

Když mi bylo patnáct, zhlédl jsem jako předčasně vyspělý cinefil jednou odpoledne na malé černobílé televizní obrazovce poprvé *Anatomii vraždy* (Anatomy of a Murder, 1959) Otto Premingera. Z běžných dobových průvodců filmem jsem si vytvořil seznam filmařů a filmů, které jsem potřeboval dohnat, a jméno Preminger tam bylo. V té době jsem ale neměl tušení o intenzitě jeho kultu vyvolaného jeho dílem mezi čtyřicátými a šedesátými lety mezi cinefily napříč kontinenty a fázemi filmové kritiky.

Nikdy ale nezapomenu na svůj pocit z toho odpoledne, konkrétně z jednoho momentu kolem 86. minuty filmu, neboť se mi vrací při každém dalším zhlédnutí. Byl to pro mě okamžik zasvěcení do cinefilní mystiky, do onoho kultu. Tento kult je úzce spojený s určitým vnímáním mizanscény.

Zmíněný moment je součástí scény u soudu, v níž se právníkovi Bieglerovi (James Stewart) konečně podaří do obhajoby vojáka (Ben Gazzara) začlenit důkazy o znásilnění. Způsob, jakým Biegler i žalobce Lodwick (Brooks West) rozehrávají své party směrem k publiku (porotě), propůjčuje scéně velmi teatrální dynamiku. Preminger začínal svoji kariéru jako divadelní režisér a rád své scény komponoval v jednotlivých krocích nebo úderech, jak říkají dramaturgové, jež rozčleňují, strukturují a označují stadia každé události. V širokoúhlém minutovém záběru zde Preminger předkládá zápas moci a přesvědčení probíhající mezi dvěma inteligentními muži. Nejdříve mluví Lodwick, zatímco Biegler sedí (**obr. 3.1**), pak se Biegler

postaví, dorovná se se svým protivníkem a přednese před soudcem Weaverem (Joseph N. Welch) svůj monolog, který zakončí větou: „Žádám soud...“ Dalším krokem se přiblíží ke kameře (**obr. 3.2**), přejde do dramatického šepotu a větu zopakuje: „Žádám soud, aby mi umožnil tnout do živého.“ Napsaný dialog a jeho provedení jsou zde v perfektně načasovaném souladu s celkovou mizanscénou. Soudce po několik nesnesitelně dlouhých chvil přemýšlí a napětí se zlomí. Proces pak pokračuje v této nové linii. Scenáristé by to označili jako obrat, po kterém se film v rámci schématu přehoupá na novou rovinu. Samozřejmě, tento moment signalizuje důležitý průlom v příběhu, jak si ale vysvětlit ten pocit euforie až na hranici slz, který tento moment po každé vyvolá nejen ve mně, ale i v mnoha dalších divácích, kteří *Anatomii vraždy* opakovaně sledují? Ve svém popisu podobně komponované scény ve Wellesově *Falstaffovi* (1966) zachycuje Brian Henderson působení Premingerovy mizanscény, a vlastně étos celé jedné éry kritiky mizanscény. Henderson se podrobně dívá na proměny vztahu mezi herci a kamerou v rámci dlouhých záběrů a píše: „sekvence akcí a pohybů vyvolává jemný a přesný sled emocí“.⁹⁴ Kritici v padesátých letech formulovali tento proces ještě kompaktnějším způsobem – mizanscéna pro ně znamenala pohyb těl v prostoru, který je neustále definován a redefinován kamerou.

94 Brian Henderson. *A Critique of Film Theory*. New York: E. P. Dutton, 1980, s. 61.



obr. 3.1

obr. 3.2



To byly časy, kamaráde

Když v roce 1989 zemřel Sergio Leone, shrnul scenárista jednoho jeho filmu Bernardo Bertolucci v podstatě v pre-mingerovském duchu celou jednu éru filmu, spolu se způsobem, jak o ní kritici rádi mluvili. Ve své evokaci toho, co všechno byla mizanscéna, napsal: „vztah mezi kamerou, těly lidí před ní a krajinou“.⁹⁵ Přestože měl na mysli především skalnaté pouště Leoneho westernů, dovolím si jeho krajinu rozšířit na *prostředí* a zahrnout do něj kromě přírodních scénérií i člověkem vytvořené prostory.

Bertolucci zde ve zkratce popsal tradiční představu o fungování mizanscény v praxi – režisér jako pán natáčecího prostoru, ať už ve studiu nebo v exteriérech, navede herce na značky, najde přesné místo pro kameru, případně jí vymezí zónu pohybu, a po několika zkouškách a vylepšeních se to stane, voilà! Objeví se filmová magie, podobně jako když se u Premingera James Stewart nakloní ke kameře a zašeptá o tnutí do živého. Chemie těl a prostoru, gest a pohybů zachycených na film, bez ohledu na to, co bylo ve scénáři a co se s materiálem stane ve střížně a při zvukovém mixu.

Tato magie se dělá často. Cinefilové právem vzdychají nad výrazovou bohatostí a precizním rozvržením trojice kamera-herce-prostředí u Mizoguchiho, Renoira, Premingera,

95 Bernardo Bertolucci. „Once Upon a Time in Italy“. *Film Comment*. 1989, Vol. 26, No. 4 (July–August), s. 78.

Wellese, Nicholase Raye nebo Satjádžita Ráje. Připomeňme si ostatně Astrucův popis mizanscény jako způsobu, „jak stavy mysli přetavit do pohybů těla“.⁹⁶

V mnohém ohledu to vystihuje klasické pojetí mizanscény, které jsem popsal dříve. Je v tom ale obsažena i dávka nostalgie, neboť se podobné představy většinou vztahují k určité éře filmu, zhruba od poloviny dvacátých let do poloviny šedesátých, která je vnímána jako nejlepší období filmového umění a řemesla. Následující vývoj v oblasti filmového stylu představuje z tohoto pohledu dekadentní úchylku nebo znamení lajdáctví a úpadku standardů. Jména režisérů, která jsem výše vyjmenoval, nevystihují jen určitou kritickou agendu, ale i konkrétní vkus. Raymond Bellour vidí zpětně tuto klasickou vizi mizanscény, ve spojení se zakladatelem pojmu Astrucem, jako určitou *kulturu*, ideál, sen nebo „případ“, spojený s určitým místem a časem, Francií ve čtyřicátých a padesátých letech.⁹⁷ Tato kultura podle něj odpovídá „určité době a vizi filmu, určitému typu víry v příběh a záběr“.⁹⁸

Rituály této kultury, které obnášejí sledování, psaní, editaci a vydávání časopisů a knih, sbírání fotosek, plakátů a soundtracků, povyšují určité výseky světového filmu na roveň fetiše (např. klasický Hollywood, japonský film padesátých let, Francie ve třicátých letech s důrazem na Renoira) a zbytek globální filmové historie tiše ignorují. Jako doklad této éry vkusu mohou sloužit ukázky z filmů, které Jean-Luc Godard vybírá a přetváří ve svých monumentálních *Histoire(s) du cinéma* (Příběhy filmu, 1988–1998).

96 A. Astruc. „What is *Mise en scène*?“, s. 267.

97 Raymond Bellour. „Figures aux allures de plans“. In: Jacques Aumont (ed.). *La Mise en scène*. Bruxelles: De Boeck, 2000.

98 Raymond Bellour. „Movie Mutations: Letters from (and to) Some Children of 1960“. In: Jonathan Rosenbaum - Adrian Martin (eds.). *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*. London: British Film Institute, 2003, s. 29.

Tento druh kritiky mizanscény se zároveň orientuje převážně na fikční film, který mu umožňuje onu „víru v příběh“ a zaujetí fikčním světem. Dokumentu, animaci a experimentálnímu filmu (abych zmínil alespoň tři nejzásadnější oblasti) se *Cahiers* v padesátých a šedesátých letech s několika výjimkami věnovaly jen sporadicky. Důvod tohoto opomenutí je prostý – nezapadaly do jejich snové představy o tom, co film je a co umí nejlépe.

Bellour stejně jako Legrand vnímá samotné slovo mizanscéna s určitým úsměškem, když celou tuto nostalgickou kulturu nazývá „ta mizanscéna“ (*la-mise-en-scène*), aby ji odlišil od jiných užití tohoto pojmu v teorii nebo jako metody. „Ta mizanscéna“ je sice jasně vymezenou etapou kulturní historie, ale zároveň je to způsob nahlížení a tvorby, který přetrvává dodnes. Mnozí fanoušci a vědci zasvětili klasickému pohledu na mizanscénu celý život a dokážou ji citlivě komentovat. Poté, co tento přístup živořil po několik dekád na okraji zájmu, se v současnosti vrací na intelektuální výsluní, a je pro to dobrý důvod.⁹⁹

Klasické pojetí mizanscény není důležité jenom proto, že v minulosti podnítilo vznik úžasných a poetických filmů a přesných kritických postřehů, ale proto, že je v současném filmu stále živé. Nemusí jít o převažující trend, podstatné ale je, že je to styl, který je stále dostupný jakémukoli filmaři jako souhrn potenciálních strategií a prostředků s určitou tradicí. S „tou mizanscénou“ se v překvapivě původní podobě setkáváme u Stanleyho Kwana (*Yan zhi kou*, Růž, 1988), Todda Haynese (*Daleko do nebe*, Far from Heaven, 2002, pocta Sirkovi), Terence Daviese (*The House of Mirth*, Dům radovánek, 2000), Christiana Petzolda (*Jerichow*, 2008) a mnoha dalších. V tomto smyslu nebude

99 Viz např. Thomas Elsaesser – Warren Buckland. *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London: Bloomsbury, 2002; Andrew Klevan. *Film Performance: From Achievement to Appreciation*. London: Wallflower, 2005; C. Keathley. „*Bonjour Tristesse and the Expressive Potential of Découpage*“. *Movie*. 2011, No. 3 (December).

mizanscéna nikdy mrtvý koncept. V jakémkoli audiovizuálním médiu, které umožňuje propojovat tělo, prostor a prostředí, by mohl jakýkoli filmař vytvořit stejně intenzivní a působivé momenty jako Preminger v *Anatomii vraždy*.

Kromě stop v podobě slov a obrazů na stránkách nebo online je filmová kritika také příběhem osobních vazeb, ztotožnění a silných emočních investic. Některé se odehrávají veřejně, v sociální sféře, jiné jen v hlubinách imaginace, v legendární samotě filmového cinefila. Moje iniciace jako mladého cinefila proběhla díky „té mizanscéně“, jak ukazuje moje premingerovská historka. Později jsem měl potřebu se vůči ní vymezit, svrhnout okovy, kterými mě svazovala, a vrhnout se do náruče protichůdné teorie (tzn. poststrukturalismu, v mém tehdejší vnímání) a naprosto odlišné filmové kultury. V této knize ale nechci volit oblíbence, přidávat se na nějakou stranu či inscenovat imaginární oidipovské války mezi generacemi, ale zapojit v co největší možné míře různé nástroje a přístupy. Jedním z těchto užitečných nástrojů je podle mě mizanscéna v jejím klasickém pojetí.