

SLOVENSKÉ DIVADLO

REVUE DRAMATICKÝCH UMENÍ

SLOVENSKÉ DIVADLO

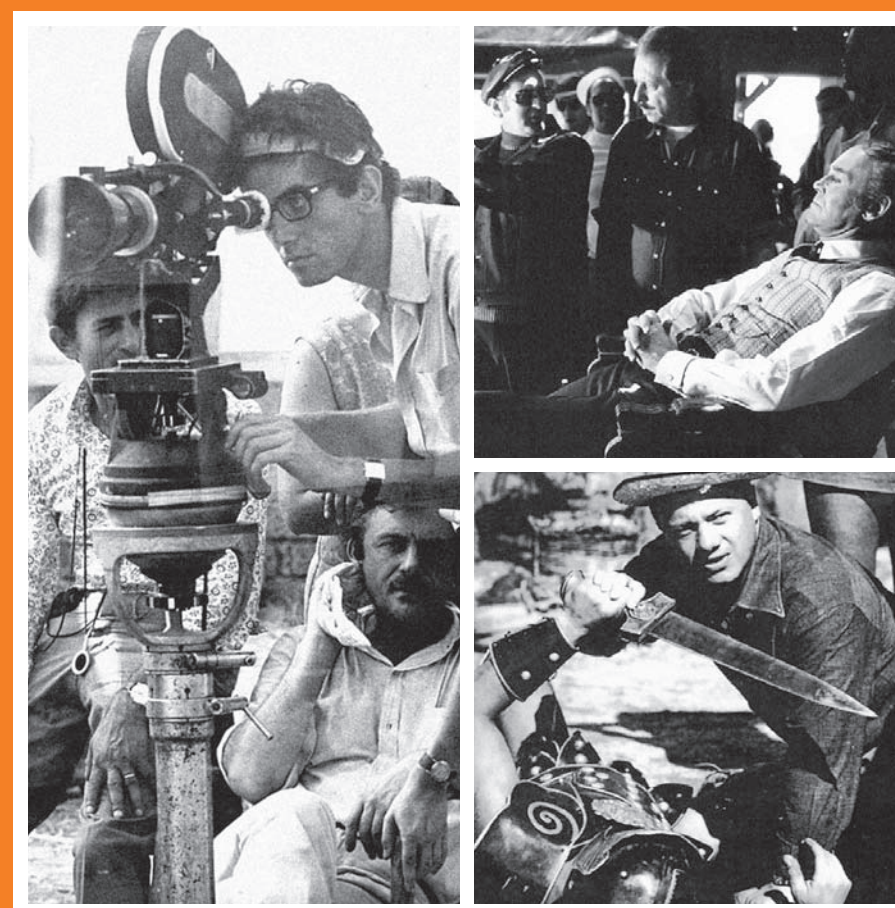
Vychádza štyri razy do roka.

Rozširuje, objednávky a predplatné doma prijíma
VEDA, vydavateľstvo SAV
Dúbravská cesta 9
845 02 Bratislava 45, Slovenská republika

Objednávky do zahraničia prijíma
SLOVART G.T.G. s. r. o.
Krupinská 4, P.O.Box 152
852 99, Bratislava 5, Slovak Republic
e-mail: info@slovart-gtg.sk
Registračné číslo: EV 3134/09

ISSN 0037-699X (print)
ISSN 1336-8605 (on line)

SLOVENSKÉ DIVADLO



2012

1/2012

TABLE OF CONTENTS

STUDIES

Martin CIEL: Film Image	3
Jana DUDKOVÁ: Stereotype as Image	13
Roman JURČÁK: From Pictures to Mental Images in Fictional World Theory	34
Jan ŠVÁBENICKÝ: From the Genre Terminology to a Sociocultral Phenomenon. A Multidiscursive Image of Popular Genres in Italian Cinema of 1960s and 1970s – Part I	49

OUTLOOKS

Rudolf URC: <i>Osudné dni</i> . The Fate of a Film from 1969	69
Marina RUFFINAZZI-LEUE: The Return to the Theatre of Carlo Goldoni: The Topicality and Modernity of His Image of Reality	76

CRITIC'S NOTES

Vladimír PREDMERSKÝ: Let's Dream Together and Confrontationally (HLEDÍKOVÁ, Ida. <i>Snívajte s nami</i>)	86
Andrej MAŤAŠÍK: A Tribute to a Sexagenarian (MATÚCH, Pavel. <i>Majera</i>)	90
Natália RUSNÁKOVÁ: The Italian Culture is Alive (SABOLOVÁ-PRINCIC, Dagmar. <i>Aspekty talianskej kultúry v súčasnej Európe</i>)	92

NOTES

Dagmar SABOLOVÁ-PRINCIC: Screen-to-Stage Adaptation of the Film <i>All About My Mother</i>	94
---	----

Na obálke vľavo: režisér Giulio Questi a kameraman Franco Delli Colli pri nakrúcaní filmu *Se sei vivo, spara!* (Ak žiješ, strieľaj!, 1967); fotografia pochádza zo súkromného archívu Giulia Questiho. Hore zľava doprava: režisér Tonino Valerii, producent Fulvio Morsella a herec Henry Fonda pri nakrúcaní filmu *Moje meno je Nikto* (Il mio nome è Nessuno, 1973); fotografia pochádza zo súkromného archívu Tonina Valeriiho. Dolu režisér Alberto De Martino pri nakrúcaní bojovej scény filmu *Il gladiatore invincibile* (Nepremoziteľný gladiátor, 1961); fotografia pochádza zo súkromného archívu Alberta De Martina. Autor koláže fotografií: Marek Petržalka.

OBSAH

ŠTÚDIE

Martin CIEL: Filmový obraz	3
Jana DUDKOVÁ: Stereotyp ako obraz	13
Roman JURČÁK: Od obrazov k mentálnym obrazom v teórii fikčných svetov	34
Jan ŠVÁBENICKÝ: Od žánrove terminologie k sociokultúrnemu fenoménu. Multidiskurzívni obraz populárných žánrů v italské kinematografii 60. a 70. let – 1. část	49

ROZHLADY

Rudolf URC: <i>Osudné dni</i> . Osudy jedného filmu z roku 1969	69
Marina RUFFINAZZI-LEUE: Návrat k divadlu Carla Goldoniho: Aktuálnosť a modernosť jeho obrazu reality	76

KRITIKA

Vladimír PREDMERSKÝ: Snívajme spoločne a konfrontačne (HLEDÍKOVÁ, Ida. <i>Snívajte s nami</i> . Monografia k 60. výročiu Starého divadla Karola Spišáka v Nitre)	86
Andrej MAŤAŠÍK: Pocta a hold šesťdesiatnikovi (MATÚCH, Pavel. <i>Majera</i>)	90
Natália RUSNÁKOVÁ: Talianska kultúra je živá (SABOLOVÁ-PRINCIC, Dagmar. <i>Aspekty talianskej kultúry v súčasnej Európe</i>)	92

POZNÁMKY

Dagmar SABOLOVÁ-PRINCIC: Divadelná adaptácia filmu <i>Všetko o mojej matke</i>	94
--	----

Hlavný redaktor: Andrej Maťašík

Redakčná rada: Ladislav Čavojský, Ida Hledíková, Sylvia Huszár (Maďarsko), Georgij Kovalenko (Rusko), Tatjana Lazorčáková (Česká republika), Nadežda Lindovská, Miloš Mítrík, Danièle Montmarte (Francúzsko), Dagmar Podmaková (predsedníčka), Ján Sládeček, Jan Vedral (Česká republika), Ján Zavarský

Fotografie reprodukuje z archívu Artilerie s.r.o., a zo súkromných archívov Giulia Questiho, Erica Menczera, Alberta De Martina, Umberta Lenziho, Tonina Valeriiho, Enza G. Castellariho, Sergia Martina, Claudia Morabita, Pietra Cavaru, Edoarda Margheritiho, Francesca Crispina a Eugenia Ercolaniho.

Redakcia sa usilovala zistiť autorov použitých diel a získať ich súhlas na uverejnenie reprodukcie. Nezistených nositeľov autorských práv k niektorému z použitých diel prosíme, aby nás o tom informovali.

Číslo zostavila: Jana Dudková
Preklady do anglického jazyka: Mária Švecová

Technická redaktorka: Jana Janíková

Adresa redakcie: Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika

Telefón: ++421 2/ 54 777 193
Fax: ++421 2/ 54 773 567
E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.
Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.
Časopis Slovenské divadlo je recenzovaný.

FILMOVÝ OBRAZ

MARTIN CIEL

Filmová a televízna fakulta Vysokej školy múzických umení

Abstrakt: Pojem „obraz“ súvisí so vzťahom filmu k realite. Je tak jednou zo zásadných oblastí, okolo ktorej sa točia úvahy filmových teoretikov. Problematika obrazu sa objavuje už v začiatkoch filmovej teórie a dodnes je preverovaná rôznymi špekuláciami. Ide o to, čo najpresnejšie pomenovať, resp. definovať film v stále nových, meniacich sa podmienkach. Či už technologických, alebo metodologických. História skúmania obrazu tak kopíruje dejiny kinematografie a pomerne presne umožňuje chápať jej vnímanie a zmeny v tomto vnímaní počas celého jej fungovania. Mnoho prvkov základnej charakteristiky obrazu sa opakuje často u viacerých teoretikov, ale je i mnoho bodov, v ktorých sa ich pohľady odlišujú. Ako filmový obraz vytvára významy a ako a prečo nás tieto významy dokážu upútať, to sú základné otázky filmovej vedy.

Film je semiotický systém dynamických audiovizuálnych obrazov, organizovaný podľa sekvenčného dispozitívu. Slovo „obraz“ je v predchádzajúcej definícii veľmi dôležité. Zásadné. Filmovú reč tvoria práve rozličné kombinácie pohyblivých obrazov, ktoré zobrazujú formy, štruktúry, resp. formové príznaky reality. Obrazy sú totiž spôsob, akým štruktúrujeme svet okolo nás, nie sú obrazom tohto sveta. Sú samostatnou inštitúciou, pretože úplné poznanie je nemožné. Naše nedokonalé zmysly klamú. A sú to práve zmysly, ktoré sú jediným sprostredkovateľom medzi realitou, ktorá nás obklopuje, a našou myslou. Ani umelé pomôcky ako mikroskop či baterka nám nepomôžu – a ani kamera. Niektoré z technických pomôcok však môžu vytvoriť aspoň záznam obrazov tak, ako ich vnímame. Napätie medzi realitou a akýmsi obrazovým *gestaltom*, za ktorý realitu vydávame (a či pokladáme), je veľké. Vzťah filmového obrazu k realite je kardinálnou témou filmovej teórie. Už pri tomto vzťahu ide o zložitú interpretáciu. No nemusí sa takou zdať. Pretože zobrazené obrazy považujeme za normu, uvedomujeme si síce ich obmedzenia, ale zároveň ich aj akceptujeme – ako akceptujeme, napríklad, obdĺžnikový rám filmového plátna.

Problematika obrazu sa objavuje už v začiatkoch filmovej teórie a dodnes je preverovaná rôznymi špekuláciami. Ide o to, čo najpresnejšie pomenovať, resp. definovať film v stále nových, meniacich sa podmienkach. Či už technologických, alebo metodologických. História skúmania obrazu tak kopíruje dejiny kinematografie a pomerne presne umožňuje chápať jej vnímanie a zmeny v tomto vnímaní počas celého jej fungovania. Mnoho prvkov základnej charakteristiky obrazu sa opakuje často u viacerých teoretikov, ale je i mnoho bodov, v ktorých sa ich pohľady odlišujú. Samozrejme, sú i viacerí teoretici, ktorí sa obrazu explicitne nevenujú, ako napríklad Vachel Lindsay, ktorý síce vo svojej zásadnej knihe *The Art of the Moving Picture* z roku 1915 ako prvý z teoretikov zdôraznil, že film rozpráva predovšetkým silou a krásou obrazu a tvorivý proces sa skladá z kompozície obrazov a ich spájania,

ale tieto základné fakty nerozvíjal, resp. použil ich ako dôkaz, že filmu je najbližšie výtvarné umenie.

Zároveň existuje idea reprezentácie prítomná v každom označujúcom, viac či menej akcentovaná rôznymi tendenciami prístupu k zobrazeniu (Bazinovo delenie na „režisérov veriacich v obraz“ a „režisérov veriacich v realitu“). A keď teda na plátno vstupuje postava (obraz postavy), vieme, že niečo reprezentuje a vzbudzuje pozornosť, pretože ju vystavuje rám obrazu.

Alebo farba. Farebný filmový obraz napĺňa tendenciu kinematografie zachytiť skutočnosť v čo najvyššej miere jej komplexnosti, poskytuje teda oveľa väčšie množstvo farebných informácií ako čiernobiely obraz. Preto sa pri čiernobielych filmoch (ktorého obrazy sa už stali príznakovými prvkami) divák viac sústreďuje na dej, postavy, formu. Na vytvorené významy. A pretože znak nás núti vidieť zobrazený objekt prostredníctvom jeho významu a zároveň význam znaku je určený spôsobom zobrazenia, napätie vzniká aj pri interpretácii pohyblivých obrazov. Teda vlastne pri interpretácii interpretácie. To je dobre. Viac pohľadov zvyčajne umožňuje aj viac vidieť. V nasledujúcom texte sa pozrieme na rôzne možnosti chápania obrazu vo filme.

Rôzne filmovoteoretické koncepcie či smery vymedzujú filmový obraz a znak rôzne. O prvkoch systému filmu môžeme uvažovať v dvoch rovinách – materiálnej a abstraktnej. Materiálnymi (alebo konkrétnymi) prvkami sú obrazy z filmových znakov, analogických predkamerovej realite. „Filmové obrazy sa pokladajú za maximálne podobné obrazom samého života, ktoré obsiahneme jedným pohľadom. /.../ Ak medze obrazu nevyznačujú strihy alebo spustenie a zastavenie kamery, alebo figúry plniace interpunkčné funkcie – na akej báze môžeme rozhodovať, kde začína a kde končí, kade prebiehajú jeho hranice? Jedným z predpokladaných riešení tejto dilemy bolo vyhlásenie, že obrazom je najmenšia samostatná významová jednotka, ktorá sa dá vyčleniť len rozumovou operáciou príjemcu.“¹ Na materiálne obrazy reprezentujúce časti reality nadväzujú mentálne obrazy recipienta a jeho asociácie. Obraz má podobne ako filmový znak dvojakú charakteristiku. Je zároveň reprodukciou aj transformáciou, je ako odtlačok prsta. V druhej rovine, v abstraktnej rovine, ide o symboly, metafory, metonymie (o štylistické figúry) vyplývajúce z obrazu a/alebo zo spojení obrazov a, samozrejme, z kontextu systému. Ten môžeme charakterizovať najjednoduchšie ako súbor pohyblivých obrazov, ktoré sa skladajú zo záberov. V každom prípade sa však filmový obraz skladá zo znakov. Vo všeobecnosti možno znak považovať za materiálne vyjadrenie náhrady predmetov, javov, situácií v procese výmeny informácií. Jeho základným princípom je schopnosť realizovať funkciu nahrádzania, ako, povedzme, bankovka v istom sociálnom priestore nahrádza určitú hodnotu. Znaky umožňujú komunikáciu – ikonické znaky fungujú na základe podobnosti s označovaným (príkladom sú figurálne obrazy či fotografie) a konvenčné znaky fungujú na základe dohody (príkladom sú spomenutá bankovka, farby semaforu na križovatke či jazyk). Pri filmovom obraze tieto všeobecné tvrdenia istotne platia, hoci situácia je trochu zložitejšia. Filmový obraz chápaný ako súbor znakov je zároveň reprodukciou aj transformáciou. Reprodukujú nejaký predmet z reality pomocou fotofonografického záznamu a zároveň ho transformuje minimálne už len tým, že plátno je dvojrozmerné, ohraničené štyrmi stranami. A to nehovoriac o fareb-

¹ HELMANOVÁ, Alicja. Obraz. In *Kino-Ikon*, 2001, roč. 5, č. 1, s. 24 – 25. ISSN 1335-1893.

nej škále a štylizácii, postavení kamery a podobne. Prioritne ide v znakovom systéme filmu o obraz, čiže z hľadiska znakov o znaky ikonické, teda tie, ktoré fungujú na základe podobnosti s označovaným. Lenže sú výrazne skonvencionalizované technickými „obmedzeniami“ filmu. Pri filmovom znaku a obraze je, jednoducho, všetko dvojmo. Takže v súvislosti s filmovým obrazom nie je možné hovoriť o „čistých“ ikonických alebo „čistých“ konvenčných znakoch.

Operatívnejšie bude v súvislosti s filmovým obrazom uvažovať o jeho denotatívnej a konotatívnej vrstve. Denotácia je vzťah použitého znaku na označenie konkrétneho objektu, ktorý zobrazuje, t. j. o ktorom komunikuje – napríklad krúžok zo žltého kovu na prste hlavného hrdinu. Konotácia je nepriame označenie niečoho iného s daným objektom súvisiacim, sprostredkované vyjadrenie, označenie a určenie významu (obsahu) objektu – v tomto prípade snubný prsteň konotuje stav hlavného hrdinu, t. j., „je ženatý“. Denotácia preto teoreticky vždy predchádza konotácii. Teoreticky filmový znak (ako súčasť filmového obrazu) sám osebe nesie len význam označovaného. Vníma sa ako obraz objektu alebo skôr ako objekt sám (nepoviem, že obraz kovboja strelil do obrazu šerifa a vysadol na obraz koňa). Ale keďže pri filme ide o znakový systém obrazov, denotácia tu sama osebe (bez konotácie) nemá takmer nijaký zmysel. Obe vrstvy sú neoddeliteľné. Znaky sú navyše v kontexte, nadväzujú na seba a udeľujú si ďalšie významy – a zároveň rozvíjajú svoje konotácie. Vznikajú trópy, ak teda chápeme trópus ako obrat frázy alebo zmenu významu, t. j. logickú premenu, ktorá prvky znaku (označujúce a označované) uvádza do nového vzájomného vzťahu. Trópus tak funguje ako spojivo medzi denotáciou a konotáciou. Ako uvádza, povedzme, Christian Metz vo svojej práci *Imaginárny signifikant* na príklade z filmu *Vrah medzi nami* Fritza Langa (1931), môžu tak vznikáť pomerne zložité symbolické/metaforické významy: po zavraždení dievčatka nasleduje obraz balónika obete, ktorý uviazol v elektrických drôtoch. Hračka evokuje mŕtve dieťa a aj smrť, môže symbolizovať jeho éterickú dušu a z predchádzajúcich záberov vieme, že mu i patrila, čiže ho nahrádza a zastupuje.² Najzákladnejšou symbolickou figúrou konotácie je však pars pro toto (časť nahradzujúca celok). Napríklad obraz kvitnúca čerešňa – jar alebo obraz zapadajúce slnko – večer... Pretože každý filmový obraz má už zo svojej podstaty symbolické schopnosti, evokuje nielen priamo označované na základe podobnosti, ale aj jeho nezobrazený kontext. A to aj bez kontextu predchádzajúcich a nasledujúcich filmových znakov. Už podľa Romana Jakobsona je špecifickým materiálom filmu optická a akustická vec premenená na znak a premeny vecí na znaky metódou filmu sú synekdochické operácie podľa zásady pars pro toto.³ Podstatou filmu je vzhľadom na uvedené fragmentarizácia – autor filmu používa fragmenty predmetov (z reality) a mení ich na obrazy rôznej veľkosti.

Filmový obraz má obrovské schopnosti nielen na syntagmatickej úrovni. Na rozdiel od konvenčných znakov, akými sú napríklad slová, neskladá sa automaticky a ľahko do reťazcov. O to je zaujímavejšie s ním pracovať a analyzovať ho. Obklopuje ho často široké sémantické pole, rôzne interpretovateľné, interpretovateľné inak v rôznych kultúrach a dobách, inak u divákov s inou skúsenosťou. Pri každom ďal-

² Pozri METZ, Christian. *Imaginárny signifikant : Psychoanalýza a film*. Praha : Český filmový ústav, 1991, s. 184 – 185. ISBN 80-7004-064-5.

³ JAKOBSON, Roman. Úpadek filmu. In *Listy pro umění a kritiku*, 1933, č. 1, s. 45 – 49 (tiež In JAKOBSON, R. *Poetická funkce*. Praha : H&H, 1995, s. 148 – 153. ISBN 80-85787-83-0).

šom premietnutí tak môže byť ten istý film vždy novým a novým. Ako film vytvára významy (resp. druhý význam, umelecký význam alebo zmysel znaku, pretože napríklad vecný význam fľaše je vždy len fľaša, či už je fotografovaná, alebo animovaná), a ako a prečo nás tieto významy dokážu upútať, to sú podľa Dudleyho Andrewa základné otázky filmovej vedy.⁴

Filmový obraz je teda materiálny jav, ktorý objektivizuje pomocou filmovej schopnosti možnosť reprodukovať subjektívnu myšlienku autora znakov v obraze. V komunikačnom reťazci potom záleží na tom, ako a či vôbec divák pochopí význam. V podstate čím väčšia je pomyselná vzdialenosť označujúceho od označovaného, čím väčšia je štylizácia a transformácia, tým je zložitejšie adekvátne obraz interpretovať. Na rozdiel od abstraktného umenia film (s výnimkou určitej oblasti experimentálnej tvorby) musí pracovať s realitou. Dôležité je, ako ju dokáže zakódovať. Ozvláštniť. Poskytnúť na ňu nový, resp. iný pohľad. A hlavne, usporiadať znaky tvoriace obrazy do kontextov.

Zaujímavé sú v tejto súvislosti koncepcie Jeana Mitryho a Rolanda Barthesa, ktorý rozlišuje lingvistické (symbol) a psychologické (analogón) chápanie znakov, z ktorých sa filmové obrazy skladajú. Barthes nehovorí o znaku, pretože koncept konvenčného znaku považuje vzhľadom na obrazovú podstatu filmu za nedostatočný. Nahrádza ho pojmom psychologického analogónu (v zmysle: obraz analogický realite) chápaného ako veľmi, preveľmi špecifický znak. Súvisí to aj s Mitryho známym výrokom o tom, že film nemá jazyk: „Film nie je lingvistickým systémom znakov a symbolov, ako estetická forma výrazu využíva obrazy, ktoré samy osebe sú prostriedkom expresie, ale v súhlase s vybraným typom rozprávania sa /.../ organizujú do systému znakov a symbolov, a teda tvoria jazyk. Pravda, je to akýsi jazyk druhého stupňa, umelecký jazyk, lebo existuje výlučne v systéme vnútornej organizácie, ktorou je dielo. Tento jazyk nejestvuje pred dielom, ani mimo neho.“⁵ O jazyku pohyblivého obrazu by sa teda dalo hovoriť maximálne na úrovni jedného konkrétneho filmového diela, aj tak iba ako o špecifickom jazyku druhého stupňa. V súvislosti s kinematografiou všeobecne, chápanou ako systém filmových znakov – analogónov, je teda možné hovoriť ako-tak o reči. Nie však o jazyku. Predpokladom jazyka je totiž existencia nejakého slovníka a gramatiky. Kinematografia nepoužíva ani jedno, ani druhé. Ako slovník používa neohraničenú realitu a namiesto gramatiky skôr poetiku. A vyjadruje sa obrazmi. Keby totiž dodržiavala nejaké lexikálne obmedzenia a gramatické predpisy, nemohlo by vzniknúť veľa filmov – a aj tých niekoľko by sa podobalo jeden na druhý. Na rozdiel od slova mačka, po prečítaní ktorého si môžeme predstaviť viac-menej ľubovoľný význam a akúkoľvek mačku, filmový znak – analogón mačky je, jednoducho, nejaká konkrétna mačka. Toto zdanlivé obmedzenie dáva filmu paradoxne široké tvorivé možnosti.

V súvislosti s filmovým obrazom hrajú zásadnú úlohu konvencie. Zásadnú preto, lebo umožňujú dielo pochopiť, umožňujú chápanie výrazovej a významovej vrstvy filmu. Konvencie a spôsob ich používania zároveň budujú štýl jednotlivých tvorcov

⁴ ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York : Oxford University Press, 1984. ISBN 0-19-503428-7.

⁵ MIHÁLIK, Peter. *Kapitoly z filmovej teórie*. Bratislava : Tatran, 1983, s. 234 – 235. Citovaný text sa vzťahuje na Mitryho knihu *Estetika a psychológia filmu* (MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma I-II*. Paris : Editions universitaire, 1963-1965).

a ich poznanie umožňuje filmovému divákovi orientáciu medzi jednotlivými žánrovými či inými smermi. V neposledom rade sledovanie a analýza konvencií vo filme sú možno najzábavnejšou oblasťou teórie.

Podľa často citovaného Johna Careyho sa filmové konvencie prejavujú ako účinné nástroje, ktoré reštruktúrujú a transformujú prvky reálneho sveta a menia ich na prvky sveta filmu. Teda na filmové obrazy.⁶ Ide o zavedené schémy, ktoré realizátori filmov používajú na oznámenie významov filmovému divákovi. Sú to relatívne ustálené vzorce a postupy, nesúce dohodou stanovený význam. Dohoda nemusí byť vždy vedomá, všeobecne platná a ustálená ako, povedzme, dohodnutý počet políčok za sekundu pri premietaní, formát plátna alebo perforácia filmového pásu. A sú to zároveň štruktúrne prvky, teda v takej či onakej forme sú prítomné v každom filme. Tak ako sú konvencie v takej či onakej forme vždy prítomné v našom živote. Či chceme, alebo nie.

Konvencie vo filmovom obraze môžeme pracovne rozdeliť do troch oblastí, všeobecne teda možno hovoriť o troch typoch. V prvej oblasti sa nachádzajú konvencie vzťahujúce sa k výrazovej vrstve filmu. Ide o výslovne filmové konvencie týkajúce sa v prvom rade techniky formálnych vyjadrovacích prostriedkov. Obdĺžnikový obraz, prelínačka, zatmievačka, spomalený či zrýchlený film a montáž/strih môžu utvárať dojem plynutia času, určovať tempo a rytmus. Často sú príznačné pre isté historické obdobie kinematografie a dajú sa tak v neskorších obdobiach využívať na evokáciu minulých čias. Zväčša tak robí retrofilm – použitím dávno prekonanej filmovej konvencie ako napríklad prelínačka či medzitulky dokáže evokovať pocit formálneho „filmu pre pamätníkov“ a divák číta automaticky čas deja takéhoto filmu ako historický. Stačí asi spomenúť *Podraz* Georga Roya Hilla (1974) alebo film Aki Kaurismäkiho *Juha* (1999). Filmové konvencie prvého typu sú pre filmový obraz základom. Patrí sem aj dvojrozmernosť plátna, používanie detailu, montáže a mnohých ďalších „dohodnutí“, na ktoré si divák zvykal a postupne ich prijal tak, že sa už nad nimi vôbec nepozastavuje, ako to bolo v začiatkoch kinematografie. Akceptoval ich a stali sa súčasťou bežného mentálneho vybavenia, súčasťou osobnej encyklopédie, ktorú všetci nosíme vo vlastnej hlave.

Ďalšiu oblasť konvencií vo filme tvoria tie, ktoré sa vzťahujú na jeho významovú vrstvu. Patria do sveta filmovej ilúzie. Sú to teda štylistické figúry, ktoré časom skonenčneli a ich obrazová znaková schéma okrem svojho základného významu automaticky upozorňuje na ďalší význam. Môže ísť, napríklad, o obľúbené a notoricky známe rýchlo padajúce lístky z trhacieho kalendára evokujúce význam plynutia času, ale aj horiaci oheň v kozube, ktorý v súvislosti s obrazom milencov vyjadruje vášeň, či evokácia rozbúrenej duše obrazom muža na brehu rozbúreného mora a podobne. Takýchto konvenčných symbolov je nekonečne veľa, postupne sa tvoria a upadajú do zabudnutia alebo sa inovujú, prípadne variujú v iných súvislostiach, a poučení diváci sa môžu zabávať. Alebo ostávajú stále platné ako, povedzme, protipohľad na rýchlo blížiacu sa zem z kokpitu, evokujúci pád lietadla.

Takémuto typu konvencií podlieha aj obsadzovanie hercov v hranej kinematografii. A podlieha mu veľmi. Moderátor v televízii, dajme tomu, nesmie stelesňovať nejaký konkrétny typ. Musí vzbudzovať dojem aj lekára, aj ekonóma, aj psychológa

⁶ CAREY, John. Conventions and Meaning in Film. In SARI, Thomas (ed.). *Film/Culture: Explorations of Cinema in Its Social Context*. Metuchen, New Jersey: Scarecrow Press, 1982, p. 110 – 125. ISBN 978-0810815209.

a mnohých ďalších profesií. Len tak je dôveryhodný pre televízneho diváka, ktorému sprostredkúva informácie zo všetkých možných oblastí. Na rozdiel od televízneho moderátora podlieha obsadzovanie, maskovanie a vôbec celková štylizácia filmového herca práve konvencii typu, ktorý má zobraziť. Často ide o extrém. Môže sa stať, že prvky reality sa reštruktúrujú a transformujú, že sa pozmenia na prvky sveta filmu tak, až sa stanú „dôveryhodnejšími“ ako realita. Filmová predstava typu je v diváckom povedomí veľmi silná. Kinematografia utvorila, napríklad, typy príslušníkov špeciálnych armádnych jednotiek úplne vzdialené realite. Ich fixácia je však taká silná, že realita začína kinematografiu napodobovať. V medzivojnovom období v hranom filme skonvenčnel typ predavačky do takej miery, že sa zafixoval ako súčasť diváckej encyklopédie a diváci mali problém prijať reálne zobrazené reálne predavačky v neorealistických filmoch. Hoci práve tieto predavačky stretávali denne v obchodoch. A, samozrejme, nejde ani zďaleka len o predavačky. S uvedeným súvisí aj zábavná schopnosť kinematografie obsadzovať typy vyslovene proti konvencii. Deje sa tak zväčša v komédiách a v prekrásnej oblasti tzv. nezávislého filmu. Aj pochopenie a vychutnanie významu obsadenia proti konvencii si však vyžaduje u diváka znalosť konvencie.

Tretou a poslednou oblasťou konvencií vo filme sú mimofilmové. Majú vzhľadom na kinematografiu vonkajší pôvod. Vonkajšími môžeme nazvať všetky, ktoré prichádzajú do filmu priamo z reality, napríklad semafor na križovatke, gestá, móda daného obdobia či oblečenie príznačné pre určité skupiny ako uniforma, motorkárska kožená bunda a podobne. Vonkajšie konvencie sa môžu v niektorých svojich prejavoch líšiť v závislosti od sociálnej reality makroskupiny, v ktorej film vznikol. Európske podávanie rúk pri stretnutí verzus úklon príznačný pre Áziu alebo konvenčný symbol kríža v kresťanských krajinách a polmesiac v islamských krajinách. Tento fakt môže spôsobovať zmätok u divákov nepoznajúcich kultúrny a sociálny kontext. Na druhej strane, práve takýchto divákov môžu pre nich vzdialenejšie „exotické“ kinematografie nesmierne obohatiť a rozšíriť im obzor. A to je vždy pozitívne. Do tejto tretej oblasti (mimofilmových) konvencií patria okrem vonkajších aj vonkajšie prevzaté konvencie. Ide v podstate o podskupinu, o konvencie prevzaté z iných umeleckých druhov, z výtvarného umenia alebo z divadla – pozri filmy využívajúce konkrétnu kompozíciu nejakého obrazu z oblasti výtvarného umenia ako *Matka a syn* (1997) režiséra Alexandra Sokurova alebo filmové zobrazenie opony oddeľujúce jednotlivé scény v období nemého filmu. V súčasnosti sa tento typ konvencií využíva už minimálne, väčšinou vtedy, keď tvorca vedome priznáva štylizáciu svojho diela.

V súvislosti s konvenciami vo filmovom obraze som chcel naznačiť, že nie sú ničím negatívnym. Našou prirodzenou tendenciou je proti konvenciam protestovať, neuznávať či porušovať ich. Čo je nepochybne správne, ak to nezájde do takých extrémov ako úmyselné chodenie cez priechod na červenú bez kúska oblečenia na sebe. Filmový obraz je však na konvenciách založený a môže ich využívať veľmi kreatívne. Najzaujímavejší sú práve tvorcovia, ktorí konvencie porušujú tak, ako sa to deje, povedzme, v experimentálnom alebo nezávislom filme. Kreatívnym porušovaním konvencií sú zaujímaví aj pre kinematografiu chápanú ako celok, ktorej ukazujú nové možnosti a cesty. Niekedy sú to slepé uličky, neraz však ani nie. Vtedy sa porušenie konvencie ujme, stáva sa z toho nová konvencia a podnetná súčasť systému. A to by mohla byť i jedna z definícií umenia – narúšanie starých, zbanalizovaných konvencií a vytváranie nových ciest.

V dejinách kinematografie bolo plno umeleckých programov, proklamácií a manifestov. Všetky sa viac-menej týkali (a týkajú) obrazu, resp. toho, ktorý z dvoch spôsobov zobrazenia skutočnosti by mal film používať. Samozrejme, problémom je aj samo vymedzenie pojmu skutočnosť, teda skôr toho, čo za skutočnosť považujeme. Keďže časť toho, čo vnímame, prichádza prostredníctvom našich zmyslov z predmetu pred nami, ďalšia časť (a môže ísť o väčšiu časť) vždy prichádza z našej vlastnej mysle.

Na jednej strane sú teórie o tom, že v kinematografii chápanej ako umelecký druh platí to, čo filmový obraz zo skutočnosti odhaľuje, a v žiadnom prípade nie to, čo pridáva. A autenticita je najvyššou hodnotou filmového obrazu (André Bazin). Na druhej strane sú teórie zdôrazňujúce tzv. diferenciačné faktory a podľa nich sa kinematografia stáva umením vtedy, keď sa od skutočnosti odlišuje (Rudolf Arnheim). Inak je len záznamom. Nedokáže sa dostať k podstate skutočnosti.

Situácia v teórii je, prirodzene, oveľa zložitejšia. Koniec koncov, každé filmové zobrazenie sa líši od skutočnosti už len tým, že je ploché, dvojrozmerné, ohraničené štyrmi stranami. V praxi v podstate ide „len“ o základný rozpor medzi realistickým a štylizovaným prístupom. Prejavuje sa rôznymi vyhláseniami, programami, manifestmi a konkrétnymi dielami či súbormi diel, rôznymi avantgardami, novými vlnami, umeleckými školami, štýlmi a prúdmi. Podobne ako v iných, starších umeleckých druhoch.

Film je zo všetkých umeleckých druhov najviac závislý od inštitúcií. Existuje tu totiž obrovská koncentrácia výrobných a finančných zdrojov a prostriedkov. V dôsledku svojej náročnej technickej podmienenosti je najdrahší. To je príčina, prečo je tu vo všeobecnosti miera zreteľov uplatňovaných k divákovým potrebám a požiadavkám najvyššia. Vyjadrenie záujmov, potrieb a psychológie masy divákov, v tomto prípade cieľovej skupiny, je podmienkou komerčného úspechu a v neposlednom rade aj jeho kultúrneho či ideologického pôsobenia. Diváci, samozrejme, neovplyvňujú filmové dielo priamo, tak ako sa to deje napr. v divadle pri predstavení. Konkrétny film na rozdiel od divadelného predstavenia je raz a navždy fixovaný tvar. Filmoví diváci akceptáciou či neakceptovaním filmového diela však utvárajú a ovplyvňujú budúcnosť kinematografie, rôznych pokračovaní a sérií, jednotlivých žánrov. Ak akceptujú model a určitú dramatickú štruktúru, kinematografická inštitúcia má tendenciu používať ju až do úplného vyčerpania.

Takže existuje silná nepriama, ale neexistuje priama väzba medzi divákom a filmovým dielom pri jeho prezentácii. Na druhej strane však existuje väzba medzi divákmi chápanými ako čiastočky publika sediaceho v kine. Táto vnútorná väzba môže výrazne ovplyvniť proces vnímania, buď samotným zložením publika – napríklad pri komédii sedí vedľa vás človek so záchvatmi nákazlivého smiechu – alebo inými faktormi a okolnosťami – verbálny úvod k filmu, premiéra, festivalová projekcia... To všetko dokáže ovplyvniť aj zdanlivo neovplyvniteľného jednotlivca. Koniec koncov, do kina chodíme aj pre toto, pre kolektívny zážitok vnímania, pre potrebu spoločne sa báť alebo smiať.

Pre filmového diváka sú základom svetelné škvrny, z ktorých rekonštruuje obrazy podobné realite. Na rozdiel od obrazu visiaceho v galérii, ktorý môže divák obchádzať a vracáť sa k nemu, filmové obrazy sú v pohybe. Okamžite miznú a žiadajú si od svojho diváka zvýšenú mieru aktivity, participácie, a tak vyvolávajú väčšie napätie. Z toho vyplývajú rôzne psychologické a sociologické dôsledky (napríklad vyššia miera emocionálnej identifikácie s postavami a participácie s filmovým obrazom,

kolektívne napätie či strach, presvedčivosť, a pod.). Filmový divák je väčšmi vystavený priamemu emocionálnemu pôsobeniu. A evidentne sa mu to páči.

Vieme, že mentálny obraz predstavuje skutočnosť, ktorú síce vidíme, ale o ktorej vieme, že nie je prítomná. Na rozdiel od mentálneho obrazu filmový materiálny obraz, ktorý mentálny vyvoláva, existuje objektívne. Ale je aj obrazom neprítomnej reality, nejakej reality, ktorá sa v kine nenachádza, reality, ktorá sa kedysi nachádzala niekde inde. Môže to byť napríklad i iluzívna realita utvorená v nejakom počítači, počítačovým trikom.

Záznam tejto reality sa môže kedykoľvek premietat', je zachytený na filmový pás a premietanie je teda aktualizáciou poskladanou zo záberov. Každý záber vo filme je novým emocionálnym prekvapením a keďže sa zábery stále menia, film je v podstate pre diváka kontinuálnou emocionálnou provokáciou. Pôsobí veľmi intenzívne. Z toho plynie často spomínaný dvojplánový zážitok pri vnímaní filmu, emocionálna identifikácia zároveň s racionálnym odstupom. Jean Mitry, zástanca teórie, že filmový obraz je analogónom skutočnosti a stáva sa v psychologickom zmysle znakom až následne pri vnímaní divákom, hovorí v tejto súvislosti o transfigurácii. Filmový obraz podáva divákovi obraz skutočnosti, ktorý sa síce skutočnosti podobá, ale je odlišný. Ide totiž o mentálnu transpozíciu – skutočnosť si zachováva vonkajšiu formálnu podobu, ale je transfigurovaná.⁷ Transfigurácia je operatívny a používaný termín, i keď sa zvyčajne v tejto súvislosti nevelmi správne používa termín transformácia. Ale transformácia je spolu s reprodukciou len jednou časťou procesu záznamu, jednou z charakteristík filmového obrazu. Transfigurácia označuje proces od materiálneho k mentálnemu obrazu, proces, ktorý nevylučuje diváka a jeho vnímanie. Je to podobné ako pri sne. Filmovým divákom nahrádzajú filmové obrazy (vyvolávajúce mentálne) skutočnosť podobne, ako ju nahrádzajú mentálne obrazy v našich snoch. Ak teda chceme získať mentálne obrazy, môžeme si kúpiť lístok a ísť do kina alebo zaspáť. Pri sne je však nepríjemné, že si ho nemôžeme vybrať a mentálne obrazy ním vyvolané sú často veľmi nečakané a nekontrolovateľné. A zväčša aj interpretačne zložitejšie, dodal by zrejme psychoanalytik.⁸

Je dôležité spomenúť, že tak ako kinematografia, aj filmový divák sa vyvíja. Film si od svojho vzniku formoval svojho diváka, učil ho vnímať a provokoval rôznymi vynálezmi, ako je napríklad strih, zmena plánu a podobne. Dnes už nie je pravdepodobné, že by diváci z prvých radov utekali preľaknutí z kina pred vlakom rútiacim sa na nich z plátna. Súvisí to s poznaním konvencií a stereotypov. Súvisí to so spomínanou obrovskou encyklopédiou filmových významov a postupov, ktorú si nosíme v hlave. A súvisí to s fenoménom hry. Nikto nepovažuje za idiota chlapca, ktorý sa hrá s malými plastovými Indiánmi predstierajúc, že útočia na skriňu. Tak isto nikto nepovažuje za idiota režiséra vytvárajúceho ilúziu nejakého hraného filmu, a ani filmových divákov, ktorí na ten film prídu do kina a spolu s jeho postavami „prežívajú“ príbeh. Je to hra, ktorá má svoje pravidlá determinované našimi psychickými danosťami, a tieto pravidlá fungujú.

Kompozícia filmového obrazu je dynamická – nemá teda osi, ale vektory, premen-

⁷ Pozri MITRY, J. Teorie. In *Interpress film*, 1984, č. 7, s. 3 – 12; č. 8, s. 11 – 20; č. 9, s. 9 – 14; č. 10, s. 5 – 10; č. 11, s. 1 – 4.

⁸ Sny sú totiž napojené na individuálny príbeh, individuálne symboly konkrétneho človeka, kým film je kolektívne umenie pre kolektívneho diváka.

né hodnoty s veľmi relatívnou stálosťou. Neriadi sa ani tak geometrickou osovosťou, ako skôr dynamickou gravitáciou. Tvarové, svetelné, farebné ťažiská v zábere sú určované silami tohto záberového gravitačného poľa. Ako píše Josef Zvěřina v *Znakovosti obrazovej zložky filmu*, tieto sily však nie sú prírodné (ktoré odhalil Newton), ale vždy novovytvorené. „Ich pánom je umelec a ten nimi vládne podľa svojich zámerov.“⁹

Filmový priestor obrazu je teda kompozične premenný a zároveň ohraničený a včlenený do rámca, ale vďaka pohybu v čase sa usiluje hranice rámca prelomiť a dostať sa za ne (hlavne pomocou používania detailu – divák už vie, že detail ruky nie je obraz odseknutej ruky, ale je to časť obrazu tela postavy). Je však súčasne izomorfny s neohraničeným priestorom sveta. Tento ustavičný konflikt tvorí jednu zo základných súčastí filmovej reality.

Aj v tejto súvislosti je veľmi dôležitý exploatačný proces: filmové obrazy vyvolávajúce fiktívnu, iluzívnu realitu sveta filmu sa tvoria v interakcii s divákom. Čo v tomto fiktívnom svete nie je explicitne stanovené zobrazením, to divák dopĺňa (exploatuje) z reálneho, „aktuálneho“ sveta, resp. zo sveta iných umeleckých diel. Takto sa stáva svet filmového príbehu mysliteľným. Proces sa riadi pravidlami a zákonitosťami, ktoré tak zodpovedajú realistickým (či žánrovým) motiváciám.

Pojem „obraz“ zásadne súvisí so vzťahom filmu k realite. Je tak jednou zo zásadných oblastí, okolo ktorej sa točia úvahy filmových teoretikov.

Filmová teória sa aj dnes stále vracia k niekdajšej pomerne búrlivej debate o filmovom znaku považovanom za základ filmového obrazu. Kedy sa označujúce stáva filmovým znakom? Podľa niektorých spomenutých teórií (Roland Barthes, Jean Mitry) je v synchronnej rovine označujúce len analogónom skutočnosti. Z dvoch základných atribútov znaku tu existuje len denotácia (priame označenie, zjednodušene). Konotácia (nepriame, asociatívne označenie) vzniká až na úrovni filmového obrazu, teda v obrazovom kontexte. Film tak v prvom rade skutočnosť priamo predstavuje/prezentuje a až v kontexte ďalších znakov-analogónov ju vizuálne pomenúva. Teda ju začína re-rezentovať. S príchodom obrazu/obrazov film začína znamenať. Zobrazená skutočnosť prestáva, jednoducho, byť a stáva sa nositeľom významu. Takže znak sa mení na plnohodnotný filmový znak až v diachrónej rovine, v kontexte. Lenže on je takým vždy. Operovať so statickým filmovým znakom, navyše, mimo súvislosti s jeho okolím v obraze, je nezmyselné. A nefunkčné.

Podstatné je, že znak je vymedzený inými znakmi. Označovať znamená uvádzať do pohybu komunikačný systém označovania. A systém filmového diela je pohyblivý sám osebe – pohyb v obraze a v prvom rade pohyb obrazu je tu taký automatický, je pre film atribútom tak ako točenie pre kolotoč. Jednotlivé prvky filmového diela až po úroveň znakov sú od seba navzájom závislé, existujú len a výlučne v hre vzájomného odkazovania a vymedzovania sa. Analyzovateľný význam filmového znaku je teda pohyblivý a filmový znak je filmovým znakom za každej situácie pri prezentácii filmu.

Zaujímavá je v podstate len jedna z možných aplikácií takýchto teórií na filmovú tvorbu – ale, samozrejme, nedáva odpoveď, tú musia vyriešiť (a aj riešia) filmári – najzložitejším sa zdá vyviazať filmový obraz z jeho „lexikálneho“, priameho, deno-

⁹ ZVĚŘINA, Josef. *Znakovost obrazové složky filmu*. Praha : Filmový ústav, 1968, s. 68.

tatívneho významu. Z jeho závislosti od podobnosti obrazu s tým, čo zobrazuje. A to nie je vzhľadom na reprodukčnú podstatu filmu jednoduché. Ak sa to však podarí, ak zmizne (teda vlastne nezmizne nikdy, len prestane prevažovať) reprodukcia a vytvoria sa významy nové, vznikne zobrazenie, ktoré premení obraz skutočnosti na skutočnosť novú, v ideálnom prípade umeleckú. Tu je miesto pre teóriu a kritiku, t. j. na analýzu filmového obrazu, pretože ona môže takéto procesy pomenovať. Ukázať, ako sa tento proces uskutočňuje, prípadne určiť stupeň izomorfie zobrazenia.

Zoznam citovaných filmov:

Vrah medzi nami (M – Eine Stadt sucht einen Mörder; r. Fritz Lang, 1931)
Podraz (The Sting; r. George Roy Hill, 1973)
Juha (Aki Kaurismäki, 1999)
Matka a syn (Ma i syn; r. Alexander Sokurov, 1997)

FILM IMAGE

MARTIN CIEL

The term image relates to the reference of the film to reality. It is one of the principal areas of the considerations of film theoreticians. The subject of image occurs in early beginnings of the film theory having been hitherto verified by various speculations. It is about finding the most exact denomination of film in volatile and changing environment. Whether technological or methodological. History of examination of the image thus replicates history of cinema and allows quite accurate understanding of its perception and the changes of its perception throughout its performance. Many elements of the fundamental characteristics of the image is often repeated by several theoreticians, but there are also many points in which their views differ.

Unlike conventional signs, such as words, the film signs in the image do not automatically comprise into chains. They are surrounded by a wide semantic area with different interpretations in different cultures and times. How film creates meanings and how and why are we captivated by these meanings – these are the basic questions of film theory.

Film image is a material phenomenon, which objectifies through film ability of reproduction subjective idea of the author's signs in the image. The chain of communication depends on how the viewer comprehends the meaning. Unlike abstract art, film (with the exception of some experiments) must operate with reality. It is important how the film can encode it. Make it exceptional. Give a new or a different view. And particularly, sort signs forming the images into contexts.

STEREOTYP AKO OBRAZ

JANA DUDKOVÁ
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Abstrakt: Pojem stereotyp úzko súvisí s pojmom obraz. Otázka však je, čo sa týmto „obrazom“ myslí? Štúdia rozoberá pojem stereotypu najprv z hľadiska jeho ukotvenia v kolektívnom imaginárne, kde podľa postkoloniálneho teoretika Homi K. Bhabhu funguje ako pendant fetišu. Následne sa sústreďuje na fungovanie stereotypu v rámci špecifického vizuálneho poľa, aké charakterizujú napr. stereotypy rasové či sexuálne, a zároveň úzko súvisí s fungovaním stereotypov v audiovizuálnych médiách. Upozorňuje na stereotyp ako súčasť stratégií reprezentácie, ktorých úlohou je udržanie existujúcich mocenských štruktúr, a zároveň na niektoré úskalia vnímania stereotypov výlučne ako obrazov ovládaných politickou mocou. Kombinuje prístupy postkoloniálnej teórie v chápaní rasových stereotypov a prístupy filmovej teórie, ktorá od 80. rokov opúšťa hodnotiace klasifikácie stereotypov v prospech hlbšieho porozumenia mechanizmov ich fungovania.

Stereotyp môžeme chápať ako špecifický prípad mentálnych obrazov. Je však ťažké rozhodnúť, či funguje prevažne na úrovni vedomia, kolektívneho povedomia, alebo viac zapája do hry nevedomé obavy, túžby a potreby. Už táto nejasná hranica medzi kontrolovaným a nekontrolovateľným, zámerným a nezámerným, kolektívnym a individuálnym (napr. medzi kolektívnou vierou a individuálnou skúsenosťou) naznačuje, že nemáme do činenia s obrazmi, ktoré by boli nevinné či neškodné. Ich škodlivosť sa najčastejšie vníma v súvislosti s ich relatívnou statickosťou a odolnosťou proti zmenám, ktorá je upevňovaná aj tým, že stereotypy v skutočnosti nesídli iba v našich „hlavách“, ale šíria sa v rôznych druhoch textov, v ústnej tradícii či písomne aj prostredníctvom rozličných vizuálnych, zvukových a audiovizuálnych médií. Kolektívne povedomie tieto druhy textov podporujú, regulujú, ale zároveň – na základe prijatia či neprijatia – môžu dané povedomie a daný stereotypný diskurz meniť. Treba však povedať, že statickosť evokovaná už na úrovni etymológie slova stereotyp (z gréckeho *stereos*, tvrdý, pevný, a *typtein*, raziť, tlačiť) by sa sama osebe nemusela vnímať tak negatívne – stala by sa iba otázkou (ne)tvorivosti. Lenže stereotypy sú druhom obrazov, ktoré dokážu významne ovládať našu pozornosť, vnímanie, poznávanie aj konanie. Ukotvenie stereotypov v kolektívnom imaginárne samozrejme nevyklučuje odchýlky od predpokladaného správania, napríklad v tých prípadoch, keď sa imaginárny obraz stretne s relatívne bezprostrednou skúsenosťou. Imaginárny druhý sa nemusí v danej situácii stotožniť s *tu prítomným* druhým; nenávisť voči imaginárnemu druhému môže kolidovať s kladnými skúsenosťami s predstaviteľmi stereotypizovaného spoločenstva. Stereotypy sa môžu prijímať so zvýšeným vedomím ich imaginárnej (teda v istom zmysle „nereálnej“, virtuálnej) povahy, ale takisto s prevažujúcou vierou v pravdivosť a esencialitu vlastností, ktoré

označujú (a pripisujú určitému spoločenskému typu). Aj v prípade viery v stereotyp ako potvrdenie esenciálnych vlastností však môže vzniknúť spomínaná kolízia, keď sa priama skúsenosť s predstaviteľom stereotypizovaného spoločenstva prieči predstave spoločenstva ako esenciálne impregnovaného určitými vlastnosťami.

Príkladov je mnoho, no keďže sa budem pohybovať v oblasti prienikov medzi teóriami iného a filmom, uvediem príklad z filmu *Miluj blízkeho svojho* Dušana Hudca (2004). Film sa zaoberá príbehmi topoľčianskych Židov počas Slovenského štátu a tesne po vojne. Je zostavený z výpovedí „židovských“ pamätníkov, ktoré okrem iného dobre ilustrujú zdánlivú nedôslednosť diskurzu antisemitizmu na Slovensku, keď sa ukazuje, že niektorí funkcionári slovenskej gardy pravidelne informujú svojich židovských susedov o hroziacich nebezpečenstvách, ale aj, že priamy pogrom v rodisku Židia prežívajú až po vojne (24. septembra 1945), mnohí z nich ako návratilci z koncentračných táborov. Výpovede potvrdzujú, že figúra obávaného imaginárneho Žida občas môže kolidovať s predstavou o dobrých susedských vzťahoch (a teda na najbližších susedov nemusí byť aplikovaná). Ale rovnako možno tušiť, že predsudky sa môžu aktívovať na základe cieľenej propagandy a v súvislosti s veľmi špecifickými politickými príčinami a historickým pozadím (v tomto prípade je to napríklad hrozba návratu arizovaných majetkov). Ruptúra, ktorá môže vzniknúť medzi stereotypným obrazom a (za)žitou skúsenosťou, umožňuje zmierňovanie negatívnych dôsledkov stereotypizácie, ale zároveň je to práve ona, ktorá tieto negatívne dôsledky podporuje. Vidíme to pred záverom filmu, keď režisér do rozprávania zapojí aj výpovede kresťanských obyvateľov Topoľčian – náhodných respondentov z topoľčianskych ulíc. Dnes, keď už v Topoľčanoch údajne nežije ani jeden predstaviteľ židovskej obce, naďalej sa starí páni predvádzajú s antisemitskými predstavami, ktorými ospravedlňujú konanie svojich spoluobčanov (a možno aj svoje vlastné). No keď sú vyzvaní, aby si spomenuli na konkrétnych ľuďoch, ktorých poznali, začínajú nesmelosť uznávať, že niektorí z nich negatívnym predsudkom nezodpovedali. Vzniká nesúlad medzi vierou vo zvolený diskurz a osobnými skúsenosťami s „tými druhými“.

Okrem toho, že sociálne stereotypy sa najčastejšie týkajú tzv. imaginárneho druhého, mnohé z nich si zachovávajú aj isté prepojenie so skutočnosťou, ako to vidíme napríklad pri stereotypoch vychádzajúcich z predstáv o národných mentalitách. Stereotypy sú totiž priamo previazané s problémom selekcie a selektívneho vnímania: na jednej strane zo selektívneho vnímania vznikajú, a na druhej strane zabezpečujú, aby sa zvolený druh selektívneho vnímania praktizoval a šíril ďalej. Práve na základe vlastnej „nekomplikovanosti“ a relatívnej stabilnosti utvárajú očakávania, ktoré síce môžu byť časom korigované, no zároveň bývajú zodpovedné aj za selekciu vnemov, za to, že v danom, heterogénnom a náhodnom výseku skutočnosti rozpoznávame/spoznávame len určitý obmedzený a pomerne stabilný súbor javov či vlastností.¹ Silne stereotypizované regióny, napr. tie, ktoré podliehajú pozostatkom koloniálnych predstáv o nadradených a podriadených kultúrach, vnímajú sa často s dôrazom na očakávané javy a vlastnosti a s redukciou javov a vlastností, ktoré by vopred očakávaný obraz príliš komplikovali. Práve to je dôvod, prečo niektoré z najinšpiratívnejších teórií stereotypov vznikli na pôde tzv. postkoloniálnych štúdií, v čase, keď tieto teórie

¹ Jedným z typických príkladov je turistický priemysel, ktorý je prakticky od svojich začiatkov podporovaný určitými selekciami obrazov, ktoré turista následne – často veľmi programovo – aj nachádza a rozpoznáva, pričom vlastnosti a javy, odporujúce tým očakávaným, môže mať tendenciu nevnímať.

pocítili potrebu zbaviť sa jednoduchého demaskovania nepravdivosti stereotypných predstáv a namiesto toho porozumieť tomu, prečo stereotypy aj po odhalení svojej „nepravdivosti“ zostávajú účinné – prečo sa, napríklad, aj po krachu koloniálnych systémov ešte vždy stretávame so spôsobmi fungovania moci, ktorý bol pre ne špecifický.

Aj toto je dôvodom môjho výberu dvoch teoretických pokusov, ktoré vznikli práve na pozadí určitého kultúrneho binarizmu, predpokladajúceho presnú hierarchiu kultúr – na pozadí kritiky koloniálnych, eurocentrických diskurzov, ktoré však môžu byť inšpiratívne aj pre náš regionálny kontext (keďže ten sa počas a po druhej svetovej vojne začal uberať v smere silnejšieho kultúrneho monologizmu).

Ambivalencia a karikatúra

Prvým komentovaným teoretickým pokusom bude analýza pojmu stereotypu v texte Homi K. Bhabhu *Iná otázka. Stereotyp, diskriminácia a diskurz kolonializmu*.² V tomto texte Bhabha ponúka zaujímavú koncepciu stereotypu ako paralely fetišu v teórii Sigmunda Freuda. Doplnením Bhabhovho pohľadu bude chápanie stereotypu v rámci kritiky eurocentrického diskurzu podľa filmových teoretikov Roberta Stama a Elly Shohatovej.³ Bhabhov pohľad totiž determinuje nielen fakt, že stereotyp vníma ako jeden z prvkov koloniálneho diskurzu – a teda v jeho rámci – ale aj to, že z celej šírky koloniálnych praktík si vyberá práve tie, namierené na kontrolu čiernej rasy. Napriek tomu mnohé jeho postrehy možno uplatniť aj na ďalšie, nielen rasové sociálne stereotypy. Skôr ako vysvetlím paralelu s fetišom, upriamim pozornosť na trocha všeobecnejšie vlastnosti stereotypu, ktoré sú evidentne blízke aj nášmu (nielen mediálnemu) prostrediu.

Koloniálny diskurz je podľa Bhabhu založený na predpoklade fixnosti (*fixity*), ktorý určuje ideologickú konštrukciu iného/odlišného. Práve na tomto predpoklade stojí aj stereotyp. Nejde však o to, že fixnosť je čosi absolútne a nenapadnuteľné, práve naopak, ide o zvláštnu neistotu v jadre koloniálneho diskurzu. „Fixnosť ako znak kultúrnej/historickej/rasovej diferencie v diskurze kolonializmu, predstavuje paradoxný modus reprezentácie: konotuje rigiditu a nemeniaci sa poriadok, ale aj neporiadok, degeneráciu a démonické opakovanie.“⁴ Stereotyp je kľúčovou stratégiou uskutočňovania tohto sklonu k fixnosti a práve on je aj dobrým príkladom spomenutého „démonického opakovania“. Osciluje medzi „tým, čo je vždy už ‚tu‘, dávno známe, a tým, čo musí byť úzkostlivo opakované“,⁵ akoby viera v stereotyp v skutočnosti prezrádzala obavy z toho, že tento druh obrazu nie je celkom pravdivý. Je pritom isté, že mnohé predpoklady, ktoré Bhabha spája s rasovými stereotypmi v koloniálnom diskurze, sa môžu vzťahovať aj na vnímanie rôznych menšín (a rôz-

² BHABHA, Homi K. *The Other Question. Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism. In The Location of Culture*. London – New York : Routledge, 2006, p. 94 – 120. ISBN 0-415-33639-2; v názve textu je použitá slovná hračka – spojenie „the other question“ možno chápať ako „iná, odlišne položená otázka“, ale aj ako „otázka (imaginárneho) druhého“.

³ STAM, Robert – SHOHAT, Ella. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London – New York : Routledge, 2007. ISBN 0-415-06325-6.

⁴ BHABHA, H. K., ref. 2, p. 94.

⁵ Tamže, p. 95.

nych ďalších foriem iného), ktoré dominantná, nielen koloniálna kultúra reprezentuje podľa podobných mechanizmov. Stereotypy spojené v slovenskej populárnej kultúre s reprezentáciou maďarskej menšiny sa napríklad na prelome tisícročí bez veľkých obmien uplatňovali v rámci nadväzujúcej série rozhlasových a televíznych zábavných programov (*Twister*, neskôr *Uragán*, 2001 a *Hurikán*, 2006), po čase doplnených televíznym seriálom *Susedia* (2006 – 2007), kde postava Lászla Komárom (Andy Kraus) už „získala“ aj manželku a syna.⁶ Podobne to platí pre stereotypy spojené s mafiánmi v *Mafstory* (vysielala sa od roku 2006) – seriáli, ktorý takisto vznikol ako súčasť určitej série, prechádzajúcej rôznymi médiami (bol inšpirovaný predstavením *English is Easy*, *Csaba is Dead* divadla GÚnaGU z októbra roku 2000 a jeho postavy sa stali predlohou pre niektoré postavy filmu *Bratislavafilm*).

Všetky vymenované série a seriály pracujú s predpokladom diváckeho potešenia z opakovania, no zároveň sa v nich sociálne stereotypy dostávajú na úroveň karikatúry. Karikatúru môžeme chápať práve ako špecifickú formu stereotypu, ktorá posúva vieru v pravdivosť stereotypu do novej roviny. Recipient karikatúry si totiž väčšinou uvedomuje jej prehanosť a na rozdiel od nenápadných a o to nebezpečnejších predsudkov, ktoré organizujú naše vnímanie každodennosti, si často uvedomuje aj jej textovú, resp. diskurzívnu povahu. Karikatúra môže mať blízko aj k bachtinovskej koncepcii groteskného realizmu ako prevrátenia existujúceho poriadku a zníženia moci, a teda môže mať kritický potenciál namierený proti aktuálnemu rozloženiu politickej moci – ale takisto môže fungovať v rámci obhajoby určitého statusu quo. Karikatúru totiž môžeme chápať ako špecifický prípad amplifikácie (teda rétorickej figúry, ktorá je založená na predlžovaní, opakovaní, hromadení, zdôrazňovaní a rozširovaní tej istej témy, resp. na „rozšírení jednej ústrednej informácie viacerými výrazmi“).⁷ Amplifikácia môže byť podľa Miroslava Marcelliho reverzibilná a ireverzibilná. Môžeme voľne nadviazať na Marcelliho a tvrdiť, že reverzibilná amplifikácia upevňuje určitý ideologický systém, kým ireverzibilná umožňuje posúvanie z jedného myšlienkového systému do druhého – ide o akýsi dokonale nezvratný preklad, o „prerозprávanie“ obsahu v úplne nových pojmoch.⁸ Kým prvý typ amplifikácie podporuje stereotypné stratégie označovania, ireverzibilné amplifikácie možno chápať práve ako prejav nechuti k stereotypom.⁹

Karikatúra často pracuje s parodickým preháňaním, to však samo osebe nestačí na kritiku existujúceho poriadku. V súvislosti s vymenovanými slovenskými sériami máme do činenia s pomerne neškodným druhom reprodukcie sociálnych stereoty-

⁶ Istá nadväznosť na sériu je vďaka Krausovi v role ďalšieho maďarského otca rodiny zreteľná aj v televíznom seriáli, *Kutyil s.r.o.*

⁷ Definíciu uvádza popri klasických definíciách Quintiliana a stredovekých mysliteľov Miroslav Marcelli (MARCELLI, Miroslav. *Príklad Barthes*. Bratislava : Kalligram, 2001, s. 90. ISBN 80-7149-441-0, pozri tiež s. 87 – 89; Citát pochádza z MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Librairie Générale Française, 1992, p. 46. ISBN 225306257X).

⁸ Miroslav Marcelli ako príklad uvádza Patočkovu interpretáciu Heglovej koncepcie vedomia, keď český filozof vychádza z Heglových myšlienok, no rozvíja ich v jazyku fenomenológie. Pozri MARCELLI, M., ref. 7, s. 119 – 120. Viac k rozdielu medzi reverzibilnou a ireverzibilnou amplifikáciou v nadväznosti na Rolanda Barthesa tamže, s. 110 – 126.

⁹ Tamže, s. 124. Marcelli ďalej cituje Barthesovu *Rozkoš z textu*: „Nedôvera k stereotypu (spätá s rozkošou z nového slova alebo z neudržateľného diskurzu) je princípom absolútnej instability, ktorá nič nerešpektuje (nijaký obsah, nijakú voľbu).“ BARTHES, Roland. *La plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 1973, p. 69 – 70. ISBN 2020019647.

pov. Žarty z etnickej alebo profesijnej menšiny sa často dopĺňajú so zosmiešňovaním postáv, ktoré patria akosi viac k majorite: relácie zo série *Twister*, *Uragán* a *Hurikán* napríklad vedľa postavy Lászla rátajú aj s postavou Františka Stromokocúra, Slovák reprezentovaný akoby očami „zvonka“ (preto priezvisko Stromokocúr, ktoré evokuje žarty z českého videnia slovenčiny). V seriáli *Profesionáli* (vysiela sa od roku 2008) krčmár vždy dobehne policajtov, v *Mafstory* mafiáni majú svojho právnik a podobne. Predstavitelia menšín a subkultúr sú vo všetkých zmienených seriáloch vyvažované ak nie hlasom zákona, tak aspoň zdravého rozumu majority, ak nie priamo etnickej, tak kultúrnej. Zosmiešnenie minorít funguje na princípe vtipov a postavy sú často tiež inšpirované obľúbenými postavami z vtipov. Vždy ide o paralelné zosmiešnenie minority a majority, z ktorého je však stále jasná hegemonia majoritnej kultúry. Vzhľadom na inšpiráciu vtipom sa môže zdať, že ide o chápanie stereotypov, ktoré má potenciál prekonania automatizmu v nich obsiahnutého. Hlavne vzhľadom na to, že ide o druh vtipov, ktoré nekladú až taký dôraz na pravdu o etnických či sociálnych skupinách ako skôr na povahu vzťahov medzi nimi. A predovšetkým, upozorňujú na automatizmus konania jednotlivých typizovaných postáv, čo podľa Bergsonovej predstavy o vtipе môže mať oslobodzujúci potenciál a poskytovať divákovi možnosť zbaviť sa podobných automatizmov vo vlastnom vnímaní a konaní.¹⁰

Parodické verzie sociálnych stereotypov majú potenciál spoločenskej kritiky. Bizarné príklady stereotypného správania v seriáli *Lietajúci cirkus Montyho Pythona* (1969 – 1974) sú napríklad kombinované s prvkami neočakávaného (iracionálne strihy, nevypointované epizódy a pod.) a udržiavajú tak diváka v strehu. Lenže žáner klasického televízneho sitcomu ráta skôr s potešením z očakávaného, z nekonečnej reťaze reprodukcie podobného, z opakovania a z diváckej schopnosti predvídať správanie a reakcie postáv či dôsledky ich konania. Na rozdiel od produkcie skupiny Montyho Pythona, spomínané slovenské intermediálne série aj v tomto zmysle pracujú hlavne s reverzibilnou amplifikáciou a pomáhajú nielen upevniť a udržiavať pri živote určitý stereotypný diskurz, ale spolu s ním aj hierarchické postavenie majority a jej minorít.

Treba však povedať, že pojem reverzibilnej amplifikácie pripomína Bhabhovu predstavu o fixnosti ešte v jednom, podstatnejšom bode. Tento typ amplifikácie je častou súčasťou politického mýtu, a práve v súvislosti s ním v jednej zo svojich skorších prác Roland Barthes zdôrazňuje, že pracuje s akousi hrou na schovávačku medzi formou a zmyslom: „Je bez ustání třeba, aby forma mohla znova zapustiť kořeny ve smyslu /.../ a především je třeba, aby se v něm mohla skrýt.“¹¹ Koncept fixnosti, o ktorom hovorí Bhabha, je takisto spojený so strategickou nejednoznačnosťou, resp. s predpokladom možnosti prevrátiť v ktorejkoľvek chvíli daný význam na jeho prvý opak. Koncept fixnosti je tak prepojený s ďalším pojmom, ktorý Bhabha používa proti srsti obvyklým analýzám stereotypov (založeným na hodnotení miery ich odchýlky od skutočnosti). Týmto pojmom, ktorý sa ako Ariadnina niť vinie viacerými jeho textami, je ambivalencia. Bhabhovo chápanie ambivalencie je pohyblivé. Niekedy sa termín vzťahuje na nejednoznačnosť a simultánny výskyt vzájomne protirečivých významov v rámci zdanlivo jednoznačných diskurzov, no v analyzovanom texte *Iná otázka* ho môžeme chápať aj ako Bhabhov skrytý odkaz na psychoanalitickú

¹⁰ BERGSON, Henri. *Smích*. Praha : Naše vojsko, 1993. ISBN 80-206-0404-9.

¹¹ BARTHES, R. *Mýtus dnes*. In *Mytologie*. Praha : Dokořán, 2004, s. 116. ISBN 80-86569-73-X.

interpretáciu ambivalencie, teda na ambivalenciu ako emočnú dvojznačnosť (väčšinou vo vzťahu k súbežným pocitom lásky a nenávisti).¹² Podľa Bhabhu ide tak o diskurzívnu, ako aj a psychickú stratégiu diskriminačnej moci. Ambivalencia zaručuje danému diskurzu aktuálnosť a trvanie v rozličných historických okolnostiach, udáva jeho stratégie individuácie a marginalizácie a utvára efekt pravdepodobnej pravdy a predvídateľnosti.¹³

V súvislosti so stereotypom to znamená, že nemáme do činenia s nemenným obrazom, ale s obrazom, ktorý je schopný meniť svoje vyznenie, resp. prispôbovať sa a variovať v rôznych historických obdobiach. A zároveň to znamená, že ide o obraz založený na pravdepodobnosti, ktorá sa dostavuje v rámci excesu toho, čo vlastne môže byť empiricky dokázané či logicky konštruované.

Ambivaletný modus vedenia a moci si vyžaduje taký teoretický a politický ohlas, ktorý by sa dokázal vymaniť z detereministického a funkcionalistického chápania vzťahu medzi politikou a diskurzom. Analyzovať ambivalenciu je možné len pri oslobodení sa od dogmatických a moralistických premís o diskriminácii a útlaku. Bhabhovo základné východisko je v tomto bode podobné ako vo vyššie spomínanej práci Roberta Stama a Elly Shohatovej *Nemysliaci eurocentrismus* o filmovom a mediálnom prejave diskurzu multikulturality.¹⁴ Ide o to, že kultúrne teórie či teórie reprezentácie si už nevystačia s jednoduchým rozpoznaním stereotypov, ani s ich triedením na pozitívne a negatívne, ani s ich chápaním ako produktu zámerných, často „zhora“ naoktrojovaných a riadených ideológií, vyhovujúcich politickým elitám. Naopak, začínajú sa hľadať riešenia, ktoré by brali do úvahy aj nevedomé motivácie vo formovaní či udržiavaní cirkulácie stereotypov (a to rovnako v prípade záujmových skupín, ktoré majú moc nad reprezentáciami, ako aj tých, ktoré sú častejšie objektom ako subjektom reprezentácií).

Pre Bhabhu je dôležité rekonštruovať režim pravdy, ktorý stojí v základoch koloniálneho diskurzu, a nie podrobovať jeho reprezentácie moralizujúcim či normatívnym hodnoteniam. Len ak pochopíme, ako funguje tento režim pravdy, môžeme pochopiť produktívnu ambivalenciu objektu daného diskurzu. Produktívna ambivalencia objektu diskurzu znamená „tú ‚inakosť‘, ktorá je súčasne objektom túžby aj objektom výsmechu, artikuláciou diferencie obsiahnutej v rámci fantázie pôvodu a identity.“¹⁵ Stereotyp totiž nie je vnucovaním „falošného obrazu, ktorý by bol základom diskriminačných praktík.“¹⁶ Je zložitou hrou (či dokonca textom) „projekcie a introjekcie, metaforických a metonymických stratégií, vymiestnenia, nad-determinácie, viny, agresivity.“¹⁷

Ambivalenciu, charakteristickú pre fungovanie stereotypu, navyše často ovplyvňuje aj ambivalencia niektorých základných stereotypných motívov. V rasistickom diskurze je to napríklad kľúčový motív temnoty, nadväzujúci na tmavú farbu pleti stereotypizovaného objektu. Temnota evokuje zrodenie aj smrť, túžbu vrátiť sa do materského lona a túžbu po prvotnej plnosti. Refazec stereotypných označujúcich je,

¹² Takúto interpretáciu zaviedol v roku 1911 Paul Eugen Bleuler.

¹³ BHABHA, H. K. *The Other Question*, ref. 2, p. 95.

¹⁴ STAM, R. – SHOCHAT, E. *Unthinking Eurocentrism*, ref. 3.

¹⁵ BHABHA, H. K., ref. 2, p. 96.

¹⁶ Tamže, p. 117.

¹⁷ Tamže.

skrátka, podľa Bhabhu vždy artikuláciou multiplicitnej viery. Majiteľ „čiernej“ pleti je napríklad vnímaný ako divoch (= kanibal), ale aj ako najposlušnejší sluha (= ten, kto podáva jedlo).¹⁸

Na druhej strane, napriek ukotveniu v režime ambivalencie stereotyp funguje predovšetkým na základe definovania rozdielu. A ten musí byť viditeľný a jasný a zároveň sa musí javiť ako prirodzený, akoby šlo o nevinnú záležitosť: rozpoznávanie rozdielu je vždy maskované ako spoznávanie, ako spontánny efekt „dôkazu viditeľného“ („evidence of the visible“).¹⁹ Takéto vnímanie stereotypu výborne zodpovedá práve stereotypom založeným na pohlavnej a ešte väčšmi na rasovej diferenciacii. Bhabha vychádza z predpokladu, že v obidvoch prípadoch odlišnosť ako súčasť stereotypnej reprezentácie funguje súčasne ako objekt túžby a odmietania. Stereotyp je teda druhom kultúrneho fetišu, objektom fascinácie a hrôzy, odmietania a nutkavej potreby stále nanovo si ho pripomínať. V nasledujúcom texte rozoberiem obidva efekty stereotypu – efekt „dôkazu viditeľného“ a efekt fetišu, ktoré síce vyplývajú zo špecifického zamerania na koloniálny diskurz, no zároveň sa výborne hodia aj na analýzu audiovizuálnych textov.²⁰

Realizmus, fetišizmus a mýtus celistvosti

Bhabhovo chápanie stereotypu teda vychádza z predpokladu, že koloniálny diskurz produkuje kolonizovaných ako spoločenskú realitu, ktorá je „iná“, ale pritom dokonale poznateľná a viditeľná. Ideálnym prípadom, resp. príkladom uplatnenia takéhoto diskurzu je, samozrejme, manipulácia predstavami o odlišnej rase, a preto niet divu, že rasa sa stáva základným filtrom teórie stereotypu podľa Bhabhu. Väčšinu vonkajších prejavov domorodej kultúry môžu kolonizovaní potlačiť, zamaskovať či úplne sa ich zbaviť – farby svojej pleti sa však tak ľahko nezbavia. Bhabhov text, ktorému sa v tejto štúdii venujem, vychádza práve z tejto až osudovej predurčenosti na inakosť a pokúša sa nájsť body, v ktorých je jednoznačnosť procesu stigmatizácie možné narušiť. Nie je to také ľahké ako pri preberaní vnútenej kultúry kolonizátorov, ktoré Bhabha vidí ako napodobňovanie, a teda ako proces, ktorý neprodukuje presné analógie cudzej kultúry, ale miesta nezrovnalostí v kultúrnom preklade (takže

¹⁸ Tamže, p. 118.

¹⁹ Tamže, p. 114. Citované spojenie Bhabha preberá od filmového teoretika Paula Abbota (ABBOT, Paul. Authority. In *Screen*, 1979, Vol. 20, no. 2, p. 16. ISSN 0036-9543).

²⁰ Rasové stereotypy ako veľmi špecifický druh sociálnych stereotypov sa pre Bhabhu stávajú kľúčové na pochopenie koloniálneho diskurzu z jasného dôvodu. Domorodé obyvateľstvo v kolóniách má bez ohľadu na rozmanitosť odtieňov pleti vždy iné sfarbenie ako Európania. Istý limit má Bhabhova teória v tom, že vychádza z dvoch veľmi špecifických pohľadov na koloniálne stereotypy: zo súdovej filmovej teórie a z myšlienok martinického psychiatra a revolucionára Frantza Fanona. V prípade druhého spomenutého si musíme uvedomiť, že kolonializmus nie je jednotným fenoménom. Koloniálne skúsenosti sa líšia rôznymi regionálnymi a historickými špecifikami, a tá Fanonova na jednej strane vychádza z angažovania sa na alžírskom boji za nezávislosť (1954 – 1962), na druhej strane z jeho „čiernej“ farby pleti. Napriek tomu spojenie Fanonovej psychopatológie koloniálneho diskurzu s dôrazom na vizuálnu stránku stereotypov je použiteľné aj v súčasných vizuálnych teóriách. A dialóg s filmovými teóriami upozorňuje takisto na dôležitosť, ktorú v Bhabhovom chápaní koloniálnych stereotypov zohráva ich auditívna i vizuálna zložka.

metropolitná kultúra býva komolená a jej komolenie – napodobňovanie – môže mať v určitom zmysle až oslobodzujúci potenciál).²¹

Otázka teda v tomto prípade neznie, či vnútenú kultúru možno oklamať, prevrátiť, prispôbiť si ju. Znie trochu vážnejšie: dá sa zbaviť stigmy, resp. negatívnej stereotypnej reprezentácie, ktorá ovplyvňuje vnímanie podriadených (jednotlivcov, národov, kultúr) a ktorá je indukovaná už obyčajným pohľadom, prezrádzajúcim tmavší odtieň pleti? Na túto otázku Bhabhov text nedáva odpoveď. Namiesto toho upozorňuje na zakotvenie rasových stereotypov v zvláštnej snahe kolonizujúcich (príslušníkov bielej rasy), v snahe udržať pri živote predstavu o *pôvodnej celistvosti*, o jednote ľudskej rasy, ktorú ohrozuje predstava neúplného, nedostatočne ľudského človeka – príslušníka inej rasy. Práve z predstavy, že by fungovanie stereotypu mohlo byť závislé od takejto predstavy, vychádza Bhabhova téza, podľa ktorej je stereotyp pendantom fetišu.

Koloniálny diskurz, definovaný prostredníctvom koloniálnych rasových stereotypov, zodpovedá aj niektorým vlastnostiam národných mýtov, ktoré moderné európske národy o sebe tradujú. Aj mýtus národa, aj stereotypy druhého vznikajú z potreby obnoviť „magickú jednotu komunity“,²² čo sa v prípade národných mýtov dosahuje napríklad redukciou komplexnej minulosti, vynachádzaním tradícií, ritualizovanými potvrdeniami spolupatričnosti (napr. v spoločných sviatkoch, zvykoch, jedle a pod.). No kým národný mýtus vychádza z potreby definovať jednotu národa, základom koloniálneho diskurzu je osvietenská predstava o jednote ľudstva, ktoré by malo mať rovnaké hodnoty aj ciele – no ktoré je ohrozované existenciou nerovnomerného vývoja, odlišných kultúr, aj odlišných odtieňov pleti.

Vedomie nejednotnosti a heterogenity vyvoláva fascináciu aj obavy. Heterogenita musí byť kontrolovaná, proti strachu z nekontrolovateľnosti sa koloniálny diskurz bráni spomínanou ilúziou o „inej“, ale dokonale viditeľnej a poznateľnej spoločenskej realite. V tomto zmysle niektorí bádatelia tvrdia, že koloniálny diskurz pripomína naratívy, v ktorých je cirkulácia subjektov a znakov založená na reformovanej a rozpoznateľnej totalite. Inými slovami, koloniálny diskurz je svojím režimom pravdy, resp. systémom reprezentácie štruktúrne veľmi podobný realizmu. Na túto jeho vlastnosť upozornil už Edward W. Said, keď sa na konci 70. rokov pokúsil rekonštruovať z rôznych reprezentácií Orientu jednotný diskurz – orientalizmus.

Said píše: „Vo filozofickom zmysle je druh jazyka, myslenia a videnia, ktorý som veľmi všeobecne nazval orientalizmom, vlastne druhom radikálneho realizmu; každý, kto používa orientalizmus, teda spôsob zaoberania sa otázkami, objektmi, kvalitami a regiónmi považovanými za orientálne, bude označovať, menovať, zdôrazňovať či upevňovať to, čo hovorí alebo čo si myslí slovami a frázami, chápanými ako keby dosahovali, či jednoducho boli realitou.“²³ Týka sa to aj času, ktorý sa zvyčajne v takých prípadoch používa: Said tvrdí, že najbežnejšie sa v prípade tematizovania Orientu objavuje slovo „je“. Dominantný čas orientalistického diskurzu ironicky na-

²¹ Viac pozri BHABHA, H. K. Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse. In *The Location of Culture*. London – New York : Routledge, 2006, p. 94 – 120. ISBN 0-415-33639-2.

²² MANNOVÁ, Elena. Mýty nie sú slovenským špecifikom. In KREKOVIČ, Eduard – MANNOVÁ, E. (eds.). *Mýty naše slovenské*. Bratislava : Historický ústav SAV : Ústav etnológie SAV : Sociologický ústav SAV : Academic Electronic Press, 2005, s. 15. ISBN 80-88880-61-0.

²³ SAID, Edward W. *Orientalism*. New York : Pantheon Books, 1978, p. 72. ISBN 0-394-42814-5.

zýva „nečasový večný“ („*timeless eternal*“) – ide teda o čas, odkazujúci na to, že ním ukotvené javy sa donekonečna opakujú.

Stereotyp môžeme vo veľmi podobnom zmysle vnímať ako druh obrazu, ktorý netematizuje minulosť ani budúcnosť, ale akúsi večne sa opakujúcu prítomnosť. Stereotypné postavy zo spomínaných televíznych seriálov pôsobia, akoby prebývali v nejakom začarovanom kruhu, bez minulosti, nemajúc žiadny dlhodobý cieľ. No aj v tých textoch, ktoré na rozdiel od televíznych sitcomov či telenoviel nepracujú s potešením z variovania niekoľkých ľahko rozpoznateľných stereotypných postáv – sa stáva, že postavy založené na (sociálnych, psychických, rasových či etnických) stereotypoch predstavujú určitý druh časovej ruptúry. Stereotypné postavy Talianov v mimotalianskych kinematografiách alebo trebárs Mr. Bean v paródiách na bondovky *Johnny English* a *Johnny English sa vracia* neprichádzajú z aktuálneho spoločenského, politického a historického času, ale predstavujú realizáciu obrazu akéhosi večného návratu podobného. Ich čas obsahuje mumifikované prvky časov minulých (pri Beanovi sú to napríklad 70. roky), nikdy však nie je úplne isté, o aké obdobie ide.

Dostávame sa teda k otázke, v čom je záľuba opakovania stále rovnakých stereotypov? Aké sú jej príčiny? Pre konštruktivistický prístup, ktorý zdôrazňuje formovanie ideológie na základe politických rozhodnutí elít, je charakteristické zdôrazňovanie zámeru a úlohy inštitúcií. V druhej polovici 80. rokov sa však objavujú pokusy definovať aj úlohu menej racionálnych a menej kontrolovateľných reakcií recipienta ideologických prejavov. Preto nás neprekvapí, že aj Bhabha rovnako ako neskôr filmoví teoretici Stam a Shohatová rátajú s telesnosťou recipienta či s nepredvídateľnosťou jeho ohlasu.

Podľa Bhabhu je Saidov prístup ku koloniálnemu (v jeho prípade orientalistickému) diskurzu ako štruktúrnej analógii realizmu príliš zaujatý intencionalitou v tvorbe stereotypov, ku ktorej Saida vedie Foucaultovo chápanie diskurzu. Práve z dôvodu obmedzenosti obvyklých aplikácií Foucaultovho modelu na kolonialistické mechanizmy kontroly a ovládania Bhabha navrhuje vnímať stereotyp ako súčasť akéhosi kvázifetišizmu, ktorý koncipuje podľa Freudovho vzoru. K takémuto čítaniu ho vedie tak štruktúrna, ako aj funkčná podobnosť.

Fetišizmus je podľa Freudovej koncepcie popretím rozdielu, ktorý sa odvíja okolo opakujúcej sa scény kastrácie. Rozpoznanie sexuálneho rozdielu, ktorý je podmienkou refaze prítomnosti a neprítomnosti v oblasti (lacanovského) symbolična, je vo fetišizme preskočené vďaka fixácii na objekt, ktorý tento rozdiel maskuje a utvára ilúziu pôvodnej prítomnosti. Inými slovami, uvedomovanie si ženského tela ako iného a neúplného (vinou absencie penisu) je potlačené prostredníctvom fascinácie fetišom, ktorý pomáha fetišistovi znovu nastoliť stratenú ilúziu pôvodnej celistvosti.

Znova sa teda vraciame k mýtu o celistvosti, nie z hľadiska paralely medzi koloniálnym diskurzom a literárnymi (realistickými) naratívami, ale z hľadiska pátrania po psychologickom vysvetlení kultúrnej fixácie na stereotypné obrazy druhých.

V rámci diskurzu predstavuje fetiš osciláciu medzi metaforou a metonymiou. Metafora je založená na substitúcii, maskuje a skrýva neprítomnosť a rozdiel. Pri metonymii zostáva neprítomnosť (rozdiel, resp. manko), naopak, registrovaná, a to práve na základe prináležitosti. Fetiš je teda spojený s potlačením spomienky na manko ale zároveň aj s uvedomovaním a neustálym pripomínaním si manka. Ide o formu viacvrstvovej a protirečivej viery v rozpoznanie a zároveň popretie rozdie-

lu/manka.²⁴ Ďalším aspektom dvojitej stratégie fetišu (a stereotypu) je, že stereotyp / fetiš zapája do hry rovnako ovládanie a pôžitok, ako aj úzkosť a obranu. Koloniálny diskurz i fetiš charakterizuje podobná hra napätia medzi „príjemným / nepríjemným, ovládaním / obranou, poznaním / popretím, prítomnosťou / neprítomnosťou.“²⁵

Fetišizmus reaktivuje primárnu fantáziu, t. j. túžbu subjektu po pôvodnej celistvosti, ktorú opakovanne ohrozuje rozdelenie, keďže subjekt sa podľa Lacanovej interpretácie ustanovuje až prostredníctvom série rozdielov a až tak sa konštituuje v rámci symbolična (resp. jazyka). V tomto zmysle je fetišizmus druhom regresu vo vývoji subjektu. Aj fetiš, aj stereotyp ako fetišistický modus reprezentácie sú lokalizované v oblasti imaginárna. To vzniká počas zrkadlového štádia, keď subjekt seba poznáva ako obraz – teda objekt – v zrkadle (v doslovnom zmysle situácie pozerania sa do zrkadla, alebo aj v prenesenom zmysle zrkadlenia sa v iných objektoch). Oddelením vlastného ja ako objektu a oddelením ja od jednoty so svetom vzniká efekt scudzenia a táto situácia má traumatizujúci efekt, na ktorý ďalej nadväzuje blízkosť medzi dvomi formami identifikácie: medzi narcizmom a agresivitou.²⁶

Podľa Bhabhu aj fungovanie stereotypu v rámci organizácie koloniálnej moci môžeme chápať ako formu identifikácie, balansujúcu medzi týmito dvoma pólmi. Ambivalentnosť stereotypu teda vyplýva jednak z toho, že ide o formu multiplicitnej a kontradiktickej viery, že simultánne poskytuje uvedomovanie si diferencie aj jej popretie či maskovanie²⁷ – ale jednak aj z toho, že je spojený rovnako s láskou ako aj s nenávisťou k svojmu objektu. Koloniálny diskurz sa teda v konečnom dôsledku formuje ako „štvorpojmová stratégia“ – ako artikulácia dvoch trópov fetišizmu, metafory a metonymie, a dvoch foriem identifikácie, ukotvených v oblasti imaginárna – narcizmu a agresivity.²⁸

Bhabha pripomína, že existuje vnútorná väzba medzi metaforickou, t. j. maskovacou funkciou fetišu a narcistickým výberom objektu, a na druhej strane medzi metonymickým uvedomovaním si manka a fázou agresivity v rámci imaginárna. Stereotyp vyžaduje „kontinuálnu a repetitívnu reťaz ďalších stereotypov. Proces, v ktorom je metaforické ‚maskovanie‘ vpísané do manka, ktoré následne musí byť skryté, *dáva stereotypu tak fixovanosť*, ako aj fantazmatickú kvalitu – stále *tie isté staré* príbehy o Negrovej animalite, o Coolieho nevyspytateľnosti a Írovej hlúposti *musia* byť (kompulzívne) rozprávané znova a znova /.../“²⁹

Stereotypy sú pre život daného diskurzu nevyhnutnosťou. Frantz Fanon napríklad píše o „černochovi“ ako potrebe koloniálneho diskurzu, a v podobnom zmysle je aj pre nacionalistický diskurz potrebná figúra etnického iného. Bhabhova predstava je, že v každom takomto diskurze metaforická/narcistická a metonymická/agresívna pozícia fungujú simultánne. Efekt diskurzu však nie je zánik inej kultúry, ale jej mumifikácia. Kultúry, ktoré kedysi voľne žili a boli otvorené budúcnosti, zrazu túto budúcnosť nemajú. Sú súčasne prítomné a mumifikované, a tak, ako píše Fanon, svedčia proti svojim členom. Takéto zmrazenie kultúry, jej fixovanie v určitom

²⁴ BHABHA, H. K., ref. 2, p. 107.

²⁵ Tamže.

²⁶ Tamže, p. 110.

²⁷ Tamže.

²⁸ Tamže.

²⁹ Tamže, p. 110-111.

štádiu, vedie aj k mumifikácii individuálneho myslenia. Človek sa v nej nemôže vyvíjať a napokon sa skutočne stáva podobným stereotypu, ktorý určuje jeho správanie i možnosti vývoja.³⁰

Existujú teda tri základné aspekty stereotypu ako súčasť diskurzu zameraného na diferenciáciu nás a „ich“ v zmysle vizuálne dokonale rozpoznatelných, „rasovo“ odlišných a kultúrne exotických druhých. Za prvé, rasové stereotypy sú špecifickým druhom sociálnych stereotypov, ktorý pracuje na báze nemožnosti zamaskovať niečiu „biologickú“ odlišnosť – v tomto prípade odlišnú farbu pleti, ktorá je osudovo *vystavená pohľadom* dominantnej kultúry. Za druhé, ide o stereotypy, ktoré pomáhajú mumifikovať určitý stav kultúry stigmatizovaného spoločenstva a hoci ho odsudzujú, zároveň veľmi systematicky bránia jeho zmene.³¹ A napokon za tretie, rasové stereotypy sú druhom kultúrneho fetišu.

Samozrejme, fungovanie stereotypu a fetišu nie je dokonale analogické. Preto Bhabha do svojich úvah pridáva dve základné pravidlá, ktoré umožňujú určiť rozdiel medzi pojmom fetišu, ako ho vysvetľuje freudovsko-lacanovská teória, a jeho použitím v prípade, keď má naznačiť podobnosť s fungovaním stereotypu:

1. Fetiš rasového diskurzu – Fanonova „epidermálna schéma“ – nie je tajomstvom ako sexuálny fetiš v psychoanalýze. Koža je predsa najväčšmi viditeľný fetiš, je rozpoznatelná ako súčasť bežného vedenia, a to v celom rade rôznych kultúrnych a historických diskurzov.
2. Sexuálny fetiš je „dobrý objekt“: je to protéza, ktorá jeho užívateľa robí žiaducim (môže teda byť prostriedkom na dosiahnutie sexuálneho vzťahu či dokonca šťastia).³² Hoci v niektorých prípadoch podobne funguje aj „čierna“ pleť ako fetiš – aj tá je akoby doplnok svojho majiteľa a robí ho žiaducim – Bhabha sa odvažuje len na konštatovanie, že stereotypy podporujú koloniálne vzťahy.

Napriek rozdielom, spoločným aspektom stereotypu aj fetišu zostáva ich ambivalencia. Objekt (negatívneho) stereotypu nie je objektom nenávisť, vzťah k nemu je podobne nejednoznačný ako vzťah k fetišu podľa Freuda: „Není vyčerpávající, jestliže zdůrazníme, že (fetišista, doplnila J. D.) fetiš uctívá /.../ Něžnost a nepřátelství při nakládání s fetišem, jež jsou souběžné s popřením a uznáním kastrace, se u různých případů mísí v nestejně míře, takže se zřetelněji patrnou stane jedna z těchto tendencí.“³³

Čo je na špecifickom type rasových stereotypov nebezpečné, opäť raz nie je ich nepravdivosť. Už Said pripúšťa, že koloniálne stereotypy nie sú falošnými reprezentáciami, a Fanon odmieta uznať, že by nesprávne reprezentácie či nesprávne rozpoznanie boli deformáciou skutočnosti. Naopak, koža ako znak diskriminácie *musí* byť viditeľná. Stereotypy sú skôr zjednodušeniami v tom zmysle, že sú fixovanými formami reprezentácie, a to takými, ktoré neumožňujú poznať rozdielnosť.³⁴ Ani toto by však samo osebe nebolo také deprimujúce, keby stereotyp zároveň v rámci ko-

³⁰ FANON, Frantz. *Toward the African Revolution*. London : Pelican, 1970, p. 44.

³¹ Aj keď Fanonová verzia vychádza zo skúsenosti severoafrikkých francúzskych kolónií a má aj isté stopy tendenčnosti, sklon k mumifikácii vidíme nielen v koloniálnych systémoch, ale aj vo všetkých formách exotizmu – a teda opäť aj na príklade slovenskej mediálnej a filmovej recepcie Rómov.

³² BHABHA, H. K., ref. 2, p. 112.

³³ FREUD, Sigmund. Fetišismus. In *Spisy z let 1925-1931*. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 2007, s. 249. ISBN 80-86123-23-5.

³⁴ BHABHA, H. K., ref. 2, p. 107.

loniálneho diskurzu (a môžeme dodať, že aj v rámci rasových diskurzov mimo systémov koloniálnej moci, napríklad vo vzťahu Slovákov k niečomu, čo sami nazvali „rómskym problémom“) nebol primárnym bodom identifikácie, a to tak kolonizovaného, ako aj kolonizujúceho subjektu, tak príslušníka dominujúcej, ako aj príslušníka podriadenej, resp. stigmatizovanej skupiny či kultúry. Pre príslušníkov skupín, ktoré sú stigmatizované na základe farby pleti, môže byť deprimujúci už sám fakt, že sú už *na pohľad* zaradení, že sa sami musia identifikovať s určitým fixným obrazom a majú limitované možnosti poprieť ho či vzoprieť sa mu. Práve v tejto súvislosti sa Bhabha vracia k priekopníkovi kritického myslenia o kolonializme, k martinickému psychiatrovi a aktivistovi alžírkeho boja pre nezávislosť, Frantzovi Fanonovi. Jeho videnie kolonializmu sa totiž v mnohom opiera o zničujúce psychické dôsledky stigmatizovania na základe odlišnej farby pleti, čo, samozrejme, vyplýva z konkrétnej politickej a historickej situácie, z konkrétnej formy kolonializmu, s ktorou Fanon prichádzal do kontaktu, ale najmä z jeho vlastnej skúsenosti ako muža „čiernej“ pleti – líšiaceho sa nielen od Európanov, s ktorými sa stretol, ale aj od arabského obyvateľstva v krajine, kde strávil veľkú časť svojho života.

Ako upozorňuje Fanon, či už ide o kolonizovaný, alebo kolonizujúci subjekt, obom je odopretá možnosť vnímať rozdielnu farbu pleti ako označujúce, ktoré by bolo oslobodené od svojej fixácie na diskurz rasovej typológie, s jej zdôrazňovaním odlišností krvi, rasovej a kultúrnej dominancie/degenerácie.³⁵ Fanon rozpoznáva v tomto diskurze buď/alebo logiku: buď je subjekt uväznený v uvedomovaní si svojho tela ako negatívnej hodnoty, alebo je chápaný ako úplne nový druh človeka. Vedomia svojej farby pleti sa však nezbaví. Nemusí to síce platiť v komunitách, ktoré nemajú kontakt s „bielou“ rasou, ale „s prvým bielym pohľadom pocíti váhu svojho melanínu,³⁶ farba jeho pleti sa stáva neklamným znakom negatívneho rozdielu.

Stereotyp a jeho miesto vo vizuálnom poli

Fanonove úvahy na tému „černošského“ subjektu pracujú so sugestívnym evokovaním autobiografických zážitkov, anekdot alebo zážitkov a snov jeho pacientov. Nebolo by na tom nič zvláštne, keby tieto opisy nemali povahu opisov akýchsi *scén*. Rasové stereotypy založené na okamžitej viditeľnosti rozdielu sa spájajú s fantáziou o („bielej“) pôvodnosti, ktorú ohrozuje existencia odlišností vo farbe pleti či kultúre. To, čo patrí do „bieleho“ nevedomia, sa však u majiteľa tmavšej pleti manifestuje konštantne na úrovni vedomia – každodenne „žije svoju drámu“.³⁷

Uvediem tento sugestívny odsek, ktorý nasleduje po vysvetlení základnej situácie: Fanon kráča po ulici, je zima, stretne malého chlapca, ktorý sa ho zľakne a vyjavenný sa obracia na svoju matku, s nevyslovenou žiadosťou o legitimizáciu svojho strachu. Fanon píše: „Moje telo mi bolo vrátené späť rozložené, prekrútené, prefarbené /.../ Černoch je zviera, černoch je zlý, zlomyseľný a škaredý; hľa, černoch, je chladno a černoch sa trasie, trasie sa, pretože mu je zima, a malý chlapec sa chveje, pretože sa negra bojí – neger sa trasie chladom, ktorý sa zarezáva do špiku kostí, a pekný malý

³⁵ Tamže.

³⁶ FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York : Grove Press, 2008, p. 128. ISBN 0-8021-4300-8.

³⁷ Tamže, p. 129.

chlapec sa chveje, pretože si myslí, že neger sa trasie od hnevu, malý chlapec sa preto hádže mamke do náručia: Mama, černocho ma chce zjesť!³⁸

V tomto opise nachádzame štruktúru, ktorá pripomína klasický filmový montážny vzorec, tzv. pohľad – protipohľad. Legitimizácia rozprávania z pohľadu nezúčastneného, objektívneho rozprávača ani zašívanie diváka do iluzívneho priestoru príbehu však nie sú efektom tohto striedania pohľadov. Aj v kontexte ďalších Fanonových „scén“ je jasné, že jedna zo zúčastnených strán je v skutočnosti zbavená práva na vlastný pohľad. Ide o to, že „černošský“ subjekt je vždy akosi vopred lokalizovaný do vizuálneho poľa „bielej“ rasy v pozícii objektu. Aj jeho sebaidentifikácia sa deje prostredníctvom „bielej“ optiky (príkladom sú hoci černošské deti, ktoré v koloniálnych podmienkach dostávajú biele identifikačné vzory už v podobe „nevinnej“ beletrie a ich predstavivosť sa neraz formuje v súlade s bielymi vzormi – zdá sa im, že tiež môžu bežať po lúke s červenými lícami tak, ako o tom čítali v knihách).

Subjekt sa teda identifikuje prostredníctvom pohľadu druhého (kolonizátora), ktorý potenciálny subjekt rozpoznáva v súlade so svojimi stereotypnými predstavami. A rozpoznáva ho okamžite, už len na základe letného pohľadu, keďže odlišnosť tohto subjektu – zredukovaného na stereotyp, na obraz niečoho, čím by nemusel byť – je vpísaná už do jeho pleti (tzv. epidermálna schéma).

Je zaujímavé, že Fanon používa metaforu z divadelného prostredia – metaforu „scény“ – na označenie čohosi, čo sa opakuje denne. Ide, ako sme spomínali, o každodenné drámy, o opakovanie situácií, ktoré „černoškému“ subjektu nedovolia naplno sa rozvinúť, keďže je zakaždým zredukovaný práve na položku vydolovanú z cudzieho, „bieleho“ imaginárna. Je, inak povedané, zredukovaný na stereotypizovaný obraz.

Tým sa však nevyčerpáva otázka povahy vzťahu medzi stereotypom a realitou. Je možné, že stereotyp nejakým spôsobom vychádza zo štatistického priemeru a tí, ktorí sú vnímaní v súlade s ním (ako reprezentanti určitej, stereotypizovanej, kolektívnej identity), no vybočujú z daného priemeru, majú, jednoducho, smolu? Práve písanie Frantza Fanona a teória Homi K. Bhabhu sú jednými z tých, ktoré upozorňujú na neadekvátnosť takéhoto čítania stereotypu. Stereotyp sa nevzťahuje výlučne na realitu toho, čo reprezentuje, ale ani výlučne na realitu toho, kto reprezentáciu tvorí. Stáva sa akoby vlastníctvom oboch typov subjektov – koloniálneho a kolonizovaného. Samozrejme, v súvislosti s čítaním stereotypov ako produktov určitej moci – v prípade Fanona i Bhabhu koloniálnej – sa núka myšlienka, že stereotyp je súčasťou imaginárna nadriadenej skupiny, teda tej, ktorá má moc. Kým už spomínané čítanie stereotypu ako synekdochy založenej na štatistickom priemere by mohlo zodpovedať potrebám tvorcov stereotypov, ktorí by sa mohli obhajovať „realistickým“ základom stereotypných obrazov, toto druhé čítanie zodpovedá na prvý pohľad potrebám obetí stereotypného zobrazovania. Bhabha však namiesto hľadania väzieb so skutočnosťou ostáva verný postštrukturalistickému prístupu, podľa ktorého nemáme priamy prístup k realite. Vzdáva sa však predstavy, že by všetko, čím žijeme bolo ovládané len jazykom a navrhuje zaoberať sa dvoma stránkami stereotypu: na jednej strane jeho väzbou na oblasť diskurzu a moci, a na druhej strane jeho väzbou na oblasť túžby a fantázie.

³⁸ Tamže, p. 93. Preklad je môj s prihliadnutím na sugestívnejšiu verziu Bhabhovho vlastného prekladu z francúzskeho originálu (BHABHA, H. K., ref. 2, p. 117).



Iné svety, Ignác Červeňák. Réžia Marko Škop, 2006. Autor fotografie Ján Meliš. Archív Artileria, s. r. o.

Platí, ako ukazuje Fanon, že koloniálny subjekt, či je „čierny“, alebo „biely“, podlieha identifikácii s ideálnym egom, ktoré je biele a celistvé. Pre to, čo vidíme a počujeme, je určujúce vizuálne a auditívne imaginárno. Obidva typy subjektu – ten na strane kolonizátorov aj ten na strane kolonizovaných – sú podriadené identifikácii s „bielymi“ hodnotami. Fanon uvádza množstvo príkladov, keď sa „čierne“ dieťa odvracia od vlastnej rasy a identifikuje sa s dobrým bielym hrdinom z rozprávky, keď vo fantázii „bojuje“ proti silám temna, zapadajúcim do manichejskej logiky európskeho myslenia. A rovnako nezabúda pripomenúť prípady – ako som ilustrovala citátom o jeho stretnutí s malým chlapcom a jeho mamou – v ktorých je príslušník „čiernej“ pleti zredukovaný na objekt určitého pohľadu (chlapec sa obracia na svoju mamu a žiada od nej potvrdenie svojej schopnosti rozpoznania a odmietnutia „černocho“ ako typu). No ak je správna hypotéza, podľa ktorej sa dozor koloniálnej moci deje prostredníctvom presného rozdelenia úloh vo vizuálnom poli, tak sa podľa Bhabhu do hry dostáva aj disciplinovanie aj zavedenie pôžitku, a jedine takto môže mať koloniálny aparát dosah na koloniálny subjekt.

Koloniálny diskurz je vlastne regulovaný prostredníctvom skopického pudu. A ten súvisí s pôžitkom z divania sa, pričom je objekt pohľadu lokalizovaný do sféry imaginárna a sám má pôžitok z toho, že sa naňho dívajú. Bhabha sa odvoláva na Metzovu definíciu skopického pudu a zdôrazňuje, že medzi voyeurizmom a dozorom existuje istá paralela: záleží na „aktívnom súhlase“, ktorý samozrejme nemusí byť reálny, je však dôležité, aby bol aspoň mýtický.³⁹ To znamená, že pozorovaný nemusí súhlasiť s tým, že sa naňho dívajú, nemusí o tom v niektorých prípadoch ani vedieť a nemusí mať z celej situácie pôžitok. Dôležité je, že ten, kto sa díva (alebo v našom prípade ten, kto akt divania sa už filtruje cez rozpoznávanie určitej stereotypnej predstavy), si tento súhlas a dokonca pôžitok predstavuje.

³⁹ BHABHA, H. K., ref. 2, p 109. Porov. METZ, Christian. *Imaginárni signifikant : Psychoanalýza a film*. Praha : Český filmový ústav, 1991, s. 81. ISBN 80-7004-064-5. Bhabha síce vychádza z Metzovej definície skopického pudu, no nevenuje pozornosť špecifickému „nazeraciemu režimu kinematografie“ (tamže, s. 80 – 84), pre ktorý je charakteristická neprítomnosť objektu pohľadu, a teda aj neprítomnosť aktívneho súhlasu s pozíciou objektu nazerania. Práve tá necháva vzniknúť novej podobe základného manka a utvára špecifickú formu túžby a fetišizmu vo filme.

Tým sa vlastne dostávame k dvom predbežným záverom, ktorých platnosť môže ovplyvniť aj vnímanie slovenského kultúrneho priestoru: na jednej strane, zdá sa, že „aktívny“ súhlas objektu rasistického diskurzu je v niektorých situáciách skutočne zrejmy. V našom mediálnom prostredí minimálne na úrovni silného autoexotizmu niektorých skupín – napríklad Rómov, ktorí neraz sami iniciujú záujem televízií o donekonečna sa opakujúce, typizované príbehy zo svojho prostredia. Ale na druhej strane, ak môže byť objekt stereotypného obrazu do istej miery zaň zodpovedný, neznamená to, že je automaticky spoluvinníkom stereotypného diskurzu. Je preto namieste hľadať spôsoby, ako „aktívny“ súhlas dekonštruovať, hľadať jeho historické a situačné špecifiká, a podľa potreby ho aj demaskovať ako mýtický, a nie reálny.

Stereotypy a film: možnosti úniku

Dôvod, prečo sa Bhabha, ktorý vo väčšine svojich textov uvádza príklady z beletrie, ale nie aj z filmu, v texte *Iná otázka* tak náhle dovoľáva práve súdobých filmových teórií a dialógu s nimi,⁴⁰ je dôraz na viditeľnosť (koloniálneho, resp. rasového) stereotypu, ale takisto aj na potrebu monokultúrnych systémov po čo najväčšom šírení a opakovaní stereotypných obrazov „druhých“. Film ako (audio)vizuálne umenie je hlboko spätý s oblasťou kolektívneho imaginárna a ako umenie s masovým dosahom je veľmi vhodný na distribúciu sociálnych stereotypov.

Ak chceme nájsť isté paralely medzi filmovou praxou a Bhabhovou predstavou stereotypu (ako pendantu fetišu a zároveň ako súčasť spoločnej zodpovednosti dominantných a podriadených – v tomto prípade stereotypizovaných – skupín), nebolo by nezaujímavé vybrať si práve filmy, ktoré svoj vzťah k stereotypom robia nejednoznačným. Možno predpokladať, že stereotypov sa nikdy celkom nezbavíme, môžeme ich iba obmieňať, resp., že po zbavení sa jedného druhu stereotypu zistíme, že nás zavalil iný, nový. Jednou z ciest z tohto začarovaného kruhu by mohla byť bergsonovská ostražitosť pred automatizmom vedomia, ktorá by nás nútila k bdlosti pri vnímaní.

Ďalšou cestou je upozorňovanie na jednotlivé efekty stereotypu a jeho odkrývanie práve ako stereotypu – nie obrazu pravdivej rozmanitosti, ale obrazu pravdepodobnej statickosti. Tento druh prístupu zvolil napríklad Marko Škop vo filme *Iné svety*, v ktorom sa snaží tematizovať kultúrnu rozmanitosť východoslovenského regiónu Šariš. Škop si najprv vyberá skupinu menšín, ktoré túto rozmanitosť budú reprezentovať, a potom ku každej pristupuje cez určité stereotypné očakávania. Na to, že tieto očakávania nevystihujú celú pravdu, neupozorňuje žiadne popieranie stereotypných obrazov, ale práve naopak, ich systematické pripomínanie, exponovanie a variovanie. Príkladom sú výrazne štylizované mizanscény z rusnákkej krčmy, ktoré prezrádzajú akt umelého vytvárania, režirovania situácie, ale zároveň pripomínajú neprirodzenú

⁴⁰ Okrem priameho odvolávania sa na Christiana Metza a jeho definíciu skopického pudu sa Bhabha inšpiruje aj Metzovými analýzami dynamiky metaforických a metonymických stratégií označovania. No hlavne, jednu časť svojho textu venuje dialógu s analýzou filmu *Dotyk zla* vypracovanou Stephenom Heathom či špeciálnemu číslu časopisu *Screen* (1983, Vol. 24, no. 2), venovanému vzťahom rasizmu, kolonializmu a filmu – kde napr. kritizuje nedôslednosť argumentácie v štúdiu Roberta Stama a Louise Spenceovej (BHABHA, H. K., ref. 2, p. 97 – 100).



Iné svety. Skupinový portrét protagonistov filmu. Réžia Marko Škop, 2006. Autor fotografie Ján Meliš. Archív Artileria, s. r. o.

statickosť zúčastnených, ktorá sa podobá na statickosť aktérov kolektívnych fotografií. Zúčastnení sa takmer nehýbu, pozerajú sa do kamery a vďaka paralele so žánrom inscenovanej fotografie sa u diváka podporuje vedomie istého odklonu od režimu iluzívneho realizmu. Jednoducho povedané, divák je vedený k tomu, aby stereotypy rozpoznával práve ako stereotypy, a nie ako obrazy určitej pravdivej skutočnosti. Tento princíp je variováný prostredníctvom viacerých ďalších stratégií reprezentácie. Výber karikatúristu Fedora Vica ako jedného z respondentov napríklad uvádza do hry karikatúru ako špecifický druh média na šírenie stereotypných obrazov. Amatérsky etnograf Ján Lazorič je zas prezentovaný ako autor „etnografických“ fotografií, ktoré však takisto nevychádzajú z bezprostrednej skutočnosti, ale, ako nenápadne priznáva sám Lazorič, zrealizovali sa na základe inscenácie. Róm Ignác Červeňák dostane kameru, aby nakrútil vlastný obraz života v rómskej osade. Namiesto toho, aby sme v kinematografii, v ktorej obrazy Rómov produkujú takmer výlučne „biele štáby“, konečne získali autentický obraz Rómov očami Róma – získavame obraz, ktorý sa nelíši od obrazov šírených verejnoprávnymi médiami, čo podporia aj vyhlásenia samého Červeňáka, dištancujúceho sa od spôsobu života a od niektorých hodnôt svojich spoluosadníkov. Tým sa dostávame priamo k spochybneniu účinnosti alternatívnych praktík produkcie obrazov, ktoré zohľadňujú aktuálnu distribúciu moci podľa jednotlivých zúčastnených skupín a angažujú sa, napríklad, v tom, aby právo produkovať obrazy seba samých dostávali skupiny, ktoré sú obvykle reprezentované inými. V každom prípade platí, že na stereotypné obrazy a rôzne druhy kliše sa v Škopovom filme upozorňuje takmer neustále, vo viacerých typoch variácií, a to tak v rámci autoironickej hry režiséra, ktorý rád vytvára „artificiálne“ mizanscény, ako aj v rámci typológie obrazov produkovaných jeho respondentmi či typológie diskurzov, ktoré títo respondenti používajú vo svojich slovných prejavoch.⁴¹

Ďalším príkladom nadužívania stereotypov, na ktoré sa upozorňuje práve ako na stereotypy – fixované, donekonečna variované typy obrazov „druhého/iného“ –

⁴¹ Tomuto problému som sa čiastočne venovala aj v DUDKOVÁ, Jana. *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava : Drewo a srd, 2011, s. 94-95. ISBN 978-80-89439-13-3.

môžu byť filmy zo série *Film ist* (Film je) rakúskeho filmára Gustava Deutscha. Ten vychádza z odlišnej tvorivej metódy ako Škop – nepoužíva dokumentaristické metódy ankety, rekonštrukcie ani inscenácie, ale recykluje nájdené archívne materiály, tzv. found footage, vyhľadáva medzi nimi tvarové a tematické podobnosti a zoraduje ich do sérií, v ktorých sa upozorňuje na nečakané vnútorné súvislosti medzi obrazmi, vznikajú nové spojenia či kontrasty. Obrazy sú triedené podľa určitej typológie (napr. detaily rúk v nemých filmoch) a následne spájané do fascinujúcich sledov, odhaľujúcich akési podvedomie kinematografie, skryté, potenciálne významy, ktoré v pôvodných kontextoch vôbec nemuseli byť alebo bývali menej zrejmé či potlačené. V zatiaľ poslednej časti série nazvanej *Film ist. A Girl & a Gun* (Film je. Dievča a puška) sa Deutsch zameriava na obrazy s témou dievčat/žien a pušiek, a práve táto séria obrazov mimoriadne dobre ilustruje Bhabhovu tézu o tom, že stereotyp funguje ako druh fetišu, v ktorom sú sklbené narcistická a agresívna forma identifikácie. Hoci Deutschovým primárnym cieľom nie je analýza či hromadenie stereotypných obrazov, vedľajším účinkom jeho filmu je okrem iného aj to, že stereotypné zobrazovanie žien sa pripomína ako fetišistická stratégia oslavy mužskej falickej symboliky. Ženské figúry a obrazy pušiek spája podobná falická symbolika, obidva typy obrazov fungujú ako druh fetišu. Deutsch však zároveň upozorňuje, že fetišistické obrazy žien a pušiek sú výsostne ambivalentné a koncentrujú v sebe protirečivé emócie, sú objektom túžby aj obáv zo ženskej emancipácie. No ambivalencia charakterizuje aj ďalšie typy obrazov, ktoré sa vo filme objavujú popri hlavnej „tematickej“ línii. Po úvodnom zábere s dievčaťom, strieľajúcim z pušky, začína sa prvé dejstvo – Genesis – titulkom „Na začiatku bol chaos“. Nasleduje obraz akéhosi dymového, amorfného víru, ktorý vyvoláva asociácie rovnako s vaginou, ako aj s kvetmi či zospodu snímanými vlniacimi sa vrstvami sukien – asociácie sú hlavne so „ženskou“ symbolikou, s vŕhovaním a požíraním. Trochu neskôr sa objavujú apolónske figúry nahých atlétov s výrazne ambivalentnými feminizovanými črtami. Ambivalencia teda funguje aj v rámci nerozhodnuteľnosti o tom, či ide o oslavu ženskej, alebo mužskej moci. Niektoré obrazy a ich spojenia vedú až k objavovaniu princípu živej metafory, ktorá môže narušiť primárne významy obrazov, pokiaľ sú vytrhnuté z ich pôvodných kontextov. Je to podobný princíp, aký zámerne použil Ejzenštejn v prípade odstredivky mlieka z filmu *Generálna línia*, v ktorej sa vaginálna symbolika spája s falickou, pričom výsledkom je metafora plodivej, životodarnej sily nových technológií. Rozdiel je v tom, že u Deutscha sa metafora vie zjaviť ako súčasť na prvý pohľad stereotypných diskurzov, kde ambivalencia (podľa Bhabhu) funguje nielen ako paralela fetišu, ale aj ako paralela sutúry, ako ju definuje filmová teória – teda zašívania diváka do určitej ideológie,⁴² ktorá sa naopak u Ejzenštejna buduje prostredníctvom šoku a kontrastov, a teda mimo iluzívny priestor príbehu. Falická symbolika ako súčasť úvah o podvedomí našej civilizácie videnej očami kinematografie vo filme *Film ist. A Girl & a Gun* predstavuje tiež súčasť fixovanej, ale stále ambivalentnej ideológie – pričom jeho metóda už neráta ani so sutúrou, ani so šokom, ale skôr balansuje medzi kontrastmi a podobnosťami, vedie ku kontemplatívnemu vnímaniu, miestami hypnotizuje ale zároveň núti diváka hľadať nové súvislosti.

⁴² BHABHA, H. K., ref. 2, p. 115.

* * *

„Úloha ambivalencie ako jednej z najvýznamnejších diskurzívnych a psychických stratégií diskriminačnej moci – či už rasistickej, alebo sexistickej, periférnej, alebo metropolitnej – ešte len má byť zmapovaná. /.../ Rozpoznať stereotyp ako ambivalentný modus vedenia a moci si totiž vyžaduje teoretický a politický ohlas, ktorý vzdoruje deterministickým či funkcionalistickým spôsobom chápania vzťahu medzi diskurzom a politikou.“⁴³ V polovici 80. rokov začína rad teoretikov opúšťať prísne konštruktivistické východiská, predpokladajúce priamy a vedomý vzťah medzi zámerom určitých skupín a utváraním určitých predstáv, obrazov, symbolov, ktoré regulujú identifikáciu s kolektívom a delenie na „nás“ a „ich“. Na potrebu vnímať stereotypy ako ambivalentné obrazy upozorňuje v trocha inom svetle aj filmový teoretik Robert Stam. Kým Bhabha sa vo svojom texte o koloniálnych stereotypoch zaoberá hlavne otázkou možnej podobnosti medzi fungovaním fetišu a stereotypu, čím zdôrazňuje ambivalenciu najmä ako otázku nejednosmerného vzťahu medzi mocou a objektom túžby, Stam upozorňuje na dôležitosť situačného kontextu. Fungovanie stereotypu v mnohom závisí od toho, pri akej príležitosti, s kým, kde sú stereotypné obrazy recipované, kto ich utvára a pre koho, resp. aké je rozloženie moci v danom spoločensve a v danej historickej chvíli. Tak sa ukazuje, že negatívne stereotypy Talianov alebo Poliakov v americkej kinematografii môžu byť menej nebezpečné než negatívne stereotypy Afroameričanov, keďže tí mali a v niektorých ohľadoch aj stále majú v rukách menšiu moc a menšie možnosti sa proti stereotypom brániť.⁴⁴ Aj táto hierarchia moci je jedným z dôvodov, prečo sa v niektorých regionálnych kontextoch vníma ako problém iba reprezentovanie určitých skupín, kým stereotypné predstavy mnohých ďalších zostávajú na okraji záujmu. V slovenskej kinematografii sa objavuje viacero filmov so silne deformovanými až karikovanými postavami Maďarov, no väčšiu frekvenciu zaznamenávame pri reprezentácii Rómov. Tí sa v slovenskej kinematografii objavujú najprv v rámci osvetového dokumentárneho filmu a dlho sú prezentovaní práve ako „problém“ (po prvom upozornení na civilizačné zaostávanie Rómov vo filme *Upre Roma* sa onedlho – vo filme *Žijú vedľa nás* – už explicitne hovorí o „cigánskom probléme“, „cigánskej otázke“ a o „Cigánoch“ ako „spoločensko-politickom probléme“). V poslednom desaťročí vznikli desiatky filmov, ktoré sa Rómov snažia reprezentovať ako svojbytnú skupinu, no pre nedostatok rovnováhy medzi tými, ktorí reprezentujú, a tými, ktorí sú reprezentovaní (t. j. vinou nedostatočného obsadenia kľúčových profesií vo filmovom priemysle Rómami) ukazuje sa, že veľká časť pokusov o presadenie autentického obrazu Rómov kritika vníma stále vo svetle rozpoznávania stereotypných predstáv. Príkladom môže byť film *Cigán*, ktorý je ako prvý slovenský film o Rómoch nahovorený v rómčine, Rómov v ňom hrajú výlučne Rómovia a vznikol aj na základe priamej skúsenosti scenáristu Mareka Leščáka a režiséra Martina Šulíka s rómskymi osadami – no napriek tomu málokto ho vníma ako

⁴³ Tamže, p. 95.

⁴⁴ Ide o to, že prvé zo spomenutých druhov stereotypov nevznikli v rámci rasovej a imperialistickej politiky Spojených štátov – a väčšinou sa ani nevyužívajú na ospravedlnenie násilia na spomenutých skupinách. Na druhej strane, aj keď obrazy Afroameričanov v kinematografii už prešli zásadnými zmenami, v ďalších médiách masovej komunikácie sa stále operuje so starými typmi – podľa autorov *Nemysliaceho eurocentrizmu* sú Afroameričania v Spojených štátoch stále často prezentovaní ako zločinci či sexuálni devianti. STAM, R. – SHOCHAT, E. *Unthinking Eurocentrism.*, ref. 3, p. 183 – 184.

autentický obraz Rómov. Kritici v ňom videli ak nie priamo sklon k melancholickému exotizmu, tak aspoň reprodukciu obrazov, ktoré sú už známe z verejnoprávnych médií.⁴⁵

Stam v práci napísanej spolu s Ellou Shohatovou upozorňuje aj na blokujúce efekty zvyšujúceho sa povedomia o nerovnomernom rozložení moci, ktoré sa podpisuje pod to, že niektoré skupiny zostávajú predovšetkým objektmi reprezentácií. Autori, napríklad, pripomínajú, že veľká časť prác o etnických a rasových stereotypov v médiách sa zamerala na korigovanie a dokazovanie, že analyzované filmy sa v čomsi mylia. Tento typ analýz síce „kladie legitímne otázky o spoločenskej plauzabilite a mimetickej presnosti, o negatívnych a pozitívnych obrazoch, ale zároveň vychádza z exkluzívnej oddanosti estetike pravdepodobnosti.“⁴⁶ Estetika pravdepodobnosti a až akási posadnutosť „realizmom“ obrazov sú podľa autorov limitujúce, aj keď nejde o triviálne javy, keďže „nesprávne“, „nerealistické“ a deformujúce obrazy vedia mať ničivé dôsledky v skutočnom svete. Ide skôr o to, že upozorňovanie na omyly a produkcia alternatívnych obrazov, ktoré sú len prevrátením tých pôvodných na ich opak (napr. pozitívna postava Róma namiesto negatívnej), vedie k nahrádzaniu jednej pravdy druhou bez analýzy podmienok, ktoré k určitým typom obrazov viedli, a bez analýzy spôsobov, akými sa diváci môžu proti stereotypom brániť, napr. smiechom či uprednostňovaním odlišných, trebárs žánrových aspektov daného diela – takže aj „negatívne“ reprezentované spoločenské skupiny môžu daný text (film, obraz) prijať, ak ho číta v súlade so svojimi kultúrnymi preferenciami. Výstižným príkladom autorov *Nemysliaceho eurocentrizmu* môže byť úspech filmu *Rambo* v občianskou vojnou zasiahnutom Libanone, kde napriek protiamerickým náladám hlavný hrdina nie je čítaný prednostne ako príklad amerických imperialistických túžob, a obecensť sa viac identifikuje s jeho vojenskou odvahou.⁴⁷

Existujú rozličné úrovne realizácie stereotypov. Autobiograficky ladené psychopatologické rozborý Frantza Fanona nám pripomínajú situácie, keď sa stereotypy šírené prostredníctvom určitého viac či menej totalitného diskurzu aktualizujú v reálnom živote a stávajú sa súčasťou identifikácie a sebaidentifikácie konkrétnych osôb. Ešte nebezpečnejšie sú presahy ideológie prostredníctvom propagandy a cieľenej manipulácie do konania skupín, ktoré začínajú páchať na ďalších skupinách násilie. Bez ohľadu na to, či berieme do úvahy účinkov stereotypov na životnú skúsenosť, alebo sa zaoberáme iba nepravdivým aspektom stereotypov v audiovizuálnych textoch, ktoré sa odkláňajú od spoločenskej či historickej reality, ukazuje sa, že rasové stereotypy sú akýmsi spájajúcim bodom, ktorý umožňuje stereotyp vnímať ako súčasť scénických reprezentácií, ako obraz presne situovaný v rámci vizuálneho poľa. K otázke reprezentácie sa dostávajú aj Stam so Shohatovou. Stereotyp totiž nie je hocikým obrazom, jeho produkcia, distribúcia a vnímanie rátajú najčastejšie s tým, že ide o reprezentáciu uskutočnenú na základe mimézis. V tomto zmysle sa stereotyp môže stať akousi záťažou (autori píšu o „bremene reprezentácie“),⁴⁸ ktorá bráni stereotypizovaným skupinám odhaliť vlastnú tvár. Reprezentácie dominantných skupín máme sklon vnímať ako „prirodzene“ diverzifikované, no reprezentácie periférnych

⁴⁵ Pozri napr. aj moju prácu DUDKOVÁ, J. *Slovenský film v ére transkulturality*, ref. 41, s. 47.

⁴⁶ STAM, R. – SHOHAT, E., ref. 3, p. 178.

⁴⁷ Tamže, p. 353.

⁴⁸ Tamže, p. 182 – 188.

skupín, menších, skupín disponujúcich menšou politickou a spoločenskou mocou mávajú skôr figuratívny význam, podľa niektorých bádateľov sa stávajú alegóriami, resp. akoby automaticky získavajú „nadbytok symbolickej hodnoty“.⁴⁹

Ide teda o to, že stereotypy nie sú nerealistické ani mylné obrazy. Sú to iba obrazy, ktoré prežívajú v kolektívnom povedomí ako pomerne stabilné štruktúry s tendenciou nemeniť sa príliš rýchlo. Umožňujú ľahkú orientáciu, presnejšie triedenie informácií a skrátenie procesu vnímania. Ich úloha je teda v určitom zmysle ochranná, a to tak na úrovni individuálneho vedomia a identity, ako aj na úrovni kolektívnych identít, ktoré sa formujú práve na základe vymedzovania sa voči „tým druhým“ – stereotypy v procese tohto vymedzovania často hrajú kľúčovú úlohu. Práve v tomto zmysle sú aj stereotypy, ktoré nachádzame v literárnych textoch, filmoch, vizuálnych artefaktoch a pod., vlastne súčasťou tendencie k stabilizácii určitých opakujúcich sa modelov myslenia, na ktorých základe sa môže recipient ľahko orientovať nielen v živote, ale aj v danom umeleckom diele. Stereotypy sú však taktiež obrazmi, ktoré (navzdory svojej vnímateľnej podobe, mediovanej prostredníctvom rôznych foriem textov či rečových prejavov a navzdory frekventovanej cirkulácii na úrovni vedomia) zasahujú kolektívne nevedomie, skryté túžby a ambivalentné mechanizmy metaforickej/metonymickej identifikácie. Ako súčasť predsudkov zasahujú do životov svojich recipientov i objektov často neprijateľným spôsobom, legitimizujú a povzbudzujú sympatizujúce aj nenávisťné reakcie či konanie, a súčasne bránia hlbšiemu poznaniu „druhého“.

A preto treba skúmať tak ich konkrétne účinky na recipienta (resp. rôzne skupiny recipientov), ako aj spôsoby, akými (a kým) sa utvárajú a dostávajú do obehu.

Zoznam citovaných filmov:

- Miluj blízkeho svojho* (r. Dušan Hudec, 2004)
Bratislavafilm (r. Jakub Kroner, 2009)
Johnny English (r. Peter Howitt, 2003)
Johnny English sa vraci (Johnny English Reborn; r. Oliver Parker, 2011)
Dotyk zla (Touch of Evil; r. Orson Welles, 1958)
Iné svety (r. Marko Škop, 2006)
Film ist. A Girl & a Gun (Film je. Dievča a puška; r. Gustav Deutsch, 2009)
Generálna línia (Generálnaja linija / Staroe i novoe; r. Sergej M. Ejzenštejn, 1929)
Upre Roma (r. Dimitrij Plichta, 1955)
Žijú vedľa nás (r. Pavol Benca, 1974)
Cigán (r. Martin Šulík, 2011)
Rambo (First Blood; r. Ted Kotcheff, 1982)

Štúdia je výstupom z grantového projektu VEGA č. 2/0171/12 – Multikulturalita vo filmovej teórii a praxi.

⁴⁹ Tamže, p. 183 (autori citujú Michaela Rogina: ROGIN, Michael. Blackface, White Noise : The Jewish Jazz Singer Finds his Voice. In *Critical Inquiry*, 1992, Vol. 18, no. 3, p. 417 – 444. ISSN 0093-1896).

STEREOTYPE AS IMAGE**JANA DUDKOVÁ**

The concept of stereotype is closely linked with the concept of image. First, the authoress elucidates the concept of stereotype with respect to its anchoring in collective imaginary, where, according to Homi K. Bhabha, it functions as a fetish pendant. Later, she focuses on the use of stereotypes in audiovisual media. She draws the reader's attention to deconstructing the stereotype as a component part of representation strategies, the role of which is maintaining the power structures. Emphasis is especially laid on stereotypes of race as specific kind of social stereotypes. These, due to an obvious visibility of the difference in skin colour (and the impossibility of cover-up), count on a specific set-up of the visual field. An individual with a different skin colour functions as the object of the gaze. His/her image (for instance, in various audiovisual and visual media) oftentimes behaves as a synecdoche, metonymy or metaphor. The paper contains examples of Slovak documentary films and TV series, which illustrate some other forms of stereotype functioning – as recognised caricature, or, as distorted, „incorrect“ reality image.

OD OBRAZOV K MENTÁLNYM OBRAZOM V TEÓRII FIKČNÝCH SVETOV

ROMAN JURČÁK
filmový teoretik

Abstrakt: Tézou štúdie *Od obrazov k mentálnym obrazom v teórii fikčných svetov* je, že keď si divák spomína na nejaké audiovizuálne dielo, diskutuje a premýšľa o ňom, no aj vo chvíli, keď ho sleduje, nesústreď sa na presnú (objektívnu) podobu obrazov, ale na mentálne obrazy, ktoré si na základe reálnych obrazov viac-menej automaticky utvára. Cieľom práce je ukázať, že analýza diváckej rekonštrukcie fikčného sveta z fikčného textu tak, ako ju opisuje naratívna fikčná sémantika, ponúka užitočné nástroje aj na pochopenie diváckej transformácie reálneho (fyzického) obrazu na obraz mentálny.

Ak premýšľame o nejakom audiovizuálnom diele, diskutujeme o ňom alebo naň len spomíname, zriedka si pri tom predstavujeme jeho konkrétne obrazy (a zvuky) so všetkými ich drobnými detailmi. Dokonca aj v tej chvíli, keď dielo sledujeme, často nevnímame štruktúru práve prebiehajúceho obrazu v jej „objektívnej“ úplnosti. Mnoho drobností si nemusíme všimnúť, mnohé vnímame skôr len podvedome. Na druhej strane, množstvo vecí do obrazov sami projektujeme. Takzvaná dvojité skutočnosť obrazu je všeobecne známa a mnohí bádatelia ju podrobne analyzovali. Aj človek nepoznamenaný teóriami o obraze, ktorý však má skúsenosti s ich vnímaním, si uvedomuje, že pri sledovaní filmu vidí projekciu na dvojrozmernú plochu, no zároveň však vidí oveľa viac. Môže vidieť za rám obrazu, pretože mnohé obrazy samy osebe alebo v kontexte ďalších obrazov naznačujú, čo sa za rámom skrýva. Okrem toho, priestor zachytený na obraze zväčša vnímame ako trojrozmerný výsek nejakého alternatívneho sveta (výnimkou sú rôzne abstraktné obrazy zachytávajúce zväčša objekty bez jasného základu v reálnom svete). Skrátka, pri sledovaní obrazov automaticky transformujeme obrazy na mentálne obrazy. To znamená, že naše výsledné vnímanie obrazu je do určitej miery len predstavou o danom obraze. Miera, do akej nás konkrétny obraz „pohlcuje“ a núti vidieť aj to, čo priamo nezobrazuje, alebo nás, naopak, upozorňuje na svoju vlastnú štruktúru, je do značnej miery záležitosťou poetiky zvolenej autorom obrazu.

Cieľom tohto textu nie je zaoberať sa vysvetlením naznačeného fenoménu ani skúmať mieru jeho kultúrnej podmienenosti. Ambíciou predloženej štúdie je ukázať, aké užitočné nástroje na skúmanie mentálnych obrazov a procesu ich vzniku ponúka teória fikčných svetov. Tá, samozrejme, nie je jediným teoretickým konceptom, ktorý sa viac či menej priamo zaoberá daným problémom. Na fikčnej sémantike, ako ju tu predstavím, je však pozoruhodné, že vo svojom opise diváckej rekonštrukcie fikčného sveta z fikčného textu v podstate prináša aj presný opis diváckej transformácie reálnych obrazov na obrazy mentálne a ponúka metódu, ako z týchto mentálnych obrazov aj z procesu ich vzniku urobiť objekty empirického skúmania.

Nasledujúci text čerpá z dlhodobejšieho záujmu o naratívnu fikčnú sémantiku a možnosti jej uplatnenia pri analýzach audiovizuálnej fikcie. Vychádzam predovšetkým z literárnovednej koncepcie Lubomíra Doležela¹ a jeho poňatie transformujem na filmovedné s tým, že sa vyhýbam hľadaniu lingvistických ekvivalentov a zároveň sa usilujem čo najmenej zavádzať nové pojmy.

Všetky tvrdenia o obrazoch v tomto texte sa týkajú výhradne obrazov vo fikčných filmoch, pričom za súčasť týchto obrazov považujem aj k nim patriace zvuky. Pochopiteľne, mnohé z predložených téz majú aj univerzálnu platnosť, ale ich cieľom je vystihnúť predovšetkým povahu audiovizuálnej fikcie. Nič na tom nemení ani to, že namiesto pojmu obraz často používam pojem text a namiesto sledovania hovorím o čítaní. Takéto pojmoslovie vyplýva zo sémantických základov predloženého konceptu.

Nechcem zakrývať fakt, že ponúkaný koncept je primárne navrhnutý na vysvetlenie vzniku fikčných svetov, a nie jednotlivých mentálnych obrazov. Preto v jadre tejto práce nehovorím o diváckej transformácii reálneho obrazu (viditeľného zrakom) na mentálny obraz existujúci v diváckej myšli. Hovorím o diváckej rekonštrukcii fikčného sveta z fikčného textu (obrazu) a „len“ odkazujem na to, že rovnako možno vysvetlíť aj transformáciu jednotlivých obrazov na konkrétne mentálne obrazy. V nijakom prípade to neznamená, že *mentálny obraz* a *fikčný svet* sú synonymami. Fikčné svety predstavujú skôr zložité systémy mentálnych obrazov.

Pre väčšiu zrozumiteľnosť ďalšieho textu pripájam aj krátku charakteristiku fikčných svetov a ich základných predpokladov.

Fikcia a možné fikčné svety

Najjednoduchšie a najstručnejšie môžeme možné svety definovať ako svety mysliteľné. Z toho logicky vyplýva, že medzi možné svety patria doslova všetky (možné) svety vrátane tých logicky či iným spôsobom nemožných. Skrátka, každý svet, na aký sme schopní pomyslieť a vysloviť o ňom nejaké tvrdenia. Naša myšlienka konkrétneho sveta tento svet konštruuje, a tým ho povoláva do novej existencie.

V potenciálne nekonečnej množine možných svetov má špecifické postavenie náš aktuálny (reálny) svet.² Napriek tomu, že aktuálny svet je v teórii možných svetov absolútne zásadným pojmom, ide o značne rôznorodo vymedzenú entitu, chápanú v rozličných koncepciách inak.³ Väčšina teoretikov sa priamemu a obsírnemu opisu aktuálneho sveta ani nevenuje a vymedzuje ho len na základe vzťahu k ostatným možným svetom.

Aktuálny svet sme schopní vnímať všetkými zmyslami, je dejiskom aktuálneho ľudského konania, a teda je fyzicky prítomný, nejde len o mentálny konštrukt. Zásadné však je, že ostatné možné svety sú na rozdiel od aktuálneho neaktualizované. Teda

¹ Pozri najmä DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica : Fikce a možné světy*. Praha : Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2; a DOLEŽEL, L. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha : Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1581-5.

² Pojem „aktuálny svet“ považujem za vhodnejší ako „reálny“, či „skutočný svet“, pretože je zaťažený podstatne menšou významovou mnohoznačnosťou, no používam ho predovšetkým preto, že je v súlade so zavedeným pojmovým aparátom teórie možných svetov.

³ K prehľadu rôzneho chápania aktuálneho sveta pozri FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno : Host, 2005, s. 30 – 36. ISBN 80-7294-165-8.

ak v nejakom možnom svete platí výrok X je rovnaké ako Y a následne si predstavíme rovnaký svet s jediným rozdielom, že v ňom X nie je rovnaké ako Y, utvárame tým nový alternatívny možný svet. Ak sa však v aktuálnom svete zistí, že Mariánska priekopa nie je najhlbším miestom na zemi, neznamená to, že sa zmenil, či vytvoril nový aktuálny svet, zmenilo sa len naše poznanie sveta, a svet, v ktorom platí, že Mariánska priekopa je najhlbším miestom na zemi, sa stáva možným neaktualizovaným svetom. Všetky tvrdenia o aktuálnom svete sú objektívne rozhodnuteľné, všetky výroky o jeho stavoch vecí, o celej jeho minulosti a budúcnosti sú teoreticky poznateľné, hoci takéto absolútne poznanie nie je v ľudských možnostiach.

V závislosti od účelu skúmania môžu byť navrhnuté rozmanité možné svety. Moderná teória možných svetov má korene v 60. rokoch minulého storočia a je bezprostredne spojená s logickou sémantikou. V jej poňatí slúžia možné svety ako interpretačné modely poskytujúce referenčnú oblasť na skúmanie modálnych výrokov. Z takto navrhnutých svetov potom odvodili svoje teoretické koncepcie bádatelia z mnohých oblastí výskumu a zo sémantiky možných svetov sa stala mimoriadne rozvetvená oblasť. Napríklad, možné svety historiografie nám pomáhajú porozumieť dejinám aktuálneho sveta. Sociologické možné svety zasa konštruujú možné vysvetlenia spoločenských procesov, prírodné vedy pomocou možných svetov prezentujú alternatívne podoby vesmíru skonštruované pozmenením fyzikálnych predpokladov. Vo vymenúvaní by sa dalo pokračovať, no na účely umenovedy sú podstatné možné svety fikcie predstavujúce „artefakty vytvorené estetickými činnosťami – básnictvom a hudbou, mytológiou a rozprávaním, maliarstvom a sochárstvom, divadlom a baletom, filmom a televíziou apod.“⁴ (tvrdenia v tomto texte sa vzťahujú k posledným menovaným).

Neúplnosť fikčných svetov

Zásadný rozdiel medzi možnými svetmi logickej sémantiky a fikčnými svetmi je v opozícii úplnosť/neúplnosť. Kým logická sémantika považuje možné svety za úplne entity,⁵ fikčná sémantika musí trvať na tom, že fikčné svety sú vždy neúplné. Ako poznamenáva Doležel, neúplnosť sa rozpoznáva veľmi jednoducho, podľa toho, či sú rozhodnuteľné všetky výroky o fikčnom svete, alebo len niektoré.⁶ Ak nemôžeme na nejakú otázku o fikčných entitách odpovedať, svet je neúplný, a môžeme si byť istí, že iný ani neexistuje. Stvoriť úplný fikčný svet nie je v ľudských možnostiach. Otázka, či hlavný hrdina filmu *Na konci s dychom* zomrel prirodzenou, alebo neprirodzenou smrťou, je rozhodnuteľná, no otázka, koľko cigariet za svoj život vyfajčil, nie. Druhá otázka je síce z hľadiska porozumenia snímke irelevantná, no názorne ukazuje, že štruktúry fikčných svetov dokážu implikovať oveľa viac otázok, ako sú schopné zodpovedať. Neúplnosť utvára aj jednu zo základných diferencií medzi fikčným a aktuálnym svetom. V aktuálnom svete je rozhodnuteľné všetko vrátane toho, čo nie je v ľudských možnostiach vypátrať. A to preto, že každá entita aktuálneho sveta skutočne existovala, existuje, alebo bude existovať, no vo fikčnom svete existuje len to, čo obsahuje alebo nejakým spôsobom naznačuje fikčný text.

⁴ DOLEŽEL, L. *Heterocosmica*, ref. 1, s. 29.

⁵ FOŘT, B., *Úvod do sémantiky fikčných světů*, ref. 3, s. 19.

⁶ DOLEŽEL, L., ref. 1, s. 35 – 36.

Fikčné svety a logická konzistencia

„Možné svety logiky sú logicky konzistentné (bezrozporové): možný svet logiky nemôže zároveň obsahovať výrok A i jeho negáciu [...] keby v možnom svete platil výrok i jeho negácia, bolo by v ňom logicky možné vyvodiť čokoľvek a všetky výroky by boli pravdivé.“⁷ Pre fikčné svety nijaká podobná podmienka logickej konzistencie neplatí. Fikčná sémantika zavádza do množiny možných svetov špeciálnu kategóriu *nemožného* fikčného sveta. Ide o svet nejakým spôsobom implikujúci logický protiklad.

Fikčné svety a štatút existencie

Existovať fikčne znamená existovať. Tak by sa dala v krátkosti zhrnúť zásadná téza sémantiky fikčných svetov, ako ju chápe táto práca. Keďže o fikčných osobách, veciach, príbehoch a celých svetoch sa môžeme spoločne zhovárať, uvažovať o nich alebo si ich len tak predstavovať, je zrejme, že existujú, sú predmetmi novej existencie. No na druhej strane sa nemôžeme fyzicky preniesť do fikčného sveta rovnako ako ľubovoľná entita z fikčného sveta nemôže vstúpiť do sveta aktuálneho, alebo začať reálne komunikovať s osobami aktuálneho sveta. Fikčné entity existujú ako mentálne konštrukty overené médiami fikčného textu. Ak máme byť presní, môžeme povedať, že ide o mentálne konštrukcie autora pretavené do textu alebo do iného média s podobnou preformatívnou silou a následne čitateľskou (diváckou) aktivitou zrekonštruované späť do podoby mentálneho konštruktú.⁸

Fikčné svety a samoreferencia

Mená fikčných osôb, miest a iných entít nie sú samoreferenčné, ale odkazujú na konkrétnych jedincov fikčného sveta. Na čo však odkazujú fikčné svety? Na rozdiel od mien fikčných entít sú fikčné svety samoreferenčné, a teda odkazujú predovšetkým samy na seba, na svoju vlastnú štruktúru. Každý fikčný audiovizuálny text utvára svoj vlastný svet so svojimi vlastnými pravidlami a úlohou čitateľa je tento svet rekonštruovať. Pochopiteľne, každý svet je dopĺňaný aj z iných možných svetov, no práve spôsob, ako a čo má byť doplnené z iných svetov, si každý fikčný text reguluje sám (podrobnejšie to preberiem ďalej).

Zloženie fikčných svetov

Fikčné svety sa skladajú z obmedzeného množstva entít pochádzajúcich z potenciálne nekonečnej množiny entít, zahŕňajúcej všetko, čo je ľudská myseľ schopná utvoriť a pretaviť do textovej štruktúry. Tým nemyslíme iba osoby, zvieratá, prirodzené a nadprirodzené bytosti a rozmanité predmety a miesta. Fikčné svety sú utvárané aj akciami a interakciami, ktoré sa v nich dejú, psychickými stavmi postáv, ich motívami, pôsobením prírodných síl a podobne.

⁷ FOŘT, B., ref. 3, s. 19.

⁸ DOLEŽEL, L., ref. 1.

Stvorenie sveta alebo od obrazov k mentálnym obrazom (extenzia a intenzia)

Extenzia a intenzia sú dve vzájomne späté zložky, tvoriace význam jazykových výrazov. Ide o pojmy v logickej sémantike – viac-menej – nahrádzajúce pojmy referencia a zmysel.⁹ Extenzia výrazu je predmet alebo množina predmetov, o ktorých výraz referuje, naznačuje ich alebo na ne odkazuje. „Inými slovami, extenzia je tá významová zložka jazykového znaku, ktorá orientuje znak smerom ku svetu.“¹⁰ Napríklad, výrazy „mesiac“ (na oblohe) a „luna“ majú totožný extenzionálny význam, je ním konkrétne kozmické teleso na obežnej dráhe Zeme. Pochopiteľne, v prípade audiovizuálnych diel sme vždy konfrontovaní so zložitejšími zloženými výrazmi, a tie môžu v kontextoch nadobúdať ďalšie extenzionálne významy, prípadne sa môžu ich extenzionálne významy meniť.¹¹

„Intenziu tvoria také zložky významu, ktoré jazykový znak nadobúda prostredníctvom textúry.“¹² To znamená, že intenzionálne významy sa bezprostredne viažu na doslovné znenie textu. Aby som sa držal už použitého príkladu s mesiacom – intenzionálny význam výrazov „mesiac“ a „luna“ sa odlišuje. Vezmime si desiatky záberov na mesiac v splne z hororových filmov o vlkolakoch. Ich extenzionálny význam je rovnaký, no ich intenzionálny význam sa líši, a to za každých podmienok, bez ohľadu na to, ako veľmi sa podobajú. Dokonca aj vtedy, ak by sa v rôznych filmoch použil ten istý záber, nepôjde o úplne rovnaký intenzionálny význam, pretože aj zasadenie do iného textu mení jeho intenzionálny význam. O úplne zhodnom intenzionálnom význame môžeme hovoriť len v prípade rovnakého záberu zasadeného do úplne rovnakého kontextu. Z toho vyplývajú dve zásadné veci. Ani jedno audiovizuálne dielo prakticky nemôže mať na vlas rovnaký intenzionálny význam,¹³ no predovšetkým to znamená, že intenzionálne významy sú opisu neprístupné. Akékoľvek podrobné prerozprávanie intenzionálneho významu je len jeho prevedením na význam extenzionálny. Výstižne to zhrňa Doležel, keď píše: „Pretože intenzionálny význam je plne určený svojou textúrou, je ovplyvnený akoukoľvek zmenou textúry; nedá sa parafrázovať, prekláza sa sieťou interpretujúcich výrazov, stráca sa v prerozprávaní. Parafráza alebo interpretácia ničia intenzionálny význam tým, že ničia pôvodnú textúru.“¹⁴

Na základe tejto definície môžem zaviesť pojmy *intenzionálny obraz* a *extenzionálny obraz*. Prvý pojem označuje fyzický obraz, viditeľný na plátne či obrazovke v aktuálnom svete. Extenzionálny obraz označuje mentálny obraz, teda obraz vytvorený v mysli diváka na základe textúry intenzionálneho obrazu.

⁹ Aj stručné zhrnutie dôvodov tejto pojmovej zámény a vysvetlenie čiastočných významových rozdielov medzi dvojicami referencia/zmysel a extenzia/intenzia, by presahovalo rámec tejto práce a lepšiemu porozumeniu pojmov by pravdepodobne nijako výrazne neprispelo, preto takéto zhrnutie vynechávam s odkazom na prácu FORT, B., ref. 3.

¹⁰ DOLEŽEL, L., ref. 1, s. 141.

¹¹ FORT, B., ref. 3, s. 73 – 76.

¹² DOLEŽEL, L., ref. 1, s. 143.

¹³ Je dosť ťažké predstaviť si, že by niekto nakrútil absolútne rovnaký film, zhodný v každom detaile každého filmového okienka (vrátane takých drobností ako je napríklad zrnitosť textúry). V prípade románu znamená presne preniesť intenzionálny význam, doslovne skopírovať celý text.

¹⁴ DOLEŽEL, L., ref. 1, s. 143 – 144.

Intenzionálne funkcie

Fikčné svety som predstavil ako mentálne konštrukty zrekonštruované z textu (nie ako doslovne zakotvené v texte), z čoho logicky vyplýva, že sú extenzionálnymi entitami. „Ich zložky, podoby a štruktúry nie sú viazané na doslovné znenie fikčného textu, ale môžu byť vyjadrené parafrázou, prekladom pôvodnej textúry do extenzionálneho zobrazenia. Je však zrejmé, že autor konštruuje a čitateľ rekonštruuje fikčné svety prostredníctvom pôvodného znenia (textúry) fikčného textu, teda ako jav intenzionálny.“¹⁵ Intenzionálna štruktúracia sveta je vyjadrená pojmom *intenzionálna funkcia*. Jej definícia je odvodená od definície intenzie: je to funkcia od textúry fikčného textu k fikčnému svetu.¹⁶ Alebo – intenzionálna funkcia transformuje textúru pôvodného obrazu do podoby mentálnych obrazov.

Doležel predstavuje dve základné intenzionálne funkcie, „funkciu overenie“ a „funkciu nasýtenie“. Zároveň konštatuje, že nie je jasné, koľko funkcií sa môže ešte objaviť, a vyzýva na pokračovanie jeho začatého projektu preskúmania intenzionálnych funkcií.¹⁷

Funkcia overenie (autentifikácia)

Na základe funkcie overenia môžeme rozhodnúť, čo vo fikčnom svete existuje, neexistuje alebo možno existuje. Výroky zaznamenané vo fikčnom texte môžeme označiť za performatívne rečové akty. To znamená, že poskytujú informácie, na ktorých základe čitateľ (divák) môže začať rekonštruovať svet. No nie každú informáciu o svete, o jeho stave vecí či o jeho možných entitách môžeme automaticky priradiť k danému svetu. Fikčným faktom, a teda súčasťou sveta (extenzionálneho obrazu) sa stávajú len overené informácie, neoverené, alebo nedostatočne overené informácie sú iba možnými faktmi o fikčnom svete a tvoria jeho virtuálnu neoverenú sféru. Otázka teda je, kde a ako môžeme informácie získané zo štruktúry fikčného textu overiť? Fikčné svety sú samoreferenčné, a teda odkazujú predovšetkým na svoju vlastnú štruktúru. To znamená, že aj samo overenie informácií realizujeme opäť len na základe štruktúry fikčného textu. Dôležité je, akým spôsobom nám text danú informáciu prináša, alebo inak povedané, aká je autorita „hovorca“ prinášajúceho konkrétnu informáciu.¹⁸

Audiovizuálne texty majú štyri základné možnosti, ako sprostredkovať informácie (štyri typy hovorcov). Výsadné postavenie medzi nimi má samo rozprávanie a ďalej sú to autoritatívni rozprávači, rozprávači a postavy. Postupne týchto „rozprávačov“ predstavím a zároveň ukážem, ako funguje funkcia *overenie*.

Rozprávanie nie je rozprávačom, i keď tak môže často pôsobiť. Je to performatívna sila reálneho autoa (hoci k nemu nedáva nijaký prístup a nedovoľuje o ňom činiť nijaké relevantné závery). Je to usporiadaný tok informácií zakódovaný v médiu fikčného textu. Rozprávanie je pôvodcom všetkého, čo sa v naratíve objavuje, a teda všet-

¹⁵ Tamže, s. 144.

¹⁶ Tamže.

¹⁷ Tamže, s. 148.

¹⁸ Tamže, s. 149 – 169.

kých entít fikčného sveta vrátane rozprávačov, no nie všetkým entitám objavujúcim sa v toku rozprávania je umožnené stať sa overenou súčasťou fikčného sveta. Rozprávanie nie je len hlavnou a vlastne jedinou performatívnou silou zachytenou v médiu textu, ale je aj hlavnou overovacou silou. Na otázku, kde je zdroj overovacej autority rozprávania, má odpoveď Doležel: „Má rovnaký pôvod ako každá performatívna autorita – v konvencii.“¹⁹ Táto autorita je vo fikcii vpísaná do noriem naratívneho žánru. Rozprávanie má všetky predpoklady na to, aby pôsobilo ako „božská“ nadradená entita. Predovšetkým nemá žiadny hlas (v pravom zmysle slova), realizuje sa predkladaním obrazov a zvukov a na jeho „výroky“ sa tak nevzťahujú pravdivostné hodnotenia. Rétorický prejav rozprávania je „len“ pomyselný, úplne mu chýbajú črty prirodzeného prehovoru a okrem toho je mimo časopriestorového kontextu diela (pretože časopriestor diela samo vytvára).²⁰

Prirodzenú overovaciu autoritu rozprávania najlepšie osvetlí príklad. Vo filme *Adamove jablko* sledujeme farára absolútne presvedčeného, že boh vo svojej добрote a spravodlivosti nedopúšťa zlo, a tak vlastne nič také ako zlo neexistuje. Akékoľvek zlo, nešťastie, nespravodlivosť či príkorie akoby hrdina ani nevidel. Na jeho farnosť prichádza neonacista Adam na prevýchovný pobyt. Keď vidí kňazovu slepú vieru v dobro, začne s ním zvädzať boj, aby duchovného presvedčil o existencii pozemského zla a utrpenia. Pri pohľade na Adamove trestné záznamy farár tvrdí, že ide o lži, keď vidí ochrnutého chlapca, presvedča všetkých, že je to šťastný a hravý chlapec, ktorého videl behať, a tak podobne. Raz Adamovi povolia nervy a kňaza zbije do bezvedomia, no ten, len čo sa preberie, ešte skrvavený tvrdí, že mu vôbec nič nie je a asi sa len pošmykol. Divák ani na moment nepochybuje o tom, že farár nemá pravdu rovnako ako v mnohých iných podobných situáciách vo filme. Dokonca aj napriek tomu, že duchovný je vykreslený ako sympatická a pozitívna postava, aj napriek tomu, že v pomyselnom ideologickom boji nad Adamom zvíťazí a prevychová ho, a aj napriek absolútne pozitívnemu koncu filmu, skrátka, nemôžeme veriť a ani neveríme konkrétnym farárovým tvrdeniam o tom, že nič zlé sa neudialo. Prečo? Pretože kňazove slova nie sú *overené* rozprávaním. Overeným faktom je opak jeho tvrdení. Je jasne ukázané, ako Adam surovo zbil kňaza a nič v rozprávaní tento overený fikčný fakt nespochybní. Výroky fikčných postáv (v tomto prípade dokonca len jednej) nemôžu vyvrátiť tvrdenia rozprávania. Nemôžeme rozhodnúť, či kňaz skutočne nevidí zlo okolo seba, alebo ho tak dokonale systematicky popiera zámerne (a teda klame svoje okolie), pretože v tomto prípade rozprávanie neponúka jasné overenie jednej z možností, ale nemôžeme pochybovať o tom, že Adam je delikvent a skutočne duchovného zmlátil. Jednoducho povedané, tvrdenia fikčných postáv nezodpovedajúce „tvrdeniam“ samotného rozprávania sú nutne nepravdivé, naopak, tvrdenia postáv zhodné s „tvrdeniami“ rozprávania sú nutne pravdivé.

Rozprávanie sa nemôže mýliť a nemôže klamať, jeho overovacia sila je taká veľká, že sa stáva jej zajatcom.²¹ Iste, môže nám lož sprostredkovať, môže nás zavádzať, môže nám neposkytnúť odpovede na otázky alebo ponechať otvorené viaceré protichodné tvrdenia, no nikdy nás nemôže oklamať. Ak by nás totiž rozprávanie oklamalo, nikdy sa to nedozvieme, nemáme sa to ako dozvedieť. Za hranicami fikčného

¹⁹ Tamže, s. 152.

²⁰ Tamže.

²¹ Tamže, s. 152.

textu sa nič nenachádza, nie je možné realizovať ďalšie overenia na nejakej vyššej vrstve. Rozprávanie bezprostredne späté s fikčným textom je posledná referenčná vrstva fikčných výrokov. Prísť s tvrdením, že možno nás rozprávanie klamú, a ani o tom nevieme, by bolo v lepšom prípade smiešne, no predovšetkým by to bolo teoreticky vyprázdnené konštatovanie, s akým sa nedá pracovať.

Skvelým dôkazom nemožnosti rozprávanie klamať je Hitchcockova snímka *Tréma*. Na začiatku vidíme hlavného hrdinu – v dlhej retrospektíve – ako naň neprávom padne obvinenie z vraždy. Na konci sa však ukáže, že mladík je skutočne vrahom a retrospektíva ukazujúca opak bola falošná, alebo presnejšie, že nešlo o retrospektívu, ale o hrdinov výmysel, tak ako ho prezentoval svojej priateľke. Mnohí tento film označovali za podvod na divákoch a dôkaz, že retrospektívy by nemali klamať. No, o podvode nemôže byť reč, veď rozprávanie pravdu nakoniec odhalí. A tvrdiť, že retrospektívy by nemali klamať, je dosť úzkopsrý konzervatívny názor, usilujúci sa predpisovať, čo a ako sa má zobrazovať. Hitchcock svojho času len porušil konvenciu nezobrazovania ľživých výrokov. No neexistuje logické zdôvodnenie, prečo môže v audiovizuálnom diele lož zaznieť, ale nemôže byť zobrazená. Ak nás film môže preniesť do snov či skutočných spomienok hrdinu, prečo by nás nemohol preniesť do hrdinového falošného príbehu? *Tréma* je ukážkovým príkladom toho, ako nás môže rozprávanie do poslednej chvíle zavádzať, no nikdy nás nemôže oklamať.

Autoritatívny rozprávač môže na prvý pohľad splyvať s rozprávaním, no najmä v prípade audiovizuálnej fikcie je dôležité ich dôsledne oddeliť. Autoritatívny rozprávač má hlas, a teda možnosť priamo oslovovať diváka, no nie je postavou rozprávania, nie je nikdy viditeľný a hovorí akoby z „božskej pozície“. Jeho miesto v čase a priestore je nejasné. Pôsobí, akoby on bol pôvodcom rozprávania. Dal by sa definovať aj ako pomyselný zástupca samotného rozprávania. Často prináša vysvetľujúce informácie a je vševediaci. Vo vzťahu k postavám je autoritatívny rozprávač v nadradenom postavení, a to na základe opísanej konvencie prisudzujúcej overovaciú silu. V audiovizuálnych rozprávaniach, vzhľadom na ich schopnosť prinášať informácie obrazom a zvukom, je zvyčajné uplatnenie autoritatívnych rozprávačov malé. Často len ohraničujú príbeh zopár informáciami na úvod a záver.

Hlas autoritatívneho rozprávača však nemusí byť len „pomocníkom“ rozprávania prinášajúceho informácie, ktorých sprostredkovanie pomocou obrazu či prejavu nejakej z postáv je z určitého dôvodu nevyhovujúce. Autoritatívny rozprávač môže zaujímať k rozprávaniu ironické stanovisko alebo ho iným spôsobom komentovať. Napríklad, ak nám rozprávač povie „žila raz jedna chudobná rodina“ a v obraze pritom vidíme honosnú vilu a celé rozprávanie potom skutočne sleduje osudy zámožnej rodiny, je to jasná ironia zo strany autoritatívneho rozprávača. Opačné tvrdenie, že rozprávanie ironicky komentuje autoritatívneho rozprávača, je neudržateľné. Na základe už opísanej konvencie jednoducho platí, že rozprávanie má najväčšiu overovaciú autoritu. Nemôžeme tvrdiť, že rozprávanie je ironické k autoritatívnemu rozprávačovi, ak sa príbeh odohráva v hmle a daždi, pričom rozprávač tvrdil, že sa odohráva za jasného slnečného dňa. Ironickosť (sebairónia) rozprávania ako najvyššej overovacej autority je v takomto prípade daná tým, že povoláva autoritatívneho rozprávača, aby ironicky komentoval ním overené fikčné fakty.

Rozprávač je jedným zo zostavy konateľov, nachádza sa vo fikčnom svete a nemusí to byť vždy človek. Napríklad, vo filme *Maelström* je rozprávačom ryba zaživa spracúvaná v mäsokombináte. Rozprávačmi sú len postavy, ktorých rozprávanie je zobra-

zené, a teda nás prenáša do iného časopriestoru, rozhodne nejde o každú postavu, ktorá niečo rozpráva. Výroky rozprávačov samy osebe nemajú zvláštnu overovaciu silu. Ich tvrdenia podliehajú overeniu podobne ako tvrdenia osôb, ktoré rozprávačmi nie sú. Rozprávač-postava môže klamať, zavádzať, vyvolávať nejasnosti a podobne. Platí však pravidlo, súvisiace s (už spomenutou) nemožnosťou rozprávania klamať. Teda ak nám nič nenaznačuje, že postava je nespoľahlivým rozprávačom, nemáme dôvod si to o nej myslieť.

Charakteristické pre postavy rozprávačov v audiovizuálnych dielach je, že časopriestor, do ktorého nás ich rozprávanie obrazovo prenáša, býva väčšinou rovnako konkrétny ako priestor naratívnej prítomnosti.²² Podobne je to aj v literatúre, rozprávania *rozprávačov* zväčša nepôsobia nejako menej konkrétne ako udalosti opisované samotným rozprávaním, odohrávajúce sa v naratívnej prítomnosti. Filmový rozprávač zväčša rekonštruuje minulosť alebo hocaký iný časopriestor s neskutočnou významovou redundanciou. Povaha filmového obrazu vnáša do jeho rozprávania desiatky a v mnohých prípadoch až stovky drobných detailov. Minulosť sprítomňovaná rozprávaním postavy sa tak zobrazuje akoby vo svojej objektívnej podobe. Týmto úvahami nesmerujem k nejakému audiovizuálnemu esencIALIZMU. Chcem sa len dostať k otázke, ako vlastne interpretovať rozprávania *rozprávačov*. Prenášajú nás ich výpovede do akejsi objektívnej podoby rozprávaných skutočností, ide o spomienky (podliehajúce patričnej deformácii časovým odstupom), sú to predstavy naratívnych adresátov týchto rozprávání, alebo ide o kombinácie všetkých uvedených možností vytvorené samotným rozprávaním? Správne sú, pochopiteľne, všetky možnosti. Rôzne diela zakladajú rôzny vzťah medzi rozprávaním rozprávačov a vizualizáciou ich rozprávání a v mnohých prípadoch ani nemôžeme rozhodnúť, o aký z uvedených vzťahov ide.

Vzťah medzi výrokmi *rozprávačov* a overovacou autoritou samotného rozprávania má pre audiovizuálne fikcie mimoriadny dramatický potenciál. Neuvediem vyčerpávajúci prehľad jednotlivých typov overenia, no pokúsim sa názornými príkladmi ukázať tvorivú silu vzťahu *rozprávač* a rozprávanie. Zrejme najklasickejšie využitie motívu rozprávača ponúkajú príbehy o hrdinoch spomínajúcich na svoj život. Medzi takéto biografické príbehy patrí aj film *Forrest Gump*, v ktorom sa žáner tradičného životopisného rozprávania v rovnakej miere naplňa i zosmiešňuje. Pre náš príklad je však podstatné, akým spôsobom tu overovacia sila rozprávania objektivizuje a koriguje hrdinovu nechcenú nespoľahlivosť ako rozprávača. Forrest má podpriemerné IQ, a tak sú jeho konštatovania, postrehy či skutky miestami úsmevne naivné a občas nechcene zavádzajúce, no v takýchto prípadoch zasahuje rozprávanie. Keď sa hrdinovi podarí spolu s priateľom poručíkom Danom zbohatnúť na obchode s krevetami a ich podnik sa nákupom ďalších firiem rozrastá na impérium, dozvedáme sa to od hrdinu takýmto spôsobom: vidíme ho pri poštovej schránke a počujeme jeho rozprávanie o tom, že mu poručík Dan poslal list, v ktorom mu oznámil, že už nebudú musieť do konca života pracovať, lebo kúpil nejakú ovocinársku spoločnosť. Po týchto slovách sa kamera približuje k listu, kde v jeho hlavičke jasne rozoznávame slávne logo a nadpis Apple. Ako fikčný fakt je teda rozprávaním overená IT firma, nie ovocinárska.

²² Pojmom naratívna prítomnosť označujem čas a miesto vo fikčnom svete, z ktorého sú prezentované prebiehajúce udalosti, teda ak nesledujeme napríklad nejakú spomienku, alebo predtuchu, naratívnu prítomnosťou sú práve prebiehajúce udalosti.

Mnohé rozprávania sú koncipované tak, že tematizujú neschopnosť rozprávača spätne presne zrekonštruovať fakty, alebo prichádzajú s rozprávačom pokorne priznávajúcim svoju neznalosť presných súvislostí. V Hanekeho snímke *Biela stuha* je rozprávačom dedinský učiteľ priznávajúci hneď na úvod, že to, čo rozpráva, sa odohralo už dávno a mnohé si už presne nepamätá, viaceré súvislosti si vraj len domyslel a podobne. Týmto slovami na jednej strane jasne zmotívuje výraznú medzerovitosť príbehu a zároveň na strane druhej podkope možnosti overenia a divák tak stráca akúkoľvek istotu, čo môže pokladať za fikčný fakt a čo za fikčnú možnosť. V *Bielej stuhe* nie je overeným faktom v podstate nič, no udalosti, pri ktorých je učiteľ prítomný, možno označiť za čiastočne overené. Snímka je ukázkovým príkladom práce s poetikou neovereného rozprávania.

Špecifickým druhom overenia je potom overenie na základe zhodujúcich sa svedectiev. Tento spôsob nachádzame v príbehoch s viacerými rozprávačmi a často sa s ním stretávame v detektívkach, súdnych drámach a iných filmoch s motívom pátrania. Platí tu jednoduchá logika, zhodujúce sa tvrdenia sa stávajú úplne alebo čiastočne overenými fikčnými faktmi. S týmto princípom skupinového overenia sa pohráva Kurosawov *Rašómon*. Postupne ukazuje rôzne navzájom sa vylučujúce verzie jednej udalosti, pričom s každou ďalšou verziou do príbehu vstupujú nové nejasnosti. V istom zmysle ide o obrátenie klasického princípu – postupným overovaním k pravde. S pribúdajúcimi faktmi o prípade sa zväčšuje pole neoverených faktov.

Postavy samy osebe, pochopiteľne, nie sú rozprávačmi, no napriek tomu je užitočné sa o nich zmieniť. Aj keď postava nie je rozprávačom, je schopná performatívneho rečového aktu, a teda utvárania fikčných skutočností. Výroky postáv podliehajú overeniu rovnako ako výroky postáv *rozprávačov*. Tvrdenia postavy objavujúce sa len vo verbálnej rovine nie sú principiálne menej overené ako výroky objavujúce sa aj vizuálne, napríklad prostredníctvom retrospektívy. Ako sa posudzuje pravdivosť výrokov postáv, hádam dostatočne ukázali predchádzajúce príklady. Tvrdenia zhodujúce sa s tvrdeniami samotného rozprávania sú pravdivé, tvrdenia neodporujúce tvrdeniam rozprávania sú čiastočne overené, a teda možno pravdivé, no a tvrdenia odporujúce tvrdeniam rozprávania sú v danom fikčnom svete nepravdivé.

V súvislosti s funkciou overenia si treba pripomenúť pojem nemožný svet a krátko opísať jeho vznik. Už vieme, že nemožné svety sú fikčné entity obsahujúce vo svojej štruktúre logický paradox. K niečomu takému dochádza práve vtedy, keď rozprávanie prezentuje ako rovnako overené dve či viacero protichodných tvrdení. Pripomínam snímku *Srdcová sedma*, kde sledujeme životný kolobeh udalostí hrdinky nato, ako v jedno ráno stihla vlak, a potom, ako ho v to isté ráno nestihla. Dôvod tohto rozdelenia nie je nijako vysvetlený, obe vylučujúce sa verzie tohto príbehu sú rovnako overené. Rozprávanie nám nedáva nijakú možnosť vysvetliť tento jav.

Funkcia nasýtenie

Fikčné svety sú neúplne entity. To znamená, že mnohé výroky o ich stavoch nie je možné rozhodnúť. Z toho vyplýva pre fikčnú sémantiku jedna zásadná vlastnosť týkajúca sa vnútornej štruktúracie svetov. Každý svet (aj mentálny obraz) možno rozdeliť na tri oblasti: určenú (explicitne zaznamenanú v textúre), podurčenú (implicitne

zaznamenanú v textúre, resp. vyvoditeľnú z textúry) a oblasť medzier (nulová textúra, informácia sa v texte nenachádza a nemožno ju vyvodiť).²³

Funkcia nasýtenie je v podstate procesom vyvodzovania. Čitateľ (divák) číta text, sleduje tok rozprávania, rekonštruuje z neho svet, overuje a viac-menej súčasne s tým všetkým aj vyvodzuje, čo, zjednodušene povedané, znamená, že zisťuje, ako husto je svet zaplnený entitami. Proces vyvodzovania, a teda zaplňania medzier je v podstate tým, čo sa všeobecne nazýva dotváranie sveta v divákovej fantázii (konštrukcia mentálneho obrazu). Ale pozor, divák nemôže zaplniť všetky medzery, zaplnené medzery tvoria podurčenú oblasť, a ako vyplýva z jej definície, nezaplňa sa svojvoľným fantazirovaním, ale odvodzovaním z explicitných informácií.

Aby nedošlo k omylu a pre väčšiu názornosť predstavím *nasýtenie* vo vzťahu k *overeniu*. Delenie fikčných faktov na overené, čiastočne overené a neoverené sa neprekryva s delением fikčného sveta na určenú oblasť (informácie priamo zaznamenané v texte), podurčenú oblasť (informácie nepriamo zaznamenané v texte – dajú sa logicky vyvodiť) a oblasť medzier (nulová informácia). Neoverené fikčné fakty v nijakom prípade netvoria medzery fikčného sveta. Do medzier spadá len to, o čom v texte neexistuje nijaká zmienka, a to, čo sa z textu nedá vyvodiť. Pripomeňme príklad filmu *Rašómon*. Nemôžeme určiť, ako sa zločin stojaci v centre rozprávania skutočne stal, no ak by sme to aj vedeli a rozpoznali by sme s istotou všetky nepravdivé verzie predložené v príbehu, nemohli by sme ich zaradiť do oblasti medzier. Aj neoverené výroky o fikčnom svete sú jeho súčasťou, hoci len ako virtuálna neaktualizovaná alternatíva.

Ukážem proces vyvodzovania na príklade filmu *Batman* (uvažujem o Burtonovej verzii z roku 1989). Začnem konštatovaním, že príbeh sa odohráva vo fiktívnom americkom (rozumej USA) veľkomeste Gotham. Informácia o názve mesta a o tom, že ide o veľkomesto, je explicitne obsiahnutá v texte. Za fiktívne som mesto označil na základe encyklopédie aktuálneho sveta hovoriacej o neexistencii takéhoto mesta v aktuálnom svete (pojmom encyklopédia sa zaoberám nižšie). Zaradenie Gothamu medzi americké mestá je záležitosť vyvodenia, a preto táto informácia spadá do podurčenej oblasti. V úradných budovách, najmä v kancelárii starostu, si môžeme všimnúť vlajky USA, hovorí sa tu americkou angličtinou a automobily jazdiace v uliciach sú prevažne americké, okrem toho sú tu aj ďalšie viac či menej zrejme indície odkazujúce na Spojené štáty. Neuvádzam ich, pretože uvedené informácie sú samy osebe dostatočné na to, aby som mohol s istotou vyvodiť a obhájiť tvrdenie, že Gotham je americké veľkomesto. Len čo si však položíim otázku, kde na mape USA sa nachádza, dostávam sa do oblasti medzier. Na základe klimatických podmienok a určitého rázu ulíc mesta by som ho špekulatívne mohol zaradiť niekam na severovýchod krajiny, no tým sa to končí. Jeho presná poloha zostáva vo fikčnej medzere. Nemôžem urobiť nijaké závery o tom, ako sa mapa Spojených štátov vo fikčnom svete *Batmana* odlišuje od mapy skutočných Spojených štátov, pretože encyklopédia filmu *Batman* nijakú takúto mapu neobsahuje, a neobsahuje ani odkaz na inú encyklopédiu, kde by sa takáto mapa dala nájsť.

Opísané rozdelenie fikčného sveta na tri oblasti sa týka úplne všetkých audiovizuálnych diel, no podstatné na ňom je, že ide o štrukturálny prvok, s ktorým rozprávania konceptuálne pracujú. Možno povedať, že istý druh „poetiky“ rozprávania sa

²³ DOLEŽEL, L., ref. 1, s. 171 – 184.

vytvára práve rozložením medzier vo vzťahu k miestam určeným a podurčeným.²⁴ Vidíme to aj na uvedenom príklade filmu *Batman*, kde budovanie tajomnej a špecifickej atmosféry vychádza zväčša z toho, že dejiskom je fiktívne americké mesto ležiace vo fikčnej medzere. Ešte lepším príkladom je už zmienená *Biela stuha*, kde nielen atmosféra, ale celé rozprávanie do značnej miery stoja na tom, že odpovede na otázky vyvolávajúce najväčšiu zvedavosť zostávajú v oblasti medzier.

Pre spresnenie dodávam, že delenie oblastí nasýtenia sa týka úplne všetkých zložiek rozprávania. Nejde len o geografiu fikčného sveta či o odpovede na základné otázky vyplývajúce z rozprávania, ako ukazovali použité príklady. Určitosť, podurčenosť a medzerovitosť sú záležitosťou vzhladu postáv, ich osobnej histórie, psychológie, a tak ďalej, skrátka, ide o všetko, na čo sme schopní sa spytovať, a o všetko, čo si vieme predstaviť.

Encyklopédia

Ide o pojem, ktorý do fikčnej sémantiky zaviedol Umberto Eco.²⁵ Osvojilo si ho mnoho teoretikov vrátane Doležela a vzniklo mnoho rôznych encyklopédií. Pre potreby audiovizuálnej fikcie navrhujem rozlišovať tri typy. Encyklopédiu diela, fikčnú encyklopédiu (mohla by sa volať aj žánrová encyklopédia) a napokon pôvodnú Ecom zavedenú encyklopédiu aktuálneho sveta.

Pripomínam pravidlo o tom, že fikčné svety odkazujú predovšetkým samy na seba, na svoju vlastnú štruktúru, a až potom na iné fikčné svety a svet aktuálny. Môžem teda povedať, že každé audiovizuálne dielo generujúce nejaký fikčný svet, si samo píše encyklopédiu obsahujúcu jeho pravidlá, ako aj všetky entity nachádzajúce sa v danom diele. Túto encyklopédiu nazývam encyklopédia konkrétneho diela. Ako som však ukázal aj na príklade *Batmana*, na pochopenie či vyvodenie všetkých súvislostí encyklopédia diela nestačí, a tak do nej musím doplniť údaje z ďalších encyklopédií. Podľa potreby, hoci by sa dalo povedať, že podľa inštrukcií zo samotného diela, sa rozhodujem medzi fikčnou encyklopédiou a encyklopédiou aktuálneho sveta (ďalej len aktuálna encyklopédia).

Fikčná encyklopédia obsahuje všetky fikčné diela, vedomosti o konvenciách, výrazových prostriedkoch a žánroch. Každý divák však disponuje len individuálnou verziou tejto encyklopédie, obsahujúcou iba jeho vedomosti o fikcii, o rôznych možnostiach fikčného rozprávania a iba obmedzený počet konkrétnych diel (len tie, čo pozná). Rozdielne pochopenie ľubovoľného diela viacerými ľuďmi je často dané práve rozdielnosťou ich fikčnej encyklopédie. Ak začnú postavy v muzikáli len tak spontánne spievať, nečudujeme sa tomu práve vďaka tejto encyklopédii. Zároveň sú s ňou spojené aj isté očakávania. Pri vojnovom filme predpokladáme, že bude nejako tematizovať vojnu, v romantickom filme bozk ústrednej dvojice, a tak podobne.

Aktuálna encyklopédia predstavuje gigantický komplex vedomostí o aktuálnom

²⁴ Doležel píše, že v literatúre sa pestujú najmä implicitné textúry. Implicitnosť je základom estetického účinku. Snaha o maximálnu určenosť, o explicitné významy je doménou faktograficky orientovaných textov, vedeckých prác, či žurnalistických článkov. Pozri DOLEŽEL, L., ref. 1, s. 174.

²⁵ ECO, Umberto. *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretace kooperace v narativních textech*. Praha : Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1828-1.

svete. Ide o súbor prekračujúci ľudské poznanie, obsahujúci aj to, čo ešte spoznané nebolo. Pochopiteľne, aj táto encyklopédia je u každého jedinca striktno obmedzená na určité množstvo vedomostí. Ako túto encyklopédiu používame, ukazuje uvedený príklad s *Batmanom*. Vďaka nej vieme určiť, že Gotham je fiktívnym americkým veľkomestom, rozoznávame v historických filmoch fiktívne postavy od tých so vzorom v aktuálnom svete, alebo vieme pochopiť citovaný vtíp z *Forresta Gumpa*, založený práve na tom, že hrdina nemá vo svojej aktuálnej encyklopédii logo firmy Apple a fakt, že ide o IT firmu, nie o ovocinársku.

Divácke rekonštrukcie fikčného sveta (mentálne obrazy) jedného konkrétneho filmu by sa od seba mali líšiť len do takej miery, ako sa líšia encyklopédie jednotlivých divákov. Najväčšie rozdiely môžu byť v podurčenej oblasti, závislej od schopnosti odvodenia faktov. V zásade však tento model predpokladá (ideálneho) diváka, ktorý je pozorný, disciplinovaný v nasledovaní inštrukcií od textúry a má dostatočné vedomosti na to, aby bol schopný vyvodiť všetko potrebné na pochopenie zákonitostí konkrétneho sveta, a tak ho dôsledne rekonštruovať. Skrátka, jednotlivé divácke rekonštrukcie svetov jedného diela by sa nemali veľmi odlišovať, pretože väčšina „materiálu“ na ich zostavenie je obsiahnutá v samom texte. Aktuálnu encyklopédiu divák nepoužíva, aby svet zaplnil, a už vôbec nie na to, aby na jej základe posudzoval vnútornú logiku fikčného sveta, ale len na to, aby s jej pomocou pochopil to, čo nie je možné pochopiť z informácií obsiahnutých priamo vo fikčnom texte.

Na záver

Istá nedokonalosť načrtnutej koncepcie pri opise diváckej transformácie intenzionálneho (fyzického) obrazu na extenzionálny (mentálny) obraz je daná tým, že predstavený koncept je primárne navrhnutý na opis diváckej rekonštrukcie fikčného sveta z fikčného textu. Je dôležité uvedomiť si, že predložené tézy o mentálnej aktivite diváka pri „spracovaní“ obrazov nie sú komplexné a odkazujú skôr na najdôležitejšie základné princípy. Predovšetkým chcem upozorniť, že pri tvorbe fikčného sveta, a teda aj mentálneho obrazu, nezohrávajú kľúčovú úlohu len entity, ktoré divák na základe vyvodenia do obrazov pridáva. Zásadné sú aj zložky intenzionálneho obrazu, ktoré neprenikajú do obrazu mentálneho. Statické a dynamické štylistické prvky, ako sú farebné filtre, zrnitosť textúry, strih, stieračky, pohyby kamery, nediegetická hudba, a tak ďalej, nemajú prístup do extenzionálnych obrazov, a teda ani do fikčných svetov. Napriek tomu sa na ich podobe zásadne podieľajú. Dodávajú našim mentálnym konštruktom špecifickú atmosféru a emócie a často tiež nesú množstvo ďalších významov. Okrem procesov opísaných v tomto texte zohrávajú pri diváckej konštrukcii extenzionálnych obrazov svoju úlohu aj elementárne kognitívne operácie, tie sú však úplne mimo záujmu fikčnej sémantiky.

POUŽITÁ LITERATÚRA

Primárne zdroje

- DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha : Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1581-5.
- DOLEŽEL, *Heterocosmica : Fikce a možné světy*. Praha : Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretiční kooperace v narativních textech*. Praha : Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1828-1.
- ECO, Umberto. Malé světy. In ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha : Karolinum, 2004, s. 73 – 92.
- ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha : Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9.
- FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno : Host, 2005. ISBN 80-7294-165-8.
- JURČÁK, Roman. *Narativná fikčná sémantika filmu: rozprávanie a rozprávači vo fikčných svetoch* [Magisterská diplomová práca]. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, Filmová a televízna fakulta, 2011. 63 s.

Sekundárne zdroje

- BUCKLAND, Warren. Between science fact and science fiction : Spielberg's digital dinosaurs, possible worlds, and the new aesthetic realism. In *Screen*, Summer 1999, Vol. 40, no. 2, p. 177 – 192. ISSN 0036-9543.
- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno : Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.
- COHN, Dorrit. *Co dělá fikci fikci*. Praha : Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1718-5.
- KOKEŠ, Radomír. Fikční světy (kriminálního) televizního seriálu. In *Illuminace* 2008, roč. 20, č. 4, s. 5 – 36. ISSN 0862-397X.
- PAVEL, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge – London : Harvard University Press, 1986. ISBN 0674299663.
- RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno : Host, 2006. ISBN 80-7294-180-1.
- RYAN, Marie-Laura. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington – Indianapolis : Indiana University Press, 1991. ISBN 0253350042.
- SELLORS, C. Paul. The Impossibility of science fiction. Against Buckland's possible worlds. In *Screen*, Summer 2000, Vol. 41, no. 2, p. 203 – 216. ISSN 0036-9543.
- SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 ½ D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha : Casablanca, 2009. ISBN 978-80-903756-8-0.

Zoznam citovaných filmov

- Adamove jablká* (Adams æbler; r. Anders Thomas Jensen, 2005)
- Batman* (r. Tim Burton, 1989)
- Biela stuha* (Weisse band; r. Michal Haneke, 2009)
- Forres Gump* (r. Robert Zemeckis, 1994)
- Maelström* (r. Denis Villeneuve, 2000)
- Na konci s dychom* (A Bout de souffle; r. Jean-Luc Godard, 1959)
- Rašómon* (Rashômon; r. Akira Kurosawa, 1950)
- Srdcová sedma* (Sliding Doors; r. Peter Howitt, 1998)
- Tréma* (Stage Fright; r. Alfred Hitchcock, 1950)

FROM PICTURES TO MENTAL IMAGES IN FICTIONAL WORLD THEORY**ROMAN JURČÁK**

The text is primarily based on Lubomír Doležel's conception of fictional semantics.

When viewers think about the majority of audiovisual works as well as when they recall or watch them, they do not perceive only the real (physical) pictures. They perceive mainly mental images that are inferred from real pictures. The text presents a theoretical model of the „process“ by which a viewer reconstructs a fictional world from the fictional text structure. It also shows that in a similar way we can explain the process of transformation of real pictures into mental images as well.

The introduction of the text briefly introduces the theory of fictional worlds and also the basic properties of fictional worlds. The core of the study is an analysis of mental transformation of pictures itself. This analysis is not complex; it seeks rather to clearly show the basic principles of picture transformation. The focus is not put on the description of basic cognitive processes since they are beyond the scope of fictional semantics.

OD ŽÁNROVÉ TERMINOLOGIE K SOCIOKULTURNÍMU FENOMÉNU

Multidiskurzivní obraz populárních žánrů v italské kinematografii 60. a 70. let – 1. část

JAN ŠVÁBENICKÝ
Filmový teoretik a historik

Abstrakt: Studie zkoumá populární žánry v italské kinematografii 60. – 70. let jako sociokulturní fenomén v kontextu kulturního pozadí a filmového průmyslu. Interdisciplinárně strukturovaný text nahlíží na téma v rovině textuální a intertextuální analýzy a zahrnuje široký rámec rozmanitých aspektů souvisejících s problematikou zvoleného tématu. Zkoumá také italskou žánrovou terminologii a názvy některých filmů náležících do populárních cyklů a sérií konkrétních žánrů. Studie na některých příkladech demonstruje, že zájmy a záměry filmařů, producentů, distributorů a publika jako individuálních subjektů ohledně filmových žánrů jsou zcela odlišné. Vychází z metodologického přístupu interdisciplinárního pojetí dějin italské kinematografie, který aplikuje ve své několikasvazkové a několikrát zrevidované a doplněné práci italský filmový historik a teoretik Gian Piero Brunetta. První část text se zaměří na žánry *peplo* nebo-li také *storico-mitologico* (známý v angloamerickém kontextu také jako *peplum* a *sword and sandals*) a *western all'italiana*, pro který se rovněž v prostředí mimo Itálii konstitovalo známější označení *spaghetti-western*.

Italské populární žánry vybízejí svou multidiskurzivní povahou nejen k detailnímu prozkoumání problematiky, ale také k volbě odpovídajícího metodologického přístupu, jenž by byl schopen uchopit žánry v celé šíři jejich kontextů a vysvětlit tím také to, co činí žánry italskými. Tedy identifikovat, v čem spočívá jejich specifická spojená s národní kulturní tradicí, společenskou identitou, produkčními procesy, distribučními strategiemi a ekonomickým systémem italského filmového průmyslu v období 50. až 80. let. Ne všechny výše vyjmenované faktory mohou dostatečně vysvětlit otázku žánrů a kritéria žánrovosti italských populárních cyklů a sérií. Například skrze produkční a ekonomický systém italského filmového průmyslu můžeme pochopit strukturu výrobních procesů, organizaci koprodukční spolupráce s jinými západoevropskými kinematografiemi, distribuční strategie nebo způsob získávání kapitálu k financování filmových projektů, nikoliv však otázky týkající se žánrů jako takových. Žánry jako diferenční divácké a historické kategorie nám v pragmatické dimenzi více umožňuje zkoumat propagační a žurnalistický diskurz, který vybízí v rámci bádání v průmyslovém kontextu k prozkoumání propagačních modů promlouvajících k příjemci konkrétními nebo zakódovanými žánrovými pojmy. Konkrétně k italským žánrům máme k dispozici množství propagačního, reklamního a žurnalistického materiálu, jenž obsahuje bohatý terminologický potenciál žánrových definic a označení. Ekonomické operace a organizace koprodukčního systému v Cinecittà nepovažují v rámci italských žánrů za primární a důležitou rovinu v mém zaměření na italské žánry. Ačkoliv nevyklučuji užitečnost jejího kontextového doplnění k vytvoření základní představy o ekonomickém pozadí vzniku populárních cyklů

a sérií, nebudu se tímto směrem v textu apriori zabývat, protože tyto mechanismy se v italském filmovém průmyslu obecně vztahují i k jiným žánrovým kategoriím.

Ve filmologickém prostředí existuje dodnes jen několik málo prací, které se v širokém kontextuálním rámci zabývají italskými populárními žánry. Christopher Frayling¹ ve své práci o italském a západoevropském westernu sice centralizuje zájem na zvolený žánr, ale zasazuje ho do dobového sociokulturního a průmyslového diskurzu, čímž nabízí analytický model hledající způsob, jak vysvětlit a chápat tento žánrový fenomén v jeho rozmanité kontextuálnosti. Frayling² nazývá v předmluvě k nejnovějšímu zrevidovanému vydání knihy svůj přístup jako transdisciplinární a opírá se o metodologická východiska pocházející z cultural studie, které jsou zároveň i hlavním těžištěm autorova akademického působení. Podobně přistupuje k problematice Gian Piero Brunetta,³ jenž používá pro tentýž přístup synonymum interdisciplinární. Jeho několikrát přepracované dějiny italské kinematografie nejsou primárně zaměřeny na problematiku italských populárních žánrů, ale tvoří důležitou součást jeho práce v několika speciálně vymezených kapitolách týkajících se tohoto problému. Brunetta věnuje pozornost také specifickému terminologickému⁴ slovníku italských žánrových označení, čímž vztahuje žánry k národní kulturní identitě a specifikuje jednotlivé korpusy filmů jako ideologicky a esteticky koherentní kategorie. Kategorizování populárních žánrů slouží autorovi také jako historická zkušenost s žánrovým definováním určitých skupin filmů, které tvoří pevnou součást dějin italské kinematografie. Konkrétnímu žánru, ačkoliv na příkladu pouze několika vybraných filmů, se věnuje ve své práci Francesco Di Chiara,⁵ který v hlavní analytické části aplikuje na italský horor Altmanův sémanticko/syntaktický přístup, jenž kontextuálně v několika dalších kapitolách rozšiřuje o pragmatickou dimenzi. Doplněný pragmatický rámec vztahující se k problematice internacionalizace italského filmového průmyslu na přelomu 50. a 60. let a propagačním strategiím hororu na italských distribučních plakátech, umožňuje autorovi nahlížet na žánr ve všech kontextech, kterého ho v souvislosti sociokulturní komplexnosti vytvářejí.

V následujícím textu se zabývám italskými populárními žánry na příkladu šesti kategorií, které reprezentují obecně nejcitovanější položky v různých žánrových studiích, analýzách a interpretacích: *peplo*, *spionaggio*, *guerra*, *giallo* a *poliziesco*. Největší prostor je věnován problematice *westernu all'italiana*,⁶ jehož žánrová kritéria umožňují nejlépe definovat problematiku žánrové komplexnosti. Pojmem žánrová komplex-

¹ FRAYLING, Christopher. *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London : I. B. Tauris, 2006. ISBN 1-84511-207-5. Sociokulturnímu a průmyslovému diskurzu italských populárních žánrů se autor věnuje zejména v kapitolách *Spaghetts and Society* (p. 37 – 67) a *The Studio* (p. 68 – 102).

² Tamtéž, p. XXI – XXVI. Druhá doplněná předmluva třetího vydání je číslována v římských číslicích.

³ BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni del cinema italiano*. Roma : Editori Laterza, 1991. ISBN 88-420-851-2.

⁴ Tamtéž. Autor se v různých kontextech věnuje italským populárním žánrům v kapitolách *I generi popolari tra realismo e „fantasy“* (p. 406 – 429), *Dai trionfi di Ercole alla grande crisi* (p. 430 – 445), *Mutamenti del gusto* (p. 446 – 454) a *Da Maciste a Miranda* (p. 608 – 624), kde používá a rozvádí zavedenou žánrovou terminologii.

⁵ DI CHIARA, Francesco. *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957 – 1965)*. Ferrara : Edizioni UnifePress, 2009. ISBN 978-88-96463-06-2.

⁶ U italského westernu používám italské označení *western all'italiana*, nikoliv zavedený angloamerický termín *spaghetti-western*, protože italský termín nejlépe dokládá národní povahu a původ žánru: byl natočen v Itálii a italským způsobem (v překladu má pojem význam western po italsku).

nost zamýšlím ustanovit termín, kterým analyzuji širokou strukturu ideologických, estetických, sociokulturních a průmyslových vazeb stavějících žánr do různých významových kontextů, jimiž je tvořen a rozvíjen. Každá národní kinematografie je ve své podstatě žánrová, jelikož nabízí publiku již zavedené, modifikované nebo nové žánrové vzorce, modely a obrazy, s nimiž operuje podle kategoriálního určení žánrů různým cílovým skupinám diváků. V rámci italské kinematografie jsme v e-mailové komunikaci s profesorem Gianem Pierem Brunettou (probíhá od srpna roku 2011 po současnost) dospěli k závěru rozdělovat žánry na dvě základní skupiny: *populární žánry* a *intelektuální žánry*. Zatímco první skupina operuje s principy seriality, opakování a obměňování kanonizovaných žánrových formulí srozumitelných širokému publiku, druhá skupina transponuje žánry do nových významových struktur, které jsou srozumitelné pouze omezenému okruhu příjemců.

Než se začneme zabývat dvěma italskými populárními žánry *peplo* a *western all'italiana*, na jejichž problematiku je kompletně zaměřena celá první část této studie, blíže specifikujme pojem *sociokulturní fenomén* (a jeho další odvozeniny a formulace), s nímž je v textu často operováno jako s termínem charakterizující intertextuální pohled na zvolené téma. Pojem sociokulturní se vyskytuje v různých akademických disciplínách a v rozmanitých kontextech a diskurzích výzkumu. Osobně se nesoustřeďuji na význam a funkci tohoto termínu v jiných oborech, ale ve vztahu k populárním žánrům v italské kinematografii 60. – 70. let, v rámci jejich širšího působení a uplatnění ve společenské, kulturní a průmyslové rovině. V tomto ohledu nahlížím na žánry jako na multidiskurzivní kategorie, které fungují také mimo textuální rámec a strukturu konkrétních filmů jako samostatných izolovaných objektů. Druhý pojem *fenomén* vztahuji k adjektivu *sociokulturní* a vnímám ho ve smyslu empirického významu, tedy zohledňování žánrů jako společenské, kulturní a industriální zkušenosti v kontextu období 60. – 70. let. Žánry jsou ve vztahu k tomuto vymezení charakterizovány jako historicky doložitelný úkaz a faktor, který spoluvytvářel definování žánrových označení v různých skupinách kulturních a průmyslových uživatelů. Rovněž se zde nejedná o postižení problému a na něho aplikovaného termínu v jeho komplexnosti, ale pouze o modelové analýzy prezentované na příkladech obou výše zmíněných žánrů. A právě ty jsou chápány jako *sociokulturní fenomén*, stejně jako kulturní a průmyslové produkty dokládající zavedený multiziskurzivní směr zvoleného období.

Peplo: antická mytologie a historie jako výpravná podívaná

Úspěšnost italských filmových žánrů (prodej do zahraničních distribučních společností a velká divácká popularita) je u jednotlivých kategorií rozpoznatelná zejména počtem natočených filmů, které vysoce převyšovaly každoroční produkci jiných méně trvanlivých žánrů. K prvnímu velkému produkčnímu boomeru, jenž zahájil v Itálii po 2. světové válce pozvolné vznikání rozsáhlého korpusu žánrových vyprávění, patří epické mytologické fantazie, pro něž se v obecně známějším angloamerickém pojmosloví ustanovila dvě označení: *peplum*⁷ a *sword and sandals* (meč a sandále).

⁷ Pojem pochází z řeckých termínů *peplos* a *peplus* používaných k označení ženského oděvu. Některými italskými filmovými historiky bývá nejčastěji aplikován na film s římskou tematikou.

Oproti zahraničním definicím se v Itálii setkáváme spíše s pojmy *mitologico*, *epico*, *storico* a *avventura*, jehož významové rozpětí nás postavilo již před několik různých dobrodružných diskurzů. Stejně tak operuje italská terminologie s angloamerickými pojmovými ekvivalenty *peplo* a *la spada e sandali*, což nám usnadňuje aplikovat domácí označení používaná v rámci národní italské kinematografie. Gian Piero Brunetta preferuje termín spojující dva základní aspekty kolosální podívané *storico-mitologico*,⁸ který je podle autora schopen pokrýt všechny žánrové položky, s nimiž tento žánr během svého dlouhého vývoje a proměny operoval. Ačkoliv pojem *peplum* již v Itálii zdomácněl a je používán filmovou historií a kritikou, bývá často alternován dalšími definičními variantami. Komplikace s terminologickým uchopením žánrů nás opět staví před několik klíčových otázek. Lze mytologické filmy s antickými hrdiny označit jedním žánrovým pojmem nebo několika označeními? Nakolik by bylo vhodnější použít termíny cyklus, série, modus, nebo styl? Z důvodu, že existují různé uživatelské skupiny italských žánrů, které operují s různými označeními, lze jen konstatovat, že je možné používat všechny zavedené varianty nebo také z určitých pozic redefinovat přístup k žánru a přijít s novými způsoby, jak promlouvat v souvislosti s určitým korpusem filmů žánrovými pojmy. Podíváme-li se na žánrovou strukturu mytologických filmů, zjistíme, že kromě odlišného kulturního a historického pozadí antického světa disponuje s podobnými tematickými, narativními a formálními vzorci jako s výše rozvedenými formami dobrodružného žánru. Zejména častý motiv dobrodružného putování a exotické prostředí tvoří základní sémantiku a syntax mnohých filmů, přičemž jejich žánrové rozpětí daleko přesahuje základní rozpoznatelné prvky.

Epické kolosy nabízely publiku všechny další očekávané formule žánrového vyprávění: milostnou zápletku mezi antickým superhrdinou a dívkou, romantický obraz starobylé krajiny, rafinovanou konstrukci napětí obvyklou pro thriller (spiknutí, zrada, špionáž), detektivní zápletku (odhalování zrádce), westernovou stylizaci soubojů mezi hrdinou a protivníkem, modifikovaný obraz antické mytologie a historie, epické jízdny a bitevní scény, monstrum a prostředí antického podsvětí odkazující se k italským gotickým hororům natáčeným v témže období a v některých případech také konexe antické mytologie s žánrem sci-fi⁹ (střet s mimozemskými bytostmi). Popularitu tohoto žánru lze vysvětlit zejména tím, že nabízel italskému publiku tematiku, se kterou má dlouhodobou historickou a sociokulturní zkušenost v podobě italské – respektive evropské – historie a mytologie. Stejně tak italská kinematografie měla již zkušenost s tímto žánrem v minulosti, zejména v období němé éry a fašismu, kdy se natáčely výpravné velko filmy z antického Řecka a Říma. Specifický příklad žánrové hybridizace pak dokládají filmy, které situovaly antického svalovce do zcela jiné žánrové polohy, případně do antické ikonografie kombinované s prostředním jiných žánrů jako horor, sci-fi nebo western. Sémantické vzorce *peplum* (mytologický hrdina) zde mají syntaktické konotace s jinými žánry (boj se zombiemi, setkání s humanoidy, souboj mezi antickým svalovcem a pistolníkem). Na konci poloviny 60. let vznikl cyklus o skupině gladiátorů/profesionálů nasazených do nebezpečných akcí – model-, který v následujících letech převzaly a variovaly *western all'italiana* a zejmé-

⁸ BRUNETTA, G. P. Olimpo, esterno giorno. In *Cent'anni del cinema italiano*, ref. 3, p. 608 – 610.

⁹ V italské žánrové terminologii se častěji než angloamerické pojmy sci-fi a science-fiction používá termín *fantascienza*.

na *guerra*. Nepřemožitelný svalnatý superhrdina, který představuje dominantní prvek většiny filmů se stal modelem pro postavy jiných žánrových korpusů, kde byl jeho charakterový profil modifikován a přizpůsoben novému žánrovému rámci (např. někteří američtí kulturisté představující mytologické hrdiny byly v následujících letech producenty a filmaři obzazováni do *westernů all'italiana* i jiných žánrů). Mytologické fantazie ustanovily v italském žánrovém filmu – vedle populárních komedií s Totem a dalšími komiky – tematické cykly, kde byly jednotlivé skupiny filmů tvořeny jménem ústředního hrdiny (Maciste, Herkules, Samson, Ursus, Perseus).

Zůstaňme u jmen antických supermanů, která právě nejčastěji představovala názvy různých cyklů, sérií nebo filmů na pokračování. Producenti a režiséři často sázeli na jméno ústředního hrdiny, jenž bylo v názvech filmů často uváděno v kontextu s nějakým heroickým aktem, dobrodružným posláním, romantickou idylou, konfrontací s různými reálnými i nadpřirozenými bytostmi (včetně mimo antický kontext) nebo lokačními atraktivitami, čímž záměrně posilovali nejen žánrovou strukturu zakomponovanou již v samotných názvech filmů, ale také hlavní postavu coby dominující žánrový prvek. Filmy označované jako *peplo* nebo *la spada e sandali* nebyly pouze produkcemi vedoucími k produkčnímu boomeru a ekonomické renovaci italského filmového průmyslu, ale vedle adaptací dobrodružných románů Emilia Salgariho¹⁰ také jedním z prvních žánrů založených na principu sériovosti a cykličnosti ve volbě postav, témat, zápletek, prostředí, výpravy, bitevních scén apod. Tento princip založený na sériovém a cyklickém produkovaní salgariovských adaptací naplňoval požadavky italského publika několika generací, jejichž kulturní vývoj byl formován Salgariho romány, a zároveň zajišťoval filmovému průmyslu a distribuci úspěšně prodejné produkty založené právě na velké popularitě adaptovaných románů. *Pepla* konstituovala pevnější variabilní a sériový modus žánrových vzorců, jenž nebyl charakteristický pouze pro samotné filmy, ale také pro funkci žánrů mimo fiktivní vyprávění v sociokulturním kontextu. Dlouhodobá popularita *pepla* – jenž motivovala italská filmová studia a společnosti ke koncipování různých žánrových forem modifikujících antickou mytologii a historii do populárního vyprávění – byla stabilizována právě schopností filmového průmyslu nabízet publiku nové žánrové vzorce a modely předchozích filmů. Jedná se



Režisér Alberto De Martino při natáčení bitevní scény filmu *Il gladiatore invincibile* (Nepřemožitelný gladiátor, 1961). Soukromý archiv Alberta De Martina.

¹⁰ Speciální číslo italského periodika *Il corsaro nero. Rivista salgariana di letteratura popolare* (dále jen *Il corsaro nero*) zaměřeného na Emilia Salgariho se soustředí na vztah Salgariho a italské populární kinematografie. Podnázev čísla je *Numero speciale dedicato a Salgari e il cinema* (editoři Fabio Francione, Andrea Campalto a Alessandro Faccioli). Viz zejména studie MANFREDI, Gianfranco. Per uno studio del cinema salgariano; DE NARDIS, Luciano. Salgari e il cinema; FACCIOI, Alessandro. Viatico per uno schermo tutto salgariano; SALVI, Irene. Filmografia salgariana. In *Il corsaro nero*, 2011, no. 15, p. 9 – 17; 30 – 32; 69 – 71; 72 – 77.



Herečka Martha Reeves, producent Solly V. Bianco a režisér Umberto Lenzi při natáčení filmu *Sandokan opět v akci* (*Sandokan, la tigre di Mompracem*, 1963). Soukromý archiv Umberta Lenziho.

o tutéž žánrovou strategii, se kterou operovali producenti a filmaři v rámci dalších žánrových kategorií následujících v dalších kinematografických obdobích sandalovou epiku. Velká popularita *pepla* byla rovněž důvodem, že tento žánr do určité míry fungoval nadále v podobě některých prvků v jiných žánrech, čímž se jen potvrzuje úzká ideologická a estetická kontinuita mezi jednotlivými italskými žánry i proces žánrovění¹¹ vysvětlující spojitosti mezi různými žánrovými strukturami.

Z tematického zaměření jednotlivých filmů je patrné, že filmaři ani producenti a filmová studia neměly žádný zájem na tom prezentovat divákovi příběhy založené

né pouze na antické mytologii, právě naopak, antická kultura, historie a mytologie sloužila v mnoha případech spíše jako efektivní prvek v rámci široké žánrové struktury a množiny rozmanitých vzorců a formulí. Nejvíce dokládají žánrovou hybridizaci *pepla* tři korpusy filmů vyznačující se inklinací ke křížení žánrových rovin. První z nich transponuje postavu svalnatého antického supermana do kontextu jiných kulturních a geografických reálií mimo antický svět Řecka a Říma: Babylónie, Bagdád, Čína, Mongolsko, Egypt, Šalamounovy ostrovy, Aztécká říše, Kyrgyzstán, Tatarstán. Druhá skupina filmů situuje antického hrdinu do odlišných historických období, nejčastěji do 16. – 18. století, kde byl mytologický svalovec konfrontován s mušketýry, piráty, korzáry nebo bukanýry. Podobným způsobem byly koncipovány také některé filmy z dobrodružné série s kalifornským maskovaným jezdcem Zorrem. Třetí korpus operuje s různými žánrovými polohami, inovuje a ozvláštňuje mytologická dobrodružství antických siláků o nová prostředí, zápletky, tematiku a estetickou stylizaci ustanovené jako charakteristické znaky v rámci jiných žánrových kategorií pokládávaných filmovou historií a kritikou za stabilní kategorie s pevně danými konvencemi: nejčastěji western, sci-fi a horor umožňující v rámci žánrové modifikace ideologickou a estetickou koherenci s kánony mytologických příběhů. Producenti a režiséři později propagovali žánrový prvek mytologického svalovce a zároveň popularizovali další žánry (*western all'italiana*, *spionaggio*, *fumetti*¹²) tím, že do hlavních rolí obsazovali americké kulturisty, kteří představovali antické hrdiny v žánru *peplo*. Přítomnost

¹¹ ALTMAN, Rick. Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace. In *Illuminace*, 2002, roč. 14, č. 4., s. 10. ISSN 0862-397X. Jakub Kučera přeložil Altmanův termín „genrification“ jako žánrovění. V mém rozhovoru s Rickem Altmanem jsem rovněž přeložil „genrification“ jako žánrovění, abych zachoval již zavedený překladový ekvivalent. ŠVÁBENICKÝ, Jan. O žánrech a žánrovění. Rozhovor s Rickem Altmanem. In *Kino-Ikon*, 2011, roč. 15, č. 1, s. 142. ISSN 1335-1893. Altman chápe žánrovění jako proces, ve kterém se proměňuje sémantika a syntax žánrových kategorií v kontextu historického vývoje žánrů. Na základě neustálé se proměňujících sémanticko/syntaktických vztahů sociokulturních a průmyslových faktorů přisuzuje Altman žánrům logickou nestabilitní a hybridní povahu i krátkodobou časovou trvanlivost, jenž je závislá na aktuálním multidiskurzivním trendu.

¹² Italský populární žánr komiksového filmu druhé poloviny 60. let. Mnohé filmy byly volně natáčeny na základě čtenářsky úspěšných italských nebo zahraničních komiksů, které vycházely v Itálii již po druhé světové válce.

svalnatého superhrdiny v jiných žánrech, kde byl v některých případech stylizován jako antická postava, odkazoval na natáčená *pepla*, čímž zároveň spoluvytvářel hybridní povahu žánrového pojetí jednotlivých filmů.

Jak později uvidíme zejména u *westernu all'italiana*, již u *pepla* operují se žánrovými vzorci názvy některých filmů, z nichž je již na první pohled patrné, že nemají s antickou mytologií téměř nic společného. Proměnu žánrového diskurzu v názvech filmů dokládají například některé filmy z žánrového cyklu s Macistem,



Režisér Umberto Lenzi, Richard Harrison a Wilbert Bradley při natáčení filmu *La montagna di luce* (Hora světla, 1964). Soukromý archiv Umberta Lenziho.

kde lze jednoznačně vysledovat kombinování žánrů a zároveň skrytou propagační strategii filmového průmyslu k upoutání pozornosti filmového publika pomocí prvků reprezentujících různé žánrové položky: *Maciste contro i cacciatori di teste* (Maciste proti lovcům hlav, 1960), *Maciste nella terra dei ciclopi* (Maciste v zemi kyklopů, 1961), *Maciste alla corte del Gran Khan* (Maciste na dvoře Velkého Chána, 1961), *Maciste proti upírům* (Maciste contro il vampiro, 1961), *Maciste contro i mostri* (Maciste proti monstrům, 1962), *Maciste contro lo sceicco* (Maciste kontra šejk, 1962), *Zorro contro Maciste* (Zorro kontra Maciste, 1963), *Sandok, Maciste della giungla* (Sandok, Maciste z džungle, 1964), *Maciste contro gli uomini della Luna* (Maciste proti mužům z Měsíce, 1964), *Maciste nelle miniere di re Salomone* (Maciste v dolech krále Šalamouna, 1964), *Maciste na carském dvoře* (Maciste alla corte dello zar, 1964), *Maciste il vendicatore dei Mayas* (Maciste, mstitel Mayů, 1965). Zatímco v 50. letech se názvy prvních filmů z cyklů o antických svalovcích omezovaly spíše jen na jména hrdinů a jejich skutky, počátkem 60. let se začal italský filmový průmysl orientovat na podrobnější strukturaci názvů, aby zahrnovaly co největší šíři žánrových prvků. Podobným způsobem nahlíželi producenti a filmaři na další cykly založené na popularitě jiných mytologických postav jako například Samson, který se objevoval mimo antický kontext v dobrodružném vyprávění o pirátech a korzárech – např. *Samson proti pirátům* (Sansone contro i pirati, 1963) a *Sansone contro il corsaro nero* (Samson proti černému korzárovi, 1964) nebo v hybridním spaghetti-westernu kombinující sandálovou epiku a indiánku ve stylu západoněmecké série podle Karla Maye *Sansone e il tesoro degli Incas* (Samson a poklad Inků, 1964).

Žánrovému pojmu *avventura*, který jsem rozvedl v mém předchozím textu¹³ a jenž bývá v rámci italské populární kinematografie aplikován na široký korpus žánrových filmů, jsem věnoval pozornost, protože jím mohou být zastřešeny jak filmy o pirátech, bukanýrech a korzárech, tak také mytologická epika se svalnatými supermany. Tentýž model vytváření názvů filmů jako záměrný konstrukt se zakódovanými žánrovými znaky, nalezneme např. u některých filmů z cyklu o maskovaném mstiteli Zorrovi, jejichž kategorizování do konkrétního žánru je dodnes obtížné, protože de fac-

¹³ ŠVÁBENICKÝ, J. Nové žánry v italské kinematografii 60. – 70. let. Žánrové definování a kategorizování v kontextu národní kulturní identity. In *Kino-Ikon*, 2011, roč. 15, č. 1, s. 101 – 128. ISSN 1335-1893.



Režisér Sergio Martino a kameramani Federico Zanni a Nino Celeste při natáčení filmu *Mannaja* (Mannaja, 1977). Soukromý archiv Sergia Martina.

to disponují širokým spektrem žánrových položek. V již zmíněném *Zorro contro Maciste* se střetává kalifornský mstitel s anticickým supermanem v prostředí španělské aristokracie 17. století, v *Zorro a tři mušketýři* (*Zorro e i tre moschettieri*, 1963) bojuje maskovaný jezdec na francouzském dvoře po boku dumasovských literárních hrdinů, ve filmech *Zorro na španělském dvoře* (*Zorro alla corte di Spagna*, 1962), *Zorro alla corte d'Inghilterra* (*Zorro na anglickém dvoře*, 1968) a *Zorro, marchese di Navarra* (*Zorro, markýz z Navarry*, 1969) je hrdina konfrontován s evropským aristokratickým prostředím 17. století, v *Zorro il ribelle* (*Rebel Zorro*, 1966) se postava ocitá v re-

volučním Mexiku a přebírá model gringa ze zpolitizovaného *westernu all'italiana*, do téhož žánru se transformuje film *Zorro, rytíř pomsty* (*Zorro il cavaliere della vendetta*, 1971), kde není kalifornský mstitel – podobně jako v několika dalších filmech – koncipován jako šermíř, ale jako maskovaný pistolník. Rozdíly mezi hollywoodskými a italskými filmovými žánry nelze hledat pouze v obecně platné rovině žánrových konvencí, ale fungují zejména v procesu nacionalizace a kulturalizace žánrů v kontextu národní kinematografie, které zasazují charakteristiky těchto konvencí do širokého sociokulturního rámce. Jako nejosvědčenější metoda se ukázal být interdisciplinární přístup, který použil ve své práci o dějinách italské kinematografie – i v jejích dalších zrevidovaných a doplněných verzích – Gian Piero Brunetta.¹⁴ Brunetta, podobně jako Altman, nevnímá žánry pouze jako samostatné izolované objekty tvořené sémantickými vzorci a jejich syntaktickým uspořádáním, ale jako multidiskurzivní kategorie úzce závislé na jejich sociokulturních a průmyslových kontextech.

***Western all'italiana*: ideologická a estetická dekonstrukce hollywoodského žánru**

K nejrozsáhlejšímu žánrovému korpusu patří *western all'italiana*. Bývá historio-graphicky nejčastěji periodizován léty 1964 – 1975, ale ve skutečnosti se filmy tohoto žánru natáčely pravidelně již od roku 1959 až do roku 1981. Právě tento žánrový korpus, jenž se do velké míry podílel na ekonomické renovaci italského filmového průmyslu, náleží k nejkomplicovanějším žánrovým formám, protože množství ročně vznikajících filmů nutilo producenty a filmaře z obavy před častým opakováním stejných modelů a vzorců k experimentování s různými žánrovými rovinami. Je zbytečné tady vyhodnocovat rituální a ideologický přístup k žánru, stejně jako poukazovat na rozdíly mezi americkým modelem a jeho italskou variantou. To již bylo několikrát

¹⁴ BRUNETTA, G. P. Introduzione. In *Cent'anni del cinema italiano*, ref. 3., p. V – X. Brunetta v úvodu své práce podrobně specifikoval svůj přístup k interdisciplinární metodologii a rozvedl jednotlivé fáze svého výzkumu.

zohledněno jinými a jinde. Zaměříme se spíše na žánrové, historické a kontextuální aspekty, jimiž můžeme rozkrýt základní rysy a podstatu žánrovosti *westernu all'italiana*. Zatímco první komediální produkce byly zejména parodiemi na známé americké westerny distribuované v Itálii nebo komickými hybridy s intertextovými odkazy na další žánry (zejména filmy s populární dvojicí Franco & Ciccio), o pár let následující snímky byly ikonografickými variacemi na hollywoodské filmy předchozích desetiletí, které již obsahovaly některé atributy charakteristické pro pozdější produkce (zejména obraz mexického prostředí a otevřený přístup k zobrazování násilí a sadismu). Termín *spaghetti-western* pochází z angloamerické¹⁵ oblasti a vznikl po úspěchu Leoneho dolarové trilogie, přičemž byl zpočátku chápán jako pejorativní označení pro italské produkce westernů. V italském akademickém i populárním prostředí se dodnes používají spíše označení *western all'italiana*¹⁶ (western po italsku) nebo *western italiano* (italský western), které kategoriálně rozšiřují slovník italských žánrů *all'italiana* a z italského pohledu přímo charakterizují národní přístup k žánru.

Dvě nejčastěji variovaná témata osobní msty a hledání ztraceného pokladu prezentovaly filmy prostřednictvím rozmanitých žánrových poloh, které často operovaly jak s principem ironie a paradoxu, tak i s politickým pozadím. Zatímco někteří režiséři (Duccio Tessari, Michele Lupo, Franco Giraldi, Enzo G. Castellari) buďtovali žánr na pomezí ironického a dramatického pojetí, jiní (Sergio Corbucci, Tonino Valerii, Giulio Petroni, Sergio Sollima) se zaměřovali na jeho psychologizaci a zdů-



Režisér Tonino Valerii, producent Fulvio Morsella a Henry Fonda při natáčení filmu *Mé jméno je Nikdo* (*Il mio nome è Nessuno*, 1973). Soukromý archiv Tonina Valeriiho.



Producenti Gianni Hecht Lucari, Fausto Saraceni a režisér Giulio Petroni při natáčení filmu *E per tutto un cielo di stelle* (*A místo střechy nebe hvězd*, 1968). Soukromý archiv Eugenia Ercolaniho.

¹⁵ FRAYLING, Ch. The 'Cultural Roots' Controversy. In *Spaghetti Westerns*, ref. 1, p. 135. Frayling v kapitole o sociokulturních souvislostech *westernu all'italiana* uvádí, že jeden z prvních, kdo vedle něho použil termín *spaghetti western*, byl americký filmový kritik, teoretik a historik Andrew Sarris v časopiseckém článku *Spaghetti and Sagebrush* publikovaném v periodiku *The Village Voice* v roce 1968.

¹⁶ V Itálii se s adjektivem *spaghetti* setkáme jen ve sporadických případech. Termín *western all'italiana* nebo *western italiano* používají ve svých publikacích téměř všichni italští autoři. Uvedme jen tři práce napsané v 70. a 80. letech: SERA, Luigi. *Semiotica e semantica di comportamenti di massa come da una ricerca motivazionale stipica: il western all'italiana e le reazioni di un campione di spettatori*. Venezia : Editrice universitaria Cafoscarina, 1978. ISBN L2500; MOSCATI, Massimo. *Western all'italiana*. Milano : Pan Editrice, 1978. ISBN L3000; DE LUCA, Lorenzo. *C'era una volta il western italiano*. Roma : Istituto Bibliografico Napoleone, 1987. ISBN 1357758.



Kameraman Mario Vulpiani, režisér Giulio Petro-
ni a Luke Askew při natáčení filmu *La notte dei ser-
penti* (Noc hadů, 1970). Soukromý archiv Eugenia
Ercolaniho.



Asistenti kamery Aristide Massaccesi a Claudio
Morabito při natáčení filmu *Una lunga fila di croci*
(Dlouhá řada křížů, 1968) Sergia Garroneho. Sou-
kromý archiv Claudia Morabita.

a zápletku na základě některých motivů z antických dramát a klasické evropské literatury. Vedle estetické roviny, prezentované zejména křesťanskou ikonografií, tvoří národní identitu žánru jeho zpolitizovaná varianta zobrazující mexickou revoluci často jako metaforu na politické události v italské společnosti 60. – 70. let, zejména studentské revolty a dělnické stávkové namířené proti stagnujícím společenským systémům, politické struktuře a korupci justičních a policejních institucí. Podobně jako *peplo*, tak i *westerny all'italiana* vznikaly v tematických cyklech pojmenovaných většinou podle jména ústřední postavy. Vedle ironické série s Ringem, gotické série s Djangem táhnoucím rakev s kulometem nebo groteskní série s Trinitym patřily k populárním cyklům filmy s agentskými pistolníky jménem Sabata a Sartana, které zahrnují široké spektrum žánrových atributů: špionážní a detektivní zápletku, konspirační napětí, záměnu identity pomocí převleků a rafinovaných triků a superhrdinu vytvořeného ve stylu Jamese Bonda. Další cykly kombinovaly zvláště zavedený typ agentského pistolníka s komickým antihrdinou, jejichž diváckou popularitu opět určovaly jména ústředních postav (a jejich herečtí představitelé): Spirito Santo (Duch

razňovali psychoanalytický obraz traumatizovaného/frustrovaného antihrdiny, psychopatického zločince, zkorumpované společnosti a násilí jako důsledek jejich jednání. Traumatizovaný antihrdina zde není pouze dekonstrukčním prvkem žánru, ale také obrazem sociální a politické reality Itálie na přelomu 60. a 70. let. Příklady uvedených režisérů nejsou ovšem založené pouze na jednom ze dvou uvedených modelů, protože ve tvorbě každého z nich se objevovaly filmy obou zmíněných tendencí. Mnohé filmy využívají ikonografii a rekvizity jiných žánrů, zejména gotického hororu, čímž posouvají western do nového estetického a ideologického rámce. Velká divácká popularita a úspěšná distribuce *westernu all'italiana* v zahraničí byly podmíněny zejména jeho schopností kombinovat různé žánry, od obecných kategorií jako komedie, groteska, horor, thriller, mystery, film-noir až po italská specifika typu *spionaggio*, *guerra* nebo *giallo*. Příznačné byly v tomto ohledu akční dobrodružné příběhy o nebezpečných misích vojenských trestanců zasažené do pozadí občanské války v USA nebo filmy kombinující *spaghetti-western* s antickými mytologickými příběhy, s východním bojovým uměním kung-fu a karate či japonskou kulturou samurajů. Některé filmy naopak konstruují příběh

Svatý), Alleluja (Haleluja), Provvidenza (Prozřetelnost), Tresette (druh italské karetní hry, zde se u jména jedná o metaforické přirovnání k charakteru postavy).

Western all'italiana logicky množstvím nejvíce vyprodukovaných filmů procházel různými žánrovými spektry, hybridními formami a mutacemi, což de facto vysvětluje jeho italskou povahu (vyznačující se inklinací k národním kulturním tradicím, zejména k hudebním, výtvarným, literárním a divadelním odkazům nebo různým modům humoru) a zároveň ho explicitně odlišuje od hollywoodských westernů natáčených před produkčním boomem *westernu all'italiana* v Itálii v 60. letech. *Western all'italiana*, chápaný jako zábavná varianta absorbující množství žánrových odkazů na italskou kulturu, neusiloval – až na Leoneho filmy – o reflexi obrazu americké historie jako hollywoodské filmy, ale naopak inklinoval převážně k manipulaci se žánrovými pravidly a popírání westernu jako odrazu národní společenskopolitické ideologie USA. Pokud italští filmaři zohledňovali historické a politické aspekty v rámci pozadí dobrodružného vyprávění, zobrazovali z levicově nahlížených pozic mexickou revoluci v letech 1910 – 1917, nebo jiné historické epizody související s Mexikem, jako žánrovou metaforu a kritiku kapitalistické ideologie či metaforizovaný odkaz na některé události z 2. světové války. Jakkoliv politizace, marxizace a revoluční nálady v druhé polovině 60. let markantně ovlivnily ideologickou koncepci *westernů all'italiana* a dalších italských žánrů v ideologické prezentaci postav (mexický peón, sociální vyvrhel, politicky pronásledovaný psanec), mexického proletariátu a politického, sociálního a historického pozadí (nejčastěji mexická revoluce v letech 1910 – 1917), zůstaly v mnoha případech spíše jen ozvláštňujícím rámcem pro neustále se modifikující žánrové vzorce v kontextu dominujících aktuálních tendencí ve filmovém průmyslu. Filmový průmysl prezentoval divákovi obvykle vžitě sémantické vzorce v nové syntaktické formě, čímž nabízel nový druh zábavné podívané, jejíž divácký úspěch nebyl podmíněn ani tak politizací, ale spíše dalším způsobem modernizace již dlouhodobě zavedených nebo nedávno modifikovaných žánrových formulí.

Uvedme jako jeden z mnoha možných příkladů žánrové redefinice rozhovor britského filmového historika Sira Christophera Fraylinga s hudebním skladatelem Enniem Morriconem. Frayling v otázce poznamenává, že v angloamerické oblasti se pro Leoneho westerny v souvislosti s hudební složkou používá také označení *horse opera* (koňská opera), na což Morricone reaguje způsobem, kdy de facto upozaduje přímé používání konkrétních žánrových označení: „Nemyslím si, že Sergiovy filmy jsou koňské opery. Myslím, že skutečný význam Sergiových filmů, zvláště těch pozdějších, je ten, že ve skutečnosti nemusejí být vůbec pokládány za westerny. Jsou to filmy o humanitě.“¹⁷ K významu hudební složky, která posouvá chápání žánrů do nových estetických a kulturních souvislostí, se vrátíme později v rámci transkulturní, transžánrové a intertextuální problematiky italských žánrů. Nyní ještě k uvedenému příkladu. Pokud bychom chtěli generalizovat Morriconeho definici Leoneho filmů, vztáhnout ji k širokému korpusu rozmanitě pojatých filmů a vyhnout se žánrovým označením, mohli bychom charakterizovat italské westerny podle jednotlivých skupin tematicky koncipovaných filmů: příběhy o násilí, zabíjení a materiálních hodnotách situované do prostředí rivality dvou rivalských klanů na mexickém pohraničí, příběhy o nenávisti, zradě a pomstě uskutečněné ve finálním zúčtování, zpolitizova-

¹⁷ FRAYLING, Ch. *The Composer Ennio Morricone*. In *Once Upon a Time in Italy. The Westerns of Sergio Leone*. New York : Harry N. Abrams, 2005, p. 98. ISBN 0-8109-5884-8.



Kameraman Aiace Parolin, režisér Enzo G. Castellari a Franco Nero při natáčení filmu *Keoma* (Keoma, 1976). Osobní archiv Enza G. Castellariho.

né příběhy o sociální nespravedlnosti odehrávající se v Mexiku na pozadí různých sociálních a politických konfliktů, příběhy o putování, hledání a soupeření o ukrytý poklad, příběhy o vykoupení svobody a života za nasazení v nebezpečné akci, speciální trestné misi nebo tajné vojenské operaci, příběhy o rafinovaném plánu, přípravě a krádeži střeženého vojenského zlata, příběhy o vyšetřování tajemných zločinů a vražd v izolovaném městečku, příběhy o jižanském fanatismu odehrávající se po občanské válce. Přestože příkladové charakteristiky neoperují přímo

se žánrovými označeními, jsou v nich žánrové pojmy zakódovány tak, že definice mohou evokovat určitá žánrová pravidla a tendenci recipienta inklinovat podle příslušných popisů k tradičně zavedeným žánrovým vzorcům a kategoriím. Nicméně několik těchto charakteristik ukazují, s jak širokým žánrovým korpusem *westerny all'italiana* pracují, a že je možné je stejně tak redefinovat v jiné žánrové formy a označení odpovídající novým reformulacím. *Westerny all'italiana* mohou být stejně tak popisovány žánrovými pojmy, i bez nich, prostřednictvím různých tematických charakteristik a formulací. Na druhou stranu musíme brát v potaz, že žánrová označení – ať dlouhodobě ustálená nebo provizorní – nepředstavují problém pouze teoretizování o terminologii a procesu žánrovění,¹⁸ ale také historickou zkušenost spojenou s proměnou jejich recepce a percepce diváčkou a kritickou audiencí. Pokud něco udržuje a posiluje popularitu italských žánrů, je to jednoznačně stabilizovaný slovník žánrových termínů založený na binaritě filmového žánru a příjemce. Ve vztahu k italské kinematografii lze vztáhnout tuto dvojčlennost ke specifitějším poměrům: speciální žánrový korpus a specializovaný příjemce zaměřující se na onu skupinu žánrových vzorců nebo příbuzných filmů.

Na jedné straně jsme konfrontováni s popularizačním modem *westernu all'italiana*, který formuluje jeho samotné terminologické vymezení, na straně druhé jsme postaveni před proces žánrovění, tedy kritéria žánrovosti, která určují a konstituují specifitost italských žánrů. Ve skutečnosti ovšem tvoří první ze dvou uvedených variant pevnou součást procesu žánrovění, protože právě proces terminologizace žánrů nabízí příjemci možnosti a způsoby, jak žánry označovat, definovat a vymezovat, aby se staly přijatelnými a srozumitelnými uživatelskými kategoriemi v okamžiku, kdy máme potřebu přičleňovat filmům obecně platná označení. Ta podle mnohých kritiků slouží k orientaci, protože neustále inklinujeme k tomu, aby měl každý film svou žánrovou nálepku. Této výhody si je vědoma také italská filmová historie a kritika, která se právě „poitalštěním“ původního pojmu *western* pokouší definovat žánr jako speciální model domácí kinematografie. Jestliže angloamerické označení *spaghetti-western* i jeho japonský ekvivalent *macaroni-western*¹⁹ ironicky přirovnávají

¹⁸ ALTMAN, R. Obaly na vícero použití, ref. 11, s. 10, a ŠVÁBENICKÝ, J. O žánrech a žánrovění, ref. 11, s. 142.

¹⁹ Tento termín se v českém prostředí objevil mimo jiné v českém překladu Toeplitzovy publikace o ame-

žánr k národní italské tradici, aby ho odlišily od hollywoodského modelu, pak italská varianta *western all'italiana* jednoduše, ale výstižně charakterizuje žánr jako národní a produkční modus příznačný pro italskou kinematografii 60. a 70. let: byl vyroben v Itálii, v italském ekonomickém kontextu, italským způsobem (zasazením žánru do odkazů na italskou, případně západoevropskou kulturu, kladením velkého důrazu na křesťanskou ikonografii, použitím hudební složky vycházející z různých zdrojů italské a evropské hudby i trendů v hudební popkultuře) a jedná se o italský žánr. Tím, že byly mnohé *westerny all'italiana* natáčeny ve Španělsku



Kameraman Alejandro Ulloa a režisér Enzo G. Castellari při natáčení filmu *Vado, l'ammazzo e torno* (Jdu, zabiji a vracím se, 1967). Soukromý archiv Enza G. Castellariho.

nebo oblastech jižní Itálie, reprezentují národní sociokulturní a geografický obraz žánru i společnosti, kterou zobrazuje, jako odkaz na národní specifika a transkulturní prvky obou těchto západoevropských překrývajících se kultur. *Westerny all'italiana* měly ve skutečnosti mnohem širší propagační rámec než distribuční materiály sloužící producentům a distributorům k získání diváckého potenciálu. Propagační materiály, o kterých bude řeč, nesloužily v rámci distribuce pouze jako reklama, ale plnily zejména popularizační funkci žánru jako sociokulturního fenoménu, čímž posilovaly žánr jako novou popkulturní tendenci v italské kultuře a společnosti 60. a 70. let. Začneme-li zkoumat žánrový diskurz italských westernů v rámci dobových reklamních plakátů, zjistíme, že italský filmový průmysl se ve většině případů obešel bez textových doplňků a sloganů lákajících diváka otázkou, oznamovací nebo rozkazovací větou shrnující základní aspekty distribuovaného filmu. V případě italských westernů centralizovala plakátová grafika hlavní zájem na populární hereckou hvězdu, motivy a symboliku tvořící základní ikonografické kánony žánru (detaily tváří hlavních protagonistů, zbraní, nábojů, křížů, hřbitovních náhrobků, rakví, oprátek apod.) a zdůraznění názvů filmů, které často obsahují základní dějovou rovinu, motivaci postav nebo události a situace charakterizující kanonizované znaky italského westernu (násilí, střílení, zabíjení, hon na člověka, vykonávání rozsudku, krevní msta, materiální motivace apod.). S ikonografickými a situačními aspekty bývá v názvech filmů často spojováno jméno ústředního hrdiny, na základě jehož popularity spojené často s jeho hereckým představitelem vznikaly různá pokračování tvořící tematické cykly a série.

Propagačně promyšlenou žánrovou strukturaci názvů filmů dokládají např. cykly,²⁰ v nichž vystupují agentští a detektivní pistolníci Sartana a Sabata. Oba cykly měly de facto pevně stanovenou reklamní strategii již ve fázi svého vzniku v podobě

rické kinematografii 60. a 70. let, kde je v kontextu Hollywoodu okrajově zmíněný také *western all'italiana*. TOEPLITZ, Jerzy. Ve znamení surovosti a sexu. In *Kam spěje současný americký film?* Prel. Helena Stachová. Praha : Orbis, 1977, s. 163. ISBN 11-024-77.

²⁰ FRIDLUND, Bert. 'A First Class Pall-bearer!' : The Sartana/Sabata Cycle in Spaghetti Westerns. In *Film International*, 2003, Vol. 6, no. 3, p. 44 – 55. ISSN 16516826. Fridlund ve své studii detailně rozebírá módy cykličnosti a sériovosti ve vztahu k filmům s agentskými pistolníky Sartana a Sabata.

poutavých názvů jednotlivých filmů, které nepotřebovaly při distribuční plakátové reklamě doprovodný komentář, protože již v sobě obsahují skrytou reklamu v podobě zakódovaných žánrových vzorců. Jako příklad uveďme názvy filmů z obou cyklů, které režírovali Gianfranco Parolini a Giuliano Carnimeo: *Se incontri Sartana, prega per la tua morte!* (Jestli potkáš Sartanu, modli se za svou smrt!, 1968), *Sono Sartana, il vostro becchino* (Jsem Sartana, váš hrobník, 1969), *C'è Sartana... vendi la pistola e comprati la bara!* (Je tady Sartana... prodej pistoli a kup si rakev!, 1970), *Una nuvola di polvere... un grido di morte... arriva Sartana* (Oblak prachu... křik smrti... přichází Sartana, 1971), *Buon funerale amigos... paga Sartana* (Šťastný pohřeb... platí Sartana, 1971), *Sabata*, (Ehi amico... c'è Sabata, hai chiuso!, 1969), *Návrat Sabaty* (È tornato Sabata... hai chiuso un'altra volta!, 1970), *Sbohem, Sabato* (Indio Black, sai che ti dico: Sei un gran figlio di..., 1971).²¹ Uvedené názvy filmů operují s žánrovými formulemi v několika různých ohledech: obsahují přímý apel na publikum varovným či rozkazovacím vzkazem ve vztahu k ústřední postavě, zahrnují již výše rozvedené transkulturní atributy italské westernu (postava superpistolníka, zbraně, pohřební ceremonie a náčiní prezentující zároveň křesťanskou symboliku, slovní náznaky způsobů smrti hrdinových protivníků), a vyznačují se dvojí apelací (na hrdinovy protivníky ve smyslu žánrové hry a ritualizace smrti, násilí a zabíjení a na publikum ve smyslu skryté reklamní strategie představující způsob, jak oslovit diváka právě těmito aspekty). Podobným způsobem byly koncipovány filmy, ve kterých vystupovali postavy z předchozích úspěšných filmů (Django, Ringo), přestože na původními filmy dějově ani tematicky vůbec nenavazovaly a neměly s nimi kromě jmen pistolníků téměř nic společného. Italská i zahraniční distribuce často uváděla v distribučních názvech italských a španělských westernů jména pistolníků pouze v rámci jejich úspěšného uvedení na filmový trh, protože velká divácká popularita postav jako Django,²² Ringo, Sartana a Sabata zaručovala distributorům finanční úspěch.

Názvy filmů, tvořící také stylizační a reklamní součást filmových plakátů, byly v častých případech již od počátku formulovány záměrně tak, aby plnily v kontextu italského filmového průmyslu více funkcí najednou. Pokud byly názvy obsahově a žánrově restrukturalizovány, pak většinou proti původním záměrům filmových tvůrců ze strany italských producentů a filmových společností, aby zajistily filmům lepší prodej na domácím i zahraničním trhu. Alternativní italské názvy, pod nimiž se italské westerny i další žánry často vyskytují, jsou výsledkem různých produkčních a distribučních operací, v jejichž výsledku se obvykle volily varianty přijatelné obchodním požadavkům. Pracovní a tvůrčí názvy mnohdy nahradily u dokončených filmů názvy navržené producenty – a někdy také distributory²³ –, ve kterých byla

²¹ Poslední tři uvedené filmy byly v české distribuci uvedeny pod novými a zkrácenými názvy, čímž se proměnil také jejich význam ve vztahu k žánrovému definování. Původní názvy filmů jsou *Hej, příteli... je tady Sabata, jsi ztracen!*, *Vrátil se Sabata... jsi znovu ztracen!* a *Indio Blacku, poslouchej, co ti říkám: jsi velký syn z...* Poslední ze zmíněných filmů byl uváděn také pod alternativním názvem *Adios, Sabata*, odkud pochází také český překlad distribučního názvu.

²² FRIDLUND, B. *Stories of the Deprived Hero*. In *The Spaghetti Western. A Thematic Analysis*. Jefferson: McFarland & Company, 2006, p. 93. ISBN-13: 978-0-7864-2507-5. Fridlund nazývá v kapitole věnované cyklu filmů o Djangovi tento korpus filmů a zároveň žánrový trend jako *Djangoism* (*Djangoismus*).

²³ Uveďme několik příkladů *westernů all'italiana*, jejichž výsledné názvy byly odlišné od původních pracovních verzí. *Arizona Colt* (Arizona Colt, 1966) Michela Lupa měl prvotní název *Il pistolero di Arizona* (Pistolník z Arizony), *Un minuto per pregare, un istante per morire* (Minuta na modlení, okamžik k umírání, 1968) Franca Giraldiho byl původně pojmenován *Dove vai ti ammazzo* (Tam kam jdeš, tě zabiji), název *T'ammazzo...*

obsažena širší rozmanitost žánrových formulí zaručující efektní reklamu cílenou na diváka zaměřeného na populární žánry. S názvy filmů do určité míry souvisí také proces popularizace *westernu all'italiana* v italské společnosti jeho integrováním do jiných produktů domácí popkultury a stabilizováním jeho popularity v běžných společenských rituálech jako ceremonie (např. svatečnané se na svatbách oblékali do kostýmů podle vzoru některých filmů), v sociokulturních kontextech pak jako trávení volného času (promítání filmů a poslech soundtracků v restauracích, nočních klubech a barech) nebo móda a životní styl (kostýmy připomínající stylizaci některých populárních postav). Mnohé dobové dokumenty a televizní reportáže dokládají sociokulturní rozpětí italského westernu také v jiných médiích. Italská televize věnovala tomuto žánru rozmanité zábavné pořady a show, v nichž často vystupovali známí režiséři, hudební skladatelé, kaskadéři a oblíbení italská a zahraniční herci, kteří často parodovali známé scény z různých filmů, žánr obecně, nebo postavy, které představovaly ve filmech a s nimiž si je publikum často identifikovalo také v reálném životě. Například herec Giuliano Gemma spojovaný s pistolníkem Ringem ve dvou filmech Duccia Tessariho byl populární také díky účinkování v televizním pořadu, kde ještě více popularizoval postavu výstupy žonglování s pistolí, přičemž si diváci spojovali hrdinu i zbraň obsaženou v názvu prvního ze dvou Tessariho filmů. Podobným způsobem ještě více popularizovaly filmy v televizi zpěváci, jejichž reinterpretace písní, které nazpívaly i pro původní filmy, upevňovaly divácký zájem o žánrové filmy. Jako příklad uveďme zpěváka Mauriza Grafa, jehož výstupy s Morriconeho²⁴ písněmi pro již zmíněné Tessariho filmy jen posílily popu-



Kameraman Gianni Bergamini a režisér Enzo G. Castellari při natáčení akční scény filmu *Vado, vedo e sparo* (Jdu, vidím a střílím, 1968). Soukromý archiv Enza G. Castellariho.



Režisér Armando Crispino a filmový štáb při natáčení filmu *John il bastardo* (Bastard John, 1967). Soukromý archiv Francesca Crispina.

Raccomandati a Dio! (Zabijí tě... Svěřím tě Bohu!, 1968) Osvalda Civiraniho nahradil původní titul *Fidarsi è bene, sparare è meglio* (Důvěřovat je dobré, střílet je lepší).

²⁴ MICELI, Sergio. Luci e ombre del Western italiano. In *Morricone, la musica, il cinema*. Modena: Mucchi Editore, 1994, p. 95 – 105. ISBN 88-7592-398-1. Italský muzikolog Sergio Miceli používá v souvislosti s Morriconeho hudbou pro italský western oba zavedené pojmy *spaghetti-western* a *western all'italiana*, přičemž zdůrazňuje, že druhý z nich představuje jednoduše srozumitelnou definici ve své žánrové podstatě.



Režisér Giulio Petroni a John Phillip Law při natáčení filmu *Muž proti muži* (*Da uomo a uomo*, 1967). Soukromý archiv Eugenia Ercolaniho.



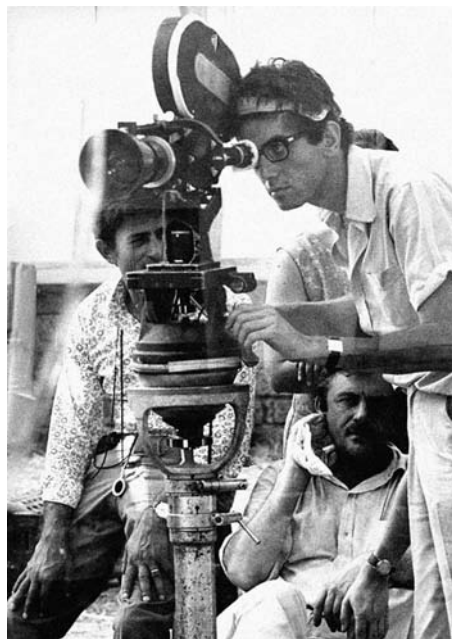
Režisér Giulio Petroni a Orson Welles při natáčení filmu *Tepepa* (1969). Soukromý archiv Eugenia Ercolaniho.

vytvářely italským westernům reklamní propagaci fotograficky rozfázovanými záběry z jednotlivých filmů. Všechny tyto pop-kulturní reflexe nás staví nejen před problematickou otázkou různých rovin žánrovosti *westernů all'italiana* existující mimo filmový kontext, ale vybízejí nás ke zkoumání žánru jako nefilmového sociokulturního fenoménu s širokým rozpětím různých kontextuálních struktur, vlivů a odkazů. Wes-

laritu hudebních leitmotivů mimo jejich obecnou známost v rámci obou filmů v širším sociokulturním kontextu. Italský hudební průmysl, televize a rozhlas představovaly (a zejména dnes představují) důležitý faktor vedoucí k popularizaci italských filmových žánrů mimo oblast kinematografie. Dostáváme k propagačním materiálům o italském westernu, o kterých jsme se pouze náznakově zmínili již výše, jenž netvoří součást reklamní strategie filmového průmyslu, ale představují popularizační tiskoviny produkované kulturním průmyslem obecně. Jedná se zejména o westernové komiksy vycházející v Itálii již po druhé světové válce, na něž v 60. letech navázaly také foto-komiksy přepracovávající do foto-seriálů příběhy italských westernů a obdobně pojaté foto-romány s textovými charakteristikami komentujícími děj z filmových fotografií. Obě tyto formy, jenž zpracovávaly různé filmy do podoby obrázkových seriálů tím, že fotograficky komponovaly jednotlivé záběry a doplňovaly je o komiksově bubliny nebo vysvětlující komentáře, nabízely v modifikovaných variantách nové převyprávěné verze divácky oblíbených filmů, čímž upevňovaly zejména jejich kultovní status u mladého publika. Na popularitu foto-románů a foto-komiksů, které bývají v Itálii terminologicky kategorizovány pod jednotící označení *cine-romanzi*, navázaly také další pop-kulturní formy žánrového vyprávění: kreslené komiksy využívající pouze některé postavy, jejich jména nebo atributy a erotické foto-komiksy vybudované do určité míry na ironii, parodii a paradoxech. Mnohé foto-komiksy vycházely také jako speciální přílohy rozmanitých kulturních periodik, časopisů a denního tisku, čímž v podstatě nepřímo

tern all'italiana nefunguje pouze v samostatné izolované žánrové rovině operující s ikonografickými vzorci a dalšími prvky, ale také jako společenský a průmyslový obraz, který ukazuje, že italské populární žánry definovaly společensky, esteticky, kulturně nebo terminologicky také různé uživatelské skupiny společnosti (filmová kritika, publikum, kulturní instituce, aktivity a ceremoniály) a výrobní strategie a procesy filmového průmyslu (distribuce a propagace formulující žánry jak terminologicky ve vytváření a přeměňování názvů filmů, tak i vizuálně v grafickém provedení filmových plakátů a reklamních materiálů).

Konzistentní součástí, jež formuluje žánrovou konstrukci *westernu all'italiana* a zároveň přesahuje ze samotného žánru do širšího kulturního spektra je také hudba, která nejenže v mnoha případech zpopularizovala žánr mimo kinematografický kontext, ale dodnes reprezentuje nejtrvalejší žánrovou položku italských westernů v podobě soundtracků na hudebních nosičích. Pomineme-li reklamní povahu obalů, textů a jiných tiskových materiálů vydávaných v rámci gramofonových desek a dnes v CD bookletech (plakátové grafiky, fotografie a textové informace k filmům), představuje hudební nahrávka samostatný žánrový konstrukt, který nám umožňuje chápat v auditivní rovině jeden z primárních estetických kánonů italského westernu. Zároveň nefilmovým šířením leitmotivů nebo písni hudba mnohdy přežila samotné filmy a překročila tím také jejich popularitu, čímž se stala trvalou žánrovou formou umožňující prostřednictvím své stylistické a žánrové koncepce chápat transkulturní a transžánrovou povahu *westernů all'italiana*. Podobný případ opět nalezneme v západoněmeckých populárních sériích podle Karla Maye a Edgara Wallaceho nebo v žánrovém cyklu s postavou tajného agenta F. B. I. Jerry Cottonem, vedle kterých představují soundtracky z jednotlivých filmů popkulturní ekvivalent, jemuž se dostává v různých skupinách uživatelů populární kultury (pamětníci, fanoušci, sbě-

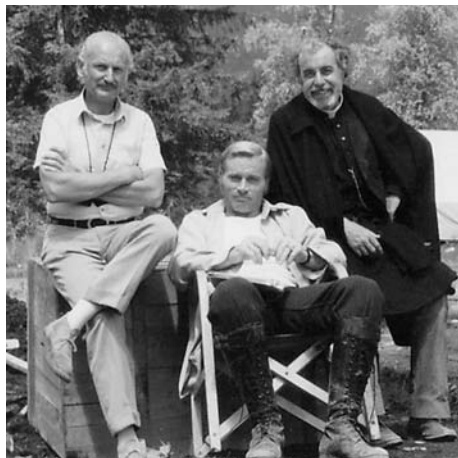


Režisér Giulio Questi a kameraman Franco Delli Colli při natáčení filmu *Se sei vivo, spara!* (Jestli jsi živý, střilej!, 1967). Soukromý archiv Giulia Questiho.



Režisér Tonino Valerii a Telly Savalas při natáčení filmu *Proč žít a proč umírat* (Una ragione per vivere e una per morire, 1972). Soukromý archiv Tonina Valeriiho.

me v západoněmeckých populárních sériích podle Karla Maye a Edgara Wallaceho nebo v žánrovém cyklu s postavou tajného agenta F. B. I. Jerry Cottonem, vedle kterých představují soundtracky z jednotlivých filmů popkulturní ekvivalent, jemuž se dostává v různých skupinách uživatelů populární kultury (pamětníci, fanoušci, sbě-



Kameraman Erico Menczer, Franco Nero a Fernando Rey při natáčení filmu *Bílý tesák* (Zanna bianca, 1973) Lucia Fulciho. Soukromý archiv Erica Menczera.



Kameraman Erico Menczer a Kirk Douglas při natáčení filmu *Holocaust 2000* (Holocaust 2000, 1977) Alberta De Martina. Soukromý archiv Erica Menczera.

ratelé) velkého zájmu a popularity. Hudba nám tedy umožňuje chápat žánry ve dvou kontextech: ve filmovém, kde vykazuje ve svém pojetí konexe s žánrovými polohami filmu a v nefilmovém, kde se stává sociokulturním (integrace hudebního artefaktu do kultury a společenského života) a ekonomickým (přímá či nepřímá propagace a reklama filmu) faktorem rozšiřujícím svůj funkční rámec na široké kontextuální pole. Soundtracky představují zároveň relevantní materiál a zdroje ke studiu filmových žánrů v rámci reedic, kompletování původních kratších verzí nebo vydávání doposud nevydaných partitur k italským filmům, což ještě více urychluje a zesiluje proces jejich popularizace v dnešním kontextu. Velká popularita soundtracků mnohdy obnovuje zájem o samotné filmy, k nimž byla hudba zkomponována a posiluje vytváření, formování a rozšiřování skupin uživatelů populárních žánrů a znovu tak integrovat žánry spojené s jiným kinematografickým obdobím zpět do aktuálního popkulturního kontextu a přičlenit jim novou sociokulturní funkci.

Oba žánry, kterými jsme se v textu zabývali – *peplo* a *western all'italiana* – reprezentují obraz populárních žánrů ve dvou rovinách: textuální – zohledňující sémanticko/syntaktickou konfiguraci prvků a jejich funkci v žánrové struktuře a kontextuální – rozvíjející problematiku žánru ve vztahu k širším souvislostem přesahujících rámec žánru jako samostatného izolovaného objektu, kde jsou dominantními položkami tematika, narativní fikce a formální pojetí. Oba pohledy na populární žánry v italské kinematografii 60. a 70. let umožňují zkoumat obraz žánrů, žánrovosti a žánrovění v kontextu reprezentace žánrů jako odrazu národní kulturní identity (audiovizuální prvky a odkazy

obsažené ve filmech) a propagace žánrů jako dokladu jejich postavení v produkčních, koprodukčních a distribučních operacích filmového průmyslu (filmové plakáty, reklamní materiály, formulace a reformulace názvů filmů). V rámci kontextuálního pohledu můžeme vztáhnout problematiku italských populárních žánrů také do sou-

vislosti s jinými kulturními a nefilmovými institucemi, které definují žánry jako rozsáhlý sociokulturní fenomén a zkušenost s užíváním žánrových produktů filmového průmyslu v jiných oblastech každodenního života. Dalo by se říci, že italské populární žánry dosáhly v období svého vzniku největší popularity a uživatelské konzumace (nejen filmové) a představovaly sociokulturní, institucionální a průmyslový obraz italské společnosti 60. a 70. let, který jsme si ukázali na několika analyzovaných příkladech v této studii. Dalšími populárními žánry v italské kinematografii tohoto období se budeme zabývat v druhé části textu.

Seznam citovaných filmů:

- Arizona Colt* (Arizona Colt, 1966; r. Michele Lupo)
Buon funerale amigos... paga Sartana (Šťastný pohřeb... platí Sartana; r. Giuliano Carnimeo, 1971)
C'è Sartana... vendi la pistola e comprati la bara! (Je tady Sartana... prodej pistoli a kup si rakev!; r. G. Carnimeo, 1970)
La corta notte delle bambole di vetro (Krátká noc skleněných panenek; r. Aldo Lado, 1971)
Maciste alla corte del Gran Khan (Maciste na dvoře Velkého Chána; r. R. Freda, 1961)
Maciste na carském dvoře (Maciste alla corte dello zar; r. Tanio Boccia, 1964)
Maciste contro gli uomini della Luna (Maciste proti mužům z Měsíce; r. Giacomo Gentilomo, 1964)
Maciste contro i cacciatori di teste (Maciste proti lovcům hlav; r. Guido Malatesta, 1960)
Maciste contro i mostri (Maciste proti monstrům; r. G. Malatesta, 1962)
Maciste contro lo sceicco (Maciste kontra šejk; r. Domenico Paolella, 1962)
Maciste il vendicatore dei Mayas (Maciste, mstitel Mayů; r. G. Malatesta, 1965)
Maciste nelle miniere di re Salomone (Maciste v dolech krále Šalamouna; r. Piero Regnoli, 1964)
Maciste nella terra dei ciclopi (Maciste v zemi kyklopů; r. Antonio Leonviola, 1961)
Maciste proti upírům (Maciste contro il vampiro; r. G. Gentilomo & Sergio Corbucci, 1961)
Un minuto per pregare, un istante per morire (Minuta na modlení, okamžik k umírání; r. Franco Giraldi)
Návrat Sabaty (È tornato Sabata... hai chiuso un'altra volta!; r. Gianfranco Parolini, 1970)
Una nuvola di polvere... un grido di morte... arriva Sartana (Oblak prachu... křik smrti... přichází Sartana; r. G. Carnimeo, 1971)
Sabata (Ehi amico... c'è Sabata, hai chiuso!; r. G. Parolini, 1969)
Sansone contro i pirati (Samson proti pirátům; r. T. Boccia, 1963)
Sansone contro il corsaro nero (Samson proti černému korzárovi; r. Luigi Capuano, 1964)
Sansone e il tesoro degli Incas (Samson a poklad Inků; r. Piero Pierotti, 1964)
Sandok, Maciste della giungla (Sandok, Maciste z džungle; r. U. Lenzi, 1964)
Sbohem, Sabato (Indio Black, sai che ti dico: Sei un gran figlio di...; r. G. Parolini, 1971)
Se incontri Sartana, prega per la tua morte! (Jestli potkáš Sartanu, modli se za svou smrt!; r. G. Parolini, 1968)
Sono Sartana, il vostro becchino (Jsem Sartana, váš hrobník; r. G. Carnimeo, 1969)
T'ammazzo... Raccomandati a Dio! (Zabiji tě... Svěřím tě Bohu!; 1968; r. Osvaldo Civirani)
Zorro a tři mušketýři (Zorro e i tre moschettieri; r. L. Capuano, 1963)
Zorro alla corte d'Inghilterra (Zorro na anglickém dvoře; r. Franco Montemurro, 1968)
Zorro contro Maciste (Zorro kontra Maciste; r. U. Lenzi, 1963)
Zorro il ribelle (Rebel Zorro; r. P. Pierotti, 1966)
Zorro, marchese di Navarra (Zorro, markýz z Navarry; r. F. Montemurro, 1969)
Zorro na španělském dvoře (Zorro alla corte di Spagna; r. L. Capuano, 1962)
Zorro, rytíř pomsty (Zorro il cavaliere della vendetta; r. L. Capuano & José Luis Merino, 1971)

Poděkování autora

Děkuji Giuliovi Questimu, Ericovi Menczerovi, Albertovi De Martinovi, Umbertovi Lenzimu, Toninovi Valeriimu,ENZovi G. Castellarimu, Sergiovi Martinovi, Ninovi Celestemu a Claudiovi Morabitovi, kteří mi poskytli fotografie z natáčení svých filmů a dali také souhlas k jejich publikování. Dále moc děkuji Pietrovi Cavarovi, Edoardovi Margheritimu, Francescovi Crispinovi a Eugeniovi Ercolanimu, kteří mi poskytli a umožnili publikovat fotografie z osobní pozůstalosti ze soukromého archivu režisérů Giulia Petroniho, Armanda Crispina, Paola Cavary a Antonia Margheritiho. Moc děkuji také Robertovi Curtimu, který mi zprostředkoval získání fotografií z natáčení filmů Tonina Valeriho.

FROM THE GENRE TERMINOLOGY TO A SOCIOCULTURAL PHENOMENON A Multidiscursive Image of Popular Genres in Italian Cinema of 1960s and 1970s – Part I

JAN ŠVÁBENICKÝ

The study examines popular genres in Italian cinema of 1960s and 1970s as a socio-cultural phenomenon in the context of cultural background and film industry. The text is structured as interdisciplinary interpretation and explores the theme in the level of textual and intertextual analysis. It includes wide framework of various aspects related to questions of the subject of study. It examines also Italian genre terminology and titles of some films that belong to popular cycles and series of concrete genres. It demonstrates that interests and intentions of filmmakers, producers, distributors and the audience with regard to film genres are absolutely different. The text is based on methodological approach of interdisciplinary conception of history of Italian cinema that was elaborated by film historian and theorist Gian Piero. The first part of the study is focused on two Italian genres: *peplo* or *storico-mitologico* (in the foreign context, the genre is known as *peplum* or *sword and sandals*) and *western all'italiana* (in popular and academic writing about cinema known also as *spaghetti-western*).

OSUDNÉ DNI Osudy jedného filmu z roku 1969

RUDOLF URC

Filmová a televízna fakulta Vysokej školy múzických umení

Spisovateľ Milan Kundera sa 19. decembra 1968 v eseji *Český úděl* nadšene vyznáva zo svojej vízie „nesmírné demokratické možnosti“, ktorá „leží dosud ledom v socialistickém společenském projektu.“¹ A nadnesene, čo je až prekvapujúce u ironika Kunderu, hovorí o pokuse utvoriť socializmus bez tajnej polície, o verejnej mienke, ktorá je vypočutá, o politike, ktorá sa o ňu opiera, o modernej kultúre slobodne sa rozvíjajúcej a o ľuďoch, ktorí nemajú strach. Týmto pokusom Česi a Slováci „stanuli opäť ve středu světových dějin a adresovali světu svoji výzvu.“²

Václav Havel vzápätí v článku *Český úděl?* replikuje, že od januára 1968 nešlo o nič historicky nedozerné, iba sa štát snažil odstrániť nezmysly, ktoré predtým sám práčne navráštil, usiloval sa „odstrániť své vlastní nenormálnosti, prostě se znormalizovat.“ Týmto ostrými slovami Havel začiatkom roku 1969 charakterizoval celý pojanuárový vývoj.³

Nejde nám teraz o skúmanie oprávnenosti jedného či druhého postoja. Ide o etymológiu slova „normalizácia“, ktoré prechádzalo rôznymi podobami, až kým sa ustáľilo to všeobecne používané zhruba od apríla 1969, keď tzv. zdravé jadrá v komunistickej strane nastúpili tvrdý kurz k návratu pred január 1968, čiže k „znormalizovaniu“ toho, o čo ich pripravila Pražská jar.

Medzi 21. augustom 1968 a spomínaným aprílom 1969 však existovalo krátke medzioddobie, keď Kremeľ ešte nemal celkom pod kontrolou nedávno obsadenú krajinu. Toto obdobie akéhosi inter regnum nazvime pomocne „prednormalizačné“. Spoločnosť ešte žila v nejakej ilúzii, ba ešte bolo možné vyjadrovať aj polemické stanoviská – o čom svedčí aj spomínaná výmena názorov medzi Kunderom a Havlom. Všetci sme žili, obrazne povedané, v tieni sovietskych tankov, ibaže tanky už boli odsunuté na menej viditeľné posty, do lesov či na okraje posádok, takže bezprostredná prítomnosť okupantov až tak nás už netraumatizovala. Aspoň navonok.

V tom prednormalizačnom či rano-normalizačnom čase v tvorivej skupine dokumentárnych filmov Štúdia krátkych filmov v Bratislave dobiehali ešte filmy z predchádzajúcich dramaturgických plánov, dokončovali sa niektoré scenáre, filmy finišovali. Patrí sem cyklus publicistických filmov *Aki sme* režiséra Ladislava Kudelku, štvordielna sociologická sonda na tému – aký je našinec. Je to súhrn faktov, unikátnych postrehov, štatistických údajov i priamych výpovedí ľudí z najrôznejších sociálnych skupín – niekoľko dní po vstupe okupačných armád Varšavskej zmluvy. Tým je tento film jedinečný a zaslúžil by si podrobnú analýzu. Dokumentarista Kudelka je

¹ KUNDERA, Milan. Český úděl. In *Listy : týdeník Svazu čs. spisovatelů*, 19. 12. 1968, s. 5.

² Tamže.

³ HAVEL, Václav. Český úděl?. In *Tvář*, 1969, č. 2, s. 33. Zvýraznil R. U.

aj tvorcom filmu *Obec plná vzdoru* o živote prostých ľudí v podtatranskej obci Šuňava, ktorí sa v 50. rokoch stali obeťou milicionárskeho a eštébáckeho teroru a na jar 1968 s nádejou uvítali spoločenské zmeny. V tom čase Kudelka inicioval aj prítomnosť slovenských dokumentaristov na pracovnom seminári na tému Film ako svedectvo doby pri príležitosti X. dní krátkého filmu v Karlových Varoch (15. – 20. marca 1969) a osobnú účasť pracovníka Filozofického ústavu SAV Miroslava Kusého, ktorý tu predniesol úvodný referát s príznačným názvom Iracionálne tvrdej reality. Odznali v ňom aj tieto slová: „V priereze slovenskej dokumentárnej tvorby sa pred nami odvíja príbeh roku 1968 ako klasická antická tragédia. Na rozdiel od dokumentaristov, ktorí zachycovali jej jednotlivé etapy a detaily, my už poznáme každé jej ďalšie pokračovanie, jej zápletky i rozuzlenia. Napriek tomu s nemeňšou pozornosťou, napätím a vzrušením sledujeme znova a znova nadväznosť a postupnosť tejto skladačky dokumentov doby. Pretože to bola doba, ktorá sa v dejinách vyskytuje len vzácne – doba kryštalizácie charakterov, doba pátosu a zúfalstva, doba ‚lámania chleba‘.“⁴

Do tohto obdobia patrí aj film *Tryzna* o panychíde za Jana Palacha (režiséri Vlado Kubenko, Peter Mihálik a Dušan Trančík) a ďalší Trančíkov film *Šibenica*, ako aj niekoľko dokumentov z dielne režisérova Júliusa Matulu, Jaroslava Pograna a Štefana Kamenického.⁵

Z tých čias pochádza aj televízny dokumentárny film *Osudné dni*, o ktorom bude reč v tejto stati. Podľa zachovanej dokumentácie (scenár a konečná verzia komentára) bol autorom námetu, scenára a režisérom Rudolf Urc, pri kamere stál Vladimír Mistrík, odborná spolupráca Edo Friš. Vo filme boli zábery z filmových archívov Československého filmového ústavu v Prahe a Slovenského filmového ústavu v Bratislave. Ako respondenti účinkovali spisovateľka Zora Jesenská, publicista Roman Kaliský, filozof Július Strinka a historik Michal Dzvónik.⁶

Film vedenie televízie schválilo a publikovalo, to znamená, že ho na televíznych obrazovkách diváci mohli celý bez prerušenia sledovať. Napriek tomu je jeho ďalší osud zastretý mnohými záhadami a nasledujúce nakladanie s ním sa prieči všetkým – aj totalitným – normám práce s archívnymi dokumentmi.

⁴ V čase prednesu referátu bol Kusý už mesiac mimo svojej politickej funkcie. Z postu vedúceho ideologického oddelenia ÚV KSS ho odvolali – ako jednu z prvých obetí prednormalizačnej čistky – 17. februára 1969.

⁵ Pozri URC, Rudolf. *Traja veteráni za kamerou*. Bratislava: Národné centrum pre audiovizuálne umenie, 1998. ISBN 80-85187-13-2.

⁶ Zora Jesenská (1909 – 1972), prekladateľka, publicistka, literárna kritička. V publikácii *Vyznania a šarvátky* (Bratislava: Slovenský spisovateľ 1963) uplatnila autobiografické črty. Prekladala najmä ruských klasikov Dostojevského, Čechova, Šolochova. Pre angažovanú publicistickú činnosť od 1970 vyradená z verejného života.

Roman Kaliský (1922), publicista, dramatik, scenárista. Autor reportáží *Obžalovaný vstaňte* a i. V 60. rokoch redaktor *Kultúrneho života*. V čase nakrúcania filmu vedúci tvorivej skupiny v bratislavskej televízii. Po roku 1970 perzekvovaný pre politické postoje. Po roku 1990 redaktor *Literárneho týždenníka*, riaditeľ Slovenskej televízie a i.

PhDr. Július Strinka, CSc (1928 – 1997), študoval na Filozofickej fakulte UK v Bratislave, vedecký pracovník na Filozofickom ústave SAV, v 70. a 80. rokoch pre politické postoje perzekvovaný, zástanca ľudských práv. Po roku 1990 predseda Slovenského helsinského výboru.

Doc. PhDr. Michal Dzvónik (1923), vysokoškolský pedagóg, ako historik sa venoval dejinám robotníckeho hnutia, prozaik (*Zhoreniská*, *Slepá jaskyňa*). Po roku 1968 vylúčený z KSČ pre politické postoje, publikoval pod menom svojho brata Emila, po roku 1990 sa venoval publicistike a literárnej histórii.

Pokúsme sa podľa zachovaného scenára zrekonštruovať tému a spracovanie filmu a celkovú atmosféru počas nakrúcania.

V podtitule čítame „Tridsiaty deviaty rok“. Témou filmu teda boli osudové udalosti okolo zániku medzivojnovnej ČSR a rozhodujúce súvislosti vzniku Slovenského štátu. Scenár i film bol koncipovaný ako premietanie archívnych záberov, ktoré sleduje štvorica odborníkov (alebo pamätníkov) na túto etapu dejín. Po jednotlivých sekvenciách sa obraz na plátne preruší a prítomní voľne komentujú sledovaný dej. V scenári sú tieto pauzy označené ako Úvahy nad históriou.

„Prvá úvaha.

36. – 40. PD

Rozsvetuje sa svetlo v premietacej sále. Na sedadlách rozoznávame niekoľkých historikov, našich popredných publicistov, spisovateľov. Jeden si sníma okuliare, pretiera si oči. Iný sa ešte stále pozerá na plátno, akoby tam utkvel posledný záber. Ďalší si zapaluje cigaretu. Čakáme na prvú reakciu. Rozhovor sa rozpriada pomaly, akoby každý meral videné obrazy vlastnou empíriou.

Hovoria o stretaní mocenských záujmov v strednej Európe. Koľkokrát vtedy i od vtedy sa osud republiky rozhodoval mimo nej. Koľkokrát sa do hry zamiešala nielen bezohľadnosť veľkých, ale i chamtivosť malých.

Objekt – či subjekt dejín?

Toto je zhruba komplex otázok, okolo ktorých sa točí prvá úvaha. Každý z prítomných hovorí za seba, je to voľná debata na danú tému. Keď sa zdá, že to podstatné sa vyrieklo, ktosi žiada pokračovať v premietaní. Zraky sa opäť obrátia na plátno, v sále sa pomaly tlmí svetlo a na tvárach vidíme mihotanie svetelných obrázkov.“

Nakrúcalo sa v malej projekcii v televíznom štúdiu tak, že archívne bloky boli zostrihnuté a ozvučené, takže paralelnosť sledovania filmu i reakcia naň sa rešpektovali. To prispelo k tomu, že dojmy účinkujúcich boli autentické a veľmi bezprostredné. Určitým handicapom bolo, že na „pľaci“ sme mali len jednu kameru, ktorá musela pohotovo reagovať na každú novú repliku. Ale aj to sa v konečnej verzii ukázalo ako plus, lebo ešte väčšmi podtrhlo vierohodnosť situácie.

Nasledovali archívne zábery, zoradené do obrazov (v scenári vedené ako Prvý slovenský snem, Muž s poslaním, Sme Hlinkova garda, Príchod martýra, Osud národa). Scenár pokračuje:

„Druhá úvaha nad osudom národa.

81. – 85.

Opäť prerušíme filmový dej, aby sme znovu dali slovo účastníkom premietania. Téma – na rozdiel od predchádzajúcej – by sa mala zreteľne upriamiť na udalosti doma. Stredom pozornosti sú hlavne tradície a problémy súžitia s Čechmi, ktoré ovplyvnili nielen túto etapu národných dejín, ale poznačili mnohé ďalšie až po dnešok.

Osud národa z aspektu jeho svojrázu,
jeho postavenie v strede Európy,
priesečník jeho vlastného politického snaženia s podnetmi i nátlakmi zvonku, úsilie politických exponentov voliť pozíciu poddanstva.“

Ďalšie bloky archívnych obrazov sú v scenári označené pod heslami Dni sa naplnili, Český puč, Ešte jedno železko v ohni... (Filmové zábery dôsledne sledujú chronológiu marcových dní 1939, ale diváci už vedia, že to je len odrazový mostík na aktuálne analógie, zamyslenia až bolestne súčasné.)

„Tretia úvaha – o alternatívach.
118. – 122.

Prerušíme ešte raz sled udalostí v ich vrcholnom tragickom okamihu. Aj v antickej dráme je peripetia tým miestom, kde zdanlivo pre hrdinov existuje ešte iná voľba, iná alternatíva než tá, ku ktorej tragédia smeruje. Je toto také miesto – v našom konkrétnom prípade? Môže individuálne hrdinstvo, výčitky svedomia či prostá pochybnosť zmeniť čosi na šachovnici, kde politický výsledok, meraný tým či oným metrom, bude stále rovnaký? Pohovoríme si o možnostiach voľby, o osudovosti rozhodnutí, o povahe kompromisov...

Koniec koncov, tomuto konkrétnemu prípadu už nevymyslíme iné finále. Reč faktov je neúprosna.

Prosíme obraz...”

Až v tomto bloku naplno zaznelo mene tekel *Osudných dní*. Hlavné slovo mal Roman Kaliský. Hovoril pomaly, sústredene, vážne. Hovoril o okupácii cudzou veľmocou, o neprípustných ústupkoch politickej špičky a len drobné narážky („ani Juhoslovania si nedali vnútiť cudziu nadvládu“) naznačovali, že hovorí o celkom konkrétnej dnešnej situácii v tejto spoločnosti. Filozof Július Strinka zdôrazňoval mravný princíp a spisovateľka Zora Jesenská, táto známa rusofilka, sa s obdivuhodnou odvahou i rozvahou rozhovorila o hrubej sile, ktorá sa sem privalila nezvaná, no ktorá nedokáže natrvalo pokoriť národ, čo si zvolil slobodu.

Film uviedla bratislavská televízia 13. marca 1969 vo večerných hodinách (repríza 14. marca o 10.00 hod.). Hneď po večernom odpremietaní som mal niekoľko telefonátov. Spomínam si na Martina Hollého, ktorý ma potešil („Je to film, ktorý ľuďom otvára oči, veľa si v ňom napovedal“), a ozvala sa aj Zora Jesenská, že je milo prekvapená, ako všetko, čo sme chceli vyriešiť, presne vyšlo. Bol som povďačný za tieto ohlasy, ku ktorým sa vzápätí pridali ešte ďalší priatelia, ba aj celkom neznámi občania. Už na druhý deň (v sobotu 15. marca v čísle 63) uverejnila *Smena* glosu Slava Kalného: „V poslednom čase odznelo na úroveň relácií bratislavskej televíznej publicistiky toľko výhrad, že človek sa už vopred obával ďalších programov. Kto sa predvčerom nedal odradiť všeobecným neatraktívnym názvom *Osudné dni* a zostal pri obrazovke, akiste i ten najnáročnejší divák si svoje výhrady, vďaka tejto relácii, v mnohom poopravil. Známu časť dejín interpretovali nároční tvorcovia i účinkujúci publicisti naozaj po novom. Komentujúci text nahradil živý dialóg, bezprostrednosť a nápadité myšlienky. I keď sa vraví, že história sa neopakuje, predsa len zvrubne možno povedať, že pre každého z nás má svoje ‚subjektívne‘ analógie, upozorňuje, núti človeka hľadať, porovnávať a učiť sa. V tom je ostatne ‚kumšť‘ publicistiky: tvorivým spôsobom, dnešnými očami priblížiť minulosť, konfrontovať ju s dneškom, sledovať ju úrovňou súčasného poznania. A keďže ide o naozaj osudové chvíle národov, človeku neprekáža, skôr naopak, emocionálnejšie slovo či obraz. Bola to naozaj náročná, nekonvenčná, bezprostredná a živá televízna publicistika.“⁷

Ešte prenikavejší bol pohľad Agneši Kalinovej. Vo *Filmových a televíznych novinách* uverejnila viac než iba prostú recenziu: „Šťastným spojením autentických a vcelku málo známych dobových záberov s diskusiou štyroch významných slovenských publicistov podarilo sa režisérovi R. Urcovi vyťažiť všetky, aj z hľadiska súčasnosti zaujímavé as-

⁷ KALNÝ, Slavo. Glosy. In *Smena*, 1969, roč. 22, č. 63 (15. 3.), s. 1 – 2.

pekty histórie. V diskusii (nahrútenej veľmi nenútene v premietačke) sa hovorilo po premietnutí jednotlivých tematických celkov na okraj tragických udalostí i zo širšieho hľadiska. Teda nielen o vtedajšom vzťahu Čechov a Slovákov, o vzájomnom pôsobení čechoslovakizmu a ľudáctva, ale aj o probléme tlaku veľmocí na malé národy, o otázke ich ťažkého zápasu o suverenitu – pričom tu padla aj zmienka o novom dodatku v juhoslovenskej ústave, podľa ktorého nikto, ani hlava štátu, ani parlament, ani akákoľvek iná skupina nemá právo podpísať kapituláciu zeme. Najzaujímavejším z dokumentov – zostavených podľa scenára Eda Friša – bola ukážka z pamätí Karola Sidora, predsedu autonómnej slovenskej vlády: Nemci mu v noci na 13. marca oznámili, že dostávajú zo Slovenska žiadosti o vytvorenie Slovenského štátu, a na jeho námietky, že o tom nič nevie, mu predložili jediný doklad podpísaný Ferdinandom Ďurčanským, predstaviteľom pravého krídla ľudákov. Za účasti toho istého Ďurčanského bolo organizované aj štvanie vtedajšej ilegálnej slovenskej vysielacky vo Viedni, ktorej podiel na rozbití republiky sa v programe tiež jasne ukázal. Pohľad na sfanatizované davy gardistov v uliciach Bratislavy pripomenul, že história sa nikdy neopakuje v rovnakej podobe, že dnes nájdú na Slovensku odozvu predovšetkým záverečné slová Romana Kaliského, ktoré predniesol v tejto televíznej besede: Beda víťazom v nespravodlivej veci!⁸

A pod názvom *Škoda* píše filozof Milan Šimečka v *Listoch* okrem iného: „13. března si sedli prostě čtyři chytří lidé, Zora Jesenská, Roman Kaliský, Julius Strinka a Michal Dzvonič do jakéhosi malého kina, chvílku se dívali, jak se na plátně odvíjí v dokumentárních záběrech příběh dvou smutných dní před třiceti lety, a chvílku o tom hovořili. Hovořili s úpornou a nezakrytou snahou dopátrat se smyslu slovenského národního osudu, přečíst poselství, které příběh těch dní předává dnešku, a odevzdat je lidem, kteří seděli před obrazovkami a dívali se. Čtyři besedníci hovořili jen mezi sebou, k nikomu se neobraceli a nepociťovali asi ani jiné pověření než lidské. A právě proto to bylo opravdové, a kdo chtěl, mohl přemýšlet s sebou. Já však nejsem televizní kritik, píšu o tom jenom proto, abych vyslovil lítost, že takový pořad zůstal uzavřen v národním okruhu a že se nepomyslelo na to, zprostředkovat i českým divákům toto přemýšlení o společném traumatu z březnových dní v roce 1939. Je mi líto, že se nemohlo ukázat české veřejnosti, že hledání výsledného poselství ze slovenských a českých dějin probíhá rovnoběžně. Nepátral jsem po tom, proč se vždy propase příležitost přistihnout se vzájemně v činech dobrých, ale nikdy ne v činech méně šťastných. Nevím, jestli je příčina zde v Praze, ale myslím si, že v takových případech by se spíše v Praze mělo postřehnout, co je třeba nepropást.“⁹

Je takmer isté, že v Bratislave už v marci nebola vôľa expedovať tento film do Českej televízie, pretože sa už blýskalo na iné časy a bratislavské televízne vedenie sa skôr snažilo na takéto relácie zabudnúť, prípadne ich nenápadne zašantročiť. Interné hodnotenie na gremiálnej porade 20. marca 1969 ešte vyznelo pozitívne (referoval Jozef Kočí, zástupca hlavného redaktora literárno-dramatického vysielania): „Bol to v uplynulom týždni jediný výrazný dokumentárny program. Na Urcovom filme zaujal nielen obsah, ale aj forma, akou sa témy zmocnil. Hostí provokoval k dialógu, ktorý vďaka účastníkom plne diváka zaujímal, i keď v ňom musel vyvolať bolestivé analógie s našou súčasnosťou.“¹⁰

⁸ KALINOVÁ, Agneša: Osudné dny. In *Filmové a televízni noviny*, 1969, roč. 3, č. 7 (3. 4.), s. 2.

⁹ ŠIMEČKA, Milan. *Škoda*. In *Listy*, 1969, č. 12, s. 5.

¹⁰ Archív STV, dokumenty námestníka Ing. Štefana Oravského (nespracované).

Ale pomery v Slovenskej televízii sa už rýchlo vyhrocovali a v internom materiáli z apríla 1969 o plnení novembrovej rezolúcie ÚV KSS sa už dočítame úplný opak: „Film *Osudné dni*, ktorý pripravila skupina k 14. marcu, vyvolal rozdielne hodnotenie a prudkú kritiku. Jeho hlavná chyba bola v nesprávnom výbere účinkujúcich a v snahe po násilných historických analógiách.“¹¹

Stačil teda jeden mesiac, aby sa postoj vedúcich pracovníkov STV radikálne zmenil. Čo fatálne sa medzitým udialo?

Začiatkom apríla 1969 sa znovu zaviedla cenzúra. V polovici apríla z najvyššieho straníckeho postu odvolali Dubčeka. A vývoj smerom k normalizácii nadobudol neuveriteľnú akceleráciu: v máji 1969 zrušené časopisy *Listy* a *Reportér*. V júni sa stal tajomníkom slovenského ÚV pre ideologickú prácu Ľudovít Pezlár a vedúcim ideologického oddelenia ďalší dogmatik Vasil Bejda. Práve jemu sa proskribovaný film spolu s celovečerným dokumentárnym filmom režiséra Ladislava Kudelku *Čas, ktorý sme žili* premietal v novembri 1969 za prítomnosti riaditeľa Vrabca, námestníka Čidera a dvoch pracovníkov ŠTB – ako tvrdí v dôvernom liste adresovanom celozávodnému výboru KSS 10. februára 1971 redaktor Štefan Hornáček. Z toho istého listu sa dozvedáme, že problematické filmy mal v trezore vo svojej pracovni riaditeľ Jozef Vrabec, až kým ho v riaditeľskej funkcii nenahradil Michal Pecho dňa 13. januára 1970. Uvedené filmy odstupujúci riaditeľ Vrabec vraj vybral z trezoru a osobne odovzdal svojmu nástupcovi.¹²

Čo bolo ďalej, kde všade sa ešte film uvádzal, kto si ho ešte vyžiadal na premietanie, za akým účelom bol následne použitý (či zneužitý), sa mi nepodarilo zistiť. Dokonca ani v dobovej tlači zo začiatku 70. rokov, plnej invetív a obviňovaní na adresu „pravícovo-oportunistických síl v spoločnosti“ nenájdeme o uvedených dielach žiadnu zmienku. Po roku 1989 sme s režisérom Martinom Slivkom podnikli niekoľko „pátracích“ akcií (týkali sa aj jeho filmu *Monológy* a dlhometrážneho filmu režiséra Ladislava Kudelku *Čas, ktorý sme žili*).¹³ Slivka súčasne napísal osobné listy ministrom Snopkovi, Pittnerovi a Langošovi, no ani to neprinieslo žiadne nové poznatky, rovnako ani neskorší vznik Ústavu pamäti národa. Po niekoľkých mesiacoch márneho pátrania sa nám podarilo v archíve Slovenskej televízie konečne objaviť evidenčnú kartu filmu. Stálo na nej: *Osudné dni*, mená autorov a účinkujúcich, metráž 510 m (pri 16 mm formáte), evidenčné číslo dvojpasu (obraz a zvuk): BA-I-27123. Tento text je ráznym gestom prečiarknutý a na pravej strane dolu je pečiatkou vytlačené jediné slovo: skartované.

Ťažko povedať, či je táto informácia dôveryhodná a či sa kdesi v zabudnutom kúte archívu, alebo niekde inde, predsa len nenájdu dva kotúče tohto filmu, možno omylom alebo zámerne odložené v škatuli s iným názvom. Po toľkých rokoch je to však veľmi málo pravdepodobné. A tak tu vyvstáva prosté konštatovanie: niektoré hotové filmy, ktoré šli do trezoru, mali šťastie, že po Novembri 1989 mohli nastúpiť na cestu k divákovi. Spomenuté dielo bolo zrejme tak fatálne nebezpečné, že ho vládnuca garnitúra na Slovensku nielen odmietla, odsúdila a zavrhla, ale aj fyzicky zlikvidovala.

¹¹ Tamže.

¹² List je v archíve písomností Ing. Štefana Oravského v STV (nespracované).

¹³ SLIVKA, Martin. Medzery v archívoch slovenských dokumentov. In *Literárny týždenník*, 1992, roč. 5, č. 4, s. 14. ISSN 0862-5999.

Zoznam citovaných filmov:

Čas, ktorý sme žili (r. Ladislav Kudelka, 1969)

Monológy (r. Martin Slivka – Miloslav Kubík, 1965)

Obec plná vzdoru (r. Ladislav Kudelka, 1969)

Osudné dni (r. Rudolf Urc, 1969)

Tryzna (r. Vlado Kubenko – Peter Mihálik – Dušan Trančík, 1969)

Šibenica (r. D. Trančík, 1969)

NÁVRAT K DIVADLU CARLA GOLDONIHO: AKTUÁLNOŠŤ A MODERNOSŤ JEHO OBRAZU REALITY

MARINA RUFFINAZZI-LEUE

Divadelná fakulta Vysokiej školy múzických umení, doktorandka

V analýze aktuálnosti a modernosti divadla Carla Goldoniho sa pokúsím ponúknuť nový a trochu netradičný pohľad na Goldoniho divadlo a jeho zobrazenie reality. Analýza zobrazenia reality v jeho dielach sa opiera o štúdium historického a sociálneho pozadia vzniku Goldoniho hier, o štúdium jeho autorskej poetiky a rekonštrukciu práce s hercami a režisérom, ako aj o faktor prítomnosti publika v jeho práci divadelníka.

Moderná kritika sa usiluje predovšetkým o historickú interpretáciu Goldoniho divadla a zdôrazňuje dialektický vzťah medzi týmto autorom divadelných hier a kultúrnym a sociálnym svetom, v ktorom žil. Zdôrazňujú sa predovšetkým morálne a sociálne aspekty v diele autora a jeho spoluúčasť na problémoch, zvykoch, ideáloch, na morálke meštianskej spoločenskej vrstvy 18. storočia. Treba však pripomenúť, že v Taliansku 18. storočia bolo meštianstvo veľmi progresívna a pozitívna spoločnosť. Mešťania boli ľudia pracovití, vytvárali svoj každodenný blahobyt prácou. Vzorom bola aj ich morálka, lebo to boli ľudia aktívni, pozitívne mysliaci, ktorí si stáli za svojím slovom. Ich protikladom boli šľachtici, ktorí v tej dobe stratili tvorivosť a pracovitosť, nevytvárali nijaké hodnoty.

Goldoni vysvetľuje v *Memoároch*¹ svoju reformu ako výraz úsilia o divadlo, nové formou aj obsahom, určené novej spoločnosti, ktorá túžila vidieť samu seba na scéne a bola šťastná, že tu nachádza svoje zastúpenie. To, čo Goldoni vytvoril, bola občianska a každodenná komédia: šťastný umelecký výraz nového sveta, ktorý sa rodil.

Nová kritika a iný spôsob prístupu ku Goldoniho dielam nám poskytuje historickejšie a hlbšie chápanie jeho poetiky ako výrazu nových foriem nastúpenej vízie života, ktorú si básnik stvoril na ideách svojej doby. Táto vízia si získala literárneho historika Francesca De Sanctis, ktorý povýšil Goldoniho na jedného z hrdinov novej literatúry, tvorcu poetického sveta „ktorého centrom je človek /.../ zjednodušený na svoje prírodné proporcie a stvárnený vo všetkých jednotlivostiach reálneho života.“² De Sanctis zastáva myšlienku, že nová literatúra sa prvý raz zjavila v Goldoniho komédii a ohlasovala sa ako reštaurácia pravdivého a prirodzeného v umení. Nová literatúra hľadá svoj základ v reálnom a študuje pravdivosť prírody a človeka.

Na tomto mieste sa môžeme spýtať, ako mohol Goldoni vytvoriť také nové umenie a z akých predpokladov vyšiel. Goldoni si priniesol z rodinného a mestského prostredia silné a exkluzívne zaujatie pre divadlo. Bol vášnivým čitateľom divadelných hier, a to nielen talianskych, ale aj francúzskych, anglických, španielskych, latin-

¹ GOLDONI, Carlo. *Memorie*. Torino : Einaudi, 1993. ISBN 978-88-061-3249-1.

² DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Napoli : Nuovi Saggi Critici, 1879, p. 518.

ských. Dôkladne študoval francúzske divadlo, predovšetkým Jeana Baptista Molièra, autora, ktorého si veľmi vážil. Napísal viaceré komédie, v ktorých cítil jeho rozsiahle kultúrne vzdelanie.

V tom čase sa formovali dve meštianske skupiny, ekonomicky a kultúrne aktívne. Práve im Carlo Goldoni venoval svoje diela. Aktívne sa zúčastnil na novej kultúre, ktorá nachádzala svoje opodstatnenie v sociálnej obnove. V Európe sa pripravovali veľké kultúrne zmeny, spojené napríklad s encyklopédiou a Jean Jacquesom Rousseauom vo Francúzsku, či Francescom Verrim a jeho časopisom *Il Caffè* v Taliansku. Meštianstvo postupne nadobúdalo vyhranenejšie vedomie o sebe a bojovalo za uznanie svojich práv. Goldoni sa stal významným hovorcom tejto zmeny, jeho hlas bol aj hlasom divadelnej obnovy.

Pri viacerých príležitostiach povedal, že chce zobrazit prirodzenosť, ale pri hlbšom pohľade na túto prirodzenosť, ktorej prepožičal svoj hlas, sa ukazuje, že je to metafora, prostredníctvom ktorej sú zobrazené jeho sociálne idey a jeho poetika. V pozadí jeho komédií vidíme sympatiu k morálke meštianskeho sveta obchodníkov, ktorá vychádzala z úprimnosti a priamosti, vernosti danému slovu, obrany dobrej povesti. Vidíme vieru v zdravý ľudský rozum, prijatie demokratických a humanistických ideí storočia, presun vplyvu v prospech pracovitého meštianstva a proti šľachte, ktorá, naopak, bola vnímaná ako záhaľčivá.

Zaujímavú oblasť výskumu predstavuje aj to, ako Goldonihovu obnovu divadla prijali jeho súčasníci, neprešla totiž nepozorovane pomedzi nich, a podľa ideologickej pozície, ktorú zaujímali, boli jeho komédie buď predmetom chvály, alebo odsúdenia. Osvietenec Pietro Verri chválil novosť Goldonihových komédií a, naopak, Carlo Gozzi, brat dramatika Gaspara Gozziho, veľkého kritika Carla Goldonihovu, konzervatívnejší, obvinil Goldonihovu, že kazí dobrý vkus divákov a šíri nebezpečné revolučné idey spozna Álp, predovšetkým francúzske, ktoré mali čoskoro zmeniť tradičný spoločenský poriadok.

Giuseppe Petronio, zostavovateľ a editor Goldonihovu súborného diela, tvrdí, že väčšmi než Goldonihovu satira v jeho komédiách (a riešenia, ktoré nachádza pre jednotlivé politické problémy a obranu benátskeho meštianstva), zaväzuje jeho progresívny duch, aktívna účasť na kultúrnych a sociálnych zápasoch doby.³ Goldonihovu podpora a porozumenie voči obchodníkom boli bezvýhradné, a tým prestupuje na stranu kritika a teoretika Verriho a jeho časopisu *Il Caffè*, vďaka čomu sa stáva modernejším ako taliansky klasicistický básnik Giuseppe Parini. To všetko nachádzame v novej schéme jeho divadla a v novej forme talianskej komédie. Typického benátskeho obchodníka predstavuje Goldoni s jeho cnosťami, aj s jeho nedostatkami. Toto zobrazenie nepopiera isté prednosti, nezbavuje čitateľa alebo diváka sympatií k protagonistom.

Skôr než v *Snúbencochoch*, diele talianskeho romantika Alessandra Manzoniho (1785 – 1873),⁴ bol taliansky tretí stav oslávený v Goldonihovu divadle, a keďže išlo o oslavu, ku ktorej došlo pred Francúzskou revolúciou, nebola poznačená výhradami, nepokojom, úzkosťou romanticko-reštaurácie.

Veľkú revolúciu divadla znamenala forma čiže to, že sa nahradila komédia „zápletky“, typická pre obdobie baroka, štylizovaná a abstraktná, komédiou vo forme písomnej, meštianskou, realistickou, do ktorej mohli vstúpiť najprv meštianske, po-

³ PETRONIO, Giuseppe. *Antologia della critica letteraria*. Bari : Laterza, 1986. ISBN 88-4210-168-0.

⁴ MANZONI, Alessandro. *I Promessi Sposi*. Milano, 1840.

tom ľudové spoločenské vrstvy. Tieto vrstvy neboli námetom, pre ktorý by bola komédia prirodzeným poľom pôsobnosti, tak ako tragédia bola prirodzeným poľom pôsobnosti pre mytologické a hrdinské postavy, v ktorých sa mohol odrážať a idealizovať prvý stav, šľachta, ktorá bola až dovtedy predmetom vážneho umenia. V tom zmysle je Goldonih komédia naozaj nová, celá preniknutá duchom 18. storočia a osvietenstva, v úzkom príbuzenskom vzťahu s národnou nemeckou komédiou, ktorú Gotthold Ephraim Lessing stvoril niekoľko rokov po Goldonim, a s vážnou meštianskou komédiou, ktorú Denis Diderot daroval Francúzsku v období, keď Goldoni zvädzal svoj benátsky zápas.

Pri čítaní Goldonih *Memoárov* a predslovov, ktoré písal k zbierkam komédií na vysvetlenie svojich zámerov, možno pochopiť, že Goldoni mal svoj presný program, ktorý chcel realizovať. Práve v tomto zaujatí a úsilí stať sa hovorcom vyspelého meštianstva svojej doby je sociálny a divadelný význam Goldonih divadelnej reformy, hoci spočiatku vychádza z arkadických princípov rozumnosti, dobrého vkusu, jednoduchosť, pravdepodobnosti, súmernosti. Goldoni sa tak začleňuje sa do dejín pokusov, uskutočnených na začiatku 18. storočia na oslobodenie komédie od umelosti, strojenosti, nepravdepodobnosti barokového divadla. Práve v odmietaní improvizujúcej techniky starej commedie dell'arte a pevných masiek – ktoré už neboli schopné stvárniť reálnu podstatu ľudskosti, stelesniť živých ľudí, osobnosti z reálneho života, zo sveta, ako hovorieval sám Goldoni – odhaľuje tento autor svoj jasne osvietenský charakter.

V komédiách, ktoré sú preňho typické, dochádza k typickému po inej ceste, po ceste realistickej typizácie, kde panuje rovnováha medzi maximálnou typizáciou a maximálnou individualizáciou, a tak kreslí postavy, ktoré sú tým typickejšie, čím sú individuality konkrétnejšie a neopakovateľnejšie: nie abstrakcie, ale konkretizácie. Je to cesta, ktorú môžeme porovnať s cestou, ktorou objavuje romantický prozaik Alessandro Manzoni postavu Dona Abbondia, a Goldoni zasa Mirandolinu, Lunarda a jeho priateľov Rusteghiovcov (*Grobiani*), sior Toreda, a ďalšie postavy bohato zaľudnených komédií, skutočne takých moderných, že to vysvetľuje Goetheho nadšené prijatie predstavenia *Škriepok*.

Goldonih poetiku tvorí a osvetľuje nová osvietenská a meštianska vízia života a človeka, čo neraz zvädza k odsúdeniu pre povrchnosť. Nemôžeme však hľadať v Goldonih divadle víziu, ktorá je blízka našej citlivosti moderných ľudí, filtrovanej cez romantickú skúsenosť.

Aj keď Goldonih v Taliansku všetci v školských laviciach trochu čítali, neznamená to, že ho poznáme tak dobre ako iných autorov, ktorým sa v školách venuje väčšia pozornosť. Celé desaťročia sme videli a čítali vždy tie isté komédie, približne asi dvadsať, ktoré sa stále obmieňali. Bolo by to dosť, keby Goldoni počas celej svojej brilantnej kariéry nebol vyprodukoval vyše 220 diel vrátane komédií, tragikomédií a hravých melodram, libriet na operety a pantomímy. Odvtedy, ako od konca druhej svetovej vojny postava režiséra nahradila postavu divadelného principála a v novom divadelnom systéme vznikli stabilné scény a experimentálne divadelné spoločnosti, došlo k oživeniu niektorých Goldonih textov, na ktoré sa nespravodlivo zabudlo. Stále však zostáva „neodhalený Goldoni“, ktorého treba vyniesť na svetlo sveta, oživiť a prehodnotiť.

Ak sme tu uviedli niektoré pojmy, známe a dokonca typické pre Goldonih divadlo, ktorým sa postavil proti „divadlu tieňov“, existujúcemu pred jeho reformou,

je to preto, aby jasnejšie vynikol zmysel jeho klasicizmu – nie je to ľudový spisovateľ, ktorý používa dialekt, ale aj klasik.

Súčasný stav štúdia Goldoniho uznáva, že Goldoni, hoci nebol ani ideológom či filozofom, bol vždy v súlade s hlavnými prúdmi európskej kultúry vrátane osvieten-skej zložky, pri posudzovaní ľudí a udalostí a vo vytváraní svojej divadelnej reformy. „Náš súčasník“ je pre diváka, ktorý nachádza v postavách a situáciách jeho komédií základ ľudskej prirodzenosti, nezameniteľnú v čase, a taký je Goldoni aj pre divadelníkov. Goldoni pochopil, že *l'homme de theatre est pluriel*, že divadelná práca je kolektívnym dielom. Autorovi, ktorého úlohu vidí vo vzťahu s prácou hercov, pripomína nepretržité putá medzi svetom a scénou, realitou života a umeleckou fikciou. Od riaditeľa divadelnej spoločnosti vyžaduje pokoru pred obecnstvom a od kolektívu spolupracovníkov odvahu na ustavičnú obnovu spôsobu, ako robiť divadlo, nezávisle od moci. Hercovi prikazuje vyjsť spoza masky a ukázať samého seba cez pravdivosť postavy, nahradiť samoučelnú virtuozitu snahou vybudovať rolu.

A režisérovi Goldoni zveruje úlohu vyťažiť zo „spoločenskej pravdivosti“, prenesenej na scénu, význam gesta, pohybu, intonácie v súlade so zámerom stvárnenia ľudskej komédie. Tak ako scénografovi, kostymérovi, divadelným technikom ustavične pripomína, aby remeselná kvalita práce na scéne bola vo vzťahu s funkčnosťou ich príspevkov v celkovom pláne predstavenia. Zo súhrnu týchto úvah vyplýva základný údaj pre divadelníkov, ktorí sa zaoberajú inscenáciami Goldoniho. Aktualita Goldoniho, jeho charakteristika „súčasného klasika“ musia byť doplnené vôľou znova ho čítať zo stránok a na scéne a dať konečne bokom raz a navždy „manieristický goldonizmus“, taký vytrvalý, avšak škodlivý a v súčasnosti už neaktuálny. Mnohí odborníci na Goldoniho splňajú to, čo dnes môžeme nazvať „druhá reforma“, to znamená, interpretovať Goldoniho reformu citlivo a za pomoci prostriedkov našej doby, a osobitne zavŕšiť proces obnovy, ktorý v druhej polovici nášho storočia – od príchodu kritickej réžie až k otvoreniu talianskej scény európskym a svetovým skúsenostiam, predtým neprístupným – nás priviedol k novému pohľadu na Goldoniho a celú jeho virtuálnu súčasnosť mimo schém tradície 19. storočia.

V 19. storočí boli mnohí divadelní principáli hluchí k výzvam tých, ktorí si, ako napríklad Francesco de Sanctis, opravili zúžený názor na Goldoniho ako na autora obmedzeného na zábavu, ľahostajného alebo takmer ľahostajného k spoločenským a historickým zmenám. Pokračovali v inscenovaní „s pôvabom“ alebo v hraniciach manierizmu tak hravého, ako aj aseptického. Musel nastať rok 1947 s prvou edíciou dnes už slávneho *Harlekýna* Giorgia Strehlera a rok 1952 s dnes legendárnou *Kaviar-ničkou* Lucchina Viscontioho, aby sa začalo hovoriť medzi divadelníkmi o „znovuobjavenom Goldonim“.

Medzitým sa však začala seriózna práca hlbšieho bádania tak zo strany talianskych vedcov, ako aj zahraničných teatroológov. Stačí spomenúť filologické výskumy Maddalenu, Musattioho a Ortolaniho, ako aj Manginiho, výskumy vzťahov medzi Goldoniho dramatickosťou a commediou dell'arte, biografické objavy Von Lochnera a Mazzoniho, ktoré korigovali fabulačný autobiografizmus *Memoárov*, štúdie Dživelegova, Fida a Dazziho vnímavé k spoločensko-kultúrnemu rámcu, Baratta a Zorziho, zamerané na zachytenie vrenia benátskej spoločnosti v Goldoniho diele, až po príspevky nedávno zomrelého Folenu o veľmi vitálnom jazyku Goldoniho.

Ak sa „reforma“ aktualizovaného prístupu ku Goldonimu spomalila, došlo k tomu z viacerých príčin, akou bol napríklad aj rozpor medzi univerzitnými štúdia-

mi a divadelnou praxou, ktorý vyvrcholil len v posledných dvoch desaťročiach, alebo dosiaľ neprekonaná tendencia veľkých hercov „oslavovať sa“ vo zvyčajných prestížnych rolách, a nie riskovať interpretáciu nových postáv „neodhaleného Goldoniho“, či sklon talianskych režisérov merať si sily vždy s tými istými textami.

Bohatý program bol venovaný Goldonimu a jeho dielu pri príležitosti 200. výročia smrti. Jeho obsah tvorilo okolo osemdesiat veľkých, stredných a malých inscenácií, od Strehlerových *Škriepok v Chiozze* až po Pedreccovo bábkové divadlo, od veľkých inscenácií, v ktorých boli zaangażovaní najlepší talianski režiséri na projektoch experimentálneho charakteru, až po medzinárodnú prehliadku, ktorej centrom boli Benátky, aspoň desiatku vedeckých konferencií, ktoré vyústili do medzinárodného stretnutia v Benátkach pod záštitou Európskej komisie, či už spomínanej reedície Goldoniho diela. Tento program zahŕňa hudobný, filmový, rozhlasový a televízny sektor. Podporovaná oslava Goldoniho predstavení v zahraničí mala oživiť aktuálnosť tohto významného Benátčana a umožniť „kvalitatívny skok“ tak v umení inscenácie, ako aj v recepcii obecnstva.

Niet budúcnosti bez minulosti a obnovy bez tradície. Sám Goldoni si dobre uvedomoval toto pravidlo, a tak by malo na to brať ohľad aj divadlo, a nie preto, aby si pohrávalo, ako sa to často robí, s ustavičným nedorozumením kompromisu medzi „maskami“ a Goldoniho reformou, ale preto, aby sa dostalo zaslúženého uznania tým, ktorí od konca druhej svetovej vojny až doteraz bojovali s vyčerpaným goldonizmom na našich scénach od začiatku 19. storočia. A tiež preto, aby sme sa poučili z práce, ktorú vykonali za posledných štyridsať rokov, aby oslobodili Goldoniho divadlo od manierizmov a strojenosti.

Carlo Goldoni vo svojich *Memoároch* napísal: „Možno niektorí povedia, že komicí autori musia imitovať prírodu, ale krásnu prírodu, a nie nízku alebo pokazenú. Ja hovorím, že všetko sa hodí na komédiu, aj chyby, ktoré zarmucujú a zlozvyky, ktoré urážajú. Človek, ktorý hovorí rýchlo a prehltá slová, má smiešnu chybu, ktorá sa stane komická, keď je použitá šetrne /.../. To isté by však nebolo možné s krivajúcim, slepým, paralytickým, toto sú nedostatky, ktoré si vyžadujú súcit, a nie sú vhodné na to, aby sa vystavili na scéne, iba ak by zvláštna povaha postavy dokázala premeniť túto chybu na hravú.“⁵

Na oslavu 200. výročia Goldoniho režisér Luca Ronconi vybral komédiu *Vejár*, túto „perfektnú“ komédiu s jej neomylným spojením nedorozumení, hádkami medzi zalúbencami, zle pochopenými vecami. Goldoni napísal prvú verziu textu (*l'Eventail*) vo francúzštine v Paríži, meste, v ktorom sa zdržiaval od roku 1762 po náhlivom úteku z Benátok pre kritiku a prenasledovanie, ktoré proti nemu rozpútal jeho súper Gozzi. Talianska verzia pochádza z roku 1765, komédiu potom poslal do Benátok, kde bola inscenovaná a mala veľký úspech. Chýbalo len o niečo viac ako dvadsať rokov do Francúzskej revolúcie, ale Goldoni už vytušil veľmi presne, čo sa bude diať.

Luca Ronconi patrí v súčasnosti v Taliansku k najvýznamnejším režisérom. Doteraz inscenoval štyri Goldoniho komédie: *Dobrá manželka*, *Zalúbená slúžka*, *Benátske dvojčatá*, a napokon *Vejár*. Výber zdôvodňuje zvláštnosťami tejto komédie. Veľké predstavenia Luchina Viscontiho a Giorgia Strehlera v 50. a 60. rokoch prispeli k revízií spôsobu inscenovania Goldoniho vďaka realistickému prístupu a bez akejkoľvek

⁵ GOLDONI, C. *Memorie*, ref. 1, p. 62.

strojenosti. Aj nedávne inscenácie Goldoniho od režiséra Massima Castriho pokračovali na tejto ceste realizmu a dospeli takmer až k naturalizmu. Ronconi verí, že dnes je to možné aj inak, lebo všetky Goldoniho texty si nevyžadujú ten istý prístup. Ronconi si nebol istý, či inscenovať *Vejár*, alebo *Jeden z posledných večerov Karnevalu*. Nakoniec si vybral prvú hru, lebo si myslel, že tú druhú by bolo možné inscenovať len za pomoci kódu meštianskeho realizmu, o ktorom sme už hovorili. *Jeden z posledných večerov Karnevalu* napísal Goldoni pred svojím odchodom do Paríža na rozlúčku s Benátkami. Rozlúčka utrápená, v ktorej však cítiť aj nádej na možný návrat. *Vejár* Goldoni píše, keď sa už usadil v Paríži, je to výsledok jeho frustrácie, vzniká najprv ako osnova, ktorá nebola nikdy nájdená, po vlašnom alebo nijakom úspechu iných komédií, ktoré napísal pre Théâtre italien. Vtedy ju Goldoni prepíše, aby ju poslal do Benátok ako akýsi druh odkazu vo fľaši. Aj preto ju vnímame ako naozajstnú komédiu z exilu, dosť odlišnú od iných. Keď ju analyzujeme dôkladnejšie, na prvom pláne je predmet, používaný na výmenu, ako možnosť komunikácie. Takto použil Goldoni v iných komédiách peniaze. *Vejár* je komédia, v ktorej vzťahy medzi postavami, teda predovšetkým erotický, lúboštný vzťah – lebo v skutočnosti je to komédia o láske – a komunikácia týchto citov nie sú zverené jazyku, ani veciam, ktoré možno povedať, ale predmetu, vejáru. Je to trochu zvláštne, lebo nevyhnutnosť mať vejár – vejár potrebujeme napríklad, keď nám chýba vzduch – pochádza z toho, že je to predmet, ktorého funkciou nie je len vyjadriť niečo, ale tiež uviesť do vzťahu postavy s atmosférou. Čosi, čo by malo priniesť sviežosť, dať dych, inak sa medzi postavami rozpúta emotívna búrka. Pre Ronconiho je veľmi dôležitý vzťah medzi krehkosťou predmetu a povahou dôsledkov, ktoré rozpúta. Vo chvíli, keď je vejár niečím frivolným, aj city, ktoré vyvoláva, by mali byť frivolné, a pritom vyvoláva skutočnú búrku.

Pozrime sa teraz bližšie na postavy v tomto zvláštnom Goldoniho diele. Vystupuje tu gróf a pôsobí akoby prichádzal z predchádzajúcich Goldoniho hier; je to postava, akej sa netýka búrka, ktorej obeťami sú ostatné postavy. Aristokrat v spoločnosti mešťanov a ľudových postáv je niečo ako pozostatok z doby, ktorá bola, a ak sa aj usiluje všetkými spôsobmi riadiť dejiny, medzi ostatnými postavami už vanie prúd, ktorý mu vytrháva z rúk nitky príbehu. Jeho existencia ako komickej postavy sa rodí práve z tohto sploštenia, z jeho nemiestneho bytia mimo času a priestoru, väčšmi ako z jeho povahy. Aj celá komédia je postavená veľmi originálnym spôsobom v porovnaní so zvyčajnými komédiami, a to okolo dvoch trojuholníkov – jeden je trojuholník meštiansko-aristokratický, ktorý tvoria Evaristo, Candida a barón, a druhý trojuholník je ľudový, predstavujú ho Giannina, Crespino a Coronato, ktorí skončia ponížením a zosmiešnením. Výnimočnosť týchto dvoch trojuholníkov je v tom, že väčšina scén sa nerozvíja medzi zamilovanými dvoch skupín, ale medzi zamilovaným prvej, Evaristom, a zamilovanej z druhej skupiny, Gianninou. A tak, ak je vejár predmetom, ktorý odhaľuje naozajstný charakter komunikácie medzi postavami, vzniká dojem, že dvojice mohli byť odlišné: ak vejár mešká, kým dôjde k svojmu cieľu, z rúk Evarista do rúk Candidy, je to azda preto, že jeho prirodzené určenie bolo iné. *Vejár* teda vyznieva ako zvláštna komédia ani nie tak o nevyjadrených citoch, ako skôr o nevedomených impulzoch postáv. Mohli by sme ho definovať ako text, ktorý sa pohybuje po dvojitých koľajach, je dvojitým textom. Je tu text a sú tu slová, ktorými sa vyjadrujú veci, ale aj situácia skrytá pod týmito slovami. Umiestnenie rôznych postáv podľa ich citov a pocitov je v dynamike týchto citov a týchto pocitov, nie v niečom inom. Ide teda o jemné čítanie jednotlivých postojov a správania. Na-

príklad, správanie Gertrúdy, tety a vdovy, ktorá nahradila matku Candide. Ovdovela veľmi zavčasu a bez detí a v istom momente sa správa, akoby ju táto úloha ťažila, prežíva ju ako akýsi druh obmedzenia svojej osobnej slobody. Toto je nová stránka tety v porovnaní s inými tetami, ktorých je Goldoniho divadlo plné. Túto neurčitost nájdeme aj v Giannine, ktorá iste cíti naozajstnú náklonnosť k svojmu Crespinovi, ale je tu veľký rozdiel medzi príťažlivosťou a láskou, ktorú nevedomky cíti k Evaristovi. Láska... ale aká láska môže byť medzi dvoma osobami, ktoré si len písali listy, kým medzi Gianninou a Evaristom je dôverný vzťah oddávna, už od čias, keď boli deťmi... Jediný, kto je naozaj zaľúbený do Candidy, je pravdepodobne Barón, kým pre Evarista je len správnu manželkou

Túžbou Ronconiho bolo, aby sa k obecenstvu dostala jemná, ale nie dobráčka komédia. Na Goldoniho sa vcelku pozeráme s obdivom a so zvedavosťou ako na všetkých veľkých autorov. Často máme sklon očakávať to, čo sme už videli. Ronconi zdôrazňuje, že vo svojich inscenáciách Goldoniho sa vždy usiloval byť vzťahový: ak má nejaký autor takú obrovskú produkciu, ako je jeho, prečo by sme si mali myslieť, že je všetko rovnaké? Na každý text sa treba pozerieť zvlášť. *Vejár* je anomáliou, tak ako boli *Zaľúbená slúžka* a *Benátske dvojčatá*. Predovšetkým je tu autor – človek v kríze, ktorý týmto textom posielal odkaz svojej vzdialenej vlasti.

V porovnaní so starou tradíciou púdry a dialektu, Ronconi robí drastické „upratovanie“ v tom zmysle, že opráša postavy a labilnú zápletku, ako to už urobil aj pri iných predstaveniach práve Goldoniho na začiatku a v polovici umeleckého príbehu s *Dobrou manželkou* a potom so *Zaľúbenou slúžkou*.

Tu sa režisér presne drží divadelných faktov, ktoré sú v texte. Vejár z názvu, ako sme už videli, je potrebný a nevyhnutný predmet, aby aspoň trochu rozhybal existenciálne dusno v anonymnej dedine pred bránami Milána. Ale tento vzácny predmet sa rýchlo zlomí, keď spadne z balkóna počas prvých presunov dvoch ľúbostných trojuholníkov, takmer súbežne ťažko skúšaných. Jeden sa týka mešťanstva a šľachty, druhý proletariátu, roľníkov a drobných remeselníkov. Druhý vejár, kúpený v jedinom obchode v meste, sa stane fetišisticky kľúčom k riešeniu spleťtých vzťahov. Prechádzajúc z ruky do ruky (a je to sedem postáv, z ktorých každá by si ho chcela nechať, skryť ho a používať ho ako nástroj moci, pôžitku a zmyselného záujmu), vejár naznačuje kurióznou geometriou vzťahov a zloženie rozpadávajúce sa spoločenskej triedy.

Nie náhodou je práve *Vejár* komédiou, ktorú Goldoni napísal v parížskom exile, najprv vo francúzštine a potom v taliančine pre benátsku divadelnú spoločnosť, zatiaľ čo sa čoraz častejšie ohlasoval príchod blízkej revolúcie. Preto okruhu bohatých dominujú dve zrelšie postavy, obidve patetické bez toho, že by boli smiešne. Starý gróf zaručuje, že je schopný urovnávať manželstvá, hoci topánky si dáva opraviť na úver a zabáva sa čítaním detinských rozprávok. Pani Gertrude hrá Giulia Lazzarini, živá spomienka na inscenácie Strehlera. Hrá ju ako roztržitú, ale aj spokojnú, že vstupuje do tejto hry. Márne sa usiluje chrániť získané práva, týkajúce sa manželského sľubu netere Candidy (Pia Lanciotti), na ktorú myslia tak barón (Giovanni Crippa), ako aj veľkosvetský boháč Evaristo (Raffaele Esposito). Problémy sa začínajú, keď sa tento ľúbostný trojuholník dostáva do kolízie s trojuholníkom sedliacky Gianniny (sľubný debut Federici Castellini), po ktorej túži tak hostinský, ako aj obuvník (Giampiero Fogacci a Simone Toni), ale nedorozumenie vzniká pod tlakom Evarista, ktorý chce, aby sedliacka bola poslom lásky pre Candidu, stále prostredníctvom

osudového vejára, ktorý má všetko napraviť. Stretnutia a zrážky, spojenia a zrady, nekonečné podozrievanie a sklamanie v ustavičnom bludnom kruhu až do šťastného happy endu. Príbeh na prvý pohľad zložitý, ale v základe jednoduchý, kde sa zdá, že Goldoni chce povedať niečo iné, ako je téma rozprávania.

Ronconi prijíma výzvu: preč s púdom, ukázať v pravom svetle tie kruté vzťahy, do ktorých vstupuje aj zanedbaný lekárnik (Riccardo Bini), aj vtieravá predavačka galantérie (Francesca Ciocchetti). Všetko je akoby odhalené na kosť – nijaké očakávané menuety, ale znepokojujúce akordy 20. storočia, veľké sivé steny, medzi ktorými scénografka Margherita Palli rozostavala krčmové stoly, pulty galantérneho tovaru, lekárnické nádoby. Krásne a prepracované kostýmy Gabriela Mayera pripomínajú 18. storočie a výsledný efekt je väčší než dielo Longhiho melancholickou narážkou na Hogartha.

Ale kto je naozaj dnešný Goldoni? Túto otázku si môžeme oprávnene položiť. Luca Ronconi začal svoju kariéru tým, že inscenoval dielo Goldonihho ako svoj debut pred vyše štyridsiatimi rokmi v predstavení nadmieru realistickom. Následne úspešne uviedol na scénu ďalšie diela benátskeho dramatika. A teraz ho tu máme pred nezvyčajným textom od Goldonihho z jeho parížskeho exilu, v ktorom dramatik využil zámienku frivolného predmetu, z ktorého si postavy urobia amulet alebo kompas svojich osudov, aby odhalili pochabosti svojej spoločnosti. Veľký básnik analyzuje brilantným spôsobom a prostredníctvom ľsti, jedinej svojho druhu, hranice spoločnosti a podstatu ľudskej bytosti, ktorú má rád so všetkými jej trápeniami.

Chcela by som sa ešte zopár slovami zmieniť o scénickej úprave inscenácie, ktorá potvrdila modernosť, možnosť adaptácie a flexibilitu tak v čítaní, ako aj v interpretácii Goldonihho diel. A práve v tejto tvárnosti nachádzame znova jeho veľkosť. Scénografka Margherita Palli na začiatku v priestore uzavretom mnohouholníkovými stenami nás uvádza do každodennej situácie obchodného centra na starodávnom milánskom námestí, s mechanizovaným balkónom, ktorý sa dvíha nad obchody a trattorie. Štyri postavy ožijú, keď začínajú sledovať vejár, ktorý padá z balkóna a má prechádzať z ruky do ruky, aby zhasínal alebo zažínal vášne počas dramatických stretnutí, ktoré vyústia do šťastného konca pred striehnuším zrakom tety Gertrúdy. So svojou ľahkou autoritou bdie nad dianím v úlohe hovorcu autora. Túto divadelnú leš často využívajú moderní autori, ako napríklad Bertold Brecht. Keď sa vejár vráti na svoje miesto do nervózných rúk citlivej Gianniny, vidíme, ako náraz vetra so silou uragánu zasiahne postavu a poprevracia nábytok, aby zdôraznil cieľ (možno len zdanlivého) šťastného konca komédie, ktorá mala byť podľa Goldonihho bohatá na dobré nálady, ale aj tiene.

Goldoni v tomto diele využil umenie porozumieť zamlčanému, výbuchy smiechu sa striedajú, aby potlačili melanchóliu, možno takú istú, akú prežíval Goldoni v exile. Skvelé obsadenie, ktoré Ronconi zvolil, starostlivo spája skúsených hercov a mladučkých študentov divadelnej školy. Sám Goldoni o tejto komédii napísal: „/.../ je to veľká komédia, lebo ma stála veľkú námahu a bude stáť námahu aj komikov, aby ju zahrali. Námahu väčšej pozornosti, viacerých skúšok /.../. Pochopíte, čo je v nej, keď si ju prečítate, ale pochopíte lepšie, keď si ju predstavíte na scéne. Videli ste už viaceré podobné: napríklad *Anglický filozof*, *Námestíčko*, *Škriepky v Chiozze*, ale táto je väčšmi kompaktná ako ostatné, všimnite si previazanosť postáv, ktoré sú medzi sebou vždy zrefazané, ani na sekundu nezostane scéna prázdna. Neoddelil som scény ako zvyčajne, lebo by boli bývali mnohé, a bol by narástol objem papiera. Prvý po-

hľad na prvú scénu, nemá scéna tretieho dejstva a sústavná hra všetkých častí scény a všetkých postáv sú podľa mňa veci, ktoré by mali hre pomôcť /.../.”⁶

Ďalšou významnou inscenáciou, pri ktorej sa trochu pristavíme, je *Trilógia z letného bytu*. Inscenoval ju Toni Servillo, ktorý je aj vynikajúcim predstaviteľom úlohy Ferdinanda. Dav postáv oživuje scénu medzi pompéznosťou luxusu, túžbou zapôsobiť, ekonomickými ťažkosťami a trampotami srdca. To, čo zaujme a získa si diváka v *Trilógii z letného bytu*, je absolútna originalita, dokonalá divadelná architektúra. Pred našimi očami sa prelína dej troch komédií, akoby išlo o román. Reakcie a kritiky na túto Servillovu inscenáciu boli veľmi pozitívne a ocenili práve modernosť, s akou režisér toto dielo poňal. V Miláne sa komédia hrala v divadle Piccolo teatro di Giorgio Strehler a predstavenie bolo s napätím očakávané. Toni Servillo je umelec, ktorý dokáže vtlačiť každej inscenácii a každej réžii nezameniteľný charakter. Vyberá si pre Piccolo Teatro di Milano *Trilógiu z letného bytu*, tri komédie, akýsi druh „minisérie z osemnásteho storočia“, aby vyrozprával o smutnej citovej výchove štyroch mladých ľudí – Vittoria, Giacinta, Leonardo a Guglielmo, zachytených vo chvíli bláznivých príprav na prázdniny, potom vo víre udalostí, ktoré ich uchvátia na mieste letného pobytu, a nakoniec počas návratu do mesta. „Hlavné postavy týchto predstavení,“ písal Goldoni v *Poznámke autora pre čitateľa*, „sú /.../ pôvodu občianskeho, nie šľachtického, a nie bohatého, pretože šľachtici a boháči sú predurčení postavením a bohatstvom, aby robili niečo viac ako ostatní. Ambíciou malých je merať sa s veľkými, a to je to smiešne, na čo som aj chcel poukázať, aby došlo k náprave, ak je to možné.“⁷

U Goldonihho stojí v centre divadelnej skúsenosti tvrdé hľadanie priemerného talianskeho človeka, ktorého nedokonalosť a bieda tvoria podstatu triedy meštianstva. Trilógia rozpráva o prázdninách zo života, ktorý sa ukazuje, že je plný hrôzy, nudy a hystérie. Ale rozpráva o niečom z dnešného pohľadu ešte strašnejšom: o túžbe po bytí väčšmi ako o samotnom bytí. Konečným výsledkom je nekonečná melanchólia, lebo každý sa ocitne pred sivou stenou, za ktorou je neúprosná búrka.

Po veľkých talianskych a medzinárodných úspechoch sa *Trilógia z letného bytu* dostala do Malého teatra v Moskve. Goldonihho predstavenie v réžii Toniho Servilla sa hralo v decembri 2007 a zožalo veľký úspech. Po moskovskej etape pokračovalo medzinárodným turné s dvoma predstaveniami v Petrohrade v divadle, ktoré riadi Lev Dodin, aby dospelo nakoniec do Paríža v januári 2009, a to do priestoru MC3 Bobigny. Aj v Paríži, ktorý prijal pred mnohými rokmi benátskeho autora a stal sa jeho druhou vlasťou, malo veľký úspech.

O trilógii *Dovolenková vášeň*, *Dobrodružstvo na letnom byte* a *Návrat z letného bytu* Goldoni napísal, že „každá z nich môže byť inscenovaná aj samostatne, ale všetky tri spolu sú dokonale previazané.“⁸ Toni Servillo, režisér, ale aj predstaviteľ hereckej roly v tejto inscenácii, sa rozhodol prezentovať za jediný večer všetky tri časti trilógie, ako to urobil kedysi aj Giorgio Strehler. Na rozdiel od Strehlera je Servillova inscenácia menej skrátaná v texte a väčšmi otvorená vnútornej, vyhranene sociologickej podstate Goldonihho diela. Azda najprekvapujúcejším aspektom tejto trilógie, okrem strhujúcej scénografie Carla Sala (aj vďaka nej je symbolická opozícia mesta a vidieka natoľko evidentná) a prepychových a nádherných kostýmov Ortensie de Francesco je

⁶ GOLDONI, C., ref. 1, p. 558.

⁷ Tamže, p. 341.

⁸ Tamže, p. 341.

práve výstavba postavy Giacinty, ktorá herečke Anne Della Rosa dokonale sadla: od mladej ženy, silnej a s pevnou vôľou v prvej epizóde po nešťastnú a submisívnu manželku vo finále. Della Rosa schopne stvárni každú stránku svojej zložitej a očarujúcej postavy (a zvlášť chcem upozorniť na neodolateľný úvodný prechod sebaaprezentácie Giacinty). Herečka je však na scéne v dobrej spoločnosti, lebo okrem iných mladých hercov sú tu aj verní Toniho Servilla: Andrea Renzi, Tommaso Ragno, Betti Pedrazzi. A potom ešte Paolo Graziosi a Gigio Morra. Pre seba si Toni Servillo vybral náročnú, avšak súčasne zábavnú rolu Ferdinanda, muža, ktorý záhaľku povýši na svoj životný štýl, oportunistom na svoju filozofiu a výrečnosť za svoju hlavnú charakteristiku. Záverečné hodnotenie trilógie v inscenácii Toniho Servilla je pozitívne, ale ak máme byť úprimní, treba spomenúť ľahké uvoľnenie dynamiky v druhej časti, spôsobené azda zhoršením dramatického napätia, ktoré sa postupne vracia, alebo azda náročným rozhodnutím inscenovať všetky tri epizódy naraz.

Ako sme videli, v komédii je mnoho tém – od ľúbostného nepokoja, ktorý sa prejavuje v spojeniach a manželstvách z rozumu medzi štyrmi mladými ľuďmi, až po žiarlivosť. Ale základom zostane letný pobyt ako znak príslušnosti k istému spoločenskému stavu, šialené prípravy na odchod a dôsledky, ktoré z toho vyplývajú. Servillo okrem toho dodáva, že v Taliansku nie je Goldoni ocenený ako umelec, lebo ho považujú za zastaraného, napriek tomu jeho diela vypovedajú o modernej spoločnosti. Skvelý Servillo získal za posledné roky za túto inscenáciu mnohé ocenenia.

Goldoniho diela možno dobre interpretovať viacerými spôsobmi, pretože sú bohaté na významy a spojenia, takže istým spôsobom môžu uspokojiť aj tých najambicióznejších režisérov, ktorí si nedajú ujsť príležitosť, aby ukázali svoju bravúru či aby experimentovali. Goldoni zvyčajne sám sledoval inscenácie svojich, aby mohol poskytnúť presný kľúč na čítanie. Režiséri, ktorých inscenácie sme tu analyzovali, prijali od majstra jeho odkazy, tie najvnútornejšie, ale aj najmarkantnejšie poznámky, a tak spolu stvorili dielo mimoriadnej krásy, ale aj pravdivosti, s ktorou by Goldoni iste súhlasil. Počnúc veľkým Strehlerom, inovátorom talianskeho divadla a slávnym nielen v Taliansku, cez Lucu Ronconiho a Toniho Servilla. A tak sa benátsky autor objavuje na scéne omladený a obnovený ako nikdy predtým, ale vo svojej podstate, vo vysielaní nesmrteľných spoločenských odkazov stále rovnaký.

SNÍVAJME SPOLOČNE A KONFRONTAČNE

HLEDÍKOVÁ, Ida. *Snívajte s nami. Monografia k 60. výročiu Starého divadla Karola Spišáka v Nitre : Staré divadlo Karola Spišáka v Nitre v spolupráci s Vysokou školou múzických umení v Bratislave, 2011. 144 s. ISBN 978-80-89439-11-9.*

Ak profesionálne bábkové divadlá pri svojich výročiach vydávali na začiatku svojho vzniku iba skromné bulletiny, od 60. rokov môžeme pri jubileách evidovať už koncepčne bohatšie zaznamenanú históriu i umelecké smerovanie divadiel. Až o niekoľko desaťročí neskôršie vydali divadlá pri okrúhlych výročiach reprezentačné, farebné monografie, do ktorých si zostavovatelia prizvali autorov odborných štúdií (*55 rokov Bábkového divadla Žilina*, 2005; *Živé divadlo*, Bábkové divadlo na Rázcestí Banská Bystrica 2006, 2010; *Cesta okolo sveta za 50 rokov*, Bratislavské bábkové divadlo 2007; *Od Gulivera k Filipkovi*, Bábkové divadlo Košice 2009; *Ďaháme už 60 rokov*, Bábkové divadlo Žilina 2010).

Hoci nitrianske Staré divadlo Karola Spišáka si od svojho vzniku roku 1951 pripínalo graficky nenáročnými bulletinmi (ale cennými dobovými výpoveďami tvorcov) jednotlivé jubileá (obrazovo najbohatším v roku 1981 pri svojom 30. výročí), chýbala mu reprezentačná, farebná publikácia, ktorá by zachytávala a mapovala 60-ročné vývinové premeny tohto druhého najstaršieho profesionálneho bábkového divadla na Slovensku. Na túto úlohu sa autorsky podujala Ida Hledíková v monografii *Snívajte s nami*, vydanéj pri príležitosti 60. výročia divadla. Autorka mu venuje systematickú pozornosť už od 80. rokov minulého storočia. Najprv ako jeho interná dramaturgička, neskôršie ako kritička a recenzentka počas svojho pôsobenia v Divadelnom ústave a potom v publikovaných odborných štúdiách a prednáškach na Katedre bábkarskej tvorby VŠMU, v ktorých sa osobitne sústredila na históriu nitrianskeho bábkového divadla, najmä na osobnosť autora a režiséra Jána Romanovského. Na rozsiahlom dokumentačnom zázemí a na ďalšom výskume vytvorila obraz o 60-ročných peripetiách

nitrianskeho divadla. Nešla po jednotlivých vývinových tvorivých obdobiach, ale existenciu divadla rozdelila na desaťročia. Dôraz položila na obrazovú dokumentáciu, doloženú dobovými recenziami, citáciami zo štúdií viacerých autorov, doplnenú o vlastnú empiriu z publikovaného výskumu.

Politické premeny prvých desaťročí sa usilovala včleniť niekoľkými vetami do metaforicky myslených rozprávkových vstupov k jednotlivým kapitolám (napr. *Od stalinskej ideológie k uvoľneniu alebo Ako Karkulka utekala z temného lesa von a zachránil ju mocný vlk*). V zjednodušujúcich úvodoch už v ďalších kapitolách nepokračovala, hoci ani nasledujúce zámysly nie sú ľahko identifikovateľné (napr. *O Šípkovej Ruženke alebo Ako psíček a mačička piekli tortu a čo z toho vzniklo*). V kapitole *Rozprávka prvá (1951-1961)* sústredila pozornosť na zrod Bábkarského súboru pri Nitrianskom krajoľom divadle, ktoré ako jediné profesionálne bábkové divadlo na Slovensku nevzniklo na ochotníckej báze, ale z iniciatívy hercov a za podpory vedenia činohry. Jeho prvým vedúcim sa stal Pavel Horvát, vtedajší učiteľ výtvarnej výchovy na I. národnej škole v Nitre, ktorý mal na škole ochotnícky bábkarský súbor. Horvát prisľúbil viesť vznikajúci súbor iba do konca divadelnej sezóny. Nadšení činoherci krátko po prvej premiére *Veselých medvediat* (4. marca 1951) pochopili, že popri svojich profesionálnych povinnostiach (skúšky, predstavenia, zájazdy) nemôžu sa zodpovedne venovať rovnakým požiadavkám kladeným na prácu v bábkovom súbore. Už 15. marca preobsadil režisér Horvát celú inscenáciu novoprijatými bábkohercami, medzi ktorými bola bábkarsky najskúsenejšia iba Veronika Trančíková (neskoršie vydatá Tureková).

Hoci materiály z tohto obdobia uvádzajú meno režiséra a prvého vedúceho súboru ako Pavol Horváth a tohto zistenia sa pridriava aj Ida Hledíková, jeho neskoršia osobná dokumentácia je vedená pod menom Pavel i Pavol Horvát, ale bez „h“ v priezvisku (Kolektív autorov. *Významné osobnosti Nitry*. Vydalo Mesto Nitra, 1998, s.61. ISBN 80-967814-8-0).

Po jeho odchode na školu ponúkol riaditeľ činohry Ludovít Ozábal funkciu umeleckého vedúceho bábkového súboru Jánovi Roma-

novskému. Skúseného ochotníckeho bábkara z Topoľčian, ktorý hneď od svojho nástupu 8. augusta 1951 začal súbor profesionálne budovať, predstavuje autorka monografie ako tvorcu bábkarského realizmu, podporovateľa pôvodnej slovenskej tvorby, do ktorej prispel niekoľkými rukopisnými hrami. Nemožno ho však považovať za jedného „z prvých autorov slovenských bábkových hier“ (s. 6), pretože hry od slovenských povojnových autorov vychádzali už od roku 1947 v edícii *Bábková knižnica* a v *Rozmnožených rukopisoch bábkových hier* (1950). Iná otázka je ich nízka umelecká úroveň, čo bolo jedným z dôvodov Romanovského rozhodnutia (ako autora zbierky poviedok pre deti *V zajatí a na slobode*, 1953) napísať svoju prvú bábkovú hru *Zvieratká a vodník Hasťman* (1954). Nebol to však vydatrený vstup a Hledíková oprávnene kritizuje vtedajšie autorovo ideologické zdôvodnenie textu a charakteristiku postáv ako hru „*boja proti záškodníkovi socializmu (liška a vodník) a idey kolektivismu a socializmu (napríklad, spoločné vlastníctvo proti súkromnému)*“ (s. 16), čo v súvislostiach so zvieracími postavami vyznievalo značne komicky. Dodajme však, že v 50. rokoch podobné zdôvodnenia hľadali tvorcovia aj pri uvádzaní hier pre činoherné divadlá. Na druhej strane vymenúva Romanovského úspešné texty (napr. *Čierna pani*), ktoré „*začali vytvárať fond domácej bábkarskej dramaturgie*“ (s. 16). Obraz osobnosti Jána Romanovského dokresľuje jeho preslávenou tzv. nitrianskou školou vedenia javajok, reprezentovanou takými vynikajúcimi animátormi, akými bola Veronika Tureková, Mária Kožuchová, Michal Hraška a ďalší, ktorým venuje osobitú pozornosť. „Škola“ vedenia bola výsledkom Romanovského obdivu k Sergejovi Obrazcovovi a jeho moskovskému Štátnemu ústrednému bábkovému divadlu, ktoré s týmto typom bábov uvádzalo inscenácie na vysokej umeleckej úrovni počas svojho hosťovania v Československu na prelome rokov 1948/49. K ďalším vplyvom moskovského divadla na tvoriacu sa slovenskú dramaturgiu, ale aj prostredníctvom repertoáru Ústredného bábkového divadla v Prahe, vedeného jeho režisérom a riaditeľom Janom Malíkom, vyslovuje Hledíková niektoré kritické poznámky. „*Ján Romanovský sa napriek dobovým peripetiám*

vypracoval na jednu z výrazných osobností nášho bábkového divadelníctva najmä vďaka svojim schopnostiam organizovať, ale aj vyučovať – učiť remeslu,“ (s. 20) charakterizuje jeho činnosť autorka publikácie. Za jednu „z prvých zachovaných recenzií venovaných tvorbe nitrianskeho bábkového divadla“ (s. 10) považuje článok z roku 1958 o inscenácii Sojkovej hry *Brokát princ z rozprávky*. Fakt je, že Martin Jančuška už v roku 1952 napísal kritiku na inscenáciu hry Niny Garnetovej a Tatiany Gurevičovej *Kačiatko*, (JANČUŠKA, Martin. *Bábkové divadlo v tohtoročnej Divadelnej žatve*. In *Pravda*, 22. 3. 1952), v ktorej chválil realistickú scénu a zvieratká stvárnené podľa návrhu Tibora Bártfaya. Akou mierou „*prispel k umeleckej výške predstavenia*“, ako aj k trom predchádzajúcim inscenáciám, pod ktorými je podpísaný ako výtvarník, je už otázkou na samostatný článok nielen o ňom, ale aj o výtvarníkoch tohto obdobia.

Úspechy druhého desaťročia (1961 – 71) sa pripisujú najmä dramaturgovi Milanovi Ivákovi, domácomu režisérovi Romanovskému a režisérkej bábkoherečke Turekovej. Vtedy uviedli pôvodné bábkové hry slovenských autorov: *Figliar Botafogo* Lubomíra Feldeka, *Zlatá priadka* Márie Ďuríčkovej a Romanovského komédia *Princezná Kukulienka*. Bolo to však zároveň obdobie kritického pohľadu na stagnujúci Romanovského realistický inscenačný systém. Bábkové divadlo sa nielen vo vtedajšom Československu, ale i v strednej Európe v tom čase uberalo iným smerom, využívajúc viacero netradičných postupov vrátane odkrytého vedenia, prítomnosť živeho herca v konfrontácii s bábkou, čierneho divadla a masky a ďalších vyjadrovacích prostriedkov na zdivadelenie bábkového divadla. V tomto smere bola inscenácia českého režiséra Karla Brožka *S vetrom opreteky* (1964) výzvou na zmenu nitrianskej poetiky, ktorú Romanovský, pochopiteľne, rázne odmietol. Do tohto procesu imponantne vstúpil interný režisér Ján Hižnay inscenáciou v maskách *O Rámovi a Síte* (1971) autorky Boženy Lenčovej. Vtedy už Romanovský odchádzal za riaditeľa do Krajského divadla v Nitre a ďalšie umelecké smerovanie bábkového divadla ponechával na mladého režiséra. Hižnay prišiel do Nitry po predchádzajúcom úspeš-

nom účinkovaní v žilinskom divadle, kde mal v Jaroslavovi Pivkovi nielen rozhladeného dramaturga, ale aj tvorivého oponenta. Hledíková charakterizuje Hižnayovu režijnú prácu ako smerovanie „od realistickej opisnosti k štylizovanému bábkovému divadlu s použitím viacerých výtvarných výrazových prostriedkov“ (s. 34). Nitrianska dramaturgia mala neraz tendenciu uvádzať hry od slovenských autorov za každú cenu (Hledíková ich numeratívne vymenúva), takže na repertoár sa dostávali aj nedopracované texty, ktoré často nezachránili ani nápadité postupy režiséra Hižnaya. Po tejto stránke sa situácia skomplikovala v ďalšom desaťročí, keď po odchode dramaturga Iváka na tento dôležitý post dosadili nekvalifikovanú pracovníčku. Okrem toho, súbor od svojho vzniku pracoval v nedôstojných podmienkach chátrajúcej budovy, ktorú nakoniec z bezpečnostných dôvodov v roku 1977 zatvorili a následne zbúrali. Pohľad na fotografie v publikácii sú priamo zdrvivúce (s. 6 a 8). Chýba k nim text, ale najmä obrazový kontrast v podobe terajšieho, moderne zrekonštruovaného interiéru divadla, kam sa súbor nasťahoval v roku 1992, po premiestnení činohry do novopostavenej budovy Divadla Andreja Bagara. V náročných zájazdových podmienkach a na rôznych javiskách prežíval súbor dlhé obdobie, počas ktorého sa, po odchode Hižnaya (1985), vystriedala celá plejáda režisérov rôznych poetík. Hledíková vymenúva úspešné Hižnayove inscenácie, dokladá ich režisérovými názormi, ako aj dobovými kritikami. Zo spomínaných mien hosťujúcich režisérov, ktorým venuje pozornosť, chcem predovšetkým ukázať na prínos českého míma a choreografa Ctibora Turbu do poetiky bábkového divadla, prezentovanej v čierno-divadelnej klauniáde *Strach má veľké oči* (1976), inšpirovanej Mac Larenovou rozprávkou. Turba v inscenácii dokázal, že proti výtvarne hmotne znázornenej postave Tmy môže existovať Svetlo ako dramatická postava, protihráč, vo forme imaginatívneho svetelného kužela. Pre zaujímavosť pripomínam, že jednotlivé vstupy do príbehu riešil animovanými filmovými dokrútkami, ktoré si priniesol zo svojho pobytu v Dánsku.

Zložité obdobie života zájazdového divadla (1977 – 1992), vrcholiace politickými

zmenami v spoločnosti, pomenúva Ida Hledíková so znalosťou problematiky. Popri ustavičných personálnych pohyboch hľadá pozitíva aj v problematických inscenáciách a čo je príznačné pre celú monografiu, nezabúda na hercov. Niekde spomenie iba ich meno, inde charakterizuje stvárnenú postavu, dopíše ocenenia na festivaloch, alebo si pomáha dobovými recenziami. Zároveň necháva dostatok priestoru kritikom a historikom na ďalšie zhodnotenie frustrujúcej etapy nitrianskeho divadla.

Posledné dve desaťročia sú plné výbušnej tvorivej atmosféry. Nahromadená energia sa nástupom režiséra Ondreja Spišáka prejavila v inscenáciách nielen pre deti, ale aj pre mládež a dospelých. Podpísala sa pod ňu najprv dramaturgia Ivana Gontka, scénografia Františka Liptáka a Ivana Hudáka a príchod mladej hereckej generácie. Do tohto procesu vstúpil v roku 1994 riaditeľ divadla Karol Spišák a interná dramaturgička Veronika Gabčíková. Nebývalý pohyb v divadle, oživovaný rôznymi podujatiami (Festival divadiel V4, konferencie a pod.), zaznamenala Ida Hledíková s prehľadom a dôrazom na ich tvorivú zložku, bez toho, aby sa stratila iba v dokumentačnom vymenúvaní akcií. Je obrazom hľadania, nachádzania i spochybňovania dosiahnutých cieľov. V tom je „zakliaty“ tvorivý princíp nitrianskeho divadla za posledných dvadsať rokov.

Hledíkovej výber fotografií, predstavujúci jednotlivé obdobia, je výstižný a uvážený. Pod niektorými fotografiami nie sú však uvedené mená hercov, prípadne bývalých členov súboru (s. 20 a 23), ktoré sa dali zistiť v archíve Divadelného ústavu. Okrem nich sú obrazovou súčasťou knihy výtvarné návrhy Emílie Jakubisovej-Čučkovej, Márie Žilíkovej-Herodekovej, Zuzany Cigánovej, Františka Liptáka a najmä doteraz nepublikované návrhy Ivana Hudáka. Z ranného obdobia chýbajú niektoré návrhy Jany Pogorielovej, ako aj mená autorov plagátov (s. 38, 94 a 95) a texty pod scénickými návrhmi (s. 91, 92).

Štatistika pracovníkov divadla zostala bez absolútnej odbornej kontroly. Už v prvom publikovanom zozname zamestnancov divadla z roku 1981 sa ich nástupy do divadla uviedli iba od roku 1960, hoci dáta sa už vtedy

dali zistiť (iste nie všetky) od väčšiny žijúcich osôb. Tieto neúplné údaje sa automaticky prebrali aj do nasledujúcej publikácie *Mladé Staré divadlo* (2007). V monografii *Snívajte s nami* sú iba doplnené o mená nových zamestnancov. V zozname však nenájdeme meno zakladajúcej členky divadla Verony Trančíkovej, pretože nemá odkaz na meno po vydaji – Tureková, nie je tam ani Ida Hledíková, pretože je uvedená iba pod svojím menom za slobodna – Polívková. Vôbec tam nenájdeme napríklad meno vynikajúcej bábkoherečky Emílie Augustínovej, členky súboru od roku 1953, ako aj ďalších pracovníkov divadla. Všetky uvedené mená sú bez profesie, takže sa nedozvieme, či ide o šoféra, upratovačku, technológa, alebo o bábkoherca, či riaditeľa divadla. Úplne zmätočne pôsobia v skrátenej číselnej podobe dáta narodenia, príchody a odchody zo zamestnania (napr. 110312, 040762, 260966). Po tejto stránke zostávajú zoznamy pracovníkov uvedené v publikáciách ďalších štyroch bábkových divadiel (v prípade žilinského divadla kompletizované až v roku 2010) príkladom záujmu o každého člena divadla. Oproti tomu je najnovší nitriansky súpis premiér od jeho založenia do júna 2011 výsledkom spoľahlivej a dôslednej práce Kataríny Kunovej z Divadelného ústavu. V knihe sú ďalej zaznamenané zahraničné zájazdy divadla, jeho účasť na festivaloch, menný register (škoda, že iba z hlavného textu) a zoznam bibliografických odkazov. Záverečné resumé je v angličtine.

Upozorňujem na drobné nepresnosti: článok Vladimíra Predmerského v *Československom loutkáři* z roku 1963 má názov *Zabúdaná hra v Nitre*, a nie *Zabúdaná Nitra v Nitre* (s. 28 a 142). Príspevok Jána Hižnaya *Bábkové divadlo na trase Žilina – Nitra* je v publikácii *Pohlady a výhľady* na strane 103 (nie 123).

Tvorcom grafického dizajnu knihy je Dalibor Polívka. Zvolil netradičný, trochu nepraktický obdĺžnikový rozmer knihy v tvrdom

prebale, umožňujúci však variabilnejšiu prácu s textom i obrazom. Obe zložky vyvážené a zaujímavo oživil farebnými podkladmi a grafickými detailmi. Nápadito sa pohral s výtvarným náčrtom Františka Liptáka a fotografiou z inscenácie (s. 110) a podobnými postupmi v celej publikácii. Jednotlivé stránky nezaťažil množstvom fotografií, takže grafika knihy pôsobí vzdušne a prehľadne. Je autorom návrhu obálky, na ktorej použil kresbu výtvarníka Františka Liptáka (jeho meno nie je uvedené v tiráži). Grafický dizajn Dalibora Polívku patrí k tomu najlepšiemu, čo sa v posledných rokoch vydalo na Slovensku v oblasti divadelnej literatúry.

Od vzniku druhého najstaršieho profesionálneho súboru na Slovensku, od prvých naivných scénických prejavov cez tvorbu Jána Romanovského a ďalších domácich i hosťujúcich režisérov a výtvarníkov, formujúcich tvár divadla, až po súčasnosť, reprezentovanú osobnosťou režiséra Ondreja Spišáka, predstavuje Ida Hledíková po desiatkach rokov nitrianske divadlo, ktorému v poslednom období vtlačil svoju osobitú tvár tvorcu a organizátora bývalý riaditeľ Karol Spišák.

Monografia *Snívajte s nami* nesie základnú pečať osobného vzťahu autorky k nitrianskemu divadlu a k jeho tvorcom. Nielen pre bežných záujemcov, ale aj odborníkov v profesii poskytuje dostatok podnetov na ich vlastné úvahy a snívanie o jednotlivých etapách divadla. To je nepochybne prínos Idy Hledíkovej k pochopeniu 60-ročnej histórie Starého divadla Karola Spišáka v Nitre, ktoré má jej zásluhou konečne reprezentačnú publikáciu o vývoji tohto divadla, stojaceho na čele tvorivého úsilia o vlastnú poetiku bábkového a alternatívneho fenoménu na Slovensku. V európskom kontexte to vôbec nie je zanedbateľné zistenie.

Vladimír Predmerský
divadelný historik a kritik

POCTA A HOLD ŠEŠŤDESIATNIKOMI

MATÚCH, Pavel. *Majera*. Báčsky Petrovec : Slovenské vydavateľské centrum, 2011. 342 s. ISBN 978-86-7103-369-5.

Knižných publikácií o slovenských divadelných režiséroch nie je veľa. Skôr sa na pulkoch kníhkupectiev objavujú knihy a knižtičky o tých známejších tvárach z našich javísk, a možno najčastejšie o hercoch, ktorých ľudia poznajú ani nie tak z divadla ako z rozličných televíznych relácií – povestnými „bratislavskými“ inscenáciami počnajúc a návodmi ako variť či v ktorej penzijnjej spoločnosti si pripraviť príjemný dôchodkový vek a koho voliť končiac

Vojvodinskí Slováci, našťastie, od svojej „materskej“ kultúry neprevzali trend vnímať iba vonkajškovú atraktivitu, a tak svojmu rodákovi, režisérovi rozkročenému medzi Vojvodinou a Slovenskom a vlnajšiemu šesťdesiatnikovi Ljuboslavovi Majerovi pripravili poctu a hold, aké mu aj o generáciu starší kolegovia pôsobiaci iba medzi Holíčom a Svidníkom môžu závidieť. Nielenže mu v Báčskom Petrovci pripravili k jubileu divadelný festival jeho inscenácií, ale riadne a vyčerpávajúco zdokumentovali aj jeho doterajšie divadelné osudy. Knihu o Majerovi nazval jej autor, v skutočnosti však editor, slovenský novinár pôsobiaci na Dolnej zemi, jednoducho – *Majera*.

Pre Euba Majeru, prvého vysokoškolsky divadelne edukovaného vojvodinského Slováka a režiséra pôsobiaceho (aj) v menšinových slovenských umeleckých súboroch, ktorý absolvoval bratislavskú Divadelnú fakultu VŠMU (1975), je charakteristické, že je stále „medzi“ – pohybuje sa súčasne v dvoch kultúrach, ale aj prechádza plynule a sústavne z prostredia profesionálneho divadla k ochotníkom. Slovenských dramatikov udomáňuje nielen medzi krajanmi vo Vojvodine, ale Čičvákovu hru *Dom, kde sa to robí dobre* si vybral aj na absolventské predstavenie svojho hereckého ročníka na Akadémii umení v Novom Sade, a srbskú drámu zase pomáha udomáňovať na slovenských javiskách. Jeho inscenácia *Geľa Sebechlebského* bola prvým predstavením v novej budove Divadla Andreja Bagara

v Nitre (1992) a Tajovského drámou *Hrdina* otváralo svoje brány zrenovované Divadlo J. G. Tajovského vo Zvolene (1994). V Srbskom národnom divadle v Novom Sade sa mu dostalo cti uviesť nielen svetovú klasiku, ale i národného barda Jovana Steriju Popoviča. V Majerovej bohatej 35-ročnej teatrografii susedia reprezentatívne umelecké inštitúcie s umeleckými školami a ochotníckymi súborami, striedajú sa mená moderných svetových či len lokálne známych dramatikov. Vyše 130 divadelných (a k tomu 100 rozhlasových) inscenácií je veľmi solidný medzisúčet režiséra, ktorý dnes dosiahol zenit umeleckej praxe.

Matúchova knižka si nerobí nároky na vedeckú monografiu a nepodáva vyčerpávajúcu analýzu vývinu režiséra a jeho poetiky. Editor v nej skôr poskladal mozaiku, ktorá dokumentuje z rozličných pohľadov režisérovu tvorbu. Nosný, takmer 40-stranový záznam Majerových osobných spomienok a jeho myšlienok o divadle, ale i životnej skúsenosti umožní ľahšie pochopiť niektoré režisérove umelecké výpovede. „*Najviac banujem za tým, že mne a mojej rodine boli ukradnuté najproduktívnejšie roky, že som nebol tu, keď moje deti dospievali. Všetko, čo som robil, robil som preto, aby som prežil, aby som zaobstaral svoju rodinu a aby som sa ja uspokojil ako tvorca. Voláke sprosté sily ma o to okraдли. Za tým mi je ľúto. Nemôžem to napraviť. Ale aj sprostosť je dar od Pána Boha, takže v podstate nemôžem obviňovať nikoho, aj to je dar Boží...*“ (s. 24 – 25) zachytil Matúch jednu z Majerových myšlienok pri obzeraní sa do obdobia, keď sa rozpadla Juhoslávia. A kto si z tých čias spomenie na Majerovo naštudovanie Rollandovej *Hry o láske a smrti* (Trnavské divadlo, 1994) alebo Kovačevićovho *Radovana III.* (Divadlo J. Záborského v Prešove, 1997), či už spomínaného Tajovského *Hrdinu* vo Zvolene (1994), nepochybne nájde v týchto výpovediach aj echá režisérových obáv zo situácie, v ktorej sa ocitol.

Pavel Matúch získal od sedemnástich aktívnych juhoslovanských divadelných odborníkov vyjadrenia k jubilantovej umeleckej aktivite. Niektoré sú zdvorilostné, no väčšina sa pokúša formulovať svoje stanovisko tak, aby zanechali správu o tom, čo si na Majerových réžiách najväčšmi cenia. Popredná teatrologička a vysokoškolská pedagogička

Vesna Krčmar napríklad Majeru charakterizuje takto: „Majera sa vo všetkých svojich réžiách pokúša utvoriť most k iným ľuďom, čo často svedčí o odcudzenosti v samotnej bytosti. Bez ohľadu na to, či ide o Steriju, alebo o Čechova, ide o pokus zblížovania medzi ľuďmi, o potrebu, aby ľudia navzájom seba počuli a rozumeli si. Na úrovni svojej režisárskej práce nivelizuje ovzdušia u Steriju a Čechova. Je režisér, ktorý neobvyčajne veľa pracuje s hercami, i v scénografii je všetko podriadené hercom, práve preto je jeho scénografia minimálna. Práve preto sa na javisko dostal i symbolický slamník, ale i prenosná a ľahká scénografia vhodná pre všetky možné cestovania a zájazdy.“ (s. 62 – 63) O Majerovi svoje slovo sformulovali aj dramaturgovia, autori, ktorých hry režíroval (zo slovenských Anton Kret, Katarína Mišíková-Hitzingerová, Ivana Janáková), kolegovia režiséri (medzi nimi aj Matúš Olha a Michal Babiak) i herci (treba podčiarknuť hodnotný príspevok Ladislava Vagadaya, ktorý je malou kronikou spolupráce Luba Ma-

jeru s breznianskym Divadelným súborom J. Chalupku v rokoch 1985 – 2010). Nechýbajú vyjadrenia novinárov, študentov či ukážka z publikovaných kritik na niektoré Majerove kľúčové inscenácie. A dokumentácia – súpisy rozhlasových, televíznych a divadelných inscenácií. Na nej vidieť, že času na kontrolu rukopisu nezvyšovalo – chýbajú presné dátumy premiér niektorých inscenácií a výpovednú i dokumentačnú hodnotu by určite znásobila aj bibliografia recenzií k jednotlivým inscenáciám (z archívu Divadelného ústavu ju k premiéram v slovenských profesionálnych súboroch možno relatívne ľahko získať).

Knižke dal editor podtitul „prvých 60 rokov režiséra Ľuboslava Majeru, 35 rokov umeleckej činnosti“. Aj vďaka nej sa raz teatrológovi bude jednoduchšie rekonštruovať jeho umelecké zrenie.

Andrej Maťašík

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

TALIANSKA KULTÚRA JE ŽIVÁ

SABOLOVÁ-PRINCIC, Dagmar. *Aspekty talianskej kultúry v súčasnej Európe*. Bratislava: ROKO, 2010. 112 s. ISBN 978-80-8082-207-1.

Kniha Dagmar Sabolovej *Aspekty talianskej kultúry v súčasnej Európe* v štrnástich kapitolách je podľa slov autorky venovaná predovšetkým študentom. Nielen tým, ktorí sa učia jazyk a nechcú zostať „len“ pri jazyku, ale aj tým, ktorí majú čokoľvek do činenia s prítomnosťou prvkov talianskej kultúry v súčasnom európskom kultúrnom prostredí. Keďže aj živý jazyk bez poznania civilizačného zázemia, z ktorého vychádza a ktorý je jeho referenčným rámcom, je v ústach jeho používateľa vlastne mŕtvny. Vžiť sa do myslenia Talianov a pochopiť ich znamená nielen ovládať ich jazyk a všetky jeho významové nuansy, ale najmä kultúrny kontext, v ktorom jazyk funguje a kontexty, v ktorých fungoval v minulosti. Autorka sa mu venuje prierezovo v štýle jasne a zrozumiteľne koncipovaných prednášok o vybraných kapitolách talianskej kultúry, pričom zdôrazňuje nepretržitú prítomnosť podhubia latinskej civilizácie a kresťanskej kultúry v jazykovo-kultúrnom tkanive taliančiny. Takáto koncepcia práce nie je len ďalšou príručkou talianskych reálií, ale predstavuje organický celok jazykových a kultúrnych prvkov, súčasných aj minulých, ktoré spolu prepletené podávajú celistvý obraz súčasnej taliančiny ako jazyka aj taliančiny ako spôsobu života a myslenia.

Autorka vychádza z latinských počiatkov formovania talianskeho jazyka, od tzv. volgare k jeho obohacovaniu o cudzie, najmä germánske prvky až k bodu, keď jazyk dozrel na písanie poézie. Vznik literárneho jazyka je zlom, ktorý dokumentujú dobové texty, napr. Danteho dielo *De vulgari eloquentia* či *Vita nuova*. Proces, ktorý k nemu viedol, reflektujú aj súčasné literárne diela, napr. Eco *Baudolino*. Sabolová v priereze literárneho vývinu spätého s antickými koreňmi pripomína dielo Machiavelliho, edukačné dielo Castiglioneho, až prichádza k fenoménu univerzálneho renesančného človeka – k Leonardovi da Vinci. Pri tejto príležitosti obohacuje text o súvislosti s dobovou umeleckou a architektonickou

estetikou. Toto obdobie dnes vo svojich románoch spätne zobrazil znova Umberto Eco, ale templársky motív a sektárska tematika našli ohlas aj v mnohých súčasných filmoch. Osobitnú kapitolu venuje autorka umeleckému a jazykovému prejavu *commedie dell'arte*, ktorá sa sformovala najmä v prostredí benátskeho mestského štátu a stala sa východiskom Goldoniho či Pirandellovej dramatickej tvorby. Autorka sa neklže iba po povrchu, ale vidí intertextové a interdisciplinárne súvislosti napríklad vo vzťahu mestského prostredia Benátok k charakteristike a prejavu divadelných postáv. Informuje aj o súčasnom spracovaní námetov tradičného divadla v dnešnej divadelnej a filmovej praxi, a to nielen talianskej, ale aj slovenskej. Iná kapitola sa venuje formovaniu národného povedomia Talianov budovaním mýtu o Garibaldi. Sabolová ide znova svojou cestou – nepredstavuje ho ako klasického talianskeho patriota, ale sleduje jeho činnosť v Latinskej Amerike a pri tejto príležitosti spomína aj alternatívne publikácie, ktoré sa venujú tradične idealizovanej osobe grófa Cavoura. Literárna kapitola konfrontuje dvoch veľikánov romantickej literatúry – Leopardiho a Manzoniho. U oboch si všima istý druh realizmu, ktorý sa odrazil aj na poetike verizmu. Nasledujúca stať je politologickým postrehom o úlohe kresťanskej demokracie v osobe De Gasperiho (nie náhodou znova vystupuje do popredia kresťanská zložka talianskej civilizácie) v budovaní európskeho ducha povojnového Talianska 50. rokov. Pri taxatívnom vymenúvaní prvkov súčasnej talianskej kultúry nesmie chýbať neorealizmus – autorka stručne mapuje literárny aj filmový smer neorealistickej tvorby. Kapitola o jedle a kuchyni nie je len súhrnom regionálnych špecialít, ale jedlo vníma ako organický kultúrny jav, ktorý sa premieta dokonca v literatúre, pričom ho symbolizujú sviatočné a obradové jedlá. Podobne dizajn autorka vníma ako prejav talianskeho spôsobu myslenia. Samostatnú kapitolu venovala Umbertovi Ecovi – estetikovi, teoretikovi postmodernity a tvorcovi koncepcie otvorenej štruktúry literárneho diela. Treba oceniť, že uvádza aj súčasné slovenské preklady jeho textov, vďaka ktorým Eco nie je len abstraktnou hodnotou, ale živým partnerom v komu-

nikácii s čitateľom. Sabolová neobchádza ani symbol Talianska – Rím, ktorý je konštantne prítomný v talianskych dejinách a predstavuje zásobnicu reprezentatívnych pamiatok. Vatikán predstavuje ako štát s vlastnými dejinne danými zákonitosťami, usporiadaním aj kultúrnymi a vedeckými možnosťami. Mozaiku kultúrno-jazykových aspektov talianskeho prostredia uzatvára kapitola venovaná nositeľom Nobelovej ceny, kde autorka encyklopedickou formou približuje dielo Deleddovej, Pirandella a Foa.

Kniha Dagmar Sabolovej *Aspekty talianskej kultúry v súčasnej Európe*, ktorá sa objavila na slovenskom trhu, prináša nový pohľad na tradičné témy talianskej kultúry, civilizácie či reálií a prepája ich s jazykovými, literárnymi, dejepisnými (historickými aj súčasnými) súradnicami.

Natália Rusnáková

Katedra romanistiky

Filozofickej fakulty

Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

DIVADELNÁ ADAPTÁCIA FILMU *VŠETKO O MOJEJ MATKE*

DAGMAR SABOLOVÁ-PRINCIC
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Alessandro Gassman, syn známeho talianskeho režiséra a herca, ako umelecký riaditeľ Benátskeho divadla (Teatro Stabile del Veneto) na jeho dvoch scénach – teatro Goldoni v Benátkach a Teatro Verdi v Padove – od roku 2009 vniesol ducha novej dramaturgie do tohto divadla. Jedným z jeho odvážnych činov je aj zaradenie divadelnej adaptácie známeho a úspešného filmu Pedra Almodóvara *Všetko o mojej matke* (1999) do programu Benátskeho divadla.

Inscenácia bola pripravená podľa pôvodného textu, ktorý pre divadlo napísal anglo-austrálsky dramatik Samuel Adamson a ktorý je divadelnou adaptáciou Almodóvarovho filmového scenára. Divadelnú premiéru mal v roku 2007 v Old Vic Theatre v Londýne. Divadelná inscenácia podľa Adamsonovho textu v Benátskom divadle je celkovo prvá v Taliansku. Režisérom je Leo Muscato, premiéra na jednej z dvoch scén Teatro Stabile Veneto, v divadle Carlo Goldoni v Benátkach, sa konala 27. novembra 2010 a na druhej scéne divadla Verdi v Padove bola 25. januára 2011. Odvtedy už súbor získal s predstavením priaznivý ohlas na viacerých talianskych scénach, vo Vicenze, v Parme, Ríme (Teatro Eliseo).

Inscenovať dielo Pedra Almodóvara v divadle s inými možnosťami a divadelným jazykom bol vzhľadom na veľký úspech filmu dosť riskantný pokus, ktorý sa nemusel vydať. Experimentátorská odvaha a metateatralita ma práve na tomto predstavení a jeho koncepcii oslovili a motivovali tak, že som sa rozhodla analyzovať ho a podeliť sa o tento nevšedný zážitok.

Poctou divadlu je už začiatok inscenácie, ktorým je predstavenie *Električka zvaná túžba*, videné zvnútra (hercami) aj zvonku scény divákmi, teda s dvojitou projekciou pre divákov-hercov a divákov-divákov, čo má v divadle priamejší dosah na publikum ako v kine.

Dej a väčšina scén z filmu sú zachované, ale sú zasadené do kontextu onyrického rozprávania stále prítomného syna Estebana. Neprestáva si robiť poznámky do svojho denníka o divadelnom texte, ktorý by chcel napísať o svojej matke, s názvom *Všetko o mojej matke*. Týmito poznámkami vstupuje na scénu a komentuje dianie aj po svojej tragickej smrti na rozdiel od filmu, kde zostal prítomný len v spomienkach matky. Vzťah matky Manuely a syna Estebana, ktorý zomiera pri odchode z divadla, keď beží za herečkou, od ktorej chce autogram, je vodivou niťou celého predstavenia.

Práve originálnym riešením režiséra Lea Muscata je ponechanie mŕtveho syna Estebana na scéne, ale v prízračnej, neskutočnej rovine. Neskutočná rovina sa hrá za tenkým polopriesvitným závesom a pri stlmených svetlách, čo naznačuje jej prízračnosť.

Uprostred scény dominuje obrovské schodisko, po ktorom herci reálnej roviny schádzajú zhora. Prízračné postavy, ako mŕtvy syn Esteban a iné postavy odsúdené

na smrť, napr. herečka Nina, vstupujú sprava bočnými schodíkmi a výstup Estebana sa odohráva za priesvitným závesom.

Inscenácia sa zakladá na striedaní reálneho a surreálneho plánu, na ktorom po celý čas inscenácie vystupuje mŕtvy syn Esteban a zasahuje do deja svojimi myšlienkami a svojou prízračnou prítomnosťou. Výsledok je možno trochu iný ako vo filme, ale efekt metatextovosti a metadivadelnosti dáva inscenácii akoby dôvernejšie, bližšie vyznenie.

Všetky talianske recenzie divadelnej inscenácie zdôraznili krásny vzťah matky a syna a záverečné vyznenie, že šťastná môže byť aj neúplná a netradičná rodina.

Citát z filmu *Všetko o Eve* (1950) s motívom mladej ambiciózne herečky, ktorá odsunie nabok staršiu kolegyňu, ponechal režisér Leo Muscato ako filmový citát. Jeho význam podčiarkol tým, že v porovnaní s Almodóvarovým filmom ako protiklad zdôraznil a rozšíril scény vyjadrujúce ženskú súdržnosť.

„*Všetko o mojej matke* v prepise Samuela Adamsona a nápaditej a vyváženej réžii Lea Muscata sa ukazuje ako dojímavá, zábavná a strhujúca sústava čínskych škatúl znakov a významov, mužsko-ženskej dialektiky, dynamiky sexu a citu, bytia a dojmu. A v tej poslednej najskrytejšej škatuli je žena,“ napísala Magda Poli v článku *Dojímavé čínske škatule Pedra Almodóvara v Corriere della sera*.¹

Oveľa viac detailov je z oblasti lesbického vzťahu herečky Humy Rojo s mladou kolegyňou Ninou, s ktorou hrajú v *Električke zvanej túžba*. Vzťah, ktorý je vo filme skôr len v náznaku, je v divadle plný búrlivých konfliktov, sprevádzaných brutálnymi a vulgárnymi výrazmi týkajúcimi sa drog a vzťahu oboch herečiek, ktoré sú v kontexte talianskeho divadla takmer neslýchané. Pravdepodobne ohúrili všetkých kritikov tak, že sa nikto z nich o tom v recenzii nezmienil. Viacerí napísali o režisérovej minimalistickej dramaturgii, v ktorej je váha prenesená na slovo, ale za túto hranicu ani jeden kritik nešiel. V skutočnosti, krok, na ktorý sa odhodlal Leo Muscato za podpory Alessandra Gassmana, je blízky, ak nie priam presne zodpovedá charakteristikám drámy in-year-face – prostredie spodiny, prostitútok, travestitov, HIV pozitívnych, ľudské osudy obnažené až na kosť a nazvané pravými slovami. To, čo bolo v Almodóvarovom filme viac-menej v náznaku, prípadne v obraze (môžeme spomenúť nočnú Barcelonu, v ktorej Manuela hľadá priateľku Agrado a kde je sústredená celá táto spoločnosť prostitútok, pasákov, travestitov, homosexuálov, narkomanov), sa v inscenácii presúva do verbálnej roviny.

Možnosť Almodóvara vyjadriť všetko vo filme obrazom, preniesli Samuel Adamson a Leo Muscato do slov. Divadelné programy a plagáty uvádzali v Taliansku *Všetko o mojej matke* ako komédiu, ale v skutočnosti v divadelnej inscenácii neboli nijaké komediálne prvky, bola to krutá dráma, in-year-face, ktorú prepašovali Gassman a Muscato do talianskeho divadla. Istú úsmevnosť vnáša do celého deja len prostitútky Agrado, ktorej monológ sa zachoval celý a je rovnaký tak vo filme, ako aj v divadelnom prepise.

Vzťah ženskej súdržnosti prehĺbila táto režijná koncepcia aj v dialógoch Manuely a prostitútky Agrado, v spojení s herečkou Humou a všetkých žien pri posteli sestry Rosy, ktorá čaká dieťa s travestitom Lolou, bývalým manželom Manuely. Ženská súdržnosť, typická pre filmy Pedra Almodóvara, slávi víťazstvo aj v záverečnej scéne,

¹ POLI, Magda. Le commuoventi scatole cinesi di Almodóvar. In *Corriere della Sera*, 28. 11. 2010, p. 46.

keď si Manuela berie dieťa zomrelej sestry Rosy a svojho bývalého manžela, ktorý tiež zomiera. Šťastný záver z filmu, dodatok po dvoch rokoch, keď dieťa vyzdravelo, nám režisér divadelnej inscenácie neponúkol, a tak ani naplnenie schémy melodrámy, ako ju poznáme z filmu Pedra Almodóvaran. V divadle je záverom smrť Rosy a odchod Manuely s dieťaťom v náručí.

Svet mužov je prízračný, mihajú sa ako tieň a vlastne ani nestoja veľmi za pozornosť. Jediný skutočný muž, sedemnásročný syn Esteban, v úvode zomiera pri havárii, keď beží za herečkou Humou, aby získal jej autogram. Prechádza do sveta tieňov, spojenie, ktoré geniálne podčiarkla práve divadelná dramaturgia a naznačila tým celkovú prízračnosť mužských postáv.

Pre minimalistickú koncepciu režiséra Lea Muscata je typické, že veľké filmové zábery a obraznosť nahradil striedaním reálnej a prízračnej roviny. Na scéne postavil divadlo a vlastne všetko podstatné sa odohráva v meta-divadle. Naozaj ako čínske škatule sa otvárajú aj škatule s divadlami: divadlo – *Električka zvaná túžba*, v ktorom hrajú predstaviteľky, šatňa, v ktorej sa odohráva väčšina deja, divadlo na scéne v divadle. Minimalistickú koncepciu režiséra dotvára aj zjednodušený motív pôvodnej hudby Alberta Iglesiasa, ktorý prevzal z filmu, ale v úprave pre jeden nástroj – klavír.

Zámerné podčiarknutie a povýšenie divadelnosti zdôvodnil režisér v článku *Le scelte di Leo Muscato* takto: „... aby v týchto temných časoch divadlo zostalo miestom, v ktorom je možné nájsť odpovede na tisíce otázok, ktoré môžeme mať, aby pomohlo človeku byť s iným človekom, aby ho povzbudilo do komunikácie, do účasti na kolektívnom rituáli, aby sme sa zbavili odcudzenia a vykorenili klišé, a tak mohli pochopiť, čo sa vlastne deje na tomto svete.

Ak sa divadlo nechopí tejto nevyhnutnej úlohy, riskuje, že sa stotožní s mystifikujúcim zábavným modelom televízie, opakujúcim banality.“²

Na záver z porovnania divadelnej koncepcie inscenácie a filmu Pedra Almodóvara *Všetko o mojej matke* možno povedať, že minimalistická divadelná koncepcia s akcentom na imaginárnosť úspešne nahradila veľké filmové zábery striedaním reálnej a prízračnej roviny, prenesením váhy na slovo, dala viac priestoru divadelným prostriedkom a technikám divadla, podčiarkla ženskú súdržnosť a posunula komediálny žáner k dramatickej in-year-face, čím zmiernila melodramatický efekt. Reakcie pomerne citlivého publika aj kritiky v Taliansku boli pozoruhodné, lebo všeobecne vysoko ocenili túto koncepciu, ako aj možnosť byť divákmi divákov v divadle.

Zoznam citovaných filmov:

Všetko o mojej matke (Todo sobre mi madre; r. Pedro Almodóvar, 1999)

Všetko o Eve (All about Eve; r. Joseph L. Mankiewicz, 1950)

² Les celte di Leo Muscato. In *Stagione di prosa 2010/2011*. Padova : Teatro Verdi, 2011, p. 4.