



Zkus na to něco napsat
Herec Robert De Niro (vlevo) a režisér Martin Scorsese při natáčení Krále komedie, rok 1983. Bordwell a Thompsonová předkládají ve své knize ukázkový esej o tomto snímku; text může čtenáři posloužit k vlastnímu psaní o filmu.
Foto: Profimedia.cz

Co nám říká publikace **UMĚNÍ FILMU** amerických autorů Davida Bordwella a Kristin Thompsonové? Tato kniha je dnes v západním civilizačním okruhu považována asi za nejvlivnější příručku o analýze filmu.

Oči dokořán otevřené

KAREL THEIN

Formální a stylistická analýza filmu nepatří v našich končinách k populárním tématům kulturní diskuse. Snad proto se Umění filmu dostalo během několika měsíců po jeho českém vydání jediné recenze přesahující rozsah tiskové půlstrany (text Kamila Fily na aktuálně.cz tímto vřele doporučujeme). Jde přitom o mimořádně užitečný nástroj, skvěle doplňující Dějiny filmu z pera téže autorské dvojice, jejichž český překlad vyšel loni ve druhém vydání. Slovo „nástroj“ je zvoleno záměrně: máme co činit s příručkou i návodem na možné přístupy k filmové formě, která – ať už si to uvědomujeme či nikoli – je tím prvním a jediným, co nám

předkládá filmové obrazy, a tím i příběh, který se snad (alespoň podle běžného předpokladu) tyto obrazy pokoušejí vyprávět.

Nové záliby a starší tvorba

Umění filmu je knihou systematickou: po návodu, jak může čtenář knihu používat, tak následuje kapitola o kolektivním vzniku filmového díla, v níž jsme vedeni od technických aspektů filmu až k filmové produkci a distribuci. Jde přitom o svébytný výklad, a nikoli povinnou odpověď na občasné povzdechy, že zejména Bordwellův formalismus opomíjí historický a institucionální rozměr vzniku filmů. Důležité je, že konkrétní rozbor filmové formy, z nichž se skládá Umění filmu, ukazují historický rozměr tohoto umění jinak, než to může činit silněji his-

torizující přístup: ne proto, že by snad historizující přístup nedokázal oživit tu či onu stránku výroby filmů, ale proto, že historický výzkum filmových institucí je sám ryze současným projevem povahy akademických institucí, které ho provádějí. Jinými slovy: nechce-li popřít své východisko, každá historizující studie musí uznat, že vypovídá o podmínkách svého vlastního zvyku. Autoři naší knihy však sledují jiný cíl a míří na mnohem širší okruh čtenářů: od těch, kdo právě rozvrhují svůj vlastní režijní debut, až po každého, kdo má prostě chuť přemýšlet o svých oblíbených filmech (dodatek na konci knihy ostatně navrhuje, „jak psát kritickou analýzu filmu“, a to včetně ukázkového eseje o Scorseseho filmu Král komedie).

V žádném případě zde nejde

o předložení hotového názoru na to, odkud a kam se film vyvinul, ani o popisný výčet jeho nutných stavebních prvků. Bordwell a Thompsonová berou ohled na možné zájmy současného diváka a jeho filmovou zkušenost (český překlad nabízí 9. vydání knihy z roku 2010, zejména v rozebíraných příkladech už zcela odlišně od původní verze z roku 1979). Spíše než o vysvětlení současných podob filmu na pozadí jeho historie tak jde o pohled upřený opačným směrem, jímž na základě nových zálib odkrýváme bohatost starší tvorby.

Stále však platí, že v pestré mnohosti lze nalézt neměnné půdorysy toho, co a jak film ukazuje. Jak říká Bordwell v článku Umělecký film jako způsob praxe (2002): zatímco stylistické prostředky a tematické motivy se často liší od režiséra k režisérovi, celková propojení stylu a tématu zůstávají v celém filmovém umění pozoruhodně stálá. Narativní a stylistické principy filmů představují logicky soudržný způsob filmové promluvy.

Příběhy všude kolem nás

Vzhledem k tomu, jak pečlivě popisují sami autoři na úvodních stránkách strukturu své knihy a vztahy jejích částí, není třeba jejich vysvětlení parafrázovat. Za povšimnutí však stojí, že v žádné z dvanácti kapitol nejde o ryze formální analýzu a že mistrovství obou autorů spočívá v aplikaci jednotlivých kritérií, ať už jsou spjata s kamerou či střihem, s kompozicí záběru či jeho rytmem, na rozbor konkrétních filmů. Zřejmě nejplynulejší je tato aplikace ve třetí kapitole, která je věnována filmovému vyprávění a jejíž motivy se více či méně nápadně promítají i do kapitol následujících. Přesněji řečeno: motiv vyprávění je určující pro řadu formálních rozborů potud, pokud je narace mostem mezi lidským vnímáním času a tím, jak je vystavěna drtivá většina filmů.

„Vzhledem k tomu,“ konstatují autoři, „že příběhy jsou všude kolem nás, diváci přistupují k narativnímu filmu s jasnými očekáváními.“ Načež po významném přechodu do první osoby dodávají, že: „Máme jistá očekávání typická pro narativní formu jako takovou. Předpokládáme, že v příběhu se budou odehrávat nějaké události, které mezi sebou propojí osudy jednotlivých postav. Očekáváme tedy sérii příhod, které spolu budou nějak souviset. Předpokládáme pravděpodobně i to, že se v průběhu dění objeví problémy či konflikty, které se nakonec buď vyřeší, nebo na ně alespoň získáme jiný náhled. Divák je zkrátka připraven narativnímu filmu porozumět.“

Tato delší citace ze strany 111 skýtá běžně chápaný klíč k triumfálnímu „vyprávěcího“ filmu jako populár-

ního umění, spoléhajícího (jako my v naší každodenní činnosti) spíše na snaze kontrolovanou fikci než na nepříjemně složitou skutečnost. Z jiného pohledu jde však o popis závaží, s nímž dějiny filmu neustále bojují, a to v širokém spektru od dokumentu až po nefigurální filmové experimenty.

Intermezzo o popisu

Z hlediska zde komentované knihy je přitom zajímavé, že i standardně koncipovaný film klade hladkému vyprávění určitý odpor, a to nejen na konvenční rovině zápletky s odkládaným řešením. Stejně jako sama nefilmová skutečnost, kterou člověk ohýbá do příběhů v praktické snaze dát směr a smysl životu, který ho sám o sobě nepotřebuje, ani film není nikdy zcela koherentní a směřující jen k jednomu rozuzlení. Čímž se nám nepřipomíná žádná velká alternativní teorie filmu, nýbrž prostý fakt, jenž tiše provází všechny rady na téma psaní o filmu: fakt obtížnosti popisu filmů ve smyslu nikoli heslovitého shrnutí děje, ale tlumočení obsahu jednotlivých záběrů. Popis je nelehká a zanedbávaná disciplína; jak upozorňují ve své poznámce překladatelé, dokonce i v tak bedlivě redigovaném díle, jakým je Umění filmu, došlo k popisným nepřesnostem, které nemají žádný „význam“, jsou však drobnými symptomy obecného faktu, že pečlivě popisovat obvykle neumíme a téměř nikdy to neděláme, mimo jiné i kvůli základnímu problému ve vztahu řeči a obrazu: od jistého stupně podrobnosti popisu platí, že s každým dalším detailem klesá jeho názornost. Popisovat však přesto neznamená shrnovat domnělý děj.

Ptát se, co se v rámci filmových záběrů opravdu odehrává, není nic triviálního. Zkusit popsat jednotlivé záběry do detailu je zvláštní zkušenost, která potvrzuje napětí mezi jasností formy a podstatnou nejasností obsahu, který jsme si zvykli vnímat dost abstraktně na to, aby nás při sledování příběhu nerušil: proto je filmové vyprávění současně nejširší i nejobtížnější kategorií, kterou se Umění filmu zabývá. Jeho autoři usilují o sdělnost a je zcela logické a legitimní, že se zabývají tím, jak filmy za součinnosti divákovy myslí fungují. A je to právě divákova mysl, jež musí překlenout

trhliny obsažené v každém filmovém vyprávění odlišeném od přímého přenosu v reálném čase. Výklad časové kontinuity a návaznosti akce je tak nutnou součástí rozboru filmové formy, jakkoli je zároveň tím, co tento rozbor vrací k přežatým literárním kategoriím, jako je syžet či fabule. Napětí mezi vlivem literatury a čistě technickou stránkou filmového obrazu je přitom přesně tím momentem, v němž lze na Umění filmu navázat, v našem případě dvěma stručnými poznámkami.

Triumf smyslové stránky

Vývoj filmu od jeho počátků je proměnlivou symbiózou formy (včetně stylu vyprávění) na straně jedné a techniky na straně druhé. Bez nové konstrukce objektivů, bez práce se systémy zvuku a barvy, bez různých formátů plátna by byly formální proměny filmu nesrovnatelně chudší. Vývoj techniky však není podmínkou formální novosti a už vůbec ne její zárukou. Podle již jinde vyslovené teze můžeme v zásadě tvrdit, že symbióza obojího byla dovršena na přelomu 50. a 60. let minulého století: následně máme co činit s formálními posuny, které „nafukují“ již objevený postup, ať už jde o práci s kamerou, střihem, zvukem či tvarem vyprávění.

Absenci nových formálních rysů filmu často překrývají výrazné inovace technické, podporující zmíněné nafukování, a tím i průzkum toho, co ještě filmové formy unesou (pomysleme na 2001: Vesmírnou odyseu). Co se však po půlstoletí

technického vývoje skutečně a konečně vyčerpalo, je filmové vyprávění, a nic to nedosvědčuje lépe než stav filmové komerce: dřive se proti učesanému příběhu bouřila ve jménu skutečnosti avantgarda; dnes ho opouštějí ty nejdražší produkce velkých studií (viz str. 307 s citací Johna Boormana o „nové brutalitě“). Volná organizace čistě obrazového chaosu zde v zásadě nahradila tradiční fikci soudržného vyprávění a řada filmů se ani neobtěžuje jeho předstíráním.

Jako každá nová situace, tak i triumf smyslové stránky filmového obrazu má své veselejší a smutnější podoby: k těm prvním patří sázka na infantilní debilitu, bavící se abstraktním rozbíjením libovolných hraček (Transformers 3 jsou zatím vrcholem této tendence); k těm druhým konec „temného rytíře“, utopeného po slibných začátcích v monumentální tuposti a kyčovitěm zvuku.

Akční příběhy existují

Historické proměny techniky však mají i svou druhou a snad vážnější tvář: důležitost, kterou Bordwell a Thompsonová správně přikládají podrobnému sledování a rozboru všech formálních aspektů filmu, nám nutně připomíná, že u mnoha velkých filmů narážíme v tomto ohledu na nepřekonatelné technické meze, tedy na syrový fakt, že je v jejich původní barvě a obrazovém formátu asi už nikdy neuvidíme. Ze snímků přítomných v Umění filmu jsou dvěma příklady s ještě dost šťastným koncem Fordovi Stopari a Hitchcockovo Vertigo. První byl natočen na Paramountem vyvinutý formát VistaVision, druhý na jeho širší „Super“ verzi (s poměrem stran obrazu 1,85:1), přičemž ani jeden z nich po celá desetiletí nebylo možné zhlédnout v původní barvě a tvaru. Dnes máme k dispozici rekonstrukce původních negativů – které však obdivujeme ve zmenšené podobě na obrazovce, protože žádné veřejné kino není schopné daný formát i s původním zvukem adekvátně promítnout. I tak jsou na tom oba filmy lépe než řada stejně významných. Představme si obdobnou situaci na poli dějin malířství: chloubou Louvru a předmětem vášnivých diskusí by zůstávala v televizi občas ukazovaná Mona Lisa, oříznutá o 20 cm a obdařená vybledlou přemalbou. Doba, kdy bylo filmové umění skutečně invenční a významné, je pro nás lemována řadou trosek, které uplývají dále a dále do minulosti.

Tím větší dík patří Bordwellovi a Thompsonové za ukázkou toho, proč má cenu s touto situací bojovat, a také všem, kdo se ve filmových archívech tomuto boji trpělivě věnují. Skutečné akční příběhy existují, i když ne vždy tam, kde je diváci hledají.

Autor je filozof



Sehraná dvojice David Bordwell a Kristin Thompsonová, autoři knihy Umění filmu.

O knize

David Bordwell a Kristin Thompsonová
Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu

Překlad Petra Dominková, Václav Kofroň a Jan Hanzlík, odborná redakce Radomír Kokeš, předmluva Zdeněk Holý a Radomír Kokeš, Nakladatelství Akademie múzických umění, Praha 2012, 682 strany + výukový CD-ROM. Doporučená cena 1150 korun.