

SUMMARY

PHIL(M)OSOPHICAL MEDITATION ABOUT TIME DIZZINESS

Hitchcock's Vertigo

Vlastimil Zuska

In the article Hitchcock's *Vertigo* serves as a field not only for another interpretation of that enigmatic opus, but also and especially for a consideration about the role of time in that film and in the whole of Hitchcock's work. The author considers background and motifs of Hitchcock's work and tries to demonstrate what Hitchcock really and successfully wanted to create: a meditation about human life in time. Tensions between empathy and distancing (abstraction), between image and thought, illusion and reality, between present and anticipation, are analyzed, as well as a role of suspension from the temporal point of view. The suspension as a kind of extended shock, the using the spectator as a the third, integrating constituent and thereby also spectator's „bifurcation“ into a double experiencing (as empathized characters and as an onlooker of his own empathizing) one are found to be the crucial means of Hitchcock's film composition. The author, also on the basis of biographies, comes to a conclusion that Hitchcock suffers from a metaphysical vertigo – time dizziness and that vertigo is the genuine theme of *Vertigo*.

Články

REALISMUS VE FILMU: ZLODĚJI KOL

Kristin Thompsonová

Realismus jako historický fenomén

Zbavme se hned na začátku dvou běžných domněnek o realismu: že realismus závisí na přirozeném vztahu umění ke světu; a za druhé, že realismus je neměnným, stálým souborem rysů, který sdílí všechna díla považovaná za realistická.

Prvního předpokladu se v současné době drží jen málo filmových analytiků. Všeobecně se uznává, že realismus je účinkem, který vytváří umělecké dílo užitím konvenčních prostředků. Jak tvrdil Šklovskij, zobrazující umělecká díla užívají principy svých médií k tomu, aby vytvořila formu ze surového materiálu, který poskytuje příroda; nechtějí vytvářet jen prostý duplikát přírody: „Snažit se imitovat přírodu v zobrazujícím umění by znamenalo chtít dosáhnout neadekvátního cíle neadekvátními prostředky.“ Uvádí příklad z Helmholtze o tom, že skutečný rozdíl mezi světlem otevřené oblohy a přítmím pralesa je asi 20 000 : 1, zatímco na malbě stromů proti obloze je kontrast kolem 16 : 1. Šklovskij uzavírá: „Malba je něco zkonstruovaného podle jí příslušných zákonů, a ne nějaká imitace.“¹⁾

Absenci přirozeného vztahu mezi uměleckým dílem a světem můžeme vidět v tom, kolik různých stylů už bylo publiku předkládáno jako „realismus“. A skutečně, na základě těch či oněch kritérií může být jakékoliv umělecké dílo označeno za realistické. Surrealisté prezentovali své vysoce stylizované výtvořiny jako díla sledující logiku snů; pop art pozvedl světské předměty do postavení muzejních kusů; abstraktní umění můžeme považovat za zmocňování se duševní reality; těm nejgrotesknějším politickým karikaturám se dostává skutečného společenského významu. V tomto velmi širokém pojetí je veškeré umění spojeno s realitou, jelikož nikdo nemůže vytvořit percepční objekt zcela mimo nějaký aspekt své zkušenosti světa. (Dokonce i abstraktní umění čerpá ze známých barev, tvarů a dalších smyslových vlastností reality.) Ale takové široké pojetí termínu „realismus“ není užitečné. Budeme proto asi v pokušení pokusit se definovat soubor rysů konstituující určitější realistický styl.

Thompson, Kristin: BREAKING THE GLASS ARMOR.

Copyright © 1988 by Princeton University Press.

Translated and printed by permission of Princeton University Press.

1) Viktor Šklovskij, *La Marche du cheval*. Paris 1973, s. 87 – 88.

Ale tento druhý předpoklad, jak jsem naznačila na začátku je také nepřijatelný. Žádný soubor rysů nemůže realismus definovat navždy. (To neznamená, že filmy spadající do jednotlivých, časově ohraničených realistických hnutí nemohou být definovány prostřednictvím společných rysů.) Pokud je realismus skutečně formálním účinkem díla, potom to, co vnímáme jako realistické, by se mělo postupem času měnit, jelikož se mění normy a divácké schopnosti. Koncept různých typů motivace je pro neoformalisty hlavním nástrojem pro rozlišování realismu – realistická motivace je jedním ze čtyř typů (dalšími typy jsou motivace kompoziční, umělecká a transtextuální). Motivace jsou souborem vodítek uvnitř díla, která nám umožňují chápat oprávněnost určitého prostředku. Pokud po nás tato vodítka vyžadují, abychom se obrátili ke své znalosti skutečného světa (jakkoliv může být tato znalost zprostředkována kulturním učením), můžeme říci, že dílo užívá realistické motivace. A pokud se realistická motivace stane jedním z hlavních způsobů ospravedlnění hlavních struktur díla, potom dílo jako celek zobecňujeme a vnímáme jako realistické.

Ale realistická motivace nemůže nikdy být přirozeným, neměnným rysem děl. Dílo vždy vnímáme na pozadí měnících se norem. Realismus, jako soubor formálních vodítek, se během času mění, stejně jako kterýkoliv styl. Může být radikální a ozvláštňující, pokud jsou hlavní umělecké styly daného období vysoce abstraktní a již se začínají automatizovat. Neobyčejně detailní, texturované obrazy Jana van Eycka, užívající nově vyvinutou techniku olejové malby, jsou realistickým uměním vlastně podle jakéhokoliv kritéria; přesto jejich ozvláštňující kvality musely být pro publikum zvyklé na konvenčnější fresky, mozaiky a smaltové techniky onoho období značné. Podobně první programní symfonie, jako Beethovenova Šestá (Pastorální) a Berliozova Fantastická symfonie, které užívají líčení jakoby narativních scén jako formu realistické motivace, se překvapivým způsobem vzdalují od důvěrně známé symfonie v Haydn/Mozartově sonátové formě (ačkoliv tendence skladatelů či posluchačů dávat popisné tituly takovým symfoniím – např. Slepice, Hodiny – svědčí o existujícím puzení směrem k realistické motivaci v hudbě. V našem vlastním století poskytují Duchampovy nalezené předměty a surrealistické umělecké hnutí příklady realismu jako základny pro avantgardní inovace. (Sochy Duane Hansena vytvořené z odlišků živých lidí a užívající skutečné oděvy a předměty nejsou jistě o nic méně znepokojující než extrémní stylizace de Kooningových divokých abstraktně-expressionistických obrazů žen.) Realismus tedy prochází stejnými druhy cyklů, jaké charakterizují historii jiných stylů. Po období ozvláštění se rysy původně vnímané jako realistické opakováním automatizují a na jejich místo nastupují rysy jiné, méně realistické. Nakonec jsou přijaty další prostředky vztahující se k realitě úplně jiným způsobem, a objevuje se nový druh realismu se svými vlastními schopnostmi ozvláštění.

Vzhledem ke své schopnosti ozvláštění není realismus neoformalismu cizí – i když mnozí o „formalismu“ a „realismu“ asi přemýšlejí jako o protichůdných věcech. Ale realismus je formálním rysem, který přisuzujeme uměleckým dílům, a realismus byl ve skutečnosti důležitý pro ruské formalistické teoretiky nejméně ze tří důvodů. Za prvé, každodenní realita je součástí toho, co umění ozvláštňuje (spolu s dalšími aspekty života, jakými jsou teoretizování a jiná umělecká díla). Šklovskij vlastně řekl, že samotný koncept ozvláštění pochází z jeho práce na Tolstého realistických dílech. Cituje pasáž

z Tolstého deníku o tom, jak si spisovatel nebyl schopen vzpomenout, jestli už v pokoji utřel prach; obvyklý úkon se tak zautomatizoval, že proběhl nepozorovaně: „Tolstoj obnovil vnímání všední reality tím, že ji popisoval nově nalezenými slovy, jako kdyby ničil navykou logiku asociací, které přestal věřit.“ Šklovskij pokračuje: „Tak může být ‚excentrické‘ umění uměním realistickým.“²⁾

Druhým důvodem, proč se neoformalismus zajímá o realismus, je to, že realita tvoří součást materiálu, z něhož je každé dílo vystavěno – ačkoliv je samozřejmě přetransformována povahou média do něčeho úplně jiného, než čím byla původně. To se děje docela zřetelně v případě uváděném Šklovskim: romanopisec Rozanov (literární pseudonym, Nikolaj Ognov) vytvořil nový žánr tím, že do svých knih vkládal celé články literárních polemik, fotografie atd.

Zákony, které vedou k tomu, že jsou tvořeny nové formy a které nutně vyžadují obrat k novým materiálům, zanechávají, při úmrtí forem, prázdnotu. Duše spisovatele hledá nové subjekty.

Rozanov subjekt našel. Celou kategorii subjektů, subjekty všedního života a rodinu. Šklovskij vyhláší, že když je normou vznešený jazyk, stává se užití obecného jazyka revoltou.³⁾ Tak může volba námětu ze skutečnosti, v závislosti na dobových normách, vytvořit ozvláštění.

A konečně za třetí může realismus jako styl být ozvláštňující zcela nezávisle na svém obsahu. Ejchenbaum zjistil, že je tomu tak u Lermontova.

Po Marlinském, Veltmanovi, Odojevském a Gogolovi, kde bylo vše ještě tak strojené, tak heterogenní, tak nemotivované a tudíž tak „nepřirozené“, vypadá Hrdina naší doby jako první „lehká“ kniha; kniha, ve které jsou formální problémy schovány pod pečlivou motivaci a která byla tudíž schopná vytvořit iluzi „přirozenosti“ a vzbudit zájem o čisté čtení. Pozornost vůči motivaci se stává základním formálním heslem ruské literatury od čtyřicátých do šedesátých let („realismus“).⁴⁾

Pro neoformalismus není realismus ani přirozeným, ani nevyhnutelně konzervativním rysem uměleckých děl. Je to styl, který je třeba studovat v jeho historickém kontextu jako kterýkoliv jiný styl.

Nechci se zde rozsáhle zabývat historií filmového realismu. Ale krátká zmínka o důležitých momentech, kdy realismus vystoupil do popředí, může naznačit, jak jeho ozvláštňující síla postupem času narůstala a vyprchávala. Přímo po vynalezení filmu stačila k ohromení diváků jeho schopnost reprodukovat pohybující se fotografické obrazy reálného světa (nikoliv proto, že tito diváci byli naivní, ale protože nová umělecká forma vystupovala tak výrazně na jakémkoliv pozadí). Je skutečně obtížné si čistěji představit bazinovský realismus, než jakým byl realismus Lumièrových filmů. Primitivní kinematografie rychle přijala konvence narativního zobrazování z existujících umění a rovněž vyvinula konvence vlastní. Dalším obdobím, kdy se realismus stal hlavní otázkou, bylo první dvacetiletí tohoto století, kdy byl zaveden naturalismus jak do vyprávění (např. Feuilladeova melodramata z období 1911 – 1914), tak i do herectví (např. Griffithova

2) Viktor Šklovskij, *Mayakovsky and His Circle*. New York 1972, s. 114, 118.

3) Viktor Šklovskij, *Sur la théorie de la prose*. Lausanne 1973, s. 279.

4) Boris M. Ejchenbaum, *Lermontov*. Ann Arbor 1981, s. 170.

práce se sestrami Gishovými, Blanche Sweetovou a dalšími). Po etablování se klasické studiové kinematografie v prvním dvacetiletí, připadaly mnohým švédské a francouzské poválečné filmy točené v reálu jako radikální zlom, stejně jako tomu bylo ve Spojených státech s dlouhometrážními dokumentárními filmy (např. *Nanuk, člověk primitivní*, *Chang*) a se sovětskou školou střihu. Od té doby jsme již měli poetický realismus ve Francii třicátých let (který tak byl ale vnímán až zpětně), italský neorealismus (pochopený okamžitě jako radikální odklon od minulých tradic) a mnoho variant na moderní umělecký film, který se často odvolává k realismu (zvláště psychologickou hloubkou).

Jak tento nárys naznačuje, byl realismus často vnímán jako odklon od populárního, klasického, důvěrně známého filmu. Navzdory současným tendencím, kdy filmové studie tvrdí, že kinematografie hollywoodského stylu vytváří klasické realistické filmy,⁵⁾ je Hollywood obvykle ztotožňován s fantazií a únikem před realitou. Tvrzení, že ten či onen film je realistický, ho často staví do protikladu ke klasickému filmu. Například: „Válečné filmy, které uvidíte na palubě Intrepidu nebyly natočeny v Hollywoodu“ (reklama muzea Intrepid v newyorské podzemní dráze, červen 1985), nebo „Nebudete litovat času, když budete sledovat toto vyprávění, protože to, co uslyšíte, není ani pohádkou, ani extravagantní fantazií, ale pravdivým příběhem ve vší svojí čistotě“ (anglický komentář před začátkem *Návratu Martina Guerra*). Odklon od populárního „zábavného“ filmu může jít mnoha směry, které by všechny mohly být realisticky motivovány. Reklama muzea Intrepid odkazuje spíše k událostem skutečným nežli hraným před kamerou, zatímco *Návrat Martina Guerra*, historický kus, zdůrazňuje svoji vlastní autentičnost v detailnosti historické rekonstrukce. Opak bohaté detailnosti může být také vnímán jako realistický; Carl Dreyer odstranil většinu náležitostí skutečného statku ve filmu *Slovo*, přesto výsledná prostota skutečně funguje pro navození pocitu spartánské existence dánské sedlácké rodiny; filmy Roberta Bressona dosahují intenzivní koncentrace na texturu soustředěním se na velmi málo objektů. Psychologická hloubka vykreslení postav může být jedním znakem realismu, jako je tomu ve filmech Ingmara Bergmana a Michelangela Antonioniho. Na druhé straně odmítání odhalovat vnitřní stavy (jako v posledních Bressonových filmech) se může jevit jako objektivita na straně vyprávění. Nejednoznačné či nešťastné konce se obecně považují za realističtější než obvyklé happy endy filmů hollywoodského stylu. Ale to je pouhá konvence, protože v normálním životě musíme předpokládat, že se události mohou vyvíjet pro zainteresované strany buď dobře, nebo špatně. Mnohé rysy, které se během filmové historie staly běžnými reprezentanty realismu, tak fungují především proto, že jsou odklonem od převládajících klasických norem.

5) Toto tvrzení je úzce spjato s teoretickými pracemi v časopise *Screen*, a zvláště s texty Colina MacCabea. Viz jeho články *Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses*. „*Screen*“ 15, 1974, č. 2 (léto), s. 7–27; *Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure*. „*Screen*“ 17, 1976, č. 3 (podzim), s. 7–27. Pojem klasického realistického filmu vystupuje do popředí v druhém článku, zvláště na stranách 8 a 17–21. MacCabe přejímá strategii ahistorického definování realismu, jako kdyby ve všech érách a na všech místech obsahoval homogenitu diskursů, které staví diváka do fixní, nekonfliktní pozice ve vztahu k zobrazované „pravdě“ (navzdory tvrzení na straně 25, že MacCabe dává přednost „analýze filmu v rámci určitého sociálního momentu“).

Takové odklony se často jeví jako nejradičtější na počátku nějakého nového trendu, ale realistický účinek se s dalším extrémním užíváním toho samého přístupu v dalších filmech snižuje. Když se například v roce 1948 poprvé objevili *Zloději kol* Vittoria De Siky, uvítal je André Bazin jako ten nejlepší příklad italského neorealistickeho trendu a zdůrazňoval prvky náhody ve filmovém vyprávění. Když se o čtyři roky později objevil *Umberto D*, Bazin neztratil nic ze svého obdivu k předchozímu filmu, ale prohlásil: „Bylo třeba *Umberta D*, abychom pochopili, co bylo v realismu *Zodějů kol* stále ještě ústupkem klasické dramaturgie.“⁶⁾ Pozadím se během oněch čtyř let posunulo a Bazin zaznamenal změny ve svém pojetí hnutí italského realismu. Navíc opakování stejných realistických rysů postupně jasně odkryje jejich konvenční povahu, a dřívější filmy, které se zdály být překvapivě realistické, se po opětovném zhlédnutí jeví jako manýristické (jako například film *V přístavu*). V jiných, ale asi mnohem vzácnějších případech, může plynutí času vést k tomu, že obecenstvo vnímá film jako realističtější. Tak tomu bylo s *Pravidly hry*. *Zloději kol* i *Pravidla hry* jsou obecně uznávány za příklad realismu ve filmu. První z nich byl publikem okamžitě vnímán jako realistický a měl v mnoha zemích ohromný úspěch právě díky románové kvalitě svého realismu. Naproti tomu *Pravidla hry* se po svém prvním uvedení setkala se značným nepochopením. Muselo uplynout několik let a takové filmy jako *Zloději kol* musely naučit publikum novým diváckým dovednostem, aby si *Pravidla hry* také získala všeobecného uznání jako realistický film. Kontrast v přijetí těchto filmů by nás měl důrazně upozornit na historickou povahu vnímání realismu.

Kritické uznání, kterého se těmto a dalším realistickým filmům dnes dostává, je z velké míry zásluha Bazinova, jenž byl předním proponentem realismu ve filmu. V současné době je Bazin poněkud z módy, jelikož ve světle všeobecného uznávání konvenční povahy zobrazování se jeho víra v ontologické spojení mezi filmovým obrazem a realitou jeví jako naivní. Ale Bazinův názor na realismus vyrůstal z obratných formálních analýz a jeho koncentrace na mnohočetné funkce pohybu kamery, hloubky prostoru před kamerou, hraní a scény vyústila do několika propracovaných esejí, zvláště o jednotlivých italských neorealistickech filmech. Podle mého názoru jeho hlavní chybou bylo jeho pojetí celé historie filmu jako teleologické cesty k totálnímu filmu – to znamená k totální reprodukci fenomenálního světa. Ale když eliminujeme tento prvek a budeme s filmovým realismem zacházet jako s ne-teleologickým historickým jevem, potom nám může být Bazin skutečně velmi užitečný.

Proč *Zloděje kol* vnímáme jako realistický film?

Jednou z nejnápadnějších věcí na *Zlodějích kol* pro nás dnes je, že ačkoliv je tento film v mnoha směrech realističtější ve svém účinku než filmy hollywoodského stylu, užívá obratné techniky kontinuálního střihu. Záběry typu nájezd/odjezd, které vidíme v úvodní scéně mezi Riccim a šéfem zprostředkovatelské agentury (obr. 1, 2), se objevují v celém filmu; konfrontace očí, úhly pohledu (Ricci sledující majitele zástavárny, který leze

6) André Bazin, *Umberto D: A Great Work*. In: T ý ž, *What is Cinema*. Vol. 2. Berkeley 1971, s. 80.

na ohromný regál), honičky (úprk zloděje s kolem), montáže (Ricci a Bruno jedoucí brzo ráno na kole do práce) – to vše je užito ve smyslu klasické konvence „korektně“, jen s několika málo odchylkami. Bazinův esej o tomto filmu připouští, že jeho střih ho nijak neodlišuje od jakéhokoliv běžného filmu. Ale dodává, že záběry byly vybrány tak, aby udržovaly nadřazenost událostí nad stylem, který se projevuje co možná nejméně. Přirozenost vzniká z „neustále přítomného, ale neviditelného systému estetiky“.⁷⁾

Tvrdí tedy Bazin, že systém klasické kontinuity je nějak přirozenější, transparentnější než systémy jiné, a tudíž je pro realismus vhodnější? Jak tohle uvedeme do souladu s jinými výroky o velké hloubce ostrosti a dlouhém záběru (z nichž ani jedno *Zloději kol* nijak nevyužívají) jako vynálezech Hollywoodu směřujících od střihu k zachycení reálného prostoru a času? V díle *Estetika skutečnosti: Neorealismus* Bazin ukazuje, že Orson Welles „vrátil kinematografické iluzi fundamentální vlastnosti skutečnosti – její kontinuitu.“ (Zde Bazin hovoří o temporální kontinuitě jako takové, nikoliv o termínu „kontinuita“ ve vztahu ke střihu.) „Klasický střih naopak lomí prostor logickou sekvencí nebo subjektivitou.“ Takový střih charakterizuje jako konvencionalizovaný: „Montáž tak zavádí do skutečnosti zjevně abstraktní prvek. Protože na takové abstrakce už nejsme zvyklí, už je nevnímáme.“⁸⁾ Řečeno neoformalisticky, Bazin zde mluví o automatizaci klasického střihu. Kontinuální střih v *Zlodějích kol* uniká pozornosti, protože jeho základní techniky jsou nám tak dobře známé. Ale Bazin také tvrdí, že tento automatizovaný soubor technik plní v italských neorealistickejších filmech nové funkce, a tudíž tento styl není jednoduše identický se stylem hollywoodských filmů.

Jinde Bazin rozlišuje mezi klasickým střihem, který užívá logiku narativní akce, aby zavedl do záběrů pořádek, a neorealismem, ve kterém tento pořádek zavádí temporální kontinuum (odtud ona úcta k náhodným událostem a „mrtvým“ intervalům, byl i v průběhu koherentního syžetu). To, co Bazin tvrdí, pro naše účely implikuje, že *Zloději kol* potlačují originalitu střihu, aby posílili ozvláštňující schopnosti jiných aspektů filmu. Jak uvidíme, struktura tohoto filmu závisí do značné míry na zdůraznění temporálního plynutí. Na jedné straně náhoda a okrajové události zabírají disproporční část filmu. Na druhé straně zde velký význam mají i určené termíny a setkání, které jsou pro klasické vyprávění ústřední – ale nyní hrají důležitou vedlejší funkci při usměrňování našeho porozumění ústředním liniím syžetu přes četné drobné odbočky.

Měla bych poznamenat, že Bazin nechápe temporální základ neorealistickejšího střihu jako přímé uchopení reality; scény jsou pro něj strukturované, „aby dodaly sledu událostí zdání náhodné a jakoby anekdotické chronologie“.⁹⁾ Jinde hovoří o složitém plánování užitém v *Zlodějích kol* pro dodání „iluze náhody“.¹⁰⁾ Neměli bychom tedy, navzdory Bazinovu mystickému tónu v jistých pasážích, například tam, kde mluví o De Sikově lásce ke svým postavám nebo o zájmu neorealismu o imanenci¹¹⁾, zavrhnout zbytek jeho analýz jako naivní.

7) André Bazin, *Bicycle Thief*. In: T ý ž, *What is Cinema*. Vol. 2. Berkeley 1971, s. 45 – 58.

8) André Bazin, *An Aesthetic of Reality: Neorealism*. In: T ý ž, *What is Cinema*. Vol. 2. Berkeley 1971, s. 28.

9) A. Bazin, *Bicycle Thief*, s. 52.

10) André Bazin, *De Sica: Metteur en Scene*. In: T ý ž, *What is Cinema*. Vol. 2. Berkeley 1971, s. 68.

11) Tamtéž, s. 69 – 73.

Ačkoliv o tom Bazin nehovoří, podobně málo přispívá k realistickému dojmu ve *Zlodějích kol* zvuk. V konfrontaci filmů *Farrebique* a *Občan Kane* Bazin zdůraznil, že zisk ve smyslu realismu v jedné technické oblasti jakoby znamenal odpovídající obětování realismu v oblasti jiné. Hloubka ostrosti a dlouhé záběry v *Kaneovi* závisely na stylizované studiové scéně, zatímco technická nedbalost filmu *Farrebique* vycházela z rozhodnutí točit výhradně v reálu. Režiséri neorealismu nebyli schopni nahrávat zvuk přímo, a museli se spoléhat na postsynchrony; ale němě snímání umožňovalo velkou pohyblivost kamery, kterou Bazin oceňoval. „Ve snaze dosáhnout reality musí být vždy některé její rozměry obětovány.“¹²⁾ Zvuk ve *Zlodějích kol* je vlastně docela konvenční, kdy nediegetická hudba podtrhuje dramatické momenty (jako když Ricci poprvé spatří zloděje na bleším trhu přerušeném deštěm) a okolní hluky dávají místu pocit rušnosti. Zvuk a střih jsou oblasti, které *Zloději kol* tlumí, aby zdůraznili svůj formální odklon od jiných konvencí.

Realismus *Zlodějů kol* spočívá v těch oblastech, kde se více odchyluje od klasického užití. Jejich námět čerpá z historicky se opakující představy, že soustředění se na pracující a rolnickou třídu přispívá k realističtějšímu ději. Vyprávění založené na tomto námětu potom přichází se značným množstvím okrajových událostí a náhod; musí také předložit pečlivá temporální vodítka, aby sjednotilo tyto nahodilé události do pevného sledu v krátkém časovém rozmezí. Užití neherců a točení v reálu činí styl mizanscény a kinematografie zjevně realistickým. Výsledné zdání objektivitu v zobrazení různých problémů, které vystupují před Riccim, také působí na ideologii, která se tak jeví jako vyrovnaná a soucítěně humanistická. *Zloději kol* konečně systematicky připomínají normy zábavného filmu, od kterého se odklání. Dominanta naznačená tímto výčtem může být formulována jako sestávající z realisticky motivovaných selektivních odklonů od konvencí klasického hollywoodského filmu. Jiné jeho konvence, které *Zloději kol* zachovávají, jsou deformovány tím, že jim jsou přisouzeny nové, vysoce motivační funkce, jelikož musí pomáhat ospravedlňovat, ukazovat a uchovávat původní, realistické aspekty filmu. Celkově tato dominanta vytváří film, který se liší od klasického hollywoodského filmu, ale zároveň nás i vede k uvědomění si tohoto rozdílu. Motiv odkazu k hollywoodským filmům je zde zvláště důležitý, jelikož obnažuje prostředek této dominanty.

Pojďme zkoumat postupně každou z oblastí realistické motivace. Specifická povaha dominanty tohoto filmu by se potom měla lépe ozřejmit.

Námět

Umělecké dílo, které se zabývá dělnickými nebo rolnickými postavami není samozřejmě automaticky realistické. V Shakespearových hrách byly takové postavy často omezeny na komické vedlejší zápletky a barokní éra oplývala poesí a oratorii s pitoreskními, fantastickými vizemi venkova plného víl a pastýřů (např. *Handelovo Acis a Galatea*). Ale po intervalu několika minulých století se objevil názor, že život postav nižší třídy,

12) A. Bazin, *An Aesthetic of Reality: Neorealism*, s. 29 – 30.

Narativní struktura

„Iluze náhody“, na kterou Bazin poukazyval, je zřejmě tím nejbezprostředněji zjevným aspektem narativní struktury *Zlodějů kola*. Náhoda se zde týká dvou druhů vztahu mezi událostmi: mezi vloženými událostmi, které děj provázají a mezi náhodami, které děj posouvají.

Vložené nahodilé události pomáhají *Zlodějům kola* získat bohatou, detailní texturu. Místo kondenzovaného, dramatického času klasického vyprávění, ve kterém všechny momenty musí obsahovat signifikantní děj (nebo hudební čísla či komické odlehčení, nebo nějaký jiný genericky motivovaný materiál), *Zloději kola* jako by znovu vytvářeli rytmus skutečných událostí střídáním triviálního a významného dění. Tyto události mohou sloužit rozmanitým funkcím – mohou tvořit detail kvůli pravděpodobnosti, uvozovat zdánlivě triviální materiál, který bude později vtažen do ústředního děje, nebo mohou naznačovat symbolické či sociální významy. Krátce potom, co Ricci pomáhá své ženě nést vodu a hovoří s ní o tom, jak vyplatit zastavené kolo, přechází v pozadí skupina dětí (obr. 3). Tato skupina se zdá být pouze součástí autentického pozadí, ale děti si hrají na ženicha a na nevěstu a svatební pár má závoj a klobouk. Jelikož se Maria chystá dát do zástavy svou svatební výbavu, aby dostala zpátky kolo, nabízí tento moment trochu symbolické ironie, ale takové, která není nijak zdůrazňována. Podobně se zdá, že chlapci, kteří si hrají na ulici před domem věštkyně, mají pouze posloužit pravděpodobnosti, dokud se neobjeví Ricci a nepožádá jednoho z nich, aby mu pohlídal kolo, zatímco jde hledat Marii (obr. 4); tento okamžik nám předkládá možnost krádeže kola. (Samotný titul, zdánlivě tak neutrální a objektivní, nás nejen pobízí k očekávání krádeže, ale ironicky je spolu konfrontuje, aby zdůraznil Ricciho beznaděj na konci – poctivý muž dohnán ke krádeži). Nápadnější odklon od ústředního děje nastává, když se Ricci učí lepit filmové plakáty. V úvodním dlouhém záběru ho vidíme se svým nadřizným a vidíme též chlapce hrajícího na akordeon a jeho žebrového kumpána (obr. 5). Když projde bohatě vyhlížející muž a chlapci ho neúspěšně žádají o peníze, kamera sleduje tento děj, i když se Ricci se svým školitelem dostávají nakonec mimo záběr (obr. 6). Naši koncentraci na ně obnovuje až střih na další dlouhý záběr. Funkcí tohoto pohybu kamery je zobecnění kontrastu mezi bohatými a chudými na celou společnost, ale žebrající chlapci nehrají v narativním ději žádnou roli. Další scény jsou podobně tangenciální a většinou naplňují obecně skličující zobrazení italské společnosti, které film podává: homosexuál, který se přibližuje k Brunovi na trhu s koly, skupina klevetčích německých seminaristů, kteří se ukrývají před deštěm nedaleko Ricciho a Bruna, Brunův přerušovaný pokus vymocit se během honičky, facka od kněze, když Bruno náhodou vstoupí do zповědnice, nákladčák s fotbalovými fanoušky, který máj unavenou dvojici, detaily jídla bohaté rodiny v restauraci a další takové momenty. Náhoda hraje v propojení hlavních částí syžetu velkou roli. Moment, kdy Ricci poprvé zahlédne zloděje na bleším trhu není příliš nepravděpodobný, jelikož člověk zajímavější se o kradená kola by na takové místo šel. Ale druhé setkání před domem věštkyně je čistá náhoda. Shodou okolností je i to, že se jiný chlapec topí, právě když Ricci nechal Bruna u mostu, nebo že když Ricci krade kolo, vyběhne jeho majitel ze dveří hned vteřinu či dvě poté. (Jelikož má na hlavě klobouk, musíme usoudit, že byl prostě na cestě ven.) Hollywoodský film by se pokoušel tyto události nějak kompozičně motivovat tím, že by

zobrazený se zdáním objektivitu, je realističtější než život středních či vyšších tříd. Za určitých historických okolností vystoupí zavedení takového nového námětu na převládajícím pozadí do popředí. Například po dlouhé tradici v evropském malířství, podle které byly rolníci traktováni jako komické či alegorické postavy (např. Brueghel), vydaly se žánrové malby Mathieua, Louise a Antoine Le Naina ve třicátých letech 17. století jiným směrem, když zobrazovaly příbuzné umělců z venkova a jejich známé v klidných, důstojných pózách (např. Louisova Sedlácká rodina z roku 1640 v Louvru). Jejich dílo bylo rychle zapomenuto a zastíněno dominantním klasicismem malířů, jako byl Nicolas Poussin; jeho okázalé mytické a biblické náměty, jako Únos Sabine (Metropolitan Museum of Art) byly mnohem módnější. (Do dnešní doby se vkus pravděpodobně změnil do té míry, že se přitažlivost Poussina a bratrů Le Nainových asi obrátila.) Gustave Courbet oživil tento přístup v 19. století (v kontrastu k sentimentalizaci rolnictva svým současníkem Milletem). Naturalistická škola v literatuře také pojednávala nižší třídy se snahou o vědeckou objektivitu, jako tomu bylo v dílech George Moorea (Esther Waters) a Emila Zoly (Rougon-Macquartové).

Účinky této druhé tradice se proluly do našeho století a jak se domnívám, formovaly to, co považujeme ve filmu za realistický námět. Hollywood se úplně vyhnul naturalistické látce, jelikož ji považoval pro masové publikum za příliš mrzkou a depresivní. Na těch několik hollywoodských filmů, které se pokusily zabývat se životem obyčejných lidí, se hledělo jako na odvážné, relativně nekomerční projekty: například *Chamtivost* Ericha von Stroheima, *Lovci spásy* Josefa von Sternberga, *Ecce Homo!* a *Chléb náš vezdejší* Kinga Vidora. I v těchto filmech se vyprávění zabývá vysoce dramatickými událostmi. Romantický trojúhelník v *Chamtivosti* kombinovaný s chorobnou Trininou posedlostí majetkem kulminuje dvěma vraždami a McTeagueovou beznadějnou situací na konci, kdy je ztracen v Údolí smrti. Ve filmu *Lovci spásy* – obvykle popisovaném jako film, který neobsahuje žádnou akci – se hrdina a hrdinka zapletou s drobnými kriminálníky a s prostitutí; *Ecce Homo!* obsahuje hrdinovy námluvy, smrt jeho dítěte, blízkost sebevraždy a usmíření se svou ženou. *Chléb náš vezdejší* ukazuje snahu skupiny nezaměstnaných lidí vybudovat si družstevní farmu a to proti vůli jiných lidí. Ale zatímco námět těchto filmů zůstává v rámci hollywoodských norem, jdou *Zloději kola* dál. Bazin zdůrazňuje: „Prostě tu není ani dost materiálu na novinový článek: celý příběh by si nezasloužil ani dvě řádky ve sloupci zatoulaných psů. [...] Dostává význam pouze vzhledem k sociální (a nikoliv psychologické či estetické) pozici oběti.“¹³ Budu tvrdit, a Bazin to také uznává, že psychologické drama mezi otcem a synem nakonec zastiňuje problém ztraceného kola. Ale použití ukradeného kola jako základny pro hledání, které urychluje rodné drama je jistě ne-hollywoodské¹⁴, a sociální otázky zůstávají pro celkový účinek filmu důležité.

13) A. Bazin, *Bicycle Thief*, s. 50.

14) Pee-Wee's *Big Adventure* (1986) jakoby uvědomovalo toto tvrzení ze lži, ale já myslím, že ho ve skutečnosti podporuje. Generická motivace tradičně umožňuje, aby se fraška koncentrovala kolem triviálního či zvláštního tématu; hollywoodské drama nebo „vysoká“ komedie nebudou pravděpodobně spočívat na takové události. Všimněte si také, že Pee-Wee Herman je reprezentován jako jakási bizarní dětská postava a je subjektem kulturního zájmu namířeného proti establishmentu.

někam umístil předcházející náznaky, které by snížili jejich překvapivost. Klasické hollywoodské filmy se mnohem více spoléhají na motivaci kompoziční nežli na motivaci realistickou, a tudíž vytvářejí pocit kauzální jednoty. Neorealisticke filmy jako *Zloději kola*, pokud nemohou dodat jinou motivaci pro náhodné či koincidující události, odvolávají se na nahodilost reality.

Ale navzdory těmto systematickým nahodilostem je celkové vyprávění *Zlodějů kola* pečlivě vybudováno. Aby byla vykompenzována jistá rozvolněnost kauzálních spojení, byly posíleny jiné sjednocující faktory. Film obsahuje především velmi jasnou sérii termínů, schůzek a dialogických navození, které udržují naši neustálou orientaci, bez ohledu na to, jak daleko děj odbíhá, nebo jak náhle se posouvá. Takové orientační prostředky nám umožňují anticipovat, že v určitém pozdějším okamžiku dojde k určitému ději; tudíž, když k němu opravdu dojde, tak ho poznáváme a naše chápání probíhajících událostí se posiluje. Termíny, schůzky a dialogická navození jsou v klasických filmech velmi běžné, ale zde je zavedení náhody přinutilo vykonávat funkce o trochu jiné než obvykle. Místo nadbytečné jednoty, charakteristické pro hollywoodský scénář, jsou nahodilé události kontrolovány orientačními prostředky.

Děj filmu se odehrává v relativně krátkém časovém rozmezí od pátku, kdy Ricci dostává práci a vyplácí své kolo, do nedělního odpoledne, kdy jeho hledání neúspěšně končí a on je chycen při pokusu ukrást jiné kolo. Celý děj se dělí do dvou hlavních částí, které jsou charakterizovány odlišnými narativními strategiemi. Až do místa, kde Ricci a Bruno vycházejí z kostela a uvědomují si, že ztratili stopu zlodějova starého komplice, jsme neustále ponoukáni k anticipaci budoucích událostí. Expozice neodhalila téměř nic z minulosti postav – jen to, že Ricci byl bez práce dva roky a že dal své kolo do zastavárny. Od samého počátku se prostřednictvím celé série termínů soustředujeme na to, jestli Ricci ve svých různých cílech uspěje.

1. V úvodní scéně, v pátek, říká šéf zprostředkovatelské agentury Riccimu, že jestli chce práci, musí mít do druhého dne kolo (termín).
2. Později téhož dne, Ricci, nyní se svým kolem, navštěvuje plakátovací kancelář a je mu řečeno, aby se hlásil druhého dne ráno v 6.45 (schůzka).
3. V sobotu časně ráno veze Bruno do jeho zaměstnání a říká, že se vrátí v sedm hodin večer (schůzka).
4. Po krádeži kola říká Ricci svému příteli Biaocovi, že musí kolo mít zpátky do pondělí (termín). Domlouvají se, že v neděli po něm budou pátrat (schůzka). To funguje jako dialogické navození příští scény.

Nedělní pátrání zabírá zbytek děje, kdy po celou dobu nad Riccím visí poslední pondělní termín. Během prvních dvou třetin filmu tyto termíny a schůzky dodávají pocit neustálého vývoje a jednoty.

Potom, po hádce se starým komplicem v kostele, se prostředky vývoje od scény ke scéně značně mění a tato změna má tu funkci, že přesouvá naše hlavní soustředění od pátrání ke vztahu mezi otcem a synem. Kdyby film pokračoval ve svém původním přístupu, sloužilo by jméno ulice, které dal Riccimu starý muž, jako dialogické navození scény, kdy dvojice hledá v této ulici. Ale Ricci tuto stopu nesleduje. (To je nápadné, protože muž mu sice nemohl říci přesné číslo, ale člověk by předpokládal, že tam Ricci stejně půjde. Ale stařec se stává irrelevantním, protože Ricci spatří zloděje náhodou.) Místo toho Bruno Riccimu

vyčítá, že zpackal situaci v kostele, a Ricci mu dává facku. To naopak vede k dlouhé odbočce věnující se jejich hádce, scéně, ve které se málem utopí jiný chlapec a k jejich návštěvě restaurace. Během těchto scén jsou jedinou nití, která řídí děj, jejich měnění se nálady; v pátrání samotném nedochází k žádnému pokroku. (A během scény v restauraci vede Ricciho vyprávění o tom, jakou našel dobrou práci, k tomu, že se hledání kola jeví jako téměř beznadějně.)

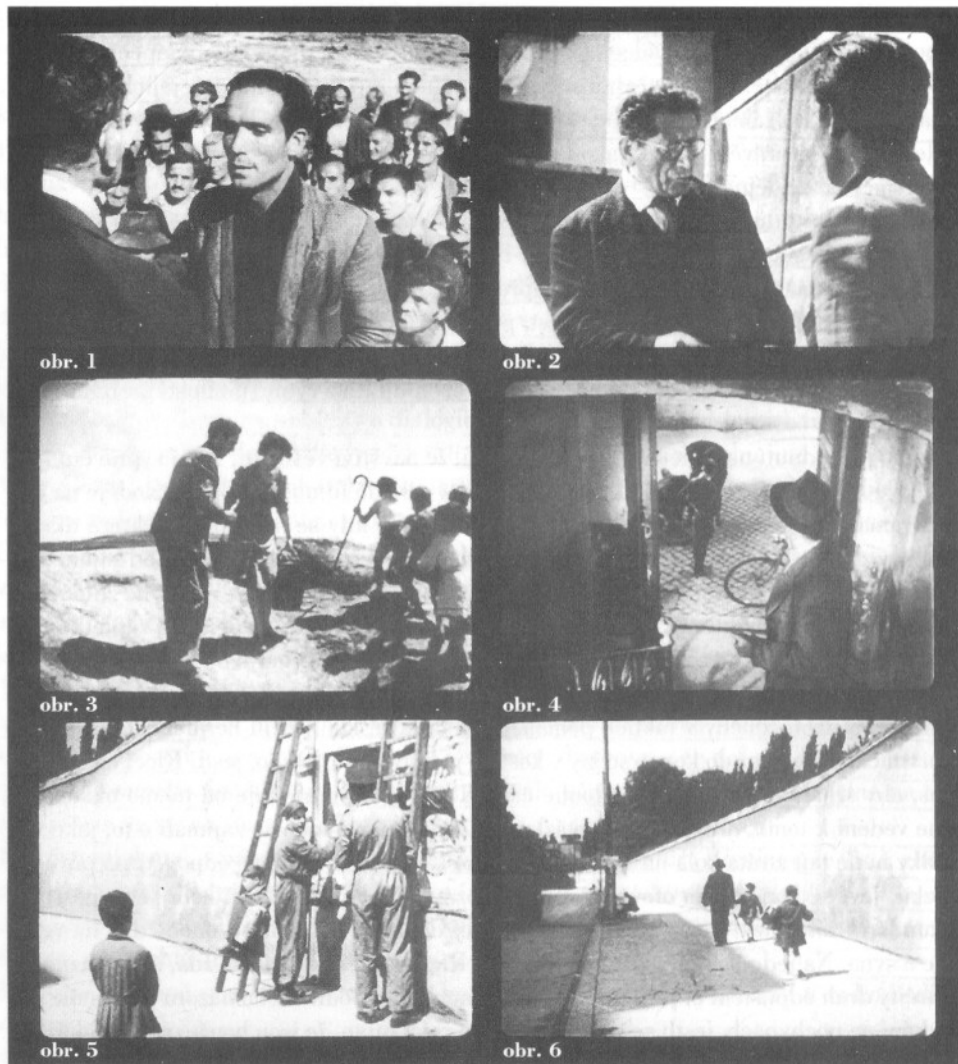
Tyto scény dosahují Bazinova ideálu střihu budovaného kolem temporálního kontinua místo kolem logiky sevřeného vyprávění. Hádky na silnici a Ricciho následná domněnka, že se Bruno topí, zabírají jeden nepřerušovaný časový úsek; potom, co vysvětlení zabere krátkou chvíli, než přejdou most, proběhne scéna smíření a návštěvy restaurace také bez jakékoliv elipsy. *Zloději kola* tak v několika scénách opouštějí abstraktní konstrukci času tvořenou verbálními náznaky a prezentují iluzi rytmu událostí probíhajících ve skutečném čase.

Riccioho rozhodnutí na konci scény v restauraci, že navštíví věštkyni, vrací vyprávění zpět k dějové linii pátrání, ale jen díky nejnápadnější náhodě filmu, kdy spatří zloděje na ulici. Dramatický děj se vyvíjí kontinuálně až do chvíle, kdy se majitel kola, které ukradl Ricci, rozhodne, že ho neudá. V tomto okamžiku divák ještě jednou přepíná od zájmu o to, co se bude dít dál k zaujetí momentálními proměnami emocí postav; relativně zdouhává série záběrů dvojice, která kráčí ruku v ruce a se slzami v očích, stojí mimo zápletku pátrání stejně jako část děje, která se věnuje hádce a scéně v restauraci.

Tak ačkoliv pečlivý scénář *Zlodějů kola* povrchně připomíná scénář nějakého klasického filmu, jeho náhlé změny v taktice pomáhají nabourávat konvenční hermeneutickou linii. V první části filmu až do konce scény v kostele je hlavní otázkou to, jestli Ricci najde kolo včas, aby si udržel práci. Ale v dlouhé části filmu, která následuje od tohoto okamžiku, jsme vedeni k tomu, abychom tuto otázku potlačili a místo toho se zajímali o to, jaké následky bude mít ztráta kola na rodinu. I když se závěrem dozvídáme odpověď na původní otázku, jeví se konec jako otevřený a nejednoznačný, jelikož krádež kola se jasně stává sekundární záležitostí a nás hlavně zajímá, jaký dopad měly události onoho dne na vztah otce a syna. Na jedné straně, když Bruno bere Ricciho za ruku, tak se zdá, že to naznačuje určitý druh odpuštění či přijetí ze strany chlapce. Ale podle mého názoru jsme stále ponechání na pochybách, jestli se ti dva chytají za ruku proto, že jsou houževnatí a dokáží se povznést nad své těžkosti, nebo protože jsou prostě spojeni ve své rezignované deziluzi. Samozřejmě se nebojíme, že Bruno svého otce zavrhne, ale je tu určitý náznak toho, že idylický optimismus rodiny, který jsme viděli na začátku filmu, je možná navždy ztracen. Dnes se otevřený a špatný konec stal jakýmsi klišé moderního uměleckého filmu, ale opět bychom měli mít na paměti, že *Zloději kola* byli jedním z prvních filmů se širokým publikem, který ho použil, a tehdy se zcela nepochybně jevil jako originální. Jeho následné užívání zdůraznilo konvenční povahu prostředku, který musel poválečnému publiku poskytovat silný pocit realismu.

Mizanscéna a kamera

Snad nejzřejmější náznaky realistické motivace vstupují do mizanscény filmu s jeho užíváním neherců a točením v reálu. Bazin tvrdil, že De Sikkův styl je těžké analyzovat,



protože je tak čistě realistický; jeho styl „má jako svůj paradoxní záměr nikoliv vytvořit podívanou, která se jeví jako reálná, ale místo toho proměnit realitu v podívanou“.¹⁵⁾ To znamená, že De Sica filmuje skutečné ulice a domy poválečného Říma tak, aby je učinil zajímavými jejich vlastním způsobem – aby je ozvláštnil prostřednictvím úplné novosti realismu tváří v tvář dominujícímu studiovému systému. (Vrchol studiového filmu v hlavních západních průmyslových zemích, jakými byly Francie, Itálie, Německo a Spojené státy byl ve dvacátých, třicátých a raných čtyřicátých letech. V roce 1948 bylo rozsáhlejší filmování v reálu stále ještě relativně novinkou, ačkoliv se brzy mělo stát běžnějším.)

15) A. Bazin, *De Sica: Metteur en Scène*, s. 67.



Navzdory Bazinovu tvrzení, že každý záběr v *Zlodějích kol* byl natočen v reálu, zřejmě tomu tak není. Celá scéna jízdy s metařem byla natočena se zadní projekcí. Některé interiéry – různé byty a pravděpodobně nevěstinec – byly točeny ve studiu a jsou docela dovedně nasvíceny standardním hollywoodským tříbodovým systémem (obr. 7). De Sica opravdu příležitostně užívá umělého světla, stejně jako reflektorů při scénách v reálu a přenáší tříbodové nasvícení na ulici (obr. 8). Stejně tak jsou technicky působivé extenzivní pohyby kamery. Úvodní scéna obsahuje záběr z jeřábu, který se pohybuje od celkového pohledu na zástup u zprostředkovatelské kanceláře směrem dolů, aby objevil Ricciho sedícího v popředí. Záběry Ricciho a Marie přes holé kopce poblíž jejich bytu, záběry Bruna a Ricciho během jejich hádky nebo záběry Ricciho, jak jde po svahu u řeky jsou hladké, bez třesu, typického pro mnohé dřívější záběry z reálu. *Zloději kol* měli také jeden z nejvyšších rozpočtů ze všech neorealistických filmů a jejich velmi pečlivé plánování a provedení se projevují v brilantnosti stylu hotového filmu.

Samozřejmě by se dalo namítnout, že brilantnost stylu působí spíše proti realismu, než že skýtá čistotu a neviditelnost, po které volal Bazin. Konec konců sluneční světlo na ulici nesvítí ze třech směrů a jeřábový pohyb kamery není zrovna technikou, která by existenci kamery zrovna příliš zastírala. Některým kritikům se technická syrovost spojuje s realismem, jelikož vyjadřuje pocit absence filmařovy kontroly nad filmovacími podmínkami v dokumentaristickém smyslu. A Bazinovo uznání filmům *Farrebique* a *Kon-Tiki* je založeno právě na tom. Ale realismus je natolik arbitrárním konceptem

a my se můžeme pro motivaci uměleckých prostředků odvolávat k tolika různým aspektům reality, že neexistuje důvod, proč by technická syrovost měla být jedinou možností realismu. Zdá se, že si *Zloději kol* vypůjčují z klasického studiového filmování techniky tak důvěrně známé, až jsou pro většinu diváků neviditelné: tříbodové osvětlení, kamerové jízdy po kolejích kvůli hladšímu exteriérovému pohybu a tak dále. Divák je pak veden k soustředění se na zřejmou autenticitu, kterou sugerují všední tváře a oblečení postav, průhledy na domy a ulice atd. To samé platí pro ten fakt, že Ricciho hlas daboval profesionální herec, čímž se eliminovaly problémy, které mohly s neškoleným hlasem Lamberta Maggioraniho vzniknout.

Ideologie

Bazin považuje *Zloděje kol* za komunistický film, a jako takový ho oceňuje.

„Jeho sociální poselství není odtržené, zůstává imanentně v událostech, ale je tak jasné, že ho nikdo nemůže přehlédnout. Ale ani proti němu nemůže něco namítat, protože nikdy není vyjádřeno explicitně. To, co říká, je úžasně a nesmírně prosté: ve světě, kde tento dělník žije, musí chudí krást jeden od druhého, aby přežili.“¹⁶⁾

Ale není jasné, jestli toto pojetí přispívá prokomunistické pozici. Vzhledem k objektivnímu přístupu filmu a nejednoznačnému závěru je totiž těžké tvrdit, že film obhajuje nějakou konkrétní cestu k řešení. Zdá se, že pro Ricciho jsou všechny směry stejně uzavřeny. Poté, co mu policie sdělila, že mu může pomoci pouze tehdy, když kolo sám najde, jde hledat svého přítele Biaocca. Nejprve přerušuje schůzi komunistické buňky (povaha této skupiny není v anglických titulcích objasněna) a ptá se na Biaocca, ale je řečníkem umlčen. Biaocco a jeho kolega metař pomáhají při pátrání na trhu, ale bez výsledku. Nakonec vidíme blahosklonnost a povrchnost dobročinnosti bohatých dobrovolníků v kostelní scéně; ani oni nemají chuť pomoci s konkrétním problémem. Tato dobročinnost je druhou hlavní alternativou, kterou film staví do kontrastu s komunistickou stranou, a ani jedna z nich není zobrazena zvláště přitažlivě. De Sica vede paralelu mezi těmito dvěma institucemi v osobě bohatého advokáta, který vede modlitby a znechuceně se rozhlíží, když Ricci mluví příliš nahlas – což připomíná komunistického řečníka, který Ricciho umlčel v předchozí scéně. Historik Ken Friedman říká, že toto skeptické zobrazení strany pramenilo ze změn v soudobé italské společnosti.

„Po válce vytvořily skupiny (různé levicové organizace) koalici, jíž dominovali komunisté, a ta spíše než o revoluci usilovala o zvolení do politických úřadů. V době natáčení *Zlodějů kol* se hospodářský stav Itálie blížil stavu krize... V roce 1947 tedy díky rozpadu koalice, v níž měli převahu komunisté, došlo k politickému přechodu od antifašistické sjednocené fronty k politicko-sociálním programům. *Zloději kol* pak završili obrat filmového zájmu od líčení boje a sjednocování poválečné Itálie k sociální kritice.“¹⁷⁾

16) A. Bazin, *Bicycle Thief*, s. 67.

17) Ken Friedman, *A History of Italian Cinema: 1945 – 1951*. In: *Literary and Socio-Economic Trends in Italian Cinema*. Los Angeles 1973, s. 115.

De Sica se rozhodl zaměřit se na příhodu vztahující se k nezaměstnanosti, jednomu z nejdůležitějších problémů poválečné Itálie. Odmítaje byrokracii, komunistickou stranu a dobročinnost vyšší třídy jako možná řešení, De Sica zobrazuje individuální lidský čin, který snad ve smyslu naděje nabízí o trochu víc.

Právě proto, že náhoda a koincidence jsou v narativním kauzálním řetězci tak důležité, zdá se, že situace postav závisí především na štěstí – a to v této společnosti, zdá se, většinou chybí. Spíše než o komunistickou orientaci filmu jde spíše o liberální, humanistický pohled, který se zdržuje svalování viny kterýmkoliv směrem, ale který také shledává všechna potenciální řešení jako stejně problematická. Tento vyvážený, racionální, humanistický názor konečně také přispívá k realistickému dojmu z tohoto filmu. Nejde o pouhé únikové dílko, které ignoruje realitu světa vyhýbáním se vážným politickým otázkám; De Sica se konec konců obrací k neradostným stránkám života. Ale není to ani propaganda podporující jeden názor a tudíž postrádající objektivitu. Nejednoznačný závěr filmu odráží jeho „vybalancovanou“ ideologii.

Zloději kol mohou skončit, aniž by zaujali určité ideologické stanovisko částečně proto, že politické implikace příběhu jsou ke konci překryty dramatem mezi otcem a synem. Brunova přítomnost ve vyprávění tak slouží, kromě mnoha jiných funkcí, k vytvoření soucitného tónu, který vyvažuje objektivní politický námět. Tento soucit a citový vztah mezi Riccim a Brunem je pravděpodobně hlavním důvodem, proč jsou *Zloději kol* až do dnešního dne jedním z nejpopulárnějších neorealistických filmů.

Odkazy na klasický film

De Sica a scenárista Cesare Zavattini vědomě vytvářeli realistickou alternativu ke klasickému zábavnému filmu. Filmoví tvůrci, aby zdůraznili a osvětlili povahu svého odklonu od normy, vložili do *Zlodějů kol* motiv ironických odkazů na klasický film, zvláště na filmy hollywoodské. Nejzřejmějšími z nich jsou první dva: když Ricci vstoupí do plakátovací kanceláře, aby dostal instrukce, prochází kolem zdi pokryté plakáty takových filmů (obr. 9); jeho prvním úkolem je příští den vylepit plakáty Rity Hayworthové zobrazené v konvenční lfbivé póze. Kontrast mezi typem postav představovaných v takových filmech a postavami v *Zlodějích kol* je dostatečně jasný. (Ricciho naprostá lhostejnost k obsahu plakátu také naznačuje, jak cizí je zobrazovaná atraktivnost jeho každodennímu životu.) Později se v pozadí scén objevují další, subtilnější filmové odkazy; mezi stánky, které Ricci a metař mýjejí na trhu, je stánek pokrytý populárními filmovými časopisy. (Na obálce časopisu úplně uprostřed můžeme rozpoznat Annu Magnaniovou, která byla tehdy slavnou hvězdou, částečně díky své roli ve filmu *Řím, otevřené město*. /obr. 10/) V nevěstinci můžeme za zlodějem na zdi zahlédnout fotografii Clarka Gablea.

Implikace těchto odkazů se stává zcela zřejmou během jízdy v metařově voze, který veze Ricciho a Bruna na druhý bleší trh. Během řeči o tom, jak mu dešť zkazil nedělní odpoledne, metař poznamenává, že nechodí do kina, protože mu filmy připadají nudné. Z toho musíme usuzovat, že má na mysli běžné populární filmy, a že se mu nelíbí, protože vzhledem k jeho životu jsou opravdu irelevantní. Taková poznámka reflektuje pohled

De Sika a Zavattiniho, kteří chtěli točit realistické filmy, o kterých doufali, že budou zájmat pracujících lidí. Je jistou ironií, že nakonec skončili jako filmaři točící filmy ceněné publikem elitních uměleckých kin cizích zemí.

Závěry: popularita Zlodějů kol ve Spojených státech

Stejně jako tomu bylo s dalšími filmy neorealistickeho hnutí, byli *Zloději kol* populárnější v zahraničí než v Itálii. Konzervativní benátský filmový festival je ignoroval a udělil cenu za rok 1948 Oliviero Hamletovi. (Žádný neorealistickeý film benátské ocenění nikdy nedostal a italské filmy ho vůbec dostávaly jen zřídka; během čtyřicátých a padesátých let figurovaly na předních místech především britské, francouzské a americké filmy konvenční kvality.) Ale *Zloději kol* získali ocenění v jiných evropských zemích a v roce 1949, kdy byli konečně uvedeni ve Spojených státech, měli již vysokou reputaci. Kritici je chválili; film si vedl dobře v klubových kinech a získal cenu newyorských filmových kritiků i cenu Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Po úspěchu filmu *Řím, otevřené město* a dalších američtí kritici již dobře věděli o realistickém hnutí v poválečné Itálii. De Sica byl srovnáván s Rossellinim a v těchto diskusích občas padl termín „neorealismus“.

Zloději kol byli dokonale vypočítáni pro rychle rostoucí trh uměleckého filmu ve Spojených státech, nebo jak to napsal časopis *Variety*: „Z komerčního hlediska tenhle film v klubových kinech tutově zabere. Měl by najít určitý prostor i ve standardních kinech.“¹⁸⁾ Film přinesl obratné smísení klasické techniky a realismu. Pro americké publikum, kterého se problémy poválečné Itálie osobně netýkaly, byl film zábavou v novém a ozvláštňujícím převleku. Z našeho současného pohledu se film může jevit poněkud uhlažený a spíše konvenční než realistický, ale měli bychom mít na mysli, že v roce 1949 stál v čele lehce avantgardního trendu, který jej vydělil z běžné komerční kinematografie.

Dnešní recenze většinou naznačují, že různé aspekty iluze realismu, které zde analyzuji, byly v té době vnímány jako skutečně realistické. Například ohledně konstrukce zápletky časopis *Variety* zjistil, že „film, na to, že je zahraniční, postupuje, kromě jednoho pomalejšího místa uprostřed, neobvykle svižným tempem“.¹⁹⁾ Recenzent bohužel nespecifikoval, kterou scénu měl na mysli, ale mám podezření, že mýnil scénu v restauraci, jejíž část jsem popisovala jako moment, kdy film dočasně opouští sevřeně konstruované pátrání, aby se zaměřil na vztah otce a syna.

Recenzenti jistě film považovali za realistický. Časopis *Variety* napsal, že De Sica je mezi těmi, „kteří našli v poválečné Itálii surovinu pro nový druh naturalistickeho dramatu“; Bosley Crowther napsal, že „film tím, že je převážně točen na skutečných místech a obsazen neprofesionálními herci, zdůrazňuje to přirozené a skutečné“. *Variety* dokonce shledal kameru jako realistickou: „Fotografie je veskrze na prvním místě v drsném stylu amerických produktů dokumentárního typu.“ Kritici si rovněž všimli neúplného závěru. Crowther řekl, že „to končí zatmívačkou tak neprůkaznou, jako kývnutí kolemjdoucích“,

18) *The Bicycle Thief*. In: *Variety Film Reviews*. Vol. 8. New York 1983 (7. 12. 1949).

19) Tamtéž.

a recenzent v *Newsweeku* viděl závěr jako „druh potlačeného, dramaticky bezvýhodného klimaxu, který je spíše běžný v dobře napsané povídce než ve filmu“.²⁰⁾ Recenzenti dobře věděli, že herci byli neprofesionálové, a oceňovali jejich výkony, zvláště pak výkon Enzo Staiola jako Bruna.

Nejdůležitější snad ale bylo to, že američtí kritici byli schopni vnímat vyprávění, navzdory jeho základu v tehdejší italské společnosti, jako tematicky univerzální. Časopis *Variety* psal, že *Zloději kol* měli „za základ pro devadesátiminutový film neuvěřitelně prostý příběh“; ale „přestože se příběh jeví jako tak stručný, těžko by mohl být širší. V jeho vyprávění je celý kosmický koncept dobra a zla a lidské zoufalé potřeby bezpečí.“ Crowther podobně shledal, že film má „skutečně velké – fundamentální a univerzální – dramatické téma. Je to izolace a osamělost malého člověka v tomto složitém sociálním světě, který je ironicky obdařen institucemi, které mají lidstvo oblažovat a chránit. [...] De Sica se zde zabývá něčím, co se neomezuje pouze na Řím, ani nepochází pouze z poválečného nepořádku a bídy.“ *Newsweek* také zjistil, že „film obsahuje vřelý, lidský význam, který se vyhýbá omlétým otázkám třídního boje a zkaženosti zrozené z chaosu.“

Takové poznámky jsou pro *Zloděje kol* do značné míry relevantní, neboť se filmu podařilo spojit obojí: kritizovat soudobou italskou společnost, ale také vytvořit psychologické drama, které se nakonec stává ústředním a vede k tomu, že se film jeví jako „univerzální“ způsobem, jakým by to otázka italské nezaměstnanosti nikdy nedokázala. Avšak američtí recenzenti jistě *Zloděje kol* zobecňovali více, než si film zasloužil. Jeho realismus snad byl malou změnou od filmové normy své doby, ale změnou jistě byl. *Zloději kol* následně spadají do rozvíjejícího se pojetí realismu, které se přinejmenším ve Spojených státech a Británii začalo stávat novou normou – realismu spočívajícího v určitém psychologickém dramatu, špatném konci a nejednoznačné kauzalitě, které charakterizovaly *Zloděje kol*; realismu, který je ústředním rysem instituce uměleckého filmu.

Přeložil Zdeněk Böhm

Přeloženo z anglického originálu:

Kristin Thompson, *Realism in the Cinema: Bicycle Thieves*.

In: Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*.

Princeton University Press, Princeton 1988, s. 197 – 217.

20) Tamtéž; Bosley Crowther, *The Bicycle Thief*. In: *The New York Times Film Reviews*. Vol. 4. New York 1970, s. 2380; „*Newsweek*“ 26. 12. 1949, s. 56.

Režie: Vittorio De Sica. **Námět:** Luigi Bartolini. **Scénář:** Oreste Biancoli, Suso Cecchi d'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi a Cesare Zavattini. **Kamera:** Carlo Montuori. **Střih:** Eraldo da Roma. **Hudba:** Alesandro Cicognini. **Výprava:** Antonino Traverso. **Produkce:** Umberto Scarpelli. **Hrají:** Lamberto Maggiorani (Antonio Ricci), Enzo Staiola (Bruno Ricci), Lianella Carellová (Maria Ricci), Elena Altieriová, Gino Saltamerredna, Vittorio Antonucci ad.

Další citované filmy:

Ecce Homo! (The Crowd; King Vidor, 1927 – 1928), *Farrebique* (Georges Rouquier, 1947), *Hamlet* (Laurence Olivier, 1947), *Chamitvost* (Greed; Erich von Stroheim, 1923), *Chang* (Ernest B. Schoedsack, 1927), *Chléb náš vezdejší* (Our Daily Bread; King Vidor, 1934), *Lovci spásy* (The Salvation Hunters; Josef von Sternberg, 1924), *Nanuk, člověk primitivní* (Nanook of the North; Robert Flaherty, 1922), *Návrat Martina Guerra* (Le Retour de Martin Guerre; Daniel Vigne, 1982), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Pee-Wee's Big Adventure* (Tim Burton, 1985), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Řím, otevřené město* (Roma città aperta; Roberto Rossellini, 1945), *Slovo* (Ordet; Carl Theodor Dreyer, 1955), *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952), *V přístavu* (On the Waterfront; Elia Kazan, 1954).

Roman Jakobson a film o mizejícím světě folkloru

I

V dějinách myšlení o filmu vystupuje světoznámý jazykovědec Roman Jakobson (1896 – 1982) především jako autor (česky psaného) článku Úpadek filmu? z roku 1933;¹⁾ tento text, obhajující zvukový film a prohlašující metaforu a metonymii za „dva základní druhy filmové stavby“, byl opakovaně komentován,²⁾ překládán do různých jazyků (angličtiny, francouzštiny, němčiny, italštiny, portugalštiny, polštiny, maďarštiny) a publikován v časopisech a rozličných výběrech a antologiích. Nebyl to ovšem jediný příspěvek, v němž se lingvista Jakobson zaměřil na filmovou problematiku. Nedlouho předtím (v září 1932) uveřejnil v pražském německém listě Prager Presse (s nímž spolupracoval od roku 1925 a intenzivněji pak od počátku třicátých let) článek inspirovaný natáčením folkloristického filmu Vladimíra Úlehly *Mizející svět*. Zatímco aforistické výklady v zamýšlení nad údajným úpadkem filmu získaly značnou proslulost, tento článek, řadící se k dobově vázané publicistice, zůstal stranou pozornosti. Sám Jakobson jej zcela pominul ve svých retrospektivních vystoupeních, nezmiňuje se o něm ani ve známém rozhovoru o filmu z roku 1967,³⁾ ani v onom jediném odstavci, který věnoval filmu ve vzpomínkové knize *Dialogy*.⁴⁾ Článek rovněž nebyl zahrnut do jeho monumentálních „vybraných spisů“ (Selected Writings). Na existenci daného textu upozornil až přetisk v nedávno vydaném obsáhlém německém výboru Jakobsonových sémioticky orientovaných prací;⁵⁾ v návaznosti na to zařadila pak nová německá fakto- grafická a bibliografická příručka do přehledu teorie filmu ve východní a střední Evropě odkaz na „jeden z řidčeji citovaných⁶⁾ příspěvků Romana Jakobsona“, který „pojednává o vztazích mezi etnologií a filmem“.⁷⁾

Uveřejnění překladu tohoto minimálně známého článku vycházejícího z minimálně známého českého filmu se stává dalším, byť jen dílčím, krokem v našem seznamování s prací velkého badatele, který význačnou část svého života spojil s českou kulturou a který z ní byl po několik desítek let svévolně vylučován.

1) „Listy pro umění a kritiku“ 1, 1933, s. 45 – 49. Nejnověji přetištěno in Roman Jakobson, *Poetická funkce*. Jinočany 1995, s. 148 – 153.

2) Srov. např. Zbigniew Czeczot-Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895 – 1945*. Wrocław etc. 1977, s. 271 – 273.

3) Rozhovor je nyní dostupný v českém překladu a s komentářem Jana Svobody, in „Iluminace“ 6, 1994, č. 1, s. 97 – 108.

4) Roman Jakobson, *Dialogy*. Praha 1993, s. 95 – 96.

5) Roman Jakobson, *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919 – 1982*. (Ed. Elmar Holenstein.) Frankfurt a. M. 1988, s. 251 – 255.

6) Tvrzení o menší citovanosti můžeme zřejmě považovat za eufemistické – spíš by bylo na místě hovořit o práci (takřka – ?) necitované.

7) Hans-Michael Bock – Wolfgang Jacobsen (Ed.), *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*. München 1997, s. 105.