

**Filosofická fakulta UK v Praze
Katedra filmových studií**

**Proměny imaginace-portrétu města vlivem digitálních
technologií v kontextu analogových médií**

Vedoucí diplomové práce
PhD. Petra Hanáková

Autorka práce
Sylva Poláková

Praha 2006

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla jsem v ní všechny použité prameny a literaturu.

V Praze dne 27. srpna 2006.

Sylva Poláková
Rooseveltova 47
Praha 6

Poděkování:

Na tomto místě bych chtěla poděkovat své vedoucí diplomové práce
PhD. Petře Hanákové za její kritické poznámky i trpělivý přístup.

OBSAH

- 006 Úvod**
- 013 Městský film nebo portrét velkoměsta?**
- 018 Flâneur**
- 018 Kdo je tedy flâneur?
- 027 Flâneurské zkušenosti mění způsob dívání se
- 031 Zrození flâneura ve filmovém příkladu: Alexander Hackenschmied, Bezúčelná procházka
- 033 Flâneuse**
- 033 Neexistující flâneuse
- 038 Pátání po flâneuse a její přínos flânerii
- 041 Vnímání velkoměst v raném filmu: fobie a modernistické utopie**
- 041 Městské fobie v narativním filmu dvacátých let – uliční filmy a kammerspiel
- 046 Nadšení prvních městských filmů: Walter Ruttmann, Berlín, symfonie velkoměsta
- 051 Dziga Vertov, Muž s kinoaparátem
- 055 Osvětlení – prodloužení flâneurova dne a ohrožení jeho svobody: Svatopluk Innemann, Praha v záři světél
- 060 Urbanistické vize v didakticko-osvětových a průmyslových filmech
- 064 Flâneura opouští opojení velkoměstem, ale nepřestává se bavit**
- 064 Jean Vigo: Na slovíčko, Nice
- 068 Pontus Hultén: Den ve městě
- 070 Město jako dějiště bouří v angažovaných snímcích šedesátých a sedmdesátých let**
- 073 Bytostní flâneuri – fotoaparát a videokamera jako nástroje solitéra**
- 076 William Klein: „Jak fotografovat, aniž bychom dělali fotografii? Jak vytvářet malbu s pomocí fotografie, a jak dělat film za pomoci fotografie?“
- 078 Nobuyoshi Araki: městský dance makabre
- 082 Chris Marker: portrét jako obraz paměti portrétujícího

085	Pohyblivé obrazy a hyperstimulační prostředí měst druhé poloviny dvacátého a začátku jednadvacátého století:
088	Sarah Morris: mixed mediový portrét globálních měst
091	Vyhledky digitálních a virtuálních měst jako nové utopie svobodné existence
092	Reflexe urbánních prostorů jako celospolečenského obrazu ve virtuální realitě
100	Závěr
102	Použitá literatura
105	Seznam citovaných filmů

ÚVOD

Vztah města a filmu byl od samotného vynálezu kinematografu nazírán skrze jakousi charakterovou vzájemnost, jejímž hlavním jmenovatelem byl *pohyb*. Nové médium bylo vnímáno jako nejlépe uzpůsobená umělecká forma k zaznamenání a reprodukování atmosféry, která symbolizovala moderní velkoměsto na konci devatenáctého a na začátku dvacátého století. Analogie „pokrevní“ příbuznosti dvou fenoménů moderny, rozvoje velkoměst a vynálezu kinematografu, podnítila vznik filmů a esejů, jež se zabývaly nebo vycházely z vnějších estetických podobností a hodnot města a pohyblivých obrazů, a které absorbovaly utopistické nadšení moderní společnosti. Vertovův film MUŽ S KINOAPARÁTEM a Ruttmannův BERLÍN, SYMFONIE VELKOMĚSTA¹ se dočkaly následování nebo citací v mnoha národních kinematografiích². Mezi těmi, kdo propadli svádění moderního velkoměsta, byli na jedné straně futurističtí architekti, kteří toužili po totální proměně urbanistických plánů a výstavbě nových modernímu tempu a prostoru lépe vyhovujících sídlišť a kinematografie byla pro ně způsobem, jak prezentovat svoje ideje s komerčním apelem v průmyslových filmech³. Na straně druhé to byli solitéři, kteří nebažili zasahovat do vývoje měst, ale využívali jejich anonymity, která jim skýtala nový druh svobody a poznání – zrodila se postava flâneura, městského člověka, který se na jedné straně nechává unášet vnějšími impulzy, ale zároveň vládne nadhledem, který mu dovoluje uvědomovat si sama sebe, čímž se liší od řadového městského člověka, jež svoje touhy uspokojuje včleněním se do tržního řetězce. Svoje zkušenosti flâneur dovede proměnit v kreativní činnost, v níž uplatní, co odpozoroval, postřehl, nebo dokonce vystopoval z dění okolo sebe. Pro básníky (Baudelaire), malíře (Lautrec), filmové avantgardisty (Ruttmann) a mnohé další se město stalo zásadním inspiračním tokem, jímž se nechali po flâneurském způsobu unášet a opláceli mu svou náklonností, které jsme vděční za dodnes oceňovaná díla. Když se však nadšení dvacátých let začalo

¹ MUŽ S KINOAPARÁTEM, r. Dziga Vertov, 1928; BERLÍN, SYMFONIE VELKOMĚSTA, r. Walter Ruttmann, 1927.

² Např. PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL, r. Svatopluk Innemann, 1928, SÃO PAULO, SINFONIA DA METROPOLE, r. Adalberto Kemeny a Rudolf Rex Lustig, 1929.

³ Např. Le Corbusier, Mies van der Rohe, Bruno Taut, Mart Stam, Walter Gropius, Ernst May a hnutí Das Neue Bauen a Bauhaus.

v následující dekádě prolamovat pochybnostmi o svobodné a rovnoprávné společnosti, vystřídal víru v progresivní velkoměsta jako symbol demokracie (ať už kapitalistické nebo socialistické) kritičtější někdy až satirický pohled. Jean Vigo natočil už v roce 1930 portrét přímořského města NA SLOVÍČKO, NICE⁴, v němž nešetřil karikaturou tamních zbohatlíků a sympatiemi k chudým obyvatelům, kteří se zmocňují promenády (centrální třídy letoviska) jen jednou v roce o velkém karnevalu, stejně jako tomu bývalo ve středověku.⁵

V souladu s důsledky druhé světové války a naplnění futuristických tužeb oslavujících jedním dechem město i válku, se tento už téměř ustálený subžánr portréту města na několik let vytratil ze zřetele umělců (až na ojedinělé výjimky)⁶ i diváků. Vrátil se, až když se města stala dějištěm důležitých společenských změn. Studentské bouře v šedesátých letech v Evropě i v Americe se odehrávaly buď na zabarikádovaných univerzitách, nebo přímo na ulicích. Otázky emancipace žen, etnických menšin, dekolonizace a třídní nerovnosti, které probíhaly v západní společnosti, postavily flâneurské typy mezi jejich bytostný postoj, jenž Benjamin nazývá „laissez-faire“ (nechat věci běžet) a revoluční angažovanost. Ačkoli je pro Benjaminův zásadní flâneurova nezáujatost, neznamená to, že by měla dosáhnout netečnosti. I Benjamin přiznává, že právě revoluce činí město opravdu otevřeným prostorem.⁷ V této době se zásadně proměňuje i statut umělce, jemuž přestává stačit jeho talent a osobnost, jako se vyžadovalo od modernistického tvůrce. Nicolas Bourriaud charakterizuje postmoderního umělce tvůrčí otázkou, již si klade, která už nezní „co nového udělat?“, nýbrž „co s tím udělat?“⁸ Druhou otázku lze vztáhnout ke způsobu tvorby, kdy umělec využívá již hotových cizích děl nebo produktů a „odklání“⁹ je od původního významu, kam a jak uzná za vhodné. Můžeme ji ale také chápat jako gesto angažovanosti, které přijalo mnoho tehdejších umělců a plně se uplatnilo v sedmdesátých letech v pracích prvních videoartistů, kteří s ruční kamerou vycházeli do ulic, ať už jen přihlížet různým demonstracím i každodennímu dění na

⁴ NA SLOVÍČKO, NICE, r. Jean Vigo, 1930.

⁵ Více o úloze středověkých karnevalů pořádaných ve městech in Michail Bachtin, *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Odeon, Praha 1975.

⁶ EN DAG I STADEN (DEN VE MĚSTĚ), r. Pontus Hultén, Hans Nordenström a Gösta Winberg, 1955.

⁷ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, First Harvard University Press paperback edition, 2002, str. 422.

⁸ Nicolas Bourriaud, *Postprodukce*, Tranzit, Praha, 2004, str. 8.

⁹ Pojem „odklánění“ navrhl Pavel Turek v rámci překladu Bourriaudovy knihy *Postprodukce* jako český ekvivalent pro „détourage“. Více v poznámce překladatele in tamtéž, str. 101–102.

ulici, nebo oslovovat kolemjdoucí, sehrávat scénky a nebo nakonec pořízený materiál opatřovat komentářem.¹⁰

V průběhu osmdesátých let se v souvislosti s varováním ekologů přesouvá zájem mladších generací ke globálním ekologickým problémům. Tyto demonstrace, jež pokračují i v devadesátých letech, jsou vázány na zasedání mezinárodních organizací, a tak se stávají pravidelnými, tudíž očekávatelnými, a je předem jasné, jak dlouho budou probíhat. Naplánovaná revoluční atmosféra postrádající spontaneitu představuje pro města, v nichž se akce odehrávají, spíš než akutní nebezpečí, recidivní virózu, která je naopak posílí protilátkami v podobě komplexní revize policejních složek a jejich vylepšení. V osmdesátých letech velkoměsta obecně neproděla žádnou větší změnu, nestala se dějištěm mimořádných událostí, a ani proti nim nebyla vyvinuta výrazná ideologická kampaň srovnatelná s poválečnou „domestifikační“ tendencí. Pohnutky vizuálních umělců, kteří se v té době věnovali fenoménu města, byly o co méně politické, o to více osobní a lépe se podobaly flâneurskému, téměř milostnému vztahu k městu.¹¹ Malíř, fotograf a tvůrce krátkých filmů William Klein, se věnoval portrétní fotografii měst od konce padesátých let a pokračoval až do roku 2002, kdy publikoval svou poslední fotografickou knihu věnovanou Paříži. Ke každému městu přistupoval jako k individualitě, která si ponechává základní rysy a atmosféru stejnou i přes aktuální politickou situaci. V jediném případě, v roce 1966 ve spolupráci s režiséry francouzské nové vlny upřednostnil před pařížským geniem loci současnou politickou situaci, a natočil stříhový film zaznamenávající studentské demonstrace proti válce ve Vietnamu LOIN DU VIETNAM¹². Mezi další umělce, které řečeno s Benjaminem intoxikovalo město¹³, dále zařazuji fotografa s filmovou zkušeností Nobuyoshi Arakiho a filmového tvůrce, který byl mimo jiné i fotografem, Chrise Markera.

Navzdory výše uvedenému přehledu vizuálních portrétů měst, se tomuto subžánru, jak jej budu chtít obhájit, zatím nevěnovala mě známá ucelená studie. Většina časopiseckých esejů, sborníků a samostatných publikací českých i zahraničních

¹⁰ Např. Guy Debord v Evropě a v Americe mediální spolky Raindance Corporation a People's Video Theater nebo dvojice David Corot a Curtis Radcliffe.

¹¹ K výrazným změnám došlo až na konci osmdesátých let v souvislosti s pádem berlínské zdi a rozpadem východního bloku. Bývalé socialistické „metropole“ se překotně snažily dohnat západní centra. Pátrání po filmech, které mohly tuto proměnu měst cíleně zaznamenat, bude zařazeno k úkolům mé disertační práce.

¹² LOIN DU VIETNAM, r. William Klein, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Claud Chabrol a Alain Resnais, 1966.

¹³ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, First Harvard University Press paperback edition, 2002, str. 416.

teoretické a teoretiků, které jsem měla možnost ke své diplomové práci prostudovat, nebo je alespoň zaznamenat v citacích jiných textů, byla vydána až v devadesátých letech.¹⁴ Otázka, proč se teoretická a historická reflexe města a jeho vztahu k filmu objevuje až nebo právě od devadesátých let, mě přivádí k zatím poslednímu vyústění vizuálních děl, jež se primárně zabývají fenoménem měst. V devadesátých letech se masivně rozrůstá počet uživatelů internetu a tím i jeho vliv na společnost. Virtuální prostor, sdílený s anonymními lidmi, začíná konkurovat fyzickým městům, jejichž anonymita byla zrelativizována rozvojem monitorovacích technologií. Jakmile byly na veřejných prostranstvích instalovány bezpečnostní kamery a začalo se mluvit o satelitních fotografiích schopných přečíst z oběžné dráhy Země poznávací značku automobilu, začal se hledat alternativní prostor k životu. Nadšení virtuálním prostředím, které slibovalo návrat ohrožené nekontrolované svobody, vyprodukovalo nadšence podobné modernistickým utopistům. Timothy Leary dokonce neváhal předchozí epochy degradovat na *akvárium* a *terárium* a budoucnost spatřovat v *kybérii*, která se nachází zatím na „nejvyšším vývojovém stupni lidstva“.¹⁵ Kontexty rozvoje nového prostoru, který má mnoho z městských charakteristik (sdílení stejného prostoru s enormně velkým počtem neznámých a jen s hrstkou známých lidí, který nám na druhou stranu poskytuje intimitu) determinovaném novými vynálezy v čele s komunikačními technologiemi (kam řadíme telegraf, telefon, ale i dopravní prostředky a v dnešní době mobilní telefony, ale hlavně internet a jeho specifické komunikační systémy) pochopíme lépe než z utopistických nebo skeptických vizí, když nejprve prozkoumáme dřívější podobné případy, jimiž bylo i období modernity.

Domnívám se, že právě z toho důvodu můžeme v posledních patnácti letech pozorovat nárůst teoretických a historických prací zabývajících vztahem města a filmu

¹⁴ S výjimkou pěti publikací, z nichž dvě jsou až z roku 1989. Uvádím je chronologicky: Robert Mallet-Stevens: *Le cinéma et l'art: L'Architecture*, 1925, in Marcel L'Herbier: *L'intelligence du cinématographe*, Paris, 1946.; Lewis Mumford, *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1961.; Antony Sutcliffe, ed., *Metropolis 1890–1940*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1984.; Patrice Petro, *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimer Germany*, Princeton – New Jersey: Princeton University Press 1989.; Manuel Castells, *The Reconstruction of Social Meaning in the Space of Flows*, in *The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring and the Urban-Regional Process*, Oxford: Blackwell, 1989.

¹⁵ Timothy Leary, *Chaos a kyberkultura*, Dharmagaia: Praha, 1997.

obecně¹⁶ nebo ve specifických situacích, jako je například role architektury, genderových vztahů ve společnosti nebo proměny diváctví¹⁷.

Jsou tu i další podobnosti, které se nabízejí k porovnání s počátkem devatenáctého století. Tak jako ve stejné době vznikaly avantgardní městské portréty paralelně s účelovými průmyslovými snímky reprezentujícími architektonické spolky, dnes nalzáme na festivalech nových medií krátké experimentální filmy, v nichž se „ohmatává“ jak nová technologie, tak i prostředí, které nabízí, a zároveň tu jsou prezentovány spoty architektonických a designových studií využívajících 3D programů k výstavbě virtuálního prostředí. Mnoho z těchto filmů se soustředí na technologii provedení a nepřidává žádný narativní prvek. Plnohodnotnost atrakce spatřované v samotném vynálezu byla přisuzována i vystavování a předvádění vynálezů devatenáctého století na světových výstavách i raným filmům odkazujícím na vlastní aparát. Také surfování na internetu už mnozí přirovnali k plutí prostorem, jímž Benjamin charakterizoval flâneura. Pomalu si také začínáme uvědomovat, že ani tento nový prostor nezůstane bezmezně a navěky svobodným. Viriliem popsané dozorcí technologie¹⁸, které se ve fyzických městech objevily nejprve v podobě veřejného osvětlení, se na internetu začínají ospravedlňovat například bojem proti pornografii a terorismu.

Na problematiku vztahu města (fyzického i virtuálního), vizuálního díla, jeho tvůrce a recipienta mě upozornila programová náplň současných festivalů a přehlídek krátkých filmů¹⁹ vytvořených s pomocí nebo úplně digitálními technologiemi. Převážná část programu festivalů, které jsem navštívila, se buď formálně nebo i tématicky vztahovala k fenoménu města. Zájem o pohyby autorů, zabývajících se tvorbou virtuálních „městských filmů“, mě přivedl k dalším otázkám (např. proč v takové míře právě městské virtuální prostředí) a hypotézám (snad proto, že relativně čerstvá zkušenost s virtuálním prostorem nás fascinuje i děsí podobně, jako naše předky od poloviny

¹⁶ Např. Mark Shiel a Tony Fitzmaurice (ed.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford: Blackwell, 2000.

¹⁷ Např. Ditrich Neumann (ed.), *Film Architecture: From Metropolis to Blade Runner*, Prestel Munich-London-New York, 1999.; Thomas Elsaesser, *Urbanistické synergie. Propagace plánovaného bydlení a filmová avantgarda 20. let v Německu*, *Iluminace*, r. 16, 2004, č. 4, str. 39–53.; Janice Mouton, *From Feminine Masquerade to Flâneuse: Agnès Varda's Cléo in the City*, *Cinema Journal*, r. 40, 2001, zima, č. 2., str. 3–16.; Tomáš Dvořák, *Rozptýlenost jako předpoklad soustředění. Poznámky k Benjaminovu pojetí recepce*, *Iluminace*, r. 15, 2003, č. 4, str. 67–83.

¹⁸ Paul Virilio, *Stroj vidění*, Slovenský filmový ústav, 2002.

¹⁹ Např. francouzský festival Nemo, česká přehlídka Datatransfer, výběr One dot zero.

devatenáctého století lákalo i rozrušovalo velkoměsto). Současní vizuální umělci, profesionální i amatérští z řad uživatelů internetu, kteří obydli virtuální prostory, je dnes zároveň staví a plutím v tomto novém prostředí získávají inspiraci, podobně jako ji umělci až donedávna vstřebávali z atmosféry městských kulturních center.

Ve snaze vyvarovat se nekontrolovatelnému a svévolnému výběru filmových příkladů, v nichž hraje významnou roli město nebo jeho atmosféra, budu sledovat vývojovou linii tak zvaných „městských filmů“, v nichž není město prostředím pro primární děj, ale hlavním referentem vizuálního díla. Namísto označení „městský film“, navrhuji používat termín „portrét města“, které podle mě lépe vystihuje tento filmový tvar i vztah mezi referentem a dílem (tedy portrétovaným a portrétujícím) získává konkrétnější obrysy, potřebné k definování určité skupiny děl jako subžánru. Abych mohla filmy, které se zabývají vystihnutím konkrétních měst označit za subžánrové, budu se muset nejprve zamyslet nad samotnou definicí „portrét města“ a nad limitními faktory této klasifikace jako je: fenomén velkoměsta, obecná definice portréту ve vizuální kultuře a rozpor mezi „portrétováním“ a „krajinomalbou“ města, souvislost města s médiem filmu a především pohnutky a cíle filmařů a vizuálních umělců, kteří se pro tento „subžánr“ rozhodují, a jak se s ním vypořádávají. Exkurse do historie portréту a oproti němu (nebo vedle něj) krajinomalby poskytnou potřebné argumenty k používání navrženého termínu „portrét města“. V metaforické rovině je podpoří texty o personifikaci měst. Vedle obdivu, který chováme k portrétovanému, je dalším impulzem pro portrétování (pozorování a průzkum) města potřeba vyrovnat se s jiným, než přírodním prostředím (v devatenáctém století) nebo jakýmkoli novým prostředím, kterým se dnes stala virtuální realita. A zatřetí, chápeme-li velkoměsto jako centrum vývoje lidské společnosti, můžeme pak k němu směřovat i angažovanou kritiku, která se v subžánru portréту města zvyrazňuje od šedesátých let, kdy se výroba audiovizuálních děl demokratizuje rozšířením dostupných videotechnologií. Od básnického opojení městským životem devatenáctého a první poloviny dvacátého století, se tedy budeme postupně odpoutávat za přispění sociologických, politických a ekologických otázek, abychom se změnou prostředí opět propadli nadšení a vzrušení počátku jednadvacátého století. Pozornost bude patřit i vývoji kinematografického aparátu a dalších audiovizuálních technologií, a také proměně prezentace, jež hraje zásadní roli v redefinování diváka, který v konkrétních příkladech přechází na stranu tvůrce

a uplatňuje svoje vlastní flâneurské zkušenosti. Závěrečné kapitoly nebudou patřit jen virtuálnímu urbánnímu prostoru. K proměně statutu diváka přispívá i řada multimediálních a interaktivních děl, která jsou určena pro fyzické prostředí a oproti virtuální recepci zdůrazňují uvědomění si fyzického těla (například při procházení instalací). Příkladem současné umělkyně, která se dlouhodobě zabývá městskou tematikou, bude Sarah Morris.

Pokusím se o historicko-teoretické zmapování fenoménu portrétování města analogovými a digitálními médii s důrazem na proměnlivé faktory města jako veřejného prostoru, které vztáhnou k proměně modernistického konceptu flâneura jako chodce městem, diváka i tvůrce audiovizuálního portréту metropole. Pomocí analýz konkrétních audiovizuálních děl a teoretických textů, z oblasti filmových a vizuálních studií, porovnáám modernistický a postmodernistický koncept flâneura. Flâneurství, nebo flâneurie, jak také používá Walter Benjamin, chápu jako univerzální výchozí zkušenost toho, kdo portrétuje město. Vyústěním mé diplomové práce bude problematizování hypotézy o zániku flâneura v podobě, jak ho popsala moderna a o nových virtuálních prostorech nabízejících jeho obdobu a zároveň přinášejících jiné limity. Vnitřní omezení flâneurské figury, mezi něž patří i prvotní charakteristika flâneura jako bílého muže s dostatečným finančním zajištěním, aby mohl flâneurii vůbec provozovat, prověřím otázkou, zda se flâneurie s novými technologiemi a prostory otevřela i ženám, dalším etnikům a nižším společenským vrstvám.

MĚSTSKÝ FILM NEBO PORTRÉT VELKOMĚSTA?

Vizuální imaginace města, kterou v tomto textu nazývám „portrétováním“, souvisí jak s fascinací městským prostorem, tak i s potřebou vyrovnat se s jiným, než přírodním prostředím. Chápání města jako organismu, často personifikovaného (např. Londýn – stará paní s viktoriánskou výchovou, Berlín – mladá holka, Paříž – prostitutka)²⁰ a oproti tomu město jako industriální krajina, staví vizuální imaginaci města mezi dvě zobrazovací tradice – „portrét“ a „krajinomalbu“.

Abychom se dostali ke specifickým žánrům „portrétu“ a „krajinomalby“ města, bude nejprve třeba vzpomenout na klasické malířské kánony a jejich terminologii.

„... Pozdní antika znala poměrně pokročilou malbu krajin, ale uplynuly věky, než se zvolna začaly vytvářet v 15. století předpoklady k uměleckému osamostatnění krajiny. Růst měšťanstva, jeho zájem o přírodu a svět jevů i rodící se individualismus k tomuto procesu přispívaly. V umění k němu narůstají předpoklady již od 13. století, ale vlastní historie novodobé krajinomalby začíná až tehdy, když bratři z Limburka vytvořili kalendářní obrazy modlitební knížky vévody z Berry, a zasadili tyto výjevy ze života poprvé do rámce domácí krajiny. Po celé 15. století zůstává však krajina dosud součástí malby figurální, zejm. náboženské, teprve na rozmezí 15. a 16. století se osamostatňuje v Nizozemí a v Německu (...). V renesanční Itálii zůstává přírodní detail poměrně povšechný, ale objev perspektivy napomáhá obraz scelit. Na severu je v oblibě líčení krajiny, v níž lze rozpoznat konkrétní motiv; epochálního významu nabude tu obraz Zázračného rybolovu ženevského oltáře od K. Weitze (1444), s pohledem na Mont Seléve a Ženevské jezero. Koncem 15. století se tu konečně obraz krajiny z tradičního spojení s figurou vyděluje. Vstupuje do služeb vědy jako objektivní zpráva, jež má dokumentární cenu, a stává se vedutou²¹, zejména městskou, ale současně se vyvíjí i v soběstačný a umělecky náročný obor malby. V Norimberku vychází Schedelova kronika (1493) s vedutami evropských měst, mezi nimi i Prahy,

²⁰ Personifikace měst s ženskými postavami souvisí do značné míry s dynamickou změnou pozice žen ve společnosti, která, stejně jako rozvoj měst, byla progresivní, ale i znepokojující vůči dosavadnímu ustanovení společnosti.

²¹ Veduta: „Topograficky přesný pohled na konkrétní město nebo krajinu. Realistické veduty se vyskytují v evropském malířství od začátku 15. století a dožívají do konce 19. století, kdy jejich funkci převzala fotografie.“ Sáva Šabouk (ed.), *Encyklopedie světového malířství*, Academia, nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1975, str. 354.

z dřevorytecké dílny M. Wolgemita; o rok později zde vytvořil Wolgemutův žák A. Dürer svým pohledem na Trident nebo pohledem na Norimberk i první obraz krajiny v evropském umění. (...) Počátkem 16. století ztrácí se krajina v tvorbě podunajské školy dějové složky a figurální stafáže, tedy svých středověkých reziduí, ale její emotivní a náladová schopnost vzrůstá. (...) V 18. století se rozvíjí i žánr městské a krajinné veduty. (...) V 19. století se krajina stává nejen nejrozšířenějším, ale také umělecky nejpokročilejším oborem; nejskvělejší, i když závěrečné období této hegemonie krajiny v malířství představuje impresionismus.“²²

Slovníkové heslo z Encyklopedie českého výtvarného umění zmiňuje pro nás dva zajímavé momenty. Na rozvoj krajinomalby tedy mělo zásadní vliv měšťanstvo (nikoli venkovská šlechta, která také disponovala prostředky na objednání obrazu), jež si pravděpodobně do svých městských domovů chtělo pomocí obrazu přinést alespoň připomínku krajiny/přírody, již v městském životě mohlo postrádat. Veduta, která byla později nahrazena fotografií, nebyla poznamenána ani tak nostalgií, jako občanskou hrdostí. Od té doby, co se města rozrostla daleko za své hradby, jež se daly během jednoho dne obejít, nelze už městskou krajinu zaznamenat v její úplnosti a „fotografické veduty“ se omezují na panoramatické, většinou turistické pohlednice.

Přemýšlíme-li ale o městě jako o bytosti, budeme se chtít podívat do jeho tváře a spatřit jeho genia loci. Pak si budeme ve vnitřním zraku představovat portrét.

„Portrét je jeden z druhů zobrazujících disciplín výtvarného umění. Jeho podstatou je zachycení trvalých znaků lidské osobnosti v individualizovaných rysech vnější podoby. V historii umění vystupuje portrét v některých epochách výrazněji do popředí, jindy téměř mizí. Souvisí to jednak s hodnocením lidské osobnosti, jednak s celkovým vztahem umělecké obraznosti k realitě. V sociologickém aspektu plní portrét často funkci reprezentativní. Připomíná se politická moc a tradice (královské rodokmeny) nebo třídní sebevědomí (aristokratická či měšťanská podobizna). Jindy jde o zhodnocení jedince, v jedinečnosti psychického života (moderní portrét). Častá je i motivace představami eschatologickými (podobizny egyptských panovníků a tzv. fajúmské portréty). V gnoseologickém smyslu představuje portrét limitní situaci uměleckého obrazu, kdy předpokladem hodnoty je vystižení podoby portrétovaného.

²² Emanuel Poche (ed.), *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Academia, nakladatelství Československé akademie věd, Praha, 1975, str. 233 – 236.

(...) Zajímavým případem individuálního portréту je autoportrét, v němž umělec zpodobňuje pomocí zrcadla sám sebe. S autoportréty se setkáváme u umělců subjektivněji orientovaných nebo mířících k psychologické analýze (Rembrandt, Purkyně), u umělců sledujících nadosobní ideály se téměř nevyskytuje (Aleš). Z hlediska formátu lze rozlišovat portrét monumentální, portrét komorní, popřípadě miniaturu. (...) Někteří teoretikové (Ingarden) se domnívají, že každé individuální zobrazení je portrétem. Mluví např. o portrétním zobrazení krajiny, květiny aj. Portrét však má ve středu svého zájmu lidskou osobnost, jako výjimečnou hodnotovou jednotku skutečnosti. Zobrazení člověka má řadu stupňů: nejvšeobecnější je zachycení pomocí schematického znaku (ideografu). Poznání konkrétního jedince se přitom vždy konfrontuje s obecnou představou, estetickým ideálem doby a umělce samého. (...)²³

Portrét je tedy obecně chápán ve vztahu k lidské bytosti, ale v symbolickém uvažování, může být portrétem každé individuální zobrazení. Z toho vychází, že město, pojímané jako individuální zobrazovaný objekt (nikoli scénérie pro hlavní referent obrazu v obecném smyslu slova), natož personifikované město, může být portrétem. V tom případě se na něj vztahují klasifikující kritéria portrétu, jako například funkce. Fotografická veduta je příkladem zobrazení města, které má za úkol pozvedávat třídní sebevědomí. Od propuknutí silného zájmu o fenomén města v devatenáctém století až po současnost, kdy éra virtuálních urbanistických prostorů pomalu střídá zájem o fyzická velkoměsta, vzniklo a vzniká mnoho vizuálních zobrazení měst motivovaných spíš subjektivní fascinací konkrétního umělce. V těchto dílech se zrcadlí jak „zhodnocení jedince“ (mysleme města), tak i samotného autora, který je nositelem pohledu.

Úhel pohledu, neboli pozice autora/pozorovatele, je určujícím faktorem pro charakter portrétu. Tradičně vnímaný a konstruovaný portrét počítá nejčastěji s en facem nebo tříčtvrtkou a zřídka s profilem. Výtvarný kánon vždy v portrétovaném objektu nejprve hledá jakousi pohledovou (zástupnou, dominantní, nejvýstižnější) stranu. Portrét není fragmentem nebo pouhým torzem objektu, snahou je obsáhnout portrétovaný objekt v rámci dvourozměrných (mluvíme-li o malbě a kresbě) možností co nekomplexněji a přitom zaznamenat detaily – přiblížit se natolik, aby blízkost budila dojem dosažitelnosti, jako by i divák byl v bezprostřední blízkosti k objektu. Celistvost

²³ Tamtéž, str. 378 – 382.

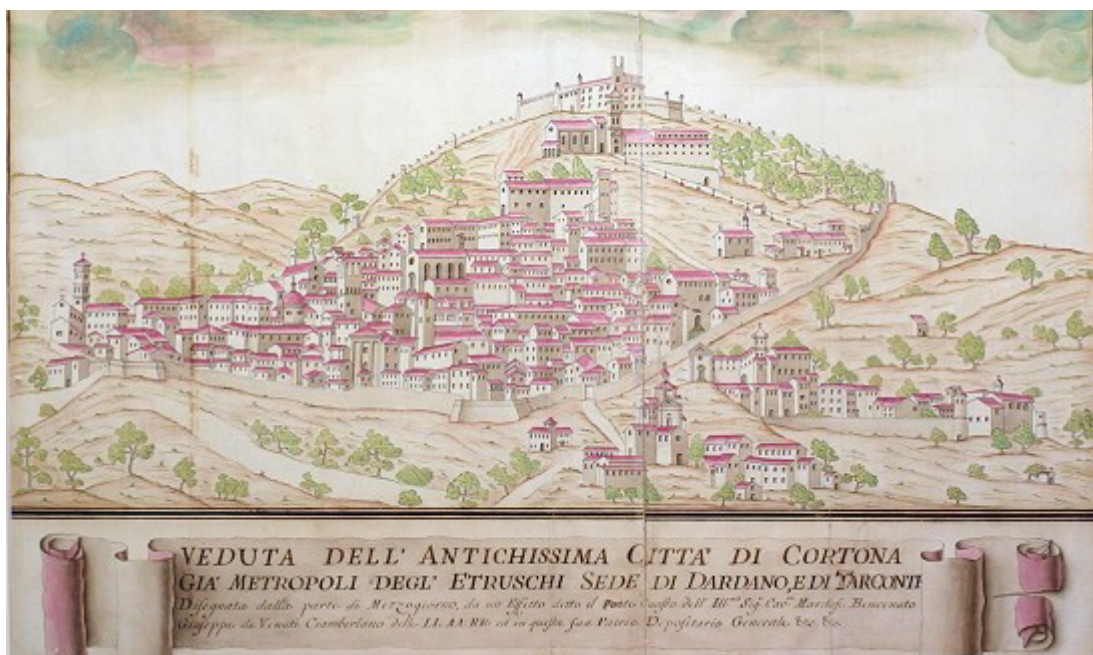
a blízkost musejí být v přesném poměru. Vzhledem k rozlehlosti velkoměst neexistuje žádná fotografická technika, která by dokázala udržet požadovaný poměr mezi celistvostí a blízkostí. Portrét, na rozdíl od veduty, vylučuje vyvýšenou pozici a odstup, nebo dokonce ptačí perspektivu. Dojem dosažitelnosti, jak bychom jinak mohli nazvat „dojem celistvosti“, se u objektů nadlidských rozměrů (velkoměstských rozměrů) snižuje. Portrét představuje, intimizuje a sblíží – rozsáhlý referent si naopak vyžaduje odstup.

Jaká ale potom bude pohledová strana města? Odpověď na otázku může přinést zamyšlení nad tím, kdo bývá autorem „portrétů města“, a jaký je tedy jeho úhel pohledu. Nebudeme však už moci posuzovat pozorujícího jako pevně ukotveného. Naopak, bude-li si pozorující chtít město dobře prohlédnout, bude se muset dát do pohybu. Bloumat dlouhé hodiny pěšky a sbírat nepřeborné množství útržků událostí a obrazů, které mine. Nasedne do dopravního prostředku, vyjede výtahem do posledního patra mrakodrapu. Možná si zaplatí i vyhlídkový let. Totiž i letadlo se nabízí k pohledu na město, čímž ruší poučku o portrétu, která vylučuje ptačí perspektivu.²⁴ Nakonec ale, aby portrét byl skutečně intimním poznáním města, zkombinuje portrétní střípky obrazů ze své paměti a poskládá z nich spíš mentální a silně subjektivní portrét velkoměsta, který bude odrážet jeho vlastní názory a osobnost. Do jaké míry se do portrétu města promítne i obraz portrétního, bude záležet na jeho záměru, jakým způsobem a k čemu snímek bude chtít využít. Půjde-li mu o získání většího publika, ztlumí expanzi vlastní osoby do díla na minimum (např. didakticko-osvětové a průmyslové filmy). V souladu s proměnou statutu umělce se v portrétech měst z dvacátých a třicátých let projeví pozice autora jako jedinečného uměleckého zdroje a s postmoderní a postprodukční tendencí se bude portrét stávat hypertextovým obrazově i tématicky.

Právě osobní vklad autora vizuálního díla, které zobrazuje město, mě utvrzuje v názoru, že pojem „portrét města“ je výstižnější, než-li „městský film“ nebo jednoduše „film o městě“. Přívlastek „městský“ se omezuje na charakterizační funkci, jakou potom

²⁴ O významu letectví (špionážního i akrobatického) více in Paul Virilio, *Film neznamení vidím, nýbrž letím*, Illuminace, r. 15, 2003, č. 2, str. 17–34.

město hraje ve výsledném díle. Předložka „o“, kterou se začínala lidová vyprávění, zase evokuje narativní strukturu, jež ale v mnoha filmech, jimiž se ve své práci zabývám, téměř absentuje, nebo není podstatná. Osobní zaujetí portrétujícího se podobá flâneurskému vztahu k městu. Pozorováním města si flâneur ve svých představách vytváří jeho imaginární a osobní obraz a ze způsobu selekce vjemů, kterou nutně provádí, se zároveň dozvídá i mnohé o sobě samém.



Příklad renesanční veduty aneb město s hradbami jako jasným obrysem, který navozuje dojem celistvého zobrazení.

FLÂNEUR

Základním textem o flâneurovi je bezpochyby obsáhlá kapitola v nedokončené „hypertextové“ knize Waltera Benjamina *Pasáže*, která byla vydána ve fázi zápisků před jejich zpracováním a někdy bývá přirovnána i ke katalogu výpisků, které si z knihy pořizuje pro změnu čtenář.²⁵ Úryvky z novinových článků, básní, románů nebo dopisů kombinuje Benjamin s vlastními postřehy a zkušenostmi, propojuje původně nesouvisející fragmenty děl už v náčrtu v koherentní celek, z něhož pomalu vystupuje postava flâneura, kterého se pokusím zkonfrontovat s vizuálním tvůrcem portrétu města i recipientem, mezi nimiž se budou postupně stírat zásadní rozdíly. Benjaminovy *Pasáže*, názvem i formou, konvenují k flâneurské zkušenosti „autora“ i „čtenáře“ obrazu města. Tedy toho, kdo imaginuje obraz a vzápětí se z něj pokouší poznat a pochopit jeho předlohu.

Kdo je tedy flâneur?

Když Benjamin popisuje charakter a vizáž flâneura, mluví o „fascinující morální konstituci vášnivého flâneura“.²⁶ Cituje tajného agenta, který vyslovuje znepokojení nad atmosférou velkoměsta. V Paříži na sklonku osmnáctého století, nenalézá žádné dobré morální charaktery. Jako by městská masová populace, v níž funguje každý sám za sebe, bez zájmu o druhé, s nimiž se tísni v davu, ale nikdo se nikomu nepodívá do očí, žádné dobré charaktery ani zplodit nemohla.²⁷ Právě „amoralita“, podle Benjamina, odlišuje flâneura od člověka, který se zabývá filozofickými otázkami při procházení. Urbánní kultura nutí obyvatele města být psychicky blízký enormnímu počtu lidí.²⁸ Benjamin doplňuje, že s městskou hromadnou dopravou se změnila i sociální komunikace. V dopravním prostředku jsme nuceni dívat se na své spolujezdce a přitom s nimi nepromluvit. Distance mezi lidmi, projevující se nevšímavostí k problémům

²⁵ Walter Benjamin, heslo *Flâneur*, str. 416 – 455 in Walter Benjamin, *The Arcades Project*, First Harvard University Press paperback edition, 2002.

²⁶ Tamtéž, str. 417.

²⁷ Tamtéž, str. 417–418.

²⁸ Citace tamtéž, str. 448 nebo Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, Leipzig, 1900, str. 514.

ostatních a sobeckým chováním, je vnitřní ochranou proti přeplněné/davové blízkosti. Flâneur této blízkosti a nevšimavosti druhých využívá a zalidněná prostranství mu vyhovují.²⁹

Flâneur, ačkoli se často pohybuje v davu, se vždy velice zajímá o svou individualitu. Jeho postoj ke světu Benjamin nazývá „laissez-faire“ („nechat věci běžet“), což je vlastně opakem revolučních myšlenek tehdejší doby. Na druhou stranu právě revoluce činí město opravdu otevřeným prostorem. Flâneur tedy využívá, co mu město nabízí, ale není poslušný jeho dominantním ideologiím.³⁰ Tak jako chodí ve stínu, nekřičí na počátku dvacátého století na náměstích ani revoluční hesla. Jeho životní tempo přirovnává Benjamin k želví chůzi, neboť tak vláčný pohyb si vyžadují městské pasáže. Toto tempo dovoluje flâneurovi nahlížet lidem do tváří, aniž by to oni ve svém spěchu zaznamenali. Přistihuje je v jejich přirozených výrazech a může rozvíjet svou fantazii povýšenou na „detektivní metodu dedukce“, kterou, pomocí specifických rysů, odhaduje charakter a životní historii kolemjdoucích. Výsledky svého „pátrání“ si ale nemůže být většinou vůbec jist. To ho ale neznervózňuje. Nebaží po pravdě, ale po impulzech, které živí jeho imaginaci. Flâneurovo dívání je ilustrativní k realitě, již pozoruje. Svými postřehy ji stylizuje i rozvádí. Benjamin tuto schopnost označuje pro flâneurství, nebo flâneurii, jak také tento způsob existence označuje, za zcela zásadní. Pozorování je vedeno imaginací, ale vizionářská schopnost nemůže být trénována vědomě. Empatie s okolím je jakýmsi darem, nebo talentem a flâneur je virtuózem této empatie. Základem flâneurie/flâneurství je, že ovoce lelkování je cennější, než-li ovoce práce.³¹ Flâneurova aktivita je studium, jak píše Larousse: „jeho oči jsou otevřené, uši připravené zaznamenat něco zcela odlišného, než je schopný vidět dav. Hluk, který jinak každému vadí, se mu slévá v melodii. Navíc, pro přemýšlejšího, filosofa ztraceného ve snění, je toto vnější rozrušování přínosné: rozhýbává jeho myšlenky, tak

²⁹ Benjamin také popisuje flâneura jako pozorovatele tržiště.

³⁰ Pojem ideologie jako celkový výklad společnosti a člověka nechápu jako danost, ale jako soustavu názorů, postojů, hodnot a idejí, které slouží k formulování politických zájmů určité skupiny. Dominantními ideologiemi potom myslím strategie dominantních skupin určitého prostředí, které jsou v případě západních velkoměst definovány patriarchální kulturou.

³¹ Walter Benjamin, heslo *Flâneur*, str. 416 – 455 in Walter Benjamin, *The Arcades Project*, First Harvard University Press paperback edition, 2002, str. 453.

jako bouře zvedá vlny na moři... Mnoho geniálních lidí bylo velkými flâneury – ale produktivními flâneury.³²

Ačkoli můžeme na stránkách Benjaminových *Pasáží* narazit i na další ambiciózní charakteristiky flâneura, Benjamin se nevyhýbá ani prostým detailům, které tuto městskou figuru nezbavují lidských malicherností. Do flânerie zahrnuje i gurmánské požitky a neváhá zařadit mezi své texty menu jedné z pařížských restaurací. Podle citace z Maxima Du Campa bývá flâneur oblečen v cestovním.³³ Móda není zanedbatelná ani pro flâneura. V devatenáctém století a v první polovině dvacátého symbolizovala móda příslušnost k určité skupině lidí a názorovému spektru podstatněji nežli dnes, kdy je volba ošacení o něco svobodnější. Reflexi významu módy v soudobé společnosti se zabýval poměrně soustředěně architekt Adolf Loos. V knize, sestavené z jeho novinových článků, *Řeči do prázdna*, nalezneme mnoho komentářů k módě. Popisuje například, jak se na střihu pánských kalhot pozná pokrokovost Velké Británie, nebo na délce ženských sukní postavení žen ve společnosti. Trefně podle typu klobouku odhaluje, v jaké době žije mentálně on, jeho přítel, nebo maloměšťák, který se ještě nepřestal napařovat ve svém staromódním klobouku.³⁴

³² Citováno tamtéž, str. 453 nebo Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel*, Paris, 1872, č. 8, str. 436.

³³ Citováno tamtéž, str. 456.

³⁴ Adolf Loos, *Řeči do prázdna*, Praha, Orbis 1929.



Zpola viditelná a zpola skrytá flâneurská tvář Waltera Benjaminina na dobové fotografii pařížské pasáže.

Přestože se z několika popisů dovídáme, jak asi mohl flâneur vypadat na počátku dvacátého století, jeho vizáž byla tak všední, že bychom jej těžko rozpoznali na dobových fotografiích nebo pouličních záběrech filmových aktualit. Okamžitost fotografie a filmového média zabraňuje, abychom v davu přistihli flâneurskou postavu. Flâneura téměř nelze přistihnout, ale můžeme jej reflektovat, což dokazují některé obrazy modernistických malířů nebo posprodukováná vizuální díla, například koláž (viz obrázek).³⁵ Některé filmové portréty pracují s figurou zastupující flâneura, ale bývá to jen pomocná personifikace flâneura za kamerou nebo diváka před plátnem. Pro flâneura je, spíše než jeho zjev, určující plutí očima po povrchových městských impulsech, na něž

³⁵ Flâneurskou postavu zastupuje na svých obrazech například Henri de Toulouse-Lautrec.

zaostří, pokud ho nějaký obzvlášť zaujme. Flâneura poznáme až v momentě, ve kterém spojíme svůj pohled s jeho. Když si všimneme cestujícího v tramvaji, který úkosem pohledu pozoruje ostatní a přivede náš pohled ke kožené tašce položené na klíně, po níž běhají prsty přehrávající si klavírní skladbu. Ke stejnému napojení dochází při sledování vizuálního portréту města, protože v ten moment přejímáme úhel pohledu portrétuujícího. Do jisté míry se tak necháváme umělcem zasvěcovat do flâneurie.

Než Benjamin začne flâneura spojovat s umělcem, porovnává ho s jinými postavami. Totálním protikladem k flâneurovi, který větší vzdálenosti překonává pomocí veřejné hromadné dopravy, je chudý venkovan s povozem. Naopak určitou podobnost sdílí se zvědavcem-požitkářem / rubberneckerem³⁶. Ale jeho zájem je o něco kultivovanější. Flâneura můžou ostatní kolemjdoucí snadno zaměnit za lenocha nebo lelkuujícího pošetilce, kteří se ve městě, jinak poznamenaném především svou vitalitou, cirkulací a aktivitou, objevují v hojné míře. Ten, kdo provozuje flâneurii, ale vlastně „pracuje“. Příhodnou profesí pro flâneura, ve které se lelkování mění v aktivní činnost je například práce novináře, jenž nemá pevně určenou pracovní dobu a jeho smysly jsou neustále v pohotovosti, aby mu neuniklo nic zajímavého.

Vrátíme-li se k porovnávání flâneura s jinými blízkými typy, můžeme spolu s Benjaminem vzpomenout na Baudelairovu myšlenku o původu flâneura. Podle Baudelaira se na počátku devatenáctého století mění procházející se na flâneura.³⁷ Ten, kdo chce aktivně bloumat, se už neprochází po zahradách s hlavou obrácenou do korun stromů, ale ukrývá se ve stínu města. Z citovaných textů v Benjaminových *Pasážích* vyplývá, že rodným městem flâneura byla Paříž. Až do Haussmannovy přestavby Paříže byl podle Benjaminu centrem nejskvostnější architektury Řím³⁸, ale v něm se solitér flâneurského typu nemohl zrodit, protože toto město bylo příliš nacionálně zatížené. Sami Pařížané učinili z Paříže pro flâneura zemi zaslíbenou – „krajina vytvořená, vybudovaná jedinečně proměnlivým životem“, jak řekl Hoffmannsthal.³⁹ V této době se

³⁶ Rubbernecker je anglické označení pro zvědavce, člověka, který bez skrupulí přihlíží situacím, do kterých mu nic není. Tlačí se do první řady na místě dopravní nehody, aby měl lepší výhled. Bývá jím ale také označován turista-cizák, který nakukuje do soukromí domorodců nebo jakýkoli chtivý divák, divadelní, filmový i televizní, jemuž přináší dobrá pozorovací pozice nebývalé potěšení.

³⁷ Walter Benjamin, heslo *Flâneur*, str. 416 – 455 in Walter Benjamin, *The Arcades Project*, First Harvard University Press paperback edition, 2002, str. 442.

³⁸ Soustředila se v něm také dobová architektonická elita.

³⁹ Walter Benjamin, heslo *Flâneur*, str. 416 – 455 in Walter Benjamin, *The Arcades Project*, First Harvard University Press paperback edition, 2002, Tamtéž, str. 417.

rozvíjí mýtus o Paříži, která se díky své internacionalitě může stát každému domovem.⁴⁰ Charakteristickými znaky přežívajícího pařížského mýtu jsou luxus, ženskost a sexualita. První se nabízí na každém kroku, ale vědomí, že je nedosažitelný, nebrání očím, aby se alespoň ty nabažily. Ulice s vitrínami obchodů jsou tak přepychové, že samotná možnost procházet se po nich dodává dojem, že jsme tohoto luxusu účastni. Zářivá atmosféra patří všem kolemjdoucím bez ohledu na obsah jejich peněženek. Obyvatelé měst ostatně často pocítují pýchu nebo stud (podle toho) na „své“ město, které obývají. Propojením předchozí charakteristiky mýtů o francouzském *la capitale*⁴¹ rozvineme analogii mezi městem, jež je každému domovem a zároveň nabízí naplnění vizuální slasti, až k postavě prostitutky. Figura prostitutka, s kterou se může potěšit každý, symbolizuje i druhé dva mýty o ženskosti a sexualitě Paříže. Není proto divu, že Paříž bývá přirovnávána právě k ní. Pro Benjamina je prostitutka jedním z možných průvodců, kteří mohou budoucího flâneura iniciovat do „sakrálního prostoru města“.⁴² Postava prostitutky, mytizovaná především tím, že se docela opomíjí její vlastní vědomí, které nemusí být zdaleka vstřícné k jejímu opěvovanému postavení, opět hraje roli poskytovatelky potěšení, aniž by jí ale bylo přiznáno něco z flâneurských zážitků.

Město, prostitutčino pracoviště, nikoli místo volného času, se pro flâneura rozkládá na spousty částí, otevírá se mu jako krajina, ačkoli se zároveň kolem něj uzavírá i jako pokoj. Pro Benjamina je město krajinou i interiérem, v němž jsou různé čtvrtě pokoji. Dokládá to na příkladě Paříže a toho, jak Pařížané obydli její ulice (např. kavárenské stoly přímo na ulici). Mluví o ulicích jako o domestifikovaných interiérech. Domestifikace se projevuje také v osvětlování. Pasáže jsou osvětleny křišťálovými lustry, jež se používají pro velké salony, a přitom si tu nikdo neodkládá klobouk a kabát, jak je zvykem, když vejдете do místnosti. Jiná světla se zase snažila připomínat palmové koruny a další přírodní motivy (např. Passage Colbert v roce 1833, Tuilerie v roce 1857). Když chodíme po městě, jako bychom přecházeli po pokoji a zároveň se procházeli krajinou. Tyto dva pocity se snažily propojit i tehdejší

⁴⁰ Více in Alastair Philips, *Performing Paris: Myths of the City in Robert Siodmak's Emigre Musical La Vie Parisienne*, Screen, r. 40, 1999, podzim, č. 3, str. 257–276.

⁴¹ La capitale v ženském rodě je francouzským výrazem pro hlavní město.

⁴² Tak Benjamin označuje město. Dalšími průvodci vedle prostitutky jsou guvernanta, radikální přátelé z mládežnického hnutí, ale také samotná Paříž, která jej naučila umění bloudit. Citováno in Petra Hanáková, *Kola se otáčejí, ložiska kloužou, píсты pracují – kinetika a vizualista modernity jakožto průvodci raného filmu*, Iluminace, r. 17, 2005, č. 4, str. 75 nebo Walter Benjamin, *Angesilaus Santander*, Praha, Herrmann a synové, 1999, s. 174–180.

architektonické moderní styly, kterým dominoval architekt Le Corbusier, jehož domy Benjamin označuje za příznivé pro flânerii, protože jimi prochází vítr a vzduch vanoucí zvenčí. Prostory se tedy prolínají. Opačná, dekorativní tendence, která se připomíná už ve zmiňovaných salónních lustrech v městských pasážích, se snaží zmírnit neklid mas, vyvolaný pocitem, že jejich kolektivní obydlí (ulice) postrádá pevné čtyři stěny. Dojem čtyř stěn zastupují různé dekorace: novinový stánek je knihovnou, poštovní schránky bronzovými bustami, lavičky ložnicovým nábytkem a terasy kaváren balkony, z kterých shlížíme na ulici. Zábradlí, kam si silničáři zavěšují svá saka, jsou vestibulem – přístupovým místem k pokojům města. Pasáže, ve které přechází mnoho ulic, jsou obývacími pokoji, kde se schází celá rodina. Pasáže jsou familiárním prostorem mas.⁴³

Když Benjamin přemýšlí o městě jako o krajině, je jeho příměr symbolický a spíš mu záleží na podobnosti postavy flâneura a lovce. Město a flâneurství vidí v obdobném vztahu, ve kterém se nachází krajina a lovec. Město hraje stejně mystickou roli v novém světě, jakou les hrál ve starém. Benjamin často upozorňuje na reinkarnaci lovce v detektivovi a dokládá to příklady různých detektivních příběhů (např. Dumas, *Mohykáni Paříže* nebo povídky E. A. Poea). Detektivní příběh se stává městskou obdobou žánru dobrodružného příběhu z přírodního prostředí. K metaforám města – džungle Benjamin cituje Baudelaira: „...Co jsou nebezpečí džungle a prerie v porovnání s každodenními šoky a konflikty s civilizací?“⁴⁴ Koně, na němž lovec při honitbě překonával lesní překážky, nahradily vlaky, tramvaje a omnibusy.



omnibus s parním pohonem

⁴³ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, First Harvard University Press paperback edition, 2002, str. 423.

⁴⁴ Citace tamtéž, str. 443.

V roce 1828 byla otevřena první omnibusová veřejná městská linka z Bastilly na Madeleinu, která zastavovala na přání cestujících. Konkurenční boj mezi jednotlivými přepravními společnostmi, jejichž počet rychle vzrůstal, podnítil o rozšíření linek, které se do roka patnáctkrát znásobily. Nové vynálezy, mezi něž patřily nové dopravní prostředky, vzbuzovaly optimistické progresivní nálady ale i podvědomou úzkost a strach z nového. Tento strach nebyl pouze iracionální. Pracovní úrazy a dopravní nehody byly na denním pořádku. Ohrožení stroji brzy začal reflektovat tisk a kompenzačně se odráželo v nových zábavních odvětvích, především v zábavních parcích a filmových atrakcích, které specifickými způsoby simulovaly různá neštěstí (hlavně vlaková, viz „filmy jízdy“) a nabízely tím „bezpečné“ překonání úzkosti. Tréninkovou arénou pro zvládnutí dopravního provozu (spíše zvládnutí strachu z něj), se staly zábavní parky. Z neohrožených popisů flâneura se zdá, jakoby neznal strach z nového. Naopak je maniakem pro všechno nové a tak jako se říká, že blázni a opilci mají štěstí, ani on na svou neopatrnost nedoplácí. Je-li pro flâneura-lovce omnibus variací koňského hřbetu, je pro „salónního“ flâneura, který vnímá město jako domov mas, horní patro omnibusů „cestujícím balkonem“.⁴⁵

Flâneur se tedy zdánlivě bezcílně potuluje, ale jeho rozptýlené plující myšlenky budou moci být napříště užitečně využity. Flâneurství může být pro někoho určitým způsobem meditace, pro někoho badatelskou metodou, jak píše Benjamin: „flâneur se zabývá botanikou na asfaltu“.⁴⁶ Pro flâneurii je typické nadšení až závislost, ať už je to flâneurie meditační, nebo badatelská.

Stojí za povšimnutí, jak často Benjamin mluví o intoxikaci, jež nastává, když člověk chodí ulicemi dlouho a bezúčelně. Na každém kroku se člověk stává čím dál tím větším slabochem, váben obchody, bistry a smějícími se ženami.⁴⁷ Když ale flâneur zatouží po nějakém takovém lákadle, podle Benjamina neudělá nic, aby tento druh uměle vyvolané touhy uspokojil. Na konci třicátých let si poznamenává Kracauer

⁴⁵ Citace Victora Huga tamtéž, str. 432.

⁴⁶ Citováno in Janet Wolff, *Neviditelná flâneuse*, str. 97, in Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*, One Woman Press, 2002.

⁴⁷ Proč se nepíše o usmívajících se mužích na flâneurky (flâneuses), se budu věnovat v následující kapitole nazvané Flâneuse.

podobný postřeh: „Paříž jako intoxikace všech smyslů, jako místo deliria.“⁴⁸ Město, které nabízí uspokojení, se tedy může stát drogou, ale Benjamin nikdy nedává najevo, že by taková droga byla tolik nebezpečná, aby si vyžadovala odvykání. Návykovost je jen malá daň za nový způsob poznávání.⁴⁹ Baudelair označuje pobývání mezi městskými masami za natolik opojné, že mu můžeme propadnout. Pro městského samotáře je dav nejprve útočištěm a nakonec i vyhledávanou drogou.⁵⁰

Halucinogenní látky, od absintu baudelairových časů až po LSD šedesátých a sedmdesátých let, jsou zajímavým městským fenoménem, který se možná zohledňuje při portrétování i ve filmovém flâneurství. Mám tím na mysli různé kamerové kreace, obrazové „nečitelnosti“, na první pohled nelogickou narativní výstavbu apod. V hašišovém opojení získává člověk zdání nadhledu, ze kterého Benjamin odvozuje „koncept podobnosti“.⁵¹ Ten vysvětluje pomocí porovnávání tváří. Říkáme-li o dvou tvářích⁵², že si jsou podobné, myslíme tím vždy nějaký charakteristický rys. Na základě podobnosti, podpoření hašišovým sebevědomím, klidně zaměníme jedno za druhé. Důležité je si uvědomit, že tento princip podobnosti, který hašišovému vědomí připadne zcela podstatný, může být dvojaký a pochybný.

K dialektismu flânerie tedy patří vnímání měst jako krajiny a zároveň interiéru, vědomí člověka, že je viděn a zároveň skryt i způsob poznávání, které nepřináší jednoznačné výsledky. Dialektismus flânerie je dán založením na vnitřních prožitcích, kdy už těžko dovedeme říct, co je reálné a co imaginární. Mezi imaginární schopnosti flâneura patří i mentální cestování, způsob rozptýlení, které například prožívá uvěznění člověk, když si představuje sám sebe na jiném místě. I flâneur si představuje úniky do jiných světů, když se potuluje po městě. Takže flânerie, i když je evokovaná, je stále především prožíváním pocitu svobody.

Benjamin krátce píše také o trase a auře. První se jeví jako blízká, jakkoli je daleko od cíleného bodu, druhá se naopak jeví vzdálená, jakkoli blízko jsme k jejímu

⁴⁸ Citace in Walter Benjamin, *The Arcades Project*, First Harvard University Press paperback edition, 2002, str. 438.

⁴⁹ Některé Benjaminovi flâneurské postřehy dokonce vycházejí z jeho zkušenosti s hašišem.

⁵⁰ Citace in Walter Benjamin, *The Arcades Project*, First Harvard University Press paperback edition, 2002, str. 446.

⁵¹ Tamtéž, str. 418.

⁵² Přičemž „tváří“ myslí v podstatě cokoli. Podle Benjaminova má každá věc určitý stupeň tělesné presence.

nositeli. Na trase „věc“ získáváme, v auře si dílo získává nás.⁵³ Benjamin už sice neříká, že trasa odpovídá flâneurově zkušenosti, ale mohli bychom možná v této zmínce vidět další ze snah, čím ztrátu aury nahradit.⁵⁴ Tento obrácený postup jako by říkal, že trasa je na straně tvorby a aura na straně percepce. V tom, kdo tvoří z flâneurského podnětu, se rovnoměrně přetlačuje divák s tvůrcem, a jak uvidíme později v analýzách konkrétních flâneurských portrétů měst, jejich rozvolněná-rozptýlená (až asociativní) struktura nabízí tu samou kreativní „rozpolcenost“ i divákovi (jako potencionálnímu tvůrci).

Flâneurské zkušenosti mění způsob dívání se

S flâneurskou zkušeností se nemění zdaleka jen pozice tvůrce a diváka, ale i způsob dívání se. Jistotami dřívějšího pozorovatele podpořenými například zákony perspektivy, silně otřásl hyperstimulační prostředí moderního města. Žádné volné horizonty a klidné hladiny. Domy, tyčící se vysoko a v některých městech „až k nebi“, dynamizují siluetu každého výhledu. Mrakodrapy byly stavěny snad pro ušetření stavební plochy, ale jejich majitelé a iniciátoři si byli dobře vědomi i působivosti, kterou jako sídla dodávaly jejich společností. Výhled, který poskytovaly, byl maximální možností, jak „nahlédnout“ velkoměsto. Tyto vyhlídky ale přesto nepomáhaly lépe se ve městě orientovat. Pletenec ulic, podchodů a mostů představoval labyrint, v němž nebylo obtížné bez mapy zabloudit. Členitost nepojmutelného prostoru ještě umocňovaly dvourozměrné grafické plochy a obrazce na fasádách domů – billboardy, plakáty a samozřejmě svítící a blikající neony, které spolu s pouličním osvětlením nenechávaly nervnímu městskému obyvateli spočinout ani v noci. Nové byly i způsoby přepravy, které mátl představy o času a prostoru městského obyvatele cestujícího z jedné čtvrti do druhé. I dnes, po více než stoleté praxi s cestováním v dopravních prostředcích, chceme-li získat přesnější představu o městě, projdeme si ho raději pěšky. Jaký to tedy musel být šok pro příchozího z venkova, který ve městě hledal práci? Proměny divácké praxe ovlivněné modernitou se detailně zabývají mnozí noví filmoví historici⁵⁵, ale také

⁵³ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, First Harvard University Press paperback edition, 2002, str. 447.

⁵⁴ Jako náhrada aury bývá v souvislosti s modernitou častěji zmiňován šok a následné rozptýlení způsobené nějakou atrakcí v obecném smyslu slova.

⁵⁵ Např. Thomas Elsaesser a Tom Gunning.

historik vidění Jonathan Crary, jenž situaci na počátku století trefně shrnuje slovy: „ (...) městský divák se musí vypořádat s nezvyklým množstvím cirkulujících znaků a objektů charakterizovaných svou na odiv dávanou vizualitou, učí se pohybu v 'od sebe odtržených a neznámých místech ve městech' a nově zvládá 'percepční a časové dislokace způsobené železniční dopravou, telegrafií, průmyslovou výrobou a záplavou typografických vizuálních informací'“.⁵⁶ Nová filmová historie klade důraz na příbuzenství mezi filmem a atrakcemi typu vlak, světové výstavy, muzea voskových figurín, obchodní domy, zábavní parky, cirkusy, varieté a panoramata⁵⁷, od kterých divák očekával šokující nový zážitek, nikoliv sofistikovanou narativní zábavu. Zmiňované atrakce se týkaly atmosféry tehdejšího městského života mnohem více, než tlusté romány psané vytríbeným jazykem. Podle Petry Hanákové skýtal výhled na filmové plátno pro městského člověka flâneurského typu ideální prostor, protože splňoval podmínky veřejnosti a svobody průhledu a pohledu. „Flâneurství, zmocňování se městských vjemů v pulzujících obrazech, předjímajících zkušenost poutníka v hypertextech a klipové trhavosti, může být vnímáno jako předchůdce filmového diváctví.“⁵⁸ Kino je veřejným interiérem podobně jako pasáž nebo nádražní hala. Nabízí flâneurovi/divákovi pohled, kterým uvidí víc, než ten, kdo je do děje zainteresován, a navíc není docela v moci akce/obrazu. Flâneur je ale spíš extrémním případem městského obyvatele, který, intoxikován hyperstimuly, přijímá změny vždy s nadšením a nadějí v nové poznání. Oproti němu může město v čerstvě přichozím vyvolat klaustrofobii, způsobenou radikálním omezením osobního fyzického prostoru. Takový člověk se bude v blízkosti dopravních prostředků cítit se ohrožen, při náhodných voyeuristických zážitcích se začervená⁵⁹, a dokonce nebude „věřit vlastním očím“, když se v podvečer rozsvítí neonové reklamy. Hyperstimulační prostředí způsobuje jak nedůvěru ve vnímané, tak i otupení, namísto zostření smyslů. Flâneur aktivuje sice

⁵⁶ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: The MIT Press 1999.

⁵⁷ Tzv. travelogy/filmy jízdy byly přímými pokračovateli panoramat, která už dříve místo malovaného pozadí využívala filmové projekce, a to jak pro „cesty“ lodí nebo třeba balonem. Šlo vlastně o převrácený zážitek horských drah. Více in Lauren Rabinovitz, *Od Hale's Tours ke Star Tours: virtuální cesty a blouznění hyperreality*, in SZCZEPANIK, Petr (ed.): *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Hermann & synové 2004, str. 206–223.

⁵⁸ Petra Hanáková, *Kola se otáčejí, ložiska koužou, píсты pracují – kinetika a vizualita modernity jakožto průvodci raného filmu*, *Iluminace*, r. 17, 2005, str. 75.

⁵⁹ Město jako místo zkaženosti bylo typickým varováním tehdejších i současných spolků na ochranu mravnosti.

všechny smysly, ale pro přílišné množství vjemů je jeho poznávání „neostré“, řekli bychom nesoustředěné a rozptýlené.

Vizuální média se chopila této zkušenosti v obou pólech. Na jedné straně přijala nadšení z nových možností pohledu, které rozbíjely perspektivní kánony a tradiční vnímání i reprezentaci času a prostoru, na straně druhé využila nových zobrazujících technologií (filmu a fotografie) pro pokračování v realistických tendencích. Prvního se chopili modernističtí umělci a po nich avantgardní filmoví tvůrci, kterým film poskytl možnosti relativizovat pomocí střihu, zpomalení, zrychlení a přetáčení čas i prostor. Využíváním speciálních efektů se stavěli i proti doktrínám realistického zobrazování a vyprávění. Avantgardní filmoví umělci přicházeli většinou z výtvarných uměleckých kruhů, zatímco vyznavači realistického využití filmu se rekrutovali mezi vědci, jejichž ambice vkládané do nového média se vztahovaly k výzkumům podporujícím racionalistické myšlení ohrožené novým způsobem zatěžkávanými smysly (fotografie a film měly být dokonalejšími čidly). Většinou však filmaři byli podnikavci, kteří filmového vynálezu využili pro rozvinutí nového průmyslu, a bylo pro ně daleko jednodušší nevzpírat se požadavkům mainstreamu. Z nového zpupného média brzy učinili loajální. I přes nenaplněná očekávání vkládaných do vynálezu filmového média, došlo přeci jen k revolučnímu zvratu ve směřování umění a vnímání vůbec. Podle některých rozptýlené vnímání (diváctví) vytlačilo soustředění, podle jiných se stalo jen další alternativou. Benjamin rozlišuje mezi soustředěným a rozptýleným diváctvím, kdy první náleží obrazu, druhé filmu a je spjaté s proměnami diváctví již od konce 19. století. Jonathan Crary k Benjaminovu rozdělení na soustředěné a rozptýlené diváctví říká: „Ačkoli Benjamin v některých svých textech rozptýlenosti přitakává (a naznačuje tak, že rozvrat způsobený šokem a rozptýleností přináší možnost nového typu vnímání), činí tak formou fundamentální duality, v níž druhým pólem je pohroužení soustředění, zbavené přemíry podnětů modernity. (...) Já oproti tomu tvrdím, že pozornost a rozptýlení nelze myslet jinak než jako kontinuitu, v níž se vzájemně prolínají, jinak než v rámci sociálního pole, v němž jsou podněcovány týmiž imperativy a silami.“⁶⁰ Přikláním se k témuž názoru, že rozptýlenost je prahem soustředění a domnívám se, že podobně uvažoval i Merleau-Ponty ve svých fenomenologických úvahách, když vnímání, definovanému jako „spolu-zrození“ (co-naissance) vnímajícího subjektu a

⁶⁰ Jonathan Crary, *Suspension of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge – London, 1999, str. 49–51.

vnímaného světa, rozvíjel příkladem spícího: „Vztahy pocitujícího a pocíťovaného jsou srovnatelné se vztahy spícího a jeho spánku: spánek přichází tehdy, když se jistému volnému postoji náhle dostane z vnějšku potvrzení, které očekával, když se jistý rytmus dechu, o který jsem před chvilkou usiloval, stane mým bytím, a spánek, doposud míněný jakožto význam, se náhle změní na situaci.“⁶¹ Situace tedy nastává v tom momentě, kdy jsou oba činitelé ve vzájemné synchronicitě. Soustředění a rozptýlení se rázem kvalitativně vyrovnávají. Když jsem dříve psala o otupení smyslů, neznamenal to, že městský člověk přestává reagovat na podněty a přemýšlet o nich. Jen nesoustředěním se na jediný podnět, jedinou myšlenku, si sundává klapky z očí, přes které neviděl jiné cesty, než jakou si předem vytyčil. Právě v rozptýleném volném flâneurském plutí přicházejí inspirace. Vracíme se k flâneurii jako ke způsobu meditace, v níž sehrává důležitou roli pasivita i vůle, je-li poměr synchronizovaný, mohou se nám vyjevit věci, které jsme dříve neviděli.

⁶¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologie vnímání*, Paris, Gallimard, 1945, str. 245

Zrození flâneura ve filmovém příkladu: Alexander Hackenschmied, BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA

Prvotina českého avantgardního filmaře Alexandra Hackenschmieda z roku 1930, BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA, reflektuje přerod procházejícího se v městského flâneura. Vzhledem k zpomalenému nástupu modernistických jevů, způsobeným provinčností, se Praha stala moderním velkoměstem později než Paříž nebo Londýn. BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA ještě v roce 1930 řeší otázku rozporu města a krajiny jako dvou protikladů, přičemž je moderní člověk váben oběma. V BEZÚČELNÉ PROCHÁZCE sledujeme, pro jaký životní prostor se Hackenschmiedův moderní člověk rozhodne.

První záběr je otočen vzhůru do ulice. Činžovní domy vyřezávají do horizontu otevřené „v“ a vzbuzují tísnivý dojem. Kamera se sklesle obrátí o sto osmdesát stupňů na dlážděný chodník. Hackenschmied pokračuje ve fragmentalizaci města. Vytváří tím dojem chaotického, jedincem nepojmutelného prostoru. Deorientovaný pozorovatel se chytí tramvajových kolejí jako Ariadniny niti.⁶² Tramvaj se v zápětí stane hlavním aktérem a uvede nás do pohybu velkoměsta a i ji nám Hackenschmied prezentuje detaily. Způsobem, jakým snímá objekt v pohybu, prozrazuje Hackenschmied svoji fotografickou praxi. Ačkoli používá filmové medium, podporuje evokaci pohybu navíc fotografickou metodou znázornění pohybu – dynamickým rozostřením. V oknech tramvaje se mžikají odrazy fasád domů. Jakmile se kamera vysune mimo tramvaj, jako by si našla tělo pro svůj úhel pohledu. Dříve se do tramvají naskakovalo a vyskakovalo za jízdy. Rychlost nebyla tak veliká, aby bylo nebezpečné se za jízdy vyklánět. Všechny tyto kamerové kreace se v zápětí personifikují v postavě cestujícího tramvají, který bude i po zbytek filmu zástupcem nositele úhlu pohled. Vzhledem k předchozím popisům flâneura nás nepřekvapí, že je jím mladý bílý muž. Z výrazu jeho tváře můžeme odtušit, že se mu přičí sdílet uzavřený prostor tramvaje s lidmi, které nezná a vyměňuje si s nimi jen letmé, skrývané pohledy. Není snad ještě docela vyrovnán s onou změnou sociálních

⁶² Příklad k Ariadnině niti není bezdůvodný. Benjamin uvažuje o městě jako o realizaci starého lidského snu o labyrintu. Flâneur je potom oním bloudícím, který vchází do městského labyrintu, aby z něj nakonec vyšel s novými poznatky o sobě samém. Flâneurii také Benjamin označuje jako proces zasvěcování sobě samému. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, First Harvard University Press paperback edition, 2002, str. 429–430.

vztahů, které přinesla veřejná hromadná doprava. Rychlými prostřihy zprostředkovává Hackenschmied mužovo bdělé snění – jeho mentální cestování, ve kterém utíká do přírody. Hackenschmiedův muž ještě není flâneurem. BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA je filmem o přerodu procházejícího se ve flâneura. Na chvíli vítězí milovník volné krajiny. Utíká k řece. Řeka, uvězněná v regulovaném korytu a překlenutá železobetonovým mostem, jen posílí jeho odpor k městu. Zatím nedovede ve městě cítit flâneurskou svobodu. Táhne ho to na předměstí za volným horizontem. Setkává se s obyvateli okrajových čtvrtí. S lidmi na hranici města a venkova, co pracují v továrně a při polední přestávce se položí do trávy nebo rybaří u řeky. I Hackenschmiedův muž si dopřeje svou siestu. Statický záběr, který nám Hackenschmied nabídne, abychom si i my v něm odpočinuli, je složen z několika plánů. Hluboké nebe rozbíjejí vysoké komíny, ne jeden strom jistě padl, aby uvolnil místo tovární hale. Muž leží jakoby na hraně dolního rámu záběru a v této poloze je napůl součástí horizontálně orientované krajiny a vertikálního industriálního pokroku, který je symbolizován továrním komínem. Jednoduchým perspektivním trikem, díky němuž se prolíná tovární kouř s cigaretovým dýmem, který muž vyfukuje, nám Alexander Hackenschmied napovídá, že je jeho hrdina industriální dobou už dávno lapen. Právě po této scéně dochází k významnému rozdělení. Jeden muž zůstává v krajině, druhý ji zmateně i vzrušeně opouští. Stísňuje ho tak, jako ho na začátku stísňovalo město. Kamera zůstává s mužem, který se rozhodl pro přírodní krajinu a nechává svoje myšlenky plout po hladině jezera. Když se ale do jeho bloumání vloudí projíždějící tramvaj, je jasné, že už byl lapen, intoxikován. Vždy už bude ve městě toužit po otevřeném horizontu a v přírodní krajině po mobilních stěnách města.

FLÂNEUSE



Atrakce zábavního parku vytrhává městské dívky z toporných společenských konvencí.

Neexistující flâneuse

Dosud jsme využívali popisů flâneura, které neuvažovaly o jiné, než o mužské figuře. Je třeba si položit otázku, byly-li nějaké flâneurky (flâneuses), a jestli ano, proč se o nich Benjamin a všichni citovaní (opět samí muži) vůbec nezmiňují. Nejprve si je třeba uvědomit, že model flâneura, stejně jako jeho poznávání, není stálý a v závislosti na proměně měst se vyvíjí i on. Baudelairovy texty o flâneurovi jsou sice z poloviny devatenáctého století, ale „veřejná osoba“⁶³, která flâneurovi předchází, je zmiňována už od konce osmnáctého. Vymezení nejvýraznějšího rozkvětu flâneurství je do značné míry závislé na odvětví, ve kterém s ním nakládáme. Pro literaturu to může být právě už

⁶³ Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, Cambridge University Press, Cambridge, 1924.

konec osmnáctého století, pro film dokonce až dvacátá a třicátá léta dvacátého století. Vždy ale obecně platilo, že ulice, v nichž se flâneur pohybuje, jsou veřejnou sférou, takže by je měla obydlovat celá veřejnost. Abychom se však mohli ulicemi procházet, nebo dokonce se jen tak potloukat, musíme mít čas, nebo alespoň cestu kolem. Kdokoli, jemuž starost o živobytí zabere celý den a v noci musí spát, aby zase ráno mohl pracovat (není-li novinářem nebo jiného svobodného povolání) může být flâneurem jen obtížně nebo krátkodobě. Pokud je ale naše práce navíc omezena čtyřmi stěnami bytu či malého domku na předměstí, ztrácíme možnost jít i jen okolo. Zahnout ještě do jedné uličky, obejít pár bloků navíc – dopřát si kratičké bloumání na cestě z práce domů. Ten, kdo vychází z domu za prací, může být alespoň občasným flâneurem, ale žena v domácnosti, kterou společnost vyloučila z veřejné sféry do soukromé, ztrácí i tuto příležitost a není to bez následků. Stačí jen dokončit myšlenku, že čerpají-li umělci od jisté doby inspiraci především v městských kulturních centrech⁶⁴, ti, kterým to není umožněno, se neprosadí. Podle Janet Wolff se žena v osmnáctém, ale ještě v devatenáctém století, která se procházela sama po městě, vystavovala dokonce nebezpečí. V osmnáctém století bylo zcela běžné, že muž bez vyzvání oslovil samotnou ženu s přesvědčením, že je-li sama, není příliš počestná a v podstatě k tomu vyzývá.⁶⁵ Žena si ale něco podobného dovolit nemohla. Díky veřejnou dopravou pozměněným sociálním vztahům přestává být v devatenáctém století oslovování neznámých lidí vhodné. Stále však platilo, že ne všechno, co bylo vhodné pro muže, bylo vhodné i pro ženu. Janet Wolff dále cituje Richarda Sennetta, který připouští, že „právo utéci do veřejného soukromí a skrýt se v něm neplatilo rovnocenně pro obě pohlaví.“⁶⁶ V Londýně i v Paříži ještě v devatenáctém století nemohla jít žena bez vhodného doprovodu do kavárny nebo restaurace. Dokonce v roce 1927 popisuje Virginia Woolf,

⁶⁴ Paul Virilio předkládá stručnou historii měst-center kultury: „Po napoleonské porážce nastúpi Londýn a Velká Británie (krajina pary a priemyselnej rýchlosti) na miesto, ktoré klasicky patrilo Taliansku a Večnému mestu jako pútnickému miestu umenia, kým ho zase nevytlačí Paříž a Francúzsko (krajina fotografie, filmu a letectva) a ten zase New York a Spojené Štáty, veľkolepý víťaz druhej svetovej vojny.“ Citace in Paul Virilio, *Stroj videnia*, Slovenský filmový ústav, 2002, str. 49–50.

⁶⁵ Janet Wolff cituje Richarda Sennetta ve svém textu *Neviditeľná flâneuse* in Martina Pachmanová (ed.), *Neviditeľná žena: Antologie súčasného amerického myšlení o feminizmu, dejinách a vizualitě*, One Woman Press, 2002, str. 91–114.

⁶⁶ Citace tamtéž, str. 99–100.

jak si žena musela opatřit nějaké vysvětlení, proč se objevuje sama na ulici – v jejím případě to bývala „sháňka po penicilinu“.⁶⁷



George Sand v mužském převleku

Důležitý byl i ženin oděv, který určoval její status a to vyhraněněji, než mužské ošacení. Pokud chtěla nějaká žena vyzkoušet flânerii, musela „se stát mužem“ – převléknout se za něj, jak to udělala i George Sand při svém pobytu v Paříži roku 1931: „A tak jsem si z těžké šedé látky ušila převlečník a k němu kalhoty a vestu. V šedém klobouku a objemném vlněném nákrčníku ze mě byl dokonalý student prvního ročníku. Nedá se ani popsat, jak rozkošně mi bylo v botách: nejraději bych v nich spala, stejně jako kdysi můj bratr, když dostal své první. V těch okovaných podpatcích jsem se na chodníku cítila tak pevně! Poletovala jsem z jednoho konce Paříže na druhý. Připadalo mi, že se v nich můžu vydat na cestu kolem světa. A pak, ty šaty snesly všechno. Běhala jsem venku za každého počasí, přicházela domů, v kteroukoli hodinu, sedávala v parteru v divadle. Nikdo si mě nevšímal, a v nikom můj převlek nevyvolal podezření...Nikdo

⁶⁷ Virginia Woolf, *Street Haunting. A London Adventure*, in Andrew McNeillie (ed.), *The Essays of Virginia Woolf*, č. 4, London: Hogarth Press, 1967.

mě neznal, nikdo se na mě nedíval, nikomu jsem nepřipadala divná; byla jsem atomem v tom nesmírném davu.⁶⁸

Janet Wolff svým esejem prokazuje, že existoval flâneur nebo převlek flâneura, ale žádná flâneuse. Moderna ženské postavy nevyklučovala, ale omezila je na neaktivní figury prostitutek, vdov, stařen, leseb, obětí vražd a neznámých kolemjdoucích.⁶⁹ Že bylo ženám odepřeno množství flâneurských požitků, dokazují mimo jiné i pravidla veřejné hromadné dopravy, v jaké podobě fungovala v devatenáctém století v Paříži. Zatímco Victor Hugo popisuje horní patra omnibusů jako cestující balkony, z nichž může flâneur shlížet do ulic, je v roce 1857 ženám přístup do horního patra omnibusů zakázán.⁷⁰ Dvojaké vnímání žen společností devatenáctého století můžeme i nadále ilustrovat na tehdejších literárních pramenech i na historii omnibusů. Baudelaire, jenž je autorem výše zmíněných typů městských žen moderny, napsal o ženě: „Jedním slovem, žena není pro umělce obecně a pro Guyse zvlášť pouhou družkou muže. Je to spíš božstvo, hvězda, jež vládne všem koncepcím mužského mozku; je to zrcadlení všech pŕvabů přírody, soustředěných v jedinou bytost; je to předmět obdivu a nejživější zvědavosti, jež může pozorovateli poskytnout obraz života. Je to jakási modla, možná že hloupá, ale oslnující, okouzující, na jejíž pohledech visí osudy a vůle...“⁷¹ Vášně, s jakou Baudelaire popisuje, co (ne kdo) je žena, se podobá popisu jiného předmětu touhy modernistického umělce, města. Město a žena, které jsou v metaforách často zaměňovány, jsou hlavní vášní muže-flâneura. Moderní město se nabízelo především mužům. I stále zmiňovaná veřejná hromadná doprava se více podobala právě jim, jak dokládají názvy omnibusových dopravních společností zajišťujících dopravu okolo roku 1840: Ecossaises / Skotky, Béarnaises / Gaskoňsky, Dames Blanches / Dámy v bílém⁷²,

⁶⁸ Citace in Janet Wolff, *Neviditelná flâneuse* in Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*, One Woman Press, 2002, str. 91–114. Citace tamtéž, str. 101.

⁶⁹ Tamtéž, str. 101.

⁷⁰ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, First Harvard University Press paperback edition, 2002, str. 432.

⁷¹ Citace in Janet Wolff, *Neviditelná flâneuse* in Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*, One Woman Press, 2002, str. 91–114. Citace tamtéž, str. 103.

⁷² Omnibusy této společnosti byly celé bílé a i řidič byl oblečen v bílé barvě.

Pařížanky / Parisiennes, Vlašťovky / Hirondelles, Citadines / Měšťanky, Vigilantes / Hlídačky.⁷³

Neexistenci flâneuse v devatenáctém století dokládá postavení ženy ve společnosti jako takové. Převlek flâneura ale nevyužila jen George Sand. O spoustě žen, které si jej tajně oblékly, jistě vůbec nevíme, ačkoli o nich spekulují různá pozdější díla, např. film Françoise Truffauta *Jules a Jim*, v němž se Jeanne Moreau převléká do mužských šatů, aby se mohla projít po noční Paříži. Převlek mužských šatů, převzetí vnějších mužských rysů umožňuje ženě ochutnat flâneurskou svobodu. Stojí za úvahu, jestli se i dnes může žena cítit na ulici bezpečněji, anonymněji, má-li na sobě, současným jazykem bychom řekli, unisexové oblečení. Vzhledem ke každoročně se objevujícím výzvám policie, aby ženy předcházely násilnému tím, že nebudou nosit sukně a další vnější atributy ženství, bych si dovolila odhadnout, že ano. Mnoho žen se stále „převléká za muže“, chce-li se ponořit do flânerie nebo si vymýšlí alibi pro své toulky (tak jako flâneuse Virginie Woolf). V esejích *Street Haunting* a *Biograf*⁷⁴ se Woolf zabývala především vztahem oka, které přelétává povrch a mozkou, který se zastavuje, možná „spí“, když se oko dívá, dokud jej oko nezavolá. Woolf popisuje to, s čím se oko na ulici setkává („přetékajícími obchody“), a čím se může zabývat („stavěním a zřizováním imaginárního domu“), aniž by cítilo nutnost nebo dokonce povinnost své představy zrealizovat. Příklad, který se váže k úkolům žen-hospodyň-paní domu, dobře ukazuje, jak byla flânerie prospěšná ve zprostředkovávání pro ženu nevhodného chování – lehkomyšlností a nezávazností. Woolf samozřejmě nepřehlížela ani zásadní vlastnost flânerie, blízkost vidění a vědění. Přirovnáním spícího mozku a pozorujícího oka popsala vlastně to samé, co Merleau-Ponty ve své *Fenomenologii vidění*.

⁷³ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, First Harvard University Press paperback edition, 2002, str. 424 a 432. Srov. Gaëtan Niépovié, *Etudes physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale*, Paris, 1840, str. 113.

⁷⁴ Virginia Woolf, *The Cinema*, in Leopard Wolf (ed.), *The Death of the Moth and the Other Essays*, New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1942, str. 180–186.

Pátrání po flâneuse a její přínos flânerii

Odsoudit však flâneuse k popírání sama sebe by nebylo spravedlivé a dávalo by zapravdu zmíněnému policejnímu alibismu. Věřím, že alespoň chvilkově se samotným ženám mohlo poštěstít vyzkoušet si flâneurství. A to ještě mnohem dříve, než se pozice žen ve společnosti začala upravovat. Přivádí mě k tomu sice krátký, ale zcela přesný popis flâneurství v románu Charlotte Brönteové *Villette*, který poprvé vyšel v roce 1853, a v němž se popisuje osud anglické dívky-sirotka. Když ve třidvaceti letech odchází bez prostředků do Londýna, aby začala nový život, je docela bez plánů. Svoje bezúčelné bloumání městem popisuje takto: „Provázelo mě radostné nadšení: už to, že si sama chodím po Londýně, mi připadalo jako dobrodružství (...). Za to odpoledne jsem prožila podivuhodný kus života. Šla jsem, kam mě oči vedly, plnými doušky jsem užívala svobody a radosti, až jsem se octla, nevím jak, přímo srdci velkoměstského ruchu. Konečně jsem plně vychutnávala Londýn. Potápěla jsem se do jeho proudu, odvažovala jsem se přecházet jeho nebezpečné křižovatky. Všecko to podnikat na vlastní pěst mi působilo radost, snad bezdůvodnou, pošetilou, ale opravdovskou.“⁷⁵ Vzhledem k pozici žen v době, kdy se objevuje figura flâneura, byl prožitek náhodné flâneuse ještě intenzivnější, než mohl kterýkoli muž s docela jinými životními možnostmi kdy poznat. Nakonec i na flâneura číhá nebezpečí. Jeho oblečení je sice praktické, ale ne chudobné, a tak se snadno může stát objetí přepadení. S růstem životní úrovně západních zemí, se jejich velkoměsta stala výkladní skříní spotřeby zviditelňované velice často v módním odívání. Dnes se můžeme ve městech jako Paříž, Londýn nebo New York procházet se stejnou nenápadností v extravagantních modelech jako v řadové konfekci. Městská hyperstimulační atmosféra nás přiměla snažit se okolnímu jiskření alespoň trochu konkurovat a uchránit si tak svou individualitu. Flâneur se už v postmoderním městě nemusí cítit zrovna nejlépe ve svém „myším kožišku“. Janice Mouton jde v analýze filmu Agnès Varda *CLÉO OD PĚTI DO SEDMI*⁷⁶ po stopách zrodu flâneuse⁷⁷. Varda prý sleduje jednak Paříž a pak hlavně to, jak se její hrdinka, jinak fetišizovaný objekt, učí flânerii.

⁷⁵ Charlotte Brönteová, *Villette*, Albatros, Praha, 1990, str. 24.

⁷⁶ *CLÉO OD PĚTI DO SEDMI*, r. Agnès Varda, 1962

⁷⁷ Janice Mouton, *From Feminine Masquerade to Flâneuse: Agnès Varda's Cléo in the City*, *Cinema Journal*, r. 40, 2001, zima, č. 2., str. 3–16.

K tématu ženy jako fetišizovaného objektu Janice Mouton cituje Lauru Mulvey a její esej *Pandořina skříňka: topografie zvědavosti*, v němž dokládá, jak určující byla tabu, která poznamenala ženské tužby v západní společnosti.⁷⁸ Cléo je podle Mouton příkladem filmové hrdinky, jež se učí odvaze, zvědavosti a vlastní subjektivitě a opouští předurčenou roli, kdy ona sloužila pohledu jiných. „Dokonalý“ zjev Cléo je podle Janice Mouton maškarádou, kterou se Cléo brání smrti – usuzuje podle monologu, jenž Cléo vede před zrcadlem a říká si, že dokud je krásná, je naživu. Že pak váhá mezi strachem ze smrti a touhou po ní jen dokazuje, že je svým zařikávaným unavena. Je obtížné vypadat krásně, takže živě, a přitom se potýkat s myšlenkami na smrt. Jindy vítané obdivné pohledy cizích mužů jí jsou potom lhostejné nebo dokonce nepřijemné. Skleněné vitríny tu nejsou už jen průhledy na druhé lidi, které můžeme pozorovat, ale také odrazovou plochou, v níž se samy můžeme zahlédnout, popřípadě upravit svůj zevnějšek. Tato funkce vitrín se artikuluje až s nástupem flâneuse. „Dokonalý zjev“ je samozřejmě v určitých situacích přítěží, protože se od něj vyžaduje i určitý způsob chování. S módními návrhářkami typu Vivienne Westwood, právoplatné „vynálezkyně“ londýnského punku, pro které je oblékání právě jedním ze způsobů rezistence proti dominantním „semlívacím“ ideologiím, se k flâneurovi skrze flâneuse vrací karnevalová maškaráda. Přiznání existence flâneuse nastává paradoxně v momentě, kdy město nepotvrdilo utopistické vize o rovnoprávné a svobodné společnosti. Flâneuse je tedy jakýmsi parazitem na společenském řádu, kterému se daří v chaotickém městském prostředí unikat stereotypním ženským rolím vymezených domácí sférou. Jejím očima proniká do portrétu města satirický humor blízký buřičské vyzývavosti. Dovede svým zjevem provokovat. Neznámá kolemjdoucí se mění z pasivního objektu slasti flâneurových chtivých očí na aktivní postavu flâneuse, jejíž odmítnutí stereotypní pasivní role nutí mužského flâneura k sebereflexi.

⁷⁸ Citace tamtéž, str. 15 nebo Laura Mulvey, *Pandora's Box: Topographies of the Mask and Curiosity*, in Beatriz Colomina (ed.), *Sexuality and Space*, New York: Princeton Architectural Press, 1992, str. 64–67. Ke stejnému tématu viz Linda Williams, *When the Woman Looks, ...*, in Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp a Linda Williams (ed.), *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Los Angeles: American Film Institute, 1984, str. 83–99.



Flâneuse Cléo vzdorující zpředmětnění



*Odpověď výtvarné umělkyně na pouliční pokřikování
(Ilona Granet, Zklidni hormony, 1986)*

VNÍMÁNÍ VELKOMĚST V ÉŘE NĚMĚHO FILMU: FOBIE A MODERNISTICKÉ UTOPIE⁷⁹

Městské fobie v narativním filmu 20. let – uliční filmy a *kammerspiel*



Rušná berlínská křižovatka

Chápání města ve filmu dvacátých let bylo na jedné straně plné nadšení a na straně druhé svíravé až apokalyptické. Během dvacátých let minulého století se města potýkala s rostoucím počtem obyvatel (Například Berlín měl v roce 1877 jeden milion obyvatel, v roce 1905 už dva miliony a s rokem 1920 téměř čtyři miliony). Podle Antona Kaese nebylo divu, že tento nárůst městské populace přinesl pocit euforie i deprese. Svá slova dokazuje na rozboru tak zvaných „uličních filmů“, rozšířených právě

⁷⁹ K ranému filmu se částečně vracím v úvodu kapitoly *Bytostní flâneuri – fotoaparát a videokamera jako nástroje solitéra*, kde ho zmiňuji v souvislosti se způsobem rámování městské ulice u bratří Lumiérů, Thomase A. Edisona a malíře a fotografa Georga Henrika Breitnera. Důvodem, proč portrétování města v raném filmu pouze zmiňuji a nevěnuji mu ucelenou kapitolu, je absence původních filmových materiálů. Doplnit tuto chybějící kapitolu bude dalším úkolem mé disertační práce.

ve dvacátých letech dvacátého století ve v ýmarské kinematografii.⁸⁰ Uvádí film Karla Grüneho ULICE z roku 1923⁸¹, ve kterém se odehrává vnitřní boj bezejmenného muže lákaného nepopsatelnou touhou utéci pryč z klidného domova, kde mu žena chystá večeři. Neschopen zvládnout svoje pocity spáchá sebevraždu. S posledním záběrem se ale zase ocitáme v bytě. Žena překvapeně kouká na svého paralyzovaného muže, který se ztratil ve svých představách. Kaes upozorňuje na varovné aktuální kontexty. Film měl premiéru dvacet dní po tom, co Hitler mašíroval se svými příznivci ulicemi Mnichova, aby převzal vládu do svých rukou. Devátého listopadu roku 1923 pak padla měna. V tomto „apokalyptickém scénáři civilní války“⁸² se dvacátého devátého listopadu uskutečnila premiéra filmu. Berlínské ulice byly sice v té době nebezpečné, ale z klaustrofobického neutěšeného chudého domova bylo úniku jedině pomocí rušného města. Také uliční filmy sledovaly tento scénář a jejich vyústění bývala tragická a kající. Seberealizace člověka na ulici, kde se mohl setkat s prostitutkou, karetním hráčem nebo alkoholem se nakonec neshodovala s hrdinovým svědomím, a tak příběh velice často končil vraždou, sebevraždou nebo alespoň pokusy o ně. Kaes dělá paralelu mezi dvěma tužbami a strachem pozdějšího flâneura. V době krize jsou jimi město a žena-prostitutka, obojí fatálně neodolatelné. Tento model se vrací i ve čtyřicátých a sedmdesátých letech v podobě amerického filmu noir a neonoir. Mluvíme o jednom z prvních případů, kdy se film stal formou kompenzace a město bylo ideální scénérií pro aktuální společenské i individuální touhy a úzkosti.

⁸⁰ Anton Kaes, *Sites of Desire: The Weimar Street Film*, str. 26 – 32 in Ditrich Neumann (ed.), *Film Architecture: From Metropolis to Blade Runner*, Prestel Munich-London-New York, 1999.

⁸¹ ULICE, r. Karl Grune, 1923.

⁸² Anton Kaes, *Sites of Desire: The Weimar Street Film*, str. 26 – 32 in Ditrich Neumann (ed.), *Film Architecture: From Metropolis to Blade Runner*, Prestel Munich-London-New York, 1999, str. 27.



„Popínavé“ stíny v ulici ve Wieneho Kabinetě doktora Caligariho.

V uličních němých filmech hrála důležitou roli architektura. Mise en scène mnohokrát přímo symbolizovala nepřítele. Kaes zde cituje Gillesse Deleuse, který metropole v raném filmu označuje za organické, a tudíž se dojem z ohrožení městem stává daleko reálnějším.⁸³ Stačí vzpomenout na fasády pohlcujících domů s abstrahovaným organickým dekorem v Kabinetě doktora Caligariho.⁸⁴ V období němého filmu, nemůžeme opomíjet symbolickou roli budov i dalších městských prvků. V nezvukovém mediu vyjadřovala filmová architektura podvědomé významy, jaké jsme dnes zvyklí číst v hudební složce filmu. V uličních filmech a v kammerspielu pracovali společně filmoví režiséři a architekti s reálnou architekturou, kterou činili významovou až v postprodukcii.⁸⁵ Naproti tomu pro expresionistické filmy byli angažováni architekti z uměleckých skupin Die Brucke a Der Blaue Reiter, kteří mise en scène komponovali jako další filmovou postavu. Pro obě skupiny architektů byl ale předobrazem především Berlín, ať už reálný nebo metaforický. Na konci dvacátých let však někteří němečtí režiséři odjíždějí za různými účely do Ameriky a zpět si přivážejí ohromení americkými

⁸³ Tamtéž, str. 29. nebo Gillesse Deleuse, *Cinema 1: The Movement-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, str. 51.

⁸⁴ KABINET DOKTORA CALIGARIHO, r. Robert Wiene, 1919.

⁸⁵ Např. POSLEDNÍ ŠTACE, r. Friedrich Wilhelm Murnau, 1924. Dynamizace budov na centrální křižovatce před hotelem spolu s rychlým provozem evokuje emoční zmitání hlavní postavy.

městy, především New Yorkem. Fritz Lang odjel v roce 1924 na propagační turné k NIBELUNGŮM⁸⁶ do Spojených států a ohromen New Yorkem pořídil několik fotografií Broadwaye. Jeho zážitek pak ovlivnil tvář filmové METROPOLIS⁸⁷. Lang přímo říká: „Pohled na noční New York je světelným signálem krásy dost silné na to, aby se stal ústředním motivem filmu... Jsou tu záblesky červené a modré a zářivě bílé, křiklavě zelené... ulice plné pohybu, množství aut a visutých vlaků, mrakodrapy se zjevují v modré a zlaté, bílé a purpurové a přehlušují svit hvězd“.⁸⁸ METROPOLIS byla navržena ve vertikální orientaci a zmnohonásobila víceúrovňovost amerického „city“. Ačkoli předobraz filmové METROPOLIS Langa fascinoval, ve filmu se prosadil pohled reprezentující futuristickou vykořisťovatelskou feudální společnost. Film poukázal na problém městské chudoby, sociálního nezájmu, generačních konfliktů, negativní stránku technologického pokroku, dobové váhání nad postavením náboženství a víry. Dalším filmem, jehož městská architektura vychází z předobrazu New Yorku (a zde i Los Angeles se svou herní-hazardní atmosférou), je Murnaův první americký film VÝCHOD SLUNCE.⁸⁹ Zatímco se ale Lang na svých fotografiích soustředil na světelnou fasádu domů a získal plošný svítivý obraz, Murnau použil fotografický aparát s velkou hloubkou ostrosti, což fotografiím dodalo na plastičnosti a realističnosti. V odpovídajícím duchu pak byly vedeny i scénografické práce. Langova metropolis působí reliéfně, Murnauovo „city“ je plastické. Ale v obou filmech získávají typické americké mrakodrapy statut filmové hvězdy – spíše „americké filmové hvězdy“, která je zbožňovaná, ale některým patriotům leží v krku, že není „jejich“.

⁸⁶ NIBELUNGOVÉ, r. Fritz Lang, 1924.

⁸⁷ METROPOLIS, r. Fritz Lang, 1926.

⁸⁸ Citace in Dietrich Neumann, *Before and After Metropolis: Film and Architecture in Search of the Modern City*, str. 34 in Dietrich Neumann (ed.), *Film Architecture: From Metropolis to Blade Runner*, Prestel Munich-London-New York, 1999.

⁸⁹ VÝCHOD SLUNCE, r. Friedrich Wilhelm Murnau, 1927.



*Venkovští milenci z Murnauova filmu
Východ Slunce blokují provoz na městské křižovatce.*



Znázornění Ruchu velkoměsta ve filmu Východ Slunce – inspirace Los Angeles.

Nadšení prvních městských filmů: Walter Ruttmann, BERLÍN, SYMFONIE VELKOMĚSTA

V době, kdy dva z nejvýznamnějších německých režisérů dávají přednost americkým velkoměstům, natáčí Walter Ruttmann, jenž od hry na violoncello přesedlal k architektuře a posléze malířství, než se definitivně rozhodl pro film, v roce 1927 portrét německé metropole – Berlína.⁹⁰

„Teprve filmu se otevírají optické příjezdové cesty do bytnosti města, jaké vedou automobilistu do nové City.“⁹¹ Walter Benjamin jako by touto větou dopsal prolog k Ruttmannově filmu BERLÍN, SYMFONIE VELKOMĚSTA, jehož první záběry pořízené z vlakového okénka rámuji předměstskou holou podzimní krajinu. Kamera vykloněná z okénka mine ceduli s nápisem Berlin a vlak vjede do městské krajiny, kde roční období nemají vliv na životní tempo, jak je tomu na venkově, odkud vlak prochází na přelidněné nádraží.



*Čelní záběr na lokomotivu zdůrazňující drtivou sílu vlaku.
(Úvod filmu BERLÍN, SYMFONIE VELKOMĚSTA).*

⁹⁰ BERLIN, SYMFONIE VELKOMĚSTA, r. Walter Ruttmann, 1927. V té době už má za sebou svůj debut – abstraktní snímek OPUS 1⁹⁰, na nějž o dva roky později navazuje OPUSEM 2⁹⁰, a dvě spolupráce na animovaném trikovém filmu (metoda vystřihovaných siluet) DOBRODRUŽSTVÍ PRINCE AHMEDA⁹⁰ a Langových NIBELUNZÍCH.

⁹¹ Walter Benjamin, *Berlínská kronika*, str. 181.

Vlak, prostředek, kterým Walter Ruttmann otevírá film i vstup/vjezd do města, spojovala tehdejší společnost intuitivně a dnes pádnými argumenty se samotným mediem filmu. „Vlak, jakožto mechanický dvojník filmového aparátu“, podotýká Lynne Kirbyová, „nabízí prototypický zážitek dívání se na zarámovaný, pohyblivý obraz. Obojí jsou prostředky dopravující pasažéry do naprosto odlišného místa, obojí jsou vysoce zatížené prostředky narativních událostí, příběhů, křížení cest cizích lidí, v obou případech jsou založeny na zásadním paradoxu: současně tu jde o pohyb i nehybnost“.⁹² Ruttmann dokázal vsáhnout i mnohé další momenty charakteristické pro velkoměsto prvních dvou dekád dvacátého století, které později především nová filmová historie popsala jako zásadní pro proměnu diváctví. Na fasádách domů, otočených k železnici, jsou upoutány celostěnné reklamní billboardy, které tvoří další městský prostor fikčního plošného světa a další stimulační smršť matoucí oči a mozek a útočící na neprobuzené touhy městského člověka. Na jednom z billboardů prodává nějaký drogistický výrobek moderní žena „obřích“ billboardových rozměrů, takže její úsměv dohoní i příjíždějícího vlakem. Budovy Berlína jsou prošněrovány visutými mosty, které jako by procházely snad samotnými byty. Klid čtyř stěn domovů je narušen. Do domácích interiérů Ruttmann nevstupuje. Celou pozornost orientuje na veřejný prostor, který, řečeno s Benjaminem, je domovem – čtyřmi stěnami mas.⁹³ Cestující vystupující z dopravních prostředků (z vlaků na delší vzdálenosti a z omnibusů na kratší vnitroměstské), zastihuje Ruttmann v ranním spěchu do práce. Jejich chůze je úplně jiná, než jak chodí lidé za branami města na pole. Adolf Loos⁹⁴ zmiňuje, že se s novou dobou zrychlila i chůze, což je pro něj dalším ukazatelem povahy a postavení člověka. Rychlá chůze je symbolem moderního smýšlení nebo, na druhé straně, hrůzy, že přijdeme pozdě do práce a z trestu, který může následovat. Na pohled čínorodé tempo tak můžeme vnímat i jako projev všudypřítomného stínu nezaměstnanosti. Ruttmann však tempu města naslouchá s radostí a i v ostatních ambivalentních situacích nijak nesoucí s rubem pokrokovosti. Takovou nevyslyšenou příležitostí je způsob trávení polední přestávky. Průřez „stravovacími možnostmi“, které město nabízí, začíná přípravou luxusních mís

⁹² Citace in Petra Hanáková, *Kola se otáčejí, ložiska kloužou, píсты pracují – kinetika a vizualista modernity jakožto průvodci raného filmu*, Iluminace, r. 17, 2005, č. 4, str. 80 nebo Lynne Kirbyová, *Male Hysteria and Early Cinema*, Camera Obscura 17, 1988, str. 113.

⁹³ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, First Harvard University Press paperback edition, 2002, str. 423.

⁹⁴ Adolf Loos, *Řeči do prázdná*, Praha, Orbis 1929.

pro banket státníků a končí u úředníka, jenž o své pětiminutové pauze vyndá ze šuplíku promaštěný papír s chlebem a kusem salámu. Následnost záběrů, která by se mohla zdát pokusem o kritický kontrapunkt, je spíš vršením různorodých výjevů, jež město nabízí. Ruttmanna fascinují točící se stroje v továrnách, dopravní prostředky.



Geometrické tvary strojů v pohybu vytvářejí abstraktní obrazce možná působivější, než leckterý experimentální snímek. (Záběr z filmu BERLÍN, SYMFONIE VELKOMĚSTA).

K tomu pravému vzrušení patří i dopravní nehody, mnohdy zaviněné těmi, kteří se nedokáží přizpůsobit rychlému tempu. Výmluvný je záběr na koňské profily pootočené doleva (v západní zobrazovací tradici „záporný/protisměr“), nad jejichž hlavami v horizontu přejíždí zleva doprava vlak přes most. Směr vlaku je pokrokový, kupředu, kdežto stojící koně v odstrčené uličce trhovců z venkova, jsou odsouzeni ke stagnaci. Rychle plynoucí čas neustále připomínají záběry na hodiny na městských věžích.



Kolážová forma plakátu k filmu BERLÍN, SYMFONIE VELKOMĚSTA odráží Ruttmannovo chápání města jako prostředí překrývajících se stimulů. (Autor plakátu, Walter Ruttmann).

Čas se mnohokrát zviditelňuje právě pomocí hodinářských strojů, které diktují obyvatelům měst fázování jejich dne. Cokoli společného s přírodou – koňské povozy, orientace v čase podle pohybů slunce – překonává Ruttmann exponováním lidských vynálezů. Oslava moderního života nastává spíše než během čínorodého dopoledne s odpoledním časem volna a zábavy, pro které byla práce přípravou a podmínkou. Důvod, proč Ruttmann upřednostnil pozdní odpoledne, bychom zřejmě nejprve hledali v osobním zaujetí tvůrce, ale směřování činnosti směrem k volnému času bylo celospolečenským trendem do značné míry iniciovaným tržními zájmy. Po dané pracovní době nastává čas zábavy, která už není spatřovaná ve čtení knihy. Moderní zábava stojí peníze (nemluvě o zábavě v nakupování) a stává se jedním z ekonomických i disciplinačních (vzpomeňme na římské úsloví „chléb a hry“) pilířů státu. Přes využívání zábavy jako ideologické strategie kontroly, působila změna trávení volného času na některé skupiny také osvobozujícím způsobem. Především ženám bylo konečně přiznáno právo na fyzickou aktivitu.



Ženský basketbalový tým z New Jersey

Spektrum provozované zábavy opět odráží (ne naráží, což by obsahovalo kritický podtext) sociální různorodost. Předměstské děti vozí staré kočárky po rozbitých chodnících, pro chlapce z lepších vrstev je v městském parku v centru organizován závod dětských motokár. Chudoba je tu představována spíše jako zaostalost, pozůstatek starých časů. Oproti tomu odpolední aktivity pro děti jsou zušlechtováním těla. Mládežnické spolky – skauting, československý sokol a další – byly uskutečňováním

řeckého ideálu kalokagathie, který byl ale ve dvacátém století využit opět k disciplinaci mladé generace a v případě nacistické ideologie dokonce zneužit. Walter Ruttmann byl pravděpodobně tímto řeckým ideálem také okouzlen. V roce 1934 pomáhal Leni Riefenstahl s natáčením TRIUMFU VŮLE a v třetím roce druhé světové války podlehl zraněním, které utrpěl při natáčení aktualit na ruské frontě.

Stříhem z dětských motokár na opravdové automobilové závody vnáší Ruttmann do snímku satirický humor, který namířuje hlavně na vyšší vrstvy. Sleduje eleganci pohybů tenistů a ukázněně plujících jachet smetánky. Všimáme si zářivě bílé, která dominuje módě této privilegované sociální skupiny. Elegantní tempo, jaké získává vyšší vrstva na vlnách řeky v přístavu, uvádí Ruttmann do protikladu s divokou a nebezpečnou rychlostí na horské dráze v zábavním parku, kam se chodí bavit střední a dělnická vrstva. Přeci jen Ruttmannovou vírou v novou společnost dokázal proniknout záblesk odlehčujícího humoru, takže snímek není agitkou, ale zůstává hyperstimulačním zážitkem. Dojem z moderního města, které je spíš než flâneursky poznáváno téměř fanaticky vzýváno, je umocněn kolážovými a animovanými sekvencemi.



*Spirála symbolizuje ve filmu
BERLÍN, SYMFONIE VELKOMĚSTA
chaotickou atmosféru města.*

Dziga Vertov, MUŽ S KINOAPARÁTEM

Dva roky po uvedení Ruttmanova městského filmu natáčí v Sovětském svazu Dziga Vertov snímek Muž s kinoaparátém.⁹⁵ Jeho postoj k zobrazovanému i zobrazujícímu je však vyhraněnější než u německého avantgardního tvůrce. Vertov doprovodil svůj snímek mnohými ozřejmujícími doslovy k formální i obsahové složce. Především prý chtěl zobrazit tři problémy: život jaký je na plátně, život jaký je na filmovém materiálu a život jaký je (prostě). Zobrazení života, jaký byl, je však překrýváno třemi dobovými vášněmi: filmovým médiem, městským životem symbolizujícím novou společnost a socialistickou ideologií, která ji vede.

Po krátkém prologu, v němž Vertov zpřítomňuje poprvé aparát tím, že ukáže sál kina i práci promítače, vstupujeme přímo do plátna. Díky Vertovovu gestu jsme si ale vědomi, že se díváme na zaznamenanou realitu. V hodince před probuzením města je už kamera nedočkavá. Stojící výtah, tichý telefon, zaparkované auto, páky a tlačítka strojů, které čekají na otočení nebo stisknutí, stupňují napětí. Figuríny ve vitrínách obchodů jako by sledovaly spící město. Jejich suché otevřené oči nebo vycpaný pes, který jako by se chystal kousnout, působí hororovým dojmem, jenž dává vědět o podvědomém strachu přítomném v městské atmosféře. S probouzením města se začnou odvíjet dva paralelní příběhy dvou hrdinů – dívky, která se obléká a jde do práce a kameramana, který vše pozoruje. Je to dost explicitní metafora moderního města personifikovaného mladou pracující dívkou a mladého muže, nositele pohledu, představujícího se stativem přehozeným přes rameno aparát, který je přes sugerovanou sounáležitost oka a objektivu a jeho pravdivosti zároveň nástrojem ideologie. Oko neustále srovnáváno s objektivem především pomocí prolínaček, kterými vrcholí závěr filmu.

⁹⁵ MUŽ S KINOAPARÁTEM, r. Dziga Vertov, 1929.



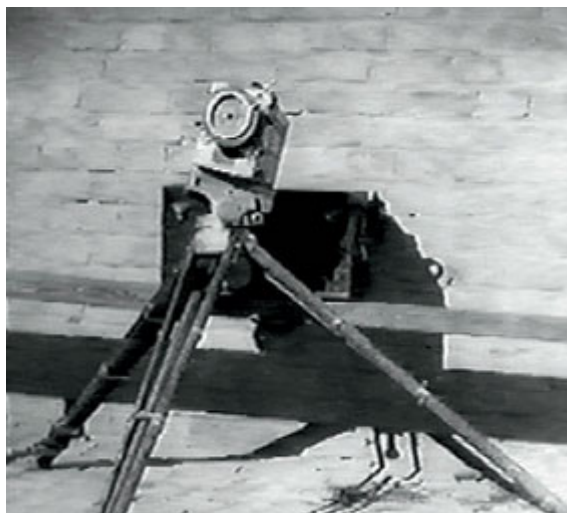
Symbióza lidského oka a objektivu. (Záběr z filmu MUŽ S KINOAPARÁTEM).

Nejnápaditější scénou, která má odkazovat k příbuznosti oka a objektivu, je ranní mžourání dívky prostříhané s žaluziemi měnícími úhel sklonu a tím i přístup světla do pokoje a s ostřením objektivu na keř za oknem. Vertov je dobrým zástupcem soudobé ideologie, ať už přichází s definicí pravdivého objektivu, a tak si předem zajišťuje divákovu důvěru, nebo když odměřuje obyvatelům města sympatie v souladu se sovětskou socialistickou doktrínou. Nadšení z moderního města nové společnosti je směřováno na rozdíl od Ruttmannova pojetí víc na práci. Záběry strojů tu sice plní vystavovací funkci, na jejíž rozměr atrakce v modernitě upozorňuje například Tomm Gunning⁹⁶, ale u Vertova spíš plní úkol oslavy práce. Se sympatiemi se také kamera obrací na lidi za strojem. Na rozdíl od berlínských dělníků se tito smějí a to přímo do kamery.

Onen „život jaký je“ probíhá klasickým způsobem zobrazování od zrození, uzavření manželství a jeho krizi, v některých případech končící rozvodem. Střídají se zjednodušené veselé i smutné okamžiky lidského života. Ze sténání vdov na hřbitově, jsme vysvobozeni dobovým předsevzetím, že o co více je smutných chvil, o to víc je třeba života užívat. Volný čas, tak jak ho Vertov ukazuje, působí uvolněněji, než-li

⁹⁶ Tom Gunning, *Estetiak úžasu a (ne)důvěřivý divák*, in Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Hermann & synové 2004, s. 153-154.

berlínský. Po práci leží lidé na pláži a oni ani kamera se nezaobírají myšlenkou, zda jsou jejich těla výstavní nebo naopak. To se ale má změnit v momentě, kdy dojde na sport. Apel krásy a síly mládeže byl klíčový jak pro kapitalistickou, tak socialistickou společnost. Velký rozdíl mezi Ruttmannovým a Vertovovým portrétem moderního města shledávám v zobrazování žen. Zatímco ve filmu BERLÍN, SYMFONIE VELKOMĚSTA ženy pouze pózují s tenisovými raketami na ulici, když pravděpodobně čekají na spoluhráče nebo spoluhráčku, u Vertova jsou přímo v akci. Ženské tělo je tu sice také vystavováno, ale ne se „šmíráckým“ podtextem, kterému se ale ani Vertov v začátku filmu nevyvaroval, když fragmentárně snímal spící dívku a následně její ranní přípravu do zaměstnání. Hod diskem, skok vysoký a o tyči nebo běh je předváděn muži i ženami, ale v počtu a délce záběrů ženy převládají. Je to jistě zároveň vstřícná taktika k mužské divácké slasti, ale ku prospěchu filmu musím uznat, že to spíše reflektuje pozitivní změnu v postavení žen ve společnosti, kterým socialistická ideologie přiznává zásadní změnu v právu na aktivní život. Samozřejmě vnější podpora emancipace žen vycházela i postranních důvodů, které měly za úkol zlikvidovat buržoazní morálku, jež spočívala i na roli ženy v domácnosti a dále v úkolu rozšířit řady pracujících. Změna ženy v domácnosti v aktivní pracující článek je vtipně vystižena scénou z posilovny, kde se obtlouštější ženy snaží připodobnit své nové roli. Troška neagitačního humoru a odlehčení od téměř budovatelského nadšení, i když ve formálním experimentálním obalu hůře rozpoznatelného, nastává také s večerem. Když se kamera vypořádá z hospody, což je evokováno nestabilní výškou záběru a mírným pohupováním ze strany na stranu, náhle se kajícně zarazí před nadživotním portrétem usmívajícího se Lenina, zavěšeným jako oko boží na tympanonu protější budovy – zřejmě mládežnického klubu.



*Závěrečná úklona kamery.
(Záběr z filmu MUŽ S KINOAPARÁTEM).*

S blížícím se koncem dne i filmu je opět divákovi připomínána jeho pozice. V průběhu snímku, a za to také bývá nejvíce oceňován, máme dobrý přehled o pohybech a úhlech kamery a jak jich dociluje. Představen je i filmový pás a práce s ním ve střížně a samozřejmě již zmíněné připodobňování objektivu lidskému oku. Robotická pixilace kamery na stativu je už spíš jen zábavnou scénkou na závěr. Zpřítomňování aparátu můžeme nakonec prohlédnout jako formální zástěrku, která se snaží ukázat záměry tvůrců jako zcela upřímné. Množství triků, které sice Vertov neřadí k manipulačním metodám kinematografie, jsou jednak projevem tvůrce-experimentátora, ale také zpochybněním proklamované opravdovosti a snahy nemanipulovat divákovy emoce. Split-screenové scény a animované koláže jsou vynikající metaforou městského chaotického prostoru, ale špatným průvodcem dokumentárního oka-pravdy, který chtěl Vertov tímto filmem představit. Kompozitní forma snímku MUŽ S KINOAPARÁTEM, je explicitním vyjádřením cíle autora, který chtěl vytvořit idealizovaný portrét nejen určitého města (v tomto případě se jedná dokonce o záběry více měst), ale především nové společnosti, k níž upíná svoje naděje.

Vertov i Ruttmann, ačkoli jejich „městské filmy“ podnítily debatu o fenoménu velkoměst reflektovaném ve filmu, zobrazují hlavně dobovou nadšenou náladu a docela postrádají flâneurův odstup. Oba tvůrci jsou spíš fanatickými vyznavači „městského kultu“ než nezávislými pozorovateli. Poprvé tak musíme uvažovat i o dalších typech portrétujících. Flâneur není jediným obyvatelem města, který si uvědomuje jeho

výjimečnost. V centru zájmu tohoto textu však zůstává pro to, že je přímo definován vztahem k městu, bez něhož na rozdíl od vyznavače pokroku nebo architekta (o němž bude řeč později), nemůže existovat.

Osvětlení – prodloužení flâneurova dne a ohrožení jeho svobody: Svatopluk Innemann, PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL

Problematicke umělého osvětlení se věnoval znapříklad Paul Virilio ve své knize *Stroj vidění*.⁹⁷ Zabývá se ovlivňováním městského člověka vizuálními dozorčími technologiemi. Vlastnosti, které Virilio připisuje městskému člověku, náleží také flâneurovi: „Mestský človek z minlých čias nie je domácky založený, žije na ulici a dovnútra se vracia, z bezpečnostných dôvodov, až za súmraku. Obchody, remeslá, každodenné vzbury a šarvátky, zápchy...Bossueta⁹⁸ začína tento človek znepokovať: nedokáže vydržať na jednom mieste, nerozmýšľa, kam ide, dokonca ani celkom dobre nevie, kde sa práve nachádza a čoskoro bude považovať noc za biely deň.“⁹⁹

Ztrátě vnímání rytmu přírodního času přičítá Virilio mnohé problémy, s nimiž se městští obyvatelé potýkali, než si zvykli na umělé polární noci. Mluví o zmapovaných psychotropních poruchách, které on sám nazývá topografickou anamnézou, neuropatologií pojmenovanou jako Elpenorův syndrom nebo „neúplné probuzení“.¹⁰⁰ Benjamin by to nejspíš nadšeně, a v očích Virilia možná naivně, interpretoval jako intoxikaci městského člověka, podmiňující zrod flâneura. Virilio, s dostatečným časovým odstupem od flâneurského boomeru, není tak shovívavý k manipulacím, které město využívá a hledá za nimi vůdčí ideologie a jejich skutečné záměry.

Podobně jako Elsaesser mluví i Virilio o optických vynálezech a jejich využití v souvislosti s vojenstvím (např. dělostřelectví, topografické zjednodušení písma urychlující dobu sdělování apod.). Místo vzrušeným poznámkám francouzských spisovatelů z přelomu osmnáctého a devatenáctého století věnuje pozornost dokumentu

⁹⁷ Paul Virilio, *Stroj vidění*, Slovenský filmový ústav, 2002

⁹⁸ „Jacques Bénigne Bossuet (1627–1704), katolický kazatel, známý svojimi protireformačnými názormi a nekompromisným postojom voči kráľovskému dvoru Ľudovíta XIV (...).“ Citace tamtéž, str. 19.

⁹⁹ Tamtéž, str. 18 – 19.

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 22.

o pařížském policejním důstojníkovi a posléze policejním prefektu La Reynim, který zavedl v Paříži hodnost „inspektorů světla“, jakýchsi lampářů. Do konce jeho kariéry (1697), měla Paříž 6500 těchto lampářů. Od té doby byla Paříž nazývána městem světla, ale i Novým Babylonem. La Reyni svůj krok vysvětloval snahou, vyvolat v Pařížanech pocit jistoty a povzbudit je v nočních vycházkách. Otázka je, zda to spíš nebyl tah proti kriminalitě a zda se světlo nestalo orgánem kontroly. Virilio také zmiňuje ekonomický dopad – obchodníci prodávali déle, tudíž i jejich zisky rostly. „Posedlost leskem“ – tak Virilio označuje obsesi blízkou novým elitám (vyšším vrstvám bankéřů, novozbohatlíků s pochybným původem i kariérou), jež měly zálibu v „brutálních světlech“, nezjemněných stínidly, naopak umocněných hrou zrcadel, které pak připomínaly reflektory. Noční osvětlení mělo přispívat k tomu, aby se reálné zdálo iluzorním (paláce, zahrady, hotely...). Veřejné osvětlení, demokratizace osvětlení¹⁰¹, se stalo zrakovým klamem. V tomto režimu permanentního osvětlení se ale postupně omezil původní vidění pouhým lidským okem.

K iluzornosti světelných objektů Virilio dokládá zajímavý příklad Alberta Speera, dvorního architekta Adolfa Hitlera, který vytvořil pomocí leteckých reflektorů na nebi během norimberského sjezdu v roce 1935 na noční obloze iluzorní, fantasmagorický přelud stěn, „křišťálový zámek“. Ilustroval tak možná nevědomky Goebbelsovo prohlášení, že militantní nacisté poslouchají zákon, který dovedou odříkat třeba i ze sna, aniž by mu ale rozuměli. Působivost křišťálového zámku byla ohromující, ačkoli nikdy fyzicky neexistoval a s ranními paprsky se rozplynul jako sen. Práce se světlem, především umělým, byla tehdejší rozšířeným trendem, kterému se věnoval i Adolf Loos, Walter Gropius nebo Moholy Nagy ve svých prostorově-světelných modulátorech.

Virilio polemizuje s Walterem Benjaminem o podobnosti architektury a filmu. Benjamin vyslovil svůj názor ve stati *Malé dějiny fotografie* takto: „Film dodává hmotu simultánní kolektivní recepci jako to odjakživa dělala architektura.“¹⁰² Virilio naopak říká, že hmotou se myslí vlastně světlo a dodává, že v souvislosti s filmem je lepší mluvit o veřejném osvětlení, nežli o veřejném obraze – to zatím nepřineslo žádné umělecké dílo, kromě architektury. Virilio uvažuje o filmu ani ne tak jako o obraze,

¹⁰¹ Dříve byl nočním spektakulárním osvětlením ohňostroj, který byl ale určen pouze dvoru.

¹⁰² Citace in Paul Virilio, *Stroj vidění*, Slovenský filmový ústav, 2002, str. 36.

příbuznost hledá spíš v ideologiích, které odpradávná využívaly optických vynálezů, aby tak mohly lépe kontrolovat a manipulovat.

Předchůdce videodozoru¹⁰³ hledá Virilio už v první světové válce, během níž Američané začali používat letecké fotografie a dávat tomuto „špiónskému“ oboru přesná pravidla, ve kterých opět nemá žádný subjektivní pozorovatel žádné místo. Jean Renoir byl jedním z fotografů francouzského leteckého průzkumu. Po válce i Britové investují do logistiky percepce, nejen do propagandistických filmů, ale hlavně do pozorovacích zařízení na detekci a přenos. Američané zase posílají pod záminku natáčení do oblasti Tichého oceánu, kam chtějí soustředit svoje příští operace, na jakési obhlídky režiséry, typu Johna Forda. Z paluby nákladní lodi natočil Ford přístupy do všech důležitých orientálních přístavů. Později byl Ford jmenován do čela Office of Strategic Service a působil i při natáčení války v Pacifiku. Jeho záběry podle Virilia předjímají optické snímání prostoru při videodozoru. Němci zas používali soukromá vyhlídková letadla, aby zmátli větrící nepřítele, blafovali, že jde o reklamní let s přivázanou reklamou na čokoládu na ocasu letadla. Z těchto letů získali přesné informace, jak se třeba postupuje na stavbě Maginetově linie. Filmové materiály, pořízené pro vojenské účely, se zpětně vracejí do narativního filmu a vedle záběrů kontrolovaných subjektivním pozorovatelem (režisérem), působí pro svou okamžitost a neopakovanost oproti realisticky stylizovaným scénám hyperreálně. Dobrým příkladem je film ŘÍM, OTEVŘENÉ MĚSTO Roberta Rosselliniho, který byl natáčen s povolením pro dokumentární, a ne hraný film. Málo scén se mohlo natáčet víc jak jednou. Proto plní heslo „zachytit, nerekonstruovat“, které používal už Stroheim. Virilio připomíná, že Rosselliniho „dokumentarismus“ má kořeny v jeho zkušenosti s propagandistickými filmy, jež vyráběl pro Mussoliniho. Jsme tedy zpět u propagandy fide, vojenské propagandy, která je spíš technického a vojenského charakteru, než-li uměleckého. To platí i pro neorealismus samotný. Metody propagandy fide využívají filmaři pro „zdůraznění divákem pocíťovaného dojmu okamžitosti“.¹⁰⁴

Ambivalentní význam umělého veřejného osvětlení na postavu flâneura, můžeme vyzorovat i v nadšených portrétech měst z dvacátých let minulého století. Příklad českého snímku PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL, který sice bývá zmiňován

¹⁰³ Videodozorem myslí Virilio především bezpečnostní kamery, které už k ovládnutí ani za kinoaparát nepotřebují člověka. Otázkou videodozoru se budu zabývat v kapitolách od vzniku a rozšíření videa.

¹⁰⁴ Paul Virilio, *Stroj videnia*, Slovenský filmový ústav, 2002, str. 79.

v souvislosti s Ruttmannovým nebo Vertovovým umělecky pojatým městským filmem, je navíc reklamním dílem, což usnadňuje interpretaci osvětlení jako součásti ekonomických strategií.

V roce 1928 iniciovaly elektronické podniky hlavního města Prahy výrobu „městského filmu“, který měl být v prvé řadě reklamním snímkem na elektrické podniky samotné, ale objevilo se v něm i mnoho dalších poutačů na obchody (např. vybrané lahůdky, krejčovský salon, kloboučník, prodejce interiérového osvětlení), které již měly noční osvětlení vitrín a konkrétní produkty anoncované neonovými světly (např. žárovky Osram). Tento ještě němý film uvádí prolog, který předem očkuje diváka energickou atmosférou nočního městského života: „(...)rozzáří se bílá světla a člověk započne nový život. Uvolněné tempo vystřídá jekotný spěch lidí, kteří končí své práce a nejdou spát (...)Výkladní skříně svítí do běla, syté barvy reklam volají kupce...Koupíte veselí, zábavu, užitý večer (...)Tisíce žárovek svádějí, tisíce světel volá, že město nespí – tisíce světel žaluje, že pilné ruce člověka pracují v noci. Tot' ŽIVOT, do kterého jdete s námi.“

Už v prologu můžeme rozeznat hlavní motivy snímku. Reklamní „spot“, jak bychom dnes asi tento film označili, neprodává ani tak nějaký konkrétní produkt, ale svou značku a čerpá přitom z tehdejšího nadšení pro vše nové, čímž je samozřejmě i využití elektřiny. Říká-li se v prologu něco o novém životě, není tím myšlen jen noční život, ale jedná se i o klasickou reklamní strategii, která má vzbudit v potenciálním klientovi dojem (dokonce přesvědčení), že bude-li mít onen nabízený artikl, bude i jeho život šťastnější a lepší. Film PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL je významným dokumentem o optimistických náladách právě se rozvíjející demokratické kapitalistické společnosti založené na tržních ideologiích. Je tu věnována velká pozornost nabízení produktů, které jsme my už dnes daleko lépe zvyklí odkrývat jako podbízení, které ani nebývá založené na našich skutečných potřebách (tím nechci ani naznačovat, že bychom snad těmto lákadlům podléhali méně). V poslední části prologu se oslavuje lidská práce, ale je to i trochu varující. Ze záběrů nočních ulic osvětlených *veřejným* osvětlením, a vitrínami *luxusních* obchodů, jejichž lákadla si může dovolit jen vyšší vrstva, jasně vyplývá třídní rozdělení. Výmluvnou scénou k tomuto tématu je split-screenová pasáž o cestě rozinek ze zámoří do rukou dělnic, jež je přebírají, až se nakonec ony sultánky dostávají na pult k bohatým zákazníkům.

Film Svatopluka Innemanna nepracuje s žádnými formálními inovacemi. Šikovně, jak to u reklamních účelů bývá, využívá osvědčených postupů a témat, které už dříve vynalezl experimentální film.¹⁰⁵ Dramaturgická výstavba jednoduše sleduje časovou linku večera přecházejícího v noc. Čaje o páté, které uvádí triková sekvence čajové koněvky, po níž tancují ženské nohy, střídají návštěvy kina a nočních barů nebo i putyk, podle toho, v jaké čtvrti se nacházíme. Ale všude si můžeme všimnout odlišného obydlování prostoru ženami a muži. Kamera přejímá pohledy mužů na balkoncích, kteří shlížejí dolů na taneční parket. Záběry nám v detailech přibližují objekty jejich zájmu – dámské šije, kotníky, nahé nohy tanečnic. Pohledů na lákavé mužské partie se nedočkáme. Zábava vrcholí, stejně jako shon na poště, kde se třídí dopisy a balíky pro roznoš na další den. Innemann naplňuje i vlastenecké nadšení té doby fotografickými záběry na pražské kulturní památky a monumenty, samozřejmě efektně nasvícenými reflektory elektrických podniků. Nad ránem přichází čas uklízečů a po nich venkovanů, kteří přijíždějí na povozech tažených koňmi, aby tu na trzích nabídli měšťanům svoje těžce vydobyté produkty. Závěrečný záběr na Uhelný trh je pohledem do minulého století, kde ještě vládne denní tempo „bezvýznamného dne“.¹⁰⁶

Světlo se v tomto snímku objevuje od záměru jeho vzniku – přes název, příklady veřejného i reklamního osvětlení, až po reflektor filmařů, kteří jej vozili na svém autě, aby se kamera mohla podívat i do méně osvětlených míst a přistihnout tak opilce klátícího se z hospody do hospody, nebo dvojici milenců, kteří by rádi ukončili svou procházku na lavičce v parku. Titulkový komentář nám přitom říká, že jejich počínání je mravné, jelikož lavička je osvětlená.¹⁰⁷ Funkce umělého osvětlení nepřináší flâneurovi jen (v prologu anoncovaný) nový život. Noční život. Delší život. Osvětlení vitrín je agentem obchodníků a pouliční lampa v parku policejním zařízením, preventivním i stíhacím. Filmařský reflektor jako by suploval věžeňský reflektor, který stráží zdi a ploty a při poplachu se snaží zamířit „uprchlíka“.

¹⁰⁵ Např. záběry pracujících strojů, s kterými pracoval právě Dziga Vertov ve filmu MUŽ S KINOAPARÁTEM (1929), nebo animované triky a překrývající se neonové poutače metaforizující emoce zažívané v hektickém městě, jež použil Walter Ruttmann ve svém díle BERLÍN, SYMFONIE VELKOMĚSTA (1927).

¹⁰⁶ Citace z prologu filmu PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL, r. Svatopluk Innemann, 1928.

¹⁰⁷ Noční osvětlení je užitečné i v boji proti nemravnostem.

Urbanistické vize v didakticko-osvětových a průmyslových filmech

„Kinematografie a architektura – jak přirozeně jdou tyto dva pojmy dohromady! Existuje mezi nimi jakási takřka samozřejmá spojitost, jež je téhož druhu jako spojitost mezi kinematografií a prostředím velkoměsta (...).“¹⁰⁸ Spojitost mezi kinematografií a prostředím velkoměsta, o které mluví Thomas Elsaesser, jsme zatím určili přelomem devatenáctého a dvacátého století až do začátku druhé světové války. Obdobím modernity, ve kterém byl film nejbližším médiem k novým druhům zábavy, komunikace, přepravy a změnám modu dívání se, se také stal vhodnou kompenzační formou absorbující dobové úzkosti a tužby. Čím jsou si ale blízké architektura s kinematografií? Walter Benjamin¹⁰⁹ nebo Virginie Woolf¹¹⁰ mluví o filmu a architektuře jako o blízkých uměních, které nejlépe dokáží vystihnout současnou městskou společnost. Podobnost, jakou oba spatřují mezi filmem a architekturou, se vztahuje hlavně k divákovi a jeho vnímání. Při vnímání architektury a filmu zažívá divák obklopený dalšími lidmi-diváky kolektivní rozptýlení. Naproti tomu Elsaesser popisuje přímé protiklady mezi oběma, ale nevychází z divácké situace, nýbrž ze základů architektury a filmu: „Architektura je permanentní, trojrozměrná, spočítatelná, zatímco film je efemérní, prchavý, fantazijní.“¹¹¹ Z protikladnosti však na druhou stranu plyne vztah, i když ambivalentní, ale očividně ku prospěchu oběma. Architekti jsou provokováni právě tím, že převedení architektonických nápadů do filmu bude bez následků, zatímco při skutečné stavbě je tíží silná zodpovědnost. Film je prostorem nerealizovaného, což sice architektky dráždí, ale může alespoň částečně uspokojit vize, nerealizované třeba jen pro nepřipravenost doby. Film z tohoto vztahu zas těžší další významovou složku. Jejich vztah je podle Elsaessera zvláště napjatý, chápeme-li architekturu i kinematografií nejen jako „dvě izolované umělecké disciplíny“, ale jako „dva různé způsoby přebývání ve světě“.¹¹² Pro vzájemné vztahy existují i docela

¹⁰⁸ Thomas Elsaesser, *Urbanistické synergie. Propagace plánovaného bydlení a filmová avantgarda 20. let v Německu*, Iluminace, r. 16, 2004, č. 4, str. 39.

¹⁰⁹ Walter Benjamin, *Umění ve věku své technické reprodukovatelnosti, Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979.

¹¹⁰ Virginie Woolf, *The movies and reality*, 1926, reprint in Harry M. Geduld, ed., *Authors on Film*, Bloomington and London: Indiana University Press, 1972, str. 86–81.

¹¹¹ Thomas Elsaesser, *Urbanistické synergie. Propagace plánovaného bydlení a filmová avantgarda 20. let v Německu*, Iluminace, r. 16, 2004, č. 4, str. 52.

¹¹² Tamtéž, str. 52.

„hmatatelné“ důkazy. Mezi tvůrci „avantgardní architektury“ nazývané mezinárodní modernismus (Le Corbusier, Miese van der Rohe, Bruno Taut, Mart Stam, Walter Gropius) a mezi avantgardními filmovými tvůrci (Marcel L'Herbier, Sergej Ejzenštejn, Joris Ivens, Walter Ruttmann, Dziga Vertov) existovalo úzké propojení. V roce 1928 uspořádala Hélène de Mandrotová na zámku ve švýcarských Alpách setkání architektů, kde byl založen CIAM = Congrès International des Architectes Modernes a o rok později na stejném místě CICIM = Congrès International du Cinéma Independent Moderne. Žádný společný film z jejich teoreticky a přátelsky probrané iniciativy bohužel nevzešel. Přesto modernistické architektky můžeme počítat mezi ty, kteří propadli svádění moderního velkoměsta. Oproti solitérským flâneurům však toužili po totální proměně urbanistických plánů a výstavbě nových, modernímu tempu a prostoru lépe vyhovujících sídlišť a kinematografie byla pro ně způsobem, jak prezentovat svoje ideje s komerčním apelem v průmyslových filmech nebo přesvědčovat společnost o jejich výhodách, či dokonce nezbytnosti. Bezprostředně po první světové válce v letech 1918 až 1920 zavládla všeobecná bytová krize. Ve Výmarské republice platil navíc zákon, že majitel domu mohl kdykoliv své nájemníky vyhodit. Ve většině německých velkoměst byla situace téměř neřešitelná. Naopak v letech 1926 až 1929 nastal prudký vývoj urbanizace, zaražený krachem na newyorské burze, jehož dopad Německo začalo pociťovat na přelomu roku 1930 a 1931. Postoje tehdejších architektů (opak Haussmanovy ideje nové moderní výstavní Paříže) se přibližovaly sociálnědemokratickému myšlení. Realistický přístup k Bauen und Wohnen (Stavbě a Bydlení) tlumil „expresionisticky utopické i marxisticko dystopické pohledy na moderní kapitalistické velkoměsto a k jeho transformaci na (...) urbanistický pragmatismus“.¹¹³ Zástupci výmarského architektonického modernismu nazývaného Das Neue Bauen pracovali pro projekty sociálnědemokratické vlády. Ocitali se tak napůl mezi státními a kapitalistickými zakázkami. Nejvíce se styl Das Neue Bauen proslavil ve dvacátých letech právě výstavbami moderních sídlišť ve Stuttgartu (Mies van der Rohe), v Berlíně (Bruno Taut), v Drážďanech, v Dessau, Magdeburku a ve Frankfurtu nad Mohanem (Ernst May). Tato sídliště, navrhovaná architektky-intelektuály, však cílové společenské skupině dělníků příliš nevyhovovala. I dnes modernistickou architekturu nevyznává zrovna ten, kdo od domova čeká především útulnost a hlavně nic z toho, co by mu

¹¹³ Tamtéž, str. 42.

mohlo připomínat úřednické kóje nebo tovární strojové prostředí, v nichž se pohyboval po celou pracovní část dne. Fetišismus hladké fasády, sebebopíraná funkcionalistická estetika, vyhovuje lépe tomu, kdo pracuje duševně a rád zklidní tok myšlenek pohledem na souměrné prosté tvary.

Thomas Elsaesser rozlišuje tři diskursy o vztahu kinematografie a architektury, které se podobají načrtnutým volbám práce s městskou architekturou v úvodní části kapitoly o fóbických portrétech města v německé kinematografii. Diskurs o Bauen (Stavbě) se zaměřuje na stavby samotné a projevuje se v německých expresionistických filmech, kde jsou budovy součástí narace. Diskurs o Wohnen (Bydlení) činí z bydlení klíčový námět uličních snímků. A na závěr - diskurs o Bauen und Wohnen, jakožto program hnutí Das Neue Bauen, usiluje o reformu celého stylu a najdeme ho zastoupený právě v oněch didakticko-osvětových či průmyslových filmech.

V návaznosti na frankfurtský sídlištní projekt vzniklo jen pár filmů.¹¹⁴ Tyto filmy kopírovaly stereotypní žánrový model s dramaturgickou linií směřující od nedokonalé minulosti ke světlé budoucnosti, který Elsaesser nazývá „proces-progres“. Snímky ale citlivě a rychle reagovaly na politické debaty a spory, čímž přesahují svůj reklamní rámec, ale podle Elsaessera se záměrně vyhýbají jakémukoli řešení problémů, například třídních a genderových – problematičnost umístění ženy do domácnosti nebo na druhou stranu za výrobní pás. Film NOVÉ CESTY VÝSTAVBY VE FRANKFURTU¹¹⁵ představoval v první části minimální byt, v němž se pohybovala žena a prováděla typické domácí úkony (péče o děti, obstarávání kuchyně), po výrazné zatmívačce se ocitáme na stavbě, kde muži stavějí nové panelové domy. Životy mužů a žen ukazoval snímek jako zcela odlišné. Daleko progresivnější úlohu sehrály tyto snímky jako jedna z laboratoří filmových triků a animace. Tyto speciální filmové obory se obecně spíše vyvíjely na poli průmyslově-komerčním, než v nezávislém a experimentálním, jak dokazuje i produkce Baťových zlínských studií. Film z berlínské produkce MĚSTO ZÍTRKA¹¹⁶ pracuje se schématem tří typů záběrů. První ukazuje rýsovací prkno, kde se odehraje část plánování. Letecký záběr ukáže současný stav a pomocí triku na něm například „přirůstají“ domy. Triádu končí záběr ze života v novém pohodlném městě.

¹¹⁴ Ukázky z těchto filmů jsou k nahlédnutí na <http://www.planum.net/archive/movies.htm>

¹¹⁵ NEUES BAUEN IN FRANKFURT AM MAIN, r. Paul Wolff, 1928.

¹¹⁶ DIE STADT VON MORGEN. EIN FILM VOM STÄDTEBAU, r. Maximilian von Golbeck a Erich Kotzer, 1930.

Podobné filmy ale vznikaly tehdy po celé Evropě a také Spojených státech. Většinou byly určené pro veletrhy, kde se prezentovaly různé podniky. Ve dvou francouzských filmech můžeme dokonce zahlédnout Le Corbusiera, který se podílel i na jejich scénáři, jak představuje modely nebo kreslí na tabuli plán výstavby.¹¹⁷ První se soustředí na práci na stavbě, tedy ukazuje jak dílo vzniká. Druhý už představuje honosnou novostavbu, ke které přijíždí automobil a ženy, jež z něj vystoupí, se pak pohybují po domě namísto lidského měřítka, ale zjevně i pro potěchu zákaznickova oka. Třetí z dochovaných snímků JAK LÉPE POZNAT PAŘÍŽ využívá plánek, kde se mapuje proces rozšiřování Paříže.¹¹⁸ Jeden z britských spotů se přibližuje Ruttmannově pojetí městského portrétu. Navrhuje na sebe v rychlém sledu události jedné londýnské čtvrti.¹¹⁹ Záběr na luxující ženu střídá tovární hala, popeláři, bourání starého domu, márnice, vážení dětí, zahrádkářský skleník, laboratoř. Americké příspěvky k průmyslovým filmům, které se vztahují k reurbanizaci měst, se vyznačují anketami (jedná se už o zvukové snímky) nebo přímou propagací plánované přestavby, v níž hraje roli apel na národní hrdost a „americké hodnoty“.¹²⁰

Zmíněné didakticko-osvětové a průmyslové snímky jsou střízlivější, než oslavné portréty velkoměst od Ruttmanna nebo Vertova. Ukazují druhou polohu nadšení, která spíš prozrazuje pochopení změn a potřeby s nimi něco udělat. Postava architekta působí vedle individualistického flâneura a davového vyznavače městského kultu jako velekněz, který se podílí na tvorbě kultu v jeho základu. Vytváří prostředí pro život členů společnosti a zároveň jim nabízí další a další monumenty, kterým se mohou obdivovat. Architektova imaginace města má praktické přesahy, a pokud není realizována, pozbývá pro něj významu. Virtuální podoba urbanistických představ však přesto může posloužit pozdějším generacím jako hodnotný dokument vypovídající o minulé době, nebo jako inspirace pro současné architekty.

¹¹⁷ BATIR (STAVBA), 1930 a ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (ARCHITEKTURA DNEŠKA), r. Pierre Chenal, 1930.

¹¹⁸ POUR MIEUX COMPRENDRE PARIS, r. Hetienne de Lallier, 1935.

¹¹⁹ SOME ACTIVITIES OF BERMONDSEY BOROUGH COUNCIL, r. Mr. H.W. Busch, 1931.

¹²⁰ HOUSING PROBLEM, r. Arthur Elton a E.H. Andrey, 1935 a THE CITY, r. Ralph Steiner a Willard Van Dyke, 1939.

FLÂNEURA OPOUŠTÍ OPOJENÍ VELKOMĚSTEM, ALE NEPŘESTÁVÁ SE BAVIT

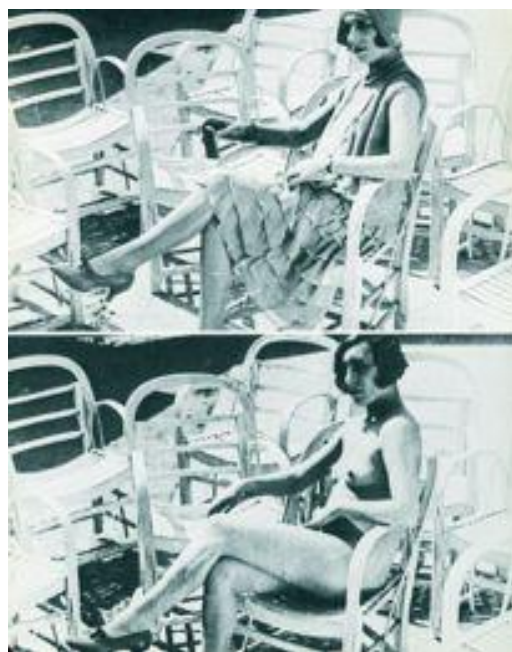
Jean Vigo: NA SLOVÍČKO, NICE

Rok po příchodu do Nice natočil Jean Vigo¹²¹ svůj první krátký snímek NA SLOVÍČKO, NICE¹²². V té době se už znal s Borisem Kaufmanem, bratrem Dzigy Vertova a kameramanem. Tím však pojítka mezi Vertovovým filmem a Vigovým debutem končí. Zatímco se Vertov zaměřoval na oslavu práce a pracujících, pro něj moderní socialistické město slibovalo nový lepší život, Vigo si nedělá iluze, nevytváří utopii průmyslového a urbanistického pokroku jako Ruttmann nebo průmyslové snímky architektů a už vůbec ne sociálně spravedlivé společnosti. Přesto jeho pohled není zatrpklý. Naopak se dobře baví vším, co ho obklopuje, jen ne proklamovanou krásou, které díky svým zkušenostem a rodinnému anarchistickému založení předem nevěří. Vyhledává různé zábavné nedokonalosti, ba co víc, ohyzdnosti, ztrapňující okamžiky způsobené náhodou nebo jím samotným, když v montáži vytváří vtipné paralely mezi nafintěnými návštěvníky lázní a záběry na psy a další pouliční zvířectvo, v momentech, kdy se oba zmínění sobě podobají v základních úkonech vyjadřujících potřebu jíst, spát, nebo zvědavost. Chudoba postranních ulic směřujících pryč od moře a výstavní hlavní třídy Promenade des Anglais není pro něj pozůstatkem starých časů jako pro Ruttmanna, ale součástí společnosti, která pravděpodobně nikdy nevyumizí. Proč? Odpověď utrácí v kasinech, dřímá v lehátkách v plážových klubech, podává nonšalantně spropitné číšníkovi. Karikovat lázeňské turisty začíná Vigo už v prvních minutách filmu. V loutkové sekvenci přijíždí do Nice manželský pár a než odbije půlnoc, shrabává je krupiérova lopatička spolu prohranými žetony. Komická animovaná

¹²¹ Jean Vigo, syn anarchistických rodičů, vyrůstal u prarodičů v Montpellier. Dědeček fotograf zsvětil mladého Viga do fotografie, od čehož už nebylo daleko k filmu, s jehož technikou se lépe obeznámil při svém krátce trvajícím zaměstnání asistenta kamery. Vigo prošel různými výchovnými zařízeními v Nîmes, a poté v Millau, a tyto neutěšené roky, kde poznal tvrdou nesmyslnou disciplínu, ho později inspirovaly k natočení TROJKY Z MRAVŮ (1930). Jeho zkušenosti s výchovnými zařízeními jen potvrdily Vigovu spřízněnost s anarchistickým postojem svých rodičů. Náзор nezměnil ani když v roce 1926 poznal Elizabeth „Lydou“ Lozinskou, dceru továrníka, a o tři roky později se už jako manželé odstěhovali do Nice, kde Vigo založil filmový klub Les amis du cinéma. Filmy, které zde uváděl, předznamenávají i jeho autorské směřování k avantgardním tendencím. Mezi preferovanými autory byl Hans Richter, Joris Ivens nebo Sergej Eisenstein.

¹²² NA SLOVÍČKO, NICE, r. Jean Vigo, 1930.

scénka je jakýmsi zhuštěním, kterým se režisér vypořádal s nejznámější charakteristikou francouzského letoviska. Pak už satirických momentů dosahuje pouze snímáním každodenního dění a významové montáže. Vigo si vybírá znuděné tváře zdejší buržoazie a spící hlavy s otevřenou pusou, aby je pak konfrontoval s bělostnými náhrobky bohatých rodin na niceském hřbitově. Je to nápověda, kam by se podle Jeana Viga měla podít bohatá zvadlá smetánka, ale i metafora morbidního kapitalistického systému, který zakrývá utrpení jedněch přepychem druhých. Promenáda představuje stále se proměňující panoptikum, kde se dobře ztrácí kamera v davu, a může se tak oddávat šmírování i rozvíjení fantazie. Elegantní móda, která zdobí procházející se rekreanty, rázem ztrácí na své noblesnosti, když si lidé unavení sluncem udělají pohodlí a povolí nohám, aby se zkroutily do různých písmen, zrovna jako to dělají o polední pauze služebné. Někde pohled kamery prohlédne přetvářku, jindy zcela bez zábran prozrazuje svoje tvůrce jako kumpány, kteří využívají transfokátoru místo zrcátka na špičce boty. Vigova levicovost je oproti Kaufmanovu bratru Vertovovi spíš pohodlným životním postojem, který odmítá jakékoli společenské kodexy, a tak se klidně dívá pod sukně.



*Ukázka všemocné drzosti tvůrců snímku
NA SLOVÍČKO, NICE.*

Jeho smysl pro rovnou společnost se v tomto ohledu projevuje akorát tak, že nedělá rozdíl mezi hedvábím a bavlnou. V trikové montáži neváhá sedící ženě na promenádě vyzkoušet několik modelů současné módy a pak ji rovnou celou svléknout.

Během dne, jehož jsme ve filmu svědky, se konají přípravy na lidovou slavnost – karneval. Vojenská přehlídka na začátku, jíž se ještě jako publikum zúčastní i smetánka, má připomenout nedočkavému plebsu, kdo tu zastává výsadní postavení. Hranice francouzského vlastenectví (Liberté - Egalité - Fraternité) jsou přihlížejícím jasně sdělovány vojenskými prapory státních barev schlíplými mezi špičkami bajonetů. Když konečně přehlídku moci vystřídají maškarní vozy s obřímí maskami, je nabubřelá atmosféra rázem pryč. Lidé, kteří se pohybují po výstavních ulicích jako zaměstnanci nebo za žebrotou, se zmocňují promenády přímořského letoviska jen jednou v roce o velkém karnevalu, stejně jako tomu bývalo ve středověku. Veselí, které se rozpoutá, neomezují ani třídní, ani genderové předpojatosti. Mladé dívky, jindy zřejmě držené zkrátka, divoce tančí na mobilním podiu.



Jedině v den karnevalu nejsou odhalena kolena ženy známkou lehkých mravů.

Vigovo anarchické smýšlení se neprojevuje jen v tématu záběrů, ale také ve způsobu využívání filmového média. Používáním obrazových šoků, střihů po ose,

nesourodých scén se staví proti filmařským poučkám, které platily v mainstreamovém filmu až do šedesátých let. Není proto divu, že si právě Jeana Viga vzala francouzská vlna jako za jeden ze svých vzorů (a jeho formální metody přijala i s podobným postojem k ženským hrdinkám, které jsou třeba energické, ale vždy tak nějak jen pro oko). Prostřiháváním lidového karnevalu se scénami z boháčského hřbitova přisuzuje snímek podobným slavnostem, kde se oproti disciplinované vládní moci prezentuje nekontrolovaná síla mas, revoluční potenciál.

Paříž se možná změnila po Haussmanových zákrocích ze středověkého města na moderní *la capital*, byla vytrhána dlažba, aby se napříště neměla „lůza“ čím bránit při svých vzpourách, ale přestavba města povznesla společnost jen vnějškově. Každé velkoměsto a jeho obyvatelé mají své vojenské přehlídky a lidové bujaré slavnosti, a o co divočejší chuť slavit, o to jsou vojenské přehlídky nákladnější. Jako v zemi, kde je demonstrování nedělním rodinným programem, a v protikladu k tomu projíždí okolo vítězných oblouků každý státní svátek s náležitou pompou početný vojenský arzenál.

Město se stává prostorem prezentace státní moci i arénou zasvěcenou osvobozujícím každodenním situacím nebo výjimečným událostem. Rozštěpení města na „oficiální“ a „buřičské“ přivádí flâneura k revizi svého dosavadního postoje „laissez-faire“ (nechat věci běžet). Není sice podmínkou, aby se jednoznačně přimknul k jednomu nebo druhému a zbavil se tak své nezaujatosti. Neposlušný charakter buřičské existence je však flâneurovi daleko bližší než ukázněnost první volby. Ani v prvních charakteristikách bloumavého flâneura se nemluví o gentlemanovi a vyznavači „dobré“ morálky. V třicátých letech si ale obyvatel města začíná uvědomovat dvojakost městského prostředí, které už zdaleka není jen vstřícným úkrytem pro nezávislého jedince. Dochází mu, že musí o svůj svobodný prostor bojovat s rafinovaným a mocným protivníkem. Postava *flâneura-solitéra* přijímá po odeznění nekritického vyznávání městského kultu rysy podvratného článku systému – *sabotéra*.

Pontus Hultén: Den ve městě, 1955

Film DEN VE MĚSTĚ švédského umělce, historika umění a kurátora Pontuse Hulténa¹²³ začíná jako propagační turistický snímek prezentující jakékoli město. Klidně plynoucí záběry snímají stockholmské monumenty – paláce, radnici, kostely – a doprovází je agilní hlas komentátora. Pak se ale pomalu začínají do standardního scénáře reklamního městského šotu vkrádat podezřelé, zatím ale nenápadné momenty. Do rámu záběru z ničeho nic vejde voják v bílé přilbě, otočí se na podpatku a zase stejným způsobem, jako přišel, zmizí. Vysvětlení této scénky nepřijde ani v následující akci. Když se na panoramatu města, ohraničeném v spodní hraně rámu řekou, opět zcela bez zjevného důvodu potopí pomocí trikové animace parník, je už zcela jasné, že film padl do rukou „sabotérů“. Stockholm se ještě chvíli snaží udržet si svou úctyhodnost, a čím jiným, než vojenskou přehlídkou. Ve smyčce, která „očarovala“ taktovku dirigenta armádní kapely (opakuje stále stejný takt), čímž se zdůraznila fádnot vojenských pochodů, vítězí sabotér Pontus Hultén. Tvůrci snímku se ale neposmívají hrdému městu jen pomocí nekalých triků. Zcela sám za sebe mluví záběr, v němž jsou kvůli procházející četě civilní chodci uvěznění na přechodu, aniž by jim pohled na armádu skýtal nějaké potěšení. Zplihlé vlajky obmotané okolo žerdí na vládních budovách už samy kapitulovaly. Stockholm není v očích tvůrců ono pokrokové pulzující město. Dávají to najevo vícekrát používanými smyčkami nijak poutavých situací. Uprostřed

¹²³ Pontus Hultén se narodil roku 1924. Právě končila válka, když začal studovat dějiny umění a filosofii. Po pár letech práce v muzeích a galeriích natočil společně s Hansem Nordenstömem krátký snímek, kde si vyzkoušeli animaci textu (DET TRYCKTA OFSET 500 DR / PĚT SET LET TIŠTĚNÉHO SLOVA, 1949). Během několika návštěv Paříže se Hultén seznámil s díly soudobých malířů a s jedním z nich, Robertem Breerem, se rozhodl natočit satirický „protipapežský“ film využívající techniku animace k pohyblivé koláži (ETT MIRAKUL / ZÁZRAK, 1954). O rok později se Hultén vrací ke svému prvnímu spolupracovníku a ještě s dalším přítelem Göstou Winbergem a natáčeji opět satirický snímek, ale tentokrát namířený na jejich rodné město – Stockholm (DEN VE MĚSTĚ, 1955). K filmové koláži se Hultén vrátil ještě jednou ve svém posledním filmu, kde propojil možnosti geometrických tvarů s jazzovou hudbou (X, 1957), ale pak už se zcela soustředil na muzejní práci ředitele několika významných institucí, jako bylo Moderní museum ve Stockholmu, kde za svého působení v letech 1959–72 představil mnoho amerických umělců abstraktní malby, pop artu nebo ruskou avantgardu a surrealisty. Mezi jeho nejvýznamnější výstavy patřila tématická expozice *Pohyb v umění*, kterou se zapsal mezi iniciátory redefinování experimentálního filmu jako umění pohyblivých obrazů a přenesením ho do galerijního prostoru. V letech 1973 až 1981 v ředitelské funkci reformoval Centre Georges Pompidou. Jedním z jeho rozhodnutí bylo i na první pohled nijak významné prodloužení otevírací doby do desíti hodin večer, která ale znamenala zpřístupnění muzea i dlouho pracujícím lidem, čímž napomohl prolomení určitého diváckého elitářství. V jeho krocích jako ředitele muzea a kurátora výstav, stejně jako režiséra experimentálních satirických filmů můžeme pozorovat snahu po změně, které nebývala hned ochotně přijímána.

náměstí malý kluk vyndává a zase zastrkuje ruku z kapsy. Babka na lavičce kroutí hlavou. Z dříve obdivovaného ruchu města se v padesátých letech stává městský stereotyp zajímavý až satirickým úhlem pohledu, který se v Hulténově případě projevuje repetitivním zesměšněním. Tvůrci filmu vynalézají novou městskou postavu, která v sobě kombinuje prvky flâneura bloudícího městem a sabotéra, nebo jak by chtěl Jean Vigo, anarchisty. Mužička v nenápadném obleku, ale se svítivě bílým kloboukem rozeznáme na první pohled od ostatních chodců. Když prochází podél šedého domu, napoví nám jeho stín hopsající po reliéfu fasády něco o jeho neposedné, nestálé identitě. Hultén touto nenápadnou scénou předjímá pozdější mužíčkovu návštěvu úřadu, kam přišel požádat o změnu jména. Chtěl by se jmenovat jako abstraktní linka nebo zvuk, jak ukazuje nezlomnému úředníkovi. Něco, co vypadá jako pouhá hříčka, je ve skutečnosti trefnou reflexí proměny a ohrožení identity městského člověka vlivem změn, které se udály v posledních padesáti letech nejen ve způsobu života, ale už i v tolikrát zmiňovaném modu dívání se. Krize, kterou nevykoupila ani slibovaná svoboda městského člověka (symbolizovaná zamítnutím svobodné volby vlastního jména), dochází logicky k jejímu projevu. Mužíček si v Hulténově filmu opatří dynamit a v groteskní honičce je pronásledován dvěma neschopnými policisty. Automobilová honička končí chaotickou koláží, kde se rychle střídají „utrhané“ fragmentarizované části města, budov i lidského těla. Negativ střídající pozitiv otrásá obrazem dřív, než dojde ke skutečnému výbuchu hasičského auta, které jelo uhasit hořící vládní budovu.

Pontus Hultén, Hans Nordenström a Gôsta Winberg v polovině padesátých let přicházejí s vtipnou karikaturou města jako symbolu západní společnosti schylující se k další krizi, tentokrát vnitřní – občanské, jež odstartovala v šedesátých letech a vyvrcholila v sedmdesátých. Satirický film JEDEN DEN VE MĚSTĚ ale ve svém hravém a snad trochu naivním humoru zatím neobsahuje otevřené přiznání krachu západních ideologií.

MĚSTO JAKO DĚJIŠTĚ BOUŘÍ V ANGAŽOVANÝCH SNÍMCÍCH ŠEDESÁTÝCH A SEDMDESÁTÝCH LET

Během šedesátých a sedmdesátých let se vrací do centra zájmu umělců a dalších komentátorů společenských změn fenomén města jako dějiště vzpoury proti selhávající státní ideologii. Filmy, které v té době vznikaly, se dívaly na město nejen jako na scénu, na níž se teprve odehrávalo to podstatné. Město se svými ulicemi, bulváry a náměstími bylo veřejným prostorem, který umožňoval projevit nesouhlas masám, nikoli jen jejich zástupcům. Zároveň město, vybudované tak, aby sice bylo domovem miliónům lidí, se rázem mohlo stát účinnou klecí. V dokumentárně laděných snímcích, podobně jako ve dvacátých letech v uličních a kammerspielových filmech, účinkoval městský urbanismus v ambivalentní roli místa, jež poskytuje prostor k realizaci tužeb, ale v němž zároveň číhá nebezpečí. Jisté kritické reflexe se pomalu začínala dočkávat i média, především televize. Jednotlivé snímky, které se obracely k oběma problematikám, tu nebudu podrobně rozebírat, protože se přes důležitou roli města vztahují spíše k samotným bouřím nebo ke kritice médií. Považuji však za důležité alespoň nastínit tuto krizi dominantních ideologií a jejich nástrojů, kterými byla a jsou jistě média a dokonce i města, obojí původně anoncovaná jako demokratizační a liberalizační platformy.

Jedním z prvních kritiků systémů celospolečenských, urbánních i kinematografických byl Guy Debord, iniciátor situacionalistického hnutí.¹²⁴ Už během padesátých let se zamýšlí nad Haussmanovým uzpůsobením pařížských čtvrtí, které obývá „petite bourgeoisie“¹²⁵, nad společností podívané (spektáklu) žijící realitou mediálních

¹²⁴ Hnutí Mezinárodní situacionismus bylo založeno 28. července roku 1957 v italském městečku Cosio d'Arroscia jako fúze několika malých uměleckých avantgardních tendencí opírajících se o marxistické myšlenky. Úkolem nového hnutí mělo být oživení radikálního politického potenciálu surrealismu a dalších avantgardních směrů prvních dvou dekad dvacátého století (např. dadaismu) s cílem svržení třídní společnosti. Členy hnutí byli Guy Debord, Constant Nieuwenhuys, Alexander Trocchi, Ralph Rumney, Asger Jorn, Attila Kotanyi, Raoul Vaneigem a Michele Bernstein (pozdější Debordova manželka). Jedním z principů charakterizujících ideje situacionistů, bylo osvobození se od historických vazeb definovaných v souboru nazvaném *La société du spectacle*. Koncept spektáklu přirovnává Guy Debord k propagandě kapitalistické moci, která pomocí obrazů medializuje společenský řád. Hnutí fungovalo až do šedesátých let, kdy se rozpadlo na několik menších skupin (Situacionalisté Bauhausu, Antinacionalisté a Mezinárodní situacionalisté 2). Více in Guy Debord, *Autour des films (documents)*, Gaumont, 2005.

¹²⁵ CONTRE LE CINÉMA, r. Guy Debord, 1952.

obrazů¹²⁶ a vše zpracovává pomocí praxe „odklánění“ neboli volného užívání již existujících uměleckých děl (hollywoodských filmů, reklam, historických fotografií i komiksů) a posouvání jejich původních významů. Výslednou obrazovou koláž provází komentář, který zcela mění kontext původních obrazů. Velkoměsto, jež je samo o sobě také koláží obrazových impulsů, je viděno jako obraz fungování společenského systému. Metodu odklánění mezi umělci zpopularizovalo rozšíření videa, jehož finanční dostupnost a snadné šíření dále liberalizovaly pozici umělce i diváka. V sedmdesátých letech se jí věnovalo velké množství umělců, především ve Spojených státech amerických. Raindance Corporation, jeden z prvních mediálních spolků, vyznával eklektické použití videa bez jakéhokoli omezení. Členové skupiny natáčeli doslova „vše“, od pouličních rozhovorů až po koncerty a demonstrace. Cílem autorů bylo vytvořit jakousi kulturní databanku zprostředkovávající impresi americké společnosti konce 60. a začátku 70. let. Jiná dvojice umělců, David Corot a Curtis Radcliffe, natočila roku 1971 desetiminutový snímek MAYDAY REALTIME, který je autentickým dokumentem o demonstraci proti válce ve Vietnamu, konající se prvního května roku 1971 ve Washingtonu D. C. Další historicky významné veřejné demonstrace emancipačních hnutí v letech 1970 až 1971 odehrávajících se tentokrát v New Yorku zaznamenávala skupina People's Video Theater založená Kenem Marsem.¹²⁷ V projektu nazvaném DALEKO OD VIETNAMU produkovaného Chrisem Markerem a zrealizovaném Williamem Kleinem, Jean-Lucem Godardem, Jorisem Ivensem, Claudem Chabrolem, Alainem Resnaisem a Agnès Varda se sešly záběry městských demonstrací proti válce ve Vietnamu z obou kontinentů a propojily se tak i v jednom filmovém tvaru sdílené myšlenky obžalovávající západní mocnosti ze zneužívání své síly.¹²⁸

Krátký výčet snímků, které v šedesátých a sedmdesátých letech reflektovaly nové společensko-politické události, jež kulminovaly v evropských a amerických velkoměstech, uvádím jako ilustraci masivního rozšíření zájmu o městský prostor. V této době se dvojaký charakter města stává ještě viditelnějším. Bouřícími se „občany“ je spatřováno jako spletitá síť ideologických strategií, a tak jej podrobují ostré kritice.

¹²⁶ LA SOCIÉTÉ DU SPÉCTACLE, r. Guy Debord, 1967.

¹²⁷ Více in Chris Hill, *Surveying the First Decade*, www.vdb.org

¹²⁸ LOIN DU VIETNAM, r. William Klein, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Claud Chabrol a Alain Resnais, 1966.

Na druhé straně se město jako dějiště demonstrací aktivizuje revolučním potenciálem mas a obrací se proti „svým pánům“ – proti státní ideologii. Satirický úsměšek flâneura třicátých a poválečných let uvedený na příkladě Jeana Viga a Pontuse Hulténa, střídá angažovaný postoj „politických“ vizuálních umělců druhé poloviny dvacátého století. Angažovanost tehdejších umělců, kteří čerpají z městského prostředí, jde téměř proti flâneurově bloumavému a nezúčastněnému postoji. Vrhá se po hlavě do dění okolo mu není vlastní. Koncem sedmdesátých let, kdy se situace pomalu stabilizuje, se daleko lépe orientuje v odosobněném městě, v němž může opět existovat jako solitér. Příběhy o městském odcizení z té doby se stávají filmovým domovem flâneura a vytvářejí nové městské mýty o nihilistických městech.¹²⁹ Představy o postindustriálních městech bez budoucnosti se promítaly také do tehdejších sci-fi filmů, jejichž filmoví architekti reflektovali sociální a ekologickou hrozbu měst.¹³⁰ Projevila se však také nostalgie po zašlé slávě západních měst a to v hollywoodských retro filmech.¹³¹

Imaginace města i samotný portrétující tedy nepodléhá jednomu aktuálnímu trendu. Určitá města a typ městského flâneura si sice uchovávají některé hlavní rysy, ale nemůžeme je už chápat jako neměnné kategorie. Podléhají jak společenskému dění, tak individuálnímu charakteru konkrétního městského člověka – potencionálního tvůrce portrétu.

¹²⁹ Např. PŮLNOČNÍ KOVBOJ, r. John Schlesinger, 1969, TAXIKÁŘ, Martin Scorsese, 1976 nebo detektivní filmy v hlavní roli s Alanem Delonem, ad. Více in Donald Albrecht, *New York, Old York: The Rise and Fall of Celuloid City*, in Ditrich Neumann (ed.), *Film Architecture: From Metropolis to Blade Runner*, Prestel Munich-London-New York, 1999. str. 39–43.

¹³⁰ Např. Gotham City ve filmu BATMAN (r. Tim Burton, 1989) nebo Los Angeles budoucnosti v kultovním snímku BLADE RUNNER (r. Ridley Scott, 1982).

¹³¹ Např. muzikál NEW YORK, NEW YORK, r. Martin Scorsese, 1977.

BYTOSTNÍ FLÂNEUŘI – FOTOAPARÁT A VIDEOKAMERA JAKO NÁSTROJE SOLITÉRA

Rozrušující účinek, jakým působilo město se svými vynálezy, přinesla i fotografie. Fotografie sice nebyla spjata s pohybem (pokud netvořila celou sérii záznamu pohybu, nebo jej nesimulovala dynamickým rozostřením), tedy s tím rychlým a těžko ovladatelným pohybem, který vyvolával úžas, nadšení i strach. Svou opačnou podstatou, státností, však budila neméně velké rozrušení. Z počátku byla i mezi teoretiky snaha spatřovat ve fotografii něco magického, což pak nakonec v textu *Umění ve věku své technické reprodukovatelnosti* odhalil Walter Benjamin¹³² jako podvědomou snahu nalézt vyrovnání za ztrátu aury, umělecké kvality jedinečnosti. I tyto stále ještě rozjitřené texty přinášejí však mnohé postřehy, které lze převedením do přítomného jazyka aplikovat na současnou fotografii a hlavně na její diváckou percepci. Totiž i současný divák podle mého názoru není docela vyrovnán se ztrátou magické aury, která činí z vystavovaného objektu něco víc, než čím je dnes a denně obkloповán, a čeho tedy může snadno dosáhnout. Nedosažitelnost je touha transformovaná v kvalitu.

Svým způsobem se této myšlenky dotýká i Roland Barthes ve svém textu *Světlá komora*¹³³. Celou tuto teoretickou úvahu o fotografii staví na ryze subjektivní zkušenosti, a to na hledání “pravého obrazu” své zemřelé matky ve starých rodinných fotografiích. Dochází k tomu, že esencí fotografie je její referent. Jediná jistota, kterou má divák před fotografií, je konstatování, že “tato věc tu byla”. Ve spojení se smrtí, jak to činí Barthes, můžeme rozeznat nedosažitelný charakter fotografie, který jí opatřuje právě tím magickým, co postrádáme u uměleckých technicky reprodukovatelných děl. Barthes tím však nechce říct, že fotografie má schopnost zachytit. Ten, kdo snímek pořizuje, vybírá si část z celku a tím dění zhuťňuje do ohraničeného prostoru. Způsob, jakým jsme pak fotografií zaujati, může být buď provokován naší zvědavostí (takový způsob nazývá Barthes “studium”) nebo těžko identifikovatelným pocitem (“punktum”). Dodává, že neschopnost pojmenovat, je dobrý symptom zmatku. A co jiného než zmatení provází lásku, ke které Barthes přirovnává divákův vztah k punktu

¹³² Walter Benjamin, *Umění ve věku své technické reprodukovatelnosti, Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979.

¹³³ Roland Barthes, *Světlá komora*, Agite/Fra, 2005.

fotografie? Když už sama fotografie nemůže pro svou reprodukovatelnost nést znaky jedinečnosti, tak jí alespoň její referent namísto aury může propůjčit vlastní originalitu (viz tradice fotografického portrétu). Je-li potom tím referentem město, vzniká zcela specifická situace.

Fotografie supluje pohyb buď dynamickým rozostřením, nebo strategií série, která umožňuje větší množství reprezentujících výřezů a pohyb chůze vniká do díla spolu s divákem, který prochází podél instalace. K prvním fotografům, kteří se přímo zabývali fenoménem města, patřil původně holandský malíř Georg Henrik Breitner. Ještě než přestoupil k fotografii, maloval pohledy do ulic, kde žádná figura nehrála dominantní roli, tudíž jeho hlavním referentem byla atmosféra městské ulice. Stejně si počínal i s fotografickým aparátem, a jeho fotografie amsterodamských ulic přirovnal Frank Kessler ve své přednášce nazvané *Comment cadrer la rue?*¹³⁴ k prvním městským kinematografickým záběrům Edisonovým a bratří Lumiérů. Frank Kessler se na základě analýzy edisonovských a lumiérovských snímků snaží odpovědět na otázku, jestli existuje více způsobů (stylů) zobrazení v samotném záběru ulice urbánního života. Základním rysem je podle něj úhel pohledu. Pohled z okna totiž dodává dojem přehlednosti. Kamera umístěná přímo do ulice zase evokuje blízkost. Evropské snímky měst bratří Lumiérů, které staví statickou kameru po ose ulice, pokračují v malířské a fotografické tradici rámování ulice. Edisonova strategie umístění kamery mimo osu s panoramatickým objektivem a do vyšších pater ulice (např. okno rohového domu), dodává jeho portrétům ulic amerických měst na dynamičnosti. Kessler označuje tyto odlišné způsoby jako známky kulturních specifíků, v nichž se projevuje evropský „flâneurský“ individualismus a americká rozpínavost a sebevědomí mocné země.

Soustředění na atmosféru ulice je však jen jednou z možností fotografického portrétu města. V devatenáctém století stačilo k vystižení města jedno projíždějící auto a lidé přecházející přes ulici. Dopravní prostředek a dobové měšťanské oblečení bylo zcela výstižným symbolem. Během dvacátého století si lidé přivykli shonu a rychlému tempu velkoměst a dopravní prostředky se staly každodenní rutinou, nad kterou se nikdo nepozastavoval. Každé město mohlo a může fascinovat specifickým rysem, který působí dominantněji než-li pohyb a chaos. Fascinují nás londýnské cihlové řadovky, pařížské Haussmannovy bulváry, newyorské mrakodrapy, římské fontány, tokijské

¹³⁴ KESSLER, Frank, *Comment cadrer la rue?*, XIII Udine International Film Studies Conference, Film Style, Udine, Provisional Panel 2, 27. 3. 2006.

reklamní štíty, a všude samozřejmě zdejší obyvatelé. Pro mnohé fotografy jsou právě tou pohledovou stranou města tváře zdejších lidí.¹³⁵ Fotografie měst, stejně jako právě vyčíslená městská kliše, balancují mezi zcela subjektivním prožitkem a turistickým lákadlem. Rozdíl mezi flâneurem a turistou je přitom značný. Flâneur může být ve městě, kterým se potuluje, doma a stále v něm bude objevovat něco nového. Už se neřívá po dominantách města, takže může svou pozornost obracet třeba na „asfalt“ a soudit ze tří vykouřených cigaret vedle obrubníku, že tu někdo na někoho čekal. Turista při sobě nosí mapu, flâneur chce bloudit. Dostane se tak i do ne právě reprezentativních zákoutí a hledá ztracenou krásu nebo sociální dokument. Nezavírá oči. Hromada shnilé zeleniny v postranní uličce mu nepokazí náladu.



Typická pohlednicová fotografie New Yorku (Pauza na oběd).

Za všechny fotografy, kteří se kdy zabývali portrétem města, si vybírám dva příkladné. Důvodem je nejen názornost jejich tvorby shodující se s pozicí flâneura, ale i jejich spojitost s filmovým médiem. Fotografické „portréty měst“ těchto autorů dokládají, že v interakci města a fotografa (baudelairovského flâneura a zároveň bachtinovského krále bláznů), vzniká sice stále technicky reprodukovatelné dílo, ale absentující auru jedinečnosti efektně supluje neopakovatelný (protože osobní) způsob pohledu autora/diváka.

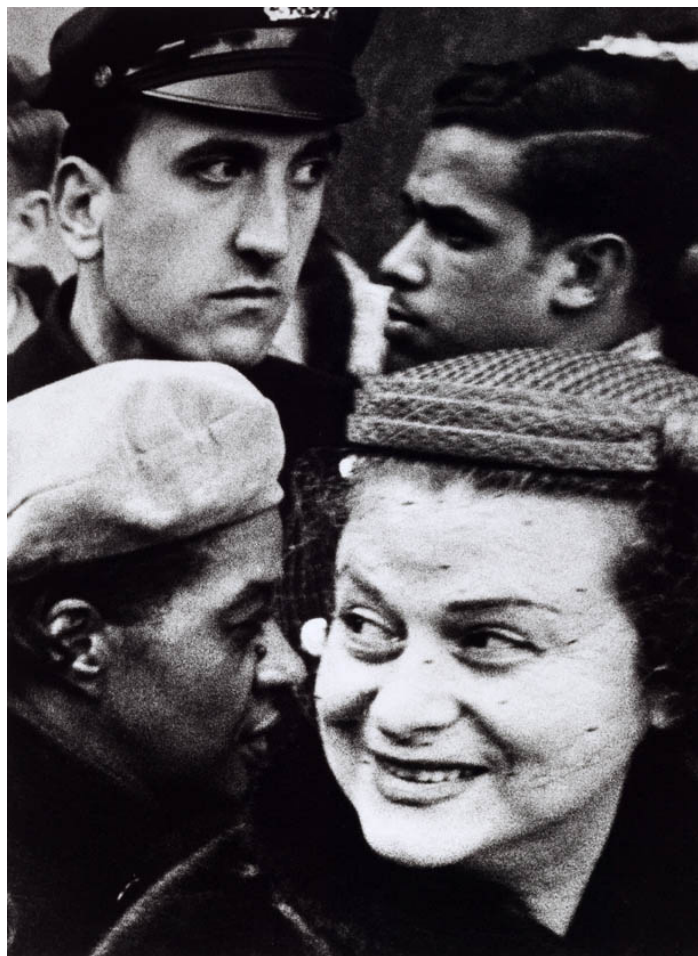
¹³⁵ viz například fotografie pouličních newyorských dětí fotografky Hallen Hewette.

William Klein: „Jak fotografovat, aniž bychom dělali fotografii? Jak vytvářet malbu s pomocí fotografie, a jak dělat film za pomoci fotografie?“

Klein pořizoval své první fotografie přímo na ulicích: „potřeboval jsem se rozcvičit, rozhýbat se, oprostít se od sebe samotného... jestliže jsem byl proti akční malbě, byl jsem v jistém smyslu pro akční fotografii“.¹³⁶ Osobní poznámky, v nichž se dovídáme o zásadním významu flâneurské zkušenosti při procházení městem, prozrazují mnohé o Kleinově energickém způsobu fotografování. Klein je druhem flâneura, jemuž vyhovuje rychlé tempo města, které burcuje a živí jeho tvůrčí schopnosti.

Díky kontaktům v časopise Vogue, odjel Klein v roce 1954 do Spojených států, kde si zakoupil širokoúhlý objektiv s velkou hloubkou ostrosti a dal se do fotografování newyorských ulic. Toto město fotografoval jako divokou krajinu, neprobádané území. Silné kontrasty, zrnitost, rozmazané záběry, deformované, počmárané i poškozené fotografie po vyvolání, to vše učinilo obraz urbánního newyorského univerza ještě silnějším. Klein o svém přístupu k tvorbě mluví neméně impulsivně: „Gesto fotografie je pro mne momentem transu, nebo bychom mohli také říci, že se tu odehrává několik různých věcí v jednom momentě, které můžeme cítit a vidět vědomě či nevědomě.“ Kleinova dnes již kultovní kniha o New Yorku vyšla v roce 1956 příznačně nejprve ve Francii (ve Spojených státech nebyla zatím atmosféra k publikování jiných než „optimistických“ obrazů americké společnosti, jinými slovy těch, co se vzpíraly rodinné idyle v duchu padesátých let).

¹³⁶ William Klein, rozený Newyorčan vyrůstal na Manhattanu. Po skončení vojenské služby v Německu se hned do Spojených států amerických nevrátil. Zůstal v Paříži, aby na Sorbonně nejprve studoval francouzskou civilizaci a historii, a pak navštěvoval ateliéry André Lhota a hlavně Fernanda Légera. Začátkem padesátých let se Klein věnoval geometrické, abstraktní malbě „tvrdého ražení“ (jak sám říkal) v opozici k akční malbě praktikované v New Yorku. Jeden z Kleinových komentářů týkajících se malby zněl: „Dvě dimenze, obě v jediné hlavě a minimum na plátně“¹³⁶. Jeho tvorba v těch letech nakonec vyústila k abstraktním obrazům. Více in *Catalogue: William Klein*, éditions du Centre Pompidou et éditions Marval, 2005.



Tváře New Yorku (Fotografie ze serie New York)

Po New Yorku následovaly fotografické knihy o Římě, Moskvě, Tokiu a nakonec v roce 2002 o Paříži. Klein patří mezi tvůrce, u kterých převažuje nad osobním nedefinovaným vztahem k městu jeho ideologické rozkrytí. Výběr záběrů se podřizuje jeho snaze odhalit utajenou tvář města a vystavit ho kritice.

Tíhnutí k filmovému vyjadřování a zkušenost se samotným filmovým médiem se projevuje i v jeho fotografické práci.¹³⁷ Klein je dobrým příkladem fotografa, který si

¹³⁷ V roce 1956, byl Klein vyzván Federicem Fellinim, zaujatým Kleinovým portrétem New Yorku, k asistování při natáčení CABIRIINÝCH NOCÍ (1957), aby mu pomohl svými zkušenostmi vystihnout „tvář“ Říma. O dva roky později natočil Klein svůj první krátký film BROADWAY BY LIGHT (1958) v barvě, ke kterému se Orson Welles vyslovil, že je to první film, u kterého byla barva skutečně nezbytná. Po desetileté „filmové“ přestávce natočil QUI ÊTES-VOUS POLLY MAGGOO? (1966) o exhibicionistických médiích, o módě a televizi, tentokrát na černobílý materiál. Další filmový projekt, započatý v roce 1964, trval celých deset let. Zabýval se romantizovaným mýtem o Cassiu Clayovi, MUHAMMAD ALI, THE GREATEST (1964–1974). Zároveň Klein pracoval na fantastním filmovém pamfletu MISTER FREEDOM (1967–1977) a v roce 1969 natočil v Alžíru další politický film o vůdci Černých panterů, Eldridgeovi Cleaverovi (Le Couple témoin). Na začátku osmdesátých let se znovu vrací

uvědomuje význam vytváření portréту města v celé fotografické sérii. Když jsem na začátku mluvila o vnášení pohybu do fotografického portrétu města pomocí diváka procházejícího okolo výstavní stěny, neměla jsem tím v úmyslu opomenout knižní publikace, ačkoli v jejich případě se pohyb eliminuje na otáčení stránek. Ostatně, všichni jsme si někdy vyrobili jednoduchou kinematografickou hračku – rozfázovaný pohyb na okrajích školního sešitu, který se rychlým prolistováním uvede do pohybu. Kleinovy knihy sice nefungují na bázi tohoto triku, ale hraničí s narativním storyboardem, jehož příběh si však divák vytváří jen na základě obrazů bez vysvětlujícího textu. Klein si ke každé knize vytvářel speciální typografický klíč pomocí propracované „mise en page“, jeho vlastní obdobě filmové „mise en scene“. New York dokonce zamýšlel udělat jako fotografický komix. Klein chtěl fotografii i způsob jejího knižního publikování narušovat. Vadila mu přílišná serióznost. Fotografie rozmisťoval po celé stránce, často i přes dvě, nebo používal malé vignetové formáty, které umisťoval jako repetici, jindy zcela chaoticky. Textu v knihách dával jen málo prostoru. Obešel se bez vysvětlujících komentářů. Fotografie mezi sebou samy mohly něco sdělovat a vyprávět. Kleinovy knihy jsou pojaté jako filmy, se scénářem i mise en scénou, graduji až po finální slovo „fin/end/konec“.

V Kleinově tvorbě se prolíná více medií, jak odráží i jeho krédo: „Jak fotografovat, aniž bychom dělali fotografii? Jak vytvářet malbu s pomocí fotografie, a jak dělat film za pomoci fotografie?“. Multimedialita, vášeň pro městské ulice, i podobnost s filmovými scénáři stojí za jeho působivými, politickými a zároveň estetickými portréty světových metropolí.

Nobuyoshi Araki: městský dance makabre

Dalším zvoleným fotografem, u něhož v portrétování města na rozdíl od Kleina převažuje nad politickou angažovaností osobní zaujetí, je Nobuyoshi Araki. Fotografické městské portrétní série japonského umělce Nobuyoshi Arakiho dosahují v některých momentech až kvalit autoportrétu.

k tématům svých dřívějších snímků, k Africe, mytizovanému sportu a módě (THE LITTLE RICHARD STORY, 1980; THE FRENCH, 1981; MODE IN FRANCE, 1985–1989).

První fotografickou sérii portrétu města, věnoval Araki své rodné čtvrti. S chlapcem Satchinem, podle něhož sérii Araki pojmenoval, strávil téměř rok a na konci mohl vidět, jako by se on sám zrcadlil ve svých fotografiích malého chlapce symbolizujícího rodnou čtvrť. Prolnulo se tak téma Arakiho dětství s tématem portrétu části města, která prošla od konce války velkou změnou v šedesátých a sedmdesátých letech, poznamenanou hlavně vlivem amerikanizace. Sériovost, která divákovi/čtenáři nabízí rekonstruování příběhu hlavního hrdiny, byla Arakimu nejprve vyčítána, že se prý tak stává spíš autorem komixů. Araki přijal kritiku spíš s radostí, protože komixy miloval a hodně se jimi inspiroval. Čtvrť, ve které se Araki narodil, bývala hlavním centrem výroby komixových knížek. Okolo roku 1931 tu bylo přes tisíc autorů komixů. Od komixu, zbývá už jen krok ke storyboardu, kterému se blížil William Klein. Araki ale doplňoval svoje fotografické publikace i textem deníkového ražení, čímž ještě více podporoval autobiografický ráz svého díla. Prezentace sebe sama u Arakiho souvisí i s jeho exhibicionistickou povahou. Na mnoha pozdějších fotografiích, vidíme i Arakiho při interakci s ostatními referenčními postavami. Tendenci vystoupit zpoza aparátu pozorujeme od svatby s Arakiho ženou Yoko. Araki je napůl flâneurem a napůl králem karnevalového reje, který se jednou do roka pořádá v ulicích města, jinak pevně svíraném zákonem vyžadujícím poslušnost státní ideologii (v Arakiho případě spíš karneval nikdy nekončí).



Fotografie ze série Osobní denník

Po fotografiích svojí ženy (vlastně hned po jejich líbáncích, začíná sbírat první „městské“ fotografie) se v osmdesátých letech opět vrací k městskému tématu, a to v sérii *Tokyo, in Autumn*. Tato výstava, uskutečněná v roce 1984, mu přinesla i první mezinárodní ohlas. Drastickou proměnu města zachytil Araki s pocitem nostalgie a osamělosti. Tradiční japonskou architekturu nahradily studené uniformované budovy. V roce 1989 rozvíjí svůj fotografický vztah k městu Tokiu sérií *Tokyo Nude*. Každá z městských scén má svůj metaforický ekvivalent ve fotografii ženského aktu, ale mohli bychom i říci, že každé zobrazené tělo je metaforizováno jednou městskou scénou. V *Tokyo Nude* ožívá fenomén personifikace metropolí s ženskými postavami. Téhož roku uveřejnil ještě jednu tokijskou sérii *Tokyo story*, v níž se zabýval hlavně zkušeností s lidmi – obyvateli města. Tokijský portrét (*Tokyo Nostalgia* z let 1985 až 1992 čítá na stovky černobílých fotografií) doplňují ještě: *Tokyo Diary* a *Tokyo Lucky Hole*. V devadesátých letech se rozjel i po dalších velkoměstech (Hong Kong, Bangkok, Shanghai, Taipei) ale tentokrát své zážitky s obyvateli, které bychom mohli označit za každodenní i sváteční zároveň, zaznamenával na barevný materiál.

Arakiho tvorbu protíná zájem o město, ženy a erotiku. Ve většině případů se mu daří své inspirace propojovat, aniž by výsledek působil samoučelně. Skutečně hlubokého významu získává však Arakiho tvorba s tématy smrti. Vedle erotických fotografií a portrétů měst, hrály velkou roli v Arakiho tvorbě dvě úmrtí – jeho matky a později manželky Yoko. Tváře obou zemřelých žen se staly náměty jedněch z jeho nejpůsobivějších fotografií. Araki k tomu říká, že mu fotografie slouží v tomto momentě k uchování živého, čímž se přiklání k Barthesovým hypotézám rozvíjeným ve *Světlé komoře*. Tváře obou žen na posmrtných portrétech jsou zdobeny květy. Arakiho zájem o květy pramení prý už v dětství, když si chodil hrát k chrámu, nedaleko domu rodičů, sloužícímu k rozloučení se mrtvými, kteří odešli náhle. Chrám byl ozdoben květy amaryllis a Araki si je po setmění bral domů. Ačkoli květiny většinou spojujeme s mládím a krásou, utržená květina je typickým symbolem mortality – posledního záchvěvu krásy, který je zároveň strašlivý. Araki o květinách říká, že mají vůni smrti. Ve své poslední sérii, tzv. *Vaginálních květů*, propojuje Araki obrazy květin, objektů touhy i podvědomé tísně, s fyzickým městem. Velké detaily květů instaluje přímo do ulic Shanghaje.

At' jsou ve středu Arakiho zájmu květy, erotika, ženy nebo smrt, vždy je dává do souvislosti s městským prostředím, čímž jeho městské portréty získávají hluboce osobní rozměr a z velké části vypovídají o něm samotném. Ze všech uvedených příkladů „portrétistů“ města, odráží Araki nejlépe subjektivní flâneurskou imaginaci. V době, kdy už město není tím bezpečným úkrytem¹³⁸, ve kterém se flâneur pohybuje a zároveň zůstává skryt, Araki svým postojem redefinuje modernistický koncept flâneura jako pozorovatele. Schopnost najít potěšení v situaci, kdy jsme sami sledováni, je Arakiho lékem na paranoi, která v současnosti hrozí flâneurovi. Přiznává, že ten, kdo pozoruje, chce být zároveň také pozorován, a tak se i sám objevuje na svých fotografiích a bourá tím koncept nezúčastněného fotografa schovaného za objektivem fotoaparátu. Jako by záviděl modelům a modelkám na svých fotografiích, že jsou okukováni. Tím, že vystupuje zpoza objektivu, stírá mezi sebou a jimi rozdíl a valorizuje jejich roli vystavovaných objektů.



Nobuyoshi Araki v shanghajské ulici před svou fotografií

¹³⁸ Mám na mysli bezpočet monitorovacích zařízení a bezpečnostních kamer, a samozřejmě také možnost družicového vyhledávání.

Chris Marker: portrét jako obraz paměti portrétujícího

Ať už Chris Marker psal, fotografoval, pracoval s filmovým médiem, videem i televizí, hudbou nebo digitálními multimédii, propojoval jeho práci zájem o paměť. Markerovo dílo bychom mohli označit za katalog specifických vzpomínek včetně úvah o tom, jak vlastně paměť funguje, a kam až sahá.¹³⁹

Markerovy filmy z padesátých a šedesátých let jsou cestovatelskými eseji zaměřenými na dilema mezi poválečnou a postkoloniální společností. Marker jako cestovatel strávil mnoho času navštěvováním a vracením se do různých částí Evropy, Asie, Latinské Ameriky a Afriky, aby zjišťoval, jak podobně nebo odlišně se tyto kontinenty vyvíjejí. V preindustriální Africe a Latinské Americe a v postindustriální ekonomice Japonska a Západu, hledá Marker nejen rozdíly, ale právě také podobnosti, které se ubránily „západnímu imperialismu a technokratickému racionalismu“.¹⁴⁰ Nachází je ve fragmentech tradic původních kultur. Marker tak podniká „archeologický výzkum“, kterým dokazuje, že dosud ne všechno z doby před příchodem západní civilizace bylo marginalizováno a zapomenuto.

V roce 1982 natáčí Marker film BEZ SLUNCE¹⁴¹, kterým se vrací ke svým dřívějším tématům, ale především uvažuje nad minulostí, jaká byla, a jak si ji sám pamatuje. Svou paměť oživuje návštěvou Japonska a prací ve střižně, kde kombinuje starý i nový, původní i převzatý materiál. Moderní Tokyo, výsledek přetlačování amerikanizace a původní kultury, a obrazový materiál různého původu jsou Markerovou detektivní stopou, která pomáhá zorientovat se ve svých vzpomínkách i sobě samém.

Snímek BEZ SLUNCE „vypráví“ o neúspěchu marxistických idejí Markerovy generace a je jedním z jeho nejintimnějších a nejvíce experimentálních filmů, čemuž nasvědčuje i epistolární forma sestavená found footageovou metodou a rámovaná fabulovanou narací. Napůl flâneurským a napůl cestovatelským hrdinou je fiktivní kameraman Sandor Krasna, jehož dopisy, komentující obrazovou složku, předčítá ve filmu nepředstavená žena. Informaci, kdo záběry pořídil, a čím byl hlas komentátorky, se dozvíme až v závěrečných titulcích, takže naše sebeprojekce není předem limitována.

¹³⁹ Více in *Chris Marker: The Art of Memory*, Iris, 2005, č. 6, str. 46–96. Text v tomto čísle jsou otištěnými příspěvky z konference *Chris Marker: The art of memory*, Londýn 2002.

¹⁴⁰ Jonathan Kear, *The Clothing of Clio: Chris Marker's Poetics and the Politics of Representing History*, Iris, 2005, č. 6, str. 45–63.

¹⁴¹ SANS SOLEIL, r. Chris Marker, 1982.

Marker neomezuje „hrdinu“, zda-li v tomto případě můžeme pozorujícího takto vůbec označit, ani jasnou genderovou příslušností. Japonsko, do kterého se vrací fiktivní hrdina-ka-meraman, symbolizuje Tokyo. Prvním dojmem jsou všudypřítomné elektronické hračky. V obchodním domě se zákazník rozmlouvá europoidní android s umělými vlasy i kůží. S citlivostí nově příchozího si procházející cizinec všímá městských zvuků, elektronického pískání splývajícího v nekonečnou melodii obohacovanou s každou další veřejnou hernou otevřenou do ulice.

Vagony vlaků, dnes také metra na kratší vzdálenosti, jsou stále stejně důležitým formálním i narativním prostředkem jako tomu bylo u prvních portrétů měst. Poměrně dlouhá pasáž je věnována pozorování cestujících, kteří klimbají, balancují ve stoje, mají roušky, zívají, skládají Rubikovu kostku, nebo jen sedí vedle sebe se zkříženými rukama na kolenou. Kameraman a komentátorka začínají brzy rozvíjet asociální řetězec. Záběr z klasické mangy ukazuje vlak odpoutaný od kolejí, právě když skutečný vlak přejíždí po nadzemní dráze. Lidé natěsnaní ve vlaku dávající všanc své životy stroji na úzkých kolejích a neznámým spolucestujícím, z nichž kdokoli může být masový vrah, deviant, nebo třeba jen obyčejný voyeur. Tyto podvědomé úzkosti, které se odehrávají za zavřenými víčky cestujících, zpřítomňují prostřihy z hororových snímků, pornofilmů, animé, které na obyvatele měst dotírají z televize, v kinech, v hernách, obchodních domech, a také z reklamních štítů a billboardů, odkud je sledují obří oči obřích krasavic. Situace ne nepodobná evropským a americkým metropolím ve dvacátých letech minulého století. Zdá se však, že západní kulturní „vetřelci“ v Japonsku dosáhli extrémních „rozměrů“. Markerovi se ale daří právě v těchto přepjatých popkulturních momentech objevovat, jak si japonská maximalistická kultura vše přizpůsobila svým tradicím. Skupina tanečnicků na rušném náměstí se spousty diváků tančí na elektronickou hudbu techno v kimonech ozdobených pouťovými tretkami (plastovými píšťalkami, náramky, nášivkami s americkými a evropskými symboly, na zemi leží taška s karikaturou Jeana Gabina na potisku). I jejich techno tanec otevřeně přiznává návaznost na tradici klasického japonského tance, v němž mají pozice rukou až po konečky prstů přesné významy. O Japonsko nesoupeří jen západní trh, ale také politické směry. Na náměstích řeční jak extrémní pravice, tak mladí levicoví přívrženci. Komentář prozrazuje, že pro Markera to jsou především obrazy symbolizující určité vzpomínky – obraz šedesátých let. Marker se vrací k druhé světové

válce a dekolonizačním událostem, které ovlivnily jeho generaci. Právě probíhající meetingy mladých japonských levičáků si Marker vztahuje ke svým vlastním zkušenostem. Z melancholie, způsobené konstatováním nezdaru revolučních cílů v šedesátých letech, probouzí Markera jen pozůstatky předindustriálních tradic.

Když Marker hledá v paměti podobné obrazy oživované impulsy přítomnosti, užívá často jednoduchých triků negativu nebo reliéfu. Získává „akční kinematické obrazy“ inspirované problikávajícími monitory herních automatů, počítačů a televizí. Používá footigeových materiálů a zachází s nimi způsobem „odklánění“. V pasáži, v níž se Marker vydává po stopách Hitchcockova VERTIGA¹⁴², se tématizuje Markerův přístup k dešifrování příběhu, kde hraje centrální úlohu pátrání v paměti. Ve filmu BEZ SLUNCE se portrét města (Tokya) stává portrétem paměti pozorovatele. Vlastní paměť, na jedné straně povznesená a na druhé proděravělá, je doplňována cizími obrazy. Výsledkem je mentální a silně subjektivní portrét velkoměsta, který odráží názory a osobnost portrétujícího. Město hraje v Markerově pojetí filmu roli nejvhodnějšího prostoru k přemítání. Pro Markerův snímek nejsou stěžejní typické rysy Tokya nebo jiného města. Flâneurské toulky městem se podobají procházení vlastní paměti. Vnější stimuly probouzejí zapomenuté a přidávají i nové obrazy, které nevědomky zapojujeme do obrazu minulosti. Flâneur jdoucí v koridoru městské ulice po vláknech asociativního řetězce své mysli, vytváří obraz, v němž se prolíná přítomnost s minulostí. Portrét města, tak jak jej komponuje Chris Marker, se stává metaforou samotného flâneura.

¹⁴² VERTIGO, r. Alfred Hitchcock, 1958.

POHYBLIVÉ OBRAZY A HYPERSTIMULAČNÍ PROSTŘEDÍ MĚST DRUHÉ POLOVINY DVACÁTÉHO A ZAČÁTKU JEDNADVACÁTÉHO STOLETÍ

Film dnes existuje jako mnohem širší průmysl a komunikační síť, které zahrnují starší kulturní formy jako hudbu a televizi a novější formy technologických struktur jako jsou digitální média, internet a informační technologie. Dalo by se říct, že film byl jedním z prvních produktů globalizace. Někteří dokonce tvrdí, že film globalizaci nereflkuje, nýbrž ji způsobuje, a to samé by pak platilo i o velkoměstě. „Film je globalizací, nikoli vedlejším efektem“¹⁴³, resumoval Mark Shiel ve svém příspěvku na konferenci věnované vztahu města a filmu v Oxfordu v roce 2000. Rezistence vůči globalizaci se projevuje například v debatách o národních kinematografiích. Tak jako se ve městě střetává centralita s marginalitou, střetává se tu i globalizace s individualitou – lokálností. Podle Shiela je rezistence k homogenním tendencím globálního kapitalismu možná jen několika limitovanými způsoby, jako je rozvoj lokalizovaných sítí, individuálních nebo komunitních, využívajících osvobozující a demokratizující potenciál informačních technologií a internetu.

Tak jako byl vývoj měst poznamenán v první polovině dvacátého století industrializací a modernitou, v jeho druhé polovině byla města ovlivněna především dvěma mezníky – vrcholem dekolonizace na konci šedesátých let a globalizací v letech osmdesátých. V obojím, moderně i postmoderně, jsou si film a město blízké skrze téma mobility a „visuálně – aurálního vjemu“.¹⁴⁴ Také z hlediska průmyslu a ekonomiky sehrává film velkou roli ve vývoji měst. Uvědomit si rozsáhlost filmového průmyslu je podstatné pro pochopení vztahu města a filmu. Kinematografie jako taková bývala viděna jako suma filmových textů raději než jako průmysl multinárodních korporací, distributorů, producentů, kinařů a předváděcích prostorů, nejrůznějších technologických manufaktur, tvůrců, spotřebitelů a tak dále. Výstavba studií nebo organizování filmových festivalů a přehlídek často souvisejí se city brandingem, politikou vývoje a uplatňování obchodní značky města. Kino-čtvrťe jsou specifickým městským prostorem, který akumuluje další články volného času, a uzpůsobuje se jim i architektura a

¹⁴³ Mark Shiel, *Cinema and the City in History and Tudory*, str. 11 in Mark Shiel a Tony Fitzmaurice (ed.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Kontext*, Oxford: Blackwell, 2000.

¹⁴⁴ Tamtéž, str. 15.

infrastruktura.¹⁴⁵ Zpětně pak film může ovlivňovat i vnímání určitých měst (např. New York Woodyho Allena).

Dnešní hyperstimulační města vyžadují od filmových portrétů zvýšení jejich obrazového potenciálu. Také první filmové portréty měst hojně využívaly dostupné efekty a dnes má film, zjednodušující a zavádějící označení pro široký pojem pohyblivých obrazů, možnost rozšiřovat svoje schopnosti o nové technologie. Problém s jejich pojmenováním a definicemi jen odráží jejich rozpínavost. Pohyblivé obrazy dnes vstupují do mnoha paktů: hypermediality (síťové propojenosti), transmediality (transpozice), multimediality (juxtapozice), mixed-media (kombinaci medií) a intermediality, podmíněné reflexivitou. Intermediální reflexivita označuje strategii zviditelňování strukturálních diferencí mezi různými médii v hybridních formách obrazů (např. materiální struktura cizího média ve výsledném povrchu obrazu) a v diegezi (ve smyslu reprezentovaného fikčního světa filmu, tedy fikcionalizace jiného média prostřednictvím alegorických figur uvnitř diegetického světa filmu).¹⁴⁶ Reflexivita je operace implikující schopnost „mysli“ vystupovat současně jako subjekt i objekt poznávacího procesu.¹⁴⁷ Viděli jsme na Arakiho fotografickém nebo Markerově filmovém portrétu města, jak se portrétující stává ve stejném okamžiku i díle portrétovaným. Volné řetězení pojmů reflexe, nadhledu až nakonec nezúčastněnosti nás opět zavádí k flâneurskému způsobu vnímání světa a fungování v něm. Intermedialita, podmíněná reflexivitou, potom bude flâneurovým přirozeným nástrojem a způsobem „práce“.

Do intermediálních vztahů se podle Raymonda Belloura nejčastěji pouští tvůrci tak zvaného media artu, zahrnujícím žánry videoartu, jako: „videopáska (videofilm), videoesej, videoportrét, videodopis, videodokument, videoautobiografie, videodeník, videopoezie, videomalířství, pohyblivý obraz přenášený do galerií nebo veřejného prostoru komponovaný do trojrozměrných objektů nebo uváděný do živé interakce s divákem, videoinstalace, videosochařství, video performance, video environment, ale i

¹⁴⁵ Např. pařížská čtvrť Odeon nebo montrealská ulice Ste Catherine – o ní a o otázkách vztahujících se ke kinočtvrtím a chození do kina více in Charles R. Acland, *Haunted places: Montréal's Rue Ste Catherine and its cinema spaces*, Screen, r. 44, 2003, léto, č. 2, str. 133–153.

¹⁴⁶ Více in Petr Szczepanik, *Intermedialita a (inter)mediální reflexivita v současném filmu*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity: Otázky filmu a audiovizuální kultury Cinematographica, Masarykova univerzita v Brně, r. 2002.

¹⁴⁷ Tamtéž. Jako příklad alegorických figur digitálně vytvářených filmů jsou uváděny morfigové postavy.

projekty na CD-ROMech¹⁴⁸, a to proto, že video samotnému chybí identita uměleckého druhu. „Video je především převozníkem (převaděčem)¹⁴⁹, tvrdí Raymond Bellour. Video vytváří přechody mezi obrazy – passages de l’image, jakými jsou například: pohyblivý a nehybný obraz, analogová fotografie střídaná elektronickým či digitálním obrazem, přecházení diváka mezi obrazy v instalaci, střídání obrazu a mluveného slova. Raymond Bellour nazývá tyto přechody l’entre-images (meziobrazím). Meziobrazí jsou technicky řečeno černá políčka spojující dva materiály, aniž bychom je ale viděli. Můžeme je vidět jen při speciálních postupech, jako je zpomalení nebo zastavení. Koncept l’entre-images Bellour navrhl jako možný analytický klíč k intermediálním vizuálním dílům, a také k definování pozměněné pozice diváka. Když procházíme instalací, už podle Belloura nejsme „typickým divákem, ale spíš jakýmsi chodcem“.¹⁵⁰ Měníme se v pohyblivého diváka, který „neustále ztrácí obrazy“.¹⁵¹ Lenka Dolanová ve svém textu Vstup „pohyblivých obrazů“ do galerie zase píše o meziprostoru, ve kterém se ocitáme, procházíme-li instalací, a jenž umožňuje „nový způsob konfrontace s pohyblivým obrazem“¹⁵², jenž má blízko k interaktivitě s dílem.¹⁵³ Procházení městem, stejně jako instalací vytváří mezi procházejícím a „křížovaným“ prostorem vztah, který můžeme nazvat interaktivním. Každý obyvatel města se podílí na jeho podobě, ať už by měl být jen nepatrným detailem z celé městské mozaiky. Prostředí působí na procházejícího a obráceně.

¹⁴⁸ Petr Szczepanik, *Mezi-obrazy Raymonda Belloura*, *Iluminace*, r. 14, 2002, č. 4, str. 87.

¹⁴⁹ Citováno tamtéž, str. 88 nebo Raymond Bellour, *L’Entre-images: Photo, Fonéma, Vidéo, Paris*, 1990, str. 12.

¹⁵⁰ Citace in Anette W. Balkema a Henk Slager, *Rozhovor s Raymondem Bellourem: Výzva filmu*, přeložil Jakub Kučera, *Iluminace*, r. 14, 2002, č. 4, str. 92.

¹⁵¹ Citace tamtéž, str. 97.

¹⁵² Lenka Dolanová, *Vstup „pohyblivých obrazů“ do galerie*, *Iluminace*, r. 15, 2003, č. 4, str. 90.

¹⁵³ Přičemž na interaktivní charakter instalací panují rozdílné názory. Margaret Morseová přiznává instalacím interaktivitu pro divákovu volbu, kudy si instalaci projde, tudíž určuje, jaký bude jeho úhel pohledu. Oproti ní Thomas Zimmer vnímá instalaci jako rozhraní mezi projekčními a interaktivními technologiemi. Více in tamtéž, str. 97–98. Vzhledem k širokému množství instalací, se domnívám, že interaktivita instalace musí být posuzována případ od případu a odpověď „ano/ne“ na otázku, je-li instalace ve své podstatě interaktivní, by byla omezující a nedostatečná.

Sarah Morris: mixed mediazovaný portrét globálních měst

Uměleckou tvorbu Sarah Morris ovlivnila její studia sémantiky na Brown University. Od devadesátých let se věnuje portrétování amerických měst. Nejprve vytvářela textové malby, které měly evokovat urbánní Ameriku, přibližující se tak warholovské pop estetice. V roce 1998 natáčí svůj první filmový portrét města MIDTOWN o Manhattanu¹⁵⁴, ale ani malbu neopouští. Následovaly dosud další čtyři filmové portréty různých měst, které Morris vystavuje ještě se svými abstraktními geometrickými městskými obrazy. Projekce je umístěna v černém sále, vnitřku bílé výstavní krychle, na jejichž vnějších stěnách jsou instalovány obrazy. Malby a filmy Sarah Morris fungují i odděleně, ale právě proto, že je umělkyně vystavuje společně, a jako by i v jejich původních prostředích (film ve ztemnělém sále a obrazy na výstavní stěně), upozorňuje na jejich vzájemnost. Obrazy i filmy vycházejí z jedné konkrétní představy o městě. Zatímco pro malby používá Morris abstraktní jazyk, její filmy jsou z „hmotného světa“ – přesto obě média vyjadřují tentýž autorčin pocit z města. To poukazuje na zcela odlišný jazykový kód dvou obrazových médií, malby a pohyblivého obrazu. V malbách fragmentalizuje fasády městských budov a redukuje je na znaky podřízené lineárním linkám.¹⁵⁵ Přesné tahy štětce vytvářejí ornament podobný spíš tapetě, která konvenuje k povrchovému vnímání měst a dvojrozměrnosti typografického světa na fasádách domů. Plující kamera flâneurského typu, která neustále objevuje nové obrazy a zase je ztrácí ze zřetele, vnáší do filmových portrétů městské tempo. Morris nezaujímá žádné zřejmé osobní stanovisko. Nerozlišuje způsobem rámování a hloubky ostrosti mezi soukromým a veřejným, distancí a intimitou, turistickým a znalým pohledem, a stejně tak mezi lidmi a budovami. Strohost, která je charakteristická i pro její styl malby, nejlépe vystihuje americká velkoměsta, výspy globálního kapitalismu, jak je vnímá pod pojmy, které si přiřazuje ke svým jednotlivým městským portrétům. MIDTOWN o Manhattanu vymezuje pojmem *život*, o rok mladší snímek AM / PM z prostředí Las Vegas *penězi*, CAPITAL o Washington D. C. *mocí*, MIAMI *průmyslem a drogami*. Zatím poslední snímek LOS ANGELES rámuje tématem *krásy*, k čemuž si vybírá přípravu na oscarovou noc.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Midtown, r. Sarah Morris, 1998.

¹⁵⁵ Více in <http://www.artnet.com/artist/12125/sarah-morris.html> a <http://www.the-artists.org>

¹⁵⁶ AM / PM, r. S. M., 1999; Capital, r. S. M., 2000; Miami, r. S. M., 2002; Los Angeles, r. S. M., 2004.



Fasáda obytného domu (Záběr z filmu Los Angeles)



Instalace Morrisiných maleb v Palais de Tokyo, Paříž.

Tvorbou Sarah Morris označuje Wanda Strauven jako multi (city) graphy.¹⁵⁷ Plošnost typografie, zmíněnou v souvislosti s fasádami domů, Morris rozvíjí o paralely výstavnosti městských budov a stejně tak vnější krásy celebrit (viz snímek LOS ANGELES). Svůdná prázdnota, vnějškovost až povrchnost, svět iluzí a vzezření a

¹⁵⁷ Wanda Strauven, *Multi(City)Graphy: Sarah Morris Between Painting And Film*, IV Magis Gradisca International Film Studies Spring School, 4. 4. 2006.

fragmentace se odráží ve formě tvorby Sarah Morris, ale je i hlavním sdělením o současných městech, které se nějak jeví, ale uvnitř se žádná závažná proměna neodehrála. Sarah Morris, projíždějící s kamerou ulicemi amerických měst, navazuje na nihilistickou flânerii sedmdesátých let. Umí se dívat kriticky, ale nebojuje za změnu. Klouzavý pohled a geometricky stylizovaná malba mluví o vnějškovém-povrchním charakteru současné západní společnosti. V porovnání se staršími dynamickými až explozivními portréty měst působí současná velkoměsta, kterým se Morris věnuje, chladně a sebejistě. Dojem „pevnosti“ může však být jen zástěrkou pro stagnaci, pro ztrátu energie, která popoháněla urbánní pokrok opěvovaný městskými filmy z dvacátých let minulého století.

VYHLÍDKY DIGITÁLNÍCH A VIRTUÁLNÍCH MĚST JAKO NOVÉ UTOPIE SVOBODNÉ EXISTENCE

Od té doby, co kameru, úhel pohledu, světlo, barvu a další můžeme vytvářet až v počítači, není obraz reálným, ale virtuálním.¹⁵⁸ Reálnost virtuálního obrazu je potom už jen jakousi stylizací. V devadesátých letech se masivně rozrůstá počet uživatelů internetu, kteří tak rozšiřují prostor, jenž sdílíme s anonymními lidmi, a začíná konkurovat fyzickým městům, jejichž anonymita byla zrelativizována rozvojem monitorovacích technologií. Internet oživil naděje na nové liberalizující médium, které konečně nabídne jedinci svobodnou existenci. Kyber prostor se nechová pouze jako nový prostor, ale jako urbánní prostor. Internetové identity na sebe oblékáme jako kostýmy, v nichž si pak, stejně jako při karnevalu, troufáme daleko víc a cítíme se v nich svobodněji, ale zároveň ztrácíme kontrolu nad tím, co jsme považovali ve fyzickém světě za svoji identitu. Hrozí, že se proboří bariéra mezi veřejnou a soukromou sférou. Stejně jako na začátku dvacátého století tu máme jak pocit neomezené svobody, tak strach, že neudržíme kontrolu nad vlastní identitou a intimním prostorem. Rose Marie San Juan a Geraldine Pratt ve svém textu *Virtual cities* upozorňují, že tělo nepřestává být přítomné ani ve virtuální realitě.¹⁵⁹ Můžeme si ho třeba klidně vymyslet, ale i fiktivní virtuální tělo/identita bude odrážet společenské stereotypy týkající se rasy a genderu, věku a tělesných dispozic, dokonce i třídního vymezení. Město i kyber prostor sice do jisté míry dokáží potlačovat určité rozdíly, například sdílení veřejného prostoru všemi třídami. Provokuje však také touhy, které naopak rozdíly zase přinášejí. Autorky textu si na závěr kladou otázku, kdo tedy tento nový abstraktní urbánní prostor obývá a komu se nabízí? Jejich odpověď, že se internet nabízí mladému bílému dobře situovanému muži, dokládá, že je internet závislý na současné společnosti. Internet pak už není panenskou krajinou, která je postupně obydlována, ale staveništěm virtuálního urbánního prostoru zatíženým veškerou historií lidstva.

¹⁵⁸ Michel Larouche, *Nouvelles technologie est troisieme dimension*, Cinémas: revue d'études cinématographique, jaro, 1991.

¹⁵⁹ Rose Marie San Juan a Geraldine Pratt, *Virtual cities: film and the urban mapping of virtual space*, Screen, r. 43, 2002, podzim, č. 3, str. 250–270.

Reflexe urbánních prostorů jako celospolečenského obrazu ve virtuální realitě

Jakmile se internet na konci devadesátých let otevřel veřejnosti, propadla jeho možností velká část uživatelů, kteří si s jeho pomocí vytvořili alternativní životy, a nadšeně se mluvilo o úplně novém způsobu existence.¹⁶⁰ Současní vizuální umělci, profesionální i amatérští z řad uživatelů internetu, kteří obydli virtuální prostory, je dnes také staví a plutím v tomto prostředí zas získávají inspiraci, jako ji umělci až donedávna vstřebávali z atmosféry městských kulturních center. Samo surfování na internetu už mnozí přirovnali k plutí prostorem, jímž Benjamin charakterizoval flâneura. Virtuální flâneur získává ve virtuálním prostředí nové schopnosti, které mu dovolují procházet stěnami, prolétávat z veřejného prostoru do domácností, ať už to myslíme metaforicky (skrže domácí počítač napojený na mezinárodní internetovou síť) nebo doslovně, jak je tomu v digitálních snímcích. Prostor internetu, ve své podstatě abstraktní, začal být budován po vzoru lidských zkušeností s fyzickým světem. Práce dnešního web designera pracujícího s hypertextovými odkazy se dnes spíše podobá práci stavitele, než písmomalíři, který si sice také rýsoval přesné šablony, ale nepracoval se strukturami zpřehledněnými v konstrukcích. Tato náchylnost k iluzornímu prostorovému řešení nepochází z podstaty internetu, ale ze snahy zorientovat se v něm a přizpůsobit ho vžitému vnímání prostoru, který je trojrozměrný. Anthony Vidle říká, že díky virtuální architektuře si je film a architektura bližší než kdykoli předtím. Virtuální prostor, který není ani prozkoumaný, ani neprozkoumaný, obydlený ani neobydlený, je možná prvním prostorem, který existuje bez nás a bez nás by zároveň existovat nemohl.¹⁶¹ Na toto zrelativizování našeho místa ve světě, i když v tomto případě virtuálního, reagují podle mého názoru právě ony „konstruktérské“ urbánní virtuální snímky. Vytváření starého známého prostoru má simulovat zažitou pozici člověka ve světě.

¹⁶⁰ Těmto alternativním existencím náleží především tzv. homepage, stránky, kde si podle libosti zvolíte svou identitu a pomocí nich komunikujete svůj virtuální život s ostatními uživateli internetu. Markéta Baňková, absolventka pražské AVU reflektuje tento trend ve své diplomové práci, kterou stále rozvíjí, hypertextového interaktivního románu na bázi homepage fiktivní hrdinky Růženky Šetkové později nazvaném MĚSTO.HTM (<http://mesto.avu.cz>). Mezi práce Baňkové patří i projekt NEW YORK CITY MAP (<http://www.nycmap.com/>), opět hypertextová struktura, tentokrát ale vycházející z reálné zkušenosti umělkyně s fyzickým městem.

¹⁶¹ Anthony Vidle, *The Explozion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary*, str. 13 – 25 in Ditrich Neumann (ed.), *Film Architecture: From Metropolis to Blade Runner*, Prestel Munich-London-New York, 1999.

Programy festivalů a přehlídek digitálních médií tvoří experimentální krátké snímky reflektující nové technologie i prostředí, které nabízí, a zároveň tu jsou prezentovány spoty architektonických a designových studií využívajících 3D programů k výstavbě virtuálního prostředí. Ne náhodou nám bude tento výčet připomínat typy snímků, které se vyslovovaly k tehdejším městům v první polovině dvacátého století – avantgardní městské portréty a účelové průmyslové snímky reprezentující architektonické spolky. Na těchto festivalech si potom budeme připadat podobně, jako návštěvník zábavního parku ze začátku minulého století, jehož zkušenost trefně popisuje Cecilia Tichi: „Lidé se najednou nacházeli ve světě ‘Montéra’. (...) pozoruhodném svou vizuální přístupností. (...) Přihlížející měli bezprostřední přístup ke konstrukci, k projektovým rozhodnutím inženýrů a architektů. Svět traverz a soukolí otevřený pro pohled, navržený pro svou jasnou viditelnost, zve diváky, aby nahlédli jeho vnitřní chod, jeho jednotlivé součástky. (...) kola se otáčejí, ložiska kloužou (...), píсты pracují, nosníky podpírají. Základní rysy tohoto světa jsou jeho vizualita a jeho kinetika.“¹⁶² Namísto kinetiky bychom však dnes dodali vlastnost virtuality.

Digitální reklamní spoty architektonických studií, uzavírají Elsaesserm navržené transformace idejí průmyslově-komerčních filmů. Myšlenka obytných sídlišť se propojila s televizním žánrem soap-opery. Prosklenými futuristickými domy-kostkami se inspirovaly „sledovací kontejnery“ v reality show typu Big Brother. Ulice vévodí hudebním videoklipům a svůj výkladní obchodní potencial transformuje do komerčních webových stránek. Ulice, jako místo setkání, má dnes zastoupení v onlinových chat-rooms a v doménách navštěvovaných mnoha uživateli (multiuser domains). Nejblíže k původním modernistickým průmyslově-komerčním filmům mají výstavy typu Bienále a Documenta, kde se v rámci videoinstalací nebo počítačových prezentací představují současné ideje urbanismu a architektonického plánování. Počítačová simulace a počítačová grafika v současnosti uvádějí prostřednictvím prostorových modelů – a tudíž nemetaforicky – do praxe cosi z ideálů někdejší „cineplastičnosti“. Podobně bychom mohli vztáhnout k příkladům z modernity i počítačové hry, které nás učí pohybovat se ve virtuálním prostředí tak, že vytváří iluzi trojrozměrnosti. Osvojování si nových vynálezů z přelomu devatenáctého a dvacátého století probíhalo pomocí srovnávání se zažitou praxí, vynálezy byly připodobňovány

¹⁶² Citace in Petra Hanáková, *Kola se otáčejí, ložiska kloužou, píсты pracují – kinetika a vizualita modernity jakožto průvodci raného filmu*, Iluminace, r. 17, 2005, č. 4, str. 71–87.

starším nástrojům, např. fonograf ke kolovrátku.¹⁶³ Není ale snaha ovládnout internet pomocí jeho převedení na známé způsoby obývání prostoru nakonec možnostem internetu na újmu? Převádění perspektivních kánonů se do „svobodného“ prostoru vnáší i stará omezení fungující ve fyzickém prostředí. Není potom divu, že filmy uváděné na přehlídkách digitálních technologií nejsou po vzoru prvních filmových portrétů měst odami na nový život, ale velice často melancholickými obrazy přetrvávající postmoderní tísně.

V roce 2005 na pařížském mezinárodním festivalu Nemo věnovaném „images expérimentales“ (experimentálním obrazům), tvořily nápadně velkou část programu snímky vztahující se formálně i tématicky k urbánnímu virtuálnímu prostoru.¹⁶⁴

OBRAS Hendricka Dussollier¹⁶⁵, LOSING TOUCH Maximiliana Jaenikeho¹⁶⁶ nebo SOMETIMES autorské skupiny Pleix nechávají obrazy fyzických měst posprodukováných digitálními technologiemi rozpadat různými způsoby. Zatímco se Dussollierova vize zániku města vztahuje stále ještě k jeho fyzickým vlastnostem, nechává totiž padat stěny domů a pak zvedat prach, Jaenike jako by krizi fyzického města a z názvu vyplývající i krize lidské komunikace přičítal právě novým technologiím. Jeho město se postupně rozpadá na pixely, až nemůžeme rozeznat ani minimální kontury předobrazů. Snímky SOMETIMES a OBRAS, kde se přímo rozpadají budovy, vyvářejí jakou si dějovou spirálu, když se z trosk a střepů znovu vystaví nové město. „Auto-revitalizační“ charakter společnosti, která se už několikrát nacházela na pokraji krachu, je odevzdaně komentován mladými vizuálními umělci, poučenými neúspěšnými snahami minulých generací o „převýstavbu“ společnosti. Několik autorů se satirickými snímky vrací do historie, aby označili domnělého viníka současných celosvětových problémů. Zahleděnost do sebe a egoismus optimistických padesátých let reflektuje snímek EMPIRE Eduarda Saliera¹⁶⁷, kde se pastelově kolorované reklamní obrazy z padesátých let rozbíjejí nejprve na jakési střepy, ve kterých nakonec rozeznáme siluety stíhaček, letadlových lodí, tanků a dalších

¹⁶³ Více in Lucie Česálková, *Zahrada na skleněném vršku. Česká modernita a hybridní vztah k novým médiím*, Iluminace, r. 16, 2004, č. 4, str. 71–87.

¹⁶⁴ Následně vydané DVD (*Expérience[s] 01, Festival de Clermont-Ferrand / Festival Nemo*, Collection Repérages, 2005) můj dojem jen potvrdilo, jelikož celé jedno DVD tvoří právě tyto filmy, zatímco druhé DVD není nijak tématicky orientované.

¹⁶⁵ OBRAS, r. Hendrick Dussollier, 2004.

¹⁶⁶ LOSING TOUCH, r. Maximilian Jaenike, 2003.

¹⁶⁷ EMPIRE, r. Eduard Salier, 2005.

moderních zbraní. Podobně se k padesátým letům vrací i 3D animovaná RETROPOLIS¹⁶⁸ parodující reklamní snímky o americkém snu o svobodě symbolizovaném rodinným domkem na předměstí, jehož bezpečí střeží celý vojenský arzenál. „I kdyby byl zbytek světa zničen, vy si budete vychutnávat pohodlí svého domova“, říká v závěru sladký hlas komentátora, zatímco nad střechou prolétá jaderná hlavice. Oba snímky jsou satirickou obžalobou západního světa udržujícího si své pohodlí válečnou hrozbou. Organizátoři českého festivalu Datatransfer, kteří stejně jako dramaturgové Néma přebírají kurátorské výběry britského Onedotzero, uvedli některé z těchto snímků letošního jara 2006. Ve výběru nazvaném Graphic Cities se objevují také snímky vzdorující hrozbě anorganického světa. Do vektorově budovaného prostoru vstupuje „živá“ kresba a mezi virtuálními fasádami vytváří organické obrazce. Jinde jsou zase porušovány statické vlastnosti budov, kterým jsou propůjčovány organické vlastnosti. Připomene-li nám to expresionistickou úpravu mise en scène a strach z expandujícího městského prostředí, který takto metaforizovala, bude i na první pohled pouhá hra a zkoušení možností digitálních technologií představovat úzkost z oživení tradičně neživého světa (v západní kultuře). Nikdy jsem nepátrala, proč jsem se jako dítě nejvíc bála oživlé techniky nebo pohlcujících stěn bytu, možná jsem jen viděla „nějaký film“, a nebo na mě dolehla právě ta samá úzkost, jakou vyjadřovali expresionističtí filmoví architekti a dnešní počítačové grafici.



OBRAS, r. Hendrick Dussollier, 2004

¹⁶⁸ RETROPOLIS, r. Agnès Rama, Sabrina Miramon, Olivier Brugnoli a Olivier Joignant, 2004.



LOSING TOUCH, r. Maximilian Jaenike, 2003



EMPIRE, r. Eduard Salier, 2005

Krátký snímek Jamese Medcrafa RECONSTRUCTION¹⁶⁹, začíná v prázdném šedém prostoru, kde se nejprve identifikujeme s pohybem subjektivní kamery, která míří k osamocenému sloupu, na jehož vrcholu je namontovaná bezpečnostní kamera. Objektiv bezpečnostní kamery se ocitne v detailu subjektivní kamery a děj se přemístí do

¹⁶⁹ RECONSTRUCTION, r. Jamese Medcrafa Reconstruction, 2005.

prostoru v odrazu, který je zabydlen panelovými domy s vymodelovanou strukturovanou fasádou. Subjektivní kamera se přepne v pohled monitorovacího aparátu, takže různě zoomujeme, zaostřujeme a švenkujeme prostorem. I ve zvukové stopě je neustále zpřítomňován technologický původ pohledu. Evokace monitorovací technologie je podtržena ještě zrnitým obrazem, který připomíná satelitové záběry. V hledáčku bezpečnostní kamery se objeví i texty analyzující stav před objektivem. Náhle se panelák začne rozkládat na betonové bloky. Bytové jednotky se rozpadají jako stavebnice a plují prostorem. Snímek Jamese Medcrafa názorně odráží vědomí vizuálních tvůrců, že virtuální prostor není tak docela bezpečně svobodný a už také podléhá kontrole, kterou se z ulic (webkamery, bezpečnostní kamery apod.) dostává rovnou do našich domovů. Internet stíhá stejný osud jako videotechnologie, původně také vnímané jako liberalizující a demokratizující média. Podle Paula Virilia videotechnologie umožnily absenci vizuální subjektivity představované člověkem za kamerou. To, co vzniklo (nebo zbylo), nazývá pankinematografem, jenž „...bez našho vedomia vytvára z najobyčajnejšieho jednanie filmové a z nového materiálu videnia prvotnú surovinu videnia, nebojácnu a nediferencovanú...“.¹⁷⁰ Dochází tak k definitivní instrumentalizaci reprezentačních technologií pro vojenské, vědecké a policejní účely. Citací umělce Paula Kleea „teď předměty vnímají mně“ začíná úvahu o stroji vidění, tedy stroji, který nejen zaznamenává, ale dokáže i zaznamenané analyzovat. Technologická disciplína zvaná „vizionike“, je tvořena kamerou podřízenou počítači, který provádí zmiňovanou analýzu. Tato automatizace percepce, industrializace vidění vede až k otázkám umělé inteligence. Nové technologie numerické výroby a syntetického vidění mají šanci využít mentálních obrazů, které byly vědou, a následně i filmovým uměním snažícími se dosáhnout realističnosti (dokumentárnosti), opomíjeny. Perzistence zrakového vjemu není jen otázkou lidské sítnice, ale i nervové soustavy, takže bychom měli mluvit o mentální perzistenci obrazů. Virilio uvažoval o tom (nebo spíše dokonce předpovídá), že význam veřejného prostoru, kde se odehrává společenská komunikace, se přemístí, nebo už dokonce přemísťuje do veřejného obrazu. Předpověděl, že i tam se také bude chtít přemístit kontrola. „Od mesta, divadla ľudských aktivít a jeho predchrámia, trhového námestia zaľudneného množstvom prítomných hercov a divákov, cez CINECITTU až k TELECITTE zaľudnenej

¹⁷⁰ Paul Virilio, *Stroj videnia*, Slovenský filmový ústav, 2002, str. 72.

neprítomnými televíznými divákmi, bol – vďaka dávnomu vynálezu mestského okna, výkladu – iba malý krôčik. Toto zasklievanie predmetov i osôb, rozpútanie zvyšovania priehľadnosti v priebehu posledných desaťročí, muselo cez foto-kinematografickú optiku nutne viesť až k elektronickej optike a jej prostriedkom teleprenosu, schopným zrealizovať obytné domy-výklady, ale aj mestá či národy-výklady, mediálne megalopy, obdarné paradoxnou mocou nadialku zjednocovať indivíduá okolo noriem, týkajúcich sa názorov alebo správania.¹⁷¹

Viriliem popsané dozorčí technológie, ktoré sa ve fyzických mestech objavili najprve v podobe verejného osvetlenia, se na internetu začínajú ospravedlňovať bojom proti pornografii a terorizmu. Konstatování, že kontrola internetu je tu kvôli terorizmu, se velice podobá výroku pařížského policejního prefekta zmiňovaného Viriliem, který osvětloval Paříž, aby se lidé nebáli v noci procházet po městě. Prodloužený den a bezpečnější pohyb ale ve skutečnosti sloužil kontrole a obchodním záměrům. Dnes hrají roli ostražitého prefekta rozptýlené zprávy o tom, že kontrola dat na internetu už probíhá. Této preventivní disciplinaci se daří odrazovat mnohé uživatele od „nekalostí“.¹⁷² Znervózňující zprávou jsou také ústupky veřejných vyhledávačů různým vládám, jež porušují lidská práva a podmínky poskytovatelů emailových služeb (např. gmail založený vlastníky největšího vyhledávače Googlu), kteří si vyhrazují právo monitorovat aktivity svých uživatelů, aby je pak zásobovali cílenou reklamou.

Internet představuje konkurenci fyzických měst, jejichž ohrožená pozice je reflektovaná zmiňovanými snímky z festivalů digitálních médií. Ačkoli má internet za sebou teprve krátkou historii, můžeme se jej už dnes pokusit reflektovat a uvádět ho v souvislosti s jinými prostředími. Stejně jako fyzická města prodělal svůj boom, kdy byl oslavován a byly do něj vkládány naděje, že se stane životním prostorem nové rovnoprávné a svobodné společnosti. Stejně jako dnes máme v medicíně stále účinnější antibiotika, která do pár dnů zničí nežádoucí viry, také společenský systém disponuje rychle se vyvíjejícími strategiemi, jež okamžitě potlačí subverzivní jevy. Proto i sláva internetu, jako platformy svobodné existence, měla ještě kratší trvání než sláva velkoměst, která se rozvíjela na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Disciplinační strategie se internetu zmocnily ani ne po uplynutí jednoho desetiletí jeho

¹⁷¹ Tamtéž, str. 95–96.

¹⁷² Mezi uživateli už kolují „vtipy“ o křesťanských hackerech, kteří nasazují viry na pornografické stránky.

trvání. Východisek pro flâneura ze zacyklené situace se zdá být několik. Buď může následovat vzoru fotografa Arakiho a obrátí strach z toho, že je pozorován v potěšení, že je mu věnována pozornost. Nebo si jako nihilistický flâneur sedmdesátých let bude užívat možností internetu a myšlenkou na dozor se nebude zabývat, dokud nenarazí na problémy. Nejzazší a nejodvážnější bude splnutí flâneura s hackerem, který se v prostoru internetu orientuje nejlépe a je vždy o krok dál než dozorčí. Situace tedy není bezvýchodná, ale vyžaduje od flâneura větší mrštnost než jaká mu stačila k pohybu po fyzickém městě.

ZÁVĚR

Viděli jsme, jak se vyvíjí postava flâneura. Z nezúčastněného solitéra baudellairovského typu až po angažovaného komentátora dění nebo dokonce sabotéra systému. Kritické poznání vlastní neschopnosti učinit změny jej opatřuje melancholií, která se promítá do filmových portrétů měst především v osmdesátých letech. Ačkoli jsou města vstřícnější k mužskému bílému flâneurovi, neznamená to, že se jím nemůžou stát i ostatní. Velká předměstí (pařížské banlieu) a etnické čtvrti jsou pro bílého flâneura uzavřeny. Obhajoba existence ženské flâneuse, nikoli převleku flâneuse za flâneura, přiznává městskému člověku touhu po tom být viděn, ale zároveň si uchovat odstup. Nadšení, poznání, možnost reflexe, takže i kritika – to vše charakterizuje flâneura v pozici vizuálního tvůrce.

Celým textem prochází město jako zhuštění povahy globální společnosti. Vizuální portrét města je potom také jejím portrétem, a v neposlední řadě se v něm odráží i sám autor portréту. Paralelně s násobením vizuálních městských stimulů rostou i možnosti portréту. Mezi postupem vizuálních technologií, tváří města absorbující tyto novinky a jeho portrétováním existuje přímá úměra a zpětné inspirační vazby. Název textu, Proměna imaginace-portréту města vlivem digitálních technologií v kontextu analogových médií, slibuje jakýsi zásadní zvrát, jehož jsme dnes svědky. Potřeba reflektovat současnou „zvrátovou“ situaci, kdy fyzickým městům začíná konkurovat virtuální urbánní prostor, se promítá jak v tvorbě vizuálních umělců, tak v teoretických textech. Detailní analýzou vývoje subžánru portrétování měst, zaměřenou především na období modernity, jsem se pokusila získat poznatky, které mi byly později nápomocné v zorientování se v současné situaci a zcela zužitkovány budou v disertační práci, zaměřené na pokračování vývoje virtuálního urbánního prostoru. Zjištěním mnoha podobností mezi současným stavem a obdobím modernity se dostávám do spirály, jež opakuje mnohé z minulosti, ale v „upgradovaném“ tvaru. Základním obecným pojítkem mezi počátkem dvacátého a jednadvacátého století je průvodní nadšení z nových vynálezů měnících společnost i jejich centra-města, které dává vzniknout i novým identitám (městskému a virtuálnímu flâneurovi), jež se později musejí vyrovnávat s nenaplněním svých představ. Původně svobodných prostorů a médií se dříve nebo později opět chopí provázané vojenské, ekonomické a disciplináční struktury, které se

obzvlášť dotýkají flâneurské figury. S odvoláním se na uvedené příklady flâneurských tvůrců, přestává být flâneur neměnnou figurou a naopak se ve spojení s vizuálním tvůrcem stává tím, kdo jako původně zcela ponořený do nového prostředí a po vystřízlivění z opiového snu má předpoklady stát se přesným kritikem.

Tato diplomová práce byla zamýšlena jako východisko pro následující disertační práci, která bude obsahovat prohloubení problematik zde načrtnutých témat, jež doplním o poznatky zahraničních publikací, které jsem neměla možnost dosud prostudovat. Větší pozornost vedle postavy flâneura, bude věnována také postavě architekta a historii urbánního plánování a jeho ideové vizuální prezentaci od počátku dvacátého století až dodneška. Zaměřím se i na podrobný průzkum virtuálních urbánních projektů a snímků, na jejich tvůrce a jejich záměry, dále na profil cílových skupin a na povědomí laické i odborné společnosti o těchto audiovizuálních digitálních projektech. Pátrat budu i po dalších portrétech měst v širokém spektru, jež zahrnuje vymezení pohyblivých obrazů a nadále je budu vzájemně porovnávat a odhalovat v nich další tématické příspěvky ve vztahu k městu v celé jeho interpretační škále.

Použitá literatura

- BACHTIN, Michail: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Odeon, Praha 1975.
- BARTHES, Roland, *Světlá komora*, Agite/Fra, 2005.
- BENJAMIN, Walter: *The Arcades Project*, First Harvard University Press paperback edition, 2002.
- BENJAMIN, Walter: *Umění ve věku své technické reprodukovatelnosti* in B., W.: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979.
- BOURRIAUD, Nicolas: *Postprodukce*, Tranzit, Praha, 2004.
- BRÖNTEOVÁ, Charlotte, *Villette*, Albatros, Praha, 1990.
- Catalogue: *William Klein*, éditions du Centre Pompidou et éditions Marval, 2005.
- COLOMINA, Beatriz (ed.): *Sexuality and Space*, New York: Princeton Architectural Press, 1992.
- CRARY, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: The MIT Press 1999.
- CRARY, Jonathan: *Suspension of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge – London, 1999.
- DEBORD, Guy: *Autour des films (documents)*, Gaumont, 2005.
- HILL, Chris, *Surveying the First Decade*, www.vdb.org
- L'HERBIER, Marcel: *L'intelligence du cinématographe*, Paris, 1946.
- LEARY, Timothy: *Chaos a kyberkultura*, Dharmagaia: Praha, 1997.
- LOOS, Adolf: *Řeči do prázdna*, Praha, Orbis 1929.
- MAGNAN, Nathalie (ed.): *La vidéo, entre art et communication*, Paris: École nationale supérieur des Beaux-Arts, 1997.
- NEUMANN, Ditrich (ed.): *Film Architecture: From Metropolis to Blade Runner*, Prestel Munich-London-New York, 1999.
- PACHMANOVÁ, Martina (ed.): *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*, One Woman Press, 2002.
- POCHE, Emanuel (ed.): *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Academia, nakladatelství Československé akademie věd, Praha, 1975.

SENNETT, Richard: *The Fall of Public Man*, Cambridge University Press, Cambridge, 1924.

SHIEL, Mark a FITZMAURICE, Tony (ed.): *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford: Blackwell, 2000.

ŠABOUK, Sáva (ed.): *Encyklopedie světového malířství*, Academia, nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1975.

SZCZEPANIK, Petr: *Intermedialita a (inter)mediální reflexivita v současném filmu*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity: Otázky filmu a audiovizuální kultury Cinematographica, Masarykova univerzita v Brně, r. 2002.

SZCZEPANIK, Petr (ed.): *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Hermann & synové 2004.

VIRILIO, Paul: *Stroj videnia*, Slovenský filmový ústav, 2002.

Článekové publikace v českých odborných časopisech

BALKEMA, Anette W. a SLAGER, Henk, *Rozhovor s Raymondem Bellourem: Výzva filmu*, přeložil Jakub Kučera, *Iluminace*, r. 14, 2002, č. 4, str. 92.

ČESÁLKOVÁ, Lucie: *Zahrada na skleněném vršku. Česká modernita a hybridní vztah k novým médiím*, *Iluminace*, r. 16, 2004, č. 4, str. 71–87.

DOLANOVÁ, Lenka: *Vstup „pohyblivých obrazů“ do galerie*, *Iluminace*, r. 15, 2003, č. 4, str. 90.

DVOŘÁK, Tomáš: *Rozptýlenost jako předpoklad soustředění. Poznámky k Benjaminovu pojetí recepce*, *Iluminace*, r. 15, 2003, č. 4, str. 67–83.

ELSAESSER, Thomas: *Urbanistické synergie. Propagace plánovaného bydlení a filmová avantgarda 20. let v Německu*, *Iluminace*, r. 16, 2004, č. 4, str. 39–53.

HANÁKOVÁ, Petra: *Kola se otáčejí, ložiska kloužou, píсты pracují – kinetika a vizualista modernity jakožto průvodci raného filmu*, *Iluminace*, r. 17, 2005, č. 4, str. 71–87.

SZCZEPANIK, Petr: *Mezi-obrazy Raymonda Belloura*, *Iluminace*, r. 14, 2002, č. 4, str. 87.

VIRILIO, Paul: *Film neznamení vidím, nýbrž letím*, *Iluminace*, r. 15, 2003, č. 2, str. 17–34.

Článekové publikace v zahraničních odborných časopisech

ACLAND, Charles R.: *Haunted places: Montréal's Rue Ste Catherine and its cinema spaces*, Screen, r. 44, 2003, léto, č. 2, str. 133–153.

Chris Marker: The Art of Memory, Iris, 2005, č. 6, str. 46–96.

LAROUCHE, Michel: *Nouvelles technologie est troisieme dimension*, Cinémas: revue d'études cinématographique, jaro, 1991.

MOUTON, Janice: *From Feminine Masquerade to Flâneuse: Agnès Varda's Cléo in the City*, Cinema Journal, r. 40, 2001, zima, č. 2., str. 3–16.

PHILIPS, Alastair: *Performing Paris: myths of the city in Robert Siodmak's emigre musical La Vie Parisienne*, Screen, r. 40, 1999, podzim, č. 3, str. 257–276.

SAN JUAN, Rose Marie a PRATT, Geraldine: *Virtual cities: film and the urban mapping of virtual space*, Screen, r. 43, 2002, podzim, č. 3, str. 250–270.

Citované webové stránky

<http://www.planum.net/archive/movies.htm>

<http://mesto.avu.cz>

<http://www.nycmap.com/>

<http://www.artnet.com/artist/12125/sarah-morris.html>

<http://www.the-artists.org>

Citované přednášky

KESSLER, Frank, *Comment cadrer la rue?*, XIII Udine International Film Studies Conference, Film Style, Udine, Provisional Panel 2, 27. 3. 2006.

STRAUVEN, Wanda: *Multi(City)Graphy: Sarah Morris Between Painting and Film*, IV Magis Gradisca International Film Studies Spring School, 4. 4. 2006.

Citované filmy*

- AM / PM, r. Sarah Morris, 1999.
- ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, r. Pierre Chenal, 1930.
- BATIR, r. Pierre Chenal, 1930.
- BERLÍN, SYMFONIE VELKOMĚSTA, r. Walter Ruttmann, 1927.
- BROADWAY BY LIGHT, r. William Klein, 1958.
- CABIRIINY NOCI, r. Federico Fellini, 1957.
- CAPITAL, r. Sarah Morris, 2000.
- THE CITY, r. Ralph Steiner a Willard Van Dyke, 1939.
- CLÉO OD PĚTI DO SEDMI, r. Agnès Varda, 1962
- CONTRE LE CINÉMA, r. Guy Debord, 1952.
- LE COUPLE TÉMOIN, r. William Klein, 1969.
- DEN VE MĚSTĚ, r. Pontus Hultén, Hans Nordenström a Gösta Winberg, 1955.
- DIE STADT VON MORGEN. EIN FILM VOM STÄDTEBAU, r. Maximilian von Golbeck a Erich Kotzer, 1930.
- DET TRYCKTA ORDET 500 DR, r. Pontus Hultén a Hans Nordenstöm, 1949.
- DOBRODRUŽSTVÍ PRINCE AHMEDA, r. Reininger Lotte, 1926.
- EMPIRE, r. Eduard Salier, 2005.
- ETT MIRAKUL, r. Pontus Hultén a Robert Breer, 1954.
- THE FRENCH, r. William Klein, 1981.
- HOUSING PROBLEM, r. Arthur Elton a E. H. Andrey, 1935
- CHILDREN IN APARTMENT BLOCKS, r. Nobuyoshi Araki, 1963.
- KABINET DOKTORA CALIGARIHO, r. Robert Wiene, 1919.
- K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL, r. Robert Bresson, 1956.
- THE LITTLE RICHARD STORY, r. William Klein, 1980.
- LOIN DU VIETNAM, r. William Klein, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Claud Chabrol a Alain Resnais, 1966.
- LOS ANGELES, r. Sarah Morris, 2004.
- LOSING TOUCH, r. Maximilian Jaenike, 2003.

* Filmy, které byly uvedeny v české distribuci, uvádím pod jejich českým názvem. Filmy, které v české distribuci uvedeny dosud nebyly, uvádím pod jejich originálním názvem.

METROPOLIS, r. Fritz Lang, 1926.

MĚSTO.HTM, r. Markéta Baňková, rok zahájení projektu:1999.

MIAMI, r. Sarah Morris, 2002.

MIDTOWN, r. Sarah Morris, 1998.

MISTER FREEDOM, r. William Klein, 1967 až 1977.

MODE IN FRANCE, r. William Klein, 1985 až 1989.

MUHAMMAD ALI, THE GREATEST, r. William Klein, 1964 až 1974.

MUŽ S KINOAPARÁTEM, r. Dziga Vertov, 1928

NA SLOVÍČKO, NICE, r. Jean Vigo, 1930.

NEUES BAUEN IN FRANKFURT AM MAIN, r. Paul Wolff, 1928.

NEW YORK CITY MAP, r. Markéta Baňková, rok zahájení projektu:1999.

NIBELUNGOVÉ, r. Fritz Lang, 1924.

OBRAS, r. Hendrick Dussollier, 2004.

OPUS 1 a OPUS 2, r. Walter Ruttmann, 1921 a 1923.

POSLEDNÍ ŠTACE, r. Friedrich Wilhelm Murnau, 1924.

POUR MIEUX COMPRENDRE PARIS, r. Hetienne de Lallier, 1935.

PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL, r. Svatopluk Innemann, r. 1928

QUI ÊTES-VOUS POLLY MAGGOO?, r. William Klein, 1966.

RECONSTRUCTION, r. James Medcraf, 2005.

RETROPOLIS, r. Agnès Rama, Sabrina Miramon, Olivier Brugnoli a Olivier Joignant, 2004.

SANS SOLEIL, r. Chris Marker, 1982.

SÃO PAULO, SINFONIA DA METROPOLE, r. Adalberto Kemeny a Rudolf Rex Lustig, 1929.

LA SOCIÉTÉ DU SPÉCTACLE, r. Guy Debord, 1967.

SOME ACTIVITIES OF BERMONDSEY BOROUGH COUNCIL, r. Mr. H. W. Busch, 1931.

TROJKA Z MRAVŮ, r. Jean Vigo, 1930.

ULICE, r. Karl Grune, 1923.

UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ, r. Carl Theodor Dreyer, r. 1928.

VÝCHOD SLUNCE, r. Friedrich Wilhelm Murnau, 1927.

X, r. Pontus Hultén, 1957.