

Úvahy o „border crossing“. Shirley: Visions of Reality ako filmová remediácia výtvarného obrazu

Thoughts on “Border Crossing”. Shirley: Visions of Reality as a Film Re-Mediation of Artistic Paintings

KATARÍNA JANKECHOVÁ A MICHAELA MALÍČKOVÁ

Ústav literárnej a umeleckej komunikácie pri Katedre etiky a estetiky,
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

ABSTRAKT: Autorky sa venujú reflexii fenoménu prekračovania hraníc (border crossing) v intermedialných teóriách. Zároveň preverujú možnú podobu jeho fungovania v konkrétnej situácii, vo filme rakúskeho režiséra Gustava Deutscha *Shirley: Visions of Reality* (2013), ktorý remediáciou výtvarných diel amerického maliara Edwarda Hoppera vytvára ideálny priestor na interpretačné skúmanie vzťahov medzi viacerými druhmi médií. Film inscenuje situácie zobrazené na vybraných Hopperových obrazoch, ktoré evokujú pozastavený kamerový záber na inscenovanú divadelnú situáciu. Intermediálne referencie scén ponúkajú možnosť uvažovať nielen nad otázkami, akým spôsobom ostávajú vo filme prítomné výtvarné kódy, nakoľko je rešpektovaná autorská poetika predlohy, do akej miery filmový jazyk pretvára dispozície toho výtvarného, ale otvárajú diskusiu o intermedialných vzťahoch a interdisciplinárnych presahoch aj v širších kontextoch vizuálnej kultúry. Opatrné ohmatávanie dnes už veľmi rozsiahleho a rozmanitého priestoru intermedialných teórií realizujú autorky textu dominantne prostredníctvom nemeckej teoretičky Iriny O. Rajewsky (*Intermedialität*, 2002), ktorá medzi prvými rozpracovala fenomén prekračovania hraníc v rámci zásadnej, dovtedy najsystematickejšej revízie intermediality (ako pojmu, teoretického konceptu, umeleckej stratégie i metodológie humanitných vied) na pozadí intertextuality a historicky príbuzných konceptov.

ABSTRACT: The authors reflect on the phenomenon of border crossing in intermedia theories. At the same time, they test a possible form of its functioning in a concrete situation, in the Austrian director Gustav Deutsch's film *Shirley: Visions of Reality* (2013), which provides ideal scope for the interpretive exploration of the relationships between several types of media by the re-mediation of some of the artworks of the American painter Edward Hopper. The film stages the situations depicted in some of Hopper's paintings that evoke a suspended camera shot of a staged theatrical situation. The intermedia references of the scenes offer an opportunity to ponder not only the questions of how visual codes remain present in the film, to what extent the authorial poetics of the original paintings is respected, and to what extent the language of the film transforms the dispositions of the language of fine art, but also open up debates about intermedia relations and interdisciplinary overlaps in the broader contexts of visual culture. The authors carry out this cautious probe into the already extensive and diverse space of intermedia theories predominantly through the German theorist Irina O. Rajewsky (*Intermedialität*, 2002), who was among the first to process the phenomenon of border crossing within the framework of a fundamental and, up to that time, most systematic review of intermediality (as a term, theoretical concept, artistic strategy, and methodology in humanities) against the backdrop of intertextuality and historically related concepts.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

intermedialita, médium, prekračovanie hraníc, remediácia, Edward Hopper, Gustav Deutsch, *Shirley: Visions of Reality*

KEY WORDS:

intermediality, medium, border crossing, re-mediation, Edward Hopper, Gustav Deutsch, *Shirley: Visions of Reality*

ÚVOD: MEDZI OBRAZOM, SCÉNOU A ZÁBEROM

Stretnutie výtvarného obrazu a filmu môže mať rozmanité podoby. Implicitný dialóg filmu s výtvarným umením je prirodzenou súčasťou nového média od jeho počiatkov. Komponovanie záberov, kolorit obrazu, význam svetla a tieňa, preverovanie limitov rámu, to boli a stále sú živé témy ich vzájomnej komunikácie. Výtvarné umenie následne v rôznej miere vstrebalo mnohé z filmového jazyka a vďaka technologickým možnostiam vznikli mediálne fúzie v podobe nových žánrov a formátov, vytvoril sa spoločný archív vizuálnych motívov a konvencií, ikonizovaných obrazov kultúrnej pamäti.¹

Filmové médium sa opakovane vracia k výtvarnému umeniu v podobe životopisných projektov osobností výtvarnej scény,² pričom každý z nich rôznym spôsobom a v rôznej miere preveruje dynamiku ich života a tvorby. Tvorbu samotnú zapája do filmového obrazu ako aktívny prvok nielen na úrovni témy, ale aj výrazu a stratégie rozprávania, a to v rozptyle od aluzívneho sprítomňovania až k plnohodnotnému prekrytiu obrazu so záberovaním, rytmom, koloritom, atmosférou. Zástupne môžeme uviesť americko-kanadský film *Frida* režisérky Julie Taymor (2002), ktorá začleňuje tvorbu Fridy Kahlo prostredníctvom rôznych postupov, pričom tie výrazovo a recepcne efektívnejšie využívajú maliarkine diela niekedy na aluzívne, inokedy na citačne presné prekrytie výtvarného obrazu a hranej scény, prípadne ho animáčne rozpohybujú. To oslabuje recepcnú dištanciu, takže divák neostáva len pozorovateľom obrazu, ale stáva sa súčasťou jeho ilúzie, jeho vnútorného sveta. Imerzný princíp v plnej miere využíva koprodukčný film režisérkej dvojice Doroty Kobiely a Hughu Welchmana *Loving Vincent* (*S láskou Vincent*, 2017).³ Vnorenie diváka do obrazov Vincenta van Gogha je naračnou stratégiou celého filmového rozprávania. Filmový svet je podriadený autorskej poetike maliara, je tvorený jeho výtvarným gestom, príznačnou farebnosťou, motívmi, vlastne je van Goghovým obrazom.

Biografie maliarov rozhodne nie sú jediným modelom aktívneho vzťahu medzi výtvarným umením a filmom. Inú funkciu a cieľ plní výtvarný obraz napr. v slovenskom filme Juraja Herza *Sladké hry minulého leta* (1969), ktorý esenciu impresionizmu ako spôsobu vnímania sveta, ako svetonázoru, preniesol z výtvarného do filmového jazyka. Herzova adaptácia Maupassantovej poviedky *Muška* nie je o impresionizme, ale je impresionistická. Estetika filmového obrazu je tu podriadená symptomatickému jazyku výtvarného impresionizmu; scény, ktoré kamera rámuje, sú voľnými parafrázami obrazov veľkých impresionistov. Atmosféra a kolorit filmového obrazu

1 Skúmaniu vzťahu filmu a výtvarného umenia a filmovej tvorbe výtvarníkov sa ako téme čísla venuje napr. filmologický časopis o filme a pohyblivom obraze Kino-Ikon 2/2019.

2 Rozmanitosť práce s témou ilustrujú napr. filmy *The Agony and the Ecstasy* (V službách pápeža, 1965, režia Carol Reed), *Basquiat* (1996, režia Julian Schnabel), *Pollock* (2000, režia Ed Harris), *Girl with a Pearl Earring* (Dievča s perlou, 2003, režia Peter Webber), *Big Eyes* (2014, režia Tim Burton) alebo *Egon Schiele: Tod und Mädchen* (2016, režia Dieter Berner).

3 Oficiálna webová stránka projektu uvádza, že film vznikol z viac než 65 000 záberov, pôvodne nakrútených s hercami, ktoré boli následne ručne premalované v štýle van Goghovho postimpresionizmu. Na práci sa podieľalo viac než sto prevažne poľských výtvarníkov. Technológiu vyvíjali štyri roky a následne materiál dva roky spracovávali v štúdiu. Viac pozri <https://lovingvincent.com/>.

sú v prírodnej krajine, pri vode až monetovsky snové, takmer stále je však záber renoirovsky zaplnený ľuďmi. Momentky, odrazy svetla na rozčerenej hladine vody, skrze prúd vody, kvapky vody, presvetlenie obrazu slnečným svetlom a švenkujúca kamera spoločne robia z obrazu akoby len náhodnú impresionistickú kompozíciu.

Zaujímavým experimentom kríženia výtvarného a filmového obrazu na viacerých úrovniach je rakúsky projekt Gustava Deutscha (1952 – 2019) *Shirley: Visions of Reality* (2013)⁴. V teatrologickom diskurze má spomedzi uvedených príkladov zrejme najvýpovednejšiu hodnotu, pretože vo svojej rétorike narába aj s čitateľnými divadelnými kódmi, zväzňuje princípy inscenovania, priestor javiska a jeho rámu. Prostredníkom prechodu z výtvarného obrazu diel Edwarda Hoppera do média filmu vo filme *Shirley: Visions of Reality* je divadlo. V štúdiu nás bude zaujímať, čo presne tieto mediálne prechody znamenajú pre výsledný tvar projektu, aké recepcné efekty prinášajú, teda akú nezastupiteľnú rolu zohráva intermediálna rétorika predkladaného filmu. Zamýšľané interpretačné preverovanie vzájomnej komunikácie médií, rozrúšania ich hraníc, výrazového presakovania a ďalších intermediálne príznakových postupov nás v nasledujúcom kroku vedie k účelovej sondáži v priestore relevantných teórií so sústredením sa na fenomén prekračovania hraníc.

INTERMEDIALITA A BORDER CROSSING

Vzťah medzi fenoménom border crossing, teda prekračovaním hraníc, a intermedialitou sa zvonka môže javiť ako ďalšie terminologické prekárание, ktoré je v diskurze intermediálnych štúdií prítomné hneď od počiatkov. Intermedialita sa ako teoretický koncept potrebovala vymedziť napríklad voči intertextualite profilujúcej sa od šesťdesiatych rokov 20. storočia a terminologicky sa konfrontovať so súborom príbuzných pojmov.

Český filmový teoretik Petr Szczepanik v hesle *Intermedialita*⁵ pripomína, že s termínom do teoretického diskurzu koncepčne vstúpil umelec a teoretik experimentálneho umenia Dick Higgins (1938 – 1998) a reagoval ním na anglického básnika Samuela Taylora Coleridgea (1772 – 1834). Higgins pojem intermédiá používal vo svojich kritických prácach za účelom definovať formy, ktoré spadajú do priestoru medzi už známymi médiami. Pokiaľ v šesťdesiatych rokoch sústredil pozornosť skôr na akty prekračovania hraníc medzi médiami umenia a médiami života a rozumel im ako forme kritiky tradičných umeleckých disciplín, kultúrnych inštitúcií či dokonca spoločenskej organizácie,⁶ tak v osemdesiatych rokoch⁷ intermédiá zadefinoval ako konceptuálnu fúziu, ktorá „je neoddeliteľným zjednotením starších médií, z ktorého vzniká médium nové, intermediálne. Pri konfrontácii s fúziou je recipient

4 Film nebol uvedený v slovenskej distribučnej sieti, preto v texte pracujeme s jeho pôvodným názvom *Shirley: Visions of Reality* (režia Gustav Deutsch, 2013, Rakúsko, 93 min.).

5 SZCZEPANIK, P. Intermedialita. In *Cinepur.cz*, 1. 10. 2022. [online]. [cit. 20. 9. 2023]. Dostupné na internete: <http://cinepur.cz/article.php?article=5>.

6 Viac pozri HIGGINS, D. Intermedia. In *The Something Else Newsletter*, 1966, roč. 1, č. 1. [online]. [cit. 20. 9. 2023]. Dostupné na internete: dickhiggins.org/intermedia.

7 Viac pozri HIGGINS, D. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Southern Illinois University Press, 1983.

nútený prijať dielo ako niečo radikálne medzi-lahlé, vychádzajúce súčasne z dvoch alebo viacerých zdrojov, a umožniť, aby sa v jeho skúsenosti prelínali rôzne percepčné horizonty (napr. horizont hudobný s literárnym).“⁸

V nasledujúcich úvahách sa budeme sústreďovať práve na také porozumenie intermediality, ktoré zdôrazňuje nielen moment fúzie médií, ale predovšetkým akty prekračovania. Budeme preverovať, či a akým spôsobom je prekračovanie hraníc pre intermedialitu definujúce, a to v postupnosti dvoch myšlienkových krokov. V prvom kroku predstavíme vybrané motívy teoretických konceptov intermediality, ktoré nám pomôžu zorientovať sa v jej pojmovo-sémantickej variabilite.⁹ V druhom kroku sa pokúsime terminologické bádanie nasýtiť recepčnou skúsenosťou a interpretačnou lektúrou, teda doplniť teóriu prípadovou štúdiou.

Predpokladom intermediality je možnosť vzájomne vymedziť jednotlivé médiá, rozlíšiť a pochopiť ich ako samostatné entity, medzi ktorými by mohla existovať určitá interferencia, interakcia alebo súhra. Heslo intermedialita, spracované nemeckým teoretikom intermediálnych štúdií Wernerom Wolfom pre *Lexikon theorie literatury a kultury* (1998) či pre *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), je dôkazom, že samotný pojem stále nie je presne vymedzený a zadefinovaný, naďalej koexistuje či dokonca súperí s viacerými príbuznými pojmami, akými sú multimedialita, plurimedialita, transmedialita, hypermedialita, mediálna transformácia, remediácia, hyperfikcia, synestézia, mixed media a podobne.

V tejto nadväznosti nemecká teoretička intermediality Irina O. Rajewsky¹⁰ hovorí o intermedialite ako o termíne slnečníku, parafrázujúc termín Umberta Eca

⁸ SZCZEPANIK, P. Intermedialita.

⁹ Systematický odborný záujem o intermedialitu nemá v slovenskom kontexte, na rozdiel napr. od českého, zásadnejšiu tradíciu. Aj z tohto dôvodu majú autorky tejto štúdie potrebu vracieť sa k bazálnym témam a pojmom intermediálneho inventáru. V prostredí Nitrianskej školy bola spočiatku špecificky netematizovanou súčasťou výskumu intertextuality Tibora Žilku (ešte v deväťdesiatych rokoch 20. storočia), ktorý reagoval na teóriu medzitextového nadväzovania Antona Popoviča. V praxi má táto línia slovenského výskumu intertextuálnej teórie bližšie k adaptačným štúdiám. Nakoniec aj vytvorila úzku spoluprácu s odborníkmi českých adaptačných štúdií (predovšetkým z brnianskeho okruhu) a odbornú komunikačnú platformu v sérii konferencií a zborníkov pod názvom *Literatúra a film*. Záujem o intermedialitu je zjavnejší až po roku 2000, spočiatku zväčša vo väzbe na konkrétne intermediálne či multimedialne umelecké projekty (napr. zástupne zborník konferenčných príspevkov *Divadlo a intermedialita*, 2012). Žilkov autorský výskum v tomto smere rámcuje titul *Od intertextuality k intermedialite* (2015). K intertextualite ako teoretickej platforme, metodológii výskumu sa zatiaľ objavujú skôr štúdie (kapitoly, slovníkové heslá) než prísľuby prebiehajúceho systematického výskumu, napr. výberovo GERŽOVÁ, J. – HRUBANIČOVÁ, I. *Kľúčové termíny výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Gramatická a sémantická charakteristika*. Bratislava : PROFIL, 1998; GERŽOVÁ, J. Intermédiá a (alebo) multimédiá? In *PROFIL súčasného umenia*, 2000, roč. 7, č. 4. Multimedialite sa venuje Katarína Rusnáková, napr. v monografiách *História a teória mediálneho umenia na Slovensku* (2006); *V toku pohyblivých obrazov. Analógia textov o elektronickom a digitálnom umení v kontexte vizuálnej kultúry* (2005). K tejto téme pozri tiež ZAJAC, P. Intermedialita a interferencialita. In FEDROVÁ, S. (ed.): *Česká literatura v intermediální perspektive*, 2010; SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, M. Synkretizmus a presahovanie hraníc. Umenie intermédií (jeho história a formy vo vybraných príkladoch svetového a slovenského umenia). In *Zborník prednášok o súčasnom výtvarnom umení so zameraním na mediálne umenie*, 2016; TOMAŠOVIČOVÁ, J. Pohyb poza hranice: intermediálne a transmediálne vzťahy. In *World Literature Studies*, 2016, roč. 8, č. 3. V autonómnej línii výskumu Nitrianskej školy sa v mladšej generácii intermedialite systematickejšie venuje Martin Boszorád. Pozri napr. BOSZORÁD, M. Film ako „intermédiu na druhú“(?). In KAŇUCH, M. (ed.) *Obraz – slovo – zvuk*, Bratislava : SFÚ : ASFD, 2019.

¹⁰ RAJEWSKY, I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality. In *Intermédiálnités / Intermediality*, 2005, č. 6, s. 44. Dostupné na internete: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.

ombrello(ne), ktorý pod sebou nosí celú radu vyššie zmienených pojmov. Práve jej výskum je dôležitý pre naše uvažovanie i pre teoretické spracovanie problematiky intermediality. Autorka rozlíšila pojmy transmediality, intramediality a intermediality, pričom pojem intermedialita identifikovala ako zastrešujúci pre rôzne kritické prístupy. Pre špecifické oblasti týchto prístupov je zakaždým definovaný inak a intermediálnosť je vždy spojená s rôznymi atribútmi a vymedzeniami. Špecifické ciele sledované rôznymi disciplínami (napr. mediálne štúdiá, literárna veda, estetika, sociológia, filmová veda či kunsthistoria) sa pri realizácii intermediálneho výskumu značne líšia.

V rámci tejto problematiky je však pre nás v prvom rade nutné rozlíšenie medzi pojmami médium a forma, ako i medzi médiom a mediálnou konfiguráciou, na ktoré odkazuje práve Rajewsky. Podľa nej je opodstatnené brať do úvahy, že sa vždy stretávame len s konkrétnymi mediálnymi formami artikulácie, ktoré sa navyše vyznačujú mnohovrstevnou a multimodálnou komplexnou mediálnosťou. Pojem modalita vychádza z anglického slova *mode*, ktoré znamená určitý spôsob ako byť alebo konať. Modalita je zásadnou oporou médií, bez ktorých nie je možné porozumieť mediálnosti, spoločne budujú mediálny komplex integrujúci materialitu, vnímanie a poznanie.¹¹ Forma je v zásade spôsob, akým je médium reprezentované recipientovi, na čo sa napája pojem modalita, ktorá s ním komunikuje. I pojem médium sa vyznačuje multimodalitou, ak kombinuje napríklad pevnú materialitu, vizualitu, priestorovosť a ikonickosť.¹² V kontexte mediálnych štúdií a lingvistiky sa „multimodalita“ vzťahuje na kombináciu textu, obrazu a zvuku a zároveň aj na kombináciu zmyslových schopností recipienta. Tieto aspekty multimodality a mnohovrstevnatosti sú prítomné vo filme *Shirley: Visions of Reality* a v interpretačnej časti štúdie ich budeme postupne odkrývať.

Avšak samotný pojem médium prináša viacero problémov a niekoľko chápaní v závislosti od zamerania teoretikov a ich odborností. Na jednej strane stoja teoretici médií, ktorí pojednávajú o médiu v užšom slova zmysle a o jeho technicko-materiálnej povahe ako sprostredkovateľa informácie (*the medium is the message*). Dôležitými sa tu stávajú špecifické charakteristiky a kategórie médií, ktoré vychádzajú z teórie kanadského mediálneho teoretika Marschalla McLuhana.¹³ V širšom chápaní v sebe pojem médium zahŕňa aj tradičné umenia, čomu sa venujú tzv. *interart(s) studies*.¹⁴ Švédsky mediálny vedec Larse Elleström ponúka tri hľadiská pojmu médium, ktoré sú kľúčové pre náš pohľad: *basic media* (základné médiá), *qualified media* (kvalifikované médiá), *technical media* (technické médiá).¹⁵ Základné médiá

11 ELLESTRÖM, L. *The Modalities of Media : A Model for Understanding Intermedial Relations*. In ELLESTRÖM, L. (ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Chippenham : CPI Antony Rowe, 2010, s. 15.

12 Tamže, s. 37.

13 WOLF, W. *Intermediality*. In HERMAN, D. – JAHN, M. – RYAN, M. L. (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London : Routledge, 2005, s. 253.

14 WOLF, W. *Intermedialita*. In TRÁVNÍČEK, J. – HOLÝ, J. (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host – vydavatelství, 2006, s. 345.

15 ELLESTRÖM, L. (ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, s. 5.

sú definovateľné v súvislosti so svojimi modálnymi vlastnosťami. Napríklad sem môžeme zaradiť všetko, čo definujeme ako text: statický obraz, sluchový text, hmatový text atď. Kvalifikované médiá sú zároveň nositeľmi historických, kultúrnych, sociálnych, estetických a komunikačných východísk. Patria sem umelecké formy ako napríklad divadlo, film, maľba, fotografia, tanec, hudba atď. Rozdiel medzi základnými médiami a kvalifikovanými médiami nie je absolútny, a keďže modalita nie sú ľahko izolované entity, neexistuje žiadny definitívny súbor základných médií. Technické médiá tvoria akékoľvek objekty, ktoré „uskutočňujú“, „sprostredkujú“ alebo „zobrazujú“ základné a kvalifikované médiá.

V súvislosti s intermediálnosťou a jej vzťahom s hranicami medzi médiami sa však ozývajú aj kritické hlasy, ktoré upozorňujú najmä na nemožnosť rozoznať mediálne hranice, čoho dôsledkom je i spochybňovanie samotného konceptu intermediality. Tieto kritické ohlasy možno pozorovať napríklad v Elleströmovej kategorizácii médií, ktorá poukazuje na absenciu zaužívaných hraníc medzi jednotlivými médiami. V rámci tejto debaty Rajewsky predkladá dva hlavné argumenty, ktoré kritizujú prístupy k intermediálnosti. Prvý označuje za pochybný esencialistický pohľad, ktorý do veľkej miery ignoruje konštruovaný charakter akejkoľvek koncepcie média a akéhokoľvek odkazu na individuálne médiá, ktoré sú z iného uhla pohľadu chápané ako čisto diskurzívne.¹⁶ Druhý argument sa venuje práve fenoménu prekračovania hraníc, ale v zmysle úplného spochybnenia hraníc s odkazmi na rôzne druhy predstavení alebo umeleckých „udalostí“, čo sa prejavuje tendenciou rušenia hraníc medzi rôznymi umeleckými formami.¹⁷ Werner Wolf v tejto súvislosti tvrdí, že mediálne hranice sú tvorené konvenciami, zatiaľ čo literárna teoretická Christina Ljungberg v kontexte fenoménu border crossing zdôrazňuje performatívny aspekt.¹⁸ Samotná kritika vedie k potrebe diskutovať o intermedialite a fenoméne border crossing, pričom práve Rajewsky ponúka dva aspekty, ktoré sú zásadné pre polozenie otázky, či a ako je možné vymedziť jednotlivé médiá s ohľadom na stav mediálnych špecifik, rozdielov a hraníc v kontexte intermediálnych praktík.¹⁹ Po prvé sú v danej mediálnej konfigurácii mediálne rozdiely, hranice a ich prekračovanie, ktoré sú špecifické pre jednotlivé konfigurácie. Na druhej strane je dôležitým aspektom historický proces vývoja a diferenciácie individuálnych médií. Takýmto samostatným individuálnym médiom je aj divadlo, a to vďaka schopnosti integrovať rôzne mediálne formy artikulácie a prezentovať ich na javisku, čím umožňuje mediálne podmienky a intermediálnu (Rajewsky ju konkretizuje ako plurimediálnu) štruktúru tohto média.²⁰

16 RAJEWSKY, I. O. Border Talks. In ELLESTRÖM, L. (ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, s. 52.

17 Tamže.

18 ELLESTRÖM, L. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In ELLESTRÖM, L. (ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, s. 28.

19 RAJEWSKY, I. O. Border Talks. In ELLESTRÖM, L. (ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, s. 53.

20 RAJEWSKY, I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In *Intermedialités / Intermediality*, s. 53.

Napriek expanzii technológií do tradičného média je divadlo stále tradične vnímané ako samostatné individuálne médium. Má teda mediálne podložené aj konvenčne „nakreslené“ hranice (tie, samozrejme, podliehajú historickej transformácii a musia byť čiastočne vnímané ako plynulé). Sú to materiálne prejavy ako napríklad slovo či obraz, ktoré sa navzájom nerozlučne spájajú alebo dokonca splývajú a ako také sú súčasne a oscilujúco prítomné.²¹ Užšie definovaná koncepcia intermediality vychádza z predpokladu hmatateľných hraníc medzi jednotlivými individuálnymi médiami, mediálnymi špecifikami a rozdielmi.²² V našom chápaní uvažujeme o tendencii prekračovania hraníc, ktorá má performatívny charakter. Vyznačuje sa teda nekonvenčným rozhraním, pričom berieme do úvahy historický vývoj a najmä proces vývoja súčasného (vizuálneho) umenia. Individuálne média sa navzájom neustále do seba integrujú a vytvárajú pevné väzby, ktoré existovali i pred definovaním pojmu intermediality (napr. avantgardy). Intermedialitu možno vnímať aj ako proces experimentovania s médiami, keď vzniká nová mediálna konfigurácia v momente prekračovania hraníc jednotlivých médií.

TRANSPOZÍCIA, MEDIÁLNA KOMBINÁCIA A INTERMEDIÁLNA REFERENCIA

Vo svojej teórii Irina O. Rajewsky diferencuje v užšom zmysle tri podkategórie intermediality: mediálnu transpozíciu, mediálnu kombináciu a intermediálne referencie.²³ Prvá podkategória je v princípe mediálna zmena, napríklad filmová adaptácia, mení sa teda mediálna predloha. Mediálna kombinácia je fúziou médií, kombinovania aspoň dvoch konvenčne odlišných médií alebo mediálnych foriem artikulácie, príkladmi sú film, performancia či divadlo. Posledná subkategória, ktorá je pre náš vybraný príklad a nasledujúce úvahy dôležitá, sú intermediálne referencie. Tými sú napríklad odkazy v literárnom texte na film prostredníctvom vyvolania alebo napodobňovania určitých filmových techník; takýmito intermediálnymi referenciami sú napríklad i muzikalizácia literatúry, ekfráza, odkazy vo filme na maľbu a podobne.

Rajewsky tak upozorňuje na nutnosť chápania intermediálnych referencií ako významovo-konstitučných stratégií, ktoré sa aktívne zúčastňujú na realizovaní celkového významu mediálneho produktu.²⁴ Práve tieto referencie sú v teoretických líniách späté s konceptom intertextuality, pričom nielen medzi intermediálnymi, ale i širšie koncipovanými intramediálnymi existuje úzky vzťah s intertextuálnymi referenciami. Prekračovanie hraníc média (border crossing) sa však týka len intermediálnych referencií, pretože sa v nich odohráva mediálny posun, pokiaľ intramediálne referencie ostávajú v jednom a tom istom médiu. Vznikajúca mediálna odlišnosť prináša efekt, ktorý Rajewsky označuje „as if“ (akoby), má charakter intermediálnych referencií. Ide o ilúziu tvoriacej kvality, ktorá je im vlastná.²⁵

21 Tamže, s. 52.

22 Tamže.

23 Tamže, s. 51 – 53.

24 Tamže, s. 52.

25 Tamže, s. 54.

Intermediálne odkazy na rozdiel od intramediálnych a intertextových nie sú re-produkovateľnými prvkami alebo štruktúrami iného mediálneho systému prostredníctvom svojich vlastných mediálne špecifických prostriedkov, ale môžu byť vyvolané alebo napodobnené.²⁶ V dôsledku toho môže intermediálny odkaz len vytvárať isté zdanie či ilúziu špecifických praktík iného média. Tieto prvky sa dajú výrazne vnímať vo vyššie zmienenom filme *S láskou Vincent*, ktorý prekrýva estetiku hraného a animovaného filmu nápodobou van Goghovho autorského rukopisu, prostredníctvom ktorého uvádza do pohyblivého filmového obrazu nielen ikonické diela maliara, ale aj celý okolo nich vystavaný príbeh.

Vďaka výskumom rozlíšenia a modalít je možné pozorovať niektoré spoločné charakteristiky všetkých foriem umenia, médií, jazykov, komunikácií a správ, pričom médiá sa v skutočnosti navzájom skôr prekračujú a prestupujú než ohraničujú. Intermedialita sa deje, ako to vymedzuje švédsky teoretik Lars Elleström, v týchto „medzerách“ či „intermediálnych mostoch“.²⁷ Sú to práve momenty interakcie alebo súhry, symbiotické prepájanie jednotlivých médií, ktoré budeme pars pro toto sledovať vo filme *Shirley: Visions of Reality*, ktorý je intermediálnym mostom a intermediálne funguje vo viacerých rovinách v zmysle chápania Iriny O. Rajewsky: ako mediálna kombinácia (film) a intermediálna referencia (výtvarné diela Edwarda Hoppera) s využitím efektu „akoby“ (divadlo).

DEUTSCHOVA REKONŠTRUKCIA HOPPEROVEJ REALITY

Celovečerný film rakúskeho režiséra Gustava Deutscha *Shirley: Visions of Reality* je fragmentárnym príbehom herečky Shirley (stvárnenej kanadskou herečkou a tanečnicou Stephanie Cumming), ktorý divákovi umožňuje rekonštruovať jej životný príbeh prostredníctvom úryvkov z jej života. Filmové spracovanie využíva sériu obrazov amerického maliara Edwarda Hoppera (1882 – 1967) vytvorených v rozpätí tridsiatich piatich rokov. Tieto sa stávajú primárnym vizuálnym zdrojom, avšak nefungujú len ako digitálne reprodukcie, ale ako viacúrovňové intermediálne referencie. Filmové scény nie sú iba jednoduchými remediáciami výtvarných pretextov, ale v intermediálnej logike prekračujú hranice jedného média hneď niekoľkými smermi. Prekódovávajú výtvarný obraz na divadelné javisko, ktoré sa podľa potreby môže vďaka pátravému oku kamery transformovať na sériu filmových záberov. Diváci tak môžu skúsenostne porozumieť prekračovaniu hraníc vo vzájomnej dynamike filmu, maľby a divadla.

Filmové rozprávanie je vyskladané z trinástich Hopperových obrazov, každý z nich zastupuje jeden výsek zo Shirleyinho životného príbehu. Filmový obraz je komponovaný v zhode s predlohou, pričom v niektorom z okamihov sa filmový a výtvarný obraz navzájom prekryjú s až citačnou presnosťou. Režisér však zväčša roz-pohybúva obrazy v situácii, v ktorej sa protagonisti ešte len chystajú vojsť na scénu.

²⁶ Tamže, s. 55.

²⁷ ELLESTRÖM, L. The Modalities of Media : A Model for Understanding Intermedial Relations. In ELLESTRÖM, L. (ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, s. 12.

Výjavy doslova čakajú na hercov, je to priestor divadelný, ktorý podlieha prísnej logike inscenovania; filmový divák tieto javiskové epizódy väčšinu času sleduje optikou divadelného diváka, nehybne zo svojho miesta v hľadisku. Deutschov film pôsobí nesmierne pomaly až staticky, aj v tomto smere rešpektuje rozpoznateľný príznak Hopperovej autorskej poetiky.

Režisérovi sa prostredníctvom jazyka slow cinema²⁸ podarilo nesmierne sugestívnym spôsobom preniesť z maliarskeho na filmové plátno typickú vizualitu autora a autenticky sprostredkovať atmosféru jeho výtvarných sugescií reality. Práve táto technika zdieľa charakteristiky typické aj pre Hopperovu tvorbu: ticho, spomalenie, pasivitu, izolovanosť, osamelosť, opustenosť, kontemplatívnosť, melancholickosť. Vo filme môže divák nájsť časové roviny, ktoré súvisia tak s historickým časom Ameriky od tridsiatych rokov až po šesťdesiate roky minulého storočia, ako aj s Hopperovou tvorbou. Na spresnenie historického kontextu a zviazanie hrdinky a jej príbehu s reálnym mimotextovým časom využíva film aluzívnu prácu s rôznymi autentifikujúcimi referentmi doby, začiatky jednotlivých scén sprevádza buď vysielanie rozhlasových správ daného dňa, alebo čítanie úryvkov z novinových článkov.²⁹ Do kontrastu sa tak dostáva na jednej strane osobný príbeh, ktorý vďaka vnútorným monológom a vnímanej, naliehavej kamere vyznieva až intímne, na druhej strane príbeh krajiny, ktorej sa v rôznej miere dotýkajú informácie z kultúrneho života a spoločensko-politického diania, často presahujúce hranice Spojených štátov amerických: dôsledky veľkej hospodárskej krízy, udalosti druhej svetovej vojny, stav frontu v Európe aj Rusku, mccarthizmus, rasové nepokoje, manifestácie za ľudské práva, kuriózný útek spoza československej železnej opony, ale aj správy o počasí či program newyorských kín. Zvuk v štandardnom kontraste s filmovým obrazom ukotvuje príbeh v realite. Samotná Shirley v scéne podľa obrazu *Sunlight on Brownstones* (1956) konštatuje, že spoločné ranné rituály s partnerom Stevom zdieľané v tichu končia správami, ktoré ich vracajú späť do reality.

Shirley sa až bytostne dotýka spoločensko-politický rozmer kultúrnych otrasov, ktoré filmový zvuk prepúšťa: dvadsaťpäťtisíc hercov a predstaviteľov ďalších profesií zábavného priemyslu bez práce počas hospodárskej krízy, hollywoodska čierna listina ako dôsledok antikomunistického „honu na čarodejnice“ v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch alebo ozdravné procesy revoltujúcej Európy v šesťdesiatych rokoch minulého storočia. Režisér tu zásadne vstupuje do Hopperových ahistorických naračných kódov a rekonštruovanému príbehu pridáva čitateľné chronotopové značky. Jednotlivé výjavy zo života hlavnej postavy – inscenované fragmenty

28 O slow cinema nielen vo väzbe na Deutschov film pozri viac FRONT, S. Frozen Time in Gustav Deutsch's Shirley: Visions of Reality. In *Anglica Wratislaviensia*, 2019, roč. 57, č. 3920, s. 38 – 39. Dostupné na internete: <https://doi.org/10.19195/0301-7966.57.3>.

29 Inšpiračným zdrojom pri tvorbe naratívnej zložky filmu bola románová trilógia Johna Dosa Passoseho *U.S.A.* z roku 1938, v ktorej autor prostredníctvom osudov postáv z rôznych spoločenských vrstiev predkladá život v Amerike v širokom kontexte. Na rozdiel od režiséra vložil spisovateľ kolážovo do textu dobové novinové titulky a správy, úryvky piesní, politických prejavov či inzerátov. Viac pozri na <https://www.gustavdeutsch.net/en/films-videos/118-2013-shirley-visions-of-reality-en>.

sprostredkované divákovi vždy akoby v niekoľkominútovom divadelnom obraze, v dlhých pomalých záberoch, takmer bez strihu – sú dokonca konkretizované dátumom, 28. augustom, ktorý pomáha udržiavať pravidelný rytmus plynutia a bez väzby na meniaci sa rok (korešpondujúci s rokom vzniku obrazu) by mohol v istom zmysle evokovať až akési bezčasie a vracat' nás späť k lenivej nehybnosti Hopperových obrazov. Hlavnú hrdinku navyše divák sleduje v situáciách, ktoré sú mimo jej produktívnej fázy, čo vytvára efekt akéhosi pozastaveného alebo zmrazeného času³⁰. Aj vďaka nemu je hlavná protagonistka akoby nadčasová a nestarnúca, hoci dôvodom jej imunity voči dôsledkom plynutia času môže byť aj „ja“ forma filmového rozprávania. Deutsch totiž, na rozdiel od optiky tretej osoby typickej pre slow cinema, volí vnútorný monológ hlavnej postavy, ktorý diváka sprevádza celým naratívom a ponúka mu veľmi osobný až intímny vhlád do postavy. Časový posun, v ktorom divák Shirley sleduje, vytvára v pomalom a tichom filme zvláštny pocit napätia, ktoré kompenzuje celkový deficit dramatického napätia v príbehu.

Podobne narába režisér aj s výtvarným priestorom. Jeho filmová podoba je dôkazom dôslednej analýzy Hopperovho prístupu a prispieva k účinnej ilúzii transmediálnej perspektívy. Česká filmologička Jana Bébarová v tejto súvislosti upozorňuje hneď na niekoľko dôležitých momentov. Hopper neportrétuje realitu, on ju inscenuje, vytvára jej montáž, on nemaľuje svetlo, ale osvetlenie, a nakoniec, jeho domnelý realizmus si vyžaduje surreálne narušenie fyzickej reality.³¹ Deutsch tieto parametre maliarovej tvorby rešpektuje, ale nenechá sa nimi úplne limitovať. V jeho optike Hopperove obrazy v niektorých prípadoch rozširujú svoje rámy a statická kamera sa príležitostne otáča či približuje svoje pozorujúce oko. Divákovi, v zhode s Hopperom, často ponúka až voyeuristický pohľad pri pozorovaní ženy v spodnej bielizni či úplnej nahote, ako to môžeme vidieť predovšetkým v sfilmovaných obrazoch *Hotel Room* (1931), *Excursion into Philosophy* (1959) alebo *Woman in the Sun* (1961).

Filmové rozprávanie rámuje scéna z Hopperovho obrazu *Chair Car* (1965), kde hlavná protagonistka Shirley vchádza do poloprázdného kupé, sadá si, pootáča kreslo a vyberá knihu. Čítanie knihy básní Emily Dickenson je gestom volenej izolácie od okolia, signalizuje hlbavosť a citlivosť Shirley, ktoré sa potvrdzujú vo vnútorných monológoch a sú v napätí s jej navonok prejavovanou rezervovanosťou. Zároveň je kniha recepčným kľúčom – prostredníctvom obrazu na obálke, ktorý aluzívne odkazuje na Hopperov *Western Motel* (1957), sa spolu s postavou divák doslova vnára do obrazu, rozmazáva sa mu pred očami rovnako ako pri strate odstupu. Pred recipientom sa spomienkovo začína rekonštruovať príbeh, ktorý sa odohral v realite obrazov Edwarda Hoppera, na nich, v nich, a na čo ne-smieme zabúdať, kdesi v medzerách medzi nimi. Aj postavu hlavnej protagonistky divák spoznáva lepšie prostredníctvom toho, čo sa odohráva medzi – v akýchsi

³⁰ Takto čas v Deutschovom filme charakterizuje Sonia Front. Pozri FRONT, S. Frozen Time in Gustav Deutsch's Shirley: Visions of Reality. In *Anglica Wratislaviensia*, s. 39.

³¹ BÉBAROVÁ, J. Hopperovy vize reality v režii Gustava Deutsche. In *Iluzívne a antiiluzívne vo filme*. Bratislava : ASFK – SFÚ, 2018, s. 112 – 114.

prestávkach, oddychových scénach medzi udalosťami jej života, v nádychoch a výdychoch, zároveň v napätí medzi pokojom vonkajšieho (tela a prostredia) a pohybom vnútorného (mysli a emócií). „Jednoducho som príliš emotívna,“ konštatuje Shirley v scéne *Office at Night* (1940) a pripomína divákovi, že napriek rezervovanej mimike a úspornej gestike je jej vnútorný život intenzívny. Napätie, úzkosť, smútok, rozhorčenie sú naznačené v signáloch jej tela, no bez sprievodného monológu by mohli ostať sémanticky nejednoznačné.

Táto naračná stratégia je výrazná v scéne *Morning Sun* (1952), v ktorej Shirley sklamané a pohoršene prijíma správu o zrade režiséra Eliu Kazana a odovzdaní údajných komunistických sympatizantov z branže Snemovni reprezentantov pre neamerické aktivity. V jej hlase počuť frustráciu, hnev a pocit bezmocnosti, ktoré umocňujú tóny klavírnej skladby Johna Cagea. Zvuková stopa filmu je tou, ktorá výrazovo dopĺňa, často dokonca sémanticky reviduje obraz. Prostredníctvom nej má divák možnosť nielen pochopiť, ako je individuálny príbeh zapustený do širšieho kultúrneho a spoločenského kontextu, ale aj spoznať hlavnú ženskú postavu ako premýšľavú a angažovanú.

Pre atmosféru rozprávania a jeho výrazovú silu je nemenej dôležitá hudba, ktorá zmysluplne dopĺňa obraz. Niekedy dokumentuje ako *We Shall Overcome* od Joan Baez, emocionálne vyladuje ako *Lonely Woman* od Ornetta Colemana alebo – ako v prípade clivo hlbavej skladby *Small Metal Gods* Davida Sylviana – strieda ticho tam, kde treba rozprávať príbeh inak než to dokáže Shirley. Hudba je tu súčasťou prirodzeného jazykového kódu filmu ako multimediálnej (plurimediálnej) výpovede, spadá do oblasti štandardnej mediálnej kombinácie, preto môže pohodlne plniť rozmanité úlohy, počnúc ilustratívnou funkciou a končiac vytváraním mimotextových väzieb. Vo výsledku je zvuková stopa filmu zásadná všade tam, kde obraz naráža na svoje limity: divák sa nedostane do vnútra postavy inak než cez nahlas vyslovený vnútorný monológ, do priestorov mimo dosahu kamery vnikne len pomocou diegetických zvukov (autá na ulici, štekajúci pes, hrajúce sa deti, splachovanie toalety), historickú realitu mu sprítomňujú rozhlasové spravodajstvá, autentické zvukové dobové záznamy.

Vizuálna stránka filmu je intermediálnym zásahom vystavená radikálnejšie práve pre silnú väzbu medzi výtvarným originálom a jeho filmovou adaptáciou. Vzájomné prestupovanie jazykov a kódov rôznych médií je asi najkoncentrovanejšie prítomné v scéne podľa obrazu *Hotel Lobby* (1943). Divák doň vstupuje priblíženým záberom na scenár *The Skin of our Teeth*, ktorý má režírovať Elia Kazan. Kamera odstupuje, jej pohľad sa rozširuje, postupne sa scéna zaplní postavami a prekryje sa s maľbou. Filmová scéna sa zároveň transformuje na divadelnú situáciu a výrazná dramatickosť narúša dovtedy konštantne prítomnú hopperovskú atmosféru rozprávania. Objavuje sa v nej provizórne divadelné javisko a na ňom Shirley v novej hereckej polohe. Sústreďuje sa na ňu bodový reflektor a kamera z nadhľadu, čo pomyselne presúva aj stanovisko diváka. Výtvarné kódy sa transformujú na divadelné a tie si vzápätí vyžadujú zásah filmového jazyka. Deutschove divadelné inscenovanie filmových scén ako série pomalých, dominantne statických záberov len sporo využívajúcich zmeny

uhlov pohľadu, zoomovanie či strih, spolu so špecifickým koloritom a svetelnosťou do veľkej miery potvrdzuje rešpektovanie Hopperovej autorskej poetiky.

Hopper väčšinou znázorňuje všedné priestory v amerických mestách, kaviarne, reštaurácie, železničné stanice, kancelárie a byty, ktoré pôsobia neprirodzene prázdne, pusto a anonymne. Často sa v týchto miestach ocitajú osamelé postavy, ktoré sa zdajú byť unášané, stratené „na povrchu zasnívania“, niekde medzi minulosťou a budúcnosťou, čím prispievajú k emocionálnej odľahlosti scén.³² V prípadoch, keď sa v obraze nachádzajú viaceré postavy, ich fyzická blízkosť nezodpovedá ich komunikačnému prepojeniu. Ako pripomína Gail Levin, sú si „psychologicky vzdialené, existujú v súkromnom priestore snov a kontemplácie“³³. Osobitá psychológia postáv, ich izolácia sa premieta aj do samotného priestoru, ktorý je uzatvorený, tichý, poznačený nedostatkom pohybu. Zdá sa, že intimita neprináša žiadnu útechu proti tichému zúfalstvu vlastnej existencie. Shirley ako hlavná hrdinka filmového spracovania splýva s introspektívnou náladou odcudzenia a samoty mesta. Režisér tieto emócie umocňuje dlhými pomalými zábermi, ktorými vytvára efekt osôb pohltých okolím.³⁴ Okamihov, v ktorých poskytuje postavám útechu blízkosti druhého, je iba zopár.

Hoci Shirley robí spoločnosť jej partner Steve len na štyroch obrazoch, súčasťou Shirleyneho osobného príbehu je rozhodne aj príbeh lásky. Scéna *Room in New York* (1932) umožňuje divákovi pozorovať dvojicu zvonka v ráme okna. Po jeho otvorení k nemu začne doliehať ženin monológ, vďaka ktorému sa dva oddelené životy muža čítajúceho noviny a ženy za klavirom javia o čosi zrozumiteľnejšie. Ich vzájomnú izolovanosť do istej miery naruší až tiché opätované objatie. Súznenie dvojice je najvýraznejšie prítomné v adaptácii obrazu *Sunlight on Brownstones* (1956), kde melanchólia ustupuje istej ľahkosti a slnkom zaliate priedomie presvetľuje atmosféru. Paradoxne, Shirley práve v tomto stave pokoja a vyrovnanosti tematizuje pocity izolácie, ktoré zažíva voči ostatnému svetu. Je však presvedčená, že tento pocit s partnerom zdieľajú, čo prehľbuje tiché porozumenie medzi nimi.

Scéna *Excursion into Philosophy* (1959) je, naopak, poznačená osamelosťou postáv až dokonca. Divák je svedkom zvláštnej tenzie, ktorá vzniká Stephenovým uprednostnením Platóna pred zdanlivo spiaceu polonahou Shirley. Celý filmový obraz je však venovaný ilúzii, od Bergmanovho citátu zaznievajúceho z rozhlasu až k Platónovmu podobenstvu o jaskyni spochybňujúcemu realitu a možnosť spoznať ju, ktorú nahlas číta najprv Shirley a následne dokončuje Stephen. Veta „Posledný objekt, ktorý bude schopný vidieť, je slnko,“ opätovne vyslovená Shirley už v Stephenovej neprítomnosti, môže diváka aluzívne vracieť späť k Hopperovej tvorbe. Svetlo bolo pre neho celoživotnou témou; jeho vzťah k tieňu, rovnako ako v tejto filmovej scéne, opakovane skúmal s ambíciou namaľovať ho v jeho dokonalosti.

32 Viac pozri O'DOHERTY, B. "Hopper's Look". In WAGSTAFF, S. – ANFAM, D. – O'DOHERTY, B. (eds.). *Edward Hopper*. London : Tate Publishing, 2004, s. 89. Cit. podľa FRONT, S. Frozen Time in Gustav Deutsch's Shirley: Visions of Reality. In *Anglica Wratislaviensia*, s. 40.

33 LEVIN, G. *Edward Hopper: The Art and the Artist*. New York and London: Norton, 1980. Cit. podľa FRONT, S. Frozen Time in Gustav Deutsch's Shirley: Visions of Reality. In *Anglica Wratislaviensia*, s. 40.

34 FRONT, S. Frozen Time in Gustav Deutsch's Shirley: Visions of Reality. In *Anglica Wratislaviensia*, s. 41.

Maliarovi svetlo neslúži na zvýraznenie detailov, ale na „obmedzenie stupňa zložitosti povrchového vzoru maľby,“³⁵ ako si všíma teoretička Jean Gilles, čo vytvára dojem nehybnosti a ticha³⁶ a spolu s priestorovými deformáciami posilňuje pocit nadčasovosti a odcudzenia vo výraze aj obsahu malieb. Ide o tvorbu tupých uhlov popierajúcich horizont a nejednoznačnosť svetelných zdrojov, ktoré vedú k neschopnosti divákov orientovať sa na obraz z hľadiska priestoru a času.³⁷ Spomínaná izolácia a melanchólia vzniká i hrou svetla a tieňa, maliar stavia vedľa seba veľmi intenzívne, zreteľné a vysoko posadené svetlé plochy s tmavými, čo prispieva k nasýteniu obrazov melancholickou citlivosťou. Vďaka tomu ostáva v samotných priestoroch prítomný akýsi stav kontemplácie bez ohľadu na prítomnosť či neprítomnosť postáv a divák sa ocitá v priam (post)apokalyptickom znázornení opustených miest zaničajúceho sveta. Slnečnému jasu sa v temnej izbe vystavuje nahá, emočne zraniteľná Shirley, strácajúca chorého Stephena (*A Woman in the Sun*, 1961), neskôr trúchli nad jeho stratou v tme kinosály (*Intermission*, 1963). Nový začiatok ju čaká v rozlúčke v obraze *Sun in an Empty Room* (1963), ktorý je výsledkom Hopperovho dlhoročného skúmania svetla. Miestnosť je plnovýznamovým chronotopom starých tieňov a nového svetla, v ktorom Shirley formuluje pointu svojho príbehu, aby mohla začať nový.

Režisér zachováva v estetike filmového obrazu Hopperovo intenzívne svetlo, voči ktorému stoja tieň a výrazný kolorit, vo filme digitálne upravený v prospech melancholickej atmosféry. Pevná pozícia filmovej kamery s vyššie zmienenými dlhými zábermi korešponduje s voyeuristickým pohľadom výtvarných predlôh. Absencia komunikácie a intimity medzi postavami tu nahrádza zdržanlivosť a zobrazenie rezignácie či nudy. Deutsch remediuje typickú zdržanlivosť Hopperových postáv s neurčitým až rezigновaným výrazom v tvárach vyhýbaním sa expresívnemu štýlu herectva. Naopak, jeho herci mimikou tváre, postojom tela, minimálnou gestikou a pohybom, spolu s vyššie spomínanými štylistickými prostriedkami typickými pre slow cinema, evokujú maliarsku nehybnosť a vytvárajú obraz dlhého trvania či zmrazeného času, ktorý v kombinácii s fragmentárnosťou rozprávania oslabuje naratívnosť filmu.³⁸

Medzery v príbehu a rezignácia na budovanie dramatického napätia sú prirodzeným a intencionálnym dôsledkom toho, čo sa pri recepcii ukazuje ako zásadné – skúsenosť prestupovania rôznych mediálnych kódov. Deutsch tak prostredníctvom precízneho „napodobňovania“ výtvarnej predlohy vytvára Rajewskej moment iluzívnosti, „as if“. Rozpohybovanie malieb má za následok oslabenie recepcnej dištancie a aktivizáciu pôvodne pasívneho diváka, ktorý sa stáva súčasťou ilúzie, vnútorného sveta diela.³⁹ Jednotlivé média prekračujú svoje hranice, ktoré sú v našom

35 GILLIES, J. The Timeless Space of Edward Hopper. In *Art Journal*, 1972, roč. 31, č. 4. s. 405.

36 FRONT, S. Frozen Time in Gustav Deutsch's Shirley: Visions of Reality. In *Anglica Wratislaviensia*, s. 40.

37 Tamže.

38 Tamže, s. 42.

39 Tento aspekt – aktívna účasť diváka – nie je novátorským prístupom. Už od počiatkov 20. storočia, a najmä v období avantgardy, sa pozícia diváka menila. Súviselo to s experimentovaním na poli médií a ich zmiešavaním, čo sa spolu

chápaní nekonvenčné a performatívne, čo v prípade intermediálneho diela vplýva i na recepciu. Vďaka intermediálnym mostom má intermediálne dielo možnosť obklopiť recipienta v jeho celosti. Deutch sceluje film, výtvarné umenie a divadlo, ako i hudbu, jazyk (v prehovore i texte), rozhlas či fotografiu. Je intermediálnym umeleckým dielom o umení a o živote v Amerike počas tridsiatych až šesťdesiatych rokov minulého storočia.

NA ZÁVER: O HRANICIACH MEDZI UMENIAMI A ICH MIZNUTÍ

Film *Shirley: Visions of Reality* remediuje sériu výtvarných obrazov na filmové rozprávanie prostredníctvom dôrazu na divadelné inscenovanie scény a rámovanie obrazu, čím podľa intermediálnej logiky prekračuje hranice jedného média (samého seba) hneď niekoľkými smermi. Médium filmu sa v istých momentoch prelína s výtvarným, keď je pevne späté s Hopperovou estetikou, vracia sa do seba samého prostredníctvom filmových prostriedkov, ktoré sú prítomné v Deutchovej réžii *slow cinema*, objavuje sa tiež inscenovanie divadelného „média“. V ucelenom diele *Shirley: Visions of Reality* však hraničné priechody v recepčnej skúsenosti diváka efemérne miznú. Neustála prítomnosť prekračovania hraníc môže byť viditeľná v celej komplexnosti štýlu Deutchovej filmovej výpovede, teda v jej jazyku i téme. Tým máme na mysli estetiku Deutchovho filmu, ktorá využíva zjavné ikonické prvky výtvarného obrazu a divadla, ako aj implicitnejšie formy väzieb. Kamera rešpektuje rám obrazu, nesleduje postavu za hranice, ktoré vymedzuje, a ak sa pohľad oka kamery dynamizuje, tak len v priestore rámu; dovolí si pomalý sledujúci pohyb či občasné priblíženie, akoby napodobňujúc prístupenie diváka k obrazu. Práve vďaka takto inscenovanému obrazu s pevným rámom sme viac divákmi divadelného javiska než filmového plátna, pričom sám pohyb vo vnútri obrazu nás vzdaluje statickému výtvarnému obrazu. Film je v tejto výkladovej logike autotematizačný a jednotlivé médiá podrobuje skúmaniu aj v podobe konkrétnych tém.

V samotnom naratíve filmu sa objavuje analýza jednotlivých médií (najmä filmu, divadla, fotografie) a ich prelínanie sa so životom. Premýšľanie o divadle a filme je súčasťou monológov hlavnej protagonistky, ktorej život je spätý s pôsobením v najstaršom experimentálnom americkom divadle *Living Theatre*. Je zorientovaná v prostredí divadla a filmu, vnímavá voči ich jazyku, funkcii, poslaniu a citlivá voči spoločenským témam. Shirley komentuje akt sledovania filmu vo filmových obrazoch *New York Movie* (1939) a *Intermission* (1963), uvedomuje si voyeristický potenciál filmu a istú intimitu diváckej skúsenosti, očakáva angažovaný film so sociálnymi témami, ktoré ju trápia aj mimo profesijného života. Divadlo sa jej v plnej miere prelína so životom, vníma ho ako spôsob životného štýlu, ako svetonázor. Je pre ňu osobnejším médiom než film či fotografia, nad ktorou premýšľa predovšetkým

s participáciou recipienta na diele naplno rozvinulo od šesťdesiatych rokov ako snaha o stieranie hraníc umenia so životom. Dôležitý vplyv mal rozvoj nových technológií a foriem umenia. V dôsledku rozmazávania hraníc umenia, ale aj mediálnych druhov začali vznikať nové mediálne konfigurácie, „staré“ i „nové“ média sa prepletali do intermediálneho umeleckého diela.

vďaka partnerovi, fotografovi. Filmová verzia obrazu *Western Motel* (1957), v ktorej sa stáva Shirley objektom partnerovho fotoaparátu, je celá venovaná napätiu medzi intimitou a cudzotou, zvädzaniu ako reakcii na namierený objektív.

Shirley: Visions of Reality je reprezentatívnym príkladom toho, ako špecificky musí výtvarné umenie pracovať s námetom a vybrať „okamih obťažkaný dejom“. Tento termín nemeckého estetika 18. storočia Gottholda Ephraima Lessinga sa vzťahuje k charakteristike najvhodnejšieho momentu zvoleného pre zobrazenie námetu vo výtvarnom umení.⁴⁰ Potencialita, nasýtenosť, plodnosť takéhoto momentu najlepším z možných spôsobov zastúpi všetky ostatné neprítomné momenty výtvarne zobrazovaného námetu. Hoci Lessinga zaujímajú hranice medzi umeniami predovšetkým ako nástroj identifikácie rozdielov medzi nimi, nevyhnutne sa dostane aj k otázkam ich prekrývania. Filozof uvažuje o dvoch typoch napodobňovania, pričom len pri jednom z nich je básnik (či maliar) originálom, pri druhom je kopistom. V prvom prípade sa dielo básnika (maliara) stáva skutočným objektom napodobnenia maliara (básnika), v druhom, nedôstojnom prípade, jeden od druhého preberajú spôsob spodobnenia.⁴¹ Lessing tak pre kategorizáciu intermediálnych vzťahov v starej poézii a maliarstve používa dnes už ťažko uplatniteľný kľúč – hodnotiace kritérium definované napätím medzi originálom a nápodobou – a jeho prostredníctvom kladie otázky o význame pôvodnosti a originality, o hodnote autorského štýlu ale aj overených migrujúcich témach. Tieto motívy, naopak, nestratili ani v relativizujúcich a recepčne otvorených konceptoch súčasnej estetiky svoju dôležitosť (a potvrdzujú Lessingovu modernosť).

Spôsob práce Gustava Deutscha vo filme *Shirley: Visions of Reality* spadá do oboch Lessingových kategórií. Diela Edwarda Hoppera sa stávajú skutočným predmetom jeho napodobnenia, ale zároveň režisér napodobňuje aj spôsob maliarovho spodobnenia v novom médiu. Znamená to azda, že Rajewskej postup „akoby“ (as if), ktorým pomenúva simuláciu vzťahu k inému médiu, by podľa Lessingových kritérií signalizoval tvorivé zlyhanie a umeleckú defektnosť? Alebo sa hodnotiacia optika mení v závislosti od média či komplexnosti intermediálnych vzťahov? Deutschov film používa rôzne stratégie intermediálnej práce, je výsledkom transformácie média, pričom narába s intermediálnymi systémovými referenciami, explicitnými aj transpozíčnými. Vďaka tomu je výsledný tvar poctou originálom a zároveň výnimočnou autorskou udalosťou, je sémanticky vrstevnatý a výrazovo podmanivý. A bezpochyby je dôkazom toho, že v obrazoch Edwarda Hoppera sú zachytené fragmenty osobných histórií, prostredníctvom ktorých je možné rozpovedať veľký príbeh.

Štúdia vznikla ako súčasť grantovej úlohy UGA I-23-210-02 Umenie nového milénia – diverzita a intermedialita foriem a projektu KEGA 038SPU-4/2024 M:INT – Biele miesta a efemérne mestské intervencie.

40 LESSING, G. E. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 27.

41 Tamže, s. 109 – 127.

LITERATÚRA

- BĚBAROVÁ, Jana. Hopperovy vize reality v režii Gustava Deutsche. In kol. *Iluzívne a antiiluzívne vo filme*. Bratislava : ASFK – SFÚ, 2018. s. 111 – 118. ISBN 978-80-070420-5-9.
- ELLESTRÖM, Lars (ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Chippenham : CPI Antony Rowe, 2010. 270 s. ISBN-13 978-023023860-2.
- ELLESTRÖM, Lars The Modalities of Media : A Model for Understanding Intermedial Relations. In ELLESTRÖM, Lars (ed.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Chippenham : CPI Antony Rowe, 2010, s. 11 – 48. ISBN-13 978-023023860-2.
- FRONT, Sonia. Frozen Time in Gustav Deutsch's Shirley: Visions of Reality. In *Anglica Wratislaviensia*, 2019, roč. 57, s. 37 – 48. Dostupné na internete: <https://doi.org/10.19195/0301-7966.57.3>.
- GERŽOVÁ, Jana. Intermedia a (alebo) multimédia? In *PROFIL súčasného umenia*, 2000, roč. 7, č. 4, s. 64 – 65. ISSN 1335-9770.
- GERŽOVÁ, Jana – HRUBANIČOVÁ, Ingrid. *Kľúčové termíny výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia: Gramatická a sémantická charakteristika*. Bratislava : PROFIL, 1998. 123 s. ISBN 80-88675-55-3.
- GILLIES, Jean. The Timeless Space of Edward Hopper. In *Art Journal*, 1972, roč. 31, č. 4. s. 404 – 412. Dostupné na internete: <https://www.jstor.org/stable/i231627>.
- HIGGINS, Dick. Intermedia. In *The Something Else Newsletter*, 1966, roč. 1, č. 1, február 1966. Dostupné na internete: dickhiggins.org/intermedia.
- HIGGINS, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Southern Illinois University Press, 1983. 152 s. ISBN 10: 0809311429.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In *Intermedialités / Intermediality*, 2015, roč. 6, s. 43 – 64. ISSN 1705-8546. Dostupné na internete: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.
- RAJEWSKY, Irina O. Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. In ELLESTRÖM, Lars (ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Chippenham : CPI Antony Rowe, 2010, s. 51 – 68.
- SZCZEPANIK, Petr. *Intermedialita*. In *Cinepur.cz*, 1. 10. 2022. [online]. Dostupné na internete: <http://cinepur.cz/article.php?article=5>.

Katarína Jankechová, interná doktorandka
 Ústav literárnej a umeleckej komunikácie pri Katedre etiky a estetiky
 Filozofická fakulta
 Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
 Hodžova 1, 949 01 Nitra
 e-mail: katarina.jankechova@ukf.sk
 ORCID ID: 0009-0006-8263-3523

Michaela Malíčková
 Ústav literárnej a umeleckej komunikácie pri Katedre etiky a estetiky
 Filozofická fakulta
 Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
 Hodžova 1, 949 01 Nitra
 e-mail: mmalickova@ukf.sk
 ORCID ID: 0000-0003-4314-527X