

Velký projekt Alicje Helmanové: Slovník filmových pojmů

Čtenáři *Illuminace* již měli možnost seznámit se s dílem uznávané vůdčí představitelky současného polského myšlení o filmu Alicje Helmanové.¹⁾ Nyní chceme představit rozsáhlý projekt slovníku filmových pojmů, realizovaný Helmanovou od počátku devadesátých let a rozvržený do deseti svazků (*Słownik pojęć filmowych*, Wrocław 1991nn.). Cílem je, jak čteme v úvodu k prvnímu svazku, „představení několika desítek vybraných termínů v jejich historickém vývoji, a tedy v podobě dějin pojmu“.

Tento nepochybně velmi náročný podnik organicky vyplývá z celkového zaměření odborného úsilí Helmanové. Podkladem jejích prací vždy je neobyčejně rozsáhlá znalost klasické i nové filmologické literatury, nezanedbatelnou součástí její činnosti jsou překlady a edice zahraničních pojednání a studií. Především je ovšem třeba poukázat na to, že Helmanová se už od počátků své vědecké dráhy soustředěně zajímá právě o to, jak se vyvíjejí a proměňují pojmy užívané v reflexi o filmu, analyzuje a porovnává různé způsoby zacházení s nimi, hledá možnosti jejich náležitého uplatnění.²⁾

Vraťme se ke slovníku: Helmanová vystupuje jako redaktorka celku a jako hlavní autorka; některá hesla vznikla ve spolupráci s dalšími badateli nebo jsou přímo dílem těchto badatelů (Andrzej Gwóźdź, Marek Hendrykowski, Tadeusz Miczka, Wacław Osadnik, Eugeniusz Wilk aj.). Hesla jsou značně obsáhlá (desítky stran) a soustřeďují se, po vstupní celkové charakteristice pojmu, na představení názorů obsažených v pracích význačnějších teoretiků a kritiků; při uvádění těchto názorů se dosti důsledně uplatňuje chronologický princip, který někdy – bohužel – zastíňuje myšlenkové souvislosti. Závěr hesla pak tvoří shrnující úvaha. Připojeny jsou důkladné bibliografické údaje.

Dosud bylo vydáno sedm svazků slovníku. Pohled na záhlaví jednotlivých hesel ukazuje, že předmětem pozornosti je rovina velmi obecná. Vybrané základní filmové pojmy přitom vlastně nikdy nejsou specificky filmové, ale jde o „výpůjčky“ z jiných, zpravidla tradičnějších a „zasloužilějších“ oblastí kultury (filologie, filozofie, vědy o umění, sémiotika, psychoanalýza atd.).

Pro konkrétnější informaci uvádíme seznam hesel obsažených v publikovaných svazcích (o zařazení hesel rozhodovalo, jak se zdá, především to, že byla právě v dané době dokončena; nějaký speciální pořádací princip sotva najdeme).

Sv. 1 (1991): *Jazyk, Znak, Denotace – konotace, Identifikace.*

Sv. 2 (1991): *Forma, Rytmus, Ideologie, Sutura.*

Sv. 3 (1992): *Autor, Diskurs, Text, Vrstva.*

Sv. 4 (1993): *Gramatika, Kód, Vnitřní řeč, Styl.*

1) Alicja Helmanová, *Znaková funkce hudby a řeči ve filmovém sdělení*. „Illuminace“ 6, 1994, č. 3, s. 45 – 64. Srov. též úvod k překladu: Petr Mareš, *Alicja Helmanová: film jako integrace kódů*. Tamtéž, s. 43 – 44.

2) Srov. např. studie: *Z zagadnień rytmu w filmie*. „Kwartalnik Filmowy“ 13, 1963, č. 3, s. 15 – 34. *Charakter i zakres pojęcia stylu w filmie*. „Studia Estetyczne“ 2, 1965, s. 242 – 272. *Z dziejów pojęcia formy filmowej*. In: *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*. Warszawa 1992, s. 145 – 159.

- Sv. 5 (1993): *Narace, Diegeze, Subjekt, Instituce.*
- Sv. 6 (1994): *Znázorňování, Obraz, Písmo, Význam.*
- Sv. 7 (1994): *Aparát, Dojem skutečnosti, Sen, Fabule.*

Pro překlad do češtiny bylo vybráno heslo *Styl*, zpracované Alicjí Helmanovou za přispění Marka Hendrykowského. O stylu se v odborných i publicistických pracích o filmu často hovoří, mnohdy ovšem zůstává pojmem značně vágním. Důkladný přehled pojmání stylu v textech zhruba čtyř desítek autorů, zahrnující časové rozmezí od desátých do devadesátých let, by měl přispět k tomu, abychom si problémy s tímto pojmem spjaté zřetelněji uvědomili a abychom se poučili o tom, v jakých různých významech může vystupovat.

Ještě poznámka k překladu: Velmi podstatnou složku hesla tvoří citáty a především parafráze formulací probíraných autorů. Všude, kde byly příslušné práce dostupné, se překladatel snažil přihlížet k originální verzi, příp. k už existující verzi české (ne vždy se ovšem česká verze ukazovala jako plně uspokojivá). Na základě toho bylo občas nutné poněkud se odchýlit od slov Helmanové, a to tam, kde zřejmě na základě chvatného čtení došlo k drobným omylům, resp. tam, kde se výklad jevil jako příliš zkratkovitý a bez znalosti podkladového textu nesrozumitelný.

Petr Mareš

Články

STYL

Alicja Helmanová

Termín obecně užívaný v teorii filmu, zřídka definovaný, s měnícím se rozsahem významu. Filmová věda šla ve stopách těch možností chápání a vymezování stylu, které nacházíme v jiných oblastech vědy o umění a kultuře. Na jedné straně jsou dané možnosti tak široké a obsáhlé, že se může zdát, že se do nich filmové pojetí bez problémů umístí. Na druhé straně však takřka neomezený rozsah pojmu „styl“, s nímž je možno dělat skoro „všechno“, poukazuje na to, že upotřebitelnost termínu byla vyčerpána. Jestliže jej chceme z nějakých důvodů dále používat, musíme důkladně precizovat oblast tohoto užití.

Základních oblastí užití, v nichž má termín styl různé významy a vztahuje se k různým souborům součinitelů, je mnoho, ale ne všem odpovídají analogické oblasti stanovitelné v myšlení o filmu.

Mnoho badatelů zdůrazňuje axiologický význam pojmu. Formulace jako „umělec má svůj styl“, „dílo je stylové“ nebo v kritikách rozšířená vyjádření „zralý styl“, „vykrytalizovaný styl“ apod. se staly synonymy vysoké umělecké úrovně díla. Slovo „styl“ označuje v těchto případech jakousi neopakovatelnou harmonii spínající všechny složky díla a rozhodující o jeho originalitě.

V jiných případech poukazuje termín „styl“ na určité rysy žánrové povahy. Už Vitruvius zavedl při výkladu o problémech stylu termín *genus*, jehož reflexem je francouzský výraz *genre*. V době italské renesance se v těchto případech užívalo termínu *maniera*.

Anglické *style* pochází z latinského výrazu *stilus*, jenž zpočátku označoval nástroj na psaní a později také způsob psaní. I dnes se někdy směšují kategorie stylistické a žánrové, např. když se vytváří pojem stylu komediálního a groteskního nebo když se zavádějí termíny nadřazené vůči historickým kategoriím, jako třeba „patetický styl“.

V této sféře rovněž vzniká pojem stylové nečistoty, nehomogenosti, a také pojem stylizace.

Žánrové pojmání stylu se vrství na základní oblast jeho působení, na sféru historickou. Termíny přísně historické, jako expressionistický nebo neorealistický styl, na jedné straně poukazují na lokalizaci uměleckého fenoménu v určitém čase, na druhé straně však (srov. např. označení „realistický styl“) získávají nový význam, začínají se vztahovat k jiné typologii než čistě diachronní.

Thomas Munro (*Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History*, 1963) zavádí – pro teorii filmu důležité – rozlišení stylů, jež se vztahují k určitému času, místu a lidem, a stylů, jež je možno vztahovat k dílům různých epoch a kultur.

① hodnotový význam po
→ styl jak
atribut vyso-
ce umělecké
díla
- styl = hepar
vateřská hruška
spínající vše
v složky díla
② styl jak
žánrovost =
genus, genera
maniera, zp
sob psaní
- styl bová ne-
tota
- stylizace
③ historický
styl = diach-
ronní
④ synchrónní
pojetí stylu
Munro:
3 styly vztah-
ující se k urč. ča-
su a lidem
3 styly vztah-
ující se k urč. epo-
chám a kulturám

Tyto styly označuje jako neperiodické či multi-periodické, někdy také jako vračekjící se stylové typy. Pojem stylu tedy slouží k seskupování jistých fenoménů, jak v plánu diachronním, tak i synchronním. Historický styl se vztahuje k sledu fenoménů v čase, národní styl určuje vzájemnou spjatost děl v aspektu prostorovém. Pokusy o novou definici stylu z perspektivy dějin kultury mají za cíl vytvoření koncepce, která by zahrнула všechna umění – a nejen umění.

Meyer Schapiro (*Style*, 1961) mluví o stylu, jenž je manifestací kultury jako celku, jenž zrcadlí vnitřní formu kolektivního myšlení a citění. Podobně Munro tvrdí, že styl je příznakem doby a konfigurací v kultuře jako celku, že zahrnuje filozofii, vědu, náboženství, záležitosti státního zřízení a politiky.

Do sféry diskusí o globálním celokulturním pojetí stylu můžeme filmové umění bez námahy vřadit, avšak v úvahách o něm takové přístupy nepatří k dominantním. Na čelné místo vystupují problémy týkající se vztahů stylu k materiálu a technice, jež se v estetice dostávají do popředí poměrně zřídka. Partnerství s tradičně nejbližším spojencem filmové vědy, s vědou literární, narazilo ve věci stylu na zásadní potíž. Nejobecněji řečeno, teorie literatury pojímá styl jako způsob ztvárnění jazykové promluvy a zkoumá jej v opozici k promluvě expresivně nepříznačkové. Problémy s pojetím jazyka v teorii filmu (srov. heslo *Jazyk*¹⁾) a zvláště nemožnost postavit proti sobě jazyk běžný a jazyk umělecký neobyčejně komplikují využívání koncepcí stylu vypracovaných v teorii literatury. Ani klasické, ani nové a nejnovější teorie filmu nezpracovaly problém stylu způsobem systematickým a vyčerpávajícím. Nedalo by se uvést mnoho prací věnovaných speciálně tomuto problému. Zvláštní místo sice zaujímají monografie o fenoménech, jimž přísluší označení styl (expresionismus, futurismus, neorealismus atd.), ale ne vždy na ně autoři nahlížejí právě z tohoto hlediska; proto také v těchto monografiích mnohdy nenacházíme výklad o stylu či definici, která by objasnila, jak autor tento pojem chápe.

Uvedení samotného pojmu stylu do vztahu k filmu je spíše než s narozením kinematografie (1895) spjata s konvenčně stanoveným datem narození filmového umění, jež historici kladou do poloviny druhé dekady dvacátého století, kdy vznikly filmy Davida Warka Griffitha *Zrození národa* a *Intolerance*. Zpočátku byl ale styl – jako všechno, co se spojuje s představou filmu jako plnoprávného umění – spíše projektován do budoucnosti než analyzován jako rys soudobé produkce.

Když Vachel Lindsay (*The Art of the Moving Picture*, 1915) píše o počátcích jazyka obrazů (srov. heslo *Jazyk*), vyjadřuje přesvědčení, že jeho ploché, doslovně pojímané „hieroglyfy“ získají bohatost a významovost. Podobně jako nám vývoj verbálních jazyků dal literaturu a umožnil vzdělání vynikajících stylistů, můžeme doufat, že „jednoho dne budeme rozeznávat různé mistry filmového dramatu“ (AM, s. 211) a budeme se kochat jemnostmi stylových variant.

Vidíme, že v nejranějším období úvah o stylu upozornil mnoho teoretiků na fenomén stylu a stylizace německý expresionismus, zvláště *Kabinet doktora Caligariho* Roberta Wieneho. Platí to také pro Karola Irzykowského (*X Muza*, 1924), který při vytváření základů estetiky filmu píše o formě, obsahu, fotogenii a umění, avšak nikde neexponuje

1) Tento odkaz i odkazy následující se vztahují k dalším heslům *Slouvníku pojęć filmowych* (pozn. překl.).

chronom.
nechronom.
film celk.
film. Príst.
kapito
jako celk.
děl vnitř.
k kolektiv.
en a stě.
znak doby
figuraci v
ve filmu
vztah k
materiálu a
Film. vol.
nová stě.
druhá konj.
jako exp.
příznakem
umění pro.

problematiku stylu. Právě v souvislosti s tímto filmem, jemuž věnuje mnoho pozornosti, se ovšem zmiňuje o spojitosti filmové tvorby s malířstvím a o expresionistické stylizaci domů, interiérů a dokonce krajin ve Wieneho díle. Uvádí, že „fantastická scénérie plná ostrých úhlů, kterou malíř vytvořil, se vyznačuje tím, že na jejím pozadí se každý pohyb jeví jako něco zvláštního a jakoby nového [...] dokonce bohaté nařasení postele se spojovalo s pohybem v obraz, který odpovídá náladě šílené roztěkanosti a záhadnosti vládnoucí v celém díle“ (DM, s. 244).

Irzykowski dále kriticky hodnotí Wieneho adaptaci Dostojevského *Zločinu a trestu* s názvem *Raskolnikov*. Expresionistické dekorace neumočňují psychologické drama, jsou však architektonicky zajímavé. Je tu dobře stylizována chudoba a stíněnost. „Ty interiéry jsou zároveň přízemní, rozplácené, jaksí pokrivené, rozlámané, nemocné, a tak velmi dobře charakterizují prostředí, v němž se odehrává Raskolnikovovo drama“ (DM, s. 246).

Odkaz na expresionismus není jediným případem, kdy se Irzykowski odvolává na směry soudobého výtvarnictví. Nachází jakési přirozené směřování filmu k nim, když píše: „Obecně teprve film řeší problém nejnovějších malířských směrů: futurismus, kubismus, formismus, suprematismus mají ve statickém malířství příliš těsný prostor; teprve ve filmu čistého pohybu, tj. bez literární fabule, bez lidí, koní, stromů, lokomotiv a jiných stvoření božských i lidských, by mohly zklidnit své skryté vzrušení“ (DM, s. 256).

Irzykowski analyzuje možnosti abstraktního filmu, přičemž navazuje na nejstarší myšlenky v této oblasti. Zajímá ho ověření toho, zda „sám pohyb bez obsahu, nesměřující od konkrétních příčin ke konkrétním cílům a výsledkům, pohyb tvarů a barev nevázaných na žádné skutečné předměty může mít nějaký vlastní průběh, nějaký *nikoli libovolný* počátek a konec“ (DM, s. 260 – 261).

V úvahách Jeana Epsteina o filmu vystupuje problematika stylu jen slabě. V několika textech (*Inedita*, 1923; *Le Cinématographe vu de l'Étna*, 1926; *Bilan de fin de muet*, 1931) se několikrát zmiňuje o stylizaci jako o převládnutí scénografického prvku nad ostatními, jež narušuje rovnováhu filmu. Příkladem takové hypertrofie je *Kabinet doktora Caligariho* a několik jiných expresionistických filmů, které jsou pro Epsteina výsledkem určité módy – a módu pojímá jako znamení konce stylu.

Zrození stylu spíná Epstein s vývojem a zdokonalováním techniky (převratnou důležitostí má pohyblivá kamera), ale když se snaží styly třídit, spojuje je spíše s národním charakterem kinematografie než s tendencemi jako expresionismus, surrealismus či abstrakcionismus. Soudí, že jako první se zrodil styl americké kinematografie, velmi silně individualizovaný; ten ale už náleží minulosti (text z roku 1931), protože podlehl evropeizaci, univerzalizaci a byl v určitém smyslu „zcivilizován“.

Epstein postupně rozlišuje švédský styl, vzniklý z divadelní inspirace, avšak nakonec velmi filmový, německý styl, jemuž přiznává myšlenkové bohatství – expresionistům však vyčítá, že jej dovedli do nepřijatelné prepjatosti, ruský styl (píše jen, že Rusové se snaží uchovat svou odlišnost) a styl francouzské avantgardy, jehož individualnost je asi nejsilnější.

Problematika stylu se objevila v několika textech ze slavného souboru prací ruských formalistů na téma filmu *Poetika kino* (1927), i když styl v nich nebyl tématem dominujícím.

Irzykowski
Film blázniv.
se významem
umění
Styl a estet.
film → styl
nezávislý na
fabule
Epstein
Stylizace
= konec stylu
styl → z dohledem
lování techniky
národní
styl

Jak potvrzuje Henryk Markiewicz (*Glówne problemy wiedzy o literaturze*, 1970), výsledky této školy v oblasti stylistiky byly sice vynikající, ale měly fragmentární charakter. „Nejdůležitější z nich se týkají vztahů mezi metrickým systémem a syntakticko-intonační organizací textu [...]. V polemice s tezí o poezii jako ‚myšlení v obrazech‘ a také s tradičním uvažováním o stylu v kategoriích tropů a figur byla vyzdvížena ‚poezie gramatiky‘ – důležitost výběru a uspořádání gramatických kategorií v utváření básnického jazyka [...]. V pozdějším období se předmětem výzkumů formální školy stal také styl literárního žánru sledovaný ve vztahu k nejbližšímu žánru mimoliterárnímu [...]. Konečně tyto badatelé učinili řadu cenných pozorování v oblasti teorie stylizace a jazykové parodie [...]“ (GP, s. 107 – 108). Tyto výsledky nebylo možno prostě transponovat do jiného média, a tak výzkum specifičnosti kategorií jazyka, stylu a formy ve filmu museli formalistě začít od základů.

Ve studii *Problemy kino-stilistiki* (1927) Ejchenbaum probírá obsáhlý komplex problémů, mezi nimiž styl nehraje nejdůležitější roli. Autor to vysvětluje velmi jednoduše: uvádí, že skutečné filmové styly se sotva rýsují a teorie se jimi ještě nezabývala.

Ejchenbaum pokládá film za současnou formu synkretického umění. Zpočátku film čerpal z rezervoárů jiných umění, později se od nich vzdálil a zase ovlivňoval jejich vývoj. Fotografie a montáž umožnily dynamizaci vizuálních obrazů, nedostupnou pro jiná umění, a to dovoluje mluvit o vznikání specifického filmového stylu. Styl je věcí postoje autora a metody zpracování materiálu. Rozhoduje především charakter záběrů (jejich velikosti, rakursy, osvětlení atd.) a montáž.

Pouze v počáteční fázi vývoje filmu se mohlo zdát, že jeho doménou je naturalismus. Nedostatek kultivovaných jazykových prostředků způsoboval, že tvůrci se starali jen o kontakt s přírodou a o vytvoření iluze skutečnosti. Spolu s rozvojem vlastních prostředků – neméně konvenčních než v jiných uměních – se objevila deformace jako princip uměleckého působení. „V rukách kameramana funguje filmová kamera už jako barva v rukách malíře. Tyž předmět nafilmovaný z různých hledisek, v různých velikostech záběrů a s různým osvětlením vytváří rozdílné stylové efekty“ (PK, s. 32).

Ejchenbaum spojuje problém stylu s problémem jazyka. Konstatuje, že film má vlastní jazyk, a dodává: „tj. svou stylistiku a své frazeologické prostředky“ (PK, s. 33). Hlavní stylistické problémy filmu tak představuje syntax (fráze, montáž obrazů) a sémantika (filmové znaky, metafora apod.). Ejchenbaum pojímá montáž jako specifickou stylistickou metodu, třídí filmové fráze a snaží se ukázat principy rozhodující o jejich organizaci. Za základ pokládá změny velikosti záběrů; podle jejich uspořádání získáváme regresivní (od detailu k celku) nebo progresivní (od celku k detailu) typ fráze; k její charakteristice patří také rakursy a akcenty (ve skupině záběrů plní detail funkci stylového akcentu).

Spojování frází čili konstrukce filmového segmentu se zakládá na časoprostorové souvislosti a na významových relacích. Konstrukce frází a jejich spojení slouží k vysvětlování významových relací, divák postupně chápe vztahy mezi hrdiny, logiku změn místa děje, smysl chování postav atd. Ejchenbaum silně zdůrazňuje motivaci spojování frází; je pro něho též stylistickým problémem. Tematická motivace nestačí, protože nemá vztah k tempu montáže ani ke konstrukci časoprostorových vztahů. Z hlediska stylu pozorujeme rozdíl mezi plynulou a klidnou montáží a rychlou montáží útržků filmu, které vnímáme jako záblesky. Fragmentarizace zobrazených událostí vede k tomu, že je nutné

vyplňovat mezery prostřednictvím vnitřní řeči. Při nedostatku motivace spojení se vnitřní řeč neobjeví a divák ničemu neporozumí. Ejchenbaum dospívá k závěru, že nezbytnost spojení je třeba pojmut jako stylistickou zákonitost. Ke spojení slouží četné metody, jako kontrast, synchronizace, srovnání apod. Otázky sémantiky Ejchenbaum hlouběji nerozpracovává, spokojuje se naznačením problému metafor (srov. heslo *Metafora*) a zmínkou o konvenčních sémantických znacích ve filmu (nájezd, zatmíváčka, kruhová clona atd.); porozumění těmto znakům se váže na nově metaforizovaná slovní schémata či na fotografická a grafická schémata známá divákovi.

Jurij Tyňanov (*Ob osnovach kino*, 1927) spojuje problémy stylu a výstavby filmu s otázkami významu. Ve filmu „se významové vztahy uvnitř viditelného světa představují ve stylovém přetvoření“ (PK, s. 62), a to díky takovým prostředkům, jako je rakurs, perspektiva a osvětlení. Ne všechny možnosti budou v této oblasti stejně důležité a také nemusí nutně na první místo vystupovat prostředky působící nejsilněji, i když právě ony činí natočené předměty a lidi „novými“. Tyňanov uvádí, že každý stylový prostředek je současně prvkem významu. Styl ovšem musí být zvolen vědomě a prostředky musí tvořit systém, nikoli jen náhodnou sbírku. Transpozice vizuální perspektivy je zároveň transpozicí relací mezi předměty a postavami filmu, způsobuje celkovou významovou přestavbu světa.

Vývoj stylových metod filmu přivádí Tyňanova k zajímavým závěrům. Zpočátku se zdálo, že filmové výrazové prostředky mají přirozenou motivaci (hledisko motivované pohledem hrdiny), ale později ji ztratily ve prospěch významové funkce.

V témž článku načrtává Tyňanov problém spojení tématu a stylu ve filmu (širě je probírána na materiálu literárním). Podle Tyňanovova názoru je téma těsně spojeno s daným sémantickým systémem, který je zase determinován stylem. Styly mohou být rozličné a mohou v rozvoji tématu hrát různou roli. To je však otázka dalšího zkoumání.

Východiskem pro koncepci stylu Borise Kazanského (*Priroda kino*, 1927) je srovnání filmu s grafikou a malířstvím. Autor spojuje specifické rysy umění s podmiňujícím působením materiálu a techniky; to determinuje systém výrazových prostředků daného umění a škálu jeho stylových možností.

Díky zvláštním vlastnostem svých výrazových prostředků se malířství vyznačuje bezprostředními expresivními rysy, působícími nezávisle na obsahu obrazu (barva, linie, materiál, faktura, druh nástroje atd.). Na plátně se projevují stopy umělcovy ruky. Film, který „maluje“ netělesným stínem, nevnímátným jako materiál, homogenním, zbaveným obsahu, nevyvolává sám o sobě emocionální reakce, působí expresivně nikoli přímo, ale zprostředkovaně. Stín má význam pomocný, technický, strukturální (tato situace se nezmění ani po zavedení barvy), umělec nezanechává v materiálu svou stopu.

Kazanskij definuje styl – ve vztahu k všem druhům umění – jako způsob používání technických, strukturálních a uměleckých prostředků příslušných danému umění. Zdálo by se tedy přirozené hledat filmový styl v prostředcích, které slouží k vizuální expresi, specifické pro film. Styl filmu se však – jak autor uvádí – nezakládá na obrazové povaze záběrů, na způsobu hry ani na charakteru inscenace. To vše může jen podléhat stylizaci. Stylově významový je pouze způsob přenosu těchto věcí na plátno.

Individuální styl autora se může projevit v jednotlivém záběru (chápaném analogicky k umělecké fotografii), který odráží originální úhel pohledu (perspektiva, rakurs,

vnitřní řeč
všechny
spojení
kontrast, synchronizace, srovnání apod.
sémantika
metafora
konvenční
znaky
Tyňanov
Stylové prostředky
hledisko motivované pohledem hrdiny
Srovnání filmu s grafikou a malířstvím
Změna vizuálního pohledu
výrazové prostředky
Světla
Téma a styl
Téma těsně spojeno s daným sémantickým systémem, který je zase determinován stylem
je determinován stylem
Kazanskij
materiál a technika
expresivní rysy
sám o sobě
emotionalní reakce
působí expresivně
nikoli přímo
ale zprostředkovaně
Stín má význam pomocný, technický, strukturální
tato situace se nezmění ani po zavedení barvy
umělec nezanechává v materiálu svou stopu
Kazanskij definuje styl – ve vztahu k všem druhům umění – jako způsob používání technických, strukturálních a uměleckých prostředků příslušných danému umění
Zdálo by se tedy přirozené hledat filmový styl v prostředcích, které slouží k vizuální expresi, specifické pro film
Styl filmu se však – jak autor uvádí – nezakládá na obrazové povaze záběrů, na způsobu hry ani na charakteru inscenace
To vše může jen podléhat stylizaci
Stylově významový je pouze způsob přenosu těchto věcí na plátno
Individuální styl autora se může projevit v jednotlivém záběru (chápaném analogicky k umělecké fotografii), který odráží originální úhel pohledu (perspektiva, rakurs,

celkové ladění, rozložení světla a stínu, kompozice). Stylový význam záběru nevyplývá z jeho funkce pro průběh děje ani z toho, co je v něm zobrazeno, ale je výsledkem formálních kvalit.

Zpravidla však záběry slouží především k zobrazení děje, a to značně omezuje stylový účinek. I dobře udělané filmy nám jen zřídka umožňují pocítit účinek stylu (výjimkou jsou sovětské filmy jako *Křižník Potěmkin* a *Plášť*, filmy Bustera Keatona, občas filmy Harolda Lloyda, *Kabinet doktora Caligariho*).

Styl filmu ovšem není jen záležitostí jednotlivých záběrů, vzniká v jejich následnosti, v určité konceptuální sekvenci vytvářené montáží. Stylový aspekt filmu čili systém formálních prostředků, které neslouží zobrazení ani ději, ale mají smysl čistě „dekorativní“, musí tedy přirozeně být velmi omezený a musí mít čistě abstraktní povahu. Rozlišení velikosti záběrů bude mít stylový dosah jen jako autonomní odstínění tvořící čistě vizuální efekt (nebude jej mít tehdy, když např. série stále větších detailů bude podmíněna záměrem věrně ukázat jemnou mimiku). Takto chápaný stylový význam mohou mít různé prostředky, např. změny v kompozici záběrů, a především tempo a rytmus.

Jarosław Janowski (*Rewizja na Parnasie*, 1926) dospívá k pojmu specifického filmového stylu tak, že zkoumá vztahy, závislosti, podobnosti a rozdíly mezi filmem a divadlem – to byl tehdy jeden z vůdčích postupů v úvahách o filmu. Autor kategoricky tvrdí, že „film má úplně jiný vlastní styl a charakter“ (PM, s. 132), a spojuje tuto osobitost s fragmentarizací, „výřezovostí“ způsobu vyprávění a zobrazování.

„Filmový styl se zakládá na přerušování toku děje tzv. detaily, zvětšeninami; na odlišování určitého momentu od jiných; na soustředění pozornosti diváka k tomuto momentu. Ale detaily, změna perspektiv (záběry jednoho předmětu z různých stran) nestačí. Jednotlivé scény filmu musí být náležitě smontované, rytmizované. Charakteristický tón obrazu vytváří teprve posloupnost epizod a rychlost změn“ (PM, s. 132).

Janowski zdůrazňuje funkční a metaforickou důležitost detailů, význam rytmu a tempa (ty umožňují „vzdvžení formální ideje díla“), důležitost změn hledisek, matematickou přesnost konstrukce.

Juliusz Kleiner (*U wrót nowej estetyki*, 1929) rozlišuje v dějinách umění „autonomní vývoj a vývoj podmíněný vnějšími činiteli“ (PM, s. 155). Některá umění (architektura, hudba) projevují výrazný sklon k autonomním změnám, jež vyplývají z materiálu jim vlastního. V druhém případě se setkáváme buď s rozhodujícím vlivem jednoho umění na jiné, nebo s návraty k tvorbě minulých epoch, nebo s inspiracemi, které přináší věda a společenské změny. Vznik a vývoj filmu je výsledkem vývoje techniky, která je zdrojem nového stylu, jenž se ostatně projevuje nejen ve filmu. Kleiner uvádí: „Teoretici umění již uznali, že o vzniku skutečně nového stylu lze mluvit jen tehdy, jestliže vykrytalizuje specifický styl v architektuře. Od doby baroka se marně usilovalo o vytvoření vlastního typu stavby a většinou se jen obnovovaly styly minulé. Teprve současná epocha dospívá k novému architektonickému výrazu [...]. A tento nový styl se neomezuje na stavby zvláštní závažnosti. Snaží se přizpůsobit moderním požadavkům lidská sídla jako celek, veškerou krajinu, v níž kypí dnešní život. Projevuje se v tom, možná nevědomě, touha překročit hranici mezi svátečností umění a šedí každodennosti, projevuje se ve filmu, projevuje se v civilizační poezii, projevuje se, někdy výstředně a překvapivě, v hudbě tím, že se podceňuje melodie a umělecké oprávnění získává hluk“ (PM, s. 159).

Erwin Panofsky, který pojem stylu uvádí už v titulu svého pojednání *Style and Medium in the Motion Picture* (1934), pracuje se stylem jako s kategorií dobře známou, která nepotřebuje definování. Když popisuje vztah obou kategorií zmíněných v titulu, zdůrazňuje, že film nepoužívá neutrální médium, ale fyzickou realitu jako takovou – organizuje materiální věci a osoby „do kompozice, která získává svůj styl, a může se dokonce stát fantastickou nebo nechtěně symbolickou ani ne tak interpretací v umělcově mysli, jako skutečnou manipulací s fyzickými objekty a záznamovou technikou“ (SM, s. 32).

Panofsky zavádí též pojem přestylizace a spojuje jej s expresionistickými filmy, jako je *Kabinet doktora Caligariho*, v němž byl materiál již před filmováním ztvárněn podle zásad určitého stylu. Takovýto postup sice Panofsky uznává jako „vzrušující experiment“, ale obecně je pro něj přestylizace reality vyhýbáním se problému jejího poznání. Od filmového tvůrce Panofsky očekává, že si realitu osvojí a natočí ji tak, aby výsledek jeho úsilí měl styl.

Z několika úvah volně roztroušených v textu můžeme usuzovat na jiné, užší pojímání kategorie stylu. Panofsky mluví o „stylu němeého filmu“ či (rovněž v souvislosti s němeým filmem) o „stylu herectví“, přičemž termín spojuje se souborem konvencionalizovaných prostředků, jako je významově zatížená ikonografie, stále vzorce chování, zachovávání určitých typických představ o rozvoji motivu lidového nebo jarmarečního původu.

V textech Bély Balázse je kategorie stylu pojímána velmi široce, je neobyčejně proměnlivá a labilní. Vedle specifického, definovaného významu vystupuje také namísto pojmu druhu, žánru, směru nebo školy, jež se v Balázsových pracích vyskytují zřídka. Pojem stylu se objevuje v článku *Stilfilm, Filmstil und Stil überhaupt* (1925) a pak se ve stálém přepracovávání vrací v jednotlivých autorových knihách; definitivní podobu získává v pracích *Iskusstvo kino* (1945) a *Filmkultúra* (1947).

V první z nich se problémy stylu vynořují v kontextu úvah o sovětském filmu. Balázs zdůrazňuje úlohu, kterou tu sehrál požadavek epičnosti odpovídající duchu socialismu; ten vedl ke vzniku série historických panoramat, jež vyzdvihovala problémy podstatné v celospolečenské dimenzi a pomíjela privátní, intimní záležitosti jednotlivce. Autor odmítá stavění univerzálnosti a privátnosti do protikladu jako neodůvodněné, dokazuje, že takové pojetí se v dějinách umění až do devatenáctého století neobjevuje a jeho pozdější kariéra je výsledkem buržoazní interpretace role umění. Kategorie epického stylu se podle Balázse spojuje se zobrazením člověka na plátně, ne s hromaděním co největšího množství prvků vedoucích k monumentalismu.

Otázka stylizace ve filmu je velmi komplikovaná, protože technika fotografie se ze své podstaty vyznačuje nestylizovanou přirozeností. Neexistuje však umění, které by mohlo rozvíjet své styly, aniž by se uchýlilo ke stylizaci. Pojmy stylu a stylizace je ovšem třeba rozlišovat.

Styl představuje formální charakteristiku umění. Ve formálním stylu děl se odráží osobitost umělce, jeho třídy, národa a doby. Neexistují díla bez stylu, i když styl může být zba-ven významu nebo může být užit nevědomě.

Individuální styl umělce, historický a národní styl se projevují v unifikované podobě jako sjednocenost. Vznik stylu není výsledkem teoretického záměru, ale praxe (a přichází tedy nevědomě); někdy ovšem může styl vzniknout z falešného vědomí (raný renesanční

Panofsky

Balázs

epický styl

stylizace a styl

Styl = formální charakteristika umění; styl = výtvarná osobitost umělce; styl = národní, třídní, národnostní; styl = jednocenost; styl = výtvarná podobnost

styl imitující gotiku). Pojem stylu nemá podle Balázse axiologický charakter, stylem je jak eklektická směs, tak i nestylizovaná přirozenost.

Stylizaci pojímá Balázs jako vědomé odchýlení od přirozenosti, odklon od naturalistického a realistického zobrazení; hned se ale podotýká, že stylizace a realismus se nutně nevylučují. Přirozené zobrazení podává reprodukci skutečnosti, avšak stylizovaný obraz může vyjádřit pravdu.

Stylizace je vždy odvozena od subjektivního postoje. Taková úvaha ale vede k určitému paradoxu. Jestliže styl je subjektivním prvkem, proč se tradiční lidové styly zdají být tak neosobní? Balázs se snaží tento jev vysvětlit za pomoci historických argumentů. Podle jeho názoru tyto styly vznikaly jako osobní a individuální, avšak dlouhá tradice je změnila v jevy objektivní.

V knize *Filmkultúra* se autorovy úvahy ubírají trochu jiným směrem. Nejbližší současnému chápání stylu je Balázs tehdy, když zkoumá vztah mezi systémem filmových výrazových prostředků a filmovým materiálem v případě, kdy byl materiál už předem ztvárněn do podoby uměleckého díla. Balázs má na mysli především citáty z výtvarného umění v hraných filmech a situace, kdy materiálem filmu je scénografie, kostýmy, architektura v určitém stylu. Autor pozoruje rozdíly mezi stylem filmovaného materiálu a stylem, který vytváří kameraman. „Tématem může být antický řecký chrám, ve filmu však, pokud bude kameraman chít, získá gotický charakter“ (WP, s. 113). Styl záběrů a postavení kamery je podle autora schopen přetvořit styl natáčeného předmětu. Velké historické styly nebyly, jak Balázs uvádí, vymyšleny umělci, ale jsou výsledkem ideologie, životního rytmu a vkusu celých epoch a společností. Povědomí o stylu se rozvíjí později než sám styl; ten se nám obvykle vyjevuje až *post factum*, aktuálně vystupují jen módy.

Film odráží (často nevědomky) styl své doby. Kameraman může tento styl výborně vyciťovat a zdůrazňovat svými záběry, takže i my si ho začínáme uvědomovat.

Zjemňování prostředků němeého filmu vedlo k názoru, že film se může obejít bez postupu jiné než vlastní proveniencce. Tato tendence se obracela především proti závislosti na literárním materiálu a v rámci avantgardních směrů se manifestovala jako úsilí o „čistý styl“. Balázs není z ideologických důvodů přívržencem avantgardy, avšak uznává, že avantgarda obohatila kinematografii o „stylové varianty“ a dokonce o nové druhy stylů. Balázs se odvolává na koncepci změny funkce u Karla Marxe a na názory Aloise Riegla, který v souvislosti se změnou stylu tvrdí, že jev znamenající degradaci umění určité epochy či třídy může být prvním signálem uměleckého jazyka nové epochy, a předpovídá, že stylové metody rozvinuté avantgardou budou jiným způsobem sloužit současné kinematografii. Zkoumá žánry avantgardních filmů, které vznikly jako výsledek hledání „čistého stylu“.

Také v úvahách o „formalismu avantgardy“ se objevují názvy filmových stylů, jako je impresionismus (vizuální variace, intimní optické impresse) nebo surrealismus (snaha ukázat zvláštní psychické stavy prostřednictvím „obrazových halucinací“). Předtím je speciálně probrán expresionismus (kamera kopíruje stylizovanou dekoraci). Ve shodě s názorem, že povědomí o stylu získáváme *ex post*, Balázs nejmenuje a nepopisuje styly zvukového filmu.

Převážnou většinu problémů, které by bylo možno představit z hlediska stylu, Sergej Ejzenštejn pojal a zpracoval v jiných kategoriích, především v rámci výkladu o kompozici.

Kompozici chápe Ejzenštejn jako synonymum k struktuře díla, k jeho rozvržení a rozčlenění, přičemž ostatní činitele jsou kompozici podřízeni. Bylo by možno pokusit se – s použitím metody transpozice jednotlivých otázek – představit Ejzenštejnovy názory na styl, ale zdá se to neúčelné z toho důvodu, že Ejzenštejn evidentně vytváří svou koncepci prostřednictvím uvědoměle vybraného souboru pojmů.

Sám termín „styl“ se v Ejzenštejnových úvahách objevuje velmi zřídka, hlavně v souvislosti s historickými styly, a to především literárními a výtvarnými, nikoli filmovými.

Tak při práci na *Valkýře* formuluje Ejzenštejn několik myšlenek spjatých se stylem (*Voploščeniye mifa*, 1940). Podle Ejzenštejna vyžaduje Wagner realistické divadlo, ale realismus neznamená totožnost s věrnou, přesnou reprodukcí epochy v celém bohatství historicko-etnografických detailů. „Pocit reálnosti [...] vzniká na základě nikoli přesné znalosti skutečnosti a přírody, ale onoho emocionálního komplexu, jímž je prvobytný člověk spojen s veškerou mnohotvárností projevů přírody“ (I5, s. 343). Jeho výrazem byly zprvu mytické pověry, později poetická a epická tvorba. Realismus je tedy nalezený formy pro obsahy vědomí, vědomí, které zrodilo pověry, obrazy a pojmy; rekonstruuje se formy, v nichž si tvůrce mýtu osvojoval realitu.

V práci *Dikens, Griffit i my* (1944) Ejzenštejn zaujímá postoj k německému expresionismu a uvádí, že tento styl plnil ve vztahu k rozvíjející se sovětské kinematografii úlohu negativního modelu. Autor spojuje s expresionismem pojmy jako mysticismus, úpadkovost a pochmurná fantastika. V jeho formálních prostředcích nachází „chaos několikerých expozič“, „dějovou hysterii“ („nepřirozená gesta a činy, úděsné chiméry“) a umělost, jež je výsledkem „pomalovaných kulis“ a „našminkovaných tváří“.

Pozitivní inspiraci pro sovětskou kinematografii připisuje Ejzenštejn americkému filmu, ovšem ne určitému stylu, ale americké tvorbě jako celku, včetně filmů podprůměrných a nicotných.

V jedné ze svých posledních prací (*Něravnodušnaja priroda*, 1945 – 1947) analyzuje Ejzenštejn naturalismus v literární tvorbě Emila Zoly, a tak pokračuje v myšlenkové linii, která se objevila v článku *Voploščeniye mifa*. Zola podle Ejzenštejna nepřetváří jevy přírody, prostředí, situace a předměty, aby jim s pomocí literárních prostředků dodal zamýšlené emocionální naladění. Provádí jen výběr – „ze všech možných prvků určitého prostředí nebo jevu vybírá právě tu situaci a právě ty předměty právě v tom stavu, jenž se v daném okamžiku ukazuje jako nejvhodnější pro ty emoce [...], které chce vyvolat u čtenáře“ (I3, s. 94). Měnicích se emocionálních účinků dosahuje tedy Zola popisem prostředí, tím, že „na dějovou nit navléká žánrové detaily“; Ejzenštejn to pokládá za poučnou lekci pro filmové tvůrce, kteří mohou jeho metody práce přenést do oblasti filmových výrazových prostředků. Jako příklad je uveden úryvek z *Křižníku Potěmkin* – narůstání strachu ve scéně, kdy se loď připravuje k boji.

V téže práci podává Ejzenštejn analýzu gotiky v architektuře, kterou pokládá za fenomén, jaký lidská obraznost dosud nevytvořila. Soudí, že gotika poskytuje „modely percepce charakteristických rysů patetické kompozice“ (I3, s. 194). Jde o takové rysy, jako je jednota protikladů, nekonečná opakování a přechody z jedné dimenze do druhé.

Úvahy o patosu, zaměřené na aspekt „patetické struktury“ či „patetické formy“, vedou ovšem autora k pojmu patetického stylu, který analyzoval na příkladu *Křižníku Potěmkin*

a Čapajeva (rovněž v jiných pracích). Ejzenštejn tu zdůrazňuje, že pro Čapajeva jsou charakteristické přechody mezi patetickým stylem, jenž je pro celý film základní, a stylem protikladným (scéna útoku kappelovců, scéna, kdy Čapajev střílí na nepřítele z podkrovní a scéna výbuchu ve finále).

„Znamená to, že se tu setkáváme se skokem z jednoho protikladu do druhého v rámci metody patetického stylu disponujícího danými protiklady“ (I3, s. 247).

Ejzenštejn dělí první patnáct let vývoje sovětského filmu na tři „stylové pětiletky“, charakterizované „odlišnou fyziognomií“ a určitými význačnými rysy; tato myšlenka – jak sám uvádí – se setkala s ostrou kritikou. Ejzenštejn přenechává danou otázku pozdějším historickým výzkumům a trvá na koncepci stylové jednoty určitých skupin filmů. V dějinách sovětského filmu se proplétají – možná s určitou historickou pravidelností – dva typy patetického stylu. K prvnímu typu patří filmy jako *Stávka*, *Křížník Potěmkin*, *Matka*, *Arzenál*, k druhému typu Čapajev, *Trilogie o Maximovi* a *Profesor Poležajev*.

První typ patosu spočívá v tom, že každý prvek díla lze charakterizovat metaforou „přesahování sebe“ a přecházení v novou kvalitu (vrcholným příkladem je sekvence oděských schodů). Druhý typ patosu se realizuje protichůdným typem kompozice, strukturou opačného typu, než byla struktura předchozí – přechodem od „vznešeného stylu“ ke struktuře každodenní a prozaické, což je charakteristické zvláště pro Čapajeva.

Vyšší autorská motivace má ovšem charakter ideologický – patetická struktura, patetický styl se utvářejí podle vzoru „struktury největších událostí v historii světa a lidstva“. Renato May (*Linguaggio del film*, 1947), který chápe jazyk jako pojem v podstatě synonymní s výrazovou povahou daného umění, zahrnuje do svého technicko-„gramatického“ popisu výrazových prostředků prvky svědčící o tom, že myslí v kategoriích stylu, třebaže se na tento pojem odvolává jen velmi zřídka.

„Filmové záběry by neměly být natáčeny libovolně ani by se nemělo pod záminkou umělecké svobody vycházet z fantazie; je třeba se rozhodnout, co má záběr obsahovat, či co obsahovat nemá, co chceme, či co nechceme ukázat, a rovněž ‚jak‘ to chceme ukázat atd. Dojem, že kamera ‚dokumentárně‘ registruje skutečnost v pohybu, neodpovídá pravdě. Naopak – skutečnosti je možno v záběru dodat subjektivní interpretaci a zvláštní výraznost prostřednictvím výběru vhodných, z výrazového hlediska nejpříznivějších způsobů snímání“ (JF, s. 23).

Při výkladu např. o jízdách kamery May silně zdůrazňuje, že speciální techniky se používají „se stylovým záměrem“, v podstatě se ovšem se všemi Mayovými popisy a příklady spojuje snaha uvědomit si, o jaké záměry jde. Neznamená to, že směřuje kategorie techniky a kategorie stylu. Naopak, *expressis verbis* prohlašuje, že „technika nemá nic společného se stylem. Techniku se učíme, stylu se dosahuje, a na to není žádná rada“ (s. 139). Filmová technika náleží do sféry řemesla, jež je sférou příkazů a zákazů, ale umění začíná nad ním, a zde žádná pravidla nejsou.

Raymond Spottiswoode (*Film and its Techniques*, 1951) spojuje kategorii stylu se způsobem, jímž režisér podává materiál dokumentárního filmu (kniha se zabývá pouze touto oblastí). Autor jej nejraději nazývá filmem idejí. Podle jeho názoru je totiž východiskem pro tento druh filmu určitá myšlenka či koncept. Spottiswoode navrhuje – s výhradou, že konkrétní filmy většinou nejsou čistými příklady uplatnění jednoho stylu, ale vztahují se k prvkům, které patří k různým stylovým kategoriím – tuto klasifikaci:

1. Klasický dokumentární film, pokládáný za nejčistší variantu. Své kořeny má u bratří Lumièrů, rozvinut byl Johnem Griersonem a jeho školou. Určitá hrubozrnnost obrazu se spojuje s realistickým dialogem a zvukovými efekty.

2. Film očitého svědka je výsledkem snahy překonat omezení čistého dokumentu použitím prvků dramatictějšího stylu. Specialisty v dané oblasti jsou italská tvůrci. Tyto filmy ohledávají skutečnost, s velkou pečlivostí pozorují reálná fakta; kamera často zachycuje náhodné jevy, neprovádí výběr a řídí se estetickými zřeteli. Spottiswoode uvádí jako příklady hrané filmy italského neorealismu.

3. Lyrický dokumentární film je výrazem odklonu od naturalismu buď směrem k symbolismu, nebo směrem k individuálně interpretovanému realismu. Takový charakter mají např. filmy Roberta Flahertyho.

4. Montážní film je v podstatě realizací určité verbální koncepce. Tuto podobu mají velmi často osvětové filmy.

5. Diskusní film se výrazně vzdaluje od dokumentární koncepce „okna do světa“, iluze pohledu na skutečnost je tu zcela zničena. Autor uvádí jako příklad filmy Paula Rothy ze čtyřicátých let a také slavný snímek *Hellzapoppin* (1941) podle divadelní burlesky Johna Sigvarda Olsena a Harolda Ogdena Johnsona.

6. Kreslený a animovaný film přináší největší stylizaci zobrazené skutečnosti.

7. Avantgardní a abstraktní film. Spottiswoode tu vysvětluje, že avantgarda není v podstatě stylem, ale tím, co předchází vzniku stylů.

Tato klasifikace, jejímž východiskem je v Spottiswoodově pojetí kategorie stylu, se u jiných autorů objevuje v podobných variantách, ale spíše jako klasifikace filmových žánrů a druhů (srov. heslo *Žánr*).

Příkladem knihy, v níž má kategorie stylu vůdčí postavení, je *L'Écran démoniaque* (1952) / *Die dämonische Leinwand* (1955)²⁾ Lotte H. Eisnerové. Autorka už v úvodu vyjadřuje svou nedůvěru vůči metodám popisu užívaným filmovými historiky a odvolává se na výzkumné metody dějin umění, jejichž východiskem je styl daného díla, tvůrce či směru. Eisnerová nepodává teorii pojmu stylu, ale snaží se ve stylových kategoriích charakterizovat německý expresionismus i jiné směry německého filmu z dané doby. Připisuje expresionismu velmi silný antropomorfismus, personifikaci předmětů, odkazování ne k obrazům ze skutečnosti, ale k obrazům čerpaným z paměti a fantazie; ukazuje, jak schémata ustálená ve vztahu k prostoru determinují všechny rysy díla, mj. pohyby lidského těla, které se musí vzdálit od přirozenosti. Ukázkou této stylové charakteristiky může být výklad o jedné z epizod *Kabinetu voskových figur* Paula Leniho:

„Ostré úhly se tu lámou, ohýbají se, plochy splývají, trojúhelníky se ostře tyčí, kosočtverce probodávají prostor jako v obrovském kaleidoskopu. Šikmý povrch věcí povoluje pod neviditelným tlakem, aniž by kdy došlo k odhalení jejich tajemství. Je to opravdový chaos forem rozlévajících se v prostoru, kaskády světla trhají pekelnou temnotu, předměty vstupují do libovolných vztahů, všechny logické souvislosti zmizely, zdá se, že jakákoli vzájemná podmíněnost byla zrušena“ (DL, s. 118).

U Marcela Martina (*Le Langage cinématographique*, 1955) se pojem stylu jako vědomě vymezené kategorie objevuje na samém konci knihy, a to v jejích novějších vydáních.

2) Práce Lotte H. Eisnerové existuje ve dvou autorských jazykových verzích (pozn. překl.).

klasifikace
stylu dokumentárního
filmu:

Eisnerová
↓

Charakteristika německého expresionismu ve stylových kategoriích

M. Martin

Martin si všímá faktu, že filmový jazyk (ve smyslu gramatickém i technickém), jak jej popisoval ve své práci, podléhá v současném filmu (od Renoira k Antonionimu a také ve filmech nové vlny) velkému zjednodušení. Jazyk se tedy jeví jako něco, co stárne a vychází z módy, a přitom je sám pojem jazyka aplikovaný na film mnohoznačný a těžkopádný. Martin říká:

„Abych unikl této dvojznačnosti, volím pojem stylu místo pojmu jazyka. Jazyk společný všem filmařům je místem setkání techniky a estetiky, styl specifický pro každého tvůrce (ale kolik je těch, jimž se skutečně podaří individuální styl vybudovat?) je kultivovaným přechodem techniky v estetiku. Nejlepší tvůrci (např. Chaplin, Murnau, Renoir, Buñuel, Antonioni) dospívají ke stylu přímo, neprocházejí fází jazyka: neuchylují se k různým „trikům“ vůči skutečnosti, o nichž se tolik mluvílo v analýzách výrazových prostředků v této knize“ (LC, s. 237).

Tendence k přechodu od jazyka ke stylu se podle Martina spojuje s další tendencí, stejně výraznou: s tendencí k ústupu od podívané využívající některé rysy divadelního představení. Z *mise-en-scène* se stává *mise-en-présence*.³⁾ Ve filmu šedesátých let dominují dva hlavní styly, které autor označuje jako tendenci Antonioniho a tendenci *cinéma-vérité*. Obě spojuje to, že skýtají vnímateli nikoli sledování dopředu připraveného představení, ale účast v tvůrčím procesu – umožňují mu vstoupit do světa, který povstává před jeho očima.

André Bazin nebyl teoretikem stylu, avšak byl kritikem s neobyčejným citem pro tuto problematiku. Je ovšem obtížné vyznačit v jeho díle texty, k nimž by bylo třeba především přihlídnout, abychom dospěli k ucelenému obrazu autorovy koncepce. Polský čtenář může tento obraz získat na základě dostatečně reprezentativního výboru z Bazinovy práce *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958 – 1962).⁴⁾

Jak zdůrazňuje Dudley Andrew (*The Major Film Theories*, 1976), ve většině svých článků zkoumá Bazin problémy stylu a formy jednotlivých filmových děl, přičemž si všímá příčinné souvislosti mezi formou a prostředky užitými pro její realizaci. Stylový účinek spojoval s charakterem prostředků, které tvůrce zvolil; volba pak vyplývala ze vztahu tvůrce k materiálu. Bazin rozlišil v dějinách filmu dvě „stylistické oblasti“, dvě „zásadně odlišná pojetí filmového výrazu“. Na jednu stranu umístil „režiséry věřící v obraz“, na druhou režiséry, „kteří věří ve skutečnost“. První alternativa znamenala soustředění pozornosti na výtvarnost obrazu (na to, „co může k znázorněné věci přidat její znázorněnína plátně“) a na montáž, tedy na prostředky, jimiž tvůrce „může dávat divákovi svůj výklad znázorňované události“ (CF, s. 56 – 57). Na základě takového postoje vznikly „naprosto jasné styly fotografie a střihové skladby, ve shodě s náměty“ (CF, s. 60). Druhá alternativa je založena na tom, že takové tvůrčí zásahy slouží jen k „protřídování příliš bohaté skutečnosti“ (CF, s. 58); kompozice obrazu není výtvarná, fotografovaná skutečnost není doplňována ani deformována. Dlouhé záběry a hloubka ostrosti umožňují odhalit strukturu skutečnosti, ukázat, či spíše objevit vztahy, které v ní už existují. Rezignaci na styl je tak možno vidět jako potenciálně stylovou volbu, je možno

3) *Mise-en-scène* – inscenace, „postavení na scéně“, *mise-en-présence* – „postavení do bezprostřední přítomnosti“ (pozn. překl.).

4) Český čtenář má k dispozici výbor *Co je to film?* (pozn. překl.).

připustit, že „neutrálnost“ *sui generis* je také stylem. Když Bazin dával realismus (srov. heslo *Realismus*) do protikladu ke stylizaci a konvenci, spatřoval v realismu přístup specificky filmový, zatímco druhé dvě kategorie spojoval s divadlem. Tvrdil například, že jestliže adaptace divadelní hry vyžaduje stylizaci, má sahát k divadelním modelům (odhalovat zdroj) a neuchylovat se k postupům neodpovídajícím povaze filmové matérie.

V rámci Bazinova dělení je značně snadnější postihnout styl tvůrců věřících v obraz – klasickými příklady tu jsou expresionisté a Ejzenštejn (charakteristické pro něj je např. umístění předmětu zájmu trochu nalevo od středu a zřetelná převaha diagonálních kompozic) – než styl tvůrců věřících ve skutečnost, u nichž „svět vyznačuje vlastní význam“ a diváci musí z filmu vyčíst významovost přírody, nikoli významy, jež do ní vložil tvůrce – ten se právě takových operací vzdává.

Nejblíže k definici stylu je Bazinova formulace z druhého svazku *Qu'est-ce que le cinéma?* (s. 38), kde píše, že styl je „vnitřní dynamický princip vyprávění podobný vztahu energie k materii [...], který polarizuje vnímání faktů bez narušení jejich vnitřní chemie“.

Bazin nejen píše o stylu jednotlivých děl a tvůrců, ale také spojuje tuto kategorii s žánrem (např. analýza stylů westernu), směrem (výklady o neorealismu) či produkčními centry (např. styl studia Triangle); ovšem v každém případě se u něho analýza stylu, pohled na styl spíná s otázkou výběru výrazových prostředků a je svědectvím o vztahu k filmované skutečnosti.

Jean Mitry (*Esthétique et psychologie du cinéma*, 1963) se problematiky stylu dotýká jen letmo, probírá ne samotný pojem, ale otázku stylistických figur. Autor v tomto ohledu vychází ze srovnání filmu a literatury. Zdánlivě jsou stylistické figury v obou uměních totožné (i když mohou mít v každém z nich různou frekvenci), avšak ve své podstatě jsou figury, kterých užívá film (s výjimkou takových, jako je elipsa), od figur v literatuře odlišné. Především nejsou funkcí jazyka, nejsou mu vlastní, představují otisk struktury mentální, ale nikoli literární, kterou je jen verbální jazyk schopen aplikovat a překládat. Výrazové prostředky primárnější než gramatický jazyk mají struktury náležité pro překlad „přirozených figur“ stanovených mentálně. Postup filmu spočívá v tom, že používá „myšlenkových figur“, avšak ne figur verbálních.

Rovněž v poslední Mitryho knize (*La sémiologie en question*, 1987), patetickým výpadu proti sémiotice, zaujímá pasáž o stylu jen málo místa; objevuje se rovněž v souvislosti se srovnáváním filmu a literatury.

Spisovatel podle Mitryho disponuje stylem přímým a nepřímým. První z nich mu dovoluje přiblížit se k hrdinům, ukázat to, co říkají, druhý mu umožňuje proniknutí do nitra hrdinů, přístup k jejich skrytým myšlenkám.

Román je objektem ducha či fantazie. Film není myšlen, ale je percipován. Díky objektivnímu zobrazení věcí získává obraz schopnosti, jimiž nedisponuje slovo – podněcuje k uvažování, k mentálním operacím (implikace, soudy). Fantazie čtenáře románu se vztahuje k fiktivnímu světu, zatímco ve filmu nás přitahuje percipovaná realita. Ve filmu odpovídá přímému stylu románu to, co se dovídáme prostřednictvím herecké akce a dialogu, zatímco nepřímý styl se spojuje s čistě vizuálním výrazem – montáží, pohyby kamery, prostorovou organizací záběru atd.

Lze předpokládat, že výklady obsažené v populárních příručkách odpovídají stavu myšlení o filmu v dané době. Pojem stylu není důsledně vymezován ani po přelomu, který odděluje fázi předvědecké reflexe od snah více či méně vědeckých. Ralph Stephenson a Jean Debrixová (*The Cinema as Art*, 1965) spojují pojem stylu především s vytříbenými výrazovými prostředky či s neobvyklými způsoby jejich užití. Podporu pro takové pojetí představuje názor Ernsta Hanse Gombricha (*Art and Illusion*, 1960; česky *Umění a iluze*, 1985), který napsal, že styl ustavuje horizont očekávání, jakýsi mentální rámec, jenž velmi intenzivně registruje odchylky a modifikace. Když Stephenson a Debrixová hovoří o stylu, mají na mysli individuální styl a dokonce se zaměřují ještě úže – na styl daného díla. Např. neobvyklé rakursy kamery dodávají formě díla ráz blízký primitivnímu malířství (jež neznalo perspektivu) nebo malířství modernímu (jež ji odmítlo). Umožňuje se tak stylizace skutečnosti a umělec má větší svobodu pro vlastní expresi. Např. Carl Theodor Dreyer v *Utrpení Panny orleánské* dosahuje „formálního“ a „abstraktního“ účinku tím, že stále užívá neobvyklé rakursy, nezcela realistické dekorace a lehké optické deformace.

Autoři označují styl Kubrickova filmu *Doktor Divnoláška* jako „skvělý“ a zdůrazňují, že Kubrick dosahuje efektů mimozemskosti a mimolidskosti tak, že volí zvláštní rakursy a úhly pohledu a že pracuje se světelnými kontrasty. Vysoký stupeň individuality zase připisují stylu Hiroši Tešigahary, který v *Písečné ženě* ukazuje podivné písečné obrazce, používá dvojitou expozici, světelné kontrasty a velké detaily.

Názory autorů se promítají také do historické roviny. Vývoj daného technického prostředku podle nich působí na utváření stylu. Např. hloubka ostroty byla známa už od prvních filmů bratří Lumièrů, ale jako stylový prostředek byla užita teprve od třicátých let Renoirem, Wylerem a Wellesem, přičemž vrchol představuje Wellesův *Občan Kane*. Autoři dále píší, že v pozdějším období dominují styly využívající hloubku ostroty.

Stephenson a Debrixová hovoří o stylu nejen jako o samostatném problému, který je zájma, ale také v souvislosti s jinými otázkami, jimiž se ve své knize zabývají. Spojují např. styl s výskytem pravidel ve filmu, která podle nich existují pouze na rovině stylu. V rámci určitého stylu je tvůrce povinen respektovat určité konvence (i když má svobodu pro individuální varianty a odchylky), ovšem v okamžiku, kdy se styl mění, nabývají rovněž konvence odlišného rázu.

V závěru svých výkladů autoři tvrdí, že filmové umění zahrnuje celou škálu všech možných stylů, ale začínají se tu také vyslovovat – jaksi v rozporu s vlastními dřívějšími názory – pro „přirozenost“ filmového vyjádření. Styl je přirozený tehdy, jestliže tvůrce spíše skrývá, než odhaluje to, co je „výsledkem umění“. Stane-li se virtuozita, třeba neobyčejně působivá, sama sobě cílem, vzniká dojem umělosti média a vytváří se bariéra mezi umělcem a vnímatelem.

Alicja Helmanová v článku *Charakter i zakres pojęcia stylu w filmie* (1965), zařazeném v lehce upravené podobě do obou vydání knihy *O dziele filmowym* (1970, 1981), shrnuje dosavadní výsledky filmové vědy v této oblasti. Rozlišuje tři základní způsoby uplatnění daného pojmu v odborné reflexi o filmu:

1. ve výzkumech materiálu filmového umění, kde pojem stylu zvýrazňuje zásah člověka, poukazuje na kreativní možnosti média;

2. v historických výzkumech, kde se objevuje snaha interpretovat proměnlivost proměnlivosti stylu, podobně jako v dějinách výtvarného umění;

3. ve filmové kritice, kde se pojem stylu spojuje s pojmem autora, přičemž cílem je hodnocení.

Autorka tvrdí, že nadvláda materiálově-technických činitelů ve filmu způsobuje, že je nezbytné revidovat otázku, co lze zahrnout do kategorií stylu a jak to zkoumat. Jestliže budeme – v duchu pokynů Panofského – hledat styl ve způsobech manipulace s realitou (také s přestylizovanou realitou), je možno mluvit o stylu němeého, zvukového a audiovizuálního filmu. Styl je výrazně determinován charakteristickými vztahy mezi filmovým médium a realitou a technickými možnostmi registrace materiálu. Relace mezi skutečností, kamerou a tvůrcem bude v oněch třech zmíněných typech stylu odlišná, přičemž ve hře budou podmínky objektivní (povaha filmové aparatury) i subjektivní (povaha tvůrčích zásahů). Objektivní podmínky budou mít rozhodující význam v historické rovině, protože možnosti registrace materiálu (pouze vizuálních forem v němém filmu, heterogenních vizuálně-zvukových forem ve zvukovém filmu a integrovaných zvukových obrazů ve filmu audiovizuálním) jsou základem všech způsobů manipulace s ním, v hlavních rysech podobných vzhledem ke shodnému typu relací v dané oblasti. Subjektivní podmínky rozhodují o všech odchylkách od technicky determinované normy a zároveň představují východisko pro utváření individuálních stylů.

Část historiků umění tvrdí, že období změn stylu nemusí odpovídat obdobím změn uměleckých technik. Zdá se, že film tu představuje výjimku jak vzhledem ke své vnitřní technické determinovanosti (samy zákonitosti vývoje filmového umění implikovaly příchod zvuku a barvy), tak vzhledem k determinovanosti zcela vnější. Mnoho změn v kinematografii má objektivní charakter, zcela nezávislý na roli a individualitě umělce. Vznik a distribuce filmových děl jsou závislé na technické modernizaci.

Jestliže, obecně vzato, je vývoj historických stylů ve filmu spjat s vývojem techniky, nejsou omezení plynoucí z těchto determinací tak velká, jak by se mohlo zdát. Technika vytváří určité rámce, uvnitř nichž existuje dost velký prostor pro aktivitu a škála možností, jak realizovat rozličné postoje a iniciativy. Navíc ani překračování oněch rámců, ačkoliv nepředstavuje pravidlo, není ojedinělé.

Výrazem určitého osamostatnění ve vztahu k technice jsou např. opakující se multiperiodické modely. Lze pochybovat o tom, zda je odůvodněné označovat je jako styly, avšak všechny výklady o jejich existenci, charakteru a vývoji užívají názvosloví z oblasti kritiky stylu. Multiperiodický charakter mají ony dva způsoby manipulace s realitou, které teorie filmu chápe jako protiklady a které opatřuje různými jmény: lumièrovský a mélièsovský film, film faktů a film fikce atd. Také by se patřilo chápat jako multiperiodický model expresionismus.

Činitelem, který má rozhodující vliv na charakter fenoménů, jež by ve filmu bylo možno zkoumat v kategoriích stylu, je tempo vývoje kinematografie. Dějiny umění či literatury nás naučily uvažovat o stylech v kategoriích epoch; celá existence filmu je kratší než trvání kteréhokoli ze stylů minulosti. Průměrná doba působnosti nejneprodnějších a nejvitalnějších filmových stylů činí zhruba pět let (zahrnuje přitom zrání, krystalizaci i fázi epigonství). Vyplývá z toho, že v porovnání s modely dějin umění se charakteristicky převrací relace mezi historickým a individuálním stylem. Koncepcí historického stylu

v sobě zahrnuje četné individuální a národní styly. V případě filmu, jestliže jako individuální styl označíme styl daného tvůrce, může tento styl obsahovat dokonce řadu stylů historických (jde o filmaře činné po několik desítek let).

Za této situace nabývají ve sféře filmového umění rovněž takové věci, jako je čistota, homogenost stylu, eklecticismus či stylizace, specifického zabarvení, zejména jestliže vezmeme v úvahu nejen případy přestylizované skutečnosti jako materiálu filmu, ale také předem danou stylovou determinaci různých relativně autonomních součinitelů díla, jako je např. hudba.

Určitý zvláštní způsob používání výrazových prostředků nezůstává vzhledem k průmyslově-technickému charakteru realizace a distribuce filmů dlouho vlastnictvím daného tvůrce či skupiny. Opakování, imitace, napodobování díla je jednodušší než v jiných uměních. Rozhoduje o tom technika, která má mezinárodní, univerzální charakter a do značné míry limituje možnosti, či dokonce způsoby používání souboru výrazových prostředků.

U Piera Paola Pasoliniho se pojem stylu a stylistiky filmu objevuje v textech věnovaných úvahám o jazyku filmu. Při srovnání práce spisovatele a práce režiséra (*Il cinema di poesia*, 1965) si autor všímá faktu, že činnost spisovatele se omezuje na estetickou operaci, zatímco režisér vždy vykonává dvě operace: lingvistickou (z chaosu skutečnosti vybírá obrazové znaky [„im-znaky“], jako by je zařazoval do slovníku) a estetickou (dodává k tomuto materiálu individuální expresivní kvalitu). Během let existence filmu se ustálily jisté konvence, které ovšem mají charakter stylistický, nikoli gramatický. Fakt, že daná tradice je v porovnání se staletou stylistickou tradicí jiných umění relativně krátká, ulehčuje režisérovi jeho úlohu: i když narušuje konvence, nemusí jim odporovat s příliš velkým úsilím.

Bázi činnosti režiséra tvoří obrazy – ty jsou vždy konkrétní, nikdy abstraktní, a přinášejí s sebou svou dlouhou a životnou „předgramatickou“ historii. Původnost, originalnost, iracionálnost filmu přivádí Pasoliniho k závěru, že jeho základním jazykem je jazyk poezie, nad nímž byla chvatně vybudována narativní konvence, umožňující srovnání s jazykem prózy.

„Lingvistické archetypy im-znaků jsou obrazy paměti a snů neboli obrazy ‚komunikace s námi samými‘ [...]. Tyto archetypy vytvářejí tedy přímý základ ‚subjektivnosti‘ im-znaků a uvádějí je do zásadní příslušnosti ke světu básnickosti [...]. Avšak im-znaky [...] mají rovněž [jiné] archetypy: mimické doplňky mluvené řeči a očima viděnou skutečnost s jejími tisíci pouze signalizačními znaky. Tyto archetypy jsou [...] naléhavě objektivní, náležejí k typu ‚komunikace s ostatními‘, jsou obecné a úzce funkční. A tak tendence, kterou vtiskují řeči im-znaků, je tendencí spíše ploše objektivní a informativní“ (FP, s. 592).

Když se Pasolini zmiňuje o konvenčních prvcích v im-znacích, zavádí pojem stylému: označuje tak syntagmata, která vstoupila do jazykové báze filmu. Stylémů je jen málo a jsou „neopracované“, protože expresivní možnosti filmu jsou omezeny velkým množstvím jeho adresátů.

Vývoj rozličných stylových možností filmu spojuje Pasolini s polopřímou řečí, přičemž se zamýšlí nad tím, zda je tato technika ve filmu vůbec možná. Polopřímá řeč je pro něho „ponořením autora do nitra své postavy, a tedy, pokud jde o autora, adopcí nejen

psychologie postavy, ale i jejího jazyka“ (FP, s. 592). V případě filmu můžeme mluvit o „polopřímém subjektivním záběru“, který plně neodpovídá ani skutečné polopřímé řeči, ani vnitřnímu monologu v literatuře. Činnost režiséra, který se ztotožňuje s postavou a zobrazuje svět viděný jejíma očima, vypráví jejím prostřednictvím, má povahu operace nikoli lingvistické, ale stylistické.

Uvolňují se tak možnosti exprese, jež jsou jinak potlačovány narativní konvencí, technickým prostředkům filmu se navrací jejich původní, originální, vizionářská povaha. Pasolini analyzuje neobyčejně důležité stylové postupy v Antonioniho *Červené pustině*; patří k nim spojení dvou po sobě následujících pohledů kamery, které se od sebe jen minimálně odlišují, a dále specifická technika toho, jak postavy vstupují do záběru a vystupují z něho. Nese to s sebou specifickou „obsesivnost pohledu“, mýtus esenciální, znepokojivé krásy věcí. Klasicistní formalismus Antonioniho kontrastuje s „obsesivností“ záběrů a rytmy montáže (expresivně „ostré“ momenty) ve filmu Bernarda Bertolucciho *Před revolucí* a s brutálním, lehce vulgárním postimpresionismem Jeana-Luca Godarda.

Obsesivnost jednotlivých záběrů a montáže, kterou Pasolini ve svých analýzách tak silně zdůrazňuje, je podle jeho názoru v rozporu s normami běžného filmového jazyka a dokonce i s vnitřními zákonitostmi filmu, v němž dominuje polopřímé subjektivní vidění. Tato obsesivnost rozhoduje o tom, že jazyk se stává „jazykem o sobě“, a tedy stylem.

V šedesátých letech se utváří kolektivní technicko-stylistická tradice – jazyk básnického filmu. Zakládá se na stylémech, které se ustálily ve funkci poukazů na anomálie a psychické excesy hrdinů, a které tedy vznikly jako důsledek formalistické vize světa. Prvním charakteristickým rysem této tradice je předpoklad, že divák musí pociťovat přítomnost kamery, předpoklad, který je v naprostém protikladu k tradici prvních šedesáti let vývoje filmu, kdy se preferovala neviditelná kamera. Technicko-stylistická tradice básnického filmu vzniká v kontextu neoformalistických snah (jako typického plodu kulturního rozvoje neokapitalismu), které jsou protějškem materiálové a jazykově-stylistické inspirace v literatuře.

V dalším textu z téhož roku (*La sceneggiatura come „struttura che vuol essere altra struttura“*) přichází Pasolini při dalších úvahách o problému jazyka básnického filmu s neobyčejně důležitým a cenným postřehem. Přítomnost určitých stylistických systémů si uvědomujeme v momentu, kdy ještě málo víme o jazykových systémech, které jsou jejich základem. Můžeme např. říci, že Godard ničí filmovou „gramatiku“, ale neumíme tuto gramatiku definovat ani popsat. Autor si je vědom toho, že jeho stylistický systém narušuje a ničí normy, ale neví, jaké tyto normy jsou. K tomu, abychom rekonstruovali systémy a struktury dominující ve filmu, jsou potřebné dlouhé a obtížné stylistické výzkumy, které by ukázaly stálé a obecné rysy těchto systémů – ať jde o školy (např. básnický film), nebo o systémy individuální.

Pasolini zdůrazňuje také fakt (*La lingua scritta dell'azione*, 1966), že rané teorie filmového jazyka (ostře kritizované Metzem) byly nevědomě, alespoň zčásti, stylistickými teoriemi.

Raymond Bellour (*Pour une stylistique du film*, 1966) se snaží formulovat koncepci stylistiky jako disciplíny, probírá otázku její specifičnosti, kterou by se vyznačovala jak

ve vztahu k jiným disciplínám, jež se zabývají filmem, tak ve srovnání s literární stylistikou.

Pokládá stylistiku filmu za disciplínu relativně samostatnou, za jakousi „vnitřní estetikou“, příbuznou filmologii (tímto termínem Francouzi označují skupinu badatelů spojených s „Revue Internationale de Filmologie“, kteří se zabývali hlavně psychologíí filmu), sémiologií a lingvistikou. Sémiologie se ovšem soustřeďuje na obecné zákony jazyka, zatímco stylistika na jednotlivé filmy. Od lingvistiky ji odlišuje to, že ji zajímají „expresivní fakta“ (rozdíly mezi běžným užitím jazyka a jeho tvůrčím využitím), a dále orientace na velké významové jednotky determinující architektoniku děl.

Stylistika se neuplatňuje ve vztahu k *langue*, ale vystupuje v oblasti diskursu (chápaného podle Émila Benvenista, srov. heslo *Diskurs*), který ze své podstaty nemá přesnou organizaci, avšak umožňuje postihnout jemné rozdíly mezi jednotlivými *paroles*. Film vyžaduje dvojí četbu: metonymickou (ve vztahu k syntagmatickému řetězci) a metaforickou (určování paradigmát). Každý prvek je čten na dvou rovinách, což Bellourovi dovoluje mluvit o podvojně hodnotě signifikantu. Při četbě hledáme relaci opozice, identity a variace.

Ve sféře výzkumu velkých významových jednotek se Bellour odvolává na metodu, kterou zavedl Claude Lévi-Strauss při analýze mýtu; přijímá jeho rozlišení systémů, které slouží ke komunikaci, a systémů, které slouží k činností méně vyhraněným: mluvení, myšlení. Film se podobně jako mýtus umísťuje do blízkosti systému myšlení. Nelze si uvědomit všechno, co je v něm podstatné, jako předmět výzkumu klade analytikovi odpor; ten totiž nemůže zkoumané dílo citovat (tuto koncepci rozvinul Bellour později, srov. heslo *Text*), ale pouze popisovat.

Podobně jako Pasolini, třebaže jinými cestami, dospívá Bellour k zapojení stylistiky do gramatických problémů. Je si vědom faktu, že když se pohybuje v oblasti *paroles*, je obtížné mluvit o výskytu jazyka, mít na zřeteli gramatické normy. V závěru uvádí: „Přece ale existuje zvláštní forma gramatiky, gramatika stylu, otevřená gramatika, lze-li to tak říci, která nás vrací k výzkumu jednotlivých autorů. Tato podvojná hra má v sobě něco samozřejmého: v souvislosti s filmem se gramatika odhaluje v té chvíli, kdy nás uvádí do výzkumu filmu, systém díla poukazuje na principy stylu, které zase dovolují pojmut dílo jako systém“ (PU, s. 176).

Pro Belloura bylo od počátku zřejmé, že stylistika je disciplína zkoumající styly. Při úvahách o jejích možnostech se snažil odpovědět na otázku, jaké metody má používat. Když uvážíme, že Bellour tento text psal v polovině šedesátých let, nepřekvapuje, že se přiklání k strukturální sémiotice. Důležité je ovšem upozornění na to, že se pohybujeme v rámci *paroles* a že diskurs vyžaduje jiný přístup než *langue*.

Peter Wollen probírá otázku stylu pouze v krátkém dodatku ke své knize *Signs and Meaning in the Cinema* (1969), nazvaném *Style and Stylistics*. Autor vychází od diagnózy situace ve výzkumu stylu a konstatuje, že styl je sice pojem v pojednáních o teorii filmu všudy přítomný, avšak objevuje se bez jakýchkoli předchozích vysvětlení a definic, čistě operativně. Do filmové reflexe pronikly určité představy o stylu čerpané z literární kritiky, dějin umění, lingvistiky a antropologie, přičemž tyto představy vycházejí z různých škol a metodologických orientací. Oscilují kolem dvou pólů: styly se berou buď jako součásti nezávislého života forem, resp. nadřazeného historického procesu, nebo

jako fenomén čistě individuálního charakteru, pro nějž je podstatná nikoli norma, ale odchylka od ní. V obou těchto případech je styl pojímán jako nevědomý činitel, nezávislý na volbě a rozhodnutích umělce. Wollen však uznává, že rozhodnutí jsou v určitém omezeném rozsahu možná; to, co nazýváme svobodou umění, osciluje mezi parodíí a neologismem.

Wollen dělí styly na individuální a kolektivní a dále na vědomé a nevědomé, opatřuje ale toto dělení jen velmi lakonickými komentáři. Např. baroko je podle Wollena styl zároveň kolektivní a nevědomý, jakýsi jazyk, který tehdejší umělec musel použít. Příkladem vědomého kolektivního stylu jsou naproti tomu muzikály společnosti Metro-Goldwyn-Mayer. Pokud jde o individuální styly, přirovnává Wollen nevědomý styl k otisku prstu individua. Autorovy „tíky“ přítomné v díle podněcují k psychoanalytické interpretaci. Vědomý individuální styl označuje Wollen jako dandismus vyplývající ze záměrné volby určité retoriky.

Na Wollenovu typologii navazuje Graham Petrie (*The Cinema of François Truffaut*, 1970), když si vybírá pojmy vhodné pro analýzu Truffautova stylu na příkladu *Sirény z Mississippi*. Petrie doplňuje Wollenovo schéma tím, že vypočítává prostředky, které odpovídají každé z variant. S vědomým individuálním stylem tak spojuje techniky používání kamery, téma, vztah ke světu, práci se světlem, hudbou, herci, výběr dekorací. Nevědomý individuální styl se projevuje ve vracejících se obrazech, v obsesivních opakováních, ve zvláštních pojetích situací, která se zdají být mimoděčná a nepochopitelná pro samotného umělce.

Vědomý i nevědomý styl spojuje Petrie – a v tomto aspektu modifikuje koncepci Wollenovu – s volbami z rezervoáru kultury; v druhém případě jsou tyto volby mimoděčné a stávají se zřejmými teprve v historické perspektivě.

Petrie přistupuje k analýze Truffautova filmového stylu poté, co své nástroje vyzkoušel na příkladu z literatury, a to na románech Charlese Dickense. Jeho romány jsou dlouhé a komplikované, vystupuje v nich mnoho – někdy karikaturně překreslených – postav (jímž se připisuje spjatost s určitými místy, zvířaty a věcmi), zpravidla končí návratem řádu, nápravou křivd a šťastným manželstvím. Autor vyjařuje lásku k jednotlivcům a soucit s nimi (mnoho románů pojednává o vykořisťování dětí), ale rozvíjí vizi zkorumpované společnosti. Strach z davu a podpora „práva a pořádku“ se u něho spojují s porozuměním a sympatií pro pracující třídy. Petrie se snaží tyto rysy kategorizovat, i když si je vědom toho, že se mohou vrstvit na sebe:

1. techniky charakteristiky a popisu jsou pokládány za prvky vědomého stylu;
2. spojování živého a neživého, posedlost obrazy zvířat je patrně věcí nevědomou;
3. rétorická struktura vět je vědomá a kontrolovaná, avšak v okamžicích smrti a krize začínají dominovat složky nevědomé;
4. téma dítěte je autobiografické, ale také diktované požadavky doby;
5. postoj vůči ohni a prostoru je zčásti individuální a nevědomý, ale zčásti odpovídá typickým postojům epochy;
6. struktura románů odpovídá viktoriánskému názoru na povahu lidských zkušeností – všechno musí být vysvětleno a ukončeno, čtenář je zcela pasivní.

Podle Petrieho představuje *Siréna z Mississippi* syntézu Truffautova stylu a obsahu je vědomě použité prvky z jiných jeho filmů. Typické pro Truffautův vědomý styl je

specifické zacházení s tradičními žánry – takové, aby publikum prožilo něco jiného, než očekává.

Charakteristická pro Truffaut je také souvislost tématu a stylu. Slabá místa tohoto filmu jsou spjata s momenty emocionálního napětí, kdy – jak se zdá – autor postupuje nevědomě. Nedůslednosti ve filmu odhalují nedostatky literární předlohy (románu Williama Irishe) a jistá Truffautova bezradnost v těchto momentech způsobuje, že sahá k řešení z svých dřívějších filmů: *Střílejte na pianistu, Jules a Jim, Nevěsta byla v černém, Hebká kůže*.

Vědomé volby realizované v rámci kolektivního stylu svědčí o tom, že Truffaut chce být populárním tvůrcem, že se chce líbit. Sahá k prostředkům obecně přijímaným: barva, široké plátno, exotické pozadí, hvězdy, nákladné kostýmy, kožesiny a auta. Obvykle se jeho filmy vyvíjejí souvisle a směřují k určitému rozuzlení, jejich narativní struktura je spíše konvenční. Jen někdy volí otevřený konec, bez zjevné pointy, resp. uchyluje se k výrazné fragmentarizaci. Mezi nevědomé volby v rámci kolektivního stylu zahrnuje Petrie případy, kdy publikum získává „převahu“: ví např. dříve než hrdina, jaká je totožnost hrdinky. Stejnými ohledy je motivována transpozice děje do současnosti, vyplývající z neverbalizovaného přesvědčení, že současnost je pro diváka zajímavější.

Brian Henderson patří k autorům, kteří rádi analyzují vybrané otázky stylu. V článku *Toward a Non-Bourgeois Camera Style* (1970 – 1971) píše o ideologických důsledcích formálních a stylových voleb. „Neburžoazní“ styl z titulu spojuje s pozdní tvorbou Jeana-Luca Godarda. Soudí, že jeho dlouhé záběry přinášejí radikální převrácení tradičního chápání stylu dlouhých záběrů, spjatého s dílem Murnaua, Ophülsa a Felliniho.

Godard odmítá montáž a hloubku ostrosti a zvláštní styl práce kamery, který vyvinul, slouží ke kritice viděného světa. Prvním prvkem jeho stylu je dlouhý záběr tvořený pomalou jízdou (v jednom směru nebo tam a zpět – např. ve *Víkendu, Čiňance*). Jízda se realizuje přesně podél linie 0°/180° (ne tradičně v úhlu 90° vůči filmované scéně) a to, co je filmováno, je k pohybu kamery přesně paralelní. Přípomíná to planimetrické malířství a ve filmu jde o jev velmi řídký.

Zatímco u Ophülsa jsou jízdy kamery spojeny s hrdinou, Godard na individuálního hrdinu rezignuje, jeho kamera nikoho nepreferuje. Zdá se, že na nic nemá vliv (na rozdíl od Felliniho), nespolupracuje se skutečností. Godardovy jízdy – také odchylně od Felliniho – nejsou subjektivní. Zachovává jednotu času a prostoru, avšak vyhýbá se kompozici využívající hloubky ostrosti, ačkoli v Bazinově koncepci všichni tito činitelé vystupují společně. Godard ovšem není realista v Bazinově pojetí. Jeho filmy vyžadují spoluúčast diváka, avšak také na jiném principu, než je bazinovská svoboda volby. Divák má kriticky zkoumat jednovrstevný, od víceznačnosti vzdálený konstrukt – a přijmout ho, nebo ho odmítnout.

Jaké mohou být ideologické závěry na základě tohoto stylu? Henderson píše, že kompozice využívající hloubku ostrosti dodává buržoaznímu světu bohatost, složitost, mnohoznačnost a tajemnost. Godardovské ploché záběry mu dodávají dvourozměrnou realnost a zároveň tento svět a jeho obraz demystifikují.

V jiném textu (*The Long Take*, 1971) Henderson probírá v kategoriích stylu spojování dlouhých záběrů s metodami montáže. Pro Eizenštejna a Bazina tyto prostředky spolu nekorespondovaly, styl byl výsledkem volby jedné z oněch dvou možných dominant.

Pro Hendersona nevystupuje dlouhý záběr jako konstrukční princip sám o sobě, ale je prvkem stylu, způsobem výstavby záběrů a sekvencí. Zřídka se objevuje v čisté formě, většinou se kombinuje s prostředky montáže. Tak je tomu ve filmech Murnauových, Wellesových nebo Ophüsových. Jen málokdy vznikají styly, např. styl Miklóse Jancsóa, díky využívání dlouhých záběrů jako hlavního prostředku; ale i on sahá ke stříhům uvnitř sekvence.

V antologii *Movies and Methods* (1976) shromáždil Bill Nichols studie, které se zabývají stylem jednotlivých autorů nebo stylem určitých škol či směrů. Je příznačné, že položka „vizuální styl“ v rejstříku odkazuje na pasáže, v nichž se hovoří o technických výrazových prostředcích. Jak sám Nichols (*Style, Grammar, and the Movies*, 1975), tak i Ronald Abramson (*Structure and Meaning in the Cinema*, 1976) polemizují s oněmi několika formulacemi Petera Wollena, které se týkají stylu. Nichols tvrdí, že Wollenova koncepce stylu je inspirována Lévi-Straussovým pojetím mýtu. Wollen traktuje styl tak, jako kdyby vystupoval nezávisle na autorovi filmu; styl existuje v pretextu, čili ve scénáři, a je režisérem pouze transponován.

Ronald Abramson uvádí, že podle Wollena rozhoduje o struktuře filmu síť motivů. Jde o tematické motivy, které konstituují sémantickou dimenzi díla. Ta je totožná s verbálně-narativními prvky a odlišuje se od stylu a exprese. Důsledkem je radikální oddělení tématu a stylu. Motivы musí existovat před vizuálním stylem, musí být v jistém smyslu „kódované“, tedy významové, předtím, než se použijí ke komunikaci. Implikuje to předem existující strukturu, syntax. Wollen tedy musí motivы pojímat odlišně než formální podmínky stylu a exprese.

Wollen se snaží pojímat filmový jazyk jako neutrální bázi, na jejímž pozadí by se ukazovaly expresivní hodnoty stylu. Popírá existenci jazyka, který je dříve stylistický než gramatický. Pro Wollena se to, co je stylové a expresivní, musí opírat o něco, co má *a priori* význam a co může být stylizováno a užito expresivně.

Abramson souhlasí s Pasolinim, který soudí, že síť motivů je vytvářena vizuálním stylem. Struktura filmu zakládá jeho význam a strukturu zakládá styl. Film je tedy nejprve stylistický a až potom gramatický. Neexistuje struktura *a priori*. Režisér vytváří racionální základy svého poetického výrazu, ale tyto základy existují pouze v aktu tvorby, již stylistickým.

J. A. Place a L. S. Peterson (*Some Visual Motifs of Film Noir*, 1974) uvádějí, že o stylu lze hovořit jen ve vztahu ke konkrétním fenoménům. Jestliže nemáme film před očima, je obtížné stanovit prvky vizuálního stylu a zkoumat jejich fungování. Kritikům a badatelům někdy chybí jazyk na to, aby mohli mluvit o vizuálních koncepcích. Autoři se rozhodli používat technickou terminologii, s níž už léta pracují režiséři a kameramani. Pojem černého filmu je např. možno vyložit prostřednictvím kategorií vizuálního stylu tvořícího atmosféru klaustrofobie, paranoie, zoufalství a nihilismu. Tak „černý“ styl fotografie spočívá v protitradičním osvětlení a práci kamery.

Na počátku čtyřicátých let dominuje osvětlení ve stylu *high key*.⁵⁾ Vztah mezi hlavním (klíčovým) a doplňkovým světlem je takový, že se vyvolává dojem skutečnosti. Naproti

5) *High-key Lighting* – způsob svícení filmové scény, který vytváří obraz s převahou jasných tónů, s oslabenými kontrasty a měkce načrtnutými liniemi (pozn. překl.).

tomu *film noir* užívá stylu *low key*.⁶⁾ Vztah hlavního a doplňkového osvětlení vytváří silný kontrast světla a stínu, staví je proti sobě, skrývá tváře, místnosti, městské krajiny. Vyvolává efekt něčeho neznámého, tajemného. Tváře hlavních hrdinek byly většinou změkčovány a zkrášlovány rozptýleným světlem, hrdinky černého filmu ale takto stylizovány nejsou.

Tradiční rozmístění světel, tzv. „*three-quarter lighting*“, černý film nahrazuje rozmanitými kombinacemi tří druhů osvětlení, jejichž výsledkem jsou nejrůznější a zcela neočekávané vztahy světla a stínu. Eliminace doplňkového světla vytváří např. zcela temné prostory. Hlavní světla se pohybují za hercem nebo po boku herce jako tzv. „*kick light*“. Jsou-li umístěna velmi nízko nebo velmi vysoko, vyvolávají nepřirozené stíny a zvláštní výrazy tváře.

Stále se uplatňuje opozice málo světla – mnoho stínu. Tváře ve stylu *low key*, interiéry vždy temné, se zlověstnými stíny na zdech; v exteriérech jsou noční scény natáčeny skutečně v noci (*night-for-night*), nikoli jako obvykle ve dne (*day-for-night*) s použitím filtrů a jiných zařízení. Převažující hloubka ostroty, dosahovaná širokouhlými objektivy, vyvolává efekt uzavřeného univerza s neměnnými vztahy. Širokouhlé objektivy deformují vzhled postav – využívá se to s expresivním záměrem (detaily tváří gangsterů budící úděs).

Druhým prvkem, který vytváří „černý“ styl fotografie, je protitradiční inscenace (*mise-en-scène*). Ta vyvolává v divákovi pocit nejistoty, dezorientace a otřesu, což odpovídá pocitům hrdinů. Především tu pozorujeme narušení kompoziční rovnováhy záběru (předtím zpravidla napodobujícího principy renesančního malířství), zvláštní umístění postavy v obraze; klaustrofobické zarámování obrazu prostřednictvím dveří, oken, schodů, postele či stínu odděluje hrdiny. Časté je spojení člověka a stínu nebo odrazu v zrcadle (motiv dvojníka, alter ega atd.).

Distribuce velikostí záběrů se také zdá zvláštní. Málo se používají celky, aby divák neměl náležitou prostorovou orientaci. Objevují se svírající detaily a typický je výrazný nadhled, který z člověka dělá oběť. Montáž se často dosahuje neobvyklých kombinací velikostí záběrů a rakursů. Pohyby kamery se užívají úsporně, režiséři dávají přednost stříhům. Pohyblivá kamera má spojitost se situací postavy, objevuje se např. ve scénách útěku.

Parker Tyler (*The Shadow of an Airplane Climbs the Empire State Building*, 1973) velmi silně zdůrazňuje, že styl je činitelem, který odlišuje situace v životě od těchž situací zobrazených v umění. Naturalistické a realistické způsoby znázorňování, které operují se „zrcadlovými obrazy“ (např. renesanční malířství nebo malířství devatenáctého století), jsou individuálními vyjádřeními vzhledem ke své neopakovatelné osobitosti, rysům skutečného umění, stylu. Styl v umění může obsahovat prvky prostého napodobování, netransformované složky, jež jsou výsledkem zrcadlového odrazu, ale právě to je projevem jeho degenerace a signálem potřeby rychlé změny. Tyler protestuje proti názoru, že fotografie je neosobní napodobeninou skutečnosti. Fotografie – jak nepohyblivá, tak filmová – je výsledkem uměleckých, tvůrčích operací, jejichž výrazem je neopakovatelný

6) *Low-key Lighting* – způsob svícení filmové scény, který vytváří obraz s převahou temných tónů (pozn. překl.).

obraz, promlouvající k nám svou výtvarnou formou. Umění nespočívá v napodobování přírody, nýbrž v soutěži s ní. Styl je jakýsi mechanismus rozšiřující vědomí, jak to můžeme vidět např. v próze Joyceově, kde svět každodenních věcí důsledně nahlížíme způsobem velmi nekaždodenním.

Warren Bass (*Filmic Objectivity and Visual Style*, 1982) soudí, že dosavadní způsoby pojmání kategorie stylu nejsou dostačující. Problém nevyčerpává ani vztahování vizuálního stylu filmu k žánru nebo směru, ani formální analýza časoprostorových relací či komunikačních struktur, ani konečně chápání stylu jako uspořádaného systému technické povahy. Autor navrhuje traktovat vizuální styl v kategoriích postojů režiséra vůči skutečnosti před kamerou. Rozlišuje čtyři možné postoje: objektivní, interpretační, subjektivní a reflexivní. Při tomto přístupu je styl pojímán jako nadřazená kategorie a ne jako jakýsi ornament, ozdoba či okázalé pozlátko.

Objektivismus nevyplývá z automatismu činnosti kamery. Ta je ze své podstaty interpretačním nástrojem, interpretuje vizuální data v „pointilistickém“ poli tvořeném chloridem stříbrným či barevnými částicemi, redukuje nepřetržitost časoprostoru na dvacet čtyři diskretních dvourozměrných obrazů za vteřinu. Neobjektivnějším obrazem, jaký můžeme spatřit na plátně, je ohraničená, deformovaná reprodukce o určitém stupni abstrakce. Sám fakt registrace působí na fenomén, který je registrován.

Objektivismus omezuje rovněž intervence lidského činitele. Každé rozhodnutí spustit kameru s sebou nese interpretační volbu – postavení kamery, velikosti záběru, úhlu pohledu, typu osvětlení, objektivu atd. Jestliže má být pojem objektivismu ve vztahu k filmovému stylu funkční, musíme si být vědomi toho, že jde o objektivnost relativní, dosažitelnou v rámci hranic, které vytýčuje médium.

Filmový objektivismus je tedy možno definovat jako zobrazení objektu či události před kamerou uvnitř hranic stanovených médii. Volným aktem režisér omezuje svou osobní expresi v takové míře, jaká je pro něj přijatelná, podřizuje se předmětu filmu, minimalizuje deformace, jež vyplývají z povahy média, a soustřeďuje se na samotný proces registrace. Objektivní styl je zaměřen na svět před kamerou, jako diváci si neuvědomujeme přítomnost kamery ani režiséra (jde ovšem o faktor relativní). Scéna je rámována takovým způsobem, aby nebyly potlačeny podstatné informace a aby přítomnost rámce nebyla pociťována. Takový přístup může vést k tendenci používat celkové záběry, k podřizování pohybů kamery informačním potřebám, k preferování přirozených rakursů a normálních objektivů. Objektivní styl používá dlouhé záběry odehrávající se ve skutečném čase a zachycuje události v širokém kontextu. Jsou to však jen jisté obecné tendence, které nelze převést na pravidla závazná pro režiséra. Detail hnisajícího vředu může být objektivní v kontextu vědeckého filmu z oboru dermatologie a vysoce interpretační v hraném filmu o životě punků.

Bass zdůrazňuje fakt, že dojem objektivismu může vyvolávat nevhodné postavení kamery. Tento faktor informuje diváka o tom, že režisér nepostupuje „ve shodě“ s tím, co je filmováno. Nevhodné postavení kamery vyvolávající dojem objektivní informace je – zvláště v posledních letech – jedním ze stylistických kódů umožňujících poznat rozdíl mezi dokumentárním faktem a hranou fikcí.

Interpretační styl využívá estetické proměnné média pro určení nejvýhodnějšího postavení kamery ve vztahu k objektu nebo události. Jako diváci si uvědomujeme, že na

filmovanou událost působí jakási formující síla, avšak ne v takové míře, abychom se ptali, jaký člověk, jaká individualita stojí za kamerou.

Zatímco objektivní styl umožňuje události sebeurčení v přirozeném měřítku a tempu, interpretační styl filmovanou událost – prostřednictvím množství voleb a montáže – determinuje, a tak strukturuje naši recepci.

V subjektivním stylu se projevuje autoexprese. Máme dojem, že filmové vidění vnější skutečnosti je individuální vizí daného pozorovatele utvářenou podobně jako jeho sny a myšlenky. Subjektivní postoj je individuální, intuitivní a možná dokonce mystický. Režisér prosycuje to, co zobrazuje, svými náladami a názory. Možnost odlišení interpretačního a subjektivního stylu ukazuje Bass pomocí srovnání: interpretace hudebního díla může být různá, i velmi osobitá a svévolná, ale je to něco jiného než vlastní improvizace na dané téma.

Reflexivnost naproti tomu odhaluje proces filmování a ukazuje povahu média. Jako diváci zůstáváme distancovaní (v brechtovském chápání tohoto termínu), získáváme náhled na vztah tvůrce vůči médiu a událostem před kamerou. V jistém smyslu může být takový postoj pokládán za superobjektivní. I když kořeny tohoto jevu sahají do dvacátých let (filmy Dzigy Vertova), reflexivní film je stále ještě fenoménem relativně novým. Má ovšem svá omezení. Reflexivní postoj nám sice zajišťuje povědomí o perspektivě, z níž něco sledujeme, ale co může ukázat také perspektivu samu? Absolutní demystifikace média je stejně nemožná jako naprostá objektivnost.

Bass dospívá k závěru, že postoje tvůrce vůči materiálu jsou často velmi složité. V mnoha filmech se postoj mění, někdy je objektivní, jindy interpretační, subjektivní či reflexivní. Existující možnosti můžeme pojmut jako kontinuum, jehož póly představuje objektivnost a subjektivnost, zatímco interpretační postoj je umístěn uprostřed. V tomto kontextu lze reflexivnost chápat jako protažení objektivismu, či spíše ji lze pokládat za pohled zvnějšku, za hledisko zaměřené na ostatní postoje.

V polské literatuře předmětu se na výzkum komplexu jevů spjatých s kompozicí a stylem orientuje antologie *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym* (1982), redigovaná Markem Hendrykowským a napsaná jeho žáky. Sám Marek Hendrykowski vyjádřil své stanovisko v textu nazvaném *Styl w filmie*, který napsal speciálně pro toto heslo; uvádím nyní tento text *in extenso*.

„Styl filmového díla vyplývá ze způsobu ztvárnění textu; jde o fenomén patřící do filmové komunikační praxe. Každý stylový jev se ve filmu skládá z určitého souboru empirických dat a zakládá se na specifické organizaci vizuálního a zvukového materiálu, jež je výsledkem záměrného výběru a kombinace prvků účastnících se výstavby daného sdělení. Materiální bázi fenoménu stylu představuje v každém případě – bez ohledu na míru individuální originality, rozsah uplatnění ve společenské komunikaci a stupeň zobecnění v systému kultury – jednotlivé dílo, resp. soubor filmových děl.

Styl filmového díla není omezen na nějaké jedno ‚patro‘ jeho výstavby, ale může zahrnovat všechny roviny organizace textu: od elementárních rysů materiálu až po nejvyšší významové jednotky, včetně autorské interpretace filmové látky (srov. heslo *Autor*).

Široce chápaný styl je tedy fenoménem vystupujícím ve všech filmových dílech (uměleckých i neuměleckých), protože se v každém z nich – při realizaci určitého záměru – používají jistým způsobem prostředky výstavby filmového vyjádření, které poskytl daný

systém filmového sdělování. Takto pojatý fenomén stylu je bez výjimky přítomen v každém filmovém textu. Existují sice filmové výtvořky, v nichž je obtížné objevit individuální, neopakovatelné a jedinečné stylové prvky, ale to neznamená, že jsou naprosto bez stylu. Z výše uvedeného obecnějšího pojetí stylu vyplývá, že každý filmový text představuje celek ze stylového hlediska nějak příznakový.

Oblast stylu tedy zahrnuje nejen umělecké, ale také neumělecké druhy filmových děl. Neznamená to však, že styl se v obou případech realizuje stejně. Na rozdíl od uměleckého filmu, v jehož struktuře vykonává estetická funkce rozhodující vliv jak na charakter celého vyjádření, tak na charakter jednotlivých prvků, styl neuměleckého filmového sdělení se realizuje v podobě kvalitativně odlišné. Opozice mezi ‚uměním‘ a ‚neuměním‘ a mezi uměleckými a neuměleckými filmy nezahrnuje sama o sobě moment hodnocení. Poukazuje jen na problém dvou různých kvalit, umělecké a neumělecké, které mohou konstituovat fenomén stylu ve filmu v téže fázi vývoje filmové komunikace a systému filmového jazyka (srov. heslo *Jazyk*).

Vymezení uměleckého stylu jako souboru norem a jazykových prostředků užívaných v uměleckých filmových dílech klade umělecký styl do protikladu k ostatním funkčním stylům vystupujícím v jiných druzích filmových sdělení, jako je film dokumentární, zpravodajský, osvětový, vzdělávací, propagandistický, vědecký apod. Tento protiklad má ovšem relativní charakter v tom smyslu, že všechny výrazové prostředky, které se konstituovaly v neuměleckých stylových variantách filmového jazyka, mohou být využity k estetickým cílům, a tedy vstoupit do repertoáru stylových prostředků, jež využívá filmové umění. Výměna a přechod různých filmových stylových prostředků se uskutečňuje rovněž v opačném směru: pravidla užívání filmového jazyka, která se zpočátku uplatňují jen ve filmovém umění, později pronikají do různých druhů neuměleckých filmových sdělení a obohacují škálu jejich stylových prostředků.

V jazykové praxi filmu má protiklad uměleckých a neuměleckých rysů filmového stylu zpravidla povahu nikoli dichotomickou (statické pojetí), ale dialektickou (dynamické pojetí). Dochází k vzájemnému působení sil, jehož konečný výsledek závisí na tom, zda v daném díle získá estetická funkce nadřazené (prvoplánové) nebo podřízené (druhoplánové) postavení. Vzhledem k tomu je také obtížné uvést příklady ‚čisté‘ uměleckosti stylu, i když je dané dílo bez pochyb uznáno za umělecké, protože dominantní úlohu v jeho výstavbě sehrává estetická funkce. Dominantnost této funkce znamená ovšem pouze její převahu nad jinými funkcemi, nikoli to, že v díle působí výlučně ona.

Každé filmové dílo řeší určitým způsobem v rámci své stylové výstavby moment napětí mezi individuálním výrazem a standardní typičností stylového ztvárnění. Tento postřeh představuje východisko pro dvoupólovou typologii stylových modelů filmového jazyka, pro dělení stylů na individuální a interindividuální.

Oblast individuálních modelů stylu ve filmu zahrnuje styl filmového díla a styl autora. Do kategorie interindividuálních stylů zařazujeme: 1. styl filmového žánru (a jednotlivých žánrových forem); 2. styl filmového druhu; 3. styl epochy vývoje filmu (styl období německého filmu, období raného zvukového filmu apod.); 4. styl filmového směru (styl expresionistický, civilistický, neorealistický, novovlnní) a 5. funkční styly filmového jazyka, které tvoří kategorii mimouměleckých jazykových jevů v oblasti filmu (styl propagandistický, osvětový, zpravodajský, vědecký, vzdělávací apod.).

Individuální styl činí na základě vysoce osobitého ztvárnění z díla filmový text, který je originální, neopakovatelný a jedinečný. Totéž platí pro soubor filmových děl téhož autora, která se odlišují od jiných děl tím, že se v nich projevují subjektivní rysy filmového jazyka jejich tvůrce (autorský styl).

Styl interindividuální pak spočívá v tom, že ve větším či menším souboru filmových děl různých autorů se opakuje určitá skupina stylových rysů. Příznačné vlastnosti interindividuálního stylu se uplatňují ve filmových textech, které lze brát jako příklady jednoho žánru, druhu, směru, období vývoje filmu, resp. funkčního stylu. Soustava specifických rysů stylu daného žánru, směru, období vývoje filmu atd. se konstituuje v opozici ke stylům jiných žánrů, směrů, období atd.

Příznačné rysy interindividuálního stylu mají ze své podstaty konvenční charakter, na rozdíl od individuálního stylu, který představuje výsledek tvůrčího konfliktu osobní jazykové invence s ustálenými normami filmového jazyka, stylovými konvencemi atd. V procesu filmové komunikace se ustalování stylových norem a výstavbových schémat neustále spojuje s fenoménem komplementárním, s jejich reinterpretací, která se vyskytuje dokonce i tehdy, když dané dílo využívá existující standardy s jen minimálním podílem autorské invence.

Moment souhry stylu individuálního a interindividuálního představuje jednu z podstatných podmínek aktu filmové komunikace, protože každé filmové dílo – i to, které je ztvárněno s neobyčejnou originalitou – přijímají vnímatelé s pomocí ustálených pravidel představujících v daném stylu receptce směrnici pro „četbu“. Repertoár stylů receptce determinují složité kulturní faktory. Tento repertoár podléhá procesu historického vývoje a má dynamický charakter; je důležitým prvkem systému filmových zkušeností a vědomostí na daném místě a v dané době.

Stálým vývojovým změnám podléhají nejen styly receptce a jejich rozličná seskupení, ale také všechny stylové fenomény vystupující ve filmových dílech. Východiskem a prvotním impulsem pro změnu je vždy konkrétní stylová invence, která se uplatňuje v jednotlivém filmu a která je založena na novátorském způsobu využívání možností, jež poskytuje systém filmového jazyka. Pole těchto možností vždy určuje stav vývoje filmového jazyka a s ním spojený repertoár stylových konvencí a pravidel organizace filmového díla vypěstovaných v dané vývojové fázi filmu.

Interindividuální styl představuje výsledek konvencionalizace individuálního způsobu výstavby filmového díla, který se díky vícenásobnému opakování dokázal rozšířit, získal postavení stylového pravidla příznačného pro určitý žánr, směr, období vývoje filmu apod.

Základem každého filmového stylu je metoda založená na tom, že autor jistým způsobem využívá existující možnosti volby. Spočívá vždy v souhře individuální vyjadřovací iniciativy se systémem filmového jazyka a repertoárem filmových konvencí. Mnohostylové vlastnosti jednotlivých složek použitých v daném filmu (často s uplatněním operací předstylizačních) vytvářejí v něm vnitřně integrovaný celek. Jednota stylového systému díla se opírá o mnohorovinný soubor korelací tvořících síť vztahů mezi navzájem spjatými stylovými faktory.

Ne všechny prvky a roviny výstavby filmového díla se na utváření podoby jeho stylu podílejí se stejnou aktivitou. Exponovaná úloha jedněch se spojuje se záměrnou neutralizací

jiných. Ten prvek výstavby filmového sdělení, který plní funkci hlavního stylového činitele a který si podřizuje všechny ostatní, představuje stylovou dominantu díla. Daný úkol může v praxi realizovat každý z jednotlivých prvků výstavby filmu. Lze uvést např. opakující se velikosti záběrů, charakteristické pohyby kamery, strukturu obrazu, montážní postupy, způsob spojování obrazu a zvuku, dialog postav laděný v „sofistikovaném“ stylu, monochromatické užití barvy, nesyžetovost zobrazeného dění, napětí (*suspense*), dokumentární pohled na filmový svět apod.

V konkrétních filmových dílech se individuální autorský výraz někdy odvolává na už existující řešení stylové organizace, a to prostřednictvím procedury stylizace. Stylizace ve filmu, podobně jako v jiných uměních, spočívá v záměrném použití souboru prvků, který reprodukuje charakteristické vlastnosti jiného stylu. Reprodukovaný model může představovat individuální historický styl, styl určitého směru, školy, žánru, styl autora, jednotlivého díla, funkční styl apod.

Specifický vztah autora k uměleckým i mimouměleckým kódům dané doby, vyjádřený ve stylizaci, získává v konkrétních případech funkčně diferencovanou podobu: Jde o 1. aluzi; 2. citát; 3. parafrázi; 4. pastiš; 5. travestii nebo 6. parodii. Zvláštní variantou stylizace je autostylizace (a různé její obměny), objevující se ve sféře filmové umělecké komunikace jen sporadicky. Autostylizace spočívá v záměrném použití souboru prvků, které imitují vlastní, dříve konstituovaný individuální styl autora, zjevný v určitém díle nebo v souboru děl.

Stylové vztahy spojující film s jinými oblastmi kultury a umělecké tvorby se naproti tomu v konkrétních filmových dílech realizují prostřednictvím tzv. stylových vzorů. Filmy pak tvoří specifické ekvivalenty stylů, které byly předtím vytvořeny v jiných uměních nebo oblastech kultury a rozvinuly se v jiném než filmovém materiálu. Patří sem mimo jiné: divadelní manýra *Film d'Art*, monumentální obrazy starověku v hollywoodských superprodukcích, impresionistický styl filmů první francouzské avantgardy, baroknost Andrzeje Wajdy, komiksová poetika *Hry na masakr* a *Hvězdných válek* atd.“

Autoři sborníku *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym* nevycházejí z určité koncepce stylu ani nesměřují k soustavným teoretickým výkladům, ale soustřeďují se na analytické zkoumání vybraných jevů. Ne všechny práce se odvolávají na kategorii stylu, resp. používají ji ve stejné míře, celkově se ovšem sborník na tento pojem výrazně orientuje. Dariusz Cezary Maleszyński (*Motyw dublera w filmie Luisa Buñuela „Mroczny przedmiot pożądania“*) souhlasí s Bachtinovým názorem, že základní pro každý styl jsou předmětné determinanty, a přichází s tezí, že stylovou platnost mají pro Buñuela dvě struktury: konvence dobrodružného románu a princip dvojníka. Odvolává se také na antropologické pojetí stylu jako struktury lidské osobnosti a jejích výtvorů. Postava, která je materiálem filmu, je zároveň stylová a stylonosná. V *Tom tajemném předmětu touhy* koncepce postav ovlivňuje stylistiku obrazu a užití postavy odpovídá stylovým záměrům. „Morfologie postav a literární model“ vytvořily předmětné determinanty stylu vyprávění o touze.

„Styl *Toho tajemného předmětu touhy* vyplývá z koncepce obrazu a kompozičních operací, majících podobu kryptocitátu literárního modelu. Skrytá intenzivnost prostředků nás přivádí k výroku Jeana Rousseta: analyzovaný film „nemá styl, ale je stylem“. Styl je odpovědí na nezbytnost smyslu. Smysl podmiňuje styl; smysl má ve vztahu ke stylu

modelační možnosti, protože smysl vzniká volbou, která je konstitutivní také pro styl. Mimoto musí mít styl rovněž svou strukturu. Tu Buñuelovu obrazu zajišťuje koncepce „odrazu“. Styl filmu odráží antropologickou normu současného stylu kultury“ (ZZ, s. 42). A dále: „Buñuel z *Toho tajemného předmětu touhy* (i jiných svých filmů) je pro nás manýristickým tvůrcem. Jeho manýra, jeho film se podobá sbírce kuriozit, kde nelze rozlišit přirozené a umělé, vyznačuje se zálibou v šerosvitu, motivem přemíry věcí, proměnlivostí „krásného“ a „ošklivého“ (ošklivost krásy a krása ošklivosti), výstavbou obrazů z už hotových obrysů, hrou s pointami, odrazy, zrakovými halucinacemi, stylistikou změny a rychlosti, principem režiséra jako ovladatele proměn a uživatele tvarů, zásadou, že ze známých forem se tvoří nové celky, a především toposem člověka-herce“ (ZZ, s. 43).

Krzysztof Trybuś (*Film dobrze zrobiony [na przykładzie „Kobiety i mężczyzny“ Claude'a Leloucha]*) se pokouší o analýzu stylově-kompozičního vzorce tzv. dobře udělaného filmu, a to na příkladu slavného a příznačného Lelouchova filmu. Specifičnost tohoto fenoménu se zakládá na spojování snahy o popularnost s poetikou nové vlny, která usilovala spíše o avantgardnost než o komerčnost. Autor ukazuje, že ve filmu *Muž a žena* koexistují dvě stylové řady: prostředky nové vlny a petrifikované vzorce melodramatu. Novovlnní charakter mají takové prostředky, jako je dynamická plynulost kamery, důraz na detaily, neobyčejně bohatá paleta barev, narace založená na asociacích a časové elipsy. Melodramatické tu je především dějové schéma, model idyly zakončené happy-endem.

Trybuś se také odvolává na pojmy „omezeného stylu“ a „rozvinutého stylu“, popsané Michalem Głowińským. První z nich operuje se souborem předem daných a snadno předvídatelných prvků a způsobů jejich spojování, v druhém případě je tomu naopak – úkol, který stojí před vnímatelem, je značně obtížnější. Ve filmu *Muž a žena* se setkáváme se vzrůstající dominancí rysů charakteristických pro omezený styl. Zmodernizovaná je tu pouze metoda komercializace filmu.

Mariola Sędziaková (*Hiperrealizm – nowy styl filmowy?*) se snaží konfrontovat umělecké předpoklady nové stylové tendence s jejími výsledky a analyzuje vybrané filmové příklady. Autorka uvádí, že zatímco ve výtvarných uměních hyperrealismus představuje vědomou volbu materiálu a techniky z mnoha možností, ve filmu se bude týkat především nové konvence zobrazování, odlišné od dosud známých. Ve vybraných filmech (*Oškliví, špinaví a zlí* Ettore Scoly a *Stroszek* Wernera Herzoga) nachází Sędziaková její rysy, zvláště „dojem naprosté nepřítomnosti inscenace, schopnosti eliminovat zásahy do zobrazeného světa [...]. Filmová skutečnost tu podléhá jistým principům výstavby, které nejsou pocíťovány [...] jako konvencionalizované“ (ZZ, s. 93 – 94).

Eugeniusz Biały (*Narracja a rama modalna dzieła filmowego*) zkoumá vzájemný vztah vyprávění a rámce a vidí tuto problematiku jako stylistickou, neboť ji spojuje s výběrem prvků uměleckého jazyka. Włodzimierz Nowak (*Uwagi o współczesnym aktorstwie filmowym*) vyzdvihuje pojem hereckého stylu a popisuje jeho americký model, který spíná s pojmem „nového životního stylu“ příznačného pro „filmy kontestace“. Tento model sází na tvůrčí aspekt herectví, na situace, které herce zvýrazňují, staví ho do centra struktury.

Popis prací obsažených ve sborníku *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym* zakončím charakteristikou názoru Doroty Marchwické (*Stylotwórca funkcja koloru w filmie Andrieja Tarkowskiego „Andriej Rublow“*). Marchwická přistupuje k svému tématu s jistým vzdorem, neboť dokládá stylotvornou funkci barvy na příkladu černobílého

filmu, v němž se barva objevuje až v závěru, představujícím Rublevova díla. Autorka se ovšem spíše než tímto závěrem (kde je funkce barvy zřejmá) zabývá analýzou černobílých partií; tvrdí, že Tarkovskij tu odkazuje na zapomenutou symboliku byzantské a staroruské kultury, pro něž černá a bílá nebyly barvami patřícími na umělcovu paletu, ale byly dílem Boha, který stvořil světlo a tmu.

V knize *Film Style and Technology: History and Analysis* (1983), předtím známé v podobě série časopiseckých článků, odvozuje Barry Salt styl přímo z technických vlastností média a spojuje výzkum stylu s analýzou těchto vlastností.

Salt přichází s tzv. praktickou teorií filmu, kterou pojímá jako „užitečnou nauku“ o všech filmech, konstruktivní nauku, která by formulovala jen to, co víme s naprostou jistotou. Autor soudí, že mohou existovat objektivní metody analýzy a hodnocení filmů. Analýza se má týkat oblasti výstavby filmu a vztahu mezi filmem a tvůrcem. Většina podstatných rysů filmu vyplývá podle Salta z vědomých rozhodnutí režiséra, kameramana či jiných členů štábu a tato rozhodnutí mají být zkoumána v kategoriích popisu. Nadřazené pojmy „žánru“ a „stylu“ se mohou objevit na další rovině, po realizaci základní analýzy.

Kategorie stylu je pro Salta – jak ukazuje už titul jeho knihy – klíčová. Vztahuje se k relaci mezi filmem a režisérem a má zcela formální charakter. Salt bere v úvahu pouze ty parametry, které je možno měřit a vzájemně porovnávat. Uvádí příklad délky (doby trvání) záběru jako podstatného činitele determinujícího styl režiséra. Ve třicátých letech tvořila hollywoodská norma tzv. průměrné délky záběru 9 vteřin; blízký jí byl Mervyn Le Roy, zatímco typická doba trvání záběru u Michaela Curtize byla 6 vteřin a u Johana M. Stahla 14 vteřin. Používání takových objektivních měření umožňuje vyhnout se chybám, kterých se historici dopouštějí tehdy, když mají sklon pokládat za jedinečné to, co bylo v daném období normou.

Salt připisuje zvláštní důležitost srovnávacím výzkumům stylu; jen ve zkoumáních tohoto typu mohou vystupovat parametry, které sleduje. Jisté formální rysy tvorby daného režiséra můžeme totiž označit za specifické či originální jen na základě toho, že je porovnáme s normou dané doby a daného místa.

Vyzdvihování formálně-technických rysů jako jediných příznaků stylu také vysvětluje, proč by Salt chtěl vidět samy tvůrce v roli těch, kdo analyzují a hodnotí filmy. Průměrný kritik nevidí podle Salta ty vlastnosti filmu, podle nichž režisér pronáší soud o originalitě a mistrovství jiných realizátorů.

Salt rovněž formuluje kritéria pro hodnocení filmů, která pokládá za tak objektivní, jak to je jen možné. Patří k nim: originalita v každém směru, vliv na jiné filmy, míra, v níž režisér realizoval svůj záměr.

Svá východiska Salt důsledně aplikuje v řadě kapitol probírajících styl a techniku v jednotlivých obdobích dějin filmu; zvláštní důraz přitom klade na léta 1895 – 1930, která popisuje po přibližně pětiletých úsecích, přičemž ještě připojuje dvě kapitoly věnované statistické analýze. Film následujících čtyřiceti let charakterizuje po desetiletích (a bez statistické analýzy), způsobem značně povšechnějším – čím blíže k současnosti, tím zběžněji. Celek doplňuje stylová analýza filmů Maxe Ophülsa, jež je ilustrací fungování Saltových východisek v analytické praxi.

Ve dvou kapitolách věnovaných statistické analýze stylu, probírajících hlavně němé filmy, především filmy dvacátých let, si Salt všimá čtyř prvků, které rozhodují o stylu

režiséra a které umožňují kvantitativní vyjádření a grafické zobrazení. Soudí, že pro postižení rozdílů a podobností mezi filmy je potřebná metoda preciznější, než je verbální popis.

Vědomá rozhodnutí režiséra se podle Salta týkají výběru velikosti záběrů, délky záběrů, počtu protipohledů v poměru k takovým prostředkům, jako jsou např. zatmívačky a prolínačky, a pohybů kamery. Analýza zachycuje jen kvantitativní aspekt, nicméně umožňuje obecnější závěry. Salt zavádí vlastní kategorizaci velikosti záběrů, která, jako všechny ostatní, využívá relaci vůči postavě: *Big Close Up* (velký detail – hlava), *Close Up* (detail – hlava a ramena), *Medium Close Up* (polodetail – poprsí), *Medium Shot* (polocelek – lidská postava k bokům), *Medium Long Shot* (další polocelek, tzv. americký plán – lidská postava po kolena), *Long Shot* (celek – celá lidská postava), *Very Long Shot* (velký celek – lidská postava v kontextu).

Salt kvantifikoval *A. S. L.* (*Average Shot Length* – průměrnou délku záběru) přibližně v 1000 filmech, používání protipohledu v 500 filmech a škálu velikostí záběrů přibližně ve 100 filmech. Tyto výpočty mu umožňují tvrdit, že např. *Zlomený květ* a *Věrné srdce* obsahují více polodetailů než *Zrození národa*. Griffith se důsledně vyhýbá *Medium Long Shot*, což Salt považuje za charakteristický rys jeho stylu, který je také typickým příznakem amerických filmů dvacátých let. U Rexe Ingrama, Henryho Kinga nebo George Fitzmaurice se neobjevuje tolik masek a kruhových clon, aby to bylo možno pokládat za významné, zato je tam množství protipohledů a střihů v pohybu. U Clarence Browna, Victora Fleminga či Kinga Vidora vzbuzuje pozornost dominance *Medium Shot*. Pokud jde o obecnější vlastnosti, Salt zaznamenal, že škála velikostí záběrů má někdy ve filmech téhož režiséra, např. u Fritze Langa, Clarence Browna nebo Henryho Kinga, velmi podobné složení. Ve dvacátých letech vládne ve Spojených státech tzv. *Medium Shot Style* založený na převaze záběrů střední velikosti a zvláštním vyzdvihování detailů. V Evropě se setkáváme se slabší formou tohoto stylu, vykazujícího ostatně značnou stálost. Extrémní řešení, jako je např. stálé a výlučné používání záběrů střední velikosti, se ovšem mimo americkou kinematografii neobjevují.

Při výzkumu průměrné délky záběrů si Salt povšiml, že filmy s podobnou *A. S. L.* mají také podobnou strukturu délky záběrů. Např. jestliže průměrná délka záběru činí 6 vteřin, pak bude 90 % záběrů kratších než 12 vteřin a téměř se neobjeví záběry delší než 30 vteřin. Jestliže *A. S. L.* činí 21 vteřin, bude 40 % záběrů kratších než 12 vteřin a 12 % záběrů bude delších než 30 vteřin.

Krátké a dlouhé záběry se zpravidla objevují ve skupinách odpovídajících scéně či sekvenci. Občas se objevují dvojice nebo trojice záběrů přibližně stejné délky, nenacházíme však – alespoň ve zvukových filmech – žádné stopy metrických schémat.

Salt podává příklady z let 1915 – 1919, které svědčí o tom, že průměrná délka záběru se tehdy zkracovala a v roce 1919 se stabilizovala na úrovni kolem 6 vteřin. Zdůrazňuje také fakt, že když režisér dosáhne zralé fáze své tvorby, průměrná délka záběru v jeho filmech zůstává stálá.

Počet protipohledů je často činitelem, jenž umožňuje rozlišit styl režisérů, kteří užívají podobnou škálu velikostí záběrů a u nichž lze vypočítat shodnou *A. S. L.* Tak je tomu třeba u Griffitha a Kinga, ale u Griffitha skoro nejsou protipohledy, zatímco u Kinga je jich 20 %.

Počet měřitelných a počítatelných parametrů je ve filmu obrovský a nelze Saltovi vyčítat, že nepřihlédl ke všem, resp. že nevzal v úvahu větší množství těchto parametrů. Zvolil ovšem nesporně ty, které spíše umožňují postihnout normu daného období než individuální specifika stylu daného režiséra. Tak jestliže jsou *A. S. L.* a škála velikostí záběrů uznány za základní determinanty, je možno Griffithův styl charakterizovat jen prostřednictvím negace – chybějící tu protipohledy či prvky nezahrnuté do Saltových statistických výpočtů, jako je používání masek a kruhové clony.

Max Ophüls v Saltově charakteristice rovněž odpovídá normě, pokud jde o základní parametry, a odlišují ho – v padesátých letech – pohyby kamery, které v hierarchii podstatných prvků zaujímají u Salta poslední místo.

Saltovy výzkumy dokládají, že příklad normy dané doby a daného místa je neobyčejně silný, natolik, že ji nenarušují dokonce ani velké tvůrčí individuality, s nimiž intuitivně spojujeme překonávání konvencí a pravidel. Jde o to, že Salt vzal v úvahu parametry charakterizované značnou stálostí a měnící se pomaleji než jiné, s nimiž tvůrci zacházejí pružněji.

Samostatná kapitola knihy je věnována stylové analýze Ophülových filmů; některé z nich Salt zkoumá velmi detailně a připojuje tabulky s výpočty, které se týkají prostředků užitých režisérem.

Ke stylovému vývoji Ophülovy tvorby autor obecně uvádí, že zpočátku jeho filmy dodržovaly normy žánru, doby a místa, avšak poměrně rychle (*Prodaná nevěsta*, 1932) přešly k bravurním pokusům o spojování podnětů z různých zdrojů a o předstížení toho, co se tehdy dělo v evropské kinematografii. Některé Ophülovy předválečné filmy tak lze označit za originální. Originalita jeho stylu se ovšem nejsilněji projevuje ve filmech z padesátých let (specifické používání pohybů kamery, např. kroužení kolem hrdinů, kompozice obrazu, určitá distance kamery vůči objektu).

Ophüls směřoval – ne zcela důsledně – k avantgardnímu postoji a nezajímal ho komerční úspěch. Volně tedy využíval formální prostředky a nepodléhal omezením nezbytným při zaměření filmu na masové publikum.

Ophülovy filmy z padesátých let měly podle Salta zjevný vliv na styl tvůrců nové vlny (Chabrola, Godarda, Demyho), k inspiraci jeho prací s kamerou se hlásil také Stanley Kubrick.

Mnoho pozornosti věnoval výzkumu problematiky stylu David Bordwell. V příručce *Film Art: An Introduction* (1979, 2. vyd. 1985), napsané společně s Kristin Thompsonovou, formuluje určitá elementární východiska. Hovoří o existenci dvou dynamických systémů v rámci filmu: formě (srov. heslo *Forma*) a stylu, který vzniká na základě vzájemného působení technických prostředků. Styl daného filmu je výsledkem historických omezení a záměrných voleb.

Bordwell také zdůrazňuje vztah stylu a diváka. Divák, i když si to v zásadě neuvědomuje, má v souvislosti se stylem určitá očekávání, podmíněná jak jeho životními zkušenostmi, tak kontakty s filmem i jinými uměními. Styl může naše očekávání potvrdit, zklamat je nebo způsobit jejich změnu.

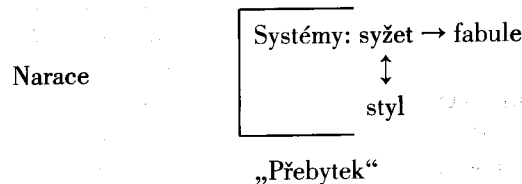
Bordwell uvádí, že je možno zkoumat styl jednoho díla, styl režiséra nebo styl školy či skupiny (expresionismus, sovětský montážní styl v čase němého filmu).

Autor načrtává také metodu stylové analýzy filmu a stanovuje čtyři její etapy:

1. Určení struktury filmu, jeho narativního nebo nenarativního formálního systému.
2. Poznání užitých charakteristických technik.
3. Odhalení soustav daných technik v rámci celého filmu.
4. Stanovení funkcí charakteristických technik a soustav jimi tvořených.

Ve své pozdější knize (*Narration in the Fiction Film*, 1985) probírá David Bordwell kategorii stylu s využitím podnětů ruských formalistů. Autor spojuje výzkum stylu s vývojem teorie vypovídání (enunciace), snaží se odpovědět na otázku, jak forma a styl fungují ve vztahu k narativním strategiím.

Především ho zajímá systémový způsob operování s filmovými prostředky. Styl patří k médiu, je jeho částí a vstupuje do interakce se syžetem, jak to ukazuje schéma:



Syžet (angl. *plot*) tu je pojímán podobně jako u ruských formalistů, tedy jako uspořádání a prezentace fabule (angl. *story*) ve filmu. Syžet nezávisí na médiu, tentýž syžet se může objevit v dramatu či románu. Syžet a styl ve filmu koexistují, ale vztahují se k jiným aspektům téhož fenoménu, syžet k „dramatickému“ procesu, styl k „technickému“. Rozlišení syžetu a fabule se nekryje s rozlišením historie (*histoire*) a diskursu (*discours*) v teorii vypovídání, fabule totiž není řečovým aktem, ale souborem inferencí. Teprve současné „uchopení“ syžetu a stylu umožňuje konstruovat fabuli (*story*).

V „normálním“ filmu řídí systém syžetu systém stylu, dominuje, jak říkají formalisté, ale to neznamená, že styl je pouze nositelem syžetu. Existuje mnoho technik, jež mohou sloužit danému syžetu; je důležité, která se zvolí, neboť stylový výběr ovlivňuje percepční a kognitivní aktivitu diváka. Tedy i tehdy, když pouze podporuje syžet, je styl závažným činitelem ovládaným vlastními zákony; může však získat i podobu nemotivovanou syžetem. Jde o jev řídký, ale musíme s ním počítat.

„V hraném filmu je narace procesem, v němž filmový syžet a styl společně působí při podněcování a vedení divákovy konstrukce fabule“ (NF, s. 53). Zahmutí stylu do sféry narace umožňuje též analyzovat stylové odchylky od projektu syžetu.

V dalších kapitolách probírá autor konkrétní historické fenomény, mj. klasický hollywoodský styl. Obecně se uznává, že jde o styl neviditelný, což způsobuje, že sám sebe vytlačuje z pole pozornosti. Bordwell zmiňuje tři důvody:

1. Klasické vyprávění pojímá styl jako nositele syžetu. V porovnání s jinými způsoby vyprávění právě tento nejvíce motivuje styl kompozičně. Hollywoodská praxe ztotožňovala záběr se scénou, a spojovala tak jednotku dramatickou a materiální, stylovou. Filmové techniky jsou podřízeny struktuře příčiny a účinku, která vypadá takto: expozice, ukončení platnosti starého příčinného činitele, uvedení nových činitelů, vyřazení nového činitele. Někdy bývá tento styl „excentrický“ – přebujelý, dekorativní, ale většinou to je motivováno např. konvencemi žánru (Busby Berkeley, Josef von Sternberg).

2. V klasickém vyprávění styl povzbuzuje diváka k tomu, aby konstruoval koherenci, spojitost času a prostoru ve fabuli.

3. Klasický styl je založen na přesně ohraničeném počtu vybraných technických prostředků organizovaných do stabilního paradigmatu a hierarchizovaných ve shodě s požadavky syžetu. Diváci stylové konvence hollywoodského vyprávění intuitivně poznávají, právě vzhledem k působení uvedených činitelů. „Neviditelnost“ tohoto stylu se zakládá nejen na silné kodifikaci stylových prostředků, ale také na jejich kodifikovaném fungování v kontextu. Nejdůležitější jsou „nové příběhy“, nikoli nové syžety a styly.

Styl vyprávění v uměleckém filmu a ve filmu historicko-materialistickém (sovětská kinematografie) se vyznačuje odchylkami od klasické normy. Ale i zde plní funkce motivované syžetem: vytváří realismus, vystupuje jako vyjádření subjektivity, autorského komentáře, hry mezi těmito činiteli nebo kulminačním bodu narativně-rétorické konstrukce. Existuje ovšem rovněž vyprávění, v němž stylový systém vytváří struktury odlišné od těch, které vyžaduje syžet. Filmový styl může být organizován a zdůrazněn takovým způsobem, že získává minimálně stejné postavení jako struktury syžetu.

Většina kritiků je ochotna uznat dominanci stylu jen ve filmech nenarativních či abstraktních, kde syžet není. Lze si ale představit i hraný film, v němž by styl dominoval, nebo možnost stejné závažnosti syžetu a stylu. Formalisté a strukturalisté uznali stylové činitele za velmi důležité, připisovali jim schopnost nabývat autonomních hodnot. Bordwell, podobně jako Noël Burch, navazuje na koncepci totálního serialismu v hudbě a jeho parametry. Soudí, že něco analogického lze postřehnout ve francouzském novém románu. Parametrické myšlení charakterizovalo rovněž strukturalisty. Tento způsob myšlení sugeruje, že styl (zvaný často *écriture*) může v textu vytvářet nezávislé struktury. Zdá se, že styl je více ovládan vnitřní koherencí než zobrazovací funkcí.

Seriální a strukturální uvažování zdůrazňuje prostorové aspekty – uspořádání prvků v prostoru. Nová koncepce formy přiděluje stylu velký význam – autoreferenční aspekty strukturálních vztahů mohou v textu tvořit speciální rovinu.

Příkladem parametrického vyprávění je snímek *Loni v Marienbadu*, „nový“ román ve filmu, kde každá scéna představuje variantu abstraktního narativního toposu (muž předsvědčuje ženu, aby s ním odjela). Film tedy pojímá syžet a styl jako organizaci stabilních prvků, zaměňovaných a putujících textem; sugerují spojitou fabuli, ale zároveň to stále znovu popírají.

Jestliže divák nemůže přiřadit styl k nějaké koncepci realismu, k požadavkům žánru nebo kompozice, musí uvažovat o autonomních hodnotách stylu. Příkladem takové situace je Godardův film *Žít svůj život*, složený z dvanácti epizod. Na rovině vizuálního stylu charakterizuje každý segment jedna nebo více variant možných relací kamera – subjekt. Např. úvodní titulky doprovázejí záběry Nany v detailu. V první epizodě jsou Nana a její manžel ukázaní zezadu. Pohyb kamery vpřed máme v šesté epizodě, panorámu v dvanácté. Osmá epizoda představuje montážní sekvenci, devátou charakterizují dlouhé záběry.

Na otázku, zda divák může vnímat stylové struktury parametrického vyprávění, Bordwell odpovídá kladně a tvrdí, že v zobrazujícím umění hledáme významy, v abstraktním umění řád.

Parametrické vyprávění (a v jeho rámci stylové prostředky) může být čitelné. Odpovídá kritériím, která pro hudbu vytyčuje Leonard Meyer (jinak přiznávající, že seriální hudba je nesplňuje).

Jde o tato kritéria:

1. Dostatečná redundance.
2. Existence schémat jako zdrojů řádu a očekávání. Ze stylového hlediska se film vyznačuje silnou vnitřní jednotou. Vzniká dojem „preformovaného“ stylu.
3. Poznání „přirozených“ predispozic.
4. Poznání omezené „kapacity kanálu“.

Aby se styl mohl ve filmu dostat na čelnou pozici, musí být vnitřně koherentní. Tato koherence závisí na distinktivní, často jediné vnitřní stylové normě. Můžeme tu odlišit dvě obecné strategie. První z nich je volba askeze a úspornosti – film se omezuje na nevelký počet procedur. (Kendži Mizoguci ve třicátých letech – dlouhé záběry v celku a americkém plánu.) Druhou strategií představuje „přetížení“, např. ve filmu *Žít svůj život* různé nespojitě stylové procedury.

Styl musí vytvářet vlastní časovou logiku. Schopnosti diváka rozpoznávat stylové struktury jsou ovšem omezené. Ne všechny prvky se tedy mohou měnit současně, některé je třeba zachovat, aby variace či repetice byly zjevné. Divák si spíše než jednotlivého parametru povšimne svazku prostředků.

Při parametrickém vyprávění se může objevit trojí způsob interakce mezi syžetem a stylem:

1. styl může absolutně dominovat (to je řídký případ, ale najdeme ho např. ve filmu *Vlnová délka*);
2. může být rovnoprávný (filmy Alaina Robbe-Grilleta);
3. závažnost syžetu a stylu se mění.

Zajímavý krátký komentář týkající se pojmání kategorie stylu kritikou nacházíme v Bordwellově knize *Making Meaning* (1989). Podle Bordwella se počátek skutečných výzkumů stylu spojuje s francouzskou teorií autora (*auteur theory*). Precizním Bazinovým analýzám se jiné práce, otiskované v *Cahiers du Cinéma*, sice nevyrovnaly, ale rozšířilo se tehdy stanovisko, podle něhož je třeba hledat významy díla prostřednictvím techniky a uznat inscenaci (*mise-en-scène*), montáž a zvuk za aspekty stylu.

Bordwell si všímá faktu, že zastánci teorie autora personifikovali pojem stylu, když se odvolávali na takové činitele, jako je vypravěč a kamera. Kameru nepojímali jako fyzický objekt, ale jako heuristický konstrukt. Svou akcí v prostoru mohla vytvářet významy. Toto pojetí kamery umožňovalo kritice chápat obraz jako otisk mentálních a emocionálních procesů nebo jako faktor, který činí rozhodnutí.

Nejextrémnějším příkladem personifikace techniky je pojmání stylu jako něčeho „somatického“, a to na základě analogie mezi lidským tělem a tím, co se nazývá „tělem filmu“. Freud a jeho vyznačiči psali o fyzických symptomech psychických poruch; filmoví kritici postupují analogicky při sledování mezer, rozporů a narušení v textu.

Christian Metz ve své poslední knize (*L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*, 1991) probírá otázky stylu v kontextu a vztahovém poli příznaků vypovídání (*énonciation*) a typu obrazů, které nazývá „obrazy objektivně orientovanými“. Odděluje rysy stylu od příznaků vypovídání, i když respektuje fakt, že mezi nimi mohou existovat analogie.

Východiskem pro Metzovy úvahy je otázka optických figur, pojímaných jako specifické interpunkční znaky filmu. Ty tvoří uzavřené jednotky, nemají subjektivní charakter, nepocházejí od osoby, která by je předtím „viděla“ nebo si je „představovala“. Vyznačují z ohniska vypovídání, z filmu, který mluví k divákovi a mluví přímo, neboť dané jednotky nejsou diegetické, nepatří do imaginárního univerza filmu. Představují nejčistší příklad řádu vypovídání, protože znamenají intervenci (nejsou tedy neutrální) a nepocházejí od osoby. Poukazují na objektivní status obrazu, posilují jej.

Tento typ vypovídání (současně objektivní a příznakový) odpovídá řádu „externího“ vyprávění (externího ve vztahu k osobám) a vstupuje do opozice vůči hledisku osoby (vyprávění interní či subjektivní) i vůči absenci hlediska („transparentní“ vypovídání). Princip trojdílnosti je tu zřejmý, neboť fokalizace může být jak „vnitroosobní“ („*interne-personnage*“), tak „vnitrokamerová“ („*interne-caméra*“).

Historici a teoretici filmu se ptají, zda styl filmových autorů není příznakem vypovídání a zda nelze žánry pokládat za kolektivní styly. Je to výraz ne vždy verbalizovaného přesvědčení, že obrazy a zvuky vždy pocházejí od někoho.

Uvažování, podle něhož styly působí jako tovární značky, poukazují na tvůrčí aktivitu, mají vlastní jména, a tedy určitý styl zobrazení je vlastní Wellesovi, Bressonovi nebo Ozuovi, umožňuje formulovat závěr, že „styl může mít účinky trochu analogické účinkům příznaků vypovídání“ (LI, s. 155).

Metz souhlasí s analogií, ale zdůrazňuje především diference. Říká se, že styl vždy odkazuje na autora. Ale také vždy je daný autor (nebo daná škola) jako ohnisko vypovídání instancí neosobní, anonymní, v jistém smyslu stejnou pro všechna díla. Tato instance neříká nic než „toto je film“. Příznaky vypovídání neoznačují osobně nikoho. Označují aktivitu, která tvoří výpověď (*l'énoncé*), filmový akt jako takový, vždy identický.

To, co se nazývá stylem, je kvalitou všudypřítomnou a víceméně nelokalizovatelnou, nepředvídatelnou, velmi specifickou. Naproti tomu konfigurace vypovídání patří k velkým obecným řádům, svým způsobem abstraktním, předvídatelným a lokalizovatelným. Existuje zásadní rozdíl mezi výskytem hlasu mimo obraz (*voix-je, voice-over*) a odkazem na známý opakovatelný řád. Rozdíl, či spíše soubor rozdílů, Metz shrnuje do čtyř bodů:

1. Styl je věcí daného autora nebo školy, vypovídání anonymně signalizuje fakt filmu.
2. Styl se umísťuje buď na libovolném místě, nebo v díle jako celku, zatímco vypovídání přísluší jistý počet vyznačených průchodů. Lze se v nich pohybovat různými způsoby, ale množství variant je omezeno. Navíc se styl může ukazovat tam, kde se vypovídání vytrácí.
3. Styl se může vázat na konkrétní rysy díla nebo na jeho obsah, zatímco figury vypovídání jsou vždy logickými konstrukcemi.
4. Příznaky vypovídání signalizují diskurs, nic více; styl vytváří s diskursem tělo filmu. Příznaky vypovídání a stopy odkazující na autora mohou být někdy shodné, přesto však mají jiný charakter. Stopy autora nemohou být nevědomé, jsou vždy výsledkem záměrné aktivity. Figury vypovídání mají v sobě něco z pravidel, stylové příznaky poukazují na nekonečné možnosti. Transformace stylových příznaků na signály vypovídání je snadná a častá. Stejně často nacházíme jejich kombinace, ale důležitá je odlišnost jejich povahy.

Povšimli jsme si, že v oblasti výzkumů stylu ve filmu nebyl dosud rozřešen zásadní problém, a to vztah stylu, pojímaného jako jistý druh expresivního zabarvení, k jazyku, který by byl nepříznačový a který by bylo možno chápat jako neutrální materiál. Daný přístup, uplatňovaný více či méně vědomě, se objevuje v úvahách o stylu takřka od prvních textů k tomuto tématu až do dneška. Nepochybný tu je vliv teorie literatury a jejího rozlišení běžného a uměleckého jazyka a dále jazyka jako neutrálního materiálu před dílem a expresivně zabarveného materiálu díla. Teoretik filmu je nucen takové dělení, alespoň v dané formulaci, odmítnout, nicméně zůstává mu k řešení problém specifického dualismu filmových děl, v nichž odhaluje jevy patřící buď jakoby do jazyka, nebo jakoby do stylu.

Problém jazyka ve vztahu k filmu je stejně obtížný jako problém stylu, a tak se relace obou kategorií ještě komplikuje. V aspektu, který nás zajímá, je třeba zdůraznit, že pokud jde o film, neexistuje jazyk, který by „předcházel“ – v jakémkoliv významu – jazyku konkrétních, hotových vyjádření. Jazyk filmu je tedy vždy takřkajíc jazykem druhého stupně, propracovaným, uměleckým, bez ohledu na to, jakým filmovým druhům a žánrům slouží. Zůstane takový jak tam, kde je expresivní zabarvení minimální (sdělení, která realizují cíle čistě informativní), tak i tam, kde míra tohoto zabarvení vzrůstá. Připomeňme si, že uvažování v kategoriích stylu podněcovaly fenomény zabarvené expresivně v maximální míře, zatímco všechny dokumentární a paradokumentární formy vedly ke koncepcím zabývajícím se možnostmi výskytu nulového stupně stylu, neutrálního stylu, naturalismu, transparentnosti stylu atd. Teoretici různým způsobem hledali neutrální bázi, na jejímž pozadí by se ukazovaly expresivní hodnoty stylu. Východiskem bylo přesvědčení, že to, co je stylové a expresivní, se musí opírat o něco, co teprve může být stylizované a užité expresivně.

Objevily se rovněž koncepce, které uvažování zde přijaté zcela převracejí. Podle nich by jazyk filmu vznikl nejprve a především jako stylový fenomén a teprve potom by získal „jazykovost“ v gramatickém chápání. Vnímatelé i kritici si uvědomují existenci charakteristických rysů určitých stylových formací v době, kdy ještě nevědí nic nebo vědí jen málo o jazykových systémech ležících v jejich základech. O autorovi avantgardních filmů říkáme, že ničí „gramatiku“ filmu, ale nejsme schopni ji formulovat. Režisér si může být vědom toho, že jeho styl narušuje a ničí vládnoucí normy, ale tyto normy ani nevyjmenuje, ani nepopíše.

Důležité je to, že se různými cestami a z různých stran dospívá k pokusům o postižení dvouvrstevnosti jazykových jevů ve filmu. Zdá se, že část z nich zůstává mimo působnost tvůrce a je vysvětlitelná na bázi systému jazykového (který nemusí připomínat verbální *langue*) a kvazigramatického (normy a konvence), zatímco druhou část lze nejlépe objasnit v kategorii stylu či *écriture*. První skupina by se měnila velmi pomalu, nebo by se dokonce neměnila vůbec, druhá by se měnila velmi rychle a byla by podřízena tvůrci. Kategorie převzaté z verbálního jazyka tyto fenomény možná necharakterizují nejlépe, neboť to jsou pouze metafory, které nám umožňují vysvětlovat to, co neznáme, prostřednictvím toho, co známe. Nicméně východiskem tohoto uvažování je styl a nutí nás opakovaně usilovat o stále přesnější postižení jazykově-stylového specifika filmu.

Tento pokus o představení problematiky vývoje stylu zdůrazňuje odklon od stabilních a vyzkoušených modelů používaných při výzkumu stylu v jiných oblastech umění.

Paradoxně se může zdát, že dnes jsme schopni uvést v souvislosti s filmovým stylem méně nesporných věcí než před třiceti lety. Tyto změny ovšem charakterizují přechod od myšlení v kategoriích povrchních analogií k nalézání specifických rysů fenoménu stylu ve filmu.

Přeložil Petr Mareš

Přeloženo z polského originálu: Alicja Helman, *Styl*. In: *Słownik pojęć filmowych*. Tom 4. Pod redakcją Alicji Helman. Wrocław 1993, s. 101 – 156.

Bibliografie:

1. Ronald A b r a m s o n, *Structure and Meaning in the Cinema*. In: *Movies and Methods*. Ed. Bill Nichols. Berkeley – Los Angeles 1976, s. 558 – 568.
2. Béla B a l á z s, *Stilfilm, Filmstil und Stil überhaupt*. „Die Filmtechnik“ 1925, č. 8, s. 144 – 145. In: Béla B a l á z s, *Schriften zum Film. Bd 1*. Berlin 1982, s. 341 – 345.
3. Béla B a l á z s, *Iskusstvo kino*. Moskva 1945.
4. Béla B a l á z s, *Filmkultúra*. Budapest 1947. Polský překlad úryvků (Raoul Porges) in: Béla B a l á z s, *Wybór pism*. Warszawa 1957 (WP).
5. Warren B a s s, *Filmic Objectivity and Visual Style*. In: *Film Culture*. Ed. Thomas Sari. London 1982. Polský překlad (Alicja Helman): *Obiektywność filmowa a styl wizualny*. In: *Panorama współczesnej myśli filmowej*. Ed. Alicja Helman. Kraków 1992, s. 135 – 141.
6. André B a z i n, *Qu'est-ce que le cinéma? Vol. 1 – 4*. Paris 1958–1962. Český výbor (překlad Ljubomír Oliva): *Co je to film?* Praha 1979 (CF).
7. Raymond B e l l o u r, *Pour une stylistique du film*. „Revue d'esthétique“ 19, 1966, s. 161 – 178 (PU).
8. Eugeniusz B i a ł y, *Narracja a rama modalna dzieła filmowego*. In: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*. Ed. Marek Hendrykowski. Poznań 1982.
9. David B o r d w e l l – Kristin T h o m p s o n, *Film Art: An Introduction*. New York 1979, 2. vyd. 1985, 4. vyd. 1993.
10. David B o r d w e l l, *Narration in the Fiction Film*. New York 1985 (NF).
11. David B o r d w e l l, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass. 1989.
12. Boris E j c h e n b a u m, *Problemy kino-stilistiki*. In: *Poetika kino*. Ed. Boris Ejchenbaum. Moskva – Leningrad 1927, s. 11 – 52 (PK). Slovenský překlad (Peter Mihálik): *Problémy filmovej štylistiky*. In: *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Ed. Peter Mihálik. Bratislava 1986, s. 139 – 171.
13. Sergej E j z e n š t e j n, *Voploščenie mifa*. „Těatr“ 1940, č. 10. In: Sergej E j z e n š t e j n, *Izbrannye proizveděniya v šesti tomach. T. 5*. Moskva 1963, s. 329 – 359 (I5).
14. Sergej E j z e n š t e j n, *Dickens, Griffit i my*. In: *Griffit*. Ed. Sergej Ejzenštejn – Sergej Jutkevič. Moskva 1944. Český překlad (Jiří Taufer): *Dickens, Griffith a my*. In: Sergej E j z e n š t e j n, *Kamerou, tužkou i perem*. Praha 1961, s. 387 – 451.

15. Sergej Ejzenštejn, *Něpravodušná příroda*. 1945 – 1947. In: Sergej Ejzenštejn, *Izbrannyje proizveděnija v šesti tomach*. T. 3. Moskva 1963, s. 35 – 432 (I3).
16. Lotte H. Eisner, *L'Écran démoniaque*. Paris 1952. *Die dämonische Leinwand*. Wiesbaden-Biebrich 1955. Uprav. vyd. Frankfurt a. M. 1975, 1990 (DL).
17. Jean Epstein, *Inedita*. 1923. In: Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*. T. 1. Paris 1974.
18. Jean Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna*. Paris 1926. In: Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*. T. 1. Paris 1974.
19. Jean Epstein, *Bilan de fin de muet*. 1931. In: Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*. T. 1. Paris 1974.
20. Alicja Helman, *Charakter i zakres pojęcia stylu w filmie*. „Studia estetyczne“ 2, 1965, s. 242 – 272.
21. Alicja Helman, *O dziele filmowym*. Warszawa 1970. 2., uprav. vyd. Kraków 1981.
22. Brian Henderson, *Toward a Non-Bourgeois Camera Style*. „Film Quarterly“ 24, 1970 – 1971, č. 2. In: *Movies and Methods*. Ed. Bill Nichols. Berkeley – Los Angeles 1976, s. 422 – 438.
23. Brian Henderson, *The Long Take*. „Film Comment“ 7, 1971, č. 2. In: *Movies and Methods*. Ed. Bill Nichols. Berkeley – Los Angeles 1976, s. 314 – 324.
24. Karol Irzykowski, *X Muza*. Warszawa 1924. 4. vyd. 1977 (DM).
25. Jarosław Janowski, *Rewizja na Parnasie*. Kraków 1926. Úryvek in: *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*. Ed. Jadwiga Bocheńska. Wrocław etc. 1975, s. 132 – 135 (PM).
26. Boris Kazanskij, *Příroda kino*. In: *Poetika kino*. Ed. Boris Ejchenbaum. Moskva – Leninograd 1927, s. 87 – 135. Slovenský překlad (Peter Mihálik): *Podstata filmu*. In: *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Ed. Peter Mihálik. Bratislava 1986, s. 218 – 251.
27. Juliusz Kleiner, *U wrót nowej estetyki*. „Tygodnik Ilustrowany“ 1929, č. 4. In: *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898 – 1939*. Ed. Jadwiga Bocheńska. Wrocław etc. 1975, s. 155 – 160 (PM).
28. Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*. New York 1915 (AM).
29. Dariusz Cezary Maleszyński, *Motyw dublera w filmie Luisa Buñuela „Mroczny przedmiot pożądania“*. In: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*. Ed. Marek Hendrykowski. Poznań 1982 (ZZ).
30. Dorota Marchwicka, *Stylotwórcza funkcja koloru w filmie Andrieja Tarkowskiego „Andriej Rublow“*. In: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*. Ed. Marek Hendrykowski. Poznań 1982, s. 45 – 55.
31. Henryk Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1965. 3. vyd. 1970 (GP).
32. Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*. Paris 1955 (LC).
33. Renato May, *Linguaggio del film*. Roma 1947. Polský překlad (Wiesław Arct): *Język filmu*. Łódź 1956 (JF).
34. Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris 1991 (LI).
35. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*. T. 1. Paris 1963.
36. Jean Mitry, *La Sémiologie en question*. Paris 1987.
37. Thomas Munro, *Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History*. Cleveland 1963.
38. Bill Nichols, *Style, Grammar, and the Movies*. „Film Quarterly“ 28, 1975, č. 3. In: *Movies and Methods*. Ed. Bill Nichols. Berkeley – Los Angeles 1976, s. 607 – 628.
39. Włodzimierz Nowak, *O współczesnym aktorstwie filmowym*. In: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*. Ed. Marek Hendrykowski. Poznań 1982.

40. Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Motion Picture*. „Bulletin of the Department of Art and Archeology“ 1934. Český překlad (Otakar Šoltys): *Styl a médium ve filmu*. „Illuminace“ 3, 1991, č. 1, s. 19 – 34 (SM).
41. Pier Paolo Pasolini, *Il cinema di poesia*. Referát na festivalu v Pesaru 1965. Český překlad (Zdeněk Frýbort): *Film jako poezie a próza*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 11, s. 589 – 596 (FP).
42. Pier Paolo Pasolini, *La sceneggiatura come „struttura che vuol essere altra struttura“*. „Nuovi Argomenti“ 1965, č. 1. Slovenský překlad: *Scenár ako „štruktúra, ktorej cieľom je stať sa inou štruktúrou“*. In: *Antológia súčasnej filmovej teórie I*. Ed. Peter Mihálik. Bratislava 1980, s. 227 – 240.
43. Pier Paolo Pasolini, *La lingua scritta dell'azione*. „Nuovi Argomenti“ 1966, č. 2. Polský překlad (Kazimiera Fekecz): *Pisany język rzeczywistości*. In: Jerzy Kossak: *Kino Pasoliniego*. Warszawa 1976, s. 132 – 162.
44. Graham Petrie, *The Cinema of François Truffaut*. New York – London 1970.
45. Janey A. Place – L. S. Peterson, *Some Visual Motifs of Film Noir*. „Film Comment“ 10, 1974, č. 1. In: *Movies and Methods*. Ed. Bill Nichols. Berkeley – Los Angeles 1976, s. 325 – 338.
46. Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London 1983.
47. Meyer Schapiro, *Style*. Cleveland 1961.
48. Mariola Sędziak, *Hiperrealizm – nowy styl filmowy?* In: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*. Ed. Marek Hendrykowski. Poznań 1982.
49. Raymond Spottiswoode, *Film and Its Techniques*. Berkeley 1951.
50. Ralph Stephenson – Jean Debrix, *The Cinema as Art*. London 1965.
51. Krzysztof Trybuś, *„Film dobrze zrobiony“ (na przykładzie „Kobiety i mężczyźni“ Claude'a Leloucha)*. In: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*. Ed. Marek Hendrykowski. Poznań 1982.
52. Parker Tyler, *The Shadow of an Airplane Climbs the Empire State Building*. New York 1973.
53. Jurij Tyňanov, *Ob osnovach kino*. In: *Poetika kino*. Ed. Boris Ejchenbaum. Moskva – Leninograd 1927, s. 53 – 85 (PK). Slovenský překlad (Peter Mihálik): *O podstate filmu*. In: *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Ed. Peter Mihálik. Bratislava 1986, s. 172 – 195.
54. Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*. London 1969.

Citované filmy:

Andrej Rublev (Andrej Tarkovskij, 1966), *Arsenál* (Arsenal; Aleksandr Dovženko, 1929), *Čapajev* (Georgij Vasiljev – Sergej Vasiljev, 1934), *Červená pustina* (Il deserto rosso; Michelangelo Antonioni, 1964), *Čínanka* (La Chinoise; Jean-Luc Godard, 1967), *Doktor Divnoláška aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu* (Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb; Stanley Kubrick, 1963), *Hebká kůže* (La Peau douce; François Truffaut, 1964), *Hellzapoppin* (Henry C. Potter, 1941), *Hra na masakr* (Jeu de massacre; Alain Jessua, 1967), *Hvězdné války* (Star Wars; George Lucas, 1977), *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916), *Jules a Jim* (Jules et Jim; François Truffaut, 1961), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Kabinet voskových figur* (Das Wachsfigurenkabinett; Paul Leni, 1924), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec Poťomkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Matka* (Mat'; Vsevolod Pudovkin, 1926), *Muž a žena* (Un homme et une femme; Claude Lelouch, 1966), *Nevěsta byla v černém* (La Mariée était en noir; François Truffaut, 1967), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1940), *Oškliví, špinaví a zlí* (Brutti, sporchi e cattivi; Ettore Scola, 1975), *Písečná žena* (Suna no onna; Hiroši Tešigahara, 1963), *Plášť* (Šiněl'; Grigorij Kozincev – Leonid Trauberg, 1926), *Prodaná nevěsta* (Die verkaufte Braut; Max Ophüls, 1932), *Profesor*

Poležajev (Děputat Baltiki; Iosif Chejfic – Aleksandr Zarchi, 1936), *Před revolucí* (Prima della rivoluzione; Bernardo Bertolucci, 1965), *Raskolnikov* (Raskolnikow; Robert Wiene, 1923), *Siréna z Mississippi* (La Sirène du Mississippi; François Truffaut, 1969), *Stávka* (Stačka; Sergej Ejzenštejn, 1924), *Stroszek* (Werner Herzog, 1978), *Střílejte na pianistu* (Tirez sur le pianiste; François Truffaut, 1960), *Ten tajemný předmět touhy* (Cet obscur objet du désir; Luis Buñuel, 1977), *Trilogie o Maximovi* (Grigorij Kozincev – Leonid Trauberg) – *Maximovo mládí* (Junost' Maksima; 1934), *Maximův návrat* (Vozvraščeniye Maksima; 1937), *Spiknutí* (Vyborgskaja storona, 1938), *Utrpení Panny orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1928), *Věrné srdce* (True Heart Susie; David Wark Griffith, 1918), *Víkend* (Week-end; Jean-Luc Godard, 1967), *Vlnová délka* (Wavelength; Michael Snow, 1967), *Zlomený květ* (Broken Blossoms; David Wark Griffith, 1919), *Zrození národa* (The Birth of a Nation; David Wark Griffith, 1915), *Žít svůj život* (Vivre sa vie; Jean-Luc Godard, 1962).

STUDIUM FILMOVÉ VĚDY

Redakce *Illuminace* oslovila řadu kolegů, kteří jsou profesně, převážně jako pedagogové, spojeni s oborem zvaným filmová věda.

Položili jsme tři základní otázky, od nichž se může v průběhu času odvinout diskuse, která by mohla oživit otázky smyslu a poslání (studia) filmové vědy, která by však mohla také inspirovat praktické kroky v procesu dalšího formování filmové vědy jako vysokoškolského studijního oboru.

1. a) Studoval/a jste na vysoké škole filmový obor? Pokud ano, v kterých letech, na které škole a pod jakým pedagogickým vedením? Jaké byly podle Vás tehdy největší klady a záporny studia filmového oboru?

b) Pokud jste na vysoké škole filmový obor nestudoval/a, co Vás k filmové problematice přivedlo?

2. Jak rozumíte – s přihlédnutím k domácímu i zahraničnímu kontextu – pojmu „filmová věda“? Chápete jej spíš jako označení uměnovědné disciplíny, nebo spíš jako pojem, který zastřešuje mezioborové bádání v oblasti teorie a dějin filmu? Anebo jinak? (Považujete pojem „filmová věda“ za dostatečný pro označení této Vaší představy?)

3. Jak si představujete ideální podobu studia tohoto oboru?

Jaromír Blažejovský

Ústav divadelní a filmové vědy Masarykovy univerzity, Brno

1. a) Filmovou vědu jsem studoval pouze fakultativně v roce 1977 – 1978 na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity (tehdy Univerzita J. E. Purkyně) u dr. Zdeňka Smejkal, zakladatele tohoto oboru na brněnské univerzitě. Ten však za normalizace neměl povoleno přednášet, a tak jeho lekce tehdejší děkan povolil až na základě kolektivní žádosti nás studentů. Absolvoval jsem u doc. Smejkal stručný přehled dějin filmu, rozšířený o poznatky z filmové řeči. Naše setkání mívala spíš seminární charakter a v diskusích jsme reagovali i na aktuálně promítané filmy. Zdeněk Smejkal vedl v oněch letech na Filozofické fakultě také pravidelný cyklus archivních filmů a další nezávislý diskusní seminář pěstoval v Brně z iniciativy studentů přírodovědeckých oborů.