

Bordwell o Bordwellovi

Rozhovor s Davidem Bordwellem

Jakob Isak Nielsen

Část první – Hitchcock, Hartley a poetika filmu

David Bordwell je zřejmě nejznámějším filmovým teoretikem současnosti. Nejspíš nebudu daleko od pravdy, když řeknu, že většina studentů filmové vědy – a možná dokonce všichni – se dříve nebo později setká s nějakou knihou, kterou napsal či jejímž je spoluautorem. Jeho produktivita je obdivuhodná a kvalita a záběr jeho děl v člověku vzbuzuje úctu. To však znamená, že jeho díla nemají na poli filmových studií své odpůrce. Bordwellovy články si vysloužily také celou řadu kritických ohlasů – ty byly často vyvolány provokativností jeho postojů, formulovaných například v knihách *Making Meaning*¹ nebo *Post-Theory*, kterou editoval společně s Noëllem Carrollem. Jen málo filmových vědců se dočkalo takové pozornosti a reakcí ze strany svých kolegů jako právě Bordwell. Srozumitelnost a preciznost jeho textů a názorů jsou samozřejmě jedním z důvodů, proč se jeho dílo tak snadno kritizuje a zároveň proč se – díkybohu – nikdy nedočkáme toho, že bychom na pultech univerzitních knihkupectví zahlédli bordwellovskou čítanku. David Bordwell bývá označován za kognitivistu, formalistu, naratologa či kombinaci všech tří. Tyto kategorie nejsou pevně definované a rozličné oblasti jeho bádání kladou různý důraz na každý z těchto aspektů. Jak však odhalí první část tohoto rozhovoru a také části

následující, z hlediska bádání, kterému se věnuje v tomto stádiu své kariéry, a také z hlediska toho, jak nahlíží na svoji předchozí práci, by nejspíš bylo vhodnější hovořit o něm jako o „poetikovi“.

Tento rozhovor byl nahrán 17. května 2004, pouhý týden poté, co David Bordwell zakončil svůj poslední seminář na Katedře komunikačních umění na University of Wisconsin v Madisonu. Vzhledem k naplánovanému odchodu do důchodu byl požádán, aby připravil seminář, v němž se bude zabývat svým vlastním dílem. Oficiální název semináře zněl *Poetika filmu*, přezdívalo se mu však *To nejlepší z Bordwella*. Velká část tohoto rozhovoru se odvíjí od témat, o nichž se diskutovalo během semestru.

Blíží se konec jedné éry. Právě jste zakončil svůj poslední seminář na Katedře komunikačních umění. Na University of Wisconsin jste učil přes třicet let. Ještě nejste tak starý – je vám teprve něco přes padesát...

Ano, je mi padesát šest.

...nezdá se mi, že byste byl ten typ, kterému hrozí, že usne na vavřínech...

[Smích] Kdyby tu byly nějaké vavříny, klidně bych si na nich schrupnul [rozhlíží se po podlaze].

Jaké máte plány na důchod?

Samozřejmě chci pokračovat v bádání – chci číst a psát o filmu. Taky bych se rád více věnoval některým věcem, které už jsem zkoumal. Některé oblasti bych chtěl prozkoumat ještě mnohem více do hloubky. Mám například čím dál větší chuť dívat se na filmy z desátých let, filmy od Bauera a jiných režisérů té doby. Taky bych rád víc jezdil na filmové festivaly. Akademický rozvrh je skvělý, nemůžu si stěžovat, ale na světě je tolik filmových festivalů, kde promítají filmy, které jsem často musel zmeškat, jelikož jsem musel učit, a tak dále – filmy, které byly důležité buď pro mé bádání, nebo zkrátka pro můj osobní vývoj. Takže se dá říct, že budu dělat i nadále to samé, co jsem dělal vždycky, jen teď budu mít mnohem flexibilnější rozvrh.

Na University of Wisconsin jste začal učit v roce 1973, ale filmové kritice se věnujete ještě o něco déle. Jeden z vašich nejstarších článků, který jsem našel, je o Hitchcockově filmu *Pověstný muž* (1946).

Ano, to byl můj první článek, který vyšel někde jinde než v mém domácím prostředí. Od roku 1965 do roku 1969 jsem psal kritiky pro univerzitní noviny. Myslím, že tohle byl první článek, který mi vyšel ve skutečném časopise.

Ano, vyšel v roce 1969 v časopise *Film Heritage*. Před pětatřiceti lety. Můžete pohovořit o tom, jak se oblasti vašeho zájmu od konce šedesátých let proměnily?

Řekl bych, že během mého zkoumání filmu mě zajímaly tři oblasti – nejsou to otázky či problémy, spíše oblasti. Jednou z nich je zkoumání formy – filmové formy v širším slova smyslu, zejména narativní formy a operování s narativními problémy

jako jsou vyprávěcí hledisko, charakterizace, členění narativní struktury a podobné věci. Druhá věc, která mě zajímá, je to, co bychom mohli nazvat filmovým stylem, estetikou užití tohoto média. No a za třetí je to divák a problematika toho, jak divák vnímá filmy. Buď jak je chápe na jakési základní úrovni narativního rozumění, ale také jak si diváci filmy interpretují; jak se snaží připsat filmům, které zhlédnou, jakýsi širší význam. A shodou okolností – ačkoliv když jsem začal psát, samozřejmě jsem neměl žádný program, tehdy jsem byl pouhý student – obsahuje ta esej o Hitchcockovi všechny tři aspekty. Když se zabýváte Hitchcockem, samozřejmě se musíte zabývat manipulací s divákem. Musíte se zabývat tím, jak jsou divákovi zprostředkovávány určité informace, jak jsou vytvářeny určité postoje, emoce či očekávání a jak se pak s nimi tvůrčím způsobem manipuluje. Velmi mě zajímala jedna věc, kterou jsem považoval za velký objev, ale o které už alespoň dnes všichni vědí, a to jak pracuje s vyprávěcím hlediskem – optickým vyprávěcím hlediskem –, jak ho využívá k tomu, aby přenášel informace z postavy na postavu.

Promítal jsem ten film – *Pověstného muže* – našemu filmovému spolku a během promítání jsem si uvědomil, že první dva nebo tři záběry jsou hlediskové záběry. Všechno, co následuje, je strukturováno kolem různých optických hledisek jednotlivých postav. Ačkoliv dnes si to, myslím, běžně uvědomujeme, na konci šedesátých let jsme si teprve začínali všimnout, že Hitchcock používá filmového stylu k tomu, aby si vytvářel výhodná místa pro zachycení děje. A za třetí samozřejmě narativní konstrukce a to, jak vytváří napětí pomocí střídání širších pojetí vyprávěcího hlediska, nejen stylistiky optických hlediskových záběrů, ale také větších bloků, v nichž se přesouvá z Caryho Granta na Claudea Rainse a samozřejmě na Ingrid Bergmanovou z hlediska toho, co vědí *oni* a co víme *my*. Tehdy jsem tyto myšlenky pochopitelně neformuloval příliš přesně – ten článek byl především záležitostí praktické kritiky.

Nemohl jsem si nevšimnout některých podobností s vaším esejem o Halu Hartleym, což je jeden z vašich nejnovějších článků.² V eseji o filmu *Pověstný muž* i v eseji o Hartleym se věnujete práci s letnými pohledy a oba články hovoří o antonioniovském vlivu.

Ano, v Hitchcockovi je scéna, kdy se Cary Grant dozvídá o svém poslání. Začíná to jako milostná scéna a končí jako scéna loučení. A způsob, jakým Hitchcock tuto scénu inscenoval co se okrajů záběru týče, předznamenává věci, které ve svých filmech mnohem vážněji a systematictější dělal Antonioni. No a s Hartleym... Hartley mi potvrdil, že ho Antonioni zajímal. Tyto podobnosti jsou nejspíš dílem náhody, ovšem nesmíte zapomínat, že pro mou generaci – tohle je pro šedesátá léta velice charakteristický film – byli skutečnými americkými autory Hitchcock a Ford. Taky Hawks, ale hlavně Hitchcock a Ford. A ze zahraničních režisérů byli nejdůležitější Italové a Skandinávci, takže bylo přirozené, že jsem analogie hledal v rámci této relativně malé základny. *Nyní* by bylo mnohem zajímavější podívat se na *Pověstného muže* nejen z pohledu Hitchcockových raných filmů, ale také ve vztahu ke vzestupu filmu noir v Americe. Ten film je v mnoha ohledech filmem noir a pohrává si s některými aspekty carygrantovské image či osoby, které Hitchcock rozvíjel například také v *Podezření* (1941). Teď bychom měli k dispozici mnohem širší kontext než tenkrát.

Je to zajímavé... čím víc o tom přemýšlím, tím víc si uvědomuju, že Hitchcock byl pro lidi mé generace a generace o něco starší, než já, do které patřili Scorsese nebo Coppola, klíčovou postavou, neboť světu ukázal, že lze točit komplexní a sofistikované filmy v rámci americké populární tradice. Dělal to sice i spousta dalších amerických režisérů, ale u Hitchcocka to zkrátka bylo tak nějak zjevnější. Jeho filmy měly velice osobní styl. Divák v nich viděl velice osobní filmy – Hitchcock byl v šedesátých letech takřka obchodní značka – a panoval všeobecný názor, že i když se zrovna věnoval takzvaně komerčním projektům, vnášel do nich své vlastní zájmy a názory. Hitchcock byl tedy svým způsobem vzorem jak pro mladé kritiky, tak pro mladé režiséry – kromě De Palmy, u něhož je to zjevné, ovlivnil také filmaře jako Martin Scorsese nebo James Toback. Lidé jako oni, kteří byli součástí newyorské filmové kulturní scény, viděli Hitchcockův film a řekli si: „Konečně někdo, kdo umí obojí. Točí žánrové filmy, filmy které publikum miluje, ale také velice osobní a umělecky ambiciózní filmy.“ A kromě režisérů – my kritikové jsme Hitchcocka vnímali jako filmaře, který si v ni-

čem nezádá s evropskými mistry. I my jsme vnímali onu symbiózu populárního a osobního – ačkoliv mám dojem, že jsme kladli menší důraz na to, že je populární umělec, a větší důraz na to, že je umělec expresivní a osobní, což asi nebylo dobře.

Hitchcock každopádně v jistém smyslu ukázal celé generaci filmařů a filmových kritiků umění filmu. Jeho přístup působil tak eklekticky a pluralisticky. Dokázal točit filmy skládající se z osmi nebo z devíti záběrů jako *Provaz* (1948), nebo filmy s velice pečlivě rozbitou stříhovou skladbou jako *Okno do dvora* (1954). Byl pro nás mistr – virtuóz filmového umění – suploval nám filmovou školu. Hitchcock – v mnohem větší míře než jakýkoliv jiní filmaři, dokonce i ti evropští – byl režisérem, u kterého měli lidé pocit, že se toho od něj mohou o filmu navíc naučit.

Ve vašem bádání z poslední doby ale Hitchcock nehraje tak velkou roli.

Ne, myslím, že Hitchcock je velice, velice dobrý režisér, ale řekl bych, že jsme ho já i ostatní trochu přecenili [*smích*]. Čím víc jsem začal oceňovat jiné režiséry, tím silnější mám pocit, že Hitchcockova díla nejsou stoprocentně prvotřídní – což neznamená, že si je neužívám. A mám také dojem, že Hitchcock... víte, je to trochu jako psát o nějakém literárním velikánovi, třeba o Dickensovi nebo o Tolstém. O Hitchcockovi toho bylo napsáno už tolik, že pouhé zpracování sekundární literatury by člověku zabralo velkou část života. Dávám teď přednost zkoumání režisérů, kteří jsou nedocenení, režisérů, u kterých mám pocit, že o nich mohu vymyslet něco originálního. Opravdu si nemyslím, že bych o Hitchcockovi mohl vymyslet něco nového [*smích*]... Víte, myslím, že v případě *Okna do dvora* jsem dokázal sepsat několik postřehů o filmovém vyprávění obecně, ale nikdy bych se neodvažoval tvrdit, že je to úplné či adekvátní čtení tohoto filmu.³ Chtěl jsem ho zkrátka použít jako příklad, který je všeobecně známý. Ale co se týče osvětlení Hitchcocka způsobem, jakým jsem doufám pomohl osvětlit například Ozua, Ejzenštejna nebo třeba Dreyera, nemyslím, že bych měl čím přispět k diskuzi.

Rád bych se přesunul k vašemu současnému „koníčku“ [*smích*], k tomu, co nazýváte „poetikou filmu“. Ve vašem článku o čínském filmu v časopise *Post Script* svůj přístup vysvětlujete pouze

v hrubých obrysech. Tvrdíte následující: „Ptát se na poetiku stojící za jakoukoliv filmařskou tradicí znamená položit si nejméně čtyři obecné otázky“:

1. Zastřešující forma: Na základě jakých principů můžeme tyto filmy označit za specifické narativní celky či „jiné“ celky?

2. Stylistika: Jak je ve filmu nebo v sérii filmů rozvinuto filmové médium?

3. Rozumění diváků: Jakým způsobem forma a styl ovlivňují rozumění filmům?

4. Historická poetika: Jakým způsobem se na formě a stylu z historického hlediska projevují kontinuitní a časové vzorce a jak tyto vzorce můžeme nejlépe vysvětlit?

Je to jen perspektiva. Nenahlížím na to jako na výzkumný projekt nebo program. Je to skutečně jen perspektiva. Způsob, jakým by řada vědců mohla přijít s celou řadou výzkumných projektů nebo programů.⁴ Chtěl jsem jen vytyčit oblast jistého druhu otázek, které bychom si v souvislosti s filmem mohli klást. Kdybychom se z této perspektivy podívali například na narativní hledisko, řekli bychom nejspíš: „Existuje celá řada narativních teorií...“ A neznámá to, že bych chtěl, abychom zkrátka – pokud bychom se zabývali oblastí poetiky filmu – přijali či upřednostňovali jednu narativní teorii před druhou. Je zde celá řada možností. Totéž platí o pojetí stylu, pojetí diváka a tak dále. Chtěl jsem zkrátka vytvořit virtuální prostor, v jehož rámci by se daly rozvíjet rozličné teoretické projekty.

Svou vlastní perspektivu, své vlastní teorie, jsem nastínil v konkrétních knihách. Určitým způsobem přemýšlím o narativu, určitým způsobem přemýšlím o stylu, na divácké aktivity nahlížím ze všeobecného kognitivního hlediska, na historii z hlediska norem, sdílených norem komunit kolem filmařských institucí a způsobů, jakými se filmaři mezi sebou dorozumívají a oslovují diváky. Na to vše lze však nahlížet také jiným způsobem. Existují i jiné teoretické přístupy, které lze zvolit. Takže v tom článku, o kterém jste hovořil, jsem chtěl jednoduše nastínit tuhle problematiku – publiku, které tenhle přístup vůbec neznalo, složenému především z čínských filmových vědců. Bylo by krásné, kdybychom se jednoho dne dočkali obsáhlého díla z oblasti poetiky filmu, takže bychom mohli říci: „Existují tyto různé sko-

ly poetiky filmu, tyto různé teorie poetiky filmu a tak dále.“ V současné době nic takového nemáme, ačkoliv se domnívám, že se touto oblastí zabývala řada klasických filmových teoretiků, i když si neříkali filmoví poetici. Když si vezmete například Bazina, o kterém se obvykle hovoří jako o teoretikovi v rámci abstraktní teorie, realismu a tak dále, zjistíte, že ve skutečnosti odvedl velký kus empirické práce. Přišel s několika odvážnými hypotézami o historii filmového stylu, o tom, jak fungoval narativ u jistých druhů filmů, například u filmů neorealistických.

A také o vývoji průměrné délky záběru...⁵

Přesně! To, co dělal Bazin, podle mě rozhodně spadá do poetiky filmu. V tomto ohledu je však ještě explicitnější Ejzenštejn. Podle mého názoru Ejzenštejnovy texty, ale také jeho přednášky, do značné míry vycházely z formalistické tradice dvacátých let, která byla programově tradicí filmové poetickou. Názory Šklovského, Ejchenbauma a Tyňanova se odrážely nejen v praktických cvičeních, které zadával svým studentům, ale také v jeho vlastních teoriích.⁶ Podle mého názoru se Ejzenštejnova expresivní poetika filmu soustředí po většinu času na stylistiku a také na to, jaký má účinek na diváka – na tyhle dvě věci. A podle něj je styl manifestací expresivních vlastností filmu a k divákovi se dostává díky celé řadě kompozičních strategií. Myslím, že řada klasických filmových teoretiků, kteří jsou obvykle označováni za „filmové estetiky“ – zabývají se filmovou estetikou v tom smyslu, že je zájmem výstavba, normy, to, jak filmy přijímají diváci – se věnují práci, která spadá do oblasti poetiky. Což platí i pro některé současné kritiky. Možná by se jim tato nálepka nelíbila, což by bylo naprosto v pořádku, samozřejmě s ní nemusejí souhlasit, ale vzhledem k tomu, že se těmito otázkami začínají zcela cíleně zabývat, je jisté, že se z nich pomalu ale jistě stává životná oblast bádání.

Možná bychom mohli vytyčit také meze poetické oblasti bádání. Někteří akademici se věnují hranicím poetiky. Jako příklad uveďme Robina Wooda, který má nos na užívání stylistických prostředků, ale jakmile si všimne nějakého konkrétního použití stylistického

prostředku, okamžitě se přesune za hranice poetiky.

Ano, ano. Nemyslím, že by Robina zajímala kauzální vysvětlení na stejné úrovni jako mě. To je moje námitka. Řekl bych, že poetika – tedy alespoň poetika filmu z historického hlediska – se snaží vyprávět poměrně detailní kauzální příběh o tom, proč jsou forma a styl takové, jaké jsou. Myslím, že Robinovo dílo má dvě roviny – tedy nejméně dvě. Jedna z nich se týká toho, čemu říkáte nos pro stylistiku. Ačkoliv musím říct, že –

Že ten nos není zas až tak citlivý?

Ano, nebo bych možná řekl, že Robin spíše opakuje tytéž postřehy, místo aby se snažil jít víc do hloubky. Dám vám příklad: „Mizoguchi je režisér dlouhých záběrů.“ Mám pocit, že Robin tento názor nedotáhl o mnoho dál. Dá se s ním sice docela dobře pracovat, ale člověk by se musel vydat do mnohem specifičtějších rovin, aby získal přesnější představu o tom, jak s dlouhými záběry pracuje. Domnívám se, že Robin má tendenci dívat se na styl a zejména na postavu jako na narativní funkci – dívá se na postavu ve vztahu k jakýmsi obecnějším představám o tom, jak funguje narativ –, ale pak se dle mého názoru uchýlí k hermeneutickému modelu.⁷ Před lety byla jeho vysvětlení vázána na autorskou vizi, na pojetí řádu a chaosu, jak je známe např. z děl Alfreda Hitchcocka či Arthura Penna. V současné době ho stále zajímá řád a chaos, ovšem z mnohem ideologičtějšího hlediska. Podle mě je Robin Wood výborný praktický kritik. Na filmy se dokáže dívat velice citlivě. Má vášeň pro filmy a chce psát o dílech, která ho dojmají či matou, ale mám dojem, že se brání systematickému formulování svých hledisek, tedy pokud nemají nějaký politický rozměr.

Já osobně jsem toho názoru, že k tomu, aby se člověk mohl uchýlit k hermeneutice, je třeba odvést větší kus práce.⁸ Rád bych docílil toho, že budu mít stanovenou sérii předpokladů, které budou srozumitelné a poměrně jasně definované, a budu moct zjistit *kolik se z nich dá na různých rovinách vymáčkout*. Takže... jako příklad si vezměme myšlenku zosobněné kauzality v klasické studiové éře. Je to docela samozřejmý postřeh a tento koncept sám o sobě není nijak pečlivě propracovaný, avšak jakmile o něm začnete přemýšlet, napadne vás otázka „kolik aspektů filmu se zdá být závislých na pojetí kauzálního

spojení – které se částečně projevuje v podobě osobní interakce?“ Dá se tak vysvětlit velká část filmu – tedy principy výstavby filmu –, takže se můžete blíže podívat také na přechody mezi scénami: dialogové vějičky, příčiny bez následků, atd. Takže mám pocit, že Robina Wooda tyhle problémy ve skutečnosti nezajímají. Nezajímá ho to, co bychom mohli nazvat konstrukčním principem děl. Mnohem více ho zajímají *konkrétní* díla a co v nich lze najít z hlediska kritiky toho, co je podle něj dominantní ideologií. A to je úplně v pořádku, to je naprosto legitimní, ale nejsou to stejné otázky, jaké se snažím položit já, když hovořím o poetice filmu.

Část druhá – Funkce filmového stylu

Jedna linie bádání, o které jste se zde zmínil⁹ a která se zdá být klíčovou pro vaše pojetí poetiky filmu, vyžaduje velice podrobné zkoumání filmového stylu. V současné době vydáváte knihu o filmovém stylu a stylistice.

Ta kniha je především o mise-en-scène. Je o mise-en-scène a kromě hlavní části má ještě úvodní a závěrečnou kapitolu. Každá ze čtyř kapitol hlavní části je o jednom režisérovi. Úvodní kapitola pak nastiňuje určité předpoklady a závěrečná kapitola reaguje na některé kritiky. Takže tyhle kapitoly jsou vlastně o stylistice obecně.

***Těla načrtnutá světlem* – tak se bude vaše kniha jmenovat?**

Postavy načrtnuté světlem, ano.

Takže to bude kniha v duchu šesté kapitoly vaší knihy z roku 1997 *On the History of Film Style*, ale bude se soustřeďovat na techniku provedení čtyř různých režisérů – Louise Feuilladea, Kenji Mizoguchiho, Thea Angelopoulou a Hou Hsiou-Hsiena?

Ano, je to takové rozšíření oné poslední kapitoly z knihy *O dějinách filmového stylu*, kde se snažím v malém měřítku ukázat, jak se dají napsat dějiny stylistiky hloubky prostoru a vyhnout se některým problémům tradičních dějin stylistiky.

Ve své nové knize navrhujete systém, podle nějž by se měly rozebírat funkce filmového stylu v narativních filmech.

Říkáte, že o stylu ve filmu diskutujeme čtyřmi způsoby: že existuje denotativní funkce stylu, funkce expresivní, dekorativní a symbolická. Můžete nám o těchto čtyřech funkcích říct něco víc?

Tyhle čtyři funkce jsou jen takovým počátečním návrhem a zřejmě by se daly ještě vyšperkovat, nicméně myslím, že z nich člověk pochopí, o co mi jde. Denotativní funkce je podle mě velice prostá, ale rovněž nesmírně důležitá: denotativní funkce stylu nám zprostředkovává informace, které potřebujeme vědět, abychom porozuměli následujícímu dramatickému dění. „Postava vchází do pokoje, proto kamera najíždí do pokoje s ní. Postava je nastřevaná a my vidíme její vztek. A tak dále.“

Takže se jedná především o pochopitelnost a srozumitelnost?

Ano, do jisté míry jde o pochopitelnost a srozumitelnost.

Druhou funkcí, kterou jsem si zvolil, je funkce expresivní, která se – podle mého názoru – týká rovněž pochopitelnosti, ale v tomto případě chceme styl chápat jako prostředek ke zvýraznění expresivních prvků konkrétní scény či jako něco, co scéně dodá expresivní rozměr. Typickým příkladem druhého případu je hudba: práce kamery scénu sice určitým způsobem denotuje, ovšem hudba dokáže ukázat expresivní hodnoty, které nejsou obsaženy v dramatickém dění jako takovém. Může být například ironická.

Třetí funkci nazývám funkcí dekorativní. Tím myslím to, že styl si vyvine svůj vlastní strukturu, která je nezávislá na dramatickém dění či z něj nemusí přímo vycházet. Můžeme si například představit určité pohyby kamery, které mají čistě denotativní funkci. Zkrátka pouze sledují herce. Jiné pohyby kamery jsou zase čistě expresivní. Například když postava utíká a my dění sledujeme z jejího úhlu pohledu. Skákající kamera se nám snaží zprostředkovat, jaké to je, když člověk běží. Třetí funkce je to, když se kamera snaží kolem dění spřádat své vlastní struktury – u některých druhů filmů se s tím setkáváme častěji než u jiných. Kamera tedy zpočátku sleduje dění, ale pak začne snímat pod velkým úhlem, sníží se do malého úhlu a pak zase najede do velkého. A člověk si začne říkat „aha, tady máme nějakou nezávislou strukturu. Tohle se dalo natočit jinak.“ A takovýto postup nám nemusí nutně zprostředkovat lepší náhled na pří-

běh a nemusí ani vyjadřovat žádnou emoční kvalitu příběhu. Kamera zkrátka vytváří svoji vlastní dynamickou strukturu, kterou musíme vnímat jednoduše jako druh filmařské techniky.

Jedním z důvodů, proč jsem začal uvažovat o dekorativní či ornamentální funkci stylu, bylo to, že jsem sledoval japonské filmy. U Ozua se pokaždé setkáme se sérií záběrů, které v jistém smyslu skutečně mají za úkol popsat prostor nové scény. Takže nám například nabídne záběr na dům, po němž následuje záběr zahrady za domem, záběr bazénu na oné zahradě, záběr verandy, z níž je výhled na dotyčný bazén, a poté se můžeme ocitnout – připomínám, že je to jen hypotetický příklad – v pokoji, v němž jsou lidé. V podstatě nám říká, kde jsme. Na jisté rovině má tedy tento postup ryze denotativní funkci. Nicméně u Ozua se často stává, že jsme se s oním místem setkali už předtím. Stačilo by, kdyby nám ukázal dům nebo možná spíš lidi v pokoji. Přesto znovu použije tento úvodní vzorec, samozřejmě pokaždé v poněkud pozměněné podobě. Změny se týkají zejména různých denních dob, různých kompozic či barevných schémat a divák si postupně začne uvědomovat, že se režisér snaží vytvořit jakousi paměťovou schránku či databázi možných konfigurací místa, které pak může používat znova a znova v různých variacích. Přitom je to stále vázáno na narativní prostor, není to nějaký abstraktní jiný svět. Je to součástí diegeze, je to ovšem poetická mezihra, kde režisér může jednotlivé prvky variovat a manipulovat s nimi tak, že si začneme uvědomovat *stylistické postupy* jako takové.¹⁰

Na jedné straně na to lze nahlížet jako na vytváření struktur. Struktury ho velmi zajímají, avšak když se na to podíváte z pohledu diváka, tato téměř čistě stylistická hra očekávání a vzpomínek je součástí toho, co dělá z Ozuových filmů tak silný zážitek. A to mě přimělo zauvažovat nad tím, jak se – dokonce i v rámci dějového filmu – může stylistické modelování během celého filmu lehce odchýlit od vyznačené funkce stylu a nabýt svého vlastního významu.

Čtvrtou funkcí je funkce symbolická – která je podle mě nejzávažnější – kdy určitým motivům přisoudíme abstraktní platnost: rozsáhlý tematický či konceptuální účel. Klasickým příkladem by bylo stavění herců do určitých poloh v prostoru. Například když někdo zaujme polohu ukři-

žovaného Ježíše. To je jasným znamením, že tato ikonografie nám má vnuknout abstraktní význam: „Výborně, takže tahle postava má nějaký vztah ke Kristovi, ať už jakýkoliv.“

Rád bych upozornil na několik věcí. Zprvu, obecným předpokladem je, že denotativní rovina je ze všech nejdůležitější, neboť všechny ostatní funkce jsou na ní postaveny. Druhým předpokladem je, že každý jednotlivý případ techniky, ať už herecké výkony, provedení, střih či cokoliv jiného, může plnit několik těchto funkcí zároveň nebo v rychlém sledu za sebou. Dekorativní funkce je sice podle mne ze všech nejobtížnější, neboť závisí na lehkém odchylení od funkčnosti vyprávění, avšak v podstatě jakékoliv filmové dílo může tyto různé funkce různými způsoby plnit.

Rád bych, kdybychom se společně mohli podívat na scénu z filmu *Den hněvu* (1943, r. Carl Theodor Dreyer), která podle mého názoru ilustruje rozdíl mezi denotativní a expresivní funkcí filmového stylu. Technika střihu záběrů a protizáběrů je obvykle považována za relativně neutrální prostředek a vy jste o něm z denotativního hlediska hovořil jako o typu stylistického členění, který se jednoduše velice dobře hodí pro zprostředkování konverzačních scén.

Přesně tak.

Následující scéna ze *Dne hněvu* demonstruje, že technika střihu záběrů a protizáběrů může dostat expresivní nádech. Je to scéna, v níž Absolonova matka Meret překvapí Anne a Herlufs Marte a vejde do obývacího pokoje těsně poté, co se Anne podaří Herlufs Marte propašovat ven z pokoje.

K tomu bych rád řekl několik věcí. Podle mne máte úplnou pravdu. A jednou z věcí, které filmaři o technice záběrů a protizáběrů už dlouho vědí, je to, že několik věcí je při nich zcela zásadních: jednou z nich je umístění kamery – to, kde přesně se z hlediska umístění kamery nacházíme – a druhou načasování střihů. U Hitchcocka se například často setkáváme se střídáním záběrů a protizáběrů, při němž se mnohem více soustředíme na posluchače než na mluvčí. Obvyklý postup je ten, že na plátně vidíme mluvčího a těsně předtím, než domluví, vystřídá ho záběr na posluchače, ovšem Hitchcock je samozřej-

mě známý tím, že *začne* záběrem na mluvčího, načež okamžitě následuje střih na posluchače. A na nás je, abychom si buď domysleli, jak se tváří mluvčí či jaký je jeho záměr, nebo si uvědomili, jaký účinek mají jeho slova na posluchače, a na základě toho začali mít zlou předtuchu či získali pocit rostoucího napětí. Načasování střihů a pozice kamery jsou tedy při technice střihu záběrů a protizáběrů velice důležitou proměnnou.

Přesně tyto proměnné vstupují do hry při konfrontaci Anne s Meret ve *Dni hněvu*. To, co se snažím říct, je, že tato konkrétní struktura záběru a protizáběru má expresivní funkci, neboť vyjadřuje Meretinu nenávisť k Anne. Akademici z humanitních oborů by nejspíš řekli, že „naši interpretaci tohoto setkání určuje kontext“, neboť v této chvíli už víme, že Meret novou paní domu nemá zrovna v lásce. Existují však mnohem bezprostřednější vysvětlení, která vysvítají, když se podíváme na způsob, jakým je scéna natočena a zinscenována. V prvé řadě jsou zde použity velice krátké záběry. *Den hněvu* má vcelku vysokou průměrnou délku záběru – 13 vteřin.

Ano, je to film s poměrně dlouhými záběry.

Ale při setkání Anne s Meret jsou použity velice rychlé střihy.

Na rozdíl od ostatních dialogických scén.

Ano, zvláště když to porovnáme s prvním setkáním Anne s Martinem.¹¹ Ale načasování střihů je zde také velice důležité. Vidíme, jak Meret vchází do pokoje,



pak následuje stříh na Anne.



Avšak když se kamera vrátí k záběru na Meret, všimněte si, kde Meret stojí.



Dreyer ve skutečnosti vystříhl krátký časový úsek.

Ano, je to eliptický stříh.

A proto Meret v záběru jakoby poskočí dopředu.

Ano, ano, naprosto s vámi souhlasím. Vypadá to skoro jako ejzenštejnovský stříh z *Ivana* [Hrozného].

Dreyer navíc při filmování tohoto setkání při několika příležitostech použil stříh z Anne na Meret ve chvíli, kdy byla Anne v pohybu, a zvýšil tak neočekávanost stříhu na statickou Meret. Stříhy jsou čím dál rychlejší, na rozdíl od stříhů při setkání Anne a Martina, při němž Martinův hlas přesahuje do záběrů na Anne.

Dreyerovy stříhy jsou velice zvláštní a mám pocit, že jsem se jim dostatečně nevěnoval, ale Edvin nejspíš ano [Edvin Kau, autor knihy *Dreyers Filmkunst* (1988), která brzy vyjde v anglickém překladu – Pozn. ed.]. Souhlasím s vámi, že v tomto případě mají velice vyhraněnou expresivní funkci a upozorňují diváky na dílčí gesta postav, ale domnívám se, že z hlediska toho, co režisér považoval za *nejdůležitější* dojem z díla, tedy z hlediska světla, prostoru, hereckých výkonů, textu a podobně, by to fungovalo na mnohem jemnější úrovni. S postupem jeho kariéry začíná být také

čím dál jasnější, že věří, že s kamerou může dělat mnohem více věcí a navíc mnohem jemnějším způsobem než v případech stříhů. Chce scénu udržet co nejdéle a stříhy mu v tom brání. To je jedna z nejběžnějších technik režisérů, kteří si libují v dlouhých záběrech. Vypěstují si jakousi obavu z toho, že stříhy jsou rušivé či nespojitě. Nejsou hladké, nejsou plynulé, a právě po tom oni touží, po onom rytmu. A nakonec samozřejmě – ve filmu *Gertruda* (1964) – používá stříhy pouze ve velice specifických scénách a z velice konkrétních důvodů.

Víte, Dreyer je podivuhodný režisér. Už v pozdní pubertě očividně věděl, jak točit filmy podle hollywoodských standardů. Když se podíváte například na film *Michael* (1924), je to jako byste se koukali na americký či německý film z té doby. Stříhání je v *Michaelovi* naprosto dokonalé. Ale myslím, že v jisté chvíli ho to přestalo bavit nebo si začal myslet, že je to druhotné. Zásadní byly samozřejmě herecké výkony, zprostředkování textu a on si nelámal hlavu tím, co na nás může působit jako velice neohrabané stříhy. Vezměme si například to, jak pracuje se s návazností pohledů. Jako by si s každým stříhem celou scénu nově promýšlel. Místo, aby se držel stoosmdesátistupňové linie či představy o celkovém prostoru, rozvinul Dreyer svým vlastním způsobem představu všudypřítomné kamery – nejvíce samozřejmě v *Utrpení Panny orleánské* (1928/9), ovšem pokračuje s tím i ve filmech jako *Dva lidé* (1945) – kdy se zajímá méně o akademická pravidla shody, a když už stříhá, snaží se spíše zacházet s každou postavou jako se samostatnou sochou, kterou může zabírat z toho nejvýhodnějšího úhlu a předpokládat, že diváci to pochopí. Svým způsobem to také souvisí s estetikou dlouhých záběrů, protože když se soustředíte na jedinou postavu, můžete s tím prostorem nakládat jakýmkoliv způsobem. No a celek dlouhého záběru je dalším takovým prostorem, zkrátka nám ten prostor pořád narůstá [smích]. Ale pořád si s tím jde nějak poradit: kameru můžu umístit sem, nechat ji obkroužit scénu tímhle nebo jiným způsobem, zkrátka cokoliv. Takže si myslím, že to má co do činění s jakýmsi obecnějším estetickým zájmem o flexibilitu či plynulost zobrazení prostoru. Ale souhlasím s tím, že zde hrají velkou roli také expresivní hodnoty, o kterých jste mluvil, to je jasné.

Jakýkoliv konkrétní příklad je velmi pravděpodobný. První dva každopádně, denotativní a expresivní funkce jsou často velmi úzce propojeny. Takže například *herecký výkon* stojí na hranici. Pokud vnímáme herecký výkon jako součást stylu filmu – a já myslím, že bychom měli – od začátku jsou zde přítomny expresivní hodnoty, neboť hraní či herecký výkon nám sdělují, jaké cituplné vlastnosti jsou v konkrétní scéně v sázce.

Toho, že mohou být oddělené, si všimneme pouze tehdy, když jsme svědky neexpresivních hereckých výkonů, jako například v Bressonových filmech, kde máme k dispozici pouze mizivé množství denotativních informací, kterých se můžeme držet. Neznáme duševní rozpoložení hlavních postav a styl filmu nám ho nijak neosvětluje. Nenajdeme zde žádné rakurzy, nasvětlení či hudbu, které by nám poodhalily expresivní rozpoložení postav. Ne že by jeho filmy nebyly expresivní, využívá zkrátka velice jemných a minimalizovaných prostředků exprese. Expresivní funkce stylu musí být tedy u Bressona zkoumána jako série velice krátkých okamžiků, kdy si řekneme „někdo se podívá jistým způsobem či v určitém okamžiku zavře oči nebo sklopí zrak“. Takové chvíle jsou zde mnohem expresivnější, než by byly v běžném filmu.

V souvislosti s expresivní funkcí zdůrazňujete termín cituplné vlastnosti (viz také kniha *Figures Traced in Light*).

V angličtině zní tento termín poněkud podivně, ale užívají ho filozofové, když hovoří o expresi. O expresivní funkci lze uvažovat dvojím způsobem. Bud' z hlediska vyličení citového či výrazového rozpoložení, nebo z hlediska –

Jejich vyvolání.

Správně, z hlediska toho, že je film vytváří v divákovi. Tento druhý případ je velmi zajímavý a důležitý, to nepopírám, ale z hlediska stylu chceme být schopni je od sebe rozeznat. Chceme umět říct o filmové hudbě, že „zní melancholicky“. Nicméně kvůli ní nemusíme cítit melancholii – můžeme cítit něco úplně jiného –, ale přesto bychom měli být schopni vystopovat v uměleckém díle tyto cituplné vlastnosti. Tímto způsobem o umění běžně hovoří filozofové. Řada z nich staví expresi do středu svého pojetí umění a zastávají názor, že expresivní vlastnosti jsou hlavním dů-

vodem, proč umění vůbec existuje. Tedy aby dalo expresivním citovým rozpoložení formu a tvar. Podle mne to není jediný cíl umění, ale rozhodně je velice důležitý. Jazyk, který užíváme k tomu, abychom popsali expresivní stavy, je poněkud omezený, ale zároveň je důležité si uvědomit, že ony expresivní vlastnosti jsou velice podstatné a že vyvolávají zajímavé otázky. Dokážou tyto vlastnosti například odhalit také lidé, kteří nejsou obeznámeni s určitými uměleckými tradicemi? Nebo jsou sdělné bez jakýchkoliv potíží?

Měl bych říct, že všechny tyto funkce jsou vázány také na pojetí norem. Pro zprostředkování informací – denotaci v rámci kinematografie – existují jisté normy. Máme historické normy pro expresivní zobrazení, historické normy pro dekorativní zobrazení a bezpochyby také historické normy pro symbolické funkce stylu. Můžete namítnout, že se liší v závislosti na době a místě. Například to, čím se vyznačoval filmový příběh v roce 1903 se – v mnoha ohledech, ale nejspíš ne ve všech – liší od toho, jak byla denotativní funkce naplňována v kinematografii padesátých či šedesátých let. A totéž platí o expresivních vlastnostech. Jak jistě víte, jednou z věcí, kterými jsem se v poslední době zabýval, je otázka, zda existují nějaké univerzální vlastnosti umělecké komunikace. Rád bych si myslel, že člověk může zaujmout umírněnou pozici a říci: „No, existují určité denotativní manifestace, určité expresivní manifestace, určité dekorativní manifestace a určitá symbolická zobrazení, která jsou quasi-univerzální.“ A pak existují ještě další, která jsou lokální a vyžadují specifické kulturní znalosti. Nemyslím si, že v tomto případě to musí být buď všechno, nebo nic. Tak například pro hudbu existuje jen velmi málo univerzálních pravidel, nicméně jedno z nich je, že narůstající energie je zobrazována pomocí rychlejších rytmů. V žádné kultuře – soudě podle toho, co jsem byl schopen přečíst – není pomalý rytmus spojován s narůstající energií. V jistém smyslu je to téměř tautologie. Univerzálních pravidel pro hudbu je málo, ovšem pro film jich existuje takřka nepřehledné množství. Umělci zobrazují lidské bytosti napříč kulturami a stoletími skoro stejným způsobem. Vždy mají dvě oči, ústa, nos a tak dále. Na denotativní rovině panuje značný soulad.

Proto vás nejvíce zajímá právě denotativní rovina?

Víte, velká část mých úvah se snaží jít proti proudu. Vyrojila se celá řada lehkomyslných názorů, podle kterých jsou systémy zobrazení zcela nahodilé, vázané na konkrétní kulturu, „vykonstruované společností“ – ačkoliv já sám sebe považuji za umírněného konstruktivistu. Vždy je třeba vidět to i z druhé strany: „Ano, ale...“ Existuje velká spousta uměleckých konvencí, které fungují napříč kulturami, a umění by nemohlo skutečně komunikovat, kdybychom nemuseli pochopit mezikulturní konvence. Máme velice přesvědčivé empirické důkazy, že každý člověk ve všech kulturách vnímá pohyb na plátně. Lidé rozpoznávají na plátně lidi. Rozšíření audiovizuálních médií v mnoha rozdílných kulturách navíc napovídá, že filmová komunikace se může odehrávat na velice široké, základní a silné úrovni.

Mnohem spornější je například otázka kontinuitní stříhové skladby. Začala kontinuitní stříhová skladba ve světové populární kinematografii převažovat proto, že jaksi napodobuje přirozené vnímání, nebo je ve skutečnosti naučeným kódem, který světové kinematografii zkrátka nadičkovala vlivná kinematografie hollywoodská? Podle mého názoru existuje prostředí, kde kontinuitní stříhová skladba nejspíš není optimálním řešením, ale spíše řešením, které Herbert Simon nazývá „satisficing“.¹² To znamená, že splňuje dostatečné množství podmínek komunikace a narativu, aby mohla být přizpůsobivým nástrojem v širokém spektru různých tradic. To, jestli se jedná o ten nejužitečnější prostředek, už je jiná otázka. Pro jisté účely filmové komunikace a praktického filmařství se to zdá být velice silným kompromisem. Dává to člověku mnohem více volnosti v produkci než měla scéna na jeden záběr v roce 1910 a podobně; umožňuje nám to upravit některé věci v postprodukcii; vyvolávat u diváků některé reakce, kterých jinak dosáhneme jen velice obtížně: rytmické efekty, určité druhy napětí a zatajování informací, a také díky tomu můžeme věci velice přesně načasovat, což se i tomu nejsladnějšímu hereckému ansámblu jen stěží může podařit. Pro film má tedy kontinuitní stříh mnoho praktických výhod, vedle své schopnosti být

prostě srozumitelný. A jestli se to lidé musejí učit ab initio? Řekl bych, že „nejspíš ne“. Mým argumentem by bylo, že to souvisí s jistými oblastmi vnímání, které mohou být zobecněny do podoby textu. Netroufám si tvrdit, že to je svým způsobem dokonalý, maximálně efektivní způsob zprostředkování informací o příběhu. Je to zkrátka a jednoduše dominantní norma, přestože není jednoznačně nahodilá.

Jednou z otázek, které byste mi mohl položit, je: „Když tedy tvrdíte, že je to jen jeden styl z mnoha, jak to, že vydržel tak dlouho a podle vás ještě dlouho vydrží?“ Když o tom tak přemýšlím, myslím, že bych řekl, že klasická kontinuita není stylistická škola v tom smyslu, jako sovětská montáž či francouzský impresionismus nebo neorealismus, neboť ty na klasické kontinuitě závisejí. Ačkoliv to není úplně totéž, podobá se to systému perspektivy v malířství. Z historického hlediska existuje dominantní tradice, která využívá klasické kontinuity v podstatě stejným způsobem, jako dominantní tradice malířství – akademického malířství – využívá hlavního proudu perspektivy. A proto to může trvat několik staletí. Akademická perspektiva také trvá už tři sta až čtyři sta let. To je, myslím, docela dobré srovnání s kontinuitní stylistikou. A stejně jako perspektiva není ani kontinuitní stylistika stoprocentně věrnou reprezentací toho, jak vnímáme svět, avšak zachycuje dostatečné množství relevantních zákonitostí našeho vnímání, takže se stává velice efektivním a flexibilním uměleckým systémem.

Přeložila Martina Knápková.

Rozhovor s Davidem Bordwellem vycházel na pokračování v dánském filmovém časopise 16:9 (ISSN: 1603-5194) jako "Bordwell on Bordwell: Part I - Hitchcock, Hartley and the Poetics of Cinema" (16:9, 2004, č. 7) (www.16-9.dk/2004-06/side11_inenglish.htm) a "Bordwell on Bordwell: Part II - Functions of Film Style" (16:9, 2004, č. 8) (www.16-9.dk/2004-09/side11_inenglish.htm). Část III a I vyjdou v příštím čísle Aluze.

Aluze děkuje Davidu Bordwellovi a Jakobu Isaku Nielsenovi a vydavatelum časopisu 16:9 za svolení k otisknutí českého překladu.

Aluze wishes to thank Mr. David Bordwell, Mr. Jakob Isak Nielsen, and the editors of 16:9 for their kind permission to publish the Czech translation of this interview.

Poznámky:

- 1 Viz např. svazek XVII, č. 2–3 časopisu *Film Criticism*, dvojčíslo, v němž jsou otištěny reakce na Bordwellovu knihu z roku 1989 *Making Meaning*.
- 2 Esej o Hartleym vyšel v dánštině v časopise *16:9*. V angličtině zatím nevyšel. Viz David Bordwell, „Up Close and Impersonal: Hal Hartley and the Persistence of Tradition“, *16:9* 3, Červen 2005, č. 12, s. 11 (http://www.16-9.dk/2005-06/pdf/16-9_juni2005_side11_inenglish.pdf).
- 3 Viz David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, London, University of Wisconsin Press – Methuen 1985.
- 4 Nejedná se sice o zbrusu novou perspektivu, Bordwell jí však v poslední době dodal větší prestiž a obsah. Jeho rané názory viz David Bordwell, „Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema“, *Iris*, 1983, č. 1, s. 5–18.
- 5 Viz David Bordwell, „The Evolution of the Language of Cinema“, in: *What Is Cinema?*, Berkeley, University of California Press 1967.
- 6 Co se týče Ejzenštejnových přednášek viz např. Sergej Ejzenštejn, „Mise-en-shot“, in: *Lessons with Eisenstein*, ed. Vladimír Nizny, London, Allen and Unwin 1962.
- 7 Příkladem tohoto posunu ve Woodově díle budiž jeho interpretace ophulsovských pohybů kamery v článku „Ewig hin der Liebe Glück“ in: Robin Wood, *Personal Views: Explorations in Film*, London, Gordon Fraser 1976.
- 8 Bordwell zmiňuje také knihu Kristin Thompsonové *Storytelling in the New Hollywood* (Cambridge, Harvard University Press 1999) jakožto „skvělý příklad toho, jak lze vzít skupinu vcelku přímočarých předpokladů a pokusit se z nich vymáčkout co nejvíce kritických prostředků, které nám mohou pomoci vysvětlit architekturu širokého spektra filmů – vysvětlit je z funkčního hlediska“.
- 9 Viz Bordwell o Bordwellovi, Část první.
- 10 Slavný příklad tohoto typu provedení, film *Chut' makrel* (Sanma no aji, 1962), je popsán v Bordwellově knize *Ozu and the Poetics of Cinema*.
- 11 Setkání Anne s Meret, které začíná záběrem na vcházející Meret, se skládá z 11 záběrů a trvá pouhých 40 vteřin, zatímco první setkání Anne s Martinem (Anniným zetěm), při němž se také střídají záběry a protizáběry, trvá 75 vteřin a skládá se z pouhých 8 záběrů.
- 12 Herbert Simon (1916–2001), americký vědec a nositel Nobelovy ceny za ekonomii, položil základy rozhodovacího přístupu k managementu, který považuje rozhodování za důležitou součást řízení. Termín „satisficing“ je složeninou anglických slov „satisfying“ (uspokojivý) a „sufficing“ (dostačující). Simon jím označil strategii rozhodování, která nehledá optimální, ale první dostatečně dobrou variantu. – *Pozn. překl.*