

**METÓDY A MOŽNOSTI  
ANALÝZY FILMOVÉHO OBRAZU**

Martin Ciel



**v š m u**  
BRATISLAVA

2011

LEKTORI: prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc., Mgr. Jana Dudková, PhD.

GRAFICKÁ ÚPRAVA: Mgr. Vladimír Slaninka

VYDALA: Vysoká škola múzických umení, Ventúrska 3, Bratislava  
Filmová a televízna fakulta VŠMU, Svoradova 2, Bratislava

ROZSAH: 3,74 AH

ISBN 978-80-89439-14-0

© Vysoká škola múzických umení, 2011

Vydavateľ vyslovuje hlbokú vďaku Slovenskému filmovému ústavu za bezplatné poskytnutie práva na použitie vybraných fotografií.

Učebný text je určený poslucháčom Filmovej a televíznej fakulty VŠMU, predovšetkým z Katedry umeleckej kritiky a audiovizuálnych štúdií

---

# METÓDY A MOŽNOSTI ANALÝZY FILMOVÉHO OBRAZU

Martin Ciel



2011

---

# Obsah

Úvod	
Pohyblivý obraz ako základ možných analytických/ interpretačných rámcov	5
Prvá časť	6
1 Filmový obraz a znak	6
2 Konvencie v pohyblivom obraze	8
3 Proklamácie o pohyblivom obraze	10
4 Pohyblivý obraz a divák – obraz diváka	12
5 Všeobecné princípy skladania filmových obrazov	14
6 Možnosti interpretácie pohyblivého obrazu	19
7 Súčasné nástroje a metódy analýzy obrazu filmového diela	25
Druhá časť	28
8.1 Muž, ktorý sa nevrátil	28
8.2 Medená veža	32
8.3 Úsmev diabla	35
Záver	39
Základná literatúra	42

# Úvod

## Pohyblivý obraz ako základ možných analytických/interpretačných rámcov

Filmovú reč tvoria rozličné kombinácie pohyblivých obrazov. A tieto obrazy zobrazujú formy, štruktúry, resp. formové príznaky reality. Obrazy sú totiž spôsobom, akým štrukturuje svet okolo nás, nie sú obrazom tohto sveta. Sú samostatnou inštitúciou, pretože úplné poznanie je nemožné. Naše nedokonalé zmysly klamú. A sú to práve tieto zmysly, ktoré sú jediným sprostredkovateľom medzi realitou, ktorá nás obklopuje, a našou myslou. A ani umelé pomôcky ako mikroskop či baterka nám nepomôžu – a ani kamera. Niektoré z technických pomôcok však môžu vytvoriť aspoň záznam obrazov tak, ako ich vnímame. Napätie medzi realitou a akýmsi obrazovým *gestaltom*, za ktorý realitu vydávame (a či pokladáme), je veľké. Vzťah filmového obrazu k realite je kardinálnou témou filmovej teórie. Už pri tomto vzťahu ide o zložitú interpretáciu. No nemusí sa takou zdať. Pretože zobrazené obrazy považujeme za normu, uvedomujeme si síce ich obmedzenia, ale zároveň ich aj akceptujeme – ako akceptujeme napríklad obdĺžnikový rám filmového plátna.

Zároveň existuje idea reprezentácie prítomná v každom označujúcom, viac („režiséri veriaci v obraz“) či menej („režiséri veriaci v realitu“) akcentovaná rôznymi tendenciami prístupu k zobrazeniu. A keď teda na plátno vstupuje postava (obraz postavy), vieme, že niečo reprezentuje a vzbudzuje pozornosť, pretože ju vystavuje rám obrazu...

Alebo farba. Farebný filmový obraz naplňa tendenciu kinematografie zachytiť skutočnosť v čo najvyššej miere jej komplexnosti, poskytuje teda oveľa väčšie množstvo farebných informácií ako čiernobiely obraz. Preto sa pri čiernobielym filme (ktorého obrazy sa už stali príznakovými prvkami) divák viac sústreďuje na dej, postavy, formu. Na vytvorené významy. A pretože znak nás núti vidieť zobrazený objekt cez jeho význam a zároveň význam znaku je určený spôsobom zobrazenia, napätie vzniká aj pri interpretácii pohyblivých obrazov. Teda vlastne pri interpretácii interpretácie. To je dobre. Viac pohľadov zvyčajne umožňuje aj viac vidieť. V nasledujúcom texte sa pozrieme na rôzne možnosti chápania obrazu vo filme. V prvej časti pôjde o prehľad možností filmových teórií a ich vývoj v dejinách, druhá časť obsahuje prípadovú štúdiu – rozbor troch filmov a záver sa zaoberá ich súčasnou dynamikou.

# Prvá časť

## 1 Filmový obraz a znak

Rôzne filmovoteoretické koncepcie či smery vymedzujú filmový obraz a znak rôzne. O prvkoch systému filmu môžeme uvažovať v dvoch rovinách – materiálnej a abstraktnej. Materiálnymi (alebo konkrétnymi) prvkami sú obrazy pozostávajúce z filmových znakov analogických predkamerovej realite. „Filmové obrazy sa pokladajú za maximálne podobné obrazom samého života, ktoré obsiahneme jedným pohľadom. (...) Ak medze obrazu nevyznačujú strihy alebo spustenie a zastavenie kamery alebo figúry plniace interpunkčné funkcie – na akej báze môžeme rozhodovať, kde začína a kde končí, kade prebiehajú jeho hranice? Jedným z predpokladaných riešení tejto dilemy bolo vyhlásenie, že obraz je najmenšia samostatná významová jednotka, ktorá sa dá vyčleniť len rozumovou operáciou príjemcu.“ (A. Helmanová, *Obraz*. In: *Kino-Ikon* 1/2001) Na materiálne obrazy reprezentujúce časti reality nadväzujú mentálne obrazy recipienta a jeho asociácie. Obraz má podobne ako filmový znak dvojitú charakteristiku. Je zároveň reprodukciou aj transformáciou, je ako odtlačok prsta... V druhej abstraktnej rovine ide o symboly, metafory, metonymie (o štylistické figúry) vyplývajúce z obrazu a/alebo z ich spojení a, samozrejme, z kontextu systému. Ten môžeme charakterizovať najjednoduchšie ako súbor pohyblivých obrazov. Tie sa skladajú zo záberov. V každom prípade sa však filmový obraz skladá zo znakov. Vo všeobecnosti sa dá znak považovať za materiálne vyjadrenie náhrady predmetov, javov, situácií v procese výmeny informácií. Jeho základným princípom je schopnosť realizovať funkciu nahrádzania, ako povedzme bankovka v istom sociálnom priestore nahrádza určitú hodnotu. Znaky umožňujú komunikáciu – ikonické znaky fungujú na základe podobnosti s označovaným ako napríklad figurálne obrazy, fotografie a konvenčné znaky fungujú na základe dohody ako napríklad spomenutá bankovka, farby semaforu na križovatke alebo, povedzme, jazyk. Pri filmovom obraze tieto všeobecné tvrdenia iste istotne platia, aj keď situácia je trochu zložitejšia. Filmový obraz chápaný ako súbor znakov je zároveň reprodukciou aj transformáciou. Reprodukuje nejaký predmet z reality pomocou fotofonografického záznamu a zároveň ho transformuje minimálne už len tým, že plátno je dvojrozmerné, ohraničené štyrmi stranami. A to nehovoriac o farebnej škále a štylizácii, postavení kamery a podobne. Ale prioritne ide v znakovom systéme filmu o obraz, čiže z hľadiska znakov o znaky ikonické, teda tie, ktoré fungujú na základe podobnosti s označovaným. Lenže sú výrazne skonvencionalizované technickými „obmedzeniami“ filmu. Pri filmovom znaku a obraze je jednoducho všetko dvojmo. Takže v súvislosti s filmovým obrazom nie je možné hovoriť o „čistých“ ikonických alebo „čistých“ konvenčných znakoch.

### 1.1 Denotácia, konotácia

Operatívnejšie bude v súvislosti s filmovým obrazom uvažovať o jeho denotatívnej a konotatívnej vrstve. Denotácia je vzťah použitého znaku na označenie konkrétneho objektu, ktorý zobrazuje, t. j. o ktorom komunikuje – napríklad krúžok zo žltého kovu na prste hlavného hrdinu. Konotácia je nepriame označenie niečoho iného s daným objektom súvisiacim, sprostredkované vyjadrenie, označenie a určenie významu (obsahu) objektu – v tomto prípade snubný prsteň konotuje stav hlavného hrdinu, t. j. „je ženatý“. Denotácia preto teoreticky vždy predchádza konotáciou. Teoreticky filmový znak (ako súčasť filmového obrazu) sám osebe nesie len význam označovaného. Je vnímaný ako obraz objektu alebo skôr ako objekt sám (nepovieme, že obraz kovboja strelil do obrazu šerifa a vysadol na obraz koňa). Ale keďže pri filme ide o znakový systém obrazov, denotácia tu sama osebe (bez konotácie) nemá takmer nijaký zmysel. Obe vrstvy sú neoddeliteľné. Znaky sú navyše v kontexte, nadväzujú na seba a udeľujú si ďalšie významy – a zároveň rozvíjajú svoje konotácie. Vznikajú trópy, ak teda chápeme trópus ako obrat frázy alebo zmenu významu, t. j. logickú premenu, ktorá prvky znaku (označujúce a označované) uvádza do nového vzájomného vzťahu. Trópus tak funguje ako spojovací článok medzi denotáciou a konotáciou. Ako uvádza povedzme Ch. Metz vo svojej práci *Imaginárny signifikant* (Praha 1991) na príklade z filmu Fritza Langa *Vrah medzi nami*, môžu tak vzniknúť pomerne zložité symbolické/metaforické významy: po zavraždení dievčatka nasleduje obraz balónika obete, ktorý uviazol v elektrických drôtoch. Hračka evokuje mŕtve dieťa a aj smrť, môže symbolizovať jeho éterickú dušu a z predchádzajúcich záberov vieme, že mu i patrila, čiže ho

nahrádza a zastupuje... Najzákladnejšou symbolickou figúrou konotácie je však pars pro toto (časť nahrádzajúca celok). Napríklad obraz: kvitnúca čerešňa – jar, alebo obraz: zapadajúce slnko – večer... Pretože každý filmový obraz má už zo svojej podstaty symbolické schopnosti, evokuje nielen priamo označované na základe podobnosti, ale aj jeho nezobrazený kontext. A to aj bez kontextu predchádzajúcich a nasledujúcich filmových znakov. Už podľa R. Jakobsona (*Úpadok filmu*. In: *Listy pro umění a kritiku* č. 1, 1933) je špecifickým materiálom filmu optická a akustická vec premenená na znak a premeny vecí na znaky metódou filmu sú synekdochické operácie podľa zásady pars pro toto. Podstatou filmu je vzhľadom na uvedené fragmentarizácia – autor filmu používa fragmenty predmetov (z reality) a prevádza ich na obrazy rôznej veľkosti.

## 1.2 Význam pohyblivého obrazu

Filmový obraz má obrovské schopnosti nielen na syntagmatickej úrovni. Na rozdiel od konvenčných znakov, akými sú napríklad slová, sa neskladá automaticky a ľahko do reťazcov. O to je zaujímavejšie s ním pracovať a analyzovať ho. Obklopuje ho často široké sémantické pole, rôzne interpretovateľné, interpretovateľné inak v rôznych kultúrach a dobách, inak u divákov s inou skúsenosťou. Pri každom ďalšom premietnutí tak môže byť ten istý film stále novým a novým. Ako film vytvára významy (resp. druhý význam, umelecký význam alebo zmysel znaku, pretože napríklad vecný význam fľaše je vždy len fľaša, či už je fotografovaná alebo animovaná...), a ako a prečo nás tieto významy dokážu upútať, to sú podľa Dudleyho Andrewa (*Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, 1984) základné otázky filmovej vedy.

### 1.2.1

Filmový obraz je teda materiálny jav, ktorý objektivizuje pomocou filmovej schopnosti možnosť reprodukovať subjektívnu myšlienku autora znakov v obraze. V komunikačnom reťazci potom záleží na tom, ako a či vôbec divák pochopí význam. V podstate čím väčšia je pomyslená vzdialenosť označujúceho od označovaného, čím väčšia je štylizácia a transformácia, tým je zložitejšie adekvátne obraz interpretovať. Na rozdiel od abstraktného umenia film (s výnimkou určitej oblasti experimentálnej tvorby) musí pracovať s realitou. Dôležité je, ako ju dokáže zakódovať. Ozvláštniť. Poskytnúť na ňu nový, resp. iný pohľad. A hlavne usporiadať znaky tvoriace obrazy do kontextov.

## 1.3 Jazyk

Zaujímavé sú v tejto súvislosti koncepcie Jeana Mitryho a Rolanda Barthesa, ktorý rozlišuje lingvistické (symbol) a psychologické (analogón) chápanie znakov, z ktorých sa filmové obrazy skladajú. Barthes nehovorí o znaku, pretože koncept konvenčného znaku považuje vzhľadom na obrazovú podstatu filmu za nedostatočný. Nahrádza ho pojmom psychologického analogónu (v zmysle: obraz analogický realite) chápaného ako veľmi, preveľmi špecifický znak. Súvisí to s Mitryho známym výrokom o tom, že film nemá jazyk: „Film nie je lingvistický systém znakov a symbolov, ako estetickú formu výrazu používa obrazy, ktoré samy osebe sú prostriedkom expresie. V súlade s typom rozprávania sa organizujú do systému znakov a symbolov, teda jazyk tvoria. Ale je to jazyk druhého stupňa, umelecký jazyk, lebo existuje výlučne v systéme vnútornej organizácie, ktorou je dielo. Neexistuje pred dielom ani mimo neho.“ (J. Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma I-II*, Paríž 1965, cit. podľa P. Mihálik: *Kapitoly z filmovej teórie*, Bratislava 1983) O jazyku pohyblivého obrazu by sa teda dalo hovoriť maximálne na úrovni jedného konkrétneho filmového diela, aj tak iba ako o špecifickom jazyku druhého stupňa. V súvislosti s kinematografiou všeobecne, chápanou ako systém filmových znakov – analogónov, je teda možné hovoriť ako-tak o reči. Nie však o jazyku. Predpokladom jazyka je totiž existencia nejakého slovníka a gramatiky. Kinematografia nepoužíva ani jedno, ani druhé. Ako slovník používa neohraničenú realitu a miesto gramatiky skôr poetiku. A vyjadruje sa obrazmi. Keby totiž dodržiavala nejaké lexikálne obmedzenia a gramatické predpisy, nemohlo by vzniknúť veľa filmov – a aj tých niekoľko by sa podobalo jeden na druhý. Na rozdiel od slova mačka, po prečítaní ktorého si môžeme predstaviť viac-menej ľubovoľný význam a akúkoľvek mačku, filmový znak – analogón mačky je jednoducho nejaká konkrétna mačka. Toto zdanlivé obmedzenie dáva filmu paradoxne široké tvorivé možnosti.

## 2 Konvencie v pohyblivom obraze

V súvislosti s filmovým obrazom hrajú zásadnú úlohu konvencie. Zásadnú preto, lebo umožňujú dielo pochopiť, umožňujú chápanie výrazovej a významovej vrstvy filmu. Konvencie a spôsob ich používania zároveň budujú štýl jednotlivých tvorcov a ich poznanie umožňuje filmovému divákovi orientáciu medzi jednotlivými žánrovými či inými smermi. V neposledom rade sledovanie a analýza konvencií vo filme je možno najzábavnejšou oblasťou teórie.

Podľa často spomínaného Johna Careyho sa filmové konvencie prejavujú ako účinné nástroje, ktoré reštruktúrujú a transformujú prvky reálneho sveta a menia ich na prvky sveta filmu. Teda na filmové obrazy. Ide teda o zavedené schémy, ktoré realizátori filmov používajú na oznámenie významov filmovému divákovi. Sú to relatívne ustálené vzorce a postupy, nesúce dohodu stanovený význam. Tá dohoda nemusí byť vždy vedomá, všeplatná a ustálená ako, povedzme, dohodnutý počet políčok za sekundu pri premietaní, formát plátna alebo perforácia filmového pásu. A sú to zároveň štruktúrne prvky, teda v takej či onakej forme sú prítomné v každom filme. Tak ako sú konvencie v takej či onakej forme stále prítomné v našom živote. Či chceme alebo nie.

### 2.1 Druhy a typy konvencie I

Konvencie vo filme môžeme pracovne rozdeliť do troch oblastí, všeobecne sa teda dá hovoriť o troch typoch. V prvej oblasti sa nachádzajú konvencie vzťahujúce sa k výrazovej vrstve filmu. Ide teda o výslovne filmové konvencie týkajúce sa v prvom rade techniky formálnych vyjadrovacích prostriedkov. Obdĺžnikový obraz, prelínačka, zatmievačka, spomalený či zrýchlený film a podobne môžu vytvárať dojem plynutia času, určovať tempo a rytmus. Často sú príznačné pre isté historické obdobie kinematografie a dajú sa tak v neskorších obdobiach využívať na evokáciu minulých čias. Zväčša tak robí retrofilm – použitím dávno prekonanej filmovej konvencie ako napríklad prelínačka či medzititulky dokáže evokovať pocit formálneho „filmu pre pamätníkov“ a divák vníma automaticky čas deja takéhoto filmu ako historický čas. Ako príklad stačí asi spomenúť Podraz (The Sting, USA 1974) alebo film Aki Kaurismäkiho Juha (Fínsko, 1999). Filmové konvencie prvého typu sú pre filmový obraz základom. Patrí sem aj dvojrozmernosť plátna, používanie detailu, montáže a mnohých ďalších „dohodnutostí“, na ktoré si divák zvykal a postupne ich prijal tak, že sa už nad nimi vôbec nepozastavuje, ako to bolo v začiatkoch kinematografie. Akceptoval ich a stali sa súčasťou bežného mentálneho vybavenia, súčasťou osobnej encyklopédie, ktorú si všetci nosíme vo vlastnej hlave.

### 2.2 Konvencie II

Ďalšiu oblasť konvencií vo filme tvoria tie, ktoré sa vzťahujú k jeho významovej vrstve. Patria do sveta filmovej ilúzie. Sú to teda stylistické figúry, ktoré časom skonvenčneli a ich obrazová znaková schéma okrem svojho základného významu automaticky upozorňuje na ďalší význam. Môže ísť napríklad o obľúbené a notoricky známe rýchlo padajúce lístky z trhacieho kalendára evokujúce význam plynutia času, ale aj horiaci oheň v kozube v súvislosti s obrazom milencov vyjadrujúci vášň, vyjadrenie rozbúrenej duše obrazom muža na brehu rozbúreného mora a podobne. Takýchto konvenčných symbolov je nekonečný počet, postupne sa tvoria a upadajú do zabudnutia alebo sa inovujú, prípadne varujú v iných súvislostiach, a poučení diváci sa zabávajú. Alebo ostávajú naďalej platné ako, povedzme, protipohľad na rýchlo blížiacu sa zem z kokpitu evokujúci pád lietadla.

Takémuto typu konvencií podlieha aj obsadzovanie hercov v hranej kinematografii. A podlieha mu veľmi. Moderátor v televízii by nemal stelesňovať nejaký konkrétny typ. Musí vzbudzovať dojem aj lekára, aj ekonóma, aj psychológa a mnohých ďalších profesií. Len tak je dôveryhodný pre televízneho diváka, ktorému sprostredkúva informácie zo všetkých možných oblastí. Na rozdiel od televízneho moderátora podlieha obsadzovanie, maskovanie a vôbec celková štylizácia filmového herca práve konvencii typu, ktorý má zobraziť. Často ide o extrém. Môže sa stať, že prvky reality sa reštruktúrujú a transformujú a prevedú na prvky sveta filmu natoľko, že sú „dôveryhodnejšie“ ako realita. Filmová predstava typu je v diváckom povedomí veľmi silná. Kinematografia vytvorila napríklad typy príslušníkov špeciálnych armádnych jednotiek úplne vzdialené realite. Ich fixácia je však natoľko silná, že realita začína kinematografiu napodobovať. V medzivojnovom období v hranom filme natoľko skonvenčnel typ predavačky, až sa zafixoval ako súčasť diváckej encyklopédie a diváci



mali problém prijať reálne zobrazené reálne predavačky v neorealistických filmoch. Hoci práve tieto predavačky stretávali denne v obchodoch. A, samozrejme, nejde len o predavačky. S uvedeným súvisí aj zábavná schopnosť kinematografie obsadzovať typy vyslovene v protiklade ku konvencii. Deje sa tak zväčša v komédiách a v prekrásnej oblasti tzv. nezávislého filmu. Aj pochopenie a vychutnanie významu obsadenia narúšajúceho konvenciu však vyžaduje u diváka znalosť konvencie.

### 2.3 Konvencie III

Treťou a poslednou oblasťou konvencií vo filme sú tie, ktoré sú mimofilmové. Majú vzhľadom na kinematografiu vonkajší pôvod. Vonkajšími môžeme nazvať všetky, ktoré prichádzajú do filmu priamo z reality, napríklad semafor na križovatke, gestá, móda daného obdobia či oblečenie príznačné pre určité skupiny ako uniforma, motorkárska kožená bunda a podobne. Vonkajšie konvencie sa môžu v niektorých svojich prejavoch líšiť v závislosti od sociálnej reality makroskupiny, v ktorej film vznikol. Európske podávanie rúk pri stretnutí versus úklon príznačný pre Áziu alebo konvenčný symbol kríža v kresťanských krajinách a polmesiac v islamských krajinách. Tento fakt môže spôsobovať zmätok u divákov nepoznajúcich kultúrny a sociálny kontext. Na druhej strane práve takýchto divákov môžu pre nich vzdialenejšie „národné“ kinematografie nesmierne obohatiť a rozšíriť im obzor. A to je vždy pozitívne.

Do tejto tretej oblasti (mimofilmových) konvencií patria okrem vonkajších aj vonkajšie – prevzaté konvencie. Ide v podstate o podskupinu, o konvencie prevzaté z iných umeleckých druhov, z výtvarného umenia alebo z divadla – pozri filmy využívajúce konkrétnu kompozíciu nejakého obrazu z oblasti výtvarného umenia ako *Matka a syn* (Mať i syn, Rusko 1997) režiséra Alexandra Sokurova alebo filmové zobrazenie opony oddeľujúce jednotlivé scény v období nemého filmu a podobne. V súčasnosti sa tento typ konvencií využíva minimálne, väčšinou vtedy, keď tvorca vedome priznáva štylizáciu svojho diela.

### 2.4 Konvencie ako základ

Mojou snahou bolo v súvislosti s konvenciami vo filmovom obraze naznačiť, že nie sú ničím negatívnym. Našou prirodzenou tendenciou je proti konvenciám protestovať, snažiť sa ich neuznávať či porušovať ich. Čo je nepochybne správne, pokiaľ to nejde do takých extrémov ako úmyselné chodenie cez priechod na červenú bez kúska oblečenia na sebe. Filmový obraz je však na konvenciách založený a môže ich využívať veľmi kreatívne. Najzaujímavejší sú práve tvorcovia, ktorí konvencie porušujú tak, ako sa to deje povedzme v experimentálnom alebo tzv. nezávislom filme. Kreatívnym porušovaním konvencií sú zaujímaví aj pre kinematografiu chápanú ako celok, ktorej ukazujú nové možnosti a cesty. Niekedy sú to slepé uličky. Často však nie. Vtedy, keď sa porušenie konvencie ujme, stáva sa z neho nová konvencia a podnetná súčasť systému. A to by mohla byť i jedna z definícií umenia – narúšanie starých, zbanalizovaných konvencií a vytváranie nových ciest.

### 3 Proklamácie o pohyblivom obraze

V dejinách kinematografie bolo mnoho umeleckých programov, proklamácií a manifestov. Všetky sa viac-menej týkali (a týkajú) obrazu, resp. toho, ktorý z dvoch spôsobov zobrazenia skutočnosti by mal film používať. Samozrejme, problémom je aj samotné vymedzenie pojmu skutočnosť, teda skôr toho, čo za skutočnosť považujeme. Pretože zatiaľ čo časť toho, čo vnímame, prichádza cez naše zmysly z predmetu pred nami, ďalšia časť (a môže ísť o väčšiu časť) vždy prichádza z našej vlastnej mysle.

Na jednej strane sú teórie o tom, že v kinematografii chápanej ako umelecký druh platí to, čo filmový obraz zo skutočnosti odhaľuje, a v žiadnom prípade nie to, čo sa pridáva. A autenticita je najvyššou hodnotou filmového obrazu (A. Bazin). Na druhej strane sú teórie vyzdvihujúce tzv. diferenciačné faktory a podľa nich sa kinematografia stáva umením vtedy, keď sa od skutočnosti odlišuje (R. Arnheim). Inak je len záznamom. Nedokáže sa dostať k podstate skutočnosti.

Situácia v teórii je však oveľa zložitejšia. Koniec koncov každé filmové zobrazenie sa odlišuje od skutočnosti už len tým, že je ploché, dvojrozmerné, ohraničené štyrmi stranami. V praxi v podstate ide „len“ o základný rozpor medzi realistickým a štylizovaným prístupom. Prejavuje sa rôznymi vyhláseniami, programami, manifestami a konkrétnymi dielami či súbormi diel, rôznymi avantgardami, novými vlnami, umeleckými školami, štýlmi a prúdmi. Podobne ako v iných, starších umeleckých druhoch.

#### 3.1 Prvé manifesty

Prvým manifestom týkajúcim sa filmu bol Manifest siedmich umení a Zrodenie šiesteho umenia R. Canuda z roku 1911, ďalej kolektívny Manifest futuristickej kinematografie, text L. Moussinaca Zrodenie filmu a séria proklamácií o tom, že film je umením. Keď sa v dvadsiatych rokoch tento problém (t. j. či je film samostatným umením) ako-tak vyriešil, nastúpil rad skvelých a zábavných manifestov sovietskej avantgardy a hnutia kino-oko, filmového impresionizmu a nemeckého expresionizmu, prvej francúzskej avantgardy, free cinema, manifesty neorealizmu a vyhlásenia novej vlny, cinéma verité a cinéma direct až po nedávny a zatiaľ posledný manifest Dogma 95, ktorý prišiel v čase, keď sme si už mysleli, že vo filme doba manifestov beznádejne skončila. Vďaka Bohu sme sa mýlili.

Už uvedený programový rozpor štylizácia – realizmus je v oblasti filmovej tvorby starý ako tvorba sama. Realizoval sa v dvoch tendenciách, nazývaných na jednej strane tendenciou štylizácie, formotvornou alebo mélièsovskou tendenciou. Na druhej strane sa hovorí o realistickej alebo lumièrovskej tendencii. Mimochodom: to neznamená, že na jednej strane by bol dokumentárny a na druhej hraný film. Obe línie vedú naprieč celou oblasťou tvorby. Pretože vždy ide o filmový obraz skutočnosti, nie o skutočnosť samotnú.

Na prelome 19. a 20. storočia otcovia – zakladatelia bratia Lumièrovci a Georges Méliès rozdali karty. Lumièrovci zobrazeniami Príchodu vlaku a Odchodom robotníkov z továrne, Georges Méliès fantastickou Cestou na Mesiac. Niekde v strede medzi týmito krajnosťami by sa mohlo nachádzať to, čo pracovne nazveme skutočnosťou a okolo tohto stredu zatiaľ v storočnom časovom horizonte kinematografia osciluje, prikláňajúc sa proklamatívne raz na jednu a raz na druhú stranu. Expresionizmus sa štylizovanými kulisami a ateliérom, herectvom a dôrazom na výtvarno snažil vyjadriť vnútorné stavy, zobraziť skutočnosť ako objektivizovaný výraz pocitov a nálad. Neorealizmus hľadal podstatu filmu mimo ateliérov a mimo fikcie, mimo štylizácie, mimo akejkoľvek obrazotvornosti. Stotožnenie diváka s fikciou jeho predstaviteľa chápali jednoznačne negatívne: ako únik od skutočnosti. Film sa mal stať kronikou, nie fabulovať témy. Francúzska nová vlna bola komplikovanejšia a menej jednoznačná – často používala odcudzovacie efekty a dokumentárne postupy na štylizovanom pozadí.

### 3.2 Ďalšie manifesty

Niektorí francúzski teoretici a kritici - napríklad Martin Marcel - už v súvislosti s novou vlnou hovoria o postmoderne, ktorá sa naplno prejavila v kinematografii v osemdesiatych rokoch. A tá sa vyznačovala ironizáciou, estetizáciou, kolážovým princípom využívajúcim citácie a „pamäť žánru“ a programovou rezignáciou na vyslovovanie sa k problémom skutočnosti. Na to reagovala dánska Dogma 95 s veľmi prísnymi pravidlami. Tie sa väčšinou nedodržiavajú dôsledne (certifikát Dogma nemá veľa filmov), ale dramaticky výrazne ovplyvnili kinematografiu druhej polovice deväťdesiatych rokov v dôraze na dokumentárnosť, autenticitu a realistickosť výrazovej i významovej roviny filmu. V posledných rokoch je vplyv Dogmy 95 veľmi silný v Argentíne. Na Dogme sa náramne zabávajú britskí režiséri, pretože oni podobné postupy bežne používali už v období začiatku deväťdesiatych rokov v hnutí nazývanom britská filmová renesancia. Nevydali však nijaký manifest, takže sláva patrí Dánom. (Reakciou na Dogmu je Antidogma. Podľa jej pravidiel musí okrem iného v každom filme vystupovať postava so zle nalepenými fúzami a hovoriť so silným nemeckým prízvukom. Antidogma však ostane iba marginálnou slepou uličkou – zatiaľ bol podľa jej programu nakrútený len jeden film, Belgium Strikes Back.)

Historicky známe umelecké programy a manifesty v kinematografii sú vždy reakciou. A zaujímavé a inšpiratívne boli aj reakcie na tieto reakcie. Napríklad nové nemecké kino bolo reakciou na „kinematografiu otcov“, neorealizmus bol reakciou na hnutie estetiky „bielych telefónov“, čo boli štylizované talianske melodrámy z tzv. vyšších kruhov. Sovietska avantgarda bola reakciou na „divadelné“ filmy a divadelné herectvo vo filme a tak podobne. Chcem tým naznačiť, že uvádzané hnutia a ich proklamácie sú veľmi dôležité pre vývoj kinematografie – sú strážcom, políciou, ktorá upozorní vždy vtedy, keď sa ručička zobrazovania v kinematografii príliš nachýli na jednu (či druhú) stranu a môže nastať kríza. Kríza je podľa L. Bornheima taká situácia, v ktorej sa doteraz tolerovateľný súbor okolností pripojením ďalšieho faktoru stane netolerovateľným. A kinematografia by sa stala netolerovateľná a po čase nepozerateľná, keby bola iba (!) realistická alebo len (!) štylizovaná. Stala by sa jednostrannou ako zápal okostice.

## 4 Pohyblivý obraz a divák – obraz diváka

Film je zo všetkých umeleckých druhov najviac závislý od inštitúcií. Existuje tu totiž obrovská koncentrácia výrobných a finančných zdrojov a prostriedkov. Film je v dôsledku svojej náročnej technickej podmienenosti najdrahší. To je príčina, prečo je tu vo všeobecnosti miera zreteľov uplatňovaných k divákovým potrebám a požiadavkám omnoho vyššia. Vyjadrenie záujmov, potrieb a psychológie masy divákov, v tomto prípade cieľovej skupiny, je podmienkou komerčného úspechu a v neposlednom rade aj jeho kultúrneho či ideologického pôsobenia. Diváci neovplyvňujú filmové dielo priamo, tak ako sa to deje, povedzme, v divadle pri predstavení. Konkrétny film na rozdiel od divadelného predstavenia je raz a navždy fixovaným tvarom. Filmoví diváci akceptáciou či neakceptovaním filmového diela však vytvárajú a ovplyvňujú budúcnosť kinematografie, rôznych pokračovaní a sérií, jednotlivých žánrov. Ak akceptujú model a určitú dramatickú štruktúru, kinematografická inštitúcia má tendenciu používať ju až do úplného vyčerpania.

Takže existuje silná nepriama, ale neexistuje priama väzba medzi divákom a filmovým dielom pri jeho prezentácii. Na druhej strane však existuje väzba medzi divákmi chápanými ako čiastočky publika sediaceho v kine. Táto vnútorná väzba môže výrazne ovplyvniť proces vnímania, buď samotným zložením publika – napríklad pri komédii sedí vedľa vás človek so záchvatmi nákazlivého smiechu – alebo inými faktormi a okolnosťami – verbálny úvod k filmu, premiéra, festivalová projekcia... To všetko dokáže ovplyvniť aj zdanlivo neovplyvniteľného jednotlivca. Koniec koncov do kina chodíme aj pre toto, pre kolektívny zážitok vnímania, pre potrebu spoločne sa báť alebo smiať.

### 4.1 Mentálne obrazy

Pre filmového diváka sú základom svetelné škvrny, z ktorých rekonštruje obrazy podobné realite. Na rozdiel od obrazu visiaceho v galérii, ktorý môže divák obchádzať a vracáť sa k nemu, filmové obrazy sú v pohybe. Okamžite miznú a žiadajú si od svojho diváka zvýšenú mieru aktivity, participácie, a tak vyvolávajú väčšie napätie. Z toho vyplývajú rôzne psychologické a sociologické dôsledky. Filmový divák je viac vystavený priamemu emocionálnemu pôsobeniu. A evidentne sa mu to páči.

Vieme, že mentálny obraz predstavuje skutočnosť, ktorú síce vidíme, ale o ktorej vieme, že nie je prítomná. Na rozdiel od mentálneho obrazu filmový materiálny obraz, ktorý mentálny vyvoláva, existuje objektívne. Ale je tiež obrazom neprítomnej reality. Je obrazom nejakej reality, ktorá sa v kine nenachádza, reality, ktorá sa kedysi nachádzala niekde inde. Záznam tejto reality sa môže kedykoľvek premietiť, je zachytený na filmový pás a premietanie je teda aktualizáciou poskladanou zo záberov. Každý záber vo filme je novým emocionálnym prekvapením a keďže sa zábery neustále menia, film je v postate pre diváka kontinuálnou emocionálnou provokáciou. Pôsobí veľmi intenzívne. Z toho plynie často spomínaný dvojplánový zážitok pri vnímaní filmu, emocionálna identifikácia zároveň s racionálnym odstupom. Jean Mitry, zástanca teórie, že filmový obraz je analogónom skutočnosti a stáva sa v psychologickom zmysle znakom až následne pri vnímaní divákom, hovorí v tejto súvislosti o transfigurácii. Filmový obraz podáva divákovi obraz skutočnosti, ktorý sa síce skutočnosti podobá, ale je odlišný. Ide totiž o mentálnu transpozíciu – skutočnosť si zachováva vonkajšiu formálnu podobu, ale je transfigurovaná. (Pozri J. Mitry: *Cinematographe* 1983-4). Transfigurácia je operatívny a používaný termín, hoci sa zvyčajne v tejto súvislosti nevelmi správne používa termín transformácia. Ale transformácia je spolu s reprodukciou len jednou časťou procesu záznamu, jednou z charakteristík filmového obrazu. Transfigurácia označuje proces od materiálneho k mentálnemu obrazu, proces, ktorý nevylučuje diváka a jeho vnímanie. Je to podobné ako pri sne. Filmovým divákom nahrádzajú filmové obrazy (vyvolávajúce mentálne) skutočnosť podobne, ako ju nahrádzajú mentálne obrazy v našich snoch. Ak teda chceme získať mentálne obrazy, môžeme si kúpiť lístok a ísť do kina alebo zaspáť. Pri sne je však neprijemné, že si ho nemôžeme vybrať a mentálne obrazy ním vyvolané sú často veľmi nečakané a nekontrolovateľné. A zväčša aj interpretačne zložitejšie, dodal by zrejme psychoanalytik.

## 4.2 Hra s pohyblivými obrazmi

Je dôležité spomenúť, že tak ako kinematografia, aj filmový divák sa vyvíja. Film si od svojho vzniku vytváral svojho diváka, učil ho vnímať a provokoval rôznymi vynálezmi, ako je napríklad strih, zmena plánu a podobne. Dnes už nie je pravdepodobné, že by diváci z prvých radov utekali preľaknutí z kina pred vlakom rútiacim sa na nich z plátna. Súvisí to s poznaním konvencií a stereotypov. Súvisí to s obrovskou encyklopédiou filmových významov a postupov, ktorú si nosíme v hlavách. A súvisí to s fenoménom hry. Nikto nepovažuje za idiota chlapca, ktorý sa hrá s malými plastovými indiánmi prestierajúc, že útočia na skriňu. Tak isto nikto nepovažuje za idiota režiséra vytvárajúceho ilúziu nejakého hraného filmu a ani filmových divákov, ktorí na ten film prídu do kina a spolu s jeho postavami „prežívajú“ príbeh. Je to hra, ktorá má svoje pravidlá determinované našimi psychickými danosťami, a tie pravidlá fungujú.

### 4.2.1 Kompozícia

Kompozícia filmového obrazu je dynamická – nemá teda osi, ale vektory, premenné hodnoty s veľmi relatívnou stálosťou. Neriadi sa ani tak geometrickou osovosťou ako skôr dynamickou gravitáciou. Tvarové, svetelné, farebné ťažiská v zábere sú určované silami tohto záberového gravitačného poľa. Ako píše J. Zvěřina v *Znakovosti obrazovej zložky filmu* (Praha 1968), tieto sily však nie sú prírodné (ktoré odhalil Newton), ale vždy novovytvorené. „Ich pánom je umelec a ten nimi vládne podľa svojich zámerov.“

Filmový priestor obrazu je teda kompozične premenný a zároveň ohraničený a včlenený do rámca, ale vďaka pohybu v čase sa usiluje hranice rámca prelomiť a dostať sa za ne (hlavne pomocou používania detailu – divák už vie, že detail ruky nie je obraz odseknutej ruky, ale je to časť obrazu tela postavy). Je však súčasne izomorfný s neohraničeným priestorom sveta. Tento ustavičný konflikt tvorí jednu zo základných súčastí filmovej reality.

### 4.2.2 Proces exploitácie

Aj v tejto súvislosti je veľmi dôležitý exploatačný proces: filmové obrazy tvoriace fiktívnu, iluzívnu realitu sveta filmu sa tvoria v interakcii s divákom. Čo v tomto fiktívnom svete nie je explicitne stanovené zobrazením, to divák dopĺňa (exploatuje) z reálneho, „aktuálneho“ sveta, resp. zo sveta iných umeleckých diel. Takto sa stáva svet filmového príbehu mysliteľným. Proces sa riadi pravidlami a zákonitosťami, ktoré tak zodpovedajú realistickým (či žánrovým) motiváciám.

## 5 Všeobecné princípy skladania filmových obrazov

### 5.1 Montáž

Montáž (alebo strihová skladba) je jedným z najpodstatnejších výrazových prostriedkov filmu. Ak sme film akceptovali ako systém, tak jeho jednotlivé prvky musia byť spojené. Toto spojenie zabezpečuje práve montáž. Z hľadiska technickej i estetickej kontinuity diela je problematika spojitosti, a teda montáže, kardinálnou otázkou. Ide o spájanie záberov do vyšších významových celkov – obrazov atď. – až po úroveň celého diela. Montáž predstavuje organizujúci princíp záberov, usúvzťažňuje tieto zábery a udeľuje význam obrazu. V. Pudovkin už v druhej polovici štyridsiatych rokov 20. storočia definoval montáž ako odhalenie vnútorných súvislostí existujúcich v reálnej skutočnosti (*O montáži*. In: *Film je umění* (zborník), Praha 1963). Dáva tým do súvislosti montáž a akýkoľvek proces myslenia. Nachádza tesnú genetickú súvislosť v rade: reč – myslenie – montáž a oprávnene tvrdí, že montáž je novou, filmovým umením objavenou metódou, ktorá môže odhaľovať oveľa hlbšie štruktúry reality ako len povrchné zrkadlenie reality zaznamenané primitívnou, technicky protokolárnou metódou.

### 5.2 Druhy a typy montáže

Vo všeobecnosti sa filmoví teoretici a historici zhodujú na niekoľkých základných spôsoboch či druhoch montáže. Lineárna montáž (neviditeľný strih) spája zábery v prirodzenej logickej a časovej následnosti. Je takým výrazovým prostriedkom obrazového vyjadrenia, ktorý zabezpečuje objektívnu logiku deja. Pravdaže i pri takomto základnom spôsobe vzniká na miestach strihu šev (sutura) a mizne časť času a priestoru. Keď má hrdina vyjsť zo svojho domu, prejsť cez ulicu a kúpiť si cigarety, nie je nevyhnutné nakrútiť sekvenciu v celku. Zväčša sa použije záberová triáda: muž vychádza z domu – ide cez ulicu – kupuje si cigarety. Niekoľko metrov a sekúnd sa nám tu stráca...

Paralelná montáž rozvíja dva či viac obrazových motívov na základe logickej súvislosti, napríklad radenie vedľa seba (t. j. periodicky za seba) obrazov prenasledovateľov a prenasledovaných alebo deje priestorovo či časovo vzdialenejšie. Rapid (zrýchlená) montáž môže v týchto súvislostiach dej výrazne zdramatizovať a navodiť prudší spád nie zrýchlením deja, ale skracovaním jednotlivých záberov. Paralelná montáž sa používa zväčša v rámci lineárnej alebo naopak – nie je pravdepodobné, že by existovali samostatne. Zväčša sa vyskytujú v jednotlivých dielach spolu.

Asociatívna montáž spája zábery na voľných vnútorných či vonkajších súvislostiach obrazu a je náročnejšia na interpretáciu. Najväčšiu zásluhu na objave, resp. popularizácii tejto metódy organizovania a odhaľovania súvislostí mal D. W. Griffith a režiséri sovietskej avantgardy. V preslávenej Ejzenštejnovej teórii montáže ide okrem iného o spájanie dvoch zdanlivo nesúvisiacich záberov so samostatnými významami takým spôsobom, aby vznikol v mysli diváka nový, tretí význam. Tento postup sa dnes používa bežne, stačí si pozrieť niektorý z filmov Godfreya Reggia – *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988) alebo *Naqoyqatsi* (2002).

#### 5.2.1 Špeciálny typ

Špeciálnym typom montáže je montáž vnútrozáberová. Nevytvára ju režisér so strihačom, ale režisér s kameramanom už pri nakrúcaní. V rámci jedného dlhého záberu sa vytvárajú menšie, významovo ohraničené celky – obrazy pomocou pohybov kamery, osvetlenia, využitia farebnej škály... Majstrom vo využívaní tohto typu je v súčasnosti napríklad režisér Miklós Jancsó, najmä počas jeho tvorivého obdobia v deväťdesiatych rokoch. Alebo Peter Greenaway.

### 5.2.2 Proti montáži

V dejinách filmových teórií však sporadicky zaznievajú aj zásadné hlasy proti montáži. Jedným z nich bol hlas Rudolfa Arnheima, vychádzajúci z teórie Gestaltu. Podľa neho aj najelementárnejšie vizuálne procesy nevytvárajú len mechanické záznamy reality, ale už samy osebe tvorivým spôsobom usporadúvajú surový materiál podľa zásad mechanizmov vnímania. Nie sú napodobeninou, ale pretvorením charakteristických znakov. Keďže samostatný záber je už umeleckým produktom, montáž nie je základom ani filmovým špecifikom, ale nadbytočnosťou odľahujúcou pozornosť. Podľa Siegfrieda Kracauera (vychádzajúci z jeho *Teórie filmu* z roku 1952) by mala kinematografia zvládať svoju základnú schopnosť zachytávať „prúd života“ v jeho neinscenovanej, neprerušovanej a náhodnej neurčitosti a takto, sústredením pozornosti, analyzovať hlbinné a skryté zákonitosti reality. Skutočný film, ktorý sa stáva umením, je založený na minimálnom zásahu tvorivého subjektu, na absencii akejkoľvek montáže okrem „neviditeľného“ strihu. Podľa Andrého Bazina by mala úlohu montáže prebrať hĺbka ostroty a jej zmena v relatívne statickom zábere, t. j. vlastne vnútrozáberová montáž a obrazovo viacplánový dlhý záber. Vtedy sa film skutočne môže priblížiť k realite a niečo o nej vypovedať, vtedy je ho možné prípadne pokladať za umenie – hoci Bazin v súvislosti s kinematografiou o umení explicitne nehovorí.

Takže – teoreticky – máme na výber. No výber tu nie je podstatný. Každá z koncepcií má právo na svoju existenciu a je overiteľná praxou. Minimálne sa dá každá z týchto koncepcií považovať za inšpiratívnu. Povedzme Andrého Bazina si vybrala za svojho „duchovného otca“ francúzska nová vlna, hoci sa jej režiséri vôbec neriadili jeho teóriami do dôsledkov. Podstatným je, či sa nám to páči alebo nie, že montáž vždy bola a je okrem malých výnimok potvrdzujúcim pravidlom (myslím tým filmy nakrútené v jednom zábere) metódou organizácie filmových obrazov v čase, organizátorom malých, rôzne dlhých kúskov filmu zlepených za sebou.

### 5.2.3 Sovietska teória montáže

Dramatický a krvavý rok 1919 bol plný udalostí aj pre kinematografiu v Rusku. V roku 1919 sa uskutočnil VII. zjazd Komunistickej strany Ruska, ktorý vo svojom programe uviedol film medzi podporované prostriedky výchovy: medzi knižnice, univerzity a osvetové domy. Začiatkom tohto roku sa v sovietskom Rusku premieta Griffithova Intolerancia a Lenin sa o nej pochvalne vyjadri. V tom istom roku je v Moskve otvorená prvá vysoká filmová škola, dnes známa pod názvom VGIK. A vychádza zborník *Kinematograf*, kde sa opäť začína hovoriť o montáži. Vzniká Proletkult a o niekoľko rokov Lef, avantgardné skupiny zamerané na vývoj „nového“ umenia.

Situácia je teda pripravená. Nastupuje silná generácia novátorov, ktorá – i keď nejednotná – svojimi formálnymi postupmi a teóriami montáže ovplyvňuje kinematografiu dodnes. K tejto generácii či skôr skupine patrí a je jej najzaujímavejšou moskovská časť: Dziga Vertov, Lev Kulešov, Sergej Ejzenštejn a Vsevolod Pudovkin. Každý z týchto inovátorov má osobitnú koncepciu a vlastný štýl. Prví dvaja experimentálnejší, poslední dvaja umiernennejší. No ešte vždy ide o montáž. O montáž ako o základnú formotvornú a významotvornú kategóriu, ako o špecifikum a atribút filmu. Režiséri si v dvadsiatych rokoch svoje teoretické koncepcie overujú vlastnou praxou a vznikajú pozoruhodné filmy ako Podivuhodné dobrodružstvá Mr. Westa v zemi bolševikov (Neobyčajnoje priključenija mistera Westa v strane bolševikov) Kulešova v roku 1924, Ejzenštejnov Krížnik Potemkin (Bronenosec Poťomkin) v roku 1925, Pudovkinova Matka (Mať) v roku 1926, experimentálny Muž s kinoaparátom (Čelovek s kinoapparatom) Dzigu Vertova v roku 1929...

#### 5.2.4 Sovietska montáž II

Montáž je pre režisérov sovietskej avantgardy jazykom režiséra, záber by mal pôsobiť ako pojem, ako písmeno v slove. Film sa rodí až vo vedomí diváka, ktoré integruje jednotlivé zábery do významových celkov – a to práve zaručuje montáž. Film sa rodí montážou. Či už dialektickou, ktorá by mala odhaľovať protiklady a spájať ich do novej kvality, montážou atrakcionov, ktoré by mali diváka vzrušiť a evokovať v jeho vedomí ďalší, nový, „tretí“ význam, ako tvrdil Ejzenštejn. Alebo podľa Pudovkina ide o montáž chápanú ako tretí vývojový stupeň nasledujúci po reči a myslení, ide o štruktúrny princíp, ktorý jediný môže vhodne a adekvátne pomenovať štruktúru skutočnosti. Podľa Vertova montáž zabezpečuje žiadanú tvarovanosť, konfliktnosť rozprávania, len kino-oko dokáže prekvapiť život v jeho neinscenovanej podobe, zachytiť fakty a ideologicky ich interpretovať – pretože ideologická interpretáciu faktu je v poetickom dokumente nerozlučne spätá s jeho emocionálnym hodnotením. Na svoju dobu šlo občas o pozoruhodne vypracované teórie propagandistického pôsobenia na masu – ale ich autori boli príliš veľkí intelektuálni avantgardisti, aby sklzli do trápnosti masových agitiek. A všetci na to aj tragicky doplatili, na svoju neschopnosť prispôbiť sa drastickému totalitnému režimu, ktorý v začiatkoch s nadšením vítali. Nehľadiac na to však priniesli do kinematografie pozoruhodné inovácie. V prvom rade stále spomínanú montáž, „poetické nožnice“ a „konflikt“, ktoré sa stávajú vyjadrovacím prostriedkom. V základnej rovine zobrazenia dôraz na autenticitu prostredia a postáv, ktoré dokonca programovo vytvárajú neherci (naturščici). Osobnosť režiséra sa prejavuje vo výbere materiálu zo širokého spektra skutočnosti, v radení tohto materiálu a v udávaní rytmu, ktorý sa vytvára opäť vďaka montáži. Takže až istú fetišizáciu faktu vyplývajúcu z nechuti k fabulovaným príbehom, z čoho následne vyplývajú dokumentaristické prostriedky a význam sa vytvára v strižni. Na mnohé z týchto koncepcií napríklad nepriamo nadviazal taliansky neorealizmus.

#### 5.2.5 Vplyvy

Sovietska avantgarda, občas nazývaná i montážna škola, je jedným z najoslavovanejších a najcitovanejších období v kinematografii. Samozrejme, aj vďaka Sergejovi Ejzenštejnovi, dodnes vďaka filmu *Krížnik Potemkin* najznámejšiemu filmovému režisérovi. Nepochybne aj vďaka tomu, že režiséri tvoriaci v tomto období boli zároveň aj teoretikmi a napísali mnoho pozoruhodných štúdií týkajúcich sa montáže, jej definícií a klasifikácií. Ich práce sa premietali a prekladali takmer všade. Ich vplyv bol skutočne veľký. Nemali a ani nemohli mať nejakých priamych nasledovníkov – v ZSSR to možné nebolo (hoci vo fašistickom Nemecku áno – pozri filmy Leni Riefenstahlovej) a v demokratickom svete sa autori inšpirovali hlavne postupmi, ktoré sa týkali formy. Ale aj to stačilo, aby sa kinematografia znovu nadýchla.

### 5.3 História filmu ako história montáže

Definícia filmu ako záberov rôznej veľkosti zoradených za sebou implikuje dôležitosť montáže, teda toho, ako sú zábery pospájané. Montáž vytvára časopriestor umeleckého obrazu filmového diela, je nevyhnutná pre štruktúry rozprávania. A zároveň je špecifikom filmu. Jej vývoj, postupné objavy a pokusy v oblasti montáže pochopiteľne vytvárali dejiny kinematografie.

#### 5.3.1

V začiatkoch kinematografie statické a ťažké kamery kopírovali pohľad potenciálneho diváka. Horizont filmového obrazu sa rovnal pohľadu človeka v reálnom priestore. Tieto zväčša veľké zábery boli mechanicky pospájané – šlo o to, aby sa nenarušila časová následnosť deja. Záber sa tu rovnal výjavu. Potom nasledoval ďalší výjav v jednom statickom zábere. Čiže ešte vždy len spôsob známy z divadla. Šlo tu o obraz pohybu – nie ešte o pohyb obrazu. Prelomom bola brightonská škola, reprezentovaná Jamesom Williamsom a G. A. Smithom. Boli prví, ktorí nepovažovali kameru len za pasívne registrujúci aparát, ale pomocou montáže ju vtiahli dovnútra udalosti. V ich filmoch prvýkrát kamera opúšťa miesto deja skôr, ako sa tam dej skončil, a pokračuje v príbehu na inom mieste. Zmena záberov vytvorila nový priestor, filmový čas nerovnajúci sa už reálnemu času. Zároveň pomocou montáže títo režiséri dokázali rozzáberovať aj miesto deja – ukázali zábery brány, fasády, zadného vchodu – až kontext deja umožnil divákovi pochopiť, že ide o jeden pozemok. To bola



veľká vec – montáž začala byť skutočne funkčná a stala sa organickým vyjadrovacím prostriedkom. G. A. Smith šiel ešte ďalej – začal „montovať“ zábery rozličného druhu. V jednom z najslávnejšom filme ranej histórie kinematografie Babičkina lupa (1900) po prvý raz nasledoval po celkovom zábere detail. Smith túto zmenu ešte musel motivovať: najprv je vidieť babku s vnukom, ktorý jej berie lupu a nasledujúci detail je „akože“ pohľad vnuka cez lupu. Ďalší režiséri už mohli postupovať slobodnejšie. Smith a Williamson urobili teda rozhodujúci krok od fotografovaného výjavu, od pohyblivého obrázku smerom k spájaniu, ku kombináciám obrazov. A k možnosti vytvoriť z nich niečo zložitejšie ako len mechanický záznam predkamerovej reality.

### 5.3.2

Prelínačka, zatmievačka, stieračka a pod. sa stali veľmi populárnymi v postbrightovskom období. Nemý film (ktorý nemý nikdy nebol, pri každom verejnom predstavení vždy hral orchester, pianista alebo aspoň platňa) využíval uvedené montážne postupy na spájanie scén, ktoré sa odohrávali v inom priestore či čase. Montáž tak umožňovala vtedajšiemu divákovi pochopiť, že dej sa preniesol niekde inde. Pochopiteľne sa v tejto súvislosti používali i medzitulky. Zásadnou postavou tohto obdobia je D.W.Griffith, považovaný rešpektovanými historikmi ako U. Gregor, G. Sadoul, E. Patalas či J. Toeplitz za jedného z hlavných priekopníkov montáže. I keď detail už bol „objavený“, Griffith ho začal funkčne využívať, napríklad v mene vyvolania istej emócie (napr. nervózne ruky vo filme Intolerancia, 1916). Zároveň začal používať paralelnú montáž, dnes úplne bežný, vo svojej dobe však veľmi avantgardný prostriedok umožňujúci ukázať vďaka montáži dva deje prebiehajúce v tom istom čase na rôznych miestach.

### 5.3.3

Po roku 1928 montáž začala stagnovať. Zvukový film znamenal pre kinematografiu zastavenie. Režiséri začali pracovať s dialógmi na úkor obrazu, v zábere boli čoraz viac tzv. hovoriace hlavy. Zrodila sa tradičná montáž záberu a protizáberu, ktorá zabezpečuje sledovanie dialógu dvoch postáv. Optika sa tak stáva priehľadná, montáž sa mení v nenápadný strih. Film sa čoraz viac podobá realite, splýva s ňou. Mainstreamová kinematografia prestáva rozprávať obrazom, vládnu preberá slovo. Ale nebolo to tak všade. Aj v rokoch ohúrenia z možnosti zachytiť zvuk priamo na filmový pás boli rôzne avantgardy (napríklad sovietska), ktoré trvali na tom, že zvuk sa nemá nadužívať, má sa používať kreatívne, prípadne v kontrapunkte k obrazu a stále pracovali na objavovaní nových spôsobov montáže. Okrem iného sa títo priekopníci začali zaoberať aj tzv. vertikálnou montážou, t. j. spájaním obrazu a zvuku. Zvuk buchnutia dverí auta zaznie v zábere, v ktorom auto nevidíme – až nasledujúci záber ukáže, že pred chvíľou protagonista vystúpil z auta a už vstupuje do domu... tento dnes elementárny postup bol začiatkom tridsiatych rokov revolučným krokom. Mnohí diváci takýmto experimentom nerozumeli a museli sa ich naučiť dešifrovať. Podobne ako v predchádzajúcom období diváci, ktorí sa búrili, keď videli na plátne detail ruky – nechceli sa totiž pozeráť na rozrezaných ľudí.

### 5.3.4

S montážnym akademizmom strnulých tridsiatych rokov sa radikálne rozišiel Orson Welles. Vo svojom najslávnejšom filme Občan Kane z roku 1941 používa jemnejšiu sústavu šošoviek a širokouhlý objektív. (Kameramanom filmu bol povestný Greg Toland.) Vďaka tomu môže sledovať postavy v simultánnom pláne s využitím fotografickej hĺbky celého obrazového poľa. Technika hĺbkovej ostrosti zdynamizovala výrazne rozprávanie v zvukovom filme a zrovnoprávnila zvuk s obrazom. U Wellesa nie je táto technika samoučelná – v množstve zobrazených faktov v jednom zábere núti diváka aktívne intelektuálne pracovať, vyberať si dôležité detaily, vnímať atmosféru celku. „Z jednej scény v redakcii Inquirer sa dozvieme viac o politickej a sociálnej podstate konfliktu medzi starým modelom kapitalizmu 19. storočia a imperializmom 20. storočia, než by sme sa mohli dozvedieť zo zložitého vedeckého pojednania, hoci v tejto scéne nepadne ani slovo, ktoré by sa k týmto otázkam priamo vzťahovalo,“ píše filmový historik J. Toeplitz. Zrodila sa vnútrozáberová montáž. Kinematografia sa nadýchla a vďaka novým montážnym postupom začala opäť v nemalej miere rozprávať pomocou obrazu, resp. prestáva pomaly používať dialógy na úkor obrazovej štruktúry.

### 5.3.5

Taliansky neorealizmus vznikol v posledných rokoch druhej svetovej vojny a výrazne ovplyvnil nielen okolie, ale i budúcnosť kinematografie. Jeho cieľom bolo dokumentovať realitu bez väčšej miery zasahovania do nej. Nakrúcalo sa v reálnych prostrediach s nehercami, podľa skutočných udalostí. Sociálne neorealistické drámy (odpoveď na štylizované melodrámy odohrávané sa vo vyššej spoločnosti) sa snažili realitu nefalzifikovať. Tomu bola podriadená aj montáž – nenápadná, priehľadná, zabezpečujúca len jednoduché spojenie záberov. Paradokumentárny spôsob sa snažil analyzovať skutočnosť, reflektovať ju čo najpresnejšie bez formálnych exhibícií. Zdalo sa, akoby kinematografia v tomto fascinujúcom období stratila hravosť. Ale nebolo to tak. Autenticita, úprimnosť a presnosť výpovede neorealistických filmov sa ukázala nosná. Koniec koncov aj Dogma 95 využívala veľa prvkov tohto obdobia a fungovala. Dokumentuje to myšlienku o tom, že v kinematografii sa všetko opakuje. Po období štylizácie obrazu reality prichádza príklon k jej dokumentárnejšiemu, realistickjšiemu uchopeniu a naopak. Len technické prostriedky, montáž a výrazové prostriedky sa vyvíjajú.

### 5.3.6

Koncom päťdesiatych rokov vznikajú prvé ľahké profesionálne 35 mm kamery, zaznamenávajúce aj zvuk, vhodné na nakrúcanie filmov. Situácia sa radikálne mení. Vďaka technickému vývoju sa môže nakrúcať na takých miestach a takým spôsobom, ako to dovtedy nebolo možné. Vzniká francúzska nová vlna a prvá polovica šesťdesiatych rokov sa dodnes pokladá za jedno z najkrajších a najslobodnejších období kinematografie. Samozrejme, súviselo to aj s mnohými ďalšími faktormi vtedajšieho sveta. Predsa len kinematografia bola vtedy na výsluní, v centre záujmu. Návštevnosť kín bola obrovská. Čo sa týka montáže, francúzska nová vlna a jej nasledovníci nevytvárajú žiadne pravidlá. Naopak. V oblasti montáže prevláda estetizujúca nedbalosť, zdanlivo chaotický štýl koláže, voľného montovania súvislostí a scén, zdanlivo nedôležitých pre dej. Najdôležitejšie však bolo, že tvorcovia novej vlny často „priznávajú“ médium. Umožňujú divákovi vidieť nielen, o čom to je, ale aj ako „to“ je urobené. Používajú odcudzovacie efekty, herci rozprávajú do kamery, montážne skoky v priestore bývajú vyrušujúce. Divák sa nemá úplne emocionálne stotožniť s predvádzaným, ale má si udržať aj intelektuálny odstup a chápať film ako hru. Réžiséri novej vlny prezentujú aj formu, nielen obsah. Podstatné je zároveň, že tento spôsob stiera fiktívnu hranicu medzi dokumentárnym a hraným filmom. Po francúzskej novej vlne prestalo platiť, že určitý typ montáže je vhodný a špecifický pre dokument a iný typ pre hraný film.

### 5.3.7

Sedemdesiate a osemdesiate roky boli v oblasti montáže dosť eklektické. Nevznikli nijaké nové smery, prúdy či školy orientované na montáž. Táto situácia trvá dodnes. Akoby už v montáži bolo všetko vymyslené. Pochopiteľne, je však veľa výnimiek, ktoré potvrdzujú pravidlo – napríklad Gus Van Sant a jeho film *Last days* (2005), v ktorom komponuje obraz do vertikály a tomu prispôbuje aj plátno, ktoré už nie je v tomto prípade obdĺžnikové. Hádám len pri veľkej sérii archívnych filmov tiahnucej sa posledným dvadsaťročím by sa dalo hovoriť o montáži ako o základnom, hlavnom princípe organizujúcom štruktúru celého diela – povedzme filmy Gustava Deutscha a iné. Dôležité je však, že práve začiatkom osemdesiatych rokov sa stratifikovala montáž hraných mainstreamových filmov tak, ako ju poznáme dnes. Rýchla, využívajúca krátke zábery a špecifické akčné tempo. Bol to vplyv televízie, v prvom rade MTV a fenomén televízneho hudobného videoklipu, ktorý umožnil aj filmárom rýchlo strihať. Montáž vo videoklipe je podriadená tomu, aby si divák prvýkrát nestihol pozrieť všetky informácie v obraze a chcel videoklip vidieť znova. Časť filmárov rada prijala tento spôsob a rozprávanie sa zrýchlilo, veľká časť kinematografie sa postupne stala komerčným produktom ovládaným rôznymi marketingovými stratégiami.

## 6 Možnosti interpretácie pohyblivého obrazu

### 6.1 Pojmy obrazu

Pojem „obraz“ principiálne súvisí so vzťahom filmu k realite. Je tak jednou zo zásadných oblastí, okolo ktorej sa točia úvahy filmových teoretikov. Problematika obrazu sa objavuje už v začiatkoch filmovej teórie a dodnes je preverovaná rôznymi špekuláciami. Ide o to, čo najpresnejšie pomenovať, resp. definovať film v stále nových, meniacich sa podmienkach. Či už technologických alebo metodologických. História skúmania obrazu tak kopíruje dejiny kinematografie a pomerne presne umožňuje chápať jej vnímanie a zmeny v tomto vnímaní v priebehu celého jej fungovania. Mnoho prvkov základnej charakteristiky obrazu sa opakuje často u viacerých teoretikov, ale je i mnoho bodov, v ktorých sa ich pohľady odlišujú. Samozrejme, sú i viacerí teoretici, ktorí sa obrazu explicitne nevenujú, ako napríklad Vachel Lindsay, ktorý síce vo svojej zásadnej knihe *The Art of the Moving Picture* z roku 1915 ako prvý z teoretikov zdôraznil, že film rozpráva predovšetkým silou a krásou obrazu a tvorivý proces sa skladá z kompozície obrazov a ich spájania, ale tieto základné fakty nerozvíjal, resp. použil ich ako dôkaz, že filmu je najbližšie výtvarné umenie.

### 6.2

Jedným z prvých filmových teoretikov bol Hugo Münsterberg (*The Photoplay*, 1916). Jeho úvahy súviseli s pohybom, ktorý sa v období po prvej svetovej vojne považoval za atribút a špecifikum filmu – to umožňovalo, aby sa film chápal ako samostatné umenie a nielen ako náhrada či pokračovanie divadla alebo výtvarného umenia. „Obrázky sú ukazované oku rýchlo jeden po druhom, a hoci sú od seba oddelené prestávkami, sú vnímané nie ako jednotlivé vnemy, ale ako plynulý pohyb,“ píše Münsterberg. Skúma teda v prvom rade zákonitosti vizuálnej percepcie. Film je podľa neho séria plochých obrazov (v protiklade k plastickým, ktoré nás obklopujú v reálnom svete), pri ktorých však máme pocit hĺbky. Aj keď si racionálne uvedomujeme ich dvojrozmernosť, film vyvoláva pocit „dočasnej sugescie“, ktorá špecificky pôsobí na našu myseľ a núti ju vnímať film ako plastickú reprezentáciu skutočnosti. Tento jav Münsterberg nazýva „mentálne vybavenie filmovej drámy“. Zároveň tvrdí, že filmové obrazy pôsobia na diváka ako zmes faktu a symbolu. Už tu môžeme vidieť začiatky úvah o dualite obrazu, t. j. o jeho schopnosti reprodukovať a zároveň transformovať predkamerovú realitu. Čo sa týka estetiky filmu, Münsterberg píše, že film vyhovuje estetickým kritériám vtedy, keď je kompozícia obrazu v jednote s fabulou.

### 6.3

René Clair vydal v roku 1950 knihu *Réflexion faite*, v ktorej zhromaždil svoje teoretické texty o filme z rokov 1922 až 1935. Filmovému obrazu pripisuje základné miesto v kultúre – filmový divák by mal podľa neho v prvom rade zabudnúť, čo sa naučil pri čítaní literatúry a vnímaní iných umeleckých druhov, pretože tieto umenia ho pripravujú o pôvodnú, autenticky ľudskú citlivosť. Až film je umením, ktoré túto citlivosť využíva/vyvoláva prostredníctvom filmových obrazov. Obraz vyvoláva elementárne zrakové vnemy, javy pohybu, potreby čítania vizuálnych hádaniek. Jednoduchý sled filmových obrazov by mal vyvolávať emóciu podobnú ako pri vnímaní hudby.

### 6.4

Béla Balázs sa vo svojich dvoch filmovoteoretických knihách (*Der sichtbare Mensch*, 1924 a *Filmkultur*, 1947) zaoberá filmovým obrazom v súvislosti s rozlíšením jeho dvoch aspektov, teda schopnosti reprodukcie a transformácie. Balázs tento jav nazýval reprodukcia a tvorivosť. Transformačná zložka obrazu podľa neho znamená štylizáciu, autorský, kreatívny vklad tvorcu. Upozorňuje, že filmový obraz nie je v žiadnom prípade podobný maliarskemu obrazu na plátne. Aby mohol byť zaznamenaný na filmový pás, musí predtým existovať v skutočnosti. Zásluhou kamery, uhlu pohľadu, zmeny plánov a rytmu film už však obrazy skutočnosti nielen jednoducho reprodukuje, ale ich vytvára. To je to, čo umožňuje Balázsovi hovoriť o filme ako o umení – schopnosť filmu vyprodukovať (na základe reprodukcie predkamerovej reality) nové svety, nové skutočnosti, nové časopriestory.

## 6.5

Sergej Ejzenštejn dáva vo svojich textoch filmovému obrazu veľmi špecifický význam. Nestotožňuje ho s nijakým materiálnym prvkom filmu, ako je, povedzme, políčko alebo záber. Dáva mu možnosť širšieho a zložitejšieho uplatnenia. Filmový obraz (ktorý Ejzenštejn automaticky stotožňuje s umeleckým obrazom) je zachytenie javu vo forme obsahu a odrazu myšlienky o tomto jave. Musí byť preto okrem iného jednotou formy a obsahu. Zásadnou je podľa neho obrazová skladba – obraz A a nasledujúci obraz B musia byť vyhladané a zoradené tak, aby vyvolali v divákovej predstave čo najúplnejší obraz témy, o ktorej chce filmár hovoriť. Takže tu už nachádzame prvé pokusy o charakteristiku mentálnych obrazov. Ejzenštejn ďalej tvrdí, že prvotný obraz vzniká v predstave autora. Ten musí vybrať určitý počet vyobrazení a zoradiť ich tak, aby vyvolal u diváka rovnaký obraz. Divák tak nielen sleduje vizuálne prvky filmových obrazov, ale zároveň prežíva vznikanie obrazu tak ako predtým tvorca filmu.

## 6.6

Rudolf Arnheim (*Film als Kunst*, 1933) považuje film za umenie pohyblivého obrazu. Situuje ho medzi divadlo a nehybný obraz, fotografiu. I keď film vytvára ilúziu hĺbky, zachováva si podľa Arnheima veľa z povahy plochého, dvojrozmerného obrazu. Redukcia trojrozmernosti na ploché plátno je práve tým, čo umožňuje filmovým tvorcom rozvíjať umeleckoš a estetické možnosti filmu. „Umeleckým“ sa stáva nie to, čo realitu reprodukuje, ale práve to, čo sa od nej odlišuje. Film má tak úžasnú schopnosť a možnosť ukázať divákovi niečo, čo v realite nemôže vidieť. Umožňuje odhaliť také aspekty reality, ktoré boli predtým skryté. Predvádzanie akéhokoľvek predmetu či situácie neobvyklým, kreatívnym (filmovým) spôsobom umožňuje oveľa hlbšiu interpretáciu tohto predmetu či situácie – i keď ich samotná podstata sa nemení. Arnheim preto venuje najviac pozornosti výrazovým prostriedkom filmu, ktoré umožňujú transformáciu filmového obrazu, resp. ktoré skutočnosť pretvárajú v obraz. Veľký dôraz pritom kladie na detail. Detail nielen že umožňuje všimnúť si podrobnosti, ktoré v normálnom svete našej pozornosti unikajú, ale tiež podáva špecifickú a presnú charakteristiku zobrazovaného.

## 6.7

André Bazin sa filmovým obrazom zaoberal vo väčšine svojich textov (*Ontológia filmového obrazu* 1945, *Mýtus totálneho umenia* 1946, *Vývoj filmovej reči* 1950, *Maliarstvo a film* 1959). Pod pojmom filmového obrazu Bazin rozumie veľmi všeobecne všetko, čo môže k zobrazovanej veci pridať jej zobrazenie na plátne. Tento prínos je akoby zložitou nadhodnotou a je ho možné rozdeliť na dve skupiny: na výtvarnosť obrazu a na prostriedky montáže (za montáž Bazin považuje usporiadanie obrazov v čase). Ako výtvarnosť chápe Bazin štýl dekorácií, líčenia, herecký prejav, svietenie scény, rámcovanie záberu a obrazovú kompozíciu. Pokiaľ ide o montáž, tu vidí Bazin obrovské možnosti. Význam filmového obrazu totiž vzniká montážou. Špecifické usporiadanie obrazov im udeľuje zmysel, ktorý samy osebe nemajú. Zmysel nie je v obraze, zmysel je jeho tieňom premietnutým prostredníctvom montáže do vedomia diváka. Podobne pristupuje k obrazu aj Siegfried Kracauer, najvýznamnejší filmový teoretik päťdesiatych rokov. Ten vo svojej *Teórii filmu* (1962) vychádza z rehabilitácie fyzickej reality vo filmovom obraze – najdôležitejšia je jeho mimetická schopnosť.

## 6.8

Roman Ingarden vo svojich textoch o filme (*Niekoľko úvah o filmovom umení, O štruktúre obrazu...*), ktoré napísal v rokoch 1931 až 1947, používa slovo obraz, ale vždy dôsledne v úvodzovkách. Tvrdí, že pojem obraz sa v bežnej praxi vždy identifikuje so zarámovaným plátnom pokrytým farbami visiacim na stene. „Obraz“ chápaný ako predmet divákovej estetickej percepcie je však niečo iné. Vstupujú sem mnohé subjektívne determinanty. Kinematografia poskytuje divákovi diskontinuálny, ale svoju diskontinuitu maskujúci komplex „obrazov“, z ktorých každý predstavuje fotografickými prostriedkami rekonštruovaný vizuálny aspekt určitého predmetu alebo situácie. Tieto filmové „obrazy“ divákovi ukazujú určité predmety a situácie podľa podobných zásad ako maliarske obrazy, ale tieto zásady sú v konečnom dôsledku podstatne rozšírené a zmenené pomocou špecificky filmových výrazových prostriedkov. Podstata spočíva v kontexte – filmové „obrazy“ nasledujú

za sebou, splývajú a ukazujú časovo rozmerné udalosti v ich plnom, konkrétnom priebehu. Pre Ingardena je kľúčovým ono „splývanie“. Vďaka tomuto javu (kontinuite obrazov nasledujúcich za sebou) sa filmové obrazy zbavujú svojho predmetu. Strácajú spätosť so svojim racionálnym fundamentom/referentom a fungujú samostatne.

## 6.9

Podľa teoretika kultúry a filmu Edgara Morina znak, slovo, obraz, kresba plnili vždy zvláštnu úlohu. Umožňovali mediáciu medzi zobrazeným predmetom a okolím. Filmový obraz však nie je len materiálny substrát, zobrazenie niečoho. Vyniká silou svojej iluzívnosti. Ilúzia je vlastne jeho realitou. V tejto súvislosti Morin navrhuje termín „dvojitá realističnosť“ obrazu. Filmový obraz je prežívanou prítomnosťou, zároveň však skutočnou neprítomnosťou. Plne sa realizuje až v predstave diváka. Sám osebe filmový obraz síce nemá takú presvedčivosť, akou disponuje realita, ale jeho emocionálna sila sa môže na rozdiel od reality ľubovoľne zväčšovať. „Kúзло obrazu a obraz sveta na dosah ruky... uvoľňuje obrovskú energiu predstavy, obraz-predstavenie, obohatený o predstavu dospel k vytvoreniu nových štruktúr vnútri filmu: film je práve výsledkom tohto procesu“ (*Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 1956). Morin sa tak stáva jedným z prvých filmových teoretikov, ktorý upriamuje pozornosť (už vo väčšej miere) na diváka a jeho mentálne operácie pri vnímaní filmu.

## 6.10

Pre jedného z najvýznamnejších filmových teoretikov Jeana Mitryho (*Esthétique et psychologie du cinéma*, 1963) je pojem obraz základným pojmom. Je nadradenou kategóriou, k nemu sa vzťahujú koncepty ďalších pojmov ako napríklad znak, význam, jazyk. Mitry v nijakom prípade nezamieňa obraz so záberom. Filmový obraz je pre neho vytvorený určitým počtom po sebe nasledujúcich zobrazení. Ide o sériu zobrazení týkajúcich sa rovnakej akcie, resp. situácie. Atribútom každého obrazu je to, že musí niečo zobrazovať. Film preto hovorí o veciach práve prostredníctvom vecí, o ktorých hovorí. Filmový obraz podľa Mitryho existuje objektívne. Umiestnený na celuloid a premietaný na plátno sa separuje od veci, ktorú zobrazuje a nie je s ňou už v žiadnom vzťahu. Stáva sa autonómny, nezávislý od reality. Podobnosť percepčne získaného obrazu reality s obrazom filmovým je tak len dojem. Tieto obrazy totiž podobné nie sú. Percepčný obraz sa od veci totiž nemôže oddeliť, nikdy nezíska samostatnosť. Mitry zároveň vo svojich prácach dôsledne rozpracúva aj teóriu mentálneho obrazu, získaného na základe filmového obrazu. Aj mentálny obraz je odlišný od filmového – je veľmi subjektívny, do hry tu už vstupujú znalostné, vkusové, sociálne a iné prvky divákovej mysle.

## 6.11

Christian Metz vo svojom takmer až monumentálnom diele *Langage et Cinéma* (1971) a hlavne *Le Signifiant imaginaire* (1973-76) uvádza do filmovej teórie metódu psychoanalýzy. Dôsledne sa ňou riadi. Čo sa týka filmového obrazu, Metz ukazuje, ako zložito sa v ňom správajú metafora a metonymia. Nie sú podľa neho fixnými jednotkami, ale operáciami, ktoré medzi sebou oscilujú, prechádzajú jedna do druhej. Ich pohyblivé umiestnenie je niekde medzi primárnymi (nevedomými) a sekundárnymi (vedomými) procesmi. Film sa tak stáva „rečou bez jazyka“ – neexistuje preň žiadna gramatika. Filmový obraz chápe ako fikciu vyvolávajúcu zdanie reálna, ako aktualizáciu predmetu v divákovej pamäti. Predmety analogické predmetom reálnym nachádzajúce sa vo filmovom obraze divák vníma ako neprítomné, ich zobrazenie (fotografické) chápe ako prítomné. Prítomnosť tejto neprítomnosti je podľa Metza pre filmový obraz signifikantná.

### 6.12

Roland Barthes sa problematikou obrazu zaoberal vo svojich piatich významných prácach od roku 1961 až po začiatok sedemdesiatych rokov – *Le problème de la signification au cinéma*, *Le message photographique*, *Rhétorique de l'image*, *Le troisième sens*, *Diderot-Brecht-Eisenstein*. Filmový obraz považuje za analogón skutočnosti. Je jednotou prvkov označujúcich a označených. Estetická hodnota obrazu je funkciou vzdialenosti, akú autor dokáže vniesť medzi formu obrazu a jeho obsah, aby pritom nevyšiel za hranice zrozumiteľnosti. Význam podľa Barthesa existuje vo vedomí diváka a filmový obraz ho „aktualizuje“, evokuje. A každý divák je iný. Preto by bolo podľa Barthesa zásadnou chybou žiadať plne zodpovedajúci vzťah medzi vrstvou znakov vo filmových obrazoch/analogónoch a vrstvou významov týchto obrazov/analogónov. Nejde tu totiž o rovnováhu statického typu, ale o dynamický proces, ktorý sa vytvára kontextom.

### 6.13

Pier Paolo Pasolini (*Cinema di poesia*, 1965; *La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura*, 1965) navrhol nový termín – obrazoznak. V jeho koncepcii má každý filmový obraz význam, každý je teda zároveň znakom. Zdôrazňuje, že filmové obrazoznaky sú vždy konkrétne a nikdy abstraktné a že slúžia umeleckej, nie pojmovej expresii. Odstraňuje tak protirečenie medzi reprodukciou a znakom, ktoré sa prejavuje v Metzových a Barthesových teóriách. Jeho teória obrazoznaku je založená na denotácii i konotácii bez preferovanie jednej z oboch zložiek. Súčasťou obrazoznaku je aj sprítomnený predmet či situácia, ktorú obrazoznak predvádza. Filmový obrazoznak tak charakterizuje bezprostredná väzba zobrazenia so zobrazeným predmetom. V princípe z nekonečného počtu predmetov, ktoré môžu byť zobrazené vo filme, sa v súhlase s témou vyberá ohraničený „slovník“ základných jednotiek, ktoré Pasolini nazýva kinémy.

Obrazoznaky rozdeľuje na dve skupiny. Pre prvé z nich sú archetypom obrazy pamäti a snu, sú zo sféry komunikácie človeka so sebou samým a sú príznačné pre poetický film. Druhá skupina združuje obrazoznaky vychádzajúce z vonkajšej reality, patria do sféry komunikácie s inými, sú objektívnejšie a používa ich hlavne naratívny film.

### 6.14

Sol Worth sa zaoberá obrazom vo svojich prácach z konca šesťdesiatych rokov. O obraze hovorí ako o obrazovej udalosti a navrhuje preň termín „videm“. Obrazová udalosť je to, čo je pri sledovaní filmu reálne percipované. Práve z obrazovej udalosti získava divák význam a rekonštruuje dej, aby dospel k emotívnej spoluúčasti s autorom, ktorý film tvorivým procesom stimuloval. Autor obrazom vyvoláva isté presne určené pocity, na ktorých by sa mal divák pri premietaní spolupodieľať. Worth delí ďalej obraz/obrazovú udalosť/videm na kadem (obraz sám osebe) a edem (obraz po montáži, v kontexte iných obrazov). Filmové obrazy teda vo všeobecnosti zobrazujú konvencie, formy, štruktúry. Formové príznaky predmetov. Obrazy sú spôsobom, akým štrukturujeme svet okolo nás, nie sú obrazom tohto sveta. Navyše prijateľnosť obsahu filmu závisí najčastejšie oveľa viac od vernosti filmovým konvenciám než od vernosti „realite“. Worth tak predpokladá, že obrazy znamenajú iným spôsobom to, čo slová a jazyky. Niektorí lingvisti (napr. Sapir) tvrdia, že jedna z hlavných funkcií jazyka je schopnosť zaoberať sa tým, čo neexistuje. Podľa Wortha filmové obrazy takú funkciu plniť nemôžu. Nemôžu napríklad vyjadriť ani negáciu. Jedna z najzaujímavejších Worthových teoretických štúdií má aj preto názov *Obrazy nemôžu povedať nie* (*Pictures Can't Say Ain't*, 1975).

### 6.15

Prínosom pre európsku filmovú vedu boli v sedemdesiatych rokoch práce filmovej teoretičky Alicji Helmanovej, napr. *O dziele filmowym*, 1970. Prináša a zdôvodňuje tézu, že každý filmový obraz má súčasne štruktúrne vlastnosti reprodukcie i znaku. Čiže má dvojitú charakteristiku. Tým sa viac-menej uzavrela diskusia o tom, či je základom obrazu znakovosť alebo reprodukčnosť. V kinematografii sa dvojitá charakteristika prejavuje jednoznačne – v dokumentárnych filmoch prevažuje v obraze reprodukcia, v hraných znakovosť. Helmanová chápe filmové dielo ako štruktúru a jednotlivé obrazy ako subštruktúry. Tieto sa viažu do reťazcov, i keď si zachovávajú istú mieru relatívnej autonómie.

**6.16**

Semiológ Jurij M. Lotman chápe film ako semiotický systém, ktorý je samoučiaci, t. j. vytvára významy a zároveň učí tieto významy chápať divákov, keďže neexistuje nijaký filmový významový slovník. Používa metaforu jazyka: systém jazyka bežne a suverénne používame (vo forme reči), ale jeho vnútorným, hĺbkovým mechanizmom často vôbec nerozumieme. Podobne je to pri filme. Vo svojom základnom filmovoteoretickom diele *Semiotika kino i problemy kinoestetiky* z roku 1973 používa pojem obraz v dvoch významoch. V technickom význame je to obrazové okienko, t. j. filmové políčko a v semiotickom je obraz synonymom znaku. Všetky predmety na plátne sa premieňajú na znaky. Znakové vlastnosti obrazu podľa neho vznikajú v dôsledku určitých pravidiel projekcie objektu na rovinu. Film je teda rozprávanie udalostí pomocou obrazov, ktoré sa stávajú znakmi. Ide o pretváranie predmetov, situácií na obrazy, ktoré sa zásluhou fixácie pomocou prostriedkov vlastných kinematografii menia na znaky. Divák porovnáva tieto znaky s príslušným reálnym predmetom alebo situáciou, ako ich má v pamäti. Zároveň vníma obraz tak, že ho porovnáva s inými obrazmi, predchádzajúcimi a nasledujúcimi, ale aj s obrazmi iného typu, ktoré sa nemusia vyskytovať vo filme, ale zaoberajú sa tým istým (či podobným) predmetom alebo situáciou. Pri vnímaní obrazov tak divák používa celú svoju kultúrnu encyklopédiu, svoju pamäť a podobne.

**6.17**

Filozof Gilles Deleuze sa filmovým obrazom zaoberá vo svojich textoch *Film 1. Obraz-pohyb* a *Film 2. Obraz-čas*, ktoré boli publikované v prvej polovici osemdesiatych rokov. Filmový obraz je pre neho veľmi špecifický, výlučný a výnimočný fenomén. Obraz-pohyb je podľa Deleuzea bezstredový súbor premenlivých prvkov, ktoré pôsobia a reagujú na seba navzájom. Ďalej vymedzuje tri hlavné typy obrazu-pohybu: obraz-vnem (obraz, ktorý prijíma pohyby, ako napr. zrkadlo), obraz-afekt (obraz, v ktorom pohyb prestáva byť pohybom a stáva sa výrazom, napríklad detail tváre) a obraz-akcia (obraz, ktorý vykonáva pohyb a je pravdepodobne najrozšírenejší). Zaoberá sa teda aj pohybom obrazu aj obrazom pohybu. Vedľa týchto základných typov Deleuze zavádza ešte vedľajšie pojmy obraz-pud a obraz-vzťah. Čo sa týka problematiky obrazu-času, Deleuze sa zaoberá taxonómiou obrazu a vzťahmi medzi obrazom-pohybom a obrazom-časom. Základná myšlienka rozvíjaná Deleuzeom v takto definovanom pojmovom komplexe znie: „Celý svet je ako film sám osebe, t. j. stvorený z obrazov, ktoré neprestávajú medzi sebou a na seba pôsobia všetkými svojimi stránkami a časťami naraz. Každé teleso je obrazom akcií (...) a obrazom reakcií (...), je teda výsledkom množiny na seba navrstvených akcií a sebou samým opätovaných reakcií tvoriac článok hmoty-prúdenia, kde nie je možné vyznačiť nijaký bod zakotvenia ani stred referencií.“ (*Cinema 1. L'Image-mouvement*, 1983)

**6.18**

Michel Colin (*Langue, film, discours*, 1985) priniesol do filmovej teórie generatívnu perspektívu, ktorá býva označovaná niekedy aj ako generatívna gramatika filmu. Porozumieť filmu znamená podľa generatíkov urobiť si o ňom obraz, predstavu. Takáto reprezentácia je formálna, má svoje pravidlá a je založená na abstraktných kategóriách, zistiteľných vo filme a vypovedajúcich o procesoch, ktoré umožňujú divákovi zapamätať si a interpretovať filmový obraz. Colin teda v obraze skúma ikonickú syntax – postavenie postáv a predmetov, smer, uhol záberu a podobne. Pracuje pritom s Francastelovými kategóriami „figúra“ a „pozadie“ a skúša, či pravidlá filmovej skladby obrazov môžu byť podobné pravidlám zisteným v štruktúre jazyka. Generatívna gramatika vychádza od viet (a nie od tzv. základných, menších lingvistických jednotiek). Filmová a jazyková kompetencia sa od seba nelíši – tak znie hypotéza. Pozorovateľ teda na pochopenie konfigurácií filmového obrazu využíva mechanizmy (umožňujúce pochopenie), ktoré „nasal“ z prirodzeného jazyka. Film podľa Colina síce nie je jazyk, ale správa sa ako text, a preto by podľa neho mohla byť generatívna gramatika vhodným nástrojom na skúmanie filmových obrazov.

### 6.19

Noel Carroll (*Mystifying Movies*, 1988) považuje filmový obraz za špeciálny druh symbolu, absolútne odlišný od lingvistických symbolov. Filmový obraz je založený na pravdepodobnosti, je mimetický. Divák spoznáva referenty v obraze jednoducho vďaka tomu, že ich obraz pripomína. A nie vďaka špecifickým kódom a kodifikačným stratégiám, ako tvrdia mnohí súčasní teoretici, s ktorými Carroll polemizuje. Vo filme sa používajú aj abstraktné obrazy, ktoré sú nezobrazujúce – Carroll pripúšťa ich existenciu, ale nezaobrá sa nimi, pretože ich pokladá za netypické pre film. Zaujímavé je Carrollovo rozdelenie celej problematiky výskumu filmového obrazu na tri tendencie:

- kreatívna, tú zastupujú napríklad Arnheim alebo Balázs, ktorí sa domnievali, že úlohou filmového obrazu je manipulovať skutočnosť a prekonávať obmedzujúci faktor mechanického záznamu;
- realistická, ktorej predstaviteľmi je Bazin a Kracauer a ich nasledovníci, podľa ktorých má film zachytávať skutočnosť v súlade so svojou fotografickou podstatou, má byť záznamom neštylizovaného „prúdu života“;
- psychosemiotická (marxistická), ktorú by mohli reprezentovať povedzme Comolli, Nichols alebo Ellis a ktorá vychádza z toho, že filmový obraz tvorí len dojem reality a ukrýva mechanizmy ideologického presvedčovania.

### 6.20

Trevor Whittock (*Metaphor and Film*, 1990) prináša do filmovej vedy pojem komplementarity, ktorý si pozíčil zo súčasnej fyziky. Na to, aby filmový obraz získal hodnoty metafory, musíme na jednej strane vyvolať rozumovú operáciu diváka a na druhej strane vykonať takú manipuláciu so signifikantmi v obraze, aby zaznamenávali predmet a zároveň jeho záznam prekračovali/prekonávali. Whittock podobne ako ďalší zo súčasných filmových teoretikov James Monaco tvrdí (a ako už dávnejšie tvrdila Helmanová), že povaha filmového obrazu je v skutočnosti duálna: obraz denotuje predmet tým, že umožňuje jeho rozpoznanie, a zároveň (!) konotuje, pretože keď divák predmet identifikuje, pripája svoje asociácie, spomienky, emócie viažuce sa s predmetom. Iba niektoré však majú čisto osobný, subjektívny charakter. Väčšina je z oblasti verejnej, zo znalosti kultúrneho kontextu. Dualita filmového obrazu a možnosti manipulácie touto dualitou sú zdrojom, z ktorého vznikajú metafory.

### 6.21

Feministická kritika interpretuje filmový obraz cez rodové súvislosti. Laura Mulveyová, Cynthia A. Freelandová (v mnohom v opozícii k Mulveyovej), Linda Williamsová, Barbara Creedová, Naomi Schemanová a ďalšie vo všeobecnosti navrhujú, aby sa feministická interpretácia zamerala na obsahy filmových obrazov a na povahu ich reprezentačných praktík, aby skúmali, ako tieto obrazy zobrazujú rod a mocenské vzťahy medzi pohlaviami. Feministické interpretácie sledujú rôzne typy „kľúčových“ filmových prvkov, zväčša sa týkajúcich reprezentácie žien. K filmovému obrazu pristupujú ako k artefaktu, ktorý môže byť skúmaný z hľadiska konštrukcie (postava, pozadie, hľadisko, zápletká...) a z hľadiska postavenia v kultúre – tu skúmajú rodovú ideológiu, chápanú ako skreslenú reprezentáciu existujúcich vzťahov moci a dominancie. Rôzne feministické „čítania“ si často protirečia, resp. stále sa posúvajú a presúvajú na iné záujmové polia a roviny. Odhliadnuc od toho ide o zaujímavý prístup k obrazu, v podstate hlbinné interpretačné čítanie (nie analytické), kritizujúce prezentáciu zaužívaných predstáv o rode. Tieto predstavy daný film predkladá ako samozrejmé a od diváka očakáva automatickú súhlasnú akceptáciu (napr. scéna v sprche v *Psycho*, postava Ripleyovej vo *Votrelcovi*...). Toto podľa feministickej kritiky udržiava obraz podriadenia žien a prezentuje rodovú hierarchiu či rodovo rozdelené úlohy a vzťahy v rámci diskurzu filmu ako normálne. Feministická kritika teda vytvára také „čítanie“ obrazu, ktoré sa zameriava na rodové reprezentácie a upozorňuje na ich neadekvátnosť.



## 7 Súčasné nástroje a metódy analýzy obrazu filmového diela

Filmová teória sa aj dnes ešte vždy vracia k niekdajšej pomerne búrlivej debate o filmovom znaku chápanom ako základ filmového obrazu. Kedy sa označujúce stáva filmovým znakom? Podľa niektorých spomenutých teórií (Roland Barthes, Jean Mitry) je v synchronnej rovine označujúce len analogónom skutočnosti. Z dvoch základných atribútov znaku tu existuje len denotácia (priame označenie, zjednodušené). Konotácia (nepriame, asociatívne označenie) vzniká až na úrovni filmového obrazu, teda v obrazovom kontexte. Film tak v prvom rade skutočnosť priamo predstavuje/prezentuje a až v kontexte ďalších znakov-analogónov ju vizuálne pomenúva. Teda ju začína re-prezentovať. S príchodom obrazu/obrazov film začína znamenať. Zobrazená skutočnosť prestáva jednoducho byť a stáva sa nositeľom významu. Takže znak sa stáva plnohodnotným filmovým znakom až v diachrónnej rovine, v kontexte. Lenže on je takým vždy. Operovať so statickým filmovým znakom navyše mimo súvislosti s jeho okolím v obraze je nezmyselné. A nefunkčné.

Podstatné je, že znak je vymedzený inými znakmi. Označovať znamená uvádzať do pohybu komunikačný systém označovania. A systém filmového diela je pohyblivý sám osebe – pohyb v obraze a v prvom rade pohyb obrazu je tu taký automatický, je pre film atribútom tak ako točenie pre kolotoč. Jednotlivé prvky filmového diela až po úroveň znakov sú od seba navzájom závislé, existujú len a výlučne v hre vzájomného odkazovania a vymedzovania sa. Analyzovateľný význam filmového znaku je teda pohyblivý a filmový znak je filmovým znakom za každej situácie pri prezentácii filmu.

Zaujímavá je v podstate iba jedna z možných aplikácií takýchto teórií na filmovú tvorbu – ale, samozrejme, nedáva odpoveď, tú musia vyriešiť (a aj riešia) filmári – najzložitejším sa zdá vyviazať filmový obraz z jeho „lexikálneho“, priameho, denotatívneho významu. Z jeho závislosti od podobnosti obrazu s tým, čo zobrazuje. A to nie je vzhľadom na reprodukčnú podstatu filmu jednoduché. Ale ak sa to podarí, zmizne (teda vlastne nezmlizne nikdy, len prestane prevažovať) reprodukcia a vzniknú významy nové, vznikne zobrazenie, ktoré premení obraz skutočnosti na skutočnosť novú, v ideálnom prípade umeleckú. Tu je miesto pre teóriu a kritiku, t. j. pre analýzu, pretože ona môže takéto procesy pomenovať. Ukázať, ako tento proces prebieha, prípadne určiť stupeň izomorfie zobrazenia.

### 7.1

Koncepciu chápeme ako určitý vypracovaný súbor názorov na nejaký jav, ako myšlienkový konštrukt. V súčasnosti je pre teoretické koncepcie príznačná neustála oscilácia medzi viacerými pohľadmi a metodologickými prístupmi, pohyb medzi dekonštrukciou a psychoanalýzou a ideologickou analýzou. Rezignácia na komplexné uchopenie umenovedného problému, presun záujmu od budovania nejakej generálnej koncepcie k poskytnutiu možnosti pluraritných a nehierarchizovaných vhládov. Pozoruhodne podobná je situácia aj v teatrologii (pozri Marvin Carlson, *Dejiny divadelných teórií*, Divadelný ústav, Bratislava 2006, a Hans-Thies Lehmann, *Postdramatické divadlo*, Divadelný ústav, Bratislava 2007). Navyše vo filmovej teórii došlo v poslednom období k výraznému odklonu od sústredenia sa na „text“ samotný a čoraz väčší dôraz sa kladie na kontext. Na kontextuálne vplyvy a na recepcie filmu. Ignorovanie historického kontextu už nie je prijateľné a výskum inštitucionálnych a socioekonomických podmienok produkcie a aj konkrétneho historického situačného pozadia pri uvedení a vnímaní filmu je čoraz dôležitejší. Takto ponímané recepcné výskumy chápu význam filmového obrazu nie ako iba produkt samotného filmového diela, ale tiež ako produkt špecifických historických podmienok jeho vnímania. Snažia sa teda o čo najširšiu a najhlbšiu rekonštrukciu podmienok, znalostí a vplyvov, ktoré determinovali diváka v danom čase. To umožňuje vyvodiť škálu možných významov, ktoré mohol určitý film v danom čase nadobúdať. (Pozri antológiu *Nová filmová história*, Praha 2004.) Dôraz na výskum recepcie je čoraz silnejší. Neeliminuje však chápanie filmového diela ako znakového systému.

## 7.2

Stephen Lowry (*Film-unímaní-subjekt*, *Iluminace* 2/1993) rozlišuje vo svojej koncepcii z deväťdesiatych rokov dva hlavné smery novej filmovej teórie: neoformalistickú, teda kognitívnu teóriu a postštrukturalisticko-psychoanalytickú teóriu. Kognitívna (zjednodušene povedané, podľa Lowryho) vychádza z vedomých, racionálnych operácií subjektu a pýta sa, čo robí divák s filmom. Postštrukturalizmus s psychoanalýzou naproti tomu vidí v divákovi subjekt determinovaný nevedomím a pýta sa, čo robí film s divákom. Lowry navrhuje línie výskumu spojiť, pretože k pochopeniu recepcie a mentálneho spracovania filmového obrazu „môžu prispieť ako kognitívne, tak aj štrukturalisticko-psychoanalytické a diskurzívne orientované modely. Tieto modely sa však nedajú jednoducho spojiť.“ A tu je problém. Každá z koncepcií pristupuje k problému inak, s inými nástrojmi a inak chápanou terminológiou.

## 7.3

Iný prístup navrhuje napríklad Rick Altman (pozri *Sémanticko-syntaktický prístup k filmovému žánru*. In: *Iluminace* 1/1989), ktorý stanovuje ako úlohu pre teoretika filmu rozhodovať medzi súperiáciami metodologickými postojmi, ale nie tak, aby zamietol neuspokojúce stanovisko. Má ísť o výstavbu modelu, ktorý by odkryl hlbšie súvislosti medzi odlišnými kritickými názormi a ukázal ich funkciu v širšom kultúrnom kontexte. Altman navrhuje spojiť sémantický a syntaktický prístup, ktoré sa mu osvedčili pri analýze žánrov ako komplementárne.

## 7.4

Neoformalizmus sa zaoberá inštitútom reprezentácie filmového obrazu v intenciách rozboru naratívnych a štylistických systémov. Jeho analytická metóda je zdanlivo jednoduchá, funkčná a dosahuje veľkú mieru „exaktnosti“. Je to teda jedna z najoperatívnejších metód (spolu so semiotickou metódou rozboru diela) a je aj veľmi formalizovateľná. Zameriava na funkciu a motiváciu (môže byť kompozičná, realistická, umelecká, transtextuálna), analýzu a popis motívov (záväzný, voľné motívy) na troch možných typoch pozadia (referenčné, iné umelecké diela, kinematografické), hľadá „ozvláštnenie“, t. j. prvky motivované formálne a opisuje komplikovanosť formy, ak je prítomná nelineárnosť alebo tzv. odkladanie. Podstatné je určiť dominantu, ku ktorej sa štruktúrne prvky diela vzťahujú. Pochopiteľne, neoformalistická analýza vychádza v mnohom z formalizmu, ale zásadne berie do úvahy diváka a jeho recepčné stratégie, ku ktorým ho motivuje pohyblivý obraz – ten je chápaný ako neoddeliteľná súčasť naratívneho systému.

## 7.5

Jacques Aumont sa zaoberá vo svojom diele *L'image (Obraz, FAMU, Praha 2005)* filmovým obrazom v čo najväčšej miere komplexnosti. Zaoberá sa mechanizmami a možnosťami „videnia“ v súvislosti s faktormi, ktoré tento jav ovplyvňujú: kontext sociálny, inštitucionálny, technický, ideologický. Súhrn týchto faktorov ovplyvňujúcich diváka označuje ako dispozitív. Pripúšťa veľký vplyv dispozitívu na fungovanie obrazu a aj to, že obrazy nereprezentujú v konečnom dôsledku realitu, ich významy sú podmienené. Obraz samotný definuje ako predmet vytvorený človekom v určitom dispozitíve, ktorý by mal pozorovateľovi v symbolizovanej forme odovzdávať diskurz o skutočnom svete. Obraz je teda interpretácia, „zobrazenie“ skutočnosti, resp. jej aspektov. Film podľa Aumonta používa nehybné obrazy, ktoré premieta na plátno v určitom rytme a oddeľuje ich od seba navzájom. A divák tieto obrazy vníma v určitom symbolickom kontexte. Tento symbolický kontext je však nevyhnutne aj sociálnym kontextom atď., takže skúmanie dispozitívu je pri zaoberaní sa obrazom to najpodstatnejšie.

## 7.6

„Cieľom semiologického výskumu je rekonštituovať fungovanie iných systémov označovania, ako je jazyk, podľa samotného plánu každej štrukturalistickej činnosti, ktorá spočíva v konštruovaní modelu pozorovaných predmetov“ – píše Roland Barthes v práci *Nulový stupeň rukopisu. Základy semiológie* (Praha 1967, s. 127).

Émile Benveniste v rámci semiológie rozlišuje semiotiku zaoberajúcu sa módom významu vlastného znaku (význam sa tvorí vo vzťahu objekt – znak) a sémantiku zaoberajúcu sa módom významu vytvárajúceho sa textom (význam tvorený vzťahom znak – znak). Takáto definícia sémantiky podľa M. C. Roparsovej „presne zodpovedá významovému procesu, ktorý vzniká v sekvencii – pochopenie filmického textu závisí teda od sémantickej, a nie od semiotickej analýzy“. Cit. podľa Jean Mitry: *Kódy a kodifikácie*, Interpressfilm 10/1984. Pojem „filmický“ je tu použitý ako opozitum filmovaného. Teda v zmysle „kinematografického“, imanentého filmu, ako postupne špecifikoval tento pojem vo svojich prácach Christian Metz (pozri napríklad štúdiu *Metodické návrhy na analýzu filmu*. In: Antológia súčasnej filmovej teórie I, Bratislava 1980). Termín semiológia (príznačný pre frankofónnu oblasť) sa však postupom času v súvislosti s filmom prestal používať a v súčasnosti ho plne nahradil termín semiotika (a v jej rámci sémantika, syntaktika a pragmatika).

Semiotika (filmu) teda ako prvá priniesla prísne vedecké nároky na výskum filmu. Prvá sa seriózne zaoberala znakovou podstatou filmu a vniesla spresňujúce fakty do vzťahov objekt – filmový znak – význam a definície do vzťahov medzi výrazovou, významovou a tematickou vrstvou filmového diela, analyzovala príznakové a nepríznakové prvky filmového obrazu, ikonické a konvenčné znaky filmového obrazu, paradigmatickú a syntagmatickú os. Postupne sa vyvíjala cez „prvú semiotiku“, zaoberajúcu sa prioritne „filmovým/obrazovým/vizuálnym textom“ ako sebestačným systémom cez „druhú semiotiku“, t. j. psychosemiotiku, ktorá akceptovala psychoanalytický prístup a do okruhu záujmu včlenila diváka ako súčasť filmového „textu“ až po dnešnú „novú semiotiku“ alebo postsemiotiku. Jej súčasťou je semiopragmatika (Francesco Casetti, Roger Odin), ktorá tiež, ako aj ostatné dnešné koncepcie upozorňuje na pohyb od textu ku kontextu, k divákovi a jeho kompetenciám. Snahou semiopragmatiky je spojiť výskum recepcie so semiotickou analýzou filmového „textu“, aby sa čo najlepšie využila možnosť ozrejmiť a hlavne porovnať, „čo film robí s divákom s tým, čo divák robí s filmom“ (pozri Pavel Skopal: *Texty a kontexty semiopragmatiky*. In: Cinematographica, Masarykova univerzita Brno 2002). Veľmi dôležitým pre semiopragmatiku je podobne ako pre teóriu Jacqua Aumonta inštitút dispozitívu.

## 7.7

Pri akejkoľvek analýze filmového obrazu a jeho znakovkej podstaty je však nevyhnutný elementárny ikonologický vhlad, ktorý umožňuje analytikovi v prvom rade rozpoznať a uchopiť zobrazený myšlienkový konštrukt na najzákladnejšej úrovni obrazu.

## 7.8

Reprezentant tzv. poľskej školy ikonológie a jej aplikácie do filmológie Wojciech Mischke („Ikonológia sa má k obrazom tak, ako sa má semiotika k jazyku“, pozri Ikonologie..., *Iluminace* 2/1990) vychádza vo svojej metóde z teórie ikonologickej interpretácie Erwina Panofského (Pozri *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981.) a navrhuje ju spolu s ďalšími ikonológmi ako nástroj, ktorým je možné prioritne preniknúť do filmového diela za účelom nachádzania špecificky umeleckého, filmového významu. Predikonografický opis (pseudo-formálna analýza) opisuje faktický, t. j. prirodzený význam (napríklad automobil). Ikonografický rozbor je druhý stupeň, ktorý odhaľuje konvenčný význam (doprava, dopravný prostriedok) a najvyššia úroveň je ikonologická interpretácia znaku, ktorá interpretuje už umelecký „symbolický, vnútorný“ význam znaku, ktorý vytvára svet symbolických hodnôt (cesta).

Po dovŕšení tejto operácie je možné pristúpiť k dielu pomocou širokého potenciálu nástrojov, povedzme, (všeobecne povedané) semiotických či neoformalistických a pod., resp. metódou dekonštrukcie, aby sa analýza mohla rozšíriť smerom k širším kontextom diváka a dispozitívu.

## 7.9

Pretože pri analýze konkrétneho filmového obrazu sa vždy operuje na hraniciach, priesečníkoch, nie na základe pevných vzorov a ich dodržiavaní.

# Druhá časť

## 8

Príkladom takéhoto operovania na hraniciach je prípadová štúdia: rozbory troch „žánrových“ slovenských filmov: Muž, ktorý sa nevrátil, Medená veža a Úsmev diabla. Tieto rozbory využívajú nástroje príznačné pre semiotickú analýzu a dekonštruktívnu metódu, formalistický prístup a štandardnú analýzu sociálno-politického pozadia naratívnej štruktúry.

Netreba pritom zabúdať, že „čítanie“ akéhokoľvek (aj umeleckého) diela je možné len v spoločnej sieti prijatých konvencií a konvencií príznačných pre dobu vzniku diela a neviditeľných riadiacich stratégií, ktoré určujú jednotlivé akty interpretácie. (To už má blízko k ďalším súvislostiam, k Wittgensteinovým „rečovým hrám“, Foucaultovej „epistéme“ a fascinujúcej Searlovej teórii „rečových aktov“.) Recipient konkretizuje miesta nedourčenosti v diele práve na základe spomenutých konvencií a stratégií, keďže autor pochopiteľne nie je schopný zobrazit/opísať skutočnosť komplexne – pozri „exploatačný proces“.

### 8.1

#### Muž, ktorý sa nevrátil

(„Odkedy mŕtvi píšú zo zahraničia?“ – prepracovaná verzia textu, ktorý bol publikovaný v Kino- Ikone 1/2007)

##### 8.1.1 Pozadie

Detektívku s názvom Muž, ktorý sa nevrátil prestupuje od začiatku do konca politikum. Odohráva sa koncom päťdesiatych rokov (film má copyright 1959). Vtedy sa, pochopiteľne, nebolo možné vyhnúť ani v tomto žánri dobovým ideologickým súvislostiam a propagandistickej funkcii, aj keď už bolo zopár rokov po „uvoľňovacom“ XX. zjazde KSSZ. Film k tomuto problému pristupuje dvojako.

Na jednej strane sa s ním bravúrne vyrovnáva tým, že v jeho príbehu ide o obyčajnú brutálnu vraždu spáchanú v návale hnevu a celá téma emigrácie spolu s krádežou dôležitých tajných plánov z továrne je len znaková „fikcia“, ktorá má za úlohu zmiatť vyšetrovateľov a pomôcť jednej z postáv k lukratívnejšej pracovnej funkcii. Zároveň pomôže vrahovi k alibi. Vyšetrovateľov to aj mátie – v prvom rade tým, že o „emigrantovi“ svedkovia neradi rozprávajú, nikto okrem redaktora Zvaru neprizná, že bol jeho priateľom a podobne, čo je logická obranná reakcia vyplývajúca zo strachu pred podozrením štátnych orgánov zo spolčovania sa s nepriateľom štátu, t. j. emigrantom. Zároveň jeden z podozrivých z vraždy tají, že bol v inkriminovanom čase v kostole, aby sa nedostal do podozrenia pre to, že je veriaci... Teda dobové politikum je tu v istom zmysle zosmiešnené.

Na druhej strane sa film nevyhol tomu, že vrahom sa nakoniec zo všetkých podozrivých stáva vzhľadom na dobové súvislosti ideologicky negatívna postava, bývalý „buržoázny živel“, ktorý sa nedokáže zmieriť so svojou súčasnosťou, pretože „celý život žil z mozolov iných“. Takže v konečnom dôsledku o ideologický konflikt medzi „starým a novým“ v duchu socialistického realizmu ide, pretože obeťou je „nový“ človek, poctivý a čestný súdruh inžinier socialistického typu.

Bez spomenutých dobovo-ideologických súvislostí by príbeh nefungoval, motivácie by sa rozsypali a celá detektívna konštrukcia Muža, ktorý sa nevrátil by bola nedôveryhodná. Fiktívny svet filmu teda dôsledne vychádza z proklamovanej reality obdobia budovania socializmu, v ktorom aj bol nakrútený. Je týmto pozadím rámcovaný.

### 8.1.2 Pátranie

V detektívke je však dôležité pátranie. A v tejto sú pátrači dvaja. Zaujímavé je, že nejde o štandardný vzťah Sherlocka Holmesa a jeho doktora Watsona. V našom prípade obaja vyšetrovatelia vedú svoje vlastné pátrania, obaja zisťujú aj fakty, ktoré tomu druhému nie sú známe, pričom sa obe línie niekoľkokrát prepletú a v závere sa, samozrejme, spoja. Jedným je racionálny nadporučík Hronec, čekistický typ vyšetrovateľa s čistými rukami, horúcim srdcom (v závere sa rozhodne ísť za defmi obeť, aby neostali na Vianoce samy) a chladnou hlavou – on nakoniec prípad vyrieši a zrežuruje scénu záverečného odhalenia à la Nero Wolfe. Jeho pomocníka zosobňuje príslušník Bezpečnosti Ferko, tradičný stereotyp verného, zemitého policajta z ľudu. Druhým je citlivý inteligent – redaktor Zvara, emotívny typ novinára ochotný viac dôverovať okoliu. Dokonca kryje jednu z podozrivých, pretože ju pozná, má ju rád a verí jej. Verí aj v poctivosť Kovalského a odmieta hypotézu o jeho emigrácii s „tajnou aktovkou“. To je opatrný náznak druhého, vedľajšieho konfliktu existujúceho v tradičnej detektívke (prvým je konflikt pátrač – páchatel), pri ktorom ide o disproporciu medzi pátračom a hlúpym, obmedzeným či pomalým alebo skorumpovaným aparátom. V našom prípade je vedľajší konflikt, samozrejme, nerozvinutý a nevyužitý vzhľadom na dobu vzniku. Aparát sa u nás v päťdesiatych rokoch vždy musel prezentovať ako neomylný. Zvara je zároveň i protagonistom príbehu.

S redaktorom Štefanom Zvarom sa stretávame hneď v úvode. Po skvele obrazovo riešených titulkoch (čakajúci muž v noci a po strihu postupná roztmievajúca osamelého domu a stromu komponovaných do vertikály vo veľkom celku) vidíme detail dvoch párov mužských topánok prechádzajúcich do celkového plánu. Je to Zvara s tlačiarom Tomovičom, žoviálnym ľudovým typom robotníka, ktorý si rád vypije. Vracajú sa nad ráno z nočnej zmeny. V Tomovičovom byte sa už objaví aj nadporučík Hronec vyšetrojúci záhadnú vraždu inžiniera Kovalského, ktorého mŕtvolu práve našli na neďalekom stavenisku. Vražda je záhadná preto, lebo Kovalský je považovaný za emigranta, dokonca existuje svedectvo o jeho liste z cudziny. Dnes film pôsobí ako antiutópia z nejakého totalitného štátu, v zobrazovanej dobe však tieto motivácie fungovali. Motivácie konania postáv sú teda prísne logické vzhľadom na svoj referent, ktorým je dobová každodennosť, ako som už spomenul. Ide tak o realistické pozadie, zatiaľ bez žiadnych umeleckých či kompozičných ozvláštnení rozprávania. Aspoň v prvých dvoch tretinách filmu. V poslednej sa situácia trochu mení – scéna s nadporučíkom, ktorý vo svojej kancelárii skúša detský vláčik a dym z jeho cigarety dáva vláčiku iný významový rozmer, je brilantná. Atmosférou nadväzuje na výtvarne pozoruhodné prvé (titulkové) zábery. A štyri retrospektívy, jedna samostatná a tri nasledujúce okamžite za sebou slúžia tiež ako ozvláštnenie tradičnej naratívnej štruktúry, resp. ako odkladanie riešenia. Neznejasňujú však vyšetrovanie – sú tu preto, aby riešenie v závere nebolo divákovi predložené len verbálne, ale aby bolo „zdokumentované“ obrazom. Pričom retrospektíva číslo tri je len(!) zobrazená predstava nadporučíka, ako to asi mohlo byť pri stretnutí Tomoviča a Kovalského (Tomovič je už ťažko postrelený a Kovalský, ako vieme, mŕtvy). Všetky tieto prvky sú však prísne logické, vyplývajú z deja, sú motivované situáciou. Napríklad vláčik je vianočným darom, ktorý nadporučík kúpil v druhej tretine filmu a pri čakaní na svedka skúša, ako funguje. Retrospektívy sú zase vyjadrením správneho pocitu režiséra, že film sa má v prvom rade vyjadrovať obrazom (aj pri riešení detektívneho problému v tradičnej záverečnej scéne).

### 8.1.3 Riešenie

Podozrivými z vraždy Kovalského sú jeho čerstvo rozvedená žena (motív žiarlivosť), jeho bývalá spolužiačka Alsterová, ktorá ho pozvala na tajnú schôdzku (motívom sú možné milenecké nezhody), učiteľ Piaček (chcel sa dostať na vedúce miesto, ktoré mala Kovalská, preto zinscenoval dôkaz o emigrácii jej muža) a Kovalskej otec Malatinský (ideologické nezhody a triedna nenávisť). Ako už vieme, vrahom je Malatinský, ktorý spácha aj pokus o tzv. kryciu vraždu Tomoviča, pretože ten sa stal nechtiac svedkom toho, že vrahom prezentované časové údaje v súvislosti s Kovalským nemôžu obstáť. Nadporučík vyrieši prípad v záverečnej scéne vylučovacou metódou – len traja ľudia vedeli, kde bude Tomovič v určitú hodinu: Zvara (motív vylúčený z mnohých dôvodov), Piaček (sledovačka zistila, že chodí do kostola a v kostole bol aj v čase vraždy), Malatinský (prizná sa). Redaktor Zvara je akoby rozprávačom príbehu, cez jeho postavu divák vníma zobrazované udalosti a jemu nadporučík explicitne vysvetlí metódu riešenia.

#### 8.1.4 Časopriestor

Dej sa odohráva počas jedného dňa, 24. decembra, začína nadránom a končí neskoro na Štedrý večer. Priestorom je vianočná Bratislava plná stromčekov, domovníkov, stavenísk a vyzdobených okien či výkladov, ale aj tak šedivá a nebezpečná – ide o jeden z prvých slovenských mestských filmov, v ktorých hrá zobrazenie (zväčša vo veľkých záberových plánoch) mesta dôležitú úlohu, čo sa týka rozčlenenia priestorových súvislostí jednotlivých udalostí deja. Podobne je to pri zvukoch a ruchoch (dramatizujúcu filmovú symfonickú hudbu považujeme za daň dobe...) ako hudba z rádia či hlásenie presného času, ktoré divákovi umožňuje časovú orientáciu. Zvuk cirkulárky a štartovanie automobilu zase verifikujú autenticitu prostredia.

Riešenie zobrazenia interiérov dokonca miestami pripomína film noir. Domové schodiská, kotolňa, prírodovedecký kabinet a najmä kancelárie riaditeľstva SNB sú tmavé, zvláštne nasvietené, zdroj svetla v obraze je často len malá lampička, svetlo prichádza cez okno a dobýja sa sem z pouličných lúčov, postavy sú v pohybe a menia miesto tak, aby sa ocitli v tieni. To vyvoláva v poslednej tretine filmu (po zotmení) tajomnú atmosféru blížiaceho sa riešenia prípadu.

Pozoruhodným je zásadný dôraz na vedľajšie postavy. Dôležité, hlavné postavy sú v Mužovi, ktorý sa nevrátil stereotypmi, aj keď profesionálne vystavanými. Ale vedľajšie postavy ako vrátnik v márnici, žena učiteľa Piačka, doktor, suseda... sú bravúrne psychologizované, zobrazené s dôrazom na detail, sú to často malé umelecké dielka svedčiacie o talente režiséra, ktorý aj zo žánrového filmu dokáže vytvoriť plnohodnotný fiktívny svet postáv a postavičiek, ich vzťahov a problémov. Toto autorské špecifikum pri zobrazovaní zdanlivo nedôležitých postáv, ich psychologického pozadia a atmosféry už predznamenáva neskorší režijný rukopis diela *Kým sa skončí táto noc*, jedného z najpozoruhodnejších československých filmov prvej polovice šesťdesiatych rokov.

#### 8.1.5 Charakteristika

Ide o skutočnú, dôslednú detektívku: je prísne logická, nepodvádza (žiadne tajné chodby, pred divákom skryté dôkazy), hlavné postavy sú stereotypné, ale vždy psychologicky reálne (žiadni blázni a maniaci), prostredie je uveriteľné aj vďaka vedľajším postavám a ich pozadiu. Riešenie predstavuje pre nadporučíka (a aj pre Zvaru, s ktorým jediným sa divák môže stotožniť) skutočný rébus, komplikuje ho klasická tzv. krycia vražda (pokus o zastrelenie Tomoviča) a spravodlivosť na konci víťazí.

Záväzným motívom je vyšetrovanie vraždy podmienené objavom mŕtvol. Skladá sa z dvoch línií pátrania, ktoré sa v konečnom dôsledku dopĺňajú a umožňujú divákovi vytvárať vlastné hypotézy. Vedľajšími motívmi sú komplikácie (vyplývajúce z dobovej politickej situácie), ktoré vyšetrovanie brzdia alebo posúvajú na nesprávnu koľaj. Konvenčne lineárna forma narácie sa postupne mení na zložitejšiu vďaka retrospektívam, ale udržiava si stále perfektnú čistotu žánrového tvaru.

Funkcie a motivácie sú zväčša realistické. Na úrovni formálnych prvkov zobrazenia sa však nachádzajú aj kompozičné, umelecké a formotvorné. To všetko pridáva Mužovi, ktorý sa nevrátil hodnoty prekračujúce úroveň bežnej socialistickej detektívky päťdesiatych rokov.

## Muž, ktorý sa nevrátil



1959, čb, 90 min.

Réžia: Peter Solan

Námet: Jozef A. Tallo

Scenár: J. A. Tallo, P. Solan

Kamera: Vladimír Ješina

Hudba: Wiliam Bukový

Strih: Bedřich Voděrka

Hrajú: Jaroslav Mareš, Karol Machata,

Viliam Záborský, Ladislav Chudík,

Mária Kráľovičová...

**Autor fotografií:** Gita Skoumalová

*Copyright Slovenský filmový ústav – Fotoarchív*

## 8.2

### Medená veža

(Hore a dole)

#### 8.2.1 Kontext

Medená veža je v kontexte slovenskej kinematografie v mnohom výnimočný film. Bol nakrútený po okupácii v roku 1968 a bol v istom zmysle únikom pred realitou (pozri rozhovor v knihe R. Blecha: *Martin Hollý – život za kamerou*, Bratislava 2001). Nereaguje teda nijako proklamatívne na politickú situáciu. Aj vďaka tomu sa stáva nadčasovou metaforou o láske, žiarlivosti a smrti. Ide tu o vážne, archetypálne témy. Zobrazené sú na pozadí znakovej makroštruktúry života izolovaného vysoko v horách.

Žánrovo je Medená veža romantickou drámou so všetkým, čo k tomu patrí: tajomstvo, predurčenosť osudu, baladický tón a pátos. A je tu i prekvapujúco veľa humoru.

#### 8.2.2 Rozprávanie

Príbeh začína na jar, keď sa hlavné postavy (Pirin, Valér a bezmenný rozprávač) vracajú na vysokohorskú chatu, aby ju pripravili na turistickú sezónu. Postupne sa divák zoznamuje s troma chlapmi, s ich kamarátskym vzťahom a doberaním sa, s ich nechufou ku konvenciám a láskou k horám. Pirin je prezentovaný ako vodca, Valér ako vtipkár, sukničkář a pašerák a postava rozprávača ostáva neutrálna. Práve táto postava zabezpečuje pocit nemožnosti vyhnúť sa tragickému osudu, udáva dramatický podtón deja už od začiatku. Pretože rozprávač je informovaný. Vie, ako to skončí. Príbeh rozpráva ako retrospektívu, ako spomienku, pričom filmové zobrazenie je „prítomné“.

Začiatok je idylický. Život v horách má svoje čaro a naznačuje, že hore je jednoducho lepšie, krajšie, zábavnejšie a úprimnejšie ako dole, vo svete miest, davov a komplikovaných vzťahov. Problém prichádza, keď sa Pirin zamiluje do Saše a ožení sa s ňou a tá sa stáva štvrtou obyvateľkou chaty. Pirin sa mení, stáva sa takmer až „malomeštiakom“ (kúpi si aj pyžamo), Valér a rozprávač sa cítia prebytoční. Ale situácia sa predsa len stabilizuje, vďaka Saši sa vracia k predchádzajúcej idyle. Problémy sa zdajú zažehnané, žena nezničila priateľstvo medzi mužmi, naopak, akceptujú ju ako kvalitného štvrtého priateľa, dokonca i na lane pri lezení. Lenže to je iba odklad. O to viac a silnejšie preto pôsobí druhá časť filmu. Saša začne podnikáť tajomné výlety dole. A Pirin začína žiarliť. Oheň tragédie sa už teraz rozhorí naplno a horí divoko až do posledných záberov hľadania mŕtveho tela, samovraždy a prestrelky. To všetko sa udeje hore. Akoby už nebolo úniku ani tam, akoby to „dole“ už siahalo aj do výšok. (A to je aj jediná politicky interpretovateľná metafora.)

Hlavným motívom filmu je teda tragický vzťah Pirina a Saše, plný lásky a žiarlivosti. Vedľajšími motívmi sú pašeráctvo, lezenie a kamarátstvo. Tieto vedľajšie motívy vstupujú v druhej časti do hlavného motívu, rôzne ním prestupujú a spoluvytvárajú štruktúru záveru.

#### 8.2.3 Zobrazenie

Zobrazenie príbehu je príznačné pre Hollého režijný rukopis. Vytvára znakové štruktúry s presne definovateľnými významami – sila, slabosť, zrada, krása, tragično. Často využíva veľké celky a najmä motív panorámy tatranských štítov, ktoré delia film na jednotlivé, i keď nie úplne samostatné kapitoly. Réžia je úsporná, takmer minimalistická. Martinovi Hollému scenár Ivana Bukovčana evidentne vyhovoval – je založený na tom, na čom funguje aj väčšina jeho ostatných hraných filmov. Je tu dôraz na vyhrotené vzťahy, nezvratnosť osudu, na silné charaktery, neokázalo hrdinské postavy. A všadeprítomné dobrodružstvo. Toto všetko je pochopiteľne základ pre veľmi dramatickú interpretáciu. Režijná úspornosť ju však tlmí. Pátos a napätie je prítomné skôr vďaka hudbe (Zdeněk Liška) a udalostiam, ktoré film prezentuje. Tieto udalosti sú dramatické samy osebe. Martin Hollý preto nemusel používať žiadne veľké gestá a už vôbec nie efekty. Situácie sú vystavané autenticky a miestami pôsobia veľmi presvedčivo. Ani jedna z dvoch tragických smrtí nie je zobrazená priamo, ale len v kompozičnom náznaku, pomocou strihu. Až vďaka reakcii rozprávača sa divák dozvedá, čo sa vlastne stalo. Takáto priezračná jednoduchosť vyhovuje prostrediu, v ktorom sa príbeh odohráva. Väčšinou sme totiž hore, obklopení Vysokými Tatrami, ktorých obraz je natoľko majestátny a hrozivý,



## Medená veža



1970, farba, 87 min.  
Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava-Koliba  
2. tvorivá skupina M. Gajdošová/J. Král  
Réžia: Martin Hollý  
Námet a scenár: Ivan Bukovčan  
Kamera: Karol Krška  
Hudba: Zdeněk Liška  
Strih: Maximilián Remeň  
Hrajú: Štefan Kvietik, Ivan Rajniak, Ivan Mistrík, Emília Vášáryová, Július Vašek, Vlado Müller...

**Autori fotografií:** Václav Polák, Milan Kordoš  
*Copyright Slovenský filmový ústav – Fotoarchív*

že by bolo smiešne ho ešte viac dramatizovať. Dole sa dostávame v dvoch scénach. Prvou je bitka v nemocnici a druhou nákup tranzistorového rádia. Obe scény sú zobrazené ako stiesnené, plné zbytočných ostrých vecí, ľudí, klebiet, chaosu a náhlivosti, alkoholu. Priestor je tu úzky a ťažko čitateľný, nejednoznačný. Rozdiel medzi hore a dolu je tak potvrdený aj výrazovou vrstvou, ktorú podmieňuje spôsob použitia vyjadrovacích prostriedkov.

#### 8.2.4 Postavy a motivácie

Tomuto filmu však dominujú herci. Tým, že réžia tu nie je exhibíciou a zámerne sa sťahuje sa do úzadia, dáva vyniknúť trom mužským postavám, ktoré zaberajú najviac priestoru. Štefan Kvietik, Ivan Rajniak a Ivan Mistrík si svoje úlohy vychutnali. Drobnými gestami, často len malým pohybom či žmurknutím budujú a charakterizujú postavy vyvolávajúc presvedčivý dojem kamarátstva, ktoré už prešlo všeličím a ktoré len tak niečo nezničí. Ivan Rajniak je patetickejší, chuligánskejší a otvorenejší v geste aj v mimike, aby diváka pripravil na záverečnú akčnú scénu, ktorej dominuje jeho Valér. Štefan Kvietik ako Pirin je úspornejší, až v druhej časti filmu rozohráva svoju postavu do výrazne tragických, depresívnych tónov. Vytvára chlapa, ktorému sa zrútil svet. Zo suverénneho vodcovského typu sa stáva zmätený, ale ešte tvrdší človek, ktorý stráca zábrany. Najpozoruhodnejší je však Ivan Mistrík ako rozprávač. Nemá zdanlivo žiadne výnimočné či príznačné vlastnosti, ale svojím prejavom je nesmierne presvedčivý. V situáciách, keď je to nevyhnutné, koná rázne, bleskurýchlo a suverénne. Akoby úplne opustil pozíciu komentátora deja a stal sa jeho plnohodnotnou súčasťou. Dokonca aj vedľajšia, ale pre jednu motivickú líniu veľmi dôležitá postava financa Perdeka je vybudovaná výnimočne civilne. Vlado Müller jej dáva prekvapujúco ľudský rozmer, ktorý vyniká a je zdôraznený ešte aj postavou jeho podriadeného, typického súboru obrazových a verbálnych znakov vytvárajúceho stereotyp nepružného a rigorózneho strážcu zákona.

Motivácie všetkých mužských postáv sú pomerne presvedčivé (vzhľadom na iluzívnu realitu žánru). V záverečnej časti, ktorá sa odohráva opäť na jar, je ich konanie podmienené tragickými okolnosťami a vybočuje z „normálu“, ale ak divák akceptuje žánrovú formu romantickej drámy, akceptuje i takéto konanie. Postava Saše (Milka Vášáryová) je však úplne iná. Tu je totiž to tajomstvo, ktoré dáva Medenej veži rozmer záhady a kladenia si otázok. O Sašinej minulosti nevieme nič, nevieme, odkiaľ prišla... Stelesňuje ženský princíp nazeraný z mužského sveta ako záhadný, nepochopiteľný a mužským, racionálnym myslením nikdy nepostihnuteľný. Osudových žien v slovenskom filme nie je veľa, ale postava Saše je rozhodne jednou z nich. Je katalyzátorom, ktorý spúšťa (samozrejme, nechtiac a bez zlého úmyslu) lavínu strašných rozhodnutí a ich dôsledkov. Keby do deja nevstúpila, videli by sme príjemný film o sympatických horolezcov a chatároch, o láske k horám. Ale ona tam je.

#### 8.2.5 Záver – otázka

A preto tento film vyvoláva otázky (resp. jeho znaky vyvolávajú široko interpretovateľné významy), ku ktorým niekedy ani neposkytuje odpovede. Je na divákovi, aby sám vyriešil nejasnosti, ktoré scenárista s režisérom vedome zahmlili: Je chuť a zámer vraždiť morálne rovnocenný so skutočnou vraždou? Aká je tolerovateľná odplata za neveru? A čo to vôbec nevera je? Medená veža takéto otázky kladie. Zároveň ich však problematizuje a sponchybňuje ďalšími, novými informáciami, z ktorých vytvára následné udalosti a skladá svoj príbeh.

### 8.3

#### Úsmev diabla

(Policajti a Taliani – zmena spôsobu zobrazovania typizovaných postáv – prepracovaná verzia textu, ktorý bol publikovaný v Postava, herec, hviezda vo filme (Zb.), ASFK a SFÚ 2006.)

##### 8.3.1 Kontext

Situácia druhej polovice osemdesiatych rokov mala na kinematografie socialistických štátov zásadný vplyv. Gorbačovova „perestrojka“, „glasnosť“ a „demokratizácia“ zamiešala ortodoxným komunistom starých štruktúr karty tak, že sa v nich prestávali vyznať. Aparáty moci sa stávali rozpačitými a neistými. Nevedeli, na čo sa ešte môžu spoľahnúť a čo si môžu dovoliť bez toho, aby nevybočili z intencií novej politickej ideológie prichádzajúcej z východu, zo strany absolútne nadriadenej a všetko dovtedy určujúcej. Prichádza k miernemu uvoľneniu dozoru. Niežeby socialistické pravidlá prestali platiť – ale zdalo sa, že ich výklad by mohol byť voľnejší a mierne odchýlky od nich postihované menej drasticky ako v minulosti.

Experiment obrody socializmu pravdaže nevyšiel a ani nemohol – veci sa dramaticky menia koncom roku 1989. Ale už v období rokov 1985 – 1989 dochádzalo (v rámci možností) v oficiálnom, „socialistickom“ umení a kultúre k zmenám v oblasti zobrazovania mnohých javov. V hranej kinematografii prestávajú platiť niektoré postuláty doktríny socialistického realizmu, dochádza dokonca k opatrnej kritike niektorých javov „reálneho socializmu“. A to bez toho, že by v tej dobe trochu bezradný aparát nejako radikálne zasiahol.

Toto uvoľnenie budeme dokumentovať na zmene stereotypu v zobrazovaní postavy príslušníka Zboru národnej bezpečnosti a postavy cudzinca zo Západu vo filme Úsmev diabla. Oba typy postáv boli v dovtedajšej kinematografii viac-menej kodifikované – v prípade Úsmevu diabla ide o zmenu paradigmy. Opatrnú, ale predsa len o zmenu.

##### 8.3.2 Žánrové a znakové charakteristiky

Úsmev diabla je detektívka. Čiže situuje sa do línie slovenských detektívnych filmov, ktorá začína Mužom, ktorý sa nevrátil a ďalej ju konštituuju filmy ako napríklad Šepkajúci fantóm a podobne. Táto línia vytvára stereotyp zobrazovania vyšetrovateľov či radových členov Zboru národnej bezpečnosti – ide o hrdinské postavy, čisté v ideologickom názore a osobnom živote, sterilné a ploché ako postavičky z komiksu. V mene akejsi psychologizácie existujú síce isté náznaky ich osobných životov (povedzme vyšetrovateľky kpt. Strelková z Prípadu krásnej nerestnice a kpt. Hroncová z ďalšej Lettrichovej detektívky Šepkajúci fantóm a ich partnerské vzťahy), ale sú minimalizované. Ak ide o súkromný problém, ukáže sa ako bezvýznamný a ľahko riešiteľný. Postavy sú podriadené zápletke, sú – samozrejme – členmi Komunistickej strany Československa a ich úlohou je len vyriešiť „záhadu“ k všeobecnej spokojnosti socialistického ľudu. „Chladný rozum, horúce srdce, čisté ruky“ – takúto charakteristiku prvého komunistického policajta stanovil už „železný Felix“ Dzeržinskij, zakladateľ Čeky. Stereotyp (prirodzene umelý, vzhľadom na skutočnosť výlučne len proklamatívny) sa v socialistickej kinematografii udržal dlho predlho. V Úsmeve diabla to však už tak nie je. Dej filmu sa odohráva v súčasnosti, počas nakrúcania fiktívneho koprodukčného televízneho filmu podľa Offenbachových Hoffmanových poviedok. Ide teda v istom zmysle aj o film o filme (metafilm), hoci postupy tejto subžánrovej formy (prelínanie iluzívnych realít atď.) autori využívajú minimálne. Sústreďujú sa na detektívnu zápletku, priebeh pátrania a postupné narastanie atmosféry strachu, tajomna, anonymných vyhrážok... Tak či onak sa ale nevyhýbajú zobrazeniu práce štábu, vzťahov medzi jeho členmi, vzťahov okolia k „filmárom“ a hlavne zachyteniu atmosféry skúšok, prvých „ostrých“, spôsobov „hviezd“, jednoducho pohľadu do zákulisia, do kuchyne filmovej praxe. Do tohto časopriestoru prichádza kapitán Kren, vyšetrovateľ z hlavného mesta, ktorý má miestnym bezpečnostným zložkám pomôcť s prípadom krádeže šperkov. Keď sa stane vražda, zapojí sa neoficiálne i do jej vyšetrovania.

### 8.3.3 Policajti

V čom je teda kapitán netypický a búra mýtus stereotypného obrazu postavy socialistického vyšetrovateľa? Už jeho výzor je nezvyčajný – má bradu. A bradatý policajt bol v čase vzniku filmu v slovenskej kinematografii takmer revolúciou. Brada spolu s dlhými vlasmi bola v audiovizuálnej kultúre ČSSR roky symbolom niečoho negatívneho, protisocialistického, príznakom disidenta alebo nedajbože rockového muzikanta spievajúceho anglické texty. Pavol Mikulík si postavu bradatého kapitána evidentne vychutnával. Postavu predvádza na svoju dobu štýlovo nekonzervatívne, nestaticky. Rôznymi verbálnymi a mimickými prostriedkami jej dodáva vnútorné napätie a vlastnosti – zatrpknutosť, skoro až zúfalstvo a rezignáciu. Kapitán je nešťastný a zároveň s nešťastím zmierený. V priestore elegantných kostýmov sa pohybuje v ošúchaných, pokrčených šatách à la inšpektor Colombo. Má tri základné problémy, dovtedajšiemu obrazu socialistického policajta absolútne nepríslušiace. Pracovný problém – odvolali ho z elitnej skupiny vyšetrovania vražd (mordkomanda), pretože pravdepodobne na takú prácu už nestačil. Osobný problém – opustila ho žena. Tu film nedáva indície, prečo sa tak stalo. Zdravotný, veľmi vážne prezentovaný problém – žľčník a z toho vyplývajúce obmedzenia. Už zdôrazňovanie týchto troch problémov spolu so spomenutým výzorom vytvára viac obraz súkromného detektíva kapitalistického sveta ako typického príslušníka aparátu komunistickej moci.

Aj keď, samozrejme, v *Úsmeve diabla* absentuje sekundárny konflikt príznačný pre žánr, a to konflikt pátrač – aparát. Súkromný detektív (Nero Wolfe, Phil Marlowe a pod.) nie je len v konflikte so zločinom, ale aj s miestnym oddelením vražd, individualistický vyšetrovateľ – člen Zboru národnej bezpečnosti je v konflikte so svojim veliacim poručikom, resp. s celým oddelením, do ktorého sám patrí... Toto pochopiteľne v socialistickej detektívke nebolo možné, pretože socializmus nemohol pripustiť, že by sa nejaké inštitúcie či aparát mohli mylíť.

Vrátime sa však k nášmu kapitánovi. Jeho výzor a tri problémy pripravujú filmovú situáciu, ktorá je ešte nezvyčajnejšia a netypickejšia ako všetko predchádzajúce. Kapitán nielenže sa evidentne zamiluje do vrahyne, ale prípad ani nerieši! Aj keď film viac-menej ponúka indíciu (monológ kapitána na návšteve v blázinci), že prípad bude úspešne vyriešený spomenutým *mordkomandom*. Pritom postava kapitána nie je zobrazená negatívne, hoci by podľa kánonov socialistického realizmu mala byť. Súčasne však nemôže byť negatívna, keďže ide o postavu člena neomylného a čestného Zboru národnej bezpečnosti. Takže kruh je uzavretý a autori filmu to využili, bezradné dohliadacie orgány film nezakázali a dostal sa do kín. „Negativitu“ postavy kapitána v *Úsmeve diabla* navyše vyvažuje kapitánov Watson, poručík Jurko (Ján Kroner). Je kapitánovým protikladom – mladý, nadšený, moderne oblečený (tenisky, módnny sveter), plný elánu a aktivity, hladko oholený, dokonale zdravý (nevie ani, čo je žľčník). A trochu hlúpy, omylný, poplašený. Čo je pochopiteľné, veď plní funkciu Watsona. Zároveň tým však aj on trochu vybočuje z rámca dovtedajšieho pozitívneho obrazu policajta.

### 8.3.4 Taliani

Zastavíme sa ešte pri postavách Talianov, ktorí sú súčasťou *Úsmevu diabla*. Tvoria síce voľný motív, pre detektívnu zápletku nedôležitý. Postavy nie sú ani veľmi podstatné pre zobrazenie nakrúcania. To, že ide o zobrazenie nakrúcania koprodukčného filmu, je skôr zámienkou toho, aby tam tieto postavy boli. A zároveň vytvárajú situácie pre akýsi skrytý komentár na tému vtedajších československých koprodukcí so západnými filmovými spoločnosťami, ktoré boli tiež príznakom mierneho uvoľnenia ideologických tlakov v druhej polovici osemdesiatych rokov.

Na rozdiel od kapitána postavy dvoch Talianov (producent a dirigent) nijaký problém nemajú. Obaja sú charakterizovaní výlučne zvonka. Lahkými letnými bielymi oblekmi s ležérne vyhrnutými rukávmi na sakách svietia v prostredí slovenského vidieka ako mimozemšťania. Vlastnia rýchle nízke športové auto, na území vtedajšej ČSSR vtedy nevidané. A aj neslýchané nezvyčajným výstražným tónom klaksónu. Sú dominantní, pekní, bohatí. Bežní Slováci sú vo filme zobrazení kontrastne, ako podriadení, chudobní, opití. Film ponúka v jednom z dialógov indíciu, prečo Taliani na Slovensku a so Slováckmi spolupracujú – je to tu pre nich lacné, slovenskí umelci sú lacnou a poslušnou pracovnou silou. Čiže postava človeka z kapitalistického Západu je tu zobrazená ako vykorisťovateľ socializmu. A to je už veľmi ďaleko od dovtedajšieho stereotypu zobrazovania západného cudzinca ako diverzanta alebo aspoň špióna. Taliani dokonca nie sú v detektívnej línii filmu ani len podozriví! Tento spôsob zobrazenia zároveň pripúšťa, že socializmus je chudobnejší a neschopnejší ako kapitalizmus, čo bola myšlienka v dobe socializmu absolútne neprípustná, keby bola explicitne vyjadrená.

## Úsmev diabla



1987, farba, 93 min.  
Slovenská filmová tvorba, Štúdio hraných  
filmov Koliba  
1. tvorivo-výrobná skupina, vedúci Peter Jaroš  
Réžia: Ján Zeman  
Námet: Fedor Cádra  
Scenár: Alex Koenigsmark  
Kamera: Tibor Biath  
Hudba: Svetozár Štúr  
Strih: Eduard Klenovský  
Hrajú: Beata Tyszkiewicz, Pavol Mikulík,  
Karoline Wajda, Štefan Kvietik, Ján Kroner

**Autor fotografií:** Vladimír Vavrek

*Copyright Slovenský filmový ústav – Fotoarchív*

Celkom zábavné sa zdá ešte spomenúť, ako je zobrazený vzťah medzi postavami Talianov a ich slovenským okolím. Tento vzťah je charakterizovaný dvoma momentmi, resp. dvoma situáciami v druhej časti filmu. Prvá situácia založená na efektnej fešáckosti a príťažlivosti Talianov – mladá slovenská herecká „hviezda“ sa s jedným z nich vyspí. Talian to neskôr komentuje ako nič zvláštne. Tradičný model situácie „použil a odhodil“ situuje herečku do polohy hlúpej, naivnej, neuvedomelej a obmedzenej krásy. Táto poloha je dôležitá aj pre pochopenie detektívnej zápletky.

Druhá situácia charakterizuje vzťah postáv príslušníkov Zboru národnej bezpečnosti k Talianom. Po obdivnom vzdychnutí nad úžasným talianskym autom druhý z policajtov (ten „uvedomejší“) dehonestuje kolegov obdiv závistlivo-zlomyseľnou poznámkou, že to auto má určite stále poruchy. A nasadnú do svojej masívnej lady vyrábanej v jednom sovietskom mestečku. Potom týchto policajtov Taliani na svojom autíčku za trúbenia klaksómom rýchlo a elegantne predbehnú.

### 8.3.5 *Paradox*

Takže môžeme konštatovať posun v znakovom zobrazení postáv príslušníka Zboru bezpečnosti a cudzinca zo Západu, mierny pokrok v medziach zákona na úrovni významov. Opatrný, ale dôležitý a podstatný posun v rámci situácie ešte vždy ovládanej komunistickým aparátom moci.

V prípade postavy vyšetrovateľa je zobrazenie „ľudskejšie“, realistickejšie, bližšie skutočnosti. A narúša stereotyp Komunistickej strany o hrdinskom čekistovi.

V prípade postavy cudzinca zo Západu však (paradoxne) nie je zobrazenie realistickejšie. Zobrazená je taká predstava o bohatých elegantných západniaroch, aká prevažovala u bežných ľudí žijúcich v socializme. Aj to považujeme za dôležitý posun – pretože toto zobrazenie bolo odlišné od toho absurdného stereotypu (diverzant, špión), ktorý chcela o cudzincoch zo Západu fixovať Komunistická strana a jej spolupracovníci v oblasti kinematografie, v armáde, Štátnej bezpečnosti a koniec koncov všade.

## Záver

Koncepcia je vypracovaný súbor názorov na nejaký jav. Je to myšlienková konštrukcia, ktorá niečo pomenúva. Marvin Carlson v *Dejinách divadelných teórií* (Bratislava 2006) oprávnenne tvrdí, že v súčasnosti je pre teoretické koncepcie dramatických umení príznačná neustála oscilácia medzi viacerými pohľadmi a metodologickými prístupmi, pohyb širokým priestorom medzi postštrukturalizmom – dekonštrukciou a psychoanalýzou.

Pozoruhodne podobná je aj situácia sesterskej filmovej teórie, hoci tá sa v ostatnom čase navyše ešte pod vplyvom tzv. novej filmovej histórie zaoberá dispozitívom, čiže mimofilmovým kontextom. Jacques Aumont vo svojej už spomínanej autoritatívnej knihe *Obraz* (Praha 2005), skúmajúcej a overujúcej predovšetkým teórie (bez toho, aby ich hierarchizoval) vizuálneho obrazu, tvrdí v súvislosti s dvoma základnými súčasnými koncepciami (analytickou a syntetickou), ktoré teórie vo všeobecnosti pokrývajú: „Oba základné prístupy majú svoje výhody a v ďalšom výklade sa budeme podľa potreby obracať k jednému i druhému, pretože za súčasného stavu poznania majú oba rovnakú pravdepodobnosť byť vierohodnými“ (s. 52). Podobne James Monaco vo svojom monumentálnom diele *Jak čítať film* (Praha 2004) uvádza, že film je už dnes spolu s ďalšími médiami „natolko expanzívna a ďalekosiahla množina vzájomne prepojených protikladov“ (s. 430), že je vylúčené aplikovať naň jedinú analyticko-teoretickú metódu či prístup k nemu.

Rezignácia na komplexné uchopenie umenovedného problému, presun záujmu od budovania nejakej generálnej koncepcie k poskytnutiu možnosti pluraritných a nehierarchizovaných vhládov je dnes v oblasti teórie filmu a divadla zrejme.

Do tejto situácie vstúpil na prelome tisícročia Hans-Thies Lehmann svojou pozoruhodnou štúdiou *Postdramatické divadlo* (v Nemecku už 3. vydanie, desiatky prekladov v zahraničí, Bratislava 2007) a vytvoril novú možnosť na území koncepcií. Jeho text teda rozhodne nie je nejakým učebnicovým slovníkom alebo hierarchizovaným lexikónom popisu myšlienok a názorov na dnešné divadlo (silne ovplyvnené audiovizuálnymi médiami). Ide skôr o odbornú esej, predkladajúcu novú autentickú „estetickú logiku“ (s. 15) stavu vecí v oblasti, ktorá sa dnes síce vyznačuje rôznosťou, ale spája ju radikálny prístup k tradičným hodnotám a konvenciám. Či skôr odklon od nich.

Dráma síce úplne neumiera, divadlo založené na dramatickom texte existuje ďalej ako jedna z možností, ale nech žije postdramatické divadlo, ktoré sa už plne etablovalo a nedá sa ignorovať – konštatuje autor a so suverénnym prehľadom nám poskytuje dôvody a dôkazy, prečo je to tak. Vyjadrovanie v dramatickej forme je čoraz ťažšie (v zmysle akceptácie okolím) v dôsledku všeobecného zrýchlenia, zvýšenej mediálnosti, zanikania hraníc (aj) medzi umeleckými druhmi... V prvom rade je to však vplyv všadeprítomnosti médií a radikálny obrat v práci s textom, s výstavbou divadelného znaku a významu, ktorý dáva autorovi argumentačné prostriedky na to, aby vznik a začiatok novej formy diskurzu, nazvanej postdramatické divadlo, situoval do sedemdesiatych rokov 20. storočia. Do postdramatického divadla totiž invazívne prichádzajú „naturalistické prvky“ (s. 134), modely prevzaté z audiovizuálnej sféry. Divadlo drámy označovalo – postdramatické divadlo začína aj (v istom zmysle) zobrazovať, čo bolo vždy príznačné viac pre film. Definícia divadelného obrazu založená na symbolickom chápaní významu jednotlivého znaku sa mení. Divadelný kontext sa stáva novým, od sedemdesiatych rokov obsahuje iné hodnoty, používa iné postupy a potrebuje aj nové kritériá. Lehmann tieto hodnoty a postupy dôsledne opisuje pomocou mnohých príkladov z inscenačnej praxe. Zároveň vytvára nové kritériá, vďaka ktorým možno tieto hodnoty a postupy chápať, prípadne klasifikovať.

Lehmann proti teoretickým špekuláciám o dráme rázne stavia pojem/koncepciu postdramatického divadla (v kinematografii by sme, mimochodom, použili termín postnaratívny film, ktorý sa však začal rozvíjať už v šesťdesiatych rokoch) a bez toho, aby deštruoval niekdajšie koncepcie dramatických foriem skúma výsostne súčasný stav, na ktorý nástroje tradičnej teórie drámy nestačia a ani stačiť nemôžu. Pretože všetko je inak. Dramatický text tu už nie je základom divadla, tradičné delenie inscenácie na dejstvá à la úvod – zauzlenie – kríza – peripetia – koniec tiež dávno odvíjal čas. Alebo možno uragán času. Mnoho divadelných teoretikov si to akoby úmyselne nevšímalo a často tvrdošijne trvajú na svojich palebných postoch tradičnej estetiky. Pochopiteľne, nie je to zlé z historického hľadiska a možno čo sa týka historického výskumu – ale na súčasné smery radikálneho divadla experimentujúce s priestorom, časom, telom, médiami a predovšetkým s textom sa tradičné metódy nedajú použiť, resp. dať, ale výsledok je zavádzajúci.

Lehmann ponúka nástroje na uchopenie súčasnosti v oblasti divadla, napríklad aj vrátane performance či videoinštalácie. V tejto súvislosti je okrem iného pozoruhodná kapitola Postmoderné a postdramatické, v ktorej rozhodne odlišuje a precizuje tieto zdanlivo splyvajúce pojmy. Jeho kniha je dôležitým príspevkom, kompasom, ktorý udáva jeden z možných smerov či už divadelnej dramaturgie alebo výskumu v danej oblasti (nepíšem „jediný“, aby som zachoval možnosť potenciálnej plurality pravdepodobne existujúcich ďalších správnych, ešte neobjavených smerov).

Kniha *Postdramatické divadlo* je o zmene perspektívy, ktorá sa už dlhšie vznášala voľakde v intelektuálnom súbore predstáv o umení. Autor túto zmenu reflektuje, opisuje a pomenúva. A novej perspektíve udeľuje plnoprávne miesto na slnkom ožiarenej lúke teatrológie.

Je to pomerne inšpiratívne pre filmovú teóriu. Zmena perspektívy je tu nevyhnutná. Postnaratívny film bol ešte v istom zmysle experimentom, ale neskôr prišlo k vážnejším zmenám. V technológiách (video, digitálne technológie) a z toho vyplývajúcim formálnym zmenám (tzv. nové médiá) a zásadným zmenám v artikulácii. Premena predmetu vyžaduje premenu diskurzu. Teória je množina viac-menej usporiadaných viac-menej záväzných tvrdení, na ktoré bádatelia v danej oblasti odkazujú, keď chcú pochopiť či vysvetliť podstatu skúmaného javu. Je však dnes na čo odkazovať? Pozrime sa napríklad na Plazewského a Helmanovej zaujímavé a smutné povzdychnutie nad súčasnou svetovou filmovou teóriou v J. Plazewski: *Dejiny filmu 1895-2005*, kapitola Teoretici – hľadanie akademickej rigoróznosti, s. 773 až 775, Praha 2008. Autori tam dokazujú, ako v poslednom období výsledky filmovej teórie už vôbec nezodpovedajú vkladaným nádejam a očakávaniam a ako vstup iných, príbuzných disciplín s vlastnými terminológiami znejasňuje diskurz v tejto oblasti. Alebo, povedzme, Francesco Casetti vo svojom autoritatívnom a oceňovanom diele (cena za najlepšiu akademicкую publikáciu roka v talianskom jazyku) *Filmové teórie 1945 – 1990* (Praha 2008) píše v záverečnom dodatku s názvom Teórie, post-teórie, neo-teórie: premeny diskurzov, premeny predmetov (s. 363 – 373) o vymiznutí filmovej teórie. Píše o ústupe teórie pod vplyvom zásadných zmien v kinematografii, o zmene a maskovaní teoretického diskurzu, o skrývaní teoretických koncepcií a o tom, ako tradičný model filmovej teórie skončil gigantickými Deleuzeho pokusmi vytvoriť komplexný teoretický systém filmu. A ešte: úplne sa vyčerpala paradigma zaoberajúca sa pozíciou subjektu/percepcie, ktorá dominovala diskurzu v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch. Ľudská myseľ je, dovoľm si to banálne prirovnanie, čoraz viac podobná nekonečnému vesmíru, z ktorého je prebádaný len nepatrný kúsok. Teória filmu je dnes živá, samozrejme, nezmizla. No je viac ozvenou iných diskurzov, hľadá sa a momentálne je viac vecou parciálnych štúdií, glos a komentárov ku konkrétnym, špecifickým problémom.

Akýsi ťažko postihnuteľný chaos, znovupomenúvanie a ťažkopádne vymedzovanie, opakovanie už opakovaného a časté vytváranie umelých problémov, používanie inej terminológie v súvislosti s dávnymi, len inou pojmológiou vysvetľovanými riešeniami – to všetko sa stalo v posledných rokoch príznakom pre filmovú teóriu. Možno je to dobre. Možno je to križovatka, vedci sa tu motajú v kruhu a zatiaľ všade navôkol svetlých červená. Možno žijeme čas zamyslenia a prehodnocovania, pálenia mostov a očakávania veľkej budúcnosti filmovej vedy zábavnej ako detektívka. Ale aj slepých uličiek je tu dosť. Viac než dosť.

Filmová teória sa napríklad ešte vždy aj v súčasnosti vracia k niekdajšej pomerne búrlivej debate o filmovom znaku. Kedy sa označujúce stáva filmovým znakom? Podľa niektorých teórií (Roland Barthes, Jean Mitry) je v synchrónnej rovine označujúce len analogónom skutočnosti. Z dvoch základných atribútov znaku tu existuje len denotácia (priame označenie, zjednodušené). Konotácia (nepriame, asociatívne označenie) vzniká až na úrovni filmového obrazu, teda v obrazovom kontexte. Film tak v prvom rade skutočnosť priamo predstavuje (prezentuje) a až v kontexte ďalších znakov -analogónov ju vizuálne pomenúva. Teda ju začína reprezentovať. S príchodom obrazu/obrazov film začína znamenať. Zobrazená skutočnosť prestáva jednoducho byť a stáva sa nositeľom významu. Takže znak sa stáva plnohodnotným filmovým znakom až v diachrónej rovine, v kontexte. Lenže on je takým vždy. Operovať so statickým filmovým znakom navyše mimo súvislostí s jeho okolím v obraze je nezmyselné. A nefunkčné. Aj v rovine akademickej debaty. A preto existuje ďalší akademický diskurz o artikulácii. Existuje koncepcia dvojitej či trojitej artikulácie vo filme, pričom tieto dve zdanlivo nezmieriteľné filmologické koncepcie sú často nezmieriteľné len preto, lebo samy artikulujú v iných terminológiách. Možno je, že Pasoliniho a Ecova artikuláčná teória sú vo svojej podstate zameniteľné. Koncepcia dvojitej artikulácie predpokladá zlučenie prvej a druhej roviny, alebo prípadne druhej s treťou. V prípade koncepcie trojitej artikulácie je to taktó: V prvej rovine autor vyberá predmety a javy z elementárnej referenčnej paradigmy za účelom oznámenia faktického významu. V druhej rovine spresňuje význam pomocou minimálnych, elementárnych a stroho statických výrazových prostriedkov. V tretej rovine pomocou kontextu a súvisu so zobrazením sekvencie udeľuje celku umelecký, metaforický význam. Zmysel. Zobrazená vec prestáva jednoducho byť a začína znamenať.



Podstatné je, že znak je vymedzený inými znakmi. Označovať znamená uvádzať do pohybu komunikačný systém označovania. A systém filmového diela je pohyblivý sám osebe – pohyb v obraze a v prvom rade pohyb obrazu je tu taký automatický, je pre film atribútom tak ako príznačné točenie pre kolotoč. Jednotlivé prvky filmového diela až po úroveň znakov sú od seba navzájom závislé, existujú len a výlučne v hre vzájomného odkazovania a vymedzovania sa. Význam filmového znaku je teda pohyblivý a filmový znak je filmovým znakom za každej situácie pri prezentácii filmu.

Zaujímavá je v podstate len jedna z možných aplikácií takýchto teórií na filmovú tvorbu – ale, samozrejme, nedáva odpoveď, tú musia vyriešiť (a aj riešia) filmári – najzložitejšie sa javí vyviazať filmový obraz z jeho „lexikálneho“, priameho, denotatívneho významu. Z jeho závislosti od podobnosti obrazu s tým, čo zobrazuje. A to nie je vzhľadom na reprodukčnú podstatu filmu jednoduché. Ak sa to však podarí, zmizne (teda vlastne nezmlizne nikdy, len prestane prevažovať) reprodukcia a vzniknú nové významy, vznikne zobrazenie, ktoré premení obraz skutočnosti na novú skutočnosť, v ideálnom prípade umeleckú. Tu je miesto pre teóriu a kritiku, pretože ona môže takéto procesy pomenovať. Ukázať, ako tento proces prebieha, prípadne určiť stupeň izomorfie zobrazenia.

No opatrne a od prípadu k prípadu. Zdôrazňujem to preto, lebo aj tu teória občas vystrája pozoruhodne neskromné kúsky. Isteže je podstatné, kedy a ako sa filmové znaky vymedzujú oproti iným. Táto nekonečná hra je však nevymedziteľná. Je síce badateľná a opisateľná, ale teória jej nemôže určiť pravidlá. Hoci pokusov o to by bolo a je dosť – povedzme, niekdajší tzv. gramatici, veľká syntagmatika Christiana Metza, Casettim už spomínaný Gilles Deleuze a jeho klasifikácia filmových obrazov a vzťahov a mnoho ďalších operatívne nepoužiteľných formalizujúcich štruktúr.

Od teórií filmového znaku a jeho kontextu logicky prejdeme k teóriám o mentálnych obrazoch a vnímaní filmu, ktoré sa zaoberajú divákom. V poslednej tretine 20. storočia súperili dve: psychoanalytická, často nazývaná marxistickou a súvisiaca s niekdajšou tzv. frankfurtskou školou, a kognitívna (neoformalistická). S veľkou mierou simplifikácie prvej ide o skúmanie toho, ako film a s ním spojené významy pôsobia na diváka, a druhá sa zaoberá tým, ako divák pri vnímaní filmu konštruuje jeho významy. Teórie sú to nezmieriteľné a zároveň opäť nevelmi funkčné. Už téza o nejakom modelovom divákovi je nezmyselná a prekonaná už aspoň štyri desaťročia, ale ani jej náhrada – ecovské delenie diváka na elitného a panenského – vonkoncom nestačí. Dokazujú to napokon súčasní filmoví historici, ktorí sú, mimochodom, vo svojich výskumoch momentálne podstatne ďalej ako teoretici. A hlavne jestvuje už dosť dávno Lotmanova teória dvojplánového zážitku – v každom momente pri vnímaní filmu existuje vo vedomí každého diváka plán identifikácie a emocionálneho stotožnenia s predvádzaným a plán racionálneho, intelektuálneho odstupu. Jeden plán nemôže prekryť druhý, aj keď ho, samozrejme, môže minimalizovať. Takže tak ako každý jeden divák „denotuje a konotuje“, takisto určité významy znakov podvedome vníma a niektoré vedome konštruuje. V akej miere, to už určuje štýl konkrétneho filmového zobrazenia, resp. jeho umelecké či iné ambície. Čiže v hre je výlučne individuálny divák (pripomeniem znovu klišé o myslí a jej neprebádanej nekonečnosti) a konkrétny film. Teória má za úlohu pomenúvať kdejaké javy, hľadať súvislosti a pravdaže i stavať všeobecné konštrukcie. Nemala by to však robiť bez ohľadu na realitu, pretože vzniká teória pre teóriu. *L'art pour l'art* je oblasť fascinujúca. Teória pre teóriu smiešna.

Filmová teória sa dnes utápa v akýchsi čudných problémoch a sporoch, čudných krízach. Film sa redefinuje. Teoretici sa zaoberajú často problémami, ktorými sa zaoberali ich predchodcovia v období vzniku finematografie a v dvadsiatych rokoch. A mnoho z nich opisuje to isté, len inými slovami. Príkladov sa dá nájsť mnoho. Doba prehodnocovania aj v tomto podivuhodnom vednom odbore (podobne ako v teatrologii) sa evidentne priblížila.

Ešte sú však možné tri interpretácie tejto situácie:

- 1) V oblasti filmovej teórie je už všetko vyriešené, ale ešte o tom nevieme.
- 2) Ide o spresňovanie a potvrdzovanie starších teoretických koncepcií.
- 3) Alebo ako píše Francesco Casetti (s. 372, cit. d.): „Teória nezmlizla: je len preoblečená. Hrá sa na skrývačku. A je možné, že v rámci tejto hry sme my – ktorí sa naďalej označujeme za teoretikov, aj keď si uvedomujeme, že môžeme byť považovaní za prežitých a mierne patetických – prizvaní k úvahám o strate filmu a podmienkach jeho novej artikulácie.“

## Základná literatúra

*Hviezdičkou sú označené tituly, ktoré sú v ÚK a ŠIS VŠMU.*

Antológia súčasnej filmovej teórie 1. (Zb.), Bratislava 1980

\*Guido Aristarco: Dějiny filmových teorií, Orbis, Praha 1968

\*Jacques Aumont: Obraz, AMU, Praha 2005

\*Béla Balázs: Film. Vývoj a podstata nového umenia, SVKL, Bratislava 1958

\*Roland Barthes: Rozkoš z textu, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1994

\*Francesco Casetti: Filmové teorie 1945 – 1990, AMU, Praha 2008

Ernst Cassirer: Filosofie symbolických forem 1 a 2, Praha 1996

\*Gilles Deleuze: Film 1. Obraz – pohyb, Národní filmový archiv, Praha 2000; Film 2. 2006

L. Doležel: Heterocosmica. Fikce a možné světy, Praha 2003

\*Mojmír Drvota: Základní složky filmu, Praha 1994

Umberto Eco: Teorie sémiotiky, Praha 2009

Sergej Ejzenstejn: Paměti, Praha 1987

\*Mária Ferencuhová: Odložený čas. Filmové pramene, historiografia, odložený čas. VŠMU, Bratislava 2009

Film je umění (Zb.), Praha 1963

Filozofia prirodzeného jazyka (Zb.), Bratislava 1992

\*Zuzana Gindl-Tatárová: Hollywoodoo, SFÚ, Bratislava 2001

S. Chatman: Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu, Brno 2008

\*François Jost: Realita/fikce – ríše klamu, AMU, Praha 2006

\*Jurij Michajlovič Lotman: Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky, VŠMU, Bratislava 1984 (1. vydanie), SFÚ, Bratislava 2008 (2. vydanie)

Ch. Metz: Imaginární signifikant, Český filmový ústav, Praha 1991

\*Peter Mihálik: Kapitoly z filmovej teórie, Tatran, Bratislava 1983

\*James Monaco: Jak číst film, Albatros, Praha 2004

\*Bill Nichols: Úvod do dokumentárního filmu, AMU, Praha 2010

\*Nová filmová historie (Zb.), Herrmann a synové, Praha 2004

\*Jelena Paštěková: Rozprávania o rozprávání, VŠMU, Bratislava 2009

\*Vsevolod Illarionovič Pudovkin: Film, scenár, réžia, herec, Tatran, Bratislava 1982

\*Sborník filmové teorie 1., Národní filmový archiv, Praha 1991

J. R. Searle: Myseľ, jazyk, spoločnosť, Bratislava 2007

Tartuská škola (Zb.), Praha 1995





2011

---