

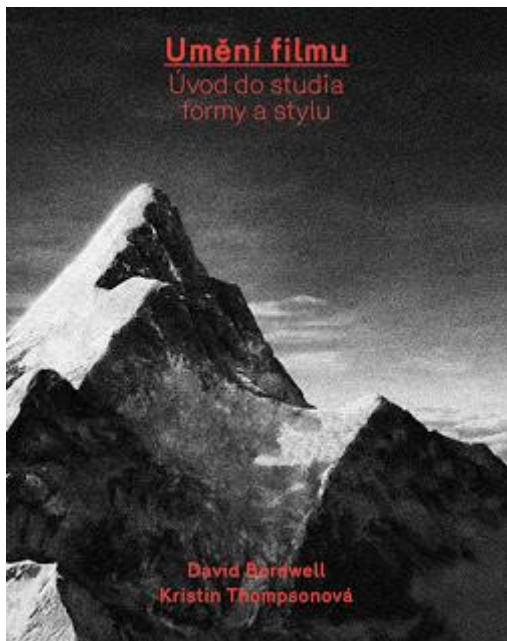
Radomír D. Kokeš

sobota 7. ledna 2012

## Bordwell & Thompsonová - Umění filmu: předmluva k českému vydání

Ačkoli dosud nebyla kniha Davida Bordwella a Kristin Thompsonové *Umění filmu: Úvod do studia stylu a formy (Film Art: An Introduction)* vydána česky, je třeba jí už nyní v českém prostředí přiznat nesporný vliv a určitou popularitu. Tato základní a jednoznačně nejrozšířenější učebnice úvodu do studia filmu (nejen) v anglosaských zemích se u nás v podobě různých amatérských překladů nebo přednáškových výtahů šíří minimálně od druhé poloviny devadesátých let. Českému vydání této knihy po léta bránilo několik skutečností. Jednak to byl nemalý rozsah textu, jednak povaha jejích poznatků, která vyžadovala pečlivou redakční práci při převedení a sjednocení základního pojmového aparátu, a nakonec pravidelnost, s níž autoři připravují nová vydání *Umění filmu*. Žádné nové vydání se přitom nespokojí pouze s využitím příkladů ze současných filmů či s novinkami v oblasti filmové techniky. Vždy znamená i precizaci a rozšíření předkládaných poznatků v souladu s tím, jak oba mimořádně pracovití autoři pokračují v intenzivní vědecké práci, vydávají nové monografie a vedou společný [blog](#), který je s *Uměním filmu* úzce propojen.

Za rozhodnutím vydat tuto knihu konečně i u nás stojí jak její kvality, tak nedostupnost publikace srovnatelného zaměření a významu. Nelze přitom říci, že by český čtenář dosud nebyl s žádnými – praktickými či teoretickými – úvody do studia filmu obeznámen. V tomto ohledu nevstupuje *Umění filmu* na novou půdu, protože zde existují minimálně čtyři vlivné publikace tohoto typu: *Knihu o filmu* Jana Kučery (1941), *Filmové umění* Ernesta Lindgrena (1948; česky 1961), *Filmová řeč* Jerzyho Płażewského (1961; česky 1967) a *Jak číst film* Jamese Monaca (1977-2000; česky 2004). Právě ve srovnání s nimi se pak ukazují přednosti učebnice Bordwella a Thompsonové.



## Čtyři úvody do studia filmu

První dvě knihy jsou typické pro období klasické filmové teorie, jež je charakterizována za prvé neustávajícími diskuzemi o povaze filmu, za druhé snahou dokázat, že film je plnohodnotné umění. V důsledku tohoto zaměření se pak Kučerovy a Lindgrenovy ambiciózní pokusy vychovat kritické filmové diváky či dokonce filmové tvůrce (kam cílí hlavně Kučera) zpětně jeví jako tzv. normativně poetologické. Inspirativní výklad estetických možností filmu je totiž neustále podřizován vůli dokázat, že film má jedinečnou podstatu danou svým médii, a že ji lze naplnit a zvýraznit jen určitými řemeslnými a technickými postupy (např. střihem a detailem, na něž oba autoři kladou velký důraz). Přesto se od sebe obě knihy podstatně liší. Zatímco Kučera se soustředí na kombinaci teorie a filmařské příručky, Lindgren staví do popředí estetickou analýzu. Kučerovi jistě nelze upřít úsilí o výstavbu teoretického systému uvažování o filmu (se zaměřením na střih). Lindgren je zase velmi schopný pedagog, citlivě pracující s konkrétními příklady a dílčími analýzami. Návrhy každého z nich jsou však z dnešního pohledu diskreditovány právě normativností, s níž po filmech požadují, jak by měly vypadat a jaké nároky splňovat.

Následující dva úvody od Plažewského a Monaca už do centra zájmu nestaví odpověď na otázku, zda je film vůbec umění a co je onou esencí, která ho od ostatních uměleckých druhů odlišuje. Jejich učebnicově pojaté knihy jsou však otevřeně „metodologické“. Jinak řečeno, nesou příznaky teoretických debat období, kdy se studium filmu prosazovalo jako akademická disciplína. Do popředí se tak nedostává ani tak vymezení závazné poetiky jako snaha ukotvit filmové bádání analogicky k zavedeným disciplínám: lingvistice (Plažewski) a sémiotice (Monaco). Problém Plažewského *Filmové řeči* spočívá ve vztahu východisek k samotnému výkladu knihy, který nakonec úvodní ambice o nalezení srovnatelných vazeb mezi jazykovými systémy a filmovou „gramatikou“ příliš nenaplní. Přes jasně vytyčený cíl tak publikaci chybí zastřešující rámec a jednotná koncepce, přičemž jednotlivé kapitoly jsou značně nevyrovnané, když nepopisují možnosti filmu na srovnatelných úrovních a výklad se rozpadá na katalogické výčty bez zřejmých usouvzažnění jednotlivých elementů v celku filmového díla.

Monacova kniha je jako celek obtížně historicky zařaditelná. S každým vydáním totiž prošla řadou rozšíření, jež ale nemají povahu aktualizace dřívějších pasáží, nýbrž jde pouze o dílčí doplňky a nově dopsané kapitoly. Tato skutečnost ji v důsledku činí problematicky rozkročenou mezi uvažováním hluboce poplatným sémiotickému myšlení sedmdesátých let (studium filmu jako znakového systému) a mezi současnějšími způsoby uvažování (např. o multimédiích). Publikace má rozbíhavý charakter, přičemž sám autor označuje výstavbu knihy za spíše globální než lineární, kdy každá kapitola funguje samostatně. Je to bohužel právě zásadní kapitola o estetické analýze, která se od prvního vydání nezměnila a již z dnešního hlediska shledáváme obtížně přijatelnou nejen metodologicky, ale i strukturou výkladu a svévolnou prací s vypůjčenými koncepty.

Jedním ze zásadních problémů je přehlacení textu abstraktními pojmy přejatými z poetiky, lingvistiky a sémiotiky. Pravda, Monaco se s postupujícím výkladem dostává na konkrétnější rovinu výkladu, když rozebírá klasické kategorie rámování, záběru, scény atp. Jenže než se čtenář – a protože jde o učebnici, předpokládá se čtenář nezasevěčený – k těmto pasážím dopracuje, je nucen absolvovat rozsáhlý teoretický výklad. Monaco v něm píše o nenázorných kategoriích typu ikonu, indexu a symbolu, paradigmaticky a syntagmatiky, tropu, metafory, metonymie a synekdochy. I kdyby byl ale čtenář do filmové estetiky předem alespoň rámcově zasevěčený, byl by pro něj tento mechanický soubor přejímek z jiných disciplín na řadě úrovní matoucí. Monaco totiž jednak dává do úzkého vztahu jinak sotva slučitelné kategorie a pojmy z odlišných oblastí uvažování (sémiotické pojmy ikon, index, symbol vs. poetologické pojmy metafora, metonymie, tropus), jednak tyto pojmy významově posouvá, až komolí: směšuje třeba metaforu a metonymii, případně synekdochu staví na roveň metonymie, třebaže jde o její podkategorii. Ve výsledku potom kapitola, která má čtenáři nabídnout klíčový prostředek

k analýze filmu, nabízí spíše dílčí a nesourodé postřehy odvozené na základě toho, jak se přejeté pojmosloví (sémiotické, lingvistické) podle Monaca na ten který filmový jev hodí.



## Umění filmu

Od výše zmíněných úvodů Płażewského a Monaca odlišuje knihu Bordwella a Thompsonové především její soudržnost a celistvost. Bordwell s Thompsonovou si rovněž vypůjčují pojmový materiál z jiných disciplín, ačkoli se nenechali inspirovat lingvistikou a sémiotikou, nýbrž zabrousili do literární vědy a konstruktivismu. Rozdíl je však především ve „směru“ jejich uvažování. Płażewski a Monaco postupovali *shora dolů*, přičemž pojmy mechanicky přejímali a podle vhodnosti toho kterého nástroje na ten který jev aplikovali. Bordwell s Thompsonovou postupují ve své učebnici naopak *zdola nahoru*. Jejich cílem je seznámit čtenáře se základními rysy filmu jako umělecké formy, přičemž systematicky sledují postupy a struktury, které celek filmu utvářejí. Jinak řečeno, místo pojmového „eintopfu“ aplikovaného na určité části filmových děl představují Bordwell s Thompsonovou vlastní svěbytný přístup, který umožňuje reflektovat a rozebírat film jako celek *umělecké formy*, jenž je složen z usouvztažených prvků a částí, a kdy cílem filmové formy je určitým způsobem působit na diváka.

Postoj Bordwella s Thompsonovou je navíc v knize náležitě vysvětlen. Metodologické kapitoly tvoří celou čtvrtinu učebnice, a teprve až autoři přesně definují své předpoklady a přístup k filmu, začnou do detailu vysvětlovat fungování specifických filmových postupů a jednotlivých složek. Tam kde kupříkladu Monaco hledá podoby sémiotických a lingvistických kategorií v jednotlivých záběrech, *Umění filmu* dokáže pojmenovat vztahy v díle mnohem srozumitelnějším jazykem, a to za použití omezeného slovníku, jehož užitečnost se vyjevila už během výkladu v předchozích kapitolách.



Koncept předkládaný *Uměním filmu* se obvykle nazývá *neoformalismus*. Nezasvěcený čtenář, který má zafixované dělení uměleckého díla na formu a obsah, tak zřejmě bude očekávat, že autoři zredukují analýzu uměleckého díla pouze na to, „jak“ je uděláno a otázky spojené s tím, „o čem“ je, odsunou stranou. Podle Bordwella s Thompsonovou (rozhodně přitom nejsou první, kdo to tvrdí) je takzvaný obsah nutně zakotven ve formě, a to včetně interpretačních významů, které jsou rovněž výsledkem funkčně uspořádaných prvků v celku díla. Některé čtenáře možná napadne, že ačkoli se autoři posunuli od exoticky znějících ikonů, indexů, metonymií či tropů k povědomějším pojmům jako forma, celek, části a funkce, jde stále o velmi abstraktní myšlení. Kde je film? Podobné obavy jsou liché, protože jednoznačně největší klad a nepochybný důvod nezastarávání *Umění filmu* spočívá právě v názornosti a systematičnosti.

Bordwell s Thompsonovou se neustále ptají, *co všechno film je, jaký je a proč je právě takový*. Ačkoli interpretaci do svého modelu zahrnují, je podle nich důležité filmy primárně nikoli *vykládat*, interpretovat, nýbrž především *co nejpřesvědčivěji vysvětlit* obecnou povahu fenoménu filmu. S mnohaletými pedagogickými zkušenostmi provádějí oba autoři čtenáře spolehlivě napříč všemi úrovněmi uvažování o filmu od nejjednodušších příkladů z každodenního života přes jednoduché hříčky s abecedou a jednotlivé kategorie až k velmi komplexnímu propojení všech úrovní vyprávění a stylu. Žádný popisovaný prvek se neobejde bez pochopitelných příkladů (napříč celými dějinami kinematografie), žádná kapitola není bez rozsáhlejšího rozboru celého díla a hlavně se nikdy nezapomíná na vizuální aspekt kinematografie. *Umění filmu* má totiž impozantní obrazový doprovod, jenž není složen z doprovodných fotografií z natáčení, ale ze zvětšených okének ze stovek různých filmů, které názorně a srozumitelně na každém kroku doplňují výklad.

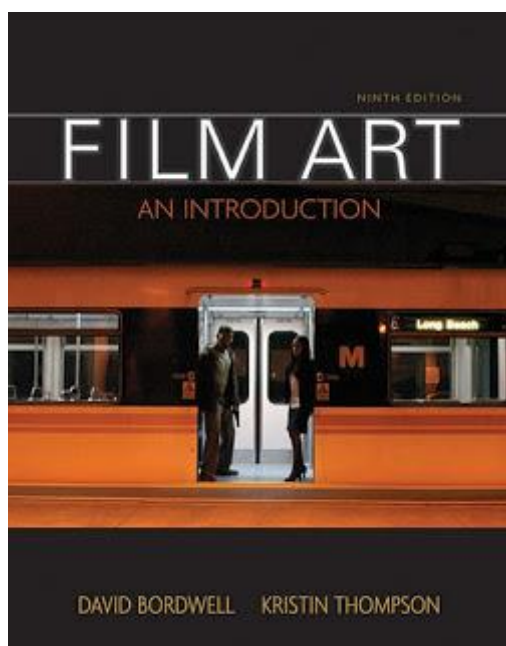
Logická uspořádanost výkladu jdoucího zdola nahoru, soudržnost uplatňovaného přístupu a názornost v pedagogické práci se čtenářem jsou pravděpodobně nejpádňější důvody, proč kniha poprvé vydaná v roce 1979 dodnes platí za nejdůležitější úvod do studia filmu a očividně nepodléhá stárnutí v závislosti na metodologických změnách. Jak ale bylo řečeno už v prvním odstavci, autoři svou knihu pro každé nové vydání aktualizují, upřesňují a rozšiřují. Na knize je jasně rozpoznatelná erudovanost autorů a rozsah jejich práce například v oblastech teorie vyprávění, dějin stylu, raného filmu, sovětské montáže, francouzského impresionismu či japonské a hongkongské kinematografie. Napojení *Umění filmu* na probíhající výzkumnou činnost Bordwella s Thompsonovou nejlépe dokládají na mnoha místech knihy rozsávané odkazy na jejich pravidelně doplňovaný blog *Observations on film art*, kde pravidelně publikují texty napříč rozsáhlým polem žánrů (krátké úvahy, strukturované eseje, komplexní analýzy, recenze knih, reportáže z konferencí a filmových festivalů aj.). Kniha tak i přes přetrvávající východiska neustále rozvíjí svůj záběr, aniž by byl analytický materiál ze starších vydání zapomenut: vyřazené analýzy z předchozích vydání je možné si přečíst na Bordwellových internetových stránkách, skrze zmíněné blogové odkazy v toku výkladu se naopak nepřímou součástí knihy stávají texty uveřejněné mimo ni. I kdyby

oba autoři přes třicet let pracovali pouze na *Umění filmu*, byl by to úctyhodný výkon – a s vědomím toho, že tento učebnicový úvod tvoří jen vedlejší produkt jejich činnosti, která se do něj konstantně promítá, se pak nelze divit jeho nadčasovosti.

Dalším, ne tolik zjevným důvodem, proč kniha nestárne, je zaměření obou autorů na základní a neměnné rysy lidského vnímání. Bordwell s Thompsonovou předpokládají, že lidské vnímání je ve svých základních rysech identické a neproměňuje se. A tyto základy lidského vnímání jim do jisté míry splývají s formálními možnostmi filmu. Komplexní filmové fenomény rozkládají na nejmenší jednotky, ať už se to týká filmových postupů, nebo způsobů vyprávění. Tyto nejmenší elementy pak často získávají podobu vzorců, od nichž autoři očekávají, že odpovídají strukturám našeho vnímání.

V tom nesouhlasí s teoretiky kulturalismu, pro něž jsou kulturní statky uměle konstruovány a jejich vnímání není předurčeno biologickými predispozicemi diváků, nýbrž příslušností k určitému kulturnímu okruhu. Pro pochopení projektu kulturalistů je důležité si uvědomit, že je z velké části politicky motivovaný. Kulturalisté vidí vliv kultury tam, kde není očekáván. Předpokládají, že mnoho věcí, které pokládáme za přirozené (od přírody), jsou kulturně podmíněny či zkonstruovány – a právě odhalováním těchto determinant a konstrukcí se posléze pokoušejí myšlení lidí osvobodit. Bordwell s Thompsonovou oproti tomu patří k vědcům, kteří se snaží určit poměr mezi tím, co je předurčeno biologicky či antropologicky, a tím, co je podmíněno kulturně.

Vztah mezi kulturou a přírodou není jednoduchý ani jednoznačný. Nejlépe je to vidět na lidské řeči. Na základě dosavadního poznání předpokládáme, že dispozice k ovládnutí řeči jsou vrozené. Nicméně možnost osvojit si jazyk a řeč jsou omezeny časovým rámcem, během něhož člověk musí prožít zkušenost s jazykem zprostředkovanou druhými. Pokud tuto zkušenost neprodělá, pořádně mluvit se již nikdy nenaučí. Je tedy schopnost osvojit si řeč čistě vrozená, nebo je to záležitost kultury a zkušeností? Ani jedno a rozplétat toto složité předito vztahů přirozenosti a kulturní konstruovanosti je úkolem především empiricky a exaktně orientovaných vědců. K nim se Bordwell s Thompsonovou hlásí a bádání v této oblasti zohledňují ve vlastní práci, což pak tvoří další z vlivů, které se do každého vydání *Umění filmu* promítají a činí je aktuálnějším než vydání předchozí.



## Kritika

Propracované, vlivné a velmi jasné, navíc často nevybíravě prosazované představy autorů o podobě filmovědného bádání zároveň dělají z neoformalismu a zejména z knihy *Umění filmu* terč odborné kritiky. Prvním cílem, na nějž odpůrci míří, je úzká návaznost výkladu knihy na tzv. klasický hollywoodský film. Autory během desetiletí důkladně precizovaná koncepce klasického hollywoodského filmu totiž do značné míry představuje šablonu uspořádání filmové formy, od níž se pak ostatní typy narativních či nenarativních forem více či méně odchyľují. Pravda, co do organizace a jasnosti výkladu jde o velmi efektivní strategii. Klasický hollywoodský film je však od jistých typů uměleckých či experimentálních filmů natolik vzdálen, že negativní vymezení, čím nejsou a v čem vzorcům klasického filmu neodpovídají, nemusí být tím adekvátním prostředkem k jejich poznání.

Robert Stam ve své knize *Film Theory: An introduction* Bordwella s Thompsonovou zase kritizuje za to, že filmové dějiny nejsou jen kombinací formálních možností, ale odvíjí se i od toho, které náměty (a styly) jsou považovány za hraniční a nakolik podoba filmů podléhá ekonomickým vlivům ze strany produkce nebo distribuce, rasovým konvencím či významným rozdílům ve způsobu distribuce. Bordwell tak podle Stama přehlíží neestetické vlivy na vyprávění a dějiny kinematografie. Bordwell s Thompsonovou však i v relativně ahistorickém *Umění filmu* píše, že filmař je neustále konfrontován s uměleckými, technickými a obchodními omezeními, v rámci nichž činí svá tvůrčí rozhodnutí, a tak podléhá i vlivům více či méně neestetickým. Omezovat interakce kinematografie a společnosti na individuální volby jedince je sice zjednodušující a zkruslující, nicméně Stamem zmiňovaných vlivů a vazeb jsou si autoři vědomi a svým způsobem je zahrnují do svého pojetí historických proměn kinematografie. Nepřímým důkazem jsou koneckonců i jejich *Dějiny filmu*, kde proměny filmové formy napříč historií a různými národními kinematografiemi nebo hnutími reflektují v širších technických, praktických, ekonomických i ideologických souvislostech.

Třetí linie útoků na neoformalistický přístup i *Umění filmu* autorům vyčítá nedostatečnou soustředěnost na ideologické a kulturní vlivy na kinematografii, v důsledku čehož je viní z nepřipustného redukcionismu. Cílem útoků se stává navrhovaná teorie vytváření významů, v rámci níž Bordwell s Thompsonovou předpokládají, že filmové dílo je nositelem čtyř významových vrstev, přičemž dvě slouží porozumění (referenční, explicitní) a dvě interpretaci (implicitní, symptomatická). Autoři přitom kladou jednoznačný důraz na úroveň porozumění dílu, přičemž jeho případnou ideologickou rovinu významu zahrnují až pod jimi badatelsky opomíjenou vrstvu interpretační. Porozumění se podle nich bez výkladu, natož výkladu ideologického může ve většině případů obejít – a sami tak k filmům i přistupují. Tento postoj je pro kulturalisty a ideologickou kritiku nepřipustný, neboť podle nich jsou nositeli ideologie všechny čtyři významové vrstvy a vnímání filmu je od základů ideologicky podmíněno.

Ačkoli spor mezi neoformalismem a kulturalisty je daný především odlišnými zájmy obou přístupů, Bordwell s Thompsonovou mají na své straně jednu výhodu. Nepojímají filmy jako příznaky socio-kulturních vlivů či dominantních ideologií, nýbrž staví do centra svého zájmu film jako formální celek, tedy *umělecké dílo*. Právě to jim umožňuje v *Umění filmu* už přes třicet let bez ztráty na životnosti rozvíjet způsob uvažování, který nezávisle na dobových trendech a hodnotových vzorcích usiluje stále o totéž, tedy pomoci porozumět filmu, jeho uspořádání, možnostem a proměnám. Nenabízí dogma, nýbrž nástroj: systematický přístup vedoucí k poznání určitých aspektů kinematografie – a jako takový může jen obtížně přestat platit. Může se jen rozvíjet v souladu s tím, jak se rozvíjí film. A protože v rukou držíte český překlad již devátého vydání *Umění filmu*, zatím se to očividně daří.

(Napsáno v autorské spolupráci se Zdeňkem Holým.)

**Zdroj:** <http://douglaskokes.blogspot.cz/2012/01/bordwell-thompsonova-umeni-filmu.html>