

Touha po formě

České vydání knihy Davida Bordwella a Kristin Thompsonové *Umění filmu je nepochybně jednou z nejzásadnějších událostí v domácím filmovém prostředí loňského roku. Čím přesně kniha tak vyniká?*

ANTONÍN TESARŠ

David Bordwell v současné době drží pozici jednoho z nejuznávanějších filmových teoretiků, a to z velké části právě díky knize *Umění filmu*, kterou napsal společně se svou manželkou, rovněž filmovou teoretičkou Kristin Thompsonovou. Její české vydání díky tomu představuje rozhodně jednu z nejdůležitějších překladových publikací o kinematografii u nás. Význam tohoto úvodu do kritického myšlení o filmu přitom přesahuje meze oboru filmových studií. Je to užitečná příručka pro kohokoli, kdo se chce kinematografií zabývat nad úroveň povrchního diváckého zážitku. Text předkládá mimořádně instruktivní a uživatelsky přátelské minimum pro soustředěnější reflexi audiovizuálního umění, to znamená vedle popisu technického a produkčního zázemí výroby, distribuce a projekce filmů a stručného exkursu do dějin kinematografie především detailní charakteristiku základních prostředků filmového média, které autoři knihy shrnují pod pojem filmového stylu (konkrétně se jedná o postupy mizanscény, kamery, střihu a zvuku).

Nejde však jen o přehledovou knihu určenou pro orientaci v terminologii a historii filmu. Jejím jádrem je prezentování určité metody analýzy filmů, za kterou stojí specifické pojetí kinematografie jako takové. Co je na přístupu Bordwella a Thompsonové přitom stále znovu oceňováno, se dá formulovat tak, že filmům nic nevnucuje, ale naopak usiluje se z nich maximálně poučit. Je to dobrá teorie v podobném smyslu, v jakém je dobrý nějaký nástroj nebo hřiště. Má jasně vymezené limity svého užívání, ale v jejich rozmezí je schopná sloužit k uspokojení rozličných potřeb i vytvořit relativně volný a zároveň přehledný prostor pro rozličné hry a experimenty.

Běžná praxe

V dějinách filmových teorií jsou Bordwell a Thompsonová zahrnováni mezi takzvané kognitivisty, kteří do vývoje oboru zasáhli zejména v osmdesátých a devadesátých letech (*Umění filmu* poprvé vyšlo v roce 1979, české vydání ovšem vychází z upravené deváté edice z roku 2009). Postavili se přitom do ostré opozice především proti tehdy dominantním a dodnes vlivným marxistickým a psychoanalytickým filmovědným teoriím. Konflikt se týkal otázky, jak funguje naše porozumění filmovým dílům. Tento problém je pro marxisty a psychoanalytiku základní, ovšem Bordwellovi vlastně slouží pouze coby startovní bod vlastní analytické práce. Oproti oběma starším školám, které odpovědi čerpají z příslušných teorií, spoléhají kognitivisté, do značné míry s Bordwellem v čele, na určitým způsobem uchopený common sense. Porozumění filmům je pro ně záležitostí prosté každodenní praxe.

V článku *Cognition and Comprehension: Viewing and Forgetting in Mildred Pierce* (Poznávací schopnost a porozumění: Sledování a zapomínání v Mildred Pierceové, vydáno v *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, jaro 1992, který také obsahuje několik užitečných textů k filmovému kognitivismu a je přístupný na webu), Bordwell uvádí analogii, jež je pro něj a jeho přístup typická. S porozuměním filmům je to jako se situací, kdy vidíme na dálnici muže, který otevírá kufr auta s píchlou pneumatikou, a pochopíme, že daný muž je nejspíš řidič, jenž v kufru hledá náhradní pneumatiku, případně nářadí k opravě vozu. Takové porozumění je podle Bordwella zjevně možné popsat, aniž bychom se na marxistický či psychoanalytický aparát museli odvolávat (naproti tomu přímý útok na nepřesvědčivost argumentů obou starších filmovědných škol provádí kognitivistka Noël Carroll v knize *Mystifying Movies*, *Mystifikace filmů*, 1988).

Co se týče samotného způsobu porozumění základním filmovým postupům, Bordwell ho řeší s podobně „praktickým“ ohledem. V češtině je našťastí k dispozici text *Konvence, konstrukce a filmové vidění* (Iluminace 2/2007), v němž Bordwell tvrdí, že porozumění filmu vychází z určitých konvencí. Odmítá přitom vžitou představu konvencí jako v principu arbitrárních praktik, čímž se chce vymezit vůči konstruktivistickým pozicím. Na otázku arbitrárnosti konvencí přitom aplikuje v podstatě pragmatické hledisko. Představa o libovolnosti těchto technik totiž podle něj předpokládá existenci reálné alternativy, tedy jiné techniky, s jejíž pomocí lze dosáhnout stejného účinku. Arbitrární jsou podle něj například možnosti při volbě, zda koupíme pytlík hranolků v jednom či druhém ze dvou obchodů nacházejících se ve stejné vzdálenosti od nás, a předpokladu bezrozdílnosti všech ostatních relevantních okolností, ale nikoli například možnosti, jak filmařskými postupy zdůraznit výraz hercovy tváře. Zde totiž není představitelná variabilita, ale existuje tu jediné optimální řešení v podobě rámování do velkého detailu.

Rozpor, zda jsou konvence kulturními konstrukty či zda nějak odpovídají spontánním procesům vnímání, pak Bordwell překoná opět pragmaticky tím, že konvence označí za takzvané kontingentní univerzálie. Bordwell píše: „Kontingentní jsou proto, že neexistuje žádný metafyzický důvod, aby byly takové, jaké jsou; univerzální pak jsou potud, pokud jsou obecně rozšířené v lidských společnostech.“ Bordwell tak vlastně odkládá celý spor mezi naturalistickým a konvencionalistickým chápáním diváckých technik porozumění filmovým prostředkům stranou jakožto nadbytečný v oboru „badatelů

Look and See

Zavedením konvencí jako zastřešujícího instrumentu, skrze něž filmům rozumíme, se přístup Bordwella a Thompsonové blíží pozdně wittgensteinovské metodě „look and see“, která vychází od jednotlivých konkrétních užití nějakého obecně zavedeného pojmu a namísto všeobjímajících definic předkládá výčet různých typů těchto užití a mezi nimi konstatuje „rodové podobnosti“. Tento postup najdeme na mnoha místech *Umění filmu* a obvykle se ukáže jako velmi užitečný. Například v pasáži o žánrech autoři postupně odmítají různé možné způsoby, jakými lze žánry definovat, až dojdou k závěru, že identita žánru je dána konvencemi sdílenými mezi filmaři, kritiky a publikem. Následují příklady těchto konvencí, skrze něž může být identifikován žánr daného filmu, a stručné dějiny vývoje těchto žánrů ve vztahu k inovacím a modifikacím jejich konvencí. Daný žánr je pak souhrnem těchto vzájemně „rodově podobných“ konvencí.

Užitečnost tohoto přístupu se ještě silněji ukazuje v pasáži, kde mají autoři předvést rozdíl mezi fikčním a dokumentárním filmem. „Co ospravedlňuje náš předpoklad, že jde právě o dokumentární film?“ píše. „Dokumentární film bývá obvykle takto označen – svým názvem, reklamou, tématem a způsoby, jakými se o něm píše v tisku a mluví mezi lidmi.“ Jinými slovy, dokument je dokumentem na základě toho, že daný snímek je jakožto dokument prezentován a my máme vůči takto prezentovaným snímkům určitá konvenční očekávání. Zdálnivě neuspokojivá charakteristika ovšem v důsledku funguje jako užitečný nástroj umožňující posuzovat přesvědčivost, autenticitu či manipulativnost konkrétních dokumentárních snímků. Samotná kritéria



S porozuměním filmům je to jako se situací, kdy vidíme muže, který otevírá kufr auta s píchlou pneumatikou. Z filmu *Drive* (2011). Foto anomalousmaterial.com

vizuální kultury“, kteří se mohou spokojit s konstatováním jejich statusu jakožto obecně platných (detailní rozbor těchto technik je pak záležitostí výzkumu vůči tomu specializovaných disciplín).

Dobré je ovšem si také uvědomit, že aplikace pragmatického kritéria arbitrárnosti nevyhodnotí všechny možné konvence tak jednoznačně jako tu, která se užívá při zdůraznění výrazu tváře. Například žánrové konvence nejsou sice v Bordwellově smyslu arbitrární, zároveň ale také nejsou plně determinující, tedy víme-li, že daný film je western, jsou naše očekávání sice výrazně formována, ale v řadě možných variant (daných například různými subžánry jako spaghetti western nebo acid western).

míry manipulativnosti se totiž zjevně budou zásadně lišit podle toho, jak se ten který dokument prezentuje, v tomto případě co víme o praktikách jeho natáčení (srov. například filmy *Hraje skupina Spinal Tap*, *This is Spinal Tap*, 1984; *Addio zio Tom*, Sbohem, strýčku Tome, 1971; *Valčík s Baširem*, Vals im Bashir, 2008; *Caesar musí zemřít*, *Caesare deve morire*, 2012; *Roger a já*, *Roger & Me*, 1989; *Ježíši, ty víš*, *Jesus, du weisst*, 2003, a *Život v jednom dni*, *Life in a Day*, 2011).

Prvky a funkce

Předmětem metody *Umění filmu* ovšem není v první řadě analýza samotných konvencí, ale rozbor konkrétních snímků, které se tvůrci snaží nahlížet s co největším ohledem

Umění filmu Davida Bordwella a Kristin Thompsonové

na praxi, ať už samotné výroby filmů nebo jejich „konvenčního“ porozumění. Důležitost knihy spočívá právě v tom, že její metoda vede k bezkonkurenčně nejlépe kontrolovatelnému popisu jednotlivých složek konkrétních filmů a jejich vzájemných vztahů.

Ústředním temínem analýzy snímků podle *Umění filmu* je filmová forma, kterou autoři prvotně připisují každému konkrétnímu filmu, druhotně pak určitým abstraktním řídicím principům společným pro více snímků. Původ filmových forem vychází z diváckého zážitku (film je filmem teprve v okamžiku, kdy ho někdo s porozuměním sleduje) a je popisovaný právě jako aktivní divácká konstrukce tohoto systému na základě určitých konvenčních očekávání. Přejít od souboru konvenčně daných očekávání vůči danému filmu ke konstrukci jeho formy ovšem není jen produktem aplikování příslušných očekávání při sledování daného filmu, ale jde o aktivní konstrukci určitého systému. Zahrnuje nejen naši schopnost aplikovat očekávání, ale i reagovat na to, když jsou tato očekávání záměrně zrazena či neuspokojena. Forma, jak autoři píší, je produktem naší touhy po úplnosti.

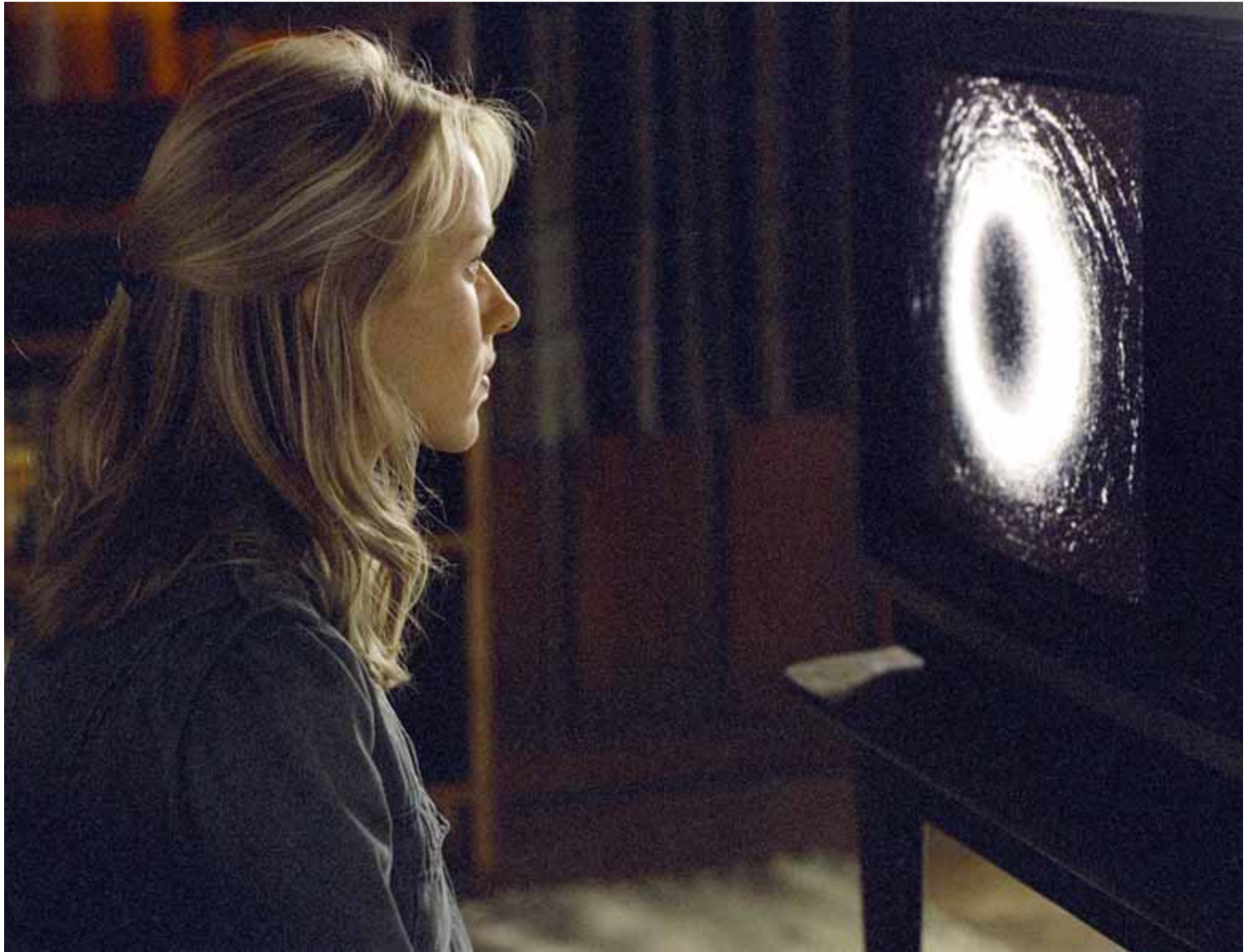
Konkrétně je forma v knize definovaná jako „souhrn všech částí filmu, které jsou pospojovány a utvářeny na základě vzorců jako opakování a variace, dějové linie nebo rysy postav“, případně coby „celkový systém vztahů, který můžeme mezi jednotlivými prvky najít“. Nejde přitom o strukturalistický model vycházející z teze, že prvky nějakého systému jsou definovatelné pouze skrze vztahy s jinými prvky tohoto systému. Filmové prvky Bordwella a Thompsonové jsou z hlediska svého praktického účelu jednoznačně charakterizovatelné skrze popis, který je nezávislý na jejich vztazích k jiným prvkům tohoto filmu. Schopnost rozlišení těchto prvků je mimochodem základní dovedností, jejímž procvičování je věnována většina textu knihy. Jedná se v podstatě o veškeré aspekty stylu filmu (například nahlédnout v záběru z filmu *Na sever severozápadní linkou*, kde postavy Van Damma a Leonarda plánují vraždu Van Dammovy milenky, nebo postava psa Tota v mizanscéně *Čaroděje ze země Oz*). Podstatné pro Bordwellův kognitivismus přitom je, že tyto prvky jsou ustanovené zvykově (jejich popis vychází z termínů běžně užívaných filmovými profesionály a kritikou) a figurují primárně jako hodnotově a ideologicky neutrální fakta.

Každý z prvků pak má v celém filmu jednu či více funkcí, které jsou opět definované pragmaticky – funkcí prvku je to, co prvek v daném systému „dělá“ (jednou z funkcí postavy psa Tota z *Čaroděje ze země Oz* je, že hádka o jeho osud motivuje postavu Dorotky, aby utekla z domova). Tyto funkce pak vytvářejí vztahy, jež zakládají dílčí systémy daného filmu (například uvedený záběr z *Na sever severozápadní linkou* je systémem složeným mj. z nadhledu, jímž je snímán, a z postav, které v tomto záběru vidíme).

Forma určitého filmu je tedy celkovým systémem všech prvků a jejich vztahů uspořádaným na základě nějakého řídicího principu, který autoři často ztotožňují se samotnou formou, ovšem pojatou abstraktně (autoři vypočítávají konkrétně tyto principy: narativní forma u narativních filmů, kategorická a rétorická u dokumentárních, abstraktní a asociativní u experimentálních). Tato forma přitom je soudržná, pokud „všechny vztahy, které ve filmu vnímáme, jsou jasné a dobře provázané“, v opačném případě je nesoudržná.

Obsahy a významy

Forma není jediným zdrojem porozumění filmu, ovšem autoři ji prezentují jako východisko pro jakoukoli další interpretaci. Odmítají přitom tradiční interpretační opozici formy



Metoda Bordwella a Thompsonové je aplikovatelná na jakýkoli snímek. Z filmu *Kruh* (2002). Foto borg.com

a obsahu, která je zdrojem nejtypičtějšího filmového elitářství, jež hierarchizuje celou kinematografii na hodnotnější a méně hodnotné oblasti podle určitých obecných kritérií (argumentace používající charakteristiky jako „pouhá zábava“ nebo „povrchní formalismus“). *Umění filmu* naproti tomu razí demokratizující princip v tom, že jejich metoda je aplikovatelná na jakýkoli snímek, aniž by apriorně snižovala jeho význam.

V podstatě platónský model formy jakožto střídání viditelných jednotlivostí, která participuje na vznešenějším, trvalém a autonomním obsahu, Bordwell a Thompsonová kritizují na základě toho, že to, co se obvykle přisuzuje obsahu, vůbec není vůči formálním aspektům daného díla autonomní. Namísto toho autoři navrhnou pojem obsahu částečně rozpustit ve formě (například filmové náměty jako americká občanská válka jsou součástí formy) a částečně mu vyhradit kontrolovatelnější určitý pojem „významu“, který je opět založený na konvencích a pro nějž je podstatné, že je odvozený z formy a musí se před ní neustále zodpovídat. Hodnocení a interpretace jednotlivých filmů tak podle autorů nemůže být apriorní, ale každý vyvozený závěr je okamžitě zpětně kontextualizován do celku vztahů mezi jednotlivými prvky daného snímku.

Příkladem závislosti významu na formě může být pasáž *Umění filmu* o funkci rámování, konkrétně u snímání z nadhledu a podhledu. Autoři zde varují před tím, abychom intuitivně přiřazovali těmto úhlům kamery nějaké absolutní významy fixní pro všechna jejich užití napříč různými filmy, například rámování z nadhledu jakožto pohled ukazující postavu v poražené nebo ponížené pozici, a uvádějí protipříklady z konkrétních filmů (v uvedeném záběru z Hitchcockova *Na sever severozápadní linkou* je nadhledu použito jako evokace toho, že jedna z postav se právě rozhodla zavraždit jinou postavu sholením „z velké výšky“).

Soudržnost a komplexnost

Kontextualizace funkcí a významů nepochybně představuje mnohem pružnější východisko pro porozumění filmům než přístupy vycházející z obecných definic. Problematičtější je ale nárok, aby forma daného díla byla jeho jednoznačným a úplným systémem, tedy že každý film má pouze jedinou formu (respektive autoři to nikde neříkají explicitně, ale prakticky s formou takto zacházejí). Otázka zní, zda předmětem divácké touhy je skutečně úplnost. Nejde přitom jen o to, že větší na běžných diváků reálně vůbec nemá ambice své filmové zážitky důsledně systematizovat. Aktivita utváření souvislostí mezi jednotlivými prvky bezpochyby je podmínkou porozumění jakémukoli filmu a zároveň nutným předpokladem jeho komunikativnosti vůči divákovi. To ale neznamená, že tato aktivita vede k vytvoření jediného komplexu, který uvede do souvislostí všechny odhalené prvky a jejich funkce. Forma se zde navíc zjevně řídí hermeneutickým ideálem, autoři ji odvozuji mimo jiné od předpokládaných i známých záměrů tvůrců daného filmu. I pokud tedy systematizujeme naše porozumění, nikdy si nemůžeme být jisti, zda jsme něco podstatného nepřehlédli. V tom případě tedy forma daného filmu odpovídá zážitku pouze ideálního diváka, který je schopen konstruovat všechny tyto významy.

Autoři navíc od formy odvozuji i několik vágních kritérií hodnocení filmů (s výhradou, že se raději hodnocení v knize vyhýbají a ponechávají ho na zvážení samotných čtenářů/diváků), přičemž na první místo stavějí vnitřní soudržnost, následovanou komplexností a originalitou. Bez ohledu na jejich zdůrazňování, že hodnocení má smysl vždy až v určitém konkrétním kontextu, je otázka, zda vnitřní soudržnost a komplexnost (originalitu, která s sebou nese specifické problémy, nechme stranou) jsou vhodnými kritérii „kvality“. Autoři píší, že při konkrétních

analýzách se věnovali filmům, které podle nich tato kritéria splňují. Pozoruhodnější by ovšem mohla být analýza děl, která jsou z tohoto hlediska naopak zcela zjevně a fatálně nekvalitní. Postup Bordwella a Thompsonové je nepochybně vhodný k popisu i nesoudržných filmů, jelikož je schopen precizně zachytit jejich problematickost. Například film *Plán 9 z vnějšího vesmíru* (Plan 9 from Outer Space, 1959) obsahuje scénu, kde se záběry snímáné ve dne střídají s nočními, přičemž postavy v obou typech záběrů na sebe vzájemně reagují, jako by šlo o tutéž denní dobu – jaká je funkce noci v těchto záběrech? Tento nepřehlédnutelný prvek by mohl být chápán tak, že vůbec není součástí formy (záměrem tvůrců totiž zjevně bylo, abychom jej zcela přehlédli) nebo v dané narativní formě nemá žádnou funkci. Do očekávání, jež jsou dnes spojená s tímto filmem, který má v současnosti výrazně jinou pověst než v době svého uvedení, nicméně právě tento prvek zapadá naprosto hladce (jeho nespornou funkcí v kontextu diváckého zážitku je komický efekt).

Soudržnost a komplexnost jsou tak možná posledními obecnými kritérii, která formální analýza opatrně předepisuje jako ideál v jinak velmi volné metodě, jež rozvrhne film do stavebnice prvků a funkcí, a ty se pak stanou figurami v poměrně svobodné hře tvorby významů. Ovšem co se nekvality nekomplexních a nesoudržných filmů týče, opět vzato pragmaticky: nemůže být náš výtěžek (ať už čistě věcný, nebo i z hlediska intelektuální slasti) z díla, které je nezáměrně nedotažené, vyšší než z úhledné a složité konstrukce, kde vše do sebe hladce zapadá?

David Bordwell, Kristin Thompsonová: Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu. Přeložili Petra Dominiková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha 2011, 680 stran.