohem podstatnější je ovšem vlastní chápání hranice mezi biologickým a sociálním, rozdělení vnímání na fyziologický akt pouhého příjmu vizuálního signálu a vyšší interpretativní složky. Nové výzkumy ukazují, že jakkoliv je takové vymezení pevně zakořeněné, neodpovídá skutečnosti. Z nedostatku místa se zde omezíme jen na velmi stručnou diskusi.

Za prvé, jak neuroanatomové prokázali, zpětné neurální obvody, vedoucí z vyšších mozkových center k perifériím, početně převažují nad vzestupnými drahami. Vizuální signál postupující „zdola nahoru“ je provázen mohutnou paralelní (shora dolů) a laterální aktivitou, což dokládá, že takzvané *top-down* faktory ovlivňují vizuální percepci již na úrovni primární zrakové kůry V1. Řada studií z poslední doby prokázala klíčovou roli *top-down* analýzy při zpracování vstupujících vizuálních vjemů v kůře mozkové jak na neurobiologické, tak psychologické úrovni.³⁷⁾ Za druhé, další výzkumy potvrzují klíčovou roli, která ve vidění náleží strukturám jako je amygdala a thalamus, které řídí emoční odpovědi. Emoce prostřednictvím amygdaly modulují mechanismy selektivní vizuální pozornosti a zpracování vstupujícího podnětu ve vizuální mozkové kůře.³⁸⁾ Za třetí, budeme-li souhlasit s Baxandallem, že dobové oko v podstatně míře spočívá ve způsobech, jimiž divák rozpoznává, identifikuje a kategorizuje reálné i zobrazené objekty, nemůžeme přehlížet neurobiologické i psychologické výzkumy v této oblasti. Především objev specializovaných neuronů či korových oblastí, které jsou selektivně aktivovány kategoriemi stimulů, jakými jsou části těla, tváře, zvířata, nástroje, židle, budovy či scény, a vyvolávají tak (dosud nezodpovědné) otázky, zda či do jaké míry mohou být plastic-

35) A. D a n t o, Reflections on the Innocent Eye. In: A. D a n t o, *Beyond the Brilo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York: Farrar-Straus-Giroux 1992, s. 15–32, cit. s. 29.

36) Poněkud překvapivě přetrvávají tyto nejasnosti i v prostředí filosofie myslí a exaktních věd, jak mj. ukázala diskuse k citovanému Pylyshynovu článku na stránkách *Behavioral and Brain Sciences*.

37) Mark F e n s k e et al., Top-down facilitation of visual object recognition: object-based and context-based contributions. In: S. M a r t i n e z - C o n d e et al. (eds.), *Visual Perception, Fundamentals of awareness, multi-sensory integration and high-order perception. Progress in Brain Research Series 155*, 2006, s. 3–21; M. B a r et al., Top-down facilitation of visual recognition. *Proceeding Natl Acad Sci USA USA* 103, 2006, č. 2 (leden), s. 449–54.

38) Elizabeth P h e l p s, Emotion and Cognition: Insights from Studies of the Human Amygdala. *Annual Review of Psychology* 57, 2006, s. 27–53, 46.

ké i základní neurální mechanismy rozpoznání vizuálních objektů.³⁹⁾ Neuropsychologové zase dokládají, že procesy rozpoznání objektů a percepční kategorizace jsou těsně provázány a nelze je oddělovat, respektive je třeba opustit představu ostré dělící čáry mezi percepčními a kognitivními aspekty vizuálního objektového porozumění.⁴⁰⁾ Rovněž teorie enaktivního nebo ztělesněného vidění ukazují na zastaralost dichotomie percepce – kognice.⁴¹⁾ Představa o jasně oddělených fázích příjmu „surového“ vizuálního signálu (čistě percepce) a kognitivně podmíněné interpretace viděného je tedy ve světle dnešních poznatků neudržitelná. Vědci zkoumající takzvanou perceptuální mikrogeneraci analyticky rozlišují několik fází nevědomé i vědomé vizuální aktivity, avšak dosud není jasno v tom, kde objekt vidění vstupuje do vědomí.⁴²⁾

Z mnohem komplikovanějšího obrazu procesu vidění, který se z nových výzkumů vynořuje, nelze prozatím sestavit žádný ucelený model vztahů mezi jeho vyššími a nižšími úrovněmi. I s vědomím těchto limitů však bude užitečné vrátit se k Baxandallově definici dobového oka pokusem o její rozšíření alespoň o rámcově vymezené a široce pojaté fáze či aspekty procesu vidění v jeho biologické i sociální komplexnosti. Shora dolů, to jest od vyšších úrovní k nižším, to jsou: 1. pojmy, postoje, hodnoty a motivy (a jejich diskursivní artikulace) o vidění a obrazech – zhruba to, co pokrývá pojem *visuality*; 2. vzorce interpretace a porozumění (sémantické kategorie, s jejichž pomocí klasifikujeme vizuální podněty, zběhlost v rejstříku konvencí zobrazování, způsoby vizualizace věcí a vyvozování z obrazů apod.) – tedy kognitivní složky, silně ovlivněné prostředím a společností; 3. percepční strategie a procesy – mechanismy rozpoznání, identifikace a klasifikace objektů, vzorce sakadických očních mikropohybů, selektivní vizuální pozornosti, procesy nevědomé, ztělesněné emocionální a empatické odpovědi, příslušné motorické reakce apod. – procesy, které z větší části fungují pod prahem vědomí; 4. mechanismy detekce základních prvků scény – linií a hran, pohybu, barvy, binokulární disparity apod. a související aspekty raného vidění.

Takový přehled je samozřejmě jen analytickou pomůckou a neimplikuje striktní hierarchii, ani žádné ostré hranice mezi fázemi vnímání. Naopak, mezi všemi úrovněmi vidění i v rámci úrovně percepčních strategií, která nás zajímá nejvíce, existují četné zpětné

39) R. Quian Q u i r o g a et al., Invariant visual representation by single neurons in the human brain. *Nature* 435, 23. 6. 2005, s. 1102–1107; G. G o l a r a i et al., Differential development of high-level visual cortex correlates with category-specific recognition memory. *Nature Neuroscience*, 10. 4. 2007, s. 512–522. Recentně publikované výzkumy vskutku naznačují, že předcházející percepční zkušenost zasahuje i způsoby, jimiž jsou objekty reprezentovány v kůře mozkové (Johannes H a u s h o f e r – Nancy K a n - w i s h e r, In the Eye of the Beholder: Visual Experience and Categories in the Human Brain. *Neuron* 53, 15. 3. 2007, s. 773–775).

40) Thomas P a l m i e r i – Isabel G a u t h i e r, Visual Object Understanding. *Nature Reviews Neuroscience* 5, 2004 (duben), s. 291–394, 291.

41) Např. Dana Ballard uvádí několik experimentů, které zpochybňují hranici mezi percepcí a kognicí. D. B a l l a r d, On the Function of Visual Representation. In: Alva N o ě – Evan T h o m p s o n (eds.), *Vision and Mind. Selected Readings in the Philosophy of Perception*. Cambridge, MA: MIT Press 2002, zejm. s. 465–466.

42) Talis B a c h m a n, Microgenesis of Perception: Conceptual, Psychophysical, and Neurobiological Aspects; a Petra S t o e r i g – Bruno B r e i t m a y e r, Neural Correlates and Levels of Conscious and Unconscious Vision. In: Haluk Ö g m e n – Bruno B r e i t m a y e r (eds.), *The First Half Second. The Microgenesis and Temporal Dynamics of Unconscious and Conscious Visual Processes*. Cambridge, MA: MIT Press 2006.

vazby a vlivy, jejichž prostřednictvím se biologicky dané, univerzální mechanismy mohou vzájemně podmiňovat s kulturními faktory. To lze demonstrovat s pomocí následujících tří příkladů. Vezměme nejprve pozornost jako jev, který funguje na úrovni kulturní, psychologické i neurobiologické. Jak upozorňoval Alois Riegel, pozornost je základní podmínkou, jakýmsi etickým imperativem, který musí provázet setkání s uměleckým dílem.⁴³⁾ Pragmatická zkušenost dokládá, že jakýkoliv smysluplný prožitek s výtvarným objektem vyžaduje pozornost v běžném, nespécifickém slova smyslu. Ze soudobého bádání pak víme, že selektivní vizuální pozornost ovlivňuje zpracování vizuálního signálu od samého počátku a moduluje všechny jeho navazující fáze, i když pro neurobiology vlastně pozornost sama není součástí vlastního vidění.⁴⁴⁾ Jeden z hlavních prostředků, jakým výtvarná díla působí na své diváky, je právě aktivování mechanismů jejich vizuální pozornosti, od něhož se počíná odvíjet jakýkoliv hlubší vizuální i mentální prožitek.⁴⁵⁾ Nepozornost mnoha soudobých diváků tváří v tvář uměleckým dílům (tj. nepozornost ve smyslu nezájmu, povrchního, těkavého prohlížení), která je symptomem i projevem kulturně podmíněného postoje na úrovni vizuality, má těsnou zpětnou vazbu s mechanismy pozornosti na mikroúrovni vizuálního kontaktu s obrazem. S pozorností bezprostředně souvisejí vzorce oční fixace a sakadických mikropohybů. Výsledek jakéhokoliv vidění obrazu – ve smyslu porozumění viděnému a reakci na ně – si každý divák do značné míry určuje právě vzorcem svého skenování obrazové plochy a očních fixací. Řízení sakadických pohybů je zčásti geneticky implementováno a má povahu reflexu, ale zčásti je kognitivně podmíněno. Jak prokázal již Yarbus před více než čtyřiceti lety a po něm řada následovníků, vzorce skenování se mohou lišit v závislosti na osobním pozadí diváka, jeho znalostech a bezprostřední motivaci k pozorování (tj. kupř. dle otázek položených divákovi).⁴⁶⁾ Můžeme však hovořit o kulturně (či dokonce historicky) specifických stylech sakadických pohybů? S největší pravděpodobností nikoliv. Nepochybná je pouze obousměrná komunikace mezi různými fázemi vnímání: mikroúroveň čtení obrazu ovlivňuje způsob, jakým do interpretace viděného vstupují sémantické kategorie a jiné obsahy myslí a naopak – tyto obsahy se podílejí na řízení programu skenování. Jiným příkladem složitých vazeb mezi biologickými a kulturními aspekty je ztělesněné prožívání obrazového významu. Podstatné dimenze významu mnoha obrazů (a uměleckých děl) jsou dostupné jenom prostřednictvím psychosomatické či emocionální reakce jejich diváků/uživatelů, která překládá vizuální vjem do kinestetických mentálních ob-

43) Alois Riegel, *Das holländische Gruppenporträt*. Wien: Österr. Staatsdruckerei 1931; Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegel's Theory of Art*. University Park: Pennsylvania State University Press 1992.

44) Srov. nejnověji K. McAlonan et al., Guarding the gateway to cortex with attention in visual thalamus. *Nature*, 20. 11. 2008, č. 7220, s. 391–394.

45) Viz L. Kesner, *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: Argo/Národní galerie 2000, s. 144–146; Mark Rollins, What Monet Meant: Intention and Attention in Understanding Art. *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 62, 2004, č. 2, s. 175–188.

46) A. L. Yarbus, *Eye Movement and Vision*. New York: Plenum Press 1967; David Nott – Lawrence Stark, Eye Movements and Visual Perception. In: R. Held – W. Richards (eds.), *Perception: Mechanisms and Models*. San Francisco: WH Freeman 1971; Eileen Kowler, Cogito Ergo Moveo: Cognitive Control of Eye Movement. In: Michael Landy – Laurence Maloney – Misha Pavel (eds.), *Exploratory Vision. The Active Eye*. New York – Berlin: Springer Verlag 1996, s. 51–78.



Chuang Kung-wang:
Obydlí v horách Fu-čchun (1350)
 (tuš na papíře, 36x637 cm, detaily)

razů a tělesných metafor. Nedávno objevené zrcadlové (rezonanční) neurální systémy v lidském mozku umožňují empaticky, implicitně porozumět nejenom viditelným akcím, ale také intencím, z nichž vycházejí, stejně jako některým smyslovým vjemům a emocím jiných lidí. Zrcadlový systém funguje tak, že pozorování druhých lidí spouští pomocí neuronálního motorického programu automatickou, nevědomou „ztělesněnou simulaci“ akcí, intencí, vjemů a emocí pozorovaných osob. Tato ztělesněná simulace je neurálním podkladem empatie a porozumění myslí druhých a je nepochybně biologicky univerzálně implementována. Nicméně, jak současné výzkumy naznačují, aktivace ztělesněné simulace a empatické reakce není zcela automatická a závisí alespoň zčásti na kontextuálním zhodnocení – jinak řečeno, specifické podmínky pravděpodobně modulují biologickou neurální odpověď diváků toho samého obrazu.⁴⁷⁾

Kulturně podmíněné rozdíly ve vidění vystupují snad nejzřetelněji na úrovni základního porozumění obrazu – rozpoznání a identifikace objektů v obrazové scéně je vždy podmiňováno znalostmi, vírou a dalšími mentálními obsahy, jakož i kontextem, v němž je zobrazení prezentováno. Ideální příklad poskytuje religiózní a rituální umění různých dob a kultur. Pro příslušníka kultury („věřícího“) často mizí rozdíl mezi zobrazením a realitou, v soše piety, Bóddhistavy nebo mrtvého předka doslova *vidí* nikoliv zobrazení či artefakt, ale reálně přítomnou božskou bytost, a tak se k ní i chová.⁴⁸⁾ Interpretativní vidění, v němž dochází k fúzi zobrazení s jeho modelem, je speciálním případem fenoménu

47) K tomu podrobněji srov. L. K e s n e r, *Dějiny umění a teorie mysli*. Umění 56, 2008, č. 1, s. 16–28; a L. K e s n e r, *Ztělesněný význam, empatie a porozumění uměleckým dílům*. In: *Kognice 2007*, sborník z konference. Praha, v tisku.

48) Dokladů je v umělecko-historické i antropologické literatuře bezpočet. Obsáhle toto téma zpracovává David F r e e d b e r g, *Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press 1989.

vidění coby/vidění něčeho v něčem (*seeing as/seeing in*), který hraje klíčovou roli ve vnímání výtvarného umění i filmu. V případě statických artefaktů se mechanismus *seeing as/in* týká především schopnosti vnímat stopy pigmentů na obrazové ploše nebo určité grafické konfigurace jako konkrétní předměty a celé scény.⁴⁹⁾ Tato schopnost je zčásti univerzální a geneticky implementovaná, ale zčásti opět kulturně podmíněná. Například specifika vidění čínských literátů (o němž máme díky bohaté literární dokumentaci jistotu představu) v podstatné míře spočívá v jiné aktivaci *vidění coby*. Tam, kde současný divák na obraze vidí ve vrstvách tuše a barvy skály, hory, stromy a další objekty vytvářející krajinou scénérii, vlastník „literátského oka“ viděl rovněž (a často především) primárně grafické prvky, z nichž se obraz skládá – stopy, doteky a tahy štětce (tzv. *cun*) a interpretoval si je coby otisk jedinečné tvůrčí osobnosti či archaickou citaci rukopisu dávného mistra. Můžeme snad říci, že měl schopnost „přepínat“ mezi možnostmi, které plocha obrazu skýtá – vnímat jej alternativně jako obraz krajiny a rukopis jejího autora. (Tuto možnost má samozřejmě i netrénovaný divák, ovšem s tím podstatným rozdílem, že na úrovni mikrostruktury obrazu vidí právě jen jednotlivé grafické elementy, které pro něj nejsou obdařeny sémantickým smyslem). Takové vidění, taková plasticita *seeing as* původního publika – čínských literátů – je příkladem dobového oka ve smyslu, jak o něm píše Baxandall – tedy je podmíněna kategoriemi, znalostmi a dalšími kognitivními obsahy. Mechanismus *seeing as/in* je bezesporu kulturně modulovaný a podmíněný, avšak zákonitě musí vycházet z úrovně percepčních strategií a mechanismů a to způsobem, který dosud nejsme schopni jakkoliv pochopit.

Oko a mysl experta

Předcházející diskusi můžeme shrnout do konstatování, že vnímání je do určité míry variabilní už na úrovni percepčních strategií a procesů, které se ovlivňují zpětnými vazbami s vyššími kognitivními funkcemi a že tato plasticita má alespoň zčásti kulturní podklad. Empirické důkazy o kulturním vlivu na percepci jsou ovšem spíše skromné. Kromě výše zmíněných experimentálních výzkumů,⁵⁰⁾ lze uvést některé nové poznatky, prokazující například rozdíly mezi příslušníky různých kultur ve vzorcích očních pohybů při pozorování statických scén nebo rozdílné strategie extrakce vizuálních informací z lidské tváře.⁵¹⁾ (Je však třeba zdůraznit, že u těchto studií šlo o velmi široce definované kultury – přesněji skupiny obyvatel, které spojovala především rasa a místo pobytu: Američané vs. Číňané.) Do vnímání snad může zasahovat i náboženská víra – nedávné zkoumání doložilo, že v jiných rysech identická skupina nizozemských kalvinistů se lišila od svých krajanů ateistů ve způsobu, jakým si všímali a zpracovávali globální a lokální rysy kom-

49) K mechanismu *seeing as/in* viz kupř. Richard W o l l h e i m, *Art and Its Objects*. Oxford – New York: Oxford University Press 1980 (2. vyd.); R. W o l l h e i m, *Painting as an Art*. New Haven – London: Yale University Press 1987, s. 46–79. Viz též L. K e s n e r, *Imagince a výtvarné umění: nové perspektivy starého vztahu*. *Umění* 53, 2005, č. 3, zejm. s. 216–218, s dalšími odkazy.

50) Srov. M. S e g a l l – D. C a m p b e l l – M. H e r s k o v i t s, *The Influence of Culture on Visual Perception*.

51) C. B l a i s e t al., *Culture shapes how we look at faces*. *PloS ONE* 3, 20. 8. 2008, e 3022.

plexního stimulu.⁵²⁾ Avšak nejlépe dokumentované příklady plasticity vidění jsou výsledkem percepčního tréninku a budování profesně specifických vizuálních dovedností, jakými se vyznačují pozorovatelé-experti – například radiologové⁵³⁾, někteří sportovci nebo interpreti technických obrazů. Zvláštní charakter či kvalita jejich vidění je dána několika faktory: 1. vysoce trénovanou pamětí jiných obrazů a mimořádnou sémantickou pamětí: databází vědomostí a informací relevantních pro daný interpretativní úkol⁵⁴⁾; 2. souborem speciálně vyladěných mechanismů jako jsou vzorce sakadických mikropohybů a selektivní vizuální pozornosti; 3. efektivním spojením mezi těmito procesy a vyššími kognitivními centry; a konečně 4. schopností mobilizovat tyto zdroje a využít je dle požadavků konkrétního zobrazení a specifické povahy interpretativního úkolu.⁵⁵⁾ Tento typ vizuální plasticity, charakterizující vidění expertů je typický i pro některé diváky uměleckých děl, jakými jsou umělci, znalci (a v různé míře další jejich uživatelé), jejichž zvláště vyladěné vnímání vychází z opakované, často dlouhodobé zkušenosti a percepčního tréninku s určitým typem uměleckých děl.⁵⁶⁾

Takto získané percepční dovednosti a strategie se netýkají veškerého vidění, ale vztahují se pouze na některé jeho aspekty a to vždy ve vztahu k určité kategorii vizuálních objektů. Rozdíly ve způsobech skenování, vizuální pozornosti a jiných percepčních mechanismech, které si u středověkého diváka vynucovaly různé objekty, jež byly objektem jeho vidění – například oltářní obraz, iluminovaný rukopis, monstrance a socha, a jiné, jsou stejně důležité jako rozdíly ve vyšších kognitivních funkcích mezi takovým divákem a jeho současným protějškem. Zdůrazněme ještě, že tyto percepční strategie se v případě uměleckých děl netýkají jen mozku a oka, ale vždy celého těla, takže v mnoha případech zahrnují motorické a jiné tělesné aspekty. To je logické, vezmeme-li v úvahu, že většina uměleckých děl nebyla stvořena toliko k prohlížení, ale k nějaké formě zacházení či manipulace, vizuální vnímání tedy tvořilo nedílnou součást akce či nějaké formy ztělesněné reakce vnímajícího subjektu.⁵⁷⁾

52) L S C o l z a t o et al., Losing the big picture: how religion may control visual attention. *PLoS ONE* 3, 12. 11. 2008, e 3679; H. C h u a et al., Cultural variation in eye movements during scene perception. *Proceeding Natl Acad Sci USA* 102, 30. 8. 2005, s. 12629–12633.

53) P. R o b i n s o n, Radiology's Achilles heel: error and variation in the interpretation of the Rontgen image. *British Journal of Radiology* 70, 1997, s. 1085–1098; Alan L e s g o l d et al., Expertise in a Complex Skill: Diagnosing X-Ray Pictures. In: Michelene C h i – Robert G l a s e r – M. J. F a r r (eds.), *The Nature of Expertise*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum 1988, s. 311–342.

54) Výzkumy ukazují, že hluboká sémantická znalost ovlivňuje vnímání nejen na vyšších úrovních, ale vstupuje i do počátečních fází percepce (R. R a h m a n – W. S o m m e r, Seeing what we know and understand: how knowledge shapes perception. *Psychon Bulletin Review* 15, 2008, č. 6, s. 1055–1063).

55) L. K e s n e r, Obrazy a modely ve vědě a medicíně. In: Marta F i l i p o v á – Matthew R a m p l e y (eds.), *Možnosti vizuálních studií. Obrazy-texty-interpretace*. Brno: Barrister a Principal 2007, s. 173–176.

56) K znalctví jako zvláštní formě percepčního tréninku srov. Hayden M a g i n n i s, The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship: Morelli, Berenson, and Beyond. *Art History* 13, 1990, č. 1, s. 104–117.

57) To je zřejmě zejména v rámci modelu enaktivního nebo ztělesněného vnímání, které zdůrazňuje, že percepce je výsledkem interakce mezi mozkiem, tělem a prostředím. Slovy předního zastávce této teorie Alvy N o ě „vidění je cosi, co děláme, nikoliv cosi, co se odehrává v našem mozku“. Srov. A. N o ě, *Action in Perception*. Cambridge, MA: MIT Press 2004; k sensorimotorické subjektivitě srov. rovněž Evan T h o m p s o n, *Mind in Life. Biology, Phenomenology, And the Sciences of Mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2007, s. 243–266.

Podkladem specifické vyladěnosti či modulace vizuálních procesů expertů je neuronální synaptická plasticita. Jak bylo experimentálně potvrzeno, způsob, jakým buňky vizuální kůry odpovídají na daný podnět, závisí na předcházející historii jejich stimulace, povaha obrazové zkušenosti proměňuje některé aspekty vnímání a schopnosti interpretace vizuálních stimulů, a to i v dospělosti.⁵⁸⁾ Plasticita přitom není omezena na úroveň neuronů a jejich synapsí, ale má pokračování na úrovni behaviorální a sociální.⁵⁹⁾ Teorie bio-kulturního konstruktivismu popisuje (ovšem pouze na teoretické rovině) zpětnou vazbu: lidský mozek generuje kulturu, která zpětně generuje změny v mozku. Jakmile byl jednou mozek proměněn nějakou formou sociální zkušenosti, tato změna se odrazí na behaviorální úrovni, v odlišné interakci dotyčného s prostředím, což modifikuje či stabilizuje existující kulturní milieu.⁶⁰⁾ Plasticita ovšem není všemocná, nýbrž funguje v rámci tvořeném genetickou výbavou. Zvláštní podoba expertního vidění (kupř. zmíněného vidění čínského literáta doby Jüan nebo člena středověké náboženské kongregace) je tak sice zákonitě kulturně podmíněná (neboť zobrazení, která vyladují jejich zvláštní vidění jsou samy kulturními objekty). Z toho však nikterak nevyplývá, že by příslušníci dotyčné kultury jako celek viděli jinak, jasně specifikovatelným a historicky odlišitelným způsobem.

Dobové oko hráčů počítačových her

K ilustraci tohoto zásadního faktu nám poslouží stručný pohled na jeden konkrétní příklad expertního vidění, jež lze do určité míry empiricky specifikovat. V několika svých předcházejících pracích jsem se zabýval vlivem vizuální kultury současnosti, médií a technologií masové zábavy na vnímání statických uměleckých děl v muzeích.⁶¹⁾ Ve většině počítačových her záleží úspěch hráčovy interakce s médii na jeho schopnosti okamžité reakce, často založené na instinktivní reakci a identifikaci. Osoba opakovaně ponořená do takového vnímání, orientovaného na okamžité akční zhodnocení jeho výsledku může mít sklon přenášet tento způsob i do svého vnímání statického, izolovaného obrazu v muzeu – pokud se samozřejmě takové zkušenosti vůbec vystaví. Většina pohyblivých obrazů vyžaduje od svých diváků, aby pochopili vztahy mezi obrazy spíše než vztahy uvnitř jednoho statického obrazu. Vyslovil jsem domněnku, že povaha obrazové

58) K percepčnímu učení a senzorycké plasticitě existuje obrovská literatura, srov. nejnověji Sonja Hofer et al., Experience leaves a lasting structural trace in cortical circuits. *Nature*, 12. 11. 2008, online: (doi:10.1038/nature07487) a přehledně: Manfred Fahle, Perceptual Learning and Sensory Plasticity. In: Larry Squire (ed.), *Encyclopedia of Neuroscience online*. Elsevier 2009, s. 523–533.

59) Steven Pinker, *The Blank Slate. The Modern Denial of Human Nature*. London: The Penguin Press 2002, s. 81–102.

60) Paul Baltes – Patricia Reuter-Lorenz – Frank Rösler (eds.), *Lifespan Development and the Brain. The Perspective of Biocultural Co-Constructivism*. Cambridge: Cambridge University Press 2006. Vztah mezi synaptickou neurální plasticitou, genetickou změnou a kulturní evolucí popisuje rovněž teorie neurální epigenéze francouzského neurobiologa Jean-Pierre Changeaux. Srov. J.-P. Changeaux, *The Physiology of Truth. Neuroscience and Human Knowledge*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2004.

61) L. Kesner, *Muzeum umění v digitální době*, s. 104–114, 137–140; L. Kesner, The Role of Cognitive Competence in the Art Museum Experience. *Museum Management and Curatorship* 21, 2006, s. 4–19.

zkušenosti, které je takový divák vystaven, může ovlivňovat biologické mechanismy percepce a následně i možnosti prožitku s různými druhy výtvarného umění. Nově publikované experimenty potvrzují, že soustavná interakce s počítačovými hrami ovlivňuje některé aspekty vizuálního vnímání jejich hráčů.⁶²⁾ Ve světle těchto výzkumů je o něco pravděpodobnější moje hypotéza, že tisíce a miliony obrazových mikro-interakcí s pohyblivými obrazy, naakumulované od raného dětství, kdy je kortex zvláště plastický, má u těchto hráčů za následek mikrostrukturální modifikace mozku, které ovlivňují mechanismy selektivní pozornosti, sakadických pohybů, procesů rozpoznávání a dalších vizuálně-kognitivních procedur, způsobem, který činí vnímání statických uměleckých děl obtížným, či nezajímavým.⁶³⁾ Osoba, vystavená opakované a dlouhodobé interakci (často v rozsahu tisíců uživatelských hodin) s takovými formami médií vůbec nezažije zkušenost, že uspokojivý prožitek vizuálního zobrazení může vzniknout i jinak, například na základě pečlivého, dlouhého vidění, a že na takovém prožitku je třeba aktivně pracovat. V tomto smyslu by snad bylo možné hovořit o „dobovém oku“ či „skopickém režimu“ hráče počítačových her 21. století. Jde o variantu percepční specializace, expertního oka/mysli, analogickou radiologům či jiným divákům. Některé z aspektů vnímání těchto lidí jsou vytrénované a optimálně přizpůsobené pro počítačové hry a interakce, které vyžadují, což – jak jsem naznačil – pravděpodobně určitým způsobem ovlivňuje i jejich prožitek jiných typů obrazů. Nelze však říci, že by tito lidé uniformně viděli „jinak“ – experimentální zkoumání by nepochybně prokázalo, že v řadě měřitelných aspektů percepce se počítačová hráči neliší od ostatní populace. Taková vizuální specializace tak sice může charakterizovat určitou skupinu, ale vždy je vlastní individuálním nositelům a není geneticky transformována (alespoň nikoliv v časovém měřítku, které je relevantní z hlediska studia kultury). V dnešní společnosti pravděpodobně existuje celá řada podobných (méně vyhraněných a experimentálně neprokazatelných) modalit percepčních dovedností, podmíněných různými společenskými faktory. Ale rozhodně nemůžeme uvažovat o existenci jakéhosi „dobového oka současnosti“, neboť nejsme žádným způsobem schopni specifikovat, komu by bylo vlastní, co vše jej charakterizuje a v čem se odlišuje od jiných podobně vymezených modalit vidění.

Závěr

Soudobé vědecké poznání poskytuje nové důkazy o tom, že vizuální vnímání je kognitivně dostupné nejen na úrovni sémantických kategorií, vzorců interpretace a porozumě-

62) Srov. C. Shawn Green – Daphne Bavelier, Action video game modifies visual selective attention. *Nature* 423, 29. 5. 2003, s. 534–537; Maximilian Riesenhuber, An action video game modifies visual processing. *Trends in Neurosciences*, 27. 2. 2004, s. 72–74; C. Green – D. Bavelier, Enumeration versus multiple object tracking: the case of action video game players. *Cognition* 101, 2006, s. 217–245; W. Bot et al., The effects of video game playing on attention, memory, and executive control. *Acta Psychologica* 129, 2008, č. 3, s. 387–398.

63) Možné vysvětlení neurobiologického mechanismu, které jsme v této souvislosti vyslovil, tj. že soustavné užívání těchto médií znamená výraznou stimulaci pro dorsální proud vidění (vidění pro akci), zatímco ventrální (parvoelulární) dráha (percepční vidění) není dostatečně vyladěná zkušeností, zůstává hypotézou.

ní, ale mnohem níže – zčásti již od percepčních strategií a procesů. To na druhou stranu nikterak neznamená, že plasticita zásadně předurčuje charakter vnímání. Vizualní percepce na úrovni základních mechanismů a percepčních strategií zůstává z velké části uniformní, geneticky implementovaná a imunní vůči kulturním vlivům (čínští piloti přistávají bez problémů na západních letištích, navzdory neexistenci geometrické perspektivy v čínské kultuře, jak připomíná Arthur Danto).⁶⁴ Pouze některé z těchto mechanismů jsou kognitivně přístupné a determinované kulturou, přičemž kultura operuje na mnoha úrovních: na některé (limitované) aspekty zřejmě působí fyzické prostředí, na jiné možná rasa, pohlaví, či náboženská víra. Významnější rozdíly v percepčních procesech vyplývají především ze specifické povahy obrazové zkušenosti, jak jsme ji právě popsal. Plasticita vidění je vždy záležitostí individuální osobní zkušenosti,⁶⁵ a druhotně může nabýt skupinové povahy – jako tomu bylo či je u čínských literátů, středověkých kleriků, hráčů počítačových her, operátorů letištních rentgenů, nizozemských měšťanských patronů 17. století a řady dalších skupin. V určitých obdobích takové skupiny diváků-expertů tvořily poměrně významnou část populace či představovaly společenské a kulturní elity, schopné svoji vizuální zkušenost nějak reflektovat a vytvořit kolem ní diskursivní a ideovou obálku – sféru vizuality. Plasticita vidění však nikdy není generalizovaná ani historická, v tom smyslu jak axiom historičnosti vidění implicitně předpokládá: 1. netýká se vidění a všech aspektů percepce *in toto*; 2. netýká se všech příslušníků kultury či lidí žijících v daném období a 3. specifické modality vidění, které jsme (jen výjimečně přesnějším způsobem) schopni definovat a vymežit, neodpovídají historickým periodám (raný středověk, gotika, modernismus...). Namísto skopického režimu či dobového oka určité historické periody můžeme uvažovat o krátkodobé, reverzibilní plasticitě některých aspektů vizuální percepce, podmíněné zkušeností se specifickým druhem vizuálních zobrazení, která je vlastní pouze určité skupině obyvatel. Ze všech aspektů, které ovlivňují plasticitu vidění, mají ty vysloveně historické relativně nejmenší váhu. V tomto smyslu platí, že vidění nemá historii.

doc. PhDr. Ladislav Kesner, Ph.D. (19XX)

Přednáší v Seminárii dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Zabývá se mj. teorií vizuálního umění a problematikou vnímání.

Je mj. autorem knih: *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech* 1997, 2005); *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitky umění v soudobé společnosti* (2000).

(Adresa: Seminář dějin umění FF MU, Arne Nováka 1, 60200 Brno)

64) Tento příklad užívá Artur Danto v citované debatě o historičnosti oka (viz pozn. 34).

65) Analogii představuje poměrně dobře prozkoumaná synaptická plasticita u hudebníků, kde badatelé rovněž zdůrazňují rozhodující roli osobité zkušenosti individuální „muzikální mysli“. Srov. Oliver V i t o u c h, *The Musical Mind: Neural Tuning and the Aesthetic Experience*. In: P. B a l t e s – P. R e u t e r - L o r e n z – F. R ö s l e r (eds.), *Lifespan Development and the Brain*, s. 217–236.

SUMMARY

VISION HAS NO HISTORY

Ladislav Kesner

The essay critically examines the notion of historicity of vision which has been widely accepted as one of the central axioms shared by visual studies, art history and film studies. Taking into account recent progress in vision research – in psychology, cognitive science and neuroscience – it focuses on the issues of plasticity and cognitive penetrability of vision. It is argued that plasticity of vision is neither generalized nor strictly historical in a sense it is usually proposed. Rather than general “scopic regime” or “period eye” of certain historical epoch, there were short-term, reversible plasticities of certain aspects of visual perception, underlied by (mostly professionally induced) perceptual specializations.

Translated by Ladislav Kesner

„SKVRNU POŘÍDÍME LEHCE, ALE JAK SE JÍ ZBAVÍME?“¹⁾

Fobie a rozkoš ze skvrny ve vizuální kultuře

Václav Hájek

Celou řadu předmětů denní potřeby a také řadu míst a povrchů ve veřejném i soukromém prostoru si už dnes nedokážeme představit bez toho, že by byly nositeli umělé nebo historické a zakonzervované patiny. I v tom případě, že si pořizujeme nějaký naprosto nový, čerstvě vyrobený a dosud neužívaný předmět nebo že restaurujeme nějaký starší produkt a přizpůsobujeme ho novým funkcím, očekáváme mnohdy alespoň jakousi iluzi či impresi paměti, trvání či identity odvíjející se od individuální, autentické historie. Tento dojem autentičnosti nevkládáme naproti tomu mnohdy do produktů, které zdůrazňují jiné kvality či jiné časové vrstvy a vektory – stálou přítomnost nebo futuristickou vizi. V různých kontextech, které souzní s funkcí daného prostoru či věci a více či méně zjevnou ideologií, očekáváme různíci se povrchovou úpravu, design a vizuální fenomén.

Stroj a organismus

Občas si přejeme a dostáváme impresi budoucího rozvoje a pokroku, který implikuje zisk, nárůst moci, rozšiřování teritoria. S touto vizuální strategií pracují často finanční instituce, kde stálý progres a zhodnocování vkladu představuje jeden ze základních kamenů ideologického programu. Proto se tu často objevuje high tech design, transparentní nebo světlé a polarizační materiály, zdánlivé technické inovace, ale také důraz na konstruktivní skladebnost a nová média. Setkáváme se zde jednak s už trochu vyčpělou metaforikou stroje jakožto predikátu budoucnosti a jednak s tradiční a inovovanou metaforou záření, lesku či projekce. Schéma stroje se postupně proměňuje pod dojmem nových technologií směrem k větší organičnosti či biologičnosti.²⁾ Důraz se neklade na stá-

1) Citát pochází z filmu *CÍSAŘŮV PEKAŘ – PEKAŘŮV CÍSAŘ* (1951). Skvrna se tu objevuje v souvislosti s alchymistickou aktivitou. Cílem alchymistické transmutace mělo být vytvoření „velkého díla“. Jednou z klíčových fází jeho vzniku je „hnutí“, jakýsi rozpad, ze kterého teprve povstává tvar.

2) Jens H a u s e r, *Biotechnologische Kunstkörper – Albtraum der Taxonomen: organische Konstruktionen im Spannungsfeld zwischen Präsenz und Repräsentation*. In: Beat W y s s (ed.), *Den Körper im Blick: Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft*. Paderborn: Fink 2008, s. 65–84.

lost, ale naopak proměnlivost, vnitřní růst, variabilnost a pružnost. Hranice předmětu či prostoru (stěny apod.) se tváří jako membrány, které umožňují interaktivní výměnu mezi produktem a jeho uživatelem. Starší futuristická touha i hrozba mechanizace těla postupně odeznívá a na její místo nastupuje vize oživení mechanismu. Architektury a přístroje prostupuje a obaluje organická tkáň, respektive její imprese a naznačuje budoucí transformaci našeho světa, ze kterého už těla nebudou vytlačena, ale stanou se naopak nepostradatelnými databankami forem a funkcí. Tato vizuální strategie či proměna designu zatím však občas diváka děsí svým vymknutím se z klasické tradice: viz například kauza „Blobu“ – návrhu na novou budovu Národní knihovny v Praze. Ve světě počítačových technologií je slůvkem blob, které původně znamená kapku či skvrnu, označován způsob digitálního ukládání amorfních dat. Tato amorfnost stojí zjevně v kontrastu vůči klasické tektonice tvaru, odvozené od stereometrických systémů a zákonitostí přitažlivosti či rovnováhy. Amorfní formy na nás někdy působí znepokojivým dojmem právě pro svůj výraz nestálosti, proměnlivosti, neukotvenosti. Jindy se ovšem s tímto výrazem cíleně pracuje a jeho efektem je futuristické nadšení a důvěra v pozitivní kvalitativní proměny zaběhaných pořádků.

Světlo a temnota

Jako druhou metaforu designu implikujícího budoucí růst jsme uvedli tradiční fenomén světelných efektů. O efektu lesku, třpytu, vyzařování či zrcadlení uvažovali už starší sociologové a teoretici kultury v souvislosti s otázkou komoditního fetišu (Georg Simmel ad.).³⁾ Ani dnes ještě tyto efekty neztratily na své síle a stále představují běžný stereotyp reprezentace moci. Při různých příležitostech a v různých situacích chceme alespoň trochu „zazářit“ – odlesky metalízy svého vozu, šperkem, čistotou oděvu, hladkým oholením a podobně. Fenomén světla či světelných záblesků vizuální kultura využívá v nepřehledné řadě případů a funkcí. Jde o vyzařování sakrální síly, rozumu, krásy, o okamžiky náhlého zhuštění a transformace děje – tedy o moment „zázraku“⁴⁾, o zrození světa a řádu, o konflikt mezi binárními opozicemi dobra a zla atd. Metafora světla je všeobecně mnohem srozumitelnější než výše zmiňovaný koncept a obraz nepredeterminovaného organismu a využívá jí tradičně řada světových mytologií a vizuálních strategií. Světelnými efekty zřejmě nelze nic zkazit a zaručují celkem bezproblémovou cestu ke společenské nobilitaci daného objektu či příběhu (odhlédneme-li od nepočtené skupiny světloplachých recipientů). Metaforika světla se často pojí s představami o věčnosti, řádu či kosmu, o obnově a zachování života – především v jeho duchovní dimenzi (např. světelné aury v esoterických reprezentacích), o překonání smrti atd. Samozřejmě, že je obraz světla využíván ve své dialektické provázanosti s motivem temnoty, jejíž výklady ovšem

3) Georg Simmel, *Psychologie ozdoby*. In: Týž, *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Praha: Slon 1997, s. 83–91.

4) Např. v barokním divadle byl znovu velmi oblíbeným mechanismem simulace zázraku „deus ex machina“, který byl doprovázen světelnými efekty (podobně i v dobové malbě). To lze srovnat s některými motivy záblesků ve filmech.

naopak operují s pojmy skepse, melancholie, relativity. Pojem temnoty významně rozpracovali mimo jiné romantičtí myslitelé a využili jej ve svých koncepcích gnoseologie, vnímání či estetiky. Takoví myslitelé jako Immanuel Kant či už dříve Edmund Burke a David Hume byli přesvědčeni o tom, že lidské poznání a vnímání je temné, zahalené jakýmsi závojem, který naznačuje propast mezi do sebe uzavřeným a sebereflekujícím subjektem a distancovaným objektem, věcí o sobě, jejíž fenomén je do značné míry naší projekcí a interpretací, která má málo co do činění se skutečným stavem věci.⁵⁾ Tento nezřetelný, temný, obskurní objekt je však do značné míry zdrojem nevšedních estetic-
kých zkušeností, evokuje kontemplaci vznešena (Burke)⁶⁾. Realita o sobě je podle romantiků zahalená v neproniknutelné temnotě, která nás staví do pozice cizinců a zároveň iniciuje naší nenaplnitelnou touhu po vzdáleném, druhém a absolutním. Tuto skepsi a osamocenost lze prožívat, děsit se jí a vážit si jí, ale nelze se v ní zabydlet. To dokládají i pozdější „neoromantické“ úvahy Heideggera, který mluví o „prosvětlování divočiny“ v rámci osídlování světa, k čemuž mimo jiné slouží i umělecké dílo.⁷⁾ Dílo kolem sebe shromažďuje místo, které teprve může subjekt obývat. Kontrast mezi „světlinou“ a „divočinou“ do jisté míry připomíná dřívější kontrast mezi „idylou“ a „hrůzou“, jehož relikty nalézáme i v romantice (idyla je tu pojímána jako náruč, zatímco hrůza jako prázdnota). Romantická krajina je vesměs pustá, její návštěvník je kontemplujícím turistou, který si uvědomuje narušení tradičních vazeb. Tato krajinná skepse rané romantiky sice časem poněkud vyprchala, nicméně s nějakými jejími ozvuky se setkáváme i dnes. Romantická fascinace temnotou však na sebe vzala nyní poněkud trivializovanou podobu, z níž už nevyplývá krajinná děs, ale pouze lehké, vzrušující mrazení. Temné, respektive chaotické formy ovšem stále rozhodně neslouží k oficiální reprezentaci moci jako světelné obrazy, ale orientují se spíše na sféru zábavy a alternativních společenských projektů, které ještě neprošly fází disciplinace (ta ovšem v případech populárních projevů není vážně vyžadována, neboť by narušovala očekávanou impresi a emocionální iniciaci).

Skvrna: pro a proti

Samozřejmě, že se v designu veřejného i soukromého prostoru setkáváme ještě s celou řadou jiných pojetí a působení, které se neshodují se zájmem o patinu, jež jsme zmiňovali na začátku. Reprezentační prostory často využívají například klasického tektonického výrazu, na němž je skvrna chápána pouze jako chyba, zneuctění či stopa ohrožení stálosti. Obchodní prostory naproti tomu využívají mnohdy dialektiky a jemných přecho-

5) Např. Hume tvrdí, že lidské poznání je „obscure“ a „uncertain“. David H u m e, *Treatise of Human Nature* (1739/40). Oxford: Oxford University Press 2000, s. 14.

6) Burke říká: „...v přírodě temné, nejasné, neurčité obrazy působí na imaginaci větší silou a vyvolávají silné vášně (...) myslí může imponovat svojí velikostí stěží něco, co se nepřibližuje k nekonečnu; toto však nedokáže žádná věc, pokud můžeme vnímat její hranice, přičemž vnímat hranice nějakého objektu a vidět ho jasně je to samé. Jasná idea je proto jen jiný název pro malou ideu (...) vznešenost spočívá především ve strašlivé neurčitosti popisované věci.“ Edmund B u r k e, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Oxford: Oxford University Press 1998, s. 60.

7) Martin H e i d e g g e r, *Umění a prostor. Výtvarné umění*, 1991, č. 2, s. I–II.

dů mezi veřejným místem a soukromím či intimitou, přičemž oba tyto systémy podléhají jinému typu organizace. Základní metaforou těchto míst je práh, zatímco reprezentativní prostředí staví stále na klasickém motivu brány a trůnu. V kontextu zábavy, obchodu či vlády je však stále amorfní a chaotická skvrna vnímána spíše jako překážka, narušení funkce, nežádoucí rozptýlení, komunikační šum. Přesto známe řadu příležitostí a kontextů, v nichž je skvrna považována za žádoucí a zcela patřičnou. Máme zde na mysli třeba instituci módy, turistiky (odvolávající se na diskurs historičnosti či původnosti), erotiky (hlavně některé méně běžné praktiky jako scat a piss), umění (s představou o nezaměnitelnosti autorského gesta – tahu) a podobně. Zde všude je skvrna v řadě případů vnímána pozitivně, k čemuž existují různé důvody. Někdy se skvrna podílí na vytváření identity subjektu, jindy je vnímána jako viditelný projev skrytých kvalit, ještě jindy jde o obraz vzrušujícího překračování norem. Málodky se však skvrna chápe jako něco, s čím lze záměrně manipulovat, co lze falšovat nebo zprofanovat. Absence reprodukovatelných a kontrolovatelných struktur však naproti tomu často vede k odporu ke skvrně, ke snaze vyvarovat se skvrn a ty stávající zahladit či utajit. Někteří výrobci dokonce už nabízejí mobilní, nenápadné odstraňovače skvrn na oděvu, aby čistící a disciplinující akce mohla být co nejrychlejší a nejučinnější. O roli kosmetiky a různých prostředků sloužících ke stylizaci těla asi není potřeba se v této souvislosti více šířit, neboť jde o všeobecně známé praktiky.

Móda

Určitá skupina spotřebitelů by si v současnosti neoblékla šaty (především džíny), na kterých by nebyla ošoupaná místa, roztržené okraje, díry a skvrny nestejně rozložené barvy. Nedá se říct, že by tato tendence, mít na sobě oděv, který implikuje rozpad, byla příliš tradiční. V určitých případech se sice tohoto pojetí oděvu využívalo, především tehdy, když šlo o podtržení výrazu chudoby, ovšem jakožto módní trend se příliš nevyskytovalo. Přiznání vrstevnatosti a materiálnosti oděvu považuji za poněkud jinou kapitolu, i když bývá v této souvislosti občas zmiňována.⁸⁾ Běžnější byla tato stylizace pouze v „karnevalovém“ kontextu, kde záplaty, odhalené podšívky a barevné skvrny hrály svou nezastupitelnou úlohu. Chce však dnes někdo v džínách například od firmy Diesel (která v dekoru svých látek využívá mimo jiné i maskovací kamufláže) vypadat jako šašek nebo účastník masopustního veselí? Pravděpodobně ne a asi by málokoho tato interpretace daného motivu vůbec oslovila. Důvod a význam této autostylizace musíme hledat jinde. Nemůžeme opominout, že skvrna je indexovým znakem (a tak se běžně využívá), který zaručuje bezprostřední kontakt s označovaným, respektive představuje relikvii tohoto kontaktu. Skvrna či oděrka na džínách neoznačuje proces výroby tohoto produktu (ačkoliv s ním ve skutečnosti bezprostředně souvisí), ale proces a trvání jeho užívání, jeho autonomizace, zosobnění.⁹⁾ Pokud bychom tyto džíny pečlivě vyžehlili a vytvořili na nich

8) Monika Wagner, Schlitze, Schmutz und Flecken: Ruinenästhetik in Kunst und Mode. In: Steffen Bogen (ed.), *Bilder, Räume, Betrachter: Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*. Berlin: Reimer 2006, s. 420–435.

9) Džíny se v butikách často adjustují na ramínkách zmačkané a nakřivo.

pěkné, pravidelné puky, dostali bychom se do vnitřního konfliktu. Ze starého bychom totiž vytvořili nové, z osobního neosobní. Patinovaný materiál přiléhá k našemu tělu, kopíruje a supluje kůži, vytváří to jedinečné místo, ve kterém se zabydlujeme – domov. Tvarování materiálu zde neurčuje abstraktní konstrukce či kompoziční aktivita vnějšího autora. Látka zde získává formu nikoli díky konceptuálním operacím, ale díky kontaktu s tělem, které, ačkoli je pro tuto formu určující, teprve díky symbióze s cizí hmotou svou definitivní formu získává. Tento proces neprobíhá tak zjevně třeba v případě tesilových kalhot od pánského obleku, které se vyznačují mnohem větší predestinací své výsledné podoby, která aspiruje na neměnnost. Pohybujeme se pochopitelně stále v oblasti impresí, které se v nás snaží víceméně záměrně vyvolat určitý konzumní či masmediální produkt. Patinované džíny nejsou ve skutečnosti o nic méně predestinované než tesilové kalhoty, ale snaží se předstírat, že jsou pouze jakýmsi materiálem či polotovarem, který je určen k individuálnímu tvarování. Tato individualizace je spojena s touhou po autentčnosti a autonomii, kterou pociťuje téměř každý. Být sám sebou znamená mít paměť, vlastní minulost, jedinečnou podobu a třeba i nějakou tu vadu na kráse. Tento ideál jedinečného subjektu, který nelze falzifikovat, propaguje a prosazuje romantické myšlení již kolem roku 1800 a přes všechny pozdější úvahy o smrti subjektu, autora či individuality (která je údajně pouhým mýtem) se nevytratil z obecného povědomí a chtění. Spolu s komoditami si tedy kupujeme sama sebe, svou paměť, svůj styl. Obchod s patinou se těmto staronovým touhám po vlastní jedinečnosti výborně hodí (i když nelze tvrdit, že by tyto touhy byly jediným motivem jednání a sebestylizace). Skvrna je tradičně pojímána jako stopa náhody, popřípadě přirozenosti či božství, tedy jako něco, co diskvalifikuje naši vůli. O skvrně se mluví jako o autopoietickém znaku, který exemplifikuje sám sebe a je otevřeným polem interpretací.¹⁰⁾ Skvrnu nelze naplánovat, ale musí se autenticky udát. Tomu alespoň běžně věříme. Patina na džínách je sice zcela zjevnou „lží“, nicméně funguje přesně v tom duchu, o němž jsme se zmínili – tedy jako stopa autentické události.

Klasický povrch

Podobné případy známe i z oblasti jiných komoditních a kulturních produktů. Prach na lahvách archivního vína (někdy „umělý“), patina a poškození antikvit, záměrně nedokonalé fasády a malby na stěnách rekonstruovaných historických budov, různé šumy a ruchy technologických obrazů a zvukových záznamů, různá „přiznání“ toho, co se skrývá pod dřívě neprůhledným povrchem atd. Hladký, celistvý povrch, který je svým způsobem opakní a svým způsobem transparentní, ale určitě není seberefrenční, očekáváme naopak v případech jiných produktů a funkcí. Hlavně tehdy, pokud se tyto produkty z nějakých důvodů snaží distancovat od minulosti, paměti, vazby na konkrétní osobu či událost. Tato tendence vytěsnit konkrétní rysy souvisí se snahou reprezentovat ideu abstraktního, obecného řádu, který nepodléhá časovým nebo jiným relativizujícím určením. Tato ideologie obecných zákonitostí, apriorních norem či nadvlády konceptuálních ope-

10) Friedrich W e l t z i e n, Von Cozens bis Kerner. Der Fleck als Transformator ästhetischer Erfahrung. In: *Sonderforschungsbereich 626: Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Berlin 2006.

rací nad smyslovými vjemy a tělesnými aktivitami převládá v západním běžném myšlení přinejmenším v jeho klasickém proudu. Hraje roli v rozvrstvení mocenské hierarchie a pro její ustálení a normalizaci se používají vhodné reprezentační strategie. Máme zde na mysli tradiční a neustále omílaná kompoziční schémata, představy o kánonu a proporcích, využívání symetrických, stereometrických a dostředivých forem, důraz na těžišť či pointu obrazu atd. Konstruktivní a tektonické schéma využívá západní reprezentace přinejmenším od raného novověku (v souvislosti s novými, vědeckými aparáty vnímání a zobrazování), přes osvícenský důraz na privilegovaný bod pozorování a jednoduché geometrické formy jakožto matrice společenského či architektonického projektování, až po avantgardní zdůrazňování vnitřní kostry a funkce tvaru. Manifestovaná ideologie se sice zdánlivě proměňuje, ale určité její body zůstávají víceméně zachovány – hlavně co se týče chápání vztahu hmoty a konceptuální prostorové kostry. Stále se vyskytuje odpor ke konkrétnímu materiálu a jeho procesualnosti, která se vymyká kontrole. Klasický koncept reprezentace operuje s pojmy rovnováha, harmonie, statuárnost, které mají zvýrazňovat ideální podstatu kulturního řádu kladeného do opozice k chaotickému barbarství. Plány ideálních měst a jiné modely hovoří o vnitřní, konceptuální povaze reprezentace (*disegno interno* atd.), která sugeruje racionální, obecné pojmy a překonává tak chaos profánních jednotlivostí.

Deformace

Oproti tomuto hlavnímu trendu se občas souběžně vyskytoval jakýsi spodní proud reprezentace, který se opíral o velmi odlišné koncepty značení, verifikace a poznání. Tyto alternativní obrazy tíhly k nepravdivostem, neostroti a vychýlení z rovnováhy. Toto vychýlení, úchylka či deviace, s níž se setkáváme v konkrétní vizuální podobě artefaktů, se odvíjí od pojetí reality jakožto konglomerátu různých sfér řádu a chaosu, mezi nimiž funguje jistá dialektika, cykličnost a důležitá je kontrola jejich rozhraní. Realita i obraz se tradičně strukturovaly na centrum a okraj. Právě na okraji, v pohraničních oblastech se často objevovaly deformace, narušení řádu, exces. Můžeme připomenout bordury středověkých iluminací, okraje map a podobně. V těchto okrajových územích se zabydlely nejrůznější groteskní figury, které jsou chápány jako narušení řádu, jeho obrácení naruby. Vyjadřují se nekanonickým, disproporčním formálním rejstříkem, i ikonografickými přestupky. Většinou vyjadřují to, co je cizí, nezmapované, nezařazené. Unikají z centra, překračují rám zobrazení a zároveň ho vytváří na bázi tradičního schématu binárních opozic (třeba opozice mezi nadzemským a pozemským apod.). Groteska v širokém slova smyslu hrála roli při vymezování vlastního prostoru proti jinakosti a potenciálnímu nebezpečí.¹¹⁾ Jejím nejvlastnějším výkonem bylo rozptýlení diváka, narušení centralizované pozornosti. Rozptýlení bylo mnohdy dobovými mysliteli negativně hodnoceno, nicméně vizuální kultura ho stále produkovala. Původně negativní význam rozptýlení se začal proměňovat v 18. století, kdy se kritika začala dotýkat naopak tradičních

11) Victoria v o n F l e m m i n g, Die Groteske: frühneuzeitliche Bilder des Selbst als anderer. In: Eva H u b e r (ed.), *Technologien des Selbst: zur Konstruktion des Subjekts*. Basel: Stroemfeld 2000, s. 32–49.

požadavků přehlednosti, jasnosti, transparentnosti. Strategie *capriccia* či *pitoreskní krajiny* stavěla divákovi před oči proměnlivou podívanou, v níž se kladl důraz na to, že není plně predestinovaná. Podívaná se zde nalézá v autonomním procesu, který nepodléhá konceptuální kontrole. Na významu nabývá paměť jevu, jeho přirozený původ a emoionalita pozorovatele. Tyto nové kvality vyjadřují záměrně nepravidelné, amorfní formy, které cíleně využívají výrazu rozpadu a dočasnosti. Forma už není organizovaná kolem privilegovaného středu, ale stává se excentrickou. Zájem o exces se objevuje i v ikonografii 18. století – obrazy i texty nyní často reprezentují narušování společenských či mravních norem (Hogarth, Sade ad.).¹²⁾

Otázkám proměnlivých, tekutých a disproporčních jevů se začíná věnovat i raně moderní věda (především fyziognomie). Věda zkoumá dříve „neviditelné“ jevy, na něž se nedal aplikovat klasický proporční kánon. Fyziognomové sledují nepravidelné přírodní útvary a snaží se najít klíč k jejich kategorizaci a systematizaci (v oblasti meteorologie, geologie atd.). Velkou pozornost věnuje dobová věda právě i oněm excentrickým, tedy nestandardním projevům. Zkoumá fyziognomii šílenců či zločinců. Svým způsobem jde o aktualizaci staršího zájmu o monstrozitu, jak to známe z dřívějších bestiářů, světových kronik, kabinetů kuriozit atd. Zkoumání monstra v sobě spojovalognoseologické aspirace, zábavu, morální poselství. Monstrum jakožto jiné či cizí překračovalo daný řád a hrálo roli při jeho orgiastickém hanobení a očišťování. V raně moderním myšlení (tj. od 18. století) už však monstrum (respektive exces či deformace) nebylo vykládáno jako „cizí“, ale jako přirozený prvek reality. Neklasické struktury a absence hierarchické kompozice jsou podle dobového uvažování vlastní původním, přírodním a živelným útvarům.¹³⁾ Tato nekulturní realita nepředstavuje sice žádný *locus amoenus*, který by se dal obývat, ale jedinečným způsobem iniciuje prožívání distancovaného pozorovatele. Jde o vznešenou, hroznou podívanou, respektive o podnět k autonomní konceptuální operaci vznešená. Řada autorů se shoduje na tom, že prožitek vznešená je čistě vnitřní, subjektivní. Nepravidelnost, nejasnost, prázdnota jevu a podobné kvality jsou pak nezastupitelnými roznětkami naší imaginace vznešená (Burke ad.). Tyto jevy jsou decentralizované, nepravidelné, což odporuje tradičním požadavkům exaktních i esoterických věd po privilegovaném středu jakožto bodu počátku a záruce věčnosti (např. Hieroglyfická monáda Johna Dee ze 16. století). V obrazové krajině 18. století dochází ke zmnožování ohnisek a úhlů pohledu, divák se stává rozptýleným a pohyblivým (v tzv. krajinném parku atd.).

Imaginace, pravý obraz, mimesis

Autopoietické struktury byly tradičně považovány za zdroj imaginace. Takto uvažoval například o skvrnách v omítce či o útvarech mraků Leonardo da Vinci či Piero di Cosimo. Převládá názor, že tyto útvary jsou náhodné, vytváří se samy od sebe. Nelze je jednoznačně interpretovat, představují naopak generátory mnohosti a variability. Jiný názor

12) Frédéric O g é e, “And Universal Darkness buries All:” Hogarth and excess. In: T ý ž (ed.), *The dumb show: image and society in the works of William Hogarth*. Oxford: Oxford University Press 1997, s. 79–96.

13) Např. klasikovi Winckelmannovi se ještě z disharmonických alpských rozezkaných vrcholů dělalo nevolno, kdežto Goethe už si je při své Italské cestě pěkně užíval a také je studoval a kategorizoval.

na autopoietické útvary se objevuje v souvislosti s učením o pravém obraze či přirozeném obraze. Reprezentace, která vzniká sama od sebe a není stvořena lidskou rukou (acheiropoieton), má prý buďto nadpřirozený původ nebo představuje jakousi sebereflexi přírody. Platón ve své koncepci fysei eikonés zmiňuje takové možnosti přírodní sebereprezentace, jako otisk, odlitek, stín či zrcadlení. V antice se přirozené obrazy těšily velké úctě a aspirovaly na pravdivost (třeba posmrtné masky předků, které tvořily součást domácích oltářů římských domů). I novověká věda přirozený obraz chválila jako nositele původních kvalit objektu (Natuselbstdruck, daktyloskopie apod.). Platón, který obecně obrazům nedůvěřoval, připisoval otiskům či odlitkům přeci jen větší význam než „technickým obrazům“, které vznikly na základě lidské aktivity a vůle. Křesťanské vera icon (Veroničina rouška atd.) jakožto otisk božství hrálo roli posvátného zobrazení, na rozdíl od pouhých didaktických „umělých“ reprezentací. Problematika otisku či stopy souvisí velmi úzce s naším tématem. Nejde se sice o skvrnu jako nestrukturovaný a neidentifikovatelný jev, ale jde rozhodně o autopoietický znak, nezávislý na formovém chtění lidského autora. V duchu moderních sémiotiky bychom mohli mluvit o indexovém znaku, který se vyznačuje přirozenou a mnohdy materiální souvislostí s označovaným. Indexový znak vzniká často na základě tělesného kontaktu, dotyku, hmatu, který představuje smysl a orgán, kterému je tradičně důvěřováno víc než distancovanému vizuálnímu vnímání. Index také často tvoří jakési pars pro toto, fragment, který se později stal východiskem pro verifikaci v exaktních vědách (archeologii, znalectví atd. – fragmentarizaci umožnily i nové optické a měřicí přístroje a analytické metody). Třetí tradiční význam autopoietické obrazové struktury představuje mimesis. Plinius považoval náhodný obraz za způsobilý k přesvědčivé optické iluzi. Jde však o iluzi pouze vybraného typu objektů, které nemají pravidelnou kompozici. Skvrna tu tedy reprezentuje skvrnu (respektive pěnu apod.).¹⁴⁾ Skvrnu tedy chápali už někteří staří myslitelé nejen jako autopoietickou, ale též jako sebereferenční, což prokrestilo cestu pozdějším úvahám o autonomii takového typu obrazu. Několik zmíněných významů autopoietického obrazu naznačuje potíže s přesnou definicí skvrny. V jednotlivých případech totiž funguje skvrna velmi odlišným způsobem. Funguje jako záruka pravdivosti a na druhou stranu rovněž fantazie, jako obraz stvořený i nestvořený člověkem, jako pravidelný i nepravidelný tvar atd.

Skvrna, která je údajně nezávislá na vůli autora, stojí v opozici i vůči některým moderním konceptům umění. Připomeňme zde třeba Rieglův termín Kunstwollen. Umělecké chtění, úsilí o určitou formu a tvar prý strukturuje dějiny zobrazování do ambivalentních period. Skvrna se naopak periodizaci vzpouzí, a proto nelze včlenit do historické a progresivní koncepce umění. Proto skvrna podle tohoto pojetí souvisí spíše s jiným typem obrazu, především s technickou reprodukcí. Pojetí fotografie jakožto „tužky přírody“ navazuje částečně na starší grafické metody Natuselbstdruck. Diskuse o pravdivosti či přirozenosti technického obrazu jako by se vracely ke starším koncepcím vera icon a autopoietické stopy. Skvrny a stopy považovali tradičně jejich recipienti za záznamy, které

14) Plinius zmiňuje úsilí řeckého malíře znázornit věrně pěnu u tlamy psa, k čemuž nakonec posloužil náhodný vrh houbou namočenou v barvě. Gaius P l i n i u s S e k u n d u s, *O umění a umělcích*. Praha: Melantrich 1941, části 102–104.

nelze falzifikovat, ale naopak z nich lze vyčíst určité skryté významy (s tímto předpokladem přistupovaly ke skvrnám různé věšebné metody, náboženská meditace a víceméně i psychoanalýza). Skvrny doprovázely v moderním uměleckém kontextu snahy o autonomii obrazu a autentičnost exprese či identity (přínejmenším od expresionismu). V psychoanalýze je individuální paměť chápána jako archiv skvrn či fragmentů, které dále modifikuje imaginace jejich nositele či interpretační aktivita analytika. Pozitivní ocenění skvrny, s nímž se setkáváme v moderní epoše, ovšem občas střídá jakýsi děs z možnosti abjektivního narušení „symbolického řádu“. Skvrna se vzpírá konvencionalizaci a pojmovému vymezení, a proto nemůže tvořit náplň obyvatelného světa.

Fobie a rozkoš

V moderní době se tedy objevují dva základní přístupy ke skvrně. Jednak jde o fobii ze skvrny, obavy z narušení rovnováhy, obavy ze zločinu, incestu, znesvěcení. Takto často figuruje skvrna třeba v masmediálních obrazech (reklamy na čistící prostředky atd.). Na druhou stranu se objevuje též rozkoš ze skvrny, z přestupování řádu, odchylky od normy, deviace. To ukazují třeba alternativní sexuální praktiky či obliba obrazů krve. Skvrna se vymyká kontrole a disciplinujícím praktikám. Není náhodou, že v osvícenství se zároveň se strategií racionálního a smyslového panopticismu rozvinul výrazně i diskurs a mytologie hygieny. Zájem o nepravidelnost se vyskytuje zase v romantické fyziologii a fyziognomii („paobrazy“ subjektivního vidění, kategorizace mraků atd.). Doboví teoretici vykládají lidské vnímání jako rozostřené, nedokonalé. Toto čítí temných, rozmlžených fenoménů vyvolává prý vnitřní psychický pohyb, který nese kvality sublimního prožitku (podle Kanta či Burkeho). Romantičtí vědci a filosofové vystavěli na tomto základě koncepci konvencionality lidského vnímání a poznání. V polovině 19. století brojil proti této konvencionalitě John Ruskin, který se přimlouval za návrat k předpojmovému, naivnímu stavu lidské psýchy (prosazoval tzv. nevinné oko). Přesvědčení o autenticitě takového neforemného fenoménu panovalo i mezi impresionisty či zastánci secesní fotografie, která prý vycházela vstříc „přirozenému vidění“. Argumentace nezkaženou naivitou se objevuje již v úvahách Friedricha Schillera a v jeho rozlišování mezi „naivní“ a „sentimentální“ uměleckou reprezentací. Toto naivní, autentické je do jisté míry neviditelné, jak tvrdí Balzac ve svém textu o mistrovském díle. Neidentifikovatelného chaosu skvrn a tahů v uměleckém díle si nevšiml pouze Balzac, ale tato problematika ovlivnila i diskuse o některých umělcích 19. století (třeba případy Delacroixe, Turnera či Maneta). V tvorbě těchto autorů můžeme rozeznat tendence dobového ikonoklasmu elitní kultury, která se nesnaží už o mimetickou reprezentaci, ale tíhne ke koncepci autonomního či absorpčního díla. V tom se ovšem velmi odlišuje od množící se populární vizuální show, která se naopak divákovi snaží nabídnout co nejkompexnější iluzi a interakci. V umělecké produkci moderní doby se nicméně stále setkáváme s důrazem na fantazijní potenciál skvrny – ať už jde o Cozensovu metodu „blotingu“¹⁵⁾, či různé surrealistické strate-

15) Alexander Cozens vytvářel své krajinné kompozice na základě inspirace náhodnými kačkami inkoustu. A. C o z e n s, *A New Method of Assisting the Inventions of Landscape*. London 1785.



Alexander Cozens: *Náhodný obraz*

(Alexander Cozens, *An Essay to Faciliate the Inventing of Landscapes, Intended for Students in the Art*, London 1759, New Method, list 40; Aquatinta, London, Tate Gallery)

gie, kde ovšem už plně vystupuje na povrch staronový význam skvrny jakožto stopy sexuálního aktu¹⁶). Zde můžeme připomenout „explosionalistickou“ metodu českého výtvarníka Vladimíra Boudníka, který nejen aktualizoval Leonardovské imaginování z náhodných struktur, ale obohatil ho i o skrytou významovou vrstvu, když barvami naválenou grafickou maticí někdy potřísnil vlastním ejakulátem. Sexuální podtext mají i záznamy skvrn, které vytvářel v 19. století německý malíř Adolph Menzel. Signifikantní je v této souvislosti jeho kresba, která zaznamenává skvrny na stěně pisoáru. Tato kresba se řadí do širšího souboru děl, v nichž Menzel sleduje téma vyměšování či skrytých partií lidského těla. Toto znechucující i vzrušující překračování společenských tabu svědčí o fetišistických preferencích autora. I sexuální fetiš vzrušuje pro svoje poskvrnění, pro svoji autentičnost fyzického otisku (použité spodní prádlo apod.). Pravým obrazem sexuálního idolu je proto spíše neforemný otisk či záhyb než distancovaná fotografie či jiná mimetická reprezentace.

Zájem o beztvorost roste v umění 20. století v souvislosti s mýtem autenticity a se snahou o destrukci zdiskreditovaných norem.¹⁷) Autenticita „macchia“ (tahu), o níž hovoří

16) Starověkou anekdotu o potřísnění Praxitelovy sochy Afrodity spermatem zmiňuje třeba Berthold H i n z, *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*. München: Carl Hanser 1998.

17) Rosalind E. K r a u s s – Yve-Alain B o i s, *Formless: a user's guide*. New York: Zone Books 1997.

už Giorgio Vasari v 16. století, přerůstá v kult skvrny (v tachismu, abstraktním expresionismu atd.). Michelangelo Antonioni využil ve filmu ČERVENÁ PUSTINA kontrastu skvrny jakožto symbolu psychického chaosu hlavní hrdinky (a také motivu mlhy) s obsedantním rámováním výjevů jakožto posledním pokusem o záchranu kompaktnosti subjektu – především divákova, neboť rám je zde hranicí, která ho před iluzí ještě trochu chrání.¹⁸⁾ Jde o jeden z pozdních pokusů o záchranu klasického světa jakožto celku, který se nicméně (dnes i přes různé postmoderní výpůjčky) nezadržitelně rozpadá. Skvrna tedy hraje řadu úloh a funguje velmi rozmanitým způsobem. Může posloužit k pouti před konvence (u Ruskina), pod povrch (v psychoanalýze), k autenticitě, přirozenosti, paměti atd. Zároveň stále znamená memento deviance, zločinu a smrti.

Vůně a hebkost: příklad reklamy

Reklamní spoty na prací prostředky mají často obdobnou strukturu děje. Prádlo je v průběhu nějaké akce potřísněno (v průběhu hry, jídla, práce). Takto vzniklou skvrnu snímá kamera ve velkém detailu, skvrna představuje zápletku, která je obdobná zločinu v kriminálním příběhu. Respektive skvrna je stopou určité události, jíž je třeba rozumět jako neštěstí, katastrofě. Tato událost stojí v kontrastu k pozitivním akcím, jako jsou například svatby, rodinná večeře, hra s dětmi. Reklamní příběh se odehrává v sérii kontrastů. Napětí děje se rozprostírá mezi „dobrymi“ a „špatnými“ okamžiky. Dobrý začátek (třeba dětská hra) je vystřídán katastrofou v podobě potřísnění. Tato dialektika akce a protiakce vrcholí v syntéze: prádlo očistí inzerovaný prostředek, skvrna mizí, zločin je vykoupen. Nevinná hra může pokračovat v bezpečném prostředí, které zajišťuje účinný čistící a harmonizující prvek. Prací prostředek dodává prádlu nějaké nové kvality, které dříve možná ani nemělo. Čerstvě vypraná osuška či ložní prádlo je hebké a voní. K detailu tváře se tato měkká a přesto organizovaná hmota přiblíží, dojde k dotyku pokožky a proměněného materiálu. Tvář se na diváka z obrazovky usměje. Někdy si protagonisté příběhu k vyprané látce přivoní a slastně vydechnou. Jaká vůně a hebkost!

Tento jednoduchý, neustále se opakující příběh, se vyznačuje velmi rozvětveným a komplikovaným kontextem. Nejde jenom o děj obrazu, tedy o ikonografický motiv, ale i o přímé působení na diváka, organizování jeho vnímání, zážitků a jednání. Divák je v této situaci bezpochyby (fiktivně) přítomen, obraz se neodehrává v uzavřených hranicích. Blížkost a dotyk matérie (prádla), jež prošla pozitivní kvalitativní proměnou, implikuje kvality idyly. Motiv skvrny pochází naproti tomu z oblasti ošklivého, znechucujícího. „Nechutné“ ještě nebylo plně přítomno v raně moderním estetickém slovníku, rozvíjejícím dialektiku vznešeného a krásného (idyly). Tyto dvě kvality se lišily v měřítku a v hranicích, které vedly mezi objektem a divákem. Skvrna představuje spíš téma slovníku psychoanalytického, konkrétně máme na mysli termín „abject“. Abjektivní podívána je pochopitelně nechutná, ale zároveň přitažlivá a vzrušující víceméně v sexuálním

18) Carolin M e i s t e r, “Lavender mist”: Modernismus und Mimikry in Michelangelo Antonionis “Il deserto rosso”. In: Margit K e r n (ed.), *Geschichte und Ästhetik: Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*. München: Deutscher Kunstverlag 2004, s. 479–492.

smyslu. Významnou úlohu zde hrají skvrny krve a spermatu jako stopy sexuálního aktu. S vystupňovanou abjektivní podívanou se setkáváme v případě sadistických motivů, kdy je tělo destruováno. Tato destrukce představuje časový moment příběhu, připomíná smrt a konečnost těla a objektů. Julia Kristeva říká: „Abjekce ukazuje to, co existovalo v archaickém údobí před-objektového vztahu, v pradávném násilí, se kterým se tělo separovalo od jiného těla ve snaze být.“¹⁹⁾ Abjekce je momentem našeho psychosexuálního vývoje, v němž vytyčujeme hranice mezi lidským a zvířecím, mezi kulturou a přírodou. Chceme se emancipovat od animálního světa, který pro nás reprezentuje pohlaví a vražda. Na úrovni jedince tento proces spočívá v separaci mezi mnou a jiným čili primárně mezi mnou a matkou. Abjekt předchází „symbolický řád“.²⁰⁾ Svět ještě není rozdělen mezi mě a ostatní, ale představuje konglomerát, kde jsou tyto kvality promíšeny, respektive se příliš blízce dotýkají. Abjekt předchází řád, kompozici či harmonii. Je to beztvářá, nehierarchizovaná materie. Forma se teprve rodí ze základního znechucení a odporu. Vývojová psychologie i teorie ontogeneze operují s obdobnou představou vývoje jedince. Můžeme to doložit například na teorii vnímání, kdy beztvářá přítomnost počítka se postupně rozlamuje na figuru a pozadí, důležité a nedůležité, blízké a vzdálené. Nyní ale mluvíme o dvojí blízkosti. Blízkost v případě objektu znamená nerozlišenost. Blízkost figury v našem vnímání je naproti tomu strukturálním prvkem, orientačním bodem. Abjekt strukturu předchází, neboť zde neexistuje moje distancované stanoviště. Abjekt je momentem pádu do archaického stavu, což se může projevit jakýmsi zvýrazněným vnímáním vlastního těla. Metaforicky řečeno: tělo ztrácí své hranice, orgány jsou odhaleny, zviditelňuje se znepokojující „vnitřek“.

Skryté vrstvy

Tento „vnitřek“ můžeme chápat dvojím způsobem. Jednak jako vnitřní fyzický prostor těla, který zkoumá moderní fyziologie. Jednak znamená psychické obsahy, jejichž povrchové výrony mají dočasný i trvalý charakter. Máme na mysli hlavně oblast, která byla později pojmenována jako „id“ a o které se dříve uvažovalo v pojmech pudů či emocí. Tato psychická složka byla dlouhou dobu klasicky usměrňována a organizována. Ještě raně moderní, osvícenská fyziognomie pracovala s jejími kontrolovatelnými kvalitami (Lavater vytvářel jakési atlasy konkrétních rysů tváří). Rozšíření tradičních představ o expresích mentálních pochodů přišlo výrazněji až později v souvislosti s novými, časovými možnostmi obrazu (fotografie hysteriků atd.). Tyto psychologické a kvazi-fyziognomické výzkumy (operující s představou propojení charakteru, temperamentu atd. s expresí) předjímají psychoanalytické zkoumání hlubinných vrstev psychiky a jeho snahu

19) Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press 1982.

20) Zde trochu míšíme různé pojmy. Přesnějším by bylo mluvit o konfrontaci „reálna“ a „symbolična“. Chceme popsat jakousi událost, která nás může třeba i vyvést z míry. Populární obraz skvrny toto často předstírá z důvodu běžné touhy po kostýmu autentického. Proto se provozují také třeba „adrenalinové sporty“ apod. K problematice „reálna“ viz Josef Fluka, *Reálno a punctum*. In: Týž, *Zmeškané setkání. Denis Diderot a myšlení 20. století*. Praha: Herrmann a synové 2004.

o zviditelňování a odhalování vnitřku (zde však vesměs ve slovech). Tyto průniky do hloubky většinou nejsou pěknou podívanou, představy a touhy, které jsou vytahovány na světlo z podprahových vrstev, se často vyznačují prvky návratu do animálního, nestrukturovaného stavu. Z hlubinných vrstev se podnikají útoky na klasickou, krásnou formu (útoky na umělecká díla za pomoci potřísnění apod.). Umělecké dílo se ve své klasické definici vyznačuje uzavřenou formou, má představovat nerozborný celek uzavřený v hranicích obrysu či rámu. V moderní době se vyskytují útoky na tento ideální celek, jež mají povahu destrukce nebo zneuctění, tedy především potřísnění. Toto zneuctění nemůžeme považovat za tradiční ikonoklasmus, ale za radikální variantu kritického soudu či útok na určitý kulturní status quo. Moderní ikonoklasmus se rodí z politicky motivované destrukce, ze snahy rozrušit dřívější sociální řád (za francouzské revoluce atd.), tj. představuje paradoxně prvotní fázi společensko-politické „hygieny“. Potřísnění, zneuctění či destrukce (motivy skvrn a ruin) nefunguje v širším měřítku jako samoúčelný výron vášní, ale jako počátek nové konstrukce, kritiky a očišťování. Zkompromitovaný řád je považován za hlubinně zkažený a skvrna či povrchová destrukce tento vnitřní rozklad označuje jako znak indexového charakteru. Skvrna představuje pars pro toto hlubinných procesů, k nimž je přímo fyzicky adekvátní. Při očišťování je třeba jít do hloubky (Barthes²¹⁾). I současné komerční strategie naznačují kvalitativní úpadek určitých struktur či materiálů, jež musí být transformovány či transmutovány za pomoci po sobě následujících akcí zajišťujících dialektiku chaosu a řádu. Fáze chaosu (zneuctění) je prvním krokem na cestě k nové struktuře, která se vyznačuje klasickými vlastnostmi jasnosti, racionality a čistoty.

Překonání smrti

Hygiena, jež je důležitou pointou výše popsaného příběhu, implikuje tradičně (a hlavně v moderní době) nesmrtelnost. Eroze, nečistota či prach naproti tomu sugerují pocit nestálosti, rozpadu, dočasnosti. Prach je časovým prvkem par excellence. Jeho přítomnost je přítomností smrti (obdoba k tradičnímu tématu vanitas). Reklamní spot, který jsme si popisovali, obsahuje moment této smrti, která je překonána způsobem obdobným znovuzrození či zmrtvýchvstání. Proto má reklama bezpochyby sakrální charakter, což dokazuje nejenom samotný děj, ale i rituální jednání protagonistů. Reklamní spot ukazuje určitý typ bohoslužby, kdy jedním z nejdůležitějších okamžiků je moment „proměňování“ matérie v substanci obsahující božskou podstatu. Tato substance je následně „pozdvihována“ nebo jsou s ní prováděny jiné rituální úkony. Příznačným motivem je líbání posvátného předmětu (respektive dotýkání s tváří, jež má k líbání blízko). I v tradičních náboženských obřadech se s těmito praktikami setkáváme. Hlavně jde o činnosti, které jsou prováděny se speciálními rituálními předměty, nazývanými osculatoria, Kusstafeln a podobně. Těchto předmětů se při bohoslužbě dotýká kněz, především pak je přikládá ke rtům. Jde o předměty obsahující „proměněnou“ substanci. Dočasná matérie se pro-

21) Roland Barthes, Reklama na hloubku. In: T ý ž, *Mytologie*. Praha: Dokořán 2004.

měníla ve věčnou a jako taková je uctívána, smrt byla překonána a tento zázrak sleduje obec věřících, která se snaží akci rituálně opakovat. Takto můžeme interpretovat i jednu vrstvu našeho reklamního příběhu. Největší účinnosti tento příběh nabírá v případě uplatnění významuplné látky, tedy skvrn od krve či jiných tělesných stop. Tělesná stopa je exemplárním znakem pomíjivosti, nicméně funguje i jako místo „proměňování“ právě pro svůj potenciál stát v ostrém kontrastu k představě trvalosti.

Hygiena

Věčné trvání měla zajišťovat „hygiena“ i v případě, kdy se stala významnou součástí extrémních rasových teorií. Tento druh hygieny chtěl ale dotek naopak co nejdůrazněji eliminovat, neboť bezprostřední fyzický kontakt je podle lékařských teorií médiem přenosu nebezpečných a choroboplodných látek a částic. Většina segregáčnických opatření směřovala právě k vyloučení fyzického styku mezi „čistým“ a „nečistým“ prvkem. I současné marketingové strategie upozorňují na nebezpečí nákazy: nečistota je třeba zlikvidovat rychle a profesionálně. K tomu je většinou využíván postup „mistrovského jednoho tahu“, jehož dynamika a přesnost připomíná ideální model „bleskové války“. Strniště vousů, nečistota na kuchyňské lince, bakterie v záchodové míse, to všechno je likvidováno rychlým, přesným a zároveň elegantním zásahem. Tradice tohoto „mistrovského tahu“ má svůj původ pochopitelně v legendách, které se snaží charakterizovat a nobilitovat „krásná umění“ (Giotto vytvořil jistou rukou kružnici alla prima, jak se zmiňuje Giorgio Vasari; lehkost tahu či linie byla měřítkem mistrovství už v antických legendách, jak tvrdí Plinius ve své *Historia naturalis*). Lehkost tahu, respektive rychlé mistrovské řešení přešlo do rétoriky extrémního rasového a nacionálního myšlení. Tah či linie je rozhraničující aktivitou, vytváří distanci mezi různými entitami, odděluje, stírá, ohraničuje. Privilegované centrum uvnitř obrysu je hranic chráněno a vymezováno jako místo pravého řádu, kolem něhož se rozprostírá chaos, animální násilí a smrt. Vyčištění určitého „životního prostoru“ bylo cílem nacistické ideologie. Toto čisté místo si můžeme představit asi spíše jako karteziánský geometrický prostor a nikoli fenomenologické „místo“, kde metafora světla hraje sice svou roli, nicméně jde o místo orientované jednoznačně k subjektu a nikoliv o abstraktní prostor non-individuálních jednotek, organizovaných vyšší mocí.

V abstraktním prostoru může být skvrna chápána pouze jako chyba, deviace. Současné komerční reprezentace uplatňují, snad nevědomě, tento typ totalitní ideologie s veškerou její snahou o odbourání odchylek a náhod. Míra tolerance je poměrně malá, před diváka jsou stavěny vzory a stereotypy, které narušují raně moderní cézuru mezi soukromím a veřejným prostorem. Sledování a modelování soukromí se stalo prioritním masmediálním tématem. Toto kvazi-soukromí však nese všechny rysy veřejného prostoru s jeho důrazem na organizaci, jednoduchou přehlednost a kontrolovatelnost. Kontrola je pochopitelně primární moderní politickou silou (jak říká Foucault) a v zájmu jejího zabezpečení je nutné využívat určité vizuální postupy. Pouze takový pohled (třeba „oko rozumu“), kterému se nekladou do cesty žádné překážky, je schopen kontrolu bezchybně provádět. Moderní západní urbanismus proto vytváří síť maximálně prodloužených



Adolph Menzel:
Skvrny na stěně písoáru (1900)
(tužka, 14,3×8,9 cm, skicář č. 73, s. 3,
Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett)



Vladimír Boudník: *Bez názvu (1957)*
(monotyp, 34×25 cm, soukromá sbírka,
repro: Mahulena Nešlehová, *Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let.* Praha: ARTetFACT 1997, s. 37)

pohledových trajektorií (třeba přestavba Paříže v době druhého císařství). Reakcí na toto očišťování veřejného prostoru může být obrácení pozornosti k ošklivým, všedním elementům „moderního života“ (jak to praktikoval třeba Baudelaire). Konkrétní obsah pohledu je tu sice v podstatě stejný jako v případě politického dozoru, ovšem proměňuje se diskurs, v jehož rámci se vizuální aktivita uskutečňuje a vizuální kontrolu nahrazuje vizuální touha a slast. „Objekt touhy“ nejen každého správného flâneura je vzdálený a touha se uskutečňuje pouze v rámci této distance (to je přesným opakem k abjektivní blízkosti). Fyzický kontakt touhu víceméně ničí, neboť touha je mohutností subjektu, který je v dotyku relativizován. Průzračné prostředí čistoty tedy může nahrávat pouze jakožto fantazijní aktivitu, neboť vytváří optickou distanci a klade jasné hranice mezi pozorující subjekt a performující objekt. Čistota je elementem této sublimované touhy a zároveň strachu, který ji nerozlučně provází. Hygiena byla vybudována na základě napětí mezi identitou a alteritou. Strach z „jiného“ či alienačního je leitmotivem moderního politického myšlení, ať už se to týká jeho genderových, rasových nebo sociálních aspektů. Všechny tyto typy „cizího“ jsou chápány jako nečisté, neforemné či disharmonické. Například ženské tělo bylo dlouhou dobu chápáno jako nekanonické a produkující obskurtní nečistoty. Také obyvatelé vzdálených oblastí nabývali v evropském myšlení podobu

monster, vyznačujících se neklasickými deformacemi a morfologickými chybami. Hygienická aktivita se od počátků soustřeďovala výrazně na oblasti osídlené sociálně diskriminovanými vrstvami (tedy těmi „jinými“). Tyto oblasti měly podléhat určitým urbanistickým zásahům, jejichž cílem bylo zabezpečení cirkulace určitých elementů (hlavně vzduchu a vody). Pohyb představuje tedy jeden z důležitých hygienických nástrojů. Velká dynamika je potažmo charakteristickou vlastností populární kultury. Populární kultura podsouvá svým konzumentům představu věčného pohybu, věčného udržování řádu, z něhož jsou stopy eroze bleskově odstraněny. Eroze zde hraje roli onoho nešťastníka, kterého známe z řady příběhů o super-lidech. V těchto příbězích se vždy objevuje nepřítel, jehož boj je však předem prohraný. Hraje zde pouze úlohu v dialektice udržování řádu, ovšem úlohu nutnou, neboť jeho opakující se intervence iniciují dynamiku jakožto základní médium života, respektive věčného života. Zločin (poskvrnění řádu), neboť nepřitelem je vždy zločinec, zabezpečuje tedy chod masmediálně prezentovaného světa, jehož základní aktivitou je boj bez jakékoli progresivní tendence.

Dotyk

Dotyk, přímý fyzický kontakt, je velmi problematickou oblastí masové obrazové kultury. Na jednu stranu tato kultura dotyk mnohdy sugeruje a na druhou stranu ho znemožňuje v zájmu udržování distancované touhy. Velmi zřetelná je tato skutečnost v oblasti pornografie, kde divák se sice projektuje do určité role v prezentovaném příběhu, nicméně je stále fixován na optický kanál a z toho pramenící distanci. I námi sledovaný reklamní spot může být interpretován jako kvazi-pornografický příběh, jehož pointou je strach z reálného sexuálního aktu (strach z potřísnění). Předběžně zmíníme, že různé synestetické sugesce, které produkuje masová vizuální kultura, jsou na jednu stranu stále více uplatňované a na druhou stranu mohou působit kontraproduktivně, neboť osudně zmenšují množství „míst nedourčenosti“ a vytěsňují z percepce podíl diváka, jeho fantazie, jež je hybnou silou touhy. Ocitáme se v začarovaném kruhu kontaktního a možná abjektivního obrazu: příliš detailní záběry diváka demotivují a z divácké kompetence se stává divácká impotence. Snaha vytlačit kontakt optickou distancí, s níž se setkáváme od počátků novověkého obrazového projektu, skončila tam, kde začala, v jakési mutované podobě optické hypertrofie. Novověký obrazový projekt můžeme označit za vývoj „optického“ obrazu. Základní metaforou vizuálního jevu je tu abstraktní geometrická síť, jejímž vrcholem je divákův percepční aparát, chápáný jako bod a nikoli jako organismus. Mezi percipujícím vědomím a vizuálním jevem se pak nachází cézura, jež má povahu fyzicky neproniknutelné bariéry. Toto vytěsnění těla z procesu vnímání označují někteří autoři za základní model novověkého režimu vnímání.²²⁾ Zobrazování dotyku a tělesných funkcí bylo v té době nepřijatelné i v oblasti ikonografického repertoáru (např. zákaz motivu kojící Madony na Tridentském koncilu). Přesněji řečeno, tento zákaz se týkal těch typů haptického kontaktu, které mohly vypadat jako relikty jakéhosi animálního,

22) Třeba Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters*. Dresden/Berlin: Verlag der Kunst 1996.

archaického stavu. Tato tendence měla pochopitelně své výjimky, které jsou nejzjevnější v případě relikvií a votivních předmětů. Zde všude hrálo roli tradiční přesvědčení, že „sacrum“ se přenáší bezprostředním kontaktem a nikoli optickým kanálem. Relikvie a obdobné předměty jsou zřejmě tvrdým oříškem pro sémiologii. Označující a označované splývá v jedno, úcta je věnována „realitě“ a nikoli reprezentaci. Tento typ vztahu k věcem, bez zprostředkující role znaku, se velmi podobá abjektivnímu, archaickému stavu před zrozením „symbolického řádu“. Tento těsný vztah diváka a věci byl zpravidla odmítán klasickou vizuální kulturou. „Stejně“ a „jiné“ se neprostupují, divákovo tělo zůstává odloženo, přičemž toto odložení těla představovalo mimochodem jeden z cílů novověké obrazové iluze. Tato skutečnost je nejzřejmější v oblasti karteziánského klasicismu a s ním souvisejících optických teorií. Zamysleme se například nad zdánlivě abjektivním motivem špinavých chodidel, které zobrazil Caravaggio na své *Růžencové Madoně* z roku 1607. Tento motiv hraje roli v celkové hierarchii obrazu, reprezentuje diváka, divák se s ním může ztotožnit jakožto pozemský činitel. Obrazové osy však vedou pohled diváka k opticky distancované pointě, jíž představuje sakrální výjev. Naturální rysy světeckých figur neznamenaají v tomto případě reálnou přítomnost „sacra“, ale jsou spíše indexem diváka samotného. Prach na chodidlech znamená, že v obraze je otištěna stopa diváka, stopa jeho tělesnosti a smrtelnosti. Barokní naturalismus nezažíval takový strach z rozpadu a nečistoty jako současná masová kultura. Musíme zdůraznit, že diváka tu zastupuje pouze fragment těla a tato fragmentárnost nás právě vede k tomu, abychom tento znak chápali primárně jako index a nikoli jako nápodobu. Obraz tedy do jisté míry tělo diváka „odkládá“, ale skrz motiv nečistoty či skvrny se mu zároveň otevírá ve své potencialitě tělesného kontaktu.

Fragment

Moderní „kult fragmentu“ je z masové vizuální kultury téměř vytlačen. Úvahy o vztahu fragmentu, respektive blízké jednotliviny a hmatu se začínají ve větší míře objevovat kolem roku 1900 hlavně v oblasti uměleckých teorií.²³⁾ S určitými předzvěstmi těchto úvah se setkáváme ve starších vizuálních teoriích, které se stavějí kriticky vůči klasické optice.²⁴⁾ Reprezentace fragmentu a jeho latentních haptických kvalit se například v epoše romantiky odvíjí od dobové gnoseologické skepse. Fragment se stal důležitým pojmem v oblasti moderní estetiky, umění a vědy a představuje reakci na klasické myšlení. Moderní skepticismus však není použitelný pro masovou produkci, která chce konzumenty zásobovat dojmy nadčasových jistot. Pouze okamžiky ohrožení, které hrají roli v dialektice masmediálních příběhů, mají fragmentární (či skvrnitou) povahu, která je překonána syntézou. Tato syntéza je rituálně či iteračně opakovanou pointou děje, divák jí zná a z její neměnnosti čerpá útěšlivé vědomí stálosti řádu a potažmo vlastní nesmrtelnosti. Námi popisovaný reklamní spot končí scénou, kdy se protagonista příběhu dotýká čers-

23) Např. Adolf H i l d e b r a n d, *Problém formy ve výtvarném umění*. Praha: Triáda 2004.

24) George B e r k e l e y, *Esej o nové teorii vidění. Pojednání o principech lidského poznání*. Praha: Oikoy-menh 2004.

tvě vypraného prádla a blaženě se usmívá. Ačkoliv je zde zobrazen haptický kontakt, jde spíše o dotyk s věčností a celkem, jako je tomu v případě dotýkání posvátných relikvií. Hmat zde hraje roli bezprostředního kontaktu, který zajišťuje přímý přenos „sacra“. Takto je prováděno třeba léčení za pomoci posvátných předmětů. Tuto schopnost přímého ovlivnění distancovaný zrak v novověkém myšlení ztratil. Pouhý pohled na nějaký předmět by nestačil, aby se v realitě cosi změnilo, novověký zrak není schopen „konat“, ale pouze „konstatovat“²⁵⁾ (na rozdíl třeba od tradičního „uhranutí“ apod.). Reprezentace skvrny hraje velkou roli v oblasti taktilního potenciálu fragmentárního obrazu – otevírá se zde prostor důvěry, radikálního zásahu do intimity, prolomení bariér. Skvrna tedy v našem příběhu nemá jednoznačnou úlohu. Není jen nepřitelem a hrozící zkázou. Implikuje i tělesný kontakt, naplnění touhy, které by v setrvalém čistém a organizovaném řádu bylo neustále odkládané. V nekonečných dimenzích čistoty toužíme vždy po nové jedinečné skvrně.

Václav Hájek (1974)

Je doktorandem Ústavu pro dějiny umění FF UK. Přednáší na Katedře filmových studií FF UK a na Kreativním modulu FHS UK. Věnuje se otázkám ikonografie a naratologie populární vizuální kultury.

(Adresa: ekva@seznam.cz)

Citované filmy:

Císařův pekař – Pekařův císař (Martin Frič, 1951), *Červená pustina* (Il deserto rosso; Michelangelo Antonioni, 1964).

25) John Langshaw Austin rozlišuje mezi konstativou a konativou v oblasti řečových aktů. J. L. A u s t i n, *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia 2000.

SUMMARY

“STAINS APPEAR EASILY, BUT HOW CAN
THEY BE REMOVED?”

The Stain: Inducing Phobia and Delight in Visual Culture

Václav Hájek

This text discusses the representation and perception of the stain in mass visual culture. The image of the stain is often associated with a number of negative concepts. Disintegration, death, violation, contamination etc. Thus hygienic images, for example, show a battle with the stain which is waged in a ritual manner and has a quasi-religious character. At other times, the stain might be understood as a sign of an authentic event, like some kind of memory within the material, or a testimony of the personal history of the bearer and user of the stain. Various abrasions and patinated surfaces in the world of fashion or restoration have a similar purpose. The stain as an autopoietic symbol is also traditionally regarded as a source of fantasy and imagination. The amorphous then acquires shape (e.g. flaking plaster, cloud clusters and so on). The image of the stain is moreover considered authentic, an immediate “impression” of reality bearing the characteristics of an index mark (*vera icon* [true image], dactyloscopy etc.). Viewers often appreciate the seeming authenticity and uncontrollability of the stain which supposedly gives the image a specific quality or value (authorial gesture etc.). At other times, however, the recipient is afraid of the stain as a sign of processes which do not succumb to his will, or directly go against it (i.e. they threaten the viewer). The stain then plays the role of some kind of violator of established symbolic order. The stain is something of an extremely intimate and often tactile origin. It disturbs the conventional distance between the integral, private persona and the outside world. It is not governed by the conventional linguistic code, it cannot be preconceived or categorised. For its alternative nature it is sometimes regarded as a desirable “periphery” of culture, a change, a breath of the “real world”, in which one cannot settle permanently, however, nor communicate intelligibly or find a rational consensus. The stain functions as a crucial moment of catharsis within the constant symbolic order.

Translated by Karolina Hughes

Rozhovor

VIZUÁLNÍ ARCHIV A HISTORIE JAKO ARTEFAKT

Rozhovor s Arnoldem Dreyblattem

Lenka Dolanová

Osmého prosince 2008 zahájila festival *Expandia* v Praze, věnovaný současným audiovizuálním experimentům, přednáška amerického, v Berlíně usídlého umělce Arnolda Dreyblatta, který se ve svém díle zabývá zejména tématem archivu a paměti a jejich prostorovými metaforami. Zatímco od počátku vycházel z nalezených historických textů, biografí a osobních historií, postupně se jeho zájem rozšířil na způsoby archivace a uchování textů a zkoumání toho, jak pracuje paměť obecně. Dreyblatt nejenže používá archiv jako metaforu, ale přímo se v prostředí archivu pohybuje a nové (pseudo)archivy svým dílem sám vytváří. Využívá přitom konkrétní archivní nálezy, ale i filosofické a teoretické texty (zejména Sigmunda Freuda a Waltera Benjamina). Jeho instalace často obsahují automaticky generované texty, přičemž jejich prostorová podoba imituje (zdvojuje) samotnou archivní strukturu, například také ve formě živých představení, v nichž se součástí archivu stávají samotní návštěvníci v kolektivní performanci čtení. Arnold Dreyblatt studoval v Centru mediálních studií v americkém Buffalu, kde byli jeho učiteli mimo jiné videoumělci Steina a Woody Vasulkovi, experimentální filmaři Paul Sharits, Hollis Frampton a zejména hudebník a videoumělec Tony Conrad. Ačkoliv paralelní linii Dreyblattova díla tvoří hudební experimentování, v pražské přednášce se soustředil výhradně na své archivy inspirované dílo. Předkládaný rozhovor vznikl v návaznosti na tuto přednášku.

* * *

Jak se vyvíjel Váš umělecký koncept, v němž se zaměřujete na téma archivu?

Jsem Američan, narodil jsem s v New Yorku roku 1953 a v Evropě pobývám nepřetržitě od roku 1983. Bydlím v Berlíně, ale nějakou dobu jsem žil také v Belgii a v Budapešti. Má umělecká tvorba je celkem rozmanitá. Rozvíjím různé formy prezentace, v odlišných médiích a kontextech: od raných pokusů se současnou operou přes interaktivní mediální instalace až ke kolektivnímu čtení. Jsem také hudební skladatel, ale dnes o své hudbě mluvit nebudu.

Domnívám se, že mé životní dílo je soubor tvořící jediný gigantický projekt, který má různé odbočky a směry. Před více než dvaceti lety jsem začal vytvářet projekty, jejichž

základem jsou nalezené historické materiály, často původní archivní dokumenty. Můj zájem o historickou dimenzi je propojený zejména se situací v meziválečné střední a východní Evropě. Později se přirozeně rozšířil o téma archivace a uchování kulturního materiálu obecně, což souvisí s posedlostí mechanismy paměti a ztráty, tedy tématy, k nimž má Berlín samozřejmě silný vztah. Pokouším se klást otázku, jaké technologie, ať již digitální či „papírové“, jaké metodologie či formy historického psaní používáme ve válce proti ztrátě a zapomínání, přičemž se soustředím zejména na instituce, jako jsou knihovny, muzea či archivy.

Jaký význam mají ve Vašem díle tzv. prostorové metafory paměti?

Často používám různé prostorové metafory paměti, jako je například „nekonečný text“ – hranice textu, které lze vnímat v nekonečném počtu dokumentů z „bezdné databáze“. Často pracuji s kruhovou fyzickou formou a předkládám text v podobě, kdy se zavinuje do sebe, nekončí. Další formou jsou prolínající se vrstvy textu, kdy se jednotlivé informace prostupují. V instalacích často odděluji popředí a pozadí: pro zrnko písku nemůžeme vidět pláž; když zaostříme na zrnko písku, v tom okamžiku ztrácíme pláž, a když ztratíme zrnko písku, pláž se opět objeví. Od počátku jsem pracoval s automatizovaným digitálním psaním dat, tedy s textovým materiálem, který je automaticky vyhledáván z databáze na základě určitých proměnných a je kontinuálně zobrazován, nikoliv jako video či nahrávka, nýbrž ve formě živého, automatického výběru zobrazení.

Jaké jsou počátky Vašeho projektu?

Chci-li začít s prapůvodním mýtem, můj projekt – a teď hovořím o širším, celkovém projektu – začal roku 1985 nalezením jednoho zvláštního textu v antikvariátu v Istanbulu. Šlo o knihu *Who's Who in Central & East Europe 1933*, obsahující monografie lidí, kteří byli v té době zřejmě velice známí, ale dnes jsou většinou zapomenutí. Nemá žádný index, je tam seznam míst narození, ale žádným způsobem nelze zjistit, jaký byl mezi jednotlivými lidmi vztah. Když jsem v tom obchodě stál a přemýšlel, zdali utratit peníze, listoval jsem knihou a pak jsem si představil, co kdybych se mohl do knihy ponořit a *zažít* vztahy mezi daty těchto krátkých příběhů, velmi zkrácených biografii. Kdybych ji mohl zakusit ve třech dimenzích, vskočit do ní jako do moře a zevnitř pozorovat, jak jsou informace o těchto lidech propojené. Dá se říci, že v okamžiku, kdy jsem to v duchu uviděl, projekt byl na světě.

Co znamená Vaše „textuální architektura“?

Musel jsem nalézt způsob, jak se všemi těmito informacemi zacházet a pro různé projekty v průběhu let jsem tyto informace znova a znova prosíval a přetvářel. Prvním projektem bylo divadelní představení, které jsem kromě dalších východoevropských zemí představil také v Praze. *Grey Archive* z roku 1992 je textuální architektura, zespoda osvětlený skleněný box obsahující čtyři vrstvy s textem natištěným na sklo a ohromným objemem dat z *Who's Who*. Když do této studnice informací pohlížíte, nejprve je velice

obtížné zaostřit a pak je složité zmrazit určité jméno. Je třeba takříkajíc číst mezi řádky. Také v dalším projektu, *The ReCollection Mechanism* (1998), jsem se zabýval prezentací této 3D datové architektury. Jde o archiv v místnosti, kdy vlastně vstupujete do středu databáze. Uprostřed místnosti je kruhová struktura s promítaným textem, dva počítače volí slovo, které pak vyhledají v nekonečném souboru biografického materiálu z *Who's Who*, posléze je označí a vysloví. Video pokračuje na podlaze, takže můžete vidět text rezonující v prostoru. Samozřejmě, že mozek je v určitém smyslu prostorem, který používáme, abychom si představili budoucnost či se pokoušeli o vstup do minulosti. Platíme profesionálům, jako jsou archiváři či historici, skenující archivy, stejně jako platíme psychiatrům či psychologům, aby nám pomohli naskenovat vnitřní skladiště a také pomohli pochopit určitý druh vyprávění tak, abychom mohli porozumět tomu, kým teoreticky jsme.

Vaše tvorba prodělala vývoj od příběhu ke struktuře...

The Wunderblock (2000), můj další projekt, je velice odlišný, ale je ve vztahu k těm předešlým. V tomto případě jde o slavnou esej Sigmunda Freuda z roku 1925 (Notiz über den „Wunderblock“), pojednávající o této hračce, kterou jste možná někteří měli jako děti. „Magic Pad“ je malá tabulka, obsahující vosk pokrytý celofánem a páčky, kterými lze psát a kreslit, a když posunete celofánovou vrstvu, informace zmizí. Freuda to zajímalo jako metafora způsobu, jakým pracuje mozek: vjemy, které získáváme ze světa, mizí a my si myslíme, že jsou pryč, ale přitom stále zůstávají na nevědomé rovině. To je v jistém smyslu struktura paměti či uchovávání informace. Vybral jsem tedy fráze z Freudova textu a dal je do kontrastu s nalezenými definicemi americké archivní asociace, takže jedna část znázorňuje vnitřní zdroj, druhá vnější. Když někdo vejde do místnosti, vidí stůl a díky lampě umístěné nad ním vzniká stín hlavy. Text je kontinuálně posílán z disku počítače, neustále psán a vymazáván, takže vytváří něco jako palimpsest, fragmenty různých vrstev textů na sobě. Další dílo, *Inventar*, které je nyní v Uměleckoprůmyslovém muzeu ve Vídni (MAK), využívá příběh bohaté buržoazní rodiny z Vídně, kdy bylo 1 400 položek z jejich vily v roce 1938 draženo na aukci v aukčním domě Dorotheum. Informace o každém objektu je umístěna tak, jako by byly v prostoru. Bylo zde sedm místností, položky byly očíslované a označené cenou. Zajímavé je, že položky sahají od bot a zubního kartáčku k malbám slavných renesančních malířů za miliardy dolarů, přičemž neexistovalo žádné rozlišení mezi nimi, vzali vše z každé místnosti a dali to do aukce.

Využíváte také tzv. živé archivy...

Snažil jsem se najít něco, co by představilo živé prostředí, v němž jsou uchovávány a schraňovány informace, snažil jsem se učinit proces archivace transparentním. A také o to, aby bylo do určité míry zapojeno publikum. Projekt se zrodil v devadesátých letech pod různými jmény jako *Memory Arena*, *Memory Project* či *Reading Room*. Jde o objekty specifické pro určité město a lidé jsou vyzváni, aby se zúčastnili fungování archivní instalace, v níž je obsah archivů předčítán nahlas. Realizace někdy trvala dny, někdy

měsíce v různých prostorech, ale tím, co všechny tyto odlišné projekty spojovalo, bylo to byrokratické prostředí. Zde je jedno z největších, v Kodani roku 1996, 715 lidí v kabátech různých barev v závislosti na jejich funkci. Samozřejmě, když máte tolik účastníků, pak musíte mít administraci, je to něco jako malá dočasná instituce.

Vezmu všechny texty, které jsou používané, a vytvořím celý archivní systém s čísly a složkami, což mělo metaforický, ale také funkční aspekt, aby byla dodržena organizace. Tento prostor je s ní určenou k setkávání (meeting hall), zvanou někdy také aréna, kde na různých stolech zároveň předčítají stovky lidí. Zde vidíte digitální schéma a také rozvrh, který ukazuje, kdo čte co a kde a u jakého čtecího stolku. Pro různé druhy projektů jsem vyvíjel různé druhy „partitur“. Jak můžete vidět, v některých okamžicích čte pouze jedna osoba sama a někdy mnoho lidí zároveň. V těchto velkých projektech, když lidé přijdou jako pozvaní hosté, jsou odděleni od pozvaných čtenářů a je tam obvykle personál, který vyzve k účasti lidi z města, a pak musíte vědět, kdo přijel a kdy. Skupiny lidí dostanou krátké instrukce, co dělat, v některých projektech vyplní dotazník s veškerými biografickými informacemi, který se také stane součástí archivu. Každý má na starost spoustu papírování. V devadesátých letech jsem udělal poslední verzi textu *Who's Who* s těmito čtecími projekty.

Jaký je podle Vás poměr mezi umělcem a archivářem?

Když jsem připravoval instalaci v Oslu, setkal jsem se s ředitelem muzea, historikem, který toho o umění moc neví, a v diskusi s ním jsem se přistihl, že se mu snažím vysvětlit, že když zacházíte s historickou informací, umělec může říci věci, které historici nemohou. Ti mohou říct pouze to, k čemu mají konkrétní důkazní materiál, a potom napíší texty. Umělci mají odlišný jazyk, v němž mohou mluvit o minulosti jiným způsobem a samozřejmě že jsou tu umělci, kteří pracují s falešným historickým materiálem, kdy nevíte, zdali je to reálné, či ne. Takže to je příklad situace, který vás přinutí reflektovat historii. Myslím, že umělci mají jiné možnosti výpovědi a odlišný druh interakce s veřejností než archivář. Možná je to tak, že historiky mé dílo zajímá, protože je to jiný způsob pohledu na historii. Na druhé straně můžete vidět v muzeích, že výstavy obecně, které nejsou uměleckými výstavami, jsou ve svém využití designu a médií ovlivňovány uměleckým vývojem. Při psaní, ale zejména co se týče muzejních výstav, je nutné činit estetické volby, co má být ukázáno a jak to bude uspořádáno v prostoru. To se velmi blíží způsobu, jakým pracuje s historií umělec, možná se v jistém smyslu prolínají. Jsem nucen zkoumat strukturu dat, která je daná, rozhoduji se použít určitý objem informací a obvykle hledám vizuální formu pro jeho prezentaci, přičemž v mnoha instalacích koenečná vizuální forma znázorňuje pouze svou strukturu dat.

Bio u Vejvodů (1911–1930 /1946/)

Činnost Bia u Vejvodů je velice úzce spojena s osobností Karla Ludvíka Klusáčka, jenž byl jeho zakladatelem a později provozovatelem. Rodák z Polné u Jihlavy Karel Ludvík Klusáček byl původně akademickým malířem; maloval převážně historické náměty a později ilustrace do publikací, hlavně pohádkových knížek.¹⁾ Koupí domu U Vejvodů v roce 1908 zachránil Klusáček tuto památku před demolicí a ihned začal s opravami za pomoci subvencí od pražské obce, zemského výboru a ministerstva kultu. I přes poskytnutí těchto subvencí se velmi zadlužil, a proto začal prostory v domě pronajímat různým spolkům, zřídil zde také ateliéry pro umělce a v přízemí restauraci.²⁾ V roce 1910 nechal Klusáček v suterénu domu vybudovat sál ke konání koncertů a zábav a od roku 1912 se snažil získat licenci na provozování kina v tomto sále.³⁾ V té době na Starém Městě pražském fungoval jen jeden stálý biograf – Ponrepův v Karlově ulici. Sál byl však několikrát posouzen pověřenci c. k. místodržitelství v Praze jako nevhodný k provozu kina. Nakonec dne 9. srpna 1914 Klusáček uspěl a obdržel od c. k. místodržitelství licenci k provozování kina na dobu jednoho roku. Počáteční kapacita upraveného sálu byla 280 míst, posléze 304 a nakonec 310. Ceny vstupného a promítací dobu musel Klusáček každý rok hlásit c. k. místodržitelství a kinematografická licence musela být každý rok obnovována.⁴⁾

Kino se potýkalo s problémy, které si částečně zavinilo i samo. Kontroloři zjistili, že jsou z důvodu zvýšení kapacity sálu stavěny do únikových prostor další židle, které by v případě požáru lidem zabránily v úniku. Dále kino nesplňovalo předepsanou cenzuru částí filmů (promítalo filmy celé) a nebylo dostatečně zabezpečeno proti požáru.⁵⁾ Občas se objevily i stížnosti diváků na neochotu a nezdvořilost personálu kina.⁶⁾

V roce 1921 získala kinematografickou licenci k provozování Bia u Vejvodů (Kinemy u Vejvodů) Dělnická akademie, vzdělávací ústředna dělnických spolků, a Klusáček se stal jejím zástupcem v provozování kina.⁷⁾ Úřady tehdy totiž začaly prosazovat, aby kinolicece byly udělovány dobročinným, všeobecně prospěšným a kulturním spolkům, a nikoli již soukromým majitelům. Taktéž Dělnická akademie musela licenci každý rok obnovovat.⁸⁾

1) Petra P e c h o v á, *Malíř Staroprahan Karel Ludvík Klusáček (1865–1929)*. Polná: Linda 2000, s. 9, 61–83.

2) Tamtéž, s. 47, 52–55.

3) Národní archiv v Praze (dále jen NA), f. Policejní ředitelství Praha II – všeobecná spisovna 1921–1930 (dále jen f. PŘ 1921–1930), k. 1580, sign. K 1248/4 Klusáček, nefoliováno.

4) Tamtéž, nefoliováno; P. P e c h o v á, c. d., s. 58.

5) NA, f. PŘ 1921–1930, k. 1580, sign. K 1248/4 Klusáček, nefoliováno.

6) Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Bio u Vejvodů, k. 6, inv. č. 190; NA, f. PŘ 1921–1930, k. 1580, sign. K 1248/4 Klusáček, nefoliováno.

7) NA, f. PŘ 1921–1930, k. 1580, sign. K 1248/4 Klusáček, nefoliováno.

8) NFA, f. Bio u Vejvodů, k. 5, inv. č. 161.

Karel L. Klusáček vedl kino ve vlasteneckém duchu, nápisy v kině byly pouze v češtině; rakouské a německé filmy se hrály minimálně. Na jednom z reklamních letáků stálo: „Kino u Vejvodů jest prvotřídní, ryze český podnik, jenž dobrovolně odvádí ročně 1 500 korun České dětské nemocnici v Praze, a zasluhuje proto přízně českého obecnstva...“ Zato filmy americké provenience kino uvádělo často.⁹ Vedení kina umělcem zaručovalo, jak Klusáček zdůrazňoval již v první žádosti o kinematografickou licenci, jistou kvalitu filmů, a proto se kromě komedií, dramát a romancí promítaly i přírodovědné a cestopisné snímky.¹⁰ Pro dokreslení atmosféry němých filmů hrál publiku orchestr, v jehož vedení se vystřídal kapelníci Josef Šebek a Josef Cach.¹¹

Dne 9. října 1925 postihla Karla L. Klusáčka mrtvice a v provozování kina ho zastoupila jeho jediná dcera Marie. Rodina se stále potácela v dluzích, ani provoz kina nedokázal splatit opravu domu U Vejvodů, a proto se Klusáčkoví v roce 1926 rozhodli dům i s kinem prodat. Jako vážní zájemci se přihlásili manželé Jaroslav a Olga Šindelářovi a byla dohodnuta kupní cena ve výši 1 800 000 Kč. Manželé Šindelářovi dokonce zaplatili zálohu 50 000 Kč, ale prodej se nakonec neuskutečnil z důvodu neshody obou stran na podmínkách prodeje.¹²

Nakonec byl dům prodán dne 15. prosince 1928 prostřednictvím JUDr. Bedřicha Říhy, jenž dříve jednal i s manželí Šindelářovými, Zemské jednotě řeznických společenstev za 2 100 000 Kč. V této ceně byl zahrnut dům s hostincem a hostinskou koncesí, biograf s licencí i veškerý vnitřní inventář.¹³ Karel Ludvík Klusáček zemřel dne 21. února 1929 a urna s jeho popelem je uložena na polenském hradě.¹⁴

Kino fungovalo i nadále. Dělnická akademie provozovala kino ještě počátkem roku 1929, poté licenci k jeho provozování obdržel dobročinný spolek Humanita a kino spravoval její zástupce Josef Šusta. Dne 5. dubna 1937 v kině vypukl požár, pravděpodobně od jiskry z promítacího stroje. V té době kino jako zástupkyně Humanity spravovala Gertruda Rybáková-Weizmanová. Dne 28. března 1939 ji ve funkci zástupkyně vystřídala Anna Pátková.¹⁵ V roce 1941 získal licenci na provoz Bia u Vejvodů Podpůrný spolek československých kinooperátérů a jeho zástupcem v provozování kina byla ustanovena Ema Trnková.¹⁶ V letech 1943 až 1945 provozovala kino opět Anna Pátková.¹⁷

Dekretem prezidenta republiky ze dne 28. srpna 1945 byl zmocněn zplnomocněnec ministra informací pro správu státních kin v zemi České a Moravskoslezské k převzetí všech kinematografických podniků. Bio u Vejvodů spolu s inventářem bylo předáno dne 11. února 1946. V té době byl vlastníkem budovy a provozovatelem kina Gustav Houdek, ředitel Svazu pro řepu a cukr. Provoz

9) Tamtéž, k. 1–3, inv. č. 1–74; k. 6, inv. č. 189, fol. 9–12; P e c h o v á, c. d., s. 58–59.

10) NFA, f. Bio u Vejvodů, k. 3, inv. č. 74; P e c h o v á, c. d., s. 58–59.

11) NFA, f. Bio u Vejvodů, k. 6, inv. č. 196, 198; k. 7, inv. č. 207.

12) P e c h o v á, c. d., s. 90; NFA, f. Bio u Vejvodů, k. 6, inv. č. 184.

13) P e c h o v á, c. d., s. 60.

14) Tamtéž, s. 91.

15) NA, f. Zemský úřad Praha – policejní a bezpečnostní záležitosti, k. 132, sign. Kinematografická licence, nefoliováno.

16) Tamtéž, nefoliováno.

17) Archiv hlavního města Prahy, f. Magistrát hlavního města Prahy II. – Referát XII. pro informace, osvětu a tělesnou výchovu – divadelní oddělení, k. 213, inv. č. 2720.

kina byl pozastaven a inventář prodán.¹⁸⁾ V tomtéž roce byla snaha kino zrekonstruovat, ovšem zda k rekonstrukci kina došlo, není známo.¹⁹⁾

Ve fondu Bio u Vejvodů (7 kartonů) se nám dochovaly především písemnosti zachycující obchodní styk kina se 73 filmovými společnostmi – např. Artuš Heller, Bratři Deglové, Elektafilm, Glorifilm, Lucernafilm, Nationalfilm (objednávky filmů a reklamního materiálu, účty za zapůjčené filmy a sestavení programů), účetní písemnosti (mj. poplatky za kinematografickou licenci a účty za inzerci, služby a materiál), personální agenda (mj. podrobné výplatní listiny zaměstnanců kina) a korespondence s různými institucemi. V malém množství se nám též dochovaly osobní písemnosti majitele kina Karla Ludvíka Klusáčka a jeho rodiny. Písemnosti se vyznačují i jedinečným grafickým provedením (hlavičkové papíry filmových společností, výrobců kinematografického zboží, vydavatelů periodik a dobové reklamy na výrobky).

Fond Bio u Vejvodů badateli umožňuje poznat činnost jednoho z prvních pražských kin a zároveň nahlédnout do běžného života počátku 20. století, a proto by neměl být opominut.

M a r c e l a K a l a š o v á

18) NFA, f. Kina, k. Praha-město, písmena Š–Z.

19) NFA, f. Bio u Vejvodů, k. 7, inv. č. 221.

*Ad Fontes***Host a. s. (/1920/ 1932–1946 /1949/)**

Filmové společnosti Host a. s. předcházela společnost Hostivařské mlýny a pekárny a. s., která zahájila svou činnost v roce 1920. Její majitelé se stavbou provozních budov velmi zadlužili, a proto již v roce 1930 vznikl návrh na přeměnu společnosti na Host, akciovou společnost pro filmový průmysl v Praze.¹⁾ Změna názvu a náplně činnosti společnosti byla schválena na valné hromadě konané dne 20. září 1932. Účelem společnosti bylo nyní: „provozovati na vlastní i cizí účet a po živnostensku výrobu filmů, potřeb a zařízení filmového průmyslu a kinematografie a dále provozovati veškeré práce s výrobou tou související, zřizovati ateliery a laboratoře pro vlastní i cizí potřebu, prodávati, kupovati a půjčovati výrobky filmového průmyslu, získávati licence ku zřizování kinematografů a nabývati na vlastní účet a po živnostensku provozovati jiné podniky z oboru filmové a kinematografické výroby.“ Akciový kapitál společnosti nyní činil 6 000 000 Kč a byl rozdělen na 12 000 kusů akcií po 500 Kč. Předsedou správní rady byl zvolen Jaroslav Rychtera, předsedou dozorčí rady Karel Němeček, místopředsedou dozorčí rady Robert Šlemr a ředitelem Josef Jelínek.²⁾ K přestavbě budov bývalých mlýnů a pekáren v Hostivaři byl přizván stavitel a architekt Karel Beran. S adaptacemi se započalo již v roce 1932, ovšem z důvodu nedostatku financí, a to i přes poskytnutí státní půjčky, musely být několikrát přerušeny. Nadto se částka za adaptační práce vyšplhala až na 7 000 000 Kč.³⁾ Činnost nových filmových ateliérů byla zahájena dne 31. října 1934 a první zde natočený a dokončený film POLIBEK VE SNĚHU režiséra Václava Binovce měl premiéru dne 29. března 1935.⁴⁾ V tomtéž roce vznikly v hostivařských ateliérech filmy CÁCORKA, KOHO JSEM VČERA LÍBAL, KLUB TŘÍ, OSUDNÁ CHVÍLE a POZDNÍ LÁSKA, 6 filmů průmyslových a reklamních (z toho 3 pro firmu Baťa ze Zlína) a 1 film sportovní (VÁNOCE V HORÁCH).⁵⁾ Společnost měla nadále potíže se zadlužením. Navíc hostivařské ateliéry nemohly konkurovat technicky lépe vybaveným filmovým ateliérům na Barrandově, a proto je využívali méně movití filmaři. Filmy, které zde byly natočeny, neměly tudíž u diváků výraznější úspěchy. Zvuková aparatura Philips, kterou hostivařské ateliéry používaly, byla špatné kvality, a proto se společnost rozhodla zakoupit zvukovou aparaturu Tobis Klangfilm. Ovšem ani s poskytnutím státní podpory se nevyhnula dalšímu zadlužení a z koupě nakonec sešlo. Na pokrytí dluhů společnost udělovala

1) Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Host a. s., k. 1, inv. č. 1; k. 4, inv. č. 90, fol. 1, 7, 11, 14, 23; inv. č. 91; inv. č. 92, fol. 48, 56–88, 91–95; inv. č. 94, fol. 30.

2) NFA, f. Host a. s., k. 1, inv. č. 6, fol. 1–25; k. 4, inv. č. 94, fol. 32; Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 3. Praha: ČSFÚ 1990, s. 315, 598.

3) NFA, f. Host a. s., k. 1, inv. č. 14, fol. 5; k. 4, inv. č. 42, fol. 2; inv. č. 43, fol. 7, 11; Z. Štábla, c. d., s. 315; Petr Bednářík, *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum 2003, s. 57.

4) Z. Štábla, c. d., s. 452–453; *Český hraný film II 1930–1945*. Praha: Národní filmový archiv 1998, s. 262–263; NFA, f. Host a. s., k. 1, inv. č. 15, fol. 23.

5) NFA, f. Host a. s., k. 1, inv. č. 14, fol. 6; inv. č. 15, fol. 24; inv. č. 23, fol. 1.

největším věřitelům alespoň své akcie.⁶⁾ Provoz hostivařských filmových ateliérů musel být od října roku 1937 zastaven.⁷⁾

Dle výnosu Ministerstva financí ze dne 13. října 1936 byla pověřena provedením celého věřitelského narovnání Česká průmyslová banka. Vnuceným správcem nemovitostí byl v roce 1938 jmenován Antonín Dvořák, úředník České průmyslové banky, a do správní a dozorčí rady společnosti byli dosazeni zástupci České průmyslové banky a filmového oboru.⁸⁾

Ode dne 1. ledna 1939 měla v pronájmu hostivařské filmové ateliéry společnost Bapoz (Baťovy pomocné závody). V hostivařských ateliérech měly pro Bapoz vznikat hrané filmy v produkci FAB s.r.o. (dceřiná společnost společnosti Bapoz). Nájemní smlouva byla uzavřena na dobu tří let a nájemné činilo 120 000 Kč za rok.⁹⁾ Bapoz investoval do koupě nové zvukové aparatury Tobis-Klang Eurocord a v květnu 1939 obnovil v ateliérech výrobu.¹⁰⁾

Výnosem Říšského protektora v Čechách a na Moravě ze dne 3. listopadu 1939 byl ustanoven vnuceným správcem Karl Schulz, v té době již správce společnosti AB-film, a zároveň byla zrušena vnucená správa nemovitostí zastupovaná Antonínem Dvořákem.¹¹⁾ K dosazení vnuceného správce posloužila záminka o údajném židovském členovi správní rady, toho času pobývajícím v zahraničí, která se však ukázala jako nepravdivá. Počátkem února roku 1940 zesílil tlak Karla Schulze na společnost FAB a následně bez udání důvodu a bez ohledu na platnou smlouvu jí dal výpověď.¹²⁾ Hostivařské ateliéry poté přešly pod správu společnosti AB-film, čemuž Karl Schulz výrazně napomohl.¹³⁾ Podle nájemní smlouvy měla společnost AB-film společnosti Host a. s. ročně platit 360 000 korun nájemného. Němci tak po filmových ateliérech na Barrandově obsadili i druhé největší české filmové ateliéry.¹⁴⁾

Karl Schulz byl v roce 1942 obviněn z černého obchodu a musel se funkce vnuceného správce, jakož i ředitelského postu v Prag-Filmu (před listopadem 1941 společnost AB-film), vzdát. Jako záminka pro složení funkcí, k němuž došlo 21. července 1942, posloužilo Schulzovo tvrzení o charakterném zdraví.¹⁵⁾ Novým ředitelem společnosti Prag-Film ustanovila mimořádná valná hromada, konaná dne 21. srpna 1942, Josefa Heina.¹⁶⁾ Zároveň byl Hein jmenován vnuceným správcem společnosti Host a. s. a posléze i jejím likvidátorem.¹⁷⁾ Dne 4. února 1943 nakonec společnost Prag-Film hostivařské filmové ateliéry zakoupila za 6 391 278 korun.¹⁸⁾ Společnost Host a. s. byla z obchodního rejstříku vymazána dne 14. června 1944.¹⁹⁾

6) Z. Š t á b l a, c. d., s. 26–28, 452–453; NFA, f. Host a. s., k. 1, inv. č. 11; inv. č. 14, fol. 1–29; inv. č. 15, fol. 1–3; inv. č. 21, fol. 24–31; k. 2, inv. č. 34; P. B e d n a ř í k, c. d., s. 58.

7) P. B e d n a ř í k, c. d., s. 58.

8) NFA, f. Host a. s., k. 1, inv. č. 14, fol. 11–12; k. 2, inv. č. 36, fol. 2–3.

9) Tamtéž, k. 3, inv. č. 54, fol. 1–3; inv. č. 57, fol. 1–2; Z. Š t á b l a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 4. Praha: ČSFÚ 1990, s. 44.

10) Tereza D v o ř á k o v á, *Prag-Film (1941–1945). V průniku protektorátní a říšské kinematografie*. Diplomová práce, Praha: Katedra filmových studií FF UK 2002, s. 21; P. B e d n a ř í k, c. d., s. 58.

11) NFA, f. Host a. s., k. 3, inv. č. 59, fol. 1; inv. č. 61, fol. 1; P. B e d n a ř í k, c. d., s. 58.

12) P. B e d n a ř í k, c. d., s. 58.

13) Tamtéž, s. 58; NFA, f. Host a. s., k. 3, inv. č. 62; inv. č. 63.

14) P. B e d n a ř í k, c. d., s. 58.

15) T. D v o ř á k o v á, c. d., s. 38; NFA, f. Host a. s., k. 3, inv. č. 61, fol. 77.

16) T. D v o ř á k o v á, c. d., s. 40–41.

17) NFA, f. Host a. s., k. 3, inv. č. 69, fol. 2, 7–8; inv. č. 72, fol. 1.

18) Tamtéž, k. 3, inv. č. 74, fol. 10–14.

19) Tamtéž, k. 3, inv. č. 72, fol. 3.

Fond společnosti Host a. s. (3 kartony, 20 úředních knih) obsahuje dostatečné množství pramenů k poznání vzniku, fungování a likvidace společnosti. Z období vzniku společnosti se dochovaly knihy protokolů ze schůzí správní a dozorčí rady a stanovy společnosti. Z doby fungování společnosti se dochovala rozsáhlá korespondence ve věci dlužných pohledávek, žádostí o státní podporu z důvodu zadlužení společnosti, korespondence a smlouvy se společností Tobis-Klangfilm a korespondence s hlavním věřitelem – Českou průmyslovou bankou. Fond bohužel obsahuje pouze malé množství písemných pramenů k natáčení filmů a téměř žádnou personální agendu. Účetní agenda je ve fondu zastoupena převážně účetními knihami. Z období vnuceného správcovství nemovitostí Antonína Dvořáka a období treuhändrů Karla Schulze a Josefa Heina se dochovala hlavně korespondence (mj. ve věci pronájmu filmových ateliérů společnosti Bapoz, převzetí filmových ateliérů společností AB-film a prodej těchto ateliérů společnosti Prag-Film v roce 1943). V korespondenci Josefa Heina jsou i písemnosti zachycující likvidaci společnosti v roce 1944. Velkou část fondu tvoří plány adaptací budov na filmové ateliéry a plány stavebních úprav z třicátých a čtyřicátých let. Ve fondu jsou též zastoupeny písemnosti společnosti Hostivařské mlýny a pekárny a. s.

Fond společnosti Host a. s. podává svědectví o snaze několika podnikatelů proniknout do filmového průmyslu a o fungování jedněch z pražských filmových ateliérů, které měly nelehké začátky.

M a r c e l a K a l a š o v á

Příběh fotografie

**Vivárium v pařížské Botanické zahradě**

Zkušenost, kterou francouzský estetik Georges Didi-Huberman utržil před jedním z vivárií pařížské Botanické zahrady, cele odpovídá názvu živočicha, který se v dané vitrině nacházel: strašilce, někdy též *pakobylce*, tedy tvorovi, jenž dovedl do dokonalosti kryptickou adaptaci a který dokáže splynout nejen s tvary a barvou prostředí, ve kterém se pohybuje, ale v menší míře oplývá i schopností napodobit pohyb větví, listoví či převzít podobu jiných živočichů.

Je to právě pohyb, který ve viváriu, v němž na první pohled nic není, odhalí přítomnost života, ovšem přítomnost velmi specifickou. Pohyb zde totiž na rozdíl od kupříkladu terárií nefiguruje coby výhradní vlastnost organického obývání nehybné kulisy, nýbrž prostupuje kulisou jako takovou. V okamžiku rozpoznání *pakobylky*, nalezení odpovídajícího referentu k popisce příznačně vně aranžovaného minisvěta, tak nedochází k zvýraznění tvaru, jež by se ze svého okolí už jen svou podstatou vyděloval, ale k udivenému a svým způsobem hrůznému zjištění, že prakticky vše, co přes orosené sklo vidíme, je *pakobylkou*. V jistém souladu s Didi-Hubermanovskou estetikou by snad dokonce bylo možno říci: orosené sklo skrze kondenzované krůpěje indikuje přítomnost života, jenž však alespoň na první pohled viditelně absentuje.

O konkrétní hmyz a mimikry tu pochopitelně nejde; jistě bychom našli řadu dalších živočichů, kteří se kryjí minimálně stejně důmyslně. Úvaha, kterou Didi-Huberman rozvinul v eseji „Paradox *pakobylky*“¹, se odráží od skutečnosti, že *pakobylka* se stává tím, co sama požívá, čili dosti zá-

1) Georges Didi-Huberman, Paradox *pakobylky*. *Labyrinth* 2002, č. 11, s. 131–132.

sadním způsobem převrací vztah mezi vzorem a nápodobou. Otázka zní: „Zůstává podobnost bez úhony, pokud jeden ze dvou členů této podobnosti zmizel?“ Patrně nikoli. V explicitní reakci na platónské pojetí mimese podtrhuje Didi-Huberman fakt, že v tomto případě dochází k bizarní inverzi, v rámci níž to, co se nám zjevuje – nedokonavý vid je zcela na místě – není cosi něčemu podobné; model byl jednoduše stráven a stal se odvislým od své kopie, zachovávající si sice svůj status, leč postrádající vzor. To, co se nám naléhavě ukazuje, je výstižně řečeno „oblast nepodobnosti“, která se však zjevuje nikoli jako neshoda či pacifikovatelná abnormalita, ale naopak jako krajní důsledek mimetismu.

V tomto světle je pak pochopitelné, že Didi-Huberman expresivně hovoří o „rubu“, „podsvětí“, či dokonce „pekle“ viditelného světa. Celá věc tím však rozhodně nekončí: dekompozice modelu má svou ozvěnu v samotném živočichovi, postrádajícím jasně organizované, rozlišitelné tělo; chybí tedy živočich sám o sobě, lépe řečeno živočich je beztvářý do té míry, do jaké postrádá nějakou jasně určitelnou orientační formu (pochopitelně si lze představit oprávněné námitky entomologů, ale o to teď nejde). Pro Didi-Hubermanův argument, zřetelně inspirovaný myšlením Georsege Bataille, je příznačné, že zachvácení nepodobností posléze hrozí i samotnému divákovi; hypotetické rozříštění skla vivária či imaginární vstup do zaranžovaného lesa je vykoupen sežráním, hrozbou násilné dekompozice vlastního těla (a snad bychom mohli jít ještě dále: vykoupen dekompozicí, která je v důsledku inverzí vnitřku a vnějšku).

Aniž bychom si dělali ambici shrnout zde na krátkém prostoru pozoruhodné, byť poměrně konzistentní Didi-Hubermanovo pojetí obrazu a reprezentace, zmiňme alespoň jeden styčný bod, který tuto krátkou úvahu vkládá do kontextu myšlení obrazu a malby v mantinelech povrchu, materiality a krajních mezí reprezentace. Uvidět pakobytku, či spíše docílit toho, aby se pakobytku zjevila v režimu nepodobnosti, znamená odstoupit „dva kroky“ od vivária, ovšem takové dva kroky, v rámci nichž se paradoxně teprve dostáváme s pakobytkou do kontaktu. Tedy oddat se namísto cíleného taxonomického pohledu „rozkolísané viditelnosti“ a zřeknout se takové povahy nazírání, v rámci níž je celek ideálně a reverzibilně dělitelný na jasně definovatelné fragmenty. V rámci Didi-Hubermanovy kritiky myšlení o obrazu na linii Vasari – Panofsky jde o analogický příliv a odliv dvou kroků, které v důsledku zachvacují nepodobností oči malíře Poubuse v Balzacově povídce „Neznámé arcidílo“ (velice podrobnou analýzu této povídky provedl Didi-Huberman v textu *La Peinture incarnée* z roku 1985), a stejně tak o analogickou expanzi taktilně zakotvené dekompozice, která – stejně jako pakobytky svou potravu – napadá povrch a paralelně i režim reprezentace ve Vermeerově „Krajkářce“ (viz též *Devant l'image*, 1990). Paradox pakobytky se tak v posledku stává paradoxem nároku na ideální obraz, který namísto dokonalé formy odhaluje děsivé útroby.

O n d ř e j V á š a

Dialogy s Ivanem Passerem a dějinami kinematografie

Jiří Voráč: *Ivan Passer. Filmový vypravěč rozmanitostí
aneb od Intimního osvětlení k Nomádovi*. Host, Brno 2008, 318 stran.

Český knižní trh monografiemi našich nejvýznamnějších filmových tvůrců nikterak neoplývá, a už vůbec ne takovými, jejichž autoři si vytkli za cíl odvinout čtivý text z detailní heuristické průpravy a odborného fundusu. Jeden z návrhů, jak skloubit analytickou reflexi díla s čtenářskou přístupností nabízí Jiří Voráč ve svém knižním počínu *Filmový vypravěč rozmanitostí*, jenž je, jak jinak, orientován na jednoho z exilových tvůrců, nedávného jubilanta Ivana Passera.

Voráčova metoda spočívá v kombinaci rozsáhlé erudované studie a přímého svědectví, interview se samým protagonistou. Nejde přitom o žádné novum. V podobném duchu bychom mohli vnímat Hedvábného zpracování Radokových deníkových záznamů a korespondence či solidně opatřené deníky Juráčkovy. Formu rozhovoru, ať už v dialogické či monologicky ztuhlé podobě, etablovali A. J. Liehm, Jiří Janoušek či Jan Novák. Tentokrát se ovšem setkáváme s ambicióznějším projektem, a to jak rozsahem dvou kombinovaných textů, tak i co do snahy po jejich komplexnosti a vzájemné interakci.

Voráč se rozhodl k rozdělení knihy do dvou částí, tak aby mohl být odborný diskurs rozvinut téměř naplno v úvodní studii, zatímco rozhovor ponechává bez větších zásahů a korekcí plynout coby autentickou ilustraci a dynamický doprovodný komentář své životopisné a analytické stati. Činí tak čtenáři dvojí službu, když nabízí celistvý exkurz do režisérova díla od počátků po současnost a zároveň cenný pramen orální historie, o to cennější, oč méně Passer v minulosti komunikoval s médií, oborovými žurnalisty či historiky.¹⁾

Téma je pro Voráče příznačné, jeho výzkum v oblasti českého filmového exilu otevírá českému publiku dosud neznámé kapitoly z kinematografických dějin, zviditelňuje a pro mnohé i rehabilituje exilový živel jako takový. Bylo-li z předchozích prací²⁾ znát badatelské zaujetí (občas vedoucí téměř k sestavování jmenových seznamů či tendujícím k hyperbolizaci), nachází zde tato energie ideální materiál a cíl. Ivan Passer na české půdě natočil pouze jeden celovečerní film, zatímco v zahraničí nabyla jeho tvorba neočekávaného významu a podob. Filmografie, jež mentálně vychází z českých národních kořenů a přitom zde zůstává téměř nepovšimnuta, je výzvou k dílčím objevům i zobecnujícím závěrům. Jiří Voráč je precizně připraven. Od dob, kdy byl karlovarským festivalem a tamní retrospektivou iniciován věnovat se podrobně exilu, uskutečnil řadu rozhovo-

1) Kromě krátkých interview se v 60. letech podařilo Ivanu Passerovi díky bližšímu vyzpovídání jen Galině Kopaněvové a A. J. Liehmovi, další rozhovory poskytl až koncem 80. let v exilu.

2) Např. publikace ve *Filmu a době* anebo souhrnné *Čeští a slovenští filmoví režiséři v exilu* (Olomouc: Univerzita Palackého 1993) a *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968* (Brno: Host 2004).

rů s předními českými tvůrci, kteří se po své emigraci podíleli na rozvoji světové kinematografie. Je podrobně obeznámen s veškerými myslitelnými prameny od seriálních studií přes recenze a televizní interview až po aktuální ohlasy jednotlivých děl z ranku fanzinových bodování. Především však dobře zná realie a filmová díla, kterým se věnuje.

Sám Jiří Voráč přitom mimoděčně prozrazuje, že se jeho vědomí tématu vyvíjelo a že na něj dnes nahlíží z jiné perspektivy než v průběhu výzkumu. Odvítel-li se původně podle něj Passerův tvůrčí osud v USA ve srovnání s Formanovým jaksi do ztracena,³⁾ stal se mu Passer po dalším průzkumu příkladem režiséra širokého žánrového i tematického zaměření, tvůrcem schopným zpracovat syrový snímek z okraje společnosti stejně jako televizní crazy komedii či velkolepou historickou fresku. Příkladem vhodným k sledování asimilace mentálních vzorců vzešlých ze střeoevropské kultury se specifickým politickým pozadím do globalizovaného filmového velkopřumyslu lemovaného nonkonformními okraji.

Autor k úvodní stati přistupuje jako k odbornému textu se všemi náležitostmi, osvětluje motivaci, stav poznání, metodologii, jeho studie je doprovázena bohatým poznámkovým aparátem občas rozsahem přesahujícím centrální sdělení. Forma je zpočátku matoucí a není zcela jasná cílová skupina.⁴⁾ Brzy se ale odborný zájem sblíží s čtenářskou únosností: metodologie je sice postavena na dekódování „kulturních kontextů“ a „filmových praxí“, ve výsledku jde o chronologicky řazené prolínání formální analýzy s deskripční narativní linií nutné pro přiblížení filmového artefaktu. Podle důležitosti jsou vyzdvíženy proměny scénáře, způsob režie, práce s herci nebo těžkosti při prosazování projektu. „Kaleidoskopická kompozice“ přitom není v rozporu s moderní historiografií. Obsažné a pro kritickou reflexi nezbytné jsou oddíly sumarizující dobový ohlas, v nichž se Voráč opírá o citace, které mu umožňují hodnocení daného díla bez ahistorického odcizení. Jednou je s odsudkem zjevně ve shodě (JINÝ ŽIVOT), což moduluje nenásilně, jindy se naopak snaží naznačit jiné cesty výkladu anebo se zjevným uspokojením přetiskne nadšené glosy.

Byť je text značně zpomalován převyprávěním filmových a televizních děl, daří se v něm zachovat dynamiku určenou zvědavostí a schopností myšlenkového postihnutí vymezeného prostoru. Analýzy jsou přitom nesené stylovou bravurou, umožňující například aby autorovy občasné projevy až sentimentální konfese plynule přecházely v charakteristiky na hraně ironizujícího aforismu.

Jiří Voráč nás vede Passerovou filmografií od asistentských začátků (VELKÁ SAMOTA), následně studii člení po desetiletích s podtituly jmenujícími konkrétní filmová díla. Zastavuje se u tuzemských snímků FÁDNÍ ODPOLEDNE a INTIMNÍ OSVĚTLENÍ s dovětkem „komika a lyrika banality“, newyorské období je příznačné experimentováním s žánrem komedie, osmá dekáda pro Passera začíná proslulou CUTTEROVOU CESTOU, v devadesátých letech natáčí Passer STALINA a svou tvůrčí dráhu prozatím završuje režijní účastí na kazašském velkofilmu NOMÁD.

Historikův průzkum přináší bezpočet překvapivých zjištění a analytických postřehů, které byly doposud zdejšímu publiku odepřeny. Spíše však než že by autor v Passerově tvorbě viděl jednotu, demonstruje mu celá jeho kariéra proměny produkčních podmínek, zvraty ve statutu kinematografie i škálu technik a stylů, jimiž světová kinematografie v posledním půlstoletí vládla. S jasnými konturami je před nás postaven model modernizace kinematografie a celého společenského

3) „Jako by se (Passer) ve svém americkém exilu docela ztratil.“ J. V o r á č, *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host 2004, s. 127.

4) Poznámkový aparát umístěný pod čarou svědčí o vědecké studii a komplikuje čtení. Mohl být buďto rozdělen, anebo zcela přesunut za text.

systemu, „zlatá šedesátá“ vyvzdorovaná na slaboduchém bolševismu jsou střídána hledáním pozice umění v kapitalistické post-hippie Americe a nutnými kompromisy nového druhu. I když v etapizaci filmových hnutí zachází Voráč s žurnalistickou velkorysostí (datace a charakteristika počátků české nové vlny či hollywoodské renesance), v rekonstrukci Passerova díla je přesný a v jeho výkladu vehementní. Občas se vloudí pochybnost, zda ve stopách Petra Krále, jehož výkladovou metodu zde cítíme,⁵⁾ nezachází až k nepatřičné nadinterpretaci (např. u ZROZEN K VÍTĚZSTVÍ).

Po sto šedesáti stranách se kniha dostává do své druhé, neméně podstatné části, která je v obsahu anoncována pouze jako „Curriculum vitae: Každý můj film je vlastně náhoda (Rozhovor)“. Jde přitom o mimořádný počín v oblasti orální historie o jedenácti oddílech, kde se přes údajnou původní Passerovu nedůvěru Voráčovi daří vést dialog, který je poutavou rozpravou o dramatických osudech i o podstatě filmařského řemesla. Stejně jako v úvodní stati se i zde mísí úrovně obecnosti a tematika.

Interview tohoto druhu je velmi záladným žánrem a, má-li být publikováno, předpokládá celou řadu zásahů a stanovení si některých parametrů, jež posouvají běžnou promluvu do informačně nabitě a přitom čtivě podoby. Tazatel balancuje na hraně vzájemné důvěry a snahy po korekci, je nucen být jak přítelem, tak i vyslychajícím. Otázkami, jež si musí zodpovědět, jsou míra redakčních zásahů i rozsah a formulace dotazů. Jiří Voráč své role plní do té míry, že se z dialogu stává vyprávění s mimořádným spádem, funkce historika přitom není zviditelněna na úkor režisérovy výpovědi. Občas je otázka informativní, jinde naznačí, někdy je redakčně krácena tak, že odpověď plyne jaksi sama od sebe bez nutnosti doslovných formulací.⁶⁾ A Ivan Passer je partnerem, který oživuje svou paměť do posledních maličkostí. Tam, kde vzpomínky po desetiletích popírají jiné prameny, Voráč ihned uvádí fakta na pravou míru.⁷⁾ V patřičných mezích je udržena i koloritní hovorovost rozmluvy a především zde našťestí schází plané řeči, tak častý jev popularizačních interview, jen některé historiky kulhají vypravěčskou nadsázkou. Rozhovorem se mezi řádky prolétá moralistní, občas i politicky podmíněný podtón, provokující k dotazu, jenž nezazněl, i když zaznít měl. Strhující vyprávění o natáčení *NOMÁDA* je totiž v ideovém rozporu s předcházející kapitolou, věnovanou Stalinově portrétu. Zadavatel filmu, kazašský prezident Nazarbajev, je přitom jedním z posledních stranických činovníků z dob Sovětského svazu, jenž se drží u moci právě díky kultu osobnosti...

Kniha oplývá i bonusy, které vydají na další oddíl. Jde o šestidílnou vzpomínku Passerovy sestry Evy Límanové-Passerové, drobný text Vojtěcha Jasného a poklonu režisérovi z pera scenáristy jeho prvního amerického filmu Davida Scotta Milтона. Potřebně ilustrující jsou desítky fotografií provázející text a v závěru potěší přehledně členěná bibliografie. Až na drobné výjimky je kniha skvěle zredigovaná⁸⁾ a má i střízlivou grafickou úpravu navrženou zkušeným Bedřichem Vémolou.⁹⁾ Nezanedbatelná je i pomoc, kterou Jiří Voráč knize a tedy českému filmu poskytl svými propagačními aktivitami.

5) Král se Passerově tvorbě dlouhodobě věnoval. I když ji zpočátku kritizoval, v 80. letech se snažil o opak.

6) Poznámky v otázkách jsou však zholza zbytečné, navíc figurují pouze na počátku rozhovoru.

7) Viz např. peripetie po srpnu 1968.

8) Např. proslulý román Jerzyho Kosinského *The Painted Bird* z roku 1965 je u nás znám pod názvem *Nabarvené ptáče* (Praha: Argo 2001), nikoliv Barevný pták. Ten, kdo čte knihu souvisle, se navíc pozastaví nad faktem, že se některé pasáže rozhovoru objevují doslovně v předcházející studii.

9) Nepochopitelné je ale zařazení barevné fotografie z filmu *HAUNTED SUMMER* na zadní stranu obálky, která svádí k dojmu, že jde o laciné romantické čtivo.

Výsledek je každopádně výrazným obohacením jak odborného, tak i orálního mapování českého a světového filmu, vše v perspektivě překračující poměry malé středoevropské země. Stává se vzorem, s nímž budou další obdobné pokusy poměřovány. Nakladatelství Host se jím po kontroverzních filmových titulech¹⁰⁾ dostává do první ligy vydavatelských domů, které prosazují vědění o filmové kultuře.

P e t r B i l í k

10) Jan Č u l í k, *Jací jsme. Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno: Host 2007;
Robert B u c h a r, *Sametová kocovina. 2001 odysea české Nové vlny*. Brno: Host 2001.

Kristin, David and the Man Who Wasn't There

Kristin Thompsonová a David Bordwell: *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*.
Akademie múzických umění v Praze / Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2007, 848 stran.

Poslední pokus vydat v češtině souborné dějiny světového filmu byl učiněn koncem osmdesátých let minulého století, kdy vyšel první díl poctivého, nicméně již tehdy notně antikvaného *chef d'oeuvre* Jerzyho Toeplitze. Změněné nakladatelské poměry po Listopadu nejenže dokončení tohoto vydavatelského projektu nemilosrdně pohřbily, ale dlouho nedávaly pražádnou naději na realizaci nějakého srovnatelného. Nastala sedmnáctiletá éra rozličných *Kronik filmu* a rozverných letně edukačních projektů, nejlépe formou komiksu. Se záblesky nadějí na lepší časy, vysílaných k našinci po miléniu z okruhu Akademie múzických umění, rostlo napětí: chtěl věřit, že po tak dlouhém přechodu přes poušť bude odškodněn knihou uvážlivě zvolenou a že dobrá volba nebude znehodnocena editorským lajdáctvím. Těch několik prvních měsíců strávených s „českým Bordwellem“ mne přesvědčilo, že vytoužená oáza tentokrát nebyla fata morgana; z editorského hlediska tu konečně máme co do činění s výkonem zasluhujícím označení „přijatelný“. Dílčí nedostatky, o nichž bude řeč níže, je nutné vidět v poměru k náročnosti úkolu, který na sebe vzali odpovědní redaktori Michal Bregant a Vít Janeček, editor Václav Kofroň a redaktorka Marie Kratochvílová. Respekt patří též sestavovatelům rejstříků.

U volby titulu nestálo pak v sázce nic menšího než otázka, jakou koncepcí dějin filmu vybavíme nejméně celou jednu generaci českých čtenářů pro vstup do problematiky kinematografie ve všech jejích aspektech. Nejlepším rádcem pro správný výběr se mi jeví zvolit badatelský přístup, který klade hlavní důraz na všechno to, co jsme v českém pojetí dějin filmu v minulých letech a desetiletích nejvíce postrádali, po čem jsme nejvíce volali. Rozhodnutí pro tandem Thompsonová/Bordwell se z této perspektivy jeví jako mimořádně šťastné.

Co nám chybělo: dějiny metodicky koncipované, systematicky strukturované, pojmově exaktní, dějiny, které by před čtenáře předestřely látku v její úplnosti či alespoň daly pocítit její rozsah a zůstaly by přitom přehledné. Dějiny, které by – líp než jsme to znali – plnily poslání edukativní, pedagogické. To implikuje, že by u žádného detailu neztratily vztah k celku, u každého jevu by poukazovaly na souvislosti a snažily se vyhmátnout vždy ty nejpodstatnější. Tím už jsme zároveň v krátkosti vyjmenovali hlavní přednosti práce Thompsonové a Bordwella, neboť jejich *Dějiny* nás nezklamou v žádném ze zmíněných ohledů. V některých dokonce poněkud „překračují normu“, čemuž se budeme níže podrobněji věnovat. Polemické otázky, k nimž nás některé dílčí teze nutně vyprovokují, nezpochybní naši nemalou satisfakci nad sumou vědomostí, která tak majestátně-neokázale „drží pohromadě“ (dojem chvályhodně opticky podepřený inteligentní grafickou úpravou i vazbou!).

Je také třeba si připomenout, co nám nechybělo: ideologie. Rozumí se samo sebou, že před Listopadem by u nás nějaké programově ne-ideologické dějiny filmu vůbec nemohly vyjít, zároveň bychom je ale i ve filmové literatuře bývalého Západu stěžii našli. Autoři Velkých Filmových Historií minulosti, pokud nebyli přímo marxisté (jako dnes už opravdu nečitelný Sadoul), dávali i při snaze o co nejvyšší věcnost ve svém psaní najevo sociální přesvědčení, povýtce „progressivně-demokratické“ (to platí i pro podle mého názoru nejlepší v bývalém Československu vydané *Dějiny filmu* od západoněmeckých autorů Gregora a Patalase¹⁾). Pouze Francie má mezi svými významnými filmovými dějepisci dva nefalšované extrémní pravičáky (Bardeche, Brasillach), ale závidět jí to nebudeme.

Dřív, než by to vyšlo najevo před nemilosrdným soudem *new film history*, přiznávají Bordwell a Thompsonová raději hned v úvodu svého díla, že i oni nám budou vyprávět o filmu Příběh. Nemohou si pomoci a stavějí od samého začátku s vidinou uceleného architektonického tvaru, který se jim nakonec, při dodržení všech na sebe dobrovolně vzatých podmínek a vymezení, podaří zdárně vybudovat. Torzovitá a porózní staveniště přenechají postmoderním autorským kolektivům. Společensko-historický kontext se v jejich *Dějínách* nevytratil, ale pevně svírané otěže vytyčené ideové neutrality, jejíž zachování snad smíme přičíst k dobru i anglosaské nátuře, nepovolí (téměř) na žádném místě vyprávění. Jdeme klidně ještě kousek dál a řekněme, že se „Bordwellem“ dostáváme do rukou možná vůbec první úspěšný pokus o důsledně a nemilosrdně od-ideologizované komplexní dějiny světového filmu. V krajích českých a moravských je to novum na druhou, věřím, že s dlouhodobě ozdravným účinkem.

V *Dějínách filmu* se setkáme s něčím, co jsme oceňovali už na jiných Bordwellových pracích – se způsobem, jakým své výklady doprovází fotografiemi z filmů. Je to tak trochu jeho firemní značka nebo signatura, teprve zde ale může svůj „trumf“ naplno uplatnit. Téměř v každém odstavci jsme jednou nebo i vícekrát navigování číselným údajem na fotografii nebo sled fotografií, které okamžitě osvětlí podstatu problému stylu, formy či jakéhokoli prvku, o kterém je zrovna v textu řeč. Výběr ilustrací je v nejlepším slova smyslu „výmluvný“ a maximálně účinný. Bordwellův vzácný didaktický talent dokazuje, že podání dějin kinematografie – čitelné i pro laiky – se nemusí nikde snižovat k populistickým ústupkům; zřetelná argumentace úplně stačí a drží čtenáře v napětí a zvědavosti od začátku až do konce. Aniž bychom zapomínali na záslužné průkopnické pokusy na tomto poli (Karel Reisz, James Monaco), pokládáme Bordwellovu schopnost nechat před čtenářem slovem i obrazem defilovat v logicky komprimované formě mnohovrstevnaté dějiny filmových stylů za onu kvalitu, díky níž se pro nás jeho práce teprve stává skutečně nenahraditelnou. Šest základních oddílů knihy je rozčleněno na 28 kapitol, ty pak na jednotlivé podkapitoly s nejrůznějšími vsuvkami, tabulkami apod. Němů éře jsou vyhrazeny úvodní dva díly. První zahrnuje vůbec nejdelší časové období od vzniku filmu až po rok 1919, druhý naopak nejkratší, tj. poslední němou dekádu do roku 1929. Zvuková éra je rozčleněna na patnáct let od počátku zvukové éry až do konce druhé světové války (III), na dalších patnáct let až do předvečera nových vln (IV), na zhruba dalších dvacet let až k „současnému filmu“ (V), a konečně na čtvrtstoletí „kinematografie v éře elektronických médií“, které končí v prvních letech našeho století (originál 2. vydání vyšel v roce 2004). Jediná země, která má vyhrazen zvláštní prostor ve všech kapitolách, jsou Spojené státy americké.

1) Ulrich G r e g o r – E n n o P a t a l a s, *Dějiny filmu*. Bratislava: Tatran 1968. V českém vydání bordwellovských *Dějín* není bohužel o Gregorovi/Patalasovi zmínka ani v *Další literatuře*, ani v *Bibliografii*.

Rozdělení podle zemí a základních druhů filmu, jež se pak autoři i nadále drží, se začíná rýsovat již v první kapitole I. dílu, věnované období do roku 1904. Na počátku stojí podkapitola *Vynález filmu* (zahrnující i filmovou prehistorii), zbytek kapitoly popisuje vývoj ve Francii, v Anglii a v USA. V druhé kapitole (1905–1912) je nejdříve nastíněn vývoj na starém kontinentu, druhá podkapitola je věnována výhradně dění v USA a třetí, kde jsou připomenuty některé v dobovém kontextu okrajové kinematografie jako Nizozemsko či Indie, postuluje poprvé v názvu bordwellovskou tezi o *mezinárodním stylu*. Ve třetí kapitole následují po Evropě (opět *en bloc*) a po USA „země s menší filmovou produkcí“.

Analogicky se postupuje v II. díle, pojednávajícím o vrcholné němé éře let dvacátých: začíná se Francií, potom se poprvé dostává zvláštního prostoru Německu a sovětskému Rusku, následují opět „mezinárodní trendy“. III. díl zahajuje samostatnou kapitolou o vynálezu zvukového filmu, vedle USA vyhradí speciální kapitolu ještě Francii, dále třídí na kapitalistické demokracie a na totality a poslední kapitolu poprvé vyhrazuje dokumentu a avantgardě (tyto dva druhy filmu prezentují T&B i napříště vždy pospolu, což je však vymezení do značné míry umělé). IV. díl – o poválečných letech – začíná opět zvláštní americkou kapitolou, v druhé se věnuje Itálii a dalším zemím ve srovnatelné sociální situaci – rozdělenému Německu a Španělsku. Zbylou západní Evropu charakterizuje třetí kapitola, ve čtvrté se setkávají komunistické a tzv. rozvojové země, v páté, o níž ještě bude řeč, zavládne mlha „uměleckého filmu a ideje autorství“, po níž už na scénu vstupují „nové vlny a mladé kinematografie“. Na závěr je opět avantgarda skloubena s dokumentem. V V. dílu mají USA výsadní právo na vlastní kapitolu, ve druhé se v éře osmašedesátických revolt poprvé samostatně vynořuje „politickokritický film“ a po již nepřekvapující melanži experimentu a dokumentu se dostáváme ve zbývajících dvou kapitolách k Evropě (tentokrát východní i západní) a do „rozvojových zemí“. Zcela dominantními se USA stávají v závěrečném VI. díle, který jinak přehledně členění na země a kontinenty víceméně opouští, aby přeskakoval mezi dílčími tématy, jež pokládá za signifikantní. Europudding či worldpudding, který takto vzniká, působí pravda poněkud roztěkaně, když například s Loachovou *Kes* z roku 1969 přelétáme do počátku 21. století a hned zas do protisměru. Problém, jak pojednat období nejbližší naší současnosti, je ale dobře známý a T&B se s ním nepotýkají hůř než jiní.

Co se týče prostoru věnovaného v knize kinematografii USA, je třeba ho vidět ve světle Bordwellovy teze (jedné z těch, k nimž se ve svých pracích trvale vrací) o rozhodující roli USA v utváření dominantního filmového stylu – a to již od první světové války. Kromě toho je třeba mít na paměti, že původním adresátem knihy byl samozřejmě americký čtenář. Nic to nemění na základním záměru T&B psát skutečně „světové“ dějiny; ignoranci vůči vývoji filmu v jednotlivých zemích a fixaci na Hollywood či jen na anglosaský svět jim podsouvat opravdu nelze. Je to třeba zdůraznit tím spíše, že takový přístup zůstává jinak bohužel typický pro 99% americké filmové literatury, včetně té, kterou nám bez rozmyslu nabízejí čeští překladatelé a vydavatelé.

Mnoho bylo napsáno o Bordwellově tezi o determinující roli „klasického Hollywoodu“ v dějinách filmového stylu, své k ní řekli i čeští autoři (v poslední době např. Jaromír Blažejovský²⁾). Bordwell sám se k problému vyslovuje v jiných svých pracích a v recenzi *Dějiny* může být jen zmíněn. Považují nicméně za prospěšné vzít na vědomí, co k věci poznamenávají na straně 51 díla sami autoři:

2) „David Bordwell [...] nezkoumá [...] filmy o sobě, nýbrž vždy na pozadí předpokládané zkušenosti publika té či oné doby, přičemž za tuto zkušenost považuje návyk na hollywoodské filmy.“ Jaromír B l a - ž e j o v s k ý, *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2007, s. 50.

Filmoví tvůrci řešili výše uvedené problémy v průběhu několika let. Někdy se vzájemně ovlivňovali, jindy objevovali shodné postupy v tutéž dobu. Některé postupy vyzkoušeli a pak je opustili. Do roku 1917 dopracovali systém formálních postupů, který se stal pro americký film standardním. Tento systém začal být nazván [sic!] klasickým hollywoodským filmem. I přes toto základní označení byla řada základních principů systému objevena v *jíných zemích* [zvýraznil MK].

Ano, podivné je zkrátka to označení, užívané běžně s iritující samozřejmostí. Je přece evidentní, že vedle stylů rozpoznatelně „zabarvených“ podle země vzniku existovaly již ve dvacátých letech produkce, v nichž převažovalo cosi, co můžeme spolu s Bordwellem označit za „mezinárodní styl“. Kolik je v něm Griffitha, De Milla a industrializujícího se Hollywoodu, a kolik Pastroneho, Feuilladea, Capellaniho, Stillera, Sjöströma, Urbana Gada, Lubitsche (předhollywoodského!) nebo v tomto kontextu zvlášť významného Feydera – to mohou objasnit dílčí studie. Komerční hegemonie Hollywoodu, jejíž počátek lze snadno a přesně datovat a diskutabilní terminus „klasický hollywoodský styl“ jsou tudíž dvě věci, které bychom si nikdy neměli plést.

Netvrdí-li T&B, že kolébkou hollywoodského stylu je Hollywood, pak ono místo rozhodně chápou jako hlavní centrum jakési *magistrální* kinematografie (neříkejme *mainstreamové*, protože nyní již jde i o vymezení stylu, ne jen o vymezení komerční). Proto se ze široka věnují americkým žánrovým filmům a popisují jejich ustavení a různé transformace. V neamerické produkci se však pozornost T&B vychyluje zcela ve prospěch filmu uměleckého či sociálně determinovaného. Pavel Skopal to ve své recenzi v *Cinepuru*³⁾ zmínil na příkladu sovětských a východoevropských filmů, ale platí to i o popisu většiny dalších národních kinematografií (snad kromě hongkongské a indické): Jako by T&B zapoměli, že si v úvodu knihy vytýčili „typičnost“ (Skopal: „zájem o dobové normy“) jako kritérium, na něž chtějí klást stejný význam, jako např. na uměleckou originalitu. Místo toho budí dojem, že existovala-li mimo Hollywood i jiná velká centra zábavní kinematografie, byla asi, navzdory své oblibě u domácího publika, stylisticky zcela poplatná Hollywoodu, coby jeho tu horší tu lepší odvozenina. S tím jistě nelze souhlasit, stačí připomenout centra evropského populárního filmu, jakými byly Francie (T&B zmiňují tamní mainstream jen namátkově, od šedesátých a sedmdesátých let prakticky vůbec), Itálie, ale i Západní Německo – abychom jmenovali aspoň tři země, jejichž čistě komerční produkce rozhodně neměla jen lokální význam a ohlas, byla žánrově bohatá a mnohdy i „stylotvorná“ (připomenout podrobněji jen spaghetti-westerny, jak to dělají T&B, určitě nestačí). V případě Německa zaráží absence zmínek o populárním filmu již při popisu éry nacismu a války, kdy T&B pouze zmiňují, že otevřeně propagandistické filmy tu byly v naprosté menšině (s. 280); „typické“ filmy tu vskutku vypadaly jinak než TRIUMF VŮLE nebo ŽID SÜSS.⁴⁾ O poválečném Západním Německu pak T&B tvrdí, že tu „dominovaly americké společnosti. Hollywood kontroloval větší část distribuce“ a zabíral „dvě třetiny promítacího času“ (s. 363). Tento údaj byl bohužel bez ověření převzat ze starší literatury, která z počtu distribuovaných kopií vyvozovala falešné závěry o jejich podílu na tržbách. (Více v zásadním textu Josepha Garncarze Německo se globalizuje. Kritika teze o dominantním postavení Hollywoodu na světových trzích, který vyšel v *Iluminaci* 1/2008.) Je zajímavé, že i odvrácená stránka ki-

3) Pavel Skopal, Dějiny filmu / Minulost je cizí země (Dějiny filmu jako cesta se spolehlivým průvodcem). *Cinepur* 2008, č. 56 (březen), s. 42.

4) Zavádějící je v tomto kontextu pasáž o proklamované eskapické zaměření italské fašistické kinematografie, kladená s odvoláním na Luigiho Frediho do opozice k přístupu Goebbelsovu (s. 284)!

nematografií těchto zemí – Francie, Itálie, Německo (a Rakousko) –, totiž jejich velmi košatá experimentální větev, unikla až na jedno, dvě jména zcela pozornosti T&B. Stejně jako kompletní (!) kinematografická produkce nebožky NDR.

T&B se snaží najít rozumný kompromis mezi nutností chronologického postupu a potřebou „zavěsit“ na časovou linku co nejméně specifik, která se vážou k dané době v té které zemi. Až na drobná opomenutí, jako jsou právě zmíněná, se jim to vcelku daří, na nemnoha místech se dostavuje pocit, že informace jsou do celku včleněny s jistým násilím, uměle nebo svévolně. Velkou záhadou pro mne zůstává pouze kapitola devatenáctá (= 5. kapitola IV. dílu), která k sobě váže „umělecký film“ a „ideu autorství“. Kdybych byl přesvědčen o její nezbytnosti, očekával bych kapitolu s takovou tematikou v I. díle, nejspíš v rámci 2. kapitoly, věnované období let 1905–1912. Tehdy začínal být film chápán jako umění, v desátých letech také vznikly první teoretické texty v tomto duchu, o nedlouho později první „artová kina“. To samozřejmě T&B vědí a na příslušných místech to i zmiňují, o to zvláštnější je, že teprve v 19. kapitole se rozhodnou přiklonit „uměleckému filmu“ status exemplárního dobového fenoménu. Souvislost s hnutím „politique des auteurs“, jež je v dějinách filmové kritiky padesátých let anekdotou velmi vděčnou a zábavnou (ale sotva něčím víc), je přitom více než volná. „Politique“, tak jak byla myšlena a praktikována, byla jistě významná pro prosazení tvůrců, kteří byli činní uvnitř komerčního systému, a *nebyli* dosud akceptováni jako umělci, režiséři, jako byli Nicholas Ray, Robert Aldrich, Anthony Mann nebo Otto Preminger (jak je ostatně správně připomenuto na s. 450). Bordwell se v kapitole 19 ale nevěnuje výše jmenovaným, ale režisérům, jejichž umělecký význam stál již tehdy mimo vši pochybnost. Nečekaně přitom opustí do té doby plynulou chronologii své knihy a vytipuje si – především z řad proslulých Olympanů, bez výjimky neamerických – osm jakýchsi „super-auteurů“, které pojedná přednostně a nezávisle na kontextu národních kinematografií, jimž přináležejí.⁵⁾ Právě Fellini či Bergman (vybraný mezi veleautory na s. 428 jako ukázkový exponát) ale nebyli na nějakou „politique“ nikdy odkázáni, tak jako na ni nebyli odkázáni už velcí režiséři němého éry. Již ve dvacátých letech se přece těšili tvůrci jako Abel Gance, René Clair, Fritz Lang, F. W. Murnau nebo Sergej Ejzenštejn výsadnímu postavení svrchovaných umělců, a byli tak odbornou i laickou veřejností také vnímáni. Nemuseli čekat na *Cahiers du cinéma* a na jejich „objev“, že autorem filmu je jeho režisér. U střizlivého Bordwella, který na řadě míst záslužně poukazuje na nesprávnost vžitých pohledů na dějiny filmu, bychom očekávali, že nechá „politiku“ (či v americké verzi „auteur-theory“) spát v kabinetu historických kuriozit a ne že ji vzkřísí k podivné existenci v předsálí moderního filmu, kde může jen budit zmatek. Ale dobrá, aspoň se ukazuje, jak hluboko lze legendu zakořenit i v akademických kruzích, když se vytrvale opakuje. Nezbyvá nám, než stejně vytrvale dementovat. Tak jako to dělá Michel Ciment, který nedávno v *Positif* č. 554 (duben 2007, s. 3) napsal: „Novovlnní filmoví historikové – a jejich mediální následovníci – chtěli prosadit klamnou tezi, podle níž se idea autorství /režiséra/ zrodila v *Cahiers du cinéma* let padesátých. Jenže, co udělala politika autorů, nebylo ničím jiným než troufalou systematizací pojmu užívaného dávno předtím.“

Samotné portréty režisérů, které Bordwell v příslušné kapitole kreslí, jsou výstižné a vedle biografického nástinu se snaží i o přiblížení specifické poetiky a filosofie autora, s větším zdarem u Berg-

5) T/B se hájí údajnou národní netyčičností vybraných autorů, vesměs „důsledně individualistických“, protože žádný z jejich filmů „nebyl přímo imitován“ (s. 429). Vzpomeňme ale, kolik bylo jen imitátů Antonioniho!

mana a Felliniho, s menším například u Buñuela. V podstatě ale i tím porušuje 19. kapitola vymezená pravidla hry, neboť ve zbytku knihy se přece T&B soustředí zásadně na stylistický přínos vybraných režisérů, a ostatnímu se věnují nanejvýš několika slovy, jež zpravidla neoslňují originalitou (Tarkovskij). V případě Charlese Chaplina se pak i stylistická analýza režie omezí víceméně na jeden obrazový příklad z PARIŽSKÉ MAITRESY, ovšem skvěle vybraný. Nedopatření, že by místo poukazu na stylovou zvláštnost některého snímku převyprávěli jeho děj, se T&B přihodí jen výjimečně (např. s. 74 – POKLAD PANA ARNA).

Upozadění obsahu a filosofie ve prospěch formy (autor předmluvy Michal Bregant označuje na s. 6 „dichotomii obsahu a formy“ rovnou za „překonanou“) v nás málokdy vyvolá nelibost, natož jsou postřehy T&B o stylu užitečné a pregnantní. Vyčištění ideologicky zaminovaného pole nadmíru prospívá ruskému revolučnímu filmu (kapitola 6. v II. dílu) – abychom zmínili zvlášť průkazný příklad domněle známé obskurní látky, k níž českému čtenáři kleslá metoda T&B nový přístup. S výlučně formální explikací operují T&B mimo jiné u takového Waltera Ruttmanna, konkrétně u jeho přechodu od abstraktní animace k filmování v realitě (s. 189). U Fischingerových KRUHŮ (s. 328) k ní pouze dodají, že šlo o zakázku pro reklamní agenturu, čímž význam snímku možná přece jen trochu bagatelizují. U PRAVIDEL HRY bych se raději nedočel, že prý nastolují „kontrast mezi upadající aristokracií a pracující třídou“ (s. 300) a vypovídají o tom, že „zastaralá aristokratická třída je v úpadku“ (s. 301). Člověk si nutně položí otázku, k čemuže byl - podrobný a tradičně výborný - výklad stylistického novátorství díla formou osmi okomentovaných fotografií vlastně dobrý, jestliže nás v interpretaci dovedl k takové banalitě.

Simplifikace tohoto typu jsou rubem metody, jíž vděčíme za všechno dobré, co jsme vyzdvihli: systematickost, exaktnost, edukativnost. T&B nám předkládají *model* kinematografie, *model systému* dějin filmu, kterého se neochvějně drží. Vědí, jak vzpurný je organismus dějin – je třeba jej disciplinovat. Redukce, kterou s sebou přináší každé znázornění pomocí modelu, tuto disciplinující funkci dobře plní, občas až příliš dobře.

Modelu T&B vládne představa o „normě“. V jejich systému dějin se v podstatě neděje nic jiného, než, že cosi, co filmař vynalézá, založí jistou normu, ta má tendenci stát se magistralní, v opozici k ní se vytvoří jiná norma, dochází k různému bujení a výměně center. Povinností historika je vědět, kde přesně se při svém popisu právě nachází, zda v centru té které normy, nebo na jejím okraji, v jejím zrodu či úpadku, nakolik tu působí vliv normy jiné, jež je její konkurencí, opozicí, alternativou či parodií, kde se ruší nebo dodržují tradice nebo konvence, jež *nesmějí nebýt* typické.

Problém definování úkazů, s nimiž se cestou setkáme, se řeší takřka sám od sebe – stačí neztratit z očí Ariadninu nit. *Víme*, kudy vede magistrála a co můžeme čekat na postranních cestách, známe také podmínky přemístění. „Z jistého hlediska Tati připomíná Buñuela tím, že stejně jako on posouvá modernistické tendence zpět k přístupné, mainstreamové tradici“ (s. 444). Můžeme si všimnout, že součástí bordwellovské, pojmově ustálené argumentace s přesně vytyčenými pravidly provozu je v téhle větě každé slovo! U filmu TRÍ DCERY Satjádžita Ráje T&B nejprve vysvětlí, jak by vybraná scéna vypadala „podle tradice“ (zde mainstreamu indického), aby bylo tím jasnější, jak se z ní Satjádžit Ráj vychýlil (s. 448). Podobně jako Louis Malle, u něž se objevují „náznaky nové vlny“, i když je „jinak mainstreamový“ (s. 463). Malle byl samozřejmě asi tak mainstreamový jako Jacques Feyder, „komerční filmař“ (s. 188), „komerčně nejúspěšnější francouzský režisér 20. let, byl v období let 1923 až 1926 točil impresionistické filmy“ (sic!) (s. 94). Historie se o nějakých třicet let později ve Francii opakovala: „Ústřední postavou mainstreamové kinema-

tografie té doby byl excentrický Jean-Pierre Melville“ (s. 391). Takže výstřední střední proud? Víc než to – jeho MLČENÍ MOŘE „se nyní zdá jedním z nejexperimentálnějších děl své doby“. Již v roce 1928 Germaine Dulacová „opustila komerční dráhu“, aby mohla natočit surrealistický film ŠKEBLE A KNĚZ. O to víc nás na straně 294 překvapí „surrealistický směr ve francouzském komerčním (!) filmu“, který je tu doveden do roku 1934. Neústrojně rozparcelování francouzské meziválečné avantgardy mezi dvě separátní kapitoly II. dílu, z nichž v jedné najdeme impresionismus a v jiné surrealismus, cinéma pur apod. (pod hlavičkou „experimentů mimo hlavní proud“) a vzdálenou kapitolu z III. dílu stojí v pozadí uvedených drobných protimluvů. Pokud ovšem jde o protimluvy a ne o troufalou tvůrčí strategii: „Coppola *Kmotrem* dokázal, že je schopen vytvářet mainstreamová mistrovská díla, ale chtěl jít dál a proměnit Hollywood v centrum umělecké tvorby (s. 543).“

V centrech umělecké tvorby pak zavládne obzvláštní terminologická jistota. Jakmile se dostaneme ke konkrétnímu filmu, například k BEZ STŘECHY I BEZ ZÁKONA, stačí konstatovat, že v něm Vardová „používá prostředky známé z umělecké kinematografie“ (s. 640), a je jasno! Solanášův film TANGOS „používá typických prostředků uměleckého filmu“ (s. 664), Polanského NŮŽ VE VODĚ „staví na konvencích uměleckého filmu“ (s. 476). Z hrozící monotónnosti nás pak vysvobodí paradoxně Angelopoulos, jenž v REKONSTRUKCI „tlumí dramatičnost díla, a to dokonce i z hlediska norem uměleckého filmu“ (s. 588). Že u T&B neunikne normám ani myš, pochopíme definitivně v pasážích o abstraktních a jiných tzv. experimentálních filmech – i ony se totiž pochopitelně „odvolávají na zavedené avantgardní konvence“ (s. 514).

Recenzent, jemuž byla vždy blízka hitchcockovská touha zpřehledňovat (si) svět, si u T&B přijde na své. Za sebe proto přiznávám, že mi činí nemalé potěšení, dívat se na filmovou historii hlediskem bordwellovského mikroskopu a sledovat na první pohled chaotické, a přece tak zákonitě hemžené konvencí a norem, rozpoznávat známé a klasifikovat nové mutace. Líbí se mi, že lze s poměrnou jistotou určit, že třeba: „Modernistický film byl někde uprostřed mezi ryze zábavnou kinematografií a radikálním experimentováním avantgardy (s. 367).“ Nebo že Pasolini, vložen na váhu lékárníkovu spolu s Jodorowským, byl „při realizaci svých vizí“ ovlivněn surrealismem „o něco méně“ (s. 587). Když pak konečně jednou dojde k tomu, že se pod mikroskopem začnou pářit i konvence s konvencemi („*Rozhovor* mísí konvence uměleckého filmu s konvencemi hollywoodského žánru“, s. 538), nedivím se, že je daný snímek promptně označen za „nejambicióznější Coppolův film“. Ve zvoleném hledisku je to zcela logické.

Alexander Kluge, zamilovaný do exaktní vědy se stejným zápalem jako do „produkce nemyšlitelného“ v umění, natočil na tento námět před čtyřiceti lety snímek s názvem ARTISTÉ POD KOPULÍ CIRKŮ, jemuž *Dějiny filmu* atestují korektně a po právu „otevřenou strukturu“ a věnují mu několik užitečných poznámek. Neopomenou také upřesnit, jakáže to otevřenost je: „undergroundová“ (s. 594). Klasifikační záchrannou sítí prostě nepropadne nic.⁶⁾

Zábrany nad anglosaskou pořádkumilovností ve mně vyvolají zásadnější věci. Příklad: v ARTISTECH se mnohokrát objevuje postup, který T&B označují za „nediegetické vsuvky“ a poprvé to zmiňují u Eizenštejna (k němuž sám Kluge ve svém filmu poukazuje přímými citáty z DESETI DNŮ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM). O definici nabídnuté T&B nemůže být sporu, s její aplikací je to složitější. Autoři vezmou slavnou sekvenci „Za boha a za vlast“ jako ukázkou, jak se v intelektuální mon-

6) „Analytik /Bordwell/ připomíná zoologa, který by bral jednoho živočicha za druhým a dobíral by se zjištěním, že to není kůň“. J. B. L. a. ž. e. j. o. v. s. k. ý. c. d., s. 50, pozn. 29.

táží vedle sebe kladou „záběry, které nemají žádnou zřejmou příčinnou souvislost“, což „vede diváky k tomu, aby si vytvořili obecný koncept, který je dokáže propojit“ (s. 144). Takto ovšem Ejzenštejn nepostupuje jen v jedné sekvenci, ale v celém filmu, v němž neustále intervenují sochy bůžků, Napoleonovy busty, řády, skleničky a přístroje. V popiscích k ilustrujícím fotografiím (6.36–6.39 na s. 141) je nám vždy řečeno, které obrazy máme chápat jako diegetické a které nikoli.⁷⁾ U ANDALUSKÉHO PSA podobnou jistotu získat nelze, „časové schéma a logika jsou *nesmyslné*. Film začíná scénou, v níž muž *nevysvětlitelně* rozřezává oko hrdinky břitvou – a ta se přesto v následující scéně objeví nezraněná“ (zvýraznil MK). Tímto způsobem vytváří Buñuel film surrealistický, ano, „snad nejtypičtější“ (s. 187). Ejzenštejn a Buñuel – dva vrstevníci, kteří se při natáčení ocitají ve dvou separátních světech: v Buñuelově vládne nesmyslnost a nevysvětlitelnost, jímž se vzorně konstituuje „typický“ surrealismus, v Ejzenštejnově se sice také velmi odvážně narušuje posloupná narace, nerozlišitelnost generální dějové linie od nediegetických vložek tu ale nehrozí.

Teze protikladná: Buñuel byl právě proto – také – materialistou, protože přisuzoval snovému světu stejnou platnost jako světu vědomému; ANDALUSKÝ PES respektuje logiku snu a vtěluje jí do – neméně logické – struktury filmu. Sociální, chcete-li politický aspekt přitom naprosto není vyloučen. A Ejzenštejn? Tento zapřísáhlý jungián vytváří dějinnou vizi, v níž kronikářský záznam není důležitější než svatá utopie, vizi, v níž jsou historické události zásadně líčeny v souladu s tokem asociací vycházejících z nejspodnějších hlubin autorova podvědomí (což Ejzenštejn sám nejednou připomíná ve svých *Pamětech*). Způsob, jakým Ejzenštejn a Buñuel, nezávisle na sobě, ale ve stejné době, nakládají s kinematografickým potenciálem, je ve skutečnosti víc než příbuzný a uděláme jen dobře, když si tuto příbuznost nezastavíme všemi myslitelnými zátarasy: poukazy na odlišný druh filmu, žánr, zemi vzniku, produkční podmínky a kdoví co ještě. T&B to také většinou nedělají, stačí připomenout jejich opakované zdůrazňování jindy často přehlíženého významu francouzského impresionismu pro poetiku Alfreda Hitchcocka. (s. 106, 108, 179).

Čtenář doufám pochopil, že mi nejde o to, polemizovat s jednou namátkově vybranou pasáží textu a prosazovat u ní své vidění věci. Je to jen jeden z případů, u nichž jsem si uvědomil nebezpečí ochuzení, které s sebou klasifikátorský přístup nutně přináší. Mám příliš rád krásu Ejzenštejnových momentů, jako je ten, v němž se zoufalý Kerenskij při útoku Kornilovova tanku zavrtává na posteli do polštářů, než aby se ve mne pokaždé neozval silný protest, když mi někdo s přílišnou jistotou strká tank do závorky nediegetičnosti.⁸⁾ Kde nám uměnověda pomáhá porozumět látce, buď vítána, pokud se dříve tolik pěstované poetologii filmu obezřetně vyhne, akceptujeme to rovněž bez námitek; teprve na místech, kde se nám bude zdát, že v sázce je samotná schopnost bezprostředně, tj. bez mříží a mřížek vnímat poezii filmu, nebudeme moci T&B následovat.

Příznačná je v této souvislosti zmínka o PERSONĚ. Bergmanova (celoživotní) víra v nerozlišitelnost fikce a reality prochází tímto filmem od začátku do konce. Což neznamená, že někoho, kdo v PERSONĚ uvidí „psychodrama vybízející publikum k rozlišování mezi fikcí a realitou“ (s. 434) prohlásíme za pomýleného. Nazveme ho – bez ironie – filmovým vědcem.

Konečně nelze nezmínit problematičnost vymezení uměleckého filmu (od „avantgardy“ podivně, ale ne netradičně izolovaného). *Art cinema* vzniká dle T&B v komerčních podmínkách a vyznaču-

7) Srovnej ale popisek 20.41 k filmu PŘED REVOLUCÍ, s. 468.

8) Vybral jsem záměrně případ, kde by bylo rozlišení ještě svízelnější než u sekvence *Za boha*, kterou zvolili T/B.

je se „modernistickými trendy“. Modernismus coby samozřejmá (?) podmínka uměleckého filmu, se definuje s obvyklou suverenitou: „Poválečný modernismus má tři stylistické a formální rysy.“ (s. 365) Úsilí o objektivní realismus (1.) bude „vyváženo“ (!) zachycením „subjektivní reality“ (2.) a doplněno „autorským komentářem (3.) či obecně reflexivitou (s. 764). Hypotéza o nerozlučnosti uměleckého filmu a modernismu se vrací stejně setrvačně jako (pro recenzenta) nepřesvědčivě. Pojem klasicismu, rozpracovaný mj. Rohmerem, Bordwell oproti tomu pomíjí, slovo „klasický“ se u něj objevuje jen v nejběžnějším žurnalistickém modu. Nesetkáme se tu tudíž s problémem přechodu od klasického filmu (či filmu-pohybu) k moderně v té dramatičnosti, jakou známe od Deleuze.

Gilles Deleuze je mimochodem jméno, které na sebe u T&B upozorňuje svým chybením. Je to tím zajímavější, že autoři jinak připomínají řadu osobností filmové teorie, včetně francouzské, a Bazinovi dokonce věnují samostatnou podkapitulu. Náhodné toto opomenutí jistě není, stejně jako když v pasážích věnovaných pozdnímu Godardovi nenajdeme jedinou zmínku o HISTOIRE(S) DU CINÉMA...

Pro vědeckou náтуру může být uchopení corpu „dějin filmu“ filosofem-nomádem či filmařem-básníkem iritující. Uměnilovnou duši může na oplátku popouzet klasifikátorská umanutost, s níž akademik s pilností Popelčiných holoubků umísťuje nalezená zrnka do ošatek popsanych správnými názvy. Zatracovat bordwellovský přístup jen kvůli jeho – nepopiratelnému – riziku bujících tautologií by bylo nesmyslné (a na stránkách vědeckého časopisu ošemetné). Ostatně: jistým zjednodušením a dílčím sporným tezím se nevyhne žádná práce podobného rozsahu, málokterá ale nabídne látku tak rozvážlivě vybranou a srozumitelně podanou!⁹⁾

Ke srozumitelnosti přispěla i snaha českého editora o ustálené používání pojmů, definovaných u autorů často již při prvním výskytu v textu a na závěr abecedně ve *Slovníku vybraných pojmů*. Zavedené české pojmy jsou většinou zachovány; tam, kde jsou opuštěny, upozorňuje na to *Slovník*.

Jako příklad vezměme continuity editing. Ve *Slovníku* (s. 764) uvádí Tatána Marková jako český ekvivalent „stříhovou skladbu kontinuitní“ (v textu většinou stručně „kontinuitní stříh“), zahrnující tři základní techniky: stříh křížový, analytický a návazný (s. 54). Na straně 79 se ojedinele hovoří o stříhu „kontinuálním“ (blíže nedefinovaném – totožný s „návazným“?). Za „diskontinuální“ je označen stříh konverzace v LA POINTE COURTE Agnes Vardové (s. 391), u inovací japonské nové vlny se mluví o „diskontinuitním“ (s. 484). Na shody s terminologií Kučerovou upozorňuje *Slovník* – Kučerova „jednota akce“ vyjadřuje totéž co match on action, jeden z typů kontinuitního stříhu – „shody akce“ (s. 764). Stříh po ose je jump cut, „stříh skokový“ (s. 765) atd. Vágnější je už obsah altmanovského „abruptivního stříhu“ (s. 539), novinkou stříh „kodrcavý“ (s. 464), který autoři demonstrují na Resnaisově způsobu nástříhu na jinou scénu s hrdinou ve stejném místě obrazového rámu v MURIEL (popisek 20.28, 20.29) a odlišují ho od stříhu po ose s výpůst-

9) Českým prozelytům *new film history*, kteří se v mnohém na Bordwella odvolávají, nevyjde náš autor vstříc ve všem. Místo aby například „teorii mistrovských děl“ odhodil do starého železa, píše uznale o „vysokém uměleckém mistrovství“ švédských němých filmů (s. 73), ba je s to mluvit i o krátkém snímku z roku 1912 jako o „pozdním mistrovském díle“, jde-li o dílo Mélièsovo (s. 33). V první větě předmluvy hovoří sice o filmu politicky korektně jako o „masmédiu“, ale co nevidět se mu na stránky vloudí „umění“, aby z nich již nezmezelo. A nemusíme ani dodávat, jak často se Bordwell – tentokrát jistě spíš mimoděk – uchyluje k poukazu na „ironii osudu“, abychom doložili, že býti vedoucím katedry filmových studií v Česku, byl by již dávno nejpokrokovějšími studenty odhalen coby individuum z předvěřejška, jež není na vyšší aktuální západní filmové teorie.

kem políček, jímž proslul U KONCE S DECHEM. Autoři dodávají, že Resnaisova technika „zneklidňuje neklidnou přítomnost [...] mnohem účinněji“ než Godardova. S tím lze jen souhlasit, jde o zřetelný posun dál k sofistikovanější poetice, která, žurnalisticky řečeno, předběhla svou dobu.

Premisa držet se jednou zvoleného českého ekvivalentu anglického výrazu má i svá úskalí, jež v krajním případě vedou k očividným absurditám jako je „krátký celovečerní film“, u něž se smíme domýšlet, že v originále byla snad řeč o short feature film. Nasnadě by bylo mluvit o středometrážních filmech, nikoli o „krátkých celovečerních“, jak čteme jak u TROJKY Z MRAVŮ (s. 293), tak u VÝLETU DO PŘÍRODY (s. 299)! Sennettova *Tiliina splasklá romance* (správně CHAPLIN HONÍ DOLARY) mohla být „long slapstick comedy“, ale ne „dlouhá groteska“ (s. 162). U opakovaného označení hraného debutu Agnes Vardové LA POINTE COURTE za „krátký film“ nenapadá jiné vysvětlení, než že se překladatelé (nebo už autoři?) nechali zmást názvem (s. 391, 463). (Jedni či druzí ale neviděli film, což je zvláštní.)

Jedna podstatná věc na závěr: dílo se v originále jmenuje *Film History. An Introduction*. V češtině: *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Proměna „úvodu“ v „přehled“ jistě měla potenciálně českému čtenáři signalizovat, že si za nemalý obnos pořizuje dílo encyklopedických parametrů (věru – je tomu tak!), zdá se rozumná i z „marketingového“ hlediska. Neztrácejme ale přesto ze zřetele: Thompsonová a Bordwell si pro zalé úvaze dali jasně vymezený cíl: napsat *úvod do dějin filmu*. Od *úvodu* smíme očekávat, že nám budou předloženy a demonstrovány neúčinnější prostředky, s nimiž se lze do studia dějin filmu pustit. Že přitom získáme maximum základních informací v maximální přehlednosti. Máme od konce roku 2007 v češtině k dispozici *úvod do dějin filmu*, pod nímž jsou podepsáni Kristin Thompsonová a David Bordwell. Lze si představit lepší? Myslím, že ne.

Poznámky k překladu

aneb Na pomoc druhému vydání

Nehodlám se zde blíže zabývat stylistickou úrovní překladu, podotýkám pouze, že prohřešků proti české syntaxi, za nimiž neblaze prosvítá původní anglický text, mohlo být méně. Tu a tam o komsi čteme, že „zvláště ochotným přizpůsobit se [...] se ukázal být“ (s. 408) či o narativním filmu, že „není jako tradiční výtvarné umění“ (s. 114), kovbojové ve westernech předvádějí „přitažlivé ježdění“ (s. 84) apod. NŮŽ VE VODĚ „lze také vidět jako politicky přesný v útoku...“ (s. 476) – zde na češtinu. „Abstraktně inscenované záběry jako kritika stalinistických koncepcí politického zločinu“ je vzácně zamotaný způsob, jak někomu přiblížit Germanův film MŮJ PŘÍTEL IVAN LAPŠIN (s. 653), u dalšího díla téhož režiséra selhává pokus o metaforickou zkratku i věcně; ve filmu CHRUSTALJOVE, VŮZ vystupuje údajně „doktor zajatý paranoiou kremelských vůdců těsně po smrti Stalina“ (s. 656), diktátor však umírá až na samém konci snímku! Psát o Truffautově „postoji postupné adaptace svého publika“ (s. 461) je nejen stylisticky nepěkné, ale i fakticky zjednodušující. Do žoviální bodrosti se propadneme naštěstí jen zcela výjimečně – rušivé je to přesto: Hitchcockova zápleтка „dovedla mazaně vyběhnout s divákem“ (s. 355); „Bertolucci se vyhnul radikálním úletům Godarda“ (s. 468).

Některá další problematická místa překladu

Strana 174 – záměny autora a jeho postavy: Keatonovy, nikoli „Frigovy rané práce“ apodobně; s. 299 – knihkupec ve filmu BOUDU Z VODY VYTAŽENÝ je sice osvícený, ale zůstává bourgeois, není však „buržoazní“; s. 377 – únikové produkce (ve španělské kinematografii), nikoli „unikající“; s. 413 – pokus o útěk v druhé části Wajdových KANÁLŮ není „sestříhaným záznamem“; s. 505 – není mi jasné, jak má vypadat „poetické zostuzení“, které údajně „nepostrádá“ Markerův PAŘÍŽSKÝ MÁJ; s. 644 – tematika „lidu“ ve filmech Jorge Sanjinése z něj nedělá „populistického režiséra“.

Překlad názvů

se řídil podle obvyklého úzu užívání českých distribučních názvů, popřípadě názvů vžitých. Toto je dodrženo většinou překladatelů, u mnoha japonských klasických filmů se však asi některým z nich zdálo nepravděpodobné, že se mohly do našich kin dostat nebo že by mohly mít nějaké ustálené české názvy. Takže místo o POVÍDKÁCH O BLEDE LUNĚ PO DEŠTI čteme o *Příbězích za měsíce a deště* (s. 404, 405), místo o UKŘÍŽOVANÝCH MILENCÍCH o *Čikamacuově příběhu* (s. 405). Mizoguchiho ŽIVOT MILOSTNICE O HARU Martin Škapa překládá velmi nešťastně jako *Saikakuova největší rozkošnice* (s. 405). Kinugasova ŠÍLENÁ STRÁNKA se objevuje na s. 179 jako *Bláznivá stránka* a u jeho KŘÍŽOVATKY je jako originální název uveden *Crossroads*.

Stává se, že jeden a týž film je různými překladateli překládán různě. Debut Manoela de Oliveiry se u Stanislava Ulvera jmenuje *Douro, práce na řece* (s. 325), u Heleny Bendové *Dřina na řece Douro* (s. 646), pod oběma názvy jej můžete hledat v rejstříku. Dvěma různými filmy je pro rejstřík i Vertovův zvukový debut, který Markéta Šerá uvádí jako *Nadšení* (s. 193), zatímco Michal Bregant zachovává titul SYMFONIE DONBASSU (s. 212). Herzogův KAŽDÝ PRO SEBE A BŮH PROTI VŠEM je na s. 644 přeložen jako *Každý sám pro sebe a Bůh proti všem*, o tři odstavce dále jako *Každý sám za sebe*.

Uvádět u Ejzenštejna názvy *Říjen* a *Staré a nové*, je v našich podmínkách matoucí, mají-li tyto filmy distribuční názvy DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM a GENERÁLNÍ LINIE. První z nich ignoruje rejstřík navzdory tomu, že jej M. Bregant zachovává (s. 214). Blasettiho raně neorealistické ČTYŘI KROKY V OBLACÍCH z roku 1942 zaměňuje Tařána Marková za francouzský remake ČTYŘI KROKY DO NEBE Maria Soldatiho z roku 1956, aniž by ji znejistil originální francouzský název *Sous le ciel de Provence* (s. 367). Wajdovy POPELY zaměňuje Vít Janeček za POPEL A DÉMANT téhož režiséra (s. 475). Originální názvy indických filmů uvádí Zdeněk Holý v anglické transkripci. (s. 666–670), překladatelé některých dřívějších kapitol v české.

Další názvy

MODRÝ PTÁK (M. Tourneur, předloha M. Maeterlinck) – s. 82 škrtni: *Modřinka*; UPRCHLÍK (M. L'Herbier) – s. 96: *Muž moře*; CHAPLIN HONÍ DOLARY (M. Sennett) – s. 162: *Tiliina splasklá romance*; DĚVČATA V UNIFORMĚ (L. Saganová) – s. 211: *Dívky v uniformě*; STATEČNÍ KAPITÁNI (V. Fleming) – s. 230: *Odvážní kapitáni*; ZLATÁ HRÍVA (J. Becker) – s. 290: *Zlatá čapka*; NÁVŠTĚVA Z TEMNOT (M. Carné) – s. 299, 305, 307, 308: *Návštěvníci z temnot*; UHELNÁ TVÁŘ (A. Cavalcanti) – s. 321: *Horníci*; MONSIEUR VERDOUX (Ch. Chaplin) – s. 353: *Pan Verdoux*; NENÁPADNÝ PŮVAB

BURŽOAZIE (L. Buñuel) – s. 430: *Skrytý půvab buržoazie*; DOMA A VENKU (S. Ráj) – s. 449: *Domov a svět*; ONO (U. Schamoni) – s. 455 (fotografie 20.3.): *To*; OSTROV (K. Šindo) – s. 486: *Nahý ostrov*; CTIHODNÉ MRTVOLY (F. Rosi) – s. 589: *Znamení mrtvol*; SILNÝ FERDINAND (A. Kluge) – s. 634: *Silák Ferdinand*; ČIRÁ BLÁHOVOST (M. von Trottaová) – s. 638: *Světější iluze*; BEZ STŘECHY I BEZ ZÁKONA (A. Vardová) – s. 640: *Bez střechy a bez zákona*; KLÍČE OD X.B (D. Asanovová) – s. 652: *Klíč, který by se neměl dostat dál*; AŠIK KERIB (S. Paradžanov) – s. 654: *Ashik Kerib*; ZAVĚSTE ČERVENÉ LUCERNY (Čang I-mou) – s. 677, 742: *Vyvěste červené lampiony*.

Jména osob

Strana 166, 168 – Lars Hanson, nikoli Hansen; s. 224 – Claude Rains, nikoli Reins; s. 406 – Čiču Rjú, nikoli Rjú Čiču Rju; s. 623 – Elfie Mikeschové, nikoli Elfieho Mikesche; s. 654 – Vasilij Pičul, nikoli Pičulin; s. 669 – Šjám Benegal, nikoli Shyam (správně na s. 668); s. 779 (údaj v rejstříku vztahující se barevné příloze 21.14) – Vlado Kristl, nikoli Vladimír Krist.

Odkazy na literaturu

Strana 126 – část textu Junga a Schatzberga o Robertu Wieneovi, na jehož anglický překlad se zde odkazuje, vyšla česky v *Iluminaci* 1997, č. 4 pod názvem Kabinet doktora Caligariho; s. 219 – kniha Reného Claira, uvedená pod názvem anglického překladu *Cinema Yesterday and Today*, vyšla česky pod názvem *Po zralé úvaze*, Praha 1964.

Německé pojmy, názvy institucí atd. uvedené v angličtině

Strana 111 – Projektions AG Union, nikoli Union Company; s. 119 – entfesselte Kamera, nikoli camera; s. 189 – Licht-Raum-Modulator, nikoli Light-Space-Modulator (též fotografie 8.32); s. 313 – Internationale Arbeiter-Hilfe (Münzenbergova organizace), nikoli International Workers Relief.

Omyly a upřesnění

Strana 74 – titulní hrdina Stillerova GÖSTY BERLINGA je zběhlý pastor, nikoli „sesazený ministr“; s. 114 – Hermann Warm prohlásil doslova: „Filmový obraz se musí stát grafikou“, nikoli: „Filmy se musejí stát oživými kresbami“; s. 184 a ilustrace 8.25 – ve filmu ŠKEBLE A KNĚZ je hrdinovým protihráčem důstojník, nikoli „zahajující policista“; s. 211 – DĚVČATA V UNIFORMĚ Leontine Saganové jsou prvním velkým filmem tematizujícím – jak je správně přeloženo – „lesbický vztah“. Dále bohužel mylně: „Manuela se zamiluje do jediného sympatického učitele“; s. 235 – *Válka světů* – tradiční záměna Wellse a Wellese; s. 308 – prostředí, kde se odehrává Grémillonův film SVĚTLO LÉTA, není „filmové prostředí“; s. 376 – EVROPA 51 – hrdinka končí v psychiatrické klinice, nikoli „uvězněná ve vyhnanství“;

- s. 444 – Bressonův Bůh bezpochyby nebyl „bůh“;
- s. 464 – Resnaisova MURIEL je žena, nikoli „Alžírán“;
- s. 465 – Vardová ve ŠTĚSTÍ cituje Renoirův film SNÍDANĚ V TRÁVĚ, nikoli „obraz“ s tímto názvem;
- s. 467 – Picassovy skicy, nikoli „skeče“;
- s. 100 – u tzv. polyvize v Ganceově NAPOLEONovi – v textu správně „obrazová plocha“, u ilustrace 4.21 mylně „obrazovka“.

Omyly a nepřesnosti Thompsonové a Bordwella

Strana 103 – výprava L'Herbierovy NELIDSKÉ nemá nic společného se secesí, „která byla v té době velmi oblíbená“ (Řeč je o dvacátých letech!);

- s. 117 – Murnauův UPÍR NOSFERATU se neodehrává v Brémách, ani tam nebyl natáčen;
 - s. 124 – Pabstovo melodrama ROZVOD PANÍ IRENY nebylo ani v nejmenším „konvenční melodrama“;
 - s. 212 – Marlene Dietrichová nebyla před rokem 1930 „herečkou vedlejších rolí“, patřila k slavným hvězdám již v němé éře;
 - s. 280 – ve svém debutu HORSKÉ SVĚTLO si Leni Riefenstahlová zahrála samorostlou dívku z hor, nikoli „horského skřítku“;
 - s. 296 – „Pabst se překvapivě rozhodl pro návrat do Německa“ (Emigrant Pabst se při vypuknutí války 1. 9. 1939 nacházel na soukromé návštěvě u své matky v anektovaném Rakousku a 8. 9. mu bylo zabráněno v odjezdu do USA.);
 - s. 397 – HOFFMANNOVY PÓVÍDKY Michaela Powella nelze označit za „pokračování“ jeho ČERVENÝCH STŘEVÍČKŮ a jejich dekoracím a kameře nelze přisoudit „přehnanou stylizovanost“;
 - s. 413 – Wajdův POPEL A DÉMANT nevyhrál roku 1959 v Benátkách „hlavní cenu“ (Zlatého lva získal GENERÁL DELLA ROVERE a VELKÁ VÁLKA), ale Cenu poroty;
 - s. 436 – film DODESKA DEN nenatočil Kurosawa po svém pokusu o sebevraždu, nýbrž teprve neúspěch filmu jej k pokusu 22. 12. 1971 dohnal;
 - s. 460 – Truffaut nenapsal scénář U KONCE S DECHEM (souhlasil však, aby byl z reklamních důvodů jako autor scénáře uváděn), napsal treatment, z nějž Godardův film vychází;
 - s. 471 – Alexander Kluge se na filmařskou dráhu připravoval nejpозději od roku 1958 jako asistent Fritze Langa, není tudíž pravda, že se „přeorientoval na film“ poté, „co zhlédl *U konce s dechem*“;
 - s. 497 – Alain Resnais se narodil v roce 1922. O prudkém vzestupu nové vlny před jeho HIROŠIMOU, MOU LÁSKOU nelze hovořit. U T&B nesprávně: „Resnaisovo dílo vytváří paralelu k tvorbě George Franjua. Oba se narodili v roce 1912 [...] a začali natáčet hrané filmy po prudkém vzestupu nové vlny v 50. letech.“
- Strana 523 – Andy Warhol nemohl oživovat „tradici Augusta Lumièra“, nanejvýš „bratří Lumièrů“, ne-li zcela konkrétně „Louise Lumièra“;
- s. 595 – film MOJŽÍŠ A ÁRON věnovali Straubové explicitně zesnulému levicovému teroristovi Holgeru Meinsovi, nikoli „bezejmennému teroristovi“;
 - s. 636 – T&B pravděpodobně neviděli ČAS ZNOVU NALEZENÝ, jinak by sotva mohli napsat, že v něm Raoul Ruiz „opustil bizarní experimenty kvůli líbivému kostýmnímu snímku“;

- s. 642 – KRÁSNA PRÁCE Claire Denisové není „maskulinní fantazie“, nýbrž femininní (ne-li feministická) fantazie o maskulinitě;
- s. 654 – Abuladzeho POKÁNÍ je film gruzínský, nikoli ukrajinský;
- s. 679 – čínský film ĎÁBLOVÉ NA PRAHU nevyhrál roku 2000 hlavní cenu v Cannes (Zlatou palmu získal TANEC V TEMNOTÁCH), ale Velkou cenu poroty.

Milan Klepikov

*Projekty***Pražský ilustrovaný kurýř***Masový tisk jako obraz světa obyčejných lidí*

Počátky *Pražského ilustrovaného kurýru* souvisejí s rozvojem populární kultury v českých zemích na přelomu 19. a 20. století. Modernizační procesy probíhající v 19. století přivodily mimo jiné také velké a trvalé změny ve vývoji kultury. Industrializace a urbanizace vyvolala prudký přesun lidí z venkovských oblastí do velkoměst, což sebou přineslo rozklad jejich tradičních kulturních vazeb. Nové městské obyvatelstvo se ekonomicky a kulturně sjednocovalo a vytvářelo si novou stmelující kulturu uspokojující jeho potřeby a nároky – populární kulturu. Jejými nejtypičtějšími představiteli na přelomu století byly šantány, brakové romány, populární časopisy a levné senzační deníky. S ekonomickým rozvojem souvisely i zvyšující se příjmy, díky nimž získali obyčejní lidé volný čas i prostředky na kulturní aktivity. Zároveň technologický vývoj umožnil vznik a rozvoj levných, masově šířených mediálních obsahů. Podstatným faktorem byla i demokratizace politického systému obracející pozornost nejširších vrstev k veřejným záležitostem.

Ve vznikajícím velkoměstském prostředí přestával fungovat tradiční ústní způsob předávání informací a masová média se stala základním komunikačním prostředkem šířícím společné povědomí o městě, událostech i jeho důležitých či zajímavých obyvatelích. Masový tisk vytvářel nový komunikační prostor velkoměsta, využívaný nejširšími vrstvami obyčejných lidí, které se stávaly jeho hlavními čtenáři. Záznam událostí pomocí novinářské zprávy či fotografie měl také demokratizační dopad. Činil události dostupné více lidem a vybízel čtenáře k tvorbě vlastních úsudků o tom, co četli. Od té doby, co ke čtenáři svět začal promlouvat „přímo“, mu již k porozumění a reagování zdánlivě nebyly potřebné žádné speciální dovednosti či vědomosti.

Pražský ilustrovaný kurýř začala od roku 1887 vydávat Staročeská národní tiskárna a nakladatelství pro zlepšení finanční bilance svého deníku *Hlas národa* jako jeho každodenní zábavnou obrázkovou přílohu. Od konce roku 1892 vycházel v samostatném ranním vydání a od 30. června 1895 do roku 1918 jako samostatný deník. Po svém osamostatnění se stal prvním a do svého zániku také jediným českým senzačním obrázkovým deníkem.

Byl kolportován samostatně a obsahoval všechny pro tehdejší noviny důležité rubriky, jejichž obsah se ovšem často překrýval s mateřským listem. V tiráži byl uveden upřesňující podtitul a podrobnější programová charakteristika obsahu:

Pražský ilustrovaný kurýř, politický denník obrázkový. Přináší všecky politické a jiné zprávy, telegramy, referáty, články a hojnost zábavného, poučného a humorního čtení, rébusy atd., atd., jakož i dva romány od nejlepších spisovatelů. Každodenně přináší *Pražský ilustrovaný kurýř* vyobrazení událostí časových, podobizny atd.

Náplň *Pražského ilustrovaného kurýru* se řídila hlediskem atraktivnosti a zábavnosti, jejími hlavními nositeli byli titulní obrázky převážně věnované aktuální senzaci spolu s připojeným vysvětlujícím článkem, rozsáhlá Černá kronika společně s Denní kronikou pečlivě mapující vše, co se v Praze (i v Čechách) přihodilo, případně i nejnovější politické události, zvláště pokud měly opět senzační nádechy. Čistě zábavnou funkci plnila obsáhlá literární část, v níž byly uveřejňovány denně povídky a dva romány na pokračování. Zábavu doplňovaly zajímavosti ze světa (Světém), Soudní síň, pravidelné Skryvačky, Rébusy a Hádanky. Ostatní rubriky (Národní hospodář, Telegramy) byly patrně zařazovány spíše proto, aby noviny byly úplné a čtenář si nemusel v případě zájmu o tyto informace kupovat ještě jiný list.

Svým zaměřením a obsahem odpovídal *Pražský ilustrovaný kurýr* představě masového (šestákového) tisku, který se rychle šířil po celém světě zhruba od třicátých let 19. století. Za průkopníka je považován *The New York Sun*, vydávaný od roku 1833, který se setkal s ohromným úspěchem, díky němuž se tento typ novin rychle rozšířil nejdříve v USA, Velké Británii, Francii a s jistým zpožděním i v ostatních zemích.

Vedle sebe se tak začaly paralelně vyvíjet dva typy tisku. Jedním byl solidní politický tisk velké a střední buržoazie, propojený se zájmovými skupinami a politickými směry a postupně i politickými stranami, který se obracel na kulturně jednotné, vzdělané a finančně zabezpečené publikum. Druhý směr představoval nový typ novin – *penny press* (a pozdější *yellow press*), určený pro maloburžoazii a lidové vrstvy, kterým nabízel jejich podíl rozptýlení a zábavy. Tento tisk byl charakteristický masovými náklady, nižší prodejní cenou, nápadnou grafickou úpravou (výrazné titulky, velké obrázky a později fotografie), důrazem na místní zprávy, soudničky a informace o společenských aktivitách, přechodem od komentářů a rozborů k věcným, nekomentovaným informacím a důrazem na aktuálnost informací. Důležitá byla zdůrazňovaná nezávislost na politických stranách. Politická témata byla podávána spíše jako zábava. Krátké články byly psány jednoduchým jazykem (což v této době neplatí pro středoevropský tisk). Hlavním zdrojem zisku vydavatelů byly příjmy od inzerentů, které přitahoval vysoký náklad. Tento typ nepolitického, populárního tisku prolomoval dosavadní kulturní monopol vyšších vrstev, přizpůsoboval se svým názorovým laděním postojům a přesvědčením svých čtenářů. Významná byla i jeho úniková a katarzní funkce, dosahovaná zaměřením na senzace, skandály, napětí a hrůzné události.¹⁾

Podstatnou odlišností *Kurýra* od typického dobového populárního tisku byla jeho závislost na skomírající staročeské straně, jejíž vedení si chtělo s jeho pomocí nejen vylepšit finanční situaci svého vydavatelství, ale také získat možnost působit na širokou čtenářskou obec, což se výrazně projevilo například v době bojů za všeobecné hlasovací právo.

Dosud neexistuje odborná literatura zaměřující se na problematiku českého masového tisku v 19. a na počátku 20. století. Dostupné jsou pouze obecné přehledové příručky o dějinách českého tisku, které se o šestákovém tisku či přímo o *Pražském ilustrovaném kurýru* zmiňují pouze několika větami. Podobně v české historiografii zkoumaného období nebyla zatím věnována větší pozornost světu lidí z neelitních vrstev, jejich každodenní kultuře, postojům a vzorům chování. Výjimku představují studie Jany Machačové a Jiří Matějčka, které ovšem podávají jen rámcovou představu o dané problematice.²⁾ Historií populární kultury v Česku, i když v pozdějším a odliš-

1) Barbora K o p p l o v á – Ladislav K o p p l, *Dějiny světové žurnalistiky I. (Celý svět je v novinách)*. Praha: Novinář 1989, s. 278, 279.

2) Jana M a c h a č o v á – Jiří M a t ě j ě k a, *Nástin sociálního vývoje českých zemí 1780–1914*. Opava: Slezské zemské muzeum 2002.

ném období, se podrobněji zabýval pouze Pavel Janáček, který se věnoval vztahu kulturních elit k populární literatuře. Při práci na disertaci mohu proto vycházet pouze z cizojazyčné knižní produkce, jež ovšem mapuje především situaci v západní Evropě a Spojených státech. Zvláště v anglosaském prostředí existuje mnohaletá tradice výzkumu masového tisku, populární kultury i každodenního života širokých vrstev a s tím související bohatá literatura, kterou využívám k metodologické a teoretické inspiraci svého výzkumu. Vztahu velkoměstského prostředí, masového tisku a populární kultury na přelomu století se ve středoevropském prostředí věnují pouze studie Nathaniela D. Wooda (Krakov) a Petera Fritzsche (Berlín).³⁾

Cílem disertace je pokus o proniknutí do světa tzv. obyčejných či malých lidí (*common people*), neelitních vrstev české společnosti přelomu století s pomocí dosud nevyužívaného pramene. Vydavateli *Kurýru*, Staročeské Národní tiskárně a nakladatelství, se pomocí deníku inspirovaného ve světě úspěšným konceptem levného masového tisku povedlo získat širokou čtenářskou obec, rekrutující se ze sociálních vrstev, které se dosavadní novinové produkci vyhýbali, protože pro ně nebyla primárně určena, byla pro ně finančně nedostupná a hlavně obsahově nezajímavá.

Pražský ilustrovaný kurýr byl deník určený pro širší čtenářskou obec než politicky zaměřený *Hlas národa* a ostatní tehdejší tisk. Cílovou skupinu tvořila zhruba nižší střední třída (rodiny drobných živnostníků, řemeslníků, státních zaměstnanců) a výše kvalifikovaní dělníci. Obraz sociálního zakončení čtenářské vrstvy získávám převážně analýzou inzertní části listu, ideální jsou seznamovací inzeráty, nabídka a poptávka po volných místech, stejně jako zaměření komerčních reklam. Dalším zdrojem jsou spolkové zprávy (například společenstev mistrů, sládků), zprávy o změnách na místech úředníků a vysoce kvalifikovaných dělníků, i o změnách držebnosti domů a živnostnických provozoven. Také v jednom z uveřejňovaných románů na pokračování, věnovanému sociální problematice, je líčen svět nižších vrstev z pohledu typicky středostavovské rodiny, spíše jako vhled do napůl neznámého světa, existujícího paralelně se světem čtenářů. Podobně i obsáhlá černá kronika líčí svět zločinců, svět chudých dělníků nemajících na nájem nebo na útratu v hostinci, stejně jako svět služek pokoušejících se o sebevraždu jako zajímavé poučení o jiném světě. Na přelomu 19. a 20. století se *Kurýr* stal jedním z nejčtenějších českojazyčných deníků, nákladem byl hned druhý po *Národní politice*. V době do první světové války se sice na rozdíl od konkurence jeho náklad už nadále nezvyšoval, ale přesto zůstal ve své čtenářské vrstvě oblíbený. (Prozatím zde vyvstává otázka rozdílných údajů o nákladu v inzertních katalogích tisku a v policejních hlášeních ministerstvu, která se ovšem týká veškerých dobových tiskovin.) Úspěšnost *Kurýru* svědčí o tom, že svým obsahem a zaměřením vyhovoval svým čtenářům – mase obyčejných lidí. Ti si ho vybrali jako svůj informační a komunikační prostředek, s jehož pomocí poznávali a mapovali své okolí i široký svět a jehož filtrem procházely informace, které zůstaly hodné zaznamenání a zapamatování na papíře i v myslích čtenářů.

Populární tisk lze využít jako důležitý pramen k poznání každodenní kultury, postojů a vzorů chování obyčejných lidí prozatím stojících mimo větší zájem české historiografie. Ve své disertaci vycházím z přístupů a metod *cultural studies*, které využívám k pochopení funkce populární kultury, jejího vztahu nejen k ideologii, ale i k tzv. vyšší kultuře, lidové kultuře a jejich vlivu na sociální stratifikaci a modelování obrazu jednotlivých sociálních vrstev.

3) Nathaniel D. Wood, *Becoming Metropolitan: Cracow's Popular Press and the Representation of Modern Urban Life, 1900–1915* (disertace, v tisku); Peter Fritzsche, *Reading Berlin 1900*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1996.

Analýza obsahu, uspořádání a jazykových symbolů masových médií umožňuje dozvědět se více o typických formách chování, postojů, všeobecně rozšířených názorů, předsudků a aspirací velké skupiny lidí. Mediované texty neukazují pouze socializované zvyklosti lidí, ale i proces socializace, nesvědčí jen o individuálních zkušenostech, ale i o jejich smyslu. Výzkum populárního umění a způsobu trávení volného času je tak ideálním způsobem, jak odhalit celkový charakter a přirozenost společnosti.

Názory na to, jak dalece může ideologie zakódovaná v textu ovlivňovat recipienty, se v kulturních studiích liší, ale její důležitá role je obecně přijímána. Jednoduše to vyjadřuje takzvaná *popular culture formula*, která tvrdí, že popularita určitého prvku populární kultury je přímo úměrná tomu, jak tento prvek zrcadlí hodnoty a přesvědčení publika. Čím větší je popularita nějakého objektu populární kultury, tím pravděpodobněji tento objekt bude odrazet ducha své doby.⁴⁾ Tato formule předpokládá, že publikum si vybírá určité kulturní prvky z jednotlivých alternativ podle toho, jak je považuje za atraktivní, tedy jak mu umožňují si na populární text navěsit své vlastní sociální vztahy a svou každodenní zkušenost. Textura významových vztahů populárního textu závisí spíše na sociálním než textovém prostoru, tyto významy nejsou konstruovány autorem v textu, ale čtenářem v procesu čtení, kdy se sociální vztahy čtenáře potkávají s diskursivní strukturou textu.

Ve svém výzkumu se chci tedy pokusit rekonstruovat obraz světa neelitních vrstev tak, jak byl reprezentován *Pražským ilustrovaným kurýrem*. Analýza témat úspěšného deníku, primárně orientovaného na zájmy a potřeby svých čtenářů, mi umožní přiblížit se světu jeho čtenářů, poznat jejich každodenní kulturu, postoje a vzory chování; hledat hodnoty, přesvědčení a touhy obyčejných lidí přelomu století. Mou snahou je tedy prozkoumat to, co vydavatelé *Kurýru* předkládali svým čtenářům, aby uspokojili jejich nároky na zábavu a potěšení a z čeho si čtenáři vybírali a vytvářeli svou populární kulturu. Zaměřuji se zvláště na celou škálu toho, co redaktoři a čtenáři *Kurýru* považovali za zábavné, což je mimo jiné v poslední době oblíbené téma studia populární kultury. Další otázkou, které mě zajímá, je předpokládaná snaha vydavatelů *Kurýru* stát se prostřednictvím levného masového deníku mluvčím těchto sociálních skupin, tedy podle Pierra Bourdieua skrze populární tisk získat symbolický kapitál, umožňující následně vykonávat onu symbolickou moc, která je schopná donutit ostatní, aby přijali určité (staré či nové) nazírání světa a sociální dělení.⁵⁾ Levný masový tisk se stával mluvčím svých čtenářů a jejich sociálních vrstev všude, kde začal vycházet. Což představuje zajímavou alternativu k mnohem známějším sociálně-demokratickým aktivitám, jež také usilovaly o to, stát se nejen prostřednictvím svého tisku mluvčími obdobných společenských vrstev.

Zaměřuji se proto také na textové strategie, kterými redakce dosahuje na jedné straně atraktivity a úspěchu u čtenářů a na druhé straně se pod fasádou zdánlivé objektivnosti snaží formovat a ovlivňovat politickou orientaci svých čtenářů.

Základem práce jsou důkladné textové analýzy, z nichž vycházím při dalším uvažování o možných interpretacích zkoumaného materiálu. Analýza deníku probíhá pomocí sond do několika jeho ročníků – jde o týdenní (inzerce) až čtvrtletní (ilustrace) sondy provedené vždy po 5 letech, což dovoluje zachytit proměny *Pražského ilustrovaného kurýru*, jeho čtenářské obce i pražského kulturního prostoru ve sledovaném období. Na každém vzorku provádím kvantitativní obsahovou

4) Jack N a c h b a r – Kevin L a u s e, *Popular Culture. An Intrudoctory Text*. Bowling Green U Popular P: Bowling Green 1992, s. 5.

5) Pierre B o u r d i e u, Sociální prostor a symbolická moc. In: *Antologie francouzských společenských věd: Antropologie, sociologie, historie*. Praha: CeFRoS 1995, s. 231.

analýzu, která jakožto standardní technika analýzy obsahu mediálních sdělení umožňuje určit, jakým tématům a s jakou četností se *Kurýr* věnoval, jaká témata byla považována za zajímavá, jakému typu událostí dávali redaktori přednost a v kterých zeměpisných oblastech očekávali (nebo kam směřovali) zájem svých čtenářů. K pochopení mentality cílové čtenářské skupiny pomáhá také sémantická analýza jeho obsahu, s jejíž pomocí je možné odhalit skryté významy předkládaných textů, stereotypizace i strategie používané k utvzování názorů a postojů čtenářů, stejně jako k jejich manipulaci. Jazyková analýza textu ukazuje, jakými prostředky (mimo samotného výběru témat) dosahovali autoři píšíci do deníku atraktivnosti svých příspěvků, jakým způsobem čtenáře vtahovali do děje a jak zároveň s tím dokázali čtenáře manipulovat a podsouvat mu určité významy a hodnoty.

Důležitá je také analýza obrazové části, která byla hlavním lákadlem vydání a reprezentovala tedy pro čtenáře nejpodstatnější či nejatraktivnější události. Zajímavá byla volba mezi ilustrací a fotografií. V rozvinutějších zemích byly již na počátku století v novinách dříve běžné ilustrace zcela vytlačeny fotografiemi, ale redaktorům *Kurýru* se dařilo skloubit výhody obou technik – výhodu větší realističnosti, a tudíž atraktivnosti pravdivého zachycení situace ve fotografii nahrazovala u ilustrace výhoda zachycení toho nejzajímavějšího dějového okamžiku, který se většinou přihodí bez fotografovny přítomnosti. Na vývoji ilustrací je také možné pozorovat přechod od původních lidových vzorců (morytátové dřevoryty) k moderní reportážní fotografii.

Díky úzké svázanosti senzačního tisku s velkoměstským prostředím je možné komparací *Kurýru* s jeho zahraničními předchůdci a souputníky sledovat odlišnosti ve vývoji pražského prostředí oproti ostatním, zvláště středoevropským velkoměstům. Pro Pražany se jeví jako charakteristický převažující zájem o lokální události, o to, co se děje v jejich sousedství, doplňovaný přesnou lokalizací a jmenovitým uváděním jednotlivých účastníků události, což může svědčit spíše o přetrvávající (malo)městské mentalitě než o metropolitním životním stylu. Na rozdíl od Berlína či Vídně, odkud vydavatelé přejali koncepci *Kurýru*, pravděpodobně díky absenci dostatečně velké a dostatečně bohaté potenciální čtenářské velkoměstské masy, nepřekonává *Kurýr* svým nákladem všechny ostatní novinové tituly, a tak se v Praze až do urychlení vývoje po první světové válce neobjevuje ještě senzačnější a masovější typ tisku, jaký ve Vídni už od počátku století reprezentoval *Illustrierte Kronen-Zeitung*. Z tohoto úhlu pohledu, skrze masu (velko)městských obyvatel a jejich populární kultury, se Praha do první světové války pravděpodobně nerozvinula do plně velkoměstské podoby – na rozdíl od okolních metropolí Berlína, Vídně či Budapešti.

J a k u b M a c h e k

(Vedoucí disertační práce: Prof. PhDr. Jiří Štaif, CSc., Ústav Hospodářských a sociálních dějin
FF UK Praha, 6. rok řešení; výzkum disertace byl podpořen grantem GAUK 257970)

*Projekty***Na cestě od televizní písničky
k videoklipu jako marketingovému nástroji***Formát videoklipu v Československu v letech 1954–1989*

Jakkoliv byl v zahraničí formát videoklipu již dávno uznán coby hodný akademické pozornosti, specifická umělecká forma i sociokulturní fenomén, v tuzemském prostředí se stále nachází na okraji zájmu odborné i laické reflexe, a to navzdory tomu, že zde jen mezi lety 1990 a 2000 vzniklo okolo sedmnácti set videoklipů.

Chystaná disertační práce se však bude zabývat dobou vymezenou rokem spuštění veřejného televizního vysílání (1954) a rokem 1989, který znamenal zásadní společensko-politický zlom, jenž se promítl i do fungování televizního vysílání, respektive trhu. Příčina ohraničení rokem 1954 je zřejmá: na rozdíl od mnohých anglosaských zemí nelze v československém prostředí hovořit o dřívějším výskytu audiovizuálního formátu úzce spjatého s populární hudební skladbou, k níž by měl blízko i délkou trvání. Například obchodní strategie producentů meziválečných zvukových filmů, marketingově propojující filmové písničky (neboli „šlágry“) s jejich prodejem na hudebních nosičích či notových listech, tak budou hrát roli pouze kontextovou. Na rozdíl od Spojených států amerických, kde byla několikaminutová „filmová písnička“ ve třicátých letech jedinečným formátem, který spoludotvářel podobu filmového představení, na našem území si tento formát spojujeme až s nástupem televizního vysílání. Znáno není ani domácí výskyt „video-jukeboxů“, které nejen ve Spojených státech, ale později ve velké míře i ve Francii pomáhaly formovat trh s hudbou a měnily společenské návyky jejich posluchačů.

Primárním cílem práce je představit dějiny videoklipu (a specifických formátů, které mu předcházely) v bývalém Československu, a to zejména prostřednictvím historie institucí, které jeho podobu a vývoj determinovaly. Vycházejí ze znalostí o fungování daných institucí, pojmenujeme, co lze v československém prostředí za videoklip považovat a jak s ním coby formátem bylo nakládáno. Byť budeme k dějinám videoklipu přistupovat chronologicky, nebude takový postup znamenat pouhé vrstvení dat s akcentuací (domnělých) zlomových událostí. Formát videoklipu bude naopak vnímán ve své lokální jedinečnosti a kontextualizován s přihlédnutím k dějinám společensko-kulturním a především již zmíněným dějinám fungování vybraných institucí (zejména Československé televize a hudebního vydavatelství Supraphon, protože spojení televize a hudebního průmyslu je formátu vlastní). Tato oblast rovněž nabídne srovnání se zahraničním prostředím, a to zejména západními zeměmi, v nichž navíc existuje k tématu relevantní literatura (přehledové historické publikace i analytické práce¹⁾). V této souvislosti budeme sledovat parale-

1) Srov. např. Andrew G o o d w i n, *Dancing in the Distraction Factory – Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1992; Ann E. K a p l a n, *Rocking around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. New York: Methuen Inc 1987.

ly mezi vývojem formátu u nás a v zahraničí, hledat důkazy vnějších vlivů a stopy povědomí zdejších tvůrců o podobách vyvíjejícího se formátu.

Základní otázka pak obnáší vymezení toho, jak se široce srozumitelný formát videoklipu formoval v prostředí socialistického zřízení, do jaké míry bylo využíváno jeho komoditního rozměru a jaká další specifika na sebe vzal.

Videoklip mezi televizí a hudebním vydavatelstvím

V souladu s Andrewem Goodwinem se domníváme, že pro videoklipy je zásadní jejich funkce „nástrojů propagace“, ale opomíjet nelze ani „korespondence obrazu a zvuku“, tedy textuální vlastnosti formátu. Goodwinovo vymezení se nicméně dotýká doby, kdy byly videoklipy vyráběny s konkrétním marketingovým úmyslem, a takové pojetí nemůžeme automaticky aplikovat na rané televizní písničky. Jelikož však celkem záhy po vzniku televize i prvních televizních písniček došlo ke spolupráci mezi televizí a hudebním vydavatelstvím, budeme se věnovat tomu, za jakých okolností se tak dělo a jaký vývoj takovýto postup nabral. Právě otázka, kdy se videoklip (který tak v té době ještě nebyl nazýván, ale lze ho díky konkrétním textuálním i extratextuálním vlastnostem skrze toto označení nahlížet) stal marketingovým nástrojem.

Vycházejí z Goodwinova vnímání klipu coby výlučné audiovizuální formy, kterou však nelze „pochopit, aniž bychom jeho vývoj zasadili do dalekosáhlého vývoje médií včetně hudebního průmyslu“, zjistíme, jak k tomuto formátu zpočátku přistupovali jeho producenti, jakým vývojem prošel a od kdy vlastně můžeme hovořit o plnohodnotném naplnění výše uvedené charakteristiky inherentně zahrnující komoditní rozměr. Pro taková zjištění se budeme obracet jak k historii instituce, která ho vyráběla (Československá televize), tak (v některých případech) zadávala k výrobě (Supraphon).

Formát i jeho prezentace v historickém vývoji a ve vztahu k oficiální moci

Zajímat nás bude míra kontinuity v přístupu k formátu i jeho specifika v našem prostředí. Po několik desetiletí byla výhradním mediátorem formátu Československá televize, a tak se zaměříme na formativní impulsy, které vzešly právě odtud. Opomenuta nezůstane otázka, s jakým účelem první samostatné televizní písničky vůbec vznikaly (např. *Dáme si do bytu*, 1958). Bylo to za účelem programové výplně mezi pořady většího rozsahu? Bylo to pro stříhové pořady? Nad těmito dílčími otázkami se pak vznášá úvaha nad tím, zda a od kdy byla televizní písnička samostatnou výrobní kategorií, jak byla označována (kde se vůbec vzal název „televizní písnička“ a kdy se u nás poprvé objevil pojem videoklip, respektive videoclip?) a jakou podobu měla zadání k jejich výrobě. Budeme sledovat, do jaké míry dostával v televizních písničkách prostor narativ a do jaké míry interpreti. Řečeno slovy Goodwina, naši pozornost bude poutat podíl „star textu“ na celku a jeho souvztažnost z výrobním zadáním.

Pro hledisko vývoje formátu jsou stěžejní i kontexty uvádění. Zatímco ve Spojených státech, které byly po dlouhé roky k formátu skeptické, dominovala televiznímu hudebně-zábavnému vysílání tradiční televizní „varieté“ (tedy pořady postavené na živých vystoupeních interpretů ve studiu), v Československu jsme se již v padesátých letech mohli setkat s televizními pásmy raných klipů, které v dalších desetiletích s pořady modelu „varieté“ přinejmenším co do kvantity držely krok. Budeme se tedy tázat, v jakém kontextu byly divákům představovány televizní písničky, či zda bylo možné, aby se záznam písně vystřížený například ze silvestrovského vysílání „stal“ tele-

vizní písničkou a začal být vysílán v jiném kontextu, než v kterém původně vzniknul. Zjistíme, jak moc (a zda vůbec) se vybrané televizní písničky vracely do vysílání, či zda si musely na znovu-vedení počkat až na pořady typu *Trocha šafránu z televizního archivu* (90. léta). V případě Supraphonu nás bude zajímat jeho způsob prezentace „klipových“ skladeb a souvztažnost této prezentace s audiovizuální reprezentací.

V souvislosti se čtením vysílané písničky nelze opomenout ani roli průvodce pořadem. Zajímat nás však bude nejen podoba konkrétních pořadů, ale zejména jejich vývoj. Bylo uvádění televizních písniček spojeno s úvodem moderátora? V jakém kontextu byly skladby představovány? Od kdy mohl divák sledovat celé bloky raných klipů, respektive komponované pořady s jejich četným výskytem? Jak odrážely výstupy moderátorů specifika produkčního zázemí?

Na uvozující otázky následně navážeme sledováním vývoje, který rané pokusy nabraly. Stěžejní je téma sbližování Československé televize (ČST) a Supraphonu a forem jejich vzájemné komunikace. Zatímco v padesátých letech byla výhradním zadavatelem i výrobcem televizních písniček právě ČST, v letech šedesátých už byla jejich výroba koordinována s vydavatelstvím Supraphon, které mělo na obrazovkách televize dokonce svůj roční bilanční pořad *Album Supraphonu* (vysílán od roku 1962), který byl vysílán zprvu jako koncertní přenos, ale časem se jeho výroba alespoň zčásti přesunula do studiového prostředí. Vymezení podoby vzájemné komunikace institucí a její důsledky na podobu klipů i jejich roli v televizním vysílání či plánování vydavatele hudebních nosičů představuje stěžejní rovinu práce. Ta úzce souvisí i s otázkou, od kdy byla televizní písnička chápána jako formát s rozměrem komoditní hodnoty a jak se s tímto aspektem cíleně pracovalo.

S přihlédnutím k dobovým sociokulturním souvislostem se budeme zabývat i otázkou, zda a jak byl vývoj formátu vnímán a v případě jeho producentů i regulován a zda byl v té které době chápán jako nevhodný. Nejen v USA byl videoklip odmítán s podobnou vervou jako společensky „nežádoucí“ hudební (rock, rap) či filmové (akční film, horor) žánry a naším cílem je zjistit, jak byl videoklip vnímán u nás a zda toto vnímání obnášelo chápání formátu jako společensky nebezpečného, případně odporujícího navyklym způsobům přijímání hudby. Rovina dobového vnímání videoklipu bude nahlížena jednak z pozice institucí, které k němu zaujímaly konkrétní stanoviska, a rovněž z pozice příjemců, kteří byli postaveni před produkty ona stanoviska zohledňující (viz dále).

Za pomoci archivních materiálů i přímých svědectví se budeme ptát, zda byla směrem k formátu televizní písničky vydávána direktiva jakéhokoli charakteru. Dobové hledisko se promítne do rozboru žánrového zacílení daných pořadů, které odráželo „vhodnost“ zařazování konkrétních žánrů a jejich interpretů do televizního vysílání. Na tyto otázky navážeme i zájmem o skutečnost, zda byl formát v tuzemském prostředí v kterékoliv vývojové fázi ustálen až normalizován. Zásadní je otázka, jaké kontrole výroba krátkého útvaru televizní písničky podléhala. Mohlo dojít třeba k podobné situaci jako v USA třicátých let, kde filmové písničky (které byly součástí filmových projekcí) nespadaly pod jurisdikci Haysova kodexu²⁾ a jako takové mohly zobrazovat odvážnější motivy i témata než celovečerní hrané filmy? Sledovat budeme restriktce vztahující se k formátu i jeho cenzuru. V této souvislosti pro nás bude důležité pojmenování dobových praktik (například

2) Srov. např. Saul A u s t e r l i t z, *Money for Nothing – A History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes*. New York – London: Continuum 2007.

povinné přezkušování hudebníků v době normalizace), které mohly mít vliv na podobu videoklipů, ale i samotnou skutečnost, že nějaký klip (ne)vzniknul.

Další z odpovědí by měla padnout na otázku, zda a do jaké míry reagovaly oficiální československé instituce na expanzi tohoto „západního formátu“ v osmdesátých letech, zda tento růst formátu nějak ovlivnil prezentaci i estetiku tuzemské tvorby a zda se tyto změny jakkoliv promítly do podoby nově vznikajících klipů i pořadů.

Televizní písnička mezi lidmi

Vedle náhledů do institucionálního zázemí se budeme zajímat rovněž o vnímání a (ne)přijetí formátu prostřednictvím jeho reflexe veřejností. Budeme hledat stopy, které nám prozradí, jak byl formát vnímán, a to jak z hlediska estetického, tak co se týče vlivu na každodenní život. Bude nás zajímat, zda mohl mít podobný přímý vliv na recipienta, jako měl třeba masivní nástup videoklipů v USA osmdesátých let, či zda byl ve svých raných letech vůbec rozpoznán jako něco nového. Zajímat nás bude i subkulturní rozměr videoklipu, který může být do větší či menší míry prostředníkem individuální subkulturní realizace. Toto specifikum se zřetelně projevuje nejen dnes (zejména v adresné komunikaci mezi interpretem a recipientem), jeho stopy lze nacházet i v osmdesátých letech, kdy vznikaly amatérské koncertní záznamy a z nich vycházející amatérské videoklipy. Právě tato otázka, kterou jsem zkoumal již v diplomové práci na téma *Český metalový videoklip po roce 2002* (FF MU 2007), bude předmětem zamýšlené případové studie, která by videoklipy mohla ukotvit do souvislostí trávení volného času a prohlubování subkulturní příslušnosti. V souvislosti se subkulturním rozměrem si položíme otázku, zda a od kdy se dá u videoklipů hovořit o alternativních distribučních kanálech.

Jakkoliv bývá estetika i marketingová strategie konkrétního videoklipu vázána na jeho hudebně-žánrovou příslušnost (zacílení na specifické publikum zohledněné použitou ikonografií, posuny v image apod.), práce nebude z hlediska hudebních žánrů limitována. Jediná kapitola, která by mohla být výjimkou, je právě zmíněná případová studie, v níž bychom se zaměřili na oblast takzvané tvrdé hudby, a to zejména proto, že právě zde můžeme nacházet subkulturní vazby, které jsou nejen ve srovnání se „středním hudebním proudem“ či jinými žánry nebývale silné a podpořené dlouhou tradicí.

Archivní výzkum

Základní výzkum se odehraje či již odehrává v archivech relevantních institucí, zejména České televize (ČT), která, jak již víme, byla od padesátých let výhradním mediálním kanálem distribuujícím televizní písničky, jimž bývá občas mylně připisován primát v celosvětovém kontextu. Nejen tento význam, ale také pozice výhradního výrobce televizních písniček činí z České (respektive Československé) televize klíčovou institucí, která do zásadní míry formovala i to, jak bylo specifické audiovizuální spojení písničky a její obrazové prezentace vnímáno divákem.

Z pražského archivu ČT budeme čerpat většinu primárních zdrojů včetně dobové dokumentace k programování i konkrétním pořadům, z nichž stěžejní jsou ideově-tematické plány a jejich vyhodnocování a výrobní složky s dokumentací k pořadům. V této dokumentaci budeme pátrat po důkazech cenzurních nařízeních a jiných zásadách do podoby videoklipů, ale i důkazech přímé spolupráce televize a hudebního vydavatelství. Vedle Supraphonu se budeme zabývat i menšími vydavatelstvími (sub-label Opus, Panton) a pokusíme se pojmenovat šíři jejich vlivu i konkrétní vazby na videoklipovou tvorbu.

Archiv pražské i brněnské ČT také nabízí možnost seznámit se s hudebně-zábavnými pořady ze všech etap vysílání. Zde se však budeme muset potýkat s tím, že v případě pražského archivu není množství pořadů z padesátých let katalogizováno či dokonce dochováno.

Sekundární literatura neskýtá v námi zkoumané oblasti příliš množství. Podle svědectví četných pamětníků zejména z řad hudebních novinářů neexistuje k tématu jediná ucelená publikace a dokonce ani časopisecký materiál, který by se jím zabýval jinak než útržkovitě.

Neexistuje ani souhrnná publikace o dějinách Č(S)T, počínaje šedesátými lety však můžeme pracovat s interními ročenkami. Archiv ČT by měl také sdružovat dobové výstřižky a recenze televizního vysílání, u nichž však nemůžeme počítat s jejich úplností a zatím není jasné ani to, jak rozsáhlé období pokrývají a zejména, od kterých let jsou evidovány. Při profilu vysílacího schématu raných let televize se tak musíme spolehnout na programy, jak byly zveřejněny v časopise *Československý rozhlas*, denním tisku a posléze *Týdeníku ČST*. Tradiční časopis *Týdeník televize* vychází až od roku 1965. Od počátku šedesátých let pak vycházela rovněž *Televizní tvorba*, magazín dostupný v archivu ČT.

Z hlediska hudebního průmyslu nás budou zajímat zejména *Gramorevue* (časopis úzce propojený se Supraphonem), na populární reflexi se zaměříme prostřednictvím *Melodie*, respektive jejího předchůdce *Lidové tvořivosti*. Jelikož v raných letech tuzemského televizního vysílání nevycházel ani odborný, ani populární časopis, který by se věnoval výhradně tomuto médiu, spolehneme se na reflexi této problematiky v časopisech věnujících se filmu (*Kino*).

Data získaná výzkumem v archivech zmíněných institucí následně ověříme a rozšíříme pomocí osobních archivů (korespondence, smlouvy) a svědectví pracovníků televize, konkrétních umělců či novinářů, kteří mají či měli k této oblasti blízko. Mezi respondenty budou patřit zejména pracovníci televize: jmenovitě režisér Ivo Paukert či moderátor zakázaného pořadu *Amatéri uvádějí* František Ringo Čech. Vedle osob, které bychom mohli nazvat „zasloužilými pracovníky“, se obrátíme rovněž na tvůrce novějších pořadů, které se k minulosti televizní zábavy, pod níž formát videoklipu spadá, vracely (*Kam zmizel ten starý song*). Po kontaktu s těmito osobami počítáme s rozšířením seznamu respondentů na základě doporučení.

Výsledkem práce by mělo být přiblížení souhry institucí, která vyústila v (proměnlivou) podobu specifického audiovizuálního formátu ve specifických podmínkách socialistického režimu.

V i k t o r P a l á k

(Vedoucí disertační práce: doc. Petr Szczepanik, PhD.; Ústav filmu a audiovizuální kultury
FF MU; 1. rok řešení; viktor.palak@gmail.com)

Projekty

**Multikino Palace Cinemas Nový Smíchov:
Program, prostor, mediální diskurs**

Předmět disertace

Jak připomněl mimo jiné Francesco Casetti: „To, co bylo kdysi filmem – celovečerní film založený na fotografickém obrazu, na který se chodilo do kina společně s dalšími diváky – se musí v současnosti vyrovnávat s mnoha dalšími ‚formáty‘, s mnoha dalšími fyzickými nosiči a mnoha dalšími spotřebními prostředími.“¹⁾ Všechny tyto formáty, nosiče a prostředí se vlivem nástupu nové filmové historie dostaly do centra pozornosti filmových studií. Předkládaný projekt disertace vychází z tohoto odvratu od analýzy a interpretace filmů a budování všezahrnujících velkých teorií (*Grand Theory*) směrem k výzkumu kontextů produkce, distribuce, předvádění a recepce filmových děl. Konkrétněji se zaměřuje se na kontext současné dominantní formy veřejného filmového představení prostřednictvím případové studie o pražském multikinu.

Předmětem zkoumání je konkrétně multikino Palace Cinemas Nový Smíchov, které je situováno v nákupním centru Nový Smíchov v Praze 5. Jeho provoz zahájila 15. listopadu 2001 jihoafrická společnost Ster Century, která však v roce 2002 vycouvala z českého trhu a svá multikina prodala společnosti Palace Cinemas Central Europe ovládané americkými investory. Ta provozuje v současnosti celkem 21 multikin, 6 v České republice, 2 ve Slovenské republice a 13 v Maďarsku. Na 6 multikin této společnosti v ČR připadá celkem 55 kinosálů (pláten) s celkovou kapacitou 12 208 sedadel. Palace Cinemas Nový Smíchov nabízí ve 12 sálech celkem 2 726 sedadel, v současné době je tak největším českým multikinem.²⁾ Je osazeno italskými 35mm promítačkami firmy Cinemeccanica a digitálními E-Cinema projektory firmy Sanyo. Zvukový systém ve všech dvanácti sálech je v systému Dolby Digital DTS, jeden sál nabízí systém Dolby Digital EX. Největší z pláten měří 18 x 10,3 metru. Manažer multikina David Dvořák ho charakterizuje jako „rodinné kino“, které svou dramaturgii utváří s ohledem na strukturu návštěvníků, a nabízí tak převážně „komerční tituly“.³⁾ Součástí nabídky kina je stánek s občerstvením, který se na příjmech zařízení dle Dvořáka podílí stabilně zhruba 20 procenty. V současné době se multikino připravuje, podobně jako další česká kina, na nástup digitálních technologií promítání v systému D-Cinema. Volba tohoto multikina pro zamýšlenou případovou studii vycházela z relativně snadné dostupnosti informací – jak manažer multikina David Dvořák, tak Odbor architekta Městské části Praha 5 projeví alespoň částečnou ochotu poskytnout mi některé informace a materiály.

1) Francesco C a s e t t i, *Theory, Post-theory, Neo-Theories: Changes in Discourses, Changes in Objects. Cinémas* 17, 2007, č. 2–3, s. 37.

2) Viz Palace Cinemas [cit. 29. 8. 2008]. Dostupné z <<http://www.palacecinemas.net>>; Unie filmových distributorů. [cit. 8. 11. 2008]. Dostupné z <http://www.ufd.cz/wpimages/other/multikina-tech_K.xls>.

3) Informace získané v rámci rozhovoru s manažerem kina Davidem Dvořákem.

Struktura, metodologie, prameny

Při výzkumu multikina a kinosektoru obecně lze rozlišit tři uplatňované přístupy: historický, ekonomický a sociologický. Takovéto rozlišení je však pouze prototypické, ve skutečnosti se tyto přístupy mnohdy kombinují, například v rámci hospodářských dějin filmu se zohledňují ekonomické aspekty (marketingové strategie apod.), sociologické studie zase mají mnohdy blízko k historické rekonstrukci událostí. Zatímco v zahraničí jsou všechny tři směry intenzivně realizovány, v České republice byly zejména ve vztahu k multikinům dosud spíše opomíjeny.

Projekt disertace vychází z přístupu historicko-sumarizujícího. Cílem bude zpracovat a vyhodnotit prameny, které jsou v současnosti o zvoleném multikinu dostupné. S ohledem na ně lze vymezit tři okruhy témat, které by měly formovat tři hlavní části disertační práce.

První okruh se zaměří na program multikina Ster Century/Palace Cinemas Nový Smíchov od jeho vzniku do konce roku 2007. K tomuto směru bádání vybízí například Gregory A. Walker v přehledové antologii studií týkajících se kinofikace.⁴⁾ Analýza bude zahrnovat soupis filmů, jejich kategorizaci dle země původu a žánru, vyhodnocení poměrného zastoupení těchto kategorií a proměn tohoto zastoupení v rámci jednotlivých let i delšího časového období, přehled doby nasazení jednotlivých filmů, žánrů a národních kinematografií v nabídce multikina, program multikina ve vztahu k celkovému souboru filmů zastoupených v české filmové distribuci od roku 2001 do roku 2007. Cílem této části nebude popsat, jak probíhá zařazování filmů do distribuce, jaká kritéria a ekonomické vazby jsou při něm využívány, ale s jakou nabídkou se reálně návštěvník daného multikina může setkat ve vztahu k celkové nabídce českých distribučních společností. Proto bude pramenem v tomto případě výhradně program kina a soupis filmů v distribuci. V tomto smyslu bude také možné vyhodnotit, co v konceptualizacích provozovatelů kin znamená výše popsaný pojem „rodinné kino“ zaměřené na „komerční tituly“.

Druhý tematický okruh bude vycházet z pramenů vztahujících se k budově multikina Ster Century/Palace Cinemas Nový Smíchov.⁵⁾ V tomto případě bude záměrem popsat budovu multikina a kontext, v němž se objevuje (tzn. zejména nákupní centrum). Zde se nabízí široké spektrum využitelných pramenů: materiály dostupné v Oddělení architekta Městské části Praha 5, záznamy na Katastrálním úřadě Prahy 5, záznamy v obchodním rejstříku, záznamy Unie filmových distributorů, dále oborová periodika *Zboží & Prodej*, *Obchodník*, *Architekt*, *Stavitel*, *Stavební fórum*, *Beton*, *Světlo* apod., která prezentují informace o developerovi a investorovi a jeho pozici na trhu, o prodejních plochách, počtu obchodů v daném obchodním centru a jejich charakterizaci, komplexní stavebně-ekonomické informace o daném prostoru (včetně likvidace podniku Tatra Smíchov, který stál na místě dnešního nákupního centra), detailní popis architektonického řešení prostoru nákupního centra a multikina, podíly jednotlivých architektů a designérů na podobě stavby, seznam autorů, stavebních firem, nákladů na realizaci, architektonický kontext, v němž je nákupní centrum situováno atd. Cílem tak bude popsat budovu multikina s ohledem na základní infor-

4) Gregory A. Walker, *Research Projects in the History of Moviegoing and Film Exhibition*. In: Týž: *Moviegoing in America*. Blackwell: Malden & Oxford, 2002, s. 322–323, zde 322. Zmíněná antologie pak obsahuje hned několik podobně orientovaných studií.

5) Pro tento směr výzkumu lze rovněž najít celou řadu inspiračních zdrojů domácích i zahraničních. Z českých prací viz např. Jiří Hlilma, *Stavební historie pražských kinosálů. Část I – do vzniku Československé republiky*. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 119–164. Ze zahraničních publikací lze vyzdvihnout např. příslušnou kapitolu v publikaci Stuart Hansson, *From Silent Screen to Multiscreen: A History of Cinema Exhibition in Britain since 1896*. Manchester: Manchester University Press 2007.

mace o majitelích a provozovateli, o architektuře a designu a o jeho umístění v kontextu čtvrti a města.

Třetí tematický okruh bude analyzovat mediální diskurs spojený s multikinem Ster Century/Palace Cinemas Nový Smíchov. Vycházím zde z definice Charlese R. Aclanda, který pojem diskurs chápe jako „aktivní a performativní používání jazyka, které se šíří a vytváří rozumění fenoménům“.⁶⁾ V tomto smyslu bude cílem reflektovat, jak je obraz konkrétního multikina konstruován v rámci společnosti na příkladu novinových textů. Jinými slovy: co novinové texty o tomto multikinu říkají a neříkají, jaká témata jsou s ním asociována, jaké vlastnosti a hodnoty mu jsou, či nejsou připisovány. V návaznosti na svou předchozí práci, která analyzovala mediální diskurs spojený s nástupem multikin v České republice obecně, bych nyní rád provedl podobnou analýzu, avšak zaměřenou konkrétněji na mediální diskurs spojený s jediným multikinem. V tomto smyslu budou v rámci případové studie zaznamenány prvky a struktury, které mohli v rámci širokého zaměření předchozí studie propadnout mřížkou vzorkování. Data pro analýzu byla získána z full-textové mediální databáze společnosti Newton Media a.s. Vyhledávány byly články z celkem 33 celostátních a 138 regionálních deníků a dále ze 181 internetových médií (zahrnutý do korpusu však byly v rámci internetu jen články z internetových deníků). Vyhledávacím kritériem byl současný výskyt pojmů „multikino“, „nový“, „smíchov“ nebo současný výskyt pojmů „multiplex“, „nový“, „smíchov“ v názvu článku nebo v těle článku. Časový rozsah byl zvolen od 1. ledna roku 2001, v jehož průběhu multikino v nákupním centru Nový Smíchov zahájilo provoz, do 31. prosince roku 2007. Ročník 2008 není dosud kompletní, proto nebyl brán v potaz, aby byl dodržen interval celých ročníků. Z korpusu dat byly vyřazeny texty, které neobsahovaly nic jiného než programy kin či popisky k fotografiím. Takto získaný korpus obsahuje celkem 92 článků: 19 z roku 2001, 35 z roku 2002, 6 z roku 2003, 5 z roku 2004, 6 z roku 2005, 8 z roku 2006 a 13 z roku 2007.

J a n H a n z l í k

(Vedoucí disertační práce: Prof. PhDr. Tomáš Hlobil, CSc; Katedra divadelních, filmových a mediálních studií FF UP; 3. rok řešení; hanzlikjan@seznam.cz)

6) Charles R. A c l a n d, *Screen Traffic. Movies, Multiplexes and Global Culture*. Durham – London: Duke University Press 2003, s. 9.

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ANDRZEJ

Andrzej Żuławski : [une quête fièvreuse] / [directeur de publication: Odile Chapel ; coordination: Jacques Lefebvre et Jean-François Mary]. -- Nice : Cinémathèque de Nice, 2009. -- [56] s. : většinou barev. il. a portréty. -- Výňatky, filmografie, seznam vyobrazení - Bibliografie - Profilová monografie francouzského režiséra polského původu Andrzeje Żuławského při příležitosti jeho retrospektivní přehlídky, zorganizované Filmotékou v Nice počátkem roku 2009. Publikace obsahuje dvě úvodní stati (autoři Jean-Luc Douin, Jean-Jacques Bernard), filmografii režisérových celovečerních filmů se základními údaji, synopsami a výběrem výňatků z dobových ohlasů, přehled jeho další tvorby pro televizi, literární činnost, ocenění a obsáhlou bibliografii. -- (Brož.)

AUTORZY

Autorzy kina polskiego. Tom 2 / pod redakcją Grażyny Stachówny i Bogusława Zmudzińskiego. -- Wyd. 1. -- Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007. -- 239 s. -- Úvod, výňatky, poznámky v textu, filmografie v textu - Druhý sborník textů různých autorů, kteří ve svých esejích rozebírají tvorbu polských filmových režisérů různých generací. V tomto svazku je představeno devět tvůrců: Aleksander Ford, Ewa Petelska a Czesław Petelski, Stanisław Bareja, Henryk Kluba, Jerzy Domaradzki, Janusz Zaorski, Waldemar Krzystek a Juliusz Machulski. -- ISBN 978-83-233-2408-9 (brož.)

AUTORZY

Autorzy kina polskiego. Tom 3 / pod redakcją Grażyny Stachówny i Bogusława Zmudzińskiego. -- Wyd. 1. -- Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007. -- 220 s. -- Úvod, výňatky, poznámky v textu, filmografie v textu - Třetí sborník textů různých autorů, kteří ve svých esejích rozebírají tvorbu polských filmových režisérů různých generací. V tomto svazku je představeno devět tvůrců: Jan Rybkowski, Stanisław Lenartowicz, Marek Piwowski,

Feliks Falk, Ryszard Bugajski, Radosław Piwowarski, Robert Gliński, Lech Majewski a Krzysztof Krauze. -- ISBN 978-83-233-2409-6 (brož.)

BALLESTER, César

El cine de Andrzej Munk : el carácter nacional y el individuo / César Ballester. -- Madrid : Asociación de Amigos del Cine Experimental de Madrid, 2008. -- 156 s. : il. -- Poznámky v textu, výňatky, filmografie, o autorovi - Bibliografie na s. 147–150, rejstřík jmenný a filmů - Monografie polského režiséra Andrzeje Munka z pera španělského filmového teoretika. -- ISBN 978-84-612-7663-9 (brož.)

BĄTKIEWICZ, Andrzej

Pronásledovaný Roman Polański / Andrzej Bątkiewicz ; [z polského originálu ... přeložil Libor Martinek]. -- Vyd. 1. -- Praha : Volvox Globator, 2008. -- 222 s. : il. a portréty (některé barev.). -- Úvod, výňatky, poznámky na s. 219–220, filmografie, data a fakta o R. Polanském - Bibliografie na s. 221–222 - Kniha o režisérovi polského původu Romanu Polanském z pera katovického filmového kritika, který popisuje jeho začátky, od krátkometrážních filmů až po poslední filmy, ale nezapomíná ani a jeho divadelní režie. Polański je sledován v kontextu světové kinematografie. Kniha je doplněna bohatou fotografickou přílohou a režisérovou filmografií. - Název originálu: Ściganny Roman Polański / Bątkiewicz, Andrzej. -- [Katowice] : BZiW Bronisław Spadek, 2006. -- ISBN 978-80-7207-694-9 (váz.)

ČERNÍČEK, Jan

Hudba Zdeňka Lišky k filmu Marketa Lazarová [rukopis] = The music of Zdeněk Liška in the film Marketa Lazarová : diplomová práce / Jan Černíček ; vedoucí práce Jarmila Gabrielová. -- Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2008. -- 133 l. -- Poznámky v textu, filmografie a ceny Z. Lišky, české a anglické resumé - Bibliografie na l.

109–125 - Diplomová práce, jejímž hlavním tématem je komplexní analýza hudby Zdeňka Lišky ve filmu Františka Vláčila Marketa Lazarová. Autor se však věnuje i osobnosti skladatele Lišky, režiséra Vláčila, filmu Marketa Lazarová v širších souvislostech, české filmové hudbě, hudební dramaturgii, hudebnímu jazyku, hudební stylizaci, formě ve filmové hudbě, textu a řeči v hudbě. -- (Váz.)

DVOŘÁKOVÁ, Tereza

Prag-Film AG 1941–1945 : im Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichskinetematografie / Tereza Dvořáková ; mit einem Beitrag von Ivan Klimeš ; [Übers.: Helena Srubar und Christoph Esser]. -- München : edition text + kritik : Richard Boorberg Verlag, 2008. -- 211 s. : il., portréty, mapy. -- Předmluva, filmografie, poznámky v textu, zkratky, o autorech - Bibliografie na s. 200-204, rejstřík jmenný a názvový - Kniha, která fundovaně a na základě dlouholetého badatelského výzkumu zpracovává mnoho let opomíjené téma česko-německých filmových vztahů v komplikovaném období nacistické okupace českých zemí, popisuje okolnosti vzniku, fungování a úpadku filmové produkční společnosti Prag-Film (1941–1945) na pozadí kinematografických struktur Protektorátu Čechy a Morava. Kromě analytických studií publikace přináší unikátní historické dokumenty, kompletní filmografii společnosti Prag-Film a dobové ohlasy tisku. -- ISBN 978-3-88377-950-8 (brož.)

EUROPEAN

European film theory / edited by Temenuga Trifonova. -- 1st publ. -- New York ; London : Routledge, 2009. -- xxxiv, 349 s. : il. -- (AFI Film Readers). -- Úvod, poznámky v textu, výňatky, citáty, seznam vyobrazení, o autorech - Bibliografie na s. 319–332, rejstřík - Monografický sborník zkoumá „evropanství“ evropské filmové teorie, analyzuje filozofické počátky evropské filmové teorie, zabývá se „kulturním bojem“ mezi „kontinentální“ a „analytickou“ (anglosaskou) filmovou teorií a filozofií. -- ISBN 978-0-415-96044-1 (brož.)

FIALA, Miloš

Martin Frič : muž, který rozdával smích / Miloš Fiala. -- Vyd. 1. -- Čechovice : BVD, 2008. -- 297 s. : il., portréty, faksim. -- Předmluva, výňatky, filmografie, o autorovi - Monografie o významném českém filmáři z pera novináře, který po režisérově smrti pořádal jeho pozůstalost. Na závěr knihy jsou připojeny vzpomínky jeho kolegů a přátel. -- ISBN 978-80-87090-10-7 (váz.)

FIKEJZ, Miloš

Český film : herci a herečky. 3. díl, S - Ž / Miloš Fikejz. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Libri, 2008. -- 907 s. : portréty. -- Úvod napsal František Honzák - Předmluva, zkratky, opravy a doplňky k 1. a 2. dílu - Třetí svazek čtyřdílného projektu Český film, který by měl zmapovat v biografických heslech osobnosti českého filmu od němé éry až po současnost, přináší 950 biografických hesel českých a slovenských herců a hereček (S–Ž) a na 350 portrétních fotografií. Jednotlivé medailonky obsahují nejen základní životní data a filmografické údaje (výběr významných či charakteristických rolí), ale také alespoň v základních obrysech případnou divadelní dráhu či jinou uměleckou i mimouměleckou činnost, rovněž účinkování v televizi, rozhlase, dabingu a zmínky o literatuře (ať již jde o memoáry, rozhovory, životopisy či vlastní autorskou tvorbu). -- ISBN 978-80-7277-354-4 (váz.)

GROOT, Jerome de

Consuming history : historians and heritage in contemporary popular culture / Jerome de Groot. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2009. -- xii, 292 s. : il. -- Úvod, poznámky na s. 251–286 - Rejstřík - Monografie zkoumá, jak společnost spotřebovává historii a jak čtení této spotřeby nám může pomoci pochopit, populární kulturu a otázky reprezentace. Tato kniha rozebírá širokou škálu kulturních subjektů - od počítačových her po každodenní sledování televize, od kasovně úspěšného filmu s fiktivním příběhem jako např. Šifra mistra Leonarda po DNA genealogické nástroje - analyzuje, jak funguje v soudobé dějiny populární kultury. -- ISBN 978-0-415-39945-6 (brož.)

HALTOF, Marek

Krzysztof Kieślowski a jeho filmy / Marek Haltof ; [z anglického originálu ... přeložili Zdeněk Holý, Martina Knápková a Václav Žák]. -- Vyd. 1. -- Praha : Casablanca, 2008. -- 230 s. : il., portréty. -- (Filmové tvůrci ; sv. 2). -- Autorka českého epilogu Alena Prokopová - Předmluva pro české vyd., citáty, poznámky na s. 173-187, o autorovi - Knižní studie analyzující dílo polského režiséra Krzysztofa Kieślowského. - Název originálu: The cinema of Krzysztof Kieślowski / Haltof, Marek, 1957. -- London : Wallflower Press, 2004. -- ISBN 978-80-903756-7-3 (brož.)

HAMES, Peter

Československá Nová vlna / Peter Hames ; [z anglického originálu ...] přeložil Tomáš Pekárek. -- Vyd. 1. -- [Praha] : KMa, 2008. -- 344 s., [36] s. obr. příl. --

Předmluva k 1. a 2. vyd., poznámky v textu - Bibliografie na s. 301–324, rejstřík - České vydání zásadního díla o dějinách československé kinematografie z pera britského filmového historika, který se zabývá především obdobím nové vlny 60. let. Tento překlad vychází z 2. rozšířeného vydání, jehož historický přehled je doveden až do roku 2003. - Název originálu: *The Czechoslovak new wave : second edition / Hames, Peter, 1936-*. -- London : Wallflower Press, 2005. -- xi, 323 s. : il. -- ISBN 978-80-7309-580-2 (váz.)

HEREC

Herec Ivan Palúch / Peter Cavalier ... [et al.]. -- 1. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2008. -- 289 s. : il., portréty. -- (Camera obscura). -- Úvod, poznámky v textu, soupis filmových, televizních a divadelních rolí - Bibliografie na s. 284–289 - Monografie, která přibližuje osobnost významného slovenského herce evropského formátu Ivana Palúcha, tvoří filmologické a teatrologické studie, doplněné o rozhovory s hercem a vzpomínkové pohledy kolegů a přátel. Rozsáhlá je úvodní biografická kapitola, která seznamuje čtenáře se životními peripetemi Ivana Palúcha, následující kapitoly přibližují jeho filmovou, televizní a divadelní hereckou dráhu. Kniha obsahuje také soupis filmových, televizních a divadelních postav Ivana Palúcha. Její součástí je výběrová bibliografie a bohatý fotografický materiál. -- ISBN 978-80-85187-53-3 (brož.)

HITLER

Hitler darstellen : zur Entwicklung und Bedeutung einer filmischen Figur / herausgegeben von Rainer Rother und Karin Herbst-Messlinger. -- München : edition text + kritik : Richard Boorberg Verlag, 2008. -- 160 s. : il., faksim. -- Předmluva, poznámky v textu, o autorech - Sborník textů různých autorů, věnovaných tematice zobrazování postavy nacistického diktátora Adolfa Hitlera v hraném filmu (i animovaném) a v televizních formátech v průběhu 60 let. -- ISBN 978-3-88377-946-1 (brož.)

KURT

Kurt Pinthus : Filmpublizist / mit Aufsätzen, Kritiken und einem Filmskript von Kurt Pinthus ; Essay von Hanne Knickmann. -- München : edition text + kritik : Richard Boorberg Verlag, [2008]. -- 393 s. : portréty. -- (Film & Schrift ; Bd. 8). -- Výňatky, poznámky v textu, živopisná data K. Pinthuse, o autorce - Antologie filmových kritik, textů a jednoho scénáře Kurta Pinthuse, významného německého literárního, divadelního a filmového publicisty z období Výmarské republiky, který v roce 1937 odešel

do amerického exilu. -- ISBN 978-3-88377-945-4 (brož.)

NEALE, Steve

Cinema and technology : image, sound, colour / Steve Neale. -- Bloomington : Indiana University Press, 1985. -- xi, 171 s., viii s. obr. příl. : il. -- Úvod, seznam vyobrazení - Bibliografie na s. 161–163, rejstřík - Monografická studie objasňuje, jak film funguje technicky a současně podává obraz o vzájemných vztazích mezi technikou, ekonomikou a estetikou. -- ISBN 0-253-21164-6 (brož.)

SYBERBERG,

Syberberg, a filmmaker from Germany / [Edited by Heather Stewart]. -- London : British Film Institute, 1992. -- 59 s. : il. -- Předmluva, citáty, poznámky v textu, filmografie - Bibliografie v textu a na s. 58–59 - Sborník věnovaný dílu německého experimentálního filmaře Hanse Jürgena Syberberga. Publikace obsahuje studie Johna Sandforda a Susan Sontagové, rozhovor se samotným tvůrcem a jeho vlastní studie. Publikace byla vydána při příležitosti přehlídky Syberbergových filmů ve Velké Británii v roce 1992. -- ISBN 0-85170-376-3 (brož.)

TREVERI GENNARI, Daniela

Post-war italian cinema : american intervention, Vatican interests / Daniela Treveri Gennari. -- 1st publ. -- New York : London : Routledge, 2009. -- xix, 198 s. : il., faksim. -- (Routledge Advances in Film Studies ; 3). -- Poznámky na s. 149–156, filmografie, seznam vyobrazení - Bibliografie na s. 157–184, rejstřík - Na základě srovnávacího přístupu současných teorií o ideologii a analýz oficiálních dokumentů z Vatikánu a státních resortu Spojených států amerických kniha zkoumá rozhodující roli, jakou hrály americké produkční společnosti v rozvoji italského filmového průmyslu a jejich vazby na Vatikán v letech 1945–1960. -- ISBN 978-0-415-96287-2 (váz.)

TWEMLOW, Alice

[K čemu je grafický design? / Alice Twemlowová ; z anglického originálu ... přeložila Kateřina Cenkeřová]. -- V Praze : Nakladatelství Slovart, 2008. -- 256 s. : většinou barev. il. a faksim. -- Údaje převzaty z obálky a tiráže - Slovník pojmů - Bibliografie na s. 250, rejstřík - Filmové titulky na s. 90–91 - Příručka o grafickém designu. Kniha přibližuje nejen jeho tradiční sféry, jako je typografie, tvorba systémů značení, design v reklamním průmyslu a knižní design, stejně jako jeho současný rozvoj a trendy, mezi které se řadí vídzějové, design počítačových her, de-

sign softwaru a interaktivní design. - Název originálu: What is graphic design for? / Twemlow, Alice. -- [USA] : RotoVision SA, 2008. -- ISBN 78-80-7931-027-3 (váz.)

VÝZVA

Výzva perspektivy : obraz a jeho divák od malby quattrocentra k filmu a zpět / Petra Hanáková (ed.). -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2008. -- 216 s., [24] s. obr. příl. : většinou barev. il. a faksim. -- (Vizuální studia ; sv. 2). -- Úvod, poznámky v textu, seznam vyobrazení, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný - Soubor studií shrnuje a představuje debaty o vztahu filmu a perspektivního malířství, kterým se filmová věda zabývá již od začátku 20. století. Téma podněcuje i úvahy o roli ideologie v zobrazování, o postavení subjektu ve vztahu k imaginárním světům, k popisům proměny vizuálního pole modernity atd. -- ISBN 978-80-200-1625-6 (brož.)

ZWISCHEN

Zwischen Barrantov und Babelsberg : deutsch-tschechische Filmbeziehungen im 20. Jahrhundert / redaktion Johannes Roschlau ; [Übers.: Andrea Kirchhartz, Helena Srubar, Stefan Zwicker]. -- München : edition text + kritik : Richard Boorberg Verlag, 2008. -- 208 s. : il., faksim. -- (Ein CineGraph Buch). -- Úvod, poznámky v textu, o autorech - Rejstřík - Sborník statí českých, německých, rakouských a amerických literárních a filmových historiků a sociologů, rozebírajících z různých úhlů vývoj vztahu české a německé kinematografie ve 20. století. Autoři zkoumají historické, společenské, kulturní a zejména politické kontexty a konotace při zobrazování lidských osudů na pozadí dějinných událostí, organizační strukturu a systém protektorátní kinematografie, tvorbu českých a německých filmařů za nacistické éry, obraz nacistické okupace v českém a německém poválečném filmu, ale i koprodukční spolupráci obou národních kinematografií. -- ISBN 978-3-88377-949-2 (brož.)

ŽALMAN, Jan

Umlčený film / Jan Žalman ; [k vydání připravil a předmluvu napsal Jan Šiman]. -- 1. dopl. vyd. -- [Praha] : KMa, 2008. -- 431 s., [20] s. obr. příl. : il. -- Poznámky v textu, filmografie, o autorovi - Rejstřík jmenný a názvů filmů - Kniha podrobně mapuje českou kinematografii 60. let 20. století a je osobním svědectvím o filmech a tvůrcích české nové vlny. Oproti předchozímu vydání z roku 1994 obsahuje tento svazek navíc dvě původně vypuštěné kapitoly o psychologickém a vědeckofantastickém filmu. -- ISBN 978-80-7309-573-4 (váz.)

Současné myšlení o animovaném filmu

(uzávěrka 30. září 2009)

hostující editorka čísla: Kateřina Surmanová

V tuzemském prostředí má animovaný film stále cejch pohádky nebo dětského filmu. Patrně jde o škodlivý vedlejší efekt vysoké kvality československé tvorby pro děti, což je teritorium, kde se zdejší animačním kruhům dostalo uznání coby oborové velmoci. Takový zjednodušující, ba přímo mystifikační náhled na vrstevnaté pole animace vede k tomu, že v České republice zůstává teoretické bádání o animaci jako technice nebo mediální formě neprozkoumaným územím, zatímco v zahraničí vznikají četné publikace, od těch publicistických až po akademické. Přehledka animovaného filmu Olomouc, která tento tematický blok zaštiťuje, svým dramaturgickým zaměřením dlouhodobě pracuje na posílení teoretické a kritické reflexe animace včetně jejích hraničních či problematických oblastí.

V loňském ročníku s tématem „Animace s hvězdičkou“ se přehledka konfrontovala s nejhlu-
binnějším ze zakořeněných předsudků, a sice s již zmíněným přičítáním animace výhradně dětskému divákovi a jejím degradováním na rozpohybovanou hodinu kreslení, která uvolní rodičovské ruce. V počátcích etablování animace jako výrazového a vypovídacího prostředí nikdo nezpochybňoval rovnocenný status animovaného a hraného filmu, naopak tento hravý a tvárný filmový druh ponoukal tvůrce k větší svobodě uměleckého sebevyjádření.

Příkladem revolučního uvažování o animaci z hlediska mediality je Peter Kubelka, který animaci pokládá za samotný princip každého filmového tvoření, protože film pro něj znamená syntézu materiálu filmového pásu a série 24 statických obrázků za sekundu. Tento směr promyšlení poukazuje na košatý potenciál, jakým může animace obohatit vědecký diskurs při určování vzájemného postavení médií, jejich historického vývoje a souvislostí.

Reflexe postavení animace vůči mateřskému médiu filmu, pojmenování jejích konstitutivních vlastností a principů a sledování jejího aplikování v příbuzných i zcela mimoběžných uměleckých a neuměleckých teritoriích může napomoci rozvinout tuzemskou teoretickou debatu překročením tradičního dilematu, zda animace patří dítěti, nebo dospělému.

Možné tematické okruhy příspěvků:

- historie myšlení o animaci na pozadí jejích vývojových předělů (technologických nebo ideologických proměn), spojnice a rozdíly mezi myšlením animací a myšlením o animaci;
- intermediální postavení animace, vztah ke komiksu, filmu jako technologii a médiu, k výtvarnému umění a literatuře, pojmenování základních vlastností animace a její techniky jako možného základu filmového média, určení animace na ose mezi médiem a technikou;

- vztah mezi animací a hraným filmem, problematika jejího pravdivostního statusu vzhledem k fotografické reprezentaci;
- žánrová a druhová různost;
- recepční aspekty animace, modely recepce a percepce, její sociální funkce například s ohledem na non-fikční animované formáty;
- fenomén „adult animation“ jako nástroj uspokojování maturované imaginace, jako rys emancipace animace;
- tělo a tělesnost v animovaném filmu;
- využití animace vědou, marketingem a jinými neuměleckými oblastmi (výukové programy, animics, bannery, animace na internetu, real-time);
- taneční notace jako animace lidského těla, styčné plochy s experimentálním, popř. metrickým filmem, interakce tance a animace (např. labanotation);
- animace v interakci s televizním médiem, design a technologie vysílané animace, styly a techniky animace v televizních seriálech.

Výběrová literatura:

Peter Wells, *Understanding Animation*. New York – London: Routledge 1998.

Susan J. Napier, *Anime from Akira to Princess Mononoke. Experiencing Contemporary Japanese Animation*. New York: Palgrave Macmillan 2001.

Carole A. Stabile – Mark Harrison (eds.), *Prime Time Animation. Television Animation and American Culture*. New York – London: Routledge 2003.

Chris Webster, *Animation: The Mechanics of Motion*. Oxford – Burlington, MA: Focal Press 2005.

Jayne Pilling (ed.), *A Reader in Animation Studies*. Bloomington: Indiana University Press 1999.

ILUMINACE

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

Redakce / Editorial board:
IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFRON
PETR SZCZEPANIK
(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:
ANNA BATISTOVÁ, MICHAL BREGANT,
LUCIE ČESÁLKOVÁ, JANA DUDKOVÁ,
NATAŠA ĎUROVIČOVÁ, TEREZA DVOŘÁKOVÁ
MÁRIA FERENČUHOVÁ, PETRA HANÁKOVÁ,
JAN HANZLÍK, JIŘÍ HORNÍČEK,
MARTIN KAŇUCH, TOMÁŠ LACHMAN,
MIROSLAV MARCELLI, PETR MAREŠ,
PETR MÁLEK, PETER MICHALOVIČ,
MIROSLAV PETŘÍČEK, PAVEL SKOPAL,
KAREL THEIN, VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout:
Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:
Ivana Lukešová

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

Vydává / Published by:
NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: studio@vemola.cz
Tisk: Marten, s. r. o.
Rukopis byl odevzdán do výroby v dubnu 2009

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

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

Vychází 4× ročně. Cena jednoho čísla 85,– Kč
MK ČR E 55255; MIČ 47285

Předplatné zajišťuje / Subscription information

Roční předplatné pro tuzemsko
300 Kč

Adresa / Adress:
A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++420/2/340 928 51
tel. ++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe
Institutional: US\$ 46,- / € 49,- *Individual:* US\$ 32,- / € 34,-
Annual subscription for other countries
Institutional: US\$ 68,- *Individual:* US\$ 44,-
Iluminace is published four times a year
Prices include postage

Na obálce:
?